

AZ ETIKUS EMBER REALIZMUSA

(Szélszöveg Sinkó Ervin szépprózájáról)

BOSNYAK ISTVAN

A sinkói életmű is azok közül való, amelyeknek vizsgálata hatványozott szépséggel veti fel a kérdést: Mit ér az irodalomról írott irodalom, az ún. szakirodalom?

Közhelyszerűen közismert, de a szakirodalom által mégis gyakran mellőzött a tény, hogy a művészlét és alkotóeredménye között szükségképpen paradoxális a viszony: a *hiány*, az alkotói tettnek e mindenkor alapindítéka a létrehozott művel nem szűnik meg ténylegesen, csak „szebb”, „felemelőbb” alakot ölt; a nyomor látványából megszületik az átszilárdított, „megnemesített” nyomor, az örömteli pillanat józsuai visszatartásának szükségletéből az „irodalmilag”, de csak „irodalmilag” megállított idő, a rút negatív élményéből a „művészi rút” — a „vérből” az „arany”... S hogy a paradoxon még nagyobb legyen, az alkotói tiltakozás a művészetnek e pótlék volta ellen egy újabb képzelenséget szül: a vers vers volta ellen újabb verset, az esztétikává váló élet ellen újabb esztétikumot, az „aranyá” lett „vér” ellen újabb „aranyat”, de *csakis* aranyat teremt. Az egyetlen önmagához illő gesztus, mely költőnek, művésznek ismétetlen hátramarad, a mindig előlről kezdett nemes donquijotteria e büvkörből való kitörésért, az élet és irodalom közti szakadék áthidalásáért.

S mit tesz e nemes szélmalomharccal ellentétben az irodalomról írott szakirodalom? — Noha „anyagából” következően ő maga kétszeresen is paradoxális szülemény („arany” az „aranyról”, mely nemrég még „vér” volt), legtöbbször nemcsak hogy közömbösen legalizálja, lázadás helyett passzívan szentesíti saját „tárgyának” és önmagának nagy paradoxonát, hanem még sietteti is kiteljesedni, valóságos abszurdummá válni: az ún. tudományos hozzáállással, objektív analízissel, egzakt interpretálással és a többivel lényegében irodalmi *sakk* kérdésekre redukálja az alkotóember műbe foglalt *életkérdéseit*, magát a továbbélni, s nem pedig mumizálódni akaró életet. Szem elől tévesztve a szem elől téveszthetetlen tény, hogy ami ma „irodalom”, az tegnap még szitok vagy egzaltáció, undor vagy áhítat, kétségbeesés vagy swan, de mindenképpen az *élő* ember *eleven* valósága volt, a szakirodalom legtöbbször maga is túlbuzgón hozzájárul ahhoz, hogy az imént még lüktető élet mielőbb megmerevedjen, hogy az alkotóember megismételhetetlenül egyéni, egyszerű viszonyulása léthez és nemléthez puszta „tudományos témává” legyen, hogy az a bizonyos nem-irodalmi irodalom, mely „olyan félelmesen igaz, mint a sár, a

vér, a halálhörgés, az esztelenre és réműletesre ráremülő szegény emberi szem”¹, menthetetlenül a szakmaiság szarkofágjában kössön ki.

Minden irodalmi alkotás, még a legspontánabban, legelemibb közvetlenséggel feltörő is kétségkívül tartalmaz valami csináltat, megszerkesztettet, s magától értetődik, hogy a „csinálásnak” a folyamatát, a mű elemeinek egybeötvözési módját s az elemek milyenségét megfelelő elemzéssel ki lehet és ki is kell mutatni, hisz csak így módon lehetséges közelébe férkőzni a lényegnek, a belső tartalomnak is. Az irodalomról írt irodalom azonban sokszor mást tesz: azzal válik rossz értelemben is szakmaivá, hogy az alkotás művességének meghatározását végső *céljának*, s nem pedig szükséges, hasznos *eszközének* teszi meg, s az illető alkotásból az égvilágon minden szakmait kianalizál, kidedukál és kiredukál — csak épp a leglényegesebbet, a legcsodálatosabbat sikasztja el, ti. a műbe transzponált emberi individualitást, a szóba foglalt, egyszeri és megismételhetetlen életvalóság misztériumát. A mű „objektum”, de nem mechanikus konstrukció, s az egyetemes eltárgyasodás világára vall, hogy legtöbbször mégis egyszerűen szétszedhető, mérícskélhető, ilyen és ilyen funkciójú elemekből összeszerkesztett *eszközként* kezelik.

Naiv remény lenne, természetesen, azt várni az irodalomról írt irodalomtól, hogy véglegesen feloldja a költészet és önmaga belső paradoxonát. „Vérré” nem lehet változtatni az azzá amúgy se válható költői szót, ez nyilvánvaló — mint ahogy az is nyilvánvaló, hogy *lehet* késleltetni, *lehet* fékezni a mumizálódás folyamatát, a „vér” „aranyá” válását. Nem a többé-kevésbé sikertelen végeredmény, de maga az erőfeszítés, a szellemi görcs: ez az egyetlen, ami értelmet s némi alkotói pátoszt kölcsönözhet az irodalom irodalmának is. Eleve lemondani erről az erőfeszítésről mindenekelőtt annyit jelent, mint jó előre feladni a reménytelenül-szép „sziszifuszi” harcot, a küzdelmet, mely méltóvá teszi az irodalommal való foglalatosskódást magához az irodalomhoz, végső fokon pedig annyit jelent, mint vállalni a szakiparosságot, a joggal megvetett irodalmi mesteremberkedés pozícióját. Ez a pozíció egyetlen írói életműhöz sem méltó, de különösen méltatlan és inadekvát lenne az olyan életmű esetében, amely elméletileg és gyakorlatilag egyetlen folyamatos küzdelmet, görcsös tiltakozást képvisel az „irodalom”, a „költészet” ellen, mint valami csodás transzszubsztancia, „csúfot úz saját intencióiból: a szó nem válik vérré, hanem a vér válik szép, nagyon szép, talán gyönyörű szavá. De csak szavá.”²

I.

Mivel magyarázható, hogy Sinkó, aki leginkább szenvedő alanyként élte át a huszadik század legsötétebb eseményeit, a jobb- és baloldali szörnyűségek egész sorát — Bukovinában az első világháborút, pesti, szabadkai és bécsi bujkálása hónapjaiban a felderterort, a grünzingi barakkokban a rezervátum-sorsot, Moszkvában a sztálini csisztkák légkörét, Boszniában az usztasa- és csetnik-uralmat, Dalmáciában a zsidó-internációt, s mindezen túl családjának teljes likvidálását a háború idején —, mivel magyarázható, hogy ez az ember, akinek a hu-

szadik századi emberiségben ugyancsak volt alkalmá meglátni a bestiálisat, mindig és csakis az embert, de nem a bestiát festi? Mi képesíti arra, hogy a huszadik századi gorillizmus legkétségbeejtőbb pillanataiban is kitartson az elborult orcájú ember mellett? A mindent megbocsátó krisztianus tolerancia-e, vagy ellenkezőleg, egy csupa-optimista, szemellenzős baloldali ideológia?

Epp a szépprózája bizonyítja mindennél ékesebben, hogy egyik sem, hanem a tipikusnak, jellegzetesen sinkóinak is mondható alkati sajátosság, az *etikus fantázia*. Az erkölcsi szenzibilitásnak a képzelet révén megnyilvánuló képessége, hogy azonosulni tud a nem-énnel is, együtt tud rezdülni a legkevésbé személyessel is, hordozóját, tulajdonosát bele tudja láttatni, képzeltetni a más-sorsba, más-életbe, s ily módon az képes áthidalni az ember és ember közti közömbösség szakadékát. Ugyanaz az etikus képzelet, amely a kis hisztérikus Líza Hohlakovának megakasztja torkán az ananászkompótot, s ismételten arra kényszeríti, hogy a személyes bűnösség tudatával gondoljon a négyéves kislányra, akinek először levágták az ujjait, s aztán a falra feszítve négy órán át haldokolni hagyták; ugyanaz a szolidaritás fantázia, amely azokat a felejthetetlenül szép háborgó sorokat íratja gróf Tolsztojjal, hogy íme, az ő asztalán fehér abrosz, rajta piros reték, szép sárga vaj, aranyszínű kerek cipó, a kertben meg, zöld lombok között, muszlinruhás hölgyek örülnek a melegnek és az árnyéknak — odaát pedig, a jobbágytelepen, „az éhínség gonosz ördöge már végzi a munkáját, gazzal veri fel a földeket, megrepszti a kiszáradt talajt, lemarja a parasztok és a parasztasszonyok kérges talpát, feltöri a jószág patáit”³ . . .

Ez a minden „kis” és „nagy” etikusra egyaránt jellemző szolidáris képzelet eredményezi azt, hogy Sinkó prózájában az emberi gyöngeségek, talajszinti sajátosságok és trivialitások, de a mocsoknak és bestiálisnak legkülönfélébb módozatai is túlmutatnak önmagukon s az embertelenség felszíne alól eredendő szépségében sejlik föl az életfeltételekkel megnyomorított ember igazibb arca, jelenlegi lénye mögül a potenciális valósága.

Az etikus fantázia Sinkó nem egy prózaalakjának kifejezetten, hangsúlyozottan is sajátja. Az *Aron szerelme* főhőse, az ismert nemzetközi antifasiszta forradalmár például rekonstruálni tudja a poézist minden élőlényben, mely a természet balsikerének, a mostoha sorsnak vagy a pusztulásnak fájdalmas bélyegét viseli magán: képzelete a kimustrált, puffadt párizsi utcalányokból is ki tudja bontani a fehér tejfogú nyolcéves kislányokat, akik egykor voltak. S az *Optimisták* Sásdi Bandija is az Aron szerinti legkülönb, a logikánál is különb emberi sajátosság, a képzeletnek köszönheti a képességét, hogy a gyászos öltözetű szobalányban is Noa-Noát tud látni, hatalmas medencecsontokkal, meztelenül ragyogó bőrrel, füle mögött a korállszínű virággal s övén a lenge paréoval . . . Ahogy Sásdi Bandi a szerencsétlen szobalányba a Gauguin-tündért, regénybeli társa, Bádi Jóska az egykori fehér inges, hímzett gallérú ártatlan gyerkőcöt látja bele a korosodó csendőr portréjába, akit a Lenin-fiúk minden ok nélkül, pusztá virtusból likvidáltak. Ez a felszín alá látó szolidaritás képzelet juttatja a *Tizennégy nap* barakk-hőseit, Benedikt Arnoldot is arra az álláspontra, hogy ha arról van szó, hogy egy láb megfagyjon, akkor mindegy, kié az, lehet akár a római pápáé is, mert az emberek ugyan nem, a lábak azonban

mind testvérek és ártatlanok. S ugyanez az etikus fantázia munkálkodik az öregkori *Utolsó beszélgetés* főszereplőjében is. „Egy hajszálon múlt, ki tudja, min múlt, hogy nem az a svihák jár most itt a ködben s kopog a botja a fahídon s hogy őhelyette nem az a svihák készül a vele való utolsó beszélgetésre, nagy leszámolásra. Svihák? Kinek az érdeme, hogy nem történt szerepcsere?” — kérdi az öreg önmagától, beleképzelve magát az ellenfél, a svihák szerepébe, sőt teljesen azonosulva vele — élete legnagyobb gonosztevőjével: „Egy pillanatra szinte összetévesztette, azonosította magát azzal a másikkal, mintha nem ő, hanem az a másik volna az, aki itt lassan húzza a lábát és volna útban öfeléje.”

A sinkői etikus fantáziának e munkálkodása nemcsak a szereplők mentalitásában, jellemében fedezhető fel, hanem megnyilvánul hangsúlytalanabb formában, díszkrétebb alkotói gesztusokban is: egy-egy „mellesleg” levetett hasonlatban vagy metaforában, látszólag jelentéktelen, minden különösebb funkció nélküli digresszióban, a helyzetek és konfliktusok finom, inkább sejtető, mint mindentkibeszélő motiválásában stb.

Az ifjúkori *Sorsok* Tréber Tónija például önmagában véve egy durva, érzéketlen fickó, akinek „a jobb életről való elképzeléseiben a nőnek már régóta főleg annyiban jutott hely, hogy a nő szükséges tényezője a férfi ellátottságának, mert főz neki és mos rá”. Azonban a földönfutó Tóninak e csöppet sem eszményi viszonyulása — amint ezt a nem is nagyon nyomatékos „régóta” is sejteti már valamelyest — nem holmi született talajszintiség következménye; életében a nőnek csak „régóta”, de nem kezdettől fogva jut ilyen triviális szerep: egykor, fiatalkorában — amint egy „mellesleg” bevetett írói digresszióból kitűnik — ő is emberibb módon, poétikusabban viszonyult a szerelemhez, egykor még „minden nő után megfordult, aki csecsemőt vitt a karján, vagy aki mellett felnőtt gyermeke ment. Akkoriban az esetleg láthatatlan férjet is hirtelen feltámadó határozott fájdalomérzéssel úgy tudta irigyelni, akár a gazdag szántóföldek gazdáit”. S hogy a múlttal ellentétben most már pusztán mosó- és főzőalkalmatosságot lát az asszonyban, ennek — az író ezt, természetesen, nem mondja ki szó szerint, de szereplője világának, életközegének egész rajza képzeletet mozgósító erővel szuggerálja — Tréber Tónin *kívüli* okai vannak.

S az *Elemér főhadnagy* címszereplője is mentes minden eszményiségtől, sőt első impresszióként úgy tűnik, az író pusztán az emberi gyűlöletet akarja vele példázni kíméletlen nyíltsággal, végső pesszimizmussal. Elemér ugyanis már kilencéves korától valóságos megszállottja a rossznak; az apatini előkelőség iskolájába ekkor becsöppent zsidógyerek, az Útkaparó Pisti iránt fellobbant gyűlölete az évek folyamán démonivá nő, s még akkor sem elégül ki, amikor bosszúvágyának e puszta objektumát végre kötélén látja lógni. Azonban az író e sátáni vonásoktól sem mentes Elemér főhadnagy *teljes* valóságának, *egész* egyéniségének megértéséhez a cselekmény indításakor egy látszólag objektív ténymegállapítással megadja a kellő emberi perspektívát: Elemér a járási főszolgabíróék, „Alsó- és Felsőbaróczi Baróczy Elemér és Baróczyné született báró Bessenyei Kornélia egyetlen fiúgyermeke”, akiben ennél fogva — sugallja a későbbi események távlatából ez a bevezetőbeli „objektív” ténymegállapítás — *természeteszerűleg*, az ő kis-

királyi szempontjából nézve: *logikusan* lobban fel a gyűlölet, amikor a fiatal előkelőség iskolájába egyszerre becsöppen s ifjú Felsőbaróczy Baróczy Elemér központi, valósággal sztárszerepét ügyességével és talpraesettségével veszélyeztetni kezdi holmi Útkaparó Pisti, a bevándorolt és nincstelen útkaparó, s méghozzá *zsidó* útkaparó fia... A sántánian irracionális eleméri gyűlölet mögött ily módon felsejlik a reális gyűlölet képzete, a társadalmi viszonyok, hierarchiák, szociális reflexek labirintusából, s nem valami született elvetemültségből eredő bűnösség víziója.

Az *Elemér főhadnagyhoz* hasonlóan az *Aegidius útra kelésének* is csak a felszíne, faktúrája tanúskodik az ember állatiasságáról. E parabola-regény a mindennemű öldöklés, bármiféle eszme érdekében történő mérszárlás esztelenségét, az eszmék démonikusságát akarja példázni, s ezt is példázza, de *csak* ezt; azok viszont, akiken az eszmék emberséget devalváló, elállatiasító hatalmát kellene látni, érezni, azok — ti. az Anyaszentegyház link, az eretnekek ellen tüzzel-vassal küzdő zsoldosai — nem „született” szörnyetegekként, hanem emberként, nyomorúságos emberekként jelennek meg a regényben: a sinkói etikus fantázia erejét példázva Aegidius szemében a harmincezer védtelen magdeburgi kíméletlen lemészárlása után sem megtestesült Gonosznak, hanem csakis mindennapi, kicsit fáradt, kicsit megelégedett, zsákmányt cserélgető, muzsikálgató és szomorú nótákat éneklő katonáknak látszanak, nyomorúságos embereknek, akiknek ez a gyilkos munka adatott egyetlen foglalkozásul.

Nem maga a harcos, hanem *a harc* a gonosz: ezt példázza *A dög* című, öregkori Sinkó-novella is. A személyi kultuszos idők mindenre kész, magát a direktíváknak vakon alárendelő „döggének” egész történetéből is kisejlik halványan, hogy alighanem ő sem holmi eredendő bűnös, „döggé” nyilván azok az idők tették, amelyekben embernek, harcosnak, forradalmárnak maradni azonos volt a feltétlen szófogadással, a kegyetlen, intoleráns, de társadalmilag állítólag hasznos tettek végrehajtásával. Azonban a tény, hogy ő is egyféle áldozat, akárcsak azok a szerencsétlenek, akiket egykor ő kínozott meg rendületlen „forradalmi” kegyetlenséggel — ez az igazság a maga teljes tragikumában egy diszkrét írói tollvonás, egyetlen metafora révén válik egészen is nyilvánvalóvá: az időközben lefokozott, mellőzött, félretett „dögöt” felkeresi egykori, azóta már „rehabilitált” áldozata, a rettenetesen meghurcolt és megalázott Tamás Antal, a zenész, s az író a bűnös és áldozat találkozását a „dög” sivár, „csupasz bárkára” emlékeztető szobájában egy látszólag banális és funkciótlan, de lényegileg csöppet se köznapi, nagyon is mély értelmű képpel *kétoldalúan* tragikus helyzetként értelmezi: „itt, ezen a csupasz bárkán, ahol majdnem úgy festenek ők ketten, mintha egyformán volnának hajótöröttek...”

„Az éhes ember nem jó ember, de nem is rossz ember, hanem elsődlegesen — éhes. Az éhségnek oly mértékben kiszolgáltatott áldozata, hogy morális kvalitásai indifferensek”⁴ — fogalmazza meg az idős Sinkó tömény képletességgel a mindennemű metafizikai Morált relativvá tevő, a normatív-etikai dogmákat sutba vágó meggyőződését, azt a meggyőződést, amely, mint láttuk, élete legkülönbözőbb időszakaiban írott prózájában is jelen van, érzékletesen testet ölt. Sinkó, az etikus ember nem egy dogmatikus normatív etikával szemlélődik prózavilá-

gában, hanem az etikus fantázia költői — sinkói értelemben költői, azaz a dolgok, sémák, fantomok személytelen világát, a látszatok, konvenciók, ideológiák kemény kérgét felperzselő — fénycsóvjával. Ennek köszönve Sinkó a prózájában az embertelen külszín alól sértetlenül ki tudja emelni az emberit, korának, világának embertelen valóságához mindig hozzá tudja képzelni és képzelteni a meggyötört, eltorzított, emberi mivoltából lépten-nyomon kivetkőztetett embernek a lehetőségeit. A lehetőségeket, melyeknek nehézkes, akadozó, meg-megtorpanó realizálódásáért nem magát az embert kárhoztatja, hanem azokat a társadalmi, politikai, szociális létfeltételeket, melyek a normatív etikák szerinti „erkölcstelenségeket” létrehozzák, tartósítják és reprodukálják.

Már az ifjú Sinkó is — legkorábbi prózái ezt bizonyítják — rendelkezik az etikus fantáziának e mindent besugárzó, átvilágító hatalmával, s ez teszi érthetővé, többek között, hogy miért lett olyan korán és olyan szenvedélyes „nietzscheánus”. A fiatal, szinte még kamasz-poéta, akinek Ady Endre mellett Nietzsche sem „irodalmat” jelentett, hanem az önmagára ismerés, a szellemi önismeret médiumát, a korán kialakult etikai alkatával könnyen megfogadhatta Zarathusztrának a „bírákhoz” intézett tanácsát: „Mondjátok »ellenségnek«, de ne mondjátok »gonosztevőnek«, mondjátok »betegnek«, de ne »gazembernek«: mondjátok »bolondnak«, de ne »bűnösnek«...” Azonban az ifjú Sinkó ugyanakkor alaposan megszívlelhette a tanítványokhoz intézett zarathusztrai intelmet is, ti. nem maradt meg örök tanítványnak, hanem az önmagában, mentalitásában felismert „nietzscheánizmus” mellett kifejlesztette a maga „ellen-nietzscheánizmusát” is, amely, mint láttuk, prózájában olyképp nyilvánul meg, hogy következetesen toleráns a zarathusztrai arisztokratizmussal megvetett „apró nép”, a „fölsőlegese”, „férgesek” és „rothadtak”, az ún. kis, jelentéktelen emberek és ún. banális sajátágaik, az „apró erények”, „apró okosságok”, „porszemtekintetek” és „hangyadibdábok” iránt. Közismert Sinkónak az a valósággal szenvedéllyé vált szükséglete, hogy demitizálja a „történelmi nagysággá” tett bálványokat (pl. a „nagy Sztálint”), s hogy antimitikus nézőpontról szemlélje a ténylegesen nagy politikai és művészi egyéniségeket is (Lenint, Titót, Goethét, Beethovent stb.). Azonban e közismert szükséglete mögött kissé elsikkad az a másik, ti. a „kis, szürke ember” és „banális” élete demisztifikálásának a szükséglete. Pedig a szervesen, az egész lényét meghatározó etikus fantáziának köszönve: *alkatilag* sajátjává vált protagorászi meggyőződésnek, hogy az ember a mértéke minden dolgoknak — logikus következménye, hogy Sinkó nemcsak a „nagyokról” vagy ténylegesen is nagyokról, de a kisszerűség, banalitás, hétköznapiság látszatával befedett „szürke” emberről is szenvedélyesen lekapja a társadalmi maszkot, melyet viselni kényszerül, azonban nem valami „isteni”, nem valami Abszolút Kritériumból, hanem csakis és mindig a mitizálatlan-emberi mértékből, magából az emberiből kiindulva.

Sinkó etikus képzelete úgy rekonstruálja a talajszintiben és triviálisban az emberséget, hogy eközben nem válik a kisszerűség és otrombaság védelmezőjévé, s ugyanígy, a szociális, politikai és osztálykorlátok között eltorzult emberről is úgy hámozza le mindazt, ami torz, hogy ezzel nem lesz a történelmileg retrográdnak az apologétája. Ami-

kor például az *Optimisták* Bátija úgy véli, hogy a fiatal, fél lábbal még gyerekek ellenforradalmárok, a ludovikások is voltaképpen és bizonyos szempontból ugyanolyan áldozatok, mint azok a forradalmárok, akiket a sikertelen ellenforradalmi lázadás idején ők öltek meg, akkor nem valami zavaros és reakciós politikai nézetnek áldoz, hanem egy kifinomult, emberséges, a véres jelen valóságától messzire előrefutott erkölcsi szenzibilitásról tesz tanúságot, egy erkölcsi fogékonyságról, mely nem az osztályellenség politikai felmentését célozza, hanem csupán azt az emberséges meggyőződést juttatja érvényre, hogy az embert nem lehet elmarasztalni normatív etikákkal, mert emberileg — legalábbis potenciálisan — mindig többet ér, mint amit osztálykorlátai között, társadalmi determináltságában felmutathat.

A sinkói ember, bármilyen torz társadalmi maszkot visel is, potenciálisan többé vagy kevésbé mindig ember, mindig magába rejt egy immanens emberséget, amely nem vagy csak részben képes áttörni az embertelen maszkon. Ezért a legkifejezettebben negatív hősei is, mint láttuk, mindig csak feltételesen negatívak, jellemük csak viszonylagosan embertelen, s vétségeik leginkább tragikus vétségek: amolyan büntetlen bűnösök, vagy legalábbis kevésbé rosszak, mint amilyennek életük, cselekvésük fényében látszanak.

Ilyen vonatkozásban a sinkói emberszemlélet szembeötlően rokon a krležaival. Mint ahogy Krleža kétségkívül legsötétebb, emberi mivoltából leginkább kivetkőzött alakja, a *Bankett Blitvában* Barutanski ezredese sem született démon, hanem egy utálatos, vérengző fráter, aki azonban nem holmi passzióból tirannuskodik, hanem társadalmi posztjához híven, s aki ezen a poszton nemcsak korlátlan hatalmú kényúr, hanem paradox módon maga is rabja ugyanannak a blitvai Apokalipszisnek, amelynek éppen ő az elsőszámú lovasa — úgy a sinkói próza legkegyetlenebb emberei is az illető társadalmi közeg determináltjai; alakjuk fölött állandóan ott kísért az írói sugallat, hogy a világban, melyben ezeknek a nyomorultaknak élni adatott, a „lenti” és a „fönti”, a hatalmas és a sanyargatott végső fokon *egyazon* embertelen sors, *egyazon* történelem előtti idő kiszolgáltatottja.

Jellegzetesen sinkói a gesztus, hogy a sztálini csisztkák légkörében bejegyzí *Moszkvai napló*jába, intellemként az utókornak, azoknak, „akik jönni fognak” — hogy ne tévesszék majd össze a mostani kor emberének uniformisát az eleven emberrel. Hogy ez az intellelem nem a sztálini „szocializmust” szépitgetni akaró politikusé, hogy belőle nem az ideológus, hanem az etikus ember fantáziája szól, mely nem „szépití”, nem idealizálja a nyomorúságos embert és emberi nyomorúságot, csak éppen hozzáképzei azt az emberségesebb lehetőséget is, melynek megvalósulása az előtörténelemnél szerencsésebb időben lehetséges lenne — ezt a *Moszkvai napló* előtt és az után írt Sinkó-prózák mindennél ékeesebben bizonyítják.

Sinkó minden körülmények között, még akkor is, amikor látszólag csak esztétizál vagy politizál, mindig megmarad etikusnak, de nem olyan értelemben, hogy etikai teóriákat kovácsol, hanem etikus alkátával, egész egyéniségét meghatározó etikus képzeletével elevenen reagál élete médiumára. A teóriákból — az etikaiakból is — csak azok válnak igazán sajátjává, melyek önmagát, legbensőbb lényét revelálják. Amikor például az egyik utolsó nyilvános előadásán azt fejtegeti,

hogy „maga a kapitalista is, akinek az a társadalmi funkciója, hogy a termelőeszközök birtokában a megvásárolt munkaerőből hasznot, értéktöbbletet sajtoljon ki, emberként, emberi mivoltában eltűnik a társadalmi funkciója mögött”, s hogy ily módon „egy elvarázsolt világba kerülünk, ahol az eleven ember *eldologiasodik*, mert emberi viszonyok helyett a birtokviszonyok, az áru az, ami uralkodik és mint valami mesebeli sárkány, elnyeli, láthatatlanná teszi az embert”⁵ — amikor az immár idős Sinkó ezt fejtegeti, akkor látszólag nem tesz mást, mint teoretizál, s méghozzá nem is eredetien. Hisz terminológiában és tartalmilag is nyilvánvalóan Marxot követi, s többek között *A filozófia nyomora* közismert metaforájára asszociáltat, hogy nem az uralkodó az, aki megkaparintotta s a maga pecsétjével látta el a pénzként forgalomba kerülő aranyakat és ezüstöket, hanem ellenkezőleg, azok kaparintották meg az uralkodót, s arra kényszerítették, hogy pecsétjével lássa el és szentesítse őket... S mégis, a látszattal ellentétben Sinkó mást is tesz itt, nemcsak Marxot interpretálja: saját legbenső, egész életén átvonuló meggyőződésének ad teoretikus köntösben megjelenő kifejezést. Annak a meggyőződésének ad hangot, melyet nem megtanult, szorgalmasan elsajátított teóriák éltetnek. Nem az ember eredendő jó voltába vetett erasmusi hit „eltanulása” magyarázza ezt a meggyőződést, sem a descartes-i minden élővel való szolidarizálás „megszivlése”, s nem is a Marxéknál többször is fel-felbukkanó, az uralkodó osztály képviselőivel szemben is toleráns osztályelméleti tételek „elsajátítása”, hanem az *alkati* humanizmus, melynek az etikus fantázia az egyetlen tényleges, embert és művet egyaránt hatalmában tartó ura.

II.

Ez az alkati humanizmus a legközvetlenebbül meghatározza Sinkó alkotói módszerét is: akit etikus fantáziája ismételten arra kényszerít, hogy az emberről lefejtse a társadalmi koróziót, s hogy ily módon a külszín, a jelenség kérge alá hatolva rekonstruálja az emberben az emberit — az nem lehet más, csak realista.

Ha a naturalista az az ember, aki a láthatatlanná vált, elszemélytelenedett, fantomatikussá lett embernek, a valóságos élő emberinek a keresése közben általában a biológiai póreségnek mint az emberi utolsó menedékének a feltárásánál állapodik meg, akkor Sinkó kimondottan anti-naturalista írói alkat. Az inkognitóba szorított, a társadalmi létfeltételekkel elfedett emberit keresi ő is, de e keresés alkotói eredménye önála sohasem a pőrén maradt biológiai ember, hanem az animális maszk alatt tengődő, a nem-emberi társadalmi viszonyokkal eltorzított ember-ember. A naturalista prózához hasonlóan az övé is lemeztelenít, demisztifikál — ahogy *A tőke* írója mondaná: — a dolgok fantazmagorikus formáját felvevő emberi viszonyokat demisztifikálja, azonban e műveletnek a végeredménye önála sohasem az ember „tisztán emberi” biológiai léte, „eredendő természetessége”, hanem mindig és csakis a láthatatlanná vált *szociális* jellegű humanitása. Ha Dosztojevskij realizmusa „végső soron a lélek legmélyén létező erőket és erényeket juttatja diadalra — a bűnök, a ziláltságok, a mohóságok

és önzések alatt mégis épen, sértetlenül maradt humánus mint az emberlét végső lényegét”⁶ —, akkor Sinkó prózája a morális elem központosságán és az etikus fantázia szerepén túl a módszerben is némi rokonságot mutat a dosztojevszkiji prózával, amennyiben az emberlét végső lényegét szintén a humánusban, s nem a biologizmusban fejezi fel.

A sinkói módszer a mélyrehatolás módszere, realizmusa feltárja a társadalmi létfeltételekkel eltakart emberit, a külső lét viszonyaival eltorzított emberre visszaképzeli és képzelteni az emberséget, s ennél fogva nem más, mint szakadatlan humanizáló folyamat. E módszer végső határa az ember szocialitásának a határa. Legkorábbi, a húszas évek elején írt prózája is azt bizonyítja, hogy az emberszemléletet illetően Sinkó egy vonatkozásban marxista volt akkor is — amikor egyébként krisztianus volt, ti. *A politikai gazdaságtan bírálatához* írott bevezető azon tétele, hogy az ember olyan „zoon politikon”, aki izolálódni sem képes másként, mint társadalmilag, csakis a társadalomban, ez a marxi tétel a fiatalkori Sinkó-prózának éppúgy immanens sajátja, mint krisztianizmusának felszámolása közben és az az után írott műveinek. Mint a *Tizennégy nap* önéletrajzi fogantatású Bollert Mihályánál, az ifjú és idős Sinkónál is egyaránt jelen van és végérvényes a meggyőződés, hogy az ember soha olyan mélypontra nem juthat, amely túl van minden társadalmi összeszővődöttségen. Prózaszerplői életében ennek a meggyőződésnek köszönve kap oly nagy jelentőséget az ellenállhatatlan csábítású, a legkövetkezetesebb apolitikusi programokkal is sikeresen megküzdő, az embert a maga vonzáskörébe afféle mágneses erőként berántó politika. Sinkót az ember csak addig foglalkoztatja, ameddig szociális, s nem fiziológiai, főként pedig nem pszichopatologikus alkat. Ennek a határnak szigorú, következetes betartása eredményezi prózájának állandó melegségét, humánus kisugárzását — de ugyanakkor ez szabja meg korlátait is, ez teszi lehetetlenné számára, hogy az ember társadalmisága alá, az ösztönök és tudatalattik birodalmába hatolva megszólaltassa azokat az emberenonnan, asszociális és irracionális tartalmakat is, melyeket épp az ő korának ma már klasszikussá vált modern prózairodalma szólaltatta meg.

Sinkóra is illene a lenini Gorkij-bírálat: az irodalomban jó realista, az emberek iránti viszonyában azonban romantikus, hisz nála mindenki a történelem áldozata... Hangsúlyozni kell azonban, hogy ez a romanticizmus Sinkónál is csak az emberi magatartásra vonatkoztható, ti. az ő korában kialakult és a szocializmussal lejárattott „irodalmi” romantika távol áll tőle.

A *Moszkvai napló* írója egy alkalommal feljegyezi bíráló észrevételét, hogy a hivatalos szovjet irodalomból kierekesztették az ember „intim, ellentmondásos, irracionális, evilági és alvilági, egyszóval: az ember fájdalmas, antibukolikus valóságát”. A sinkói élet szép paradoxonai közül való, s humanizáló realizmusának győzelmét jelenti a tény, hogy amikor ő igyekszik kifejezni ezt az antibukolikus, irracionális és alvilági emberi valóságot, akkor írói fényezőjét ő sem a ténylegesen alvilágira és irracionálisra irányítja, hanem az „alvilági”, az ösztönélet fölött és a társadalmi külszín alatt elterülő, dramatikus ellentétekkel és ellentmondásokkal terhes antibukolikus zónára. Erre, de sohasem

a szocrealizmus idealizált emberére. Sinkó nem tagadja le az emberről a szennyet, a nyomorúságot, az atavizmust, ő nem „lakkoz”: ahogy például „negatív” hőseiben felfedi az inkognitóba szorított emberit, úgy a munkásszereplőiben és kommunista forradalmáraiban is felmutatja az eldurvultat, a személytelenül közkatonásat, sablonosat, a hurrá-optimistát és fanatikus. Sinkó nem idealizál, csupán azt teszi, hogy a teljes valóságában, szépítés nélkül láttatott külszín alól felvilantja szereplőiben a lehetőségeket is, amelyeket a nem-élet elfojtott, megnyomorított, nem engedett megvalósulni. Prózaalakjai fölött mindig ott kísért az *Áron szerelmében* megfogalmazott felismerés, hogy egy és ugyanazon emberről nem egy, s nem is két, hanem „harminc-két” életrajzot is lehetne írni, olyan életrajzokat, melyek arról szólnának, ami az ember lehetett volna és nem volt, vagyis a meg nem történt életét foglalják magukba, azt, amit elmulasztott, „ami faktummá nem vált, s ha vált volna, éppoly jellemző lett volna rá, mint az élet, amelyet de facto élt”.

Ennek az antibukolikus, se nem szocrealista, se nem naturalista prózának, e humanizáló realizmusnak — mint egyébként Sinkó egész életművének is — legszembetűnőbb sajátja az önéletrajzi-lírikusi jelleg. Ez a lírizmus azonban, természetesen, nem holmi „műfaj-szimpátiából”, nem abból következik, hogy Sinkó minden más kifejezési formával szemben épp a vallomásosat „kedveli”; lírizmusában lényeges, egész egyéniségére visszaható alkati sajátosság, életérzés és világnézet jut kifejezésre.

Sinkó „önéletrajzi ember”, de nem csupán abban az egyoldalú, hiányos értelemben, ahogy e fogalmat Szerb Antal értelmezi: a „mély-séges tisztelet önmagával szemben és ennek megfelelően a szeretet feltétlen megkövetelése a világgal szemben” csak *egyik* eleme a sinkói önéletrajziságnak. Mentalitása másik, ettől elválaszthatatlan sajátja a feltétlen odaadás, önfelelt viszonzszeretés készsége, mely a bizalomteljes feltárulkozásban nyilvánul meg, és amelyet a „megkövetelt” szeretet helyett kínál fel, mintegy „cserébe”.

Az önmagában, egyéniségében korán felismert „nietzscheánizmus” őszinteség programja szól az *Optimisták* Sinkó-Bátijában, amikor azt hirdeti, hogy minden életnek nyitott könyvnek kell lennie, mert csak a nyílt élet bátor és tiszta. Sinkó első verseskötete, az *Éjszakák és hajnalok* tanúsága szerint a kamasz-poéta legerőteljesebb versindítási motívuma a „szűk börtönöm: a Magam” felismerése volt. Nem csupán „verselni” s a körülrajongott Ady Endrét „utánozni” akaró kamasz, hanem az individualitása börtönét szűknek érző ifjú-ember írta az *Éjszakákat*, egy ember, akit kecsegtet a mindenkori individualisták titkos reménye, hogy a megnyilatkozással, önodaadással szolidáris emberi médiumot teremthet magának. S hogy ez a remény az ifjú, közösségért sóvárgó individualistát cserbenhagyta, mi sem bizonyítja jobban annál, hogy a közösségteremtés szellemi kísérlete után gyakorlati, cselekvő kísérlethez folyamodik: beáll az egyetemes kollektivitást hirdető „szent Sokaságába”, vers helyett tettel kísérli meg szétrombolni a „szűk börtönöm: a Magam” falait. Ezek az előzmények magyarázzák a forradalmasodó fővárosba sietett, az emberi életet „nyitott könyvnek” hirdető Sinkó-Báti eszelősen-szép lóstatását az emberek után, s ezek teszik érthetővé a forradalom idején elhatalmasodó hiá-

nyát is amiatt, hogy az emberek továbbra is élék a maguk kettős életét, egyrészt az intim, zárt, körülhatárolt, másrészt pedig a „nyilvános”, „hivatalos” életet. Hogy az individualitások börtönei a forradalom ellenére sem törtek fel, hogy az Ady megénekelte „minden külön pokol” „meghalása” nem következett be a forradalommal sem, ez nyilvánvalóan hozzájárult a messianisztikus forradalmi reményektől lobogó Sinkó-Báti kiegészéhez és sorból való kiállásához. Nem lehet véletlen ugyanis, hogy a kecskeméti városparancsnokságról lemondó, „disszidáló” Báti Jóska Pest felé tartva a vonaton épp arra a helyre bukkan rá a Bibliában, ahol Jézus a kútnál az óriási értelmi különbség ellenére is oly biztos mozdulattal nyitja meg magát a samáriai asszonynak, s hogy e gesztus Bátiban a nyíltság, a feltétlen feltárulkozás, másokba-oldódás nyilvánvalóan *kielégítetlen* nosztalgiaját lobbantja fel: „Ha van egyáltalán valami isteni, akkor ez a nyíltság az, ez a semmivel vissza nem riasztható, következmények miatt nem aggódó kitárulkozás, ez, mely feltétele minden egyesülés misztériumának, s mely több minden misztériumnál.”

A kitárulkozás mint a másokba-oldódás misztériumának előfeltétele: ez a kielégületlen individualizmus, ez az olthatatlan, egész életművét megülő alkati közösségsszomj, s nem holmi „műfaj-szimpátia” magyarázza Sinkónál a lírizmus egyeduralmát. Az ifjú Marx hitvallása, hogy minden egyes, mások iránti viszonyulásnak a *tényleges* individualitás egy meghatározott megnyilatkozásának kellene lenni, s hogy a szeretetet szeretetre, a bizalmat bizalomra csak úgy lehet felváltani, hogy az embert mint embert, világhoz való viszonyát pedig mint emberi viszonyt feltételezzük⁸ — ez a látszólag absztrakt filozofikus igény — minden belemagyarázás nélkül állítható — Sinkó alapvető, alkati igényei közé tartozik. Prózaszereplőinél elementáris szükséglet a *tényleges* individualitás feltárása és másokkal-megosztása, a feltárulkozó bizalom bizalomra cserélése. Bármilyen nehézkesek, durvák, a külső életfeltételekkel és a vállalt szerep által bármennyire is eltorzítottak e szereplők, mihelyt vallani kezdenek, a másokba-oldódás misztériumának fénye ragyogja be őket, egyszerre meglágyulnak, emberies emberré válnak, mint pl. Kovács elvtárs a *Tizennégy napban* vagy Aron az *Aron szerelmében*. Létkérdéseik afféle „fordított egzisztencializmusban” nyilvánulnak meg, ti. *a pokol: az emberek képletét ők a pokol: az emberek hiánya, a másokba-oldódás lehetetlensége* képletére váltják át. „A titok a pokol. Attól szenvedtem, hogy van egy megoszthatatlan külön ügyem” — vallja Aron az „emigráns magyar írónak”, s az a maga alkotta „chassid legenda”, melyet néki ezzel az élménnyel kapcsolatban elmond, az ennek az „emigráns magyar írónak”, Sinkó Ervinnek egyik legszebb vallomását képezi lényének elementáris igényéről, a *teljes* odaadás és *teljes* viszont-odaadás szükségletéről, „önélet-rajziségának” e két, szervesen összetartozó vonatkozásáról: „Akinek életében nem adtat magad egészen oda, de úgy, hogy titoknak egy csöpp titkod se maradt, akit életedben nem kaptál meg egészen, de úgy, hogy semmi se maradt benne titok, arra nem fog a túlvilágon ráismerni a lelked. Eltakarja, ha csak gombostűfej nagyságú titok is, ott áthatolhatatlan óriás felhő. Felhő mellett felhő, elmentek egymás mellett. Az egész örökkévalóságban mindig egyedül maradsz, mint

ahogy egyedül voltál a halál pillanatában, lelkek miriádjai közt ismeretlenül és ismerős nélkül, magadban. S ez és ilyen a pokol.”

A sinkói alkotói lírizmus azonban nemcsak a kollektivitásért sóvárgó, ösztönösen feloldásra törő individualizmusnak a kérdése, hanem egyúttal és ettől elválaszthatatlanul némi szándékoltsága, programszerűsége is. 1938-ban írja Sinkó Malraux lírizmusa kapcsán, hogy „nála a művészet nem egy önmagától való elkalandozás az objektív világba, hanem az objektív világnak az ő szubjektivitásába való beolvasztása. Élet és mű nála egyek, mert az ő útja önmagához a külső világon keresztül vezet”, s Malraux ennél fogva az az ember, „aki, noha, vagy ha úgy tetszik: mert metafizikailag halálosan magányos, testvéri közösségben akar élni és halni”.⁹ A malraux-i lírizmusnak e világnézeti jellemzésével Sinkó a saját lírizmusának lényeges vonatkozását is meghatározza. Az itt felsejlett gondolat — a lírizmus magatartásban megnyilvánuló világnézet — teljesebb megfogalmazást majd *A véres mítoszban* nyer, ahol Sinkó, önjellemzőként is, hangsúlyozottan is világnézet megnyilvánulását látja a *Bankett* írójának azon eljárásában, hogy a politikai téma mellett a titkolt fájdalomnak és fájdalmas titkoknak egész orkeszterét szólaltatja meg: „Ebben az eljárási módban világnézet jut kifejezésre, a költőé, aki (...) nem hogy nem szigeteli el magát kora emberi közösségétől, hanem a maga személyes kérdéseit mint a közösség sorskérdéseinek részét, közös sorskérdés egyéni változatát, a közösség sorsától elválaszthatatlan sorsként éli át.”

Sinkó lírizmusa egy vonatkozásban különösképpen is világnézeti kérdés: számára a líra az antimitikus viszonyulás eszköze, „a dolgok, sémák, fantomok személytelen zárt világán” való áttörés alkotói módja. „Rokona a költői szónak minden olyan szó, melyet valami gyökerekig megrendítő élmény, a fájdalom, az öröm, a vágy teljessége szakít fel az egyébként konvencióknak alévetett emberben. Az élet olyan pillanataiban, melyekben az adott helyzetnél fogva vagy valamely végzetes benső konfliktus következtében az ember az élet valóságára fokozott, féket tépő intenzitással reagál, az ember nem lesz ugyan költővé, de ha dadogva is, ugyanazt teszi, amit a költő”¹⁰ — szélesíti ki Sinkó a lírizmus fogalomkörét a „műfaji” kereteket széttörve, a „stiliztikákat” túlhaladva, s bevonva e körbe az ember minden elementáris, „féket tépő” életmegnyilvánulását, az élet-poézis, a pánpoézis témájára variál.

Áttörés a dolgok, sémák, fantomok személytelen zárt világán, vagyis a személytelen konvenciók hatalma alól kitörő ember felfokozott intenzitású reagálása az életvalóságra: íme a sinkói értelemben vett lírizmus, lírikus magatartás alapvető ismérve. A költészet — részletezi Sinkó e lírizmus-konceptióját a *Beszélgetések a látogatómmal* című vallomásokos esszéjében —, az élt és írott költészet mindaz, ami „megszabadítja az embert mindattól, ami pusztán mechanikus és automatikus, ami nem élet az életben. Közeg, mely közvetlen érintkezést teremt az ember és a konvencióktól, törvényektől, szabályoktól és önnön gyávaságunktól eltakart valóság között (...) a gondtalan emberi mérészség kitörése a halál, az élettelen próza, a hamis valóság börtönéből.” Ezzel szemben a „próza” — természetesen szintén nem „stiliztikai” értelemben véve — mindaz, ami nem „meglepő felfedezések finoman csörgedező forrása”, hanem „forradalomná hidegült kép”,

„intézménnyé ésszerűsített mámor”, „élettelen konvenció”, „unalmat lehelő frázis”, a „rutin és a gondolatlanság száz fajtája”. A *Beszélgetések* programszerű kitétele tehát („Ellene vagyok a prózának”) *nem* műfajilag értendő; a „próza” elvetése Sinkónál jelképes, a konvenciók, frázisok, rutinosságok elvetését jelenti életben és irodalomban egyaránt, a „költészet”, a „lira” abszolutizálása pedig az ember írott vagy íratlan, de mindenképpen „diadalmos lázadását” dicséri, s ilyen értelemben jelent nála a lírizmus egyúttal magatartásban megnyilvánuló világnézeti kérdést is.

Ez a kettős fogantatású — alkati-életérzésbeli és programszerű-világnézeti — lírizmus Sinkó egész életművén átvonuló görcsös önki-fejezési vágyban, sietős, lázas önmeghatározó szándékban, a totális vallomás felfokozott áhítatában jut kifejezésre. S ezt az állandó szűkségletét képező lírizmust a leghetetlenebb külső körülmények ellenére is ismételten érvényre juttatja; afféle Midasz-borbélyaként, aki nem bírván titkával, hallgatóság híján a földnek suttogja el, Sinkó a lírikusi megnyilatkozást legkevésbé sem igénylő körülmények között is rendületlen daccal rója a napvilágra maga sem tudja, mikor számítható subjektív feljegyzéseit, naplóit, verseinek tömegét — meg a *szintén* lírikus, kötetekre rúgó szépprózáját.

Sinkó eredendően lírikus, aki a széppróza területén is akkor van igazán otthon, ha nem akar más, csak lírikus lenni. Az objektív, ábrázoló próza nyilvánvalóan nem konvenial neki, s az alkotóegyniségét meghatározó lírizmus szinte törvényszerű szigorral bosszút áll rajta, mihelyt a számára idegen kifejezésmóddal kísérletezik: amikor az ún. ábrázoló próza epikus sodrásán ringatja magát, akkor ő is „prózát”, a szemlélt realitást rutinosan legalizáló, konvencionális prózát ír, tolla alatt az epikus modorú fabula csakugyan „próza”, sinkói értelemben vett „próza” marad, s nem válik „diadalmos lázadássá”. Többek között ezért lett amolyan standard, giccsmentes próza — de csak ez — a fiatalkori, a *Nyugatban* megjelent *Sorsok és Tenyerek és öklök*, meg az *Aegidius útra kelése és más történetek* nem egy novellája is, azok, amelyekben a szociális téma epikus ábrázolása, s nem pedig lírikusi kifejezése van jelen. Holott Sinkónak, a lírikus moralistának a szépprózában nyilvánvalóan csak egyetlen téma és egyetlen kifejezésmód konvenial igazán: az önéletrajzi vonatkozású pszichikai-morális téma és az azt kifejező, közvetlen vagy áttételesebb, burkolatlanul első személyű vagy parabolisztikus *konfesszió*, de csakis konfesszió. Mert lehet például a témája kimondottan önéletrajzi fogantatású is, mint számos „standard” novellájában, azonban ha ehhez objektív-ábrázoló, s nem lírikusi-kifejező szándékkal nyúl, akkor nem képes többre, csak szolid közepszerre, a maga értelmezte „prózára”.

III.

Az antibukolikus sinkói prózának a lírizmus mellett szembeötlő sajátossága a dokumentarizmus és a lágy, toleráns komikum is.

Sinkónak a prózában egyféle Arany János-i „eposzi hitelre” van szüksége, szilárd fogódzókra, hiteles konkrétumokra, amelyekre aztán inkább tudatos, mint ösztönös eljárással ráépíti, részserkeszti prózavi-

lágát. Személyes élmény, ténylegesen megtörtént esemény, napló, olvasónapló, újságkivágások, levelek — nemcsak a már közölt művek, hanem a zágrábi JAZU Irodalom- és Színháztörténeti Intézetében őrzött Sinkó-hagyaték is arról tanúskodik, hogy egész prózairói — sőt jórészt drámairói és esszéista — opusa is az „epikus hitel” legkülönbözőbb pilléreire épül. Reformáció-tanulmányok és Friedrich Spee von Langenfeld páter mint „modell” az Aegidius-regényhez; *Az út* című, 1920-ban írt önéletrajzi krónika mint az *Optimisták* későbbi „nyersanyaga”; jegyzetelés, főleg magyarországi lapokból, a moszkvai Komakadémia könyvtárában és „Tizennégy nap vagy egy meg nem írt regény története” címen részletes, gondos dokumentáció a Sallai—Fürst regényhez; a *Moszkvai napló* autentikus (a rágalmazó legendától eltérően: nem „utólag írt”, nem „kitalált”) anyaga az *Egy regény regényében*; a *Moszkvai* és a *Drvari napló* keletkezése között teleírt jegyzetfüzet önéletrajzi konfliktusa mint az *Áron szerelme* címszereplőjének alapvető morális problémája; a *Drvari napló* valóságos, élő szereplői „irodalmi” szerepben a háború alatt írt, jobbra töredékes prózákbán; *A jó feleség* c. novellának az *Érzelmek iskolájából* kölcsönvett s eredetien variált alapötlete — a sinkói dokumentarizmusnak, „eposzi hitre” való támaszkodásnak megannyi bizonyítéka.

Ez a dokumentarizmus azonban nem a Sinkó-korabeli irodalmi iskolák egyikének, nem a „Neue Sachlichkeit” valamiféle „hatásának” az eredménye, hanem írói alkatnak és ettől elválaszthatatlanul némi világnézeti szándékoltságnak a megnyilvánulása.

„Az érzékelhető valóság az én számomra egyszerűen mindig minden csodás történetnél izgatóbb és csodával és rejtéllyel telítettebb volt. Mindig úgy éreztem, hogy a legnehezebb a valóságot *utolérni*, és a maga kivételes, mindig kivételes egyéni valóságában megörökíteni. Utolérni és megörökíteni egy »közönséges« konfliktust vagy a kocsisát; egy közönséges szobát, melynek kívülől csak a kivilágított vagy sötét ablakát látom és alatta magamat; M. nevetését vagy az embert, aki az utcán megállít, mert tüzet kér tőlem, és csak egy percre, s csak alig ér keze a kezemhez, aztán minden időkre eltűnik abban az ismeretlenben, melyből egy szempillantásra felbukkant” — vallja Sinkó az *Egy regény regényében*¹¹, s e vallomás nemcsak azé az emberé, akinek „született” individualizmusából következően a Mások, a más-életek misztériumával semmi sem ér fel, s aki etikus fantáziájával a „közönségesben”, „banálisban”, „hétköznapiiban” is mindig rekonstruálni tudja a poézist, s éppen ezért a világ „prózai” dolgai között semmi olyat se talál, amihez képes volna „prózaian”, sinkói értelemben prózai módon viszonyulni. Nem csupán annak az embernek a vallomása ez, aki mindig üde, mindig eleven pánpoézisként éli az életet, hanem azé is, aki ha százszor is akarna, akkor se volna képes „csodás történeteket” kitalálni, teremteni, a maga és mások gyönyörűségére mintegy a semmiből létrehozni, mert írói alkatának nem az esztétikai, hanem az etikai képzelet az elsődleges meghatározója. Prózája ezt meggyőzően bizonyítja.

Az alakformálásnál és jellemábrázolásnál Sinkót nem annyira a szépirói, esztétikai alkotófantázia világokat teremtő s a jellemek pazar sokszínűségével benépesítő képessége segíti, hanem mindenekelőtt erkölcsi szenzibilitása, illetve annak aktivizáló, azonosulásra készítő

erőforrása, az etikus fantázia. Ez a fantázia Sinkónál a legnagyobb mértékben produktív: gazdag invencióval teremt morális-immorális személyeket, erkölcsi helyzeteket, dilemmákat és konfliktusokat, s ahogy a *Tizennégy nap* írószereplője vallja, „egy emberből kettőt, háromból meg egyet” alkot.¹²

Az *Egy regény regénye* tanúságaként már a gyerek-Sinkó is etikus-ként viszonyul az irodalomhoz, ti. neki „a pusztá képzelet kombinációi, fantasztikus utazások, egzotikumok, Jules Verne, Monte Christo vagy még később H. G. Wells (...) nem imponáltak”; őrá a szó úgy, s csakis úgy hatott, mintha varázsereje volna, s ő nyomban, mint egy kinyílt kapun át, a szón keresztül „belement” egy történetbe, amelynek maga volt a hőse vagy áldozata. „Ez a képességem megmaradt: a stigmatizáció tüneményét minden csoda nélkül, tapasztalatból meg tudom érteni, mert ha leírok például valami testi szenvedést, magam is intenzíven, a belebetegedésig, testileg átélem.”

Az etikus fantáziának a hatalma, mely birtokosát felfokozott intenzitású azonosulásra, együttérzésre, „stigmatizációra” kényszeríti alkotás közben is: ez magyarázza a tényt, hogy Sinkó legsikeresebben megformált prózaszereplői kivétel nélkül etikus emberek, kisebb-nagyobb mértékben pozitív vagy negatív morális lények, akiknek *külső* dinamizmusa a kompozícióban másodlagos szerepet kap, szemben a *belső* cselekményességgel, a moralitás szférájában zajló mozgásokkal. Sinkó prózájának külvilága is eléggé mozgalmas, eseménydús, de esztétikai funkciója önala nem annyira a külső, hanem inkább a belső, etikai mozgalmasságnak van: a szereplők etikai konfliktusai, erkölcsi problémákkal és magatartás-kérdésekkel való nyílt vagy inkognitóban történő vívódása ragadja magával az olvasót, ez aktivizálja esztétikai-etikai szenzibilitását, ez kényszeríti „stigmatizációra” vagy erkölcsi revoltálásra.¹³

Az etikus képzelet *teremtő* ereje, a tisztán-esztétikai „kitaláló”, a szem gyönyörködtetését szolgáló képzelet helyett pedig a *reproduktív*, a dokumentumok „eposzi hitelére” támaszkodó képzelet: ezek alkotják a prózaíró Sinkó egyedül „testhezálló” alkotókellékeit. S hogy ezek közül az előbbi a lényegesebb, hatékonyabb, az prózájában egészen nyilvánvaló. Azonban az utóbbinak is van esztétikai jelentősége, amennyiben működése a megtörténtség, ténylegesség, a jó értelemben vett irodalmiatlanság benyomását kelti az olvasóban. Hogy az *Optimisták* jelenete, amelyben a Tanácsköztársaság vezetői Lenin szikratáviratát veszik fel, szinte szóra megtalálható Lengyel József riportázs-regényében mint hiteles dokumentum, amelyet a magyar emigránsoknak az egyik Lenin-emlékünnepevényen beszélt el egy szemés fültanú, s hogy ugyanez a dokumentum-mű megőrökíti az *Optimisták* Danijának, ti. Cserni Józsefnek, a Lenin-fiúk parancsnokának legendáris, lobogó vörös sálját is, vagy hogy ugyanennek a Cserni József-Daninak a történetét — Eszterházi gróf a szabadon bocsátása pillanatában kezét nyújt neki, s ő, a félelmetes szigorú vörösőr hirtelen támadó zavarában összeüti a bokáját —, az *Optimisták*nak ezt a szinte naturalisztikus húséggel megőrökített jelenetét Károlyi Mihály az *Egy regény regénye* tanúsága szerint nem Sinkó regényéből ismerte meg, hanem maga gróf Eszterházi mesélte el neki, vagy az a tény, hogy Klamm Mártonnak a *Tizennégy nap* szocdem képviselőjé-

nek az alakja nem pusztán a képzelet szülötte, hanem egy valóságos prototípusa van, ti. az a Peyer Károly, akiről Sinkónak Vágó Béla mesélte el Moszkvában a *Tizenégy napba* is bekerülő részletet, hogy el lenzéki-szociáldemokrata, korrumpálatlan időszakában vasbottal és kalapáccsal rontott neki a munkások ellen kivezényelt rendőröknek — mindez nem pusztán „irodalomtörténeti kuriózum”, melyhez hasonló az irodalomtörténészek böngésző típusa garmadával találhat Sinkó életművében, hanem esztétikailag is releváns tartozéka a sinkói prózának: a krónikási ténytisztelet, amely e példákban megnyilvánul, az életszerűség, a történelmi és emberi hitelesség varázsával vonja be Sinkó prózáját. Amikor nem akar mesemondó, hanem csakis krónikás, dokumentumokra alapozó, a „tacitusi elemmel” bőségesen élő elbeszélő lenni, akkor Sinkó erőteljes, életes prózát ír; deskripciói is ott a legjobbak, paradox módon ott van legnagyobb, legszuggesztívebb művészi hatásuk, ahol már-már riportszerűek.

A produktív etikus fantázia szerepbeli fölénye az esztétikai-reproduktívval szemben sokszor egyenetlenséget szül Sinkó prózájában: a „belső” és „külső” világ megjelenítése között sokszor nyilvánvaló a szintkülönbség. Sinkónak legtöbbször „nem megy” a külső epika, a részletező leírás, környezetrajz stb., s ilyen szempontból, mellesleg szólva, igaza volt az *Optimisták* egyik moszkvai recenziójának. Prózájában az „objektív valóság” sokszor csak pusztán dekorumnak tűnik, mintha csak körítése volna a szereplők etikumának. Ellentétben pl. Krležával, az egyféleképp szintén lírikus prózáiróval, Sinkónál a társadalmi-történelmi valóság nem jelenik meg ugyanakkora alkotói intenzitással, mint a szereplők pszichikai-morális mikrokozmosza. Következésképp Sinkó mindenekelőtt az individuális lét szellemi problematikájának, s nem a társadalmi-történelmi realitásnak az epikus. ¹⁴ Amikor ő is „valóságábrázoló” epikus akar lenni — mint a már említett kisregényeiben és novelláiban — akkor képességein aluli prózát ír. Epikájának másik gyöngye pillanata pedig az, amikor a belső moralizmust, a szereplőkben erőteljesen működő etikumot a külső moralizmus váltja fel, vagyis amikor az egészében etikus ember s elsősorban az etikus fantáziával teremtő alkotó helyett a bölcselkedő-moralizáló, „a hitszónok, az értelmiségi prédikátor” jelenik meg, akinek mondatai valóban „elnehezülnek, ellottadnak, sorakoznak a megfontolt, bölcs, mindentudó feleletek, melyek teljesen eltakarják, láthatatlanná teszik az eleven, véres, örökké kíváncsi költői kérdések villanásait”. ¹⁵

A sinkói alkotófantázia etikus-teremtő és esztétikai-reproduktív ketősségén kívül, illetve attól elválaszthatatlanul némi szándékoltóság is közrejátszik abban, hogy irodalomszemléletében és prózáirói gyakorlatában is oly nagy szerepe van a dokumentumnak, a „tacitusi elemnek”. „Az író ma elszigetelt ember, és minden pillanatban megtámadhatja a kétség, hogy szociálisan jogosult-e, amit csinál, illetve nem csinál. (...) Én is hiszem, hogy minden embernek megvan a maga fatális posztja, melyen ki kell tartania. Az enyém az írás és minden, ami ezzel együtt jár: az egyébként való hasznavehetetlenség, a szubjektivitás, a magányosság és a kívülről nevetséges szituáció: egy emberiség nevében feleselni és küzdeni Istennel anélkül, hogy az emberiségtől erre legcsekélyebb megbízást is kaptam volna” — jegyzi be Sinkó 1926-

ban a naplójába¹⁶, s e szenvedélyes hangban könnyű ráismerni a gyakorlati, „véres” forradalmisággal nemrég szakító emberre, aki még harcban van új pozíciójával, de végül is feloldó elhatározásra jut: a cselekvő létezés helyett az írói, a „ténylegestől” semmivel sem méltatlanabb alkotói tett az ő „fatális posztja”, azon kell kitartania. E kétféle tett közötti kapcsolatot Sinkó többek között a dokumentarizmus, a „hérodotoszi” epikum révén igyekezett fenntartani, illetve ily módon keresett pozitív, gyakorlati feleletet a kérdésre, hogy „szociálisan jogosult-e, amit csinál, illetve nem csinál” — ti. a gyakorlati forradalmárság ismételt vállalása helyett „csak” ír. Megörökíteni, dokumentálni az életet és nem-életet, amelyért és amely ellen egykor valóságos fegyvert emelt: ez a közvetlenül ki nem mondott szándék nyilván közrejátszik abban, hogy Sinkó egész életében, s nemcsak a prózájában, már-már Karl Krausra emlékeztető szenvedélyességgel dokumentál.

Mint ahogy dokumentarizmusa sem „irodalmi probléma”, „korzálás” kérdése, úgy prózájának másik szembeötlő jegye, a lágy, emberséges komikum se „stiláris” sajtáság, hanem az alkotóember, az alkati humanista és humanizáló realista sajtásága.

Sinkó meghatározása szerint a tragikumhoz hasonlóan a komikum is „az emberi öntudatnak azt a hatalmát tükrözi, mellyel az ember szemlélői minőségben vagy szenvedélyes állásfoglalásával szembe tudja helyezni a maga emberi mértékét a tények, követelmények és kényszerek mechanikus világával”.¹⁷ Ez a meghatározás, mint az ő esztétikai kategóriái általában, többet képvisel pusztán objektív, személytelen definíciónál; a maga írói gyakorlatából levont indukción ez, a komikum sinkói jellegének kiemelése: a komikum *nem* az emberrel, hanem „a tények, követelmények és kényszerek mechanikus világával” helyezkedik szembe...

A sinkói komikumban érvényre jutó emberi mérték sohasem a normatív etikák követelőző, intoleráns, kíméletlenül ítélkező mértéke. Mindegy, hogy prózájában mire alkalmazza komikumban testet öltő emberi mértékét — a garázdálkodó, kegyetlen s a halálba maga is az „áldozat” tragikomikus tudatával távozó fehérterroristára (*András gazda*), a „világ” rosszaságain békésen elcsámcsogó moralista filiszterre (*Godofréd úr*), a foglyokat módszeres kegyetlenséggel kínzó s „mártírnak” mégis önmagát tartó börtönőrre valamint az őt, s nem pedig a megkínzottakat szánó feleségére (*A jó feleség*), a forradalom zivatarában is kispolgári ábrándjaival bíbelődő pincérre, vagy a grófi ruhában, grófi ágyban, tragikomikus külsőségek közt haldokló öreg proletárra (*Optimisták*), vagy pedig az egyébként annyira nem szívlelt szocdemekre (*Optimisták, Tizennégy nap*) — Sinkóból sohasem az acsarkodó szatirikus szól, hanem az alkati humanista és humanizáló realista. Komikumának megnyilvánulási eszköze sohasem a szarkazmus, hanem csakis a finom, lágy, emberséges ironia, amely nem vet sötét árnyékot az emberre, ellenkezőleg, a külszint ezúttal is átjáró, átható fénnel sugározza be. Komikumának kritikai éle nem magára az emberre, hanem az embertelen helyzetekre, körülményekre és viszonyokra irányul, nem az embertelen *emberrel*, hanem a hozzá nem méltó *élettel* szemben teremt távolságot, kritikai distanciát. A fehérterrorista András gazda halálát festő jelenet ironikus árnyaltságába ezért vegyül némi tragikus szín is, az írói meggyőződést sejtetve: bár-

mennyire fura is e kíméletlen fehérterroristának az „áldozat”-tudata, a maga módján, a *saját* szemszögéből nézve csakugyan áldozat, ti. a hivatalos, uniformisos fehérterroristák áldozata. S Godofréd úr „humanizmusa” mögött is ezért sejlik fel a társadalmi háttér, amely a képmutató „humanizmust” létrehozta és élteti, s a „jó feleség” történetének már-már groteszk zárójelenetében is ezért kísért a sugallat, hogy ezeknek az embereknek a világában a börtönőr is egyféle fogoly, életének, kenyérkeresési módjának, nyomorult kis „funkciójának” a foglya. Az esetlen, együgyű kis nyárspolgár-prolinak, az *Optimisták* Eisingerének személyét ugyancsak ezért lengi be valami toleráns báj, az alakját önmagából, s nem a mindenható Ítélobíró posztjáról figyelő írói szemlélet, s a Kozma György halálát ábrázoló jelenetben is ezért lesz maga a *helyzet* a groteszk, a tragikomikus, s nem pedig a halálába egy-egy elkeseredett, dacos pózzal — az átnyomorgott élet után —, a végre elért jólét külső kellékével távozó hadirokkant proletár, mint ahogy Sinkó következetesen távol tartott, diszkréten elutasított szocdem-szereplőiben is ezért lesz az irónia elsődleges tárgya a reformerkedő — taktizálgató politikai maszlag, s nem maga a munkásember, aki ennek bedől.

Bármilyen társadalmi környezetből, a politikai hierarchia bármelyik lépcsőfokáról való is az ember, a sinkói próza ironikus fényében sohasem kuporog megszégyenítetten, megalázottan, szánalmas megvetettségben. Sinkótól alkatilag, etikai szenzibilitásánál fogva rendkívül távol áll a komikum swifti válfaja, amelyről egy alkalommal maga is írt, többek között azt állítva róla, hogy inspirációit abból a keresztény felfogásból meríti, hogy az ember eredendően bűnös, képtelen a jóra, testi mivoltában alantas és megvetendő. A swifti komikummal szemben, melynek fényében az ember úgy fest, mint „gyógyíthatatlanul bűnbe esett, méltatlanná vált kreatúra”, akit minél nagyobb leleménnyel meg kell szégyeníteni, ki kell csúfolni „nemcsak esztelen társadalmi intézményei, háborúi, vérengzései, gonosztettei tömege miatt, hanem (...) egyszerűen a puszta ember volta miatt” is¹⁸ — e szenvedélyesen elvetett swifti szatírával szemben a sinkói komikum inkább Dosztojevszkij „naiv és gyanútlan mosolyára” asszociáltat, arra a komikumban testet öltő emberségre, amely „sohasem képes rideg, szenvedetlen távolságot teremteni maga és hősei között — szomorú szeretet, bíráló szánalom, irgalmas gyengédség fúzi mindig hozzájuk”.¹⁹ Azonban még Dosztojevszkij sem mindig következetes önmagával, néha még ő is vét toleráns magatartása ellen. Ivan Karamazov keserűségéből — „néha az ember »vadállati« kegyetlenségéről beszélnek, de ez szörnyen sértő és igazságtalan a vadállatok iránt: a vadállat sohasem tud olyan kegyetlen lenni, mint az ember, olyan művészien, olyan kifinomultan kegyetlen” —, ebből a cinizmussal határos szarkazmusból például semmiképpen sem a naiv és gyanútlan mosoly embere szól, hanem a moralista Dosztojevszkij, aki néha épp a moralizmus, az abszolút mértékkel mérő, metafizikai Morál áldozataként kerül a swifti pozíció közelébe.

Sinkó komikuma viszont csakugyan következetesen azon a határon belül marad, amelyet a krležai szatíráról szólva ő húzott meg, a *Bankett* szatíráját — s tudva vagy ösztönösen, *saját* komikumát is precízen jellemezve: „A Bankett Blitvában szatírája nem egy metafizikai

morál mértékével méri az embert, nem követelésekkel, melyeknek nagysága mellett az ember féregszerűen kicsinynek és visszataszítónak tűnik fel (...) Nem az embernek, hanem az emberi életnek és feltételeinek a szatírája, nem az ember ellen fordul, nem az ember felett, hanem az ember nevében bíraskodik.”²⁰

Az ember helyett a nem-emberséges életre és feltételeire irányuló kritika: ez a sinkói komikumnak, a nyílt gúny vagy szarkazmus helyett következetesen a lágy, tompított iróniában megjelenő humornak a belső lényege. S nem is lehet más, hisz Sinkó szakadatlanul kitartott — etikus fantáziája uralta humanizmusánál fogva: ki *kellett* tartania — az *Optimisták*ban képletesen megfogalmazott ifjúkori meggyőződésénél, hogy nem a börtönöket és börtönőröket kell gyűlölni, mert a társadalom a börtön, rajta múlik, hogy vannak rabok és olyan emberek, akik ragaszkodnak is hozzá, hogy legyenek rabok, mert abból élnek, hogy azok léteznek...

IV.

Sinkó antibukolikus ember- és életszemlélete prózaszereplőinek paradoxonokkal terhes belső életében közvetlenül is kifejezésre jut — az *Ez minden* c. kisnovellának és az *Aron szerelmének* a főszereplője például maga a megtestesült ellentmondásosság —, azonban prózájában az ember-lét paradoxális volta inkább közvetve, legfőképp pedig a kompozícióban nyilvánul meg.

A sinkói próza mindenekelőtt a belső történések világát tárja fel, s e világ dinamizmusát nála kiszámíthatatlan impulzusok sokasága irányítja, akárcsak Dosztojevszkij prózájában.²¹ Azonban ennek a Dosztojevszkij-vonatkozásnak a magyarázatát, mint az eddigiekét is, az „irodalmi hatáson” kívül kell keresni: a kiszámíthatatlannak, a véletlenszerűnek hasonló szerepe e két — minőségileg természetesen lényegesen különböző — prózában az *életszemléletnek* rokonságán alapszik, azon a felismerésen, hogy a valószerűtlenségek világában az egyedi életet, a személyes szándékokat és tetteket is a személytelen, fantomatikus véletlenek irányítják.²²

Humanizáló realizmusának belső logikájából következően Sinkónál a véletlenek, a kiszámíthatatlan fordulatok és paradoxonok nem a gide-i *action gratuite* elvében, hanem az ember *társadalmi* helyzetéről, a *társadalmi* valószerűtlenné-válásról kialakult meggyőződésben fognak. A szenvedélyesen vallott permanens meggyőződése, hogy az ember sohasem válhat ki oly mértékben a társadalmi létezésből, hogy közte és a társadalmi közeg közt minden kötelék megszakadna, meggátolja Sinkót abban, hogy prózája kompozíciójában a véletleneknek, paradoxonoknak és abszurdításoknak irracionális és misztikus látszatot adjon.

A kompozíció mint különösképpen fontos *tartalmi*, a mű jelentésére erőteljesen visszaható elem az *Optimisták*nak s nem egy elbeszélésének is sajátja, központi jelentőséget azonban a méltatlanul mellőzött, egy kissé az *Optimisták* árnyékába vesző *Tizenhárom napban* kap, ahol a társadalomrajz, a harmincas évek Magyarországnak írói feltárása

épp a véletlenekben, paradoxonokban és abszurdításokban bővelkedő kompozíció révén valósul meg leginkább.

E regény szereplőit, noha meghatározott társadalmi relációkon mozognak s legtöbbjük közvetlenül is részt vesz a társadalmi harcban, legtöbbször előre nem látott fordulatok hozzák viszonyba, létezésüket paradoxális helyzetek jellemzik s nagymértékben a véletlenszerűségek határozzák meg.²³ Az ifjú Sági György például a véletlennek köszönheti a mozgalomban a rangemelést, Kende Gábor, a besúgó épp abban a pillanatban fut össze Kardos Pállal, a Vörös Villamos szerkesztőjével, amikor véglegessé válik elhatározása, hogy beáruolja őt, Klamm András pedig, az apolitikus képviselő-csemete éppen gyorsaság-rekordot akar felállítani kerékpárján, amikor a nővérke új ruhájáért rohanva ügynökökbe ütközik — s így válik politikailag „gyanússá”... A helyzetek paradoxona sokszor a tragikomikumig fokozódik: Az idős Sági Györgyhöz, a mozgalmon kívül álló cipészhez például véstjólóan állít be a politikai rendőrség két ügynöke, s közli vele, hogy most majd „részletesen, alaposan” mindenről el fognak „diskurálni” — mire ő gyanútlan naivitással figyelmeztetően közbeszól: „Nem szokásom beszélgetni”... Az árulóvá lett Mayer Hanzi pedig, anélkül hogy ezt tudná, az ő elagyabugyálására kész ifjú mozgalmiak csapdája felé tart — s közben önfeledt, áhítatos elégedettséggel dalikázik: *O Suzanna, o Suzanna, ist das Leben doch so schön...*

A téves látszat, mint a valószerűtlenné vált élet legvalóságosabb „realitása”: a láthatatlan okokra épülő kompozíció folyamatosan is ezt az ítéletet hirdeti a regényben, de van néhány különösen szép jelenet, ahol a kompozíciónak e tartalmi jelentősége hatványozottan is kidomborodik. A rendszer például már sietősen készül Sallaiék likvidálására, amikor a pesti színésznők egy csoportja meglátogatja Klamm képviselő urat, s elpanaszolja az időszerű színész-problémákat. A „fitos orrú szubrett” például kijelenti: „Ezt az egész nagy lármát a statárium miatt fentről azért csinálják, hogy eltereljék a figyelmet a merényletről, amit ellenünk (ti. a *színészek* ellen!) agyaltak ki. Manőver az egész, és direkt átlátszó”... S a drámai színésznő is, aki „szép láb-szárairól és gazdag bankár barátjáról volt híres”, hasonlóan értelmezi a politikai pillanatot: „Akasztófa rémképét rajzolják a horizontra, mindenki csak odanéz, nagy a szenzáció, s közben háborítatlanul fosztanak ki bennünket... Ki fog most a művészettel törődni?” E paradox helyzet jelentésgazdagsága nem önmagában van, hanem a kompozícióból ered. Annak a távlatából ugyanis, ami e jelenet előtt a regényben már megtörtént, s még inkább annak a perspektívájából, ami *ezután* fog történni: e jelenet erőteljes, maró vádat képvisel a látszattól világ ellen, melyben a legvalóságosabb, a „valóságban” már gondosan előkészített tragédia pusztá lehetősége is valószerűtlennek tűnik fel, vagyis amelyben a ténylegesen valós válik irreálisá, s ami valójában fikció („merénylet” a színészek ellen), az látszik reálisnak.

A társadalom, melyben a regény szereplői mozognak, a káprázattá torzult realitások és a realitásként szereplő káprázatok világa, ahol az ember az embernek merő félreértés, a dialógus, a nem-én másokkal megosztása kivételes ritkaság, szemben az egymás mellett érintetlenül tovasuhanó monológokkal, mint a „társadalmi érintkezés” legfőbb formájával. Az emberi párbeszéd, a szóértés lehetetlenségét különösen

szépen példázza az a jelenet, amikor Bollert Mihály, a regénybeli regényíró művészléte központi kérdésével viaskodva megkérdi a mozgalomban is tevékenykedő takarítónőt — akinek a nosztalgikus művészcélt, a „publikumot” kellene jelképeznie —, hogy „Mondja, Mayerné, maga mit gondol, érdemes-e leírni, hogy például én miket gondolok, érzek”, a kérdezett pedig, mintha csak egy másik planétáról szólna, egykedvűen válaszol: „Biztosan megtalálja a számítását, mert különben nem tenné, Bollert úr”...

A véletlenek, paradoxális félreértések és abszurdítások embertelen világának indirekt, főként a kompozícióval történő jellemzése közben felsejlik a regényben a lukianosi-erazmusi *theatrum mundi* víziója. „Akár olümposzi istenek seregének, akár egyetlen, de annál hatalmasabb Rendezőnek tulajdoníttatik a mindenkori színjáték lefolyása, az emberek, a szereplők egyéni sorsa és cselekedetei mint tőlük független, nekik kiosztott, az egész színjáték kompozíciójából következő szerep rémlik fel, s a szerep eljátszása után a maszkkal együtt a szereplő is eltűnik a színről, ahol nem a maga akaratából jelent meg, és ahonnan nem a maga akaratából és a maga kívánságainak megfelelően merül vissza a semmibe, melyből egy szempillantásnyi életidőre felbukkant” — határozza meg Sinkó a *Bankett* kapcsán²⁴ ugyanazt az életszemléletet, amelyről másfél évtizeddel előbb, s nyilván nem véletlenül: épp a *Bankett* keletkezésének idején, Európa rohamos fasizálódásának éveiben ő is tanúságot tett már a *Tizennégy napban*. Mert szerepekkel teli e regény látszat-világa: ember az emberről, fia az apjáról, családtag a családtagról, „élettárs” arról a másik emberről, akivel egy fedél alatt él — sohasem tudhatja, hogy jelenleg miféle szerepet játszik, s hogy ennek megfelelően hogyan kell hozzá igazodni. Klamm András cellájába például, ahová a rekorddöntési kísérlet, vagyis egy paradoxális véletlen folytán került, apja egykori harcostársának kitűnően megjátszott szerepében dobnak be — egy közönséges spiclit, Teréz pedig, aki olyan sajátosan értelmezte Bollert Mihály jól megtalált „számítását”, a férjével összetűző, s ezért hazapakoló asszony szerepét játssza meg zseniálisan tulajdon szülei előtt — miközben batyujában a továbbítandó röpiratok sokaságát rejtegeti... S a szerepek tulajdonosai mögött mindig feldereng a háttérben maradt rendező is: a minisztérium, a titkosrendőrség, az illegális kommunista párt. A háttér titokzatos félhomálya valósággal kísértetiessé válik, amikor a részeg báró, a minisztériumi fogdmeg egy őszinteségi rohamában elbőfögi Klammnak, hogy a börtönbe, vagyis a forradalmi szerepbe véletlenül becsöppent fiának az ügyében az ő miniszter-főnöke telefonált a rendőrségre! E közlés fényében nemcsak az ifjú Klamm, de a fiatal aktivisták is szájalmas, szerencsétlen szerepet játszó figuráknak tűnnek fel, akikre anélkül, hogy tudnák, szemrebbenés nélkül, nem lanyhuló figyelemmel szegeződik a nagy Rendező, a Hatalom mindent látó s minden pillanatban lecsapni kész tekintete... A regény mintha csak Erazmust illusztrálná: „Nos, mi más az emberi élet, mint egy nagy színdarab, melyben mindenki önmagától elűtő álarcot borít magára, és úgy járkal és játssza a választott szerepet, amíg a nagy színigazgató le nem szólítja a színről.”²⁵ Azonban itt, a részeg báró jelenetében is kitűnik, hogy Sinkó az erazmusi életszemléletnek egy sajátos módozatát képviseli. Mert a minisztériumi fogdmeg közlésének távlatából

az ifjú aktivisták ugyan valóban szájalmas, kiszolgáltatott, bármely pillanatban könnyen lebukó szereplőknek látszanak — azonban őket nem egy sejtelmes „nagy színigazgató”, nem egy misztikus Fátum, titokzatos Sors, nem-evilági Elrendeltség irányítja, követi, ellenőrzi, hanem egy *reális* fátum, egy *társadalmi* sors, egy *politikai* determináció, a mindenható, de nagyon is *evilági* intézményben, a részeg báró minisztériumában megtestesülve. S a regény fináléja is — az ifjú mozgalmiak a Sallaiék kivégzése után még lehetetlenebbé vált körülmények közt is készülődnek az újabb tettekre — szintén arról tanúskodik, hogy a *theatrum mundi* sinkói víziójában a szereplők szembeszállnak társadalmi determináltságukkal, maguk is beleszólnak a kiosztott szerepbe, s nem lehet őket csak úgy egyszerűen „leszólítani” a színről... Magatartásukban tehát az erasmusi helyett inkább a marxi képlet, ti. *A filozófia nyomora* tézise jut kifejezésre, hogy az emberek szereplői, de egyúttal alkotói is a saját történelmi drámájuknak.

* * *

A téma minden és semmi, hangoztatta Sinkó következetesen, s az ő prózája is meggyőzően bizonyítja: a módszer is az. Mert amint ez talán a *Tizennégy nap* esetében a legnyilvánvalóbb, Sinkó a hagyományos realizmussal is *tud* releváns tartalmakat közölni, „anakronisztikus” eszközökkel élve is *képes* a korszerű lét egzisztenciális problémáiról is szólni. A realista epika módszere és tematikája nincs kimerítve ma sem, hisz nem a téma és nem a módszer, hanem az *alkotó-ember*, aki mindezt a maga szolgálatába fogja, individualitása kivetítésének eszközeként kezeli — *ez* teszi életképpé a realista prózát ma is, amikor a módszer, a téma és a technika terén az epika már messze a sinkói előtt jár. Sinkó prózájának autentikus darabjai, azok, melyek megörökítenek valamit abból a fenoménből, amit egy szükségképpen absztrakcióval alkati humanizmusnak és humanizáló realizmusnak neveztünk, ezért tudnak, ezért képesek sikeresen dacolni az idővel. Ma éppúgy, mint holnap s holnapután.

¹ Sinkó Ervin: Szocializmus, kultúra és etika, Új Symposion, 1965/4.

² Sinkó Ervin: Byron — Apsurd života i smrti (*Sudbonosna pisma, I.*)

³ Tolsztoj levele Fetnek, 1865. május 16.

⁴ Szocializmus, kultúra és etika.

⁵ Uo.

⁶ Sótér István: A Karamazov-testvérekről (*F. M. Dosztojevszkij: A Karamazov-testvérek*).

⁷ Szerb Antal: Dosztojevszkij és Tolsztoj (*A világirodalom története*).

- ⁸ K. Marx: *Ekonomsko-filozofski rukopisi iz 1844. god. Treći rukopis*. Novac. (K. Marx—F. Engels: *Rani radovi*).
- ⁹ André Malraux új regénye. *Korunk*, 1938/4.
- ¹⁰ Sorsdöntő levelek.
- ¹¹ E vallomás hitelességéről mindennél meggyőzőbben tanúskodik a tény, hogy élményét a tüzet kérő emberrel Sinkó a *Porte de Vanves* c. novellájában időtállóan megörökítette.
- ¹² Sinkó egyik levele („Forrás”, 1965/1) arról tanúskodik, hogy e jellegzetes realista teremtőaktusnak a szülőtte az *Optimisták* Blaha elvtársa is, akit kizárólag „művészeti okok hívtak életre”, s a regényből, valamint *Az út* c. krónikából tudjuk, milyen okokról van szó: hogy morális konfliktusa, mely a kecskeméti városparancsnoksága idején hatalmasodik el rajta, művészileg hitelesebb legyen, Sinkó a maga kettős énjéből, cselekvő- és lírikus-forradalmári önmagából két embert teremtett, Báci Jóskát és Blaha elvtársat.
- ¹³ Az etikus fantáziának e központi, az esztétikainál tevékenyebb szerepe magyarázza azt a jelenséget is, hogy Sinkónak leggazdagabb alkotóterületén, az esszéisztikában a *kommentár* a fő műfaja: beleélő, „stigmatizációs” képessége itt talál igazi szerepre, s nem az objektív-tudományos szaktanulmányban és irodalomtörténetben.
- ¹⁴ Ezért nem tudnék egyezni Méliusz József kiváló esszéjének (*Sinkó Ervintől búcsúzva... Híd*, 1968/3) azon részeivel, melyek Sinkó Monarchia-élményének fontosságát hangsúlyozzák. Sinkó csakugyan maradandó dokumentumot állított a korabeli értelmiség társadalmi, etikai, gondolati útkeresésének, de ez inkább az örök-individualistának, a „csodálatos kirándulónak” a dokumentuma, s nem a monarchiabeli értelmiségé. A Monarchiának, vagyis a társadalmi-politikai értelemben vett valóságnak csak Krleža lírikus prózájában van igazán nagy alkotói jelentősége, de Sinkónál semmiképp; némi sematizálással szólva Sinkó a szubjektív univerzum, az etikai mikrokozmosz lírikusa, Krleža pedig a totalitás.
- ¹⁵ Marijan Matković: Sinkó Ervin. *Új Symposion*, 1968/44.
- ¹⁶ Én, te, ő... *Új Symposion*, 1968/33.
- ¹⁷ Sorsdöntő levelek.
- ¹⁸ A véres mítosz.
- ¹⁹ Sőtér István, id. tanulmány.
- ²⁰ A véres mítosz.
- ²¹ Sőtér István, id. tanulmány.
- ²² Sinkóra ilyen vonatkozásban inkább „hatott” — természetesen itt is csak a ráismerés értelmében — Kierkegaard (akiről még az emigrációja kezdetén ismertetőt írt) — és Marx: a kierkegaard-i tétel, hogy egyetlen remete sem élt olyan valószerűtlenül, mint amilyen valószerűtlen a mai élet, Sinkó egyik 1951-es tanulmányában (*Borba protiv*

naturalizma ili strah od ljudskog) együtt jelenik meg Marxnak a kapitalizmus embere valószínűségéről szóló tézisével; Kierkegaard, állítja Sinkó, merőben más nézőpontról kiindulva, de ugyanahhoz a következtetéshez jutott az emberinek a valószínűlenné válását illetően, mint Marx.

²³ Egy összevető elemzés ilyen szempontból meglepő hasonlóságot mutathatna ki *A befejezetlen mondat* és a *Tizennégy nap* között, de a „hatás” feltételezése itt különösen is képtelenség lenne. Sinkó és Déry esetében is csupán az életszemléletek, a világlátások hasonlóságáról lehet szó, meg arról, hogy milyen szerepe van ebben a közös korélménynek, a fasizmus minden addigi valószínűséget meghaladó valószínűségének. Arról azonban aligha lehet szó, hogy Déry Tibor *A befejezetlen mondatban* a „magas eposzi példák” (Ungvári Tamás) iránti rokonszenvéből él oly szívesen a kompozícióban a „csodás elemmel”; mint ahogy a *Tizennégy nap* írója sem azért élt vele oly szívesen.

²⁴ A véres mítosz.

²⁵ Rotterdami Erazmus: A Balgaság Dicsérete.