

S Z E M L E

KÉT LENGYEL KÖLTŐ

Szinte kivétel nélkül, minden lengyel kritikus a „lírai áttörés évének” nevezi 1956-ot. Jerzy Kwiatkowski a következőkben próbálta összegezni az áttörés eredményeit: rendkívüli költői egyéniségek jelentek meg, jutottak szóhoz, s ezzel párhuzamosan új költői irányok rajzolódtak ki, újfajta lírai látásmód jelentkezett. A szematizmus felszámolásában, ami a lengyel irodalom és különösen a költészet megújulásának alapvető feltétele volt, fontos szerepet játszottak az új hullám költői, akik közül kettőt, Zbigniew Herbertet és Jerzy Harasymowicz-ot, egy csokorra való fordítással mutatunk be.

*Herbert*nek már a negyvenes évek végén jelentek meg versei, de a dogmatikus irodalompolitika nyomása lehetetlenné tette kötettel való jelentkezését. 1956 óta három kötete jelent meg, s az utolsó kettő kivívta a lengyel kritika osztatlan elismerését. *Herbert* klasszikus iskolázottságú költő, aki a klasszicizmuson eluralkodni-kész pátoszt szemérmességgel tompítja, és okos iróniával ellenpontozza. Intellektusának töltése morális, látásmódja analitikus; nem fordít hátat a társadalom és a nemzet problémáinak, hanem pontos versekben törekszik azok elemzésére. Versei és prózaversei angolul is megjelentek, az *Observer* és az oxfordi *The Review* hátsólapjain, több színdarabját fordították angolra.

Harasymowicz első köteteinek képgazdag újromantikája valósággal lázba hozta a krakkói fiatalokat; azóta mintha alábbhagyott volna közönségsikere, bár, mint a költő újabb versei tanúsítják, nem szalmaláng-tehetség. *Az Utazás a szelidség országába* Poprád menti fenyvesei és tájai, stilizált mesevilága után *Harasymowicz* figyelme most az emberek szűkre szabott, hol szomorú, hol nevetséges sorsa és világa felé fordul, szürrealizmusa szentimentális felhangokkal bővül.

(GGy)

SZÉLJEGYZETEK EGY TANULMÁNYKÖTET
MARGÓJÁRA

Szabolcs Miklós: KÖLTÉSNET ÉS KORSZERŰSÉG, Magvető Könyvkiadó,
Budapest, 1959

Négyéves késéssel jutott el hozzánk Szabolcsi Miklósnak a XX. századi magyar líra néhány kérdését taglaló könyve. E késést állandóan szem előtt kell tartanunk a könyv olvasása közben: a kötet írója — s a magyar kritikai irodalom is, mely őt kétségkívül befolyásolta — bizonyára módosított már azokon a vitatható nézeteken, melyekkel — kifejezettebben, mint a nem vitás értékes megállapításokkal — a jegyzetekben foglalkozni szeretnénk.

AZ IRODALOMTÖRTÉNÉS ÉS KRITIKUS DILEMMÁJA

Régi, közhelyszerű igazság: jó irodalomtörténész csak jó kritikusból lehet; az irodalomtörténésznek, hogy „objektíven” értékelhessen, hogy kimondhassa relatíve tárgyilagos ítéletét a művek időtállóságáról, rendelkeznie kell a kritikus alapismérvével: a jó hallással, az esztétikai fogékonysággal. Szabolcsi Miklóst ismert irodalomtörténésznek és kritikusnak nevezi kötete füljegyzete, kötetéből viszont inkább irodalomtörténészi, mint kritikusai egyéniséget ismerünk meg: a műalkotás esztétikumának váratlan megkapó, szenvedélyes kritikusai feltárása helyett szívesebben foglalkozik irodalomtörténeti vonatkozások kimutatásával — még ott is, ahol nem ez, hanem a műbírálnói aktus volna a fontosabb: a Nemzeti dalról írt tanulmánya például, melyben a közismert Petőfi-verset mint *irodalmi* értéket akarja feltámasztani, ezért nem meggyőző: a szövegmagyarázat a vershez fűződő történelmi és irodalomtörténeti mozzanatok felsorolására redukálódik, a kritikuson győzedelmeskedik az irodalomtörténész — s számunkra a vers továbbra is az marad, ami volt: a gyengébbek közé tartozó, agyonraszavalt, elköptatott Petőfi-vers. Az inkább történeti, mint kritikusai szenvedély és elhivatottság egy helyen explicite szinte vallomásszerűen is megnyilatkozik: „Verselemzést adtunk, nem irodalomtörténetet; mégsem állhatjuk meg, hogy legalább utólag ne utaljunk azokra a költeményekre, melyekben hasonló gondolatokkal vagy hasonló felépítéssel találkozunk”¹.

Az irodalomtörténeti beállítottság meghatározza Szabolcsi líraszemléletét is.

A lírát az „objektív valóságot” legkevésbé és legközvetettebben „tükröző” irodalmi műfajt alapjában véve kétféleképp lehet értelmezni: mint a — társadalmilag mindig determinált — emberi érzések, szenvedések, szenvedélyek alkotói megtestesülését, és úgy is, mint a társadalmi, ideológiai és osztályadottságok „sajátos”, „szubjektív” tükröződését. A különbség látszólag kicsi, mind-

¹ „Falu”.

két esetben két tényezőről van szó: az alkotó szubjektumról és ennek meghatározójáról. Lényegében azonban jóval nagyobb a különbség. Nem mindegy ugyanis, melyik tényezőt hangsúlyozzuk, melyiket favorizáljuk: a Mindenható Valóságot-e vagy a költői szubjektumot, mely a determináció legkülönfélébb válfajai közepette is mindig és makacsul megmarad költői szubjektumnak és — kissé vulgarizálva a dolgot — ő szüli a lírát s nem a Valóság, a szülött az ő szülöttje, s nem a Valóságé; a líra a szülőjéről szól elsősorban, s minél inkább róla szól, annál inkább a „valóságról” is szól, melyben a lírikus élni kényszerül.

Szabolcsi a lírát a *látszólag* tudományosabb, *látszólag* társadalmibb szemszögből nézi: nem a lírai szubjektum érdekli, nem a konkrét ember, akinek az a sors jutott osztályrészül, hogy a maga legszemélyesebb, legintenzívebben átélt felismeréseit és vízióit közölnie kell másokkal, közölnie *muszáj* másokkal; nem az érdekli, ami egy időszak művészeit megkülönbözteti egymástól, ami sajátosan különböző individuumokká teszi őket, hanem ami közös náluk: a társadalmi meghatározottság jegyei, s azok „tükröződése” alkotásaikban.² A lírához Szabolcsi a történelmi-társadalmi analízis módszerével közeledik — s ezt nem is lehet kifogásolni, ha annál meg nem torpanna, ha túllépne e módszer korlátain, melyeket Sinkó Ervin egy alkalommal így jellemezett: „A legalaposabb ilyenfajta analízis után megfegtetlen és érintetlen rejtélyként marad meg az, ami a verset verssé teszi, a verssornak az a bűvös *esztétikai ereje*, az a *kreatív erő*, melylyel a költő magával tud ragadni és tulajdon életünk nem sejtett titkainak megrázó felfedezéseire tud kényszeríteni bennünket.”

A TANULMÁNYOK KELETKEZÉSI IDEJUK TÜKRÉBEN

Szabolcsi irodalomtörténeti-kritikusi eredményeit fejlődésében kell szemlélnünk: nagy utat tett meg és rögsöt, épp akkorát és olyant, mint a háború utáni irodalompolitika. Ha időrendi sorrendbe állítjuk a tanulmányokat, érdekes megfigyelést eszközölhetünk: amíg például az 1947-ben írt „Falú”-ban még csak a politikai tartalmak erőltetett fellelése a hántó³, az 1952-es „Új

² Jellemző ebből a szempontból a József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla című, — irodalomtörténeti szempontból igen értékes — tanulmány konklúziója: „... előfordulhat, hogy különböző művészeti területek alkotóit a kor azonos kérdések elé állítja, s azonos válaszokat követel tőlük. S a kor kérdéseire adott válasz — bármennyire különböző irányból jövő, különböző alkatú művészekről van is szó — nemegyszer azonos vagy hasonló formában jut kifejezésre, azonos vagy hasonló alkotói és emberi magatartást hoz létre. Bartók, Derkovits, József Attila: tőlük egy hozzánk sokban igen közeli, másban meg már nagyon távoli kor kért választ; s ők sokban azonosan válaszoltak, kellett válaszolniuk”.

³ Egy helyen Szabolcsi el is árulja magát: a „Falú” hatodik verszakáról (El is lobban mind... Egy fej a rét. / Az anyás hold-világa / elé nyújtja kövér tenyerét / egy bodza ága.) ezt írja: „De mi már ebben a lágy és nőies képben is, bár erőltetve, de fel tudnánk fedezni valamilyen politikai vonatkozást: a holdvilágot eltakarja a bodza kövér tenyere, és ez is utalhat távolról valamire.” ...

termés"-ben már teljes intenzitással harsan fel a vulgárizálások — arra az időre jellemző — kánona: a fiatal költőknek (kiknek antológiáját ismerteti a tanulmány) „egész szívükkel és tehetségükkel népünknek nagy ügyét kell szolgálni” . . . , a fiatal költők „teljesen kitérnek a munkásosztály ábrázolása elől” . . . , kevés az antológiában az olyan vers, melyből a „békeharc, a nemzetközi események, a munkásmozgalom nemzetközi problémái, egész népünk helytállása” tűnne ki . . . , a Beloiannis elvtárs mártírhaláláról írt három versnek állandó motívuma a „szenvedés mélységeinek, a kínzás és a háború borzalmainak túlzott hangsúlyozása — mint jelzője bizonyos megriadásnak —”, stb. Mindezek betetőzése talán e néhány sor: „Uj rendünk egyik legnagyobb vívmánya ezeréves történelmünk döntő eseménye volt a földosztás: az, hogy a paraszt valóban a maga földjén szánthat. De ezt az állapotot a felülmúlhatatlan boldogság hangulatában festeni, ahogy ezt Lázár (az egyik ifjú költő, megj.) teszi, szinte már szembefordulás a mezőgazdaság szocialista átalakulásával”.

Az 1954—55-ben írt három tanulmányában⁴ azonban bekövetkezik egy szembeötlő hangváltás, egy sokkal kevésbé pragmatikus és kevésbé vulgáris marxista viszonyulás a vizsgálat alanyához. Jellemző e tanulmányokra a kettősség, a kétféle viszonyulás vegyülése⁵, mely ugyan a későbbi években is, egészen az időrendi sort záró „Tűztánc”-ig jellemzője marad Szabolcsinak, de szókimondása, nyíltsága, kritikusi emberi igazmondása fokozódik, revidiálva — bizonyos értelemben — önmaga korábbi nézeteit, elveit, állásfoglalását⁶.

⁴ Juhász Ferenc: *Oda a repüléshez; Simon István: Nem elég; Három versről.*

⁵ „Nehéz dolog hangulatokkal vitatkozni; különösen a költővel, aki éppen hangulatokat, lelki áramlatokat fejez ki; s nehéz a jelen ilyen mélyen pesszimista szemléletével szembeszegezni azt a politikai tényeken alapuló meggyőződést, hogy ebből a jelenből fog kinőni a távlatokat nyitő jövő, s hogy e jelen felszíne alatt ott forranak a jövő erői” — írja Benjámin László egyik „pesszimista” sokat bírált verséről, de mintha túl merésznek, túl „elvtelennek” és „tudománytalannak” tartaná az eddigieket, gyorsan hozzáfűzi: „De a kommunista író nemcsak a felszínt tükrözi, az előremutató tendenciákat is megérzi és felmutatja, nemcsak a pillanatnyi hangulatot adja vissza, hanem segít is a jelen megváltoztatásában, s éppen az általa oly mélyen megérzett nehézségek leküzdésében.” (*Három versről*)

⁶ Az *Egy nemzedék arcában* (1958) például módosítja a fiatal költők pesszimizmusával szembeni 1955-ös türelmetlen álláspontját, nyíltan bírálja az 1956 előtti állapotokat, s a „kommunista irodalmi irányítás nem kielégítő voltá”-t, s mindezt kapcsolatba hozza azzal, amit egyik fiatal költő az „idegenség bánatá”-nak nevezett; a kötethez mellékelte jegyzeteiben pedig maga is belátja az *Uj termés* (1952) egyes kitételeinek szematizmusát stb. Az utóbbi évek termésében is fel-felbukkan azonban a szematizmus. (Például 1958-ban a „KP ihlető, művészetet teremtő, serkentő” hatásáról beszél, Weöres Sándort pedig „Petrográd ideológiájú” költőnek minősíti a József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla c. tanulmányában.)

NEHÁNY MEGJEGYZÉS A JÓZSEF ATTILA-
ÉS WEÖRES-TANULMÁNYRÓL

A számos tévhit és előítélet lerombolása számos igazság felfedése mellett — úgy tűnik — Szabolcsi valamivel adósa maradt József Attilának: a *Döntsd a tőkét*-időszak újraértékelésével. Mert noha hangsúlyozza: „Ma már nem tekintjük élete felül nem múlt csúcának, legnagyobb teljesítményének a különben elkobzott *Döntsd a tőkét* kötet verseit, később mélyebbre hatott és magasabbra szárnyalt” — a költőnek ezt az időszakát és költői természetét vitathatóan értékelt. Véleményünk szerint e korszak *nem* a „valóság mély megismerésének korszaka, otthonra lelés és kiegyensúlyozottság korszaka”, melynek köszönhető talán az is, hogy a költő „később sokkal nehezebb körülmények között emberileg és művészileg meg tudott állni” — hanem egy olyan korszak, melyben József Attila igyekszik magára erőszakolni a „mozgalmi költészet” rá nem illő ruháját, egy olyan korszak, melyben egész sor lapos parolavers született, egy olyan korszak, melynek végén a költő mégsem tud nem költő maradni, még a Pártból való kizárás veszélye ellenére sem; ez az a korszak, mely *negatívan* hatott a költő későbbi életére.

Egy ellenállhatatlanul kínálkozó kitérő: Szabolcsi „megvalósult szocialista-realista műnek” tartja József Attila művét, őt magát pedig (Derkovitscsal együtt) a szocialista realizmusnak nem előfutáraként, hanem megteremtőjeként tartja nyilván.

Ha József Attila műve szocrealista mű, akkor a szocrealizmus nagy dolog. Szeretnivaló.

A Weöres-tanulmány jó néhány tételével ilyen jegyzetek keretében nem lehet érdemlegesen polemizálni⁷. Ezért csak egy olyan tézist választok ki, mellyel találkozó különös élményt jelentett számomra.

Weöres etikai magatartását bírálva Szabolcsi elérkezik a következő megállapításhoz: Weöres szerint nem érdemes hát az emberiség megjavítására törni, hiszen „népedet és az emberiséget csak azáltal javíthatod, ha önmagad javítod”. S már legyeztem magamnak: és a József Attila-i „termelési erőket odakint és az ösztönöket idebent”-tel mi van? — Amikor észrevettem a téziszhez fűzött számomra *egy csöppet sem meggyőző* lábjegyzetet: „Felmerülhet a kérdés — s fel is merül — vajon ez a weöresi megállapítás lényegében nem azonos-e a józsef-attilai felfogással: „a termelési erőket odakint s az ösztönöket idebent”? Téves és felületes összehasonlítás!

⁷ *Weöres Sándor költészetéről*, 1957; Szabolcsi szerint például Weöres költészete tézis-költészet s nagyságát évtizedek múlva „nem az olyan jelzők fogják jellemezni, hogy ‚mély’, ‚nagykoncepciójú’, ‚az igazi összefüggéseket megmutató’, ‚lényeglátó’, hanem inkább az olyanok, mint ‚játékos’, mint ‚bájos’, ‚vaskosan népies’, ‚sok színben csillogó’...”, s ha feltételezhető is, hogy Weöres „fájdalma, menekülése és kétségbeesése mögött szubjektíve mély emberszeretet, közösségre vágyódás, a valóság sokszínűbbé tételének vágya rejtőzik — költészete filozófiaiilag, világnézetiileg mélységesen embernélkülivé tetti, dehumanizált.”

Nem szólva arról, hogy a József Attila követelése ekkor is egy materialista racionális rendszerre épül (mit változtat ez a közös, azonos konklúzió?! Megj.), a marxizmusra; a feudalizmussal való kiegészítés vágya is egy értelmi, a valóságra épített rendszer javítása, finomítása szándékából született; Weöres alapmagatartása a javításról való lemondásé(?!), a passzivitásé, a reménytelenségé; József Attilaé pedig a javításé, a továbbfejlesztésé, az aktivizmusé.”

Vannak cáfolatok, melyek még jobban megerősítenek bennünket a cáfolt dolog ellenkezőjében. Egy ilyen „cáfolat” távlatából én még igazabbnak tartom Weöres Sándor sorait: „Mást akarok, eleven áramot sugározni, melytől megrázkódik az ösztön, érzelem, ész, képzelet, szellem, az egész lény; ne csak az ember olvassa a verset, a vers is az embert. Atvilágítani és felrázni óhajtlak, hogy átrendezhesd magadat zárt, véges, egzisztenciális énekből nyitott, szociális, kozmikus, végtelen énné. A kommunisztikus embert hívom, aki ráeszmél a birtoklás, rang, erőszak kényelmetlenségére, külső érvényesülés helyett testi-lelki önmagát emeli egyre értékeesebbé...”⁸

Inkább a költőnek hiszek tehát ezúttal, s nem az irodalomtörténésznek és kritikusnak; a költőnek és poézisának, melyről — mintha egy kissé megfélemedezett volna magáról — Szabolcsi is így nyilatkozik egy helyen:

„Idealista, irracionalista, magányos, támadó — de ugyanakkor...”

Mert *A hallgatás tornya* több száz verse: sokszínű, villódzó, nagyszabású költészet! Irracionális és dehumanizált? Menekülés és széttört valóság? Igaz, de ugyanakkor úgy látszik, mintha mindez csak játék, mindez csak ürügy, mindez csak fikció, mindez csak — poézis lenne.”

Szabolcsinak Weöres költészete „mintha”, nekünk pedig: *csakugyan* poézis. A legmélyebbek közül való.

(BI)

AZ ÖNARCÁT KERESŐ FILMESZTÉTIKA

Uladimir Petrić: ČAROBNI EKTRAN, Narodna knjiga, Beograd, 1962

Hetven egynéhány kérdés fogadja az olvasót Vladimir Petrić könyvének első lapjain. Valamennyi a film lényegi kérdése, lehetetlenség mindegyikükre egy könyvben megfelelni. Azt hiszem, több könyvben sem, mert hiszen egy — az önarcát még mindig kereső — esztétika polemizál e kérdések mögül védencének — a filmművészetnek — ügyében. Ez persze nem akadályozza a könyv szerzőjét abban, hogy művét a széles olvasó- illetve nézőközönségnek szánja. Nem kétséges, hogy még egy jó ideig ez lesz a küldetése minden igényesebb és hasznos

⁸ HID, 1963, január.

népszerű (és nemcsak népszerű) filmelméleti munkának. Kétfelől védekezni, kétfelé hatni, bizonyítgatni: a film *művészet*, a film *önálló művészet*. Az első számú vitatársak, a kétkedő művészetbölcselek talán nincsenek is nagy számban, azonban itt van a széles közönség és a fontoskodó laikus. Azért van létjogosultságuk még ma is az ilyen kérdésfeltevésű filmelméleti munkának: vajon öntörvényű művészet-e a film?

Petric azt a feladatot tűzte maga elé, hogy egy általános válaszban megfeleljen erre a kérdésre *Čarobni ekran* című könyvében. Ezt a művét ugyanis egy készülőfélben levő monografikus elméleti munka bevezetőjeként szánta a filmofil olvasónak.

A már említett kettős cél — egyfelől a filmművészet öntörvényűsége mellett hitet tenni, másrészt a közönséget meggyőzni afelől, hogy tulajdonképpen igazán csak akkor kerülhet a film misztériumának intim közelségébe, ha azt feltétlenül művészetként, egy egységes és nem parciális művészetként vagy pusztán szórakozásként hajlandó tudomásul venni — szabja meg Vladimir Petric könyvének tárgykörét, problémakörét.

A mű első részében a filmnek mint művészi médiumnak a helyét igyekszik a szerző determinálni, éspedig elsősorban a verbális művészetekhez (regény, drámai művek, vers stb.), a színpadhoz és a televízióhoz való viszonyulásában. Ezek a műformák (ebben a vonatkozásban a televíziót is így nevezhetjük) a film „ellenlábasai”, de argumentációi is a kinematográfia önálló fenomenjének. Tudvalevőleg, a film az egyedüli művészet, amelynek születési dátumát pontosan tudjuk, s amelynek első lépéseihez más művészetek kellett mankóul. Ezért az utóbbiért marasztalják el még ma is egyesek, mert hiszen nagy százalékban mankón jár még mindig, más szóval: hol az egyik, hol a másik alkotóelemének lesz az illusztrátora.

Petric könyve tehát korántsem holmi szélmalomharc csatarendje, hanem ezeknek a filmesztétikai alapproblémáknak a gondos szintézise. Azok közül a kevéske, de mindinkább szaporodó ilyen tárgyú jugoszláv publikációk közül való, amelyek megbízható szakmai és elméleti rátermettséggel kalauzolnak bennünket a filmművészet élő s izgató dilemmáinak labirintusában.

Külön fejezetben fejtegeti például a neves esztéta, honnan a film kimondottan poétikus jellege, amikor struktúrájában a drámához, formájában a regényhez áll közel. A versidézetek, amelyekből a példa kedvéért egészen helyénvaló forgatókönyveket ír, minduntalan kalandos kérdésfeltevésekre és kétkedésekre kényszerítik az olvasót. A vers képeinek, mint mentális képeknek, lehetősége érintkezése a film vizuális természetével, továbbá a film gyakori drámaisága, epikai karaktere olyan tanúbizonyossága ugyanis a film hasonlóságának egyes irodalmi műfajokkal, amely különleges, ellentmondásoktól terhes természetét árulja el ennek a kérdéskomplexumnak. Sőt, az idézetek a filmesztétika legeminensebb művelőinek idevonatkozó, egymással sokszor szöges ellen-

tétben lévő megállapításaiból, amelyekkel Petrić bőségesen él könyvében, már-már azt az érzést keltik az olvasóban, hogy a filmesztétikában szinte lehetetlenség általános érvényű axiómákat felállítani, mégcsak olyan fokon sem, mint amilyen mértékben, mondjuk, az irodalomban helytálló tud lenni egy-egy tézis...

Nos Vladimir Petrić ott válik tagadhatatlanul szenvedélyes, vérbeli teoretikussá, amikor a vélemények és ellenvélemények, nem utolsósorban az idézetek útvesztőjében, be tudja bizonyítani a maga igazát. Konklúziói a filmművészet öntörvényűségéről nem szélsőségesek, sőt a jó regény- illetve drámaadaptációnak (ezeknek a filmszerűség szempontjából mégiscsak felemás műfajoknak) a létjogosultságát is elismeri. S mégis, érvei a „tisztá” film egyedüli, maradéktalan kompetens voltáról — meggyőzőek.

A forgatókönyvnek (irodalmi, narratív elem), a színésznek s a dialógusnak (szinpadai, drámai elem), a díszlettervezőnek (festői elem), a zeneszerzőnek, a rendezőnek stb. a kész műben nincs — nem lenne szabad, hogy legyen — külön-külön egzisztenciája, mint olyannak —, vonhatjuk le az intim következtetést Vladimir Petrić fejtegetéseiből...

Nos — itt az irodalom, a festészet, a szobrászat, a zene, a színdarab, a film, mint végkifejlésükben egy-egy teljes és egységes esztétikai világkép találkoznak? Nincs kizárva. Inkább vicc, de vajon a regényíró mint komplett egyéniséget nem lehetne-e egy kis szofizmus-sal, egy kis önkényességgel alkotó részegyéniségeire bontani? Történetesen a rendezőre, illetve a vágóra, aki művészi egységbe szervezi mondatait; a színészre, aki emberi tartalommal tölti ki e mondatokat; a díszlettervezőre, aki a kellő időbeli és térbeli miliőbe álcázza a mű mondanivalóját stb. De hát a regényíró öntörvényű alkotó, s ezt senki se vonta még kétségbe, mert hiszen egy egységes biológiai tényezőként egzisztál. A film szám-talan (az egyenrangúság kérdése nem is fontos) alkotója egy — végkifejlésében — egységes, öntörvényű művet hoz létre, de itt éppen a pusztán biológiai kategorizálás támaszt kételyt, s bátorítja fel a kételkedőt, hogy tagadja a hetedik művészet egységes arculatát, következhetsépp: önállóságát...

Nem kétséges, hogy a filmnek, mint „hibrid”, „szintetikus” és egyéb elnevezést viselő művészetnek az esetében is olyasvalami történik, mint amikor (még az olyannyira egyszerű) összeadás kvantitatív művelete eredményeként egy új arculatú minőség jön létre. Ezt aztán — érthetően — egyikre sem lehet leegyszerűsíteni az alkotóelemek közül. Az új médium élménye *a film*, és nem *a dráma*, *a fabula*, *a zenei kíséret* elkülönülő élménye, illetve eme kiugró alkotóelemek illusztrátora. Akik egyébként kételkednek a film önálló, egységes művészi organizmusában, azok — sajnos — rengeteg érvet gyűjthetnek össze a filmgyártás ipari termékeiből, ahol a legjobb esetben(!), az összhangtalan zenebonából jól kirírnak a verbális alkotóelemek (mint a mese vagy a dialógus),

a színészi játék, a kép festőisége, a díszletek öncélúsága, a fény-árnyék megkomponálása stb. a mű többi alkotóelemének a rovására. De hát mi közük az ilyen felemás műalkotásoknak a filmnek, mint önarcú művészetnek olyanra maradéktalan szinoním jelenségeihez, mint mondjuk a Kerékpártolvajok, vagy a Hamu és gyémánt? S az csak természetes, hogy az esztétika a legteljesebb művekre alapozza tapasztalatát...

S vajon nem véletlen szerencséje-e ma a regényírónak, amikor írókból, színészekből, operatőrökből már holnapra rendezők lesznek, hogy ő egy személyben szöveggényvívője, rendezője, színésze és díszlettervezője is művének?...

A belgrádi esztéta gondolatra serkentő könyvének második részében a film stílustörténetének egy-egy jellegzetesebb korszakát — ezen belül egy-egy jellegzetesen filmies műfaj — jelentőségét tárgyalja.

Számtalan kérdés, amelyet minden valamirevaló teoretikus megválaszol a maga módján, de amely még mindig élő problémája a hetedik művészetnek.

„Vajon a néma- és hangosfilm két különböző megjelenési formája-e a filmies közlésmódnak, s az előbbi öntörvényűbb-e az utóbbinál? Vagy ezek csupán két korszakát képezik a fejlődő és mindinkább tökéletesedő kinematográfia médiumának?”

Petrić a némafilm stílusában, esztétikájában keresi a választ. A némafilm esztétikája a montázs esztétikája, tehát lényegében más, mint a hangosfilmé, következésképp: alacsonyabbrendűségről szó sem lehet, úgy a néma- mint a hangosfilm részéről, még ha a modern filmnek hátra maradt is leküzdeni az „irodalmias” elemet, mint amilyen a dialógus, a fabula, anti-vizuális túltengését, különösen a filmiparosság tömegcikkeiben.

Mielőtt a szerző levonná végleges következtetéseit, jellemzően — helyesléssel fejtegeti André Bazin tételét a veszternről, amely a neves francia esztéta szerint „le cinéma par excellence”. Petrić legszenvedélyesebb sorait talán mégis az experimentális és avantgardista film küldetéséről írt fejezetében olvashatjuk. A szerző fiatalos hittel hirdeti, hogy már az első világháború éveitől az önzetlen kísérletezők azok, akik újból és újból gazdagítják a film specifikus formanyelvét, amely egyedüli biztosítéka a film önálló művészi médiumának. Nem zavarhat bennünket, hogy a tartalom ebből az aspektusból másodlagos (mert éppen az avantgardisták voltak azok, akik a formagazdagítás megszállottságában gyakran elhanyagolták a tartalmi elemeket). Főleg akkor nem, ha megbizonyosodunk róla, hogy Petrić könyvének legfőbb hitvallása a közönségben tudatosítani: a film első- és másodsorban is a vizuális dinamika és ritmus művészete.

Petrić könyvében nyoma sincs a tanár (a szerző a belgrádi színiakadémia professzora) fontoskodó akademizmusának. Friss, olvasmányos ez a könyv, amely egy

újabb adalék, de még csak szubjektíve végleges válasz sem a filmművészet és az önarcát még mindig kereső filmesztétika izgató kérdéseire.

A filmirodalom gazdag bibliográfiája a könyv végén nálunk pionír munkának számít.

(UJ)

EGY ÉLET REGÉNYÉRŐL

Millok Éva: GYERTYAFÉNYEK, Regény Kölcsey Ferenc életéről, Móra Ferenc Könyvkiadó, Bp, 1962

Meddő feladatra vállalkozott Millok Éva a *Gyertyafények* című műve megírásakor. Kölcsey Ferencet, az embert keresi a költő, a tudós halotti maszkja mögött. Az elválaszthatatlant akarja elválasztani: embert és író, embert és alkotót. Szükségszerűen kettősségek közé kényszerül, amelyek között a kompromisszum — ez mindig az egyik felfogás, elgondolás csődjét jelenti — eleve lehetetlen, mert maguk a kettősségek sem léteznek. A költő és az ember teljesen azonos fogalmak, kivált Kölcsey Ferenc esetében.

„Míg a nádor nincs itt, az egymás után érkező követek téli lakaikat rendezgetik; s én szobámba zárkózva gondolkodom a hazáról, melynek nevében jöttem munkálni, és minden bizonynyal — küzdeni.”

(Kölcsey Ferenc: Országgyűlési Napló, 1832. december 13.)

Egyetlen mondat Kölcsey tollából — a „jelszavaink valának haza és haladás!” szellemében — többet mond az egész regényes életrajz háromszázharminc oldalánál. Nem a legjellegzetesebb mondat, de benne van a teljes ember: az ember és költő egyaránt.

Millok Éva elkerülhetetlenül, mivel regényt és nem tanulmányt vagy monográfiát ír, a regényesség és a tudományosság pólusai között ingadozik. Kölcsey mondatait, gondolatait kell csorbítatlanul, töretlenül átmentenie a műbe, miközben a regény alapkövetelményeit sem tévesztheti szem elől. Egyszerre kell hitelesnek és „regényesnek” lennie. Millok Évának ez sikerült is, csak hogy a regényesség bizonyosfokú sekélyességet is eredményez, felhígítja a Kölcsey-szövegeket. A szerző érzi, hogy Kölcseynél minden sor, minden mondat fontos, hogy prózai szövegei is tömör költemények, ezért szeretne minél többet átmenteni a művébe, és ezért kényszerül a tömény gondolatok, mondatok feloldására, „elmesélésére”. Ha tudjuk, hogy Kölcsey a magyar irodalom első világi méreteiben gondolkodó és látó egyénisége (Talán ő, Kölcsey, nem Kazinczy! Kazinczy a kezdet, Kölcsey több ennél, ő már okul a szépheámi mester tévedésein, ő a kezdetből sarjadó ígéretes kitelje-

sedés), akkor a parafrázálás csak sekélyesíthet. Ha Kölcsey Ferenc verseiből, bírálataiból, beszédeiből vagy Naplójából idézünk egy-egy mondatot, az kifejező, magával ragadó, lenyűgöző, beszédes; ha az illető mondatot elmeséljük, az lehet hiteles, de veszít erejéből, elhalványul, sőt — bármennyire is paradoxonként hat — patétikus lesz.

A háttérként felvonuló reformkori jelesek alakja megjelenítése sikerültebb, mint a „főhős” Kölcseyé. A pesti hajóhidnál várakozó Szemere, Bajza, Döbrentei, Vörösmarty, Bártfay beszélgetése, irigykedése, fondorkodása természetesebb, mint az átutazóban levő Kölcsey Ferenc parolaszerű „atyai” tanácsai, még ha valóban ez így is történt. A „regény” írója, amikor kiragadott mondatokat ad hőse szájába, akkor patétikus veretet is kölcsönöz ezeknek, az embert, az alkotót pedig az „idézetek” árnyékává teszi. Kölcsey úgy hat, mint egy állandóan készületben levő, komolykodó „jópofa”, aki mindenre tud egy-egy tömör, de hatásos „jelszó-szerű” mondattal válaszolni. Ha másításról és hamisításról szólnék, akkor ezt ilyen értelemben tekinteném ennek. A *Gyertyafények* első része, mert Kölcsey gyermekkorával foglalkozik, sikerültebb a további két résznél. Ott kevesebb alkalom kínálkozott az ember háttérbe szorítására; Kölcsey megmarad Kölcseynek, nem lesz mondatai, igazságai rabja.

Minden eddigi kifogásaim mellett egy szempontból mégis sikerültnek tartom Millok Éva könyvét. Bebizonyította ugyanis, hogy ha megtudjuk azt, milyen a „csekei udvarház gyertyafényekkel megvilágított szobája, az aszszonyok, akik miatt — a hős — szenvedett”, ezzel semmivel sem tudunk többet, mintha a „hős” bármely alkotását elolvassánk, hogy az egész opuszról ne is beszéljünk. Ez azt jelenti, hogy nem sikerült a szerzőnek lefejtenie a halotti maszkot, nem sikerült a költő, az író, a politikus mögött felfedeznie az embert — „akinek vonásain szerelem, vágy, szenvedés, teremtő gondolat és cselekvő küzdelem tükröződik” —, mert a költő, az író, a politikus mögött meglelt ember is író, költő, politikus, nem pedig valaki „más”. Millok Éva szándékai és tervei ellenére is ezt kaptuk, és ezt köszönjük.

A borítólapon megjelölte a kiadó, hogy „tizennégy éven felülieknek” szánja a művet. A regény minden erénye s hitelessége mellett is a „tizennégy éven felüliek” kezébe Kölcsey műveit ajánlanám, talán éppen az Országgyűlési Naplóját. Többet jelentene.

(GL)

PÁRIZS: ÁLOM ÉS VALÓSÁG

Kosta Dimitrijević: PARIZ SNA I JAVE. Bagdala kiadás, 1962.

Minden út Rómába vezet, de az álmunk — Párizs. Akkor is álom, ha valóság, ha az ember, az utas ott áll az Arc de Triomphe árnyékában, s tekintete végigsziklik a nyílegyenes Champs Elysées-n, egész a Concorde tér obeliszkjéig. Valóságában is álomnak persze nemcsak az idegenek látják, hanem a párizsiak is, akiknek útja naponta vezet el a Panthéon vagy az Eiffeltorony előtt, a Szajna partjain és a Notre Dame alatt. Hisz Párizsban mindennap vannak csodák, mindenütt vannak csodák. Kosta Dimitrijević valószínűleg a csodákat akarta látni, s minden oldaláról meglátni Párizst. Ezért járta keresztül-kasul, nem rendszeresen, de kitaróan, fáradhatatlanul s céltudatosan a várost, ezért bolyongott a Montmartre utcáskáin és a széles, nagy bulvárokon, ezért időzött sokat a Louvre termeiben és látogatta a híres és hírhedt mulatókat. Kis, 67 oldalas könyvecskéjében beszámol élményeiről, arról, mit látott Párizsból, arról, amit az álmokból és a valóságból ellophatott magának. Persze keveset láthatott, egy emberöltő se elég, hogy meglássuk, amit évszázadok hagytak Párizsban, s talán most sem tudja, mint ahogy kevés utazó tudhatja, milyen a valóságban ez az álom. S a 67 oldalon rengeteg adatot, történelmi, irodalmi, művészeti tudnivalót sorakoztatott fel, speciális italokról, éjjeli mulatókról, bisztrókról és az utcalányok árfolyamáról is tájékoztatja olvasóit. (Enélkül nem is lehetnének meg...) Nincs Párizsban egy zuga, ahova be ne kukkantott volna, mégis kevés az, amit látott, még kevesebb, amit elmond. Olyan hát a könyve, mint egy tíznapos párizsi kirándulás, melynek célja, hogy a résztvevők megismerkedjenek a Szajna-parti könyvtárakkal és a Pigalle neonkoncertjével, az Hôtel des Invalides pátoszával és a metró szellőzőnyílásain melegező clochard-okkal. Mindent belezsúfolt könyvébe Dimitrijević, aránytalanul és rendszertelenül, úgyhogy nem lehetne bedekkernek használni; ha rábízna magát az ember, eltévedne, s a királyok születési évét összetévesztené a futó szerelmek árával. De nem is riportkönyv a *Pariz sna i jave*, s nem is útirajz, még kevésbé az, amit Párizsról, az álomról és valóságról írni lehetne s mások írtak is — költemény. Mindenkől felcsippentett egy kicsit a szerző, s mindenkől beleszóppentett művecskéjébe; de csak azt adhatta, amit jártában-keltében látott, megtudott, s amit olvasott. Lírai futamok, gunyos megjegyzések, számok, nevek, idézetek, utalások változnak a könyvecskében. Az előbbieket esetleg, ha sikerültek, élvezhetjük, az utóbbiaknak egyszer talán hasznát veheti az olvasó. El tudunk képzelni egy másminen, egy jobb könyvet Párizsról — ha már csak álmodnunk vagy olvasnunk lehet róla évekig —, hozzá méltóbbat, mint ahogy olvastunk már róla rosszabb, sőt ostoba könyvet is. Kosta Dimitrijević írása túlságosan felületes ahhoz, hogy Párizs lelkét adja, túlságosan az idegen

szemével nézte a várost, hogy belelásson embereinek a szívébe s kilesse titkaikat, túlságosan mozaikszerű, rövidre fogott a beszámolója — nevezzük feltételesen annak —, hogy akármilyen szempontból alapos és kielégítő legyen. De kellemes olvasmány, míg az embert rázza a vicinális a bácskai rónán, s olyan, mint egy jegyzetfüzet: ezt láttuk, ezt még majd meg kell néznünk. Talán ez is lehet érdeme egy könyvnek.

(TL)