

# ÖRÖKSÉG

MIDHAT BEGIĆ

## A SZERETET LÁTHATATLAN HÍDJÁ

(A humanista Ivo Andrić)

Úgy gondolom, ebben az ünnepélyes pillanatban még a szó hivatásos művésze sem találna magában annyi erőt, hogy mást is mondjon, mint azt, hogy tisztelettel és mélységes hálával tartozunk az írónak azért a műért, amellyel megajándékozott bennünket, ha nem érezné, mennyire részese — nemcsak a közös Bosznia révén, hanem egész emberi mivoltával is — ennek az egyedülálló irodalmi műnek, honfitársunk, barátunk, Ivo Andrić művének. Éppen azért, mert annyira közel áll hozzánk emberileg, mert részesei vagyunk és a mienk, úgy véltem, nem kell részletes és rendszerető fejtegetésbe bocsátkoznom az íróról, akit olyan jól ismerünk, vagy hogy egyetemesen ismert és elismert értékeit méltassam. Minden méltatás, amit ma itt elmondhatnék, szükségszerűen hiányos s következésképp talán felelsleges is. Felszólalásomnak ezért nincs más igénye, mint az, hogy nyugodtan és megfontoltan még egyszer elgondolkozzunk azokról a szellemi és kifejezésbeli részecskékről, amelyek ott lebegnek a műben és ennek a gyönyörű irodalmi építmények belső kötőanyagát alkotják.

A vendéglátó Bosznia képviseletében azonban nem a táji jellegzetességekre hívnak hivatkozni, hanem azokra az elemekre, amelyek a művészetet az egész emberiség közkincsévé teszik éppen a műnek a szóbeli, tehát a nemzeti művészetben gyökerező humanizmusa által. Sajnos ez mindjárt az elvont vizsgálódás talajára vezet bennünket, amelynek — bár nem illik az ünnepélyes alkalomhoz — olykor mégis nehéz ellenállni. Viszont esetleg arra ösztönözhet, hogy ebben a mienknek és övének mondható közös műben — amint azt a hasonló nagy írók alkotásaival szokták a nagyvilágban — megkíséreljük legalább részben feltárni a humanista esztétika jegyeit, azaz a művészet és az emberiség kölcsönhatását és harmonikus összefonódását.

\*

Ivo Andrić nemcsak regényeket, elbeszéléseket és verseket írt, hanem esszéket, karcolatokat és útirajzokat is. Összegyűjtött művei között van egy kötet, amely az *Utcák, arcok, tájak (Staze, lica, predeli)*

címet viseli, s tulajdonképpen válogatás ilyen jellegű terméséből. Azt mondhatnánk, hogy ez a gyűjtemény foglalja össze mindazt, ami fontosnak tekinthető az író alkotói, művészi hitvallása szempontjából. Feltűnő azonban, hogy a könyvben nincs egyetlen írás sem, amely az irodalomra vonatkoznék, s hogy a kötet tengelyében a Francisco Goya spanyol festőről szóló két szöveg áll, a könyvet bevezető *Utcák* (*Staze*) c. karcolat után pedig öt olyan elbeszélés következik, amely egy fiatal börtönfogoly életével foglalkozik az első világháború éveiben. Az egyik írás címe: *Hidak* (*Mostovi*). Mindezek az esszék szintén elbeszélés vagy színes visszaemlékezés, emberekről, városokról, kultúrákról és műemlékekről szóló visszaemlékezés formájában vannak megírva.

Ennek az anyagnak az alap gondolata az a kirívó kontraszt, amelyet az író, mint *A 115-ös cella* (*Ćelija br. 115*) c. írásban mondja, »a túl nagy elragadtatás és a túl nagy csalódás« között fedez fel valószínűleg. Ez a polarizáció kétségkívül az ifjú politikai fogly börtönéletéhez fűződő mély felismerésekből fakad, s az öt elbeszélés közül az egyiknek már a címében is megnyilvánul: *Toma Galus boldogsága és megpróbáltatása* (*Zanos i stradanje Tome Galusa*). Ez az ifjú bosnyák, fiatalosága és a hazai rög vizionlátása fölött érzett örömeben és miután megismerte »a világ egész gazdagságát és határtalanságát« boldogan siet hazafelé Ádenből, Afrika forró ege alól 1914 júniusában, amikor Triesztben, pontosan a háború kitörésének napján, váratlanul letartóztatják. Miközben kísérték, a tömeg kis híján meglincselte. S amíg a cellában megkísérelte rendezni gondolatait, odakint harsogtak a hadi kürtök: »Az új idők első harsonái voltak ezek«, áll a szövegben, »az új időké, amelyben — talán mindörökre — a múlté lett a szabad élet öröme, s amelyben a végén oda jutunk, hogy az ember felfalja az embert, akárcsak az állat az állatot, azzal a különbséggel, hogy annak az előbbinek szinte semmi értelme.« A többi négy írásban tanúi lehetünk annak, hogyan gazdagodik az ifjú börtönlakó tapasztalatai és gondolati világa, amelyben — a tételesen kifejezett kontraszttal összhangban — az elragadtatás és öröm lelkiállapota uralkodik. »A világ gazdagságát és határtalanságát«, amelyet a nap éltető ereje csak megsokszoroz, a börtöncellában fedezi fel a fiatal ember. Mi több, az öt elbeszélés közül kettőnek: *A Nap* (*Sunce*) és *A Napos oldalon* (*Na sunčanjoj strani*) címűeknek, határozottan ez a mondanivalója. Érdekes, hogy a határtalan gazdagság képzetét a határtalan nyomor képeiből vezeti le az író, s ezt az *Utcák* c. karcolat bizonyítja félreérthetetlenül. A visegradi utcákat ragadja meg ebben a ragyogó látomásban: »Ezeken az utcákon, amelyeket a szél söpör és az eső mos, a nap fertőz meg és a nap fertőtlenít, ahol csak elgyötört jószággal és hallgatag, kemény arcú emberekkel lehet találkozni, itt alapoztam meg a teremtett világ gazdagságáról és szépségéről szóló felfogásomat.« Elragadtatott illúzió ez a világról, amelyben a nap minden öröm ősi forrása, olyan illúzió, amely az egész természetet magához öleli és felmagasztalja. Sőt, ezen a ponton az író még hivatkozik is »a teremtett világ gazdagságáról és szépségéről szóló felfogására«, s ez a gondolat egész életében elkíséri. A természetnek az ő szemében nemcsak — egyébként gazdag értelemmel telített — formái vannak,

amilyenekkel például *A rzavai hegyek (Rzavski bregovi)* c. írásában találkozunk, hanem a természet e formáknak bölcsője is, befogadója és letéteményese, de elpusztítója és sírásója is egyszerre. A természet a rajongás és a gyönyörűség forrása, ezekkel ellentétben pedig a csalódás lényegében nem más, mint rendellenesség, az ember elidegenedése a fenséges természet mély értelmű törvényeitől és titkaitól. Minden forma, ha egyszer megteremtették, maga is része lesz a természetnek, s kifejezheti effajta elidegenedést, a beálló surlódást a természet és a társadalom között. De az öröm, amelyet talán csak a cella magányában, a nyomorúságos visegradi utcán, vagy Szt. Jeromos kolostori aszkézise segítségével lehet igazán érezni, ez a társadalmi keretben született kényszer löki, hajtja egyik embert a másikhoz, másokhoz, akik között ugyanakkor feneketlenül mélyül az emberi osztódás és magány szakadéka. Így például az *Első nap az őrvendőző városban (Prvi dan u radosnom gradu)* c. elbeszélésében Szt. Jeromos következő szavait idézi: »Lakozván pedig egyedül a pusztaságában, vadállatok és skorpiók között, félholtan a munkától és a sanyargatástól — olykor-olykor mégis hallani véltem a víg római lányok dalját«. Ez az aszkétikus önfegyelemből táplálkozó erőteljes kontraszt hatja át az író egész életművét, amelyben a művészet a maga arabeszkjeivel mindig mint »az élet tánca« jelenik meg, melyet Aska, a bárány jár el, hogy megbabonázza a farkast és ezzel elodázza halála óráját. A művész megbekéri a formák életével, de az élet formáival is, amelyek a társadalom és a történelem ellentétes erőinek meg a rajtuk kiütődő természet impulzusainak számtalan találkozásából erednek. Ha végigpillantunk az író egész művén, megállapíthatjuk, hogy ezek az ellentétpárok sehol sem jutnak olyan világosan kifejezésre, mint a *Híd a Drinánban*, amelyben a szörnyűség keltő jelenetek lehetőleg szépséggel váltakoznak, s amelyben a halál úgy lebeg az emberek mulandó és rövid élete felett, mint az örökkévalóság kontrapunktja, mint a híd örök jelenvalósága a tovairamló folyó felett. A történelem és a természet az emberi lét kibogozhatatlan összefonódó két pólusa. Andrić hivatása szerint eredetileg történész, de számunkra Bosznia művészete ő, a szülőföldje adta életkeretben alkot, a természet pedig az, amelyet az író a történelem prizmáján át szemlél. Az érzéketlen és közömbös természet, amely formákat rombol és épít, de amelynek lehelete a történelmet is belengi, áthatja képi hordalékanyagával. Ebből aztán a nép megteremti a maga legendáit, egyszerre a történelmi események magyarázatául is. Hogy ez mennyire jelentős, arra nézve hadd említsük meg a festő Goya képzelt beszélgetését az íróval. A festő ugyanis azt mondja egy helyen, hogy a gondolat képtelen megfejteni a történelem értelmét, s ebből ő, Goya, azt a pozitív következtetést vonta le, hogy »figyelni kell a legendák szavára, évszázadok kollektív emberi törekvéseinek megmaradt nyomaira, s belőlük kell, amennyire lehet, megfejteni sorsunk értelmét«.<sup>1</sup>

Az effajta hagyományból, »az ősök hagyományából«, igen könnyen mítosz, ballada, mese, legenda lesz, különösen ha a régmúlt-

<sup>1</sup> Ivo Andrić—Csuka Zoltán: *Beszélgetés Goyával*. Híd, 1964. 10.

ról van szó. Andrić igen gyakran beleszövi műveibe ezeket a legendákat. Ezt teszi például legelső elbeszélésében is, az *Alija Derdelez útjában* (*Put Alije Derdeleza*). Egy legenda hőséről van benne szó, aki végtelen gyengeséggel, sajnálatra méltó és groteszk zavartsággal viseltetik a nő misztériumával szemben. A *Híd a Drinán* regényes formában feldolgozott népmondák füzére, mint amilyen például a hídépítéssel járó emberáldozat mondája; majd az ezután következő megható történet arról a lányról, aki a kényszerházasság helyett inkább a halált választja; a nép ezt a históriát is megénekelte dalaiban. A szerencsés-játékos Milan Glasinčanin fogadása az ördöggel szintén legenda, akárcsak Ali hodzsa keleties meséje, amely a hídépítés szent gondolatát magyarázza. Az *Elátkozott udvar* (*Prokleta avlija*) c. regény alapján véve nem egyéb, mint egy mesteri módon összeillesztett mondafüzér Kainról és Ábelről, azaz jelen esetben két testvérrel, Dzsemről és Bajazitról. A *Mese a vezír elefátjáról* (*Priča o vezirovu slonu*) c. elbeszélésnek mitikus értelme van, akárcsak az *Aska és a farkas* c. állatmesének is. Népmonda tárgya az Anka leányról szóló történet is (*Anika évei*). Mindezekben és sok más elbeszélésben Andrić realista írói eszközökkel fedi fel és szemlélteti a legendák mitikus jelentését, de ugyanakkor ellenétes irányban is hat, mégpedig oly módon, hogy a legközönségesebb hétköznapi dolgokat is »az ősi mondák patinájával ruházza fel«, amint egyik kritikusa mondja róla. Így van ez — többé vagy kevésbé — valamennyi elbeszélésében, amely a török időkről szól, s innen válik érthetővé a *Híd a Drinán* időbeli és esztétikai rétegezettsége, amelynek meséje, mint tudjuk, négy évszázadot ölel fel s az író napjaiban zárul. A *Kisasszony* (*Gospođica*) c. regény cselekménye az osztrák megszállástól 1935-ig tart és ugyancsak realista feldolgozásmódot tükröz. Bizonyos mértékig ilyen *Vezírek és konzulok* (*Travnička hronika*) c. regény is, annak ellenére, hogy ebben az író régebbi korhoz nyúl vissza és történelmi dokumentumok meg krónikák alapján dolgozik. Andrić igen kedveli — s ez jól megfigyelhető ezekben a regényekben — a különös jellemeket és a nem mindennapi szituációkat. Ez a vonás lényeges eleme írói gondolkodásmódjának, amely a művet fölébe helyezi az élet szürke középszerűségeinek. A *Híd a Drinán* és az *Elátkozott udvar* azonban két olyan alkotás, amely különösen gazdag jelképekben és igen bonyolult lélektani helyzeteket tartalmaz. A kontrasztív módszerre való hajlam szükségszerű következménye az, hogy az író előszeretettel ábrázol bizonyos végletes helyzeteket és olyan rendkívüli, nem is tudatos lelkiállapotokat, amelyekben az ember egész mivoltában megmutatkozik. A Goyáról szóló esszéjében az író mintha igyekezne megelőzni minden esetleges ellenvéleményt a festő nézeteivel kapcsolatban: »Valamennyi emberi mozdulat a támadás vagy a védekezés szükségszerűségéből ered. Ezek az emberek cselekvésének alapvető, legtöbb esetben elfelejtett, de igazi és egyedüli okai és mozgatói. A művészet természete pedig olyan, hogy nem lehet ezer apró mozdulatot ábrázolni, amelyek közül minden egyes önmagában sem nem sötét, sem pedig baljós. De minden művész, aki azt akarja megfesteni, amit én festettem, kénytelen azt a mozdulatot felmutatni, amely mindeme számtalan mozdulat összességére, ez a sűrített mozdulat pedig szükségszerűen és elkerülhe-

tetlenül magán viseli a támadás vagy védekezés, a harag vagy félelem igazi mozdulatának bélyegét. S minél több mozdulat szövődik és sűrűsödik belé egy ilyen mozdulatba, annál kifejezőbb a mozdulat, s annál meggyőzőbb erejű a kép. Íme, miért sötétek, gyakran pedig borzalmasak és iszonyt keltőek az én alakjaim. Azért, mert valójában más mozdulat nincs.«<sup>2</sup> Az író egész műve ezt a gondolatot példázza, az anyag tömörítésének gondolatát, s ebből az anyagból pattannak ki azok az emberi figurák, amelyek a félelem, a gyűlölet, a büntudat, az érdek rugóitól indíttatva összecsapnak egymással. A két világháború között működött minden jelentős szerb és horvát író osztatlanul vallotta azt a meggyőződést, hogy a művészet és az ember tudatalatti indulatai között sajátos összefüggés van. A két háború között keletkezett elbeszéléseiben különösen maga Andrić is szívesen kutatja a léleknek azokat a sötét zugait, mély szakadékait, amelyek megosztják az embereket és bajt hoznak rájuk, s amelyek gyakran úgy nyilvánulnak meg, mint az ördög vitustánca vagy mint érthetetlen gesztusok az emberek viselkedésében. A mélylélek elemzésének egy ilyen példájával a *Mara milosnica* c., kulcsfontosságú elbeszélésében találkozunk. Egy szerencsétlen sorsú keresztény lány, a török parancsnok (akit később meg is szeret), majd számos keresztény polgár védenca, végül is oda jut, hogy valamennyi védnökénél, tekintet nélkül vallási hovatartozására, ugyanazokat a sötét, démoni mozdulatokat fedezi fel, amelyek aztán a végső kétségbeesésbe hajtják, magányossá teszik és pusztulását okozzák. Ilyen továbbá az *Elátkozott udvarnok* az a jelenete, amikor a rendőr éjszakai kihallgatásra vezeti elő Čamilt, amelynek végén a vádlott, önnön pusztulásának ellenállhatatlan kényszerképzetétől hajtva, bevallja tettét, amelyet nem követett el. »En vagyok az!«, mondja a gyanúsított mintegy a saját pusztulását elősegítő belső parancsra, s ez azokra a monstruózus perekre emlékeztet, amikor a vádlottak gépies lélektelenséggel saját magukat vádolták. Čamil tragédiájának azonban van egy másik, sajátos erkölcsi vetülete is. Ő a könyvek embere, gondolkodó ember, s ez, ha összevetjük azzal, amit a festő Goya mond az írónak, egészen mély értelmet nyer. Čamil ugyanis kutató szellem, aki fényt akar deríteni Dzsemnek, a szultán öccsének tragédiájára, s ezért börtönbe kerül. Andrić művei tele vannak ilyen figurákkal, a gondolat, a szellem embereivel. Ilyen például Alideda dervis, aztán a fráterek, Marko, Petar és Stjepan fráter, s ilyen a 38-as és 115-ös cella fiatal foglya is. Ez utóbbi mindenekelőtt megismerkedik a csöcselék dühével Triesztben. Bezárják, majd a vizsgálóbíró elé vezetik. De ahelyett, hogy értelmesen felelgetne kérdéseire, ő csak a bíró arcát, kezét, mozdulatait nézi; a figyelmét ezután a szomszéd ház falára kiakasztott kalitkában ugrándozó kanári vonja magára meg egy asszony, aki időnként megjelenik az ablakban. Erről a Firenzében élő barátnője jut eszébe, majd végül, mielőtt elveszíti eszméletét, azt az egyetlen kegyet kéri a vizsgálóbírótól, hogy helyezték át egy olyan cellába, amely a börtön napos oldalán fekszik. Ez a végsőig való megalázkodás, amely a szellem emberét a pusztulás szakadéka felé

<sup>2</sup> Uo.

taszítja, de amely felé ő maga is törekszik, mert úgy véli, ott a helye és nincs más kiútja, ez magyarázza meg a *Beszélgetés Goyával* c. írás alábbi kitételeit: »Ez a világ, az anyagi törvények és az énimális élet birodalma, a halállal mint mindennek befejezésével, értelmetlen és céltalan. Mindaz, ami benne szellemi és gondolati, véletlen folytán adódott, mint ahogyan civilizált hajótöröttek ruháikkal, eszközeikkel és fegyvereikkel egy teljesen más éghajlatú, távoli szigetre vetődnek, amely tele van fenevadakkal és vademberekkel. Ezért valamennyi eszmény a hajótörésből kimentett tárgyak különös és tragikus jellegét hordozza magán... Ezért van az, hogy minden nagy és nemes gondolat idegen és szenvedő lény. Ezért a művészet elkerülhetetlen szomorúsága és a tudomány pesszimizmusa.«<sup>3</sup>

A festő és az író közötti párhuzamot már rég megvonta a műbíráló. Íróknál valóban világosan látszik az a törekvés, hogy maradéktalanul szavakba öntse az emberi alak eleven kifejezőerejét, ez a törekvés pedig egyúttal azt is jelenti, hogy úgy kell eljárni, mint a festőnek a portréval, vagyis alakjait ki kell emelni és halálos magányra kárhóztatnia. A kritika joggal hangsúlyozza, hogy Andrić a portréfestés, a »térben elhelyezett« szilárd formák mestere, miközben »a formák rajongójának« nevezi. Egyik kritikusa úgy vélekedik, hogy a *Vezírek és konzulok* legerőteljesebb részei a portrék, a *Híd a Drinán* pedig az ő szemében — egyebek között — »az alakok regénye«, amelyben »a regényhősök belenőnek a szövegbe«, a szöveget viszont »teljesen abszorbeálják a hősök«, majd Henry Jamesnek az irodalmi alakok és az epizódusok közötti viszonyról, szóló aforizmáját idézi: »Mi a hős, ha nem az epizód determinációja? Mi az epizód, ha nem a hős illusztrációja?« A képszerűségnek ez az igénye szorosan összefügg az íróval azzal a törekvésével, hogy írásaiban »a némaság is beszédes« legyen, ahogyan azt egy helyen a vezír mondja a *Híd a Žepán (Most na Žepi)* c. elbeszélésében. Ez a hajlam annyira nyilvánvaló, hogy egy másik bírálója úgy beszél ezeknek az elbeszéléseknek és regényeknek az alakjairól, mint néma pantominfigurákról. Valóban, a *Vezírek és konzulok*ban síri, süket, kaszabai csend honol, amelyben lerakódik az emberi összetűzések, ellentmondások, küzdelmek egész üledéke, s ez az, ami a gondolkodó embert iszonyatos magányba taszítja. Oly kevés itt a beszélgetés, a dialógus! Az íróval éppen ez a kifejezett hajlama teszi szükségessé, hogy görcső alá vegyük ezt a mondatot: »A csillagos ég és az emberi arc nézésével sohasem fog betelni az ember.« Tájakat és városokat emlékezetünkbe idézhetünk, de az arc magától is feltolul. Az arc a lélek tükre. Az író példákat is említ: a paraszt barázdált arcát, az elbocsátott munkás szomorú arcát, a bedöglött gránátot hordozó ember görcsbe rándult arcát, majd hozzáteszi: »Mi valamennyien, és mindenki, aki él, szüntelenül a halállal viaskodunk«. Az alakokról szólva az író furcsa, de ugyanakkor rendkívüli gondolatot fogalmaz meg egy helyen: »Született képromboló lévén, mindig úgy éreztem, hogy az arckép, mivel ellenkezik az élet értelmével és természetével, valami bűnös és megengedhetetlen dolog, de engem

<sup>3</sup> Uo.

mély és gyógyíthatatlan szerelem fűz hozzá mégis«, hozzátéve, hogy »minden a néma festék és a hallgatag arckép dicsősége és felmagasztaltása mellett szól«.

Bár a szó művésze, mégis a néma formákhoz vonzódik, és bizalmatlan a saját kifejezőeszköze iránt: »Mindig félek tőle, nehogy felfedezzem a kő rajzolataiban — kígyóként — a szót, s hogy a relief ne szóljon hozzám másképp, mint alakzataival. Mert a festék kifakul, a kontúr elmosódik, igaz, de a szó — hazudik.« Ebben az alapvető értékű szövegben, a továbbiakban, az író kiemeli az első történelmi alakok előnyeit szemben azzal a későbbi törekvéssel, hogy kisajátítsák, leegyszerűsítsék őket és a számukat is alig néhányra korlátozzák: »Vagyis röviden: hogy ezek az alakok ne csak azt fejezzék ki, amik és amit önmagukban jelentenek, hanem *példamutatók* legyenek.« A gondolatmenetnek ezen a pontján csak nő a bizalmatlanság a szóbeli kifejezőmód iránt, s ez »alapjában véve nem más, mint mélyen emberi vágyakozás a szabad szemlélődés és a névtelen, tiszta arcok elvesztett mennyországa után«. Innen aztán teljesen érthető az író szigora, amikor a nyelvi kifejezőmódról van szó: »Szerintem csak az a szó létezik, amely „testet öltött”, mégpedig azért, mert csak az ilyen szó mellett tett tanúbizonyságot, vállalva, az emberi erőfeszítés és az anyag logikája. A többi, „testet nem öltő” szó csupán üres és csalóka hangsornak tetszik, amely még nem tudta levetkezni a körülöttünk uralkodó káosz béklyóit.« Bárhogy értelmezzük is ezt, nyilvánvaló a forma eredetéhez, genéziséhez, a szó ősi jelentéséhez való visszatérés törekvése, amihez természetesen párosul a legendatisztelet, valamint az az igény, hogy szavakkal képi hatást érjen el. Az író, még valamikor kritikus korában, leírta valahol, hogy bizalmatlan »a szó harasztja« iránt. Például a *szer/lem* szóval kapcsolatban azokra a »sötét utakra és szakadékokra« figyelmeztet, amelyek ebben a szóban lappanganak. Ilyen tehát, ilyen egyszerű, de befelé elmélyülő s a tőjelentésekre irányuló írói nyelvezet az, szerzőink írói nyelvezete. A nyelvhez való ilyen viszony eredménye aztán az, hogy képteremtés közben a képzőművészetből kölcsönöz fordulatokat, s alakjait úgy festi meg, hogy azok a némaságukban is kifejező portrékkal legyenek egyenértékűek. S mindezt az író és a festő között éppen az alkotásaikban megnyilvánuló különbségek ellenére. S amilyen mértékben az író igyekszik elhallgattatni, némaságra kárhóztatni az általa teremtett alakot, hogy az irodalmat valamiféle sajátos, figuratív művészetté tegye, ugyanolyan mértékben törekszik a festő viszont arra, hogy képei megszólaljanak, vagyis hogy kifejező erő dolgában megközelítsék az irodalomét. Egyik is, másik is annak a hiú törekvésnek a rabja, hogy kifejezze a lehetetlent, a kifejezhetetlent, az abszolútumot!

A festő nemcsak beszélt a legendákról mint olyan tisztán irodalmi műfajról, amely — tekintettel »a toll és a tudomány férfianak alkalmatlanságára, gyengeségére és zavarára és az élet és a halál nagy misztériumai előtt« — egyedül képes legalább részben feleletet adni ezekre a kérdésekre, hanem maga is »legendákat« (magyarázó feliratokat) szerkeszt rajzaihoz. A festőnek az alkotás bűnös, eretnek természetéről, az isteni eredetű természet meghamisításáról vallott néze-

teit az író úgy tette magáévá, hogy olyan irodalmi alakokat teremtett, amelyek igen könnyen felveszik a néma festmények és szobrok magatartását. Ennek az alkotói erőfeszítésnek a középpontjában az áll, hogy az élő, eleven lényt képpé, vagyis más módon megelevenedő tárggyá kell változtatni. Ebben a folyamatban az író ugyanazt az utat teszi meg, mint a festőművész, csak ellenkező irányban. Mert amíg a festő arra törekszik, hogy portréjába beledolgozza modellje egész életét a születésétől a haláláig, tehát azt az időbeliséget, amely az irodalmi alkotás sajátja, addig az író azon fáradozik, hogy az adott időbeliség két végpontja között megformált alakjait képi hatású vizuális térbe ültesse át. S ezzel párhuzamosan még egy metamorfózis játszódik le; mindezek az emberalakok ezután már nem a társadalomnak és az elvont »emberek közötti« viszonyoknak, hanem a természetnek a részei, tárggyakká, szerves anyagú lényekké váltak, ami egyúttal azt is jelenti, hogy az összeütközések, a félreértések, az erőszak, a megosztás és a magány világát felcserélték a természetes emberi érintkezés, a szabad mozgás világával, ahol világos gondolat, öröm és költészet fakad. Ha igaz az, hogy a történelemben és a társadalomban az érdekellentétek és a hatalmi harc az emberi összeütközések örök kútforrása, s hogy ily módon az ember sohasem léphet ki magányából, éppúgy áll az is, hogy a természeti viszonyok közepette az embertársunkra irányuló erőfeszítés mindig megoldást nyer. Ekkor ennek a hiábavaló emberi megosztásnak a csatatare ismét hímes mezővé válik. Mert nemcsak az országok, államok, osztályok, nyelvek, foglalkozások, családok között feszült választóvonal, hanem ezer más dologban is különbözünk: a viseletben és a köszöntés módjában, természetünkben, életkorunkban, hajlamainkban, ízlésünkben, tudásban, műveltségben, gyűlöletünkben, de szerelmünkben is, mindenben ott a megosztás jele, beleértve az emberi elmagányosodás valamennyi lehetőségét: a börtön rácsait a remete celláját, a gondolkodó puszta vonulását és a tudós, a kutató, az alkotó magányát. Végtere is minden ember, embertársainak tarka sokaságában élve és szemtől szemben állva önnön lényével, meg a maga időben és térben szigorúan körülhatárolt életével és a halállal mint végső kifejtéssel, vajon a megpróbáltatás pillanataiban nem csupán a magányával és bekeretezett, néma képként létezik-e? Ámde egyedül ebben a helyzetben, a magány rácsai mögött, nyújtja kezét a nap, a természet felé. Nem kell hozzá más, csupán a napsugár aranyos visszfénye a cella vagy a börtönudvar falán, hogy meginduljon a gondolatfolyam, felszerkenjen a képzelet, felragyogjon valamiféle reménysugár.

A társadalmi különbségeken túl a természet még egy fajta különbségről, a nemek közötti különbségekről is gondoskodott, de éppen ebből az ősi, természetes megosztásból fakadt a *szerelem* fogalma, az életnek ez a hatalmas mozgatóereje, az emberi feltörekvés, elragadtatás és szenvedés örök kútforrása. Ezért egyáltalán nem különös, hogy az író humanista világlátásában — a gyermekek mellett — kiemelkedő hely illeti meg a nőt, a szerelmet pedig a számtalan emberi magányt összekötő híd szerepét játsza. Így van például *A 115-ös cella* c. elbeszélésben, ahol az ifjú, miután átkerült a börtönépület napsütötte oldalára, a tőle távol szakadt, elvesztett barátnőjéről álmodozik, aki »most



hosszú órákon át az volt neki, ami lehetett volna valamikor Firenzében, ha egy kissé több szerencséje van, ha az emberek közötti viszonyok egyszerűbbek, ha jobban összhangban lennének álmainkkal és vágyainkkal«. Az a kontraszt, amelyről beszéltünk, az írónál nem egyszerű stílusfigura tehát, hanem egy egész élményvilág, magának az emberi életnek a két pólusa.

Az emberek változását életük során több szempontból lehet szemlélteni, de alapjában véve a születés, a fejlődés, az érett kor, a hanyatlás és a halálban, a nemlét káoszában való eltűnés állomásaira vezethető vissza. Az egyik elbeszélésben például úgyszólván munka közben látjuk a portréfestőt. Kalas, a piktor, éppen a pasa arcképét festi, s mi jelen lehetünk az arc lassú kibontakozásánál, amely a szemek körül kezdődik, márpedig a szemek, a lélek nyílásainak, megfestése a legnehezebb feladat. S ez a varázslatszámbe menő eljárás, ahogy a pasa életre kel a vásznon, azt a benyomást kelti a fogadóban tartózkodó emberekben, hogy a piktor ugyanúgy ura a pasának, mint a pasa a fogadónak (*Slikanje*). A *Kirándulás (Ekskurzija)* c. elbeszélésben egy álmodót ír le a szerző, egy álmodót, amely a tudat és a nemlét közötti állapot. Egy lány ellátogat a vezír türbéjéhez, s mintha mi sem volna könnyebb, megidézi a halott szellemét. Az meg is jelenik neki álmában, de az az érdekes, hogy a lánynak rontó szellemfigurán minden részlet jól látható, csak az arc — a test legemberibb része — nem. A vezír arca homályos és felismerhetetlen marad, de ugyanakkor a társadalmi helyzetének ismertetőjelei — a ruházata, a fegyvere, a hatalma — világosan megkülönböztethető.

Andrić egyik legkifejezőbb alakja a Karađozé, az *Elátkozott udvarból*. Karađoz, a börtönigazgató: szörnyeteg, rút és visszataszító figura, akinek — a rabok szerint — vesébe látó szeme van. S mégis, valami furcsa emberi igazság folytán, ebben a szörnyetegben, kínvalató pribékben, a rabok lassan-lassan önmagukat, a saját sorsuk megtestesítőjét kezdik látni: »Szidják, de úgy, ahogyan a mindennél kedvesebb életet és az átkozott sorsot szidja az ember. Része ő annak az átoknak, amely lesújtott rájuk.« Különösen izgalmas Andrić két másik figurája: az egyik egy élő szobor a *Torzó (Trup)* című elbeszélésből, egy zsarnok, aki életében csak egy hibát követett el: beleszeretett egy asszonyba, aki aztán eltörte a zsarnok kezét, lábát, s ő így maradt ott a kastélyban »a fejét mozgató szörnyű torzóként, eleven szoborként«. A másik, Čorkannak, a csársi koldusnak az alakja, Andrić egyik legnagyobb teremtménye. Čorkan életének megvolt a maga zenitje, a maga módján vitéz és szerető is volt, de az olvasó a hanyatlását is figyelemmel kísérheti, azt, amikor egy életet lassan elfoszlik, mintha a föld és a kő már helyet csinálna neki, miközben ő dallal az ajkán süllyed, csak süllyed, hogy aztán a halálban kiegyenlítődjék az anyaggal. A férfialakok metamorfózisainak e nagy példái egészítik ki néhány nőalakkal is, akiknek megfestésében Andrić szintén párját ritkító mester. Egyik ezek közül Anika. Éppen ellentéte Mara, a védenc beletörődő típusának. Olyan nő, aki éppen nőiessége eszközeivel száll szembe a férfiak törvényeivel és rendjével, a közkerkölcs és a kegyetlen szokások béklyóival, egy lány, aki felveszi a harcot a

hatósággal, az egyházakkal és a családdal, hogy női mivoltának kiharcolja az emberi méltóságot. Amíg Andrić többi nőalakját inkább profiból látjuk, amint nesztelen árnyakként suhannak át a férjek, szülők, fivérek, férfiak életén, ahogy illik is egy patriarchális világban, addig Anika nyílt arccal áll elénk, látjuk lángoló tekintetét, mozdulását, amely a rettenthetetlen természetes őserőé, szépségét, amely az erdei dúvadé, amely maga teremti meg a vér és a szerelem neki megfelelő törvényeit és a szabadsághoz való jogát. Ebben az esztétikailag nagy horderejű szövegben az Író felölelte hősnője teljes fejlődési görbéjét beleértve a szépségben és dacban való kivirágzását, de váratlan és végzeteszerű halálát is. Ez utóbbi a portré egyik legnagyobb részlete, amikor is a haláljelenet — amelyet az irodalmi portré, szemben a vászonnal, ki tud fejteni — az ecset egy utolsó, széles lendülete által valóságos festői fordulatot vesz, s az asszony lényének valamennyi színe, formája permetként vonja be egész életét és annak térbeli kereteit. Olyan alkotás ez, amely Balzac remekműveihez és a nagy klasszikus festők portréihoz méltó.

Esztétikai értékekben különösen gazdag az *Asszony a sziklán* (*Žena na kamenu*) c. elbeszélés alakjának faktúrája. Egy asszonyról van szó, aki szinte szoborszerű mozdulatlanságban ül az Adriai-tenger egyik sziklazirtjén. Javakorabeli színésznő, aki elvirágozott szépségén tűnődik és az öregedés jeleit figyeli magán. Megiszonyodva ettől a végzetes, lassú, de kérlelhetetlen metamorfózistól, elhatározza, hogy végez magával. Ámde rádöbben, hogy ezt tulajdonképpen mások miatt, az emberek véleménye miatt tenné. Ezért a test parancsának engedelmeskedve — átengedi magát az álmodozásnak. Életintenzitása a környező elemek vegetációs szintjére süllyed, majd — mintegy beleolvadva a kozmikus ködbe — mély álomba merül, amelyben megszűnik minden emberi számíthatóság, mérlegelés érvénye, ahol nem kell mások szabályai szerint élni nyomorultul, mert mindezt elnyeli a nemlét tengere, az álom, amely ugyanaz, mint az örökkévalóság. Ez: a szerencsésen meglelt abszolútum, ez nem más, mint visszatérés az elemekhez a kozmosz ritmusával összhangban. Hogy honnan ered ez a gyönyörű gondolat? Ügyszólván magából az anyagból, amely az író számára itt is, akárcsak a Goyáról szóló elméleti írásában, az egyetlen valóság, az egyedül létező világ, amelynek művészi szublimálása az ember halandó mivoltának túlhaladását jelenti. A szellemnek ezt szinte materialista vízióját a *Bor (Vino)* c. karcolatában fejezi ki: »E szavakból kicseng az a túlzott és aligha föltételezett reménykedés, hogy a száraz tőkén fakadt valóságos, igazi borból egy napon csupán láthatatlan illat marad, de aztán a föld termésének ez az állhatatlan és múló illata egyszer csak tiszta szellemmé lesz, amely általunk nem ismert módon századokig itt honol felettünk.« A pillanat és az örökkévalóság egységéről és összhangjáról van tehát szó, az embernek a halállal való megbékéléséről goyai értelemben úgy, hogy büszkén farkasszemét nézünk vele. A boldog elmúlás gondolata ez valójában, olyan egyedülálló módon örökít meg a *Nyarálás délen* (*Letovanje na jugu*) című írás. Ebben egy gyönyörű álom ragyogó, fényes képpé egyesíti a földet, a tengert és az eget valahol az Adria partján: »Ezek a habzó hullámtarajok ezüstös lépcsőzetet alkottak, amely összekö-

tötte a partot az ég aljával.« S az élet, valamint irodalom e három alapelemének — napfény — víz — föld — egységében Norges tanár egy gyönyörű halál lehetőségét látja. De vajon nem ez a zárógondolata a visegrádi utcákról szóló írásnak is? A halál itt is a világmindenség titokzatos törvényeivel való tökéletes egységben jelenik meg: »S így, láthatatlanul bár és titokban, életem végéig mégiscsak bejárom majd a visegrádi utcák nekem rendeltetett hosszát. S akkor, az életem fogytával, elfognak ők is. Elvesznek abban a messzeségben, ahol minden utcának egyszer vége szakad, ahol eltűnik minden út és útvesztő, ahol nincs többé gyaloglás és fáradozás, ahol minden földi országút értelmetlen gubancná csomósodik és ellobban, miként a megváltás szikrája szemünkben, amely maga is kihuny, mert már elvezetett bennünket a célhoz és az igazsághoz.«

Összegezőképpen megállapíthatjuk tehát, hogy mind az andriói esztétikai gondolat, mind pedig egész opusa vérbeli művészre vall, de éppen alkotói alapelveinél fogva, amelyek — mint láttuk — mélyen a népben s a mguk szerteágazó szálaival az egész európai esztétikai gondolatban gyökereznek, ez a művészet egyúttal vérbeli humanizmus is, amely a teljes embert tartja szem előtt, s a teljes embert tükrözi. Ez a művészet többet akar, mint segíteni az anyagi, társadalmi és politikai nyomor túlhaladásában, ez a művészet az emberi lét nagy sorskérdéseit ostromolja. Ezt igazolja annak a beszédnek a központi gondolata is, amelyet az író 1961-ben, Stockholmban, a Nobel-díj átvételekor mondott el: »Embernek lenni, aki egy napon tudta és akarata nélkül megszületett, s akit belevetettek a lét óceánjába. Úszni kényyszerülni. Létezni. Egyeddé válni. Kibirni a körülötte levő minden dolgok légköri nyomását, az összeütközéseket, a maga és mások összes előre nem látott cselekedeteit, amelyek leggyakrabban nincsenek erőnkhez mértevezve. S mindezekon kívül elbírn még az erről szóló gondolataink terhét. Röviden: embernek lenni.«

*Borbély János fordítása*

