

Bori Imre

## „KÉPZELŐERŐM... MEGHALT EMBEREKET KELT ÉLETRE”

(EGY KÉSZÜLŐ ANDRIĆ-KÖNYV FEJEZETE)

---

Ivo Andrić főképpen az 1920-as években a konkrét világ befolyásától nem tudta mentesíteni, és nem is akarta műhelyét zárva tartani a hétköznapok hatá-  
sai előtt. Ihletének szüksége volt ezekre a valóságos, általában életrajzában gyö-  
kerező hatásokra, hiszen szépprózájának külvilágát felépíteni segítették. Ezért  
állíthatjuk, hogy Andrićot a sorsa vitte a madridi Prado termeiben Francisco  
José Goya y Lucientes képei elé. 1926 októberében Marseille-ben folytatja dip-  
lomáciai pályafutását, ekkor nyílt alkalma, hogy bejárja Provence-t, s megfor-  
dul Bordeaux-ban is. Egy év múlva pedig Madridban van. Bordeaux Goya  
utolsó életállomása, Madridban pedig akkor ünneplik a nagy spanyol művész  
halálának századik évfordulóját a Pradóban rendezett nagyszabású kiállítással,  
amelyen az „állandóan kiállított művek mellett olyan portrékat és vázlatokat  
lehetett látni, amelyek egyes spanyol arisztokrata családok magántulajdonában  
vannak, s egyébként megközelíthetetlen szalonokban porosodnak” (Vujicsics  
D. Sztoján fordítása), miként Andrić írta.

Előbb a közvetlen madridi élmény fogalmazódik meg Andrićban a *Goya* cí-  
mű írásában, amelyet a *Srpski književni glasnik* közöl 1929-es évfolyamának 1.  
számában. Formai szempontból nézve alkalmi tanulmány ez is, mint 1919-ben  
a Walt Whitmanról, 1926-ban a Szent Ferencről, 1930-ban a Simon Bolívarról  
szóló volt, illetve lesz, míg a másik Goya-szöveg 1935-ben már nem évfordulás  
jellegű. De mind ez, mind amazok is alkalmassá váltak Andrić megfogalmazá-  
sában írói gondjainak megközelítésére. Azt kell látnunk, hogy Andrićot a lélek  
olyan, betegségbe torkolló metamorfózisa érdekli, amelyet először a Mustafa  
Madžar novella-fikciójában ismert meg mélyebben. Szent Ferencről szólva  
joggal mondta, hogy nem csupán a vallástörténést érdekli Szent Ferenc, ha-  
nem az irodalomtörténést, az orvostudóst, a pszichológust és a szociológust  
is. A megfigyelt metamorfózisban a lélek addig rejtőzködő természete kerül fe-  
lülre, de hogy milyen formát ölt, azt „mindenféle hosszú ideig tartó külső és  
belső tusák” döntik el. Szent Ferencben az aszkétizmus kerekedik felül, Simon  
Bolívarban egy pillanatban az undor minden iránt. Goyában klasszikus esetére  
ismert a Mustafa Madžar tapasztalatainak birtokában. Az első Goya-szöveg  
nem is művészettörténeti irányultságú, és nem is a *művész* szituációja érdekli

Andrićot. Miroslav Krleža 1927-ben az udvari ember, a fizetett lakáj és az udvari bolond valamint a művész között feszülő mély ellentétet hangsúlyozza és a művészsors tragikumát emeli ki. Andrić az undorodó filozófust rajzolja élénk, akit félelmetes álmok, kízó látomások gyötörnek. Egyszerre „furcsa ember és nagy ember” ő Andrić szemében, a *test* embere, aki mélyen átélte az „érzékiség tragikumát” és tombolását, amit a hivatásos torrero ismer meg, mert Goya az is volt élete titokzatos, itáliai időszakában. Korán megjelenik képein a komorságnak egyelőre csak a *felhőcskéje*, hogy majd árnyékba borítsa Goya egész lét- és képvilágát. Korán kezdődik tehát a lélek elborulása is Goyában, és Andrić tudni véli a kezdetek időpontját is, amikor az 1784-es esztendő említi, arra hivatkozva, hogy Goya akkor arról panaszkodik, hogy elveszítette munkakedvét. Azután megsüketül Goya, és Andrić beleérezzel tolmácsolja a következményeket:

„1795-ben kénytelen lemondani a San Fernando akadémián elfoglalt helyéről. Mert Goya ekkor már *teljesen süket*. A sükettség talán az egyik legszörnyőbb szerencsétlenség! Mennyire fájlalhatta ez a féktelen ember, hogy nem hallja a női kacagást és az emberi beszédet! Számára nincs többé beszéd és zene – Spanyolországban, ahol minden beszéd és zene –, sem harang, sem dal, sem tréfa, amelyet a nép az utcán és a piacon vet oda egymásnak, sem az a leírhatatlan „he, torro, he!”, amellyel a torrero a bikát ingerli az arénában. Mindez meghalt a megsüketült, korán megöregedett ember számára. Csak a kétkedés maradt azzal szemben, amit mások beszélnek, s a riadt tekintet, amely még nem alkalmazkodott és nem szokta meg, hogy megfejtse a száj mozgását.” (Vujicsics D. Sztoján fordítása)

Az udvari festő magányos ember lesz, és – mint Andrić írja – az „emberi bajok és szenvedések sötét világa felé fordul”, amivel művészi szabadságát szerzte vissza, hiszen „azt festhette, amit akart”. Nagy rézkarcsorozatok születnek ebben a termékeny reménytelenségben és „sötét világban”: a *Szeszélyek* (Caprichos), az *Ostobaságok* (Disparates) címűek. Ezek mind a „betegségig felfokozott szellem égi látomásai”, de mondható lenne éppen Goya szavaival, hogy az „agy betegségének” kórképei is. „Ezekben a látomásokban kísérteties megvilágításban jelenik meg Goya élettől való beteges ellenszenv, mindaz, ami sértette, zavarta és elkeserítette. Mert ennek a lobbanékony aragóniainak igazságra, világosságra és őszinteségre áhítózó lelke volt. S az emberi gyengeségek, szenvedélyek és vétkek egész seregletét festve, nemcsak vonalat és árnyékot lel, hanem, miként látni fogjuk, a legmélyebb szánalom, a véres irónia és a magasztos lázongás drámai akcentusait is megtalálja.” (Fordította Vujicsics D. Sztoján)

Andrić együttérző rokonszenvvel írja la a világból kivaduló, a Mustafa Madzarban már meglátott lelkeség megmutatkozását. Andrić Goyában is a háború pusztító hatásait fedezi fel, így minden más tényező csupán nyomatékosítja azt, az udvari élet tapasztalatai, a társadalom és a politika hűtlenségei, hazugságai is. Amit az egy emberben a betegség kezdett, azt tetőzte be tehát az egyetemes tapasztalat. Nincs mellette sem Alba hercegnője, sem Pepa, a felesége, sok gyermeke közül is csak egy maradt életben, de az sincs vele. Madridban egy külvárosi villa Robinson-szigetén él és festi hátborzongtató képeit, metszi

részkarcait. Az a művész, aki, miként Andrić írja, „szakított Istennel, a világgal és önmagával”. Majd következik a jellemzés:

„Így és ilyen körülmények között dolgozott *A háború borzalmain*, s készítette mindazokat a fantasztikus képeit és rajzait, amelyeket ma a Prado galériában őriznek. Goya úgy tekintette a háborút, mint az elkerülhetetlen és számos bajok egyikét, amelynek az emberiség ki van szolgáltatva. Fájdalmának távolából alig tesz különbséget francia és spanyol között. Ezekon a rajzokon, tökéletes tárgyilagossággal, csupán egy valami látható: eszeveszett emberek, akik kölcsönösen eleméztik egymást, s e pusztulás iszonyata...”

S tovább:

„Itt vagyunk tehát. A szakadék mélyén. Nem tudni, miért létezik a rossz a világon, mert mindaz, ami létezik, értelem s ok nélkül való. Másutt Goya borzongatóan naiv módon nihilizmusának végső szavát és teljes mértékét adja, tagadva a másvilág létét is, miután megtagadta emennek az értelmét; e rajzon kissé megemelt sírkő látható, s alóla egy csontváz nyújtja ki a kezét, s egy papírlapot mutat, ezzel a felirattal »Semmi«. Tehát ott sincs semmi. Ez a halott üzenete, s ez Goya kétségbeesésének legmélye.” (Vujicsics D. Sztoján fordítása)

S ha Andrić Goya rézkarcgyűjteményei élére Baudelaire-idézetet gondol („Voilà le noir tableau qu'en un réve nocturne Je vis se dérouler sous mon oeil olairvoyant” – „éber szemem előtt éjjeli révületben sötét és furcsa kép tárult ki imígyen...” (Babits Mihály fordítása), mi Baudelaire Goya-jellemzését olvasuk, hogy megmutathassuk Andrić szemléletének ősképei egyikét. A Mustafa Madžar világról és emberről szóló kinyilatkoztatását Goya megrajzolta, Baudelaire és Baudelaire után Andrić megfogalmazta. Goya karcai „valószínűen iszonyatosak”, írja Baudelaire *A kifejezés a művészetben* című tanulmánya Goya-fejezetében, és emleget „hagymázás álomképeket”, „hiperbólikus hallucinációkat”, egyáltalán a „civilizáció boszorkányszombatjának” jeleneit. Baudelaire két rézkarc-lapját írja le részletesen. Az egyikben a „pokoli díszletek között két boszorkány halálós küzdelme folyik a levegőben”: „Félig emberre, félig állatra hasonlítani – a művész, rejtélyes eszközökkel, gyakran teremt efféle figurákat – s arcukra van írva minden ocsmányság, minden lelki fertő, minden bűn, ami emberi ésszel fölfogható.” (Csorba Géza fordítása)

Azután 1824-ben – említi meg Andrić – Goya a király engedélyével kiköltözik Spanyolországból és Franciaországba megy, Bordeaux-ban telepszik meg. Ott elegyedik majd (jelképesen szólva) az öreg Goya a fiatal Andrićtyal száz esztendő múltán beszédbe. Hogy a Goya-jelenség egy ilyen „dialógusos” megoldásra csábítja a kései utódot, azt Miroslav Krleža is tanúsítja 1927-es Goya-tanulmányában: „Goya gyakran jelenik meg lelki szemeim előtt, mint egy kísértet, és ez a boldogtalan, süket vénember gyakran érthetően beszél hozzám, hogy minden egyes szavát hallom és minden, még a legelrejtettebb gondolatát is értem, és kitűnően érzem karcoló tüjének minden mozdulását.”

Andrić is szót vált Goyával, miként az a *Beszélgetés Goyával* 1934-ben megjelent dialógusa bevezetőjében fikciója megidézi. Ez a bevezető meggyőző: az első mondatok már a gondolat magasában mutatják az író, aki a tornyok építésének szükségszerűségéről elmélkedik Bordeaux felé utaztában a „meleg és csendes délután” áramában. Tornyok – szeme előtt a drótnélküli táviró acéltor-

nyai és a „karcsú és elaggott katedrálisok” tornyai. S nemcsak ezeknek az ősi tornyoknak voltak „állandó hivatalnokai”, kiszolgálói, az újaknak is vannak, s bár a köztudat szerint a modern tornyok racionális alapon állanak, a katedrálisok pedig nem, holott azoknak is irányt mutató céljuk lehetett, csak ez a cél már elhomályosult, feledésbe merült. Ezzel a bevezető képzet-megidézéssel időtlenné válik a Bordeaux-ba való utazás, s a köznapiság mértékei is feloldódnak, új értelmet kapnak ilyen módon az olyan fogalmak, mint a „közel” és „távol”, a „lehetséges” és a „lehetetlen”. „A szemem előtt ezeknek a modern templomoknak a képével, amelyekben minden pillanatban csoda történik, úgy tetszett, hogy gondolatom és képzelőerőm is könnyebben és gyorsabban halad át elmúlt időkön, s meghalt embereket kelt életre.” (Csuka Zoltán fordítása) Az író-utas Bordeaux külvárosában egy kávéház előtt állapodik meg, körülnéz a környéken és észleletei alapján a még „keletkező városrész” nem eléggé definiált körülményeit fedezi fel: a csatornázás kezdetleges, aszfalt nincs, az utcátáblák „lokális nagyságok dicsőségét” hirdetik. Tehát ott áll meg, „ahol még semmi sem szilárdult meg s nem állandó, ahol semmi sem korlátozza és zavarja meg a gondolatot”, legfeljebb a kalapácsolás, mert a kávéház közelében éppen cirkuszi sátrat húznak fel.

A kávéház ebben a szemléletben éppen úgy örök életszintér, mint ahogyan az a Drina partján álló ház: képe, körülményei, részletei változatlanok, csak az egymást felváltó nemzedékek változnak. Soha alkalmasabb helye történelmi találkozásoknak! „Ezek a díszletek – olvassuk a kávéház leírásának a végén – különféle idők emberei viseletének és szokásainak szolgálhatnak háttérül, anélkül, hogy anakronizmusukkal illúziórontók lennének, és a színhelyet valószínűtlenné tennék.” (Csuka Zoltán fordítása)

Minden művészi feltételt megteremtett tehát Andrić, hogy feltűnjön az író-utas mellett Don Francisco Goya y Lucientes – éppen halálának századik évfordulóján.

Nem szabályos dialógus alakul ki a következőkben. Az írói közbevetések a körülményeket rögzítik, de alig befolyásolják a gondolatmenetet. Még nem is képzelt beszélgetés következik tehát a szöveg címének sugallata ellenében. Elsődleges karakterét illetően sem hagy kétséget az író, mert írja: „igen, uram...» És folytattuk beszélgetésünket, amely tulajdonképpen nem volt egyéb, mint Goya önmagáról, a művészetéről és az emberi sors általános dolgairól mondott monológja. Ha ez a monológ első pillanatban töredezettnek és összefüggéstelennek is látszik, tartásuk szem előtt, hogy belső kapcsolat áll fenn, amely Goya életéhez és művészi alkotásaihoz fűzi”. (Csuka Zoltán fordítása)

Nyilvánvalóan a Goyának tulajdonított eszmék, melyeket Andrić Goya életéhez és művéhez fűz, apokrif eszmék és gondolatok, ám nincs fogódzónk e pillanatban még, hogy ennek mértékét észleljük, mert az Andrić-filológia még nem derítette fel e szövegnek a Goya világába kapaszkodó gyökereit. Az első Goya-esszéből tudjuk, hogy Andrić ismerte Goya levelezését, s bizonyos, hogy tüzetes életrajzát is kezében tarthatta, amelyből apró tényeket merített, és itt is felhasználta jellemzést erősítő anekdotaként. Itt van a kis, öt éves Rosarita mondása, amikor egy kisfiúval a műterem falán függő portrékat nézegették, hogy az emberek teremtője a „Francisco bácsi”. Azután Goya emlékezetében

él színésznő ismerősének szálnalmas esete, amikor előadás közben uszálya egy szögben fennakadt, és miközben szerepét játszotta, a „tehetetlen, hurokba szorult állat mozdulatával” igyekezett ruháját kiszabadítani, hogy halálveríték öntötte el arcát. Goya erre az esetre hivatkozva mondja, hogy megvilágosodott előtte a színészi játék hiábavalósága, s „ami még rosszabb... hosszú időre elrontotta azt a nagy örömet, amit evvel a gyönyörű és feledhetetlen nővel fennálló barátság jelentett neki” (Csuka Zoltán fordítása), végül a szöveg példázata is szövegbe kerül. Gyermekkori emléke az „ő Fuente de Todos-i megboldogult Annunziata nagynénje módszerre”, amellyel lányát tanította a szöveg mesteriségére: miközben a „cséve repült, a zsugolyfa csapkodott”, szüntelenül mondogatta: „ – Tömörítsd, tömörítsd, jobban.” Ezt esztétikája képi megfogalmazásaként mondja el Goya az őt hallgató írónak.

Andrić műfaja most a *keretes feljegyzés*, amelyben a keret – mint Predrag Palavestra megállapította – Andrić szemében alkalmas rejtekhely volt, amikor poétikájának emléleti szempontjait akarta kifejteni, a feljegyzés pedig intimitásról valló. 1929-ben kezdte ezt a feljegyzés-formát megszeretni. A feljegyzés a szabályos naplót helyettesítő vallomás-lehetőség volt, amellyel azután folyamatosan élt. Már az 1930-as években, tehát a Goyával folytatott ál-dialógus írásának idején is gyarapított. 1933-ban publikálta az efféle jegyzeteit *Znakovi pored puta* (Jelek az utak mentén) címen. Isidora Sekulić 1935-ben ezekről a naplószerű, de nem (vagy ritkán) datált szövegfragmentumokról Vasa Stajčićot tudósítva *szépirodalmi formájú feljegyzéseknek* nevezi. A feljegyzések kiadója Andrić halála után úgy minősít, hogy irodalmat, illetve a szépirodalom anyagát, az irodalommal kapcsolatos gondolatokat hozzák Andrić feljegyzései. Megformálásuk valóban emelkedett és szépirodalmi igényű, ugyanakkor egyséjtű formaként egy gondolatot, egy történetet, egy hangulatot vagy egy anekdotát tartalmaz. Egyszerűség és a teljes kötetlenség jellemzi – nincs olyan közlemény, amely ne férne be ebbe a formába: a legbizalmasabb emléktöredék éppen úgy, mint a nyilvánosság elé kívánckozó reflexió formát kaphat benne, de filozófiai esszécskét is elbírl!

A *Beszélgetés Goyával*, amely alakilag akár útirajz is lehetne, nagyjából hat feljegyzésből épült fel, valamennyi esztétikai nézeteket megfogalmazó. A velük rokon természetű feljegyzésekből külön fejezet kerekedett ki Andrićnak a *Jelek az utak mentén* című posztumusz kötetében. A *Beszélgetés Goyával* feljegyzéseiben Andrić alkalmat talált, hogy az egyszerűség szépségéről, a dekadencia tündöklés bujaságáról, a művész eretnek természetéről, ebből következően a társadalommal kirobbanó konfliktusáról, azután a művész hivatásáról, e hivatás folyamataként a tipizálásról, amely az arcképfestésben tetőz, azután az arcképről, mint műalkotásról és legendákról (amelyeket Andrić Goyával egyetemben dicsér), végül a halálról esik szó, hogy a végszóban a spanyol egzisztencializmusból átszüremkedett „pesszimizmus” fogalmazódjék meg, lévén szó a „művészet elkerülhetetlen szomorúságáról és a tudomány pesszimizmusáról”.

Andrić Goyája (ha elfogadjuk macedón értelmezőjének, Milan Gyurcsinovnak a véleményét, akkor Andrić alteregója) elmélkedéseinek sorát ugyanúgy az egyszerű környezet dicséretével kezdi, mint Thomas Mann híres novellájában,

a *Halál Velencében* címűben Gustav Aschenbach, miként erre Andrić Ecker-  
mannja, Ljubo Jandrić magának az írónak is felhívta a figyelmét. „Igen, uram –  
mondja Goya – az egyszerű és szegényes környezetek csodák és nagy dolgok  
színhelyei. A templomok és paloták nagyságukkal és szépségükkel valójában  
csupán annak teljes elégsét és elvirágzását jelentik, ami egyszerűségben és sze-  
génységben sarjadt ki és lobbant fel. Az egyszerűségben van a jövőendő csírája,  
a szépség és tündöklés pedig a hanyatlás és halál csalhatatlan jele. Az embe-  
reknek azonban egyként szükségük van a tündöklésre és az egyszerűsége is.  
Ez az élet két arca. Lehetetlenség mindkettőt egy és ugyanabban a pillanatban  
látni, mert miközben az egyiket nézzük, a másikat szem elől veszítjük. S aki-  
nek megadotott, hogy mindkettőt egyszerre lássa, miközben az egyiket nézi,  
annak nehéz a másikat elfeledni. Én, részemről, szívvel-lélekkel az egyszerűség  
pártján voltam, a tündöklést és formákat nélkülöző szabad és mély élet olda-  
lán...” (Csuka Zoltán fordítása) Amivel pedig annyira egybehangzó Goya né-  
zete, az Mann közvetítésében imígyen hangzik: „Aschenbach egy alkalommal,  
kevésbé föltűnő helyen kerekén kimondotta, hogy szinte minden nagy dolog,  
ami van, úgy jön létre, bú, kín, szegénység, elhagyatottság, testi gyengeség,  
bűn, szenvedés és ezer akadály ellenére is: csak azért is. De ez több volt egy-  
szerű megjegyzésnél, tapasztalat volt, úgyszólván képlete életnek és hírnévnek,  
kulcsa alkotásainak; csoda-e hát, ha ez uralkodott legsajátosabb alakjainak er-  
kölcsei jellemén, külső viselkedésén is.” (Lányi Viktor fordítása)

Andrić esszéje, nagyon is időszerűen, a művész személyének kérdését kezdi  
fejtegetni, s a maga koordinátaival azokhoz az akkor korkérdéseknek tudot-  
takhoz szól, melyeket Miroslav Krleža ugyanakkor híres, Krsto Hegedušić  
Dráva menti motívumai előszavában fejtegetett, s amelyeket József Attila  
vizsgált oly izgatottan esztétikai tárgyú tanulmányaiban és tanulmány-töredé-  
keiben. S ekkoriban csatázik Lukács György a tendencia és pártosság, a riport  
vagy ábrázolás kérdései kapcsán Moszkvában, ahol ugyancsak akkoriban ül-  
tetik esztétikai trónra a szocialista realizmust kötelező érvennyel a Szovjet-  
unióban.

A művész – Andrić felfogásában – eretnek: „A művész afféle – gyanús sze-  
mély –, álarcos ember az alkonyatban, hamis útlevéllel felszerelt utas. A maszk  
alatt rejtőző arca gyönyörű, rangja sokkal magasabb mint amit útlevele feltűn-  
tet, de ez nem tesz semmit... A művek sorsa az életben az, hogy az őszinteség  
egyik elkerüléséből a másikba essék, hogy ellentmondást ellentmondásra hal-  
mozzon.” (Csuka Zoltán fordítása) Goyától azt is megtudjuk, hogy a művész  
pártútó, „törvényen kívül álló” személy. E tétel leszögezése után Andrić mű-  
vészi cselhez folyamodott – előadásába még egy személyt von be, akivel Goya  
nemcsak egyetértett, hanem „közös gondolatuknak” mondta, amit az kifeje-  
zett. Rómában ismerkedett meg Goya Paolóval, a „miszticizmusra hajlamos  
festőművész barátjával”, akinek ereiben „szláv vér csörgedezett”. Ami Goyá-  
nak a művészeiről gondolata van, azt ettől a Paólótól hallotta. Ilyen módon  
Andrić mintegy nemzetivé tette, ami formailag a spanyol festőművész vélemé-  
nye volt, mintha alteregót kettőzött volna meg!

Paolo–Goya–Andrić szerint tehát a művész nem tudja (már természetéből  
következően sem) megkerülni és kiküszöbölni a társadalommal támadó konf-

liktusait, mert a művész és a társadalom között szakadék tátong, és ilyen módon mintegy reprodukálódik az a viszony, ami az „istenség és az emberek” között alakult ki az egyetemes megosztottság jeleként. A művész csak a természettel tud együttműködni, de ez is *titokzatos*, tehát a művészet valóban „démoni eredetű”, s ennek jegye, amolyan anyajegy, ott van minden valódi műalkotáson. A művészet hivatását pedig ezek fényében határozza meg Paolo nyomán Andrić Goyája. A művész hivatása az, hogy „ellenállhatatlan és meggátolhatatlan igyekezettel a nemlét sötétjéből, vagy abból a tömlöcből, amit az életben mindennek mindennel való kapcsolata jelent, hogy ebből a semmiből vagy ezekből a béklyókból apró darabonként kiragadja az emberi életet és álmot, azt formába öntse és törekeny krétával múlandó papíron »mindörökre« rögzítse”. (Csuka Zoltán fordítása)

Van ezen Andrić-szövegnek interpretátora, mint Milan Gyurcsinov is, aki szerint Andrić itt a szemlélődő művész ideálját dicséri a mindent tudó, mindenütt jelen levő romantikus művészegyéniséggel szemben. Ebből Gyurcsinov azt a következtetést vonta le, hogy Andrić véleménye a romantikus irodalomfelfogással perel, míg a művész helyzetének megítélésében legtöbb kortársával egyetért.

Az Andrić szerinti legfontosabb esztétikai kérdéshez, amelyet közkeletű szóval a tipizálás kérdésének nevezhetünk, mintha a spanyol filozófus, Miguel de Unamuno gondolatain át vezetett volna az író útja. Ivo Tartalja Andrić esszéiről, tanulmányairól szóló értekezésében az író első Goya-tanulmányában fedezi fel a kapcsolatot a spanyol egzisztencialista filozófus eszmerendszerével. „Itt vagyunk tehát. A szakadék mélyén...” – idézi Andrić szövegét, s arra figyelmeztet, hogy Unamuno főművében a központi fejezetnek is ez a címe: A szakadék mélyén. Valójában az 1934-es Goya-szövegben lehet olyan kitételekre bukkanni, amelyek mögött inkább felderenghet Unamuno árnya, s akkor a spanyol filozófus agónia-fogalma van előtérben, pontosabban az az „agonikus létszerkezet”, amelyet a bölcselő kialakított. „Az agónia... harcot jelent. Agonizál, aki harcolva, az élet ellen harcolva él. És a halál ellen... Élet a halálban, a halál élete és az élet halála – ez az agónia.” Frissen kerültek ezek a nézetek Andrić elé, hiszen Unamunónak *A kereszténység agóniája* című műve 1931-ben jelent meg francia nyelven a kitűnő Jean Cassou fordításában. Ezt olvasta Németh László is és nyomban magyarázata az Unamunónak szentelt tanulmányában. „Agónia... görögül csak harc s agonizálni Unamuno nyelvhasználatában harcolva élni. Harcolva az élet ellen és harcolva a halál ellen. Unamuno szemében csak az él, ami harcol. Az embereket semmi sem egyesíti úgy, mint vizsgáljaik s az egyéniséget semmi sem tartja úgy össze, mint belső ellentmondásai. Minél igazabban él valaki, annál rettenetesebben harcol: agonizál.” Így Németh László! Míg Andrić Goyája egzisztencialista filozófusként vélekedik (bizonyítva, hogy Kierkegaard-tól egyenes út vezethet Unamunóhoz) a következőképpen: „Valamennyi emberi mozdulat a támadás vagy védekezés szükségességéből ered. Ezek az ember cselekvéseinek alapvető, legtöbb esetben elfelejtett, de igazi és egyedüli okai és mozgatói.” (Csuka Zoltán fordítása)

Ebből a gondolatokból vonja le Goya a művészi tipizálásnak nagyon is Lukács György magyarázatára emlékeztető szabályát:

„A művészet természetéből fakad, hogy nem lehet ezer apró mozdulatot lerajzolni, amelyek közül minden egyes önmagában véve nem sötét, sem baljós. Ám minden művész, aki azt akarja megfesteni, amit én festettem, kénytelen azt a mozdulatot ábrázolni, amely mindeme számtalan mozdulat összessége, ez a sűrített mozdulat pedig szükségszerűen és elkerülhetetlenül magán viseli a támadás vagy védekezés, a harag vagy félelem, azaz igazi származásának bélyegét. S minél több mozdulat szövődik és sűrűsödik belé egy ilyen mozdulatba, annál kifejezőbb a mozdulat, s annál meggyőzőbb erejű a kép. Hát ezért sötétek, gyakran borzalmasak s iszonyt keltőek az én alakjaim s mozdulataik. Mert valójában más mozdulat nincs is.” (Csuka Zoltán fordítása)

Érthető az is, hogy Andrić Goyája miért éppen az arcképfestésben ismeri fel a művészi munka fentebb leírt módjának a csúcsteljesítményét. Ugyanis az arcképfestés a legszigorúbban következik a tipizálásnak az emberi létezés spanyol egzisztencialista magyarázatából. Csak most nem „sűrített mozdulatról”, hanem *sűrített vonásokról* van szó. És a *portré* kérdése is esztétikai korkérdés volt az 1930-as években, és kulcskérdés is, ha kapcsolatba hozzuk a Lukács Györgyöt foglalkoztató *elbeszélés vagy leírás* dilemmájával, illetve a „portré és tábló” kérdéssel, amit például a magyar esztétikai gondolkodás történetében Halász Gábor vizsgált 1942-ben, miközben egy 1933-as írására hivatkozik. Goya a portré készítéséről a következőképpen vélekedett:

„Az arckép kidolgozásánál különösen nehéz feladattal kell megbirkózni, a festőművész nagy gyötrelme abban áll, hogy az alakot különválassza mindattól, ami körülveszi, s ami az emberekhez és a környezethez fűzi. Egy alaknak *megszabadítása* viszont, amint ezt Paolo barátom mondaná, az antikrisztusi akció egy fajtája: ellenalkotás. Az egész utat, a modell egész sorsát, újból végig kell követnünk, csak éppen visszafelé, mindaddig, amíg az arcot, amelyet kiszemeltünk, ki nem visszük a tisztásra, amelyre őt most egyedül állítjuk, mint a vesztőhelyre. S csak itt teremjük újjá.” (Csuka Zoltán fordítása)

A továbbiakban azt magyarázza, hogy a „megfestett emberi alak” mennyire magányos, szinte mérhetetlenül az, tehát a művész ellenállhatatlan vágyat érez ezt látva, hogy tárgy-társat keressen és állítson mellé, mert mint Goya vallja, az „ember magányossága nagyobb, mint a csontváz magányossága a földben”. Goya szerint tehát a tipizálás valójában *tömörítés*. De tömörítés a legenda is, amelyről ugyancsak beszél Goya a kései utódnak. Valójában azért kell legenda a művészetnek, mert abban már megtörtént, bekövetkezett, amit különben a tipizálás során kell elvégezni, előállítani: a sok egyedit egy általánosba emelni át. A legendákban „évszázadok kollektív emberi törekvéseinek nyomai” vannak, következésképpen belőlük lényegében meg lehet fejteni „sorsunk értelmét” is:

„Az emberiség igazi története a mesékben lelhető fel, belőlük lehet megsejteni, ha nem is teljesen felfedni a történelem értelmét. Az emberiségnek van néhány alapvető legendája, amelyek mutatják vagy legalábbis megvilágítják azt az utat, amelyet megtettünk, ha nem is a vélt, amely felé haladunk.” (Csuka Zoltán fordítása)

Andrić fel is sorolja az alapvető legendákat. Szerinte ilyen az eredendő bűnről, a vízözönről, a Krisztusról, a Prométheuszról szóló legenda. Ezek mind az emberi cselekvés adott pontja körül évszázadokon át „finom rétegekben” lera-



kódott történetek, éppen ezért bennük kell kutatni az értelem után, nem pedig a jelenben, amelyben együtt van a sok jelentéktelenség azzal, ami majd jelentőssé válik egykoron, s rejtve van még az „igazságnak ama szemecskéje” is, amely köré majd kristályosodhat mindaz, ami lényeges, s mondjuk mi, ami *tipikus*.

Andrićnál Goya nagyon is egyoldalú dialógusa a halál gondolatával zárul, mintegy álmoképbe torkolló képiség segítségével. Olyan álomról beszél Goya, amilyent Andrić kivételes hősei, mint amilyen Mustafa Madžar is, álmodhatnak csak. A Madrid környéki villába szorult Goya eleveníti fel egykori halál-álmát, s amit annak idején álmodott, most beteljesíti. Álmában ugyanis egy olyan szobában élt, amelynek falain a tapéta cirádái-kacsaringói a „mors” szót adták, az „egész kacsaringós ciráda nem állt másból, mint e számtalanszor megismételt, apró és finoman leírt szóból: halál”. Ezt a szót írja fel a madridi villa falának egyetlen kis, ék alakú szabad felületére – talizmánként, a halál képét tartva maga elé a borzalmak ellen védekező.

Ez tehát Andrić „esztétikai balladája” (Ivo Tartalja), amely így nem nélkülözheti az epikai és drámai elemeket sem, de adott lírai kötőanyaga is az írói keret-szövegben, abban elsősorban a nyitó jelenetben és záróképben, tehát abban, amit külvárosi-kültelki történetnek nevezhetünk. Közben is akad figyelemre méltó természetesen, például Goya kezének tüzetes leírása. Nagy mesterek szokását követi, s mintegy képzőművészeti tisztelgés is ez a leírás Goya, a festőművész előtt, hiszen a nagyok vázlatkönyvében látni a pár vonással odavetett alaknál egy részletet tüzetesen kidolgozva, bámulatos precizitással részletezve. Így tesz Andrić is:

„Mialatt beszélt, pillantásom az asztalra esik, amelyen, mintegy különváltan és önmagának élön, jobb keze pihent. Szörnyű kéz, mint valami varázslatos gyökér-talizmán, bütykös, sűrű erőtéljes és sovány, mint a sivatagi sírhalom. Ez a kéz él, de a kő láthatatlan életével. Nincs benne vér, sem nedv, hanem valami más anyag, amelynek tulajdonságait nem ismerjük. Nem kézfogásra, sem simogatásra teremt kéz, s nem is adásra, sem elfogadásra. Ha az ember elnézi ezt a kezét, ijedten merül fel benne a kérdés: vajon mivé változik az emberi kéz?” (Csuka Zoltán fordítása)

Tulajdonképpen egy *látomás* materializálódik éppen a Goya kezéről szóló szövegrészben, mert Andrić is látomást emleget, mondván, hogy miközben hallgatta a művészt, szüntelenül attól rettegett, hogy az „öreg elfogyjon és eltűnjék, hirtelenül és szeszélyesen, mint ahogy látomások tűnnek el”. Látomásként tűnik fel az író-narrátor mellett, és mert csak látomás, képes hallani a ki nem mondott gondolatot is. A hősök ilyen típusú testet öltése más Andrić-művekben is lejátszódik. Az Andrić-kritika többrendbeli kapcsolatot talál például a Goya-szöveg és a posztumusz *Kuća na osami* (Ház a magányosságban) egyes darabjai között (elsősorban a cirkusz-metaforával), de egészen rokon a látomásban a *Jelena, žena, koja nema* (Jelena, az asszony, aki nincsen) című novellája is. Az esztétikai kérdések ilyen látomásos, tehát elsődlegesen szépirodalmi interpretációja jellemzi Andrić Goya-szövegét, amely fontos megnyilatkozása volt az elbeszélő Ivo Andrićnak a két novelláskönyve megjelenése közötti időszakban, 1924 és 1936 között!

## Rezime

„Moja uobrazilja . . . oživljavaju pomrle ljude“

(Poglavlje jedne knjige o Andriću u pripremi)

Autor analizira dva rada Ive Andrića o Goji u ovom eseju koji će činiti sastavni deo njegove kratke monografije o Ivi Andriću. Pored informacija vezanih za poreklo tih radova kao i ostalih informacija koje su se činile neophodnim, težnja autora je da definiše karakteristike Andrićeve vizije o Goji – npr. da nije prvenstveno zainteresovan za *umetnika* nego za čoveka koji se *sa gnušanjem* suprotstavlja svetu. On upućuje i na pretpostavljene reference španskog egzistencijalizma, a istovremeno ukazuje i na to da pod izgovorom analize Goje, Andrić zauzima stav po važnim estetskim pitanjima iz perioda od dve decenije između dva svetska rata. U tom kontekstu on postavlja pitanja lika umetnika koga smatra heretikom, a u vezi sa radom umetnika razmatra pitanja tipizacije, portreta i na kraju i pripovedanja ili opisivanja. Esej daje i paralele iz svetske i jugoslovenske literature (osim dela španskih autora i dela Đerda Lukača i Miroslava Krležu).

## Summary

“My Imagination . . . Revives the Dead”

(Chapter of a Book about Andrić in Preparation)

The author discusses two works of Ivo Andrić about Goya in this essay which will be the part of his short monograph about Ivo Andrić. Beside the information which are in connection with the origins of works and those ones which seem to be unavoidable, he tries to define the characteristics of Andrić's vision of Goya – e.g. that Andrić was not primarily interested in the *artist* but the man who turned with disgust against the world. He refers also to the possible references of the Spanish existentialism, indicating simultaneously that under the pretext of Goya's analysis Andrić takes a stand on important aesthetical problems of the period of two decades between the two world wars. In this context he raises the question of the artist's character, considering him as a heretic. Concerning the artist's work he treats the questions of typifying, portrait and lastly of narration or description. The essay presents also parallels of the world and Yugoslav literature (beside the works of Spanish authors also the works of György Lukács and Miroslav Krleža).