

A költő és kora

A diszkusszív beszédmód poétikája Illyés Gyula *Bartók* és *Óda a törvényhozóhoz* című versében

Az Illyés-életműtől idegenkedő, de ahhoz esztétikai szempontokkal, érvekkel közelítő mai elemzők talán leginkább a beszédmódon fanyalognak, kritizálják, tartják romantikusnak, korszerűtlennek, „prófétikusnak”. Ezt a véleményt legmarkánsabban Kulcsár Szabó Ernő fogalmazta meg (a rendszerváltás idején, a kánondöntés izgalmas élményével és hevületével), amikor a „képviselési beszéd”¹ kategóriájával írta le azokat a szövegeket, amelyek kétségtelenül képviselnek: egy eszmét, egy értékrendet, egy közösséget vagy tértől és időtől elvonatkoztató ideákat. Kulcsár Szabó Ernő ennek (is) tudja be azt a „receptiós törést, amelynek áldozatául esett az Illyés-líra a kilencvenes években”, amikor így fogalmaz: „Az Illyés-líra alteritása ugyanis különösen akkor szembetűnő jelenség, ha emlékeztetünk rá: ez a beszédmód nemhogy a klasszikát átértelmező reneszánsz emulatív imitációja értelmében, de még a pusztán átsajátító utánzás szintjén sincs ma jelen a magyar költészetben.”² A tanulmány centrális értékrendjét Szabó Lőrinc, Kosztolányi, a kései József Attila alakítják, s a velük való megmérettetésben Illyés rendre alul marad.³

Az Illyés-líra beszédmódjának „monolitikussága” alapvetően szemben áll azzal a késő modern paradigmával, amit a „dialogicitás”, a diszkusszív beszéd képvisel – szűrhető le az Illyés-líra egészére kitekintő írásból. Az elemzés történetiségében és alakulástörténetében is követi az illyési beszédmódot és az annak (gyakran) formát adó küldetéstudatos szerepet, de nem lát markáns különbségeket és a történeti korszakok kontextusából kirajzolható sajátosságokat. Sokféleképp megfogalmazhatók s idézhetők Kulcsár Szabó Ernő ellenérzései Illyés lírájával szemben (az én hiperbolizációjáról, a beszéd patetikus dikciójáról, a „felelő költészet” affirmációjáról, a túldimenzionált alanyiságról, „tudásbizonyosságról” stb.), megállapításai azonban kétségkívül tanulságosak, és szembenézésre készítenek: részben az Illyés-kánon értelmezői szemléletével, értelmezésekkel, értelmezői pozíciókkal s az újraértelmezés esélyével és szükségességével. Kiindulási pontként, az értelmezői alaphelyzet kijelölésére,

N. HORVÁTH BÉLA (1953) irodalomtörténész, egyetemi tanár, az MTA doktora.

idézzük Kulcsár Szabó egyik szöveghelyét, amely szembesíti az illyési önértelmezést annak lírapoétikai alátámaszthatóságával, illetve kérdőjeleivel: „Az igazság rendkívül fontos esztétikai faktor is [...]. A költő igazsága szinte beleötvöződik a prozódia törvényeibe; néha az alliterálás, a rím, esetleg egy szótag átfordítása idézi ezt elő. És újra csak azt kell mondanom: azok a jó költők, akik jól ki tudják mondani az igazat. Az irodalmiságnak az esztétikai ideológiából így levezetett funkciója értelemszerűen olyan (etikai) identitást kölcsönöz a szövegek alanyának, amely az igazság és a szubjektum ekvivalenciájának sértetlenségéből nyeri a maga folytonosságát [...] A beszéd eredetéként megjelölt szubjektumnak az igazsággal ekként összekapcsolt képzelet szükségyszerűen úgy generálja a jelentésképzés poétikai lehetőségeit, hogy nem nyelvet és nyelvet, hanem nyelvet és világot köt össze egymással. Annak meggyőződésével – s ezért lesz az illyési retorika mindig inkább a patetikus elokvencia esete –, hogy az igaz beszéd lírai nyelvhasználata nem egyszerűen jelent valamit, hanem létesít jelentéseket.”⁴ Értelmezésünkhöz két kitüntetett szöveghez fordulunk, a „képviselési beszédmód” két klasszikus példájához.

A *Bartók* és az *Óda a törvényhozóhoz* a művész/költő pozícióját és nyelvi performanciáját beépíti egy sajátos valóságképbe, amelynek nincsenek referencialitásai. Pontosabban szólva a szöveg szerint nem definiálhatók (a definitív lokalizálhatóság a történeti konkrétumok hiányában) azok a valóságviszonyok, amelyekre vonatkozik a költői beszéd. A szubsztancialitás dehistorizáló szemléletében jelennek meg ezek, általános erkölcsi-etikai kategóriákban: a művész és a hatalom viszonya, a művész joga és felelőssége az etikátlan és jogtalan hatalomgyakorlással szemben, művész és valóság viszonya. Olyan általános – és általánosítható – létértelmezések és létpozíciók jelennek meg a szövegekben, mint amelyek leírták a zsarnokság „fenomenológiáját”, a totalitarizmus működésének modelljét, mechanizmusait, az emberi lét dehumanizációját az *Egy mondat a zsarnokságról* szétzilált struktúrájú szövegében.⁵ E két utóbbi⁶ vers hasonló valóság szemléletre hagyatkozva más aspektusból és más poétikai konstrukcióra építve szól a „zsarnokságról”. Pontosabban szólva: a művész és a „zsarnokság” viszonyáról. A szólásnak a módját és etikai, morális alapozottságát a *Bartók* a megélt történelmi valóságra vezeti vissza, míg az *Óda a törvényhozóhoz* (a továbbiakban: *Óda*) e történelmi valóság lehetőségének relációjába helyezi ugyanezen tartalmakat. Hogy ne következzenek be, ami a másik (két) versben bekövetkezett. Azaz, ez az ontológiailag értelmezett dehumanizált lét, mint referencialitás hivatott az erre vonatkozó beszéd erkölcsi státusának és a beszéd poétikumának kijelölésére. Szoros összefüggésben, egyfajta kategorikus imperatívusként.

A kategorikus imperatívusz egy meghatározott erkölcsi normarendszer érvényesítését kívánja meg: mindkét vers az igazság kimondását, annak jogosultságát követeli. A *Bartók* az elszenvedett egyéni-közösségi-etikai sérelmek feltárásának adekvát formája (a modern zene valóságviszonyaira hivatkozva) mellett áll ki, az *Óda* a költői/művészi önkifejezés (társadalmilag) adekvát

szerepe mellett. Ez a kiállítás egy konfrontatív érték szerkezetben és versstruktúrában érvényesül. A *Bartók*ban egyértelmű a „mi” és az „ők” oppozíciója, míg az *Ódá*ban az általánosított költőszerep képviseli a „mi” értékvilágát, szemben az „ökkel”. Az „ők” most nem a totalitárius hatalom egyén- és közösség viszonyait megrontó, az emberi létezését lealacsonyító, tönkretévő erőszak szervezete és mediális propaganda erejét képviseli, mint az *Egy mondat a zarnokságról* szövegében, hanem „csak” az emberi/művészi szellem korlátozását. Azaz a hatalom működését egy sajátos aspektusból értelmezi és utasítja el – ez a két vers. (Tulajdonképp az *Egy mondat a zarnokságról* totalitarizmus képét egészíti ki a *Bartók* és az *Óda*, annak „művészetét”-interpretációját⁷ értelmezve és részletezve.)

Mindkét vers szöveg- és motívumstruktúrája egy nyilvánvaló oppozícióra épül. A *Bartók* egy diszkusszív szöveg: a „mi” és az „ők” oppozíciójában a „nép” és a hatalom, a „hú zenész” és a „léha vigasz” politika- és művészetértelmezése áll szemben egymással. Úgy, hogy a vers igaza szerint a művész az, aki képes kimondani a „rettenetet”, s akinek ez kötelessége is: „Mert növeli, ki elfödi a bajt.” Azaz az illyési költő-művész értelmezés egy nagyon is karakteres megfogalmazását adja ez a vers: a közösségért való szólás jogát, felelősségét és lehetőségét, mert csak a művész képes arra, hogy a „szív némaságra” születtek helyett kizengje idege húrjaival az igazságot.

A diszkusszió másik alapvető forrása a „mi” és az „ők” polarizált kontextusában a zene (a művészet) és a közösség viszonya. A nem definiált „ők” több változatban ismétlődik. A szöveg első két egységének ismételt karakterisztikus oppozíciója a legnyilvánvalóbb: „Hangzavart? – Azt! Ha nekik az.” De az „ők” a képviselői a „hazugul szép énekeknek”, a „léha vigaszt” húzóknak, s „ökre” vonatkozik ez a szöveg is:

*Lehetett, de már nem lehet,
hogy befogott füllel és eltakart
szemmel tartsanak, ha pusztít a fürgeteg
s majd szidjanak: nem segítettetek!*

A vers értelmezési rendjét az is kijelöli, ahogy a versbeszéd személyesítődik. Nem a költő beszél a *Bartók*ban, hanem a „mi”, azaz egy közösség, a nép. Ez a „Hangzavart” ismétlődésében mindjárt egyértelművé válik:

*„Hangzavart”! Azt! Ha nekik az,
ami nekünk vigasz,
hogy van, van lelke még
a „nép”-nek, él a „nép”*

A „nép” kétféle értelmezési kontextusban építi az oppozíció „mi” oldalát: az időzőjelbe tett nép és az időzőjel nélküli. A „nép” az „ők” értelmezése, azoké,

akik a nép nevében beszélnek. Az idézőjelezett forma az ironia értelmezői tartományába emeli ezt a szót, különösen, hogy a szövegben ott van a „mihez” kapcsolódó idézőjel nélküli nép is, méghozzá a vers első szövegegységét lezáró pátosszal teli kijelentésben:

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

Ez a szövegrész a megszólalást is tematizálja, a „jaj kiált”, „hazugul szép éneken át”, „nép szólal újra” toposzaival. A hangadás, a „szó” többféle konnotációját is felsorolja, illetve szembeállítja ezt a tételt záró rész. A „jaj” a hangzavarhoz, tehát a bartóki zenéhez tartozó szemantikus rész, a „hazugul szép énekek” az „ők” hazug, valóságot meghamisító világához, míg „nép szólal újra fölségesen” a „mi” valóságához és igazához: „fölségesen”. Noha szemantikailag utalhatna a nép szó a bartóki zene folklorisztikus kapcsolataira, de nyilvánvaló, hogy az idézőjelbe tett nép csak egy hivatkozási alap a „nép” érdekeire hivatkozó hazugságok képviselőinek, akik minden szörnyűséget a „népre” hagyatkozva követtek el. A sematikus, primitív valóságábrázolás is a nép receptív képességeire hivatkozott, mondván: így tudták ezek a „művek” betölteni a „mozgósító”, agitatív, propagandisztikus (és művészetidegen) szerepüket.

A *Bartók* ebbe a tág „mi”-„ők” (nép-hatalom) oppozícióba helyezi be a művész-valóság viszony elemzését is. A művészt több értelmezés írja le. A „szikár, szigorú zenész” utal Bartók Béla alakjára, személyességére. A „hírhedett” egy zenész sorsot általánosítana, valójában egy másik művészre utal, amikor ez az intertextualitás beemeli a vers terébe Vörösmarty Liszt Ferenchez írott ódáját. A „hírhedett zenész”⁸ szerepe azonban más Vörösmartynál: „És ha honszerelmet költenél fel / [...] zengj nekünk hatalmas húrjaiddal, / Hogy szívekbe menjen által a dal.” Azaz a nemzet fölírása, felébresztése („És a nemzet mint egy férfi, álljon / Érc karokkal győzni a viszályon”) az apátiából. Illyés hírhedett zenészének szerepe a valóság, az igazság kimondása, a gyógyír a nemzeti sérelmekre. Úgy tűnik, mintha Illyés Liszt megidézésével⁹ a nemzeti horizontra szűkítené a művész értelmezésének lehetőségeit, ez azonban csak egy zárójeles közbeékelés, hisz Bartók zenéje épp a modernség univerzalitása révén a művészet általános jegyét, szerepét hordozza.

Az *Óda* szerkezete és értékkonfliktusa lényegesen egyszerűbb. Két nagyobb rész különíthető el (és a verszáró függelék): 1. a hatalom gyakorlásának, a törvényhozás humanizációjának szükségessége, 2. a művész művészi szabadságának kívánalma. A hatalomgyakorlás, a „törvényhozás” gyakorlata nem az emberről szól a szöveg szerint, attól elidegenedett, önmagáért való. A törvény

„úgy egyforma hatályú”, hogy az emberre nem mint személyiségre és nem mint a társadalmat alkotó közösségi lényre tekint, hanem mechanikusan szabályozható „anyagra”. Ezt a dehumanizált és elidegenedett világot ábrázolja a falusi-paraszti kultúrából származó hasonlat, a vályogtégla-vetés gyakorlata. S ebből indul ki a képiséget megtartó, a lélek, a spiritualitás nevében szót emelő filozofikus tagadás: „s rég nem vagyunk / csupán agyag s anyag!”.

Az „eleven törvény” követelése alkotja az opposzió másik oldalát: az „árnyalat”, a „kivétel” etikai és hatalompraktikai jogosultságának az elismerése, a „kísérletezés”, a személyesség, az alkotás, az egyéni szabadságjogok megadása. S ebbe ötvöződik a művész önkifejezésének lehetősége, az igazi „törvények” megfogalmazásának és kimondásának joga.

A két szöveg szétcsúszott értékpólusára, a „mi” és „ők” társadalmi polarizációjára épül rá az az evokatív formulákban bővelkedő, érzéseket, érzelmeket mozgósító retorikus beszéd, amely kétségkívül különbözik a meditatív vagy a lét ellentétmondásait metafizikus konstrukciókban leíró művektől. Az Illyés-versek hangja túlzottan is retorizált, amit a *Bartók*-ban az olyan politikai tartalmak is alátámasztanak, mint a „nép” nevében szólás meghamisítása – vagy az *Ódá*-ban az igazság elhazudása. Láthatóan ez nem a modernitás művészetfelfogása, hisz itt a költő/a beszéd képviselője nem a társadalmi struktúrában, munkamegosztásban egy sajátos értelmiségi pozíciót betöltő személy, hanem kitüntetett társadalmi szereplő, akinek joga, sőt kötelessége szólni a közösségért, illetve a közösség nevében. A közösség nevében szólás „antimodernizmusát” a *Bartók* így magyarázza, mintegy e jog fedezetét is megadva, a vers hangsúlyos helyén, a zárlatában:

*s beh különös, beh üdvös írt adsz
azzal, hogy a jaj
sirmát, ami fakadna belőlünk,
de nem fakadhat, mi helyettünk
– kik szív-némaságra születünk –
kizenged ideged húrjaival!*

Az *Ódá*-ban a közösség érdekét a valóság valós feltárása, a törvények igazságának kimondása szolgálja, amely a lét rendbetételét ígéri, amint a struktúrafelező szentencia mondja: „A lét legyen rendet, ne a halál!”

Mi a fedezete a szövegek opposzítív struktúráinak, a beszéd ilyen antitetikus performanciájának? – tehető fel a kérdés. Másképpen: ez a modernitás értékrelativitás élményének és tapasztalatának ellentmondó, igazságok, értékek relevanciáját kinyilatkoztató beszéd jogot formálhat-e az autenticitásra? Vagy még másképpen: ez a felnövesztett, a romantikus tradíciót aktualizáló (a „hírhedett zenész” szerepét újraértelmező) költői én hitelesnek tekinthető-e? És végül: lehet-e valóságfedezete a romlott, eltorzult hatalom személyes és közösségi tapasztalata

a „mi”-„ők” ilyen poétikai konfrontációjának, s igazolhatja-e ez a történelmi tapasztalat az „idegek húrjaival” kizengő költészet primátusát, a megismerés más módozatait (tudomány, filozófia) felülíró különösségét? Azaz: a versek csak részben konkrét (*Bartók*) és elvont (*Óda*) utalásai egy megélt történelmi tapasztalatra, lehetnek-e fedezetei a két szöveg poétikumának, s lehet-e autentikus ez a poétikum.

Mindkét vers mögé odatehető a deformált hatalom működési modellje és a konkrét hatalomgyakorlás percepciója: a művészet sematikus „valóságábrázolásának” preferenciája, az ettől való eltérések tiltása, szankcionálása, azaz az a történelmi élmény, ahogy a (magyarországi) sztálinizmus a művészt/művészetet kezelte, amilyen normákat állított a sematizmus és a szocialista realizmus ideái mentén. Ennek az élménynek és valóságának percepcióját erőteljesebben érzékelteti a *Bartók*, mert „csak” ez – a modern művészet és a (torzult) valóságviszony – a vers tárgya. S a szöveg referencialitásának általánosítható koordinátái is erősebben megrajzolhatók a *Bartók*-repció sztálinista normáival (illetve az azokat reprezentáló szövegekkel).

A vers 1955. október 14-én jelent meg a *Színház és Mozi* hetilapban, tehát eldugva a nagyobb közönség elől. (Ezzel együtt a főszerkesztőt leváltották a közlés miatt.)¹⁰ Az év *Bartók* halálának tizedik évfordulója, tehát Illyés verse illene is az életműre visszatekintő alkotások sorába. A *Bartók*-ünnepek azonban felemásak voltak, hisz a korszak kultúraértelmezésébe a modernista zeneyelv, hangszerelés nem fért bele. Annál is inkább, mivel a *Bartók*-életmű egyfajta kultúrharc közegébe is bekerült. Már 1950-ben az *Új Zenei Szemle* *Bartók*-emlékszámban, annak nyitó írásában, deklaratív módon, az akkori politikai nyelv frazeológiájával fogalmazódik meg: „*Bartók* materialista és szabadgondolkodó volt. [...] Mindenki, aki csak kicsit is ismeri a marxizmus és leninizmus materialista filozófiai alapeszméit, tudja, hogy *Bartók* ezen gondolatai elválaszthatatlan alappillérei a marxizmus-leninizmus világnézetének. Mindenki, aki csak kicsit is ismeri az amerikai viszonyokat, ismeri korunk Amerikájának hivatalos és félhivatalos szellemi életét, tanúsíthatja, hogy *Bartók* világnézetének ezen döntően fontos materialista eszméit ma a dollár-imperializmus hazájában konok konzekvenciával, makacs eréllyel, fáradhatatlanul üldözik, és minden meg és meg nem engedett eszközzel az Isten és a vallás, az erkölcs és civilizáció szent nevében harcolnak azok ellen, akiknek véleménye egyezik *Bartók* fent idézett véleményével.”¹¹ A rendszer ünnepelt zeneszerzőjének szövege nemcsak a „dollár-imperializmus” kisajátító szándékát leplezi le, de egyértelművé teszi, hogy a modernizmus *Bartók*ja nem tartozik a korszak művészeti értékrendjébe: „Ami *Bartók*ban haladó, tovább él zeneművészetünkben. Azokat a műveit játsszuk ma elsősorban Magyarországon, melyekben az új, a plebejusi hang: a népzenei alap, a múlt haladó klasszikus hagyományai és a realizmusra való törekvés világosan és határozottan megnyilatkoznak. Nem folytatjuk, mert nincs semmi okunk folytatni *Bartók* emberileg érthető, de számunkra elfogadhatatlan sötéten

látását. Mi hiszünk az emberiség fejlődésében. Mi tudjuk, hogy az építő munka és a békéért való harc útján lerakjuk egy boldogabb, emberhez méltóbb jövő biztos alapjait.”¹² Bartók zenéjének „formalizmusát” utasítja el a korabeli politika. Ez a szovjet gyakorlatból származó terminus a tartalom és forma szétválaszthatatlan kapcsolatából az előbbit tartja meghatározónak, azonosítva a társadalmi létre vonatkoztatásokkal. A korabeli szóhasználat szerint a formalizmus az öncélúságot, a dekadenciát is jelentette, amint az *Új Zenei Szemle* Bartók a miénk című cikkéből is látható: „Vannak Bartóknak formalista, modernista, elvont nyelven írt művei? Igenis, vannak. Nem szépítjük a tényeket és nem kívánjuk a fasizmus legszörnyűbb korszakában élt Bartóknak az életművét töretlen egésszé hazudni és minden részletében követendő példának beállítani. Bartók szándéka, a fasizmust támadó keménysége minden esetben a végletekig becsületes volt. E művek közül egyik sem eszménykép a számunkra. Egyiket sem akarjuk követni és követendő példaként feltüntetni. De odaállítjuk ezeket mint annak döbbenetes dokumentumait, hogy milyen tragikus hasadást eredményezett a fasizmus, a rothadó imperializmus a tömegek harcától elszakadt, a munkásmozgalommal kapcsolatba kerülni nem tudott, legőszintébb, legharcosabb életművön belül is.”¹³ (Ez a „formalizmus” stigma akadályozta, hogy a *Csodálatos mandarin* csak 1956-ban került vissza az Operaház műsorára.)

A kommunista művészetpolitika Bartókból csak a magyar témájú darabokat (korai műveket) és leginkább a népdalfeldolgozásokat tartotta a maga számára hasznosnak. Ez a politikailag kiaknázható „üzenet” beleillik a kor célelvű és sematikus művészetértelmezésébe, és nem akar tudni a népzene és a modern zene közti adaptív kapcsolatáról.¹⁴ Bartókot azonban a folklórhoz nem politikai érdeklődés, szándék (mint később a népi írókat) vezette, hanem egy alkotói válság meghaladása, a „zenei magyarság problémája”, amint azt Kodály írja.¹⁵

A vers születésének évében már némiképp más, oldottabb Bartók-értelmezés hatja át az emlékév rendezvényeit, összhangban a politikai viszonyok, művészetpolitikai irányelvek változásával. Az Operaház állandó műsorán szerepel a *Kékszakállú herceg vára*, a *Fából faragott királyfi*, s Bartók halálának tizedik évfordulója alkalmából ünnepi megemlékezést tartottak az Operaházban, ahova a politikai vezetés is kivonult. Az ünnepi beszédet Kodály Zoltán tartotta. A *Szabad Nép* Kodály beszédéből nem a zeneszerzőtárs nemzetközi nagyságát emeli ki, hanem a zenei nevelés fontosságát, a zene szerepét a műveltségben. Ugyanakkor az új szellemi és politikai közérzetet mutatja a *Bartók műve jobban él, mint valaha* című beszédnek Bartók és a nemzettudat kapcsolatáról mondottak: „Bartók művei erre az önérzetre is tanítanak, mégpedig minden internacionalizmusa ellenére, sőt éppen azért: magyar önérzetre, bátorságra.”¹⁶ A megemlékezésről szólva a pártlap közli Szabolcsi Bence előadását is, amely nemcsak Bartók magyarságélményét, hitvallását idézi,¹⁷ s nemcsak a népek sorsközösségét kifejező „internationalizmusáról” szól, hanem a népiség és modernitás kapcsolódásáról is.¹⁸

A *Bartók* beleillik abba az irodalmi hagyományba is, amelyet a zenész alakja, zenéje ihletett.¹⁹ Illyés verse persze sokkal több, mintsem alkalmi szöveg lenne

egy évfordulóhoz kapcsolódva. A költő több írása ismert, amely Bartókról vallott felfogását, gondolkodását értelmezi. Egy 1961-es naplójegyzetében a Bartók-élményét úgy magyarázza, hogy nem szerette a cigányzenét.²⁰ Intellektuális érdeklődését Bartók iránt nyilvánvalóan a népzene gyűjtő, kutató zeneszerző keltette fel. Azt írja szülőföldjéről, hogy a legősibb dallamokat épp ott, Regöly és Ireg környékén gyűjtötte Bartók.²¹ Bartók zenéjének jelentőségét a *Nyugat* is közvetíthette számára, hisz a lap folyamatos harcot vívott elismertetéséért. 1941-ben a hatvanéves művésről a *Nyugat* Szabolcsi Bence köszöntőjét közli, amelyben a zenetudós Bartókot mint a Debussy utáni modern zene legautentikusabb képviselőjét méltatja: „Ebben a szédítő lendületben, ebben a világ végéig kergető feszültségben hagyta maga mögött egész feszültségben vergődő korát, a romantikus nacionalistákat, az impresszionistákat, az expresszionista és új klasszikus kísérleteket, sőt – Ő, a közösség meghirdetője – a Közösségek Uralmát. Az egyetlen, amit sosem hagyhatott el, ami visszahívó varázslatként tartja fogva, az Időtlen Zene, a népeké és a régi nagyoké. melyben mindig újból testvérére ismer. Mint sokszor elmondották róla, leszállt a gyökerekig, a fajta és a népiség örök alapjáig. Hogy időközben e gyökerekből jelszó lett: divat és politikum, nem érdeklő.”²² Illyés 1971-ben úgy szól Bartókról, hogy a fiatal korának nacionalizmusára rímelő zene taszította, s Bartók azon kevesek közé tartozott „akik újfogalmazták a nemzet jelentését, megtisztították és fölemelték a haza lejáratott nevét”: „Félig érti csak Bartók »küldetését«, aki azt hiszi, azért fordult a néphez, hogy el- vagy átvegyen valamit, ha csak dalt is. Éppannyira fordult feléje azért, hogy adjon neki. Így tudott valóban azonosulni a néppel, azzal, melyet így a nemzetnek tekintett.”²³

Hasonló a (receptió)történeti háttere az *Ódanak*. A vers 1962 augusztusában jelent meg,²⁴ noha (feltehetőleg) sokkal korábban keletkezett.²⁵ Az *Új versek* (1961) szövegei közé sem kerülhetett be (az azokat lektoráló Király István kiostálta).²⁶ A vers sajátos referencialitását értelmezi maga a másodlagos (vagy harmadlagos) megszólított, Tersánszky Józsi Jenő írói tevékenysége, művei.²⁷ Illyés verse ugyanis valójában nem a nevesített íróról szól (csak a „céda” és a „szűz” utal Tersánszky írói életművére: *A céda és a szűz*, 1925), hanem az öntörvényű, különc művésről. Azt a kérdést, hogy hiteles-e Illyés ódája²⁸ így, hogy olyan író kapcsán fogalmazódnak meg a művész szabadságjogai, akinek alkotásai nem a társadalmi kérdéseket taglalják, épp ez, a művész mint egyéniség, egyedi valóságossága feleli meg sokkal hangsúlyosabb argumentumként, mintha a hozzá hasonló ars poeticát valló íróra hivatkozna. Az *Óda* zárlatában – szinte függelékként – leírt Tersánszky-alkotások („hordozható csónak”, „ős-síp”, „új biciklifék”)²⁹ noha valóban a „Mester” művei, ezeket azonban csak az ironikus játék emelhetette be a vers egyébként emelkedett értékvilágába és patetikus beszédmódjába.

Ez az ironizáció annak az „öncélúságnak” a paródiája, ahogy a kommunista irodalompolitika szembeállította a „haladó” művészetet a „marxista” művészetfelfogást nem vallókkal. Tersánszky és az általa képviselt játékosság – azzal együtt is, hogy műveiben gyakran a társadalom mélyrétegeit ábrázolja – és az

„osztálytudatosság hiánya” a Magyar Írók I. Kongresszusán (1951) került a célkeresztbe Darvas József beszédében. A Zsdanovra is hivatkozó szöveg a kötelező rituálé szerint mondja fel a politikai frázisokat.³⁰ A politikussá vált népi író, Darvas a „kommunista esztétika” jegyében ítéli el „Babitsék l’art pour l’art szemléletét”, az *Új-holdat* s a *Választ* is, amelynek programja „ha kimondatlanul is a munkásosztály vezető szerepének tagadása volt”. Miközben az írószövetség elnöke elégedetten állapítja meg, hogy „irodalmukban jelentékeny bázisa van már a proletárirodalomnak”, harcra hív fel: nemcsak „az ellenséges, burzsoá irodalmi irányzatok minden megnyilvánulása ellen”, hanem a „hallgató ellenséges irányzatok ellen is”.³¹ S így kerül a képbe Tersánszky: „A kispolgári anarchizmus irodalmi irányzatai nyíltan már nem jelentkeznek – de egyes írók gondolkodásában és magatartásában még igen... Még mindig vannak írók, akik azt tartják, hogy az író a »kötelező normákon felül áll«, hogy az írónak mindent szabad, amit nem szabad a közönséges halandónak, hogy az íróra nem kötelező a közösség fegyelme – s ha ezt a »jogukat« nem ismerik el, megsértődnek. Jellemző erre Tersánszky J. Jenő – remélem csak időleges – »elvadulása« irodalmi életünktől. Tersánszky J. Jenő igen tehetséges író. Szembenállt a Horthy-rendszerrel: de az anarchista lázongás magatartásával. Híres figurája a Kakuk Marci, a kispolgári anarchista lázongás jellegzetes alakja, aki úgy tagadta a fennálló rendszert, hogy kívül helyezte magát törvényen, erkölcsön, az egész közösségen, nevetségessé téve a polgári erkölcsöket, félrerúgva a polgári normákat. Önmagát mintázta meg Tersánszky ebben a figurában? Nem – hanem egy típust, amely tagadott, lázadozott, de igenelni semmit nem tudott. A forradalmat sem. [...] Lehet vitatkozni, hogy a maga idejében haladó volt-e az ilyen kakukmarcis, kispolgári anarchista lázongás (szerintem nem volt az) – de hogy ma semmiképpen nem az, hogy ma az egészséges érzésű olvasó elutasítóan tolja félre a kakukmarcis erkölcsi magatartást, az aligha lehet vitás. Reméljük és segítenünk kell, hogy Tersánszky tehetsége megtalálja a mai élet méltóbb figuráit.”³² Tersánszky csak néhány év elhallgatás után találta meg „méltó helyét”, megélhetési gondokkal küzdve, mint sokan mások. Ez nem is lehetett másképp, hisz ez a formákra, külső elvárásokra kevésbé adó író nem kívánta teljesíteni azokat az elvárásokat, amelyeket a sematizmus „bírálata” apropóján Révai József megfogalmazott: „A sematizmus elleni harc – harc az olyan irodalom ellen, amelyben olyan figurák szerepelnek, akikben az ember nem ismer saját magára, saját jobbik énjére vagy az ezt fenyegető veszélyekre. Az alakokkal nem tud igazán egyé válni, velük gyűlölni és szeretni, és nem kap kedvet velük együtt harcolni és cselekedni. Ez vonatkozik a prózára és a lírára is. [...] Harcolni a sematizmus ellen az igazán nevelő, embert átalakító irodalomért azt jelenti: eleven egyéni típusokat formálni, akik éppen az által típusok, mert egyben egyének is. Az író kötelessége általánosítani az élet, a világ, a valóság jelenségeit; a feladata elválasztani a lényegeset a lényegtelentől; egyszerűen, kötelessége típusokat alkotni, ha nevelni akar. Típusokat és egyben élő, egyéni embereket, egyéni arcvonásokkal.”³³

Az *Óda* ezzel a művészet- és irodalompolitikával folytat diskurzust. Jól felismerhető módon visszautal Darvasnak a Tersánszkyról mondott szövegére, mint egy megvédeni kívánt művésztípusra, műértelmezésre. A visszautalás szerepet kap a diskurzus konkrét formájában is, jóllehet mindkét vers egy teoretikus vitát is folytat. Ez a teoretizáló szemlélet erőteljesebben jelenik meg az *Ódában*.

A vers ugyanis az első szakaszban szimplifikált emberképet – ha úgy tesszük, a sematikus típus-értelmezést, annak dogmatizmusát – cáfolja a satirikus ábrázolással, az ember mint a tömegtermelés végterméke disztópiájával. S ez a filozofikus cáfolat antitetikus kijelentésre van felépítve: „Ahány szív, annyi akarat. / S rég nem vagyunk / csupán anyag s anyag!” A „szív”, „akarat” (romantikus) szubsztanciái az emberi létezés egyediségét (érzelem + szabad cselekvőképesség) tudatosítják, míg a cáfoló részben az elszemélytelenítés, az embert anyagnak és szabadon formálható agyagnak tartó politikai szemlélet jelenik meg. A vers ezen része ugyanis egy politikai vita a törvényhozóval és a törvényhozással: egy sematikus társadalomképről. A vita másik oldalát az „eleven törvény” képviseli, a humanizált, az ember-társadalom (közösség) kapcsolatot nem sematikusán, hanem dialektikusan értelmező törvényalkotás:

*Törvényt, de elevenet, tehát,
hogy ne csapódjunk folyton össze,

hogy részlet-igazát
kiki illessze a közösbe,
úgy mégis: emberek maradjunk,
ne vályog-vályu sarává meredjünk;
atomok, atom magvakként kerengjünk;
helytálljunk, mégis szabadon szaladjunk.*

A korábbi disztópikus társadalomképpel szemben most egy utópikus jelenik meg, amely harmonizálja az egyéni „részlet-igazat” a közösségivel, s biztosítja az emberi létet, újra megerősített pozícióba helyezve a „szív és akarat” nembeli szubsztanciáit.

A politikus törvényhozóval folytatott diskurzusban létrejövő ideális törvény és társadalom majd újra fogalmazódik a költő-törvényhozó tevékenységét leíró részben még erősebb utópiaként. Ez ugyanis a tökéletes társadalom, ahol az erkölcs és etika mindenre kiterjedően érvényesül. (Joggal váltak ezek a szövegek a különböző művészi interpretációkban a vers lehangsúlyosabb részeivé, emlékeztetve a jelenkori aktualitásokra.) Olyan metaforikus, metonimikus fogalmak hordozzák ezt a jog, egyenlőség, szabadság, törvényesség által leírt társadalomképet, amelyek megszabadultak a költői nyelv (a versben egyébként sem túldíszített) képességétől, s úgyszólván puritán fogalmiságukban alkotnak rendkívül kiszámított hatású tautologikus és antitetikus párokat:

*mikortól
gyilkos a gyilkos,
tolvaj a tolvaj,
torz már a szép,
szép az imént torz,
a hős: pribék,
s ki az, aki elől megy –*

*mert nincs szabadjegy
jól haladni a korral;
mert van, amikor – hány a példa! –
a néma szólal,
az iszkol, aki úz,
makulátlan a céda,
mocskos a szűz.*

Ez a törvény, a „rend” világa. Ezek a poétikailag puritán nyelviségű szabályok a társadalom egy rendkívül fontos szegmensére vonatkoznak: a jogegyenlőségre és jogbiztonságra, valamint a társadalmi értékek evidenciáira. A „tolvaj”, a „gyilkos”, „a hős: pribék” mellé nem véletlenül kerül be ebbe a szabálygyűjteménybe a torz és a szép esztétikai értékparallelizmusa. Ez nem a költői személet túlterjeszkedése – s nemcsak a korabeli esztétikai vitákra való visszautalás –, hanem az emberi lét evidenciális szükségszerűsége: rendkívül fontos a társadalmi jog biztonsága, értékállósága, de a művészet értékbizonyossága is (még ha ez az idea szintjén jelenik is meg).

A művész-„törvényhozó” által képviselt utópikus társadalomkép kettős felépítettségű. Az evidenciák, a jogi szentenciák után következő kijelentések a bizonyosság bizonytalanságát sorakoztatják fel, ugyancsak pontos opposziós rendben. Ez a sorozat (nyelv, erő, tisztaság, ártatlanság) nem a létezés relativizmusáról, hanem a társadalmi lét – s a törvénykezés – manipulálhatóságáról, az evidenciák meghamisításáról mond tanulságos parabolisztikus példákat.

A *Bartók* ziláltabb, avantgardisztikus struktúrájában is megjelenik ugyanez a társadalomkép: a rend hiánya itt is a pusztulást vízionálja („rendet, igazit vagy belevész a világ”). Másrészt a művész tevékenységéhez s a művészethez kapcsolódik a rendnek a képzete:

*Te megbecsülsz azzal, hogy fölfeded,
mi neked fölfedetett,
a jót, a rosszat, az erényt, a bűnt –*

Hasonló poláris erkölcsi és etikai értékrend jelzi a nem hazug társadalmi lét működését. Ezzel együtt a *Bartók* nem a törvényhez kapcsolja a művészt és alkotását, hanem a történelmi tapasztalatok igaz kimondására, a valóság feltárására, a „mi” által megélt szörnyűségek megszólaltatására hív fel.

A vers utalásszerű történelmi referencialitásai itt a metaforikus nyelv felerősítő eszközeivel válnak különösen hangsúlyossá:

*Mert olyanokat éltünk meg, amire
ma sincs ige.*

*Picasso kétorrú hajadonai,
hatlábú ménjei
tudták volna csak eljajongani,
vágatva kinyeríteni,
amit mi elviseltünk, emberek,
amit nem érthet, aki nem érte meg,
amire ma sincs szó s tán az nem is lehet már*

Az „ige” a biblikus allúzióval a szenvedés végtelenségére utal, tehát egy meghatározott kultúrkörbe illesztve ábrázolja a létélmény elviselhetetlenségét. S bekapcsol egy másik kultúrkört is, a modern művészetet. Picasso kubista-szurrealista képei a roncsolt, deformált valóságra utalnak, mintegy a mélyvilág kiírásaként a felületi látvány tagadásával.

A művész-valóság viszony a „mi”-„ők” oppozitív társadalomképét a művész alakjának, feladatának, jogának és nyelviségének megformálására, kimondására használja. A két vers e tekintetben sok hasonlóságot mutat – mindenekelőtt a szentenciaszerű nyelviségű részeket tekintve, a nyelviség evidenciáinak magabiztosságában – de jelentős eltérések is vannak. A *Bartók* – a szöveg több pontjával érintkezve – több aspektusát érinti a szerepnek. Az *Óda* e tekintetben is tömörebb, centralizáltabb.

A *Bartók* művésztértelemezésében hangsúlyos szerepeket kap az intertextualitás, az elődökre vonatkozó utalás. Liszt korabeli modernsége mellett Illyés a versbe idézi a *Nyugat* szellemiségét is. Aligha véletlen, hogy az egyik legdirektebb, a felelősségre utaló kijelentés („Mert növeli, ki elfödi a bajt”) Babitsra, Babits Jónására utal: „Mert vétkesek közt cinkos, aki néma.” Másrészt nem feledhető, hogy a *Bartókra* testált művészfelfogás azzal a „művésszel” áll szemben, akit a „hazugul szép énekek” minősítenek. Tehát lényegesen többről van szó a vers művészt-művészetet értelmező okfejtésében, mintsem a romantikus tradíció aktualizációjáról, hogy Illyés (ismét) a költő, a művész omnipotens társadalmi szerepéről szólna. A *Bartók* a művész alakjában az értelmiség felelőségét taglalja, akinek kötelessége kimondani a rettenetet.

A vers oppozitív rendszerében nagy terjedelem és hangsúly jut az (igazi) művész és (hamis) valóság viszonyának tisztázására. A „hazugul szép énekek” a valóság meghamisítására, a művész önként vagy kényszerrel vállalt hazugságaira vonatkoznak, ami majd visszatér a szöveg későbbi pontján is: „befogott füllel és eltakart / szemmel tartsanak”. Ez a többes szám, az „ők” hatalmára

utal, a hatalomnak alárendelt médiára, művészetre is, amely elvonja a látás, a hallás képességét, megfosztja az embert a valóságérzékelésétől és tudatától. De megjelenik a „hazugul szép énekek” másik, szolidabb változata is: „anyánk a halott – a búcsúzóit ne / Zerkovitz zengje”.³⁴ Amint az elveszett „hazákat” sirató verkli futamok érzelmi és intellektuális ellentéte is erre utal.

A művész szerepe egyrészt az „ők” tagadásában, a valóság hazugságainak leleplezésében, az idillikus társadalomképek manipulációjának elutasításában jelenik meg, de nagyobb hangsúlyt kap az igenlés, a „mi” viszonylatában megjelenő művész és szerepe. A „mi” valósága általánosítva, a zenei nyelv univerzalizálásának megfelelően az „emberi faj” általános létélménye kapcsán jelenik meg:

*Van-e remény még emberi fajunkban? –
ha ez a gond s némán küzd már az ész,
te szólalj,
szigorú, szilaj, „agresszív” nagy zenész,
hogy – mégis! – okunk van
remélni s élni!*

Ez az általános kérdésfeltevés az emberi lét olyan univerzáléit emeli be a gondolkodásba, mint a „remény”, „ész”, „élet”, azaz lét esszenciáinak (egy részüknek) a megidézésével a zene és a létről való gondolkodás kapcsolatát emeli ki. (Illetve távolról idéz egy verstípust – talán magát a szöveget is –, amit Vörösmarty *Gondolatok a könyvtárban* című verse reprezentálhat.)

Az *Óda* művészértelmezésének háttérében is egy intertextus működik. Petőfi *A magyar politikusokhoz* (1847) című versében a „kevély urak” a politikusok pillanatnyi tündöklését, a költészet-költő „kis csillaga” pedig annak örökkévalósága fejezi ki, ugyancsak erős oppozícióban. Petőfi versében nincs szó a társadalmi törvényekről, a költőről viszont igen:

*Tanuljátok meg, mi a költő,
És bánjatok szépen vele,
Tanuljátok meg, hogy a költő
Az istenség szent levele,
Melyet leküld magas kegyében
Hozzátok, gyarló emberek,
Amelybe örök igazságít
Saját kezével írta meg.*

A szerepértelmezés a Petőfi- és az Illyés-versben némiképp hasonló, túldimenzionált profétikus küldetéstudatra megy vissza (Petőfinél a költő Isten küldötte, az „istenség szent levele”). Illyésnél azonban más a transzcendencia forrása, ereje: a művész képessége, különlegessége nem Istentől kapott ajándék, hanem

alkatából, idegrendszeréből származik. Ez az értelmezés persze ugyanúgy egy premodern világgal kapcsolatot tartó alkatot kreál, de maga a társadalmi feladat nem az. A költő annak a társadalomnak a működését szabályozza, amire a politikus, a „törvényhozó” nem képes, mert nincs figyelme a „részlet-igazságra”, az „árnyalatra”, a „kivételre” – azaz a létezés egyediségére, az egyénre. A társadalmi dialektikát, a szöveg a fogalmiság evidenciáival értelmezi:

*Jogot tehát az árnyalatnak,
melyben a holnap rajza áll
s a kivételnek
mely holnapra talán szabály;*

Az Óda egy erős, ugyanakkor igazságtartalmát megkérdőjelezhető oppozícióban helyezi el a költőt az értelmiség hierarchikus rendjében. Az orvostudomány („meglelni a rák ellenszerét”), a fizika („gépbe fogni az atom erejét”), az úrtudomány („röpülni világűrön át”) a tudományos megismerés egy-egy irányát képviselik, s ebbe a kognitív valóságismereti sorba illesztődik bele a költészet („megmutatni amit a jövő a szívben érlel”) a maga transzcendenciájával. Ugyanakkor ez a transzcendencia a társadalmi értékrend rendbetételére is irányul („valamit folyvást rendbehozni”), s nem csak a jövő, az idő végtelenségének megismerésére. Érzékelhetően ugyanazok a fogalmak írják le a művészi megismerést („a költő a legfőbb kutató”, „Jogot a boncolóknak”) mint a tudományost, azaz a költő egy a társadalmat kutató-jobbító-alkotó értelmiségi sorban. Tudásának nem tudományos, hanem inmateriális eredete ellenére nem nő a társadalom fölé, noha szerepe kétségkívül rendkívüli.

A diszkusszió, az értékek tisztázásának feladata konzekvens akkor is, amikor megkülönbözteti az Óda az alkotót az alkotótól. Az illyési értékrendet a rebellisek képviselik: „a haladókat, s harcolókat / vallom – a terep-fölverőket- / példaképül!”. A megrögzött, megszokott, hamis értékrend tagadását, a létben való rendteremtést, az emberi létnek formát adó igazi törvényeket fogalmazza itt újra a szöveg azzal, hogy az irodalom nagy lázadóit sorolja:

*Előttük jár, fönнен libegve
Hamlet, Karenin Anna, Bánk,
– megannyi tiszta láng!*

*A homályt-üző ős Világ
nő, ha ők szólnak.*

Shakespeare hőse a „kizökönt időt” akarja „helyre tolni”, az erkölcsi rend visszaállítását, Tolsztoj hősnője nemcsak az emancipáció, hanem az érzelmek jogáért is lázad. Bánk a nemzeti sérelmeket bosszulja meg. Azaz ezek az irodalmi hősök a maguk tragikus sorsával és lázadásával emblémái az irodalom (művészetek) társadalomformáló hatásainak is.

A vers első zárlatában (a Tersánszky-függelék előtt) megkapja verscím is az értelmezést a maga oppozitív kettősségében. Ugyan az első szakasz a törvényhozó politikust szólítja meg, az igazi törvényhozók azonban, akiket az *Óda* magasztal, a „törvény- és fényhozók”, azaz a vers logikája szerint a költők, a művészek. Nem tudni, a törvényhozó = költő szemantikai konstrukció mennyire tudatosan játszik rá Shelley híres definíciójára („A költők a világ el nem ismert törvényhozói”), a szerep értelmezése azonban kétségkívül mutat hasonlóságot.³⁵

Az „óda” egy kettős játékba kerül be,³⁶ a törvény kettős értelmezői mezőjében: a politika által megrontott törvény, amely a társadalom anomáliáit előidézi, nem érdemel ódai hangzást, a dicséret azoké, akik a máglyát, a meg nem értettséget, a bukást is vállalták, hogy élre törjenek. Még ha ezt ösztönösen is tették: „tán nem is tudva hova s mért”.

A (művészi) nyelv és valóság diskurzusa a *Bartók* szövegszerűségében is megjelenik. A vers elején többször is ismétlődő „Hangzavar” utal a modern zene hangzásvilágának diszharmóniájára, atonalitására, amit a modernség ellenzői hangzavarnak tartanak, tehát zeneellenesnek. Ez a „hangzavar”, ez a modernség a vers szerkezetében és grafikai küllemében is megmutatkozik, hisz a *Bartók* nem követi a hagyományos versstruktúrát: nincsenek versszakok, az egyes részegységek (mint valami zenei tételek) különböző formátumot, sorrendet, sorfajtaát alkotnak. A verset mintegy az avantgárdisztikus modernség keretében a diszharmonikus strukturáltság³⁷ írja le, külső, vizuális formát is kölcsönözve a modern zenei nyelv és modern valóság kapcsolati viszonyának.

Ez a szövegrész a megszólalást tematizálja a „jaj kiált”, „hazugul szép éneken át”, „nép szólal újra” toposzaival. A hangadás, a „szó” többféle konnotációját is felsorolja, illetve szembeállítja ezt a tételt záró rész. A „jaj” a hangzavarhoz, tehát a bartóki zenéhez tartozó szemantikus rész, a „hazugul szép énekek” az „ők” hazug, valóságot meghamisító világához, míg „nép szólal újra fölségesen” a „mi” valóságához és igazához: „fölségesen”. Noha szemantikailag utalhatna a „nép” a bartóki zene folklorisztikus kapcsolataira, de nyilvánvaló, hogy az idézőjelbe tett nép csak egy hivatkozási alap a „nép” érdekeire hivatkozó hazugságok képviselőinek, akik minden szörnyűséget a „népre” hagyatkozva követtek el.

Illyés a *Nyugat* 1939. 2. számában tette közzé az *Író hűsége* című esszéjét. Az írói hűség itt is egy diszkusszióban, egy oppozitív érvelésben, a korral szemben általános érvénnyel fogalmazódik meg (csak utalás van a politikára). Az író feladata így jelenik meg: „Nem érte be [ti. az olvasó], hogy a legizgatóbb és a legveszélyesebb területről, a lélek és a sors vidékéről kapjon felvilágosítást...” Ebben az etikai kontextusban értelmeződik az alkotói hűség tisztessége: „Még lehet, hogy hőökké kell válnunk. Lesznek köztünk, akik mániákussá fognak válni, lesznek, akik megtépik ruhájukat és csak zokognak vagy átkozódnak, mint Jeremiás. A ránk vetődő égi fény azon a belső színpadon sokakat megzavar.

Az igazságot kimondani nem nagy dolog, megtalálni nehéz. A kimondáshoz csak a test bátorsága kell, megtaláláshoz a léleké. Művünket nem mi tesszük harciassá, hanem az idő.

Csak Júdás nem lesz közöttünk, nem lehet. Engem kezdettől fogva az vigasztalt az irodalomban, hogy az írásmű már természeténél fogva nem bírja el a hazugságot. Egy sejtnyi hazugság a legragyogóbb külsejű alkotásban is úgy fejlődik, úgy dolgozik, mint a kukac az almában: egy-kettőre a földre rántja. Hűtlen író nincs, mert a hűtlent az irodalom rendszerint még az árulás előtt kiveti magából.”³⁸

Ez a vallomásszerű, ars poeticus szöveg 1939-ben, tehát a háborúra készülődő Európa közhangulatában fogalmazza meg a tisztesség kritériumait és az alkotói feladatokat. Az 1950-es években a történeti-politikai kontextus más, az írói munka, felelősség, a társadalomban betöltött szerep is más argumentációt kap, s főleg más kifejtési módot. A *Bartók* és az *Óda* diszkusszív beszédmódja egy világosan tételezett értékszerkezetre épül: a törvényes és jogszerű társadalom kívánalma az egyik oldalon (a „mi” oldalán), míg a másikon az az ideológus hatalmi-politikai gyakorlat, amely felszámolja az egyéni és közösségi lét alapértékeit. A társadalmi működés ezen anomáliája a művész/művészet aspektusából fogalmazódik meg: a művész joga és felelőssége relációban. Ebből a sajátos, a társadalmi létre általánosan reflektáló etikai helyzetből – annak illyési interpretációjából – adódik az a direkt viszony, ahogy a beszélő a beszéd-tárgyhoz és magához a beszédhez viszonyul. Az én, a szövegeket formáló beszéd alanya cáfolhatatlan értékbizonyossággal rendelkezik, s ennek fedezete az a történelmi létélmény, amit a „mi”, az idézőjel nélküli nép, a nemzeti közösség elszenvedett – a *Bartók* érvelésében. Az *Óda* ennek a létélménynek az okára világít rá: a társadalmi létet, annak törvényszerűségeit ideológus dedukciókra visszavezető politikai gyakorlatra. A két vers azért is válhatott a kánon alapdarabjává, mert a történelmi közelségben élő befogadó közvetlen referenciákat talált a megélt valóság és annak interpretációja között. Azzal együtt is, hogy mindkét szöveg általánosít és a művészi nyelv univerzáléiból építkezik. Illyés ugyanis megtalálta azt a diszkusszív beszédmódot és az azt szolgáló nyelvi konstrukciókat, (lefokozott) képi világot, ahogy az egymást opponáló világo kból nyilvánvalóvá válik nemcsak a művész joga, de kötelessége is. Igaz, ez a megszólalás valóban képviseleti – de mi lehetne más, ha nem akarja elföldni a bajt.

JEGYZETEK

1. Kulcsár Szabó Ernő: Az önfüggőség retorikája. *Irodalomtörténet*, 1998, 1-2, 3–30. (A tanulmány első megjelenése: *A költőszerep lehetőségei Közép-Európában*. Szerk. N.H.B. Szekszárd, 1997, Illyés Gyula Pedagógiai Főiskola.)
2. I. m. 4.
3. Csak két példa: „Az Illyés-líra alteritása ugyanis különösen akkor szembevetendő jelenség, ha emlékeztetünk rá: ez a beszédmód nemhogy a klasszikát átértelmező reneszánsz emulatív

imitációja értelmében, de még a pusztá átsajátító utánzás szintjén sincs ma jelen a magyar költészetben.”

Illetve: „Ehelyett már a harmincas években is inkább annak leszünk tanúi, hogy még a leg-egyénibb hangszerelésű alkotásainak is gyakran azok a modális és technikai elemei a leghatékonyabbak, amelyeknek József Attila, illetve Szabó Lőrinc dolgozták ki az autentikus formáit.” I. m. 10.

4. I. m. 23–24.

Illyés idézett szövege: *Hajszálgyökerek*. Budapest, 1971, Szépirodalmi, 519.

5. A vers ilyen szemléletű értelmezése: N. Horváth Béla: Ahol zsarnokság van. A vers- a totalitarizmusról. *Magyar Napló*, 2022, 11 és 2023, 1, 45–52.

6. Az *Egy mondat a zsarnokságról* keletkezési éve: 1950. (Az antedatálást valószínűtlennek tartom. Ld. *Magyar Napló*, 2023, 1, 47–48.)

7. hol zsarnokság van,

ott zsarnokság van

nemcsak az ernyedetlen

tapsoló tenyerekben,

kürtben, az operában

éppoly hazug-harsányan

zengő szoborkövekben,

színekben, képteremben,

8. Vörösmarty idejében a szó jelentése: híres. (Azaz nem a mai negatív értelmű jelentéssel rendelkezett.) Alföldy Jenő szerint Illyés a negatív konnotációt használja. Alföldy J.: „Pokolzajt zavaró harci zaj”. *Tiszatáj*, 2003, 3. Diák melléklet, 4.

9. Liszt alakját nemcsak a Vörösmarty-párhuzam emelhette be a versbe, hanem az is, hogy Bartók pályája elején Liszt Ferenc követője volt, s az 1936-os akadémiai székfoglalóján is elődje életművéről beszélt. Ld. Szabolcsi Bence, *Új Zenei Szemle*, 1950, szeptember, 46.

A székfoglaló Liszt-értelmezéséről írja Richard Trauskin: „A 20. századi hallgatóknak Bartók szerint túl kellene lépniük »nagyapáik« ízlésén, és nem kellene tudomást venniük Liszt »pom-pázó, túlzásfolt és rapszodikus« vonásairól.” Liszt problémái, Bartók problémái, saját problémáim. *Magyar Zene*, 2018, február, 9.

10. Erre Illyés utal: *Naplójegyzetek, 1973–1974*. Budapest, 1990, Szépirodalmi, 97.

11. Szabó Ferenc: Bartók nem alkuszik. *Új Zenei Szemle*, 1950, szeptember, 7–8.

12. I. m. 12.

13. Asztalos Sándor: Bartók a mienk. *Új Zenei Szemle*, 1950, szeptember, 23.

14. Szabolcsi Bence ezt így írja le: „Figyelemreméltó az az ösztönzés, melyet a magyar Bartók-művek a maguk alkati felépítésében merítettek a népzeneből. Megtalálható ez a kapcsolat színpadi műveiben is és megkésett társukban, a Cantata Profanában. Ezek ugyanis úgy épülnek fel, mint óriási, dramatizált népballadák, egy-egy nagy, szüntelenül fokozódó drámai kontraszt köré: a »Kékszakállú hercege« és a »Csodálatos Mandarin« variációs rondo-, a »Fából faragott királyfi« szonáta-, a Cantata dalformában; egyúttal egy-egy kulminációban csúcso- sodó híd-formák (akár a »Zene« vagy a III–V. vonósnygyes). A »Kékszakállú« kivilágosodó és elsötétülő, kinyíló és becsukódó világa, a »Királyfi« harca az éjszakával, az elemekkel és a közönnyel: csupa balladaszerű fokozás – és a népballada ritmikus alkata, a szakaszos-dialektikus kifejlődés formaelve valóban jobban magyarázza valamennyit, mint a »dal«, a »rondó« és a »szonáta« klasszikus fogalma.” Szabolcsi Bence: Bartók és a népdal. *Új Zenei Szemle*, 1950, szeptember, 46.

15. Kodály Zoltán: A folklorista Bartók. *Új Zenei Szemle*, 1950, szeptember, 34.

16. Kodály Zoltán: Bartók Béla műve ma jobban él, mint valaha. *Szabad Nép*, 1955, szept. 27., 4.

17. „Én részemről egész életemben téren, mindenkor és minden módon egy célt fogok szolgálni: a magyar nemzet és a magyar haza javát.” (Bartóknak ezt az 1903-ban írott vallo- mását – levélrészletét – mottóként idézi Kodály 1950-es írása is.)

18. Szabolcsi Bence: Bartók Béla. *Szabad Nép*, uo.

- (Mind Kodály rövidített szövege, mind Szabolcsi Bence megemlékezése a 4. oldalon található a hírek között, a *Vélemények, nyilatkozatok a magyar–szovjet mérkőzésről* cikk mellett.)
19. Ld. *A szarvassá változott fiú – Magyar költők versei Bartók Béláról*. Kozmosz Könyvek, 1981.
 20. Illyés Gyula: *Naplójegyzetek (1961–1972)*. Budapest, 1989, Szépirodalmi, 41.
 21. I. m. 221.
 22. Idézi Rónay László: Bartók és a Nyugat. *Vigília*, 1971. január, 12–20, 20.
 23. Illyés Gyula: Bartók emléke. *Vigília*, 1971. jan. 3.
 24. *Új Írás*, 1962, 8, 878–879.
 25. Az alcím, a *Jubiláló Tersánszky Józsi Jenőnek* némiképp megjelölné a dátumot. Tarján Tamás 1963-at ír (Tersánszky 75. születésnapja), ez azonban nem valószínű. Inkább a 65. születésnap (1953) jöhet szóba, a szöveg politikai kontextusa erre enged következtetni.
 26. Aczél György Hagyaték, MTA Kézirattár MS6032/48
 27. Tersánszky Józsi Jenő (1888–1969) legismertebb műve a magyar pikareszk irodalom kitűnő darabja, a *Kakuk Marci*-sorozat. (*Kakuk Marci ifjúsága* 1923, *Kakuk Marci a zendülők között* 1934, *Kakuk Marci vadászkalendárija* 1935, *Kakuk Marci kortesúton* 1937.) Noha 1949-ben az író Kossuth-díjat kapott, az ekkor berendezkedő kommunista irodalompolitika háttérbe szorította. 1955-ben novellagyűjteményével jelenhetett meg újra az irodalomban.
 28. Alakjának különösségére az Illyés-vers is utal.
Ld. még: Tarján Tamás (szerk.): *Virgonc szavak virgonc királya. In memoriam Tersánszky Józsi Jenő*. Nap K., 1999. Különösen: 229–231, 330–337.
 29. Az Illyés-versben említett ós-síp, hordozható csónak, új biciklifék találmányokról, az író pragmatikus különösségéről Tersánszkyknak az 1955-ben megjelent *A biciklifék története* című munkája is tanúskodik: „a Fecske kormányán egy furcsa nagy acél bajusz, egy mindent felülmúló alkotmány a fékek világában. Világszabadalom! Bowden-fék a neve. A szerkezete bonyolult rugórendszerből áll, amely acélhuzalon kapcsolódik egymásba. Ha nyomod a fék nyomóját? A rugórendszer ellenkező irányban rúg, mint nyomod, viszont a huzal végén a kerékre harapófogószzerűen alkalmazott féket a rugók így szoríthatják rá a kerék acéljára két felől a gumi lenyomása helyett.” Ld. Longa Péterné: Egy magyar író találmányának sorsa regényben elbeszélve, avagy egy biciklifék története; <https://www.szttnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/200402/06-technika.html>
 30. „Valóban: csodálatos és elsodró dolog az, ami országunkban ma végbemegy. Nem igazi ember, nem becsületes ember az, akit a viharos fejlődés sodra nem ragad magával – aki nem tud lelkesedni azon, hogyan lesz nálunk is igazán emberré az ember, s hogy a nemzet élete hogyan virágzik ki, teljes szépségében. Írónak lenni, egész történelmünk folyamán, nem volt még szebb dolog, mint ma. Voltak itt évszázadok, amikor a költő, az író csak világító fáklya tudott lenni a tömör sötétségben. Áldozatos, hősi és szép szerep volt az: elégni, a remény fényét osztva szét a reménytelenségben, vagy odatemetkezni a letiport szabadság romjai alá. De én úgyhiszem, hogy a megvalósult reménység, a soha el nem bukó, győzelmes szabadságharc költőjének, írójának lenni legalább ilyen hősi és szép dolog. Magyar író számára nem adatott még szebb feladat, mint nekünk, ma: művekben megörökíteni az új kort s a születő új ember arcát. De nemcsak megörökíteni mindezt, hanem mutatni az előre vivő utat, a művészet eszközeivel küzdeni az igazság és a szépség végső győzelméért.”
Darvas József: A magyar irodalom helyzete és feladatai. *Csillag*, 1951, 515–544; 516–517.
Ezen a kongresszuson mondta el Illyés pragmatikus beszédét és olvasta fel *Az építőkhöz* című, a kor ideológiájába belesimuló „termelési versét” Ld. még *A Magyar Írók I. Kongresszusa*. Budapest, 1951, Művelt Nép, 91.
 31. Darvas József, i. m. 522.
 32. I. m. uo.
 33. Révai József felszólalása. *Csillag*, 1951, 590.
 34. Az 1955-ös közlésben ez szerepelt. Később Zerkovitz Béla (1882–1948) emlékét nem sértve ez áll a vers ezen helyén: „ne / kuplédal zengje”. Ez a változtatás nem von el a lényegből, hisz Zerkovitz neve a könnyű szórakoztatást, az operettet, a kuplét asszociálja az igazi, a magas kultúrával való opozícióban.

35. Shelley a Költészet védelme (*Defence of Poetry*, 1821) című programnyilatkozatában így szól a költészet társadalmi szerepéről: „A költők a világ el nem ismert törvényhozói”. („*Poets are the unacknowledged legislators of the world.*”) A romantika költője a költői nyelv metaforikus érvényességéről, de korlátozottságáról is beszél, annak devalválódásáról
 file:///C:/Users/36303/OneDrive/Dokumentumok/IGY%20%C3%ADra%2050-es%20%C3%A9vek/A-Defense-of-Poetry.pdf
36. Amint az *Óda egy hivatalba lépő afgán miniszterhez* (1931) iróniájában is.
37. A hangszimbolikának a magyar költészetben 1955-ben igencsak újszerű nyelviségű szövege olyan szavak egymásutánosságát közli, amelyek fonémái disszonáns együttes hangzást eredményeznek, amit a hangstatisztikai elemzések is alátámasztanak. Ld. Vasy Géza: Illyés Gyula: Bartók. *Tiszatáj*, 1977, 11, 55–60; 58.
 Vasy hivatkozik József Attila *Medvetánc* című írására, annak disszonancia-konzonancia tételére is mint lehetséges szemléleti forrásra (nem igazán meggyőzően).
38. Illyés Gyula: Az író hűsége. *Nyugat*, 1939, 2, 69–72; 71–72.

