
a jugoszláviai ruszin költészet

JULIJAN TAMAS

Jóllehet az elmúlt évtizedben, vagyis pontosabban 1967-től 1974-ig néhány regény jelent meg (Vlado Koszteljnik, Mihál Kovacs, Stefan Hudak, Vladimír Kirda és Evgenij M. Kocsis művei), valamint dráma (Gavrijil Koszteljnik, Mihál Kovacs, Evgenij M. Kocsis, Janko Szabados, Stefan Hudak, Gyura Papharhaji és Miron Kanjuh alkotásai), a vers és az elbeszélés még mindig azok a műfajok, amelyekben a jugoszláviai ruszin irodalom a leggyakrabban és a legérettebben jut kifejezésre. Kétségtelen, hogy a ruszin vers és az elbeszélés 1904 óta — amikor Gavrijil Koszteljnik közzétette a ruszin költészet első művészi gyűjteményét, a Falumból (*Z mojogo valala*) című idillikus verskoszorút — napjainkig jelentős mértékben kifejeződött. A műfaji fejlődésnek ez az útja nyomon követhető a költészetnek a hagyományos lokális poézistól a korszerű költészetig való érlelődésében is.

A ruszin népi irodalom, pannón szakasza előtt, a kárpáti hármashatár mentén és Galíciában élő népek kollektív irodalmának folyamatához tartozik, míg a jugoszláviai ruszinok művészi irodalmának első szakasza — a lokális hagyományos költészet (korszerű költészetté való érlelődése) — a jelen évszázad hetvenes éveiben fejeződik be. Ezt alkotómunkájának első szakaszával leginkább a hagyományokhoz hű Gyura Papharhaji juttatja kifejezésre *Itt, közvetlenül a szívem mellett (Tu takoj pri sercu, 1968)* című kötetével, valamint a modernebb Miroslav Sztribber; a korszerűbb költészeti koncepció teljes mértékben Miron Kanjuh drámájában, Ljubomir Szopka elbeszéléseiben és a fiatalabb nemzedékhez tartozó néhány költő műveiben bontakozik ki teljes mértékben.

A jugoszláviai ruszin irodalom úgy is értelmezhető, mint néhány alapvető téma számos motívum-változata: a forrás légiája, — az ősapák hazája utáni vágyódás és az 1740—1750-i vándorlás létfontosságú szükségyszerűségének a tudata. A kenyér és a szebb élet felé fordulás sorszerűen vezet a napraforgó jelképjelentésének árnyáéhoz; egészen a legutóbbi háborúig a szolga történelmi és szociális szerepe a ruszinok lel-

kébe a sztoikus szolgálai szenvedés vonását vési, meghatározza tétlen és megalkuvó magatartásukat, amelynek alapvető célja, hogy minél csendesebben és nyugodtabban, a napraforgó-jelképhez hasonlóan lehajtott fejjel éljék le életüket. Lelkük szolgálai jegyének ténye azonban magában véve még nem azt jelenti, hogy ez a szolga nem becsületes; a hagyományos ruszin nép iránti szeretet az önmaguk eredeti azonosságáról alkotott tudat csendes, de kitartó hangsúlyozása. Meglepő lehet ez a két évszázados szenvedés iránti ragaszkodás, de meg kell mondani, hogy az áldozat büszkeségéről van szó, aki attól fél, hogy sorsszerűen halálra lett ítélve, szeretete tehát görcsös próbálkozás saját életének meghosszabbítására; az urbánus motívumok — az örökség és a korszerűség összeütkezés; az egyéni szerelmi élmények és önmagának, mint a kozmikus harmónia részének az átélése. A jugoszláviai ruszin költészetben az egyik legjelentősebb kérdés a humanizmus problémája, s ebben az esetben a humanizmus fogalmán azt a történelmi helyzetet kell érteni, amelyben a ruszin sohasem tartozott kizsákmányoló osztályokhoz vagy uralkodó társadalmi csoportokhoz, mert ha egyesek számára lehetővé is vált a kizsákmányolás és az uralkodás, és éltek is a lehetőséggel, akkor elidegenültek eredeti környezetüktől.

A népi líra először Mihajlo Vrabelj *Ruszin csalogány (Russzkij szalavej)* című gyűjteményében látott napvilágot Uzgorodban, 1890-ben. Ebben a gyűjteményben helyt kapott Petar Kuzmjak (1816—1900), az első ismert ruszin költő, kultúrmunkás és pedagógus két verse (Priletyla zazulenyka, Szpivaj zsavaronku), amelyek nem bácskai-szerémségi nyelvjárásban, hanem ukrán nyelvjárásban íródtak. Meg kell azonban mondani, hogy a Ruszin csalogány című gyűjteményben bácskai—szerémségi nyelvjárásban, tehát a jugoszláviai ruszinok mai irodalmi nyelvén írt népi lírai költemények is helyet kaptak. A népi líra másodszor és ennél jóval jelentősebb mértékben Volodimir Mihajlovics Hnatyuk (1871—1926), a tekintélyes ukrán etnológus és polihisztor néprajzi jegyzeteiben láttak napvilágot, amelyeket 1897-ben bácskai látogatása alkalmával készített, és 1900-ban Lvovban közölt (*Etnograficsnij zbirnik NTS, t. IX. Etnograficsni materijali z ugorskoj Ruszi, t. III/I. és II.*).

A jugoszláviai ruszin népköltészetből a heroizmus, az epika hiányzik, természetesen, ha nem számítjuk ide a hagyományos szerbhorvát epikából átvett és variált Kraljević Marko-motívumokat; csupán maradványai vannak az eposznak a balladákban és románcokban, azon motívumok történelmi emlékeként, amelyek a hajdukok lázadásához és akcióihoz fűződhetnek. A lírából viszont hiányzik a szerbhorvát és orosz népi lírára jellemző pogány réteg. Ez azzal is magyarázható, hogy a ruszin embert, jóllehet a munkához és a földhöz kötődik, már túlságosan is hatalmába kerítette a kereszténység, a lírai költeményeket pedig a népi folklór iránti első romantikus lelkesedés után jóval később kezdték feljegyezni. A motívumok és a jelképek részint ukránok, — az őshazájából hozott szellemi üledék. A meghatározatlan szlovák—ukrán—lengyel mag, a ruszin nemzetiség eredetének kiindulópontja új feltételek közé átplántálva önállóan kezd élni, de a magyar és szerbhorvát hagyomány állandó és észrevehető befolyása alatt, ami két évszázad után egy új kollektív individualizmust eredményez. Hogy ez az eredet-mag nem olvadt be, elsősorban a ruszinok saját eredeti azonosságukról alkotott kifejezett tudatának és annak a történelmi magatartásnak az eredménye, amely-

nek „életfilozófiáját” filozófiai terminológiával a tétlen megalkuvás és koegzisztencia egzisztenciális filozófiájának nevezhetünk, — az a pacifizmus ruszin változata. Ennek az erkölcsi machiavellizmusnak az volt a célja, hogy túléljék a pusztító történelmi viharokat, amelyekben ez a pannón égtáj az elmúlt két évszázad alatt nem szűkölködött. Ha felidézzük Platon Karatejevet Tolsztoj *Háború és békéjéből*, és félénkebbnek és óvatosabbnak képzeljük el, a szó szoros értelmében a ruszin képét láthatjuk. A túlnyomórészt földműves és szolga ruszinok közül néhány tanító az úgyszólván egyedüli és legnagyobb létszámú ruszin értelmiség — a vatikáni eredetű egyházi klérus — erős befolyása alatt, tudatában számbeli jelentéktelenségének, kénytelen volt a tétlenség burkába rejtőzni; az a burok csak a legutóbbi háború után pattant ki, s az értelmiség rohamosan megerősödött, úgyhogy ma már viszonylagosan nagy létszámú.

A jugoszláviai ruszin költők három nemzedékét különböztetjük meg. Az idősebb nemzedék: Petro Kuzmjak (1816—1900), Gavrijil Koszteljnjk (1886—1948), Mitro Nagy (1896—1962), Maftej Vinaj (1898), Jelena Szolonar (1900), Oszif Koszteljnjk (1903—1928), Janko Fejsza (1904), Jasa Bakov (1906—1974), Mihaj Kovacs (1909), és Gavrijil Nagy (1913). A középnemzedék: Mikola M. Kocsis (1928—1937), Vaszilj Mudri (1932), Miron Kolosnjaji (1930), Miron Budinszki (1931), Ljupka Falc (1932), Mikola Szkuban (1932), Gyura Latyak (1933), Gyura Papharhaji (1936), Helena Hafics (1938), Miroszlav Sztriber (1939—1971), Angela Prokop (1940—1971). A fiatal nemzedék: Irina Hardi (1944), Venjamin Buljcsik (1946), Mikola Kamenjicki (1947), Julijan Tamas (1950), Ahneta Bucsko (1951), Jakim Csapko (1951), Mihaj Ramacs (1951) . . .

A nemzedéki tagolódáson kívül a jugoszláviai ruszin költészetre jellemző a sajátos női kollektív lírára, a paraszt- és munkásköltők költészetére és az érett individuális költészetre való tagolódás. A jugoszláviai ruszin költészet első pannón szakasza — a hagyományos lokális költészet korszerű költészetté való érlelődése — folyamatként értelmezhető, amelynek jellegét a legjobban az alábbi tények segítségével határozhatjuk meg: 1. a ruszin költészet fejlődésében eljutott az érett egyéni alkotómunkáig, de maga után vonja a sajátos női lírát, amelynek művelői ismertek, s akiknek a közös jellegzetességei (a belső világ kanonizált motivációs és lexikai szempontból szívzaggató patetikája, a férjhez menés utáni kötelező elhallgatás, az a gyakorlat, hogy közülük csak néhányan harcolják ki a saját egyéniségüket . . .) a XVIII. századi és a XIX. század eleji szerb polgári líra megkésett hasonmásának egy fajtáját alkotják; 2. az érett individuális költészetben belül a legjelentősebb vonásként a hagyományos költészet történelmi ösztönössége jut kifejezésre, az irodalom hangsúlyozottan atipikus és nem folyamatos (Sz. Petrovics) és gyorsított ütemű (Gacsev) fejlődése; 3. a hivatásos alkotók, a szellemileg arisztokrata közönség és mecénások hiánya, a szóbeli és lokális hagyomány jelenléte, az a tény, hogy az alkotók legnagyobb része nem ismeri az alkotási eljárás felhasznált konvencióiról szóló elvont elméleteket, arra jogosít fel bennünket, hogy a ruszin költészet, tehát az egész jugoszláviai ruszin irodalom első pannón szakaszát népszerű művészetnek tekintsük.

Gavrijil Koszteljnjk (1886—1948) *Falumból* című idillikus verskoszorújával kezdi meg a ruszin költészet folyamatát, amely napjainkban is él,

és amelyet nem értékelési, hanem tipológiai értelemben a legsajátosabban ruszinnak tekintünk.

Koszteljnik Falumból című irodalmi alkotása műfaji szempontból hibrid. Egy ilyen műfaji szempontból hibrid irodalmi alkotás esetében módszertani szempontból „a leghasznosabb” Hegelnek az irodalmi szempontok totális mivoltáról alkotott víziójára, valamint az epika-lírai-drámai szempontok fogalmi triádájára hivatkozni. Az „idillikus verskoszorú” szözerkezet jellemző, mert vele a fiatal Lukács terminusaival szölvva egészen pontosan meg van határozva a művészeti irodalmi alkotás formája — a koszorú —, valamint e konkrét forma szelleme — az idill. Hegeli fogalmakra fordítva, az idill a drámai hiánya és a lírai jelenléte, amit az eposzi sugároz ki. A pszichológusok számára az idill, a pásztorjáték utáni emberi vágyakozás az ember vágyódása a nyugalom és csend az elégedett lélek jóllakott lustálkodása után; a pszichoszociológusok számára az idillre való emberi törekvés, vagyis pontosabban, egy meghatározott történelmi helyzetnek mint idillikus helyzetnek a felmérése nem más, mint menekülés az élet ólomsúlya iránti tevékeny viszonyulástól, ugyanazon helyzet rút tényeinek a tudatos megváltoztatásától. Hegel fogalmi triádájának harmadik epikai szempontja a leírásban, a ruszinok 1903-ban tapasztalt magatartásmódjának az elbeszélésében van, és ezt a harmadik szempontot etnográfiai „rétegnek”, a szokások és helyzetek etnográfiai katalógusának, dokumentumnak nevezhetjük. Ezekből következik, hogy Gavriil Koszteljnik Falumból című irodalmi művének formája eposzkoszorú, amelyet „a költő mesél”, s legjobb pillanataiban az idill líraiságáig emelkedik; ez mindenképpen azt jelenti, hogy a lírai pillanatok az etnográfiai dokumentum szüntelen jelenlétéhez viszonyítva ritkák. Így beszélnek Koszteljnik verskoszorújáról a művészetfilozófus vagy az esztéta. A modern irodalomkritikus viszont, szem előtt tartva a művészetfilozófus által felkínált tapasztalatok, a Falumból című idillikus verskoszorút a jelenkori élő érték próbájára tenné, és a következőket állapítaná meg: Koszteljnik műve élő, mert magában hordozza a ma is élő őstípusú motívumokat (például a kalászbza szökkenő búza motívuma, a benne ülő fürj, a pacsirta délidőben), amelyek fellelhetők Mihail Kovacs, Mikola M. Kocsis, Gvura Papharhaji és előttük Vinaj és Fejsza, valamint később néhány legfiatalabb költő alkotásában is; élő a kifejező hasonlatai révén (az ég, amely olyan kék, mint a szemre hulló kendők; a búzakeresztek, amelyek mint csónak csónak után úsznak; a kazlak, mint fehér kacsák serege leszállás előtt...); a verskoszorú nyelve túlnyomórészt megvan a jugoszláviai ruszinok mai szabványos és élő, alkotó irodalmi nyelvének alapjában. A modern irodalomelemző megértené azt is, hogy az idillikus verskoszorú kezdete miért van a repüléssel motiválva, és megállapítaná: a motiválás elve azt a szándékot tükrözi, hogy a verskoszorút a tavasszal, a természet életének és élő jelenségeinek a kezdetével fejezze be, s ezáltal strukturális szempontból kivételes sikon sugalmazza az élet örökkévalóságának jelentését; ám ugyanez az irodalomelemző nem értené meg, hogy az évszakok kompozicionális körében mit keres a betlehemi jelenet negyedik éneke, vagy pedig felfogása nem kedvezne Koszteljniknak; zavarná őt a filozófiai „réteg” is, — a keresztényi humanizmus, amely demogógiává és keresztényi defetizmussá változik.

A költészetet alkotó cselekedetként fogva fel, amely pragmatista befolyásoktól sem zárkózik el, elsőnek énekelte meg a bácskai pannón égtáj és a ruszin nép iránti szeretetét, ébren tartva kortársai tudatát. Romantikus lendületű lírája egy szerinte boldog és szép idillikus falusi élet dokumentuma. Koszteljnić lírája mentes a földműves valóságának kínos és szenvedő hangjaitól.

Mitro Nagy (1896—1962), Elc és Kenizder gróf bérese a pusztákon és a pannón nagybirtokosok szolgája a szállásokon, *Rézharangszó a Dunáért* (*Bakarni dzvon za Dunajom*) című gyűjteményével a nyomorúsággal és éhséggel sanyargatott egzisztenciák és szociális lázadása lírájának adott hangot, forradalom előtti forrongásukat tükrözte.

Koszteljnić költészetének szárnya, a líraibb hangvétel szárnya alatt alakult ki Maftej Vinaj és Janko Fejsza költészete, míg a másik, narratívabb költészet hatása alatt szólalt meg Mihai Kovacs és Mikola M. Kocsis. Jóllehet a ruszin költészet egy folyamatáról beszélünk, hogy félreértés ne essék, meg kell mondanunk: itt nincs szó egy programszerűen megalakított iskola tudatos eszmei-stilisztikai-esztétikai magatartásáról és a költészetnek mint alkotó tettek a tudatosan kiválasztott lehetőségéről, hanem az egyéni álláspont spontán kifejezéséről és minden egyes egyéni tehetség lehetőségeiről. Hogy költészetük egy költészeti típusba egyesül, ennek az az oka, hogy alkotásuk időbelileg igen szűk keretek közé korlátozódik, valamennyien egyaránt szerelmesek a zárkózott ruszin népbe, azonos a kollektív sorshelyzetről alkotott tudatuk, és igen rokon irodalmi hagyományok alapján gazdagították saját költői emlékeztüket.

Maftej Vinaj (1898) a leírás értelmében a tájkép realista festője, olyan részletfestő, aki a lírai szubjektumot a festői tájkép hatása alatt a szomorúság vagy az öröm, a boldogság vagy a fájdalom a ritka tragikum vagy panteizmus egyértelmű érzelmét sugározza. A Heine és Puskin hatása alatt álló, kötetlen ritmusú költő szemantikai súlyát a legjobb pillanatokban nem zúzza szét ez a közvetlen, ritmustalan kifejezés — a versor. (*Széles alföldem — Rovnyino moja siroka*, 1973)

Janko Fejsza (1904) lírai költészete zmaji—heinei romantikus népi irányú, vuki típusú és illír funkciójú. Az európai népek a XVIII. század végén és a XIX. század első felében kiélték a saját romantikus-nemzeti lelkesedésüket; a jugoszlávok ezt a XIX. század második felében tették; a ruszin lelkesedés még mindig tart, igaz, hogy legnagyobb részt patetikától mentesen. Koszteljnić pragmatista-felvilágosító hatása jelentősen meghatározta Janko Fejsza líráját is. Fejsza lírájára *A szív dallamai* (*Melodij serca*) című versciklus emlékeztet, amely esztétikai szempontból a népi lírai költészet szellemében a legtisztább. A népi és a korszerű vers közötti hidat nemcsak a nyolcas és hatos verssorokkal építi, hanem döntő módon az alapmotívumok ugyanazon regiszterével és azzal, hogy nem az egyéni, hanem a tipikus és a megszokott felé fordul. A cseresznye-lány, a fekete lánysemek, a viola motívuma, a halálról és a mulandóságról való elmélkedések, amelyeket képszerűen Branko Radičević hulló faleveleivel ábrázol, az alapvető érzelmi tónus, amikor a szív szomorkodik az értelem miatt, amely felismeri az élet elkerülhetetlen folyamatait és tétlenül beletörődik az emberfeletti hatalomba — mindez lehetővé teszi számunkra, hogy a népi líra és a korszerű vers közötti sajátos „fejszai hídról” beszéljünk. Alapvető fogyatékkossága az, hogy mi-

közben a valami által kiváltott saját sikolyát énekli meg, az érzelmet nem egy tárgyilagos korrelatív metaforával vagy képpel szuggerálja, hanem kifejti, megnevezi. (*Susogó kalászkok — Klasze szusace*, 1971)

Mihal Kovacs (1909) Az apa és fia című versben a bölcs szomorúság szavaival és a Mese a favágóról (Szkazka o leszorubovi) című versében voranci tősgyökeres vitalizmussal a forrás elégiáját énekli meg, állandó vergődésben a saját gondolati líraisága és szentimentalizmusa között. A líraiságot a leggyakrabban verses elbeszélés útján igyekszik sugallni. A keresztényi, szociális humanizmust a szatíráig, sőt gyakrabban a didaktikáig torzítja. A haza és az anya között a történelem árváinak szomorúságát és szeretetét szólaltatja meg.

A korszerűbb kifejezést keresve legfeljebb az explicit hasonlatot enged meg magának, és kitartóan a költészeti konzervativizmust vallja. (*Világom — Soj svet*, 1963)

Mikola M. Kocsis (1928—1973) három alapmotívumot fejleszt ki: „fekete kenyérhám”, „én ruszinom” és „alföldem — hűtlen menyasszonyom”. A kollektív lény, a „mi” tudatát inkább epikai, mint lírai valómással fejezi ki.

Kocsis értelmi elégiája a forrásról, éppúgy, mint siratóéneke, balladája, átka, epikai evokációja, az egészség verse, őskor és a civilizáció összeütközésén nyugszik, azt a tézist sugallja, hogy minél gyorsabbak vagyunk, annál messzebb kerülünk a nyugalomtól. Az embert cseppnek ábrázolja az élet hullámának csúcán, nem fatalista, hanem epikus módon, mint a bárd „a siralom völgyének” harcterén talpon állva haldokló hősét. Egyedül a szülői ház, „a feketével szegélyezett fehér meleg” őrzi a meggyötört gyermekkor napsütötte tisztáit. Jellegzetes rá a metafora funkciójában levő költői kép. (*Nem vagyunk itt vendégek — Mi tu ne goszci*, 1973)

Mihal Kovacs és Mikola M. Kocsis kiegészítik egymást, és erőteljes hangon tolmácsolják a ruszin történelmi és létvalóságot. Kovacs és Kocsis esetében el kellene gondolkodni a ruszin költői nyelv természetéről, amelyről feltételelesen azt merjük állítani, hogy távol áll az epikai jellegtől, mint ahogyan Vuk eposz-nyelve ténylegesen epikai; a szerb epikai trocheus, a tízes vagy pedig Njegoš tízes verssora ruszin nyelvre átültetve elveszíti epikai méltóságát. Tétélezzük fel — s ezt a kutatók vagy megerősítik, vagy elvetik —, hogy a ruszin költői nyelv természete lírai. Kovacs és Kocsis költői nyelvezete nem ismeri a képzelőerő üdeségét, mert képzelőerejük határát a nyelvtanilag korlátozott szabály határozza meg, és a költői stilisztikai effektusok e szabály határain belül alakultak ki. Költői nyelvezetük népi értelemben forrásüde, de ésszerűen, szabályok által korlátozott, amit mégis inkább a hagyományos költői nyelv fogyatékoságának kell tekintenünk.

A költészet hagyományosan ruszin, koszteljniki koncepcióját végső belső lehetőségig Gyura Papharhaji (1936) aknázza ki. Lírai költészetével a ruszin nyelvű lokális hagyományos költészet lehetőségének azt a határát érte el, amikor már egyetemesebb költészeti koncepciókkal kellett korszerűsíteni, ami hamarosan be is következik nemcsak a fiatalabb nemzedék költőinél, hanem magánál Papharhajinál is, igaz ugyan, hogy nem a végsőkéig radikálisan. Papharhaji verse az élet költeménye után kutat, s úgy kell felfogni, mint Shelley Pacsirtájának dalolását, amelyben megszűnik, vagy öntudatlanná válik a költő személyes élettapasz-

talata során felgyülemlett belső szorongás. Miközben zeng a kék bolt alatt, a lírai szubjektum képletes pacsirtája anteusi erejét növényi hajtásából meríti, amellyel meg kellett volna hosszabbítania fajtája életét, de nem tette. A sorstól meg nem adott utód zöld energiájának a vers lírai energiájába való átlényegítése olyan nyelvi gazdagsággal történik, amelyet a szerb irodalomban a Hana és a Cseresznyefa a fal mellett költői nyelvezetének davičići metaforikus szakaszában tapasztalhatunk. A ruszin költői nyelvezet két irányba — folklorisztikusan archaikus és urbánus irányba — feszülve az *Itt, közvetlenül a szívem mellett* című könyv komplex motívumregiszterében nyitja meg szakadékait, amelyre az összegyűjtött motívumok szempontjából differenciált, de értékbelileg kiegyenlítettlen versek gyűjteménye, valamint az *Ólom, cseresznyevirág (Olovo, cseresnjev kvet, 1974)* című második tematikai verskötetben, amely a motívumoknak ezt a komplex regiszterét „a mulandóság meghittsége” motívumának túlnyomórészt világosabb és kimerítőbb sugallatára korlátozza. Papharhaji lírai költészetéről lehetetlen úgy beszélni, mint egyfajta vitalizmus autochton kifejezéséről, ezt azonban megtehetjük, ha a lírai pesszimizmus egy njegoši értelemben vett transzcendentális optimizmussá való átalakulását vizsgáljuk, bármennyire is vonzanak bennünket a pesszimizmus mélységei. A filozófiai fájdalom elégikus metafizikai kvalitása egybeolvasztja a lírai szubjektum belső lángjait: a racionális megismerés tudatosítja az emberi lét mulandóságát, és elfojtja a szentimentalizmus elégikus mivoltát, ami által a lírai szubjektum önmagában drámai összeütközést teremt az álarc és a belső érzelmi én szintjén. Miközben a külső sztoicizmus belső bohózata folyik, az álarcként „káromkodáskor és síráskor” is nevető ember mosolyra húzódo arca, az apátia és a nyugalom külső mosolya „csipás nappalokat” és „csipás álmokat” rejteget. Amikor azt mondjuk, hogy Papharhaji fejlődése az *Itt, közvetlenül a szívem mellett* című gyűjteményben a költő számára nagy értékű motívumok — mint például a hazaszeretet, a szülőföld, az anya, a természet, a nő — affirmatív spektrumával kezdődik, és e motívumoknak a lét és a nő motívumaira való korlátozásához vezet, akkor a jellegzetes romantikus helyzetre gondolunk: a szenvedély, a látványosság eksztázisában kifejezett hazaszeretetre, a barokk szintaxis szónokias áradatával, a jelzők és értelmező jelzők halmozásával, a dialektikus antitézisekkel, a gyakori megszólításokkal, a kezdeti verssorok párhuzamos ismétlődésével, amikor az egyik motívum tagolódik, és így tagoltan vonul tovább, mint a barokk fúga esetében; a nőre, akinek egész drámája a megvilágított, megnyitott és lefüggönyözött ablakkal kapcsolatban zajlik le és ehhez kötődik, ahol az ablak az őstípusú helyzet jelképe a kulisszaablak reneszánsz szenzualitásának idejéből, amelynek keretei között a szerelmi játék játszódik le, és amelyre a petrarcai és új-petrarcai líra szeretőjének minden törekvése irányul; a jeszenyini típusú világcsavargóra, aki vágyódik a szülőföld békeje iránt, a fiára gondolva kelő és fekvő aggódó anya alakjával; a létünk átkos mivoltáról való elmélkedésre. Papharhaji fejlődésének jelen szakaszában is megtartotta a lét és a nő motívumának változatait. A barokk fúgát, Gyura Papharhaji verse a korai korszak egzisztenciális szempontból komplex helyzetét ennek egy hangsúlyozott vonatkozása szűkíti, — a barokk concertóra, amelynek alapjában az a stílusfigura van, amelyet oximoronnak nevezünk: a verssor zászló volt, miközben a költő „hideg meleg-

ségén melegedett”. A „hideg melegség” szó szerkezet a szemantikus mag, amely paradoxálisan kiélezve a jelentéseket Gyura Papharhajinak a korábbi korszak említett nagyra értékelt motívumai iránti viszonyulása fejlődési útját sejteti: jelenlegi viszonyulása többé már nem érzelmileg, hanem értelmileg meleg. Az érzelem kiiktatása nem történt meg a végső határig. Az érzelmet ésszerűsítette, de nem rombolta össze. Az elhidegülés, amelyről érzelmi síkon szó van, a vers más síkjain is nyilvánvaló — a közvetlenül lírai megnyilvánulás helyett, amely az illető vers tapasztalati lehetőség megismerésével végződik, a korábbi Papharhaji esetében, a képzelőerő szempontjából távolabbi metaforizált lírai valómást találjuk, amely még mindig felismerhető, csak nehezebben, s ez motiválja a tapasztalati impulzust. A metaforikus-metafizikai sík, jóllehet a valóságtól és a tapasztalattól távolabb, még mindig tapasztalati lag motivált. Ezen a metafizikai síkon kell felmérni a jelzők vulgarizálásának funkcióját is, ami szemantikai rombolással hiúsítja meg az elégikus jelleg szentimentális effektusait. A mikrostruktúra síkján a fejlődés a hagyományos kifejtett összehasonlítástól egészen az egyre gyakoribb és egyre fokozottabban folklór-, másrészt pedig fokozottabban groteszk jellegű, képzeletibb metaforáig vezetett. A folklór- és mesejelleg, valamint a groteszk és romboló réteg közötti ellentét kiéleződése egy magasabb elméleti szinten a barokk concerto helyzetére mutat, amelynek alapjában az oximoron van. Papharhaji költészetének eredete valahol a Gavrijil Koszteljniktől kezdődő és Jeszenyinen át Miroslav Antićig és Slavko Janeszkiiig tartó költészetek ötvöződésének területén van. Jeszenyin és Antić költészetüket és szociális magatartásukat nézve azonos típusú költők, azzal, hogy Antić költészete magában foglalja Majakovszkijt, Vasziljevét és Crnjanskit is, míg Koszteljnik pragmatista romantizmusának alapjában a népi líra van. Papharhajinak a kékség és arany bűvöletében álló szokatlan és friss folklorisztikus képe és metaforája Jeszenyin költészetében gyökerezik. Jeszenyini jellegűek az üdeség és az egészség falusi motívumai, valamint az anyáé is, amelyek az elvesztett béke, biztonság és nyugalom metafizikai illatának, benyomásának, emlékének a konkretizálása. Ha az *Itt, közvetlenül a szívem mellett* című könyv egy teljes egzisztencia fontos pontjaihoz viszonyítva meghatározta Papharhaji lírai szubjektumának kiindulópontját, meghatározta a reményt és vitalista sztoicizmussal hitelesítette önmaga létének értelmét, az *Ólom, cseresznyevirág* című könyv ezt a hitelesített értelmet egy pillanatra kétségessé teszi: a lírai melegség helyett keserű görcsöt találunk, az élet érvényesítése helyett öngúnyoló és groteszk megkérdőjelezését; a szentimentalizmus mollja helyett a dúr-élességű kiáltást, amelyet tudatosan a mosolyra nyíló száj fogai között letompítva szűr ki. Mivel a költőnek nem az az álláspontja, hogy „dalolni és meghalni ugyanaz”, Papharhaji lírájának filozófiai rétege ezt sugalmazza: meg kell mondanom, érdemes volt élni, de minék tévesszük meg magunkat, amikor életünk csupán „szálaira foszló rongy”, de függetlenül ettől, én személyesen az élet ölműsúlyát ismét csak tudatosan és illúziók nélkül áttetsző tavaszi cseresznyevirágként fogom fel és igyekszem látni. Ez transzcendentális optimizmus. A költői helyzet körvonalai végre meg vannak vonva: a folklorisztikus valóságfelettségben, amelybe a költő a leggyakrabban az egészséges élet üdeségét szorítja, a lírai szubjektum racionális és érzelmi vonatkozása drámai összeütközésben áll egymással. A nő mo-

tívuma is megkettőződik, mint mulandóság és mint remény. Ha a lírai szubjektum e pszichikai valósága az a mag, amely a képzelőerőnek a folklorisztikus, egyre gyakrabban szervezetlen valóságfelettségbe való felemelkedését motiválja, akkor Gyura Papharhaji lírájával kapcsolatban a pszichikai kompenzáció folyamatáról beszélünk, amely lehetővé teszi, illetve pontosabban, megakadályozza azt, hogy a kéz fenyegetően önmaga életére törjön. Papharhaji korai költészetének egyéni pátosza az *Ólom, cseresznyevirág* című könyvben az érlelődő bölcsesség higgadt hangjává vált.

A korszerűséget Miroszlav Sztriber (1939—1971) jelezte lírájával, amely önmagába zárult síkon nyugszik. A vallomások szabadabb képzetársításából keletkezik, amelyeket tudatállapotok soraként fejez ki. Tömörebben szólva, a Gyura Papharhaji lírájában fellelhető látványos gesztusból iktatja ki az érzelmet. Lefogottabb hangú és nem kevésbé keserű Sztriber a *Románc (1969) és az Ötvenöt vers (55 piszni, 1971)* című gyűjteményekben is; ezekben az elvesztett kiindulópont után kutat. Sztriber lírájának területein a természetes és a szervesen közvetlenségre megszünteti az emberi szenvedély erejéről alkotott tudatot, és az út, amelyet megrajzol, út az „üres eszmény” felé. A pillanatokra Lorca-szerűen letisztult kép, és a csend és sötétség megfeszített húrjának titokzatos zengése, amelynek remegése mögött a reggel reménye sejlik, de csak a tragikus és be nem várt jelzéseként, a legjobb, amit Sztriber lírájában lelhetünk. Papharhaji és Sztriber esetében a hagyományos és a korszerű metszetei inkább átfedések, mint törések. Nem ellenkezik az igazsággal, ha azt mondanánk, hogy amilyen mértékben Papharhaji korszerű — márpedig a költészeti struktúra mikrosíkjai, a metaforában és a hasonlatban korszerű —, olyan mértékben Sztriber hagyományos és folklorisztikus léggör és a környezet szempontjából. Papharhaji verssorai teljesebbek, és még mindig a versépítés alapvető ütemegységei, míg Sztriber a verssort megtöri, és számos vizuális ihletésű, különféleképpen megformált verssé tördeli, hermetikus líráját talán üde vizuális dinamikával kívánja telíteni. Miközben „a sors fonalai” íródnak, Sztriber versének síkján a létszorongás, a kozmikus hideg leng át, az érzelem kiiktatódott, a remény pedig távoli.

Sztriber lírájában a pillanat misztifikálva van, a valóságfelettség a kristályos és szervesen hidegség ürje, míg a víz az elemi erő, amely a leggyakrabban a mulandóságot jelképezi, és félelmet kelt, a Tagoretól átvett indiai rettegést, a tadjianoviíci „örökkévalóság kék csobogásától” való rettegést. Sztriber lírai költészetét Lorca, Tagore és Jeszenyin, e népszerű költők, egyaránt befolyásolták, csak hogy a cigány, az indiai és orosz folklórrejteget ruszin réteggel helyettesítette.

Ljupka Falc (1932) *Tavaszi kórban (Jar u korovuu)* című kéziratos gyűjteménye az érzékiség misztifikálása, egy beteljesületlen erosz. A nő életének kötelezettségei — egyszerű és gyakran nem kívánt világra-jötte, a nőiség megszületése és elhalása, a még kevésbé fájdalmas és csendesebb távozással — Falc olvasóval és ingatag szeretőkkel folytatott párbeszédének esztrádhangja, a nő és a vallomás feleslegességéről alkotott saját tudatát fejezi ki, de annak a tudatát is, hogy a sorsnak vagy a véletlennek éppen ez a rendje elkerülhetetlen.

A „föld vagyok” szó szerkezetben jelen van az alapvető mítoszi őstípus, amely lehetővé teszi Angela Prokop (1940—1971) lírai költészeté-

nek tolmácsolását; ez az ősasszonyt a természet termékenységeként jelképezi, mint ahogyan a pogány mitológiák szerint a Nap megtermékenyíti a Földet. A Nap változtatja arcát, s így meghatározza költőnk helyzetének másik őstípus-jelképét, amely természetszerűleg az ember számára lényegesebb: a fűzfa a szimbólum, amely a szláv irodalmakban az örökös szerelmi bánatot jelképezi. Angela Prokop lírája a gyónás spontánul redukált nyelvével kifejezve, a szerelmi ihletést tekintve nem szakadt el a ruszin nők költészetének kánonjától, de egyéniségét a terhelt lélek (Angela Prokop öngyilkosságot követett el) nem metaforikus beszédjével vívta ki, szüntelenül menekülve valamitől: saját korlátozott és zárt területeiből, önmagából teljesen kifelé irányulva, és azt kívánva, hogy saját árnyékává változzon. Angela Prokop a jugoszláviai ruszin költészetben minden más költőnél nagyobb mértékben előrejelzi a modern költészeti koncepció hamarosan bekövetkező érlelődését. Jóllehet a versek spontaneitása és nem ritkán kimunkálatlansága szempontjából az ismeretlen népi költőhöz áll közel, modern abból a szempontból, hogy váratlanul túlhalad minden költői bonyolultságon. Úgyszólván valamennyi ruszin költő költészetében és emlékezetében a gyermekkor — jóllehet a korai szolgáltság és éhezés nehéz feltételei között élték át — önmaga megdicsőülésének és a mesebeli érzelmességnek, az idillnek a felhangjával bír; Angela Prokop lírájában az idillkusságot a szeder keserű íze nyomja el, amelynek indáiba az árva kislány meztelen lába keveredik. (*A föld teje — Mleko zsemi*, 1974)

Ahneta Bucsko (1951) lírája teljes egészében azt az erőfeszítést tükrözi, hogy elfojtsa a nyugtalanságot és a gyermekleány csintalanságát (*Megnyitott ablak — Oblak odhileni*, 1973): a játék után vágyakozó gyermek még mindig élő rétegei, másrészt pedig a potenciálisan már érett nő és érzelmei benne a lírai szubjektum szintjén drámai konfliktus-helyzetet teremtenek — végtére is az eszményi és reális „énnek” ez az összeütközése teszi lehetővé a szubjektív líraiság létrejöttét, a drámaiság a líraiságnak is a velejárója. Ahneta Bucsko a szubtilisabb szenzibilitás költője, nem a legleleményesebb a ruszin költészet új hangjainak felkutatásában, de olyan költő, aki átélten kifejezte az elégikus álmot a lánykor üde szépségéről az egyszerű falusi idillben, és ezzel meghosszabbította a sajátosan ruszin költői ívet.

Ahneta Bucsko igen közeli költészeti meghatározóin alapul Irina Hardi (1944) költészete is, azzal a különbséggel, hogy Irina Hardi elmélkedőbb, Ahneta Bucsko pedig érzelmesebb. Mindketten női jellegzetességgel alakítják át a korai Gyura Papharhaji lírájának jeszenyini koncepcióját, a szülőföld pipacsa, az alföldi búzaföldek és a lányvarkocsok lírájának jeszenyini koncepcióját. (*Mag a tenyéren — Na dlani zarenko*, 1969)

Venjamin Buljcsik (1946) az ember átkozott sorsa iránt érzékeny költő. A jó és a rossz sötét kontrasztjai után kutat. Temetői motívumoktól elbűvölten megnyugszik, visszaemlékezve a ruszinra jellemző és már jó-részt kiélt, a munka, a föld és a lassan elfeledett szokások melletti békés és alázatos életmódra. (*Sugár és árny — Zarja i ciny*, 1970)

Mikola Kamenyiszki (1947) szövegei műfaji szempontból meghatározatlanok, noha akkor járunk a legközelebb az igazsághoz, ha megállapítjuk, hogy ezek a nem kiművelt, költészeti-fenomenológiai esszé, természetesen a rövid esszé egy válfaját képezik. Nem a legvilágosabbak; foly-

ton azt figyeljük, hogy a gondolat miként próbálkozik világosságával elszakadni az absztrahálás ködétől. Kísérletként érdekesebbek, mint eredményként. (*Végek a végtelenségben — Konci u bezkraju*, 1971)

Jakim Csapko (1951) Sztriber egyszerű, letisztult nyelvét metaforákkal és inverziókkal, töredezett, rövid és gyors verssorokkal súríti. Csapko motívumai kiegyensúlyozatlanok, de lírai énje nem kerül a megfigyelt befolyása alá, hanem fordított modernista folyamat játszódik le: Csapko pszichológiai és egzisztenciális látásmódjával a környező tárgyi világot költői képek sorává, saját lírai szubjektumának meghosszabbításává változtatja. (*Szemtől szemben — Z okom u oko*, 1972)

Mihal Ramacs (1951) költészete ahhoz a típushoz tartozik, amely a figyelmet a költői szövegről a költő személyiségére tereli. A Neruda típusú angazsált versnek, Antić kollokvialis nyelvének és pózának és Papharhaji legjelentősebb manierista barokk fúga-szerű versének ötvözetéből keletkezett művére (*Libretto egy nyárra — Libreto za edno leto*, 1974) az az egocentrikus és narciszoid felfogás jellemző, hogy a világ a költő személyisége körül forog, s ezért Ramacs a lázadásról és reményről szóló férfias költészetét nem emeli a személytelen egyetemes jelentés szintjére, hanem önmaga egocentrikus vallomásának szintjére súlylyesztí. Ramacs szándékát tekintve — számára „az élet a legkedvesebb és egyedüli hobby” — nem teremt „álmot az életből és életet az álmóból”, és nem hatol az irracionális szféráiba, akár Gérard de Nerval, a nagy álmodó, hanem az ésszerűség és bohémság szféráiban álmodozik, és emiatt korunk trubadúrja, egy kissé Don Quijote, egy kissé Cyrano.

A város és a kedves nép találkozása az egyik gyakori és erőteljes motívum, amely egyaránt elbűvöli Csapkót, Ahneta Bucskót, Miroslav Sztribert, Gyura Papharhajit és Mikola M. Kocsist. A szülőföld holdfényének idillikus ragyogásához szokva, ezek a költők semmiképpen sem érzik meg a meghittséget a neon és a beton fényében. A ruszín költő bánata gyakran bánat a pasztorális után.

A ruszín irodalom — és természetesen a költészet — úgyszólván teljes egészében megnyilvánul a napraforgók sztoikus szenvedésében. E szenvedés visszhangjaként jelentkezik a mefisztói kacaj, valamint Ljubomir Szopka narratív képeiből és elbeszéléseiből és Gyura Papharhaji *Ólom, cseresznyevirág* című lírai versgyűjteményéből a lírai alany abszurd világa, lemondásának csendes és finom iróniája. A jugoszláviai ruszínok jelenkori költészetének metszete a költészeti áramlatok tagoló-dási folyamatára, az intellektuális lírizmus megjelenésére és arra mutat, hogy jelentős mértékben megváltozott az a szemszög, amelyből a ruszín költők a jugoszláv és világköltészet és irodalom élő, korszerű folyamataira tekintenek.