

## ELŐSZÓ EGY NOVELLAGYŰJTEMÉNYHEZ

SZELI ISTVÁN

Az olvasó először vehet a kezébe olyan könyvet, amely Herceg János egész novellatermését mutatja be, s ennél fogva prózaírói művészetének minden eddiginél tágabb terét tárja elénk, a teljes panorámát, az 1933-ban megjelent *Viharban* című kötetétől a legutóbbi, 1982-i évszámmal el látott *Árnyakig*, kiegészítve a kötetekben nem közölt darabjaival, Természetes az olvasó elvárása tehát egy ilyen gyűjtemény iránt, hogy legalább hosszszemzetben eligazítsa e több mint fél évszázad óta egyre bővülő novellaopusban, fonalat adjon az olvasó kezébe, amelyre felfűzheti az eddigi köteteket, illetve novellákat.

Herceg Jánosról még nem készült monografikus megfogalmazású teljes pályakép, legfeljebb csak olyan, amely pályaszakaszokat vagy állomásokat, illetve azokra jellemző vonásokat rögzített. Írói életrajza is csak "tényeiben adott", noha művészi fejlődésének rejtettebb ösvényeit már emlékezéseiből és naplószerű írásaiból is megismerhettük. Az írói biográfia belső vonulatát azonban nyomon követhetjük magukból a novellákból is, ha kérdéseinket az irodalom felől tesszük fel. Herceg ugyanis „vallo-másos” író típus, ha egyáltalán van értelme ennek a jelzőnek az írói tipológiában, hiszen az íróság sine qua non-ja éppen ez: az ember és a világ viszonyának megfogalmazása a nyelvi műalkotás eszközeivel. Tanúságtétel és látteleet. S itt nemcsak és nem elsősorban az olyan fogantatású művekre gondolunk, mint a *Két világ* vagy az *Előjáték*, hanem az ettől a szándéktól látszólag függetlenül alkotott kisepikára is. Feladatunkat tehát Herceg János a változó világhoz való viszonyának, az írói reagálás módosulásainak a felvázolásában kell kijelölnünk. A monográfia dolga lesz majd, hogy az elemzés részletező tárgyilagosságával nevezze meg a konkrétumokat, amelyek a szépirói megnyilatkozások mögöttes területében rejtőznek. Bennünket ezúttal csak a „kéregmozgások” felszíni és látható jelei érdekelnek, a rétegek egymásra gyűrődésének és elkülönülésének a látványa. Ezen a ponton aztán azonnal felmerül az a kérdés is, hogy lehet-e csupán a szépirodalomra, a tükröztetett képre hagyatkozva beszélnünk az írónak a „világhoz” kapcsolódó viszonyáról, az esszék, a naplók,

a vallomások és emlékezések szilárdabb pilléreit megkerülve, az életrajzi dokumentáció mellőzésével, a közírói foglalkoztató publicisztikát figyelmen kívül hagyva, tehát: kikerekedhet-e előttünk egy esztétikai világkép pusztán novellákból? Nem csonkul-e meg a kép, az írói alkotás látványa ezzel a redukcióval? S éppen Hercegről szólva, arról az alkotóról, aki köztudomásúlag mindig két lábbal állt a valóság talaján, s könyékig nyúlt a realitások sűrűjébe? Számunkra ez nem kérdés, hanem tagadó állítás. Mert — ismételten mondjuk — olyan megnyilatkozás, amely ugyanakkor nem tanúságtétel és vallomás, s így önmagában nem képes erre, nem tekinthető írói tettnek. Az olvasóban, aki folyamatosan halad végig a nagyjából kronologikus rendbe állított novellákon, szinte magától rajzoldódik ki az író és a világ kapcsolatának a dialektikája, a „világkép”, minden belemagyarázás nélkül. A *költészet* és a *valóság* goethei egymásrautaltsága, sőt egyneműsége valósul meg bennük akkor is, ha nem állítjuk oda támasztékul minden darabjához a konkrét élményt, ha nem tárjuk fel az ihletforrást, hanem csak nagy vonalakban s csak általában jelezzük annak vidékét.

A pályakezdő Herceg novellái látszólag keveset markolnak meg abból, amit általában „valóságnak” szoktunk nevezni. A kritika szinte egyértelműen hangoztatja a fiatal író eljegyzettségét a vízióval, a mágiával, a látnokisággal, a varázslattal, a fantasztikummal. De hogy az olvasó mégis hisz ebben a varázslatban, mint ahogyan Németh László is hitt neki, a költői képességéből következett, amely *látomássá* tudta változtatni a *látottat*, az objektíve létezőt, s annak tégláiból és cserepeiből fel tudta építeni a képzelet tündérpalotáját. A valósághoz tapadt Kekezovics Antunból meg tudta alkotni költészete Kekez Tunáját, aki többé már nem egy a Szelence porából-sarából vett cserepezők, kőművesek, ácsok, tetőfedők közül, hanem bizonyos emberi mozdulattal (vagy inkább mozdulatlanlansággal), érvényes hanggal és valós magatartással azonosult emberi esszencia, egyszersmind egy realitások fölött lebegő valaki is: a Dichtung und Wahrheit amalgámja. Egyszerre „sűrű realitás” és „lappangó fantasztikum”, ahogy Németh László jelzői minősítik. A Némethéhez hasonló fogantatású Szirmai Károly véleménye is: mintegy önmaga hajlamait ismeri fel s igazolja, amikor a Herceg János-i víziók „reális magvát” hangoztatja. Szenteleky pedig rövid bevezetőjében, amit előszóként írt a *Viharban* című kötethez, Herceg író voltának a mibenlétét, művészete alaptörvényét, abban látja, hogy e novellák „nemcsak látomásokról, titokzatosságokról” beszélnek, hanem „kemény mondanivaló” viaskodik bennük, s hogy a „sejtés sokszor már-már megközelíti a bizonyosságot”, mert az író a „mának az igazságáért” vergődik bennük.

Az a „valóság” azonban, amire a korabeliek mint az írói látomások forrására utalnak, önmagában voltaképpen csak egy szétfolyó, amorf tömkeleg. Megnevezhetetlen, nem érzékelhető a véső, az ecset, a toll beavatkozása és a művészi tudatosság öntőformái nélkül. A szó vág járható

ösvényt a véletlenek bozótjában, a véső nyomán hullik le a márványba gondolt alakról az anyag fölöslege, a vonal állít jelt a végtelenség jelöltségében. Rendezetté teszi számunkra a káoszt, átvilágítja az ősködöt, formát ad a formátlanságnak. Csakhogy a századdal egyidős vagy annál alig fiatalabb nemzedék, amelynek az értelme akkor kezd tágulni a világra, amikor annak értelmetlensége mind nyilvánvalóbbá kezd válni, s abszurditását egyre több kézzelfogható jel bizonyítja, aligha tud mit kezdeni a múltból itt rekedt racionális világképekkel. Az anyagelvű, történelmi vagy ökonómiai megalapozottságú realizmussal, a naturalizmus biologizmusával, az elemző és leíró lélektaniséggel, a próza megállapodott formanyelvével és eszköztárával, amit a múlt század hagyott örökbe erre a nemzedékre. Felvillanó magnéziumfény, szikrázó világosság kellett volna most, amely már nem finoman árnyalt tónusokkal, tempósan, kimerően, epikus nyugalommal járja körül az ábrázolatot. De akkor még nem érelődött meg Szenteleky új tárgyilagosságot sajátosan megfogalmazó programja sem, amely azt szorgalmazta, hogy „bele kell kapaszkodni az idő, a talaj, a társadalmi adottságok pozitívumába”. S kihunyóban volt már az expresszionizmus nagy pillanata is. Herceg e megritkult irodalmi levegőben lépett az írói önmegevalósulás lehetőségét kereső útra mint alakítója s mint teremtménye is a korszak szellemiségének. Érthető hát, hogy ő is csak sejtetve lebegteti fel szemünk előtt a titkot, az ismeretlent abban, amit ismerni vél. Közös stílusjegye ez szinte az egész korabeli prózánknak: Szirmai, Majtényi, Szenteleky a példa erre. Egy létezésforma pusztulásjegyei ezek, bomlástermék, de a megújulásvágy jele is egyidejűleg. Új művészi tudatforma s a régi értékrendek összeomlásának a terméke, amit a maga társadalmi-szellemi állapotot tükröztető voltában mégiscsak realista művészetnek nevezhetünk, noha tudatában vagyunk, hogy ezzel a minősítéssel módfelett relativizálunk egy esztétikai kategóriát.

Volt időszak az utóbbi negyven év alatt, amikor feltétlen szigorral, a művészi értéket is kétségbe vonva, fölényes ítélettel és elutasítóan szólunk e „víziós” irodalomról. Hercegnek is csak az olyan prózáját voltunk hajlandók tolerálni és tudomásul venni, amelyben nyilvánvaló volt az írónak „Az osztálytársadalomban élő elnyomottak és kisemmizettek felé forduló érdeklődése, és sietve állapítottuk meg, hogy „Ez a harcok, polgári humanizmus azonban *csak* művészi hitvallás maradt Hercegnél.” Elégtelenek és pontatlannak látszik ez a minősítés. Korántsem egy művészeti elv iránti elfogultságunk miatt tartjuk annak, még kevésbé azért, hogy felmentsük az írókat az erkölcsi kötelezettség alól. Egyszerűen azért, mert egyenlőségjelet tesz a lényeg és a jelenség közé, a látszat mögött nem veszi észre a szélesebb összefüggéseket. Ez a „csak” ugyanis olyasmit sugall, hogy az író és az ember két külön lény, majdnem antinómiái egymásnak, s hogy a művész hitvallása elkülönült az ember pozíciójától. Az írói alkotásban megvalósult kép hamis, talmi érték, kétséges a művészi kézjegy hitele, mert nem áll mögötte az emberé.

Tudnunk kell, hogy ez a *csak*, amit az egykori kritikus 1958-ban is még szükségesnek tartott szövegében dőlt betűkkel szedetni, nem személyileg Hercegre jellemző, s nem is egyszerűen személyes hangulatoktól feltételezett „átváltás” az objektív szférából a szubjektum területeire a harmincas évek elején. Nem holmi ízlésvonzalom, forma- és stílustetszés kérdése. Persze ezzel még maga az író sem lehetett tisztában. Szenteleky, aki szintén ezeken a csapásokon jár, úgy gondolja, hogy a lebegő látomásosság afféle narkotikum, menekülés a „fogalmi gondolkodástól (. . .), az élet ezernyi, lázító nyugtalansága elől”. Esetleg csak egyszerűen: a forma nyűgétől. Mi inkább úgy látjuk, hogy a „valóságvesztés”, ahogy Mátrai László nevezi meg a jelenséget, ez valójában — hegeli terminussal szólva — egy esztétikai „világállapot” vetülete, amelynek nagyon is kitapintható és megnevezhető összetevőjét, meghatározó elemét az összehasonlító művelődéstörténet az „alapját veszített fölépítmény” fogalmában találta meg, s aminek jeleit — mutatis mutandis — egyaránt kimutathatjuk Krleža, Sinkó, Veljko Petrović vagy éppen Gelléri Andor Endre létélményében is. S ilyen értelemben beszélhetünk a fiatal novellista „világképéről”, pontosabban arról, amely Hercegé is. Itt azonban nyomatékosan kell rámutatnunk egy nagyon fontos körülményre. Herceg nem olvasmányemlékekből indul ki, amikor kifejezést ad ennek a létélménynek s írói világát a látomásos képzelet kockáiból építi fel. Nem divatos modelleket követ, hanem saját társadalmi tapasztalatait. Ismét csak a megírandó monográfiától várhatjuk, hogy ezeket analitikusan feltárja. Ezúttal mindössze arra kívánunk rámutatni, hogy első novellájától, A bohóc szerelméről kezdve („egykori szerelmi allegóriája”) a kezdő korszak elbeszéléseinek gyakran visszatérő szereplői rendszerint egzisztenciálisan veszélyeztetett, a létezés peremén élő emberek: mutatványosok, komédiások, kötél-táncosok, csepűrágók, vándor szegénylegények, koldusok, „volt emberek” — a társadalom rendhagyó vagy törvényen túlrá sodort egyedei, de éppúgy *létezők*, legalábbis *lehetségesek*, mint ezek ellenpólusai, az ötvenes és hatvanas évek keményen megmintázott, masszívan megépített novellahősei. Rendkívül képlékeny „emberanyag” ez az író számára, hisz hősei gondolkodásformáját és erkölcsiségét nem kötik konvenciók, számukra nem létezik társadalmilag hitelesített viselkedési normarendszer, az író — ábrázolási szándékának megfelelően — jóformán azt tesz velünk, amit akar. Szempontunkból mint egy világfelfogás — az íróé — hordozói a fontosak, amelynek nem egy elvi álláspont, hanem az együtt- és megérzés az alapja. Igaz, hogy sok esztendővel a fantasztikum Sturm und Drangja után, az 1959-ben megjelent regényének, az *Ég és föld*nek is ilyenfajta a környezetrajza („az ember holtáig egy élményről ír” — mondja a Két világban), de annak a bohócát már nem a közvetlen élményből formálja meg, s az már egészen más szereposztású, másféle jelentéssíkra áthelyezett, csak bonyolult áttételekkel, behelyettesítésekkel és intellektuális művelettel értelmezhető figura.

Egészeben és lényegét tekintve mégis: *valósággal* aládúcolt művészi felépítmény ez, a fiatal Hercegé. S mindaddig az is maradt, míg nem lazultak meg alatta a fundamentum, a támfalak, amelyek szavatolták az építmény statikáját. Beható alkotáslélektani analízis birtokában lehetne csak azonosítani a stiláris törések, a művészi hitelvesztés körjeleinek eredetét, a szemhatár beszűkülésének okait, az írói nehézlégzés tünetcsoportját, sőt: a leghitelesebb személyiségjel, a nyelv elszíneződését is, amelyek világosan mutatnak arra, hogy idegen test jutott az egészséges írói szervezetbe, hogy átmenetileg, mintegy három évre, megváltozott a klíma körülötte. A talajelmozdulás e szimptomái, többek között, egy magasabbnak vélt „művésziesség” kívánalmaihoz való alkalmazkodás, a stílusmutáció, a dekorativitásra irányuló törekvés, a szecessziós vonások megsokasodása. A kiterjedt, nagy dimenziók, a sorskérdéseket sejtető látomás szabad szárnyalása a Dob utcai kalapszalonn levegőtlen terére zsugorodik, az emberi létezés problémái unatkozó vidéki úriasszony sorsában futnak össze. „Gyengécske novellák kerekednek ki tolla alól”, írja talán túlzott szigorral Utasi Csaba az 1936 és 1939 közötti évek terméséről szólva. Az elmarasztalás nyilván nem a megmunkálás technikai felületességére, az anyagformálás mesterségbeli tudnivalóinak a hiányára utal, nem a szerkesztés tudományát vagy a nyelvi megmunkálást vonja kétségbe. Inkább arra vonatkoztathatjuk, hogy mindez az író fölé kerekedik. Nem ő választja meg már az alakot, a cselekmény terét, a témát, a formálandó életanyagot, hanem ezek az író. Szelencse ellenében a Dob utca nem csupán a lokalitások felcserélése. Az idegen közeg eltorzítja az akusztikát, s ez hat vissza magára a hangforrásra is: modulálja, alkalmazkodásra kényszeríti, megváltoztatja színét és minőségét. Mintha csak a félezer éves költő, Janus Pannonius megfigyelése igazolódna ismételten: „... ad a hely, de el is vesz a szellemtől, ki tagadná? S látszik a versen, hogy merre, hol is született.” Aligha képzelhető el nagyobb távolság „két világ” között s nagyobb nyomáskülönbség irodalmi légkörben, mint amit a padlózatlan, bagószagú *Szervezett Munkás* redakciója, Herceg korábbi környezete, másfelől Tormay Cécile és Bethlen Margit grófnő *Ünnepje*, az „igénytelen képes családi hetilap” között valaha is mért irodalmi barométer. Az egyikben nyers energiák feszültek, kavargott a lenti világ a szabadító költői képzelet magasába röpítve a szót ebből a mélységből, a másikban zárt, csírátlanított levegő, lepárolt, redukált élet, keskeny nyílás a mélységek és magasságok felé. Kézművesség, pallérozottság, visszafogottság. A „bensőséges” irodalom melegágya, ahogy Benedek Marcell eufemisztikus jelzője állapítja meg. Herceg íróként is az asszimilálódásra képtelen ember kínos konfliktusait éli meg ebben a környezetben. Emlékezéseinek bőséges példatára kézzelfogható bizonyítékok sokaságát hozza fel az állandósult konfliktushelyzetek írói magatartásban is lemérhető következményeire. Arra, hogy milyen személyesrűlésekkel járt a beilleszkedés vagy legalábbis az alkalmazkodás kényszere a kommercializált irodalom sablon-

jaiba. Persze nemcsak e vallomások tanúskodnak erről. Novelláinak összehasonlító stíluselemzése ugyancsak ebbe az irányba mutat. A képzetek, fogalmak, tartalmak elhasonulásának következményeként a novella feszes epidermisze meglazul, az „olvasmányosság” fokozását célzó igyekezetért a jelentés beszűkülésével fizet az író. Többségükből éppen az tűnik el, amit Szenteleky oly nagyra tartott: „igazság, mélység, feszültség, élet, levegő”.

Az *Ünnepek* 1936 és 1938 között huszonegy novelláját hozta (a *Válasz* csak egyet). Közülük csak kettő korábbi keltezésű, még a *Kalangya* indulásának idejéből való, a többi húsz közül csak kettőt sorolt be későbbi, 1943-ban megjelent kötetébe, a *Gyászoló köművesekbe* (nem egészen szerencsés kézzel), a háború utániakba pedig csak egyet. Nem tartjuk perdöntőnek a számbeli mutatókat, azok akár pontatlanok is lehetnek, mégis arra következtethetünk belőlük, hogy az *Ünnepek* novellái exterritorialitást, sajátos és különálló együttest képviselnek.

A pesti „vendégjáték” szerencsére nem járt következményekkel, nem hatolt le az írói mélystruktúrába, legfeljebb a felső hámrétegen ejtett afféle „nyolc napon belül gyógyuló” sebeket, sőt bizonyos értelemben még fokozta is az ellenállóképességet a sokféle fertőzést ellen, aminek az érzékeny művészlélek s a közéleti ember egyaránt ki volt szolgáltatva e veszedelmes korszakban.

A változások nem a kizárólagosság ismerveivel és egyértelműen ugyan, de jól kivethető jelekkel hamarosan feltűnnek. A „tékozló fiú” hazatérte után, 1938-ban sok mindenben megváltozott viszonyok között találta magát. E viszonylag rövid idő alatt megindultak az irodalmi, világnézeti, társadalmi differenciálódás folyamatai, élesebb vonásokkal rajzolódtak ki a frontvonalak, személyek cserélődtek ki, szerepek értékelődtek át, intézmények, orgánumok váltottak lépést, eszmék és ideálok mentek keresztül nagy átalakuláson. Bennünket mindennek csak irodalmi vetülete foglalkoztat Herceg János novellaírói alakulásának szempontjából, de éppen ezért kell néhány, további írói sorsát befolyásoló, lényeges mozzanatra kitérni.

A harmincas évek elején a jugoszláviai magyarság életében az osztályérdekek és osztályellentétek meghúzódtak a kisebbségi élet árnyékában. A királyi diktatúra számos intézkedése nagy erővel vetette felszínre a kisebbségi jogszérmeket, ez volt a közös érzelmi alap, talán a leghatékonyabb a tudatalakító tényezők közül az értelmiségi, írói körökben. Ennek nyomására köti „kévébe” Csuka Zoltán a költőket, a *Kalangya* pedig már címadásával (s persze programjával is) ezt a szándékot igazolja. Az irodalmi baloldal sem mentes e hatásoktól. Egyik nagy gondja a magyar egységen belüli „osztálytagozódás irodalmi visszatükröztetése”, ahogy Laták István fogalmazta meg a kérdést 1934-ben. Az évtized vége felé azonban már tagoltabban, elemeire bontottabban mutatkozik meg a probléma. A *Híd* 1939-ben már sürgetve keresi a választ arra a kérdésre,

hogy „... egészét képez-e a kisebbség, vagy ugyanúgy osztályokra tagozódott, mint a többséget alkotó nép társadalmá?” Anélkül, hogy tagadná a még mindig időszerűnek vélt kisebbségi egység fontosságát, felülvizsgálja a korábbi álláspontokat: „A dolog lényege ma már nem az egységvágy, hanem a mód, ahogyan a különböző nézetek képviselői ennek a létrehozását elképzelik (...) És itt óriási különbségek vannak.” A legnagyobb kétségtelenül az, hogy míg a hidasok igenlik az osztályharcot az írói ábrázolásban megmutatkozó nehézségek ellenére is, a polgári publicisták sajnálkozva állapítják meg, hogy ezt az egységet az „államhatalom nyomása, valamint az osztályérdekek mindenütt széttörték”, mint ahogy a zombori Gyöngyösi Dezső írta 1937-ben a *Sorsproblémák* című könyvecskéjében.

Mindezzel nem kellene foglalkoznunk, ha e gondolatok kívül rekedtek volna a témaválasztás, az ábrázolásmód, az írói ihlet vagy esztétikai igények határain. De behatoltak az esztétikum felségvizeire, olyan orgánumban is, amelyek „az örök, a közös, a szentséges szépet” kereső Szenteleky szellemi örökségét vallották és vállalták. Herceg ekkorra már a *Szervezett Munkás*ban kijárta a politikai radikalizmus iskoláját, maga mögött tudta az avantgarde kanyarait, a lebegő szürrealizmust, a polgári irodalom állóvizeit. Megbizonyosodhatott egy másfajta elkötelezettség szükségességéről, amely magasabb szintézisbe tudja majd foglalni a körülötte kibontakozó új valóságot. Ha akart volna is, Pest után már nem tudott volna írni „tértől és időtől független novellát”. Az önálló és új írói koncepció kialakulása azonban nem egyszerű elhatározás kérdése, hisz alaptermészete, hajlamai, évtizedes írói pályája nemcsak egyenetlik útját e felismerés irányába, hanem gátat is állítottak elibe, amit előbb le kellett küzdeni. „Kisebbségi és szociális tendenciák tolultak előtérbe nálam, a riport friss izgalomával s a falukutatás felfedező szándékával, miközben a hang veszített virtuóznak vélt könnyedségéből, a mese fordulatjai pedig csikorogva vették a kanyarokat.” Tekintete főként két területet pásztáz, az egyik „a kisebbségi tendencia, s a másik, a szocialista, a fehérnek és feketének olyan váltakozásában, amit később szégyellni illett. Akkor azonban új volt errefelé, zászlók lengedeztek belőle, s a teatralitás sem zetszett ízléstelennek. Még azt is hajlamosak voltunk elhinni, hogy meggyőző és igaz” — írta fejlődésének e szakaszáról az *Előjátékban*. A korábbi orientáció keveredik itt a valóságirodalom újabb, tételes megfogalmazásával, aminek a mintadarabja, az Egy óra falunkban, a *Kalangya* 1938-i évfolyamában olvasható. Akár nyitányként is felfoghatjuk a realitás vizeken mind mélyebbre hajózó novellák sorában. „Gyorsfényképnek” nevezi szerzőjük, de az impresszionista pillanatképnek mélysége és távlata van: a falu és a falusi ember *állapota* ismerszik meg belőle. A részlet a fontos a számára, lemond benne a cselekmény érdekes bonyolításáról, a mozgalmasságról, maga a látott jelenség kerül a központba, amit a fotólencse rögzít a múlt időben. Mégsem erre kell fel-

figyelnünk, hanem arra, amivel realista ihletésének bizonyítékeként a novellát zárja: „... a krónikás szívére tett kézzel fogadkozik, hogy ő nem hagyja veszni ezeket a kincseket. Ő elmegy a néphez, leírja szokásait, feljegyzi dalait, megírja meséit, még mielőtt a szigettel együtt elmosná az ár. Még mielőtt kiérnének a vigécek és biztosítási ügynökök, hogy becseréljék pántlikára, töltőtollra, vagy a »felvilágosodás« és a »civilizáció« jelszavaira. A krónikás nem próféta és nem politikus és azt sem bánja, ha senki sem segíti munkájában. A fiatal Dugonics szekérrúdra támaszkodva írta jegyzeteit, ő erejéhez és a helyzethez mérten gyalogszerrel vág neki a szigetnek, nem törődik a közönnyel, csak a szívére hallgat és megírja népe testamentumát.” Móricz Zsigmond-i program ez, de Szentelekyéhez is hasonló, aki így ír: „Ki tudja, mi mindent gyűjthetnénk össze a Tisza menti vagy közép-bácskai tanyákról? Talán olyan értékeket, melyeket tíz év múlva már hiába kutatunk. És a sok összegyűjtött cserépből összeállíthatjuk magyar népünk lelkivilágát, mely a legtöbb vajdasági olvasó előtt olyan távoli, olyan idegen, mint maga a kultúra, vagy a busman és ugandai törzsek élete.” Herceg felfogása rímél ezzel, de el is tér tőle, mert a feltárás és dokumentálás szándéka nála már nem romantikus „néplektani” fogantatású, mint mesterénél és elődjénél, hanem a „Márciusi front”, a móriczi ösztönzések, az új tárgyilagosság időszerűségének, irányvételének az elfogadása. Két novellatípus is jelzi, hogy a falu „krónikása” által megfogalmazott valóság-program és az álomszerű víziók határmezsgyéjén jár, s hogy az előbbi mindinkább maga alá rendeli az utóbbi koncepciót. Az egyik típushoz a „bolond novellák” tartoznak, amelyekben a deviáns tudat kerül szembe a „normális” világ törvényei szerint élőkével. Az olvasóban azonban nem az eszelősség, az észbeli gyarlóság, a zavart tudat bizarrságai visszhangzanak, hanem inkább az elesettség és kiszolgáltatottság mozzanatai. Józan és ép észre vall, érthető elhatározásra, hogy a bolond legény menekülni akar a nyers, bárdolatlan falusi környezetből, ahol csak megvetés és szenvedés a sorsa, s a város finom úri népe között akar magának és együgyű feleségének emberhez méltóbb élethez jutni. Kálváriás sorsának az oka azonban nem annyira „bolond” voltában van, hanem inkább a beilleszkedés zavarában rejlik: az alkalmazkodás, a számító ravaszság, tehát az „értelmes” ember számára oly előnyös adottságok hiányából. A figura legalább oly mértékben szociális, mint amennyire lélektani vagy elmekörtani eset. A másik típus a Tamási Áron népies misztikumra felé hajló novella. Ennek korábbi változatára az 1935-ben írt Jézus bicskája a jellemző, míg a későbbire a Gyászoló kőművesek, amely, megtartva a balladás hangnemet, a misztikumot már nagyon is földközelségre hozza, s a mikrokörnyezet hajszálereivel futtatja át a történetet: kucsébrek, építőmunkások, kocsmalányok, zsémbes munkásasszonyok népesítik be az elbeszélést.

A háború utáni első kötete, az 1950-ben megjelent *Bors és fahéj* felelő részében 1945 után írt elbeszéléseket hoz, a kötet másik felét régebbi ke-



letű írások teszik, mintegy irodalmunk és saját írósága folytonosságát illusztrálva. Jellemző, hogy Herceg a jugoszláviai magyar irodalom új korszakának első antológiájában, az 1947-i *Téglák és barázdák* című válogatásban is az *Ünnepek*-korszak egyik novellájával képviselteti magát. A *Bors és fahéj*-ben természetesen egyes hangsúlyok elhalkulnak, mások fel erősödnek. A szociális tematika tere kiszélesedik, a kisebbségi gyérül, a misztikus és víziós átalakul. A korábbi, rendszerint egy-egy fordulatra szorítkozó, főként hangulati elemekből kiképzett rövidnovella-forma mellett feltűnnek a kisregény-terjedelmű, ráérősebben elmondott, de határozottabb körvonalakkal ábrázoló epikus elbeszélések. Tárgyszerűbb az előadás bennük, a lírai hangulatiságon felülkerekedik a cselekmény és történet — a dráma és epika építőeleme. Az alkotásban beállt stílus- és struktúraváltozást ezúttal is szemléletbeli okokkal hozhatjuk összefüggésbe. Amikor a Szűnyogkirály és társait írta, már régen „árnyéka volt az időnek, és talpig vasban járt a kor”. Érdeesebb, keményebb materiát kellett alakítania, acélosabb, edzettebb eszközökkel, szembentézve a kíméletlen tények jelenvalóságával. „Az őszi vasárnap délelőtti napfényes nyugalmába belehasított a sziréna búgása” — ezzel a mondattal indítja az Előlről kezdjük című történetét, ami azzal cseng ki, hogy hőse „Akkor kétszerezsen érzi, hogy valami elmúlt és csakugyan fiatalnak kell lenni, hogy előlről kezdje az ember ismét az életet, mely szép is, jó is, de mindenképpen nagyon nehéz.” A *Bors és fahéj*, mint novellák együttese, a maga módján egyféle átvezetés a *Három halász meg egy molnár* és a *Tengerkirály* című kötetek felé, amelyekben eluralkodik a megfigyelés, a tárgyyszerűség, a leírt, a valós élettények, és szilárdabb a kötőanyag. A korabeli kritika is ezeket az értékeket hangsúlyozza. „Szintetikus ábrázolásmód megteremtéséért küzd, amelyben analízis és megjelenítés, drámaiság és hangulat, nyelvi sűrítés és szabad asszociáció feszül egymással szembe. Nem véletlen, hogy a felszabadulás utáni legjobb elbeszéléseiben az ellentételek megteremtése s az ebből következő — művészi tudatossággal felfokozott — telítettség jellemző vonássá, művészi erénnyé válik. Ezért lesz lényegessé különösen novelláiban a kompozíció szigorú zártsága — a lírai vers koncentráltságára emlékeztetve —, mert csak ebben a művészi megmunkálásban tölthetik be az elbeszéléselemek hiánytalanul hivatásukat, válhatnak egésszé e adják a befejezettség hatását.” B. Szabó György annak a következményét véli e művészi álláspontban, hogy „Nemcsak a valóság lett gazdagabb, hanem az írói látásmód is átalakult: többet lát meg a felszínnél, az emberi sorsokat megjelenítő, illusztráló történéseknél.”

A *Tengerkirály*-ba foglalt írások legfontosabb ismérvét Bori Imre 1960-ban egy álom- és képzeletvilágtól elforduló életrend elvének írói realizálásban látja, még olyan novellák esetében is, amelyek alaphangulata a nosztalgikus líra. Az élet kialakult, megállapodott rendje és törvényei szabályozzák hősei sorsát, az idegbe és vérbe beépült szokás és beideg-

zetség. A „csodák” is ezzel nyerik el korrekciójukat és értelmüket. Szorosan összefügg ezzel az egyszerű, arányokra ügyelő, világos szerkesztésmód is, noha kétségtelen az a törekvése, hogy „írásait a tárcanovella igénytelen formáival oldja fel, és így sokszor nem tudja elérni (...) a tömörséget és tömörséget”. Van egy sor olyan írás, amely az életszerűség érdekében látszólag lemond az alakításról, előadásuk a riporthoz, magnetofonról levett szöveghez közeledik. A tehenész, az inas, a gépész, a halász, a kőműves, a pék mondja el pályáját vagy annak egy fordulatát bennünk, ki-ki a maga szókincsével, fonetikájával, első személyben, monológyszerűen. Az író csak annyit igazít a szavukon, hogy az olvasó számára is felfogható legyen a közlés, a beszélők gesztusnyomatékai, mozdulatai nélkül is. Végsőkig leegyszerűsített beszédforma ez, a szereplő beszél az író helyett, ő csak arra ügyel, hogy híven adja tovább a nyelvi dokumentumot. Nem új lelemény az egyenes, szerkezetlen beszéd stilisztikája a magyar novellairadalomban, Móricz is bőven él vele, igaz, csak színészként saját előadásához. Herceg viszont arra vállalkozik, hogy teljesen átadja a szót a felléptetett személynek, hogy ezzel is növelje az előadottak hitelességét, legfeljebb ha a bevezető vagy záró mondatformula az övé, de legtöbbször ez is elmarad. Úgy véli ugyanis, hogy bármilyen (nyelvi) beavatkozás már a fabula szerkesztését, alakítását is szükségszerűen megkövetelné, hisz az sem elégíti ki a művészi forma igényeit. Az író ezért tudatosan elhárítja ezt a szerepet magától, nem „váltja a szót” a mesélőjével, hogy e nyelvi eszköztelenséggel a teljes objektivitás illúzióját keltse az olvasóban. Az Egy meg egy „arcképei” érlelődnek ebben a kísérletben, a riportszerű beszámolók, a jó tollú karcolatok és bagatelék, amelyek mindmáig kísérik írói gyakorlatát.

*Tengerkirály* — *Gyaloghintó*: két szókapcsolat, két jelzős szóösszetétel. Az elsőnek mindkét eleme az erő, a nagyság, a hatalom fogalmaival társul, s a külterjesség irányába lendíti a képzeletet, olykor az egyes darabok „objektív” tartalmának is ellentmondva. A másikkhoz az intimitás, a kis terek és formák, a különös tárgyak, emberek, eszközök és helyzetek képzetei tapadnak. Talán nem belemagyarázás, ha a *Tengerkirály* után hat-hét évvel megjelent *Gyaloghintó* című kötet címadásában egyféle jelképiséget vélünk megbújni. (Az ezeket megelőző *Három halász meg egy molnár* című kötetét sok karakterisztikumuk még a *Bors és fabéj*hez kapcsolja.) A relatíve nagy időköz, ami közéjük ékelődik, önmagában nem adhat magyarázatot arra a hangváltásra, ami e két könyvet egymástól megkülönbözteti. Az eltelt esztendőök alatt közéletre figyelő reflexiók, tárcák, cikkek, tanulmányok jelentek meg, továbbá regénye, az *Ég és föld*, s természetesen novellák is. Az írói tevékenység tehát töretlenül folyamatos. Ám éppen e folyamatosság dialektikája ugratja ki, a változás az állandóságban — ahogy egy jeles esztéta nevet adott e jelenségnek a szépírói folyamatban —, ez hozza meg az új minőséget, ami jelzi, hogy az író önmaga lehetőségeinek a magaslatai felé halad. Erdemesnek látszik

itt felfigyelni néhány szembeszökő elmozdulásra a faktúrán, a látható jeleken. A *Gyaloghintó* novellái szinte az összes eddigiekkel egybevetve leginkább elégti ki a műfaj talán nem is annyira poétikai követelményeit, mint inkább természetes igényeit és belső kívánalmát, ami a dráma oly közeli rokonává teszi: nagy fajsúlyú sűrűsödési pont köré rendeződik benne a teljes anyag, ennek gravitációs terébe kerül minden kifejezési eszköz: a legkisebb motívum, nyelvi parányelem vagy mozdulat is ennek szolgálatát végzi. Ez kelti a telítettség, az sűrítettség esztétikai élményét, az új minőség leginkább ezen mutatkozik meg. A *Gyaloghintó* novellái, néhány nagyobb időbeli távlatban kiteljesedőn kívül, valójában egy-egy pillanatot bontanak fel, s így nem *elbeszélnek*, azaz nem egymásra következő cselekvésmozzanatokat szednek füzérbe, hanem egyetlen mozzanatot fejtenek fel szálaira, összetevő elemeire, mint pl. a *Fagyöngyben*, amely az élet és a halál mezsgyéjén süllyedő-felmerülő lebegő pillanatot ragadja meg, vagy a *Révületben*, amelyben negyven esztendő emlékei zsúfolódnak össze a suszter egy hirtelen, rendhagyó mozdulatában. A *Hajnali zene* szóban a felzengő harmonika hangjai csomósodnak össze, érzéseket, hangulatokat, emlékeket váltanak tettet. Egy egész emberi életsortot fog markokra a *Bivalyok* című novella az öntudat kihunyásának a pillanatában, amelyben „egy villanásra megállt az idő”, feltárva a halni készülő öreg béres keserves életét. S ilyen „beszélő pillanat” a *Találkozás*, az *Unalom*, az *Ígéret* s egy egész sor más írás, amelyek kétségtelenül a teljes írói beértség fölényes művészetével jelzik az író feljutását arra a pontra, amelyen az elbeszélőnek már nincs szüksége lomhán gördülő mesére, aprólékos motíválásra, a kismesterség fogásaira. Mindez egyszerűen fölöslegesen válik ahhoz, hogy a lényeg megvilágosodjék előttünk. Az emberi dráma hiánytalan, teljes és lezárt, nincsenek alternatívák, az utak nem vezetnek tovább. Az intenzív teljesség élményével gazdagodtunk.

A *Kék nyárfással*, még inkább az *Arnyékokkal* jutunk el Herceg elbeszélőművészetének eddigi ormaira.

A *Kék nyárfás*ban az a látszat, hogy visszahelyezte jogaiba a mesét, de éppen ebben a kötetében mutatkozik meg a legvilágosabban, hogy annak a szerepe már egészen más, mint a régi típusú, mesélő-anekdotalizáló modorú történelemmondásnak. Herceg korábban sem csupán a fabula érdekességével, kikerekítetttségével és frappáns csattanójával akart hatni, itt azonban mintha bizonyítani akarná, hogy a történetnek egyáltalán nem ez a funkciója. Annymira nem, hogy a „mesét” szinte nem is lehet rekonstruálni, mert nincsenek logikusan vezetett, egymásból és egymásra épülő elemei, inkább cselekvésdarabok egyféle intarziás összeállításáról beszélhetünk, amelyek sajátos módon mégis egybetartoznak, s együttesen alakítják ki az élet Herceg János-i látványát. Nagyobb terjedelmű írásai közül a *Rigószél* árul el a legtöbbet a fabula kezelésének itt említett újszerű természetéből. Nem a kompozíció tervszerűen kialakított, időben és térben körülhatárolt, kerekké formált *egységére* és *egészére* bízva a hatást, ez

úgyszólván ki sem bontakozik, mert a *részlet* a jelentéshordozó elem. Párhuzamosan vagy egyiket a másikra applikálva lépteti fel a figuráit, idősíkokat keresztez, holtak szavát ölti élőkébe, érzéklet és káprázat képeit váltakoztatja, mégis egybetartozónak látszik itt minden, a hangulat és látásmód tartja egybe az anyagot. Vannak képek, amelyek csak távolnézetben foghatók fel, s látáskultúra kell hozzá, hogy szemünk „megértse” őket. Az író többnyire az élet elsüllyedt vagy merülésben lévő rétegeit fordítja a felszínre, olykor történelmi mélyréteget is. Persze nem a régész, a történetíró vagy a geológus módján, hanem csak elfutó mozzanatokban, az apró emberi dolgok, intim viszonyok és kapcsolatok felvillantásával, s mindig a mában élő író enyhén ironikus fölényével. S ha nosztalgia is megbúvik mindebben, az nem a sivárnak érzett jelenből visszatekintő író ellágyulása, nem az az idegenkedés a jelentől, amely Babiszcsal mondatja ki, hogy a „régii jobb volt”, hanem a hetvenhez közeledő ember beérett megállapodottsága, akit már nem nyugtalanítanak esztétikai hitelvek (még korai önmagáé sem), nem a teóriákból eredő írói kényszerselekvések vagy más óvatosságra intő jelek, s most már ösztöneire hallgatva formálhatja a maga képére és hasonlatosságára a lélekben és fizikailag is megélt világot. A felszabadult írói kedv dobja fel és csillogtatja meg a bagatelleket, amelyekből a világ szerinte összeáll. Ezekből kerekedik ki a Felhők öregedő színésznőjének a portréja, ilyen emlékfoszlányokat sodor a Vacsora vagy a Gyermekkorom, sőt a Túlélők tanúsága szerint a történelem széles boltzata is valójában efféle apróságokból épül: „Mintha önmagával vitatkozott volna csendesen tündödvé, amíg körülötte szinte észrevétlenül alakult a történelem. S Zombori Gáspár még meg is toldotta kedélyesen és gyanútlanul ezt a könnyed tündödést a maga részéről, mondván:

— Jól van, hát legyen Vojvodina! A fontos mégiscsak az, hogy szépen megerősödött a búzám, mert kinn volt a medve, most lesz két hete. Kijött gyertyaszentelő napján. Kijött, ugye, az olvadásra, fene a bőrért egye meg, de most már a legnagyobb fagy sem árt a gabonának!

S miután megkiáltották ők is az új országrészt, az új tartományt, vagy mi is akart lenni, kényelmes kocogással elindultak az ajtó felé. Haza.”

Milyen súlytalan is a történelem materiája, ha az ember tudatában lebollik szubsztanciális elemeire!

Érdemes odafigyelni másik erényére is, amit imént az epikumtól való megszabadultságnak nevezünk. Az Emberöltőben például mindössze négy mondatra van szüksége, hogy felidézze egy korszak fiatal értelmiségének szellemi irányvételét az adott társadalmi háttérrel és politikai állapotokkal együtt:

„A nyári vakációk idején, Zágrárból, vagy később Pestről hazatérve felosztották maguk között a falut. Az egészségi viszonyokat Fürjes Bandi dolgozta fel, meg Braun Olgi, amíg el nem vitték. A gyermekhalálozástól kezdve az abortálásig mindent feljegyeztek, még azt is, miből él a gyp-

sori szegénység. Ketten a falu történetét kutatták, a községháza csikorgó, vasveretes ládáját nyitogatva, néha meg az egykori megyeszékhelyre is benézve, ahol egy elcsapott, részeges kalugyer volt a levéltáros, s egy demizson borért akár haza is vihették a poros pergamenteket.”

Az ilyen helyek igazolják leginkább a nyelvi műalkotásnak azt a paradoxonát, hogy minél szűkszavúbb és koncentráltabb az ábrázolat, annál sugárzóbb a benne feszülő energia. S igazolják modern fizikai világgép-pünket is a mikro- és a makroszerkezetek megfeleléséről.

A *Kék nyárfás*ban a történet újszerű funkciójára figyelhettünk fel, az *Árnyak* másfél átértékeléssel lep meg bennünket. Az ifjúkor alkotó ösztönei élednek újjá ebben a kötetben, a szürrealista látásmód és érzékelés szignumai, de amelyeknek az indítékai és természete már sokban eltérnek az egykoriaktól. Hibás és félrevezető leegyszerűsítés lenne azt mondani, hogy itt a fiatal alkotófantázia egy megszelídített változatával találjuk szembe magunkat, bizonyos azonban, hogy a víziók, a merész sejtések és a messziről társított képzetek mögött már másféle alkotói mechanizmus működik. Móríc Zsigmond Aranyról írt tanulmányát hozhatjuk fel irodalomtörténeti analógiának, amelyben a fiatal és az idős Arany János között keres párhuzamot, s kifejti, hogy a költő élete során két ízben volt „bátor”: a pálya kezdetén, Az elveszett alkotmány írása idején és az Őszikékben. Érzésünk szerint azonban Móríc nem vetett számot kellő mértékben azokkal a körülményekkel, amelyek e „bátorságokat” lehetővé tették vagy éppen kiváltották. Ezeknek pedig művészi határozományai lehetnek, sőt vannak is minden esetben.

Hercegnek a „valóságfeletti” iránt mutató szüntelen vonzódásában (hogy szó szerint értelmében használjuk az említett szakszót), másképp szólva: szürrealista „bátorságában” legalább két fázist kell megkülönböztetnünk, s ezek vitathatatlanul összefüggnek a változó irodalmi szituációkkal, illetve kiváltó okaival. Anélkül, hogy e mindenkori alaphelyzetekre részletesebben kitérnénk, mindössze arra mutatunk rá, hogy az indulása idején észlelt szürrealista jelenségek mögött kézzelfoghatók az irányzat európai kalandjainak az ihletései is, amelyek közül, mint általános érvényűre, mi csak egyetlen indukáló mozzanatra hívtuk fel a figyelmet: a talajvesztés és az elbizonytalanodás létélményére. E korai fázisban a látomáshoz, a fantáziaképekhez, a hallucinatív elemekhez még csak elvéve társulnak más — például a társadalmi létezésből eredő — motívumok, életrbeli konkrétumok. A hangulatok elmosódtak, körvonalazatlanok, minden csak a maga általánosságában és egyetemlegességében mutatkozik, az adott, ténybeli világhoz fűződő kapcsolatok szálai sokkal lazábbak és bonyolultabbak, mint lesznek a későbbiekben. Az alkotás felhajtó erejét még főként az emberi és írói kiteljesedés feszítő gőzei, pátosza és vágya szolgáltatják, ami spontán alakzatokat és amorf képződményeket teremt. Ezek a formák mintegy önmaguktól csapódnak ki, szabálytalan kristályokat alkotva, szabadon burjánzó nyelvi flórától övezetten. Ebben az

önkényes alakulásba avatkoznak majd bele az író tapasztalatai, szigorú szembenézése az élet pragmatikájával, amelynek a kényszere gondosan visszametszi a képzelet szabadon indázó hajtásait, kanalizálja a szürrealizmus vadvizéit, s egy racionálisabb (nem is mindig kiváltképpen esztétikai célzatú) irodalmiság számára készíti elő a talajt. Önként vállalt doktrínák, társadalmi „megrendelés” s öncenzúra: ezek az okok, amelyek folytán a harmincas évek végétől kezdve jó két évtizedig legfeljebb csak szürrealisztikus novellákról beszélhettünk, a szó alapjelentésének megsűkített, redukáltabb értelmében, s úgy, hogy az összetétel előtagjáról mindinkább az utótagra helyeződik át a hangsúly. Majd csak irodalmi életünk konszolidálódása s fejlődése öntörvényeinek nagyobb megbecsülése teszi lehetővé Herceg számára, hogy a hatvanas — még kifejezettebben a hetvenes — években visszatérjen írói anyanyelvéhez.

A görögök óta azonban tudjuk, hogy nem lehet kétszer belépni ugyanabba a folyóba. Írónk sem *annak* a szürrealizmusnak a vizébe lép vissza, amely egykor, a harmincas évek elején, alkotói princípiuma volt. Annak már lefolyt a vize, s most már másféle közeg veszi körül, de változott az is, aki a folyóba lép. *Akkor* és *ott* személy és önkény, háborgás és szertelenség járt képei és képzeleti nyomában. *Most* és *itt* ha nem számító is ugyan, de tudatosabb, az esztétikum nagyobb tiszteletével, s ösztönös, nyers hatóeszközeit fegyelmezettebbek, cizelláltabbak, egyben puritánabbak váltják fel. Persze, köze van mindehhez annak is, amit Horatius oly mesterien írt körül az *Ars poeticában*: az emberi életkornak, vagy amit a mai irodalomtudomány „másodlagos tükröztetés” címen könyvel el, az emlékidézést illetve ezzel a megnevezéssel. Alapvetően azonban ezúttal is az író és a világ viszonyának szükségszerű módosulásáról van szó. Érdemes filológiai feladat lenne (s nemcsak a filológia számára hozhatna eredményeket) e változások stílustanával is behatóbban foglalkoznunk, a képi és nyelvi átalakulás okait, tüneteit megfigyelnünk és leírunk: általa irodalmi tájékozódásunk egyik legfontosabb eszközének birtokába juthatnánk. De így, tételes bizonyító anyag és eljárás nélkül is állíthatjuk, hogy Herceg novellisztikája egészében igazolja Arisztotelész tanítását: „... nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy szükségszerűség alapján. (...) Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el.”