
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

A VALÓSZERŰTLENSÉG SZABADSÁGÁRÓL

Herceg János esztétikai nézetei Ég és föld című regénye tükrében

BENCE ERIKA

Az *Ég és föld* (1959) mai értelmezésének lehetőségeit művészregény-aspektusai határozzák meg. A mai (újra)olvasó figyelmének középpontjában a regény metaforikus szövegvilága, s e metaforikus háló mögött kibontakozó művészi világkép, művészetesztétikai meggyőződés áll, s nem az ötvenes-hatvanas évek fordulópontjának szellemi tendenciáira, irodalmi-nemzedéki vitáira reflektáló jelentése. A kulcsregény-jelleget fő szempontként érvényesítő értelmezési modellek a mű létrejöttének történeti kontextusával együtt időszerezültenedtek el. Megértése szempontjából ma mellékesnek látszanak és sokszor értelmezhetetlenek azok a vonatkozások és utalások, amelyek keletkezésének pillanatában a konkrétum, a felismerhetőség, a célzatosság és a nyilatkozat erejével hatottak. Így a mai olvasó előtt jobbra ismeretlenek a mű negyedik fejezetében bemutatott művészeti tanács tagjainak valószerű mintái és a köztük folyó vita konkrét eseményeket felelevenítő részletei helyett is inkább az elvontabb tartalmak megfejtésére koncentrálnak. „Az illúziót kell elérni, s az illúzió több mint a valóság, ha csakugyan művész az ember, és hitet tud kelteni”¹ – mondja Gerard válaszként az igazgató művészi igényességet célzó kérdésére, miáltal nemcsak a modern ember életérzésének egyik lényegi momentumára, a látszat és a valóság elválaszthatatlan együtthatóként való megélésére, de művészetének fikción alapuló hatásmechanizmusára is utal. Az esztétikailag öntörvényű világ létrehozásának igényét, a „valószerűtlenség szabadságá”²-nak fontosságát a művészi hitelesség elérésében, Gerard már korábban, a cirkusznak az intézményesített művészlét határait jelentő világán kívül, Amália fogadójában, tehát az okos anyagszerűség közegeiben is kifejtette, egész lényével és magatartásával reprezentálta: „Azt akarta mondani, hogy majd a művészetével fogja megmutatni a mindennapi élet valóságának, a

nehézkedés törvényeinek relativitását, de nem folytatta.”³ Ugyane meggyőződésen alapulnak érvei, amelyeket Satanelli vádjával – „csalta eleget a világot” – állít szembe: „S védekezett volna, hogy ő nem csalta soha a világot, de a játék volt a kenyere, művészetével a valóság és az illúziók között tornászott, de mindig komolyan hitt abban, amit éppen csinált.”⁴

A művészlét aspektusai, a műalkotás és a mű létrehozásában alkalmazott teremtő eljárások képezik azokat a kulcsfogalmakat, amelyekhez a regény metaforikus kiképzésű vagy konkrét kijelentés formájában elhangzó művészetelméleti utalásai kapcsolódnak. Ezek a tartalmak egy határozottan körvonalazódó művészi világkép, egy olyan esztétikai rendszer hatására utalnak az *Ég és föld* létrejöttében, amelynek adekvát kifejezőformáját Herceg a művészregény műfajában találta meg. Attribútumait kettősségek és antagonizmusok rendszerében láthatjuk: az élet és az álom, a valóság és az illúzió, a múlt és a jelen, a tény és a metafora szemszögéből, illetve eszközei által. A mű ellenpontokra épülő világát maga a szerkezet is tükrözi. Az első hét fejezet (Gerard rémálmáig) a szó szerint értelmezhető illúzió (a cirkusz) közegében mutatja be a művész személyiségét, míg a második részben realitások között (művészetidegen közegben, Amália fogadójában) bontakoznak ki előttünk a művészlét összetevői, leginkább a korlátai. Az első rész ezért gazdag elméleti utalásokban, művészetesztétikai vonatkozásokban, míg a második inkább a történésekben felbukkanó és az étellel reprezentált alkotásvágy, alkotómunka érvényét hangsúlyozza. A regény tágabb-eltávolabb értelemben meghatározható központi történetanyagát és metaforikus kifejezéstartalmait – azt a kísérletet, melynek során Gerard ki szeretne lépni a művészet világából, hogy a kevésbé bonyolult polgári értékrend normái szerint éljen, miközben folytonosan arra kényszerül, hogy világlátása és művészetfelfogása kritériumait újrafogalmazza – egy vékony kerettörténet – a meg nem értett, öreg artista cirkuszból való távozásának majd visszatérésének története tartja össze.

Gerard-t már a regény első jeleneteiben a kívülállás, a kivonulás pozíciójában láthatjuk. A bohóc, aki az alkotómunka fontos kritériumának tartja az igényességet, a műalkotás elengedhetetlen ismérvének a megformáltságot, természetyszerűleg idegenkedik annak olcsó vagy csak látványelemekre szorított formáitól. Ezért esik nehezebbre teljesítenie az igazgató kívánságát, miszerint „csapjon egy kis zajt”, ezzel hívja fel a figyelmet a cirkusz iránt. „Mindig úgy érezte ilyenkor, mintha önmagának hazudna, mintha az egész csakugyan nem volna egyéb közönséges csalásnál, ócska komédiánál, amihez lárma kell, csinnadratta, ostoba és megalázó bohóckodás, ahogyan a nép, a közönség, a beavatatlan látja a művészetet, s csak ilyennek hajlandó elfogadni a cirkuszt.”⁵ A cirkusz művészvilágának felszínessége, az igazi beleérzést, alkotói erőt helyettesítő mechanikus formák (pl. Ria esetében, aki a tréninget tartja a

művészeti tevékenység alappilléreinek), a lelki üresség és hitványság megnyilvánulásai (pl. Frau Mici közhelyszerű véleménye a művészi igazságról, vagy Betty Ramanda kétes igényű tervei a jövőről) azok a jelenségek, amelyeket megunva és a velük való konfrontációt kerülendő tér be Gerard a faluba, mintegy felidézve – szülőföldjéről lévén szó – gyermekkorra emlékeit. Ekkor szembesül először azzal a művészetidegen közeggel is, amelybe később a felügyelő helyezi, s amilyen körülmények között majd egészen más perspektívából szemléli és kísérel meg újratemteni saját művészi létezésének alapjait és koordinátáit. A csepürágás mint degradált művészeteszmé még két szituációban (a Riával folytatott vitában és a művészeti tanács tárgyalása során) kerül szembe hangsúlyozott formában a Gerard által képviselt esztétikailag teljes világot létrehozó műalkotás eszményével. Ria a haszonelvűséggel állítja szembe, míg a művészeti tanácsban a (modernség fogalmával takart) látványelemeken alapuló harsányság kerül összeütközésbe a bohóc esztétikai öntörvényűséget célzó művészetszemléletével. („De te máris unod a trüppöt, ezt az egész cirkuszt, mivel mindig többet akartál, mint amennyit tehetséged és a körülmények megengedtek neked. S tulajdonképpen mit akarsz? Hogy valóban művészet legyen, ami itt, a cirkuszban folyik és ne ócska csepürágás, arra nézve neked adott megbízást az igazgató. Te irányíthatod a trüppöt”⁶ – veti Gerard szemére Ria, míg: „– Van benne szaltó?” – kérdezi a kutyaaidomító mutatónyárról az ifjú légtornászt, minthogy meggyőződése szerint: „Lélegzetakasztó izgalom kell a népnek, hiába.”⁷) Sajátos módon épp e művészileg hiteltelen világban nyernek kifejezést a bohóc művészi önmeghatározásának főbb momentumai. „Megöregedtem és megváltozott a világ. Nem vagyok asztalos már, mint fiatal koromban. Szegény bohóc vagyok egy százalmas vidéki cirkuszban”⁸ – mondja az élete és művészete fordulópontjához, kiteljesedéséhez érkezett művész (negyvenöt éves), akinek természetszerű személyiségjege a kétely, a kishitűség is: „Mert volt úgy, hogy merőben értelmetlennek és céltalannak találta mindazt, amit csinál, s úgy érezte, hogy az elmúlt húsz év minden álmatlan éjszakája, s minden éber álma, ami művészetét időnként tündöklő fénybe, majd a szenvedés komor színeibe vonta, hazugság és önámítás volt csupán.”⁹ Ugyanebben a beszédhelyzetben hangzanak el a művész műre vonatkozó legfontosabb esztétikai elvei, amelyek a valóságot önelvű esztétikai teljességbe, egyetemességbe transzponáló alkotásfolyamatról szólnak. „A művész sohasem tűnődik oktanul az elmúlt életen. Mindazt, amit látott, amit átélt vagy elképzelt, bele kell vinnie a produkciójába. A fűrészek sikolyát a távoli műhelyekből, a szélben álló jegenyék nyögését, százezer asztalos és vasas énekét szerte a világon, első szerelmese rebbenő sóhaját egy vidéki garnizálló piszkos szobájában, a forradalmak égisz zengő harci zaját s a hajnali harmatot szülőföldje mezőiről.”¹⁰ Az alkotásnak ezeket a kritériumait jelöli meg a regény

mesélője is Gerard alkotói szemléletét összegezve: „. . . mindig megindította a jámbor lelkek riadalma a világmindenség titokzatossága előtt, amikor egy kidőlt jegenyében, egy elgázolt kutyában vagy egy megüvegesedett emberi szemben véget ért az élet. S művészetében is tulajdonképpen mindig a megindultságnak ezt az érzését szerette volna kifejezni . . .”¹¹

A bohócjelmezben formát nyert elvont művészportré ősi irodalmi toposz (a mindenkori művész alteregója), a vándor, a bolond, az élvhajhász jelentik legközelebbi rokonait. Gerard jelleme magában foglalja a másságnak mindezeket a formáit. Artistaként az otthontalanság és gyökereitől elszakadt ember számkivetettségének minden keservét átéli. Magasabbrendű esztétikai értéket előtérbe helyező meggyőződése miatt közvetlen környezete és a művészetben olcsó mulatságot kereső közönség is egyaránt megveti, bolondnak tartja. Vándorként, utazóként társkapcsolatai is inkább felszínes mintsem maradandó értékeken alapulnak. Kívülállását öregedésének folyamata erősíti, s bár hasztalan bizonygatja maga és mások előtt is, miszerint „a művészetben különben sem számítanak az évek”¹², szükségyszerűen szorul még a cirkuszban, a művészlét provinciális talaján is perifériára. „De akkor legalább most gondolj okos és hasznos dolgokra, gondolj arra a napra, amikor sántán és csúzosan kirúgnak a cirkuszból”¹³ – figyelmezteti Ria.

Gerard az a fajta művész, akinek élete és művészete nem határolódik el egymástól, a kettő mindenestül összefügg, mi több, Gerard számára az élet maga a műalkotás, a mű maga az élet, frekventált műfaja pedig az emlékezés. „Mert Gerard-nak volt egy veleszületett hajlama: visszaidézni a múltat. Nemcsak a maga megélt idejét és emlékeit, de másokét is, akik vele emberi vagy érzelmi közelségbe kerültek. A szemét sem kellett lehunynia, mint más embernek, hogy a képzelet szárnyán ringatóddék, ahogyan a tünődést s az emlékezést közepes költők nevezik.”¹⁴ Előképét Márai Sándor művészregényeinek (*Vendégláték Bolzanóban*, *Szindbád hazamegy*) hőseiben, Giacomo Casanovában vagy Szindbád-Krúdy alakjában ismerhetjük fel, akiknek élete ugyancsak maga a teljesség (a mű), műfajuk pedig a kaland és a rá való emlékezés. Akár elődeinek, Gerard-nak is, önnön életével kell kiteljesítenie, megírnia a nagy művet, természetes létállapota ezért az örökös ünnepre való készülődés felfokozott hangulata egy olyan közegben, ahol „minden kívül esik az ő életszintjén”¹⁵, egy józan és okos világban, ahol sohasem hiszik el neki, hogy Gerard és nem József, hogy nem határozhatók meg pontosan ismervei annak, az ember „mikor mond igazat és mikor hazudik” (vagyis: hol van az álom és a való határa), „melyik a fekete és melyik a fehér”¹⁶ (azaz: hol húzódik a reális és az irreális közötti választóvonal), s hogy „egy nagy üvegharang alatt aprókat csengettyűzik a világ. Csak jó fül kell hozzá, hogy meghallja az ember”.¹⁷ Az emlékezés keretén belül a művészi kifejezésformák változatos

sora jön létre Gerard életében: hangulatkép (téli délután száncsengővel és egy régi dallal), impresszionista tájleírás (nyári napfény borította vagy őszi eső áztatta falusi látkép), szürrealista álmkép (egy folytonosan felé tartó, vele sorsközösséget vállaló, minden földi hívságon felül álló kislányról), látomás (saját szörnyű halálának és temetésének víziója), karcolat a hétköznapok szépségéről, művészetelméleti eszme-futtatás, esszé a fikcióról, a valóságról és a kettőt szintetizáló eljárásokról, ars poetica és óda a műalkotáshoz. Mindezeknek a formáknak nem léteznek kézzelfogható, anyagszerű megnyilatkozásai a bohóc életében, hiszen ezzel az élet és művészet szimbiózisán, teljességigényű együttetésén alapuló hite válna kétségessé. Az anyagszerűségnek e megjelenési formái csak egy hétköznapi, gyakorlati értékeket kiteljesítő létezés keretei között valósulhatnak meg. „Ki kellett volna tartanom a gyalupad mellett”, mondja egy alkalommal, „akkor legalább maradt volna valami utánam”.¹⁸ A műalkotással mint látható produkcióval a cirkuszi előadás során szembesülünk: Gerard életműve (életével képviselt alkotása) egy allegorikus jelenetbe sűrítetten nyer kifejezésformát, ahol a zene torz hangjával éri el („mint ahogyan az igazi fájdalmat is az artikulátlan kiáltás fejezi ki”¹⁹), hogy „játékában egyformán ott legyen az emberi megalázottság s a félelem, de benne legyen a vidám hősiesség is”²⁰, bohóchoz illő torz fejhangon elhangzó „ohóó”-kiáltás fejezi ki a „valóra vált remény melegségé”-t²¹, s az öregedő archoz nem illő fiatalos sóvárgás a kontrasztot, míg biedermeieri hangulatú epilógus hirdeti a múlt idő felett győzedelmeskedő szerelem örökérvényűségét. Sajátos metamorfózis megy itt végbe: a metafora, az elvont jelentéstartalom nyer konkretizált, képi formát, míg később, amikor a bohóc a faluba, Amália mellé kerül, az átváltozás fordított irányú lesz: a realitások szűk körében kell felfedeznie a metaforikus gondolkodás lehetőségeit, a hétköznapi és haszonelvűség világában kell megtalálnia a csoda, az ünnep, a létezés emelkedettségének formáit. Satanellivel, a gondolatolvasó felügyelővel a valóság szocrealista ábrázolásmódjáról s az aktivista világszemléleten alapuló jövőképről vitatkozik, szembeállítva vele saját valóság és illúziók szintézisét létrehozó művészlétének értékeit, kiemelve a fikciónak a csupasz realitásokkal szembeni hitelét. A falusi tisztelendő katekizmuson alapuló hitével szembe saját alkotásba, a művészet világot megváltoztató erejébe vetett hitét állítja, kiváltva ezzel a pap ellenszenvét. Broniszláv tekintetében örömmel fedezi fel az álmodozásra hajlamos rokon lélek jelét, míg az emberek számára a mindennapok csodáit, az esztétikailag teljes élet kritériumait fedi fel, egy olyan világ koordinátáit rajzolva meg előttük, ahol a képzeletnek nem szab határt semmilyen tilalom és lánc, az asztalos női idomokat álmodhat bele a szekrénykészítés munkájába, a kovácsok és a lakatosok harsány munkadalából pedig „tűzleányok kelnek életre”.²² „De ő egy emberöltőn át arra figyelt, milyen

nótákat dalol a tüzes vas fájalmában a kovács üllőjén, és azt is látta, hogy a felhők elátkozott leányok, akik virágot szednek az égen, ha kisüt a nap, vagy kiterítik rengeteg szoknyájukat a világ fölé, ha elered az eső, s mindez művészetének erejét szolgálta. Ezzel győzte le a valóság unalmát s a lesekedő iszonyt az emberben, hogy egyszer minden véget ér²³ – összegezi a bohóc művészetének lényegét és hatásának mibenlétét a regény mindentudó elbeszélője. Saját létezése keretein belül – bár kétségbeesetten igyekszik megfelelni Amália és a felügyelő gyakorlatias elképzeléseinek – Gerard mindinkább a szintézis felé halad: a szülőföld jelentette hagyományokból európai szellemséget alkot, a kézzelfogható világban a valóságon túlit fedezi fel, s az étellel alkotott mű horizontjában összeforr „ég és föld” határa. Magatartásával természetesen váltja ki az egyház és a központ ellenszenvét, s a műveletlen, szűk látókörű közönség teljes értetlensége fogadja. „Az emberek nem tudtak követni, a reális erők lehúzták őket, s amikor varázslatom véget ért rajtuk, minden maradt a régiben. Egyszerűen képtelenek voltak bejárni a távolságot ég és föld között . . .”²⁴ – mondja Gerard a realitások világába tett kirándulása, vendégszereplése (mint ahogy Giacomo Casanova is csak egy vendégjáték erejéig van jelen Bolzanóban) végén, ahol kísérlete, hogy a műként való létezés alapjait megvesse, teljes kudarcba fullad: a realitások világában történő fellépése során művészetének hatásrendszerét tárta fel közönsége előtt, így a történet végén jelképesen is és a valóságban is lemeztelenítve áll előttünk: mintegy megszabadulva-megszabadítva a valóság kötöttségeitől léphet vissza az elvont művészi létezés természetes feltételei közé, a cirkuszbá.

A regény címe, „ég és föld”, a mű központi metaforája, mely a létrejöttében működő művészetesztétikai felfogás lényegi momentumait jelöli, s egy olyan határozott művészi világkép hatását sejteti, mely a mű és az élet együtt hatásán, egyidejűségén, s ellentéteket feloldó szintetikus törekvéseken alapul. Az *Ég és föld* ilyen értelemben Herceg János művészi hitvallása: egy virtuális elméleti szintézis alapvetése.

JEGYZETEK

¹ Herceg János: *Ég és föld*. Forum, Novi Sad, 1959, 37. p.

² I. m., 13.

³ I. m., 13–14.

⁴ I. m., 68.

⁵ I. m., 6.

⁶ I. m., 17.

⁷ I. m., 35.

⁸ I. m., 20.

⁹ I. m., 10.

- 10 I. m., 22.
- 11 I. m., 37.
- 12 I. m., 25.
- 13 I. m., 17.
- 14 I. m., 27.
- 15 Márai Sándor: *Vendégjáték Bolzanóban*. Akadémiai–Helikon, Budapest, 1991, 76. p.
- 16 Herceg János, i. m., 13. p.
- 17 I. m., 101.
- 18 I. m., 10.
- 19 I. m., 54.
- 20 I. m., 50.
- 21 I. m., 57.
- 22 I. m., 212.
- 23 I. m., 146.
- 24 I. m., 200.

IRONIKUS KOR

Végel László: *Parainézis*
Forum, 2003

Több, a regény szövegvilágában együtt ható praetextusra épül Végel László *Parainézis* című regénye, amely mind címében, mind alcímében egyértelműsíti, a direkt közlés szintjén nyomatékosítja ezeket az összefüggéseket. A cím az *Intelmek* nyomán keletkezett, a magyar irodalomban több évszázados hagyományra (pl. Kölcsey műve) visszatekintő episztoláris műfajra reflektál, míg az alcím (*Nevelődési regény*) a mottóként kiemelt Wilhelm Meister-idézzel („*Félelmetes dolog örökké keresni, de sokkal félelmetesebb találni valamit, és elhagyására kényszerülni.*”) együtt utal egy XIX. századi regénytípus karakterjegeinek érvényesülésére a regényszövetben. Olvasati szinten (amennyiben a művet a befogadói tudatban folytonosan megtörtént eseményként fogjuk fel) tovább rétegződnek ezek az értelmezési lehetőségek: a regény egyik szereplőjének, Nádas Juditnak sorstörténete (egyrészt névasszociációs szinten, másrészt élettörténetének karakterisztikái révén is) bibliai archetextust, az ószövetségi Judit-történetet hívja életre. A vajdasági kisebbségi irodalmi reprezentáció ugyancsak kínál szöveggöwiségre alapozó olvasási stratégiákat: Herceg János *Ég és föld* (1959) című parabolaregényére mutat a maga irodalmi kulcsszereplőivel és -motívumaival, ábrázolt kortörténeti jelenségeinek és felismerhető toponímiáinak a Végel-regényben is megidézett, megjelenő vonatkozásaival.