
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

A SZLOVÁK KÖLTÉSZEK JELENKORI ÁRAMLATAI JUGOSZLÁVIÁBAN

MICHAL HARPÁN

A szlovák irodalmat Jugoszláviában irodalomtörténetileg és tipológiai-
lag nyelvi hagyománya és a jugoszláv irodalmak összefüggő egészébe
való tartozása határozza meg. Lényege és sorsa hasonló, mi több, azonos
azon jugoszláv nemzetiségek irodalmának lényegével és sorsával, ame-
lyekről elmondható, hogy szoros nyelvi (és nemcsak nyelvi) kölcsönös-
ségben élnek anyaországaik literatúráival. Az effajta irodalmak történeti
fejlődése a mindkét meghatározó kontextus — az anyaországi és a jugo-
szláv — közötti kölcsönösség létrehozásának jegyében zajlott, amit
viszont nem helyes összebékíthetetlenül ellentétes hatóerőkként értelmez-
nünk, elsőbbségért küzdő erőkként, hanem leggyakrabban olyan egymást
kiegészítő erőpárként, amely együttesen egy eredeti irodalmi kontextus
létrejöttét tette lehetővé, a jugoszláviai nemzetiségek (esetünkben a szlo-
vákság) irodalmi kontextusát. Ezért beszélünk a jugoszláviai szlovák
irodalom irodalomtörténeti, valamint tipológiai textuális hármasságáról:
a szlovák irodalom törzsanyagához való tartozása szemmel látható,
ugyanakkor kétségbevonhatatlanul belép a jugoszláv irodalmak kontextu-
sába is (pontosabban: részt vesz annak konstituálásában), továbbá fej-
leszti a saját tipológiai kontextusát.

Az effajta hármias hovatartozás sajátos közties irodalmi közösségre
utal, olyanra, amely összehasonlító szempontból érdekes elméleti, mód-
szertani kérdésnek mutatkozhat. Épp az elméleti meghatározói nincsenek
még tisztázva az ilyesféle irodalmi közösségeknek, habár gyakoriak az
adott részviszonyok meghatározásával kapcsolatos próbálkozások. Ezen
sorok írója is — pl. *A szlovák irodalom, valamint a jugoszláv irodalmak
kontextusa* című munkájában — megpróbálja irodalomtörténeti szempont-
ból végigkísérni a jugoszláv irodalmi kontextussal való tipológiai kap-
csolatteremtés folyamatát. A jugoszláv irodalmi dimenzió létrehozásá-
nak egyik fő szempontját a jugoszláviai szlovák irodalomban a jugoszláv
motívumok behatolásának a folyamatában láttuk, mindenekei előtt az el-
beszélő műfajok esetében. A komparativista látszögeből tudatában va-
gyunk annak, hogy ezeket csupán mint külső tényezőket kezelhetjük,

azonban éppen ezek a külső tényezők járultak hozzá nagymértékben tájaink szlovák prózájának (a realizmus stílusformációja) tipológiai ástrukturálódásához, úgyhogy az akkori anyaországi szlovák irodalom prózájához viszonyítva, az irodalmilag különleges modellálásaként határozhatjuk meg az említett folyamatot. Hasonló kérdéskörrel foglalkozik a *Litcrarnohistorický kontext slovenskej juhoslovenskej literatury* című munkánk is.

Természetesen ezek csak kezdő szakaszai azon feladat végrehajtásának, amely végső célul a jugoszláviai szlovák irodalom összefoglaló történetének megírását tűzi ki. Tekintettel annak vitathatatlan hármasszituáltasára, ez az összefoglaló, ha nem is teljes egészében, de komparatíviztikus alapokra kell épüljön, metodológiáját az összehasonlító eljárásoknak kell jellemeznünk. Ezen végső cél elérését mindenképp számos előmunkálatnak kell megelőznie, különösen a jugoszláviai szlovák irodalom fejlődéstipológiája területén. A szóban forgó előmunkálatok közé sorolhatjuk a *Slovenska literatura vo Vojvo-line z perspektivy povojnového vyvinu* tanulmányunkat is, melyre bizonyos értelemben ez a munkánk is épül. A háború utáni szlovák költészet fejlődéstipológiáját követve tehát, öt kivethetőbb fejlődési szegmentumot figyelhetünk meg:

1. Az első szerkezeti dominánsa a forradalmi humanizmus, a pátoszszal mint stílusalkotó ismérvvel, a forradalmi dallal mint alapszánerral, melynek fő képviselője Juraj Mučaji és Pa'lo Bohuš.

2. A forradalmi humanizmus költészetének első regenerációja az expresszionista empirizmus szerkezeti dominánsában tükröződik (stílusalkotó jellemzője a metonimikus szimbolizáció, alapszánere a perszonalizált forradalmi dal, fő képviselője Andrej Ferko).

3. Az új fejlődéstipológiai szegmentum szerkezeti dominánsa az impresszionisztikus pánszenzualizmus (stílusalkotó jellemzői a képzettársításon alapuló költői képek, alapszánere a lírai költemény, fő képviselője Ján Labáth).

4. A szélsőséges metaforikusság mint szerkezeti domináns (stílusalkotó jellemzője a szemantizáció elve ismétléssel, alapszánere nélkül, fő képviselője Michal Babinka).

5. Mitológiai szimbolizmus mint szerkezeti domináns (stílusalkotó jellemzője az archetipikus szimbolizáció, alapműfaja a reflexív vers, fő képviselője Viťazoslav Hronec).

Ezek a fejlődési szegmentumok nem fedik teljesen a háború utáni szlovák költészet tipológiáját. Szinkronikus keresztmetszetnek szántuk valamennyit, azon meghatározott költői törekvések metszetének, amelyek a tipológiai újítások impulzusaival ösztönzőeknek mutatkoztak a fejlődés szempontjából. Semmiképp nem ölelik fel a fejlődési szempontból statikus struktúrákat (az idézett munkában a lírai szentimentalizmusról mint a szlovák költészet szerkezeti dominánsának jól kivethető szubdominánsáról beszélünk. Erre az öt szerkezeti dominánusra azonban nem kel-

lencze kizárólag szinkronikusan tekintenünk, ehelyett átvethetjük diakronikus perspektívákba is. Így, ebből a látszógból aztán megfigyelhetjük, miszerint többnyire zárt fejlődéstipológiai szerkezeteket képeznek, ami viszont nem jelenti azt, hogy egymás- és irodalomközi viszonylatokban nem rendelkeznek a szövegközi ráépülések, kapcsolódások típusainak egész hálózatával. Példának okáért nyilvánvaló, a forradalmi humanizmus szerkezeti dominánsa, amely a népfelszabadító háborút és az arra ráköszönő éveket jellemezte, tipológiailag azonos az akkori jugoszláviai költészet kontextusával, s hogy ezzel párhuzamban változott, módosult aztán jómaga is: már az ötvenes évek kezdetén eltűnt belőle a tragikus balladaiság, a zökkenőmentes szónokias derűlátásnak engedve át helyét, amely fejlődéstipológiailag túlnyomórészt nem mutatkozott gyümölcsözőnek. Akárhogy is azonban, ezen szerkezeti domináns bizonyos számai szövegközi kapcsolatokat létesítenek, mindenekelőtt egyes költők belső fejlődési vonalán. Paľo Bohuš esetében például több ízben is találkozunk a felakasztott petrőci élharcosok témájával különböző időpontokban írt verseiben (*A szabadságért elesett sírja felett*, *Kender*, *Az áldozat*) — amelyekben a szövegközi kapcsolódások tipológiája a tragikus balladaiságtól és pátosztól az egzisztenciális kérdések felvillantásáig terjedő skálán mozog, ami kétségtelenül a domináns jegy átstrukturálódására vall. Körülbelül ugyanez történt az impresszionisztikus pánszenzualizmus és a szélsőséges metaforikusság dominánsaival is. Ezekről el kell mondani, hogy az itteni szlovák költészet szöveggörnyezetében a többi jugoszláv irodalom háború utáni modernizmusának tipológiai hozzátartozóit jelentik. Csakhogy ezen „modernizmusok” tipológiai meghatározásánál szem előtt kell tartani azt, miszerint konstituálódásukban lényegileg jelen vannak a két háború közti avantgarde egyes szerkezeti vonásai, amelyek fejlődéstipológiai szempontból valójában hagyományos elemeket képviselnek. Így például Ján Labáth költői munkásságában az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején nyilvánvaló a szerzőnek a háború előtti cseh és szlovák poétizmus áramlataival való „levelezése”; míg Michal Babinkának a hatvanas évek első felében a szürrealizmussal való találkozása. Ez a kapcsolat aztán fokozatosan lazult, ami úgyszintén kihatott a domináns átstrukturálódására.

A felsorolt szerkezeti dominánsokból kiviláglik, miszerint a háború utáni szlovák költészet fő fejlődésvonalában Juraj Mučaji és Paľo Bohuš áll (negyvenes évek), továbbá: Andrej Ferko (az ötvenes évek elején), Ján Labáth (az ötvenes évek vége és a hatvanasok kezdete), Michal Babinka (hatvanas évek), Vítazoslav Hroňec (a hatvanasok vége, hetvenesek kezdete). Ámde nem szabadna töretlenül egyenesnek látnunk ezt a vonalat: egyedül Juraj Mučaji (1945-ben hunyt el) és Andrej Ferko (*Megbilincselte vér* című, 1954-ben napvilágot látott válogatása után költőként ritkán jelentkezik) költészete esik egybe bizonyos szerkezeti dominánssal, míg a többi költő alkotóilag nem csupán az általuk tipológiailag meg-

jelölt korszakban van jelen. Ebből a nézőpontból érdekes végigtekinteni Paľo Bohuš költői munkásságán! A negyvenes évek után alkotói lendületében hosszabb szünet áll be, pár verssel jelentkezik az ötvenes évek derekán, hogy csak a hatvanas évek derekától errefelé lendüljön bele erőteljesebben ismét. Az első hallgatás eredménye mindenképp a szónokias derűlátás eltűnése Bohuš költészetéből; nagymértékben más élettapasztalatok által diktálva, már az a pár, ötvenes évekből származó verse is az ironikus gesztus poétikáját sejteti, amely tipológiailag a *Győzdelemes kiűzetés* máig kiadatlan versválogatásában gyümölcsözött. Lehetetlen volt elvárni, hogy a szlovák költészet kontextusában Jugoszláviában ilyenfajta poétikából külön szerkezeti domináns alakuljon ki — tudniillik teljesen egyéni, külön tapasztalatokon és tudaton alapul, ellenben nyilvánvaló szövegközi ráépülése az anyaországi szlovák költészet egyes részeire, például a „bebörtönzött költő” témájával kapcsolatban. A történelem abszurdításával való illyesféle csípős, kíméletlen leszámolás után Bohuš a verselés más modellje felé fordul, és az eufemizmusokat kerülő poétika meghátrál a lírai hangulat előtt, kezdve a *Csillagköles* (1972) gyűjteménnyel. Ezek a versek csakugyan az innováció pillanatait jelentették — az idillikus síkság dolgairól szóltak: letűnőfélben levő dolgokról, néghozzá idillikusan és nosztalgikusan, mégis ellenállva az érzelgősség különféle árnyalatainak. Bohuš tudniillik egy olyan költői képesség mellett döntött, amely az átéltnak és az átélésnek különösségét és egyediségét domborítja ki. Bohuš verseiben még — a hetvenes évek kezdetén — a birtokos eset metaforikus szószerkezetei sem hatnak túlhaladott kifejezési struktúráként, mert beleillenek az ikonizáció megismerésének sajátos folyamataiba. Már észrevettelt nyert (V. Hroňec), hogy Bohuš, kezdve a *Csillagkölessel*, a költészet azon verisztikus konceptusa mellett foglal állást, amelynek testvérpárjai mind az anyaországi szlovák költészetben, mind pedig egyes jugoszláv költők munkásságában felismerhetők. A költői kifejezés mód strukturalódásának szempontjából Bohuš költeményei leggyakrabban parabolák: az átélt verisztikus realizások a szemantizáció folyamatába kerülnek, ami a költői kifejezést az általánosabb, univerzálisabb jelentések felé mozdítja. Nagyobb elmozdulás akkor tapasztalható, ha a *Csillagkölest* az *Idővci megérkezünk* (1974) válogatásával hasonlítjuk össze, amelyet a konkrétnek az univerzális felé való eltolódásaként határozhatunk meg. Már a *Csillagköles* egyes verscímei (*A ja, Eső, Éjszakai kút, Nyári himzés, Csárdás*) és az *Idővel megérkezünk* (*Értelem, Lenni, Biztonság, Ok, Az áldozat*) verscímei előrejelzik ezt az eltolódást, így lezögezhető: a két kötet tipológiai kapcsolatai meghatározott parabolikus szerkezeten nyugszanak. Tehát a *Csillagköles* óta Bohuš műveiben a költői kifejezésnőd teljes modellje lelhető fel, amely jellemzőjévé válik későbbi gyűjteményeinek is (a szerbhórvátul írtaknak, mint az *Elcve életfogytiglan élet*, 1977, továbbá a *Szonáta szóóra, hallgatásra és dudára*, 1978). A hetvenes években Bohuš a jugoszláviai szlovák irodalom leg-

termékenyebb költője (említett négy kötete mellett szerbhorvátul V. Hroňec válogatásában és átdolgozásában 1979-ben megjelent *Kiűzetés* című kötete is, szlovákul pedig össz munkásságából az *Életfogytiglan elevenek*, 1981), ami már önmagában arra utal, hogy épp az ő munkássága határozza meg lényegében a szlovák költészet megfelelő szakaszának arculatát. De mindamellett, hogy az *Eleve életfogytiglan élet* és a *Szonáta szőlóra, hallgatásra és dudára* című versgyűjteményeiben bizonyos új szerkezeti elemekre (a hangnem fokozott ironikusságára, egyes reáliáknak a mitikus dimenziókig való mélyítésére), továbbá olyan alkotásokra bukkanunk, amelyek a jugoszláviai szlovák költészet csúcsteljesítményei közé tartoznak (pl. *Az angyal* című), mégis az a benyomásunk támad, hogy Bohuš a *Csillagköles*-ben megmutatott versszerkezeti modellhez később csupán hozzáépített, kicsit kidolgozottabbá téve azt. Úgy tűnik, ezt a folyamatot mint a szerkezeti modell zárttá tételének folyamatát jellemezhetnénk. Mondjuk, a *Komlótermesztő* és a *Virradat (Szonáta...)* költeményeiben sorra fellelhetők a munkásságának erre a korszakára jellemző szerkezeti elemek (az univerzálisnak konkrétul törtető szemantizációja, gnomikusság, metaforikusság az érzelmekkel telített alkotói gesztus szövegalatában), ezek azonban olyan sűrű ikonikus szöveget képeznek, hogy a szövegközi kapcsolódások lehetősége még a költő egyéni fejlődésvonalán belül is erősen megkérdőjelezett. Elképzelhető, hogy e költő elkövetkező munkáiban majd radikálisabb tipológiai vágásra kényszerül.

Paľo Bohuš költészetével jugoszláviai szlovák líra egy k legjelentősebb eredményét érte el. Habár a szerkezeti modell bezárulása nyilvánvaló, mégis nyomon követhetők a szövegközi kötődések egyes fonalai, amelyeket jómaga kezdeményezett. Nemcsak azokban az esetekben, amikor az szemmel láthatóan affirmatív (Viera Benková egyes verseiben, vagy Tomáš Čelovskiéban, még inkább a Bohušnak szentelt versekben), hanem a tipológiaiánál másfél orientálódó verseik esetében is.

Mindenekelőtt figyelmesen meg kell vizsgálnunk Bohuš és Michal Babinka munkásságának tipológiai viszonyát. Véleményünk szerint Babinkának az *Apám szőlőskertjében* című költeménye, amelyet Bohušnak ajánlott, a szövegközi affirmáció jellegzetes példája, a költői szókészletűl a szemantikáig, úgyhogy sarktétéles költői gesztusként foghatjuk fel, mint Bohuš költői világának igenlő affirmatív osztályzatát. Szélesebb tipológiai relációkban Bohuš és Babinka verseinek szerkezeti modellje homlok-egyenest különbözönek tűnik. Az első költői képzetele vizuális, míg a második auditív típusú; az előző a gnomikus kifejezés mellett döntött, az utóbbi viszont szabály szerint párhuzamokra és ismétlésekre támaszkodik versépítésében; az egyiknél a kifejezés elszemélytelenítése mögött az egyénileg átél: térhódítása figyelhető meg, míg a másiknál az egyéni, sőt szubjektív élmény szolgál kiindulópontul a szemantikai egyetemesítésnek. Ezek a különbözőségek nyilvánvalóan a költői kifejezés módj: strukturálódásának szintjén léteznek, ilyképp egészében nem okozhatják a szerke-

zeti dominánsok teljes ellentétességét. Mondtuk már, hogy Michal Babinka a szélsőséges metaforikusság szerkezeti dominánsának fő képviselője volt, amit *Terek* (1961), *A tavasz erővonala* (1962-ből, kéziratban maradt), *A vissza nem térések gyönyöre* (1964), valamint *Taipunk alatt humusz* (1967) köteteiben inaugurált. Már a *Kérgesedő duzzanatok* (1969) versgyűjteményében észrevehető a szerkezeti domináns bizonyos tipológiai módosítása a létkérdéses önértékelések értelmében. Babinka (elhunyt 1974-ben) verseibe a hetvenes évek elején belopóznak az elégikus hangulatok, gondoljunk csak pl. *Az érkezők nem térnek vissza* című nagyszerű költeményére! Ez az elégikusság valamiféle kiinduló létállapotot képvisel, amely a lírai alany önértékelését teszi lehetővé élet és halál ellentmondásos egységében. Első pillantásra nem tűnik úgy, mintha a költemény szerteindázó stílus-konnotációjú sorai a gnomikus módor szemantikai dimenziójában realizálódhatnának. Ellenben épp a jelentésbeli antinómiák páros sorakoztatása eredményezi a kifejezőmód gnomikus jellegét, s ebben rejlik Bohuš, illetve Babinka tipológiai rokonsága a hetvenes években. Csakhogy — tekintettel a költői kifejezőmód strukturálódásának lényegi különbözőségeire — el kell mondanunk, költészetünk egészében tipológiailag inkább egymást kiegészítő, mintsem azonos. Kiegészítő abban az értelemben, hogy mindkét költő, a lírai alany tapasztalatanyagából indulva ki, egyes olyan létállapotokról beszél, amelyek egységességükben általánosabb jelentéseket konnotálhatnak.

A lég gondolatiságra való hajlam fellelhető Ján Labáth költői munkásságának második szakaszában is. Az ő esetében tudniillik éles tipológiai határ húzható: az *Őszi táj* (1970), a *Kiszúrt szemű szent* (1971), valamint a *Mérleg* (1976) c. köteteiben az impresszionisztikus pánszenzualizmus szerkezeti vonásai, amelyek munkásságának kezdeti szakaszát jellemezték, csupán a költői kifejezések felszíni rétegében követhetők továbbnyomon. Labáth versei valójában szemantikai változatok az egzisztenciális mulandóság ténijára, meglehetősen nosztalgikus tónusokkal. A fizikai és a szubjektív idő szembeállításának technikájával a költő nem csupán mindegyik darabjának, hanem majd mindegyik szószerkezetének is a szemantikai binaritás dimenzióját tudta kölcsönözni, ily módon a tagadás és az állítás pólusainak érintkezéséből a lírai alany passzív állapota túlháladásának a létetősége pattan ki. Ezek a versek azonban, a tűnő időben való énkérés verseiként, a jugoszláviai szlovák líra kontextusában tipológiailag nem bizonyultak ösztönzőeknek, habár Babinka (nem Fohuš) hetvenes évek eleji műveinek tipológiai változatai gyanánt foghatjuk fel őket. Hiányzik belőlük az egyéni általánosításnak magasabb foka, a kifejezőkategóriák szempontjából pedig az ellentétpárok, továbbá a bonyolult, artisztikus metaforák és szimbólumok sorjázása az egész költői módszert a pátosz felségvizeire sodorja, ami immáron — fejlődéstipológiai szempontból — a szlovák költészetben statikusan hat.

A Bohuš és Babinka poétikájával való lényegbehatolóbb tipológiai korrespondenciát annak a szerkezeti dominánsnak sikerült megteremtienie, amelyet a szlovák költészetbe Vítázoslav Hroňec iktatott be. Az ő felbukkanása a jugoszláviai szlovák irodalom fejlődésének tipológiai kontextusában kétségkívül többszörösen radikális volt, ami viszont nem jelenti azt, hogy lemondott volna a fejlődési vonalon belüli szövegek közti kapcsolódások összehetőségéről. Hroňec nem rendelkezik valami hatalmas opusszal — költői fejlődését nagyjából a *Csillagok, partok* (1969), *Só, de homok* (1971), valamint a *Hutárvonal* (1981) kötetin át kísérhetjük nyomon. Ez utóbbi előtr ugyan megjelent a *Két tűz között* (egy 14 szonettből álló ciklus, 1977), továbbá az *Egyórási portya* (*Hodina jazdy — Egyórási portya*, szlovák—magyar kétnyelvű kiadás, 1977), de mindezek a versek valójában tipológiai kontextus nélküliek. Rovásukra hozható fel például a rúzott elvontság és a koherens szemantizáció hiánya, ami persze nem csökkenti szerepüket a jugoszláviai szlovák líra tipológiai átcsoportosításában. Hroňec tudniillik rögtön lemondott azon szövegek közti kapcsolódásokról, amelyek az ún. tér poétikájára és a *couleure locale*-ra fektetnek hangsúlyt. Valószínűleg sokkalta könnyebb a költői hangot színileg a könnyen felismerhető helyi összetevőkből keverni ki, azonban ennek a *Csillagok, partok*-ban nyoma sincs, ehelyett a versekben valamiféle elvont érzékiséggel találkozunk, melyben nincs mindegyik szemantikai koordináta maradéktalanul végiggondolva. Épp ez a behatóbb értelemkölcsonzés az, amely költőnk további útját meghatározza. E téren már a második kötetében több sikerrel jár, ami tipológiai szempontból rendkívül érdekes: benne történetesen a szerb miljkovići költészet-típus és a véle rokon, szlovákiai ún. költői konkretizmus egyes, tipológiai hasonlatos elemeinek találkozása kerül sor. Mind a szerb, mind a szlovák lírában nyilvánvalóan a szimbolizmus poétikájának sajátos regenerációjáról volt szó, amely gnoszeológiai szempontból bizonyos lényegi kérdéseket domborított ki. A költészet nem elégedhetett meg azzal, hogy csupán a külső vagy a belső reáliák leírása legyen, hanem az átélt és megismert transzcendálásának, lényegi transzcendálásának megteremtésére törekedett, miközben a megismerésre való törekvés nem a költői kifejezés ikonikusságának a rovására történt. Sőt, a felerősített ikonizáció elsődleges, kifejezett jellemzője lett az ilyesféle költői tájékozódásoknak. Hroňec tehát a jugoszláviai szlovák irodalom kontextusában egy olyan típusú líra kifejlesztésén dolgozik, amely komoly kérdésekkel foglalkozik, miközben a költő hangja érzékileg angazsált. Sok versének vált jellemzőjévé egyrészt épp az érzéki megismerésre, a világ ilyesforma átkarolására való hajlam, másrészt viszont észrevehető a lényegi önfigyelés is az egyéni érzékelés határaival kapcsolatban. Mintha a költő minduntalan a „dolgok hallgatásába” ütközne, amelyek „elillannak a szó értelméből”. A dolgok abszolút felismerésének és meghatározásának lehetetlenségéből fakadnak Hroňec költészetének orfikus vonásai, amelyek leg-

nagyobb mértékben talán a *Két tűz között* szonettciklust jellemzik. Ezekben az 1969 és 1977 között írt szonettekben a mitológiai szimbolizmus szerkezeti dominánsa minden szempontból csúcspontjára jut. Más költői irányvonalakhoz hasonlítva a nem-tematikus költészet mintapéldái ezek a darabok. Bennük a tematizáció folyamata meghatározott archetipikus, a lét és nemlét határmezsgyéjén álló helyzetek jegyében megy végbe. Hroňec költői beszéde azonban ilyen értelemben semmiképp sem diszkurzív; a szerkezeti domináns tetőzésével párhuzamban a költői kifejezés ikonizációja is olyan sűrűséget ér el, hogy szerkezeti kategóriájává válik. A *Határvonat* után megjelent versek közül néhány esetben épp ezen a síkon kerül sor tipológiai módosulásokra, de a nyilvánvaló ikonikus leegyszerűsítések ellenére is a szerkezeti domináns szemantikai síkja lényegesen nem szenvedett változást. Költői kifejezőmódjának struktúrájában továbbra is fontos szerepet játszanak a mitológiai elemek, csakhogy azok most egy tárgyibb világhoz kapcsolódnak. Ez a pár új vers hovatovább azt sejteti, hogy jövőbeli munkásságában költőnk talán az afféle költészettípus felé hajlik majd, amelyben a mitológiai elem a realiztikus metafizikus fonákja (mint Jovan Zivlak *Háromlábú* című verskötetében, 1979).

Poétikájának tipológiai konstituálódása idején Hroňec *Apák I* és *Apák II* címen két költeményt jelentetett meg többek közt; az, hogy az elsőt Bohušnak, a másodikat pedig Babinkának ajánlotta, kétségtelenül bizonyos szövegközi kötődésről tanúskodik. Az igaz, miszerint e két költemény nem maradéktalan metabeszéd Bohuš és Babinka lírájának, poétikájának témáira, de mégis jól kiolvasható belőlük a jugoszláviai szlovák költészet fejlődéstipológiai folytonosságának hangsúlyozási szándéka. Mind ezen költeményekből, mind pedig kritikusai és antológiai munkásságából kitűnik, Hroňec ezt a folytonosságot nem találja egyenes vonalúnak. Lényegi viszonyaiban kritikai éllel rendelkező szövegközi kapcsolódás ez a szerkezeti domináns tipológiai ismérveinek meghatározott revalorizációjával. Hroňec mint költő a kifejezés szemantikus magvának nagyfokú kohéziós erejére eskszik, modellálásában a jelölt jelölttel való jelképesítésének eljárását alkalmazva. Egyes költői képeinek szemantikai detonációja nem túl explicit, a konnotáció változatosságának hagyva teret ezzel, tartva magát azonban a költői kifejezőmód modelljének invarianciájához, kevés lehetőséget nyújt a közvetlen szövegközi kapcsolódásokra. Költői fejlődése tehát a tipológiai kidolgozásra való hajlandóságát mutatja, ugyanakkor a bezárulását is, ami persze semmiképp sem csökkeneti jelentőségét a jugoszláviai szlovák költészet fejlődéstipológiai kontextusában. Egész irodalmi tevékenységével (költői, kritikusai) a verseség átgondoltabb módjainak tárt kaput, végképp bebizonyítva, hogy a vers a tér poétikájának megkerülésével is létrejöhet, ama könnyen felismerhető szubjektív érzélgősség nélkül.

Mint láttuk tehát, tájaink szlovák irodalmának környezetében Víta-

zoslav Hroňec eléggé jellegzetes figura, ez persze nem jelenti azt, hogy költészetének a más költők munkásságával való „rímelései” nem követhetők nyomon. Mindenekelőtt Viera Benková lírájára gondolunk, Benkováéra, akinek ugyan már 1964-ben megjelent a *Májusi örület* versgyűjteménye, de költészetének következetesebb tipológiai folytonossága csak a nyomdából második kötetként kikerülő *Változatok* (1969)-től kezdve érvényesül. Benková a következőket jelentette még meg: *Szeriartások* (1971), *A bizonyosság hajója* (1975), *Izolda gyűrüje* (1978), kettőt lefordítottak szerbhorvátra (*Saloma*, 1975; *Menuet* 1969), míg a *Jedán aan među ružama* (*Egy nap a rózsák közt*, 1979) címűt eleve szerbhorvátul írta. Verseinek közös tipológiai nevezője a hangsúlyozott líraiság. A költőnő azon versmodellhez folyamodott, melyben a lírai alany belső világa a külső térbe többnyire a dolgok természetes folyásában vetődik ki. Ebben vehetjük észre verseinek szerkezeti sablonját, amely egyes esetekben adott tartalmi-jelentésbeli megkülönböztetéssel gazdagodik. Ilyen megkülönböztető vonásként kezelhetjük pánszenzualizmusát (*Változatok*), amely az életterben való önkeresés kifejezése, illetve egyre kifejezettebb állásfoglalását adott jelentésbeli archetipusok mellett (*Szeriartások*), amelyekre ösztönösen mint létámaszokra tekint az élet gyorsuló sodrásában. Viera Benková költői eljárásából jól kissejlik az idő érzékelésének kimagasló képessége. Ez nem a múlt és jelen egzisztenciális szembeállításán keresztül látott idő (Bohuš), vagy az eltűnő idő (Labáth), illetve a történelem és a mitológia koordinátái közt mozgó idő (Hroňec), hanem a ciklikusságában felfogott idő, amelyben egzisztenciálisan testet ölt a lírai alany. Ebből a nézőpontból nem lényegtelen az a tény, hogy Benková eddigi legsikerültebb kötete, *A bizonyosság hajója* a megszerkesztés síkján is az idő ciklusságát jelöli: 4 tizenkét versnyi ciklusból áll. Kifejezőmódja itt gnomikus jelleget ölt (melyben a Bohušsal való tipológiai rokonsága tükröződik), amiben viszont megmarad a lírai szuggerativitás, sőt alluzivitás határain belül. Másik ismérve hovatovább a mitológiai összetevő beépítése a vers szerkezetében, akár a térbelileg helyhez kötött vajdasági szlovák etnikuma mito-témáinak alakjában, mint Bohuš esetében, akár az egyetemesebb jelentésű mitikus jelkepek alakjában, mint láttuk Hroňecnél. A kifejezőkategorikák szemszögéből Benková költészetére mindig jellemző volt a kihangsúlyozott metaforikus feszültség: képei gyakorta megmaradnak önmagukba zárkózó szemantikus magoknak, amelyek csupán alluzivitásuk és szuggerativitásuk alapján kapcsolódhatnak be a vers jelentésbeli egészébe. Benková költői munkásságát teljességében szemlélve leszögezhető, hogy az ő esetében nem került sor lényegesebb tipológiai módosításokra, a vers ugyanazon szerkezeti-tipológiai modelljének keretei közt alakuló változatokról van szó.

A jugoszláviai szlovák költészet hetvenes éveire tehát a hozzáépítés, meghosszabbítás jellemző, ugyanakkor az idősebb (Bohuš, Babinka, Labáth), továbbá a középnemzedék (Benková, Hroňec) esetében a szerkezeti

dominánsok fejlődési lezárulása. Ugyanez mondható egyrészt Pavel Mučajira és Juraj Tušíakra is, akik, noha megjelentettek egy-egy válogatást a hetvenes években, fejlődéstipológiailag sosem kerültek a jugoszláviai szlovák irodalom érdeklődésének középpontjába. Másrészt viszont a hetvenes évek közepétől új fiatal költőnemzedék lép színre, amely — az eddigi tipológiai konstelláció viszonylatában — a poézis másképp való látását hozza magával. Csakhogy a hagyományosnak (feltételezen szólva) és az újnak eme tipológiai szembesüléséből nem teremtek érdemleges konzekvenciák, legalábbis ez ideig nem. Miroslav Demák, Michal Duga, Zlatko Benka, Miroslav Dudok, Jozef Klátik és Tomáš Čelovskí fellelése nem is volt a költői kifejezőmód minden területén radikális. Mind az *O umeni vrhnut disk alebo o našej najmladšej basnickej generácii I, II, III, IV*, mind pedig azoknak az esszéknek *Niektore charakteristiky skupinovej poetiky mladej basnickej generacie* című elméleti összefoglalójában Hroňec arra tesz erőfeszítést, hogy analitikusan megindokolja ezen költők egyes közös tipológiai vonásainak meglétét (érzelgősség nélküli új szenzibilitás, konkrét felé mozdulás a történések dinamikájában, a költői kifejezés elköltőtietlenítése, az urbánus költészet idiómája megteremtésének szándéka stb.). Nem kevesebb, mint tíz minősítőjét sorolja fel a fent említett költők poétikáinak, akik tipológiailag közel sem annyira rokonok, hogy bármiféle közös programról lehetne szó. Habár immaron mindegyikük megjelentetett 2—3 kötetet, alkotómunkájuk mind ez ideig még nem eredményezett tipológiailag élesen körülhatárolható szerkezeti dominánst. Ennek kialakulása azonban szemmel látható, különösképp Duga és Dudok esetében, akik közülük a legkövetkezetesebb poétikával rendelkeznek, annak a megállapításnak viszont helyet kell szorítani, miszerint már az első pillanattól kezdve nyilvánvaló volt, hogy két homlokegyenest különböző költővé fognak érni. Bizonyos rokon vonások a Demák és Dudok párhuzamban lelhetők fel, a Duga és Benka közötti hasonvonások szöges ellentétéként. Ha mégis megkísérelnénk fellelni ezen költői nemzedék tipológiai közös nevezőjét, akkor azt a létegyetemességre való törekvésben, valamint az ikonikus attraktivitásnak mint azon, fellépésüket megelőző költői beállítottságoknak az elvetésében jelölhetjük ki, amelyek mindhárom fejlődéstipológiai kontextusban jelen voltak (a sajátukéban, az anyaországi szlovákban, továbbá a jugoszláviaiban).

Az efféle ismérvek mindenképp nagyobb niértékben fordulnak elő Demáknál és Dudoknál, mint Dugánál és Benkánál. Elsőként Demák jelentkezett, aki a *Nyitott ienyérből* (1974), versgyűjteményében a jugoszláviai szlovák költészet tipológiai átszervezésének spontán folyamatát indította be. Hangsúlyozni kell, hogy fellelése nem volt programszerű, de a köznapi dolgokkal való foglalkozása a lírai alany világának visszafogott érzelmiségeben mind tematikailag, mind hangbelileg olyan frissességgel hatott, ami mégiscsak a jugoszláviai szlovák költészet lírai hangjainak átváltozását sejtette. Csakhogy első kötete után Miroslav Demák

csupán az *Allatöv* (1977) versciklusával jelentkezett még, melyben jelentősen eltávolodott elsődleges szerkezeti modelljétől. Itt megkísérli a vers szemantikai síkját metasövegek síkjára helyezni, (ígéretként a Shakespeare-tragédiák hőseinek), hogy ilymód gazdagítsa egyes versebe foglalt létállapotok jelentésbeli konnotációját. Ezek a költői darabok esztétikai szempontból sikeresebbek az első kötet verscínél, de fejlődéstipológiai szempontból nem jelentenek újdonságot (Hroňec egyes költeményeivel hozhatjuk őket összefüggésbe).

Sokkalta radikálisabb volt Miroslav Dudok jelentkezése. Versei tájaink szlovák poézisnek fejlődéstipológiai kontextusában majdhogyan létre semmiféle affirmatív szövegek közti kapcsolódást. Ellenben az említett környezethez való viszonya nem is ellentmondásos: ő egyszerűen egy másfajta fejlődésvonalat nyitott ebben a költészetben, olyan vonalat, amely idővel tipológiailag mind átgondoltabbá vált. Első kötetében, *Fénykorbács* (1971), még ott található a tapasztalatösszesség expresszionista modellálásának egyes jegyei, hogy már a másodikban, *Pecset* (1980), miként egyes később megjelenő költeményeiben, a racionális tömörítés parancsának engedelmessé válik a költői kifejezőmód minden síkján. Már kifejettük, miszerint Dudok az urbánus típusú költészet legjellegzetesebb képviselője a szlovák költészetben, ami önmagában még nem túl pontos tipológiai meghatározó. Költeményeinek városi témaköre és szenzibilitása szemantikai összhangban simul (nem úgy, mint pl. Babinka hatvanas évekből származó poémájában, a *Pásztorlány az aszfalton*-ban, melyben a témakör és a szenzibilitás oximoron-jellegű kapcsolatban áll). Az említett szemantikai összhangot Dudok költészete lényeges szerkezeti vonásának tartjuk, mert előfeltételezje a többi jellemző vonásnak. Legészrevehetőbb ez a kifejezőkategóriák szintjén, amelyek mentesek a metaforikus típusú hagyományos ikonikusságtól. Még a klasszikus, birtokos metaforikus szó szerkezetek is verseiben az elköltőietlenítés szolgálatában állnak, néha parodisztikus hangvétellel. Költői kifejezőmódja végsőkéig tömör, gyakorta a konkrétan megnevezettre szűkített. Azonban épp ez a szerkezeti szikárság hoz létre olyan metafizikus dimenziókat egyes alkotásaiban, mely jelenséget a konkrét metafizikájaként nevezhetnénk meg. Az ebben a definícióban rejlő paradoxon csupán látszólagos és a költőnek a reánk nehezedeő valós világ dolgainak mélyebb megismerésére tett erőfeszítés megjelölésére szolgál.

Dudok poétikája tehát végső következtetéseiben nem mond ellent a jugoszláv költészet poétikájának. Az ellentmondás bizonyos típusa fennállhat például Jozef Klátik ellen-költészetében, amely ebből pattan ki a nyelv abszurdításából, mintsem az abszurd szituációk jelölte nyelvből, de még inkább létjogosultságot nyer Tomaš Čelovski versciklusában, az *Umciacko-originalna pozycja o krasach života a jeho pamatihodnostiach od suvekeho autora Tonka Čelovskeho*, amely az ironia, paródia, persziflázs gesztusára épül, a klasszikus verselés feltétlen tagadásának alkotói hozzá-

állításával. Ugyanezen nemzedék további két tagjának versei — Kiátik és Celovski alkotásaihoz mérten — meglehetősen klasszikusnak és hagyományosnak mondhatók.

Főbb vonalakban: Zlatko Benka költői elképzeléseit a szimbolikus proveniencia határain belül igyekszik megvalósítani. A szerbhorvátul írt *Démon, de hol* (1973) verseiben, valamint a szlovákul megjelent *Vízpor* (1977) és *Kétélű kés* (1981) válogatásaiban szenzualista költőnek mutatkozik, csakhogy ez parttalan szenzualizmus, különösebb szemantikai elképzelések nélkül. A jelölő túlsúlyba kerülése költészetének feltűnő vizualitását eredményezi; egyes költői képeinek néha nehéz megfelelő szemantikai korrelátumot találni. Benka költőként egyrészt a fiatalabb szerb költészet azon tipológiai kontextusában próbál megvalósulni, amely a külvilág elemi erejű eseményeiről beszél, másrészt viszont a vers kifejező erejű modellálásán keresztül a szlovák konkretisták szenzualizmusához fűződik, másképp, mint Hroňec, aki azok intellektuális nyugtalanságait is befogadta. Legutóbbi kötetében a kifejezésbeli logikátlanság túlbáladásának szándéka bukkan fel a szemantikai körülhatárolás céljából, illetően szűkítve le a képzettársítás-jellegűség szerkezeti elvét szigorúbb jelentésbeli kauzalitásokra. A jugoszláviai szlovák költészet kontextusában Benka versei Babinka műveinek irányvonalát követik (a kifejezés-strukturálódás asszociatív jellegét) meg Hroňec képi gazdagságát (mitikus dimenziók nélkül).

Tipológiai szempontból e nemzedék legválasztékosabb költői hangja egyelőre még a Michal Ďugáé. Első kötetétől, az *Alvó lepkéktől* (1976) a másodikig: *Lépés* (1979) — a kifejezésbeli üresjáratokon, a szemantikai végigmondatlanságok áthidalásának próbálkozásain át vezetett az út. Művei megjelenésükkor rögtön — feltételeesen szólva — reflexív beállítottságú költőre vallottak, csakhogy első könyvének gondolatisága túl elvont, lényegesebb empirikus és gnoszeologikus alap nélkül. A költői kifejezés ikonizációjának folyamata zárt kör marad, amely nem rendelkezik a lényegi kommunikáció lehetőségével. Második kötetében is ugyanezen poétika keretei közt marad, ámde itt a jelölt realitása konkrétebb lesz, elengedhetetlen empirikus alávétítést kap. A versmodellálásban Ďuga a szemantikai csomópontok eljárását alkalmazza, mindenekelőtt mitológiai eredetűeket (Orpheusz, Ikarosz, Patroklosz, Prométheusz). Az indító szemantikai egységeket egyrészt mint metaszöveget kezelhetjük (a megcsontosodott mitikus konnotációk szemszögéből), másrészt viszont mint összöveget, amely érintkezésbe kerül az egyén tapasztalatösszességével. Természetesen a versek szemantikai történése nem azonosítható az említett mitológiai meghatározók jelentésével, amelyek csak az egyik szerkezeti relációt képezik. Csupán azon megjelölő szerepét töltik be, amelyik a többi kifejezéskategóriával együtt kiveszi részét az egzisztenciális önvizsgálat folyamatában. Ďuga *Lépés* című kötetét tanulmányozva tehát leszögezhetjük, hogy az a mitológiai szimbolizmus szerkezeti dominánsá-

nak tipológiai továbbélője, mégpedig abból a fajtából, melynek Hroňec tipológiai átalakítására törekszik legújabb verseiben. Semmiképp sem szabad szem elől téveszteni, miszerint mind a szlovák, mind pedig a jugoszláv költészetben a költői kifejezésnek effajta tematikája és stilisztikája némileg már margóra szorult; a jugoszláviai szlovák líra kontextusában Michal Ďuga ezeket ismét időszerűsíti az univerzális létállapotok egyéni átélésének irányában.

Az elmúlt évtized szlovák költészetét egészében szemlélve az a benyomásunk támad, hogy az a tipológiai átalakulások sodrában találta magát, melyben a korábbi versmodellek tipológiailag lassan bezárulnak, az újabbak meg csak most vannak alakulófélben. Ennek eredménye a poétikák meglehetősen nyitottsága és sokfélesége, ami ugyanakkor nem tekinthető poétikai eklekticizmusnak. Az, hogy a szlovák költészet jelen pillanatának jellemző vonása Bohuš, Dudok, Babinka és Ďuga tipológiai együttélése, mindenképp a hagyományos és az új találkozására vall. Bármely értékelési kísérletnek figyelembe kell ezt vennie, de semmiképp sem a priori, hanem immanensen, az egyes költői alkotások egész esztétikájával együtt.

BALÁZS Attila fordítása