
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

KÖZÖNY ÉS SIKOLY: HANGOZTATOTT ÉS SUGALLT ESZMEISÉG

CSÁNYI ERZSÉBET

Miloš Crnjanski *Dnevnik o Čarnojeviću* (Napló Čarnojevićről)* című rövid, lírai regénye az I. világháború végén született, 1918-ban. A háborús sokk állapota még nem teszi lehetővé a nagyobb lélegzetű prózai munkához szükséges távlatot. A húszas-harmincas években e távlatot immár birtokolva tekintenek szét a háború szellemi romjain a legtöbbször igen hosszú, polihisztorikus regények hősei. Crnjanski műve még csak bénult lírai dadogásban tudta kibeszélni az emberi történelem zátonyra futásának élményét. A tömény líraiság már eleve tradicionális regényírói módszereket felforgató követelményeket hoz magával: „a narráció és a deskripció redukáltságát” (Jovan Deretić). A lírai hozadékain túl azonban Crnjanski olyan avantgárd megoldásokkal él regényében, amelyek a meglévő irodalmi kánonokkal már határozottan szembehelelyezkednek. Ezek: *a töredékesség, a szinte fabulanélküliség, a diszkontinuitás, a vázlatos hősrázolás, a több dimenzió stb.*

Mint ahogy Petar Rajić, a regény főhőse is csak a világ és önnön létezése romjain botorkálhat, úgy a mű struktúrája is csak a naplóforma nyomait mutatja. Az események logikus, időrendi folyamát napokra felosztó naplóírói pedantériával szemben itt sokszor az emlékezés egybeomlesztett időtartományai közötti szeszélyes csapongás dominál. A naplórészletek címe mellett kötelező hely- és időmegjelölés önmaga ellentétébe fordulva itt teljesen elmarad, az egységeket csak az új bekezdés különíti el, idő- és térvizonyaik pedig elmosódnak, összekuszálódnak, s csak

* Csuka Zoltán fordítása nyomán magyarul a *Čarnojević naplója* cím honosított meg, ám ezt nem tarthatjuk elfogadhatónak. A szerb cím (*Dnevnik o Čarnojeviću: Napló Čarnojevićről*) téves fordítása egy alapvető félreértésből fakad, ti. abból, hogy a regény főhősét Čarnojevićnek hívják. Az egyes szám első személyben íródo vallomás szerzője csupán egyszer árulja el nevét a mű közepe táján, Petar Rajićnak hívják. Ő említi barátját, Čarnojevićet, akinek különös életfilozófiáját magáévá teszi. A félremagyarázás annyira kínáló, hogy még Nikola Milošević is Čarnojevićről beszél elemzésében Petar Rajić helyett.

a szöveg nagyobb részleteiből hámozhatók ki. Az élmények nap mint nap való friss lejegyzése s a jövő titkai előtti nyitottság helyett (a szokványos naplójelleggel szemben) itt a főhős a távolabbi múlt idősíkjaira emlékezik vissza egy minden bevégeztetett, dermedt álláspontról. Crnjanski a naplóműfajból főleg a *fragmentumszerűséget* és a *szubjektív, vallomások hangot* használja fel. E vallomásoknak sok naplóval szemben nincs címzettjük, nem fordulnak oda közvetlenül senkihez — világba kiáltásként, bizonyos vonatkozásaikban polgárpukkasztó provokációként hatnak. Az egyes szám első személyben megszólaló elbeszélő *metanyelvű közlésben* próbálja meg artikulálni magatartását: „Kinek írom én ezt? Fiatalembereknek; lehet, hogy a fiannak, sápadt és meggyötört fiannak... A csöndös és nedves tavaszi utcáknak mesélem ezt, vizeknek és őszi fénytől sárga városoknak, órála, a karcsúról, a sápadtról, a tisztáról és ködösről, órála, az ifjúságról.” A vallomás folyamában azonban kiszólásnak, elidegenítő effektusnak érezzük a szöveg ilyen önreflexióját.

Az elbeszélő és főhős nézőpontja teljesen fedi egymást, s így tulajdonképpen a főhős, Petar Rajić szemszöge uralja a regényt elejétől végig. Ez a strukturális eljárás, a főhős nézőpontjának abszolutizálása egyöntetűsíti a zilált fabulatöredékeket. A struktúra e két egymással ellentétes eljárásra épül: a vallomástevő szubjektum *összefűző ereje* nélkül nem volna lehetséges ilyen vers töménységű prózát írni, amelyben nemcsak a passzusok és epizódok „tartanak szét”, képeznek fragmentumot, hanem még a mondatok is. E stílus nem engedélyez elernyedést, minden mondat újabb tárgyra irányítja a figyelmet, irgalmatlan elszakadást parancsol, mintha az elidegenült szubjektum, kézbe véve a világ dolgait, felismerné azok ürességét, s elközömbösödve sorra el is engedné őket. E próza költői transzban íródott, mondatai körül megsűrűsödik a levegő, s már az első sor is azt a kondenzált, keserű és kétségbeesett bölcsességet sugározza, amelyet az utolsó.

A vallomásjelleg magával hozza „a hős mint nézőpont” (Bahtyin) elbeszélői szerkezetet, amelyben a hős egy eszmeiség közvetlen hangoztatója. Ez az *explicit* hirdített világnézet azonban sosem azonos (gyakran szándékosan megtevesztő) a mű egészének, minden formai és tartalmi mozzanatának eszmei összhatásával. Ezért kell pontosan megkülönböztetnünk a főhős által hirdetett explicit eszmeiséget a konstrukció implicit eszmeiségétől. E disztingválás hiánya okozza, hogy a Napló két kritikusa látszólag egymásnak ellentmondó megállapításra jut. Nikola Milošević szerint: „A főhős értékítéletei az irodalmi műegész domináns jegyévé válnak.” Ezzel szemben Petar Džadžić kifejti, hogy a hős hallgatása összeesküvésben van a jelenségek értékelését illetően. Mivel öntudata nem hajlandó konstituálódni, csömörében nem is teszi fel a morális minősítés kérdéseit. „A Naplóban a fundamentális morális probléma: nem csinálni morális problémát.” Az irodalmi mű értékrendszerének vizsgálataiból azonban tudjuk, hogy a narrátor, ha részese az eseményeknek, akkor mindig értékvi-

szonyban van az elbeszélés többi elemével. A Naplóra ezen túlmenően is jellemző a főhős-elbeszélő állandó érzelmi és morális állásfoglalása. A regényen tehát valóban végigvonulnak Petar Rajić értékítéletei, csakhogy ezek egy elidegenült, meghasonlott lélek fáradt, ironikus, sőt olykor cinikus minősítései. Így bizonyos értelemben mindkét elemzőnek igaz van. A nihilista emberkép, a morális közöny hirdetésével egy negatív lenyomatot kapunk, amely abszurditása révén paradox módon — kétszeres erővel — mégis megfogalmazza a hős által explicit ki nem mondott morális ítéleteket. A „hallgatásnak” így hiányként sokkal nagyobb a pozitív értékek után kiáltó evokatív ereje.

Mivel modern vágástechnikával építkező, tömör, *lirai* regényről van szó, a vallomástevő szubjektum *érzelmissége és eszmeisége* kinyilatkoztatott és latens formában (közvetlenül és közvetetten) is előtérbe nyomul. Az I. világháború után az értékrendszerek összeomlása mindenekelőtt új világnézeti támpontok keresésére kényszerítette a kor emberét. Ezért a Napló megközelítési módjai közül a legcélravezetőbbnek az értékelemzés tűnik.

A vizsgálatnak nemcsak a narrátor-hős kommentárjait kell figyelembe venni mint explicit eszmeiséget (értékrendszert), hanem a mű minden egyes olyan mozzanatát, amely a szokványos mechanizmusokat deformálva valamiféle új rendet próbál létrehozni. Bonyhai Gábor szerint az eszmei háttér totális érvénnyel strukturálja a felszíni jellem- és cselekményvilágot. A regény jelenségvilágát elemezve a *motívumok* (a valószínűtlenül gyakran ismételt mozzanatok) képezik az *értékfordozókat*.

Először kísérjük végig a főhős „kommentárjait”, érzelmi-erkölcsi értékítéleteit!

Már az első mondat végítéletként hangzik: „Ősz, és értelmetlen élet.” A jelenvalónak a tagadása, nem-életté nyilvánítása jut kifejezésre a rákövetkező kérdésben: „Hol az élet?” Az értelmiségi hőst az első sortól az utolsóig ez a keresés, ez a hiány űzi. Viszonyulása azonban nem egyértelmű, s már az első oldalon homlokegyenesen ellentétes, *ambivalens kijelentésekkel* találjuk szemben magunkat. A nem-életben, az elcsigázó, észbontó katonalétben „kevesen vannak, akik olyan édesen és nyugodtan élnek, mint én” — vallja a naplóíró. A konfrontációt tovább élezi; elmondja, hogy őt oly kevéssé zavarja a háborús nyomorúság; hogy szerelmes a vizekbe és fákba; hogy szereti saját bűbajos életét a széttépett, véres, szétloccsantott homlokú társak emlékével. Az *ironia* itt már nyilvánvaló, s erre következik ellenpontként egy őszinte kijelentés: „Sok mindenről írok, amire nem szívesen emlékezem.” Az *ellenpontozó technika* újabb idősíkokon is folytatódik: a fehér kesztyűs, túlérzékeny bécsi diák közömbösen túri a rendőri ütlegeket; kizárólagos és paradoxális értékítéletek sorjáznak („Azóta az életemben a hó az egyetlen jó...”; „A betegségek voltak a legszebb élményeim.”); az iszonytató, háborús viszonyok közt abszurd ellenpont a főhős gyönyörködése („A hajnalok, a hajnalok gyönyörűek. Aranyerdők, az én fiatal, jó galíciai erdőim.”).

Az elhülyült arcú hullák közt immár *groteszk kontraszt* az éles *képvágással* induló újabb bekezdés: „Abban az időben a tangó volt divatos, és mi, bánátiak selyemharisnyában jártunk.” Az *ambivalens szemantikai töltésű fogalmak* egyre mélyebb konfrontálódást tükröznek: „Az erdők pedig pirosan, fiatalon és fonnyadtan, meleg, édes köddel őriztek bennünket, eltemettek bennünket, és ontották ködjüket a lelkünkbe, örökre — egész életre.” A fogalmat minősítő jelzők a pozitív értékpólustól a negatívig terjednek: „nedves, szörnyű, sötét erdők”. A kétértelműségektől, többértelműségektől vibráló elbeszélésben tiszta pozitívumként tűnik fel a lengyel nő alakja: „Ki vagy te? ... Ki vagy te, te gyönyörűséges, szép, szenvedélyes...”

A szerelem illúziójának kontrasztjaként az értékkála legalján helyezkedik el „a háború örülete”: „minden roskadozik alattam”, mondja a főhős, de viszonyulása ehhez az eltorzult világhoz nem lehet adekvát. Reakciói megtelnek iróniával és öniróniával, s mivel nincs választási lehetősége, végül is a *kényszerpasszivitást vállalt közönnyé sarkítja. Lázadása ölb formát ebben a világból való kivonulásban*. Sőt, nemcsak a világot, hanem *önmagát is elveszíti*, megoldja a világhoz és önnön identitásához fűző kötelekeket: mosolyogva néz maga körül a dolgokra, senkije sincs és ő se senkié. A felismert értékeket (az ifjúság „az egyedül jó és örök”) rögtön alá is ássa: „És az én szerelmem megfontolt és ironikus, már réges-rég nem lármás. Ah, minden oly neveléses. Tehetetlen vagyok, szomorú és mély. Nem hagynak élni.” A regényeleji „Hol az élet?” kérdéstől a „Nem hagynak élni” kijelentésig húzódozó vonulat *a mű explicite hirdetett eszmei hátterét* képezi. Az áttétel nélküli élethelyzet-definíciókat az író metaforikusan is kibontja: „És így elszabadultam és elidegenedtem mindentől. És semmi sem köt immár sem a jóhoz, sem a rosszhoz. Végőskig megrendülten és ijedten tartom a kezemben kis életemet, csodálkozva rajta, mint ahogy a néger eunuch fogja a kezében a szultána gyűrűjét, amíg úrnője fürdik. A kezemben van, de nem az enyém.” A történelem vesztesének, az önmagától is elidegenített embernek a vádja ez. Petar Džadžić írja: „Tartja (a gyűrűt), de nincsenek asszociációi, nincs benne erotikus indíték. A morális ebben a metaforában az erotikussal cserélődik fel: nincs morális indíték abban a lényben, amely eunuchhá vált az élet hozadékai előtt...” A főhős eszmei „kommentárja” azonban megtévesztő. Mert milyen közömbösség az, ahol a személyiség „végőskig megrendülten és ijedten” áll? E *szenvedélyes közöny*, ez az ambivalencia képezi a Napló drámai feszültségének forrását. Petar Rajić világgal és étellel szembeni impotenciáját oly kihívó szenvedélyességgel mutatja fel, hogy paradoxális morális állásfoglalása lehengerlővé válik. E hős meghatározó élménye a látvány, hogy oly olcsóvá lesz az ember, hogy antagonisztikus, *groteszk káosz* s nyomában *csömör* ömlik szét az élet medreiben. A kor embere a lét új dimenzióival, „a valóság új természetével”⁴ (Džadžić) találja szemben magát: „Megtanultuk mélyebben inni az éle-

tet, mint valaha, amióta világ a világ.” E mélység eddig nem sejtett poklok megjárását jelenti: „Semmit sem sajnálok annyira, mint önmagamat” — mondja Rajiç.

A Napló fabulatív magva — e bevezető után — tulajdonképpen négy szerelmi kaland a főhős élettörténetében. A szerelem mint érzéki fellobbanás egy pillanatra képes csupán felvillantani az elbeszélő szépség- és teljességvizióját. Am akárcsak a világ és önmaga előtt, a Másik előtt is csukva maradnak a személyiség ablakai. A feleség, Maca alakja csupán arra való, hogy nyilvánvalóvá váljék: az érzéki vágy hordozza önnön ellentétét is, az *undort*. A nyiladozó vonzalomnak kezdettől fogva morbid felhangjai vannak: a megismerkedés napjának, az anya temetésének hangulata lengi be. „Nagyon szép volt, »egészséges«... Szépségében volt valami súlyos... Éreztem a halotti gyertyák szagát, s egyszerre megundorodtam az ételtől, ellöktem magamtól a tányért.” A kontraszttechnika nemcsak a feleség primitívségét és egészségességét állítja szembe Rajiç intellektualizmusával és beteges életképtelenségével, hanem egyúttal a régi és új világlátást is konfrontálja. „Mintha nem is a mi gyerekünk volna” — mondják a nagynénik; „Sápadt és egyre köhög. Mindenki azt mondja: hízik; én meg amondó vagyok: egészen kikezdte a rothadás. Uram bocsá, mintha viaszból volna, mint a bábuk a panoptikumban.” Ahogy a betegségekbe, úgy menekül a főhős az érzékiségbe is, amely fojtogató undorodással végződik.

Éles vágással tér át a narráció a lengyel nő történetére. A Maca képviselte földhöz ragadt szerelem után ez a kapcsolat egy lépéssel már közelebb visz a Čarnojević-féle égi kötelékekhez. Hőszünket ez a szerelem sem tudja letéríteni az elidegenedés pályájáról. Kontradiktórikus kijelentései („Én nem szeretem őt.” „Szeretem.”) már a búcsúzás tünete. „Én az eget szeretem, az én szerelmem szelíd, álomteli és múlhatatlan... Mindig vártam, hogy jön még valami az életemben, hogy ez, ami eddig volt, csak komédia. Most látom, hogy a részvét után nem jön semmi új.” A fellobbanó szerelemben megfogalmazódik a végleges reményvesztés: „Az én életem így bevégeződött, és észre sem vettem, hol állt meg, amit pedig életnek nevezek, nincs is, nincs is.”

Ehhez az újabb zsákutcahoz érve a főhős-narrátor egy metanyelvi közléssel („Mesélni akarok valamit.”) elindítja a testvérének érzett Čarnojević történetét. A lengyelországi szerelemben fel-felbukkanó *metafizikai dimenzió* („A haja rőt, mint ősszel a fű... Ezt a haját csókkoltam meg először.”) itt központi szerephez jut. Čarnojević elméletében hőszünk feloldódik. „Nyugodt volt és szelíd... Úgy tűnt, a világon minden az ő mosolyától függ, mint ahogy ő is kötve volt... a tengerentúli rőt növényekhez... Nem tudta többé, mi a jó és mi a rossz, és mindent az ég vörösével mért, az ő vigaszával... Észrevette, hogy egyes fák a messzeségben az ő egészségétől függenek...” Čarnojević teóriája immár csak metafizikai szinten képes kiküszöbölni az elidegenedett ember világvésztesztét s megtalálni az összekötő kapcsokat. A tá-

voli, végtelen térségek és egek, vizek, füvek, fák érzékeinkkel fel nem fogható, titokzatos hatásukkal meggyógyítják a reménytelen beteget — kiszakítják történelmi helyzetéből. A *heves érzékiségű* szerelmi viszonyok mint hatástalan terápiák ellenében ez a természetimádó *érzékeken túli* kapcsolatokon alapszik. E messzeségvággyal és mindenségbe burkolózással Crnjanski hőse a maga módján a polihisztorikus regények totalitáskeresésének eszméjét fogalmazza meg. Számára e kozmikus feloldódás az egyetlen lehetőség a jelenlétre egy mélyebb értelmű létezésben. Hauser Arnoldnak a kor művészetéről írt, már másutt is idézett sorai teljesen fedik a Napló eszmevilágát: „... Az egymásmelletiségnek és egyidejűségnek mindazok a formái, amelyek különböző idejű és összeegyeztethetetlen jelenségeket fognak össze, csupán azt a vágyat fejezik ki, hogy az atomizált világba, amelyben élünk, ha mégoly paradox módon is, de egységet és összefüggést vigyünk bele. A totalitásnak valóságos rögeszméje lesz úrrá a művészetben. Úgy látszik, minden vonatkozásba hozható minden mással, minden még valami mást is kifejez önmagán kívül, minden részlet magába zárja az egész törvényét.”

Petar Rajić mint tükröt látja maga előtt Čarnojević arcát, hisz neki is az lenne a leghőbb vágya, hogy alkothasson, „nyomot hagyjon”. Életében azonban minden csak történt vele, s ő maga nem tehetett semmit. A gyermekkori költözködések, majd a háborús kivettség állandósítják benne az „idegenben levés” érzetét. Ezt a kényszerűen beidegződött idegenségtudatot kellene levetnie, hogy valódi énjével azonosulhasson. „... Emlékezem, emlékezem, ez az én szerencsétlenségem és sorsom. Minden pillanatban valami keserűre emlékezni.” Múltjától, traumáitól nem tud szabadulni soha már: „Aludni akartam, de az én átkozott agyam egyre csak emlékezett.” A feledést az élet újfajta minőségeinek látványától reméli: „... Hogy elmenjek valahová messzire, a Novaja Zemljára, oda, ahol a jég zöld, a víz kék a jég alatt, a hó piros. Ott, a rengeteg színtől elragadtatva elbámulnék és mindent elfelednék.” Valójában azonban minden kontraszttal a történetek elfelejtésének lehetetlenségét bizonygatja.

Petar Rajić explicite hirdetett eszmevilágában a közöny, a csömör viseléséhez nemcsak heves megrendülés tartozik, hanem minden mérce és orientáció elvesztése. A felborult értékrendszerek közepette az elveszettség, a talajtalanság s a veszélyérzet a létélmény immanens tartozékai. A szakadék fölött a levegőégből nyúló padon ülő hős mondja: „Elvesztettem az emberi dolgok és emlékek értelmét és összefüggéseit. Mindez összekuszálódott bennem. Ki tudja, mi az élet?” Míg a regény elején felhangzó „Hol az élet?” és „Nem engedik, hogy éljek” megfogalmazások egy vágyélet vízióját sejtetik, addig a mostani szkeptikus kérdés mögött már egy fikció sem áll össze. A főhős idáig eljutva paradox módon büntudatot érez a világ és önmaga morális káosza és kiismerhetetlensége miatt: „Nem világos előttem mindaz, amit tettem

és átéltem.” Ez az elveszettség egy összeomlott világban szimbolikusan is megfogalmazódik a Pontéba való utazás történetében. Itt mondja ki hősrünk: „Céltalanságot éreztem és azt, hogy eltévedtem.” Az elbizonytalanodásban az élet rejtéllyé, nyomasztó talánnyá válik: „A kutyás orosz) rám ugrott, de lefogták, és ahelyett, hogy megütött volna, valami különös szót ordított, és sírva fakadt... Én pedig sokáig kérdezgettem magamban, vajon mit akart tőlem... Mit ordított az arcomba?” E szimbolikus (expresszionista) jelenethez hasonlóan a háborús élet eseményei is mélyen beleváznak az emberi életébe, anélkül, hogy kiváltóokait és összefüggéseik megmutatkoznának. S ahogy a valóság az arcába dörren, úgy taszítja el magától a hős ezt az erőszakos léter: „... Belekiáltanám a mezei növények illatával teli estébe egész élet fölötti kétségbeesésemet és utálkozásomat.” Ettől az eltorzult és torzító létől zárkózik el a főhős egy védekező közönybe: „Semmi sincs, amire vágyom, semmi, amit sajnálok. Jó így.” Sérthetelenséggel igyekszik felvértetni magát: „Át fogok haladni határokon és városokon és falvakon és erdőkön és vizeken, és semmi sem marad meg rajtam, csak a por a lábamon, a szívemben hallgatás, az arcomon pedig szelíd mosoly, értelmetlen és forró. Hol nem maradt és hullott el valami szétfoszlott lelkemből és tépett életemből.” A mindent odaadó és semmit sem kapó sorsban az arc „forró” marad, bizonyítva a fennen hirdetett közöny védekező póz voltát. Az élet észbontó, abszurd ellentétei valamiféle vállalt érzéketlenségbe, „örületbe” kergetik a hőst: a halál és az érzékiség, a halál és az evés megdöbbenő és visszataszító zagyvaléka jön létre. „A hajnal mindig elvette az eszemet” — vallja az elbeszélő, s végül összezezi korosztályának „esélyeit”: „Nekünk el kell tűnünk a föld felszínéről, nem azért születünk, hogy éljünk, hanem hogy meghaljunk.” A főhős-narrátor explicite hirdetett eszmei síkján az álközömbösség kisarkított pólusa az *öldöklési vágy pózának* kifejezése, mert: „Általában a gyilkolás most nagyon tetszik nekem... a gyilkolás mindent kigyógyít...” A regény végére e negatív *aktivitás* óhajához sincs meg a kellő energia: a múlttól és a jövőtől is eltaszító *undorodás* végső terméke a fáradtság, a csüggedés, s egy tényleges közöny kapujához való elérés. A hiábavalóság lírai rajzának ismétlődő, körforgó mondatokkal való bekerekítése egy kiútalan, halálváró tehetetlenségbe zárja az abszurdítások közt megdermedő hőst. Búcsúzóul egy általa vállalt abszurditást mutat fel: a metafizikai egyesülést a vigaszt hozó természettel: „De ha meghalok, utoljára az égre vetek egy pillantást, az én vigaszomra, és mosolyogni fogok.”

A főhős-narrátor explicite kifejezett eszmei szolamát összegezve megállapíthatjuk, hogy ez a regény legterjedelmesebb vonulata. Természetesen, hisz napokról van szó. Az intellektuális hős nagyfokú tudatossággal és korérezékenységgel vetíti ki és fogalmazza meg fogalmi nyelven is a modern idők válságtüneteit: a kiégettséget, a közönnyt, a csömört, az undort, s a mindezek fölé emelkedő metafizikai elvágódást. Az

elfásultság és az amoralitáspóz hirdetése mint explicité hangoztatott eszmei szólam azonban megtévesztő, mert mögüle nem egy szürke lélektelenség és elvetemültség tárul elénk, hanem épp ellenkezőleg, az a bizonyos mindent átható, velőtrázó expresszionista sikoly visszhangzik.

Milyen irányban mozdítják el az így kapott írói világképet a mű *implicit eszmei tényezői*? Hogyan mutatkozik meg a háttéri értékrendszer az általa strukturált felszíni jellem- és cselekményvilágban s a motívumokban?

A regény fabulája konkrét történet, de másodlagos jelentőségű. Az események elsősorban a főhős lelkében zajlanak. A katonalét, a betegeskedés, a temetés, az ide-oda utazgatások viszontagságai közepette a hős minduntalan szerelmi kalandokba bocsátkozik, amelyekben azonban ő maga nem tud kibontakozni: tettei álcselekvésekké, póttvevényességgé üresednek.

A szüzsé a fabulamozzanatokból nem gyúr folyamatos cselekményt. A regény rövid szegmentumokból rakódik össze, melyeknek időközege és helymeghatározása mintegy szándékosan elködösített, s lirizált. Lírai örökérvényűség lengi körül s nyitja a végtelenbe egyenként a fragmentumokat. A töredékek hangulatilag megállnak önmagukban is, töredék voltak ellenére eszmeileg paradox módon befejezettek: az első szegmentum is sugározza azt a „tudást”, rezignációt, amelyet az utolsó. A fragmentáltság paradoxális léte tehát a cselekmény másodlagos szerepét bizonyítja, nem csupán azáltal, hogy széttöri az egységeset és — jelen esetben a gyerek- és diákkori emlékekkel — összezilálja a kronológiai sorrendet, hanem az „eszmei állandó” és a „fabulatív esetleges” töredékek általi kidomborításával is. A Napló fragmentáló konstrukciós eljárása a polihisztorikus regények cselekménydeformáló módzatainak egyikeként vizsgálható. Ezek az eljárások mind az I. világháború utáni széttöredezett írói világképek formai tartozékai, s azt a végérvényes ítéletet sugalmazzák, hogy a régi világ öszedőltével egy egészen újat és másilyent kell megteremteni. Ez a felszínen megmutatókozó strukturális mozzanat olyan implicit eszmeiséget hordoz, amely egybehangzik a mű explicité kifejtett világnézeti szölamával.

A fabula és a szüzsé után vizsgáljuk meg a motívumokat! A regény tömény lírai nyelvének természete diktálja, hogy a szöveget motívumok sokasága hálózza be.

A *természetmotívum* (erdők, fák, füvek, levelek; égbolt, felhő, köd, vizek) ugyanazt a metafizikai síkot revelálja, mint *Čarnojević* alakja (mosoly, ég, felhős, távoli sziget, rőt növények, vizek). A természethez szorosan kötődő mozzanat a *nézések motívuma*. A világ láthatatlan, titokzatos mélységeinek megcsillanásától reméli a hős önnön felépülését, a felejtést, az elragadtatást, és az eksztázist. Ugyanezt az elragadtatást veszik űzőbe a *szerelmi viszonyok* is. A szerelemhez morbid felhangok csatlakoznak: az *erotika*, a *halál*, a *szagok* és az *evés* mo-

tívumaival idézi fel az *undor képzetét*. Domináns motívum a *betegség*, a *gyereklet*, a *bábulét*, a *passzivitás*. A főhős (ön)elidegenedésének fő tünete ez a tehetetlen tétlenségre ítéltség: nincs akarata, cselekvőereje, mások szabják meg tetteit, sorsát. Legtöbbször betegen fekszik, s feltérképezi, ami ebből a helyzetből *ablakon, függönyön, rácson keresztül* a világ töredékeként elérhető számára. Innen az asszociációk két irányba mutatnak: az egyik a kint és bent, a világ és az én elkülönültségét, elidegenültségét hangsúlyozza, a másik a szüzsé töredezettségével hangzik egybe. A lét immár időben és térben is csak fragmentumaiban ragadható meg. A meg hasonlottság motívumának képi megjelenítése a *kézben tartott élet* metaforája. Az eltárgyasodás modern képi megfogalmazása az ember — *viaszbaba* hasonlat. Igen jelentős a regényben az *árnyékmotívum*, amellyel az árnyéklétbe szorult személyiség kap sajátos dimenziót. Alapmotívum a *halál*. A kesernyész, fáradt *mosoly* motívuma azt az ambivalens vonulatot jelzi, amely a lázadó pózként felvett amoralitással hivatkozik. Ebben a lázadásban az író következetesen kibontja a *negatív tünetek mazochista kisarkításának motívumát*: a magányt, a sehova se tartozást, a jó és a rossz helycseréjét, az idegenben levést, a katonalétet, a beteges passzivitást stb.

A motívumok bűvópatakokként és felszíni áradatként is az elidegenültség, a meg hasonlottság, a megrendültség hömpölygő folyamába torkollnak: motíválják az explicit eszmei vonulatot.

A regény jellemvilága is a szerelem és az erotika központi helyére hívja fel a figyelmet. Petar Rajić és Čarnojević, a tengerész között csak nők sorakoznak: az anya, a feleség, a lengyel nők, Marija és Izabela. Az eksztázist mégsem a szeretők hozzák meg a főhős számára, hanem Čarnojević. A felbukkanó nőalakok mind boldogtalanok, meg nem értettek és érzékiek. Paradox módon azonban csak Čarnojević érzék feletti gyönyör-érzése felel meg Petar Rajić elvárásainak: *egy abszurd korban csak abszurd totalitásélmény fogadható el számára*. Kiábrándulásának hatalmas árnya rávetül a szeretett lényre is, s elenyészik minden, ami emberi. Már csak a növényekkel, az égbolttal és a felhőkkel való egyesülés marad mint világhoz kötő kapocs.

A regény kontextusában az érzékiségnek mint legelemibb életerőnek önmaga ellen fordulása (érzék feletti szublimálása) az élet megtagadásának manifesztumaként csendül fel a mű végén.

S végül egy összevetés. Petar Džadžić írja: „Az a lény, aki saját életének impulzusait követi, és aki nélküli önmagában a morális katalizátort — Rajić egyes vonásaiban elődje Camus Meursault-jának a *Közöny* című regényből.”

Rajić nemcsak azért nevezhető Meursault elődjének, mert hús évvel korábban készült mű hőse, hanem azért is, mert az elidegenültség állapotát másképp, egészen ellentétes módon viseli el, mint Camus hőse. Petar Rajić egész lényében megrendül annak az élménynek a súlya alatt, amellyel a kor eseményei őt sarokba kényszerítik. Menekvésének egyet-

len módja ennek a világnak a megtagadása, életidegenségének tragikus megpecsételése. Crnjanski hőse még a XX. század lelki válságainak kibontakozását észleli és éli meg mély világgépi megrázkódtatásként, Meursault pedig már otthonosan érzi magát ebben a nagy idegenségben, nem szenved tőle, hisz nem is érzékeli. Ő az amorális kor sikeresen adaptálódott embertípusa, aki eredendő és természetes közömbösséggel teszi túl magát anyja halálán, a gyilkosságon, s egyáltalán, a világ érzelmi ürességén, „gyengéd közönyén”. Amíg Petar Rajić védőmaszkként szorított közönyössége egy érzelmi lávaömlést tart féken, hisz e közömbösség a halált jelenti számára, s mindezt akarata ellenére a világháborúban demoralizálódó „emberi” devalvációja kényszeríti rá, addig Meursault-t látszólag az égvilágon semmi sem nyomogatja sem testileg, sem lelkeleg. Kedvére élheti a maga életét, s ezért üt ki a látszólagos rendben botrányként morális érzéketlensége. Él, de nem kötődik semmihez, így közönyében nincs fájdalom az eltépett világhoz fűző szálak helyén. Paradox módon Meursault, aki nem észlel magán semmilyen betegségtünetet, sokkal reménytelenebbül beteg, mint a vesti-lelki betegségét minduntalan felpanaszoló Petar Rajić. Az összehasonlítás végképp meggyőző bennünket arról, hogy a Crnjanski-hős közönye csak lázadó póz.

Erdekes összevetni a két kisregény természetképét. Mindkét műben jelentős és különös szerepe van a természetnek. A *Naplóban* a természet a melankolikus, metafizikai elvagyódás magába fogadó, meghatározatlan tisztaságoázisait jelenti. A *Közöny* hőseit ezzel szemben rendkívül pontos, konkrét, érzéki környezetészlelés jellemzi, amiből hiányzik az általánosító továbbgondolás és beleézés. A természet pazar erővel, „bíbor harsogással” zúdul Meursault-ra, s mindez csak érzéki, fizikai hatást vált ki belőle. Petar Rajić, akárcsak a szerelemben, a természetben is testestül-lelkestül megmártózik, míg Meursault a halála előtti éjszakán érzi meg először ennek lehetőségét: „...E jelekkel csillagokkal telehintett ég előtt először tárulkoztam ki a világ gyengéd közönyének.”