

indulásakor mélységesen elcsüggesztette a felismerés, hogy a fejlődés kí-méletlen áldozatokkal is járó harcokon át vezet; hogy lényegében az értelmnél és az érzelmeknél mélyebb, megmagyarázhatatlanabb és kgyetlenebb ösztön irányítja az embereket. Ő persze véletlenül sem tudja helyét az „erősök” között, s ha első kötetében erről lobogó indulat tanúskodott, akkor a másodikban a némasághoz közelítő elcsitulás a bi-zonyíték.

VAJDA Gábor

### A SZÓ KOREOGRÁFIÁJA

Ranko Marinković: *Zajednička kupka* (Társas fürdőzés), Znanje Könyv-kiadó, Zagreb, 1980

Egy-két megjegyzés a címhez; még nem, vagy csak áttételesen a re-gény címéhez. A koreográfia táncok betanítását (esetleg leírását) jelenti; a színpad — a *bemutató* — művészetéhez kötődik szorosan; a mozgás, a test mozdulatainak grammatikája. Kicsit tovább gondolva a gesztu-soké, a grimaszoké, a mimikáé is. Mire juthat a regény egy ilyen gram-matikával?

Ranko Marinković új regénye, a *Társas fürdőzés*, mint a magyarul is kiadott *Kezek* című elbeszéléskötetének legtöbb darabja és a közel másfél évtizeddel ezelőtt megjelent *Küklöpsz* című — magyarul is ol-vasható — regény (a háború utáni legjobb horvát regénynek tekin-tik) éppen egy ilyen grammatika szabályaival, előírásaival él. A „re-gényszerűség” hagyományosabb, megszokottabb elemeit, építőköveit ép-pen ezért a minimálisra csökkent. A „szüzsét” gyűrűszerű eljárással építi fel. Egy novellisztikus alaphelyzetbe — hárman találkoznak egy tengerparti város kikötőjében, közel a szennyvízcsatorna torkolatához, valahol ott, ahova a Paloma nevű fehér hajócskát kötötték ki a partról éppen akkora távolságra, hogy egyetlen ugrással ne lehessen elérhető; ezt (végül), ez az alaphelyzet „csattanója”, ketten ki és tapasztalják — építi vagy szakszerűbben szólva *ágyazza be* Marinković a három be-szélgető társ egyikének, a törvényszéki bírónak a történeteit, „novelláit”. Tantörténetekkel indul a törvényszéki bíró elbeszéléssorozata, példázó-dásokkal folytatódik, és a személyes élményvilágig, egy furcsa, zúrza-varos, álmokkal és fikciókkal tarkított önéletrajzi beszámolóig jut el, és ezt az „elhangzó” belső monológot csak ritkán szakítják meg, egy-egy hangsúlyozás kedvéért, az egyik hallgató, valami Jacobson közbeszólá-sai, kérdései, kommentárjai... A harmadik résztvevő, az első személyű

elbeszélő csak külső szemlélőként van jelen, akiről — persze — a regény végén kiderül, hogy nem ő az elbeszélő, hiszen megfogadja Jacobsonnak, hogy az egészről egy szót sem... És ha megfogadta, akkor be kell lépnie a történetbe: ő is megkísérli az ugrást a Paloma nevű hajócskára, de sikertelenül, ő is a kloákában köt ki, éppen csak tíz centiméter hiányzott a sikerhez, öttenél több mint a bíró ugrásakor. Az elérhetetlen Paloma, az ugrás kényszere és a szennyvíz, ami minden ilyen ugrásra vállalkozóra változatlanul várakozik... És az élet, ami „mások zűrzavara” csupán, egy-egy csúfosan végződő nekirugaszkodás, erőfeszítés kötelező csődje... Ennyit „közöl” a regény érzékelhető formában, egy regény, amelyre joggal lehetne úgy tekinteni, mint széthulló epizódok sorozatára, némi jóakarattal, mondjuk, mint valami nem túl feszesre font novellafüzérre, ha ezeket a részleteket, történeteket, „novellákat” nem fűznék egybe, mégpedig nagyon is szorosra éppen a gesztusok grammatikája. Csakhogy ez sem olyan egyszerű. Mert nem a gesztusok leírásával foglalkozik Marinković, a bíró sikertelen „ugrását” sem írja le a deskriptív regénybeli törvényeinek megfelelő módon, hanem a szó — a beszéd — koreográfiáját dolgozza ki, a szó mozgás-törvényeit, tánc lépéseit...

De hogyan táncol a szó? Milyen lépésekkel?

Egy évvel a regény előtt adta ki, ugyancsak a Znanje Könyvkiadó Ranko Marinković színházi kritikáit és esszéit *Geste i grimase* (Gesztusok és grimaszok) címen. (Jegyezzük meg, hogy Marinković sikeres színpadi szerző is, *Glória* című darabját sokfelé játszották, magyar színházak is.) A gesztusok nyelvtani szabályait ebben a könyvben dolgozta ki, és itt beszél a szó koreográfiájáról is, ami nem más, mint a beszéd „képi, akusztikai, teátrális része”. A szó dramaturgiája című tanulmányában (esszéjében) szól arról, hogy „Nem kell a szavak metaforikus sajátosságaira hivatkoznunk, hogy felismerhessük a bennük rejlő bolondosságot. A szeszélyességet, a kalandosságot, az improvizációt és huncutságot, a szófogadatlanságot, a mondattani (önkéntes) helyváltoztatást, az értelem felrúgását, a fogalmiság kijátszását, a logika lemosolygását, a »józan ész« kicsúfolását.” Példával is illusztrálja a szó bolondosságát: „Ha azt mondjuk »kétszer kettő öt«, ez semmiképpen sem a gondolat felháborodása, hanem részütés a hangképen, a verbális szokás átéjtése, mintha a tanterem ajtaján a rettegve várt számtantanár helyett bohóc jelent volna meg, Pitagorasz helyett — Ionesco. És valóban, az »öt« nem esik messze egy ilyen szereptől, vagy éppenséggel egy gúnyolódó szereplőtől. Mintha egy szerepbe hirtelen beugrott volna az »ötös«, arcán, komolytalanul szórakoztató arcán a »négyes« maszkjával, amit az elvégzendő matematikai művelet végére várunk, és le akarja játszani a számtani feladvány »pontosságát«, amit ő sem és mi sem veszünk már komolyan. Mert most, éppen a hangképen megtörtént inci-

dens miatt, nem követjük már a fonikus jelzések sorrendjét, amelyek rejtjelfejtő instrumentumaink útján valami értelmet kopognak le nekünk, hanem azt a jelenetet figyeljük, amelyben az »ötös« a két várakozó »kettesből« úzó személy, mint Hamlet, amikor megjátssza a bolondot Rosencrantz és Guildenstern előtt.”

Így lépnek be a játékba a szavak, az „ötös” a „négyes” maszkjában, egy mindenképpen és mindenkor komolyságra intő szituációban; így táncol a szó, ilyen groteszk lépésekkel, ilyen gúnyolódó és neveltető mozdulatokkal.

Csakhogy ehhez a tánohoz színpad kell; hogy a várakozás feszültségével teli tanterembe a rettegett számtantanár helyett a bohóc léphessen be, a tanteremnek poronddá kell változnia. Aligha kell hangsúlyozni, hogy a tanterem éppen egy ilyen — képzelt, de miért képzeletbeli? — színváltozás során mutatja (mutathatja) meg a lényegét is, tartalmának és jelzőrendszerének lényegét. Ezt az átváltozást a szó teszi nemcsak lehetségessé, hanem realitássá is. Ha úgy tetszik, az emberhez méltóvá.

A *Társas furdózás* egyszerű szerkezeti képlete éppen egy ilyen színpadot teremtett; a turizmustól fülledt nyári éjszaka kloakabüzében és az elérhetetlen Paloma közelében egy ember elmondja az élete történetét, de úgy, mintha nem is önmagáról beszélne, mintha mindig egy „másik” sorsáról volna szó, még akkor is, ha — Jacobson kommentárjaiból és megjegyzéseiből tudjuk — a törvényszéki bíró éppen önmagáról beszél, múltjáról, neveltetésének körülményeiről, családi és munkahelyi zűrzavarairól. Végül, persze, amit mond, nem is olyan lényeges. Hanem ahogyan mondja.

Kiváló minőségű angol szövebből szabott öltönyében van, nyakkendővel, teljes „polgári” díszben tehát, beöltözve saját szerepébe. De ennek a szerepnek, a jó bíró, a megértő férj stb. szerepének csak a maszkját viseli. Az „ötös” a „négyes” szerepében. Bohóc tehát, akármekkora komolysággal is szól önmagáról, környezetéről, világáról. Példái is bohóc-példák mind sorra. Mert amit mond, mind ellenőrizhetően reális megtörténés, sokszor banálisan gyakori is, nemegyszer közismert, de hogy éppen ebben a jelmezben, éppen ezen a porondon mondja, a beszéd tartalmának banalitásai elfüstölögnek, és marad egy minden gyanú felett álló gyanúsított, aki ugyan kifogástalan ívben járja végig elbírt életútját, dramatikusan fordulatok, nagy jelenetek nélkül, de a beszéd elárulja, az életút, így előadva, egy ilyen helyzetben, önmaga karikatúrája lesz, egy fintor, egyetlen gesztus csupán, amit majd a sikertelen ugrás a Paloma fedélzetére valósít meg, az angolszöveg-öltönyben a mérget lehelő szennyvízbe, és még talán úszni sem tud... Vagy a fejét ütötte a Paloma kormányába. Jacobson menti ki a vízből, de mindez már az élet-történet végén, a bohócszituációban előadott életrajz — egyáltalán nem a „problematicus individuum” életrajza — végén. Sorra lehetne értel-

mezni ennek az életrajznak a részleteit, epizódjait, egy-egy hőst vagy élethelyzetét, néhány „nagy” felismerést jelentő, tapasztalatot rögzítő fordulatát, és ezekből a részletekből, mozaikkockákból — ahogyan Jacobson tanácsolja az első személyű hallgatónak — ki lehetne rakni a beszélő törvényszéki bíró teljes életútját, ám ez az életút, ily módon rekonstruálva, egy szóval sem mondana többet, mint a szó koreográfiája, a beszédbe sűrített és rejtett gesztusok grammatikája, a szó szeszélyessége, bolondossága, improvizációi...

Ez a szöveg- és egyben regényformáló koreográfia mint elbeszélői eljárás elsősorban a közlés ironikus jelzőrendszerét alakítja ki. A groteszk táncot lejtő szó, még a törvényszéki bíró látszólag véresen valóságízű (belső) monológjában is, az ironizálás eszköze lesz, ami egyúttal azt is jelenti, hogy Marinković regényében lejátszódik egy sajátos rezemantizációs folyamat, melynek során az elsődleges jelentés megszűnik a háttérből felidézett ironikus jelentések súlya alatt. A *Társas fürdőzés* témája az ironia. Nem egyszerűen a szöveg minősége, nem az elbeszélői világlátás meghatározó jelzője, hanem tematikus hőse a regénynek, egy eleven és élőként működő, funkcionáló szervezet, amely az elbeszélés szituációjában épül fel, meghatározott távolságra a regény életszituációjától, a bíró életútjának egyáltalán nem problematikus inkább triviális valóságsszintjétől.

Marinković a prózaírás nehezebbik útját választotta. „Olvasmányos” regényt írt, de ez az olvasmányosság, a helyenkénti szellemességekkel és humoros élethelyzetekkel együtt, csak külső tényezője a regénynek, egy olyan „alap”, amely éli a maga (mindennapi) közönséges életét, de a regény nem ezt mondja, a regény az ironiát törvényesíti, az ironiát mint regényhőst és világlátást. Mégpedig nagyon egyszerű eljárással. Ahogyan a két kettes összeadása előkészíti egyfelől a számtani műveletet, másfelől pedig a várt és beidegződött eredményt, és akkor, váratlanul, az előkészítés ellenére egy „téves” megoldás ugrik be, az ötös a négyes helyére, s ha már beugrott, akkor el is játssza a (helyes) eredmény szerepét, éppúgy épülnek fel Marinković regényének „beagyazott novellái”. Előkészít egy triviális élethelyzetet, a leghétköznapibb családok, apró átejtések, minimális kombinatorikát sem megkövetelő „lépések” formájában — ne feledjük, egy bíró adja elő a történetet, a bírói észjárás (törvényt és logikát tisztelő) módszerességével —, és akkor a várt és ezerszer megélt, látott, tapasztalt „megoldás” vagy fordulat helyett egy váratlan lép be a tartalomba, egy látszólag elő nem készített és ezért „téves” fordulat, ami egyfelől magát a triviális élethelyzetet süllyeszti (ha lehet) még mélyebbre a hétköznapiság bugyraiba, másfelől pedig az ironiát engedi szabadon — Pitagorasz helyett Ionesco fehérre festett kerek feje néz végig a tanterem porondján. És csak úgy repül a fűrészpör.

Igy kell érteni a regény címét is. Idillikus és kellemes, triviális és gicszesen andalító „társas” fürdőzést készít elő, és az előkészített megoldás helyett a kloákában való megmártózást írja le a szó koreográfiájával.

*BÁNYAI János*

### HÁROM AFRIKAI REGÉNY

„Divatos” lett az afrikai irodalom. Néhány évvel ezelőtt a dél-amerikai regény hódította meg Európát, most a nagy könyvkiadók üzletet sejtő serénysége következtében az afrikai irodalom hódít. A legutóbbi frankfurti könyvkiállításon is az afrikai irodalom állt az érdeklődés középpontjában. Nem is véletlenül. És csak részben a mindig újat követelő üzleti szellem eredményeként. Afrikai megfigyelők joggal jegyezték meg akkor, valószínűleg némi keserű szájizzel, hogy „egyetlen afrikai könyvszemlén sem verődik össze annyi afrikai író és nem látható annyi afrikai mű, mint itt, Európában, a frankfurti vásáron”. Feltehető a kérdés: vajon a könyvkiadók által nagydobra vert afrikai művek elérik-e a korábban megismert dél-amerikai regény szintjét, olvasásuk valójában milyen élményt jelent az európai olvasó számára, mennyiben lépik túl ezek a művek az egzotikum vonzását? A kérdésekre ebben a pillanatban még nem adhatunk megbízható választ, azonban három, mostanában megjelent afrikai regény alapján valamit megsejthetünk a lehetséges válaszról.

De először vegyünk szemügyre néhány adatot az afrikai irodalomról, hogy világosabban láthassuk az afrikai regényírás e három eredményét.

Az afrikai irodalomnak vannak közös jegyei, valójában azonban az eltérések jellemzik. Közös vonás például, hogy a regényírók többsége 1930 után született, hogy felerészük valamilyen európai nyelven írt vagy ír még ma is. Statisztikusok kimutatták, hogy ezek közül 57% angol, 34% francia, míg 6% portugál nyelven ír. Tudni kell azt is, hogy Afrikában mintegy 800 nyelv létezik, és ezek közül mindössze 47 nyelven írtak vagy adtak ki ez ideig könyvet. Jellemző, hogy a legértékesebb afrikai művek egy része Londonban és Párizsban jelenik meg, és sokszor itt nagyobb visszhangra talál, mint otthon. Ebben azonban már megfigyelhető bizonyos változás, amit az éppen szóban forgó regények jeleznek, melyeknek hazai hatásuk nagyon is erőteljes volt. El kell mondani még azt is, hogy a regénynek nincs hagyománya Afrikában. Ennek ellenére újabban rohamosan terjed. Talán gyorsabban is, mint a hagyományosabb és a mesével is rokonságban álló elbeszélés.