

LÁZADÁS ÉS KÉTSÉGBEESÉS

Antun Šoljan: *Deset kratkih priča za moju generaciju*. Matica srpska, Novi Sad, 1966.

Šoljant a *Kratki izlet* (Rövid kirándulás) című regényéből többek között úgy ismertük meg, mint aki a korhoz való kötöttségét leginkább a saját generációja problémáin át tudja érzékeltetni. Elbeszéléskötetének ugyanaz a jellege, a kötet minden egyes elbeszélése magán viseli ezt az elképzelést.

Az elbeszélések legpozitívabb tulajdonsága az, hogy Šoljan nem menekül el kora és generációja nagy kérdései elől, a szerző vállal minden kockázatot (néha a művészi érték kárára is), és ezáltal elkerüli a jugoszláv próza egyik nagy buktatóját: a sterilitást, azt az esztétikai manekenizmust, amely legtöbbször abban merül ki, hogy az írók nagy része. a jól betanult klisékre támaszkodva, korproblémává nötteti az apró-cseprő házikabátos pszichológiát, és pedig hol a gyermekkor, hol a szerelem „örök” birodalmában. Erre az irodalomra (amely nálunk nagyon elterjedt) vonatkozik legjobban Saul Bellow megállapítása: „Az izolált professzionalizmus halott vállalkozás. Közönséges és hétköznapi világunk nélkül, amelyben élünk, az elbeszélő nem más, mint egy üvegkalitkába elhelyezett csodálatos lény, aki a jövő múzeumának valamelyik folyosóján van elhelyezve.”

Šoljan elkerülte ezt a buktatót, és figyelő szemeit éppen a banális hétköznapiak felé fordítja, ott találja meg jellegzetes figuráit, akik a legközönségesebb pillanataikban váratlanul elérnek az öntudatosodás állapotába, és így szembekerülnek létük, helyzetük, tragédiájuk bonyolult kérdéseivel. A mai ember nagy dilemmái jelennek meg előttünk, amikor a szerző hősei a cél, a kétségbeesés, a lázadás, az örök körforgás, a tudatos belenyugvás (hogy Šoljan leggyakrabban használt kifejezéseit soroljam fel) lehetőségeit ismerik fel és érzik magukhoz közelinek.

Szereplői mind egyféle szorongást hordoznak magukban, amikor emberi szituációjukat vizsgálják. E szorongás legtöbbször tetteik fő indítéka lesz. Szívesen lemondanak minden nagyobb célról, akcióról, de a szorongás bennük él, és kényszeríti őket, hogy vállalják a kockázatot, még akkor is, ha ennek a kockázatnak semmi

értelme, e szorongás kényszeríti őket, hogy vállalják a „küldetésüket”, még akkor is, ha e küldetés célját maguk sem ismerik, kényszeríti őket, hogy várják a választ azokra a kérdésekre, „amelyeket még fel sem tettek”. Šoljan e *korszerű emberi nyugtalan-ság szenzibilis krónikásaként* mutatkozott be, regénye után, elbeszéléskötetében is.

A kötet elbeszélései eléggé kiegyensúlyozatlanok. Az az érzésünk, hogy Šoljan emberi és írói programját regényében sokkal következetesebben és magasabb művészi síkon valósította meg. Nem egy elbeszélés arra enged következtetni, hogy Šoljan az elbeszélések jó részét a regényhez való felkészülésként írta. Erre következtetünk abból a tényből is, hogy néhány régi (könyvben már megjelent) elbeszélését újra felvette ebbe a kötetbe, de a regénye szellemében átdolgozta őket. Tehát nemcsak stilisztikai változásról beszélhetünk, hanem a *kétségbeesett lázadás* egyféle kiemeléséről is. Azért mondjuk, hogy kiemelésről van szó, mert Šoljan prózájában ez az elem már megvolt (akárcsak fiatalkori verseiben is). Ez egyúttal megvilágítja a szerző egy újabb tulajdonságát: Šoljan arról ismert, hogy nincs széles tematikai diapasonja, monotémás alkotó, aki ugyanazokat a problémákat (kétségbeesés, abszurditás, örök körforgás stb.) írja újra és újra különböző variációkban.

Másik jellegzetes tulajdonsága, amelyet ebben a kötetében újra megerősít, az, hogy néhány témáját, ha nem is dolgozza fel kellő alapossággal, mindig meg tudja írni élvezhetően, úgy, hogy prózája mindig könnyen olvasható. Stílusa egyszerű, mondatai egyértelműek. Szemmel látható, hogy Šoljan figyelemmel kíséri a korszerű amerikai prózairodalom stilisztikai, technikai eredményeit. Ez főleg a kötet egyik legjobb elbeszélésében, az *Otok-ban* (Sziget) tapasztalható, amelyet nemcsak a kötet legjobb elbeszélésének tartunk, hanem nyugodtan az utóbbi évek legjobb jugoszláv elbeszélései közé sorolhatunk.

(VL)

A NEGATÍV HŐS PARADOXONAI

Nikola Milošević: *Negativni junak*. Biblioteka Zodijak, Vuk Karadžić, Beograd, 1966.

Nikola Milošević első könyve, az *Antropološki eseji*, nagy feltűnést keltett irodalmi közvéleményünkben, és a szerző megkapta érte a Nolit irodalmi díját. Ebben a könyvben a szerző antropológiai szempontokból próbálta elemezni Dosztojevszkij, Camus, Cervantes, Flaubert, Andrić stb. hőseinek jellemző tulajdonságait, és ezen keresztül egypár antropológiai kérdésre igyekezett feleletet adni, mint például a pesszimizmus és az optimizmus kérdésére az irodalomban, az alibi jelentőségére, a neurózis és a filozófia motívumaira az irodalmi műben stb.

Második könyve, a *Negativni junak*, bizonyágtétel a szerző alapos felkészültségéről s módszerének eredményeiről, korlátairól egyaránt.

Ebben a könyvben Milošević a negatív hős problémáit elemzi több szempontból. Először is azonban meghatározza a negatív hős fogalmát, és kihangsúlyozza, hogy ezen a morálisan negatív hőst érti. Ezután felhívja figyelmünket arra a közismert és kézenfekvő tényre, hogy egy-egy morálisan negatív hős gyakran megnyeri az olvasó rokonszenvét.

Milošević ezt a paradoxont több szempontból értelmezi és magyarázza. Műelméleti szempontból felhívja a figyelmünket a mű struktúrájára, vagyis arra, hogy a mű struktúrájában a negatív hős mekkora szerepet kap, s így maga a mű esztétikai értéke mennyire növeli a hős értékeit, valamint arra, hogy milyen jellegűek a morálisan negatív hős ellenfelei, illetve azok, akikre destruktív magatartásával károsan hat.

Milošević második fontos szempontja az olvasóé. Szerinte a művészet egyik fontos ismérve a játék, s éppen ez az, ami lehetővé teszi, hogy az olvasó elfogadjon olyan értékeket, amelyeket különben a reális életben nem fogadna el. Idézzük Milošević erre vonatkozó gondolatait, mert úgy véljük, ez a néhány sor számos, ma is vitatott kérdésre nyújt (vitás) választ: „Amikor megbocsátjuk a bűnöző büntetését, voltaképpen elvetjük a morális elveket. Ha együttérzünk a morálisan negatív irodalmi hőssel, ez hallgatólagosan annyit jelent, mint elismerni a morálisan intonált doktrínák elvetését. A negatív hős paradoxona tehát indirekt módon elismerése az emberi természet immoralista koncepciójának.” (I. m., 13. o.)

Ezt a paradoxont, amelynek a lényege tehát az, hogy a morálisan negatív hős hogyan kap pozitív szerepet az irodalmi műben, Milošević Shakespeare és Sartre drámái, valamint Dosztojevszkij és Faulkner regényei alapján elemzi. Kimutatja, hogy ha a morálisan negatív hős nem kapja meg az irodalmi mű struktúrájában a megfelelő szerepet, akkor a továbbiakban nem mehet többé át ezen az esztétikai metamorfózison.

Észrevehető, hogy Milošević a negatív hős problémáját nem tekinti kifejezetten modern jelenségnek, mint ahogyan ezt egyes kritikusok teszik, vagyis nincs meg nála a romantikus etikai visszapillantás, amely jellemző a mai kritikára, ha a modern művek etikai problémáit vizsgálják. Milošević többek között szembeszáll ezzel a feltevessel, és megállapítja: „bizonyítani lehet, hogy a klasszikus írók tendenciájában is van valami morbid és romboló”.

Milošević tételei bizonyításakor olyan műveket vesz példának, amelyeknek az esztétikai értéke ma már nem vitás. Ez a tény egyúttal felhívja figyelmünket Milošević módszerének hiányosságaira is. Milošević elemzése az irodalmi mű egyes részleteivel foglalkoznak, amelyek mint esztétikai érvek nem is lehetnek döntő jelentőségűek. Ez azt jelenti, hogy Milošević módszere csak akkor hozhat érdekes eredményeket, amikor a vizsgált mű esztétikai értékeit a priori elfogadja, s abban a pillanatban, amint ezzel a módszerrel tovább akarna menni, módszere nyomban kudarcot vallana. Milošević azonban megmaradt a maga keretei között, és így könyvével kapcsolatban csakis pozitív értékekről beszélhetünk.

(VL)

A FÉTISEK ELLEN

Hegedűs András: *A szociológiáról*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1966.

Pesten, azt mondják, alig egy hét alatt elfogyott Hegedűs András *A szociológiáról* címen megjelent könyve. Ez nyilván azt is jelenti, hogy nagy szükség volt egy ilyen munkára, hogy nagy az érdeklődés e tudomány eredményei iránt, éppen ezért érthetetlen, miért csak 1500 példányban jelent meg ez a 110 oldalas kis könyv.

Hegedűs Andrásnak 1961-ben kiadott könyve, *A modern polgári szociológia és a társadalmi valóság*, mint címe is mutatja, elsősorban a polgári szociológia fejlődését ismerteti és tudományos értékelését adja. Az újabb könyv is, első részében, mintegy ötven oldalon a polgári szociológia kialakulásával, a keretében jelentkező empirikus irányzatokkal s az újabb törekvésekkel foglalkozik, egyúttal megpróbálja három típusba sorolni a mai polgári szociológusokat. Az első típusba a kapitalizmus direkt védelmezőit, a másodikba a közvetett védelmezőket, a harmadikba pedig a tőkés rend utópisztikus bírálóit sorolja. A könyvnek ez a része mindenképpen érdekes ismereteket ad, egyes értékelési kísérletei azonban, talán a már túl sokszor használt megállapítások újabb ismételtetés miatt, nem hatnak az eredetiség meggyőző erejével. A negyvenedik oldalon olvashatjuk például: „A kapitalista társadalomban különféle betegségek, krízisjelenségek vannak, amelyek állandóan észlelhetők, s amelyeket szakszociológiai vizsgálatok segítségével — ha megszüntetni nem is —, de enyhíteni lehet”... „Szociológiai kutatásokat végző polgári szakemberek ezrei dolgoznak ilyesfajta célkitűzéssel, és ezzel voltaképpen közvetlenül a kapitalista igazgatási gyakorlatot segítik, a munkás és tőkés harcában kétségtelenül az utóbbi oldalán állnak.”

Annyira közismert és már fölöslegesnek tűnő megállapítások ezek, hogy bántóan hatnak egy ilyen tudományos igénnyel fellépő munkában. Szerintünk ugyanígy nem valók ebbe a tanulmányba az olyan jelszószerűségek sem, amilyenek a 61. oldalon is találhatóak, ahol a marxista szociológia tárgyáról írva a szerző szükségesnek tartja elmondani: „Szocialista társadalmi berendezésünk — már fejlettségének mai fokán is — minden lehetőséget megad arra, hogy a felvázolt társadalmi struktúrában az emberi humánus céljainak megfelelő fejlődés zavartalanul folytatódjék, hogy tovább erősödjék és kibontakozzék mindaz az egészséges tendencia, ami egy magasabb rendű társadalmi rendszer kialakulásához vezet, amelyben eltűnik a partikuláris szemléletmód és érdek.”

Nem azért mondtuk el ezt mindjárt az ismertető elején, mintha legjellemzőbbnek tartanánk erre a könyvre. Korántsem, hiszen Hegedűs András műve valóban érdekes és hasznos olvasmány. Röviden elmondja azt, amit erről a gyorsan fejlődő tudományról ilyen terjedelemben mondani lehet. A szociológiához való viszonyulására, tudományos nézeteire, módszerbeli felfogására jellemző lehet, hogyan osztja be könyvét, milyen alapvető kérdésekkel fog-

lalkozik. A polgári szociológia tárgyalása után ilyen címek következnek: A magyar szociológia tradícióról; A marxista szociológia tárgyról; A szociológia a marxista társadalomtudományok rendszerében; A marxista szociológia a társadalomelmélet fejlesztésének szolgálatában; A szociológia és a társadalomvezetési gyakorlat; A marxista szociológia a társadalom önismeretének szolgálatában stb. Már ebből a címfelsorolásból, de a szöveg olvasása közben is érződik, hogy Hegedűs minduntalan szükségesnek tartja igazolni a szociológiának mint önálló társadalomtudományi ágnak a kialakulását, létezésének szükségességét. Leegyszerűsítve azt mondhatnánk, hogy ez a könyv tulajdonképpen egy nagy védőbeszéd a szociológia elismeréséért, s hogy erre szükség van, hogy ez nem nyitott kapuk döngetése, azt csak úgy érthetjük meg, ha ismerjük, milyen körülmények között, milyen nehézségekkel kell megküzdenie ennek a tudománynak fejlődése folyamán:

„Most is vannak olyan álláspontok, amelyek a konkrét szociológiai kutatásokat igenlik ugyan, de ugyanakkor nem tartják szükségesnek sem a szakszociológiáknak, sem a marxista szociológiának mint önálló tudománynak a kifejlesztését. Ezen tagadó álláspontok szerint — amelyek nálunk sem idegenek — a történelmi materializmus mellett szükség van ugyan konkrét szociológiai vizsgálatokra, de ezek nem alkotnak elkülönülő szaktudományi ágakat, hanem csupán módszertani segédeszközök az elméleti általánosítás számára. Ma ebben a korszerűsödött változatban élnek tovább azok a vélemények, amelyek szerint a marxista szociológiának meg kell maradnia a történelmi materializmus keretén belül.”

Hadd idézzük még erről a sokat vitatott, de lényegében már, azt hisszük, mégiscsak tisztázott kérdésről a szerző véleményét: „Ez az állapot, amikor tehát a történelmi materializmus részben filozófiai diszciplína, részben pedig a marxista szociológia általános tudománya — ami ma jól felismerhető és jól bizonyítható —, feltehetően nem végleges stádium. A fejlődés iránya arra mutat, hogy a marxista szociológiának kialakulóban van a saját általános tudománya, amely azonban minden elkülönülése ellenére is szükségszerűen szorosan kapcsolódik majd a marxista filozófiához, és ezen belül is mindenekelőtt a „filozófiai” jellegű történelmi materializmushoz, etikához és esztétikához.”

A könyvnek alighanem az a húsz oldal a legérdekesebb és legeredetibb gondolatokat tartalmazó része, amely a marxista szociológia szerepét tárgyalja a társadalomelmélet fejlesztésében, a társadalomvezetési gyakorlatban, továbbá a társadalom önismeretének szolgálatában. Noha már a bevezetőben, a szociológia mostani fellendülésének s az előbbi időszakban észlelt lemaradásának okait magyarázva, rámutat, milyen fonák helyzetek állhatnak elő a tudomány fejlődésében, s milyen káros lehet a dogmává merevedett tételek hatása:

„A szocializmus építésének kezdeti szakaszában a társadalmi valóság megismerésére irányuló társadalmi igény felismerését és kibontakozását erősen hátráltatta a személyi kultusz, amelynek következményeként a szocialista társadalomról kialakított — a való-

ságban nem igazolható — tételek is dogmává merevültek, és sokszor merő illúzióként éltek tovább.”

Miután leírja, hogy „Marx, Engels, de még Lenin sem tudták a megvalósult és kifejtett szocialista társadalom fejlődésének törvényeit konkrét módon tanulmányozni”, rámutat arra is, hogy ma már minden lehetőség megvan ehhez:

„Másképpen kifejezve, a szocialista termelési viszonyok kiépülése az országok egész sorában lehetőséget ad arra, hogy verifikálható legyen a marxizmusnak a szocializmusról előzőleg kialakított elméleti álláspontja. Sokan még ma is félnek ettől a verifikációs tevékenységtől, továbbra is fétisként szeretnék kezelni a szocialista társadalomról a történelmi materializmus és a szocializmus politikai gazdaságtana keretében kialakított törvényszerűségeket és szívesen kiáltanak ki revizionizmusnak minden olyan törekvést, amely e társadalmi törvények tartalmának konkretizálására, érvényesülési mechanizmusára vagy érvényességi területére vonatkozó ismereteket akar tudományos módszerrel rendszerezni. Ez a magatartás azonban végtelenül káros, mégpedig nemcsak a marxista társadalomelméletre, hanem közvetlenül a társadalomvezetés gyakorlatára is.”

Ez és az ezt követő rész is kétségtelenül érdekes és értékes fejtegetéseket tartalmaz a szociológia jelenségéről a társadalmi döntések, elhatározások meghozatalánál, ahol a „szociológia úgy lép fel, mint különböző, a társadalmi döntésekhez szükséges ismeretek feltárására vállalkozó tudomány”.

Ezek a gondolatok valóban újak, az új társadalmi gyakorlat, a szocialista társadalmi viszonyok építésében eddig szerzett tapasztalatok, és ezekből leszűrt feladatok alapján próbálja meghatározni a szociológia szerepét a szerző.

Szinte naponta érezzük, mennyire fontos, hogy megfelelő ismeretanyag birtokában legyenek azok, akik különféle szinten és különféle jellegű döntéseket hoznak. Elég talán, ha utalunk itt arra, milyen tünetekkel találkozunk nálunk ezzel kapcsolatban a munkásnigazgatás gyakorlatában, milyen nagy jelentőséget és súlyt kapott az utóbbi időben például a munkaközösségek tagjainak helyes tájékoztatása az üzemben történő eseményekről, a gazdálkodási eredményekről vagy a kilátásba helyezett változások esetleges következményeiről.

A szociológia szerepét és feladatait meghatározva Hegedűs lényegében Lenin elképzeléseiből indul ki, aki a „századforduló első éveiben kijelentette, hogy az egyetlen tudományos szociológia a történelmi materializmus. Ez az álláspont a marxizmus adott fejlődési szakaszában teljesen megfelelt a tényeknek és a funkciónak is, amit a marxizmus mint tudomány abban az időben betöltött” Közben azonban nagyot változott a világ, és Lenin a megalakuló Szovjet Tudományos Akadémia alapvető feladatának „a konkrét helyzet konkrét módon való tanulmányozását” tűzte ki.

Magyarországon, írja a szerző, kedvezően alakulnak a külső feltételek a szociológia fejlődésére, noha: „Nálunk fennmaradt még a társadalmi bázisa olyan felfogás kialakulásának, ami a szocializ-

must a már megvalósult formák valamiféle összességének tekinti és nem látja benne a társadalmi haladás, az állandó változás szükségességét és ilyen nézőpontból természetesen, ilyen vagy olyan formában, de tagadja a marxista szociológia kifejlesztésének hasznosságát is.”

Ez a könyv a maga módján remélhetőleg hozzájárul ahhoz, hogy mind kevesebb legyen az ilyen felfogás. Ez alighanem egyik feladata is. (bn)

A SZÜRREALISTA KÖLTŐISÉG REGÉNYE

Szentkuthy Miklós: *Angyali Gigi!* Bp., 1966.

Ha egyszer a magyar szürrealizmus történetét megírják, abban ott lesz Szentkuthy Miklós neve is, a „második nemzedék” kiemelkedő tagjaként, aki a harmincas években *Præ* című regényével jelentkezett — egy végletes modernizmussal, amely a harmincas években egyfelől immár talajtalan volt és idejétmúlt jelenség, másfelől egy következő, a negyvenes évek derekán hírt adónak az igérete is.

Nyilván sem ez, sem a Szent Orpheus Breviáriumának kötetei nem voltak jó ajánlólevelek abban a korban, amely ugyancsak végletesen és kizárólagosan egy másik stíluseszményt és világmépet támogatott, s ezzel a ténnyel függ össze az is, hogy az író, aki az önmagához való hűség lehetőségeit kereste, s egyben egzisztenciája anyagi megoldásán fáradozott, íróként a fordításoknál állapotodott meg, s ezt úgy művelte, mint ahogy sorsban több társa a gyermekirodalmat, majd a kedvezőbb légkör kialakulásával az ötvenes évek derekán, külön pedig az elmúlt tíz esztendőben, történelmi regények sorát írta meg.

A most hozzánk jutott kötete, az *Angyali Gigi!* az eredeti alkotásokhoz visszatérő írókat mutatja. Két kisregénye és novella-csokra jelzi Szentkuthy Miklós írói alakulása újabb állomásait, amelyek egyúttal a burleszkbe futó modernizmus példái is lehetnek. A szürrealizmusban magára talált író nem folytatta ott, ahol ilyen tevékenysége nyilvánosan megszakadt, de ebből az irányzathoz mindazt, ami írói természetévé vált, épen megőrizte, elsősorban úgy, hogy stílussá párolta és egy szatirikus-parodisztikus élt adott annak, amit szürrealista humorként tartunk számon e mozgalom egyik jellegzetes tüneteként.

Legfigyelemre méltóbbnak a kötetet meghatározó *Angyali Gigi* című kisregényét tartjuk. Az elbeszélések csappant hőfoka, bár előképei magának a regénynek, s *Végítélet a jelmezkölcsönzőben* című kisregénye egy hajszolt burleszk minden jegyével s erőltettségével kevésbé látszik alkalmasnak, hogy Szentkuthy Miklós szépírósága felső határai felé való tájékozódásunkban segítsen. Az *Angyali Gigi!* ellenben higgadtabb s kompozícióban is egyenlősebb jellegével arányosan csillogtatja meg a szürrealista Szentkuthy kvalitásait — a vicc és a nyelvi lelemény olyan bőségével, a re-

gény-tempó olyan pezsgő hatásával, amely ezt a regényt kiemeli magából a regényhangulatból és rangot ad neki: ezt a művet már érdemes számon tartani.

Két tündéri lélek szerelmi küzdelme, tragikomikus játéka ez a regény, görögtüze egy egymáshoz vonzó, de egymást taszító egyéniségnek is, akik a mindig tréfára kész mozdulatba rejtik, ami bennük érzelmekben és egymáshoz való viszonyukban halálos komoly és tragédiás jellegű. Az író figyelme azonban mégsem ezen a mozzanaton pihent meg, hanem az előadásmodorhoz, a kompozícióhoz tapadt, s legnagyobb erénye, egyben írói szürrealizmusa is annak a sajátos nézőpontnak a megválasztásában mutatja meg magát, ahonnan hőseit szemléli s kalandjaikat közvetíti. Nem a téma, hanem a metszési pont, az írói „meridián” a döntő itt, és Szentkuthy ki is aknázza nézőpontja összes felkínált lehetőségét: viccmetaforái és cselekmény-vágásai a szellemi fricska és a realitás között cikáznak, és egy szellemet árasztanak, hogy itt egy bolond szerelem sziporkáiként legyenek jelen. S költészetet tud kiugrasztani egy-egy ilyen bukfcével, s valóban van regényének egy „szürrealista-irreális gajdoló, önkínzó, harlekines íze”, ahogy egy regénybeli feljegyzés ezeket a jellegzetességeket költőiségként kiugratva jelezheti: „Pizzi Cato Mortis, van-e szebb fülbevaló, mondd, Kleopátra ángyom, mint egy őszi darázs függeszkedő forгатagos Z-je a fülem mellett a szeptemberi napban?”.

Példánk végletes és kiélezett, mintegy az író maga választotta. Ám oldalszámra lehetne az ilyeneket sorolni, annak bizonyítéka-ként, hogy Szentkuthy Miklós művében, már-már függetlenül a cselekménytől és a regény kihangzásaitól, van egy költőiség, egy igaz és képzeletindító poézis is, egy költői valóság, amely csak az íróé, s ahová a szürrealista fogantatás, ha nem pusztá modorként van jelen, hanem belső szükségből, mintegy világképként is, elviszi az író-t. (BI)

BOTCSINÁLTA MAGYAR DON JUAN

Kolozsvári Grandpierre Emil: *A boldogtalanság művészete*, Bp., 1966.

Kolozsvári Gr. Emil gazdag termését nem vizsgálta eddig közelebbről meg a magyar kritikai irodalom, holott első regénye még 1932-ben jelent meg, s azóta következetes és folyamatos termékenységgel lép a közönség elé, s volt egy időszaka pályájának, közvetlenül az 1945 utáni években, amikor a magyar irodalom élvonalában állt. Azóta, a jelek szerint, csak a magyar írók egyike lett, beleveszni látszik az irodalmi produkció szürkébb tömegébe minden újabb alkotása: nem kelt sem szenzációt, de nincsenek hullámvölgyei sem. Olvasott íróként minősíthetnénk, holott alighanem a leggondolkodóbb magyar írók egyike, akinek olyan határozott stíluseszménye van, s ereje is realizálásához (innen produkciója egyenletes, kiegyensúlyozott volta is), hogy a magyar prózastílus alakulásának történetében előkelő hely illeti meg.

Ezek az elemek ott vannak a most második kiadásban megjelent *A boldogtalanság művészete* című regényében is, s ha az olvasó arra keres példát, hogy milyen az átlagos magyar regény manapság, akkor természetesen módon állapodhat meg éppen ennél a Kolozsvári-műnél, mert ennek a prózairodalomnak mind erényei, mind fogyatékosai feltűnnek ebben a regényben — tiszta képzetként, tiszteletreméltó stíluszinten, valóban regényszerűen, a próza törvényeinek érvényesítésével.

A magas szintet kell kiemelnünk elsősorban, azt a könnyedséget, amellyel feladatát megoldja a szerző, s harmóniára tör, mint aki ismeri határait, s ismeri anyaga törvényeit. A nagy regény ott kezdődik, hogy az írója nemcsak maximálisan aktivizálja az adott lehetőségeket, hanem a pattanásig feszíti is őket, már-már az önpusztítás fokát teremtve meg. S Kolozsvári, a jelek szerint, éppen ennek a torzító, egyoldalúvá tevő, a harmóniát felborító s magasabb összhangot kereső írói indulatnak állt ellent következetesen *A boldogtalanság művészetében* is, holott a téma több irányba, s a megformálási lehetőségek sok módon csábították erre az útra. A donjuanizmus, a szatirikus elem, a főhős kalandjainak botcsináltasága, a regényben felvonuló nők arcképcsarnoka s a férjek galériája a szerelem filozófiájának kibontakozását éppúgy felkínálta az írónak, mint ennek egy kevésbé hősi, de annál inkább komikai éllel készült változatát — a múltnak egy szatirikus körképét, nem beszélve a botcsináltaságban rejlő lehetőségekről.

Kolozsvári ezeket az elemeket mind felhasználta ugyan, de egyik csábításának sem engedett: kiszámítottan adagolta regényében őket, s nem nehéz kihallani az író belső monológját munka közben; végy egy hőst, keress olyan foglalkozást neki, amely a cselekmény színhelyének gyors válogatását teszi lehetővé; újságíró legyen vagy utazó vigéc? legyen inkább újságíró, finomabb családból való, legyen esze is, ne csak ellenállhatatlan ereje a nőknél; most egy komolyabb tónust futtass meg, most élezd a vigjátéki helyzetet stb. Eredmény pedig egy szórakoztató, szó szerint is jól megírt regény, amelyben a főhős egy árnyalattal halványabbra sikerült, de az olvasót ezért pótolja a hősnők sora, temperamentumnak és érzelmeknek sok-sok változata, amely a regényt kiemeli az olvasottak szürkeségéből, s ígéretként megcsillogtatja az olvasó előtt a „többet is tudnék” írói lehetőségét. Mintha az író, annyi mű után, még mindig „nagy műve” ugrására készülné, s talán az a rejtély, hogy miért nem szánja rá magát, heve miért csappan meg mielőtt még nekifutna egy ilyen alkotásnak. Mert *A boldogtalanság művészete* egy ilyen nekifutás-gondolatnak szívdobogás-grafikonját is tartalmazza. (BI)

REGÉNY A HÁBORÚRÓL

Fekete Gyula: *Ezeregyedik esztendő*. Bp., 1965.

A magyar irodalom adós a második világháború epikus felmérésével, s az marad Fekete Gyula regénye, az *Ezeregyedik esztendő* megjelenése után is. Okait kutatni ennek a jelenségnek, mint ahogy annak is, hogy az Osztrák—Magyar Monarchia idejének is miért

csak lírai képét bírjuk, hosszabb tanulmányban kellene, s nyilván a magyar irodalomnak egy „alkati” rajza készülhetne el ezekből a vizsgálatokból, hiszen egy-egy irodalomra talán még inkább jellemző az, hogy mire nem vállalkozik, mint az, amit megvalósított, művekben prezentált.

Múltban gyökerezők tehát a mai művek gyöngéi is ezeken az általánosabb, művészeti és ideológiai síkokon, amelyeken az író és műve esetlegességei már alig játszanak szerepet, s Fekete Gyula sem tudta megkerülni ezt a terhes örökséget. A szerzőnek azonban már nagyobbak az ambíciói és „történelmi töltete” is erősebb annál, hogy közömbös szemlélője lehessen 1944 vérzivatarának, amelyben egy idejétmúlt történelmi képlet pusztult el, semmisült meg, az „ezerestendő Magyarország”, s vele pusztult az „ezeregyediket” ígérő nyilas uralom is.

Fekete Gyulának azonban kitünőbb a problémalátása, mint amit megvalósított műként tud adni, ambícióját nem követi és nem kíséri az írói munka elmélyültebb és kreatívebb volta: az első kapaskodónál kihagy a lélegzete, s csak úgy tud célba érni, ha „terhei” (írói ambíciói) javáról lemond, s megelégszik egy változatos, jól gördülő, élvezetesen elmondott történettel. Ezzel pedig a „történelmi számadásról” mondott le, annak a feszes, vallató módszernek az alkalmazásáról, még inkább szelleméről, amely egy Cseres Tibor *Hideg napok* című kisregényét dúsította és rádiuszát megnövelte.

Fekete Gyula „sorakozója” tehát a megidézésnél már félbemaradt a nagy élménynek, amelyet vallomásként emlegetett, csak morzsáit kaptuk — olvasmányos regényként, de a kreációnak heve és indulata nélkül, eszmei láztól mentesen, „tárgyilagosan”, ahogy regénye fülszövegében mondta. Ám regényéből az is kiderül, hogy ez az élmény elsőrendűen érzelmi jellegű: a háborúba merülő ország életének eszmei, világképi kritikája nélkül ugyanis a nagyobb epikai vállalkozások is, a kisebb lélegzetű regények is csonkán szólhatnak a korról, mert nem az események elmondása és regényszerű feldolgozása a probléma, hanem azok az intellektuális vonatkozások, amelyeknek a történések maguk csupán reflexeik, legtöbbször halvány következményeik. „Anatómiai tanulmánya” szükségeltetik e korszaknak, azzal a kegyetlen közömbösséggel is, amely az anatómus kését kell hogy vezesse.

Fekete Gyula regénye egy ilyen regény-tanulmánynak még az ígéretét sem hozza: az író kreál egy főhadnagyot és egy tisztilegényt, köréjük szervez egy katonai alakulatot, s legtöbbször a „vagány” tetteken felejtí figyelmét, rokonszenve a tisztilegényé, aki talpraesett baka, nincs körülmény, amelyben fel ne találná magát. Mert nem véletlen, hogy a regény egyensúlya, megbillenve, éppen az ilyen kicsengések és ilyen háborús „szituációk” rajza felé indul el, függetlenül attól, hogy főhadnagy-hőisében jelzi az ellenállás ébredését is, a gondolkodás mocorgását.

Az író a hőseivel való azonosulás köréből nem tudott kiszakadni — így témájával sem tudott megbirkózni. Az *Ezeregyedik esztendő*, éppen ezért, a becsületes szándékot és nem a magas irodalmat (megformálásban s gondolatban) prezentálja. (BI)

SZEMBEN AZ ÁRRAL

Moldova György: *Magányos pavilon*. Bp., 1966.

Moldova György nemcsak tehetséges író: nagy alkotásokra is felajzott. S tragikus az íróága, mert azt a bizonyos nagy alkotást kerülgeti ugyan, de egyetlen szenvedélyes lendülettel (amely hiányzik, hogy művét csúcsra futtassa) nem tudja belevetni magát az alkotásba, hanem manőverezik, s kis taktikus játékokba veszve mulasztja el a műveiben sorra megjelenő nagy epikus alkalmakat.

Pedig az epikus elemek, amelyeket prózájában, így a most megjelent *Magányos pavilonban* is felvonultat, egy nagyszabású regénytervet is táplálni tudnának, a szerző ember-galériája éppen úgy megvan, mint az az írói képesség (az epikus isteni adománya), hogy alakjait életre keltse, hogy térben és időben elképzeltesse. S tud mesét is szöni, a történet fordulatossá válásához éppen úgy van érzéke, mint ahogy rendelkezik azzal a képességgel is, hogy alakjait harmonikusan mozgassa a történettel, egyébe tegye őket. Egy szóval, epikus tehetség Moldova, aki mindezekfelett még „érzi” is alakjait, s általában az életet. A *Sötét angyal* című regénye után azonban, mely joggal csigázta fel érdeklődésünket, nem magasabbra lépett, hanem inkább „oldalt” s egy árnyalattal talán még visszafelé is.

Tűnődhetünk, mi lehet ennek az írói megtorpanásnak az oka. Nyilvánvaló, hogy íróágában kell keresnünk ennek az okát is, és éppen a *Magányos pavilon* lehet a kalauzunk. Amikor fentebb arról beszéltünk, hogy Moldova „érzi” az alakjait, óvakodtunk leírni az „emberi sors” kifejezést, holott nyilván erről kellett volna beszélni. A *Magányos pavilon* hősei igen szemléletesen jelzik, hogy Moldova ember-kreáló ereje nagy ugyan, de megmarad egy nyersebb érzelmesség szintjén, s nem párosult a sorslátás indulatosabb és bölcséletibb írói világgépével, ami annál feltűnőbb, mert a *Magányos pavilon* tanúsítja, Moldovát etikai kérdések izgatják, azokat állítja művei középpontjába. Nem kiérlelt etikai kérdések dolgoznak benne, hanem megtanultak, irodalompolitikából kölcsönkértek, s ebben gyökerezik a *Magányos pavilon*nak az a tulajdonsága, hogy a hősök példázzák ugyan az író szemügyre vette etikai kérdéseket, de nem tudja ugyanakkor (s ez nem írói erején múlik!) az emberi sors látványává fejleszteni a kezében tartott életrészeket. A példázat követelményét így hamarabb kielégíti műve, mint az ambíciózus műalkotását. Az elsöben a hősök mindvégig megmaradnak az író pórázán, az utöbbinál szuverénül uralják a regényvilágot, s ha kell, fütyülnek az író szándékaira és etikai ambícióira.

Nagy Zsófia és Smidt Flórián engedelmes hősöknek bizonyulnak, annak jeleként, hogy az író tartja bennük a lelket, s így hagyják magukat mozgatni is, úgy cselekszenek, hogy példázzák az írói tételt az igazi forradalmár erkölcsi arculatával kapcsolatban, hogy megmutassák: „hogyan viselkedik az országos veszély napjaiban a vérbeli forradalmár”. Események során valóban „látjuk” ezt, mert az író végigvezeti hőseit 1956 öszének történésein, ám a valódi

kérdésekre Smidt Flórián esetében elmulasztja megadni a kellő eszmei-lélektani indokokat. Nagy Zsófia ösztönös asszonyiségának rajza már meggyőzőbb ugyan, hiszen segíteni akarásában a férfi iránt ébredező vonzalma, ápolónői rutinja egyaránt megvillan a tettek rugóiban, ám a főhős bonyolultabb és tudatosabb egyéniségnek ígérkezik, mint hogy egy kisregény s egy fentebb jelzett írói „hozzaállás” meg tudná idézni, mert elsősorban az a bölcséleti nézőpont hiányzik a regényből, amelynek segítségével a kisregény etikai traktussá tudott volna válni. Ennek hiányában pedig a kisregény „tere” szűknek bizonyult, az olvasó vele kapcsolatban az íróra maradt, holott a hőssel kellene négy szemközt lennie.

Érdekes olvasmány a *Magányos pavilon*. Ám kérdés: elég-e ez?

(BI)

S Z E L L E M I E R Ő N L É T

Zbigniew Pietrasinski: *A helyes gondolkodás pszichológiája*.

Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1966.

„Mindenki az emlékezetére panaszkodik, senki sem az értelmére.”

La Rochefoucauld

Molière orvosától azt kérdezték: miért altat az ópium? Az orvos így válaszolt: mert az altatás képességével rendelkezik. Mivel egyéb válaszai is hasonlóak voltak, jókora verést kapott. Mikor pedig feltette a kérdést, miért ruházták meg, a válasz így hangzott: mert a bot a verés képességével rendelkezik.

Hányszor élünk Molière orvosának szavajárásával, amikor azt állítjuk valakiről, hogy valamit jobban csinál, mint más, mert jobb képességekkel rendelkezik. A modern lélektan e tájékozatlanságunkat csak részben szünteti meg, hisz a képesség a pszichológia egyik legbonyolultabb s egyben legérdekesebb kérdése. Fogalma több értelmű. Jelentése: ténylegesen létező hozzáértés, gyakorlottság, rutin.

A legáltalánosabb értelemben vett értelmi képességet, az intelligenciát, úgy határozhatjuk meg, mint az értelmi képességek sajátos együttesét, amelynek révén az ember a gondolkodás útján új problémákat képes megoldani és absztrakt anyagot tud megtanulni. Minél értelmesebb az ember, annál finomabb, rejtettebb, nehezen megragadható viszonyokat képes észrevenni. Látja a hasonlóságot ott is, ahol mások csak a különbségeket veszik észre, és megfigyel fontos különbségeket, ahol mások csupán hasonlóságot látnak. Mindenesetre az intelligencia az ösztönnek és szokásnak, mint sablonos viselkedési formáknak, az ellentéte. (Egy amerikai tudós kimutatta: a legmagasabb átlagintelligenciával a tanárok rendelkeznek, velük egy sorban állnak a jogászok, de felülmúlják a magasállású hivatalnokokat. Köztudomású viszont, hogy a tanárok csaknem az egész világon — nálunk is — a legrosszabbul fizetett emberek közé tartoznak.)

Elterjedt vélemény, hogy az elméleti munka követeli a legnagyobb értelmi képességet. A gyakorlati tevékenység valóban kisebb követelményeket állít az értelem elé, mint az elméleti munka, de gyakran másként is áll a dolog. Már Arisztotelész leszögezte, hogy a gyakorlati munka bizonyos értelemben bonyolultabb az elméletnél: a gyakorlatnak fel kellene használni az elméleti, általános ismereteket, éppúgy, mint a konkrét, az adott helyzethez illő ismereteket.

A legfejlettebb szellemi állapot a lángészé. A zsenik közös vonása a legmagasabb fokú absztrakcióra az új, bonyolult jelkép-rendszerekkel végzett műveletekre való képesség. Gondolkodásuk plaszticitásával és a rejtett összefüggések észrevételével felülmúl-
nak más embereket, képesek arra, hogy áttörjék a tartós, általá-
nosan elismert gondolkodási sablonok rendszerét, hogy a társadalom
és saját maguk tapasztalatainak elemeiből új, bonyolult és hallat-
lanul értékes rendszereket alkossanak.

A szellemi erőnléttől függ a képesség, teljesítmény. Fontos fel-
tétele a kulturált gondolkodás, a kritikus és szabatos elme. A kri-
tikus ember mérlegeli mások ítéleteit és érveit, s csak azokat fo-
gadja el, amelyek kellőképpen indokoltak. A kritikus elme: óvatos,
kutató, önálló — tehát független. Függetlensége azonban viszony-
lagos: gondolkodásának alapja az emberiség addig felhalmozott tu-
dása, pontosabban e tudásnak az a része, amelyet sikerült elsajá-
títania.

A siker titka nem annyira a megoldás készségétől, mint inkább
a problémák észrevételének és felvetésének képességétől függ. Az
iskola és a mindennapi élet hozzászoktat bennünket, hogy a probl-
émák kívülről kerülnek hozzánk. Ezeket nagyrészt másra hárítjuk.
A kiváló elmék éppen az új problémák észrevételében és megraga-
dásában tűnnek ki.

A szellemi erőnlét egyik lényeges tartozéka: az alkotó gondol-
kodás, amely újabban felcseréli az alkotó képzelet régi sablonját.
Alkotó gondolkodáson vagy képzeleten az új képeknek a képzetek
alapján történő létrehozását értjük. Az alkotás három fő területe:
a művészi, a tudományos, a technikai. A művész új esztétikai ér-
tékeket hoz létre, a tudós az anyagi világ objektíve létező, de ed-
dig nem ismert tulajdonságait és törvényszerűségeit tárja fel. A
feltaláló a tudomány vívmányainak felhasználásával a műszaki
problémák új és hasznos megoldásait hozza létre. A technikát ál-
talában alacsonyabbrendűnek tartjuk, mint a művészi és tudomá-
nyos tevékenységet, pedig alapvető jelentőségű az emberiség fej-
lődése szempontjából, sőt olyan tényező, amely a művészetnél job-
ban befolyásolja mindenki életét. A művészi tevékenység fejlődése
is részben a technikai alkotás eredményének alapján vált lehe-
tővé.

A művészt nemcsak és talán nem is annyira „természetadta” na-
gyobb képessége jellemzi, hanem inkább saját szerű specializálódott
érdeklődése, észlelése, tevékenysége, állandó beállítódása arra, hogy
élményeit hasznosítsa. A művész hosszú időn át tanulja, hogy él-
ményeit és gondolatait a műben objektívalt módon kifejezze, ezt

viszont más emberek nem teszik, holott potenciálisan többé-kevésbé képesek lennének rá.

A szervezet pusztán biológiai érettsége még nem biztosítéka a normális emberi pszichikum kialakulásának. Az, hogy az egyén normális aggyal rendelkezik, csupán egyik feltétele teljes értékű emberré válásának. Ide kapcsolódik a maga teljességében a nevelés is. A kiindulópont az ún. növényhasonlat. A növény a maga pompájában kifejlődik, ha fejlődéséhez biztosítjuk az ideális feltételeket. Alakja, virágának és termésének formája meg színe eleve adott. A jobb vagy rosszabb ápolás segítheti vagy hátráltathatja egyes vonásainak fejlődését. Sokan ezt vallják az emberi képességekről is. Ennek megfelelően minden képesség (vagy csírája) veleszületett, a neveléssel kifejleszthető. A nevelés olyan, mint a virág ápolása. Ez azonban csak a képességek meghatározott csoportjára vonatkozatható. Helytelen nézet, hogy a normális felnőtt ember valamennyi képességéhez örökség útján jutott, s azokat a nevelés fejlődésére ösztönözte vagy fékezte. Az egyén számos képessége ugyanis élete során alakul ki, nem biológiai átöröklés, hanem „társadalmi átöröklés” eredménye. A társadalmi tapasztalat vívmánya ez.

De amikor a diáknak kész ismeretek formájában adják át az emberiség legértékesebb képviselőinek a gondolatait, egyszersmind elnyomhatják az ember legbecsesebb vonásainak — az új ismeret szerzésének és az alkotóképességnek a fejlődését. John Stuart Mill állítja: „Azon ifjak nagyobb része, akiknek fejébe sok ismeretet gyömöszölnek, nem fokozott, hanem túlerheljt szellemi erővel bírnak.” Hasonlóan vélekedik Saint-Exupéry is: „Még ha nevelik is az embereket, nem oltják beléjük a kultúrát. Aki azt hiszi, hogy a kultúra formulákra való emlékezésben áll, annak nagyon téves képze van a kultúráról. Ma a specializált tanfolyamok mindegyik hallgatója sokkal többet tud a természetről és törvényeiről, mint Descartes és Pascal tudott. De vajon ezúttal már képesek lesznek-e a szellem ugyanolyan alkotó tetteire?”

Pedig a szellemi erőnlét helyes kialakításának előfeltétele: a nevelési fokon, s később minden szinten és területen a széles körű ismeretekkel való felvértezés mellett a gondolkodás tudományos kultúrájának kialakítása, ezzel összefüggésben az értelem fejlesztése.

Az egy mondatba sűrített összegezés nyilván közhely, mint egyébként minden tömörítő szentencia, de igazságtalanság lenne nem megállapítani: a könyv logikus okfejtésével, érveivel, példáival hasznosan növeli a rezonáló olvasó szellemi erőnlétét.

(VG)

TÁJÉKOZOTTSÁG ÉS RÉSZLETISMERET

Ungvári Tamás: *Az eltűnt személyiség nyomában*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1966.

Íme, még egy példa, mennyire termékenyítőleg hat a fiatal íróra, ha szellemi kibontakozásának kezdettől fogva velejárója: a fordítás, dramaturgiai munka, válogatás, gyűjtemény-összeállítás és annak ellátása előszóval, bevezető tanulmánnyal. Ez a másik alkotó műhelyének „meglátogatásával” párosított kötött munka a szabadon választott témákra is ráhat. Jó oldala, néha csapdája, hogy a mások műveinek átültetésével, alkalmi bemutatásával foglalkozó esztéta a „babramunka” folyamán olyan készséget alakít ki magában, hogy a szabad választás szerint felvetett problémákban, illetve író-tűművet méltató tanulmányokban felfigyel a legkisebb apróságra is, olyasmire, ami egyébként elsiklik, háttérben marad.

Ungvári ilyen munkafeladattal „levizitált” sok nagy, főleg külföldi alkotónál, és eközben szerzett gazdag tapasztalatait sikeresen hasznosítja. Nemcsak a művek makroszkopikus méreteit figyeli meg, hanem és főleg a mikroszkopikus részleteket. Sőt az utóbbinak többnyire nagyobb figyelmet szentel, mint az előbbinek, s talán ezáltal is közelebb áll hozzá a csillogó esszé, mint a szürke tanulmány. A sziporka egyelőre nagyobb erénye, mint a tartós lángolás. Széles skálán mozog, olvasottsága, ismerete lehetővé teszi, hogy egy-egy mozzanatot is valósággal körülfalazzon a tények garmadájával. A kis rezdülésekre gyakran érzékenyebben reagál, mint a nagy elmozdulásokra. Egy példa. Ötletesen mutatja be a kis népek „sorbanállását” a világirodalom kapuja előtt. Minél később kapcsolódott be egy nép a nemzetek szellemi együttműködésébe, annál többet veszített. A magyarok pl. századokat. „Mi nem tudjuk már átadni a magyar reneszánsz nagy poétáját, Ballasi Bálintot a világnak — helyét mintegy betöltötték.” S végkövetkeztetésként leszögezi: „Az egyetemes irodalomtörténet így napjainkban már nem csupán a nemzeti irodalmak párhuzamos életrajza, hanem e kölcsönös sugárzások mérése is.” Ezt a fontos követelményt aztán kifelejtí a soron következő fejtegetésből, amelyben a magyar irodalomszemléleteket vizsgálja, s szavát hallatja a hamis beállítások ellen.

Csak úgy rajzanak az ötletek, elemében van, amikor csekély, de nem jelentéktelen mulasztásokat vesz észre, mondjuk, a halhatatlanság telefonkönyvének elnevezett Magyar Irodalmi Lexikonban. Egész sor bosszantó baklövésre mutat rá: az egyik írónál számít a középiskola, a másikinál nem, az író-papánál szerepel az író-fiú, de az író-fiúnál az író-papa nem stb.

Kedvenc tárgyköre a színház világa, legtöbb erőfeszítésének célpontja. Többször is variál egy-egy idevágó témát, néha alig észrevehető változásokat eszközöl. Az eltűnt tragédia nyomában című tanulmánya például alig tér el a Modern tragikum — tragikus modernség tragikomédiát taglaló fejezetétől. Komoly próbálkozása a személyiség eltűnésének végigkísérése, annak érzékeltetése, hogy Kafka víziójában a hős neve már egyetlen betűre fogy. Több meg-

világítását adja ennek a roppant időszerű jelenségnek, tömör diagnózisra felfedi a körtünetet: nem az ember égi mása dereng fel a modern mítoszokban, hanem az embertelen tárgyiasult viszonyoké. A semleges nemű „das Man” a társadalom gépezetébe egyéniség nélkül beilleszkedő ember. A problémát szorosan köti az egzisztencializmus filozófiájával, bár egy-két következtetésének hitelét némileg csorbítja nem eléggé precíz utalása. Heideggerre idézve a „lét a halálért” kifejezést használja, a „halálhoz mért lét” helyett. Látszólag jelentéktelen különbség, de következményként helytelen megállapításra vezethet, már azért is, mert az egzisztencializmus is felveti az elidegenült személyiség kérdését, igaz helytelenül, az elkülönülésben keresve a megoldást. Lényegében az egzisztencia mint filozófia kevesebb, mint a műfajilag tisztán vett irodalom; az „optimista” „szabadságtávlatot nyitó” filozófiánál többet mond a pesszimista jelent rögzítő irodalom. A művészi valóságvetület több a filozófiánál, mivel nem ad általános recepteket, hiányérzetet hagy maga után, ezért más megoldásokra utal, s minthogy adott valóság tükrözője, pesszimista világlátása ellenére is tágabb teret ad a megoldásnak, mint a járhatatlan utat kijelölő filozófia.

Ungvárinak remek érzéke van a paradoxonok kimutatására, a legkisebb ingadozás érzékeltetésére. Tanúsítja ezt, mondjuk, Eliot életútjának velős egybefogása. Az amerikai próza nagyvonalú vázolója még az antológia-szerkesztőt állítja elénk, aki maga is bevallja: nem kerülhette el az elhanyagoltság csapdáit. Utána mindjárt Hemingway példáján bemutatja, milyen kedvvel nyúl az anekdota szintű részletkérdésekhez. A bizarr dolgok éles megfigyelője, példa erre Camus képzeletbeli, jelképes Pestisének összevetése Defoe feljegyzéseivel. (Defoe az 1665. évi pestisjárványt örökítette meg hitelesen.) Ennek alapján szellemes okfejtéssel bemutatja a riasztó különbséget a kitalált pestis pesszimista és az igazi, félelmetes pestis optimista beállítása között, a két egybevetett kor hangjának halálata érdekében.

Kafka, Thomas Hardy, Chesterton, Yeats, Synge, Dylon Thomas, Graham Greene, Faulkner, Salinger szerepel még tanulmány-listáján. Az átfogó méltatás mellett, vérmérsékletének megfelelően, kiterjed a figyelme az „apróságokra” is, Salinger esetében pl. egy helytelenül lefordított címen akad fenn.

Az alapos anyagismeret ráviszi, hogy a részletek boncolása, új mozzanatok kutatása közben mellőzze a közkeletű, szinte közhelyszerű megállapításokat, Arthur Miller esetében mondjuk azt a lényeges szempontot, hogy az amerikai dráma a második világháború után szétrombolta falait, hogy minél kisebb helyen elferjen, és ennek jegyében minden Miller-dráma a családi életre összpontosult, a számára a család „kísérleti telep” hősének elemzésére, mivel a család „amerikai főprobléma”.

A nagyvonalú, néha hézagos rendszerezés és adatos részletezés jellemzi a tanulmánykötetet, amelynek dicséretes erénye az irodalom legfrissebb problémáinak felvetése a kitűnő tájékozottság támpontjáról.

(VG)

A SZEMÉLYISÉG SAJÁTOS ÉRTELMEZÉSE

P. P. Gajdenko: *Az egzisztencializmus és a kultúra*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1966.

— Az egzisztencializmus elakadt, azonban az egzisztencia eszméje egyre nagyobb tért hódít.

Ennek megfelelője az a helyzetkép, hogy az egzisztencializmus mint filozófia mindinkább belegabalyodik saját tételeibe, ám tovább él a művészet régiójában, elsősorban és főleg az irodalomban, sőt új dimenziókat nyer, s mint „gyakorlat” többet nyújt magánál az elméletnél.

Ezért, hogy mindjárt előjáróban felvessük a hiányolnivalót, a meglepően higgadtan, belemagyarázás nélkül s roppant gondosan írt tanulmány hiányérzetet hagy éppen annak tárgyalása tekintetében, hogy az eszme hogyan ölt testet. (Ez nem célja a tanulmánynak, mégis tény: átfogóbb lenne, ha ennek vizsgálatára is kitért volna.) Ez azért lényeges, mert talán egyetlen filozófiai irányzatnak sincs akkora irodalmi kísérete, mint az egzisztencializmusnak, sőt francia változatában minden egyes tételére legalább egy regény íródott. Továbbá az irodalomban az egzisztencializmus elve részben balra tolódott, ugyanakkor pedig az eszme jobbra, főleg végkövetkeztetéseiben.

Mégis a tanulmány érdekesen, szemléletesen végigkíséri a századunk húszas éveiben Németországban keletkezett filozófiai irányzat kibontakozását. S ha egyes megállapításai kissé merevek is, az egzisztencializmus gyökeréig hatol, kibogozza szárait, amelyek Kierkegaard-t összekötik Heideggerrel.

Ennek a még mindig divatos szellemi áramlatnak legégetőbb kérdése a személyiség helyzete. Martin Heidegger írja: „Egyetlen kor sem tudott az emberről olyan sokat és olyan sokfélélt, mint a mai... De egyetlen kor sem tudott kevesebbet arról, hogy mi az ember, mint a mai. Egyetlen kor számára sem lett oly kérdésessé az ember, mint korunk számára.” A XIX. század derekán Kierkegaard kelt védelmére a személyiségnek, amelynek nem jutott hely Hegel egyetemes, egyénbeolvasztó rendszerében. Az egzisztencialisták, Kierkegaard tanát követve, filozófiájuk központjába helyezték a személyiség kérdését, s ezzel együtt a szabadság és szükségszerűség problémáját. Véleményük szerint a személyiség felszabadításának nem az az útja, hogy átalakítsuk az emberek közti viszonyokat, amelyek a személyiséget leigázták, áruvá változtatták (Marx), hanem annak tudatosítása, hogy az értelem és a tudomány nem szabadítja meg az embert a vak szükségszerűségtől, ellenkezőleg, éppen ezek maguk teremtik azt. Heidegger, a vallási tanok és Kierkegaard nyomán azt állítja, hogy az ember csak a halállal szembenézve fordul önmaga, saját egzisztenciája felé, hátat fordítva a dolgok mindennapi világának. A személyiség alapja az akarat és a dac elve. Az egzisztencializmus szerint a világban elidegenült ember létezési módja magában az emberi természetben gyökerezik; az ember maga temetkezik a mindennapiság világába, hogy így magától meneküljön; az embernek nehéz elviselni az igazi létet.

Heidegger a válság okát a reflexiókban, vagyis az emberi észben látja, amely — megbontván „az embernek a természettel és önmagával alkotott egységét” — előidézte a kultúra és az emberi személyiség mai válságát. A válságból a kivezető út — spekulatív módon — a léthez való visszatérés, a „léttel való kapcsolat” helyreállítása. Heidegger szerint az ember nem az, ami a valóságban, hanem az, ami a lehetőségében; a lehetőség mélyebb és eredetibb fogalom, mint a valóság. Figyelmének központjában nem véletlenül áll az alkotás. Keresve az emberi személyiség és kultúra válságának okait az alkotás problémájához fordul. Lesújtó véleménnyel van a modern művészetről, amely „lezüllött a pszichologizmushoz, az emberi élmények ábrázolásához”. Pedig, mint mondja, a művésznek nem az a célja, hogy megmutassa, hogyan látja ő a világot, hanem az, hogy magán keresztül engedje beszélni magát a világot. A művésznek, gondolkodónak, követeli meg Heidegger: „oda kell figyelnie” a létre, sajátosan ki kell fejeznie, amit „meghallott”. Új nyelvet kell teremtenie, mert a megelőző nem lehet a kifejezésnek hathatós eszköze: a mai nyelv (s minden művészeti kifejezés mód általában) elveszítette erejét, a hétköznapi érintkezés eszközzé, afféle aprópénzzé vált. Így a tudomány nyelve is a léttől elszakadt nyelv, eszközzé vált nyelv, viszont a költő és a gondolkodó esetében a nyelv úgy jelenik meg mint cél. Az igazi gondolkodó-művész új nyelvet teremt. „Igazi” az, ami nem racionalizálható, ami sohasem válhat mindenki közkinccsév, hanem mindig mélységesen személyes marad. Az igazi költőt tehát nem lehet lefordítani más nyelvre, mert az átültetés során a „lét-ősalap”, amely a műben a legfontosabb.

Ez a vonatkozás Gajdenkónál nem konkretizálódik a művészet régiójában, ahol is az egzisztencializmus jegyében fogant művek egész sora ad okot a filozófiai elvek konkrét lecsapódásának vizsgálatára. Pedig ezáltal a nem minden tekintetben visszás elmélet átfogóbb magyarázatot kaphatna, és pedig ahhoz a nyugati polgári valósághoz determináltan, ahol hat, érvényesül, és lényegében, minden hibája ellenére, egy adott realitás vetülete, s egyes megnyilatkozásaiban a maga módján visszahat arra a valóságra, sőt bizonyos erjedéseket is elindít egyes eredményei meg, mint például a személyiség érvényesülésének hangoztatása, bizonyos korlátozással pozitívan is értékelhetők.

Heidegger szerint a társadalom mai egész rendje a világ azon metafizikai megközelítésének eredménye, amely a filozófia szférájában született. Tehát, ha meg akarjuk változtatni az elidegenedést szülő emberi viszonyokat, akkor ahhoz a forráshoz kell nyúlnunk, amely létrehozta őket — a filozófiához. Így hát a gyakorlati megoldás helyett szellemi csatározást kínál fel, jobban mondva a tettek helyett a puszta gondolatot. Az egzisztencializmus hitvallása; hogy az anyagi válságtól elvonatkoztatott szellem újjászületése magától véget vet az elidegenült ember gyötrelmeinek, megszünteti a társadalmi fonákságokat. Pedig ennek ellenkezője érvényes, a sorrend más: a társadalmi viszonyok átalakításával illetve továbbfejlesztésével kell elérni az ember teljes felszabadulását.

(VG)

A VALÓSÁGGÁ VÁLT TRAGÉDIA

Ungvári Tamás: *Modern tragikum — tragikus modernség*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1966.

Nem azzal kezdjük, amit az érdekes könyv kifejt, hanem amit ötletként sugall. Hogyan tűnt el a tragédia? A görögöknél megvolt, Shakespeare feltámasztotta, korunkban meg elsikkadt. Vagy talán mégsem tűnt el, hanem csak más formát öltött, jobban mondva kiszabadult „drámai” palackjából, s általánosan-fenyegetően érvényesült.

A görög kultúra nem ismeri a személyiséget. Az ember szerves része az egésznek, amelyben él. A személyiség megsokasodott, a nemzetiség egész egyik tartozéka. A személyiség életének értelme nem önmagában, hanem az egész közösség életében rejlik. Nem tragikus a halál, amellyel szemben értelmét veszti minden, hisz nem semmisíti meg az egészet. Később, a középkorban meg az újkorban, az ember már nem úgy tudatosította magát, mint a társadalmi egész elválaszthatatlan részét, fokozottan szembeszállt az általánossal, előbb egyedenként, később tömegesen. S végül teljesen magányos, elidegenült lett. A középkori keretekben számára a halál az egyéni tragikum megszűnése, a halál mögött ott a megváltás reménye. Később ez a remény is elvész, s marad csak a pusztaság szembeállás a pusztulással. A görögségben a személyiség, a hős, ha a társadalommal, annak elfogadott normáival kerül szembe, magával az istenséggel küzd meg, s bukásában felemelkedik. Shakespeare-nél az ember küzd a közösség egy másik tagja ellen, személyiség személyiség ellen, s bukásában személyi integritása valószínűleg meg. Aztán megjelenik a személytelen ember, szembe kerül az adott közösséggel, de bukása egyéni tragédia marad, nincs társadalmi visszhangja. Végül a személytelen ember elvész a „semiben”, a személytelen társadalomban (Kafka látomása).

Ott, ahol nincs személyiség, megszűnik a drámában az összeütkezés, hisz nincs szilárd közeg, amihez a valóság súrlódna és a tragédia szikráját csiholná. Minő fordulat: a tragédia kibújik a formából, nem drámai keretben játszódik le, hanem magát a műfajt teszi tragikussá, illetve az a tragikus, hogy a drámánál tragikusabb maga a valóság.

Ha az egzisztencializmus egyik sokat vitatott s talán igaztalanul elmarasztalt tételét, a „halálhoz mért létet” vesszük alapjául a drámai konfliktusnak (a halál lehet emberfelemelő élet pontja, s nemcsak a vergődésé, céltalan küzdelemé), egy sablont kapunk, amelyet a tragédiaelméletben általános megoldás-tézisként alkalmazhatunk. Ennek jegyében a görög tragédiában a halál teszi magasztossá az előzetes vívódást, amely azonban csak az egyén, s nem a közösség megsemmisülésével jár. (A görögök ezt jól tudták, ezért többnyire a halálba küldik hőseiket, akár három egymáshoz fűződő tragédián át.) Mi lett volna, ha mondjuk Rómeó és Júlia elkerüli a korai pusztulást? A heves Rómeó bizonyára faképnél hagyja kedvesét, akár családi perpatvar árán. Shakespeare-nél a halál túlnyomórészt „megváltó”, hogy időben beteljesüljön a tra-

gédia s nehogy kiábrándító legyen az egész előző egyéni küzdelem, érvényesülési harc. A dráma színhelye később: vesztőhely, sokk-szoba, halálcella. A dráma mégsem emelkedik a tragédia szintjére, mert a halál nem megdicsőülés, inkább afféle megváltás. A modern drámában, helyesebben tragikomédiában, be sem következik a halál, nincs katarzis, feloldódás, hisz maga a lét halál állapot. A görögöknél, Shakespeare-nél a mű tragédia, mert a halál beteljesedés, de azonmód megszűnik a tragédia, amint a halál megváltás, még inkább létállapot lesz. Az élet maga a tragédia. A mű különálló világa nem vagy aligha sajátosabb, mint maga a világ

Ez hát a gondolatfűzéssel létrejött „felülépítménye” az érdekes könyvnek, amely a tragédia egyénien értelmezett elméletén át a formai-tartalmi változásokat is részletesen illusztrálja. Főleg a következő gondolat ragad meg, amely elvi vetületét adja a tragédia műfaji átállásának kortünetté, tragikus modernséggé. „... A modern nyugati dramaturgiák útja: a dráma kifejezési lehetőségeinek megkérdőjelezése. Minél erősebben, támadóbban zúzzák szét a tematikában a dráma lelkét: a cselekményt, a dialógust, a konfliktust — annál különfélebb, s a drámától leddig idegen, eljárás alkalmazható. Beckett drámái arról szólnak, hogy nem lehet cselekedni, s nincs értelme a szavaknak — a forma így természetesen egy olyan újításra ad alkalmat, hogy a nyelvben és szerkezetben ez a kérdőjel eltűnjék, s egy rendkívül feszült, ravasz, villódzó-sokat kipattantó technika alakuljon ki. A forma játékosan tagadni látszik azt, amit a tartalom vall. A tartalom tagad — a forma azonban a fonákjáról megvalósítja mindazt, amit a tétel lehetetlennek bizonyít: ez a legtöbb mai irányzat közös eljárása.”

Persze, az elmélyültség jegyében készült tanulmány egyéb érdekes szempontokat is felvet. Például azt, hogy a közismert mitológiai eseményeket megjelenítő görög tragédia vagy a szinte elnyűtt témákat, motívumokat feldolgozó Shakespeare-dráma milyen módon alakítja, lényegíti át a közkeletű toposzokat, azaz hiteles-kigagyalt meséket, továbbá, hogy milyen fontos tényezője a tömörítő drámának a véletlen, amely mozgatja, a végkifejlés felé lendíti az eseményeket, meg hogy sajátos paradoxon az, hogy a legabsztraktabb irodalmi műformának, a drámának a legbensőbb illúziója a valóság stb. A szerző a modern életképben két drámai utat lát: Dürrenmattét és Millerét. Az első bánatát nem enyhíti vigasz a sivár világban, a másik a bűnös, megtisztuló embert mutatja, és bízik a személyiség megőrzésében.

Bár úgy lenne, ahogy a tanulmánykötet írója elképzei: „Egy új, jövődöbéli dráma a lét végső lehetőségeit ostromolja majd: mert hőse a természet és a társadalom ura... S ennek az embernek a drámájához a költő feltámaszthatja a tragédia számos hagyományát és örökségét.”

(VG)

A MŰVÉSZETEK ÉRINTKEZÉSE

Gyertyán Ervin: *A műsák testvérisége*. Gondolat, Budapest, 1966.

Mi az, ami közös egy szonettben és egy katedrálisban, egy dalban és egy freskóban, egy filmburleszkben és egy vázában, egy regényben és egy szimfóniában?

A művészetek kapcsolatának, kölcsönös viszonyának vizsgálata végtelen sok szempontot vehet fel. Előbb, mondjuk, kimutatható a műfaji elhatárolással, sajátossággal járó különbség, kezdve onnan, hogy a művészetek anyaga is eltérő. Ezt követheti az általánosítást megnehezítő esztétikai fenomén, hogy minden szép konkrétan egy-egy műben húzódik meg, s a szépet egy festmény, zenemű, vers kapcsán mutathatjuk ki legérzékeltetőbben. Persze, azért eléggé konkrétan felfedhető a művészi alkotásban jelentkező emocionális-érzelmi-értelmi funkció, amelynek jegyében a művész létrehoz egy-egy alkotást. A rokon vonások, összekötő kapcsok felfedése egész sor félreértésre adhat okot, ha maguk a művészek nyilatkoznak, akik a zenéből lírai történetet hámoznak ki, a festészetben költői elemeket találnak, a költészetben zenét fedeznek fel, a szobrászatban a megkövesedett táncot látják stb. Bonyolult dolog a kölcsönhatások kihámozása az önálló művészetekből is, amelyek a kezdet kezdetén egybeforrtak, később szétváltak, majd gépi szinten ismét egybefonódtak. S milyen kapcsok kötik a „mesterséges” formákat (opera, dal, színház, film), amelyek egymásba olvadva új minőséget hoztak létre? Mindezek olyan szétágazó szempontok, hogy a bemutatott könyv szerzője, akarva, nem akarva, többnyire általános kategóriákat alakít ki, mely lényegében bármelyik úton indul el, ugyanarra az eredményre jut: a művészet a valóság sajátos vetülete.

A művészetek társulásai egyébként sok vonatkozásban vizsgálhatók. Mindenesetre mindegyik társművészet hozzáad valamit a másikhoz, amit az nem tartalmaz önmagában, és mindegyik jelentése, mondanivalója csak a többihez való viszonyában nyeri el a maga teljes művészi értékét. Igaz, hogy pl. egy operának külön is élvezhető a hangszeres muzsikája, az áriái, a festői díszletek. Amint a szerző leszögezi, a teljes művészi élményt, az igazi opera jelleget azonban csak a teljes előadás adja meg, éppen azért ezeknek a különböző művészi elemeknek kölcsönhatásából tevődik össze (Eléggé téves példa ez, mivel sok operának csak a nyitánya, egy-egy áriája él.)

A kategorizálás, úgy látszik, elkerülhetetlen. Ezért arra kényszerül, mint az elmarasztalt mintakép, Souriau, aki első és második kategóriába osztotta a művészeteket. Egyes művészetekben, mint Gyertyán leszögezi, a valóság konkrét absztrakciója három alapelv körül kristályosodik ki, három típusba sorolható az elvonas lényege szerint. 1. állapotba rögzítés (képzőművészetek); 2. történés, illetve annak külsőséges, konkrét formái (epika, film, színjátás); 3. a történés bensőséges, absztrakt dekonkretizált formája (zene, ének, tánc).

Sokat merít Hegel esztétikájából, amely szerint „a műalkotás közepén áll a közvetlen érzékiség és a gondolat között.” Legerede-
tőbb következtetéseit a filmművészet vizsgálata alapján vonja le. Szerinte a film megjelenéséig minden gépi művészet, rögzítő és reprodukáló eljárás — a nyomtatás, a rádió, a gramofon stb. — csupán konzerválta és mechanikusan reprodukálta a művészetet anélkül, hogy magához a művészethez lényeges köze lett volna, a filmben pedig elválaszthatatlanul összefonódik a műalkotás és a konzerválás funkciója. A figyelmének előterében szereplő film esztétikai kategóriáit visszavetíti a régebbi keletű művészetekre is. Természetes hát, hogy módszerét ennek jegyében fejti ki. Az egyes művészetek morfológiai helyét általában a művészi absztrakcióhoz és a művészi ítéletformákhoz való viszonyában és ezzel a művészetek kapcsolatának, rokonságának, megfelelőségének és élettereinek megvilágításában határozza meg, különös tekintettel a film „katalizáló” jelentőségére.

Mint megjegyeztük, a végkövetkeztetés általánosságba torkollik. Így jön létre a már ismert „képlet”: minden művészet közös alapja a tapasztalati valóság úgy, ahogy az spontánul az emberi élet gyakorlatához válik nekünkvalóvá, vagyis az objektív és szubjektív természetes egymásra vonatkozásában, egységében; minden művészi ábrázolás lélektani alapja az emberi tudatnak az a képessége, hogy azonosítani és azonosulni tud, hogy képes önmagát kivetíteni a rajta kívül álló jelenségekbe, és képes a rajta kívül álló jelenségeket önmagába befogadni, tudatába bevetíteni.

A tudományt mint az ember világképének szükségszerű „másik felét” csak a művészettel kapcsolatos vonatkozásban ismerteti, hogy kimutassa a különbséget: a tudomány absztrakt konkrétum, a művészet pedig konkrét absztrakció.

Az érthető hiányai ellenére is érdekes, részben úttörő munka emlékeztet Caudwell Illúzió és valóság című tanulmányára, jobban mondva „a művészet szervezete” c. fejezetére, amely hasonló kérdéseket érint átfogóbban: a művészet jegyeit a tudomány jegyeivel vetve össze, mivel a kettő adja meg a teljes világegyetemet s tágabb teret ad a boncolásra. Külön-külön a művészet és a tudomány csak részleg, a két fél együtt alkot egészet, nem mechanikusan egybeilleszkedve, hanem úgy, hogy áthatja a természettel küzdő harcát a konkrét élet folyamatában. Úgy tetszik, hogy a múzsák testvérisége is ebben a relációban vizsgálható átfogóan. Ez egyelőre azonban leküzdhetetlen feladatnak látszik.

(VG)