

ségszerű ugyan, összképként azonban ez a könyv mégis több a benne helyet kapó írások összességénél. Nem regény, de az egyes írások közötti kapcsolat regényt sejtet, mindenekelőtt egy regény lehetőségeit, azt a „gyanút” keltve, hogy az eleinte mintegy önmagukért született írások később önerejükől kezdtek összekapcsolódni s újabbakat életre hívni. E feltevésünket, hogy kettő közülük, Egy fiók mélyén, illetve Gyászmise címmel, már az író előző kötetében, a *Végtelen szőnyegben* is szerepelt, ám, különösen az előbbi, ebben a kötetben talált otthonra igazán, arra viszont, hogy az itt felsorakoztatott figurák sorsa, s általában az a világ, amely a *Harminchárom* darabjaiban előttünk kibontakozik, tovább munkál még a szerzőben, a *Kortárs* ez évi 6. számában található kitűnő kisregény, a Marich Géza utolsó kalandja enged következtetni. Ezért képzelhető el, hogy Karinthy Ferenc legújabb kötete valójában a megvalósulásnak egy átmeneti állapotát jelöli csupán, közbeeső állomást egy regényhez vezető úton és hogy a benne megmutatott történetekkel, figurákkal, sorsokkal, egységes művé szerveződötten egyszer még újra találkozunk. Összességüket tekintve ezek az írások feltétlenül magukban hordozzák ennek lehetőségét.

VARGA Zoltán

A TÁGASSÁG MÉSZÖLYI ISKOLÁJA

Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977

Gyakori hozzáállás az írói esszéket afféle alárendelt műfajnak tekinteni, azt várva, hogy legavatottabb útmutatókként hozzásegítenek a szerző szépirodalmi műveinek adekvátabb értelmezéséhez, vagy „az alkotói éghajlat racionális megértéséhez”. Holott, ami igazán érdekes lehet és önmagán túlmutató jelentésű is: felfedni, hogyan kapcsolódnak egymáshoz az alkotói opus egészén belül a szépirodalmi művek és az esszék, illetőleg a bennük kifejezett tartalmak. Meglepő, hogy az írói esszék zömében szinte teljesen külsőséges a kötődés, beleértve még az ars poeticáknak íródott esszék java részét is. Mit feltételez a lényegi, belső kötődés az írói esszék esetében? Semmi esetre sem a szépirodalmi művek „lefordítását”, hanem az esszé műfaji követelményeinek szellemében mindazoknak a műhöz, alkotásfolyamathoz kapcsolódó vetületeknek a teljesebb átvilágítását, amelyek ott természetsszerűleg háttérbe szorulnak vagy elhallgatódnak.

Mészöly Miklós *A tágasság iskolája* című kötetében egybegyűjtött esszéi valóban írói esszék. A kötet egésze pedig a szó legteljesebb értelmében ars poetica.

Mészöly esszéi és prózája egymást organikusan egészítik ki. Ami elkápráztat: a megfelelés és kötődés pontossága. Mégis nagy tévedés volna úgy felfogni, hogy prózája például csak esszéinek ismeretében értelmezhető igazán. Ez alá- és fölérendeltségi viszonyt feltételezne. Az organikuság más. Nem változtat a regények, novellák esztétikai értékén, az opus egészét gazdagítja új dimenzióval.

A prózának és esszének ez az organikus kapcsolata nemcsak a regények, novellák autonomitását feltételezi, hanem az esszéket is. Nézzük meg tehát a maguk autonomitásában ezeket az esszéket. Alapvonásuk egyfajta sajátos dinamizmus, ami a hasonlat és a hasonlított gyakori pozícióváltoztatásából, elmozdításából származik. Alapszinten adva van a tárgy (téma): egy-egy művészi kifejezésrendszer (pl. zene), egy-egy mű másodlagos jelentéseinek szintje (pl. Camus *Közönye*), egy-egy műfaj öntörvényűsége mint az egyetemes befogadásának eszköze (film, próza), vagy: a technika mint „organikus automata”, mint egy-egy sugalmazás térfogattalan övezete (solymászat, fekete-fehér film) stb. A kötet tematikai gazdagsága, az író ismereteinek elmélyültsége lenyűgöző, de ez önmagában nem volna több az író műveltségének impozáns tablójánál (pontosabban: hatásában mindenkor a műveltség impozáns tablója is, gazdagság, árnyaltság és érzékletesség is), de Mészöly esszéiben a bőségnek nem ez a szintje a hangsúlyos.

Tovább folytatva a mészölyi esszé egyes rétegeinek mesterséges tagolását és elválasztását, azt kell megnéznünk, hogyan van jelen maga a konkrét tárgy (téma), a „körüljárásra” kiszemelt „egy gondolat” (ahogyan Németh G. Béla határozza meg az esszé műfaját). A konkrét tárgy Mészölynél végső soron mindig csak ürügy, eszköz, hasonlat, hogy megnevezhetővé váljék a létezés-történet-átélés mészölyien „melléknévesített” élménye, ahogyan ő nevezi: a közérzet. A közérzet ebben a szóhasználatban: „legátélhetőbben realizisztikus visszajelentésünk” a létről, a világról. Egy-egy esszé konkrét tárgya, témája tehát eszköz a közérzetnek mint „egy gondolatnak” a „körüljárására”, ürügy, hogy folyamatosan újra- (és át is!) fogalmazódhasson, ami véglegesen megfogalmazhatatlan. Újra helyesbítésre kényszerülünk: a konkrét tárgy, noha valóban eszköz és ürügy — egy csöppet sem az, hanem önmaga teljes megfogalmazódása: bizonyos immanens jegyeinek a kiemelése, s ezzel mintegy legbensőbb lényege szerinti felszabadítása az egyetemes felé való nyitódásra. És épp így: a saját immanens jegyei által átvilágítódottan válik alkalmassá arra, hogy belefogalmazódhasson a közérzetnek egy-egy mészölyi viszszejelentése. Így lesz az alaptéma az „egy gondolat” körbejárhatóságának nélkülözhetetlen „miliője”, a jobb kilátás „ablaka”, „racionalizált és megnevezhetővé tett kódja”.

E tagolásokkal és elválasztásokkal az esszék gondolatiságának sajátos érzékletességére kívántuk felhívni a figyelmet. Ez az érzékletes, „masz-

szívan törékeny” gondolatiság az, ami műfajuk mesterműveivé teszik ezeket az esszéket.

Legtágabb értelemben a közérzet: „utolsó összegezője” és „igazán teljes tükre annak a maradéktalanul le nem fordíthatónak, amiben szüntelenül vagyunk”. 5. o.)

„A közérzet számára — írja Mészöly — (ami a legátélhetőbben realisztikus visszajelentésünk) minden érzékelés, cselekvés és meditálás a Színtér közvetlen élményében tud igazán átforrósodni: a téri tágasság éppen időszerű víziójában. Vagyis a legáltalánosabbra feszített élményben.” (5—6. o.) Csakhogy „a téri tágasságban való elhelyezkedés változatlanul új ingereivel és kényszereivel viaskodó közérzet” nem képes élményszerűen megélni a maga „Színtereit”, visszajelentései jelentések a hiányokról: „a határtalan és visszhangtalan térről”, „a megszüntethetetlen distanciákról”, arról, hogy „hatások és kapcsolatok organikus együttérzékelése” helyett csak mozaikok vannak, állóképek, „üres jelenések”. Tudatunk és a tudomány elhatárolásokkal, különválasztásokkal definiálja a valóságot, s mint ilyen közérzetileg birtokolhatatlan, „látványá” válik, és környezetünkön „kívül” helyeződik el. Egyedül a művészetnek van meg az a képessége, hogy „közérzetileg birtokolhatóvá” tegye a világot. „A művészet — írja Mészöly — lényege szerint se más, mint a tágasság iskolája: a távolságot és a nosztalgiát hozza harmóniába a maga felfokozott elhatároltságában.” (16. o.) Még közelebről: „Ilyen feltételek mellett nem is lehet más dolgunk a művészetben — vallja Mészöly —, csak az, hogy a találkozások szenvedélyes, pillanatnyi, korszerűen melléknevesített szituációiban próbáljuk meg újra és újra legyűrni a világ látványjellegét. A sikerültség mértéke pedig az a megosztható közérzeti hitelesség, ami jogosulttá tesz arra, hogy a műben össze-tevésszük magunkat a világgal — és viszont.” (64. o.)

„Legyűrni a világ látványjellegét” annyi, mint „részét vállalni a bizonytalanság alkotó-magyarázó semlegesítésében”. Am ha a valóság közérzetileg csak „a művészi intuíció helyesbítése”-ként birtokolható igazán, vajon a mű kínálta élményszerű lehetőség lehet-e több, mint „belső teátrálitással” dramatizált hiány? Hitelesítheti-e a művészet „kapcsolatok révülete és békéje”-ként a valóságot? Ebben a „kapcsolatok révülete és békéje”-ként „megszerkesztett” és „célszerűsített” világban vajon valóban összetéveszthetőek vagyunk-e vele és viszont? „Megosztható közérzeti hitelesség” helyett nem inkább a megélhetőség pusztán művi, mesterséges kítágítása ez?

A döntő impulzusokat közérzet-fogalmának átértelmezéséhez Mészöly a warholi szuperobjektív kamerában felismert művészi kifejezési lehetőségektől kapta: „A végletekig feszített gépi szemponttalanság mélyebb értelme, hogy a totalitás »szempontjából« az elemek valóban egyenrangúak. Minden mindennek az oka és eredménye: az egyenrangúság

organikusan szükségszerű. S ez a konvencionális idősemát és kényszert — egyik pillanat hangsúlyos szembeállítását a másikkal — szintén kezdi, összemossa. A *van*-t hitelesíti az *epikussal* szemben.” (145—146. o.)

Nem véletlen, hogy az átértelmezésre szoruló közérzet itt már művészig kifejezhető közérzetként lesz hangsúlyos, a művészi kifejezés mikéntjének kérdésévé, műfaji formaproblémává szigorodik. Hiszen hiteles visszajelentés csak autentikus formában lehetséges. A kamera szuperobjektivitásából származó „álomszerű” hatásban sejti Mészöly egy újfajta esztétikum lehetőségét: „Nem azt és nem olyat, ami az egyszerű észrevevéshez, a kipécézett különöshöz, a magát kínáló általánoshoz kapcsolódik, hanem a valóság önmagát megválaszolni nem tudó, magmaszerű létéhez és szituációjához. Amivel épp azért nem tudjuk szembesíteni magunkat — csak megalkuvás árán —, mivel kommunikációs értelemyszerűséggel kényszerülünk véleményt alkotni róla.” (143. o.)

Az átértelmezésre kényszerülő mészölyi közérzet központi fogalmává az *idő* lép elő. Természetszerűleg, mivel „a művészig kifejezhető közérzet” számára az idő ábrázolásának kérdése a legmegoldatlanabb, de ugyanakkor a legtöbbel kecsegtető.

Az új típusú esztétikum és objektivitás mottója: az „elkötelezetlen nyitottság” mint „megosztható közérzeti hitelesség”. A műviség „állítás-szerűiái” (egyszerűsítő elhagyások, ráfogások, megtervezett célszerűségek) helyett megidézni, ami „van”, „történik”. Megidézni „időtlenített pillanatok sorozataként”. Az időtlenített pillanat: „a szabad áthallások dimenziója”, „imagináriusan való rés”. A személyes: ami legalábbis gyanús. Az új típusú alkotói személyes: „a külön-külön egyenrangúnak vett elemek szórójával, kombinatorikájával fogalmazni meg a személyest, a véleményt, a víziót. Sugalmazni, de rangsor nélkül azonosulva az elemekkel”. Tehát: megidézni és érzékelni. Mészölyi „pontosságot” vélünk felismerni abban, hogy ez az átértelmeződött közérzet nem fogalmazódott meg a maga teljes összefüggés-rendszerében. Kipróbálni. Előhívni. „Teremtett világgént” sugalmazni volt sürgető. A fentiek értelmében a *Film* című regény, mint egy minőségileg más közegben megidézett-sugalmazott „konfiguráció”, a lehető legtávlatosabba utaló megfogalmazása ennek az új típusú közérzetnek? Fölöslegessé téve minden további elméleti „pontoskodást”?

Az „önmagát megválaszolni nem tudó valóság” közérzeti vállalása a befogadás tágasságának a megnövekedése. A tágasság itt: mint az érzékelés felfokozott nyitottsága, mint „a megértés” atmoszférája. Az elképzelhető közérzeti visszajelentés nem a Szintér közvetlen élményéből fakad, nem a „téri tágasság éppen időszerű vízióját” ragadja meg, hanem „a saját szabadsága nyitottságával bezáruló” „egyetemes” érintettségét. (Ezt a fajta érintettséget szügerálja az Érintések című ciklus némely feljegyzése. Érintések, s ugyanakkor vallomások is érintettségekről. Annak

analógiájára, hogy „nélkülem is történik, ami velem történik”. Annak felismerése, hogy a kettő csak látszatra teljesen azonos.

Az átértékelődött mézőlyi közérzet talán legteljesebb jelentését olvashatjuk ki az Érintések ciklus egyik újabb, a kötetben nem szereplő feljegyzéséből: „Túl nagy biztonságérzettel kezdődött a nap Tanács, meg időben: *vigyázatlanul*, hogy érvényesülhessen a legrejtettebb!” (*Jelenkor*, 1977/10)

A felfokozott elhatároltság mint legáltalánosabb társág. És az átértelmeződött közérzet megfogalmazásában: (nem mechanikus kombinatórika a szavakkal) a felfokozott társág mint legáltalánosabb elhatároltság — minőségibb, szenzibilisebb megneveződést ígér. Mindezek persze csak árnyalatok. Hiszen, ahogy Mézőly mondaná: „mindig ugyanarról van szó — ha jobban megforgatjuk”.

A társág metamorfózisai — a tágasság mézőlyi iskolájának legtávolabbi utaló sémája.

JUHASZ Erzsébet

EGY HASZNOS ÚTMUTATÓ

Dionýz Ďurišin: *Összehasonlító irodalomkutatás*, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1977

Az összehasonlító irodalomkutatás mai fejlődésszintjén is a fogalmak bábeli zűrzavarának vagyunk tanúi. Kevés a rendszerező tanulmány, az egyértelmű szakterminológiát használó munka. Ezek közé sorolható Dionýz Ďurišin könyve, mely a marxista összehasonlító irodalomkutatás helyzetének megszilárdítása, tételeinek megvédése érdekében született, el igazít a fogalmak rendszerében, vitára készlet és alkalmat is ad, ezért elsősorban a szakembernek lesz hasznos olvasmány és útmutató.

Ďurišin hangsúlyozza, hogy az összehasonlító irodalomkutatás elmélete a szocialista országokban egységesebb, főleg, ami a módszertani megoldásokat illeti. A különféle irodalmi jelenségek közül kiragadhatunk egyet, és értekezhetünk róla a végkimerülésig, azonban ilyenkor, ahogyan Ďurišin mondja — több jelenségre kiterjedő összefüggések figyelmen kívül maradnak. Nyilvánvaló, hogy egy irodalmi jelenség önmagában véve bizonytalan kulcsot ad (ha ugyan ad) egy ízléskomplexum feltárásához vagy egy korszak meghatározásához. Hogy tiszta képet kapjunk, szükségesnek tűnik a különféle irodalmi jelenségek „összehasonlítása”, az összefüggések kimutatása, ami az összehasonlító irodalomkutatás feladata.

Ďurišin az orosz—szlovák hasonlóságokat veszi alapul. Külön érdeme, hogy az irodalmak egyenjogúságát hirdeti. A komparatiztika fogalmát történeti-elméleti síkon próbálja megközelíteni.