

# HÍD

IRODALOM · MŰVÉSZET  
TÁRSADALOMTUDOMÁNY

DOMONKOS ISTVÁN VERSE  
ALEKSANDAR TIŠMA ELBESZÉLÉSÉNEK BEFEJEZŐ RÉSZE  
GULYÁS JÓZSEF VERSEI  
KRLEŽA JELEN VAN (TOLNAI OTTÓ VERSE;  
GEROLD LÁSZLÓ, THOMKA BEÁTA, JUHÁSZ ERZSÉBET,  
VAJDA GÁBOR, BOSNYÁK ISTVÁN ÉS  
BÁNYAI JÁNOS TANULMÁNYA; RECENZIÓK A  
KRLEŽARÓL ÍRT ÚJ TANULMÁNYKÖTETEKRŐL)  
VINKLER IMRE MŰVÉSZETE

1978

December



---

# HÍD

## IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

Alapítási év: 1934

XLII. évfolyam

---

### SZERKESZTŐ TANÁCS:

Ács Károly, Andruskó Károly, Bányai János, Blahó József, Bordás Győző,  
dr. Bori Imre, dr. Burány Béla, Burány Nándor, Deák Ferenc, Gál László,  
Lackó Antal, Németh István, dr. Pap József, Pándi Oszkár, Petkovics Kálmán,  
Sinkovits Péter, Sröder János, Szabó Ida, Szekeres László, dr. Szelei István és  
Vicsek Károly

*A Szerkesztő Tanács elnöke:* dr. Pap József

*Fő- és felelős szerkesztő:* Bányai János

*Szerkesztő:* Bordás Győző

*Műszaki szerkesztő:* Kapitány László

---

### TARTALOM

<i>Domonkos István:</i> Pumavers	1411	
<i>Aleksandar Tišma:</i> A lakás (elbeszélés, II.)		1416
<i>Gulyás József</i> versei	1435	

### MIROSLAV KRLEŽA

Miroslav Krleža jelen van	1437	
<i>Tolnai Ottó:</i> A szentjánoskenyér-forma vízjel (vers)		1440
<i>Gerold László:</i> Krleža a színpadon (tanulmány)		1455
<i>Thomka Beáta:</i> A kontraszt struktúráképző szerepe (tanulmány)		1466
<i>Juhász Erzsébet:</i> A telíthetetlen regényesség minőségei (tanulmány)		1474
<i>Vajda Gábor:</i> A <i>Filip Latinovicz</i> hazatérésének világirodalmi helyéről (tanulmány)		1479
<i>Dr. Bosnyák István:</i> Az ész peremén, továbbra is (levél)		1489
<i>Bányai János:</i> Adat Krleža Ady-értelmezéséhez (tanulmány)		1493

### Az újabb Krleža-irodalomból

<i>Bányai János:</i> Irodalomtörténeti realizmus (Bori Imre: Miroslav Krleža)		1499
---	--	------

## PUMAVERS

DOMONKOS ISTVÁN

melyben a szerző elmeséli Ilin  
Zoltánnak hogyan feslett szét vadonatúj puma teniszcipője  
hogy mit érzett közben  
elpumátlanodva  
beszámol győztes kimenetelű  
csatájáról  
(egyetlen említésre méltó élményéről  
az utóbbi években)  
a Borovo cipőüzlet pumodájában  
melynek során a pumazgató  
kénytelen volt megpumatolni a  
szerző szétfeszített pumáját az íróasztalon  
az becserélést követően a szerzőt  
örömmérsékek árasztották el  
hazament és örömében sokáig  
szorongatta svájci („Hermes”)  
írógépe hengerének karcsú fényes  
karját az ipari formakultúra e remekét  
a pumacipő meghosszabbítja az életet  
mióta a szerző a lábán hordja  
sokkal jobb az étvágya kevesebbet  
dohányzik és iszik  
az ágyban viszont ismét meglelte  
örökre elveszítettnek hitt kőkorszakbeli énjét  
ó foszforeszkáló pumacsontos éjszakák ó áldott pumahústeregetések  
ezenkívül a pumacipő tompítja  
a társadalmi-politikai problémák élet

szonettgőzbe bugyolál mindent  
 a ráncból románc lesz  
 a tökből meg túll  
 pumacipős lényem kiegyensúlyozottabb lett  
 megbízhatóbb lojálisabb  
 bólogatóbb töprengésmentesebb  
 biztosramenőbb simulékonyabb  
 pumacipős korszakom előtti éneket  
 feledni igyekszem  
 nagyon szeretek gyermekverseket  
 írni  
 nagyon szeretek tévé-filmeket fordítani  
 nemrégén szerződést kötöttem egy  
 rotóregényre melyben a pumatyoláson kívül nem fog történni  
 semmi egyéb  
 pumacipős regény lesz pumacipőseknek  
 mindehhez zoli neked semmi közöd  
 valahogy majd csak kiebrudallak  
 versemből  
 mi pumacipősek ilyenek vagyunk  
 gyávák még a szógyilkolásban is  
 mert jól megtanultuk a tant  
 ha lopáson kapnak bennünket  
 akkor nem te vagy barátunk hanem az U Tant  
 ez idáig három teniszlabdát loptam  
 három Dunlope Fortot  
 egy pumacipős privát személytől  
 nem a klubtól  
 szép kerek szőrös labdák ezek  
 te is ilyenekkel játszottál  
 a favágó borg ellen  
 miért nem verted meg zoli?  
 pörgetett  
 na és!?  
 néha azt álmodom hogy nyírod  
 a Borgot a belgrádi szonett pályán  
 és csak mosolygok és számolom  
 a szótagokat  
 nem érhet engem zokszó  
 azt akarom hogy az én regényemet



is szőnyegről árulják (aszfaltról)  
 négy vagy öt dinárért a cigánygyerekek  
 a halpiacon vagy a futokin  
 elvégre valakinek törődni kell  
 matekzseni gyerekeink lelki  
 világával is  
 megtanítom őket bár pumatyolni  
 ez társadalmilag is OK  
 direkt hasznot hajt  
 mint az iskolai irodalomoktatás  
 a szubkultúra pumacipőjét glancolom pumalelkek lantosa

puhapuma nesztelen  
 bőróspuma kevélyke  
 suhanjpuhapuma  
 salaklobbantó létvörös  
 pertlispuma  
 neccrefutnapuma  
 alapvonalontoporgó  
 dobbantópuma  
 téрмаher  
 de ó  
 értágító öt egyes állásnál  
 most oldala felreped  
 pumajaj  
 pumaduma  
 pumafeslés feslettpuma  
 majd  
 zsineggel általkötött  
 zsinegespuma  
 ejnyepuma  
 hinnyepuma  
 puma pumala  
 elégtelenségünk rávetítve  
 dobozva vele  
 dobozospumavisszaszolgáltatás  
 elminőségtelenedett pumaporonty  
 majd  
 diagnózis: oldalsávéltelenség  
 nyilvánvaló belmpumalitikai gikszer

pumás helyzet  
pumapuhatólógusaink pumányi  
kerekasztal beszélgetésén  
napirendszeres síkraszállás  
a pumibialitásunk függvényéből  
eredő pumálványok  
pumidológusaink egyetértének  
a pumaalap üres  
a pumászok pumitológusok is egyetértének  
a pumaalapi zavarok kihatottak  
a pullantyúkra innen a pumitria  
mely pumitisszel kezelendő  
a pumatikus zavarok kezelésében  
a lelátótársadalom mikrostruktúrájában  
ajánlatos a hidraulikus pullmanfecskendők  
célirányú használata  
majd  
a pumát becserélték  
a meccs folytatódik  
a távolban a győzelem pumállik  
az égen pumuluszok  
a fákon csevegélyek  
a pumázdákban puklavát  
pumáló pumaslis lányok  
pumatyolás előtt  
puttyognak  
a barázdákban shibata-tű  
shure-tű  
ortofon-tű  
a yamaha a fischer a marantz cégek  
erősítőit jutányos áron  
megrendelésre szállítja  
a Toma & Company London  
a hangerősítőket  
erős pumahangok  
pumalázashangok  
irodai vibrátorok  
pumahúgyszínű szemmel  
a szeizmológiai intézet utolsó  
jelentésén pumádzanak

betongerincük elbírja-e majd  
a richter skála hetes fokát  
meghaladó LÖKÉST

LÖKÉST

LÖKÉST LÖKÉST

LÖKÉST

LÖKÉST

LÖKÉST

LÖKÉST

PUMA PUMÁRUM:

pumaszorító pumaaréna

erőt nevel a pumarépa

aki ezt érti s tudja

az nem bújjik pumalyukba



## A LAKÁS (II.)

ALEKSANDAR TIŠMA

A cím egy Régi sugárúti lakásra vallott, ez az utca jól látszott a község épületének bejáratától, Čaković tehát rögtön odaindult. Az egyenes és széles sugárút, amelyet határozott és nagyvonalú döntéssel alakítottak ki a városközpont girbegurba utcáiból a Duna felé, minden fontos érzésének színhelye volt, akárcsak ezernyi hozzá hasonló számára is, akik Újvidéken nőttek fel, vagy pedig felnőttéérésük idején kerültek a városba. Nyári napokban napfényes átjáró a strand felé, derűs délutánokon a diákcukrászdák és vendéglők asztalainak köveze, este az elmaradhatatlan korzó a lányok tömegével, mindez a Régi sugárút volt; terét két sor szép, kibuggyanó kétemeletes és háromemeletes ház vette körül és formálta ilyené, azok az épületek, amelyek a háború előtt, a polgári várágkor idején épültek. Itt volt aztán a báni palota hosszan elnyúló, hófehér épülete, a mai Végrehajtó Tanács, pénzügyintézetek és biztosítótársaságok, utazási irodák és számos orvos rendelője és ügyvédi iroda. Az épületek legszebb évei során Brancko Čaković falusi gimnazistának nem volt oda belépése, a háború idején pedig, tanulmányai vége felé, rosszindulatúan taszították: e falak mögött székeltek az ő irányában jóindulatot nem mutató megszálló hatóságok egyes hivatalai. Az egyik előtt, éppen a báni palota előtt, ifjúkorának s talán egész életének meghatározó élménye történt: itt állt meg, hogy megvárja Gruja Milint, akinek egy előző nap kézbesített idézés alapján jelentkeznie kellett. Čaković sokáig várta, s amikor megunt, megkereste az irodát, amelynek számát Gruja előbb megmondta neki; egy első emeleti folyosón találta magát, abban a pillanatban, amikor a megkötözött kezű és megtépázott ruhájú és hajú Milint két rendőr éppen vezette valahová. Megfordult, és gyorsan távozott; nem is tért vissza többé diáklakására; értesítette legközelebbi elvtársait a veszélyről, hazament falura, majd kapcsolatot keresett a bácskai—baranyai partizánosztaggal, és soraiba lépett.

Még most is érezte a sorsdöntő pillanat leheletét, amely Gruja Milint

— véletlenül éppen őt — kiragadta köriükből és börtönbe juttatta, utána táborba, ahol az ütegeléstől és a kopálástól kiszenvedett, őt pedig — Čakovićot — magával ragadta az addig határozatlan elképzelések véghezviteléhez; érezte, hogy e személyes élmény mögött, mint valami színpadon a színpadi játék mögött, ott van a megközelíthetetlen levegője, amely itt évekig kedélyére telepedett, de érezte a győzelem sugárzását is. Soha, tehát ezúttal sem volt számára ez közönséges utca, bár ebben az utcában most is, mint mindig, átlagos és közönséges családok emberek laknak; ám annak gondolata, hogy talán hamarosan ő is közéjük költözték, ide, ahová az ifjúkor nosztalgiai és borzongásai kötik, izgalommal töltötte el. Elsődleges elhatározásával szemben, hogy ezúttal csak megnézi majd a házat, ahol lakni fog, s később megy csak be a feleségével együtt — nem akarta, hogy az asszony utólagos kifogásokkal éljen, mit tudja ő —, mégis bement a háromemeletes épületbe, amely a megadott számot viselte, azt a számot, amelyet a községi elnök, Gruja Milin fivére írt saját kezűleg a cédulára.

A háznak tágas, boltozatos bejárata volt, amelyen át látszott a mély, gyepes udvar; a háttérben magas fal állott, végig befuttatva kúszónövényekkel. A lakások a tágas lépcsőház márványlépcsőinek fordulójából, a pihenőkől nyíltak; a korlát kovácsoltvas volt; ebben a házban minden alapos, bőséges megoldással készült, s bár a falak és az ajtók már rég nem voltak festve, az egykori fény és fehérség a gazdaság vonásaival ütött át a kopottság nyomain. Megállt a második emeleten az 5-ös számú ajtó előtt, s elolvasta a nyomtatott nevet a csengőgomb mellett: Vilma Sündholz. Hirtelen összerézzen: gimnáziumi tanárnőjének neve volt ez, minden kétséget kizáróan az övé, hiszen ilyen szokatlan család- és utónév mégsem fordulhat elő együtt oly gyakran. Az izgalom, amely az utcán elfogta, s amelybe a kíváncsiság mozzanatai is belejáróztak, miközben bement az ismeretlen házba, s szemével a részleteket tapogatózta, újra hatalmába kerítette egy pillanatra; tulajdonképpen megkísérelte a szorongató izalmát, hisz ugyanaz az érzés váltotta ki. Mert Sündholz Vilma is része volt annak a sorsdöntő pillanatnak, bár akkor nem lakott ebben a házban, hanem egy földszintesben, az egykori vasútállomás közelében, ahol Čaković és Gruja Milin is sokszor meglátogatta. Őrákat vettek nála magyar és német nyelvből, ő, Gruja Milin, Blagoje Sudarski és Panta Radivojević, mindannyian falusi diákok, s valahányukat nem sokkal előbb zárták ki a Magyar Királyi Szerb-tanulmányú Gimnáziumból, ahogy nevezték a megszállt Bácska egyetlen gimnáziumát, ahol az oktatás szerb nyelven folyt. Kizárásukra elég ártatlan okból került sor: valahányan kitarotán távol maradtak a levéteoktatásról, amely egyébként kötelező volt minden diák számára; ám a kizárás mögött ott érződött az eleven gyanú is — az egyáltalán nem alaptalan gyanú —, hogy ők négyen a főkolompósi és szítói az osztályban mutatkozó lázadó hangulatnak, s amelyet az igazgató a kizárással akart letörni. A négy

összeseküvő tehát máról holnapra az iskolán kívül találta magát, ami egyben azt is jelentette, hogy a törvényt kívülről, hisz amint falujukban megtudják, hogy nem folytatják tanulmányait, behívó várja őket ukrajnai munkaszolgálatra. Éppen ezért egyikőjük sem mert hazamenni, hanem annak örve alatt, hogy magánúton kívánják befejezni az osztályt, ott maradtak a városban az albérleti szobában, dologtalanul és határozatlanul, egyfajta könnyelmű reménytelenség és a partizánokhoz való átszökés türelmetlen kísérletei között ingadozva. Ekkor üzent nekik Sündholz Vilma, aki egyébként magyartanárnőjük volt, maga is magyar, de német származású, úgyhogy mindkét nyelvet kitűnően beszélte, amint-hogy a szerbet is; egyébként vénkisasszony volt, akire ügyet sem vetettek addig, legfőjebb kinevették könyvszagú és porlepte megjelenése miatt; szóval azt üzente nekik, hogy ingyenórákat fog nekik adni magyarból és németből, az évvégi magánvizsga két legfontosabb tantárgyából. Az üzenet kissé meghöklentette őket, hisz a tanulásra gondoltak a legkevesebbet, ám mégis elfogadták, mert megérezték a gesztusban a törvényes oltalom utolsó reménysugarát. Együtt látogatták meg naponta Sündholz Vilmát, egy-egy órára, hogy gyakorolják a tananyagot, mintha csak az iskolában lennének. Ami pedig azt jelentette, hogy rosszul és lustán gyakorolták, mivel gyenge tanulók voltak, a tudományokkal való birkózásban mind a négyükre rányomta bélyegét a tudatlan paraszti gyermekkor, s amelynek kárpótlását a lázadásban keresték, az egyre inkább lángoló háborús világ kitért kapuja által. Mégis jól érezték magukat a tanárnőnél. A hosszú délelőttök és délutánok után, amelyeket a fűtetlen albérleti szobában töltöttek a veszélyes döntést megelőző lázas megbeszélések és készülések közben, rétlenség és nyomasztó sejtelmek között, ott ültek — míg az óra tartott — a vénkisasszony lakásának egyik fűtött és tágas szobájában, amelynek falait beborították a könyvek és festmények, s itt legalább biztosak lehettek abban, hogy nem üldözi őket senki, mint kint az utcán. A negyvenéves vénkisasszony, ki a jogtalanság iránti, számukra érthetetlen dacból ár ellen úszott a gimnáziumban, a városban s a megszállásban, a védelmet jelentette négyüknek, mert szemmel láthatóan érdemesnek tartotta őket arra, hogy diák- és polgári jogaik védelmében kiálljon. S amikor vége szakadt ennek az öncsalásnak; Gruja Milint Čaković szeme láttára aljas módon letartóztatták, Čaković nem ment máshová, hanem éppen Sündholz Vilmához, s nála hagyott üzenetet Sudarski és Radivojev számára, hogy meneküljenek, mint ő is teszi, ahová tudnak. A tanárnő az üzenetet nyilvánvalóan átadta, mert, mint Čaković a háború után megtudta, mindketten elkerülték a letartóztatást.

S most újra a tanárnő ajtaja előtt állt — igaz, nem ugyanaz az ajtó, ám a név azonos a csengőgomb mellett —, de milyen ügyben? Hogy kiszorítsa onnan az asszonyt, s ő furakodjon be a helyére! Mindez olyan szörnyűnek tűnt előtte, hogy a küszöbről ösztönszerűen visszalépett, meg-



fordult, szinte arra készen, hogy üdvözlés nélkül távozik. Mégis megállt a lépcsőforduló márványpihenőjén, és elgondolkodott. Nem olyan ember volt, aki kitér a csapás elől, ha maga okozta, szerette a tisztázott és megoldott ügyeket, a maga esetében éppen úgy, mint a másokéban. Azonkívül már régebben is számtalanszor gondolt arra, hogy meg kellene keresnie a volt tanárnőt, hogy emlékeztesse rá és önmaga is felidézze az asszony nemes cselekedetét, ez a cselekedet ugyanis még magyarázatót kívánt, hisz még évtizedek múltán is rejtélyesnek tűnt előtte; ám soha nem sikerült neki megtudni, hol található meg, mert feltehetően nem érdeklődött eleget és nem elég alaposan, vagy olyanoknál érdeklődött, akik éppen olyan felületeseek voltak, mint ő. S ha most véletlenül az ajtaja előtt találta magát, akkor nem illő, sőt egyáltalán nem bátor-ságra valló, hogy megeljen.

Visszatért tehát, s felsóhajtott, érezvén, hogy kellemetlenségnek kell elébe néznie ott, ahol hosszú ideig valami szépre számított, majd megnyomta a csengőgombot. Rövid idő múlva az ajtót maga Sündholz Vilma nyitotta ki — Čaković rögtön megismerte, szinte egyáltalán nem változott meg, még csak ősz hajszála sem mutatkozott. Ugyanaz a törékeny termet, ugyanaz a keskeny arc, úkerek, szürke, kíváncsi szemekkel a szemüvege mögött, ugyanaz a csendes mosolyhoz szokott keskeny szája. Az ajtót éppen hogy csak megnyitotta, nem véve le róla a láncot, amely ott feszült meg keskeny felsőteste alatt, de egész alakja belefért a résbe.

„Kit keres?”

„Önt!” — kiáltott fel Čaković akaratlanul is túl hangosan, s széthúzta a száját, éppen olyan akaratlanul, boldog mosollyal, mert amint megismerte a tanárnőt, nem gondolt többé céljának kellemetlenségére. „Hát nem ismer meg? Čaković vagyok, Branko Čaković, régi diákja, akinek ingyénórákat adott!”

Az asszony szélesen elmosolyodott, kivillant — most már minden valószínűség szerint nem eredeti — szép fogsora, s meglepetten megszólalt: „Őn az?” Keskeny kezével kikapasztotta a láncot, amely csörrenve ütődött az ajtóhoz. „Fáradjon be.”

Čaković belépett az előszobába, majd a szobába. Nagy szoba volt, napfényes, s az utcára szolgáló ablakon át nagyszerű kilátás nyílt a báni palota fehér épülettömbjével határolt sugárútra. A szoba közepén alacsony asztalka állott, mellette régi, megsüppedt fotelók; a falak mentén könyvespolcok és festmények. Nem ismert fel határozottan egyetlen tárgyat sem az asszony egykori lakásából, de érezte, hogy ugyanaz a kellemes benyomás és a béke hangulata keríti hatalmába, mint akkor.

„Foglaljon helyet.”

Čaković leült, s előrehajolva megkérdezte a tanárnőt, hogy él. Az asszony azt válaszolta, hogy tulajdonképpen jól, már öt éve, hogy nyugállományba vonult, de azért még dolgozik egy keveset: nyelvórákat ad gyerekek számára.

„De remélem, nem úgy, mint nekünk: kidobott diákoknak, az egész gimnázium orra előtt?” — tréfálkozott Čaković.

„Azok más idők voltak” — mondta a tanár úr annyira jellemző mosolyával.

„Zord idők” — tette hozzá Čaković komolyan —, „de ön mégis volt olyan jó, hogy segítsen rajtunk”.

„Olyan helyzetben voltam, hogy segíthettem” — legyintett hanyagul a tanár úr —, „és segítettem egy keveset, amennyit tudtam. És ön?” — kezdett ő is kérdezősködni, megakadályozva látogatóját abban, hogy újabb hízalgő szavakat mondjon és hogy tisztázza az egykori cselekedet számára még ma is rejtélyes indítékát. — „Ön mivel foglalkozik? Megnősült?”

Čaković elmondta, hogy már régen megnősült, hogy két gyereke van, s beszámolójának ezen a pontján eszébe jutott látogatásának igazi célja.

„Gyerekeim már nagyok, s lassan én is nyugdíjba készülődöm. Csúppán megfelelő lakásom nincsen. Kétszobásban lakunk, amely nagyon kicsi. S hogy őszinte legyek azért jöttem önhöz, hogy megnézzem ezt a lakást, mivel a községben, lakáscsere formájában, nekem ajánlották fel. Fogalmam sem volt róla, hogy éppen ön lakik benne.”

„Az én lakásomat?” — csodálkozott Sündholz Vilma.

„Igen, ezt a lakást. Azt hiszem, három szobája van és egyedül él benne.”

„Igen, egyedül élek” — válaszolta a tanár úr. — „De csak június óta tart ez az állapot, amikor unokahúgom meghalt. Tizenöt évig együtt éltünk, amióta ideköltöztettek bennünket lakásainkból. Ez a mi családi lakásunk. Az én családi lakásom.”

„Azt mondták nekem, hogy pereskedett a községgel, és hogy a község megnyerte a pert.”

„Én fellebbeztem.”

„Hát azt hiszi, hogy megnyerheti a pert a községgel szemben?”

Az asszony vállat vont, de közben ajkáról nem tűnt el az örök mosoly. Mindketten elhallgattak. Čaković érezte, hogy most ajánlatos lenne beszélni neki, mondjon le erről a lakásról, amely túlságosan nagy a számára, fenntartása túl nagy erőfeszítést kíván, s emellett kiváltja a hatóság rosszindulatát is. A szavak ott kavargottak a gondolatok közt, értelmes szavak, helyénvaló szavak mind, de mégsem mondta őket ki. Visszatartotta ebben a tanár úr arokifejezésében megérett konokság, a konokság, amely ott volt az asszony ajkára kérgesedett mosolyban; jól ismerte ezt a mosolyt még azokból az időkből, amikor szorult helyzetben levő diákként a magyar és német ingyenórákon éppen ez a konokság volt az egyetlen biztos pont, amelybe kapaszkodhatott. E mosoly előtt fegyvertelennek érezte magát.

„Kár” — mondta még egyszer körülnézve. — „Valóban szép a lakása, biztosan megfelelne nekem.”

„Igen” — mondta a tanárnő, s ugyancsak körülnézett. — „Kényelmes, tágas, kap elég napot. Megnézné a többi szobát is?”

Caković össerezte, arra gondolva egy pillanatig az előbbi konokság nyomán, hogy gúnyolódna vele. Amikor azonban figyelmesen a tanárnő arcába nézett, csak a háziasszony hiú előzékenységét vélte benne felfedezni.

„Nagyon szívesen” — mondta halkkan.

Mindketten felálltak, s az asszony átvezette a másik két szobába is, amelyek ugyanolyan nagyok, világosak voltak, mint az első, ablakaik ugyancsak a sugárútra nyíltak, s mindkettő felhalmozott ruhákkal s dísz tárgyakkal megrakott bútorttal volt tele.

„Éppen most készítettem össze egy csomó dolgot, hogy odaadjam a rokonságnak” — igazolta a rendetlenséget hanyag kézmozdulattal. — „Aztán pedig újrazendem a szobákat.”

„Persze, a szobákat szépen be lehet itt rendezni” — válaszolta a látogató, mintha megerősítené az asszony szavait, bár tulajdonképpen a fölösleges tárgyak sokasága arra ösztönözte, hogy még egyszer kísérletet tegyen ellenérvei elmondásával. — „De nem lenne mégis jobb” — szólt óvatosan, félíg könyörgő hangon —, „ha a bútor egy részét eladná, s átköltözne egy kisebb, megfelelőbb...?”

Az asszony válasza higgadt és megingathatatlan volt: „A bútor a szívemhez nőtt, minden darab családi hagyatéék. Nem tudnék tőlük megválni.”

„Hát akkor semmi” — mondta a férfi. — „Majd meglátjuk. Majd ahogy döntenek.”

„Igen” — mondta a tanárnő rövid sóhajjal, s elindult vele vissza a szobákon keresztül, egészen az előszobáig, szemmel láthatóan befejezetten tartva a látogatást. Caković számára nem maradt más hátra, mint hogy meghajoljon, hogy még egyszer elmondja, mennyire örült, hogy újra láthatta, s hogy távozzék.

Az utcán azonban kábultan megállt. Még mindig érezte a tanárnővel való találkozás kellemes élményét, a nyugalmat és békét az asszony közelében, de az egész benyomást elnyomta az a tudat, hogy rosszul, igazi kicartás és rábeszélő lelemény nélkül próbált érvényt szerezni céljának, ami látogatásának tulajdonképpeni indoka volt. Másrészt pedig elhatározását veszélyeztette az egész látogatás, a kellemes élmény, amely még mindig átjárta egész bensőjét. Mít tegyen? Mi legyen a következő lépés? A lakásért vívott harca ebben a pillanatban sokkal kevesebb látszott eredményesnek, mint bármikor is; áttekinthetetlenül összekuszálódott. Körülnézett a sugárúton, az üzleteket, az emlékezetből ismert cégtáblákat nézte, s az volt az érzése, hogy újra döntés előtt áll, olyan döntés előtt, amely ki fog hatni egész további életére, sőt kihat eddigi életének értelmére is. Hagyja az egészet, mintha nem tenné volna egyetlen lépést sem, nem ért volna még el semmit? Vagy folytassa fenntartások nélkül,



csak a saját jogainak szavára hallgatva? Érezte, hogy nem szabad elharmankodni a dolgot, de ugyanakkor úgy tűnt neki, hogy már el is indult a számára elönytelen úton, érezte, hogy lassan csúszik ebben az irányban, akarata ellenére valamilyen megengedhetetlen kimenetel felé. Ezt mindenképpen meg kellett akadályoznia, vissza kellett térnie a hiba forrásához, amelyet sejtett; órájára nézett, s szinte elégedetlenül állapította meg, hogy a munkaidő végéig mindössze még tíz perc van hátra; elindult lassan vissza, a község épülete felé.

Az elnöki előszobában a hosszú hajú titkárnő az íróasztalfiókából az asztalon álló nyitott bőr kezitáskába rakta át fésűjét és valami könyvet; meglepődött Čaković kései és bejelentetlen visszatérésén, de beismerte, hogy Milin még ott van hivatali szobájában. „Csak nincs egyedül” — jegyezte meg bizonyos kétértelmű szigorral —, „s azt hiszem, nem fizetődik ki várni. Jöjjön el inkább holnap.” Ő azonban kijelentette, hogy szívesebben vár, hisz az elnökkel mindössze néhány szót kell váltania, de azt minél előbb.

A titkárnő vállat vont, s továbbra is készülődött a távozásra. Kulcsra zárta a fiókokat, órájára tekintett, karba tette a kezét vékony kemébe szorított keblei felett, még egyszer kinyitotta kezitáskáját, s tükrét elővéve magabiztos kevélységgel megnyalta szája szélét, közben Čaković a sarokban ült, s úgy tett, mintha kinézne az ablakon. A titkárnő végül is felállt, felöltötte kabátját, s így szólt: „Én most megyek.” Szinte a kései látogatót is arra szólította fel, hogy példáját kövesse, de szavakkal nem mondta ki. A nő határozatlanságát kihasználva Čaković határozottan tovább ült. A titkárnő erre vállat vont, vállán már ott lógott bőrtáskája, s határozott léptekkel elindult a tapétázott ajtó felé. Kopogtatott egyszer, kétszer, majd kinyitotta az ajtót. Bentől több szólamú beszélgetés hallatszott ki, halk, jóleső nevetéssel elvegyülve, majd a nevetés elhalkult. „Én megyek, elnök elvtárs” — mondta az ajtórésein át, majd betette maga után az ajtót. Bólintott Čaković felé, majd eltávozott.

A férfi egy pillanatra elgondolkozott azon, hogy a nő miért nem emeltette meg bent őt, a kinn várakozót; a tisztelet jelenék vehette, hogy nem akarta ezzel zavarni az elnök beszélgetését, vagy a várakozó iránti tiszteletnek, mivel nem kérte fel, hogy az ő érdekében közvetítsen. A tekintélyi szempontok szétágazása azonban, ami egyébként érzékeny pontja volt, ezáltal hidegen hagyta, mivel a várt beszélgetés jelentősége messze felülmúlta ezt a mozzanatot.

Tovább ült, hol az ablakon nézve kifelé — most valóban kinézett, hogy valamivel lekösse a figyelmét —, hol pedig az órájára tekintve, amelynek mutatói egyre messzebb kerültek a munkaidő befejezését jelentő ponttól. Csengett a telefon, de nem emelte fel a kagylót. Az elcsendesült szobában, a falon át, letompult hangokat vélt felismerni az elnök szobájából, mint száraz, csikorgó tárgyak súrlódásának nesztét.

Zártkörű megbeszélés? Pártértekezlet, amelynek most kell elkezdődnie? Már dühös volt önmagára, hogy nem kérte meg a titkárnőt, hívja Milint az ajtóhoz, de hogy maga menjen be, bejelentetlenül, az tolakodásnak tűnt előtte, s ugyanakkor túlságosan megalázónak is, ott maradt tehát ülve a helyén. Ekkor váratlanul kinyílt az előszoba ajtaja, s megjelent a szemrevaló kiszolgálónő fényes, világoskék kötényében, kezében tálcát tartva, amelyen néhány pohárka vinjak vagy whisky volt; éppen hogy csak ránezett Čakoviára, majd kopogtatás nélkül bement az elnökhöz. A beszélgetés és nevetés hulláma újra kicsapódott az előszobába, s feszelen, hosszú szórakozást sejtetett. Amikor az ajtó újra kinyílt, s amikor a kiszolgálónő megjelent az üres tálcával, Čaković felugrott, és megragadta a kilincset. Az asszony csodálkozó tekintettel ment el mellette, miközben a látogató megállt az ajtóban. Maga előtt látta Milin irodáját, amelyben szürke füstfelhő állt, s a füstfátyol mögött, az asztaltól távol húzott fotelekbe süppedve ismeretlen emberek ültek, s mindannyian egyszerre beszéltek. Nem találta köztük Milint mindaddig, míg az fel nem állt s meg nem indult feléje ruganyos léptekkel, az előszoba felé, maga mögött hagyva az iroda moráját. Szemtől szemben találták egymást. Milin szembetűnően kivörösödött arcán még ott rezgett a nevetés, amely a szobából kísérte, s ezzel a nevetős kifejezéssel az arcán, vidáman szélesre táglult tekintettel fordul Čakovićhoz:

„Engem keresel?”

„Igen, réged. Elnézésem kérem, de ismét a lakással kapcsolatban.”

„Semmi baj” — szólta Milin továbbra is mosolygós arccal. — „Mi a helyzet? Rendben van minden?”

„Sajnos, nincs rendben.” Látra, hogy változik meg Milin arckifejezése, szája széle hogy görbül petyhüdtlen lefelé, szembetűnően hasonlítva most a megboldogult Grujára. „Voltam ott, tudod, de kitűnt, hogy az öreg tanárnök mindkettőnknek, nekem is, meg Grujának is magyartanárnője volt. Ő segített rajtunk, amikor kicsaptak bennünket az iskolából, sőt ő adta át az üzenetet az elvtársaknak, hogy szökjenek meg.” Itt abbahagyta a magyarázatot, és tehetetlensége jeléül széttárta a karját.

„Na és aztán?” — kérdezte Milin, mintha nem értené.

„Hát és aztán nekem nincs szívem kiszorítani abból a lakásból, hát ez a helyzet.”

Milin egy darabig mereven, hitetlenkedő tekintettel nézte, majd tekintetének szigora feloldódott, mintha felismerte volna a helyzetet.

„Várj csak, barátom” — mondta, s kezével a hajába túrt. — „Egyezünk most meg, te meg én. Nem szorítod ki te azt az asszonyt abból a lakásból. Ebben az ügyben a bíróság már végzést hozott.”

„De ő fellebbezett.”

„De a fellebbezés el lesz utasítva.”

„Igen, tudom, természetesen. De mégis. Tekintettel kellene lenni rá.

Azt akarom mondani, hát nincs még egy ilyen lakás a központban, ami nem az övé?”

Milin elgondolkodva és kíváncsian nézve Čakovićara fejét rázta. „Nincs, éppen egy sem.”

Ugy látszott, hogy az elnök ezzel befejezi a beszélgetést és visszavonul társaságához; egy lépésnyit már meg is tett visszafelé. Ám hirtelen megállt, tekintete élesen és céltudatosan villant. Aztán elmosolyodott, arca azonban nem ragyogott úgy, mint amikor kijött; erőltetett és görcsös mosoly játszott arcán, amely visszanyerte természetes színét. Kezét Čaković vállára helyezte.

„Te csak ne emészd magad. Ha te nem fogadod el a lakást, elfogadja más, érted. Tehát annak az asszonynak te se nem ártasz, se nem segítesz. Semmi közöd nincs neked ahhoz. Megkapod nálunk a végzést, s te csak annak értelmében jársz el. Rendben van?” Čakovića kacintott, és megszorította a vállát. „Ne tedd lehetetlenné, hogy segítsék rajtad, öreg cimbora. Neked ez jár, érted?”

„Hát, értem” — válaszolta Čaković még mindig gyanúval terheltén.

„Nahát, így szeretlek. Most menj, és csak várd a végzést.” Könnyedén meglökte, kezét levette a válláról, s miközben arcára visszatért a hanyag mosoly, amely már a leendő kellemes beszélgetést előlegezte, megindult vissza a saját szobájába, háttal visszafelé. Miközben az ajtót becsukta, intett a fejével: „Szevasz” — aztán eltűnt.

Most tehát eldöntetett, gondolta Čaković sóhajtva, miközben hazafelé indult. Szomorú volt, de a korábbi feszültség után megkönnyebbülést érzett, mert megszabadult a kétségektől. Főképpen azért, mert kétségei kapcsán nem ő hozta a döntést, hanem valaki más, aki emellett figyelemzett az ilyen döntés elleni legnyomósabb érve is. Ám a hatóság könyörtelen, szögezte le bólintva, mintha a hatóság ilyenén viselkedése őt sújtotta volna, nem pedig Sündholz Vilmát. Hisz ő ebben a vitában, ha kizárta belőle saját érdekeit, márpedig ebben a pillanatban úgy tűnt neki, hogy így cselekedett, a tanárnő oldalán állt: érezte és látta, hogy mindez erőszakos beleavakozás az idős asszony életébe, szokásaiba és szándékaiba, hogy úgy rendezze be életét, ahogy eltökélte és megszokta. Ezek ottan a tapétázott ajtó mögött, fotelba süppedve és vinjakot iszogatva, nincsenek tekintettel a hasonló magánindítékokra, ha csak nem a saját indítékaikról van szó. Milin például minden bizonnyal be fog költözni az új lakóépületbe, négy- vagy talán ötszobás lakásba, függetlenül attól, hogy családi helyzetét tekintve nem nélkülözhetően a számára, s ha egy napon aztán magára marad, vagy a feleségével, ezse ágában sem lesz neki, hogy a lakást átengedje másnak, akinek nagyobb szüksége lenne rá, hanem éppen akkor fog majd benne a legjobban szétterpeszkedni.

Ilyen gondolatokat forgatva ért haza, s már az ajtóban odavetette a feleségének — aki megrakott tálcával a kezében éppen a szobából lé-



pett ki, s férjét az elnöknel látott felszolgálónőre emlékeztette — mint valami alamizsnát: „Nos, olyan lakásod lesz, amilyent kívántál. A központban, és három szoba, és kényelem és tágasság.” „Tényleg?” — kiáltott fel az asszony örömmel, miközben megállt mentében. — „Mikor megyünk majd el megnézni?” — „Soha” — mondta a férj gondolkodás nélkül és kárörvendően. — „Én láttam, s most ez elég. Nincs többet válogatósdi, ezt az elnök világosan a tudomra adta.”

Felesége szeszélyességének erélyes visszautasítása bizonyos fokú jókedvre derítette: mert bizonyos elégtételt is érzett abban, hogy az asszonyt, akit az egész bonyodalom főkolomposának tartott, így módon megbüntethette. A következő napokban azonban belátta, hogy az asszony kívánságának megtagadása minden felelősséget kizárólag rá hártja. Az asszony az új lakásról szóló hírt elmondta lányának és fiának, s azok most mindketten, egyúttal anyjuk szándékának is eleget téve, szinte megrohmozták Čakovičot; Jasnácska langyosabban és bizalmatlanul, a kis Milan pedig korának és önző természetének minden tapintatlanságával: „Hol fogunk akkor lakni? Melyik emeleten? Van ott kert? Van hely kutya számára? Mekkora az erkély?” Čakovič fukar és mogorva válaszokat adott, s közben erre gondolt: „Persze, most kapaszkodtok utána, mintha apai örökség lenne, vagy mintha valamivel kiérdemeltétek volna! De a ti telhetetlenségetekért az én tisztességembe gázoltak bele!” Végül mégsem bírta ki, s egy este, amikor Jasna kivételesen elment egyik barátjához, Milan pedig az egész osztállyal színházban volt, elmondta feleségének lelkiismereti vívódását. Az asszony figyelemtől tágra nyílt szemmel hallgatta — varrással elfoglalt keze magától állt meg —, s aztán eltöprengett. „S éppen ő az a te gimnáziumi tanárnod?” „Igen, éppen ő” — erősítette meg a férfi külön megemelve a hangsúlyt, érzvén, hogy minden kimondott szava a felelősség terhének rétegeitől szabadítja meg. — „Éppen az, aki egyedül sietett segítségünkre, amikor bajban voltunk. Az, aki egyedül tartotta magát becsülettel a megszállás alatt, amikor azt tőle senki sem követelte, s nem is várta volna el.” „Valami jó asszony lehet” — mondta Čakovičné, s ragyogott egész fehér, kövérkés arca. — „Alkkor talán nem is sajnálja majd nekünk adni a lakást.” Čakovič sértődötten riadt fel. „Baromság! Ez azt jelenti, hogyha jó vagy, akkor beleegyeznél, hogy lakásunkat átadd másnak, akinek nagyobb szüksége van rá, s egy kisebbbe költöznél, amelyet, akár a 'kutyának, a lábad elé vetnek.” „De nekem nagyobb lakás kell, nem pedig kisebb” — kiáltott fel az asszony. A férfi azonban diadalmasan ellenmondott neki: „Mindenkinek nagyobbra van szüksége. Mindannyian szeretjük a nagyobbat, a jobbat, nemcsak te és a kölykeid, ezt jól jegyezd meg. Ő is a lakás miatt pereskedik.” „De azt mondtad, hogy a bíróság elvonta a pert.” „A bíróság előtt, amely természetesen a községhez húz, nem pedig egy nyugalmazott öreg tanárnőhöz, elvesztette!” Az asszony vállat vont: „Ő mindenesetre elvesztené a lakást, akár

te fogadod el, akár pedig más. Éppen ezért nem lesz oka rád nehezíteni.” „Nem a nehezitelésről van itt szó, hanem az igazságról. A háború alatt is elvették a megszállók a lakásokat, és a söpredéknek adták, függetlenül attól, hogy mit gondoltak magukról.”

Az asszony erre elhallgatott, nem mondta ki, hogy: „Ez nem megszállás”, ahogyan Čaković várta, sőt a szentségtörés enyhe borzongásával remélte is. Az asszony tehát megmaradt a maga álláspontja mellett, akárcsak Milin: hogy Čaković csak azt fogja kisajátítani, ami már különben is el van véve, tehát senkié; a véleményeknek ez a találkozása amilyen mértékben dühítette a férfit, ugyanolyan mértékben meg is nyugtatta. Igen — gondolta —, a vétek teljes egészében a községre lesz hárítható, a személytelen hatóságra, s ő még csak végrehajtó sem lesz — csupán haszonélvező. Ha azonban nem lenne egyetlen haszonélvező sem, éppen egy sem, akkor a Sündholz Vilma elleni erőszakot nem kellene alkalmazni, s alkalmazására nem is lenne mód, mint ahogy abban az időben, amikor ő harcolt az erőszak ellen, nem történhetett volna meg egyetlen sem, ha nem akad valaki, aki a kezét nyújtja, hogy részt vegyen benne.

Itt újra eszébe jutott az apja, akit — a hatóság nevében — az öngyilkosságba kergetett. Ő akkor is azt hajtotta végre, ami mindenképpen végrehajtható volna, azt tartván, mindegy, hogy ki lesz a végrehajtó; sőt hitt abban, hogy éppen neki kell arra vállalkoznia, hogy példát mutasson, de tulajdonképpen tekintélye és becsülete érdekében; ha ő akkor meghatrált volna, s meghatráltak volna mindazok, akik akkor őt helyettesíthették volna, apja élve maradt volna, s jóval később hal meg, a világgal teljesen megbékélve. Az erőszakos kollektivizálás is azért lett megszakítva, mert sokan mégis meghatráltak; az ellenszegülés ereje lassan felgyülemlett, s felszívódott azokban, akik a döntéseket hozták. Ő pedig hebehurgyaságáért, göggyéért, tulajdonképpen ostobaságáért drágán megfizetett, apja szörnyű halálával s karrierje bukásával; az ostobasága miatt kell most könyörögni, a másét eloroznia, ahelyett, hogy fölényesen elfogadná a senkiét, mint Milin.

Gondolatai azonban ennél a pontnál megfeneklettek. Mert belátta, hogy Milin ebben az esetben, lákást adva megboldogult fivére elvtársának, nem a hatóság irányvételét követi, amelyet ő — Čaković — egykor vakon követett, hanem személyes, önző, megalkuvó céljait, amelyeket ő maga mögött tudott. De nem azért vált-e szerencsétlenné, hogy valamit felülmúlt? Ha önző, ha megalkuvó lett volna, nem lett volna ereje apja elé állni és odakiáltani neki: „Vagy beadod a füldet a szövetsézetbe, vagy pedig ezzel a pisztollyal lölek agyon”, hanem inkább gyáván kerülte volna a vele való összetűzést, elkerülte volna a házat, a falut, vagy pedig apjával valahol titokban tárgyalt volna, kipuhította volna, hogy a szigorúságot tényleg szó szerint kell-e venni, s ily módon mindketten kivárták volna az oldódás idejét, egymás nyakába hullva a meg-

mentett vagyon felett, a föld felett. Lehet, hogy harácsolnia kellett volna önmaga és hozzátartozói számára, nem ellenszegülni az ösztönöknek, a haszonlesésnek, a meggyűlölet megalkuvásnak, hogy a felszínen maradhasson?

Egymásnak ellentmondó gondolatai közben egyre kevesebbet foglalkozott már Sündholz Vilmával, vele mintha lezárta volna ügyeit az után az egyetlen beszélgetés után ott, a lakásában, amely az ő jövődéli lakása tulajdonképpen. Ha észébe jutott az asszony, egyre gyakrabban érzett feszültséget: úgy tűnt neki, hogy a tanárnök sokkal nagyobb mértékű értetlenségről, önféjűségről tett tanúbizonyságot, mint amennyi elvárható lett volna egy asszonytól, akit gondolatban évekig a türelem és az életbölcesség megtestesülésének tartott. Be kellett ismernie maga előtt, hogy a tanárnök mégiscsak kispolgár, aki öregedés közben vált ezzé; vénkisasszony, aki vakon, görcsösen ragaszkodik ahhoz, amit bírtozol, nem véve tekintetbe, hogy arra már többé nincs szüksége; elkedvetlenítő megállapítás volt ez, Čaković azonban egyfajta sötét elégedettséggel engedte át a tudatán, úgy véelve, hogy konklúziója fölmenti a további lelkiismeret-furdalás terhe alól. Remélte, hogy a tanárnök ügyével, amely már egyáltalán is más kezekben volt, nem kényszerül többé foglalkozni; igyekezett elfelejteni a tanárnököt.

Egy délelőtt azonban, éppen akkor, amikor Čaković távozni akart otthonról, hogy megszabaduljon a házbeliektől, csengettek, s amikor kiment az előszobába, hogy kinyissa az ajtót, szemben találta magát egy fiatal párral; a fiatalembernek simára hátrafésült fényes haja volt, a testes asszony pedig széles karimájú kalapot viselt. A látogatók kijelentették, hogy meg kívánják tekintetni Čaković lakását, mivel azt nekik ígérték. Kelletlenül kitérte előtük az ajtót, egyrészt a rendetlenség miatt, amelyet Jasna szobájában, a belső szobában sejtett, másrészt pedig meglepetésében: nem várta, hogy valaki harmadikat is berántottak az ő lakáscseréjének ügyébe. Csodálkozásának hangot is adott, miközben a fiatal pár — egymás közt suttogó megjegyzéseket téve — kéjes tekintettel mérte fel a szobákat; a fiatalember ugyancsak csodálkozott a maga részéről: újra megerősítette az előbb elhangzottakat: hogy a községben, ahol egészségügyi felügyelőként dolgozik, megígérték, ha tetszik neki Čaković lakása, megkapja. „És Sündholz tanárnök?” — kérdezte Čaković, felfedezvén magában, hogy egész idő alatt, nem is gondolta az idős asszonyra, azt hitte és számított rá, hogy ide, ezekbe a szobákba fog majd beköltözni, amelyeket gondolatban és a valóságban is ő már lassan elhagyni készült. A fiatalember tanácsosan volt: „A tanárnök?” Majd a homlokára ütött: „Persze, emlegettek nekem valami tanárnököt, neki kell megkapnia az én lakásomat, de még nem járt nálam megnézni. Azt mondják, hogy valamiért duzzog, sőt: pereskedik a községgel, s ezért karhatalommal költöztetik át.” „Karhatalommal?” — borzadt meg Čaković. — „S az mit jelent?” „Az azt jelenti: rendőrök részvéte-

lével kényszer alatt" — magyarázta a fiatalember, miközben arcára kiült a jóléretsültség fölényes fintora.

Čaković a hallottaktól elképedve hagyta, hogy a fiatal pár lefelé mászkáljon a lakásban, némán nézte, hogy a fiatalember colstokot véve elő a zsebéből megméri a falat a heverő mellett, amelyen Jasna feküdt a takaró alatt, s hogy a fiatalasszony a mérés adatait a táskájából elővett kétféle bőrfedelű jegyzetfüzetbe írja. Csak amikor már távozni készültek, s elnézést kértek a háborgatásért, valamint elégedettségüket fejezték ki a látottakkal kapcsolatban, akkor vette fel újra a házigazda az elejtett kérdészködés fonalát: „Önök most hol laknak?” A fiatalasszony férjét megelőzve szólalt meg: „Az csak egy szobácska, padlásalakás, valami zugocskával, amit fürdőszobának kell tartanunk.” Majd bizalmasan Čakovićhoz fordulva: „Nagyon szép volt ott nekünk, míg fiatalok voltunk, de most, hogy babát várunk...” — majd száját széthúzva lapos pillantást vetve férjére —: „most már végső ideje, hogy valami nagyobb után nézzünk.”

Amikor elmentek, Čaković vissza próbált emlékezni a fiatal házaspár lakásáról adott leírásra. Padlásalakás, „valami zugocska, amit fürdőszobának kell tartani” — vajon hogy nézhet ki mindez? Sündholz Vilma dachból meg sem nézte a lakást; hogy tudja akkor megállapítani, hogy megfelel-e egyáltalán neki? Már majdnem elhatározta, hogy maga nézi meg, hogy megbizonyosodjon róla, elfelejtette azonban elkérni a fiatal pártól a lakcímet. Jóllehet a lakcímet megszerezheti a községben Krasojevićtól, megfelelő indok felhozásával, de míg mindezt tisztázta magában, rájött ötletének teljes értelmetlenségére: még ha ő úgy vélné is, hogy a lakás megfelel, ez nem zárna ki annak eshetőségét, hogy a tanárnő épp az ellenkezőjét gondolja. Az idős asszony nyilvánvalóan ellenkezni fog a költözéskor, Čaković azonban tudta, mit jelent a belső ellenállás, különösen az idős embereknél, akik megcsontosodtak már saját szokásaik világában. Hirtelen megijedt, s felugrott a heverőről, ahol feküdt: csak nem fog, legjobb szándéka ellenére is, még egy tragédiát előidézeni? Amikor az ablak elé állt, ez az eshetőség nem tűnt számára egyáltalán elképzelhetőnek. Kinn esett, már korán sötétedett, hisz az október lassan novemberré váltott át, s e látvány hatására a költözésre, a lakásváltásra háborzongva gondolt. Télen üljön az ember ott, ahol van, ezt érezte, ezt súgta neki már ugyancsak öregedő lény; a tél az átfázás, a csontsajgás, a hozzászoktatás ideje; az idős asszonyt nem lenne szabad ilyen változásnak kitenni, változásnak, amit ő maga nem is kívánt. Mit tegyen hát? Ekkor mentő ötlet jutott eszébe: javasolni fogja a tanárnőnek, hogy a telet töltse régi lakásában: holmiját hordja össze egy szobába, ő pedig családjával a másik két szobát foglalja el, s így aztán együtt, egymást segítve, tulajdonképpen ők fognak majd az idős asszonyon segíteni, hisz ő a gyengébb, valahogy kihúzzák tavaszig. S mi legyen addig a padlásszobával? S ha valaki az üresen álló lakást

közben rajtaütésszerűen elfoglalja? Rögtön eszébe jutott, hogy oda átköltözhetne ő, átvinne egy ágyat, egy asztalt, egy szekrényt, ott töltené a telet, vagy ott maradna mindaddig, míg a tanár nő azt jónak látná, vagy pedig amíg az asszony él, hogy békeességben fejezhesse be életét abban a környezetben, amelyet megszokott, s amelyet szemmel láthatóan megszeretett. Elképzelése reménnyel töltötte el; már látta magát, hogy maga gazdálkodik, kályhát fűt, egyszerű élelmet szerez be magának, s jól érzi magát, hogy segíthet valakin; de a saját vidámsága hamarosan gyanúvá vedlett át. Valóban az idős asszonyért tenné meg mindezt, régi tanár nőjéért, vagy pedig tulajdonképpen önmagáért, hogy megszabaduljon a felelősség és a család fojtogató nyomásától, ettől az elviselhetetlen tehertől, amely arra készítette, hogy saját szándéka és meggyőződése ellenében tegyen lépéseket? Lerázni magáról az asszonyt, a lányt meg a fiát, ez a gondolat töltötte el vidámsággal, de még valamire rájött: tulajdonképpen legjobban szeretne Sündholz Vilmához költözni, vagy pedig az idős asszony költözne hozzá, a társadalom két hitehagyottja, hogy eggyé váljanak, a tehetetlenség és haszontelenség két hitehagyottja, e tapintatlan világ két nyugalmazottja, átengedve a többieknek, csak rohanjanak mohó vágyaik után.

Mint valami ködlő képzelgés, ez a lehetőség úgy szórakoztatta; egész lényét békével és derűvel töltötte el; úgy tűnt neki, hogy az idős asszonnyal egyesülve végre elérhetné azt az összhangot a világgal, amelyre mindig törekedett, jogfosztottságtól sebzetten, falusi gyerekként a tudás és találékonyság durva és kiélezett versenyében, amelyet a város kényszerített rá. Csupán Sündholz Vilmánál, azokon az órákon, amelyeket a tanár nő neki és üldözött elvtársainak ingyen adott, napon-ta egy-egy órára melegséggel és biztonsággal takargatva be őket polgári, városi lakásában, ami így nem volt bizalmatlan és ellenséges szándékú, mint a többi hasonló lakás — csupán ott érzett összhangot a világgal, sehol másutt: sem apjánál, aki erővel taszította el magától, a városba, hogy tanuljon; sem a mozgalomban, ahol az ő túlzott tisztasága az alkalmzkodással, a gazdag, partizánóvóhelyt nyújtó parasztok vétkeinek elnézésével, az ország kollektivizálásának abbahagyásával került összeütközésbe. Mindenütt túlságosan merevnek bizonyult, önfeljén esetlennek, csak a tanár nőnél nem; ott átadta magát az asszony gondos irányításának; s Čaković egész törekvése, hogy az idős tanár nőt védőszárnyai alá vegye, tulajdonképpen arra irányult, hogy újra az asszony oltalma alá simuljon, egész lényével.

Amikor erre rájött, lehetetlennek látta, hogy képzelgése szerint cselekedjék, vagy cselekedni próbáljon, mert a szökevény szerepére azért nem vállalkozott. Az lenne jó, ha az asszony, a tanár nő kérné az ő segítségét — akkor tudná, hogy mit kell neki indítványoznia, s szégyenérzet nélkül meg is tenné. Valójában érezte, hogy levont következtetése tulajdonképpen menekülést jelent, menekülést mindenekelőtt a felelősség

terhe alól; de mást, jobb megoldást nem tudott kigondolni. Arra várt, hogy a tanárnő jelentkezzen, azt remélte, ha az idős asszony eltöpreng és úrrá lesz nyakasságán, jelentkezni fog panaszával. Sündholz Vilmától azonban egy hang sem érkezett. Már megérkezett a községtől az új lakásra szóló végzés is; felesége adta a kezébe, akit a délelőtti folyamán vette át a kézbesítőtől, és a fehér borítékkal együtt az asztalra állította, a virágváza mellé, akár egy ajándékba kapott virágcsokrot. Čaković elolvasta a levelet, szerepelt benne a Régi sugárúton levő lakás pontos címe és az előző lakó, Sündholz Vilma tanárnő neve; az irat alján pedig, a bélyegző és Krasojević kézjegye után, ott szerepelt azoknak a személyeknek a névsora, kiknek ugyancsak kikézbécsítették a végzés másolatát — köztük volt a tanárnő neve is. Az idős asszony tehát már tudta, hogy szorul a hurok a nyaka körül, így Čakovićnek több oka volt remélni, hogy az asszony jelentkezni fog. Čakovićné a végzés kézbesítése alkalmából szerény háziünnepséget rendezett a belső szobában; Jasna asztalát ebből az alkalomból kettős nagyságúra húzták szét, s a merev fehér abroszon, amelyen ízletes hidegtálak sorakoztak, meredeken trónolt a borosüveg. Mindannyian jót ettek-ittak, az új lakásra emelték poharukat, a kis Milan egy kissé be is csicscentett, összefüggéstelenül beszélt, ami valamennyiüket felvidította. Čaković azonban — bár részt vett az ünnepségen, beszélgetett és nevetgelt családjával — egész idő alatt az előszoba felé hegyezte fülét, hogy meghallja a csengetést, ha a tanárnő mégis jelentkezne, hogy kinyithassa majd az ajtót és bevezesse az idős asszonyt szobájába, ahol csukott ajtók mögött hallgatná meg panaszát, bánatos félelmét, s amikor ő megnyugtatón: ott fog maradni, ahol kedve van. Családjának pedig, miután a tanárnőt kikísérte, közölné a belső szobában, a rakott asztalnál: „Tudjátok, mi az újság? Sündholz kisasszony egyelőre velünk fog maradni az új lakásban!” S ő gonoszul élvezné a családott lármázást, amit családja rendezne: „Hát akkor mit értünk el a lakáscserével?” „Semmit” — válaszolná — „de az számomra nem is fontos: amit főztetek, most egyeték is meg.”

Voltaképpen azonban ez is csak a képzelés folytatása volt, s lassan belefulladt a koccintásra emek utolsó pohár borokba. A csengő nem az előszobában szólalt meg, hanem a telefon csengett igazgatósági íróasztalán, már másnap reggel, alighogy kézbe vette az aznapi postával érkezett aktákat. Amikor felemelte a kagylót, férfihangot hallott, amelyben inkább a mellékesen elejtett szavak alapján, mint a bemutatkozásból, felismerte nemrég elcolstokos látogatóját. A telefonáló közölte Čaković-tal, hogy nyilvános fülkéből hívta fel, mivel már volt náluk otthon, és feleségével már mindent közölt: a költözésre ma kerül sor. „Várjon, várjon” — mondta Čaković kitekintve az ablakon át a kertre, ahol a szélben hajladoztak a fák és nagy cseppekben esett az eső. — „Hogy-hogy ma? Mire jó ez a nagy sietség? Nem látja, micsoda idő van!” „Ma, ma” — kiáltott szinte győzelemittasan a telefonáló. — „Így rendelték

el a községben." Čaković elgondolkodott, valójában Sündholz kisasszonyra gondolt, maga előtt látta a törékeny és kedvetlen asszonyt a hirtelen költözés tényével esős-szeles időben. Ott lebegett szeme előtt a felismerés, hogy mindaz, amit félve igyekezett magától elhárítani, valóság lett, fejébe szökött a vér, és elképedve a kagylóba kiáltott: „De én nem akarok ma költözni! Előbb mindent elő kell készíteni!” A telefon másik végén reszelős nevetés hallatszott, amely egyszerre szitokká és esdekülésé hullott szét: „Miféle előkészületek, az isten szerelmére! Az ön lakása előtt már ott áll a kocsis az én cókómókkal, mert nekem ma reggel elrendelték, hogy üritsem ki a lakásomat a tanárnő számára. Fogja fel már végre, hogy itt egyidejűleg több összefüggő lakáscseréről van szó, és jöjjön már!” Čaković töprengett egy ideig, ugyanúgy várt egy kicsit a másik is, majd újra megreccsent a hangja a kagylóban: „Tehát? Hogy gondolja, jön?” Čaković számára nem maradt más hátra, mint hogy mérgeesen odavesse: „Persze hogy jövök, ha már így állnak a dolgok; de megmondhatom magának, hogy közönséges disznóság ez az egész.” Aztán lecsapta a kagylót.

Odaszólott kollégáinak, hogy hirtelen távoznia kell egész napra, vette felöltőjét, és eltávozott az épületről. A szél meglebegettette begombolatlan felöltőjét, s nagy esőcseppek mázolódtak el az arcán. Gyors léptekkel indult meg a Régi sugárút felé, hogy a saját szemével győződjék meg a szörnyűségről, amit várt. Mivel azonban a saját lakása útba esett, a sarokról mégis odapillantott. Tényleg állt valami kocsis a kapu előtt, a zömök lovak bölögattak fejükkel, s néhány ember nyüzsgött a járdán. Hogy lehet most ide nem bekukkantani legalább? Mint valami bűnös, leszegezte fejét, s megváltoztatta eredeti útirányát.

A járdán mozgó emberek kocsisok és hordárok voltak; amikor odaért hozzájuk, éppen a vastag kötelet oldották le, amellyel egy halom bútor volt a kocsira kötözve. Észre sem vették a közeledőt, aki belépett a kapun és felment az emeletre. A lakásajtó tárva-nyitva állt, Čaković neki ment egy elkoszolódott viharkabátos embernek, s az első szobában meglátta feleségét kabátban, kendővel bekötött fejjel. „Hát ez meg mi?” — kérdezte, mintha nem tudna semmit. „Költözünk, ez van” — szólott az asszony inkább nyugtalanul, mint örömmel. — „Jó, hogy jöttél, legalább ügyelni fogsz itt. Magam vagyok, Jasnácskát átküldtem a szomszédokba...” „Mire fogok ügyelni?” — kérdezte a férfi. „Hát a dolgaimkra, míg felrakodnak. Ez, aki ideköltözik, azt mondja, hogy mindjárt ki kell hordanunk mindent, hogy ő az ő vackait behordhassa.” „Ezt ő mondja. Hol van most?” „Nyilván a ház előtt.”

Čaković lement a ház elé, de nem szólott a feleségének, hogy idejövetelekor nem látta a fiatalembert; szükségét érezte, hogy távozzon, hogy valamit tegyen a sarokba szorítottság állapotában, amelyet a visszavonhatatlan és érthetetlen döntés okozott. A kapu előtt azonban ezúttal vényleg találkozott lakása jövődö lakójával, a legfőbb bajkeverővel,



aki egy ázó, kocsiról már lerakott kerek asztal mellett ácsorgott. „Na és most...” — szól oda a fiatalembernek, ahogy elment mellette. „Ime, láthatja! En már utcára kerültem, ki, az esőre, és itt kell lerakodnom. Főlküldtem magukhoz egy embert, hogy segítsen a pakolásban.” „De hogy csomagoljunk, ha még nincs, aki elszállítsa?” „Majd lesz” — válaszolta a fiatalember. — „Megfogadhatja ezt a fuvarost és az embereit, amint végeznek az én holmimmal. Egy fuvar húszezerbe kerül.”

Caković belátta, hogy ebben a pillanatban ez az egyetlen megoldás, s megindult, nem túl gyorsan, inkább lépteit húzva, felfelé. A lakásban felesége és a viharkabátos éppen a ruhaneműt rakta át a szekrényekből egy nagy ládába. Ácsorgott mellettük, aztán segíteni próbált nekik, de hamarosan rájött, hogy felesleges, legalábbis addig, míg a szekrény tartalma át nem kerül a ládába. Türelmetlenül távozni készült, bár voltaképpen viszolygott a távozástól, ezért egy ideig ott ólálkodott körülötük, kezükbe adva néha egyet-mást. Végül megkérdezte feleségét: „Lesz elég láda?” „Az az ember megígérte, hogy kölcsönadja a sajátjait, amint kiüritik őket.” Caković tehát jobbnak látta távozni. Odaszólt feleségének: „Idefigyelj, amikor én átmegyek abba a másik lakásba.” Az asszony meglepetten feléje fordította arcát: „Mit akarsz ott?” „Hát a tanárnőhöz megyek” — válaszolta, s közben elkapta a düh, ebben a pillanatban még jóteknony méreg. — „Meg kell értened, hogy az az asszony egyedül van, öreg is, és e szörnyűséges időben költözik. A legkevesebb, amit érte tehetnek, az az, hogy segítek neki.” Az asszony mereven nézte, aztán felengedett: „Rendben van, mi majd csak feltaláljuk itt magunkat. Milan délben ér haza.” „Jól van amikor. En megyek.” Elindult, de a lépcsőházban még utolérte felesége kiáltása: „Brancko! Brancko!” A férfi visszafordult, s látta feleségét, amint áthajolt a lépcsőkorláton. „Mi baj?” „Akkor maradj ott, és várd meg az első szállítmányt, amit oda küldök.” Intett a kezével, hogy megértette.

Újra sietve haladt az utcára, de megbotlott minden kiálló járdaszegletben, mintha lába elpuhult volna. Tudta, hogy késik, nemcsak ebben a pillanatban, amikor színlag saját kezével kell segítenie, hanem értékes napokat mulasztott el segítség nélkül. Most rohant, amikor már minden megtörtént, összeomlott, mint ahogy egykor rohant halott apja látására, amikor már nem volt számára segítség.

Amikor kiért a Régi sугárútra, a tanárnő háza tájékán meglátott egy teherautót, s erről rögtön tudta, hogy a költözés itt is valóban megkezdődött. Ahogy odaért, két ember — vállán átvetett széles, hosszú szíjak segítségével — kifelé hozott egy sötét szekrényt, eltorlaszolva vele a kaput. Megvárta, míg a szállítók kivergődnek az utcára, majd bement a házba. Az erős kereszthuzat szinte mellbe lökte, arra kényszerítette, hogy összehúzza magán a felöltőt. Amikor kiegyenesedett, az előtér félhomályában, a legalsó lépcsőházi pihenő mellett meglátta a rendetlen halomban álló bútort, amelyet mintha ott őrzött volna egy

megmerevedett rendőr alakja. Bár néhány nappal azelőtt már értesítettek a rend őrének jelenlétéről, összerézcent, amikor meglátta, s habozva lépett hozzá. „Maga a költözés miatt van itt?” A rendőr — nagy fülfű, húsos, kivörösödött orrú fiatal ember — lassan feléje fordult: „Hát maga kicsoda?” „En?” — lepődött meg Čaković, s akarata ellenére nyersen válaszolt: — „Gondolhatja, a leendő lakó.” A rendőr végignézett rajta, bólintott, szemmel láthatóan arra készülve, hogy újra elfordul tőle. „És ő hol van?” „Kicsoda?” „Hát a tanárnó.” A rendőr, mintha nem értené, elgondolkozott, majd felemelte a kezét, és hüvelykujjával hátrabökött a vállá felett, Čaković pedig, mozdulatát követve, a bútorhalom közepén egy mély, félhomályba süllyedt fotelben észrevette a villogó szemüveget. Határozatlanul megindult az asszony felé, s lehajolva meglátta Sündholz Vilrát, görnyedten, kabátba bugyolálva, amelynek gallérja apró fejét félig eltakarta, feje pedig kendőbe kötve, akárcsak nem sokkal előbb Čakovićné kövérkés, nagy feje; az asszony lassan a férfi felé fordult, s arcán megjelent a jól ismert, ajkára fagyott mosoly.

„Asszonyom!” — kiáltott fel Čaković, elszomorodva ettől az alkalomhoz nem illő, feddőleg ható mosolytól, s érezte a saját, gőgös bevonulása minden nyomorát, amit a rendőr előtt is, az asszony füle hallatára, megerősített. — „Asszonyom, mit csinál ön itt? Huzat van itt, meg fog hűlni! Miért nincs a lakásban?”

A tanárnó vállat vont, de nehéz kabátján nem is látszott meg a mozdulat; szemüvegén át ránézett Čakovićra, majd fejével a rendőr felé intett. „Ez az ember mondta, hogy le kell jönnöm.”

„Maga?” — fordult Čaković a rendőr felé, s fenyegetően végignézett rajta.

„En” — erősítette meg a rendőr nyugodtan, és mintha valamit eltökölt volna, egy lépéssel közelebb jött.

„És miért?”

„Ez a parancs.”

„De ez ostoba parancs” — ellenkezett Čaković. — „Az asszony már öreg, s itt huzat van s hideg, nem látja?”

A rendőrnek csak a szeme villant. „Ha a holmiját felrakják, beülhet a teherautóba, s mehet az új lakásba.”

„De ez itt az én lakásom!” — dobbantott Čaković. — „S én, mint a lakás tulajdonosa, felhívom magamhoz. Érti?” Újra lehajolt az asszonyhoz. „Jöjjön, Sündholz kisasszony.”

Karja alatt átfogta az asszonyt, s gyengéd csodálkozással állapította meg, hogy az asszony karja a vastag szövet alatt milyen távoli, szinte nem is létező. Ekkor a vállán átfolyt valami sötét és kemény, s amikor megfordult, maga felett látta a rendőr hatását és mellkasát. „Mi bajod van?” — rezzent össze undorodva, s elugrott.

A rendőr utána ment, s Čakovićhoz nyomta derékszíjjal összeszorított hasát. „Maga, elvtárs, fáradjon fel a lakásába” — mondta metsző, egé-

szen más hangon. — „Az elvtársnő pedig itt marad, míg a holmiját fel nem rakják.”

Čalković nézte egészségtől duzzadó, fiatal arcát, ostoba, apró szemeit, lefityedt orrát, amelynek hegyén ott lógott egy csillogó, átlátszó csepp. Kisértés fogta el, hogy öklével belevág taknyos orrába, de azonkívül, hogy tudta: ezzel kibogozhatatlan kellemetlenségnek tenné ki magát, nem engedhette meg magának, hogy kezet emeljen annak a társadalomnak a hivatalos megtestesítőjére, amelynek megalkotásában neki is része van.

„Hát magának nincs édesanyja?” — sziszegte tehetetlenségében.

A rendőr rögtön válaszolt: „Es maga? Magának nincs?”

Néhány pillanatig némán nézték egymást, míg csak Čalković bensőjében a harag át nem alakult szomorúsággá, amely méregként és váratlanul ömlött szét egész valójában, erejét teljesen elapasztva. Vállá lekonyult, s elkapta tekintetét.

A két hordár éppen akkor ért vissza az utcáról, és lomhán lépkedve kapaszkodott fel a lépcsőkön; Čalković pedig, mintha ők mutattak volna neki kiutat, utánuk indult. Egyenletes léptekkel mentek a lépcsőkön, fel a második emeletig, bementek a lakásba, amelynek ajtaja, akárcsak Čalković régi lakásán, sarkig volt tárva. Az első szoba már üres volt, s a hordárok, meg sem állva, egyenesen a másik szobába mentek, ahonnan áthallatszott dörmögő beszédjük. Čalković, nem tudván mit kezdeni, az ablakhoz lépett. Az eső függönyén át látta a sugárat, amely szürkeségbe vezetett, az épületeket és a cégtáblákat, a járdát az emlékezetes helyekkel, amely mind valami szürke, szennyes, értelmetlen és jelentéktelen, fenyegetően közömbös együttesé alakult át. Nem, neki nem volt anyja, anyja még gyermekkorában meghalt; csak a mostohájára emlékezett, s ebben a pillanatban nagyon hitte, hogy éppen e rossz anyátlan-ság miatt törekedett egész életében hiába a melegség és a fény felé.

*JUNG Károly fordítása*

## GULYÁS JÓZSEF VERSEI

### ELSŐ ZSOLTÁR

Uram, ne kelljen énnekem  
verseket írnom, szenvednem,  
látnom,  
vidd el a szemem, hallásom,  
minden sóhaj belém ütődik,  
minden borzalom szemembe vág,  
vakíts meg, Uram, süketíts.  
Te ismeresz engemet,  
látsz, ahogy megyek,  
reménytelen,  
asszonytalan,  
jámboran én,  
kemény vasságom, minden vasam  
megolvadt ebben a pokolban.

Nekem ne zongorázzon senki,  
az én fülemnek,  
vidd el a hallásomat.

Csapok a fenyvesekre, melyeket  
élmhozol, hogy feltámadjak.

\*

A pókháló hozzánk képest,  
a mi idegeinkhez,  
drótháló,  
nem lehet vele kimenni,  
fölszállni a buszra  
a marcona, barbár életben.

## EGY KERTHELYISÉGBEN

Egyenes tartásom valaki,  
egy figyelő arc miatt,  
ki oldalt foglal helyet,  
két víziló között.  
rajta ékszerek (fájnak)  
egyenes tartásom  
az utolsó visszatérés  
ebben a nyárban,  
ez az utolsó tartozásom,  
s úgy ülök itt,  
mint aki távozik.

## SZÍVEMEN KŐ, VÁLLAMON MADÁR

Egy régi, messze-elmúlt  
nappaliban járok.  
Ott akartam kibékülni  
magammal és a világgal,  
ott akartam  
letenni a fegyvert,  
megcsókolni  
annyi harc vasát,  
s letenni lábai elé.  
Most egy messze-elmúlt  
üres nappaliban járok,  
szívemen kő,  
vállamon madár.

J.-NEK, 1968

Nem volt időm a számodra,  
minden cseppjét az utcákra,  
az óvatosságra,  
a nevetésre,  
nem volt erőm a számodra.

## MIROSLAV KRLEŽA

### MIROSLAV KRLEŽA JELEN VAN

A nyolcvanötödik életévén túllépő Miroslav Krležáról nem születésének évszámái miatt készültek az itt következő versek, tanulmányok, kritikák, hiszen aligha van író, költő, gondolkodó, aki a felszabadulás utáni években (de korábban is) közvetlenebbül és szembeötlőbben volna jelen a jugoszláviai magyar irodalomban, mint Miroslav Krleža, mégpedig önismeretre és feladatvállalásra, belső dilemmák feloldására, reáliák és illúziók szembesítésére készítő egész művével és emberségével. Nemzedékeket indított és irányított az ő gondolata, írói és költői világlátást határozott meg, távlatokat és nézőpontokat adott a történelemmel való szembenézésre, a hagyomány újraértékelésére, a jelen visszatartó erőinek kritikájához. Az 1945-ben megjelent *Az irodalom ma* című tanulmánya, majd az 1952-ben elhangzott, a mindennemű dogmatizmus bírálatának máig érvényes szempontjait tartalmazó ljubljana (írókongresszusi) beszéd határozhatta meg az első, háború utáni nagy Krleža-élményt, melynek legfontosabb dokumentuma az ez ideig legteljesebb — harkötetes — Krleža-válogatás, olyan fordítói bravúrral, mint Ács Károly versfordításai. Ennek az első nagy Krleža-élménynek már a későbbi tapasztalatokat is magába foglaló ténye Bori Imre tanulságos és a személyes élmény tüzevel fűtött kismonográfiája. A hatvanas évek elején kezdődő és egészen az évtized végéig tartó irodalomszemléleti átalakulás, a kritika érvényesítése, az új versforma kialakítása, a jugoszláviai magyar irodalomban addig ismeretlen érzékenység és gondolatiság magatartást és világlátást meghatározó folyamatának mélyén működött a Krleža-élmény mind a „bácskai idillel” szemben felmutatott „pannon sár”, mind pedig a „helyi színekkel” ellentétben érvényesített „európai nézőpont” értelmének időszerűsítésében. Krleža műve mint a gon-

dolatok és eszmék forrása, mint belső (önvizsgáló és önértelmező) kritérium, mint világlátást és útirányokat meghatározó iránytű, mint mindig újra ismétlődő felfedezés volt (és van is) jelen irodalmunk öntudatában.

Ennek a nagy, meghatározó érvényű Krleža-élménynek megalapozója Sinkó Ervin. Az ő írásai, előadásai, Krležából vett példái hirdették mindig a legmeggyőzőbb érvekkel, az emberi azonosulás intenzitásával Krleža életművének gondolatait és eszméit. Sinkó nem közvetítette, hanem *érvényesítette* a krležai gondolatot, nemcsak „letérképezte”, hanem tovább is vitte, példát mutatva arra, hogyan lehetséges egy élettel teli művet mindig új élettapasztalatok és történelmi élmények rákapcsolásával személyessé tenni. Természetesen, a sinkói továbbgondolást a két életmű (és élettapasztalat) oly sok érintkezési pontja tette lehetővé; a *Bankett Blitvábanról* A véres mítoszt írva Sinkó Ervin tükörbe nézhetett, mert a mítoszt, a mindennemű *véres* mítoszt egyformán élték meg ugyanabban a történelemben; ezért nem „regényinterpretáció” A véres mítosz, hanem önérvényű tanulmány a legvalóságosabb, a legszemélyesebben megélt történelemről.

Két, Krleža egész életművét átszövő szempontból hirdette Sinkó Krleža időszerűségét:

Egyrészt:

*„Krležának, a XX. század egyik legkevésbé harmonikus költőjének az irodalmi műve (...) egyedülállóan harmonikus. Európaisága és a délszláv valóság problematikájához való hűsége egymást erősíti. Az egyetemes, a kozmopolita humanisztikus komponens határozza meg a délszláv-horvát kötöttségnek szenvedélyes nemzeti tartalmát, s ugyanakkor ez a kötöttség az, ami által konkretizálódik és érvényesül Krleža szellemének minden geográfiai és népi korlátokon túlnőtt nagysága, a csak a maga törvényeit elismerő szuverén gondolat, a gondolkodás szenvedélye.*

*Szenvedélyes kötöttség és egyben a kötetlen és korlátot nem tűrő gondolat mint fizikailag elementáris szenvedély — ezzel annak a hőfoknak az eredetére mutattam rá, mely Krleža minden művének uralkodó jellemvonása.*

(Sinkó Ervin: *Miroslav Krleža műve*)



Másrészt:

*Krleža írói eljárásában „világnézet jut kifejezésre, a költőé, aki egész lényével forradalmár, s akinek a forradalom az egész ember ügye, a költőé, aki nemhogy nem szigeteli el magát kora emberi közösségtől, hanem a maga személyes kérdéseit mint a közösség sorskérdéseinek részét, közös sorskérdés egyéni változatát, a közösség sorsától elválaszthatatlan sorsként éli át. S épp ezért, ami itt személyes, az nem csak személyes probléma, s ami itt probléma, az mind személyes probléma, s ezért itt fel se merülhet az ostoba kérdés, hogy hol végződnek a politikai és hol kezdődnek az emberi kérdések.”*

(Sinkó Ervin: *A véres mítosz*)

A két szempont Sinkó Ervin Krleža-élményének kulcsa, de ugyanakkor olyan nézőpontok is, melyek a jugoszláviai magyar irodalom háború utáni periódusaiban a felfedezés és ösztönzés érvényével bírtak, az adott meghaladást tették szükségessé, a megfeneklett gondolat elmozdulását sürgették. S mindezt a legmagasabb művészi igényeket támasztva. Mert Sinkó mindig is jól tudta, s nagyon sokszor hangoztatta is, hogy az egyetemes és a konkrét, az egyedi és az általános dialektikája, a történelemben való benne-lét sohasem szólalhat meg — az irodalomban, a művészetben — gyatra művészi eszközökkel, kontár módon; más szóval, Sinkó az irodalom meghaladását nem az irodalmat minden más közlésformától megkülönböztető eszközök („díszek”) tagadásától tette függővé, hanem az emberi hang, a tiltakozás és a szenvedély irodalmi műben való megszólaltatásának képességétől, ami végül is nem jelent mást, mint a hagyományos és elhasznált művészi eszközök lomtárba helyezését s új művészi eszközök felismerését és alkalmazását, mert Sinkó egész irodalomszemléletében a fiatal Lukács Györgynek azt a gondolatát követi, hogy *a formának etikája van*. Aki ezt nem látja meg, annak nincs füle az irodalomhoz, a költészethez, az az irodalomban — minden más dogmatikussal egybehangzón — csak eszközt lát, de nem az emberi szellem teljes megvalósulásának (egyik, talán legszámottevőbb) lehetőségét. Ezért beszélhet Sinkó Ervin a legkevésbé harmonikus költő irodalmi művének egyedülálló harmóniájáról, s ezért szólhat — A véres mítoszban — az ideológiaiul oly pozitív töltésű antifasiszta irodalom irodalmi (és történelmi) csődjéről. Van ugyanis valami, ami nélkül a tartalmilag legigazibb irodalmi közlés sem irodalom és ezért érvényét veszti a történelemben való emberi megvalósulásért vívott nagy küzdelmekben; ez a „valami” pedig semmiképpen sem az „irodalmi” kiirtása, hanem éppenséggel az irodalmi megvalósítása.

Krleža életművében — versekben, drámákban, tanulmányokban, regényekben, elbeszélésekben, naplókban — éppen ez az *irodalmi* valóság, az, ami minden múltó élményt jelenvalóvá tesz, ami minden életelen dologba és tárgyba életet lehel, ami személyessé teszi a közösségi problémát és közösségivé a személyest, s minthogy ez minden Krleža-műben mindig újra és újra megvalósul, a Krleža-életműhöz való viszonyulás — az, hogy tudunk-e, merünk-e róla szólni — vízvázlasztó, definitíven elválasztó; a „nyolvanöt” ezért nem ürügye az itt következő írásoknak.

B. J.

## A SZENTJÁNOSKENYÉR-FORMA VÍZJEL

TOLNAI OTTÓ

### NAPLÓ

„Mikor a bogárus belenyúlt a nagy, nedves vá-szonzsákba, tompa fények lüktettek bent, mintha lélegeznének. Az árus egyszerre csak egy-két bogarat szedett ki s rakott át a hosszú, csőforma kalitkába. Mikor Ginpei a szeméhez emelte, mert nem hitte, hogy tizenhét bogár lenne a kalitkában, az ember belefúj, és a bogarak felizzottak. Nyála Ginpei arcát érte.

— Azt hiszem, még tíz kéne, hogy vidámabb legyen a dolog.”

Kavabata Jaszunari: *A tó* (Göncz Á. ford.)

röpülök zágrábba  
künn a fehér mezőn  
ősz farkasok vagy angyalok  
és lenn máris a kivilágított keresztút

(az éjszaka ismét a doktor zsvivágó  
második kötetét olvastam  
lehetséges az hogy végül is  
csak ez marad nekem  
a tömérdék modern regényből

bajszomról olvadó porhó)

a tavasz első napja (a jama  
 szerzőjének születésnapja  
 magyar az édesanyja (klein róza)  
 kapák igazgyöngy-fogsora a lankáson  
 hallom ahogy eszik a finom földet  
 a lányok bokája és fenéke már tejfehér  
 ropog pattog hűl az ég  
 sűrű mézhálóba öntött üvege  
 az utolsó falat föld  
 örökre szádban marad  
 ó mondanád  
 akárha dentistánál harapsz  
 parasztrózsaszín gipszbe  
 ó  
 de a halál kapafoğa  
 lecsapja az ékezetet  
 a tavasz első napja/a jama

még ettük a bárányokat vukodolban  
 (valóban farkasokként véptük őket)  
 tirátok  
 a tömérdek csont fölött  
 szegény vérző farkú dogunkra  
 gondoltam  
 írtam az első képeslapon  
 (i. g. kovačić u hercegovackim planinama  
 čita borcima svoje pjesme, travnju 1943. g.)

geofágia mondta valaki  
 az íróegyesület klubjában  
 szeretem a klub mézfoteljeit  
 üveg és réz asztalait  
 miljenko stančić  
 kranjčević- és tin-portréját  
 geofágia mondta valaki  
 éppen abban a pillanatban  
 amikor simon simonovič  
 bemutatott az indigó szerzőnőjének

elfoglalom a szobámat  
 133 memorizálok  
 hogy hazataláljak 133

leülök az ágyra  
 három hamuszín pléd  
 mosolygok hisz könyvet  
 építettem volt a h-kra  
 s azóta hívatlanul is jönnek  
 hangtalan halinacsizmás menet  
 herbáriumotokba dőlök majd  
 mint kisiskolás levizelt kikericse  
 örülök a pontos kifejezésnek elfogalom  
 így megszabadulok a leírásoktól mérésektől  
 leszedem a toalet fertőtlenítőszalagait  
 földíszítem magamat mint egy hibbant hajadon  
 hess h  
 fess át  
 fess át fessé  
 és félrehúzom a nehéz függönyc  
 agram  
 (felkiáltójellel vagy ó-val)  
 megkeresem a sveučilišna bibliotekát  
 újat építenek  
 ez már örökre doreen szentélye marad  
 a mennyországba jut-e az utolsó rakománnyal  
 a könyvlift mely nekem egykor  
 a die seele und die forment felhozta  
 sinkó is ezt a könyvet hordta körbe-körbe a világban  
 ha gerlebúgást hallok a lift a lift mondom  
 a könyvlift jön felém a feneketlen kútból  
 a 4-es és az 5-ös villamossal tudok a köztársaság  
 térre jutni gyalog pedig az esplanade mellett melynek  
 teraszán egykor az ifjú krleža fagyaltozott  
 mintha csak újratanulnám a várost  
 újraszámolom a zrinjevac vészesen elszaporodott varjait  
 látom *ladan* kinyit egy nagy könyvet  
 majd az egyik kirakat safari-kompletjét kommentálja  
 nem szóltam meg de mintha csak  
 most olvasnám a zoon graphicont  
 mintha csak most ütöttek volna meg  
 sa mokrom čarapom metafizike a razlogosok  
 igen most is a láthatatlan váltókon  
 át és kiemelt  
 természetes beszédet szeretem  
 a versben  
 és lassan megtelik papirossal  
 a szentjánoskenyér-illatú szemeteskosár

és hallom  
még mindig rakódik  
és be is temet tán  
a láthatatlan púder

bár frástudatlan volt  
mindenre megtanított engem az anyám  
vasalni mosni  
meséli a hotel internacional ruhatárosa  
aztán 44-ben hadifogolyként  
németországba vittek  
most ötven kilogrammos vagyok  
cigaretta és képeslapot is árulok  
ha engedi nézni hogyan csinálja  
uram én valóban láthatatlan vagyok  
felviheti ezt a nőt a szobába

induláskor  
ahogy bezártam magam mögött  
a nittelt zöld vaskaput  
melyet láthatatlan lehel-kürtként  
ütött át a rozsdá  
jövőre már kibukik rajta a rózsá  
rám reccsent malac nevű nimfa-papagájunk  
kalózhajókon látsz ilyen  
bizony kalózhajó-fedélzeten ring idillünk  
ide így már vissza nem jössz  
vagy egyszerűen s inkább ez az ő stílusa  
menj már a fenébe  
a szomszéd kert saráiban egy irtó  
nagy fehér írón hevert  
mit írtak ezzel  
szép egészet  
szép egészet írtak  
írták tán az úr reklámját  
intettem szomorú tekintettel kísérő  
fekete dogomnak  
harapd át  
harapd át a fehér ceruzát  
aprítsd  
aprítsd az angyali hevedert  
mi mint a maribori gyilkosok

liszttel hintjük a tetthelyet  
 bár éppen a tett helyett  
 átkutatom a fiókokat  
 ágy alá bújok  
 sokáig ott is maradok  
 ám az irtó írón sehoh  
 szép egészet írának  
 szép egészet  
 emelném az úr reklámját  
 az aprítottnak sincs nyoma  
 púder-pompeji se lebben  
 csak egy gyűrött oranzs-pasztilla  
 és egy német nipp-katalógus  
 irtó nipppek  
 irtó nipppek  
 ó nipp irtó szent ottó  
 segíts  
 nittelj

geofágia a költészetben  
 (kidolgozni  
 kimondani ikerék percc  
 hogy a szülőföld költészetbéli  
 fölzabálásáról van szó tulajdonképpen)  
 ó az indigó szerzőnője mondtam  
 s máris lila nyál csorgott a számon  
 (mire ő indignáltan odébbállt)

a kis sótartó mérlege  
 akárha vak istennő kezében  
 abszolút egyensúlyban

paprika fogvájó só

de esernyőm nyakán dunsztgumival  
 a hotel 133-as szobájának fogasán  
 poe hollóját szavalja  
 szoljan antun fordításában

használt fogvájóba  
 dőlni hősként  
 magunkra borítani sőt paprikát

filmekben látni  
boszok nagy asztalán  
fényképet széles bőrrámában  
szeretnék most egy olyan bőrrámát  
e szép mosóporos dobozra

## FJORD

de mit csinálnék a porral  
bepúderoznám hasam hátam  
őrült molnár mondanák  
megörölte kedvesét  
szeretnék csinálni egy fényképet  
de nem fényképezőgéppel  
csinálni egy FJORD című filmet

de nem filmfelvevőgéppel  
szeretném kijavítani  
magaviseletemből az egyest  
vagy már nem is szeretném  
csak a fjordok meredek csipkéjét

a dubrovnik forgóajtójában  
találkoztunk  
bár ez az ajtó  
már nem az az ében  
új és réz  
a régi olyan volt akár azok az óriási  
hordók melyek falán bőrjaknis legénykék  
köröznek motorkerékpáron  
itt gürizek tehát már egy évtizede  
ezért köröztek hiába  
fantomfényképemmel kezükben  
ezért köröztem hiába magam  
fantomfényképemben gyönyörködve  
nem tudtam bemenni  
nem tudtam kijönni  
eszpresszó kávét iszom  
átolvasom a vjesniket  
majd a virág ér kis kasznijai felé indulok  
egy csokor illatát keresve  
melyet annak a kis mongoloid kurvának  
vettem volt aki oly véresen átvent a gričen  
át akárha szögekkel

lisztbe köpök  
 kis figurát gyúrok  
 játszok vele  
 sielj  
 sírj  
 sírod leszek mondom  
 megeszlek  
 az örült molnárt is örölik

hófehér meštrovic-márványon  
 nyugtatom kezem  
 tiszta  
 miért közelednek futólépésben mégis az örök  
 félnek tán  
 hogy rajtam át mint miniumos csövön  
 kifolyik a végtelen só  
 mint kiszúrt szem kifolyik  
 a sós végtelen

levegőköze vártál az ágyon  
 a nap pontosan lábad közé süttött  
 úgy éreztem magam benned  
 mint egy vakond  
 mely a föld középpontjához ér  
 s gyémántbundácskája ég  
 a nap pontosan lábad közé  
 a nap pontosan fenekembe süttött

tán utoljára pihenek  
 levágnak majd  
 mint a gyerekkor rózsaszín disznait  
 a lélek légző-lékeit máris összeköti a rianás  
 fekszem a forró kádban  
 ázott vjesnik-borogatással  
 mi játszik a moziban podsuseden  
 a tuskanacon a szalatan  
 milyenek a katonakurvák az állomás körül  
 hiszen én nem csak filozopter  
 itt voltam katona is  
 kik térnek örök nyugalomra  
 ma a mirogojon



ugyanilyen anoním nyomokat  
menstruáló légy  
semmis kis pöttyöket pontokat  
hagyok majd én is magam után e dobozon  
kitépni  
kitépni s mint spongyával áttörölni  
a tüdővel a falakat  
kitépni a szívet ezt a minium-pumpát  
gyökerestül a nemiszervet  
s felírni a végső jeleket a tapétára  
fel mint levágott ujjal írják a kátrányos palánkra  
az éppen aktuális parolák ideogrammaít  
miroslav krleža fara dzongjában  
sétálok gőzölögve  
kűnn akár egy zöld bronzsátor  
a hrvoje lisinski hangversenyterem  
kinyúlni megkopogtatni tetejét  
világ angyalai egyesüljetek  
mondta franci a reggelinél  
s én kardként emeltem  
hecsedlilekvárral kent kiflimet  
tán utoljára pihenek  
nemsokára felcsatolom klasszikus karórámat  
felmarkolom a gyűrtött pénzjegyeket  
zsíros bőrkabátomba bújok  
akárha kétszer köténének bőrbe  
egy jelentéktelen könyvet  
akárha két felsőrésze szögeznének  
a rohadtt kaptafára  
és feketé esernyőmmel  
kírohanok

süti a nap a lábam  
a takarítónők takarítanának  
biztosan találtak már ily  
nagy meleg talpakkal  
kiterített hideg halottaikat

napról napra mind több  
és több apró vörös flekket  
fedezek fel a szeszínű tapétán  
kit öltek itt kis szúrásokkal

e patrícius ház díszül szolgáló  
 kőoroszlánnal  
 először miroslav krleža naplójában (davni dani)  
 találtam szemben magam  
 egy öregasszony (azaz két öregasszony  
 — viszonyuk immár tisztázatlan marad)  
 kemencéjénél olvasva zentán  
 aztán hozzá futottam  
 védj meg védj meg kiáltoztam  
 s itt kővályogtam körül  
 három évig éhesen  
 már a gerle is ismert  
 mely ürülékével mikkelezte  
 olykor sült galambként ejtözött felém  
 elájultam  
 merci (ó a jó öreg mercedes) bevitt  
 az egyik albán cukrászhoz  
 és sutlijašt etetett velem  
 ájulás után csakis sutlijašt  
 ha ájulás után egyáltalán ajánlhatunk valamit  
 akkor csakis sutlijašt csakis sutlijašt  
 délután eladtam russel súlyos filozófiatörténetért  
 pascal kis gondolataiért (különösen magyarul)  
 mit sem fizettek volna  
 de a pörköltet kihánytam  
 nem mondtam csakis sutlijašt csakis sutlijašt  
 ájulás után sutlijašt sutlijašt  
 csak veljačić előadásaira jártam  
 rendszeresen (keleti filozófiák) bár hallgattam  
 vranickit supekot filipovičot petrovičot is  
 veljačić azóta elment ceylonra szerzetesnek  
 s könyveit (buddhizmus koldusok énekei) bestsellerek lettek  
 aranykeretes szemüvegén keresztül nézem  
 a világot  
 ha nézem  
 s nem a világ néz engemet  
 hóna alatt levonyókkal  
 hegesztőszemüvegén át  
 védj meg védj meg  
 tíz éve nem álltam itt  
 védj meg védj meg  
 szfinxszé kopott már egészen  
 formátlanná lett

mint minden lehetséges felelet  
 (mind inkább szfinxszé lesz  
 miroslav krleža is)  
 sok-sok eső volt  
 erős szelek  
 erős szelek  
 mint amilyen erők csak a történelem szelei  
 tudnak lenni  
 kevés puha hó  
 kevés puha hó  
 de a zoo oroszlánjának rácsai  
 még csak rozsdásodni sem kezdték  
 én emlékezhetek  
 nincs mire  
 pont előttem  
 pont utánam  
 — végül a davni danit is eladtam  
 utazóládám úgyis túl nehéz volt  
 kettéhasadt  
 hazautaztam kanizsára  
 és galagonyát csicsókat eszegettem  
 a fejetlen szent jános-szobor alatt

egy megnyomorított  
 ólomruhácskájú oranzs-pasztyillával  
 élek itt édeseim  
     írtam a harmadik (postázatlan)  
     képeslapon (Praha ulica 1907 Iz monografije  
     „Zagreb 1900”)  
     noteszomba átmásolva megtoldottam egy sorral  
 ugyan ki nyomkodhatta ormányába  
     majd itthon a gépelésnél még három  
     plusz kettővel  
     (ugyanis az édeseimert meg kellett ismételni)  
 aki helyezte átlósan a nipp-katalógusra  
 sejtve tán a nipp-irtó (aki különben  
 egy halványodó-törpülő paszkyvillus-író) közeledtét  
 édeseim  
 édeseim

„Elegem van minden aljasságotokból. Ha nem öltem még meg magam,  
csak azért, mert nem adtam fel az életet,  
csak azért, mert szeretek még valakit: magamat.  
Hiába nevettek, a sást csak a sas támadja meg,  
a sebesült Hektort csak Achilles szánhatja, senki más.  
Lenni nem könnyű.

Hiába nevettek, a sást csak a nőstény sas támadja meg,  
csak Briseis a sebesült Achillest.  
Lenni nem könnyű. Egy könnyű csak, a szar.”

Holan (Szabó M. ford.)

a FORUM 1—2-es számában  
šalda munchról (1905)  
a dolgok nála a szó szoros értelmében vérzik a festőket  
és holanról (1933)  
holant végre már én is eredetiben olvasom  
megkaptam a matka bibliofil kiadását (edice bohemia)  
milénova šoltežová szép illusztrációival  
klasszikus motívumok piéta csendélet és negatívva mara-  
[tott változatuk  
holant rilke paszternak celan mellé helyezem  
mihalić lefordította a noc s hamletemet  
a modern költészet e centrális monumentumát

Nije mi sporedan  
ni jedan koračić niti pad  
djeteta u koprivima ... I kad mu majka kaže:  
Idi po rum za čaj,  
a ono ide i stalno ponavlja: rum za čaj, rum za čaj,  
dok na koncu ne prošapće: drum za raj ...  
ne, ne, nije mi sporedan niti jedan pad  
djeteta ... Ipak zlo se uspinje  
kičmom čovječanstva popljuvanom krvavo  
poput stepeništa zubara .....

a művész írja šalda csak saját munkájában bízik  
nem engedi művébe mint munkatársat az időt a pillanatot  
a költő viszont az aki mindent sorssá változtat át véletle-  
[nül  
immár XVII. évfolyama ez a FORUM-nak  
pedig még kezemben az első szám puha melege  
kezemben el sosem is eresztettem az a disznóölő kés

mellyel felvágtam  
 dragojević új versei  
 papírić nađen u knjiži b. pascala „misli“ koja je kupljena  
 u antikvarijatu u firenzi  
 érdekes milyen gyakori motívuma a modern költészetnek  
 pascal gondolatok című könyvecskéje  
 én az enyémet sándor jános plébánostól vettem  
 ókéren  
 ahogy benyitottunk hozzá (borival bányáival) azonnal  
 [kiszúrtam  
 a fehér gerincű kis puha pascalt  
 néhány okkultizmussal foglalkozó német nyelvű könyvből  
 beírta hogy halála után majd engem illetnek  
 (de még a mai napig sem küldte őket vissza a túlvilágról  
 minden bizonytalansággal használja őket)  
 köszönöm mondtam  
 ó kérem  
 ó kérem semmiség mondta  
 (különben sáfrány és domonkos istván szülőfaluja  
 ókér)  
 a papírgyárban olvasunk a munkásoknak  
 én a celebesz celebesz nélkülökből  
 ceruzám vadászceruza  
 de a sakálhoz hasonlatosan  
 gyakran halottnak tetteti magát  
 meg  
 cirkuszi törpe szerettem volna lenni ha megnövék  
 sok közöttük a vak  
 első eset hogy nem rezgek mint a szitakötő segge  
 az asztalokból összerakott  
 kartondobozokkal dekorált emelvényen  
 a végtelen rolnik sivatagában  
 az igazgatóval a vízjelről értekezem  
 hogyan csinálja ő  
 hogyan nyomja  
 hogyan csinálom én  
 hogyan és mit nyomok majd belé  
 mi is nyomja majd belé anti-stigmaként magát  
 próbálom szuggeralni álljanak át  
 a pénzpapír-gyártásra  
 arra írni is jobb  
 a munkások nevetnek  
 vörösmartyt fordítom kapásból nekik  
 (krpa sveta biblioteka ti je ime)

távozáskor 500 A4 70 g/m-es és 1000  
 A4 40 g/m-es papírost kapok  
 boldog vagyok  
 bár nehéz lesz újvidékig cipelni  
 a vakok ébenpillantásait  
 az avantgarde sorsáról érkeztetek  
 branimir bošnjak barátom elnökölt  
 kermauner srba franci téziseiket ismertették  
 az avantgardizmus vége a posztmetrikus kor  
 a konkrét kutatás brdo govna stb.  
 s akkor fenn az amfiteátrum csúcsán  
 megszólalt dane zajc (kékeszöld pulóverében  
 engem egész idő alatt riikére emlékeztetett)  
 és azt mondta (emlékezetből fordítom meg  
 közben a rádió is szól  
 európa kedvenc hangszere a lant)  
 az avantgardisták első nemzedéke  
 forradalmárok voltak  
 le akartak rombolni valamit  
 én semmit sem akarok lerombolni  
 én félek a vértől

én félek a vértől

a vita végén a nedvesen csillanó udvaron  
 megkérdeztem tőle mi az ott a hóna alatt  
 egy mozart-lemezt vettem idejövet mondta  
 az én lemezjátszómát tönkretették a gyerekek  
 a hurcolkodásokban (újvidék—szabadka—újvidék—  
 halpiac—limán—telep) meg még apróbb darabokra töre-  
 [deztek

webernejem  
 de apám teraszán fenyőládákban áll  
 az agyaggalamb  
 éppen olyanokban mint egykor a kockacukor  
 a teater & td ajtaja előtt álltunk  
 ionesco mily bődélyát hirdették  
 kinyitottam az esernyőmet  
 emelkedtem  
 emelkedtem  
 majd hirtelen becsuktam

a legnagyobb zöld levelet  
 a kolozsvári botanikus kertben láttam  
 egy lány áttetsző arcát nézve jut ez most eszembe  
 a botanicki vrt ropogó lila salakján  
 a hajszálerék zöld gleccsere  
 a szepők klorofill-krátere felé emelem kezemet  
 a legnagyobb zöld levelet  
 a legnagyobb zöld levelet

(sínkó sírjánál)

te tudod  
 úgy kóvályogtam itt  
 mint gólyafos a levegőben  
 csimpaszkodtál szakállamba  
 húztál volna vissza  
 hova is  
 valóban hova is húztál  
 vagy nem húztál  
 játszottál a nádszerkezetű sárkánnyal  
 messze kinyúlva a volkswagenből  
 (mit matković fia örökölt  
 miután micì néni megmérgezte magát)  
 újvidék és zágráb között  
 te tudtad mi a tiszta líra  
 mozart lurçat (kit nem szeretek  
 bár már sejtem színéségeiben te  
 noémi\* puritán gobelinjeit dicsérted)  
 láttál gubec illata után szaglászni  
 niels lüht szanyint (ezeket a vacakságokat)  
 olvasni a botanikus kertben  
 láttál a szöke kancával templomba menni  
 (helytelenkedtem vele itt a mirogojon is)  
 láttál jakuševácon futóárkot ásni  
 (krleža is ott gyakorlatozot)

— nem volt szándékomban szólni hozzád  
 hányinger kerülget a tegezéstől  
 a sínköveken tornázó költőktől  
 de közele már a nap  
 amikor majd újra fel kell vágni nyelvünket  
 néhány praktikus dolgot hogy megbeszéljünk  
 ment valami nem stimmel

ülök itt beomlott futóárkodonál  
 mauritsnak (nem juttattad be hegedušić mesteriskolájába)  
 tárlata van a preradovičevában  
 domonkossal felmentek a piacra (tržnica)  
 és ott lödörögtek észre sem véve  
 hogy a túróhegyek tengerihalak között  
 a bronz-kerempuh figyelő kíséri őket  
 feljöttek a csillagok  
 nem lurcat gyapjú-poémája ez  
 noémi tői szurkálják az atyaúrsten  
 tompa lila ruháját  
 ma zubatacot fogok vacsorázni  
 és nem fogom megtörölni a számat  
 mert kislányom gyűjti a szalvétákat  
 mert kislányom gyűjti a szalvétákat  
 mert kislányom gyűjti a szalvétákat  
 mert én is gyűjtöm a szalvétákat  
 mert te is gyűjtöd a szalvétákat  
 a végtelen mennyei  
 és végre már nem a véres blitvai banketteken

ki lehetett az a vendég  
 aki után szentjánoskenyér-illatú  
 maradt a szemeteskosár  
 aki szentjánosbogárként világító vízjelét  
 papirosaimba nyomta  
 kié lehetett a kis oranzs-pasztilla  
 a láthatatlan puderral fedett  
 német nipp-katalógus  
 melybe hip! hip! hurrah! kiáltással  
 immár titeket is bevezettek  
 édeseim  
 ki lehetett az a vendég  
 aki után most én következem

\* „A magyar művészet általa kapott először a szó szoros értelmében »korszakot alkotó« szerepet az egyetemes kultúréjlődésben.”



## KRLEŽA A SZÍNPADON ÉS KÉT JUGOSZLÁVIAI MAGYAR BEMUTATÓ

GEROLD LÁSZLÓ

A Legendát 1913-ban írta Miroslav Krleža.

Az Út a paradicsomba 1970-ben jelent meg.

Az „újszövevényi fantáziá”-tól, ahogy a Legenda alcímében olvasható, az 1970-ben közölt film- és színpadi forgatókönyvig — „e forgatókönyv párbeszédeit a szerző a szokásos színpadra is írta, és szubjektív véleménye szerint a színpad deszkáin is játszhatók” — ötvenhét év múltott el.

Két emberöltő, két világháború, különféle társadalmi rendszerek, több gazdasági válság és még több irodalmi stílus- és ízléskorszak — drámaírói divat évtizedei ezek.

Hatvan év — Krleža számára ugyanennyi viaskodás drámáinak színpadi jogáért, s önmaga drámaírói státusának elismeréséért.

Faramuci vádak középára: Krleža nagy író, jelentős gondolkodó, de — drámái nem színpadi művek, csak irodalom. Játékra, előadásra alkalmatlan párbeszédes traktátusok. Drámáit felolvasni s nem előadni kell. Eljátszhatatlanok. Színpadidegenek.

Színpadra kerülésük, ennek megfelelően, többnyire a nagy író előtti tisztelgés mögé rejtőző műsorpolitikai kényelmesség: Krleža-évforduló van — tűzzük műsorra valamelyik művét. Mert: biztos pontot jelent a repertoárban, játszunk hazai szerzőt, lefedezük az évad műsorában a komoly művek számára fenntartott két-három hely egyikét, benevezhetünk különféle fesztiválokra, biztosíthatjuk a diákközönséget...

És — ennek ellenére, dacára, mégis — Krleža drámáit túlélik a színházi svihákok tetszetős, de üres ügyeskedéseit. Csoda történt: a könyvdrámák nem hamvadtak el az unalmas színházi tiszteletadás krematóriumaiiban. A Krleža-drámák túlélik a kötelességből, a jobb híján vállalt jubileumi előadásokat.

Túlélhetik, mert kiderül, s mindinkább kiderül: *Miroslav Krleža színpadi író*. Jatszható, előadható drámákat ír. Kiderül, mert Krleža Kolombuszának sic itur ad astra jelszava — bár már lekerült az érettségi tablóról — ma is vágyakat, gondolatot mozgósító erővel rendelkezik. Mert az Agónia vergődő emberpárjának felvonásnyi párbeszédébe két ember egymásrautaltságának és egymástól való szabadulásvágyának annyi jelenidejűsége sűrűsödött, hogy másfél órán át kisiskolások is pizzenen nélkül hallgatják. Mert a taláiban „csikorgó színpadi látomás”-nak (Molnár Gál Péter) nevezett Szent István-napi búcsú haláltánc lehetete bennünket is borzadással és félelemmel tölt el. Mert a művész, az alkotó lelkének önnön munkája iránti elégedetlen háborgása és a neki juttatott

életbiztosíték engedelmesei meg szolgálása közt nemcsak Michelangelo alkotói dilemmája feszült. Mert a tudomány művelhetőségének, a tudás megszerzhetőségének és gyarapításának immorális úton történő biztosítása, amit Krleža Areteus-példázatán vizsgál, korunkban is evidens időszerszerűség, akárcsak az immoralitás és a humánus viszonylata, vagy annak vizsgálata, hogy lehet-e erkölcsösnek lenni az erkölcstelenségben, amire az Út a paradicsomba című Krleža-fantáziájában látunk példát.

*A Krleža-dramák modernségét „tartalmukban” kell, többek között, keresni.*

\*

Ha valaki arra vállalkozna, hogy megkeresse a Krleža-dramák tartalmi emblémáit, akkor különös felismerésre juthatna. Arra, hogy Krleža nem fogalmi emblémákat — ahogy közös névvel azokat a fogalmakat nevezzük, amelyek egyrészt azáltal kapnak a teljes opust meghatározó szimbolikus tartalmat létrehozó funkciót, hogy a drámák legtöbbjében felfedezhetők, állandó jelekként gyakorta találkozunk velük, másrészt pedig, hogy — a korabeli és a jelenkori — valóságunk bizonyos szeletével azonosíthatók —, hanem emblémapárokat használ. Ilyen például az igazság-hazugság, a moralitás-immoralitás, a butaság-józan ész, az élet-halál, az individuum-tömeg, az ideálok-reáliák, a sár-csillagok... emblémapárok, amelyek egyfelől lehetővé teszik az író számára a permanens emberi magartást, mégpedig most és itten, s ez az itten és most éppen etikai állandósága folytán a pannón-balkáni—közép-európai, ahogy Krleža mondja, agrami-blitvai keretek között könnyen, már-már automatikusan tágítható évtizedeken, korokon át, másfelől pedig ezek olyan ellentétpárok, amelyeket kibékíthetetlen konfliktushelyzet határoz meg, köt össze, s mint ilyenek, eleve magukba foglalják a drámák szempontjából elengedhetetlen drámaiságot, feszültséget. A kettő együtt, az erkölcsi jellegű kérdésfelvetés — nem ártana egyszer Krleža drámai opusát a művekben feltett kérdések felől közelítve vizsgálni! — és az ellentétes emblémapárok drámaisága a nézővel történő szükséges, funkcionális és ólravezető manipuláció lehetőségét is tartalmazza: állásfoglalásra készít. Innen van, hogy Krleža drámáit lehet szeretni és lehet nem szeretni, de irántuk közömbös egyetlen gondolkodó néző sem maradhat.

Választani kell: a kolumbuszi rögeszmévé vált ideál — „kitartóan és állhatatosan kell hajózni, s röpi, egyre csak röpi, tovább és magasabbra” — és az admirálisok, kardinálisok, rabok s csőcselék, akik csak Kolombusz és céljai ellenében alkotnak „kompakt demokratikus többséget” — jellegzetes krlezei embléma! —, a realitást sem nélkülöző megálljt parancsoló, visszahúzó fenyegetései között. Michelangelo remekművet vajdó szertelensége és háborgása — „nem vagyok én holmi pallér vagy foltozó varga, nem méret szerint dolgozok, szent atyám!,

képtelen vagyok minta után, időre dolgozni, képtelen!” — és a megbízható középszerűek, illetve a michelangelói őszintén elementáris élet-felfogás és a pápák hirdette igaznak mímelet engedelmes mértéktartás között. Horvat kadét erkölcsi dilemmájában: akasztani vagy akasztva lenni, amit a Galícia fogalmaz meg. Križovec rutiner kétszínűsége és Laurának a valós körülményekkel számoló, boldogságot kereső, őszinte emberi megnyilatkozása között...

És így végig az összes Krleža-drámán, amelyek abban a körben követik szigorú rendben egymást, melynek kiindulópontja és zárópontja nem véletlenül találkozik, Krleža a Legenda Getszemáné-kentjének olajfái közül jut el az Út a paradicsomba-beli Il piccolo paradiso bár operetti díszletei közé. Közben azonban megjárta a kolumbuszi kálváriát, a michelangelói belső poklot, az álarcos világ életet élmélő hazugságait, a Szent István-napi búcsú bőfőgő látomásait, a galíciai frontot, kitapasztalta az emberi farkastörvényeket, a Glembay-szalonok zalmi világát, s végigpróbált néhány stílust is. A kör azonban nemcsak bezárult, hanem a kézdőlép visszájára is fordult: a Legenda Jézusa a hit megszállottjaként lép elénk, a folyamat logikájából következő viszont az Út a paradicsomba Bernardója, aki novellistaként az állatmeséből ismert muzikáló tücsök módjára játszik szünni nem akaró kitartással a hangszerén: alakokat és helyzeteket teremtő-megidéző írói fantáziáján — akárcsak Krleža —, s közben megpróbál ugyan az átkozott viharral szembeszállva játszani, de akinek muzsikája a „hajvesztékelt ember hangja az operettből”, ebből az életnek mímelet jól megcsinált, de mélységesen hazug játékból szól. Nem igényel különös invenciót felismerni, hogy nem csupán Kolumbusz, Michelangelo, Horvat kadét, hanem még számos drámaalak maga Krleža, aki a Legendában lép be önmagából eredeztető drámai bűvkörébe és Bernardóként próbálna kilépni belőle, de ez most már, ő is nagyon jól tudja, lehetetlen. A kör bezárult, s ő a gondolkodó, eszmélő és eszméltető értelmiségi, végérvényesen saját elveinek és kitörési próbálkozásainak — nem lenne érdektelen egyszer megvizsgálni a Krleža-hősök kitörési kísérleteit és kudarcait — örökös foglya marad. A metafizikus panoptikum forog tovább. Ellene csak tiltakozni lehet, meg harcolni, de belőle kiszállni lehetetlenség. Az a krležai drámai szituáció ismétlődik meg, amelybe legtöbb művében — nemcsak drámáiban, hanem konfliktusok tekintetében a drámákhoz közel álló regényekben szintén felismerhető — a mást akaró egyén az ostoba tömeggel szembeszállva szorul, így kényszerül a tömeg jövőjéért küzdeni, ez a szituáció Krleža drámaírói sorsában is kísért, és már-már végérvényes kudarccal is fenygetett.

Az utóbbi időben azonban mintha csökkenne a kudarc veszélye.

Sőt, színházi reneszánszukat élők a Krleža-drámák.

Sajátos módon jutott el a színház a Krleža-drámák játszhatóságáig, színpadszerűségének felismeréséig, addig, amit nem is olyan régen hiába vélt keresni ugyanezekben a drámákban, s ezért játszhatatlannak, könyvdrámáknak bélyegezte őket.

Csakhogya az utóbbi néhány évtizedben a színházban is jelentős változások történtek. Mindenekelőtt eddig soha nem tapasztalt fokon eljutott a művészi önszámolás szintjére. Függetlenítette magát az irodalomtól, illetve eljutott addig, hogy az irodalmat a zenével, táncsal, képzőművészettel egyenlő társművészeteknek tekinti, melyek a játék elvét valló színjátszásban egyesülnek új minőséggé. Abból a célból, hogy megfeleljen autenticitasságát, megkereste mind a színjátszás múltjából, mind a társművészetekben azokat a jegyeket, amelyekkel önmaga művészi hitelét visszanyerhette. Áténtékelte, felfrissítette eszközeit. Így talált rá a színház a Krleža-művekben is azokra az elemekre, melyek egyszerre színpadképessé tették a színpadiatlanoknak címkézett drámákat. Ahogy a színház felismerte, hogy az eddig másod- és harmadlagosnak tartott elemei egyenértékűek lehetnek a dominánsnak tartott irodalommal, úgy ezzel egyidőben ismerhette fel, hogy az auditív, vizuális és kinetikus alkotóelemek a színházban nem formai, hanem tartalmi jellegűek. Az új, pontosabban: megújított színház számára a tér nem néhány semleges négyzetméter, hanem a létezés meghatározója, a tömeg mozgása nem tetszetősen megkomponált koreográfia, hanem az eszme legközvetlenebb kifejezése, a hangok nem különféle hatáskeltő effektsusok, hanem értelmi jegyei az előadásnak. És — ahogy A Legendák néhány színpadi tényezője ólmossal írt remek esszéjében Mirjana Miočinović kifejtette — Krleža drámáiban, főleg éppen az első korszak darabjaiban, a modern színház számára jelentőssé vált összetevők, tényezők rendre megtalálhatók. Amit közönséges dekorumnak tartottak, az az értelem hordozójává vált, a „színpadi nyelvnek többé nem informatív, hanem formáló funkciója lesz”. Krleža didaszkáliáit nem eligazító utasításokként, hanem tartalmi momentumokként olvassa az új színház. A kizárólag formaiaknak tartott elemek az értelem szilárd szerkezetébe összeálló emblematikus tényezői.

*A Krleža-drámák modernsége „formai” tekintetben szintén evidens.*

•

A Krleža-drámák színpadi reneszánsza lényegében kétféleképpen történik: a soha vagy alig játszott művek *felfedezésével* és az aránylag gyakori megjelenítésű művek *átfogalmazásával*.

A felfedezés elsősorban az első alkotói ciklus darabjai, a Legendák esetében mutatkozott szükségesnek. Nem kizárólag abban a kegyeletadó vonatkozásban, hogy a művek végre vagy hosszabb szünet után színpadot kapjanak, hanem az életre kelés formáját, korszerűségét tekintve is. Esszéjében Mirjana Miočinović említi, hogy a színház a Legendákban

ma mindenekelőtt modern drámákat lát, melyeknek értelmi, tartalmi alkotóelemei a „tér és az anyagi jelek”, mert ezeket a drámaírárs új eszközeiként s nem az irodalmi anyag elhanyagolható ráadásaiaként kell kezelni. S bár első helyen Miočinović is a tér és az értelem kérdését említi, de kitér a dekorumnak, a didaszkalíáknak — a Szent István-napi búcsóban a mozdulatok forgatókönyvét találjuk —, a hangoknak — a Kolumbusz Kristófban a különféle hangok a konkrétzene partitúráját idézik — a modern színház számára bíró különös jelentőségére. Emellett foglalkozhatott volna például az egymást váltó, egymásba átúsztatott reális és irreális drámaszintekkel, melyek előfordulása szintén gyakori a korszerű színházban.

A megújulás szükségét érző színház egyik központi kérdése a tér problémája. Mássá lenni, mint amilyen a hagyományos, szétörtni a megjegesedett formákat mindenekelőtt annyira jelent, mint kilépni a három zárt és a negyedik — csak látszólag — lebontott fal szigorú négyzetéből. Ez a törekvés szolgálhat magyarázatul az utcán, a templomokban, a sportszarnokokban, a barlangokban, a várakban, a tereken, a mezőn tartott előadások esetében. De amíg e próbálkozások bizonyos hányadában az új játéktér nincs összhangban a dráma cselekvésének színhelyével, addig Krleža néhány drámájának színházon kívüli megjelenítése ezen összhangnak példaként is figyelmet érdemlő. Nem azért keltek életre ezek a művek a hagyományos színházi jánéktéren kívül, mert a rendezők mindenáron szakítani akartak a csökött formákkal, vagy különködni volt kedvük, hanem mert a drámai helyszínek hitelessége így kívánta, természetes megoldásként kínálkozott a klasszikus kereteken kívüli meglevenítés.

A legnagyobb visszhangja vitathatatlanul a zágrábi Georgij Paro Kolumbusz Kristóf-rendezésének volt. Paro a dubrovnikai öbölben egy Santa Maria-szerűre átalakított hajón rendezte meg Krleža fiatalkori művét.

Több vonatkozásban is Paro rendezése előzményének kell tekinteni Tomislav Durbešić Kolumbusz-előadását a zenicai színházban. Durbešić nem keresett ugyan színházon kívüli helyszínt, ő a nézőteret alakította át hajófedélzettel. Mindannyian a fedélzeten vagyunk, a színészek a széksorok mellett és fölött húzott deszkapallón kerülnek fizikai kapcsolatba a nézőkkel. A rendezés így akarja megteremteni a helyszín integritását, a jelenlevők, színészek és nézők együvé tanozását. Így szeretné a nézőkben a jelenlét, a részvétel érzését kelteni. Annál több kifogás érte azonban Durbešić rendezésének zárójelenetét, melyben a csillagok közé vágyó — „olyasmiben hisz, amiről csak költők ábrándozhatnak” —, rettenetesen felfedezett, akit sem a pszichikai és fizikai végkimerülés határára levő csöcselék, sem pedig a tisztikar — a parancsnok számára nem a mérhetetlen kincseket ígérő szárazföld, hanem az elérhetetlen, még meghódítatlan utáni vágy a fontos — fenyegetései nem éríthetnek el szándékától, Durbešić az előadáshoz illesztett utójátékban bohócnak

maszkírozza. Miután a felbőszült tömeg az árbochoz kötözi Kolumbuszt, s a parancsnokot a magasból ismét felénk fordulva látjuk, meglepődve tapasztaljuk, hogy arca lisztes, s piros paprikaorra van — bohóc. Es bár ezt követően a színpad fölé cirkuszi sátrat feszítenek, a színészek pedig egyszerre marionettként mozognak, ez a megoldás mégsem tekinthető a rendező kritikájának. Sem az ismeretlen megismerésre törekvő vállalkozás hiábavalóságát illetően, sem pedig olyan értelemben, hogy a tömeg, mi mindannyian gyarlók vagyunk, és meg sem érdemeljük a kolumbuszi áldozatot. Tudjuk, önzők, magunknak valók, kicsinyes lelkek vagyunk — a rendező tükröket is felállít: nézzünk szembe önmagunkkal —, de hogy költők is vannak, akik tudnak, mernek álmodni, vannak látnokok, arra nem árt bennünket figyelmeztetni. Nemcsak mert egy tragikus látnok elgondolkodtatóbb, mint egy bohóccá váló látnok, azért is, mert ha mindenki bohóc, bábu vagy ideálok nélküli kófic, akkor: ki van a másik oldalon, hol a drámai konfliktus?

Paro rendezése nem azért jelentősebb, mert a dubrovnikai válogatott színészcsappal eleve színvonalasabb előadást rendezhetett, mint Durbešić a szerény képességű zenicei társulattal, vagy mert a helyszín kérdését érdekesebben és autentikusabban oldotta meg — nála is egyértelműen vannak a színészek és a nézők, együtt hajóznak —, hanem mert szerencsésebben kötötte a mi valóságunkhoz, hozzánk a krlezái Kolumbusz szavait és tragédiáját. A többször említett esszé egyik lábjegyzete foglalkozik a parói elképzelés céljatevesztettségével, mondván, hogy a hajónak, amely a kellemes nyári éjszakán lassan siklik a szép dubrovnikai öbölben, tulajdonképpen a Kolumbusz viharokkal küzdő Santa Mariájának kellene lennie. A helyszín analógiája azonban nagyon is vitatható. A valóság és a dráma realitása nem azonos. A dráma „anyag jelei”, melyeket a természet jeleiként akar hitelessé tenni a rendezés — tenger, hajózás, éjszaka, ég —, önmagukban ugyan valóságok, de a dráma valósága szempontjából hamisak. Sajátos paradoxon: a színház csinált valósága közelebb áll a dráma világához, mint a legautentikusabb realitás. Csakhogy ezt nyilván Paro is tudta, s ilyen jellegű hitelességre nem is törekedhetett. Hogy szándéka mégsem csak egy kellemes nyári hajókázás, azt legnyomatékosabban a zárójelenettel bizonyította. Miután Kolumbuszt keresztre feszítve felemelik az árboc hegyébe, a hajón — mint ha csak elfeledkeztek volna mindarról, ami percekkel ezelőtt ugyanitt lejátszódott — életre kel a jól ismert turista-világ, árusok emléktárgyakat kínálnak, halat sütnek, bort mérnek, zeneszó hallatszik, miközben a hajó lassan siklik a part felé. A hajón tartózkodó nézők el is felejtik Kolumbusz tragédiáját, amolyan sétahajókázás-szerű kellemes időtöltéssé változik az imént még nyugtalanító gondolatokat görgető színházi est, mikor egyszer csak meglepődve tapasztalják a jelenlevők, hogy Kolumbusz ismét köztük van: leoldozzák az árbochról, és lassan a fedélzetre eresztik, s ezzel egyidőben a hangszórókból ismét megszólal, méghozzá

jelentős hangerővel, Kolumbusz, Krleža túlfűtött mondatkolosszusait harsogja az ember győzelméről a hazugság, a butaság, a zsarnokság felett. A jelenetnek döbbenetes hatása van. A nézők, akik már jócskán lazítottak, egyszer csak ráeszmélnek, hogy míg ők ittak, falatoztak, énekeltak, mulattak, fölöttük, nem is elérhetetlen magasságban ember volt keresztre feszítve. S ez a felismerés nyilván több, mint amit Durbešić bohóca nyújtott, vagy amit a vihar hitelessége nyújtott volna.

A dubrovnikai előadás befejezése pont azt tette egyértelművé, hogy a hitelesség fontos ugyan, de jelen idejű színházi produkció létrehozásához önmagában elégtelen. Kreativitás, alkotói hozzáállás, a rendező személyes gondolati többlete nélkül a leghitelesebb megoldás, helyszín is értelmetlen. Ennek igazolását láthattuk a Golgota gyárcsarnoki megjelenítésében. Ezt a munkástárgyú drámát, melynek megírásában a Magyar Kommunin összeomlása is közrejátszott, Krleža ún. közbülső korszakának termékeként tartjuk számon. Jelképei, akárcsak a Legendáké, sokszor biblikusak (utolsó vacsora, Ahasvérus árulása, keresztre feszítés stb.), a Legendák mintájára bővelkedik sokszereplős színpadi freskókban, esz-közei az expresszionista színház kelléktárát idézik, s ilyen értelemben szinte követeli is a színházon kívüli megjelenítést. Ezért mutatkozott alkalmas helyszínek a gyári munkácsarnok, még ha nem is egészen hiteles, lévén, hogy a Golgota eredetileg nem szerelőcsarnokban, hanem a poklot inkább szimbolizáló pánccélhajó gyomrában játszódik. De helyettesítheti-e a gyárcsarnok a színpadot? Az impozáns freskók és néhány jelenet — amikor a munkásvezetőt menekülés közben elfogják és egy emelődarura kötve emelik a magasba, amikor a felügyelő a tető alatti mozgókabinból ellenőrzi, szidja a munkásokat — alapján igennel kelene válaszolni. De a Golgota nem egységes, nem egyetlen helyszínen történik, nem is minden felvonás történik a gyárban, a sokszereplős jeleneteket intím kamaradramák váltják fel, s ezek az idegen közegben nem játszhatók el sem hitelesen, sem a színházi illúzió szintjén. A hitelesség illúziója helyett még a színház illúzióját sem kapjuk. A Golgota gyárcsarnoki megjelenítése, jóllehet jelentős próbálkozás, mert a színház bevonul a gyárba, a munkások közé, lényegében csak nem kihordott ötletként tartandó számon a Krleža-művek előadás-történetében.

Hogy az újabb Krleža-előadások esetében mennyire lényeges a helyszín kérdése, azt a színházon kívüli előadások mellett a hagyományos színpadi játéktér átalakításának gyakori igénye is bizonyíthatja. Ljubiša Ristić a félig leégett spliti színház építőállványokkal „díszletezett” színpadán talált autentikus helyszínre a sixtusi kápolnát festő Michelangelo — Krleža egyik legerőteljesebb drámája — megjelenítésére. Ljubiša Georgievski a Horvát rapszódia című, drámai töltetű novellát színpadra épített marhavagonban kelti életre. A harmadosztályú, fapados MÁV-vagonban, amely valahová rohan, senki sem tudja, hová, őrlít zakatoló zajban, hörgéssel, jajveszékéléssel teli vaksötétben szoronganak együtt

színészek és nézők, s így a rendező sajátos pszichofizikai hatást ér el, kár, hogy a zenicai társulat képtelen azonos hőfokon végigvinni ezt a különben ötletesen elképzelt előadást. A színpad sajátos felhasználásáról tanúskodik a Krleža-drámák reneszánszát elindító Szent István-napi bócsú előadása is. „Kilenc, durván megfestett, naiv ábrázolatú templomi zászló zárja el a színpadnyílást — olvashatjuk Molnár Gál Péter leíró kritikájában —, rajta: csontváz-halállal szeretőkező obszcén alakok. Fölemeli valaki az egyik búcsúbeli zászló rúdját, és hátraviszi a színpad hátterébe, fel, ahol a lépcső- és lejtőrendszerek magaslata végződik. A föl-táruk résen egy planetacédulákat varjával húzató, cigarettázó cigány-asszony ül. A másik zászló részében a Vörös orr kocsmárosának és kemény-faradt-érzéketlen feleségének halkan motyogó duettje jelenik meg. Sorra kerülnek hátra a templomi zászlók, sorra tűnedeznek elő a vásári sokaság alakjai.” Ezek a piaci, vásári áruspultok lépcsőzetes rendszerének valamelyik szintjén élőképekké merevednek, előbb lassan, majd mind fokozottabb tempóban és hangosabban mondják egyszerre replikáikat a szereplők, a zajt különféle hangeffektusok is növelik, míg végül az egész hangzavar kolóvá rendeződik, a szereplők táncrendbe fogózkodnak, átlépik a színpadi rámpát, letáncolnak a nézőtérre, körülfogják a széksorokat, majd visszatérnek a színpadra — és kezdetét veszi a vásári forgatag. A játék, a vásár egymásba fonódó jelenetei a színpadon kelnek ugyan életre, de ez a színpad tribünszerűen ácsolt emelvényesíntjeivel semmiben sem emlékeztet a hagyományos színpadi játéktérre. Ez a különben minden vonatkozásában magával ragadó, nagyszerű előadás még kivételesen színházi valóságélménnyé emelkedne, ha például egy sportcsarnok parkettjén együtt kavarnának színészek és nézők, így még maibbá válna ez a nem is olyan rég még játszhatatlannak tartott neorealista színpadi partitúra.

\*

Amikor az átfogalmazás igényére, szükségességére utaltunk, akkor mindenekelőtt a legismertebb, a leggyakrabban színre vitt Krleža-drámákra, a Glombay-ciklusra gondoltunk. A trológia legújabb felújításai valóban rendre átfogalmazási törekvéseket mutatnak. De hasonló törekvés tapasztalható a talán Farkasházának fordítandó Vučjak — helység-név — a nemrég zágábi felújításban is. Annak ellenére, hogy a dráma adta választás — Horvat, nem is hívhatják másként, bölcsész-abszolvens, újságitró, frontharcos, átöltött tüdejű, roncsolt idegzetű lázadó, emberibb világba vágó fiatalember rousseau-i idealizmussal menekül a hazugságot valóként áruló városi szerkesztőségéből falura, a jó emberek, a döngicsélő méhecskék közé — ma meglehetősen naiv, de a lehúzó, lelket ölő vidék vonatkozásában még mindig időszerűséggel bíró mű a Vučjak. Krleža állandó viaskodásai közül a szellemet tönkretévő vidéki



sár legkifejezettebb drámai megfogalmazása. A probléma intenzitását jelezheti számunkra, hogy Krleža a dráma befejezését megoldatlanul hagyta. Horvat, miután mindenkiben csalódott, észrevétlenül hozzáállik Évához, a szemet szemért, fogat fogért elvet valló egykori bordélytulajdonoshoz, csempészhez, gyilkosok cinkosához, s vele távozik, menekül. A szerző utasítása szerint az ajtó nyitva marad, kinn fúj a szél, csapdossa az ajtót. Joško Juvančić a zágrábi Gavella Színházban megváltoztatja az előadás végét. Horvatot, amikor az ajtóig jut, gúnyos nevetés fogadja, életének rossz szellemei, akikkel olyan elszántan és hiábavalóan viaskodott, gúnyolódnak vele, s ez visszahökkeníti, és rádöbbenti: nincs menekvés, nincs az Éva ígérte Amerika, csak sár van — a falak is sárosak —, ami mindent bezár, körülfog, elpusztít, melyben a városi szerkesztőség és az idillinek hitt falu teljesen kiegyenlítődik, melyben a hangok, az emberi szenvedés kafkaian elorzult gúny-, gonoszság-, átok-hangzavarrá változnak. Azzal, hogy nem Éva büntársaként menekül, hanem belesüllyed a mindent elnyelő sárba, Horvat sorsa ránk vonatkozóan félelmetesen időszerűvé módosul.

A Glembay-ciklus esetében az átértelmezés mindenekelőtt a művek egykoron igen erős társadalmi háttérének másodlagosá tételeiben mutatkozik meg.

Ilyen vonatkozásban a trilógia záródarabja, a Leda nyújtotta a legkézzelfoghatóbb lehetőséget, lévén, hogy a bomlási folyamat itt a legelőrehaladottabb. Petar Šarčević néhány évvel ezelőtti zágrábi felújításban a mű alcíme — egy farsangi új komédiája — értelmében rendezte a Lédát. S joggal hangsúlyozta a komikus vonásokat, melyekben a mű valóban bővelkedik. Elsősorban mert alakjai szerelemről, erkölcsről, művészetéről beszélnek, holott egymás megbecsülése, az igazi szerelem érzése éppen annyira idegen számunkra, mint az igazi művészet; élet- és művészet szemléletük egyaránt hamis. S ez elegendő ahhoz, hogy ma fölötébb komikusnak lássuk őket, hogy a mai fiatal értelmiségi, érzelmi és szellemi gazdagságot mímelő kortársait felismerve bennük, gúnyolódják rajtuk.

Željko Orešković rendezése az Újvidéki Színházban, a középső Glembay-mű, az Agónia mai szemléletű színpadi felújítására mutatott szép példát. A Glembay-drámák egy földrajzi tájegység, egy kor, egy világ irodalmi eszközökkel hitelessé tett képe, története. Ma azonban ezek a drámák sokkal kevésbé lehetnek érdekesek a glembayizmus kordokumentumaként, egy birodalom végnapjainak drámai sűrítvényeként, mint egymással összefonódó emberi sorsokként. Társadalmi-történelmi háttérüktől nem kell, nem lehet őket elvonakoztatni, de ma a színházban mint előtünk életre kelő, megtörténni emberi történetek lehetnek vonzóak, erős lélektani motiváltsággal valószerűvé formált kortársainkat láthatjuk csak bennük. Nem történelemkönyv dagerrotípiai közül kell elélni bukanniuk, hanem közülünk kell színpadra lépniük.

Orešković rendezése bizonyítja, hogy ez nem kritikusi fikció. Agóniája, melyben három remek és egy korrekt színészi teljesítményt látunk, nem metszette el a dráma társadalmi-történelmi kötelekeit, csak minimalisra csökkentette őket. Ez az előadás egy nőről szól, aki számára két nem létező férfi között jut el az öngyilkosságig, a létezés, az értelem határára. A két férfi közül az egyik, a férje, báró Lenbach, már de facto egy évtizede csak formálisan, fizikai mivoltában létezik. S ennek csak formája, hogy az egykori lovassági alezredestől lókupec és istálló-mester lett, lényege viszont szalkadatulán alkoholizmusában, kártyázásában, botrányaiban mutatkozik meg. A nő számára nem társat, hanem csak mindennapi lelki tortúrát jelent, de már annyira nem érdekli, hogy miatta sohasem lenne öngyilkos. Lenbach egyetlen emberi megnyilvánulása, hogy mellének szegezi és elűti a revolvert, lényegében Laura és dr. Ivan Križovec, a fényesen induló karriert bontóperes ügyvédi praxissal felcserélő, szeretőstátusban levő, szeretett férfi leleplezése céljából szükséges, dramaturgiai szerepe van. A különben utált férj elvesztésének pillanata ébreszti rá Laurát, hogy számára Križovec sem létezik. Az egyik már régóta nincs, a másik viszont most már végérvényesen nem lesz. Ennek felismerése vezet Laura tragédiájához, nem az, hogy a társadalmi ranglétrán lejjebb csúszott, hogy az egykori bárónő varrodát kénytelen tartani, hanem hogy remélt boldogságában megcsalott.

Ezt a megcsalottságot, minden glémbay-történelmi nosztalgia nélkül, mint jelen idejű asszonyi sorsot játssza el Laura belső logikáját követve, a szerep emberi-női motívumait hangsúlyozva, nagyszerű színészi teljesítményként Romhányi Ibi. Belülről formálódó, nagy alakítást nyújt. Hatásosan, pontosan mutatja meg Laura Lenbach iránti közönyét, hogy ez a borzalmas kreatúra csak idegesíti, de emberileg nem érinti. Amikor Lenbachkal beszél, akkor szenttelen egyhangúsággal, de az évek óta felgyülemlett keserűség feltartóztatatlanságával ömlik belőle a szó, érzelmi árnyalatok nélkül. Križoveccal folytatott párbeszéde viszont erős érzelmi színezettel, drámai akcentusokkal, a hízlegtől a kétségbeesés vádolásig ívelő skálán mozog. Ahogy a falnak feszülten kimondja, hogy „tévedés volt minden”, egész élete, s az is, hogy egy „jól szabott zakóért, egy doktor úrért”, aki csak azt tudja kérdezni: „mi értelme ennek?”, akár gyilkolni is tudott volna, nemcsak a végső szakítás szükségessége, hanem mintha önmaga elpusztításának gondolata is végérvényesen megfogalmazódott volna benne. Ennek a felismerésnek természetes megnyilvánulása a zárójelenetben eluralkodó közönye is, amely a fájdalmat elviselni segítő, nyugtatókkal teletömködött embert állítja elének.

Hasonlóan kimagasló, bár a szerep természete szerint kisebb skálán mozgó alakítás Fejes Györgyé. Ahogy a kétezer helyett kapott kétszáz dinár kártyapénzt zsebre gyömöszöli, ahogy felesége varroasztalának fiókját próbálja pénz reményében kifizíteni, ahogy a Kék Duna keringőt hallgatja, s esetlen táncba kezd a próbababáról leakasztott ruhá-

val, leterdel a lemezjátszó mellé, s át akarja fogni a felszálló dallamokat, ahogy a hozzá hasonlóan lecsúszott orosz emigráns grófnő előtt — vendégként a szerb társulatból Jelica Bjeli alakítja pazar színészi miniatűrként — megjátssza a bárót — mindez együttvéve ritkán kiteljesedő színészi pillanata áll össze. Kár, hogy Faragó Árpád Križovec-alakítása nincs egy szinten Romhányi Laurájával és Fejes Lenbachjával. Hiányzik belőle a belső elevenség, ami ezt a rutiner szélhámost, igazi érzelmek nélkül, de érzelmeket mimelő férfit jellemzi. Križovec hatalmas tirádákat rögtönöz, hazudik, de Faragónál a kétszínűség elsikkad.

Igy is izgalmas, mai kettőként áll előtünk az Agónia Laurája és Križovec. Hasonló Agónia-átfogalmazásokról más színházakból is érkezett hír. Tehát új Glembay-kép van kialakulóban a jugoszláv színházakban.

\*

Majd három évtizeddel a Glembay-trilógia után látott napvilágot az opus két újabb műve, az Areteus, amely a tíz évvel későbbi Ut a paradicsomba című forgatókönyvvel együtt Krleža szintetizáló törekvéseit példázza. Egyesíti magában a Legendák példázatszerűségét, jelképességet, expresszionizmusát és Krleža nagy témáját, az európai civilizáció alkonyának fantasztikummal átítatott drámai vízióját. Míg azonban a Kolumbusz előadásának egyik központi kérdése a tér legyőzése, a térben való utazás autentikussága volt, addig az Areteusban a rendezőnek az időben való utazás kérdését is meg kell oldania. Georgij Parónak erre is volt nagyszerű ötlete, a dubrovnikai Bokar erődtümeny lépcsőin, aluljáróin, erkélyein át vezetik a színészek a nézőket. Időn és téren át vezető dantei séta ez az előadás, melynek külön érdekessége a múlt és jelen találkozatásának egyedülálló megoldása. Bár az Areteus második és ötödik képe különböző helyszíneken játszódik, az ötödik a Huszadik Század nevű szálló teraszán, a második Szent Ancilla sírboltjában, tartalmilag ezek azonos jelenetek, jelezve így Krleža átkos körfolyamatra emlékeztető történelemfelfogását. Hogy ezt az előadás is kifejezze, a rendező körülbelül egy óra elteltével másik színészi felállással második előadást is rendez. Mind a két Areteus-előadásnak megvan a maga közönsége. Amikor az elsőnek indított előadásfolyam az ötödik kép helyére érkezik, akkor a második folyam a második képnél tart. Mivel azonban az erődtümeny terasza és pincéje, a két kép helyszíne különféle nyílásokon át kapcsolatban van, áthallatszik a beszéd, átátlásznak a beállítások, azt jelenti, hogy az első folyam nézői visszaemlékezhetnek a római korban játszódó párhuzamos jelenetre, a második folyam közönsége pedig a jövőbe, a huszadik századba tekinthet. Kivételes színházi élménnyé válik Krleža Areteusa Dubrovnikban, mindennekelőtt mert eredetien oldja meg a rendezés a jelenetek váltását, egymásba kapcsolását.

Hasonló feladatokat állít megjelenti elő az Ut a paradicsomba című

színpadi fantázia is. Míg Paro az idő- és térbeli határokat nem ismerő, egyszerre jelen-múlt idejű totális színházra mutatott remek példát, addig a Szabadkai Népszínházban ifj. Szabó István rendezőnek sikerült impozáns biztonsággal ugyanezt hagyományos színpadon megvalósítania. Füstfelhővel, amelyből előbukkannak és amelyben eltűnnek az Őt a paradicsomba Bernardójának képzeletében megjelenő ködalakok, novelláinak az író emlékezéséből merített szereplői, és forgószínpaddal, amely el- és beforgatja az egyes képek szereplőit és kellékeit. Annak ellenére, hogy az előadás, melyet a kollektív színészi munka nagyfokú tudatossága jellemez, gondolatilag nem a legerőteljesebb, nagy érdeme, hogy a krležai mondatzuhatagokat vizuális közlésformákkal sikerült helyettesítenie.

A krležai opus eddig két záróműve nyomán egyértelműen modern formanyelvű előadás születhet. Ahogy drámaírói eszközök tekintetében szintetikus jellegűek, színpadi megvalósulásukban akként szintetizálják a Legendák és a Glombay-ciklus korszerű megjelenítési lehetőségeit. Ha a Krleža-drámák fél évszázados előadás-története azonos fél évszázad színházi stílusaival, akkor az Areteus és az Őt a paradicsomba a jelen, napjaink színházi előadásainak stílusára, stílári sokrétűségére, összetettségére hívhatja fel a figyelmet.

Nemcsak felfedeztetnek a holtak hitt Krleža-művek, vagy időszerűen maivá formálódnak a klasszikusokká merevülő drámák, hanem épp e színpadiatlan opus legújabb darabjai sugallják a színházak számára a korszerű megjelenítés lehetőségét, a modern megoldásokat.

## A KONTRASZT STRUKTÚRAKÉPZŐ SZEREPE

THOMKA BEÁTA

Miroslav Krleža művészetének egyik legjellemzőbb vonását az emberi létezés különböző szféráiban felbukkanó antagonizmusok iránt tanúsított nagyfokú érzékenység képezi. Ebből az érzékenységből nő ki Krleža gondolkodói és művészi attitűdje, mely a művek fókuszába olyan emberi léthelyzeteket állít, melyek a történelmi-társadalmi valóság által meghatározott ellentmondások befolyása alatt állnak. Krleža prózai műveinek tanulmányozásakor elkerülhetetlenül szemünkbe ötlnek a regények, novellák drámai jellege, s úgy tűnik, bizonyos dramaturgiai fogalmakra kell támaszkodnunk, ha Krleža prózáírását adekvát módon akarjuk jellemezni. A novellák cselekménye ugyanis rendszerint *konfliktusos cselekmény*, mely vagy 1. egy eleve konfliktusos *situációból* bontakozik

ki, vagy 2. *rejtett konfliktuslehetőségeket* tartalmazó alaphelyzetből nő ki, vagy 3. hirtelen fejleszti ki a konfliktust, amely erőteljes szorongásban terjedő feszültségűvet ír le. Az ellentétek vagy megmaradnak a *latens* feszültség előidézőinek állapotában, vagy nyílt *konfliktusba* mennek át a cselekmény vonalán. A novellák háttérben minden esetben kiélezett kontrasztok állnak, melyek áthatják a különböző narratív szinteket.

A novellák cselekménye mindenkoron *epikus* cselekmény és nem drámai cselekmény, bár tartalmazza a drámai kibontás lehetőségeit. Tomasevskij beszél az olyan novellaszenkezettről, amely drámai eljárásokra épít, bár nála ez „a drámáról szóló elbeszélés”<sup>1</sup> bizonyos fajtája, melyben rövidülnek a dialógusok, a körülmények leírása pedig kibővül. Krleža novelláinak drámai vonásai nem ilyen elemekből állnak össze. A drámaiságot azok a latens vagy kifejlesztett kontrasztok hordozzák, amelyek a hősök világnézeti, magatartásbeli vagy éppen biológiai, pszichológiai különbségeiből erednek. Ezek a szembenállások egyes novellákban olyan erőteljesek, hogy teljesen háttérbe szorítják az elbeszélői beszédnek bizonyos típusait (pl. a leírást, a narrációt), s a dráma kizárólagos diszkurzív formáját, a párbeszédet tartják meg (az *In extremis* a nyílt szituáció vizsgálása után például teljes egészében dialógusba, két szemléletmód vitájába megy át). Ez a felépítés a regények egyes rétegeit is jellemzi.

Talán nem tévedünk, ha Krležának a novellákban érvényesülő prózai látás- és láttatásmódját az ellentétek felől közelítjük meg, s az *antitetikus*ágot tekintjük olyan novellaszerző eljárásnak, amely a kontrasztot a novellák központi *struktúraelvévé* lépteti elő, olyan *domináns*sá, amely maga alá rendeli a narráció formai és műfaji, szerkesztési és nyelvi konvencióit, s amely a szövegek minden rétegében nyomot hagy. A *domináns*t Tomasevskij, majd Jakobson<sup>2</sup> a műalkotás központi elemének tartották, amely irányítja, meghatározza és átalakítja a többi elemet, biztosítja a struktúra kohezióját és megformálja a műalkotás specifikumát. A domináns fogalmát mi is ebben az értelemben használjuk. Vizsgálódásunkat azokra az elbeszélésszintekre irányítjuk, amelyekben a kontraszt a leírt módon funkcionál.

Krleža narratív gyakorlatának és drámaírásának antitetikus vonásaira már felfigyeltek a teoretikusok. Mate Lončar a legendákat<sup>3</sup>, Stanko Lasić<sup>4</sup> a regényeket vizsgálta ilyen aspektusból. Lasić elbeszélésgrammatikai tanulmányában<sup>5</sup> a narratív szintagmák tipologizálása során külön foglalkozik a kontrasztnak a szó- és mondat szerkezetek felépítésében betöltött szerepével, s ennek során többek között éppen Krleža szövegein

<sup>1</sup> B. V. Tomasevskij: *Teorija književnosti*, Beograd, 1972. 273.

<sup>2</sup> I. m. 228.; Jakobson: *Question du poétique*, Seuil, Paris, 1973. 145.

<sup>3</sup> Mate Lončar: *Antiteze i analogije u Krležinim Legendama*. In: *Ekspressionizam u hrvatskoj književnosti*, Kritika, Zagreb, 1969. 101–114.

<sup>4</sup> Stanko Lasić: *Struktura Krležinih „Zastava”*. Liber, Zagreb, 1974.

<sup>5</sup> Stanko Lasić: *Problemi narativne strukture*. Liber, Zagreb, 1977.

mutatja ki e közlésformának a sajátosságait. Krležánál észleli azt a — horvát irodalomtörténet szempontjából rendkívül jelentős — transzformációt, melynek során az individuum és struktúra egybeesését, azonoságát felmutató šenoi prózai világ szétesik, a prózai ábrázolás irányt változtat. Elbeszélésgrammatikai aspektusból ez a váltás a *homogén narrációs formákat felváltó diszperzív frázisok és komplex periódusok* eluralkodásában mutatkozik meg. Krleža létélményének kifejezésére alkalmatlannak találja a higgadságot és nyugalmat sugalló lineáris, kontrasztoktól mentes elbeszélői modort, amely a 19. század epikájának örökségeként maradt rá, s megváltozott világlátásához adekvát új közlésmódok kialakítására tesz kísérletet. A valóságnak mint egymással szembeértékelő erők, pólusok, törekvések megütkezésének átélése a higgadság helyett a zaklatottságot, az egysíkú narráció helyett a szimultaneitásra törekvő elbeszélést, az érzelmi-indulati-gondolati túlfűtöttséget, az ellentéteket, a kontrasztot teszi meg prózájának domináns vonásaivá. Nem véletlen tehát, hogy Lasić elbeszélésgrammatikai tipológiájának felállításánál Krleža fő narratív szintagma-típusaként a komplex periódust, ezen a típuscsoporton belül pedig nem a *monocentrikus*, hanem éppen a *poli-centrikus*, valamint a *kontraszton alapuló periódust* jelöli meg.

A kontrasztra épülő periódust Lasić a kénközpontúság egy formájának tartja, melynek lényege két törekvés, két irányultság, két vízió, két súlypont szembesítése. Krležánál a kontraszt az eszme-reális kettősségének, a szétválasztottságának aktualizációja. A kontraszton alapuló periódusban azonban a két pólus áthatja egymást, *tézis és antitézisként* funkcionál, melyet a periódus totalitása egységgé old. Ezek a narratív-konstatációk kiindulópontul szolgálhatnak Krleža novelláinak tanulmányozásához, mivel a novellák világát is ellentétes intenciók mozgatják. A nagyfokú retorizáltság következtében minden esetben kirajzolódnak — mint a tételt és az érvelést követő következtetésnek — a *globális egységnek* a krležai víziója.

Az általunk megfigyelt struktúráképző eljárások és domináns narratív gesztusok legközvetlenebbül visszanyúlnak Krleža létélményéhez s a belőle eredő filozófiai attitűdökhöz\*. Említettük már, hogy a novellák *cselekménysztruktúrájában* latens vagy nyílt ellenvetek működése figyelhető meg. Ha a latensen, alattomosan rejtőző ellenvetek a cselekményben részt vevő (vagy cselekvő) hősök, aktánsok akcióinak kiváltóiként, előidézőiként lépnek fel, nyílttá válik a pólusok konfliktusa. Az epikus cselekmény itt közelíti meg leginkább a drámai cselekményt. A nyílt ellenvetek élesen elkülönített táborokra osztják a novella aktánsait, szereplő-csoportokat hoznak létre, melyek közül minden csoport egy *külön világ* törvényszerűségeinek engedelmeskedik. Ezek a novellák hozzák létre a legerősebb feszültségtetőzést. Ilyen az *Alojz Tiček első miséje*, a *Franjo*

\* Danko Grlić: *O nekim filozofskim aspektima Krležinog djela*. Naše vreme, 1963/5. 609—635.

*Kadever halála, a Florijan Kranjčec halála, a Három honvéd, a Tomo Bakran halála* stb. konfliktusa.

Ettől eltérően alakul a *Mars, a horvát hadisten*<sup>7</sup> c. ciklus többi darabjának konfliktusrendszere. A *Bistrica Lesna-i csata, a Jambrek honvéd, Az V/B baraké* cselekménystruktúráját lappangó, Krleža történelmi determinizmusában és történelemvizíójában gyökerező antagonizmusok befolyásolják. A zagorjei honvédek tömege, s az a néhány nagy vonalakban egyénített hős, akiket közülük a novella kiemel (Trdak Vid, Lobarac Štef, Blažek Franjo, Jambrek stb.) rendkívül korlátozott mozgástérrel rendelkezik: nem vesz részt a történések (a történelem!) irányításában, a rendelkezések szerint cselekszik, él és hal, kiszolgáltatott és elnyomott. Helyzetük kiváltó okait ezek a szereplők *nem ismerik*: „*Mindent, ami van, az Atya Ūristen teremtett ilyennek (dicséret és dicsőség Néki), s a koldus parasztot is Ő teremtette koldusnak, így van ez megírva a plébánián és a telekötönyvben, a járásbírótság cikkeleiben és a törvénytársi paragrafusokban, az Ūristen pedig azért állította ezekre a helyekre az irakat, hogy a paraszti koldusok felett őrködjének, hogy azok az Ūr tizparancsolatát beartsák, az adót és a pótdót meg a kivetéseket megfizessék, katonának menjenek, s ha Néki úgy tetszik, hát bizony háborúba is.*”<sup>8</sup>

A *Mars, a horvát hadisten* ciklusnak ezekben a novelláiban (melyeknek valódi hőse az elnyomott zagorjei koldusparasztság, zsellérség — Krleža zárójelcsatározásokban, értelmezésekben figyelmeztet gyakran arra, hogy itt „a zagorjei” sorsáról van szó<sup>9</sup>) a feszültség abból az aránytalanságból származik, amely a Trdak Vid és társai fölött álló hatalmi masinéria szembehelyezéssel jön létre. Nyílt konfliktusra itt nem kerülhet sor. Az aktánsoknak ez az osztálya *nem cselekedhet*, csak alkalmazkodhat. Cselekvésformája a lázadás lehetne, a lázadás előfeltétele az lenne, hogy a hősök számára *ismertek* volnának a sorsukat meghatározó ellentétek. Cselekvést csak az az alternatíva vonhat maga után, ha az ellentéteket kiváltó motivációk ismertek lennének a hősök előtt. Račić azért válhat ki a honvédek közül a *Három honvéd* c. novellában, mert felméri helyzetét. A másik aktáns osztály, melybe Račić, Ivica, Mišo (Alojz Tiček első miséje), Vidović (*Az V/B baraké*), Bakran (*Tomo Bakran halála*), Viktor Kunej (*In extremis*), Rudolf (*Florijan Kranjčec halála*) tartoznak, mindenekelőtt azért válik vagy azért válhatna cselekvő hőssé, mert kirajzolódnak előtte azok az erővonalak, melyek mozgását korlátozzák.

A honvédek mellett az *Alojz Tiček* ... valamint a *Florijan Kranjčec halála* apa hősei is abba a csoportba tartoznak, amely előtt ismeretlenek az ellentéteket kiváltó okozati összefüggések. Értetlenül állnak fiaik lá-

<sup>7</sup> Kiadások: Miroslav Krleža: *Elbeszélések*, Forum, Novi Sad, 1965.; Miroslav Krleža: *Novele, Zora*, Zagreb, 1955.; Miroslav Krleža: *Hrvatski Bog Mars*, Minerva, Zagreb, 1934.

<sup>8</sup> *Elbeszélések*, 12.

<sup>9</sup> *Hrvatski Bog Mars*, 239.

zadó magatartása előtt, annak a rendnek közvetlen vagy szimbolikus őrei, amellyel az újabb nemzedékek nem békélhetnek. Az apák és fiúk között létrejövő eszmei konfliktusnak itt a generációs különbségekben gyökerező ellentét képezi az alapját.

Ahhoz, hogy feltárhassuk a cselekménystruktúrában felmerülő rejtett vagy nyílt konfliktusokhoz vezető kontrasztok rendszerét, ki kell jelölnünk az ellentéteket kiváltó motívumok sorát.

A novellák motívumrendszerében az

1. *eszmei, világnézeti, szellemi motívumok;*
2. *történelmi-társadalmi motívumok;*
3. *biológiai-pszichológiai motívumok*

játszanak fontos szerepet. Az első két motiváció-csoport szervesen kapcsolódik egymáshoz: a novellák rendszerint pontosan felderítik összefüggéseiket. A történelmi-társadalmi tényezőkkel meghatározott sorhelyzet egyes hősknél (ezek általában az értelmiségi hősök, Ivica, Kunej, Rudolf stb.) eszmei, ideológiai felismerésként tudatosodik. A novellahős tudatos cselekvésének tehát megvannak a feltételei. Mivel azonban ezek a felismerések, legyen szó akár az első világháború előtti időszakról, mint Rudolf esetében, a háborús időszakról, mint Kraljevičnál (*Minden bitangok nagymestere*), vagy a háború utáni időszakról, mint Viktor Kunej esetében, változatlanul a társadalmi rend bírálatához és egy új rend víziójához vezetnek. E hősök alapvető magatartásformája tehát a *lázas* lesz. Az a lázadás, melynek előfeltételei nem voltak meg a zagorjei honvédek körében. A honvédek nem rendelkeznek olyan *vízióval*, amelyet szembehelyezhetnének a fennállóval, míg a novellák intellektuál hősei kialakították a maguk történelem-vízióját. A honvédek alapvető létformája a *belenyugvás*, a *beleélés* lesz, amelyről a *Jambrek honvéd* beszél<sup>10</sup>. Az aránytalanságot azonban nemcsak a honvéd-novellák érzékeltek, hanem a többi („városi”) novella is, amelyben annak ellenére, hogy a hősök pontosan definiálják saját helyzetüket, törekvéseik megfogalmazódtak bennük, az individuális lázadás lehetetlensége is világossá válik. A novellák ezt az érzést a valóság „*nehéz, drasztikusan hangsúlyozott kauzalitásának*” szembehelyezésével támasztják alá. A novellák egyik közös alapellenéte ily módon szándék és lehetőség, törekvés és adottság meg nem felelésére vezethető vissza.

A motívumrétegeket a legtöbb novella egymásra helyezi, s a hősök mozgását, cselekvését és passzivitását több irányból motiválja. Az öreg Florijan Kranjčec és fia, Rudolf között létrejövő konfliktus szinte minden réteget felölel. A generációs ellentétből erkölcsi, magatartásbeli különbségek nőnek ki. Míg az apát a statikussággal jellemzi a novella, a fiú minden megnyilvánulása dinamika hordozója.<sup>11</sup> Az apa minden vágyát, tervét a fiára projektálja, attól várja minden elképzelésének valóra váltását.

<sup>10</sup> I. m. 241.

<sup>11</sup> *Novela*, 222.



Ennél erőteljesebb Rudolf kíméletlen szembefordulása apjával, amely ezáltal vágy és valóság, elképzelés és beteljesülés kontrasztjává növeszti a kettőjük közötti különbséget. A novella ezt is tovább fokozza és kimondja, hogy itt nemcsak apa és fiú egymás közötti gyűlöletéről van szó, hanem két külön világ antagonizmusáról.

Ez a mozgatója az *Alojz Tiček* . . . c. novellának is, amelyben hasonló módon bomarkozik ki az ellentét: biológiai, nemzedékek közötti konfliktus képezi az alapot, de ez átminősül a Monarchiát dicsőítő „minta szülők” s a Monarchiával, klérussal élesen szembeforduló „darwinista, l'art pour l'art-ista és jakobinus” Ivica oppozíciójává. A családi ünnepély botránnyba fordítja Ivica lázadása: a két világ megütközésének mélységét az újmás Alojz teljes passzivitása, mozdulatlansága sem csökkenti. A novellahősök magatartáskálája, mint láthattuk, sajátos módon alakul a novellákban. Claude Bremond<sup>12</sup> két fontos csoportot különböztet meg a cselekményben résztvevők között:

1. a *fabuláris páciensek* (le patient) és
2. a *fabuláris ágensek* (le agent)

osztályát. Az első aktáns csoportot a *passzív*, nem cselekvő hősök alkotják, akikkel az események megesnek, míg az ágensek *aktív* hősök, a folyamatok elindítói, irányítói. A honvéd-novellák kontextusában a honvédek a páciensek sorába, az őket irányító tisztek (pl. Ratković-Jablanski) az ágensek körébe tartoznak. Az ágensek között további megkülönböztetést tehetünk azok között, akik negatív és azok között, akik pozitív irányú cselekvés hordozói. A helyzeti előnnyel rendelkező és helyzetükkel visszaélő tisztek ténykedése negatív telítettsége, míg az értelmiségi hősök forrongása, szembeszegülése, lázadása a maga pozitív intencionáltsága által nyer meghatározást. A tisztek, így Ratković-Jablanski százados azonban maga is *irányított*, az ő ágens funkciója is relatív, ő is végső fokon egy mechanizmus eleme, amelyet mások kezelnek. Ezt a felismerést fogalmazza meg Račić honvéd, amikor kifejti: „*Valamennyien célt tévesztettünk és elhibáztuk életünket. Felörlödtünk két malomkö között. S engem ugyanúgy üldöznek, akárcsak téged! Valójában mindannyiunkat üldöznek! Valamennyiünket gyengén fizetnek! Ezek nem a mi érdekeink! Végeredményben ez a társadalom, a bankok, a törke, látod . . .*”<sup>13</sup>

Az eddigiekben Kunej, Ivica, Rudolf magatartását mint cselekvéslehetőséget tartalmazó formát igyekeztünk körülfűzni. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ténylegesen ők sem *fabuláris ágensek*, hisz az adott pillanatban mindaz lehetetlennek tűnik, amire törekcszenek. A cselekvés valójában itt is megmarad a realizálatlan szellemi tett szintjén. Ha a honvéd hősök kényszerből *passzívak*, végső fokon Rudolfék is *passzivitásra* kényszerülnek. Történelmileg determinált mindkét aktáns-csoport

<sup>12</sup> Claude Bremond: *Logique du récit*, Paris, 1973. 134.

<sup>13</sup> *Elbeszélések*, 133.

mozgása, s ez a tény, akár mint ösztönösen elviselt, akár mint tudatosult belátás, feszítő, nyomasztó erőként deponálódik a novellákban. *„A szenvedés és a cselekvés! S ezen fordul az egész dolog! Erezni, hogy másként nem lehet. Ez az egyetlen bölcsesség, látni, hogy van szenvedő és van cselekvő fél. En szenvedő vagyok, ehhez ma már semmi kétség sem fér. S ezt én látom, és ez az én passzív bölcsességem. Az én pluszom és mínuszom. En passzív vagyok, s mint passzív fogok elpusztulni.”*<sup>14</sup> Račić honvéd mondja ki azt a konkrét novellán és konkrét novellahősnőn túlnövő krležai alapeszmét, amely számunkra nemcsak azért jelentős, mert teljes egészében fedi a páciens/ágens felosztást, hanem mert rávilágít arra a kettősségre, amely a Krleža-novellák cselekményében részt vevő hősök között vízvázalasztóként jelenik meg: *„van szenvedő és van cselekvő fél”*. Ez a konstatació a legközvetlenebbül összefügg azzal a krležai törekvéssel, hogy minden hőst, minden gesztust, minden egyéni reakciót és minden cselekedetet elhelyezzen a kor, a történelem koordinátáin. Ezek a koordináták választják kétfelé a novellák világát szenvedő és cselekvő félre. Ezzel a perspektívával függ össze az a szerkezet alakulását befolyásoló mozzanat is, mely a táguló elbeszélői perspektívával egy időben el is mossa gyakran a konkrét sors és helyzet körvonalait, általánosít és elvonatkoztat. Így kerül sor arra, hogy minden hős egy gondolkodásmód, egy eszmevilág reprezentánsává váljon Krležánál.

A fentiekben azokra a mozzanatokra mutatunk rá, amelyek a novellák cselekménystruktúrájában s a bennük cselekvő-résztevőként megjelenő szereplők rendszerében konfliktuslehetőséget tartalmazó ellentét vagy kontraszt merül fel. A novellák egyfelől *szerkezeti ellenpontozással*, másfelől nyelvi *opponálással* igyekeznek felerősíteni ezeknek az ellentéteknek a hatását. A honvéd-novellák egyik legexpresszívabb nyelvi kontrasztmegoldása a zagorjei nyelvjárás és az irodalmi nyelv szembeállítás. *A Bistrica Lesma-j csata* két szinten alkalmazza a népi dialektust ilyen funkcióban: Trdak Vid és a városi hivatalnok ellentétének kiemelése (Vid kilincselése a hivatalokban, hogy gyermekeit gondozásba helyezze), valamint a harctér és az otthon kontrasztjának fokozására.

Az első változatban ez Trdak Vid *beszédének* és a hivatalnok nyelvének, a másodikban a harotérre érkező szerelmes levelek *írott* nyelvének, valamint a narrációnak a szembeállítás. A novella kontextusában az emberi minőségek, humán mozzanatok a zagorjei „nyelv-szigetecskékhez”, az elidegenítő, taszító valóságmozzanatok pedig a velük oppozícióban álló köznyelvhez, irodalmi nyelvhez tapadnak.

A nyelvi opponálás másik változata a közvetlen, tárgyra irányuló, denotatív nyelvnek, valamint a szemantikailag átalakított, konnotált nyelvnek a szembeállítása. A novellák gyakran látják el a nyelvet új jelentéssel, s ezek az eszközök mint az írónia szemantikai letéteményesei új

<sup>14</sup> *Elbeszélések*, 117.

dimenzióba helyezik a denotatív nyelvet is. A két nyelvhasználat eltérése kézenfekvő, az eltérés pedig feszültségteremtő. Ezt a funkciót tölti be a különböző stílusesszéközök, kifejezőesszéközök váltogatása is. Az elbeszélő tárgyilagos közléseit éles fordulattal expresszív stílusesszéközökhöz folyamodó leíró rész vagy írásjelekkel, felkiáltásokkal fokozott egyenes beszéd, dialógus, monológ követi. A deskripcióban expresszionista, naturalista, lírai elemek váltakoznak. A fokozás, erősítés, a kiemelés stílusesszéközei minden beszédnemben előfordulnak. A *Tomo Bakran halála* c. novella plasztikusan példázza a nyelvi eszközváltásoknak a központi konfliktusok, szembenállások felerősítésében betöltött szerepét.

A novella azonkívül, hogy világnézeti eszmeharc színhelye és nyílt konfliktusok sorát tartalmazza, helyenként mondatról mondatra olyan nyelvi, képi kontrasztokat valósít meg, amelyeknek funkciója egyértelműen az antipódus nézetek és emberi attitűdök, sorshelyzetek és perspektívák különbségének a kiemelése. Ballocsanszky, államügyész és a haldokló Tomo Bakran, vagy Kunej és Doktor Walter kontrasztját, azt, hogy itt a „szenvedők” és „cselekvők” állnak szemben egymással, az álomnak és valóságnak, vízióvá növesztett álomnak, utópiának és realitásnak, zajnak és csendnek, nyugalomnak és zaklatottságnak képi, fogalmi szembesítése emeli ki.

A *Tomo Bakran halála* c. novella nemcsak a benne érvényesülő konfliktusos viszonyrétégződés, valamint a nyelvi megformáltság tekintetében rendkívül összetett mű, hanem struktúrájában is. Az ellenpontozás fontos szerepet tölt be a megszerkesztődésben. A novella *felütése és korpusza*, valamint a *felütés és a zárás* között erős kontraszt húzódik. A kezdő szituáció: Ballocsanszky eljegyzése, a befejezés: Bakran haldoklása. Az *Alojz Tiček*... megoldása is hasonló: a nyitó jelenet a Tiček család hánmas és „diadalmasnak” nevezett ünnepélye. A zárásban kirobbanó botránnyt a novella az „ördögáncához” hasonlítja. Szerkezeti ellenpont rejlik *Az V/B barakk* felépítésében is: Maximilian Axelrode lovaggá ütetésével indul és Vidović elvérzésével zárul a novella. A *Jambrek bonvéd* a barakk és a Belvedere palota világát állítja szembe egymással. A novellazárások mindig fontos jelentéshordozó elemek. Krležánál rendszerint nem hoz feloldást a zárás, de a látszólagos befejezetlenség is konstruktív mozzanat. A zárásban is megtartott feszültség az ellentétek feloldhatatlanságának és az antagonizmusok kiélezettségének jele a Krleža-novellákban.

## A TELÍTHETETLEN REGÉNYESSÉG MINŐSÉGEI

JUHÁSZ ERZSÉBET

„És végül is melyek azok az úgynevezett »hamis« prizmák? Egyáltalán, létezik-e olyan élet, amely ne valamely »hamis« prizmán keresztül látszana?»

(M. Krleža: *Ördögziget*)

Krleža *Ördögziget*\* című kisregénye a hazatérésről szól, illetőleg a hazatalálás képtelenségének körzérzetét ábrázolja. Tematikailag az első világháború után jelentkező „elveszett nemzedék” regényeinek sorába tartozik, közlésmódjában expresszionista vonások egész sora öltik szemünkbe. Mindezek a sajátosságok talán hozzásegíthetnek e kisregény irodalomtörténeti helyének kijelöléséhez, írásom azonban nem az irodalomtörténet szempontjából kívánja megragadni Krleža *Ördögzigetét*, hanem mai olvasatának egy lehetséges változatát igyekszik megadni, vagyis egy eleven mű interpretációját nyújtani.

A kisregény cselekményvezetéséből kell kiindulnunk. Szemantikai szinten az *Ördögziget* esetében egyértelműen lineáris cselekményvezetésről beszélhetünk. Ugyanis a hazatérés mozzanata, amellyel a kisregény indul, eleve megadja az újraértékelés látószögét, a háromévnnyi távolság friss rálátást teremt a hazatérő hős múltjára, jelenére és elképzelhető jövőjére egyaránt. De ugyanakkor azt is észre kell vennünk, hogy ezt a szemantikailag lineáris cselekményvonulatot nem az időben való előrehaladás jellemzi, sőt nem döntő meghatározó vonása a múlt és jelen közötti ide-odaváltás — minthogy a kisregény valamennyi jelenetében a rálátás szöge lesz a hangsúlyos, illetőleg, ami a rálátásban megmutatkozik: a hazatérés rossz körzérzete. E körzérzetnek pedig, mert állapot, tulajdonképpen nincs ideje, időtlen. A szemantikailag lineárisnak nevezett cselekményvezetés ezért nem más, mint az időben való folyamatos előrehaladás látszata: álidejűség, azaz egy, az idő folyamatosságában nem differenciálható állapotnak az epikai megjelenítése. Csak a regény zárórészében teremődik reális idő. Akkor, amikor Gabrijel Kavran határozott, energikus léptekkel megindul a város felé. Ebben a záróképben feslik fel az időtlenség, mint a rossz körzérzetet álcslekményesség formájában gyűjtölcseként egybefogó egyidejűség — előrevetítve ezzel a kimozdulás jót és rosszat egyaránt sejtető, eleven létezését.

A továbbiakban tehát azt kell alaposabban szemügyre vennünk, hogyan szerveződnek egyidejűvé a regény cselekményének múlt és jelen idejű szálai, illetőleg hogyan semlegesítődik múlt- és jelenértékűségük a

hazatérés rossz közérzetének időtlen állapotává. Az elbeszélés síkján három nézőpont váltja egymást: a hazatérő fiúé, az apáé és a narrátoré. E három nézőpont váltakozásában ritkán találunk éles választóvonalat, rendszerint egymásba való áttűnéssel megy végbe a váltás. E nézőpontváltások egyfelől megteremtik a kisregény jellegzetes, krlezaian expresszív és dinamikus ritmus- és dallamvonalát, ugyanakkor mintegy érvénytelenítik is. Az áttűnések ugyanis egyben az előzőben ábrázolt-megjelenített tartalmak (események, érzések, gondolatok) átértékelésének szögét is megadják. Mindennek érzékeltetésére vizsgáljuk meg az apa és fiú kapcsolatát ábrázoló jeleneteket. Az apa és fiú kapcsolata, az, hogy egymás összebékíthetetlen ellentétei — már összetalálkozásukról megmutatkozik. Már itt nyilvánvalóvá lesz, hogy kapcsolatukban két egymással kibékíthetetlen világlátás, életérzés viaskodása nyilatkozik meg. S tegyük hozzá, a regény cselekménye az elsődleges jelentések színjén e két ellentétes világ eldönthetetlen párharcát foglalja ábramotívumként magába. Ha megfigyeljük indulatos párbeszédekben csúcspontú ellentétességük ábrázolását, a művészi effektusok magas fokú koncentrációja ölik rögtön szemünkbe. Ezt a Krležára oly jellemző írásmódot elemzi mélyrehatóan Nikola Milošević.\* Az összetalálkozásukat ábrázoló jelenetben például ugyancsak megtalálható a művészi effektusok koncentrációjának az a módja, amelyet Milošević *Az ész határán* című regény elbeszélésmódjának sajátosságaként ragad meg: az ellentétesség itt is az egyre nagyobb feszültséget teremtő párbeszéd síkján mutatkozik meg, s e feszültséget fokozzák az ún. megszakítások, közbeiktatott lírai részek (Milošević szerint „művészi interpolációk”). Más szóval az *Ördög-sziget*ben is a feszültséget fokozzák a párbeszédet megszakító környezet- és hangulatleírások, éppígy a spontán visszaemlékezéseket tartalmazó belső monológok. De ettől is fontosabb, mégpedig nemcsak a jelenetre, hanem a regény egészére érvényes módon: a folyamatos cselekmény és a megszakítások, kitérők egymással szembeni viszonya. Visszatérve konkrét példánkhoz, e „megütkezés” legszembeötlőbb vonása, hogy végül is lezáratlan marad: Gabriel egy pillanatban váratlanul kiemelkedik kitérőjük konkrét itt és most adott szituációjából. Közérzeti élményként, általánosabban fogalmazódik meg benne a saját helyzete: „Hallgatja Gabriel az apját, ahogy az bárgyún mindenféle ostobaságokat fecseg, nézi ezt a szobát ezekkel a bútorokkal, szülőházának ezt a színterét, ahová három nehéz esztendő után visszazuhant, és furcsa számára az egész.” E kitérő jelen időben megfogalmazott közlése pontosan érzékelteti azt a regény egészére is érvényes módszert, ahogyan Krleza újra és újra samlegesíti az előzőleg még érvényesnek látszó jelen idő hitelességét, s persze nemcsak magát az időt, hanem mindazokat az eseményeket, érzéseket és gondolatokat is, amelyek ezt az időt kitöltötték. Ebből

\* Nikola Milošević: *Andrić i Krleža kao antipodi*, Beograd, 1974.

az elbeszélői módszerből következik, hogy a regény szüzességét nem a tényleges cselekmény tartalmazza, univerzális jelentései nem belőle olvashatók ki, hanem az ún. közbeiktatott, feszültségvisszafogó részletekből. A cselekmény: az összecsapások és viaskodások, együtt a motiváló eseményszálakkal a közbeiktatott részeknek rendelődik alá. Fordított viszony áll fenn tehát a regény cselekményének síkja és a hagyományos epikai konstrukcióban epizódnak számító kitérők között. Itt a „regényesség” az, ami jóllakathatatlan marad, s a semlegesítő-érvénytelenítő megszakítások válnak az epikai építkezés eszközeivé. Újra visszatérve az apa és fiú kapcsolatát ábrázoló jelenetekhez, mindez a következőképp mutatkozik meg. Kettőjük viszonyában, univerzális közlésként, nem világnézeti, életérzésbeli ellentétük emelkedik releváns tartalomká, hanem szótértésük képtelenségének a megérzéskítése. Hogyan éri el ezt az író? A fiú szemszögéből elbeszélte részek jellemző vonása, hogy nyitottak maradnak, méghozzá úgy, hogy maga a fiú vált át saját nézőpontjából a felülnézet látószögébe, s így mindaz, amiben az ímént még egész idegrendszerével, gondolataival, érzelmeivel a feje búbjáig benne volt, egyszerre elveszíti számára meggyőző erejét, riktó és értelmetlen karneváli túláznak tűnik. Az apa indulatos kirobbanásai viszont mindenkor a csökönősen vallott „mindennek megvan a maga oka és értelme” életfelfogás üres közönyében csitulnak el, s mintegy semlegesítődnak, meleg emberi megnyilatkozásai pedig kiélezetten racionális és kisszerű számításokban kapják meg ellenoétpárjukat, s így ugyancsak semmissé válnak. Kettőjük összecsapásának motiválását szolgálják, közvetve pedig az ábrázolt közérzetet minősítik — az Ördögzigeten töltött gyerekkor legmarkánsabb emlékeinek a felidézései. Döntően fontos mozzanat az ördögzigeti múlt ábrázolásmódjában, hogy nemcsak a fiú emlékei vetődnek felszínre, hanem átszövik a gyerekkori emlékeket az apa viselkedésének motivációi is, mert a kettő ötvözeteként, egybejátszva a hazatérés élményében fogant reflexiókkal válhat az Ördögziget olyan színtérré, amely kibírja a cselekmény síkján végbemenő hitelesítések és érvénytelenítések erőteljes dinamikáját. Epikai megformáltságának köszönhető, hogy ez a színtér nem szűkül a szenvedés szimbólumára, illetőleg annak motivációs körére, következésképp nem szorul bele a saját elsődleges jelentésébe, hanem önnön epikai teljességével, tehát belülről lesz képes minősíteni a hazatérés közérzetét.

Még egyszer visszatérve az apa és fiú kapcsolatának ábrázolásmódjára, el kell még mondanunk, hogy Krleža, noha Gabriel élményeire összpontosít, személyiségként az apát pontosabban, sokoldalúbban ábrázolja. Az öreg Gabro alakja otrombaságai, kegyetlensége, kisszerűsége ellenére is mélységesen emberi. Ebből következik, hogy Gabrót és fiát nem tudjuk emberi értékkülönbségeik alapján mérni. Ezért kapcsolatuk ábrázolása legtágabb jelentése, ami a világról való tudásunk epikai meg-

formálásának egyik alapszabálya is, hogy minden, ami eleven, végős soron megítélhetetlen.

Az apa és fiú összehétközhetetlenségét ábrázoló jelenetek közé iktatódik a kisregényben egy másik cselekménysor. Ez Gabrijel tágabb otthonához való viszonyát jeleníti meg. Kiindulópontja a kocsmai jelenet, amikor Gabrijel találkozik barátaival és beszélgetés-izogátás közben megtudja, hogy Sorge kisasszony, egykori szerelme, feleségül ment Drahenberg doktorhoz. Ehhez a jelenethez kapcsolódik a Drahenberg doktortal való első és második találkozás, majd Sorge kisasszony látogatása is. Az említett kocsmajelenetet Krleža látszatra valóságosan jelen idejű eseményként ábrázolja. S ha az Ördögsziget magányában töltött heteket, a felidézett múltat, az apa elleni fojtott vagy hevesen kitörő tiltakozásokat végős soron kibúvónak tekintjük is, az egész ördögszigeti tengés-lengést olyan menedéknek, amely megvéd a saját adott helyzettel való szembenézéstől — a barátokkal való találkozásnak fel kellene oldania ezt a zárlatot. Am épp ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy a szembenézés nem elszánás, nem is belső kondíció kérdése. „Ki vagyok én? — ötlük fel Gabrijelen a kérdés. — Miféle kompozíció vagyok én? En valamiféle negatív szégyen vagyok!” E jelenetben derül fény arra, hogy Gabrijel nem tudja koherens személyiségként megélni önmagát, s ez a belső elképtelenedés foglalja magába a regényben ábrázolt közérzet legteljesebb jelentését.

Felmerül a kérdés, hogyan egyeztethető össze ez a belső széthullottság olyan megnyilatkozások egész sorával, amelyek Gabrijelt egy-egy konkrét szituációban igen magas intenzitással mutatják jelenlévőnek. A kisregény egész eseményvilágát úgy ragadhatjuk meg adekvátan, ha a főhős személyiségének említett vonásaiból indulunk ki. Gabrijelt a saját talajvesztettségének, belső széthullottságának az átélése fogja össze mégiscsak személyiségként, a negatív szégyen analógiájára: belső inkohérensége a koherens személyiségmeghatározó vonása. Bármiként nyilatkozzon is meg, valamilyen irányban sarkítania, túloznia, azaz hamisítania kell önmagát.

A torzítás, a hamisítás, mint az emberi megnyilvánulások elkerülhetetlen vonása, a kisregény alaphangulataként is adva van. Gabrijel ugyanis a farsangi karnevál idején érkezik haza, a viszontlátás első percében apja maszknak véli, a későbbiek során Gabrijel nem tudja felidézni emlékezetében barátai arcát, üres, semmitmondó maszkokként jelennek meg előtte, utolsó nagy, eldöntetlen összecsapásuk után Gabrijelt az apja clownra emlékezteti, majd a regény utolsó előtti jelenetében (szereintünk itt már „túlirt” motívumként) felbukkan a karnevál hercegének bábuja, amelyet végül széttép és elsüllyeszt az ár. A maszkszerűség, a clownság, a karneváliság Krleža *Ördögszigetében* minden esetben a személytelenség, a hamisítás, a ripacskodás jele. Ennek több síkon és vo-

natkozásban megadott megjelenési formái foglalják magukba a mű esztétikai minőségeit éppúgy, mint gyöngéit.

A karneváliság, a maszkszerűség imént már nagyjából felsorolt közvetlen megjelenési formái a kisregény epikai konstrukciójának csak külső, szervesnek nem mondható elemei. Bizonyos jelenetekben egy-egy maszkhasonlat vagy farsangi karneválra való utalás tagadhatatlanul növeli ugyan a jelenet expresszivitását, de folyamatosan végigvezetett motívumként (a regény utolsó előtti jelenete merevíti azzá) már erőltetettnek hat, elveszíti atmoszférateremtő erejét. Ezért nem épülhet szervesen a kisregény epikai konstrukciójába. Ha azonban elvonatkoztatunk kiemelt motívumként való külsődleges jelenétől, arra kell rájöttünk, hogy a maszkszerűség, a ripacskodás, a riktó karneváliság krležaián értelmezett jelentése válik epikumná az *Ördögsziget*-ben. Mindaz, amit e kisregény ábrázolásmódjáról az eddigiek során elmondhatunk, e tartalmak epikai közlését foglalják magukba.

Gabrijel személyiségét elemezve elmondtuk, hogy külső és belső megnyilatkozásaiban (is) szükségszerűen sarkítja, torzítja és eltúlozza önmagát egy bizonyos vonatkozásban. Mindez azonban általánosán is érvényes számtalan emberi megnyilvánulásra, minthogy minden önmegfogalmazás egyszersmind egyértelműsödés, tehát redukció is. Gabrijel hamisításai és eltúlzásai köré azonban egy olyan világ épül fel e kisregényben, amely mindenkor ellenpontoszza viselkedését. Pontosabban: Gabrijel mindenestül csak létezésének közegében (vele és ellenében) értelmezhető. Ezért van az, hogy hamisítottnak, de egyszersmind hitelesnek is érezzük alakját.

Apjával való összecsapásait részletesen elemeztük már. S most vessük össze e jeleneteket, sőt a regény valamennyi jelenetét azzal, amit a fiú belső monológjai alapján közérzetéről tudunk. Egyfelől Gabrijel minden idegszálával tobzódik a gyűlöletben, legszorongatóbb gyerekkori élményeinek egész „regénye” elevenedik meg benne, szenvedélyes szerelmének és megvetésének „regénye” végső kétségbeesésbe taszítja, ugyanakkor, ugyanez a Gabrijel, pontosan érzi, olyan „térsegek” húzódnak bensőjében, amelyek legmélyére ő maga sem mer bepillantani. Mindéből következően Gabrijel nem tud teljesen felszívódni a saját külső és belső megnyilvánulásaiban: önmagából marad ki.

Az *Ördögsziget*-ben Krleža leleplezi a regényességet, hogy ákjátszva végül is igazolhassa.



## A FILIP LATINOVICZ HAZATÉRÉSÉNEK VILÁGIRODALMI HELYÉRŐL

VAJDA GÁBOR

E munka mögött nem áll olyan felkészültség, mely a szerzőt a hazai és a magyarországi Krleža-kutatókkal versenyképessé tenné; célkitűzése mégsem mondható teljességgel szerénynek: a címben említett mű világ-irodalmi összefüggéseit szeretné megvilágítani, s ezzel együtt Miroslav Krleža egyik alkotói korszakának a világirodalmi hátterét igyekszik legalább halvány körvonalak formájában felrajzolni. Azon a még nem túl széles úton kívánna tehát tovább haladni, melyen Sinkó Ervin járt először. Ő ugyanis rendkívüli feladatnak tartotta, hogy „Krleža eddigi irodalmi műveit értelmezze és meghatározza helyüket a kultúra egyetemes értékeinek szférájában”.

A *Filip Latinovicz hazatérése* 1932-ben jelent meg, s csak azt lephette meg a szerző hangjának komolysága, a regényből kirajzolódó világkép távlatatlansága, aki megfélekedezett róla, hogy az alkotói érzékenység az átlagemberi optimizmusnál vagy a politika hullámverésénél mindig mélyebben azonosul a kor valóságával. Ennek az időszaknak a történeti szerint Horvátország gazdasági és nemzeti szerepe alig változott ahhoz képest, amit korábban a Monarchiában betöltött. De a külföld sem kínál kecsesetűbb példát a hazai királyi terrornál: Karl Jaspers *Filozófiája a németeknél* már a születése (1932) utáni évben, Hitler uralomra jutásakor anakronizmusává válik.

Krleža regényében természetesen nem szabad a gazdasági világválság tipizációját keresnünk. Műve komorságának legfeljebb alapoka az emberiség válsága, és a hazai nyomorúság, de semmiképpen sem kulcsa. Mivel a látóhatár előtte ködösebb, mint bármikor korábban volt, figyelme (fokozatosabban, mint addig) szinte kizárólag a rothadó jelen és a bűnös múlt összefüggéseinek vallatására irányul. Jugoszlávia megalakulása formálisan is horvát íróvá tette ugyan Miroslav Krležát, a lényeg azonban változatlan maradt, s a háború előtt leküzdhetetlennek tetsző pannón erőket az új területelosztás sem gyűrte le: írónk feleslegesnek is tartja regényében nyomarcókosan hangsúlyozni, hogy vajon az első világ-háború előtti vagy utáni időszakból merítette népmáját. Művében nem a történetiség bír meghatározó erővel, hiszen ez csupán a pillanat esetlegessége, hanem maga a történelem mint hússá és vérré vált biológikum. Mindennél többet mond, hogy főhőse nem átlagpolgár vagy munkás, hanem festőművész, meghozza olyan, aki alkotói válságban van és menekül a számára egzisztenciát biztosított nagyvárostól. Ennek közvetlen következményeként nem csupán az élet részvevőjének nem, de szem-

lélőjének is alig mondható. Ő már a válság és alkotás egymást dialektikusan váltó egységnyánál is mélyebbre jutott:

„Filipben az élet alkotórészeire (kezdet bomlani: ez a szakadatlan, szétfolyó, analitikus bomlása mindennek egyre nyughatatlanabban növekedett, olyan folyamat fejlődött benne, amely elszakadt valahol az értelemről, s már hosszabb ideje minden csak önmagától mozog a szétesés felé. Ez a kontemplatív megsemmisítése mindannak, ami a keze alá vagy a szeme elé került, lassan egy ideává változott, amely egyre erősebben üldözte: abból a képből, amit saját szubjektív életéről alkotott, kivezett lassan minden, a legcsekélyebb értelem is. *Saját élete elszakadt valahol az alapjától* (kiemelés: V. G.), és most rémképpé kezd torzulni, létének nincs semmi célja, s ez az állapot meglehetősen régen tart már és egyre fárasztóbbá és nehezebbé válik.”

Az idézetben feldőlt problematika nem csupán a válságot fejezi ki, hanem a krízis okát is. A baj forrása, hogy a főhős „élete elszakadt valahol az alapjától”. Mladen Engelsfeld *Interpretacija Križina romana Povratak Filipa Latinovicza* című monográfiája alapos strukturalista elemzéssel támasztja alá, hogy ez az alapnélküliség, illetve alapkeresés valójában a regény főmotívuma, s ha nem e hiányérzetet ismerjük fel alapvetőnek a főhős tettei mögött megbújó mozgatórugók között, akkor mellébeszélünk, vagyis félreértjük a regényt. Az én feladatomban e hiányérzetnek a viszonyító tipológiája.

Filip Latinovicz tulajdonképpen két egymással ellentétes érzélem között vergődik; az egyik a heves undor, a másik pedig a kielégítetlen vágy. Az első tárgya sokkál közvetlenebbül mutatkozik meg, mint a másodiké. Nincs olyan jelensége a társadalomnak vagy a természetnek, ami ne töltene el emellyel a finnyás intellektuelt. Először is a városi élet mesterkedéseitől kap csömört, de az óhajtott lelki egységet falun is csak pillanatokig sikerül megteremtenie. Ha szülőföldjére érkezve a paraszti gondolkodásmódnak a kétezer év óta változatlanlanná merevedett lapossága és számító anyagiasága csak mebotránkoztatja, akkor a polgári-nemesi életforma anakronisztikusan vegetáló csökevényei már gyűlöletet töltik el. Azonban a természet idillikus helyzetei sem adhatnak számára elégtételt, mivel érzékeny szemmel fedezi fel bennük a kámélelentenül érvényesülő darwini törvényt. Ez persze csak lankasztja, de nem szünteti meg benne az előbb már említett alap megteremtésének igényét. Az alapnak többféle jelenése van az ő gondolatvilágában s köztőlük talán az életvitel spontaneitása, a létezés teljessége, az emberi viszonyok humanizáltsága elsődleges. Az alap a főhős felfogásában tulajdonképpen azzal a közvetlenséggel azonos, amit még gyermekkorában veszített el. Mikor azonban az ő élettartalom-kereséséről beszélünk, nem szabad szem elől tévesztenünk, miszerint a teljesség Filip szempontjából a művészi

látás szuverenitását is magában foglalja. Hogy mi itt a fontossági sorrend, ha nem tudhatjuk is, mégis sejtethetjük: éppen az alapnak mint kifejezésnek a változatos jelentése tanúsítja, hogy Filip felfogásában a művészt kizárólag sajátos tehetségének kellene megkülönböztetnie az emberektől, következésképp a neljes ember és az alkotó művész kölcsönösen feltételezi egymást. A század művészei közül (főleg az avantgard egy csoportja) sokan természetesnek, a civilizáció felső foka magától értődő következményének fogták fel az élet és művészet között mind áthidalhatatlanul tátongó szakadékot, s emiatt vagy kétségbeestek, vagy az önyugtató humorban találtak menedéket. Thomas Mann például egyik szélsőséget sem választotta, s ritka szerénységgel az élet magasabb rendű harmóniáját igyekezett megteremteni művészetében. Krleža e művében azokhoz jutott közel, akik, miután minden elveszett, végső kétségbeesésükben a kevés maradékot saját maguk semmisítik meg. Hőse talajtalansága és az ebből következő tagadása, ami az írói temperamentumnak megfelelően s a korábbi évek emlékeként nemritkán expresszionista hevületű formát alkot, olyan fokot ér el, hogy önmaga ellentétébe csap át, s a gyökértelenség látszata mögött egy, a polgári és paraszti képmutató, durva hétköznapiok mögött tágasabb eszményi világba bocsátott gyökerek sejlenek fel. Filip Latinovicz nem említi a szocializmust, és a módot sem ismeri, hogyan kellene kilábalnia az országnak évszázadok óta tartó szellemi és anyagi nyomorúságából, de az a körülmény, hogy az háborítja fel, ami a szocialista társadalomnak is ellensége, az életnek, a haladói akarók életének szövetségesevé teszi. Kettős okból sem lehet anarchista individualistának mondani. Először azért, mert ehhez a lehetséges magatartáshoz Filip démonikus énje, Kyriales, a csak körvonalai-ban valóságos figura közelebb áll; másodsorban pedig azért, mert a főhős valósága nem tartalmaz olyan elemeket, melyek a valóságosság törvénye értelmében közösséget vállalhatnának, azonos célért küzdhetnének egy súlyos depressziókra hajlamos polgári művésszel. Thomas Mann korai műveinek dekadens művész figurái számára a nosztalgia kínált hidat a polgáriság biztosnak látszó partja felé, énjük mégis ölmossúllyal fogta vissza őket. Ezzel szemben harmadszázaddal később Pannónia délnyugati részében Filip Latinovicz még irigylésre méltó életstílust sem találhat. Itt az ésszerű polgári tartás képviselői helyett gonoszán önző parasztok és az életviszonyokat ezer év óta házaáruló genociditással és hivatalnok-szobizmussal konzerváló nemesek és kispolgárok élnek. A legtöbb, amit irántuk tehet, az a megértés. Hangsúlyoznunk kell: leggyakoribb érzelmi alapállása, az undor, fiziológiai előfeltételekből is táplálkozik. Más kérdés, hogy Filip Latinovicznak az elrontott gyermekkorából eredő beteges rülézékenysége végső soron a pannóni-emberi vegetáció szükségszerű következményének fogható fel. Más szóval: a főhős gyakori élményeiben tulajdonképpen egy régóta elkorcsosodás-

ban levő, tartalmatlan külsőségekbe merevedett társadalom mint tükörben szemlélheti önmagát.

Ezzel az állításunkkal valójában az öröklődésre tettünk célzást. Mint ahogy a Glembay család emelkedni kezdésének pillanatában elkövetett súlyos bűn csupán mitikusan meghatározó előképe, törvényszerű ismétlődést parancsoló nyitánya volt a későbbi bűnöknek, hasonlóképpen a *Filip Latinovicz hazatérése* című regényben is végzettszerű ismétlődése tapasztalható az elődök vétkeinek. Ha azonban a Glembay családnak e motívuma Európa nyugati és keleti felének egyenlőtlen társadalmi-gazdasági, világszemléleti fejlődésének következményeként a zolai naturalizmus ciklus szerint alakuló családtörténeteivel hozható összefüggésbe, e Krleža-regény már egy földrajzi terület civilizációjának csődjéből meríti témáját. Anya és fiú nem egy régebben emelkedő, a regény jelenében viszont bomlásban levő család képviselői, hanem olyan erkölcsi fel-fogásban egymástól gyökeresen eltérő nemzedékek képviselői, melyek inkább a pannón fátum, mint a családi öröklődés terheit hurcolják idegeikben. Kezdet és vég itt nem száz vagy kétszáz évet határol, hanem a rómaiak bukását követő hatalmas időmennyiséget. Nem kétséges, hogy Miroslav Krleža levonhatta a spengleri biológikus kultúrpszimizmusból kinálkozó tanulságokat, hiszen többek között ilyen gondolatok forognak hőse fejében:

„Járnak-kelnek az emberek, sötét beleikben főtt tyúkfje-  
ket hordoznak, szomorú madárszemeket, marhacombokat,  
lovak lábszárát, pedig tegnap ezek az állatok még vidáman  
lengették farkukat, a tyúkok haláluk előestéjén kvartyogtak  
a tyúkólaikban, s most minden bevégződött az emberi belek-  
ben, s ezt a mozgást és zabálást úgy nevezik röviden: élet  
a nyugat-európai városokban egy elaggoft civilizáció alkonyán.”

E dekadens filozófiai tapasztalatnak a krlezei értelmezése szerint a már századok óta tartó, felsőbb osztályokban kifejezésre jutó süllyedésnek van egy állandója, ez pedig a parasztság. Rengeteg ember már időtlen idők óta gondolkodik és cselekszik úgy, mint Joža Podravec, a kocsis, aki hazafelé menet felvette hősiünet a kocsijába. Filip, persze, már sokkal többet tud a parasztokról Tolsztoj Levinjénél, ezért annak ellenére, hogy vonzódik a földmunkások életének közvetlenségéhez, a századok óta önvédelemből kialakult torzulásaikat is észleli, nemkülönben azt, hogy e patriarkalizmus végleges felbomlása, elvárosiasodása már csupán rövid idő kérdése. Így hát ebben az életformában sem lehet egy értelmes életet megalapozó talajra, ezért uralkodó közérzete továbbra is az undor marad. Ennek közelebbi meghatározására, valamint Filip lényének elemzése céljából igen kézenfekvőnek tűnik, ha e sajátos valóságélményt összevetjük Jean-Paul Sartre-nak *Az undor* című regényével, melyet időben

mindössze hat év választott el a *Filip Latinovicz* hazatérésétől, mivel 1938-ban látott napvilágot.

A lényegi jegyek egybevetését megelőzően a külsőlegesebb hasonlóságok felsorolásából indulunk ki. Azzal kell kezdenünk, hogy mind a francia, mind pedig a horvát író hőse a regény elején egy kisvárosba érkezik, s csak részben és csak látszólag eltérő célkitűzéssel. Filipet mélyebb okok késztetik, hogy a még diákkorában elhagyott Kaptolba jöjjön. Véleményünk szerint az ún. „életalap” keresésén túlmenően visszatérésének alapvetően freudi indítói vannak. Tudat alatt a megbizonyosodási vágy munkál benne, hogy kiderüljön, ki tulajdonképpen az apja. Ugyanúgy freudi motívum az is, ahogyan a saját és az édesanyja egykori bűneinek színhelyével szembeül: a találkozás demisztifikálóan katartikus élményéből lelki életének megújítását várja. Hazajövetelének célja végső soron tehát az, hogy — a fentebb elmondottakat összefoglalva — társadalmi, egyéni és alkotáslélektani értelemben megnyugtató életfeltételeket biztosíthasson magának; hogy elűzze egységes világlepé felbomlásának mind gyakrabban fenyegető rémét. Antoine Roquentin Filiphhez hasonlóan a megszállott keresés embere, őt egy kalandos életrajz megírásának szándéka vezeti Bouville-be. Korábban utazgatásokban igyekezett fellelni az igazi élet lehetőségét, s miután ez nem sikerült neki, egy másik, e téren eredményesebbnek vélt ember nyomába szegődött. Egzisztenciájának kulcskifejezése, ami szerintem Filip „alapja”-nak megfélelője: a kaland. Ez ugyanis az autentikus élettel egyenlő. A kaland Roquentin vágyálmában a megtalált jelen idővel azonos; olyan időlélménnyel, melyben a múlt, a jelen és jövő, ahelyett, hogy görcsös komplexust alkotnának, természetzerűleg következnek egymásból. A kaland szükséglete a legtöbb ember tudatában azért nem merül fel, mert számára a szokványos, a mindig ismétlődő nyújtja azt, amit az érzékenyebbek magukba roskadva és viszolyogva utasítanak el. A legszubbtilisabban természetesen a legritkábban előforduló tartalommal, a szószoros értelemben legváltozatosabb kalandokkal nöltető időt sem érzik eléggé autentikusnak. Az önmegvalósulásra való képzelenségnek viszont csömör a következménye, vagyis minden felszíni jelenségnek mint ostoba látszatnak az elutasítása. Az arisztokratikus én tehát nemcsak hogy kivételes pillanatokban képtelen szövetséget kötni a világgal, hanem még tüntetően szembe is fordul vele. Roquentin csömöre tudatalatti dac, bosszú a tárgyak ellen, melyek nem fogadták el a kaland formájában felkínált szövetséget. Mikor a tárgyak kifejezést használnak, akkor nem tehetünk minőségi különbséget *Santre* hősenek tudatában tükröződő emberek és dolgok között. S itt az első lényeges eltérés Filip és Roquentin értékrendje között. A Krleža-hős látszólag sokkal határozottabban áll szemben az emberi viszonylatokkal, mint a francia író főszereplője, akinek a polgárok iránti megvetése magától értetődőbb és letisztázottabb. A valóság az, hogy Filip még mindig rabja annak a társadalomnak, mely

ellen (akár belső monológ formájában, akár a narrátor szavai által) oly hevesen tiltakozik. S nem is csupán annak értelmében, hogy a heves tiltakozás általában lélektani szempontból rabságot jelent. Függsége csupán félig ismert származásában is megnyilvánul, s még fokozódik a regény végén, mikor kiderül: apja az osztrák—magyar kiegyezés nemesi származású, szolgalelkű hivatalnok. Filip élénk iróniával és heves szarkazmussal érezteti, hogy embertelennek és a velejéig romlottknak tartja azt a világot, melyben születnie adatott; de épp gyakori kitörései, megbékélhetetlensége tanúsága szerint az emberről mint eszményről nem mondott le. Már az a tény, hogy saját korát egy civilizáció végével azonosítja, arra utal, miszerint bár az adott körülmények között fogalmunk sem lehet róla, milyen lesz a romok alól előcsírázó új, a bomlás siettetése közvetve a még kellőképpen nem tudatosult új eszmék diadalra jutását készíti elő. Egy szóval: Filip minél kétségbeesettebben s minél gyilkosabb erővel tagad, annál kevesébé tudja velünk elhitetni, hogy nem humanista. Vele szemben Roquentin csak elvétve fakad ki a polgárok lát-szavvilága ellen, vele már a regény első lapjain úgy találkozunk, mint aki végérvényesen megválaszolta magában az emberi viszonyok kérdését. Tisztában van vele, hogy az ún. polgároknak nagy többsége egyszerűen gazember, következéské az emberbarát vagy képmutató vagy ostoba. Ő Filippel ellentétben közönyös az emberek iránt, megvetése nem annyira személyes tapasztaláson, mint inkább polgári individualista előítéleten alapul. Sajátos módon inkább a társadalmak s főleg a polgári osztályt utálja, semmint egyenként az embereket, bármely réteghez tartozzanak is azok. Közönye és csendes megvetése Filip rezignált kétségbeesésénél aszociálisabbá teszi.

A másik lényeges különbség Krleža és Sante hőse között undoruk tartalmában és magához a csömörhöz való viszonyukban van. Filip Latinovicz rosszulletét, noha az európai nagyvárost egyszerűen a rossz közérzete, az embernek a mesterségesen teremtett természetével való elégedetlensége miatt hagyta ott, a kisvárosban elsősorban negatív erkölcsi jelenségek okozzák. Anyját iránta való egykori közönye és gondosan takargatott feslett élete miatt gyűlöli. A rokonság és az ismerősök hasonlóképpen idejétmúlt gondolkodásmódjuk, társadalmi élődíségük, életüket fojtogató külsőségeknek való behódolásuk miatt ellenszenvessék számára. Hányingert azonban nem annyira a felsoroltak, mint inkább azok következménye vált ki belőle: a szellemtelen testiség, a különféle formákban tobzódó nyers biológiikum, a felbomló, de az általa táplált szervezetben újjászülendő húsnak a körforgása. Egy szóval: mindaz, ami az emberi jelenséget az állatvilághoz kapcsolja. Kerényi Károly írja Brueghelről, hogy szinte démonikusán tetszeleg az időtlen emberi butaság és gonoszság tettenérésében. Ugyanez Filipnek a valóságélményére is vonatkoztatható, számára is ámeneti megnyugvást jelent a vak vitalitás felismerése és megnevezése. Szennyben való gyakori elidőzítését akár zo-

lainak is mondhatnánk — a *Nana* egyik első gyermekkori olvasmányai —, ha dekadens énjét nem ellensúlyozná benne állandóan a felülemelkedés reménye, az önkínzás végső sikerének álma. Végeredményben tehát, ha a biológiai lét iránti magatartását ellenmondásosnak is nevezhetjük, afelől mégsem lehet kétségünk, hogy Krleza hőseiben az utálat effektsusa erősebb a vonzódásnál. S hogy ez így van, a kereszténységnek a műbe szüremelő elemei is igazolhatják, hiszen végső soron Filip Latinovicz erkölcsi értékskálája a kereszténység normáira épül, annál inkább, minél egyértelműbb előtte, hogy az egyház és a papság a több ezer éves bibliai ideának több száz éves karikatúrája. Ezzel szemben Roquentinnek nincsenek gátlásai. Az ő undora mélyebb és irracionálisabb forrásokból tör föl. Nem a társadalmi élet állatiasságát, darwini kegyetlenségét utálja (azt csupán megveti), hanem az emberi megnyilvánulások közhelyzetűségét, a dolgoknak tapintással és szemlélettel manipulált felszínét, azt a jelenségekre ráhazudott olcsóságot, melyre az embereknek életük fenntartása érdekében közmegegyezés szerint szükségük van. Roquentin undora hirtelen jelentkező, többé-kevésbé tartós rosszullet. A maguk nemében a kalandhoz hasonlóan ezek is tökéletes pillanatok, olyannyira, hogy a hős még jól is tudja magát érezni bennük. Ennek az állapotnak egy különleges meditáció a lényege; eredménye: a „tisza létezés” átélése, olyasvalami, mint amit a Zen szatorinálnak, a hinduk viszont nirvánának neveznek. Európai ember számára az ilyesmi legfeljebb csak kísérlet lehet, ezért Sartre hőse egy egyszerűbb módon győzedelmeskedik az élet banalitásán, mikor elhatározza, hogy alkotóművész lesz. Krleza hőse már művész, valósággal küszködő festő, amikor megismertkedünk vele; s ideig-óráig egyensúlyba is sikerül jutnia a világgal, míg vele műzsjája, akie az általa gyűlölt, rothadó társadalmi osztályból választott, s aki lényegében vele azonos töről származik. A regény azzal fejeződik be, hogy megtudja ki az apja, következőleg eggyel kevesebb oka van anyja gyűlölésére; ugyanakkor elveszíti Bobocskát, aminek következtében majdnem olyan nyűt a sorsa, mint amilyen a mű első oldalain volt. Válsága feltehetően a regényidőn túli életében is folytatódik, mert nem sikerült értelmes alapot teremtenie létének. Mindez azt jelenti, hogy Krleza műve nem fejlődésregény, számára a cselekmény csupán külső látszata a mozdulatlan lényegnek. Az eredmény egy, a megalkuvó, kicsinyes és romlott környezetével folyamatos konfliktusban levő művész „korrája”, aki viszonylagos túlérzékenysége ellenére is mindenkinél egészségesebben lát. Sartre műve viszont fejlődésregény (nem véletlenül született a Krležáénál hat évvel később, méghozzá egy olyan országban, mely a harmincas években művészet terén a világ országainak élén járt), és sajátos nyomatékot ad az egyéni választás lehetőségének. Krleza hőse még nem választhat, ő csupán jelzi az európai léleknek azt az állapotát, melyből csak a határozott elkötelezettség találhat kiutat. Filip alkotói krízise tulajdonképpen a szimbolista-impreszionista-szecesszionista látásmód

felbomlása. A színek funkciótlanná válásának élménye annak az útnak a kezdete, melynek Roquentin már a végénél tart:

„A színek például, legmélyebb emócióinak élő forrásai, szürkülni kezdtek körülötte: azelőtt a színek olyan erősen jelentkeztek nála, mint a vizesés zuhatagjai, vagy mint egyes hangszerek zengése, most meg, az utóbbi időben az egyes színek életadó ereje lassan elhervadt, s ő úgy látta, hogy a színek többé nem keltek életre a tárgyakat és a dolgokat, mintha nem volnának életjelenségeket körülburokoló leplek, hanem csupán körvonalai az egyes, igen sápadtan, szabályosan befestett alakoknak, mint a vízfestékkel kitöltött rajzok körvonalai a gyerekek rajzfüzetében vonatkozás, térbeli hangszerezés és lendület nélkül. Üresen. Azelőtt úgy jelentkeztek a színek, mint a helyzetek és megvilágítások szimbólumai, most mindezek a megszinesített élmények a színes felületnek nyugtalan és felfoghatatlan mozgásával változtak az utcákon, a sűrű és komor városokban: a villamoskocsi kobalt felülete vízszintes mozgásban, a forgalmi rendőrlúzában sötétsárga vászon-foltja, egy járókelő világozóöldinge és a Csendes-óceán egészen sápadt akvamarinja egy hatalmas térképen valamelyik könyvesbolt kirakatában.”

Sartre hőseinek természetesen csupán a gesztusa előzi meg időben Filip Latinovics vergődését. Roquentin művészléte ugyanis az élet elől menekülő számára kínál menedéket, míg ha Filip lémenetileg gerinctelen is, nem kérdésem számára a művészet szükségszerű életessége. Roquentin, a világpolgár mint művész menekül az élet elől; Filip, a talaját veszített humanista a művészetten keresztül az életet óhajtja otthonossá varázsolni. Roquentin tudatosan nihilista; Filip kényszeredetten az. E tekintetben hitelesebb lehet a párhuzam, amennyiben a francia egzisztencialista író hőse mellé (jelképesen a festőművész rosszabbik énjeként is felfogható) Kyriales állítjuk. Az utóbbinak saját elbeszélése szerint tragikus oka volt rá, hogy a konkrét életjelenségeket érdektelenül, több ezer éves perspektívából szemlélje, s hogy az anarchisták „abszolút” kérésleiteit többre becsülje a forradalom hivatalnokainak gyűléseinél. Nem kétséges, Kirilovics Kyriales már a neve hatására induló képzetársítások következtében is Dosztojevskij egyik ördögének megkésétt, huszadik századi leszármazottja. Elég, ha csak néhány mondatot idézünk az orosz misztikus Kirillovjanak szájából: „Három éven át kerestem magamban az istenségem attributumát és megtaláltam: istenségem attribútuma a Szabad Akarat! Ez az egyetlen, amivel a legfőbb kérdésben megmutathatom alázat-nélküliségemet, és az én szörnyű, új szabadságomat! Mert ez a szabadság szörnyű!” Kirilovics Kyriales nem ismétli meg ugyan Kirillov szavait, de azok szellemében beszél és cselekszik, mikor a humanista hit nevével felelőlegességét kipellengérezte vagy amikor öngyil-



kosságát előre tervezve önként megy halálba. Kyriales éppen ezért csak kismértékben „tizenkilencedik századi” hős Roquentinhoz képest. Az első a kozákoktól elszenvedett súlyos sérelme tette forradalmárrá, börgyögyászi képzettsége, egyetemes kultúrája pedig nihilistává. A második ezzel szemben inkább csak a fokozatos felismerései által fejlődik, mert egyszerűen nincs miből kiábrándulnia. A malraux-i kalandvágy motívuma mögött nála a polgári életforma kicsinyességeinek elvetése emutatható ki; mai értelemben vett abszurd ember ő, kinek tudatában a lét, észokokon túli módon, önmagában lett problematikus. Eltekintve motívumai és választási feltételeik különbözőségétől, az emberiség jelenét érintő alapkérdéseken túli szabadság az ő birodalmuk. Roquentin szerencséjére, választása személyi létére nézve kevésbé tragikus, s mint alkotójának, Sartre-nak a fejlődése tanúsítja, a művészetből mindig vannak visszafelé vezető utak, illetve a „művészet” gazdagabb jelentésű szóként is értelmezhető annál, ahogyan azt eltévelyedtségében felfogja.

Az eddig elmondottak alapján a két író három hőse közül tehát Filip áll legközelebb az emberek többsége által elfogadott normákhoz; Roquentin viszont közbülső helyre kerül; míg a legmesszebbre rugaszkodóként Kyriales jelölhetjük meg. E sorrend azért tanulságos számunkra, mert az derül ki belőle, hogy a francia író radikális lépésre szánta magát ott, ahol Miroslav Krleža még a jó és a rossz viaskodásának adva át magát, hőstét pozitív eszmények letéteményeseként állítja műve középpontjába, hogy mindazt az elvetendőt, ami csupán lehetőségként bukkan fel alakjában, egy démonikus, idegbeteg emigránsra vetítse ki. Kisebb alkotói életosztón e pesszimista időszakban aligha osztotta volna meg a szerepet Filip és Kyriales között. Sartre megoldásának radikális volta abban nyilvánul meg, hogy ő a maga módján Roquentin személyében egyesíti a reálisat és az irreálisat, illetve Krleža regénye fölül nézve: a „filipi”, illetve a „kyrialesi” principiumot. Ez persze nem jelenti azt, mintha neki nem lenne ellenpólusa a műben. Van; csak hogy az Autodidakta karikatúrája csupán a humanizmusnak, míg Kyriales a főhős mellett még az olvasót is gondolkodóba ejti. Vele szemben az Autodidakta szánalmasan hatástalan és megvetendő figura; írója úgy alkotja meg, hogy a gyanútlan befogadó első benyomásra a saját végső kitérésében szenvedve-gyönyörködő Roquentin iközönyének ad igazat. Kyriales Filip Latinovicz önmaga előtt is titkolt hajlamának, lappangó embergyűlöletének megtestesülése, belső drámája egyik énjének életre kelése; míg Roquentin előtt minden tekintetben semleges az Autodidakta bábfigurája, aki legfeljebb olyan lehetőséget jelez számára, melyet ő már a regényidőn innen, csírájában elvetett. (Az élet ironiája, hogy míg Krležának műve szellemében sikerült leküzdenie a dezantropomorfizáció kísérését, addig Sartre későbbi életútja csupán a polgárság gyűlöletét őrizte meg Roquentin életprogramjából, az Autodidakta magatartását viszont újjáértékelté.)

A *Filip Latinovicz hazatérése* című regénynek az említettekén kívül olyan felületei is vannak, melyek lehetővé teszik, hogy a kor reprezentatív polgári filozófiái közül az egzisztencializmussal hozzuk kapcsolatba őket. Ha ugyanis igaza van Bocheńskinek, aki szerint az egzisztencialista elméletben az egyéni átéltség, az egzisztencia keresése, ennek tervként való felfogása, az embernek az önmegvalósítása a központi kérdés, akkor egy percre sem lehet kétséges, hogy Krleža főhősének vergődése élményi szinten a kor szellemi nyugtalanságából is tükröz valamit. Az összefüggés azért viszonylagos, mert Filip Latinovicz túl gyöngye a választáshoz. Ennek viszont a betegessége az oka; aminek az is következménye, hogy uralkodó közérzete inkább a művész-léte megsemmisése miatti félelem, semmint a fiziológiailag kevésbé meghatározott időtlen szorongás. Martin Heidegger *Lét és idő* című művének azzal válik kortársává, hogy állhatatosan kutatja a neki megfelelő autentikus létformát. Amennyiben Sartre regényével kapcsolatban a „kaland” kifejezést jelöltük meg Filip „életalapjá”-val rokon jelentésű kulcsszóként, akkor most a német gondolkodó szókincséből az „egzisztenciát” kell kiemelnünk. Az utóbbi ugyanis Heidegger értelmezésében az autentikus létformának felel meg, melyben az ember szabadon kibontakoztathatja képességeit. A világban való létezés önmagában esetleges és tartalmatlan, amennyiben az egyén számára egyéniséget jelentő belső erőforrások bezárulnak, mert a környezet képtelen hasznosítani is eredményüket. Ezért Filip Latinovicz hazatérése és gyermekkorra színterének újralfedezése „ittlét”-ek sorozata, hangulata pedig önnön állapotának — Jaspers kifejezésével élve — az „egzisztencia nélküli itt-létnék” az utalata. Mikor ezen felülkerekedik s közben ideggyengesége miatti félelmet is legyőzi s váratlanul újra jelenlevőnek érzi magában a már-már elapadtának vélt teremtményt, akkor tulajdonképpen ideig-óráig a saját egzisztenciáját teremti meg. Ezek az állapotok mégis inkább csak látszatok nála, ment nyugalma az öntudatlanul elidegenedett „bárkik”, a provinciális hivatalnokok világában és a mitikus patriarkalizmusban meghúzódó parasztok között nem az emberekhez való viszonyában, hanem csupán a saját belső lényében valósul meg egy prostituált segítségével. A mű végén Filip megtudja, ki az apja, s e megbizonyosodás nyilván újabb lehetőséget kínál számára a vágyott egzisztencia, vagyis — ahogy ő mondja és gondolja — az életalap megalkotására. Állapotára szinte meghatározászerűen illik a *Lét és idő*nek egyik mondata: „a valóságnál magasabban áll a lehetőség” — állítja Heidegger, s ezáltal életünknek, valamint Krleža hőse életének jövőre irányultságát fejezi ki.

Krleža regénye társadalmi és történelmi okoknál fogva korlátozottabban korszerű és kevésbé egyetemes, mert Sartre-nak *Az undor*; a hivatás mű előnye viszont a következetesebb etikát eredményező óvatosságában van. Filip ugyanis nem siet el a választást, hogy így — immár a regényidőn túl — annál természetsszerűbben fejlődhesen végső elkö-

teleztsége felé. Írójának nagy tette olyképpen nyilvánul meg, hogy kivételes érzékenysége tartós hidat alkotott az ezeréves pannón hagyományok, valamint az elidegenült (korszerű polgári életforma elleni) küzdelem szükségességének felismerése között. Otthon és nagyvilág kevés korabeli regényben alkot annyira szerves és oly művészi szintézist, mint *Filip Latinovicz hazatérésében*.

## AZ ÉSZ PEREMÉN, TOVÁBBRA IS\*

DR. BOSNYÁK ISTVÁN

Kedves Doktorom!

Ama lehetetlen feladat elé állítottam magam, hogy szakszerűen tudományos, úgymond egzakt dolgozatot írjak rólad és világodról, a Barutanski, azazhogy Domačinski R. T. világról, világ- és erkölcsrendjéről, filozófiájáról és antropológiájáról, gasztronómiai determinizmusáról és kabalisztikus világnézetéről, e világot jellemző jogrendszeréről, politikáról, esztétikáról és metafizikáról, egyszerűen: a harmincas évek euro-balkáni és euro-ázsiai *totalitásáról*, e távoli idők hál' istennek tovatűnt, már régi feledésbe merült s radikális új-jal fölváltott valóságáról, a századközéről *mint olyanról*, ahogy Te láttad és élted annak idején.

Am csakhamar rájöttem, micsoda esztelen, sőt agyalágyult és groteszk feladat ez! Szakszerű, úgymond humán-tudományos dolgozatot, amolyan *keismonográfiát*, afféle *doktori mini-értekezést* írni rólad, holott a hipertrofált, századokkal előrefutott érzékenységeddel és racionalizmusoddal Te mélyesen megveted a lábjegyzetes nyavalygást? A lefizetett, a contós, skrupulus nélküli monográfiáfrók négyzínnyomatos/kunstdruckos nyögéseit, melyekkel hősi szobrot állítanak a kis és nagy Domačinskiknak? A szemtelen csühhét, mely adminisztratív utasításra vagy éppen csak diszkért fentibb sugallatra műveli az úgynevezett humán tudományosságot? Doktori elmefuttatást írni rólad, holott mindig is elemi gyanakvással szemlélted a fecsegő doktorocskák szívósan önreprodukáló, újabb és újabb szexuális doktori generációkat nemző szektáját? A valóságos és tiszteletbeli tudományos elnökök, tudományos ideológusok és temetkezési szónokok cilinderes kasztját? S azt, ami e díszes, szoborleplező tudományos bagázs szünke maszkja, a hazai, a honi, a nemzeti eszményképek, egyszerűen az ezeréves autochton kultúránk kipróbált apológéainak

Korszerűtlen variációk Miroslav Krleža *Na rubu pameti* c. regényére. Részlet egy hosszabb írásból.

maszkja mögött ásit: a három diploma, hét tudományos értekezés, huszonhét siker, huszonhét karrier, egy katedra, három katedra s tízöt tizenötezer napig terjedő szakadatlan unalom...

Nem, kedves Doktorom, én idejében rádöbentem, hogy rólad, ki egy-féleképp szintén *doktor* voltál ugyan — de abból a fajtából való, amelyről az a jópofa, Vudrignak nevezett Valent Žganec, a földhözragadt stubicai paraszt szimpatikus élelméjűsége úgy vélekedett, hogy „azért a nadrágosok közt is akad ember”, vagyis hogy hát „az ember maradhat akkor is, ha doktor” —, szóval én idejében rájöttem, hogy rólad mégsem, mindezek ellenére sem lehet tudományos értekezést írni. Mert az maga lenne a *contradictio in adiecto*, ahogy mi mondanánk, *szakmabeliek*...

S különben is, ha jól meggondoljuk, ez az általad oly jogosan s a velejéig megvetett rossz értelmű *tudományosság* ma már alig is létezik, csupán itt-ott, elenyésző mértékben, szórványjelenségként, tehát amolyan *quantité négligeable*-ként bukkan fel hébe-hóba, tökéletesen démodé és vérszegény tünceményként, márpedig, mi *szakmabeliek* igen is szeretjük a korszerűt, az előremutatót, a divatosat... De még mennyire! Hogyan írhatna hát rólad szerénységem a *févramtól* elütő módon? Hisz valljuk csak be szépen, milyen jó, milyen bizsergetető az *árral együtt* úszni...

Am egyéb okok miatt sem írhatok rólad, Doktorom, afféle százszaalékosan egzaktt tudományos dolgozatot. Hogy miért nem? — Alapos, elmélyült traktátum helyett most épp ezeket az okokat szeretném részletezni, miközben csupán annyit előlegeznék, hogy mindezeknek a *korszerűtlenség*, az *idejét múltság* és *tárgytalanság* a közös nevezője.

Hogy miért lettél a világgal együtt korszerűtlen, miért váltatok a tovatűnt félszázad alatt idejüket múlttá és tárgytalanná?

Hát mindenekelőtt azért, mert az *alap*, a *bázis* — ahogy egykori fogolytársad, az a techno-marxista és mozgalmi technokrata, a prágai műegyetemen végzett elektromérnök mondaná — azóta lényegesen megváltozott. Hisz ma már, a harmadik évezred elbőstéjén e tekintetben közel sem úgy állnak a dolgok, mint a Te idődben, hogy tudniillik „a szponok barátságot szövögetnek a gazdaságok között” s a véres bűnözők „szereket és összhangot prédikálnak a nemzetközi üzleti viszonyokban”... Miközben pedig: „A család megerősítik a tisztességbe vetett hitet, s a hadszíntereken »fiatal gazdaságokat« létesítenek, melyek már új, fiatal háborúkkal terhesek (mint poloskák a fiatal poloskákkal), aláaknázott mezőkön bankettekter rendeznek, a »derűs jövőről« kereskedelmi szerződéseket írnak alá, s a fedezetlen váltókra egész kereskedelmi civilizációkat építenek. Ezek a szaldókontós civilizációk »derűs jövőjükkel« kölcsönösen fenyegetik egymást, és »nézeteik azonosságával« kölcsönösen megsemmisítik egymást, egyetlenegy elv szerint: a szolid kamatlibb elvél!”...

O, nem, Doktorom, a mi időnkben, a mi Európánkban, a mi Afrikánkban,

Ázsiánkban, Ausztráliánkban, Dél- és Közép-Amerikánkban, a fejletlenek és alig fejlettek és túlfejlettek mai világgazdaságában ez egészen másként van, a mi Észak-Amerikánk diktaálta multinacionális közgazdaságtan minderre már jóval korszerűbb, maibb, sőt huszonegyedik századi recepteket talált ki! Az alaptőke növelésének és a jövedelmező amortizációnak a céljaira ugyan havonként és hetenként olykor még helyi kis háborúcskákat is bevetnek, ám mit lehet tenni, a Világtörténelem mai fejlődési fokán ez a radikális instrumentum még hovatovább nélkülözhetetlen, sőt, ha jól meggondoljuk, éppen olyan természetes és elemi jelenség, mint a Te korodban volt, Doktorom. Vagyis: olyan természetes dolog, mint a villámcsapás, az árvíz és a földrengés... Mert hát ki az az agyalágyult, paranoiás, hibbant idealista, aki a mai lokális, több mint lokális, illetve fél- és interkontinentális háborúk és háborúsdik objektív szükségszerűségét és fentibb, dialektikus racionját kétségbe vonná? Vannak-e háborúk, mert még kellene, s nem lennének, ha már nem kellene... Történelmi materializmus! Világtörténelmi szükségszerűség! Objektív áldozat a világ szubjektív átalakulásának oltárán! Mai tárgya a holnapi Kánaán pipacsmezejére...

Nem, csak a szende széplelkek nem látják tehát, hogy századunk, korunk *bázisa* napról napra változik. Úgymond fejlődik. Vagy legalábbis alakul. Hogy milyen irányban, az csak a metafizikus szédelgős és holdkörös csillagvizsgálók számára lehet kétséges ma is, akárcsak a Te idődben volt, Doktorom. Mert hát persze, hogy egyre jobb, egyre tökéletesebb irányt vesznek a korszerű világbázis folyamatai, ez csak természetes, nem? Hisz másként a Történelemnek nem lenne garantáltan inhereus értéke és immanensül garantált értelme! S hogy mindez csakugyan legyen, igenis legyen, erre való a korszerű *politika* mint a korszerű ellentmondások korszerű feloldásának korszerű eszköze.

Amely eszköz ugyan imitt-amott, elvétve, hovatovább, úgymond, bizonyos fokig stb. stb. terhes még a Pénz uralmával, vagyis van az még úgy, hogy a mai korszerű multinacionális pénzrendszer is árut hoz létre, azt piacra dobja, a piacok megnyílnak és eldugulnak, miközben a Pénz dulakodik, fegyverkezik, békeszerződéseket köt, háborúval semmíti meg a fölösleges árut, kereseti lehetőségeket nyit meg és dugít el, interkontinentális diplomáciát folytat, egy kicsit megint háborúzik, és így tovább, és így tovább, egyszóval: van az még úgy, hogy a Pénz vezet, olykor a politikát, s nem a politika irányítja a pénzrendszereket... De hát ez történelmi csökevény, visszamaradt, a közelgő új századra anakronisztikusan hátrahagyott *kísérőjelenség*, a korszerű világpolitika korszerű *féramával* továbbra sincs baj, a *generális vonal* célrátörő optimizmussal egyenesen ível felfelé, egyre magasabb és magasabb, immár *kozmi*kus régiókba!

S itt lent, az interkontinentális talajszinteken természetesen vannak még hibák a politika nemzeti szektoraiban is. Megesik, például, olykor-

olykor, imitt-amott, elvéve, hogy egy-egy egész államcsoport vagy kontinens-rész is néhány évtizeden át változatlanul a *békés politikának* azon válfaját űzi az államhatárokon belül, amelyről a Te élelemjű és -nyelvű cellatársad, a rokonszenves kis stubicai agrárproli szépen megmondta annak idején, hogy az nem más, mint úri időöltés, mert hát az urak tudományokat tanulnak, egyetemek padjaiban koptatják feneküket és könyököket, nagy ügyesen doktorátusokat szedegetnek össze, hűsölnek, üldögelnek, iszogatnak, zabálgatnak és politizálnak, hogy teljék az idő... Miközben politikájuk békés malma finoman űrli a plebszet, lévén hogy hengerrendszere „jobbról és balról ugyancsak meg van köszörülve, mint pokoli fűrész, telis-teli éles fogakkal”, s ezalatt e *békés* malmosok „furtonfurt csak csilingelnek körülöttünk a szavazógolyókkal, mint a sekrestyések: hoci-nesze, hoci-nesze”...

Nos, a politikának e Valent Žganec által jellemzett *békés* válfaja mellett természetesen hátramaradt még a mi korunkra is — csekély mértékben — ama *radikálisabb* válfaja is, amelyet Te annak idején egy irracionális *politikai világszínház* víziójával ecseteltél, mondván: „Napjaink úgy peregnék, mint a Fox-féle *20-th Century* botrány árnyékai. Az újságok egyre tébolyultabb gyorsasággal hullanak a valóság vásznára, s fénynek és árnyéknak ez a játéka, az európai hazugságoknak ez a titokzatos előadása napról napra sötétebbé és rejtélyesebbé válik; a nézőtérén a rémület szemmel láthatóan egyre nyugtalanítóbb, és senki sem tudhatja, mikor fognak a madridi és sanghaji bombák — a moziészőllyékből látjuk őket — a mi fejünkre hullani. Akárcsak a kínai népi színházakban, a nézőtérén alszunk, itt táplálkozunk, itt élünk és halunk meg. Jelen vagyunk az elvárásolt előadáson, s egyszerre játsszuk a színészt, azt sem értve, ki a színész, ki a közönség, nem ismerjük föl, ki kicsodát néz: a színész a nézőt, vagy fordítva? Valakit üldöznek a színen, folyik a hajsza, a szökevény a fejtáncok futtyére megtorpan, de nehéz volna megítélni, vajon az üldözök maguk is nem üldözött vadak-e, s miközben az ember, a tömeg, a sokaság, a népség a sírok és szenvedélyek föl-torlódo hullámai fölött elmélkedik, a hadak, adatok, programok és zászlók eme kísérteties forgószelében, ebben a viharban, amely a sötét számjegyek felhőit, mint sáskarajokat föl-kavarta, ő maga sem más, mint sáska a rajban, számjegy a statisztika rovatában, statiszta egy előadáson, melyben az embertömegek hol egymásnak feszülnek, hol pedig arany hordszéken félistenként hordozzák a színészeket.”

Mondom, Doktorom, hátramaradt valamicske ebből a Te hallucinán-san-valószínű világszínház-vízióból a napjainkra is, lévén hogy olykor-olykor, itt-ott, elvéve, alkalmyszerűen, bizonyos fokig stb. stb. a kriminális látszat a való ma is, a planetáris valóság pedig nem más, mint kriminálisan megfoghatatlan káprázat.

Csakhogy, Doktorom, e planetáris színházi látvány is radikálisan korszerűsödött ám a Fejlődés feltartóztathatatlan törvényszerűségének

engedelmeskedve! Mert az efféle víziókat mi már nem holmi piszkos kis mozisölyökből szemléljük, hanem összkomfortos álurbánus börtöneink színestévés hodályáiból... Ez pedig, akárhogy vesszük is, a forma és tartalom dialektikája értelmében minden kétséget kizáróan nem pusztán formális, hanem *lényegi*, úgymond *esszenciális* különbség is a Te idődhöz, a Te korodhoz viszonyítva.

Vagyis hát, Doktorom, mindent egybevéve, a Te harmincas éveid *gazdasági és politikai alapja*, azaz *bázisa* napjainkra olyannyira elévült, korszerűtlenné, idejét múlttá és tárgyatalanná is vált, olyan radikálisan megváltozott és átminősült, hogy aligha érdemel meg egy alapos homo cylindriacus traktátumot.

Nem írhat hát róla szerénységem sem tudományos dolgozatot, holott igazán mondom, eltökélt szándékom volt épp ezzel, a *bázissal* kezdeni humántudományos vizsgálódásomat...

## ADAT KRLEŽA ADY-ÉRTELMEZÉSÉHEZ

### BÁNYAI JÁNOS

Sterija is, miközben a Kalemegdánról elnézegette ugyanazt a vizet, a belgrádi kazamatákból felhallarszó rablánc csörgésére figyelt; emberemlékezet óta vér borítja a mi szentségeinket, véres volt és véres is maradt a mi szabadságunk, Sterija is visszatért Versecre, lehúzta gatyáját és megmutatta nekünk póre fenekét, mindannyiunknak és mindannak, amit a „miénknek” hívunk, a szabadságunknak is és a mi hazafias szentségeinknek, a magyar hazafiak is e körül a mi átkozott Dunánk körül nyuglődnek, Anna elolvasta neki Ady egyik variációját a Dunáról, érdekes elégiáját erről a folyóról, a „vén, ravasz rókáról”, s van is valami ebben a vízben a vén, ravasz rókából, valóban, mintha hízelegne az ember lába körül a parton, látszólag kedveskedő és ártatlan vad; nem szereti Ady Annát, sem a költészetét, képmutató, szenvelgő „kékharisnyának” tartja Annát, találkozott a költővel Kamráthék vacsoráin, fentről kezeli a körülötte legyeskedő közönséges embereket, Bonapartét tudná játszani, lágy sűrű hajának egy selymes fürtje a homlokába hullik, érdekes alak, nem szereti Annát, Anna sem szereti Adyt, két nagyság, akik kölcsönösen tagadják egymást, a magyar Parnasszus túlságosan szűk ösvény az ő méreteikhez, nincs elegendő hely kettejüknek, s mégis, keserűen

fintorogva, de puszkizkodnak egymással, valósággal elhalmozzák egymást kedveskedő bókokkal; a költő és a bolondosan szeszélyes költőnő különös frigye ez a két ember, Anna azonban a Dunát (mint egyébként sok más dolgot) sohasem szívelte különösképp, Anna eszményképe a balatoni mocsár, a balatoni békák, a balatoni holdfény (be kell vallani, Kamill is jócskán szenvedett a legbanálisabb „balatoni holdfény” betegségében), végeredményben ez izlés dolga, s mindez egyszer már valahol, valamikor régen volt és eltűnt, mindez eliramlott, akárcsak ez a szürke víz, amely szüntelenül és állandóan tovaáramlik, állhatatosan, érzéketlenül, éjszakáról éjszakára, a süket, véres éjszakákban, a hosszú őszi éjszakákon; a parton kigyúltak az első fénysugarak, éjszaka, szürke dunai éjszaka ...

(Miroslav Krleža: *Zászlók*)

Megtudtam, hogy titkokat rejteget  
A mi Dunánk, ez a vén róka,  
Mikről talán sohase álmodott  
Az ősi barlang-tüzek óta  
Ez a közönyös Európa.

— — — — —  
Vállott nekem, nem is tudom, mikor:  
Tavaszi volt és csacska-részeg.  
Táncolt, dalolt, kurjongatott, mesélt,  
Budapestre fitymálva nézett  
S gúnyos nótákat füttyüreszett.

— — — — —  
Nagy-komoly lett akkor a vén Duna.  
Torkán hült vad, tavaszi kedve.  
Olyan volt, mint egy iszákos zseni.  
Alig mert nézni a szemembe  
S én vallattam keményen, egyre.

— — — — —  
S halk mormolással kezdte a mesét  
A vén Duna. Igaz az átok,  
Mit már sokan sejtünk, óh, mind igaz:  
Mióta ő zúgva kivágott,  
Boldog népet itt sose látott.

A Duna-táj bús villámhárító,  
Fél-emberek, fél-nemzetecskék  
Számára készült szégyen-kaloda.  
Ahol a szárnyakat lenyesték  
S ahol halottasak az esték.

(Ady Endre: *A Duna vallomása*)



Az Ady-élmény nyomait Miroslav Krleža életművének több rétege őrizi. A versek világa éppúgy, mint a naplók vagy a szépprózai alkotások lapjai és fejezetei. Egy-egy motívumban, egy-egy élethelyzet megrajzolásában, egy-egy pannón tájkép vagy évszak leírásában és megidézésében, egy-egy színárnyalat vagy jelzős szócsoport felvillantásában mutatkoznak meg ezek a nyomok, de sohasem az ismétlés, az átvétel útjain — bár Krleža igen gyakran él az idézet eszközeivel —, hanem mindig a közvetlen átéltség, az azonos élmény és élményforrás erejével. Éppen ezért, az Ady-nyomok nagy száma ellenére sem beszélhetünk Ady-hatásról Krleža életművében; Ady Krleža műveiben a történelemmel, az azonos történelmi idő megragadásával van jelen. Ugyanannak a világháborúnak a véres valóságát élték meg, ugyanannak a Monarchiának a bukását látták, ugyanaz a világ hullott szemük előtt darabokra, ugyanazzal az ellenséggel néztek szembe, és ugyanazokat az érveket tartották kezükben; Krleža találkozása Adyval ebből az azonosságból kiindulva jobban és pontosabban érthető, mint mondjuk a gyakran felvillanó azonos motívumok, esetleg szimbólumok megjelenésének többé-kevésbé bizonyítható irodalomtörténeti adattárából. Két azonos történelmi és társadalmi meghatározottságból kiépülő egyformán és egyenrangúan szuverén költői/világnézeti világréprokról kell értekezni tehát, amikor Krleža Ady-élményét említtjük; a költői világrépek szuverenitását csak aláhúzzák és kiemelik az ilyen azonosságok, meg nem bonthatják. Krleža Ady-élményét tehát afféle ikertanulmányban kellene vizsgálni, azonosságok és eltérések szembesítésével, stílusformák és kifejezési törekvések számbavételével, látomások és emberi gesztusok tükröztesítésével, életek és művek ellenpontozásával. Sem időnk, sem terünk azonban egy ilyen vállalkozásra, nyilván szűkös lehetőségeinket és ismereteinket is meghaladná a vállalkozás nagysága és terhe. Csak jelezzük tehát, hogy milyen szellemi viszonylatrendszerben mutathatók meg azoknak az egyszerű összefüggéseknek a tartalmi, amelyekről itt szólnunk.

Miroslav Krleža — tudjuk — háromszor írt Ady Endréről; 1919. január 29-én nekrológot, majd 1922-ben *Petőfi és Ady, a magyar irodalom két lobogója* címen tanulmányt, és 1930-ban jelenteti meg ez ideig legismertebb Ady-írását, az *Ady Endre, a magyar lírikus* címűt. Mindhárom írással többször, több alkalommal foglalkozott a magyar összehasonlító és irodalomtörténetírás. Legnagyobb visszhangja azonban az 1930-as tanulmánynak volt, többek között azért is, mert Németh László adott róla máig is számottevő módon hírt 1939-ben, és mert — ahogyan Lőkös István állapította meg — az „igazi Ady” keresésének fontos állomása ez a tanulmány.

Tekintet nélkül arra, hogy a nekrológot aránylag későn ismertük meg és hogy az 1922-es tanulmány nehezebben hozzáférhető és kevésbé ismert (Krleža válogatott esszéinek gyűjteményeibe nem vette fel) és hogy az 1930-as tanulmány közismertebb, bár Krleža magyar nyelvű

esszéketéből érthetetlen módon kimaradt, és csak a Híd 1957-es évfolyamában jelent meg magyarul, mégis ezzel a tanulmánnyal foglalkozunk közelebről, mert kérdésfeltevésünk szempontjából ezt tekintjük relevánsnak.

Ivo Frangeš Krležának Kranjčevićhez fűződő irodalmi kapcsolatairól értekezve mutatott rá Krleža a húszas évek legvégén és a harmincas évek legelején írott költészeti tanulmányainak nagy jelentőségű összefüggéseire. Krleža 1929-ben Karl Krausról ír, 1930-ban Ady Endréről és Rainer Maria Rilkeről, majd 1931-ben jelenti meg Kranjčević-tanulmányát. Látszólag nehéz szorosabb összefüggéseket felismerni a négy költő között, a közismert *Die Fackel*-szerkesztő és -kiadó Karl Kraus mindenekelőtt sajátos formájú és kivételesen éles hangú, iróniával és szatírával teltett publicisztikája, s nagy, amorfi drámaszövege, *Az emberiség utolsó napjai* révén ismeretes, Rilke viszont a költői hermetizmus, a tiszta költészet, a költői elvonaukoztatások elismert és nagyhatalmú alkotója, akikkel szemben a korábbi Kranjčević antik formában írott, ódai hangvételű, romantikus költészete látszólag semmiféle összefüggést nem mutat. Úgy látszik azonban, hogy e három, önmagában teljes költői világkép bármelyikével Ady költészetének világa rokonítható a legközvetlenebbül, Karl Krauséval Ady publicisztikája, és ennek a publicisztikának elsősorban a versekben is megjelenő, a versekből is kiolvasható társadalmi relevanciája, Ady és Rilke között viszont azokon a költői témákon és motívumokon keresztül tárhatók fel kapcsolatok, melyek a más-más nyelvű európai költészetek posztverlaine-i fázisaiban egyaránt megvannak. Krleža Rilke-tanulmányát ezekkel a szavakkal indítja: „Rilke lírájának motívumaiban semmi olyasmi sem történik, amit meg nem találhatnánk más európai költészetben is, amely a múlt század második felében Párizs hatása alatt fejlődött.” Ezek a motívumok Ady költészetében is megvannak, azzal a megszorítással természetesen, hogy Ady lírájának motívumvilágában ezenkívül más is történik. Az Ady és Kranjčević közötti kapcsolat viszont a költészetnek a nemzeti múltból fakadó jeleiben, elsősorban a költő történelmi érzékének produktumaiban ismerhető fel. A látszólag egymásnak ellentmondó és a költészet történetének más-más szakaszába tartozó költői világképek között felismerhetők tehát az érintkezési pontok, még akkor is, ha ezúttal csak Ady perspektívájából mutattunk rá ezekre.

Ez egyrészt azt bizonyítja, hogy Krležának a harmincas évek fordulóján írott költészeti tanulmányai azonos szellemi horizonton születnek, a kérdés kiélezésével azt is mondhatnánk, hogy ugyanazon intellektuális kérdésfeltevésnek egy-egy variánsa a négy tanulmány, másrészt azt viszont — s ez számunkra most a fontosabb vonatkozás — azt bizonyítja, hogy Ady költészetének helyét az európai költészetek sorában az eddig közismertté vált és sokfelől meggyőzően bizonyított irodalomtörténeti megoldások mellett egy új érték- és viszonylatrendszerben is ki kell

jelölni. Adyt leggyakrabban a francia posztszimbolizmus koordinátái között látjuk, ha európai összefüggéseire gondolunk. Képszerkezetei, motívumai, szimbólumai egész sorával igazolható ez a komparatista feltételezés. S ennek alapján joggal állítható Adyról is, amit Krleža Rilkeről mondott, hogy motívumaiban semmi sincs, ami az európai költészetek meghatározott időszakában ne lett volna meg. A magyar összehasonlító irodalomtudományi kutatás Adynak szinte minden számottevő motívumáról tudja és ki is mutatja ezt.

Krleža azonban azzal, hogy Karl Kraus és Rilke, sőt — költészeti tanulmányainak összefüggései alapján mondhatjuk — Kranjčević körében jelöli ki a helyét, ellentmond ennek a megszokott és ez ideig feltételelenül bizonyított komparatvizitikai megállapításnak, bár — természetesen — számára egyáltalán nem merül fel az irodalomtörténeti megrogzódásokkal való vita kérdése. Mi sem azért kíséreljük meg Krleža nézetét interpretálva Ady európai helyét bizonyos értelemben a szimbolizmuson kívül elhelyezni, hogy netán az eddigi nézeteknek ellentmondjunk, hanem azért, hogy ezzel is figyelmeztessünk Ady költészetének történelmi meghatározottságára, de arra elsősorban, hogy ennek a költészetnek a motívumvilága, bármennyire is beleágyazódott a korabeli költészeti viszonylatok rendszerébe, sohasem szűnt meg a legközvetlenebb történelmi és társadalmi élmények megragadása lenni.

Lőkös István szerint Krleža Ady-tanulmányának vannak vitatható nézetei és szempontjai; szerintem sem vitatható el abból, amit Krleža Adyról *gondol*, legfeljebb annyi mondható, hogy a tényeket nem ismeri mindig kellőképpen, de ez mit sem változtat gondolatmenetének helyes irányán. Vitatható, hogy miért tartja Krleža Adyt az „első magyar impresszionistának” tanulmányának több helyén is, vitatható, hogy miért lát meg az olyannyira nem romantikus Ady-lírában romantikus nemzetfogalmat, s — természetesen — ki lehetne mutatni, hogy Ady költészetének sok jelentős fejezetéről és rétegeről tudomást sem vesz, hogy indulatos ítéletét annál szilajabban közölhesse — de mindez valóban csak a tények kérdése, könnyen helyreállítható tehát, ami azt jelenti, hogy nincsenek vitatható „nézetek és szempontok”, legfeljebb vitatható tények vannak Krleža Ady-tanulmányában.

S mindez lényegében mellékes kérdés lesz, sőt az is, ahogyan Krleža Ady költészetének a magyar valóságból fakadó forrásait meghatározza, vagy amit a kuruckérdésről, esetleg Dózsa Györgyről mond ahhoz viszonyítva, ahogyan Adyt a kelet-európai irodalmaknak Párizstól és a nyugattól oly lényegesen eltérő kereteiben elhelyezi, rámutatva arra, hogy Ady költészete valójában a rilkei rokonságban, a Karl Kraus-i attitűd-ben, a kranjčevići kétségbeesésben látható meg teljes méreteiben.

Az Ady-tanulmány egy hosszú bekezdése erős vonalakkal rajzolja meg azt a költői helyzetet, amely a kelet-európai lírai zónának húsz-harminc évvel a francia szimbolizmus után kialakult, egészen az orosz

Alekszandr Blokon, a lengyel és a cseh költőkön, majd Rilken és Hofmannsthalon át a horvát és szlovén költőig, mondván, hogy „mindez nem volt semmi más, mint a francia impresszionalizmus természetes behatolása egy elmaradott területre”. Ezen a vonulaton jelöli ki Ady helyét is. „Blok Ismeretlen Hölgye, akit a szentpétervári éjszakákon álmodott meg, ugyanúgy a késői verlaine-izmus magasabb, absztraktabb vonalán született, mint Rilkének Lédáról írt strófái, vagy Ady képzeletbeli Mylittája.” És ezen a kelet-európai lírai zónán belül Krleža meghatározza Ady költészetének sajátos jelentőségét is: „Ady Endrének mint lírikusnak különös jelentősége nem abban van, hogy impresszionista módszereinek áttörő erejével lerombolta az akadémikus (magyar pszeudoklasszikus) alexandrinusok korszakát, hanem abban, hogy a magyar sors török-tatár és mongol mélységeiben reszkető nagyvárosi sznobizmus tökéletes feleslegességének őszinte irodalmi kifejezését adta.”

Attól függetlenül, hogy Krleža itt meggyőző módon találja meg Ady rokonait mind az orosz, mind a cseh és a lengyel, mind pedig a német, majd a horvát és a szlovén irodalmakban, mégpedig a szimbolista, az impresszionista önkifejezés, az úgynevezett dekadencia nyomvonalain, sőt ezen belül rámutat arra is, ami Adyt ezen viszonyok között sajátossá teszi, fontosnak látszik a tanulmányának egyik eddig kevésbé méltányolt vonatkozására is rámutatni. A tanulmány egyik glosszáját, lapalji jegyzetét kell kiemelnünk:

„Három ingeniózus lírikus, három ember, három faj: az osztrák (katolikus) Rilke, a zsidó Kraus és a kálvinista magyar Ady a közép-európai tények ugyanazon állapotát differenciálják, három különböző módon” — mondja Krleža e glosszában.

Ennek az összefüggésnek a felismerése Krleža tanulmányának egyik legfontosabb eredménye. Valójában arra mutat rá, hogy Ady költészete rokonságban van ugyan a francia szimbolizmus költőivel, hogy helyét ki lehet jelölni a kelet-európai lírai zónának, de igazi európai rokonságát a közép-európai tények, vagyis a Monarchia tény-világa és tény-rendszere definiálta mélyrehatóan. Három költőt említ Krleža, mert — szerinte — mindhárman ugyanazt a Monarchia-állapotot ragadták meg, ugyanazt a történelmet viselték emberi sorsukon, mindhárman ugyanazt a kétségbeesést kiáltották. Természetesen három különböző módon: Rilke „édesen szétolvad”, „verlaine-i nosztalgia jelentkezik benne”, nála „minden félhalk moll”; Karl Kraus „az éselemjű inkvizitor ellenállását fejleszti ki, amely ítéletét koményan és kegyetlenül mondja ki”. És tovább, „Krausnál minden vád tele van mély, belső lázadással”. Ezzel szemben Adynál a „segítség nélküli kétségbeesés: impotencia és hisztérikus sírás” uralkodik. A kifejezőmódok közötti különbség tehát nem stilisztikai jellegű, hanem lényegi. Három különböző költői világkép, mely ugyan-

azon véres valóságélményre épült. Valószínűleg éppen ezért nem lehet minőségi különbséget tenni közöttük.

A Monarchia adja meg a három lényegileg különböző, de ingeniózus költői alkotás közös vonásainak egész sorát. Gyűlölt a Monarchia, minden intézményével, törvényével együtt, a leplei alatt létrejött és kialakult erkölcsi és világnézeti normákkal, a keretei között létrejött kilátástalanságokkal, reménytelenségekkel, vereségekkel együtt. A három költő ezt látta, ezt érezte, és ezt olvasta polgártársai szemébe. Tehát, Krleža szerint, a Monarchia mint költői és életélmény Ady költészetének — történelmi szempontból — meghatározó mozzanata, de nemcsak e költészet genezisére nézve, hanem irodalomtörténeti helyére és jelentőségére, valamint poétikai és líraelméleti eredményeire és felfedezéseire való tekintettel is.

A négy jelzett líratörténeti tanulmánnyal Krleža meghatározta azt a szellemi, intellektuális és történeti keretet, melyben a költészetéről általában gondolkodott és a horvát költészeti jelenségeket megítélte, ugyanakkor azonban rámutatott Ady költészetének egy mostanáig még nem, vagy csak érintőlegesen (például Lőkös István írásaiban) vizsgált világirodalmi vonatkozására is. Ezért vezethet közelebb Krleža 1930-as Ady-tanulmánya az igazi Adyhoz, s ezért törpülnek el, semmisülnek meg a tanulmány egyes vitára készítő szavai és jelzői.

## AZ ÚJABB KRLEŽA-IRODALOMBÓL

### IRODALOMTÖRTÉNETI REALIZMUS

Bori Imre: *Miroslav Krleža* Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1976

Minden monográfia szerzőjének alapkérdése, hogy felismeri-e az elemzés (az irodalomtörténeti leírás) tárgyában, anyagában, egy életműben, egy irodalmi korszakban azt az összefogó, minden részletet és minden kulcskérdést átvilágító nézőpontot, melynek távlatából a mű, a korszak egésze látható be. A közismert alapkérdés megoldásának két lehetséges útja van, vagy a műben (életműben, korszakban) látni meg ezt a minden vonatkozást egységbe hozó középpontot, vagy az elemzés módszerét egységesíteni oly következetességgel, hogy — ha a mű egésze így (esetleg) nem is látható — kialakuljon egy koherens gondolati (irodalomtörténeti) rendszer. Az előbbi a tárgyat tiszteli, az utóbbi önállósnodni kíván, az előbbi a leírásra és feltérképezésre törekszik, az utóbbi elméleti

alapvetésre és általánosításra. Mindkét lehetőség azonban véges lehetőség, hiszen bármelyik választása *téves* választás: a tárgyat tisztelő a tárgy kiszolgáltatottjává válhat és elméletileg következtelené, hiszen az irodalmi anyagot éppen nem a hasonlóság, hanem a sokféleség jellemzi, az elméletet kidolgozó elszakadhat a tárgytól, és végül nem a műről, a korszakról beszél, hanem önmagát fejleszti ki, ha kifejlesztheti. Persze, itt könnyen felmerül a mindent megoldó kompromisszum: a két lehetőség egyeztetése. Csakhogy ez a kompromisszum, mint általában a kompromisszumok, gyakorlatilag képtelenség. A tárgytisztelet kizárja az elméleti következetességet, mert retteg a dogma ördögétől, az elméletiség kizárja a tárgytiszteletet, mert úgyszintén fél, de nem a dogmától, hanem a tárgy sokféleségéből következő viszonylagosságtól.

A monográfia ezért könyörtelen irodalomtörténeti műfaj. Szükséges, de soha be nem fejezhető, elkerülhetetlen, de mindig továbbgondolható, és ezzel vitatható is.

Bori Imre monográfiái (az avantgarde-kötetek, a korai Radnóti-könyv, a Jókai-canulmány, és a legújabb, a Krleža- és a Krúdy-könyv) a szerző irodalomszemléletének egységes (gondolati és érzelmi) realizmusa miatt lehetségesek, és éppen ez mentesíti őt a fenti lehetőségek közötti határozott választástól éppúgy, mint a kompromisszum terhének vállalásától. Miféle gondolati és érzelmi realizmusról van itt szó? Bori Imre abból indul ki, hogy az irodalmi kérdésekre sohasem lehet végérvényes választ adni, legtöbbször nem is érdemes ilyen válaszok után kutatni, elégséges csak a pontos kérdésfeltevésig, a probléma pontos leírásáig eljutni, annál is inkább, mert — miként Lukács György mondta: „minden időnek más görögök kellene, és más középkor, és más reneszánsz” (*Iffjúkori művek*, 317. old.) — az irodalomtörténeti gondolkodás sem más, mint a kérdések mindig megismétlődő, újbóli feltevése, a definitív válaszadás minden reménye nélkül. Bori Imre irodalomtörténeti realizmusának éppen ezért alapkategóriája a *változás*; nemcsak azt tekinti változónak, ami korszakról korszakra az irodalom múltjából problémaként felmerül, hanem azt is, ami egy adott korszakban bizonyosnak, irodalomtörténetileg ellenőrizhetőnek tűnik, a tényeket és adatokat éppúgy, mint a gondolatokat és eszméket. Vagyis, nem törekszik általánosan érvényes fogalmak kidolgozására és meghatározására, de arra sem, hogy egészében elfogadja a tényeket és adatokat, ezek egymásra következtését és belső összefüggését, mint egyetlen célravezető utat. Viszont mindig fel tudja ismerni — hiszen ezt keresi — azokat a belső mozgatókat, amelyek akár a történelemből, akár az írói személyiségből, de legelsősorban az irodalmi alkotás természetéből következően az önmegismerés eszközeivel a művet meghatározzák és definiálják. Ebből következik, hogy Bori Imre nem tiszteli sem az elmélet túlzott fegyelmét, sem pedig a tárgyszerűség (az irodalomtörténeti adat) kerlelhetetlen bizonyosságát. Sokkal inkább tiszteli az önálló (személyes) megközelítés belső parancsát. Kiindu-

lópontja ezért a műhöz, az irodalomtörténet egy korszakához fűződő bensőséges kapcsolat, ami az irodalomtörténész személyiségéből, érzelmeiből, gondolkodásának sokféle vezető szálaiból tevődik össze. Irodalomtörténeti realizmusa ezért mondható érzelminek is.

A Krleža-monográfia — és a legújabb Bori-könyv, a *Krúdy Gyula* is — ennek a kutatási és elemzési módszerre fejlesztett irodalomtörténeti gyakorlatának érett műve. A (természetes) tényisztelet nem nehezebb el mondatait és gondolatait lábjegyzetekkel és (gyakran felesleges) adatközlésekkel, az elmélet viszont nem viszi távolra választott tárgyától: a mű, az életmű közelében marad, az életmű kínálta keretek között, és ott tájékozódik biztonságosan, onnan tekint ki a tárgyat feltételező „külső” (történelmi, társadalmi, életrajzi) adatokra, és onnan keres kapcsolódási pontokat az elmélet, az általánosítás kérdései felé is. A kritika tolvajnyelvén műközpontúnak mondják ezt a látszólag „laza”, de éppen szigorúan következetes lazaságában (az irodalomtörténetben is lehetségesek a paradoxonok!) eredményes módszert. (Oly sokszor és oly sokféleképpen használják mostanában a műközpontúság fogalmát — mindenre rámondják, ami hagyományosan nem irodalomtörténet —, hogy nehez már megszabadulni a fogalom ironikus hangzásától.) Bori Imre éppen irodalomtörténeti realizmusának közönye fejleszthette tovább ezt a módszert, olyannyira, hogy kevésnek, sőt ellentmondásosnak tűnik továbbra is műközpontúságról beszélni az ő, annyira sajátos és egyéni módszerével kapcsolatban. Mégpedig a történelem, a történelmi látás felé fejlesztette tovább a módszert, oly módon, hogy mindig kiemeli, a mű a történelmi összefüggések rendszerében létezik, de jelentése ezzel nem merül ki, lényegét, mű voltát a belső értékek (elsősorban a jelentésösszefüggések) távlatából láthatjuk meg.

Bori Imre Miroslav Krleža életművében egy olyan írói alkatot ismert meg, akihez — érzelmileg és gondolatilag is — szorosan kötődhetett, mégpedig mind Ady költészetének Krležához vezető szárait követve, mind pedig a magyar és a Kelet-Közép-Európai történelem (a forradalmak) útjain. Ezért rajzolhatott meg egy olyan Krleža-képet, mely határozott vonásaival teljes és meggyőző arckép, ugyanakkor azonban — részleteiben — a megszokott Krleža-portrékhoz viszonyítva eltérő is: eltér például a krlezei életmű Sinkó Ervin által javasolt ciklikus elrendezésének elveitől is. Eltérései azonban elsősorban abban mutatkoznak meg, hogy nem a teljes életmű feltérképezését tekintette feladatának, hanem az életmű kritikái és irodalomtörténeti, személyes és érzelmi *megbódítását*. Monográfiája ezért egészében Krleža életművének egy sajátos, ha úgy tetszik „nem-monografikus” olvasata és megismerése. Lépésről lépésre követi az életmű kialakulását, a művet műre építő írói fejlődés vonalát rajzolja meg, mégpedig hagyományosan, az irodalmi műfajok vagy a műfajok közötti összefüggések fejezeteire való elkülönítésével. Így Bori Imre irodalomtörténeti gondolatmenete egészében párhuzamos

az írói fejlődés menetével; ahogyan Miroslav Krleža felfedezte önmaga számára, és ahogyan kifejlesztette, majd eljettette az egyes írói közlésformákat, úgy jegyzi le Bori Imre is az életmű állomásait, miközben mindig az egyes műre összpontosít, az egyes írói fejlődésszakasz — szerinte — kiemelkedés a továbblépést is magába foglaló műveire. Mintha az írói világkép drámai kibontakozásának felvonásait írná meg. De eközben arról sem feledkezik meg, hogy az életművet nemcsak jól vagy kevésbé megbízhatóan elválasztható művek csoportjai alkotják, hanem a motívumok, a képek, a költői gondolatok művek és korszakok határait átlépő összefüggései is, s ezért jelzi mindig, hogy hol és milyen formában ismétlődnek a krlezái gondolkodás hangsúlyos vagy huzamosabban időszersűsített jegyei. Ezért az a módszer, ahogyan Bori Imre meghódítja Krleža életművét, az első lépésektől a summának tekintett *Zászlókéig*, egyszerre tekinthető az életmű folyamatossága leírásának és irodalomtörténeti behálózásának is.

Hogy az ilyen módszerrel élő meghódításnak és elsajátításnak hátrányai is vannak? Például abban, hogy Bori Imre nem törekszik a következetes fogalmi meghatározásra, sem az egynemű filológizálásra, inkább a közvetlen olvasás, láthatóan az újraolvasás élményeiről számol be. Minnek következtében monográfiájának mozaikos felépítése válik láthatóvá. Mindez kifogásolható, de szem előtt kell tartani, hogy olvasásélményei sohasem egyszerű élménybeszámolók, hogy sohasem közül irodalomtörténetileg vagy kritikailag ellenőrizhetetlen impressziókat. Vizont monográfiájának minden mondatában megőrzi, és határozott formában ki is mondja a műhöz való érzelmi (élményi) kötődését. Ez zavarhatja az irodalomtörténeti puritánokat, de azokat, akik az irodalmat állandóan változó, dinamikus, időben és térben mindig alakuló, *élő* szervezetnek tekintik, nem riaszthatja el; sőt...

Hiszzen Bori Imre irodalomtörténeti nézőpontja ezért lehet egyszerre változatos és egységes is. Változatos, mert a mű természetétől, jellegétől függően alakítja ki a megközelítést, a leírást, az olvasás-élmény közlésének látószögét, eközben a legritábban lép ki az írói önmegnevezés jelenléteireiből (ezért hivatkozik monográfiájában oly sokszor Krleža tanulmányaira és naplóira), ugyanakkor azonban a különböző látószögekből kiindulva szinte mindig ugyanazt igyekszik felfedezni a művek egészében, mégpedig legszorosabban a mű tartalmi vonatkozásaihoz kötődve. Bori Imre számára elsősorban a tartalom jelent élményt, ezért idéz gyakran az idézet közvetlenebb elemzése nélkül, ezért foglalkozik oly behatóan a regény- és drámahősök alkati kérdéseivel, valamint a mű jelenlétének történelmi összefüggéseivel. Irodalmi élményei elsősorban tartalmi élmények. Ezért szól viszonylag ritkábban, vagy ezért mond kevesebbet a tartalom megformálásának eszközeiről, azokról a nyelvi és stilisztikai összefüggésekről, melyek nélkül, bizonyosan, a tartalom nem válhatna élménnyé.



Eppen ez jelzi, hogy az értékelés ennek az irodalomtörténeti realizmusnak immanens, de nem kiemelt és nem hangsúlyozott része. Egyrészt a művekhez való érzelmi kötődés, másrészt viszont a tartalom kiemelt mozzanatai iránt való szenvedélyes érdeklődés már jelzi az értéktételeket is, bár elemzései során sohasem mondja ki szó szerint, nyilván arra számítva, hogy sohasem mindegy, mit, milyen mértékben és milyen hathatósan, körültekintően elemez majd. Az értelmezés, Bori Imre módszerében, értékelés is egyúttal.

Ezért állíthatjuk, hogy Bori Imre értelmezése szerint Krleža életművében központi helyet a versek és a próza (elbeszélések, regények) foglalnak el, szemben az általánosan elfogadott nézettel, mely helyet kap ugyan Bori könyvében is, hogy Krleža elsősorban drámaíró. A versekhez és a próza motívumaihoz tér leggyakrabban vissza, akkor is, amikor a korai drámákat és akkor is, amikor a Glembay-ciklust elemzi. Ugyancsak az immanens értéktételre való törekvését bizonyítja, hogy milyen nagy hangsúlyt fektet egész monográfiája során Krleža naplóira és tanulmányaira. A napló (melynek viszonylag teljes kiadását nem is ismerhette, hiszen csak 1977-ben jelent meg) és részben a tanulmányok a krležai világlátás és írói eljárás módszereinek megnevezéséhez és leírásához adnak kiindulópontot és fogódzókat. Vagyis, nem az elméletből, hanem az írói önismeretből kölcsönöz Bori Imre eszközöket az írói látásmód meghatározásához. Ami Krleža életművének viszonylataiban természetes is, egyrészt, mert oly sokszor kellett az írónak önmagát megvédenie, hogy szinte írói korszakától írói korszakáig kényszerült rá az önértelmezésre és önelemzésre, másrészt, mert irodalmi tanulmányai sohasem függetlenek írói gyakorlatától, amint politikai és történelmi nézetei is szoros összefüggésben vannak költői képalkotásával. Vagyis, Krleža nemcsak a művet alkotó verseket, drámákat, regényeket írta meg, hanem következetes és kitartó harcot vívott ezek — irodalmi — érvényesítéséért is, miközben pontosan nevezte meg saját írói gyakorlatát. Mindez azonban „csak” megnevezés, és ha az irodalomtörténész átveszi az önértelmezés fogalmait, akkor valójában a kritikai fogalmak alkalmazásáról, illetve a közvetlen értékelésről, értéktételről mond le. Az irodalomtörténeti realizmus a leírásra törekszik, a művet alkotó elemek megnevezésére és nem az értékelésre. A módszer logikájából következik ez, és lényegében a módszer következetes alkalmazásának és végiggondolásának függvénye.

Hogy lehetséges más szempontú megközelítés is? Nyilván. De ez mit sem változtat azon a tényen, hogy Bori Imre sokaknál biztonságosabb kézzel rajzolta meg Miroslav Krleža életművének arc- és jellemvonásait. Vagyis — maradjunk Bori Imre gondolatkörében — az irodalomtörténetről, a kritikáról aligha lehet e más szempontok alapján ítélni, e más szempontok alkalmazásával másik monográfiát kell írni. Az irodalomtörténeti és kritikai megközelítésének problémája mindig a választott szempont következetes végiggondolásának kérdése; Bori Imre követke-

zetesen járta végig kidolgozott módszerének és választott nézőpontjának útjait, ezért tekinthető ez a könyv irodalomtörténeti gondolkodása érett művének.

BÁNYAI János

## SZINTÉZIS NÉLKÜLI INTERPRETÁCIÓ

Mladen Engelsfeld: *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*, Liber, Zágráb, 1975

Mladen Engelsfeld könyve a komplex regényelemzés igényével készült. Vállalta tehát azt a nem könnyű feladatot, melyet az irodalmi alkotás interpretálásának munkája ró az elemzőre, s amelynek legfőbb nehézsége épp megvalósíthatatlanságában rejlik. Engelsfeld — mint ahogyan annyian előtte s valószínűleg utána is — megpróbálta a lehetetlent, megpróbálta az irodalomtudomány eszközeivel rekonstruálni egy irodalmi műalkotás adekvát képét. A kritikusnak ilyenkor látszólag egyszerű a dolga: össze kell vetnie az elkészült interpretációt a vizsgált műalkotással, s meg kell határoznia, sikerrel oldotta-e meg az interpretátor a feladatát, magyarul: sikerült-e neki a konkrét műalkotás adekvát képét megteremtene, immár nem szépirodalmi eszközökkel, eljárásokkal, hanem az irodalomtudomány kellékeivel és eljárásaival. Valójában azonban a kritikus feladata sem ilyen egyszerű, hisz az összevetés során magának is az irodalomtudomány eszköztárában kell kutatnia, akarva-akaratlan is bizonyos mértékben interpretátorrá kell válnia, szembe kell néznie mindazokkal a csapdákkal és buktatókkal, melyek az interpretáció szerzője előtt álltak, s egyszerre előtte is megjelentek, hogy munkájának eredményességét állandóan veszélybe sodorják.

Ennek az igazságnak a tudatában — mintegy dacolva is vele — fogunk munkánkhoz, s próbáljuk megfogalmazni Engelsfeld értelmezésének bizonyos fokú bírálatát, mely azonban a konkrét lehetőségek, a hozzáállás s a megmozgatott apparátus szempontjából is csak szerény reagálás, semmiképp sem vitaképes állásfoglalás.

Engelsfeld tudományos igénnyel dolgozik, állításait szövegszerű tények sokaságával igyekszik alátámasztani, azonban a tények meggyőző erejének perdöntő volta ellenére is kétségeket ébreszt bennünk az eljárás eredményessége. Azé az eljárásé, mely leginkább a pozitívizmus immár rég túlhaladott dokumentáló formáit juttatja eszünkbe, már csak azért is, mert a legkülönbözőbb állításokat igazolni hivatott számtalan szövegrészlet — bár dokumentumként sorakoztatja fel őket nagy számban a

szelő — nem minden esetben nyugtat meg bennünket egy-egy kérdés kapcsán. Sorba vehetnénk Engelsfeld egyébként igen hozzáértő és alapos munkájának szinte valamennyi állítását — melyek közt igen sok minden tekintetben helytálló megállapítást találunk —, hogy vitatkozzunk, ki-egésztünk, árnyaljunk vagy elfogadjunk, de ismét csak a bevezetőben elmondottakra hivatkozva, tartózkodunk tőle. Azonban néhány kérdés felvetését egy sem kerülhetjük meg, annál kevésbé sem, mert a módszerrel kapcsolatban elmondottakat kívánjuk eléggé evidens tényekkel alátámasztani. Mindjárt az interpretáció alapját jelentő megállapítás s annak dokumentálása alapján. Engelsfeld az elemzés legelején kategorikusan meghatározza a regény fő témáját, mely szerinte „az élet értelmének és céljának kérdése”. Az egyébként is igen általános és bizonyos mértékig közhelyszerűnek tűnő, következőképp a *differentia specifica* ismérveit nélkülöző névamegjelölés, mely központi volta miatt rányomja bélyegét az elemzés egész menetére, először — paradox módon — a dokumentálására idézett alapos szöveganyag tényein bukik meg. Engelsfeld a dokumentálás során sok esetben megelégszik azzal, hogy a tények igazolására szánt szövegrészekben az általa óhajtott és megállapított igazság, tény fogalomszerű megnevezésére rábukkanjon, ily módon interpretációja bizonyos fokig a regény kulcsszó- és fogalomkatalógusa szerepkörében igen megbízhatóan alkalmazható, azonban nem mindig eléggé meggyőző ahhoz, hogy a felvetett állításokat alátámassza, illetve, hogy a regény irodalomtudományi eszközökkel történő újrastrukturálásának alapja legyen. Eppen ezért marad homályban mindvégig a főhős egyébként szinte minden elképzelhető vonatkozásában, biológiai és társadalmi-történelmi lényének minden visszfényében megvilágított alakja, ezért marad az interpretáció olvasója szemében feloldatlan Filip Latinovicz történelmi, társadalmi, biológiai, lélektani és erkölcsi lényének megannyi ellentmondása, az Engelsfeld által hangoztatott *homo aestheticus*, *homo croaticus*, *homo humanus*, *homo pannonicus*, *homo politicus*, valamint Filip megtestesülései (1. Ballocsanszky, Kyriales) közötti ellentmondások sokasága. Ezért marad megvilágítatlan Filip elidegenedett létének megannyi társadalmi-lélektani és egyéb összetevője, ezért marad problematikus a helyi társadalmi-történelmi kötődések ellenére vagy éppen ebből eredően Filip és Joža Podravec vagy Jaga összefüggése. Ezért marad kérdéses figura Filip Latinovicz annak ellenére, hogy egyértelmű és vitathatatlan Engelsfeld megállapítása, miszerint Filip minden igyekezete arra irányul a regényben, hogy megfeleljen lényé legnagyobb, végső egységét, azt az Én-t, amely tulajdonképpen az önmeghatározás problémáját jelenti számára.

Az önmeghatározáson túl, az interpretáció Filip-definíciója sem válik eléggé nyilvánvalóvá és egyértelművé annak ellenére sem, hogy Engelsfeld hosszan időzik Filip genealógiájának kérdése körül, megpróbálja meghatározni a főhős nemzeti, területi és osztálykötődéseinek hatását

viselkedése formáira. Bámmennyire is nyilvánvaló Filip pannón volta, bámmennyire indokolt is horvátságának hangoztatása, nem hisszük, hogy maguk a nemzeti sajtóságok (még olyan tiszta formájukban sem, mint Podravec és Jaga esetében) egyértelműen választ adhatnak az európai, sőt Európán kívüli nyugati műveltség és az évszázados „pannón sár” szembesülésének kérdésére, hisz úgy érezzük, Filip dekadenciájának — mert nyugodtan nevezhetjük így is — a lényeges mozzanatai nemcsak ezekben a tényekben gyökereznek. Nagymértékben hozzájárul a kérdés tisztázásához Filip művészetének, családi életének, sőt szexuális életének válsága is.

S bár a regény címe egyértelműen utal a „hazatérés”, tehát az Engelsfeld által is annyit emlegetett „talaj” problémájára, voltaképpen a szembesülés kérdésére, nem tehetjük meg, hogy néhány szót ne ejtsünk más vonatkozású tényekről is, arról, hogy a nyelvi elemek, más szóval a prózaírás szintjén hogyan nyilvánul meg Filipnek ez a szembesülése, s egyúttal ne egészítsük ki Engelsfeldnek a mű nyelvi rétegződésével kapcsolatos — egyébként igen hézagos és hiányos — vizsgálatát, és ne hívjuk fel a figyelmet arra is, hogy a nyelvi rétegződés mint a társadalom osztálytagolódásának külső kísérőjelensége vagy szimptomája mellett az elbeszélésnek egy másik jellemző sajtósága is van, aminek akkor vagyunk tanúi, amikor Filip pártját fogja a vallomástételre kényszerített Jagának, tudniillik, hogy a horvát polgári társadalom osztályai között egyfajta kommunikációs képtelenség szakadéka feszül, ennélfogva az általuk használt két nyelvi rendszer közös nevezőre hozása gyakorlati képtelenség. Ez az a mozzanat, amely képtelenné teszi Jagát arra, hogy összefüggően beszéljen, s ez az, ami bizonyos szinten majd szakadékot eredményez Filip és osztálya között. Ennek lesz következménye Filip és Kyriales kommunikációs rendszerének megütközése is, ez lesz az oka annak a szakadéknak, amely egyrészt Filip és az anyja, Regina, másrészt Filip és a horvát burzsoázia között alakul ki. S ennek tükrében érejtük meg — egyéb összefüggéseivel egyetemben — Filip és Ráday Xénia viszonyát is, hasonlóképpen, mint ahogy fény derül Filip és a Joža Podravec által megtestesített „életközvetlenségnek” (Životna neposrednost — ahogy Engelsfeld nevezi) az ellentétére is.

Visszakanyarodva azonban Engelsfeld interpretációs módszeréhez, ismét csak hangsúlyoznunk kell, hogy az a dokumentáló módszer, melyet szerzőnk követ, a tények s a szövegszerű bizonyítékok favorizálása, egy másik negatív következménnyel is jár: kétségtelenül megvilágít ugyan bizonyos tényeket Filip jellemével és társadalmi viszonyaival kapcsolatban, de figyelme elkerüli a szövegszerű tényeken kívüli összefüggések tisztázását. Így az interpretáció valójában — ha szabad ezt a kifejezést használni — lineárisává válik, azaz nehezen jut el a puszta tények sorjázásán túl az általánosításokig, a konkrétumok megfogalmazásáig, egy-

szeremind a kielemezett tényanyag összefoglalásáig, a tények kritikai megítéléséig, az ebből eredő igazságok összefoglalásáig.

Engelsfeld munkája tehát tényfeltáró szempontból többé-kevésbé helytálló, interpretációnak azonban csak fenntartásokkal fogadható el. A tudományos elemzés módszertani eljárásainak következetlen alkalmazása folytán az analízis feltárta tényanyag nem jut el a szintézisig, azaz az elemzett tények, az irodalmi alkotás struktúrájának felismert és megnevezett összetevői nem állnak össze az irodalmi műalkotás adekvát képévé, ennélfogva nem épül fel az interpretáció saját „világa”, melynek az elemzés alapját szolgáló műalkotás világával kell legközelebről szerves kapcsolatban állnia.

Bírálatunkban nem tudtunk szólni a struktúra valamennyi összetevőjéről, jobbára csak a főszereplő személye és a nyelvi rétegeződés problémájáról ejtettünk szót, hisz az interpretáció is *elsősorban* ezekkel foglalkozik, s jórészt megkerüli az olyan kérdéseket, mint Filíp személyének és viselkedésének lélektani mozgatói, a regényhelyzetek és a szereplők viselkedésének mozzanatai stb.

Mladen Engelsfeld komplex igényű regényelemzése a szövegszerű tényfeltárás favorizálása folytán csak részleges eredményeket hozott. Az analízis kisebb-nagyobb tézagokkal végigjárt munkájának eredménye a szintetizáló összefoglalás hiánya folytán öncélúvá vált, nem adott megnyugtató választ a művel, az alakokkal, a helyzetekkel, az elbeszélés problémáival kapcsolatos megannyi kérdésre, így hasznosíthatósága is csak részleges.

BERETKA Ferenc

## A ZÁSZLÓK ELEMZÉSE

Stanko Lasić: *Struktura Krležinih „Zastava”*, Liber, Zagreb, 1974

„Az egyetlen eljárás, amely a hipotézist megerősítheti és a »Zászlók« konkrét struktúráját feloldhatja, a következőkön alapul: a hipotézis segíthet a strukturális elemzésnek, ám annak mégis önállóan és nyitottnak kell lennie. Ez azt jelenti, hogy egyrészt követnie kell a strukturális elemzés általános elveit, másrészt viszont nyitottnak kell maradnia tárgya felé” (32. old.) — írja Lasić, s így definiált módszere eredményesebbnek bizonyul az általunk ismert hasonló elemzési kísérleteknél.

Feltevése: a *Zászlók* a lét és az egzisztencia kontradiktórius egységéből épül fel. Az elemző mindenekelőtt arra törekszik, hogy megmutassa: a kontradikció nemcsak a teljes regényszerkezet (mint bontatlan egész), hanem az összetevő szerkezeti formák (a *temporalitás*, a *totalitás*, a *kül-*

ső dialektika és az egzisztencia formáinak) rendezőelve is. Lényegi kérdés, hogyan éli meg a fejlődésregény főhőse a fenti strukturális formákat.

a. A kontinuitáson belül diszkontinuitás tapasztalható a regényben, s ez a temporalitásbeli ellentmondás ártevéődik a főhősre is. Időbelisége objektív is, szubjektív is. Objektív, mert valóságos életideje fedi a folyamatos időt, és egyben szubjektív is, hiszen a folyamatosságának ellenszélülve saját időt tart fenn magának. Jelen esetben a lét mint kontinuitás és az egzisztencia mint diszkontinuitás kerülnek ellentétbe egymással. A stílus szintjén megvalósuló temporalitásról, azaz a közlésmódok rendszeréről Lasic a következőket mondja: „... a folyamat az objektív narrációtól a szubjektív beszédig, az egyik beolvadása a másikba, az ellentétek összekapcsolása: kontinuitás és diszkontinuitás a modális narratív szinten belül.” (41. old.) Ebben az esetben az ellentmondásosság hordozója a leíró monológ és a monologikus-dialogikus jelenet. Krleža elbeszélőművészetének kulcseljárása, mint kiderül, éppen ez az utóbbi, a mindig antitetikusan építkező jelenet.

Az ellenpontosító építkezés talán fabulatív-kompozíciós szinten érhető tetten leginkább. Lasic vizsgálódási alapjául a *Zászlók* kompozíciós és szépsévonalaának viszonya szolgál.

b. A totalitás formája sem oldja fel a személyiség belső ellentmondásait. Kamill a történelembe vetett hit és a létezés fundamentális értelmetlenségének kettős táptalaján mint állandóan változó, formájában, tartalmi lényegében sohasem véglegesíthető élet fejlődik ki.

c. A külső dialektika formáját vizsgálva Lasic kimutatja, hogy a főhős nemcsak belső életének lényegi megnyilvánulásait tekintve kettős, hanem másokkal való kapcsolataiban is. Egyetlen individuumban sem tudja egyértelműen saját lényegének tárgyi kifejeződését látni. Kettős-ségének szükségszerű következménye, hogy minden esetben igenli is, tagadja is a „másikhoz” való kötődés éppen adott alakját.

d. Az említett strukturális formák egytől egyig az egzisztencia formájából indulnak ki, és természetesen abba futnak vissza. Meghatározó erejű, szintetizáló formáról van tehát szó. A vágyódás és magányosság olyan ellentmondásáról, ami *kontinuitásként* (a történelem értelmébe vetett hit és a másokban való feloldódás reménye mint vágyódás — azaz mint lét) és *diszkontinuitásként* (a létezés fundamentális értelmetlenségének élménye és a másoktól való individuális elválasztottság állandó érzete mint magányosság — azaz mint egzisztencia) értelmezhető. Az utóbbi mondatból kinövő következtetésünk megegyezik Lasic már idézett hipotetikus megállapításával: a *Zászlók* a lét és egzisztencia kontradiktórius egységéből épít. Világossá válik tehát, hogyan fonódnak össze a regényben a személyiség kifejeződési formái és hogyan valósítják meg a legapróbb részletekre is kiterjedő antitetikus regényépítést.

A könyv azonban nem merül ki a hipotézis kellő bizonyításában, ennél sokkal tovább megy. Amellett, hogy felfedi a *Zászlók* szerkezeti-tar-

talmi lényegét, a bonyolult rendszerben tájékozódva fogalmakat, összefüggéseket tisztáz, grafikus ábrákat mellékel, egyszerűval tudományos módszertani segítséget nyújt a regényelemzés gyakorlatához. Általánosan is érvényesíthető elemzési eljárást dolgoz ki, amely egyesíti a hipotézis kifejtését, a strukturális dedukciót és az induktív szemléletet, az érvényességre számot tartó elemzési eljárás nélkülözhetetlen összetevőit.

FARAGÓ Kornélia

## KRLEŽARÓL KEZDŐKNEK

Darko Gašparović: *Dramatica Krležinana*. Biblioteka Prolog, knjiga 3, Zagreb, 1977

Hadd bocsássam előre, kezdők alatt azokat a színház- és irodalomkedvelőket értem, akik minden előzetes ismeret nélkül közelednek Miroslav Krleža hatalmas életművéhez, ezen belül pedig drámairodalmához. Gašparović könyve „kellemes” találkozót biztosít, talán még útmutatóul is szolgálhat, de ettől többet sajnos nem adhat, úgyhogy munkája megnevezésekor készakarva kerülöm még a „tankönyv” jelölést is. Aki magasabb igényekkel közeledik e dramaturgiai dolgozathoz, az csalódni fog, már a könyv felénél rájön, Gašparović vesztesen kerül ki az anyaggal vívott párharcból. Vesztesen, mint mindenki, aki Krleža életművében részproblémák vázolásával és részmegoldások keresésével próbál „magánhasználatra” rendet teremteni. A Krleža-életmű (szerencsére) ellenáll a kopjahegyező vállalkozásoknak, messzire löki magától a kalandor lovagokat. Gašparović olyan kalandra vállalkozik, melynek kimenetele a munka írása közben előtte is világossá válik. A Christofor Colombo drámával kapcsolatban jegyzi meg: „Ez a könyv, amint az már az eddigiekből is világosan kitűnik, Krleža drámáinak dramaturgiai-szenográfiai tulajdonságaival foglalkozik, éppen ezért készakarva tekintünk el Kolumbusz és Michelangelo alakjainak az európai és a világirodalomban jelentkező változataival történeti összehasonlító elemzéstől (ami egyébként egy irodalmi tanulmány esetében megkerülhetetlen lenne). Nem érdekelnek bennünket a tartalmi párhuzamok, melyek Strindberg vagy Claudel, vagy hogy a horvát drámairodalomnál maradjunk, Nedeljko Fabrio drámaival történeti összehasonlítások vonhatók meg, mert ezek nem lehetnek segítségünkre Krleža drámáinak dramaturgiai-szenográfiai elemzésekor, csak a téma irodalmi megformálásának azonos vagy eltérő jellegére utalhatnak. Eppen ezért »in media res« kezdjük...” És Gašparović az

in media res értelmében minden további összevetést elutasít, az olyanokat is, melyeket maga a felvetett probléma követelne meg.

Ennek folytán csak deklaratív formában történik utalás Krleža korai drámáinak expresszionista, impresszionista és szimbolista vonásaira, melyeket „nem lehet megkerülni” (D. G.), úgyszintén az egzisztencializmus kérdésének jelentkezésére, vagy a Krleža—Ibsen, Krleža—Strindberg, Krleža—Brecht párhuzamokra. Mindezek lényeges momentumok, melyek magából a témából adódnak, éppen ezért nem lehet őket büntetés nélkül megkerülni. Gašparović mégis másodrendűvé degradálja őket, hisz célja a formális elemzés, és ehhez mereven ragaszkodik. E parcialitás folytán jut el egészen addig, hogy magával a tartalommal is csak a szövégértelmezés szintjén foglalkozik, számára csak az ebből adódó tények az érdekesek. Érdekesek, de nem használhatók, és ezt a végén maga is belátja. Felismeri, hogy Krleža esetében a tartalom szétfeszíti „az állandósított dramaturgiai és scenográfiai formákat és törvényeket, [Krleža] megkísérli a szabad asszociációkon alapuló új dramaturgia megteremtését”.

Ez a felismerés fordulatot jelent Gašparović művében. A Glembayak drámaciklus elemzésekor jut el erre a pontra, nem véletlen tehát, hogy szerzőnk meglátásai ekkor válnak teljes értékűvé, és egyben elfogadhatóvá is. Az ezt megelőző három fejezetben a tényekhez nem a következtetés útján jut el, hanem a maguk aprioritásában — éppen ezért fedezetnélküliségükben — használja őket. A tartalom és a forma kauzalitáson alapuló egysége — vagyis a dráma teljessége — az egyetlen biztos pont, ahonnan kiindulva és továbblépve ítéletei megalapozottakká válnak, egyben megszűnik impressziójellegük is. Onkéntelenül támad gyanú az olvasóban: Gašparović Krleža ifjúkori drámáit a későbbi nagy drámák, a Glembay-ciklus árnyékában szemléli, amolyan „elgyakorlatnak” (Krleža szavait Gašparović szó szerint értelmezi!) tartja, amely csak a kiteljesedést segíti elő.

A Glembay-ciklus esetében tudja csak megteremteni (éppen azért, mert szemlélete az alapjaiban változik meg) a kritikai távolságot egyrészt mű és kritika, másrészt, a korábbi értelmezésekre vonatkoztatva, kritika és kritika között. Számtalan tévhitel és félremagyarázással számol le szerzőnk, egyben rámutat mindazokra a hibákra, melyek lehetlenné tették a drámák színpadi érvényesülését.

Dariko Gašparović dramaturgiai dolgozatának hibája a túl szűkre vont határ, a parciális zártság. E leszűkítés nem képes impulzust adni — sem a szerzőnek, sem az olvasónak — a téma következetes végig-gondolásához. Felmutat némi törekvést a krlezei drámafejlődés lényegi megrajzolását illetően, de a szándék mindvégig megmarad a felszínes ügyködésnél. Az olvasó pedig kénytelen megelégedni a nagyvonalú tárgyi ismeretekkel.

MAK Ferenc



## TANULMÁNYOK KRLEŽÁRÓL

Marijan Matković: *Ogledi i ogledala*, Mladost, Zagreb, 1977

A kor nem mentség és nem magyarázat, hanem olyan tény, amelyet tudomásul kell vennie mindenkinek — ez volt, ez ma is Miroslav Krleža okfejtése, és ebben nem hagyja magát megcáfolni. Internacionalista alapállásból értékeli korának eseményeit, elsősorban a horvátok helyét a világban, viszonyukat a forradalomhoz, önnön múltjukhoz és jelentőségükhöz. Ebből az alapállásból következik, hogy Krleža monarchia-, ezen belül pedig magyarság- és horvátság-élménye nem kizárólag személyes jogon van jelen alkotásaiban és nyilatkozataiban, az önéletrajzi elemek csupán a mélyebb, átfogóbb érzelmi és gondolati megismerést teszik lehetővé.

Marijan Matković esszéketetének Krleža-vonatkozásaiban (Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje, 31—77. o.; Miroslav Krleža, 297—311. o.; Svjete riječi Miroslava Krleže, 383—391. o.) mindenekelőtt a fenti gondolatokat fejti ki bővebben, drámaközpontú kritikai esszé keretében. Matković elsődleges célja az — és ez a kötet egészére vonatkozik —, hogy irodalomtörténetileg és irodalomelméletileg is védhető válszokat adjon, meggyőzően érveljen és bizonyítson, a legérzékenyebb és legényesebb problémakörökben végleges megoldást találjon. Másodlagos, de éppúgy elhanyagolhatatlan okként felveti a lényegbevágó, ám eddig megválaszolatlan vagy nem egyértelműen tisztázott kérdések egész sorát, és útmutatóként elindítja a megoldási lehetőségek fonalát. Egyrészt irodalomtörténeti, morális és esztétikai énekek felmutatására, másrészt szubjektív véleménynyilvánításra és megfigyeléseinek érvényre juttatására törekszik.

Krleža drámaírását három periódusra osztja: az első a Legendák-ciklus, második A táborban (U logoru), a Farkasháza (Vučjak) és a Golgota, majd harmadik a Glembay-trilógia, amit Krleža legjellemzőbb és shakespeare-i értelemben is a legművészibb alkotásának nevez.

Matković már a Legendák lírai szimbólumából kihámozza azt a határozott drámai alapmotívumot, amely később is visszatér Krleža drámaiban: a hit és a kétely szembenállását. Egyúttal hangsúlyozza, hogy Krleža gyorsan kinövi a külső irodalmi hatásokat, nevezetesen Oscar Wilde lírai szimbolikáját, Wedekind naturalizmusát, a korabeli német expresszionizmus, valamint Ibsen és Strindberg hatását, s a tőlük tanult drámai kifejezést és színi megjelenítést hamar egyéníti.

„... amikor gimnazistaként...”, később pedig húszéves kezdőként leültet drámát írni, természetesen azt gondoltam, hogy ezt a tudást egy mestertől sajátíthatom el. A mi irodalomtörténeti kaptafánk alapján úgy tűnt, hogy Demeterből, Markovićtól, Tresićtól, Kumičićtól vagy Dežman

Ivanovtól, a modernek fő iniciátorától szerzem meg ezt a jártasságot. Azt hiszem, nem túlzás azt állítani . . . , hogy ezektől a drámaíróktól senki semmit nem tanulhat meg, még egy kezdő sem . . . Amit a mi színi-irodalmunk keretében meg lehetett tanulni, az édeskeves volt: némi retorika Vojnovićtól és némi szimbolizmus Kosortól.” (146—147. o.)

Meggyőző Matković megállapítása, hogy Krleža háborús lírája, melyet egy elnyomott ország tragikus valósága táplál, érzelmi felfokozottságával és szemléletmódjával is, belelopta magát a Legendák világába. Nem egyfajta dekadens rezignáció telepszik rá a világra, hanem olyan drámai situáció fogja közre, amelyben Krleža prométheuszi harcot vív az emberi méltóságért. Nem történelmi drámát ír, hanem a valódi legendához hasonló ahisztorikus történetet, amelyben Krisztus, Kolumbusz és Michelangelo a maga jelképes voltával, harcával és ugyancsak szimbolikus környezetével egyfajta jelképes színpadi megjelenítést eredményez.

Matković hosszan elidőz az írói alkat kérdésénél is általában, és megerősíti azt, hogy az irodalomban, különösen egy-egy sokoldalú, széles látókörű alkotó esetében roppant nehéz és nem is célszerű szigorú határt vonni lírikus, elbeszélő vagy drámai alkat között. Krleža írói alkatának megítélésében Matković mégsem kezeli elég rugalmasan ezt a kérdést. Ugyanis a kizárólagosság határát súrolva leszögezi: Krleža drámai talentum, egyértelmű és vitathatatlan drámaiság árad novelláiból (A horvát hadisten), regényeiből (Filip Latinovicz hazatérése, Az ész határán), továbbá számos költeményéből és poémáiból is, egyszerűen: az egész Krleža-opus voltaképpen temperamentumos drámai dialógusok és monológok összessége. Matković egyúttal felrója a kritikának, hogy még nem értékelté eléggé és kellően azt a tényt, hogy Krleža alkotásainak értéke épp a drámaiságukban van, s ezzel Krleža minden kritikusanak számolnia kell. Tegyük hozzá: ma már számolnak is vele, de — nagyon helyesen — csak azon számos szempont egyikéként, amely a Krleža-életmű mind teljesebb áttekintéséhez és felméréséhez szükséges. Mert Krleža drámaiságának, barokkos mondanifüzerekkel tűzdelt értékezőprózájának, elbeszélő hajlamának vagy éppen érzelmmel telített lírai gondolatmenetének túlhangsúlyozása a többi kárára, jobbik esetben is, csak egyoldalú elemzés lenne, és részeredményhez vezetne.

Matković Krleža második drámaíró korszakából A táborban, a Farkasháza, valamint a Golgota című drámákkal foglalkozik részletebben. Megállapítja, hogy ezekben már igen hangsúlyozott a lélektani drámai szituáció, a hősök pszichológiailag kidolgozottabbak, mint korábban voltak, karakterei már realiztikusan motiváltak, és a reális drámai összetűzések erőteljes dialógusaiból egy konkrét élethelyzet meg végzetes elferdülése bontakozik ki, ami végkifejletét a Glembay-cikkusban éri el.

Nemcsak a hazai, hanem a világirodalomnak is jeles alkotásai közé sorolja ezt a nagy művészi és egyben történelmi vállalkozást. Matković megjegyzi, hogy a generációs degradálódásnak és a család széthullásának

problematikája jól ismert a világirodalomban — Gorkijt, Balzacot, Thomas Mannt, Galsworthyt stb. is foglalkoztatta —, a hazaiak közül azonban ezt a romlásba vivő folyamatot csak Krleža dolgozta fel átfogóan. Egy előkelő familia múltját és jelenét önti irodalmi formába a húszas évek második felében, immár történelmi távlatból; hiszen a Glembayak első generációja a horvát uralkodó osztály monarchikus szemléletű köréből való, innen, a feudalizmus számukra fényes korszakából vezet századokkal jelzett útjuk a semmibe, a pusztulásba. Ezt a bomlást prózában és drámában örökíti meg Krleža, az előbbiben többnyire a család múltját, az utóbbiban inkább a jelenét festve meg. Széles történelmi panorámája jóval túlmutat a Glembayak történetén, hiszen akkor ragadja meg a család történetét, amikor ezeknek az embereknek már nem adatott meg a hazudozás és a látszatok lehetősége, amikor intím és kevésbé intím mivoltukban is rajtakapta őket a történelem. A Glembay-ciklus az örültek és az öngyilkosok galériája is, amelynek legreprezentánsabb „példányait” a változó idő rúgja ki a világból, s zúzza porrá vagy füllasztja a prostitúcióba.

Matković a Glembayak drámában megírt történetével foglalkozik tüzesebben (Glembay Ltd., Léda, Agónia), de nyomban le kell szögezni, hogy a szerkezetet illetően nem elég behatóan. Ez annál is inkább szemet szúr, mert Krleža sajátosan szabálytalan drámaszerkesztése (az Agóniában a legkifejezettebb), akárcsak alakatlan novellái, olyan krležai gesztus, amely az életanyag feltétlen tisztelete felé mutat, jelezzve, hogy a feladatát jól végző író egy kicsit mindig rendbontó, a teret és időt megnyitja az Ember és a Világ univerzális távlata felé, miközben a légtört színültig tölti szenvedéllyel és szabadsággal. Több figyelmet érdemelt volna például az Agónia hármas kompozíciója, amely situációtéremtéssel rádöbentti a hőseket arra, hogy a világ megragadásához sem az értelmük, sem az érzék nem elegendők. Keveset tudunk meg arról is, hogy Krleža mesterien tudja a párbeszédnek alárendelni a dráma minden tér- és időbeni korlátok közé szorult alkotóelemét úgy, hogy közben bebizonyosodik: az emberi sors szabadon, idő- és térbeni megkötöttség nélkül áramlik évszázadokon át.

Krleža jellemábrázolásával és nyelvezetével Matković nagyon alaposan és kimerítően foglalkozik. Megállapítja, hogy olyan jellemeknek mintázza meg hőseit, akik saját életük színpadán átélik önmagukat és sorukat, egyéni hajlamuk szerint változnak a beszédbeli és színpadi situációk keretében. Ezen a cseppet sem veszélytelen shakespeare-i úton otthonosan mozog, és a maga nemében páratlan realizmust valósít meg. Nem azért — mondja Matković —, mert realista módszerrel ír, hanem mert világlátása megfelelő irodalmi és színpadi megformálást kap. Krleža világában nehéz élni, de lehet, még hozzá emberi módon — és meghalni is. Hősei — általában — kívül állnak a reális világon, de disszidens voltak épp az a tökéletes jelenlét teremti meg, amellyel vállalják a velük

szemben álló s számukra bevehetetlen közeget. A krležai hős sohasem mond le a világról, ellenkezőleg, a világ mond le róla — áldozattá válik. Az objektív valóságtól elszigetelt léte önmegvalósítás, ugyanakkor önmegsemmisítés is. Komplet világ az övé, saját értéktörvényekkel és értékmérővel, rendbontó szerkezettel — benne a krležai kontrapunktokkal és a végkövetkeztetésben egygyé olvadó esztétikai és etikai követelményekkel.

Krleža mindig tudatában van a nyelvi szituációnak, amelyben alkot. Minden átkának és csapdájának. Tud bánni a szavakkal, korbácsol és simogat velük, irodalommá oldott bírálata és lázadása lenyűgöző nyelvi játékok. Lexikai világa minden főbb nyelvjárási területünknek otthont ad, igent bólinva ezzel arra az elioti követelésre, hogy a költőnek legyen nyelvtörténeti érzéke. Krleža egész nyelvi kozmosza — írja Matković — a maga koordinátaival és gravitációjával, különleges szabályaival új nyelvi összefüggéseket teremt, és tiszteletet parancsol: a mai horvát irodalmi nyelv alapját képezi, sajátos nyelvészeti kája pedig termékeny materiát nyújt jelenkori filológianknak.

Krleža életműve egy életvitel és a kor művészi találkozásának eredménye. Egyetlen nagy könyv, melyben jól megfér lírai a drámaival, szépirodalom a publicisztikával, az ősz tapasztalat a pubertáns daccal, állapítja meg Matković.

Az írói angazsáltság kapcsán megjegyzi: a mai kritika nem mellőzheti azt a tényt, hogy Krleža univerzális érdeklődésű, megalkuvás nélküli, elkötelezett művésszé nővi ki magát egy lényegében költőietlen korszakban. Angazsáltsága lehetővé teszi, hogy műve nyelvünk és irodalmi valóságunk szerves részévé váljék, ezen túl pedig bekerüljön századunk soknyelvű Európa-központú irodalmába. Az angazsált irodalomban — mondja egy helyütt Krleža — minden kifejezési eszköz megengedett, csak a szűmulálás nem. Az elkötelezett állásfoglalás tehát önmagában nem ártó mindaddig, amíg nem erőltetik, amíg nem szabják meg, tehát amíg nem kívülről jön, hanem spontánul születik meg magában a műben, az alkotás folyamatában.

Matković könyvének jelentősége abban mutatkozik meg, hogy tanulmányai teljes értékű alkotások, önálló életet élnek. Harminc év (1945—1975) termése az *Ogledi i ogledala*, kritikai tanúvallomás a drámai konfliktusokkal és egyéni sorsokkal terhes hazai és európai művészetről. Sajátos, de nem önkényes értékrendje megbízható, a vitatható pontokon pedig építő és szükségszerű polemikára hív ki. Magas esztétikai mércét alkalmaz, kritériumai összetettek, és ezt egy aránylag rugalmas elemzési módszerrel egyensúlyozza.

POLYÁK Márta

---

# KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

---

## HAGYOMÁNY ÉS ÉRTEKEK

*Jegyzet a Nobel-díjas Singerről*

VARGA ISTVÁN

Singer munkásságát aligha értékelhetjük a teljesség igényével, hiszen művéről és róla is keveset tudunk. Annyit, hogy származása szerint lengyelországi zsidó, az Egyesült Államokban él, műveit anyanyelvén, jiddisül írja: ez ideig néhány regénye jelent meg. Ezeket jómaga vagy másvalaki (közöttük Saul Bellow) ülteti át angolra. Ez a körülmény is megnehezíti az akár fenntartással is tárgyilagosnak nevezhető véleménymondást, hiszen a többszöri fordítás során megváltozik a mű zenéje, varázsa veszít, de nyer is a maga módján.

A három találkozás című, önéletrajzi fogantatású elbeszélésében Singer így vall a világról, ahonnan elindult: „... kis falu volt, néhány tucatnyi roskatag, zsúfódó viskó egy mocsár körül... Egész októberben esett az eső, és a viskók tükröképe úgy terült el a mocsáron, mint egy tó felszínén. Rutén parasztok gázoltak a sárban, kaftános görnyedt zsidók, férficsizmás asszonyok és lányok, kendővel a fejükön. A levegőben ködfelhők kavarogtak. Odafönt varjak röpködtek károlva. Az égbolt alacsonyynak látszott, ólomszürke volt, viharokkal terhes. A kéményekből nem szállt fel a füst, magához húzta az átázott föld.” Amikor a német fasizmus előretörése elől, 1935-ben, az Egyesült Államokba vándorol, újra a „mélyből” indul az irodalmi hírnév megszerzése felé. Fent említett elbeszélésében akkori életkörülményeiről tárgyilagos hangon szól: „Harmadik éve voltam New Yorkban. Egy jiddis lap időnként közölte karcolataimat. Bútorozott szobában laktam, nem messze az Union Square-tól. A szoba sötét volt. Gyalog kellett felmennem a negyedik emeletre, és a lépcső bűzött valami fertőtlenítőtől. A padlót töredezett linóleum borította, svábbogarak másztak ki alóla. Ha felgyújtottam a mennyezetről lógó csupasz villanykörtét, egy rozoga bridszasztal láttam, egy rongyos huzatú, túlságosan kitömött széklet és egy mosdó — a csapjából rozsdás víz csöpögött megállás nélkül. Az ablak egy tűzfalra nyílt.” Kezdetben újságíró volt, majd az óhazában lejártszódó regényei

és az új hazai zsidó világot bemutató elbeszélései lassanként meghozták számára az elismerést. Hamarosan népszerű író lesz. Mostani életformájáról egy másik, önéletrajzi elemeket is bőven tartalmazó elbeszéléseben, Az oktatásában, Singer így ír: „Azon a télen egy lapnál dolgoztam, könyveket írtam, felolvasó körutakra jártam, és mint vendég tanár előadásokat tartottam az irodalmi alkotómunkáról egy közép-nyugati egyetemen. Csak két napot töltöttem ott minden második héten, de azért kivettem egy lakást, telefont. Az egyetemen tanári szobát is kaptam: abban is volt telefon. Mind a két készülék állandóan szólt; alkármelyik ajtómon nyitottam be, mindig a csörömpölésük fogadott. Tanárok jelentkeztek ismerkedési céllal, a feleségük hívott ebédre vagy vacsorára, hallgatók óhajtották megbeszélni a dolgozataikat, erőszkos újságírók kértek interjút, a helybeli zsidóság képviselői kerestek, hogy tartsak előadást kulturális központjukban.”

Singer regényei közül mostanáig csak egy jelent meg magyarul: *A rabszolga*, de az is lényeges késéssel, hiszen az Egyesült Államokban 1962-ben adták ki. A regény olyan erényekkel rendelkezik, amelyek több szempontból igazolják szerzőjének népszerűségét és hírnevét.

A XVI. század vérzivataros, háborúkban bővelkedő első felében játszódik a regény, középpontjában a zsidóság zárt közössége egyik alakjának sorsával. Mindjárt megállapíthatjuk, Singer munkásságának egyik értéke éppen abban rejlik, hogy magas művészi színvonalon sikerült irodalmilag feltámasztania egy olyan rezervátum-világot, amelyet a kegyetlen történelem nem is olyan régen erőszakkal igyekezett megsemmisíteni. Singer ennek a sajátos lengyelországi zsidó világnak talán utolsó hírnöke, tőle tudhatjuk meg igen pontosan, milyen is volt ez a világ. Természetesen ez korántsem elegendő ahhoz, hogy az utolsó krónikás nagy író is legyen. Jelentős íróvá az eltűnt világhoz való emberi és írói viszonyulása teszi, s műveinek ebből fakadó üzenete.

*A rabszolga*ban Singer egészen a flaubert-i realizmusig kanyarodott vissza abbéli törekvésében, hogy mondanivalóját világosan közölje. Regényéből hiányzik mindenfajta kísérletezés, tartalma és a mű üzenete közvetlenül elérhető és értelmezhető. Talán ez lehet Singer népszerűségének egyik titka. Mondatai rövidek, könnyen átfekintethők, hiányzik belőlük a formai bravúr. Szókincse puritán, a nagy szavakat szantszándékkal kerüli el. A nyelvi és formai egyszerűséghez, miközben tárgyilagos krónikásként mutatkozik be, remekül kötődik az író tömörítőképesége. A rövid mondatok folyamatos áradása különös ritmust kölcsönöz a regénynek, míg az író tömörítőképesége a műnek drámai feszültséget biztosít. Regényhősnének életútját Singer jelenetekbe sűríti, a jeleneteket megelőző eseményekről szükséztlenül csak a leglényegesebbet közli, viszont ezeket a rendre kulcsfontosságú jeleneteket Jákob, a hős életéből árnyaltan és aprólékosan dolgozza ki. Ilyen módon, de főként *A rabszolga*

formájára való tekintettel Singert a hagyományos regény „megmentőjé-ként” tarthatjuk számon.

A mű központjában Jákob életútja áll. Igaz, nem teljes a róla kapott kép, hiszen gyermek- és ifjúkoráról keveset mond el a szerző, de ez nem is lényeges, hiszen életének alakulása akkor válik tartalmassá, amikor Jákob válsághelyzetekbe kerül, amikor nem tudja közös nevezőre hozni belső világát a külvilág törvényeivel. Ez a belső viaskodás a regény magva. Jákob a zsidó vallás által kijelölt törvények szerint szeretne élni, s ennek lényege az örökös alkalmazkodási kényszer, a hűség az ősök nézeteihez, a vallási törvények konkretizálása a hétköznapi életben. A rabszolgá válik, azaz vallása tanítása ellen cselekszik, amikor érzelmeit szabadjára engedi, tiszta és őszintén szerelmét, életársul a katolikus Wandát választva. Eközben mindinkább eltávolodik zsidó hitársaitól, de azért is, hogy lassanként felfedezze, vallásos érzésük csupán a hit rituális külsőségeinek betartására szorítkozik, az életben pedig lépé-nyomon a hit tanításának ellentmondva cselekszenek. Jákob mégsem tagadja meg a hitét, sőt tapasztalatai ellenére is ragaszkodik hozzá, emberi tartalommal igyekezve feltölteni az üres szertartásokat. Így válhat a „bűnös” Jákob vonzóvá és teljes emberré, hitársai pedig korlátozt és gyáva alakoskodókká.

Jákob, a rabszolgá bizonyos fokig lázadó forradalmár volt, mert le-  
küzdötte a hitesszabta korlátokat, és tudatosan átlépett a vétkeznek vélt területre: Wandát vette magához. De forradalmivá tette magatartása a hatalom bitorlóival szemben is. Bátran vállalta a menekülés veszélyeit: „Ekkor átvillant agyán, hogy a láncokat néha el is lehet szakítani. El-  
végre sehöl sincs megírva, hogy az embernek bele kell egyeznie saját pusztulásába.” Új arcot nyer a gyávaságon és alkalmazkodási kényszeren alapuló hite, hogy a gonoszak hatalmát megdönthetőnek tartja. Jákob forradalma csak a gondolat síkján játszódhat le, mert származása, a be-  
léje sulykolt és minden betűjében magáévá tett vallási nézetei, szokása és gondolkodása, nem lehet egyenlő a maximális (társadalmi érvényű) ki-  
bontakozással. Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy Singer, bur-  
koltan ugyan, de félreérthetetlenül mutat rá arra is, hogy Jákob lázadásá-  
hoz döntően járul hozzá tiltott szerelme Wanda iránt, illetve a halállal  
vívott pillanatokban Wanda megejtő, örök asszonyi áldozatvállalása,  
szókimondó és lázító perlekedése a világgal.

A rabszolgá egy ember felszabadulásának története, bár ez csak a gondolat elszabadulásában, a vallás- és hagyománysszabta bilincsek át-  
meneti levetésében mutatkozik meg. Megragadó Singer humanizmusa,  
impresszív múltidéző ereje, írói üzenetének világos, egyértelmű és szug-  
geszív közlése.

# MŰVÉSZET ÉS TERMÉSZET, MŰVÉSZET ÉS TÁRSADALOM

SZOMBATHY BÁLINT

1. *A természettől a művészetig, a művészettől a természetig* névvel fogták át a szervezők a nemzetek idej véencei biennáléjének szakosított, illetve tematizált hat tárlatát, valamint a nemzeti csarnokokban bemutatott anyagot. A bevezetőként, előtanulmányként és történeti vizsgálatként egyaránt felfogható hat visszatekintő tárlat az utóbbi fél évszázad gyakorlatán át igyekezett bizonyítani, hogy a művészet a természet meta-nyelveként, második valóságként is értelmezhető.

A polgári társadalom látványszerű, mimetikus művészetének hibáin okuló s egy új, valóságtól független valóság megteremtését célzó szintaktikai-szemantikai modell kialakulásának és fejlődésének fontosabb állomásait kísérte végig *A nagy absztrakció, nagy realizmus* című kiállítás első része. Ez a művészeti megnyilvánulás a századelőn jött létre az absztrakció különböző formáiból, úttörői pedig a De Stijl-beliek, valamint Kandinszkij, Malevics, Balla stb. voltak. A bemutatás a művészet nyelvi jelenlenségként való rudatosítását szorgalmazta, felismerve egyúttal, hogy a művészet elsősorban nyelvi, ezen belül pedig jeltermészetű. A konkrét és absztrakt művészet volt tehát az első olyan modell a művészettörténetben, amely az alkotást tárgyi mivoltában abszolutizáló idealista felfogás mintegy ellenmodelljeként „művészeti tájékozódású” művészetet dolgozott ki, kezdeményezve a művészet természetét önreflexív módon vizsgáló korszerű kutatásokat, melyek posztkonceptuális festészet néven később Reinhardt, Kelly, Noland, Vierrat stb. munkáiban nyerték el végső formáikat. A *nagy realisták* közé sorolt Picasso, Braque, Duchamp, Schwitters, De Chirico, Dine, Pistoletto stb. alkotásai diónéjban szemléltették a művészet 1914-től napjainkig keletkezett realista vonulatait. Ez a realizmus azonban nem hozható egy nevezőre ennek a fogalomnak a szocrealista művészetszemléletben betöltött sematikus szerepével. A nagy realizmus csoportjába sorolt művek illyképpen a szürrealista, dadaista, metafizikai, pop és újrealista művészetgyakorlat nyelvi



szerkezetein keresztül egyfajta új figurálistikus révén ragadták meg a valóságot.

De Chirico, Ernst, Dali, Magritte, Lindner, Dubuffet, Bacon, Twombly stb. munkái képviselték a biennálén a *belső* érzelmek, álmok és szorongások szürreális világát, valamint a társadalom színén képződő *külső* állapotok és jelenségek összefüggésrendszerének képi kivételését. Ennek a tárlatnak az íve szinte természetszerűen vitt a következő nagy tematikai egységhez, amely *A városi ikonoszféra* néven Severini, Léger, Morach, Dix, Boccioni, Rauchenberg, Warhol, Segal, Lichtenstein, Hockney, Rosenquist, Rotella stb. alkotásainak felhasználásával tekintette végig azt a századunk húszas éveiben keletkezett festészeti felelőtlenséget, amely az iparosodó és gyarapodó nagyvárosok látványából kiindulva a pop művészet fogyasztói ideáljainak abszolutizálásához vezetett, második természetként értelmezve az urbánus környezet fenomenológiáját.

*A látvány konvenciója* című tematikai egység a látvány transzponálásának kérdését vetette fel. Az alany és a tárgy, a művészi én és a világ közti kapcsolat sajátos láttatását Balla, Magritte, Giacometti, Dübbers, Buren, Isgró, Penone stb. alkotásainak egy olyan válogatásával valósították meg a szervezők, mely az alkotók sajátos látószögén és auráján, a „kézjegen” át mintegy emblemaszerűen utalt a látvány és az élmény kölcsönhatásának, illetve a látvány és az élmény erőviszonyából kiismerhető közös eredő képi megfelelőire. *A művészet entrópiája* című kiállítói egység a művészet állapotának végső határáig, egy nyelvi és tartalmilag is leszűkített, homogén szerkezetig hatolt el. A minimális és konceptuális művészet nyelvi leszűkülésének tautológiai természetére Stella, Judd, Andre, Morris, Lewitt és Kosuth alkotásai mutattak rá. *A Természet—ellentermészet* elnevezésű tárlat a szegény művészet (arte povera), az újrealizmus, az environment, a performance, a behaviour (viselkedés) stb. bemutatásával szinte pontot tett arra az erjedési folyamatra, amely a nagyváros ikonoszférájából eredt és végül a művészet belső elhalásához, egy teljes leszűküléshez vezetett. Az ebben a csoportban képviselt alkotók már nem a külső környezet mimézisére esküdtek, hanem egy sajátos és szilárd nyelvi-eszmei alapokon nyugvó második, úgynevezett ellentermészetet alakítottak ki, amelynek lokációja lehet a természetszerű természet, de egy művilég teremtetett zárt térszerkezet is. A rendezvény értelmi szerzői tehát Fontana, Merz, De Maria, Long, Anselmo, Rinke, Aycock, Venet, Haacke, Beuys, Christo, Acconci, Gilbert and George, De Dominicis stb. „individuais természetek” kiragadásával kísérelték meg időszzerűsíteni azt az összetett és végsőkéig bonyolult kérdéskört, ami lényegében a huszonhét nemzeti csarnok anyagának fogalmi és nyelvi körét is meghatározta. A fent vázolt hat történeti tárlat jobbára szerencsés szerkesztése és kritikai folyamatszerűsége folytán a nemzeti csarnokok anyaga már meglehetősen zilátnak és kiegyensúlyozatlanul hatott, a Románia kivételével önként távol maradt

keleti szocialista országok hiányát pedig — az előző évek tapasztalata alapján — nemigen lehetett érezni.

A technológiai korszak elidegenült embere az alkotásban is — talán elsősorban ott — mindinkább vissza-visszavágyik azokba a természeti összefüggésekbe, melyektől a múlt század végén oly büszkén rugaszkodott el. A biennálé idei koncepciója végeredményben nemcsak a természet → művészet → természet feed-back-szerű láncolatának elemzését serkentette, hanem ezzel egyidejűleg felvetette a művészet *helyének* kérdését is, amely az időszerű művészet egyik sarkalatos tétele egyben. A művészet helyének problémáját vizsgálja például a Land Art és az Earth Art. Elnevezésük alapján azt lehetnénk, nincs közöttük lényeges különbség, „de míg a Land Art elnevezés olyan alkotást jelöl, amely a tájhoz tartozik, addig az Earth Art csak a mű anyagára vonatkozó meghatározás, és független a mű környezetétől”. A Land Art tehát inkább a természet szerű természet egy részéhez kötődik, csak a szabadban képezhető el, bár nem természetes anyagokat is felhasznál (vasrúd, téglák, kőtél, szintetika). Az Earth Art ezzel szemben kizárólag földből, kőből, vízből, növényekből és más, a természetben előforduló szerves anyagból készült, de zárt, mesterséges környezetben elhelyezett művek gyűjtőneve, amely a biennálé esetében a *Természet-ellentermészet* csoportba sorolható, a Land Arttal együtt. Míg a *Művészet entrópiája* tárgykörbe tartozó alkotásokra a tárgy, a közlés és a cél azonossága, egybeesése a jellemző, addig a Land Artnál sohasem tudni biztosan: természetes vagy mesterséges alkotásról van-e szó, habár az ábrázolás tárgya mindig önmagát jelenti: „nincsen közbeeső fokozat, mint egy szobornál, amely a bronzon vagy márványon át utal az emberre”. A természetszerű természetbe vont Land Art művészek néhány vizsgálódási pontja a művészettörténet utolsó évtizedéből: Bill Bollinger Kölnnél egy fatörzset dobott a Rajnába; Jan Dibbets árka az amszterdami városi parkban; Walter de Maria fél mérföld hosszú párhuzamos vonalai a nevadai sivatagban; Michael Heizer a kiszáradt nevadai sóstó göröngyös talajába mértani formájú árkokat ásott stb. Az Earth Art és a Land Art is a természet átalakulását, a természetes és mesterséges anyagok viszonyát vizsgálja, miközben utal a felhasznált anyagok hovatartozására, eredetére. Itt tehát a természetes és a mesterséges valóság különleges, inverz viszonya vetül ki, s kár, hogy a biennálé erre a kölcsönös kettősségre nem fordított kellő figyelmet, sőt De Mariát sem Land Art művel mutatta be a közönségnek.

Az a benyomásom, hogy napjaink művészeti problémáinak időszerűsítésével a biennálé felzárkózik abba az élvonalba, amelyből évekkal ezelőtt kiesett. A párizsi fiatalok biennáléjának erőfeszítései után Velence is a művészeti élet fókuszába, a kasseli Documenta mellé vagy vele azonos rangra kíván emelkedni. Az idén ezt nemcsak a természet és a művészet viszonyát tematizáló általános koncepció, hanem a központi eseményekkel párhuzamos, semmivel sem jelentéktlenebb építészeti, fényké-

pézseti, filmművészeti rendezvények, valamint a műalkotók munkáit bemutató tárlat is megerősítette. Mint az ilyen átfogó és terjedelmes szemlékről általában, Velencétől sem kell valami végső és konstans választ várni; erénye az alkotó szellem átalakulásának folyamatszerű, egyben pedig tagolt szemléltetésében rejlik. Kár, hogy a nemzeti válogatások jó része nem nőtt fel a vállalt feladathoz.

2. Amikor a velencei nemzetközi rendezvény már zárta kapuit, Zágrábban külföldi és hazai alkotók részvételével kétnapos tanácskozást tartottak *Művészet és társadalom* néven. A Modern Művészetek Galériájának szervezésében lebonyolított szimpozion valójában a *Tendencije* néven ismert, időnként jelentkező művészeti rendezvény hatodik kiadása volt. Bár a beszélgetés fő témáját négy alapsopontra — Kultúra és változások a korszerű társadalomban; Az emberi környezet; Az alkotó munka és az egyén; Médiumok és akciók — osztották fel, mindezek a rész-kérdések lényegében ugyanannak a kérdéskörnek a kivetülései voltak: a művészet, illetve a művész és a társadalom viszonyát konkretizálták. A vitában felszólalók egyéni meglátásainak egymással ütköző természete már jelezte, hogy nincs kilátás semmilyen szilárd vagy végső állásfoglalásra. A felszólalók egyéni tapasztalatai alapján azonban ki lehetett tapintani azokat a tüneteket, amelyek a korszerű társadalom és az alkotók viszonyát főbb vonalakban jellemzik manapság.

A társadalom és a művészet viszonyában mindig is létezett bizonyos visszakérdező viszony. A klasszikus művészet normáit még a társadalom szabta meg, vagyis a művészet szó szerint „vitette magát” az idők óceánján, felelőtlen volt önmaga sorsa és léte iránt. A század elején bekövetkezett feleszmélés következtében, a modern művészet kialakulásával azonban ez az alkotói szféra — a festészet és a többi vizuális műfaj — függetlenül, kialakította öntörvényű belső elveit és szinte nem is létező normáit, melyek a társadalom merev normáival azóta is szükségszerűen ütköznek. A művészet és a társadalom egyik alapvető félreértése a művek kritériumának megjelölésében és a modern alkotások megértésében rejlett. A társadalom egyrészt nem tudta megérteni, hogy már nem a szép számít a modern művészet kritériumának, másrészt értékeit se nem *mulandósága*, se nem *örökkévalósága* határozza meg, mint a múltban. „A jó, klasszikus művészet természetesen örök, az új kísérletek pedig mulandók. Amúgy sem lehet ezeket komolyan venni, hiszen pusztán korjelenségek. Legokosabb nem is törődni az újjal s továbbra is az örök alkotásokhoz igazodni. Így aztán azokat az utalásokat egyszerűen elutasítják, amelyek a mai művészetre mint társadalmi jelenségre vonatkoznak. Összefoglalva (...) a következőket lehet mondani: a modern művészet ellenségei megegyeznek abban, hogy nem tudják, mi a modern művészet. Ezért szükségképpen azt mondják a valójában újról, hogy nem is létezik” — írja Paul Wember.

A művészet és a társadalom közötti másik félreértés abból fakad, hogy a művészetet is a szokások és az általános emberi normák mércéjével mérik, holott a művészetben sokkal erőteljesebb a fejlődés, sokkal dinamikusabbak a változások. A művészet nem vesz tudomást a többi emberi tevékenység értékelésére szolgáló normákról, nem igazodik a szokásokhoz. A modern művészet megértését épp az teszi oly nehézé, hogy nem lehet megtanulni, mint a normákat és a jogot: „A művész szüntelenül támadja az állandót, szakít a szokásokkal, az állandóan változó kifejezés igényét szolgálja, szüntelenül rombol, felforgat. Tehát permanens »bűnöző«. Helyzete ezért nem könnyű a társadalomban. (...) A művészen mindig sajátos értelemben bűnözőt kell látni, annak ellenére, hogy a hétköznapi értelemben mégsem bűnöző.” A társadalomnak tehát mindig jobban megfeleltek az állandó, bearanyozott formák. Ez a probléma azonban a jelen pillanatban sokkal összetettebb, mint gondolnánk. Míg a századelőn kialakult modern művészet konfliktusa a világgal jobára a normák és az értékrendszerek lerombolásában öltött alakot, napjaink legfrissebb irányzataira már a teljes autonómítás és öntudatosodás a jellemző, vagyis a művészet a művészettörténetben először van tisztában saját helyzetével.

A művészet természetét és fogalmát elemző önreflexív fázis Duchamp-nal kezdődik, lényege szerint pedig konceptuális, mert a művészetet fogalmi összefüggésként vetíti ki. Ez a művészetfelfogás vagy művészetértelmezés azonban már nemcsak az értelmezés és az értékelés miatt problematikus, hanem a művészeti tárgy anyagtalantása és tisztán fogalmi úton való transzponálása következtében ütközik a társadalom egy részének fogyasztói és kispolgári ideáljaival, világnézetével. Az alkotó helyzete a társadalomban illyképp jóval összetettebb, mint mondjuk húsz vagy harminc évvel ezelőtt volt. A gyorsuló idő, a száguldó élet és az információ közlési idejének lerövidülése az alkotót is gyakran rohanásra, rögtönzésre és szalagtermelésre ösztönzi, aminek felismerése újabb konfliktusokhoz és egyéni válságokhoz vezethet.

A zágrábi értekezleten is kiviláglott, hogy a művészek tudatában vannak ennek a mai különleges helyzetnek, de még nem látnak kiutat a bajjokból. Vigasztalhatja őket az a tény, hogy a művészet rendszerint a nagy krízisek és összecsapások idején, robbanásszerűen „ugrott meg”, jutott fel dialektikus fejlődésének magaslatára. Hogy a következő ugrás nyelvileg milyen változásokat hoz majd magával, még csak nem is sejtethető.

---

# MŰHELY

---

## VINKLER IMRE MŰVÉSZETE



### SZÍNEK

#### ÁCS KÁROLY

Fekete alól sejteni sárgát,  
sárga fölött túrni feketét.  
Egy pillantás a késre — már vág.  
Egy hosszú „még” s egy rövid „elég”.

Sárga alatt álmodni kéket,  
kék fölött sárgán feketét.  
Egy pillantás a tűzre — már éget.  
Mindegyre még és mégse elég.

Még sárga, még kék, még fekete, még és  
még és még és sohase elég.  
Egy pillantás a mélybe, egy lépés  
a peremen túl — már nem feketébb.

## VINKLER IMRE

(1928, V. 5.—1967. XI. 21.)

BELA DURANCI

Az elhunyt festő egyik barátjának a lakásán láttam Vinklernek egy korai képét, amely ellenállhatatlanul emlékeztet Ingres (1780—1867) *Fürdőző nő* c. alkotására. Akkortájt, 1946-ban Vinklert és kortársait /diákársait elbűvölte a rajz e kiváló mesterének virtuóz technikája, részletekbe bocsátkozó jéghideg festészete azonban közömbösen hagyta őket. Nem csoda, hogy ezt a kis ovált (Alkt, tempera, 1946, 18×15) maga a megalkotója sem értékelte.

Mai szemmel vizsgálva a gyermekkori „festegetősdí” e termékét, megállapíthatjuk, hogy — mintegy a kezdetek elejét levont következtetésként — már tartalmazza a későbbi hivatásos festőre jellemző sajátosságok egyikét-másikát. Festőnk fölöttébb tiszteli a múlt mestereinek tapasztalatait, s mint pedagógus azon fáradozik, hogy tanulóinak a figyelmét is felhívja ezekre az értékekre. Vinklerben illetudással és figyelmességgel megzabolázott lázas vérmérséklet tombolt, s ezt palettája is tükrözi. Művészi, mindenekelött pedig emberi létének „oválja” a rövid lélegzetű kirándulásokkal dekorált Szabadka volt: egyetemi tanulmányok, katonai szolgálat, párizsi bolyongások, végül pedig a hosszú, átfogó utazások hatalmas akarása, a soha ki nem elégített utazásszomj. A térben feszülő vágy betekintetlensége és a mindennapok zsugorító ereje között emésztdő festőember Glid Nándor Akasztottak balladája c. impresszív emlékművének a leleplezése idején omlik össze.

Most, amikor Vinkler harmadik önálló kiállítását nyitjuk meg (közülük kettő megrendezésére a festő halála után került sor\*), nemcsak arra figyelhetünk már, ami életművében sajátos, autentikus, hanem a művész és a szülőföldje képzőművészeti élete között feszülő ellentétekre is.

Vinkler nemzedéke az ötvenes években vált nagykorúvá, abban az időben, amikor halaszthatatlanul állást kellett foglalni a szocializmus kérdésében, s amikor a jugoszlávai képzőművészet lerázta magát ennek az irányzatnak a nyűgét. Szabadka is ebben az időszakban szabadul meg a maradi hagyományok önkényuralmától s a képzőművészethez és az egyéb művészetekhez való kisvárosi viszonyulás terhétől is. E nemzedék, miután belekóstolt a párizsi művészetbe, közlékenyebb és erőteljesebbé válik, elsőként hirderve 1955 táján a kor új felfogásait a képzőművészet színpadának rivaldafényében fel-felvillanó gyűlölet és tárogatás közepette.

\* 1968. XI. 20—30.; 1978. XII. 19—28.

Ez idő szerint már léteznek művésztelepek Vajdaságban, s tagjaik között ott vannak a szabadkaiak is.

Vinkler is bekapcsolódik a tevékenységbe, noha lelkületének a „kollektív munka” nem felel meg.

Miután oklevelet szerez a belgrádi akadémián, bevonul. 1952-ben, közvetlenül hazatérte után a szabadkai képzőművészeti kör tagjaival együtt ő is kiállítja alkotásait. Ez év november 30-án e kiválóan tevékenykedő kör beköltözik a valamikori munkaközvetítőnek a mai Đ. Đaković utcai épületébe. Képek, szobrok születnek ezekben a műtermekben, heves viták közepette. 1954-ben már Vinkler is tagja egy művésztelepnek, mégpedig a bácstopolyainak. De csak egy nyáron át! A következő évben Párizsba utazik, ezt követően pedig, 1956. szeptember 30-án megnyílik első és egyetlen önálló tárlata. 1957-ben ismét Párizsba látogat.

De amíg mások lángoló palettával és — a kor ízlésének megfelelően — erőteljes gesztusokkal, elragadtatva térnek haza, Vinkler továbbra is visszahúzódo, magába zánkózó művész marad, aki kételkedve nyomoz az alkotói tökély után. Képeinek súlyos anyagából, Van Gogh-t idéző ecsetvonásai nyomán a tömör vokáció nemes hangjai törnek elő. Óvatosan, vontatott ritmusban fogalmaz, kifejezetten duzzadó kolorittal, látványosságoktól mentesen. A kitérésiek iránt nem mutat hajlandóságot, egyre inkább a magány vesz rajta erőt. Közben Szabadka képzőművészeti élete túllép a provincializmuson. Vinkler tárlatát B. Karlavarisnak, majd pedig a bácstopolyai művésztelep tagjainak a tárlata követi. Ettől kezdve egyre gyarapodik a hazai művészek száma, és sokasodnak az e nyugtalanságában is kreatív időszak művészeti irányzatai és stílusai is.

Vinkler ezt követően ismét megpróbál bekapcsolódni az események áramlatába, ezúttal a becei művésztelep révén. Ez a csendes, idillikus Tisza menti város, úgy látszik, megfelel a merengésre és csendes nyomozásra hajlamos festő lelkületének. 1959-ben és 1960-ban ide jár el alkotni, majd, egyévi szünet után, ismét itt fest. Ugyanebben az évben kiállít Szabadkán, az I. Képzőművészeti Találkozó keretében. Ezt követően két kisebb olajfestménnyel (Kagyló — 1962; Halászháló — 1963) részt vesz a Becsén megrendezett képzőművészeti találkozón. Vinkler megpróbálja magáévá tenni művésztársainak a „szókincsét”, képeinek ékés és acélszürke villanásai azonban inkább a közösségbe beilleszkedni nem tudó alkotó elégedetlenségéről árulkodnak.

Nem Vinkler volt az egyedüli, aki nem támogatta a képzőművészeti találkozók tárlatait. A vendéglátó művészek és a szemle többi résztvevője között számos nézeteltérésre került sor azért, mert a rendezvény állítólag elsősorban a nagyobb központok művészeit karolta fel. Az igazságra valószínűleg a szabadkai képzőművészeti élet igen mozgalmas *hetedik évzuzedével*, vagyis a képzőművészeti találkozók első tíz évével kapcsolatos kutatások derítenek majd fényt. Jelenlegi ismereteink alapján is megállapítható azonban, hogy a találkozók nyomán bonyolult vi-

szonyok alakultak ki, s a nézetek igen élesen konfrontálódtak. Vinkler azt vallotta, hogy e helyzet nem kedvez a hazai képzőművészeti élet fejlődésének, s nem volt egészen meggyőződve a szemlén részt vevő művészek őszinteségéről sem. Más szavakkal: miután a város mozgalmas képzőművészeti központtá vált, Vinkler, indulataival, a szunnyadó környezetről a kavargó események felé fordul.

1966-ban, amikor már számos múzeummal és képtárral megismerkedett, ismét Párizsba látogat. Mint pedagógus maga is sok új ismeretre tesz itt szert a nagy művészek alkotásainak a tanulmányozása közben. Az improvizáció és az esetlegesség alkotói módszerét nem hajlandó magáévá tenni. Vérmérsékletére és ösztöneire mind kevésbé hallgat, s *önmön művész-lényét* egyre inkább valamiféle dróton rángatható, paprikajancsiszerű hábunak látja. Képeire hálók, kagylók, mélabút és reménytelen-séget idéző vonalak és színek költöznek.

1967-ben Vinkler ismét elfogadja egy művésztelepnek a meghívását: ezúttal Zentára utazik, hogy csöndesen elbeszélgessen a folyóval. A múltbeli alkotói irányzatok ismerője tapasztalatait most a sokszor megénekelte szeszélyes folyó és a remeteéletet élő egyén közötti közvetítés szolgálatába állítja. A festőnek mintha végre sikerült volna megszabadulnia minden mellékes és nem időálló vonatkozástól, s mintha e motívum feltárta volna számára az autentikus közlés lehetőségeit. Feszült idegekkel, sőtét érzületekkel festi szinte miniatűr folyó-látomásait, úgy, mintha önnön ütőerét vinné vászonra. Közben gondosan ügyel arra, hogy a bensőjében kavargó tűzfészek senki másban kárt ne tegyen. Telített képfelületein sárga, zöld és kék közlésfoszlányok úsznak tova a vízszintes síkot borzó enyhe hullámokon, a függőleges síkban pedig a sajátos vinkleri diagrammák vibrálnak. Itt-ott kékes-zöldes gondolatzilánkok lebegnek a víz felszínén, míg el nem nyeli őket a papír fehérsége, a vakító tisztaság. Az éret színek világában, a barna nosztalgijában és a kék megfoghatatlanságában való tartózkodás eredményeként több akvarell születik.

Ezeket 1967-ben, a VI. Képzőművészeti Találkozón is megtekinthetjük. Emlékszem, mennyire kiábrándult a művész, amikor valaki megállapította, hogy ezek a „túlságosan kis képek nem számíthatnak valami magas eladási árra”. Kiábrándult, mert rendületlenül hitte, hogy általuk fogta össze a kis ovállal megnyitott életművet.

Ezek az alkotások egyben Vinkler sorsát példázzák, az alkotóét, aki minél inkább szabadulni kívánt legszűkebb szülőföldjéről, annál inkább egyggyé vált vele. Vinkler életműve tanúságtétel, a sorsdöntő változások korában, a jövő által kiszorított múlt időszakában élő egyén kínjainak a tanúságtétele.

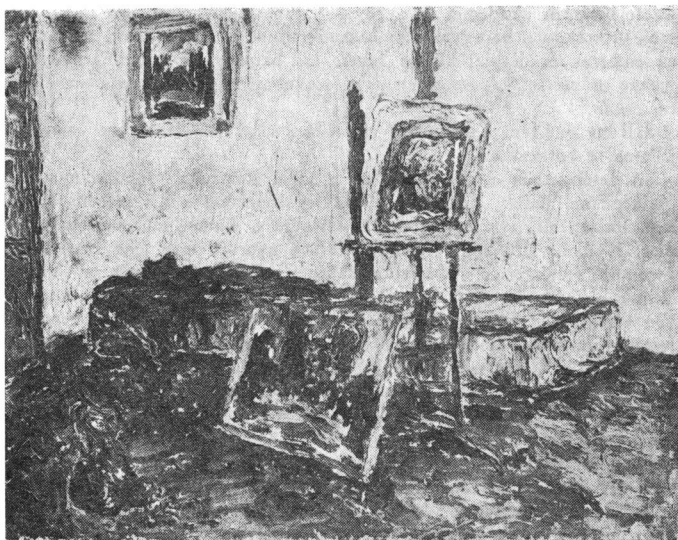




Apám



Párizsi utca



Műterem

## VINKLER IMRE *HID A SZAJNÁN* CÍMŰ FESTMÉNYÉRŐL

„Túl közel állunk még az idő létrájának ahhoz a fokához, melyre apró, kék fejű szegecskékkel — ezekkel egyébként vásznat kell a vakkeretre feszíteni — Vinkler Imre odaszegezte nadrágszélijének lyuggatott végét, és a szíj csatos végéből hurkot csinált” — kezdi afféle mottóként, nem is mottóként: mementóként, szép vallomását festőtársáról és barátjáról Sáfrány Imre.

Két megjegyzést szeretnék fűzni e valóban megdöbbentő szavakhoz:

1. Mivel ma — több mint 10 évvel halála után! — nem állunk immár olyan közel az idő ama tragikus „piktorelétrájához”, szólnunk kell, el kell kezdenünk beszélni róla, hiszen talán egy művésztünk sincs, akinek jobban adósa lennénk.

2. Ez az irracionális filigránmunka, amellyel előkészítette öngyilkosságát, jellemző egész opusára: az apró, kék fejű szegecskéknek megfelelő mikrojelek minden munkáján felfedezhetők, fel még ezen a párizsi vásznon is, amely tán legboldogabb pillanataról tudósít.

A *Híd a Sajján* a Hangya-tanfolyam, a Dobroviciánál 51-ben befejezett belgrádi akadémia és a rövid katonáskodás után első nagy korszak crescendoja, ha egyáltalán használhatunk a visszavonult, magányos, az emberek és diákjai között fekete kis bársonykabátjában árnyékként mozgó művésszel kapcsolatban ilyen szavakat, mint amilyen a *nagy* és a *crescendo*.

Sáfrány említett, *Zsombékeről zsombékera* című esszéjében így vezet be, jellemzi e korszakot:

„A festészetben a keresésnek ez a szűzi korszaka tanulmányjellegű olajképekkel indult, melyek közül a legkifejezőbb a kis méretű önarckép, melyet első (és utolsó) önálló tárlatán a Városi Múzeum vásárolt meg. Nyilvánvaló, hogy ilyen helyzetben gyorsan meg lehet szabadulni a tónusos festészet és a klasszikus faktúra terhéől. Delacroix és Courbet hatása alól az impresszionizmusban talált rövid időre menedéket, de vérmérséklete és érzelemlilága Vlainck és Soutine felé kergeti. Az olajfestéket vastagon, festőkéssel rakja fel a vászonra, faktúrájának ritmusa felgyorsul, a forma szabadabb tolmácsolást nyer, és alá van rendelve a sötét, körvonalazatlan, egymásba olvadó, vastag színrétegek váltakozásának, melyek közül itt-ott kicseng a téma lényegét hangsúlyozó tiszta fehér vagy cinóber akcentus.”

Igen, az 1953-as kis (35×26 cm) Önarokról az érett és kész művész néz ránk: a vászon finom, szemcsés textúrájának első síkba emelése és az éles, sötét vonások festőnk technológiai programjáról, szigorú technológiai mérőjéről, tragikus művészi elszántságáról, elkötelezettségéről beszélnek. A rejtett, csak a szemeken kisütő fájdalom ellenére, a kelle-

mes patinazöld háttér azt sugallja, hogy a mérleg nyelvei még egyensúlyban vannak. Ez az a pillanat, amikor a következő lépés természet-szerűleg: Párizs.

Vinkler Imre 1955-ben utazik Párizsba.

Külön írásban kellene foglalkoznunk művészeink Párizs-élményével, Szajna-képeivel. Ez alkalommal csupán Hangya 1952-es Szajna-hídját és Sáfrány 1955-ös Párizsi tavaszát említeném.

Mind a három szabadkai festő vásznan közös a boldogság, a festő boldogsága, melynek anyaga a kék (az erős kobalttól a hamut érintő ciklámenig), az oceáni, azaz párizsi égbolt.

A Hangya-kép nagy, meleg olcker előterével hihetetlen nyugodtságot sugall és afféle talapzatául szolgál a híd és a házak tipikus hangyái panorámájának és az égbolt istieien gomolygó minőségének.

A három évvel később érkező tanítványoknál kimozdul az egyensúly, és képeink a boldogság festői gesztusaival lesznek teljeseek. Kenik, maszatalják, szinte eszik a kitűnő festéket.

„A *Mirabeau-híd alatt fut a Szajna*” — kezdjük szavalni Apollinaire ismert dalát, e 31×40 cm-es kép előtt.

Míg otthon műtermébe zárkózott és „mintha levetett cipővel lopakodott volna” témái közelébe, addig itt, mint Sáfrány írja: „kiállt az utcára.”

Egyetlen, intenzíven hullámzó, örvénylő, kék tónusú felület. Még a fordított perspektívában — mozdonyként felénk tartó — köhíd is fluid. A víz itt is a festészet metaforájává válik, mint Butor szavai szerint, Monet-nál.

A vadak, Konjović és Šumanović anyaga strukturálódik át, nivellálódik intim anyaggá, tiszta lírává, apollinaire-i dallá.

A gesztusos, pasztás kék gomolygás tele apró moduláló jelekkel. A híd kandallábere például. Vagy a parti fák villás ágai, amelyek majd fontos szerepet játszanak a tűzmadár motívumát feldolgozó képeknél — egy kicsit már most előrevetítve a godot-i fa árnyékát is. Csupán két helyen intervenniál vörössel: a híd autóján és a hajón, de úgy, hogy ez a vörös egyszerre utal a volt eszménykép, Delacroix bíborja és az impresszionistákon keresztül a vadak miniumja felé is.

A kép álcálm központinak vélt motívuma: a sötét hajó zászlaja. A kék-fehér-piros francia zászló.

Természetesen, ez a momentum sincs hivatkozónan felrakva: szabadon és virtuóz módon, ám mégis diszkrétén. Nem lobogó, csupán kis zászló.

Szép téma: a zászló és külön, a francia zászló a festészetben. Már is látom, halom Monet trikolórijait és Čelebonović Familláját.

A jugoszláv festészet egyik centrális, monumentális alkotása, a szerb Bonard, Marko Čelebonović 1931-es *Familia* című nagyméretű festménye, amelyen a teli asztal mögött, a különböző irányba fordult, kon-

templáló figurák között, egy aranyrámás, mélyizzású kép mellett nagy, félig kibontott francia zászló látható.

Únnepelességről, határozott állásfoglalásról beszélnek Celebonovic e festménye kapcsán — számomra e nagy francia zászló a demokrácia, a boldog festészet jelképe is.

Vinkler képe előtt, mint annyiszor már, ismét azt a Párizst Párizsá tevő valamit keressük. Ady így felel e kérdésre: „Ezer apróság, millió serege a parányinak... Finom érzékenysége az intellektusnak, a rezonálóképesség, a nyugtalanság, a társadalmi együttélésnek valami kiválóan nemes, derűs, indiszkrét fölfogása. Ez az.”

Ez az, ismételjük mi is.

Milyen hullámváz, mennyire fokozott ritmus — egyszerűen: élet! Igen, boldognak kell tudnunk e boldogtalan embert itt a Szajna-parton.

Pillanatra bár, el kell gondolkodnunk ezeknek a csupán egy-egy kép erejéig-idejéig boldog festőknek sorsán — az afféle vidéki Nerváliként gyertyával kezében a villamos elé eső, vagy fekvő Farkastói, a „piktórlétráját” filigrámmesterként apró, kék fejű szegekkel szegecselő Vinklerig vagy Bíró Miklósig, pillanatra bár, mondtam, mert hosszasan, mind hosszasan kell időznünk hagyatékuknál.

A *Híd a Szaján* boldog momentuma után a kagylóba zárkózó, maszkok mögé rejtőzködő, tűzmadárként kitörni készülő, miniatűröket preparáló Vinkler munkásságát kell majd kísérnünk, tanulmányoznunk, leír-  
nunk.

TOLNAI OTTÓ

## ZSOMBÉKRÓL ZSOMBÉKRA

SÁFRÁNY IMRE.

A táj mint ihletforrás végigkísérte az első sétaerdei kísérletektől a legutolsó Tisza-parti akvarellsorozatig. „Micsoda egünk van!” — kiáltottuk forró gimnazista fővel, s mentünk a Setaerdőbe vagy Palicsra akvarelllel, olajjal, ahol sárga kalapjában kis széken már ott ült Kálmán bácsi, hogy a maga vasárnapi akverelljét megfesse. Attól a diákos nekilendüléstől kezdve, a táj mint vámaforrás sohasem hagyta el. Újra és újra visszatér hozzá, belefurakszik palettájába, festékeskazettájába, szín-és álmaiba, és még akkor sem hagyja el, ha a legelvonatkozottabb kompozícióját festi. A horizontok ritmusa izgatja, az erdősavók színes

\* Részlet a szerző Zsombékról zsombékra c. írásából, amely a *Híd* 1968/10 számában jelent meg; a teljes szöveg: Sáfrány Imre: *Zsombékok*, *Életjel* Miniatűrök 2., Szabadka, 1968

játéka az első derek után, vagy a kibomló kikelet lehetőfinom szürkéi, amikor az életzöld áradat csak pattanó rügyekkel sejteti érkezését. Ilyenkor kora tavasszal hívtuk egymást a tájba. Menjünk még ma, mondánk, mert holnapra spenótzöld lesz minden. És sajnálkoztunk minden meg gondolatlanul elodázott kora tavaszi kiránduláson.

Egy időben a Zentai úti temető vidéke jelentette számára a tájat. A városi szemétdomb. A szemétdombon böngészők. A temető mozdulatlansága és csendje. Magas, égre rajzolódó fák. Pici házak sorakozója a város peremén. Időnként száguldó sínbuszok kürtpengéi hasogatták mindezt hátrányi szeletekre, hogy rajzblokkjába könnyebben beleférjen.

Külön kell említeni a Majsai úton a Makk hetes csárda mögött húzódo erdősávot. Előtte zombékos árterület. Zombékról zombékra kell lépni, hogy az ember a képhez odaérjen, szokta mondani, és ha csak tehette, sietett oda. Nagyon szerette ezt a hullámos, színekben és formákban igen változatos, a civilizációtól távol eső tájat, annyira szerette, hogy TÁJ helyett RÁJ-nak hívta, az üdvözülés nagy színterének.

Halála előtt hátat fordított ennek a vidéknek: a Tisza-part jelentette számára a tájat.

A városképek, utcarészletek Vinkler művészetében utalnak arra a különleges, maga teremtette és a környezet predestinálta helyzetre, melyben élt és alkotott. Ez a témakör két részből áll: az egyik a Mlaka, a másik Párizs.

A Mlaka külön fejezet festészetében. Nemcsak a munkahelye kötötte oda egy időre: ott érezte először, hogy ez a kis városrész tántorgó házacskaival — akár Utrillónak Párizs — lehet egy festészet ihletője. Ekkor lelkesedett először hazai témáért, ha nem vesszük figyelembe a serdülőkori tanyás képeket, melyeknek nem az itteni tanyavilág, hanem a két háború közötti divatos zsánercsics volt az indítéka. Mlaka az valóság volt. Nyitott szennycsatorna szivárgott rajta végig, s a nedves házfalakról mállott a vakolat. Itt rajzolt. Gyors, ideges vázlatait műtermében érlelte képpé.

Párizsban — ő, aki szinte lopva rajzolt itthon, nehogy észrevegyék, mit tesz — kiállt az utcára és a Szajna-partra festőállvánnyal és olajfestékekkel. Festett mindenki szemé láttára, mintha mindig úgy csinálta volna. És rengeteget rajzolt. Rövid párizsi tanulmányutai után itthon nagyon sokáig a párizsi élmények és rajzok alapján festett. Utcarészletet. Képet néző vörös hajú párizsi nőt. A Notre Dame-ot. Patinás utca-sarkot. Magas tetőkből kikukucskáló padlásszoba-ablakokat, párizsi képményeket.

(Amszterdam az más volt. Amszterdamba már akkor ment el, miután szüleit eltemette, és az ismerősök, barátok körében is lazultak kapcsolatai. A magány zavarta Amszterdamba. Zarándokút volt ez az utazás. Rembrandt-hoz ment, aki az eltemetett zsarnok, de mégis szerető és

szerepet atya alteregója volt a távolban, de az átkozódó, féltő szeretetnek éppen az ellentéte. Igazi példakép. A megbocsátó és megáldó, a tékozló fiút visszaváró. A kipusztult istenek helytartója. Ment Hozzá titkot megtudni. És nem festent, nem rajzolt Amszterdamban...)

A csendélet mint műfaj számára a képzőművészeti akadémián kötelező akvarellal kezdődött. Meg volt róla győződve, hogy ez a technika neki a legmegfelelőbb. Persze abban az időben nem lehetett beszerezni se normális festéket, se jó minőségű akvarellpapírt, ezért az akvarellézés későbbi időkre halasztódott (akkor az akvarellt leginkább plein airben vette elő), ám a csendélet kedvelt műfaj maradt számára, és a miniatűr-szerű lelassulásával párhuzamosan festészetének legutolsó szakaszában az aktfestéssel együtt előérbe került.

Az utcarészletek — a Mlaka és Párizs után — kimaradnak piktúrájából, a táj fogalma az akvarellal azonosul, de a tárgyak és a virágok művészetének velejárói maradnak.

Már mint kezdő festő belső tartalmakat keresett festés közben, amikor egy-egy kis csendéletben jelképes összefüggésekre enged következtetni. Éppen ezeknek a kis méretű tárgyú csendéleteknek az evolúciója vezette el később egy sajátos szimbolizmusig, melyben gigondolt madarak és bábok segítségével rejtjelezte vallomásait.

A csendélet tehát szerves és lényeges része művészetének, és a magány elől az első kibúvót jelenti számára. Egy-egy csalódás, valóságos vagy vélt sérelem miatt rendszerint néhány téglasorral magasabba vonta maga körül bástyáit, ideget és erőt nem kímélve. És ezek mögül nézve egyre távolabb került tőle a természet egységes ritmusa, úgy is mint művészetének táptalaja, úgy is mint biztonságérzet, úgy is mint egyensúlyozó rúd, melynek segítségével a legszedítőbb csalódások felett is át lehet lépkedni az életosztón acélhuzalán. A tárgyba tehát, amikor csendéletet fest, nem világokat sűrít, hanem a festés mágijával azt a körülötte zajló életet igyekszik magához visszavarázsolni, amellyel kölcsönösen annyiszor megtagadták egymást.

Így került napirendre a száraz virág, egész télen a műteremben sárguló és pirosuló őszi gally, a salaktábla, végül is a kagyló, melyben ő csupán tökéletes formát látott, de ma már „védekezési” kísérletének jelképét láthatjuk benne. Ez a téma kinötte magát a csendélet műfajából, és az absztrakt kompozíciók után éppen a kagylót fokozta fel szabad kompozíció keretében jelképpé. Semmi más nem segíthette volna át azon a kátyún, melyben végül is benne maradt, mint egy ilyen súlyos és kemény védőpajzs? A kemény atya halálával mállott le róla ez, melyet nem pótolhatott immár számára sem a biztos egzisztencia, sem az a szabad szellemi légkör, melyben mint képzőművész is küzdhetett volna művészete teljes affimálódásáért. Nehéz végiggondolni, mi volt éppen az, ami hiányzott kagylójából, védelmi rendszeréből, minék a birtoklása, illetve hiánya hagyta védtelenül éppen a nyakát.

Így utólag nehéz volna biztosan állítani, hogy a RÁJ megteremtése erre közvetett, de mégis pontos választ ad, ám ugyanolyan nehéz volna ezt meg is cáfolni. Miért volt mégis boldog, kiegyensúlyozott és magabiztos — tehát pontosan az ellenkezője annak, amilyen többnyire bent, a városban volt — ott kint, a Makk hetes csárda vidékén?

Tény az, hogy ott kint, az ott élő emberek között, úgy is mint tanárt, úgy is mint festőművészt tisztelték és megbecsülték. Tény az is, hogy éppen erre a helyre igyekezett kicsalni, kiszoktatni a szabadkai művészek közül barátait, kortársait. Most látom csak, hogy ez egy kétségbeesett kísérlet lehetett. Azt a státust, melyet ott élvezett, ily módon igyekezett ösztönösen társadalmasítani, megteremteni azt a művésztelepet, amelyben jómaga is, de vele együtt mi is nem kerülhetünk alárendelt helyzetbe. Ez a kísérlet a kezdeti formális eredmények után csődöt mondott.

## EMLÉKEZÉSEK

### VÁRDAY...

... Tudom, mit kívántok tőlem.

Szó sincs róla, hogy nem akarnám megcsinálni...  
Egyszerűen nem indul.

Ahogy az emlékeket összemarkolom, ami ujjaim között kicsorog — az maga az élet.

Hát, mit keresnék a tenyeremben?

Amikor az ígéretemet tettem, egészen kiment a fejemből, hogy teljes huszonnégy órát feküdtem a régi kórházban, mint egy letörölt magnószalag hátrafutó amnéziával. Úgy kellett visszatálcálni volt csigaházmagamba. („Ügye, ettől sokkal nagyobb palotában laktunk, tudatom?!“)

Ha tehát ellentmondásba keveredek a valósággal, már most megmondhatom, hogy a valóság téved.

---



---



---

A két Sáfrány — Kálmán és Imre — Vinkler bácsinál lakott.

A kis szobában gyülekeztek a „sasfiókok“.

Ez volt a kor, amikor rengeteg trón megüresedett. Plafon a csillagos ég. (Csak később kezdtek azzal ijesztgetni, hogy szét'övik.)

Legmagasabbra közülünk mégis Tóth Pityu emelkedett, bátor, ő nem

az Olimposzra akart felhárni: csak egyszerűen, repülni a'art. Az első hazai menetrendszerű járaton már ott is ült a másodpilóta-ülésen.  
Akkor is, mikor a gép Zágrábnál a Sljemébe ütközve darabokra hullott.

Zuhanni már tudtuk, hogy kell.

Kálmán fáklója is körmig égett nemsokára. A kancsal Sors poéta-végzettel verte, pedig akkor efféle veszethez jelei csak rajtam ütköztek. (Jellemző kölcsönöztemre, hogy a tüdőbajt is más kapja!)

Az öt szamurájából Várday (idegeneknek: Vinkler) — oh, igen, szenvedélyesen kereszteltünk mindent és mindenkit — volt a legebbezhetőbb.

Apróságokon az önpusztítás határáig rágódott el.

Érzékenységehez a mi műszereink túlságosan kezdetlegesek voltak. Atyáskodtunk és bosszankodtunk. Ez visszanyeléshez elegendő, de emésztéshez aligha.

Aggályai az égig értek.

Ha például a deszkásba rándultunk ki — mert sokat mászkáltunk plenerben —, minden jobb tölgyfánál lecövekelte, és megkérdezte a szemközti tisztásra mutatva: „Nincs az túl?” (A határon.)

A „nincs az túl” később elfogadott terminusa lett színes hétköznapijainknak. (A vasárnapok viselték meg legjobban Várdayt.)

Egyképes verniszázásokat rendeztünk ugyanis.

Az új kép nem került le még a staféljáról, mikor a végítélet születésben volt.

Képzeltetitek, mennyi beleszólásom volt ebbe a világégi trombitálásba. Én nemcsak a képet bámultam, hanem, amit mondtak, azt is.

A „nincs az túl?” a kép némafejlésztési stádiumára vonatkozott.

Hamar rájöttem: hol kell egy képet abbahagyni, csak arra nem, hol kell elkezdeni.

Mielőtt ezekbe a csatározásokba auditíve bekapcsolódtam, jóllehet, úgy néztem a világba, mint aki nem lát.

Nekem az árnyék sötét volt, s nem kék, zöld, lila, ... cetera. (Másképp millió árnyalatban.)

A képet legtöbbször a főstőjétől kellett megvédeni, mert csak vakkantott feléje:

— Meszetes... Spenót...

Makk Tónival ez idő tájt a könyvtárban segítettünk rendezkedni. Lelkiismeretesen lopkodtuk a nyomatokat az ILLUSTRATION-ból — zómével impresszionistákat —, és hordtuk „véreinknek”.

Hálára nem tartottunk igényt. Bűnünk bocsánatos volt.

Mondanom se kell, hogy a Főstészet (nagy Fő-vel, persze!) Degas-ék-nál kezdődött. A legnagyobb hidegvérrel sétáltam volna végig a sixtusi kápolnában, hogy fel se nézsek a plafonra. (A vakbuzgó licitje ez. Imre és Imre lehordott volna érte.) Munkácsyt azonban szabad volt figyelni. Az ő palettája „lekvár” volt, magatartása pedig, hogy ki sem néz, pedig



ott forr Párizs az ablaka alatt — minősíthetetlen. Hiszen Párizsban akkor már tudtak festeni.

E miatt a munkácsyatlanság miatt szenvedtem egyébként a legtöbbet. Valahol csak megnyikkantam, szét akartak ütni köztem. De én álltam a sarat.

(Amikor először láttam nagyobb címletekben, síheder-göggömnek már nyoma se volt. De a lelkesedésnek sem, mert most meg a Rippl-Rónai vonatkozása rontotta az összképet.)

=====

=====

Várday első számú közellensége a matematika volt.

Szegény jó Heklai tanár úr, ha tudja, mekkora traumát okoz kökémény tantárgyával, gyengédtelen atyáskodásával!

Várday utólag mindig lejátszotta felelését. Komplettnak alaktás volt. Haltunk meg a röhhögéstől.

Hogy mennyire volt vicces számára, az a kanest utáni „nagy számából” tűnt ki (persze, húsz év múlva kapcsoltunk).

Halasi Tomi (meghalt ajzószerektől) otthonában rendeztük. A szülőket menesztette, hűgocskáját tiszteletbeli fiúnak neveztük ki.

A kanest jelmezes volt.

A Margit-malom előtt fegyveres katona állt őrt. Mikor elvonultunk előtte — Simek parasztnyecskének öltözve, pettyes kendőben, én a grószmama bársony ruhájában, csipkés zsabóval, szalagos kalapban (máig sem tudom, miért akartam öregasszony lenni!) —, az őt a puskájához kapott, s még mögöttünk jött a magabiztosan lépkedő arab (Mestró) foltozott lepedőben, gömbhegyű vívókardja a járdán kopogott, leghátul pedig VÁRDAY spárgával elkötött nadrágban, kabátja alatt nem volt ing, állára korommal vázolt szakállat, a spárgavégen ütött-kopott bőgre himbálódzott.

Frenetikus éjszaka volt.

Várday a székre felállítva, gondos kezek által megtámasztva, előadta Cselényi Jóska komplett nóraestjét. Utána a kút alá hajtotta fejét, és vizet kért.

Hazafelé verődve gombolyagokban, minden saroknál (mint a görög-keleti pápa a temetésén) a közeli bizonyítványra érezve proklamálta:

„... Megyek a vasútra dolgozni... Ússzeeresztem a vonatokat...”

Onfeledten röhhögünk.

-----

-----

Nem tudom megállni, hogy ne taszítsak egyet az általános oktatási elven. Nem is az elven, hanem azokon, akik tüzes kardot adnak avatatlan kezekbe.



Lány madárral



Fehér akt



Önarckép



Csíkos ruhás asszony

Végigtekintve néhány magamszörű csirkefogón, kik a legkisebb nehézség nélkül úsztunk meg minden megúszhatót, pedig ha kell, megesküszöm egy tizenkét kötetes lexikonra, három napot nem tanultam tizen-nyolc év alatt, azokat a jóra való, érzékeny lelkeket látom, akik egy életen át viselik a paakönyvomot vékonyukban.

Hogy mennyire Prokrusztész-ágy a tanterv, éppen a matematika-sújtott művésziünk sorsa példázza: Ő, akit úgyszólván a fal tövébe kergettek, kitűnő pedagógus lett. Tanítványai ma is rajongva beszélnek róla. (De élve rendszerint azok maradnak, akik skolasztikás magatartásukkal gyilkolják a művészetet.)

Nyomasztólag hathatott rá a szülői ház is. Amint megörökölte, lehajított magának egy szeletkét a telekből, és hátul, a fészerből képezte ki műtermét. Létrafeljárón lehetett felmenni a manzárdba. Ennek a minipárizsnak fél szeme a Jaszibarára nézett.

Az aranynarancs színű priccstakarón megülve ejtettük meg „szadista látogatásainkat”.

Fényesebb pillanatnak itt is az új kép megdumálása számított.

Az utolsó, amelyre emlékezem a blinrdámára feszített zsákvászonon sugar alakban szűkülő órnaszálak voltak.

Kissé megszeppenve szemléltem. Úgy aránylott az — egyébként le-szűkített palettás — táj-impresszióhoz, mint csontváz az akthoz.

Van egy ilyen „rálehelek”-technológiás vásznam tőle.

A halvány szilvakék alkony-hajnal tűzmadara nem ég, csupán sa-jog... Olyasmi... mintha... valaki bársonyszalagot akarna lejátszani a magnón...

Ez a Willson-kamrás radiáció hát elkedvetlenített egy kissé.

Pontosabban: tengernek láttam, s féltem, hogy Várday nem tud úszni... A csónakok meg elmentek.

Valahol a sugárküllős szemű lánykák portréjánál éreztem őt biztonságban.

E barna zsákvászon azzal fenyegetett, hogy az a kis fénynyaláb is letűnik róla, s marad a... világúr-alapozás.

Nem halálsejtelem volt ez még. Hisz számtalan művésznek öngyilkos lesz a művészete, mégis éledgél utána csendes-özvegyen.

De Várday nem ebből a kategóriából való volt. (És egyáltalán: hogy jön ide ez az utálatos szó?)

Várdayval mutálás után (másnap) a Passióban énekeltünk.

Júdás voltam, Várday: Jézus.

Az én recitativóm:

„Akit megcsókolok, ő az — fogjá-á-á-á-tok m-e-e-g!”

Ő szép érces (cselényis) baritonján:

„Ü-ü-ü-üljetek le ide, míg amoda megyek és i-i-i-mádtkozo-om.”

-----  
-----  
-----

Igen... megfeszítette magát.

Én nem tudtam Júdás lenni. Nincs semmim, amiért harminc ezüstöt lehetne kérni. (Nem mintha volna harminc ezüstetek!)

A kis szoba (inkubátor) fényei oltódnak.

Tóth Pityu a magasban köröz, mint a parnasszusi sasok.

Kálmán szemének kékje beleveszett az égébe.

Mestró mellében már csak a melegszívű környezet dobog.

Várday...

-----  
-----  
-----

Azon a novemberi napon én a Grand-Serre tövében dideregtem.

A sajtó alázatos szolgáljaként az Olimpia napját lestem. Chamrousse fényei esténként, mint a csillagok, odaragyogtak ablakomba.

Már csak két hónapig kellett volna kitartani.

De az átkozott hír felkúszott a szerpentin utakon fagyott szobámba, és egyetlen pillantás alatt letört. Minden erőm kiszivárgott tíz csepp jéghideg könnyel.

Másnap csomagoltunk.

-----  
-----  
-----

Én élve hagytam itt.

A temetésen sem voltam.

Nem vagyok köteles elhinni, hogy meghalt.

KOPECZKY (*Mon Ami*) László

## EMLÉKEZÉS VINKLER IMRÉRE

Az akadémiáról való hazatérése után ismertem meg Vinkler Imrét. Annak idején Szabadkán divat volt a festők műtermi gyülekezése, s egy ilyen baráti beszélgetésen találkoztunk először. Addig nemigen volt tudomásom róla, és a festők körében sem emlegették.

Már első találkozásaink során megfigyeltem, hogy különös természetű, nemcsak hallgatag volt, hanem rendkívül zárkózott is.

Akkoriban úgy véltem, *csak* egy akadémiai végzett emberrel állok szemben. Festészetét még nem ismertem, s úgy tűnt, mintha a gyakorlati dolgokban nem is lenne eléggé otthonos. Elméleti ismereteiről azonban már akkor sok jel árulkodott, később pedig be is bizonyosodott, Vinkler kitűnő életismerő. Nemegyszer folytattunk hosszú beszélgetéseket, amelyek csak megerősítettek ebben a meggyőződésemben. Kiváló érzékkel ismerte fel a képzőművészet igazi értékeit, bizonyítva, hogy belőle nemcsak az érzelem, az értelem is szól. Festészetével is ezt a tételt igazolta.

Vinklert, az embert a bizalmatlanság jellemezte. Valahogy mindig kételkedett, talán még társaiban is. Bizonyos rosszhiszeműséget tetelezett fel mindenkiről. Ez talán azzal magyarázható, hogy a végéig pesszimista ember volt. Különleges gatlásai voltak: nem tudta elviselni, például, hogy öt csupán fiatalsága miatt tartásák még éretlen embernek. Ignorálni tudott embereket, sőt a nálánál is már jóval afirmáltabb festőtársakat is. Sokunk számára emlékezetes marad mindannyiunk eszményképével, Milan Konjoviciéval támadt konfliktusa. Egyszerűen különös természet volt Vinkler Imre, de az emberektől való elidegenedését és magába zárkózását csak fokozták környezetével támadt összeütközései. Sok barátjának hátat fordított, élete utolsó napjaiban pedig már úgy szólván senkivel sem társalgott, teljesen magányban élt.

Rendkívül lelkiismeres tanár és jó pedagógus volt, bár, a rá jellemző pesszimizmussal, azt vallotta, hogy nem nyújthat eleget tanítványainak. Véleménye szerint a festőnek nem lenne szabad mást is csinálnia, csak festeni s élni a művészek szabad életét. Ő talán mindannyiunknál jobban vágyott erre a szabadságra, s irigyelte azokat, akiknek ez csak részben is sikerült. Ez érthető, hiszen Vinkler Imrének egyetlen szerelme volt — a festészet.

Kezdetben többször dolgoztunk együtt, nemegyszer érdeklődött tőlem a vászon előkészítésének módja felől. Mint mindenben, ebben is precíz volt és igényes a végtelenségig. Talán ezért is keseredett el oly nagyon, ha valami nem sikerült neki. Ilyenkor nagyon zaklatottan jött át hozzám a szomszédos műterembe.

Sokat kísérletezett, s ez csak növelte a hibaszázalék veszélyét. Egy télen például havat kent a lenolajra, s a képet az erőtlen napon szárította. Teljesen letört, hogy kísérlete sikertelen maradt. Függetlenül az ilyen művészeti „kirándulásoktól”, Vinkler Imre a rend embere volt. Nála mindennek kifogástalannak kellett lennie, a magatartásban, viselkedésben, öltözködésben, munkában egyaránt. Most, amikor emlékezünk rá, mondjunk el olyan apróságokat is, amelyek talán még inkább hozzásegítenek bennünket nemcsak művészi, hanem emberi vonásainak jobb megismeréséhez is. Szeretett pedáns lenni, úgy vélte (s ebben is külön-

bőzött művésztársaitól), hogy egy gimnáziumi tanár nem léphet az osztályba kigombolt inggel, nyakkendő nélkül. Szakála mindig ápolt volt. Ma úgy mondhatnánk, széplélek volt, a szónak nem rosszálló értelmében.

Az amatőrizmusnak nem volt különösebben híve. Véleménye szerint az ilyen öntevékenységnek nincs köze a művészethez. Bár tudta, nézetével vitázni lehet, nem titkolta, hogy az amatőrizmust kontárkodásnak tartja.

Mindabból, amit elmondunk, talán úgy tűnhet, Vinkler türelmetlen természet volt. Nem. Sőt türelme a művészeti motívumok keresésében szinte páratlan volt. Sokáig forgatta és hordozta magában a témát, míg aztán nekiült, hogy úgy al primo megfessen valamit.

Bár igen perspektivikus festőnek tartották, ő úgy érezte, festészetét nem értékeli kellőképpen. És talán ez is közrejátszott abban, hogy tragikus lépésre szánja el magát. Az igazsághoz tartozik, hogy meg sem értették mindig. Párizsból hazatérve például mindenki azt várta, hogy az akkor divatos izmusok valamelyikének szellemében kezd majd festeni, ő viszont — sokak csodálkozására — ott folytatta, ahol abbahagyta. Az egyedüli változás abból állt, hogy tovább csökkentette képeinek dimenzióit s mélyítette a motívumok egyébként is intím voltát. Amikor a legjobb úton volt, hogy nagy formátumú művésszé fejlődjön, hogy — ahogyan ezt mi mondani szoktuk — beérjen, felépítette házáat, s alighogy berendezte padlásszobájában az olyannyira óhajtott műtermet, végzett magával.

*Mihajlo DEJANOVIC*

## MA IS LÁTOM

Vinkler Imre sorsa szomorú emlékünk. Múlhatatlanul szomorú, mert a halálára kiható tényezők ma is jelen vannak, hiszen továbbra is mostohagyermek a művészet, s alig van művésziünk, aki ennek a mostohaságnak a tüskéit pályafutása során ne érezte volna.

Vinkler Imrét inkább jellemezte a minőség igénye, mint az érvényesülésért vívott harc. Olykor úgy érezte, hogy a pályáján háttérbe szorult, és ezt, értékeinek tudatában, nehezen viselte el. De miért küzd a kor művésze? Van, aki önmaga érvényesítéséért, mások a művészet társadalmi szerepéért, megint mások egy új arculatú művészetért. Vinkler Imre is küzdött. Küzdött egy új, egy lelkiismeretes alapokra fektetett művészetért. Itt, ahol görgetheted a követ százszor meg százszor is „hegynek fel”, ezerszer gurul az vissza. Aki nem vállalja ezt az értel-

metlennek látszó harcot, könnyen belefárad; ő korán fáradt volna bele? Aligha. Azt hiszem, inkább fellázadt, és itthagyt bennünket. Hiszen hányszor lázadtunk mi is a közöny ellen és kezdtük újra a szélmalom-harcot. De ő más volt.

Megismerkedésünkre emlékezve, a körülményekről kell írjak. A háború a vége felé közeledett. Akkoriban jött haza Hangya András, és nagyon tevékenyen, lelkesen kapcsolódott be a mindennapi életbe. A fasizmust támadó szellemes karikatúrái az Agit-prop hírközlő tábláján napról napra jelentek meg. Nagyon népszerű volt ez a tábla. Időnként csoportosulás volt előtte, diákok, munkások, polgárok szemlélték derűs mosollyal, még az idehallatszó fegyverdörgések zajától sem zavartatva. A leglelkesebb nézői talán mi voltunk, a fiatal művészek. Kétségkívül ez a magatartás hozta össze azt a kis csoportot, amely a megszületendő új képzőművészeti élet magva lett. Ez a csoport a Hangya által szervezett figurális rajztanfolyamon bővült; itt ismerkedtem meg Vinkler Imrével.

Rendszerint Sáfránnyal együtt jött, akinek kicsattanó vidámsága nemcsak őt hangolta jókedvre, hanem az egész társaságot. Egyébként Vinkler hallgatólag volt; intelligenciája, finom modora nagyon rokonszenvesé tette. Zárkózottsága és érzékenysége ellenére is barátságos tudott lenni. Finomságára vallott, hogy inkább megbántódott, semhogy megbántson valakit.

A tanfolyamon komoly munka folyt, Hangya lelkesen oktatott, értett is hozzá. Valamennyiünkben ébren tartotta az ambíciókat, és közben kiválóan alapozta meg a rajztudásunkat. A legszívesebben őt hallgattuk. Másrok kötetlen beszélgetések folytak, mintha komoly céljaink nem is lennének. Pedig voltak bőséggel. Például olyanok, hogy mit tehet a művész a társadalomért és mit tehet a társadalom a művészetért. A világégés már befejeződött, és mi műtermet kaptunk. Mi, az amatőrök! És tanulási lehetőséget; a munkás is jelentkezhetett az akadémiára, hát ilyen még nem volt. A tanulás vágya töltött el bennünket, határtalanul optimisták voltunk, teli merész reményekkel. Elképzeltük, hogy az intézmények falait a mi freskóink, a városháza körüli parkokat pedig a mi szobraink fogják benépesíteni.

Vinkler csak mosolygott rajtunk; volt benne valami józan pesszimizmus. (Az idő őt igazolta. Tanárok lettünk. Vasárnap művészkedők, mintha a hivatásunk csak hobby lenne. Csak nagy erőfeszítésekkel tudtunk a kiállítási meghívásoknak is eleget tenni.)

A tanfolyam télen-nyáron, megszakítás nélkül tartott, eredményesen. Az akadémia felvételi vizsgáin kivétel nélkül megálltuk a helyünket.

Ez nagy sikernek számított; az erős konkurenciában. Imre nagyon boldog volt. Tanulási éveinkben sokat és szívesen időzött az akadémia könyvtárában. Soha nem lesz alkalmunk ilyen szép könyvtárhoz, mondogatta, a sok szépségélménnyel nem tudott betelni.

Vinkler Imre nemcsak mint művész, de mint pedagógus is kiváló volt. Kollégái szerették, tanítványai rajongtak érte.

Németországban ért a megrendítő hír, hogy megvált az étlettől. Értetetlen volt számomra, mi okozhatta összeomlását. Ma is magam előtt látom, amint az utcán komoran jár, valami szomorkás daccal, mint aki az élet sérelmeit büszkén viseli. Találkozásainkkor mindig felderült, alig lehetett sejteni, hogy mennyi pesszimizmust, mennyi kiábrándulást rejtett magában.

Valamennyien elszenvedjük a magunk sebesüléseit. Vinkler Imre súlyos sérüléseket hordott a lelke mélyén. Ki tudja, mi minden okozhatta végső kétségbeesését. Sáfáry Imre a *Zombékokban* így ír: „... Mércsi csupán a feleslegesség érzetét fokozták benne. Ezt a folyamatot meggyorsította az is, hogy városa évről évre élénkebb képzőművészeti központtá fejlődött, s jómagam — megannyi társával együtt — a történések periferiáján maradt.”

Miért vannak kilátástalan küzdelmek, melyekben Farkas Bélák, Vinkler Imrék a megsemmisülés szakadékába sodródnak? A kérdésre nincs válasz. A mellőzött távozók nem válaszolnak. Itt éltek, bontották virágaikat. Életük tanulság és példa. Példa olyképp, hogy a művészetben szeretettel kell dolgozni mindhalálig, tanulság pedig, hogy a közöny nem oldhatja meg a művészet problémáit.

*ALMÁSI Gábor*

## A TANÁRRÓL

Az osztályba úgy jött be, oly észrevétlenül, mintha be sem jött volna. Úgy tűnik, mintha szándékosság is lett volna ebben. Számára a szellemi jelenlét fontosabb volt a fizikainál. Vinkler Imre ezt a legkegyetlenebb módon bizonyította: önkézzleg vetett véget életének.

Mindig a művészetéről beszélt, arra törekedett, hogy minél jobban kifejelessze bennünk a művészi érzéket, hogy megérezzük a vonal milyenségét, a formát, a színt. Nem volt a nevek, évszámok és címek embere.

Halk volt, de mindazt, amit mondott, furcsán tágra nyílt szemekkel mondta. Csak most tudjuk, hogy sok minden, amit tőle hallottunk, még ma is, valahol mélyen elásva, ott él bennünk. Minden igyekezete arra irányult, hogy diákjait beavassa a művészet rejtettebb világába. A képzőművészeti csoporton Bachot és Beethovent hallgattuk, s alig akadt közöttünk valaki, aki ne érezte volna meg magában az alkotásvágyat. Vinkler Imre pedig éppen ezt akarta: beavatni a művészetbe, hogy aztán az alkotás már szükséglet legyen, esetleg egy életre szóló hivatás.



Sohasem beszélt sokat a képek és szobrok nagy mestereiről. Nem ismertünk meg nagy építészeket tőle, de éppen ő tanított meg bennünket arra, hogyan lehet átélni a látottakat, ő készítette fel bennünket a művészi alkotáshoz való viszonyulásra.

Még mindig hallok lelkesen reszkető hangját, amint például Van Goghról beszél. S éppen Van Gogh *Csendélete és Ómarcképe* ébresztett bennem az egyetemen is hasonló emóciókat, mint ott, az iskolapadban, Vinkler tanár e képelemzéseit hallgatva.

Sokszor olyan titokzatosnak és távolinak tűnt, máskor viszont közvetlennek, mint egy nyitott könyv, olyan olvashatónak.

Utolsó generációja voltunk. Bennünket még kivezetett, nem sokkal később már mi kísértük ki őt — számtalanszor föl téve a miért kérdését —, s követjük azóta sok mindenben, éppen abból táplálkozva, amit először tőle kaptunk.

*Branika SADI*

---

# KRÓNIKA

---

**KÖNYVVÁSÁR KRLEŽA JEGYÉBEN.** Krleža jegyében, így lehetne legrövidebben összegezni az idej Belgrádi Könyvvásáron látottakat. A rendezvény ugyanis — más igazi esemény nem lévén — a 85 éves Miroslav Krleža köszöntésében találta meg azt a keretet, amelyben elhelyezhető volt mindaz, amit kiadóink elsősorban az idén produkáltak. Három kiállítás, néhány újrakiadás és a még újnak számító ötkötetes Krleža-napló (1914—1969) jelezte irodalmunk e kivételes egyéniségének munkásságát. Az egymással összefüggő kiállítások egyike fényképek, illusztrációk és kéziratok segítségével fontos életrajzi vonatkozásokat tárt elénk, egy másik az író színpadi műveinek megjelenítéséről adott képet, s külön teret kapott az a kiállítás is, amely a tudóst, a lexicográfust mutatja be. A csarnokokban még két kiállítást lártunk: az el nem kötelezett országok könyvkiadását és a számbelileg és minőségileg is gyarapodó marxista és politikai irodalmunk bemutatását.

A szokásos díjakon ezúttal három kiadó osztozott, a fél évszázados fennállását ünneplő Nolit, a zágrábi Liber és a belgrádi Narodna knjiga. A Nolit díjazott szépirodalmi sorozatában eddig 23 kortárs író művét jelentette meg, a Liber kiadó viszont Vladimir Nazor válogatott műveinek kiadásával érdemelte ki a díjat. A Narodna knjiga Naši vidici sorozata hívta még magára a zsűri figyelmét, amelyben a kiadó szlovén és macedón, valamint a mai jugoszláviai albán és magyar iro-

dalom jeles alkotásait közli. E sorozat hozta tavaly szerbhorvát fordításban Majtényi Mihály és Tolnai Ottó egy-egy regényét és Varga Zoltán elbeszéléseit, az idén pedig Koncz István és Böndör Pál kétnyelvű verseskötetét jelentette meg Végel László, illetve Utasi Csaba utószavával, s még az idén — ezúttal Varga Zoltán kisregényeinek közlésével — folytatja irodalmunk közvetítését a szerbhorvát olvasóközönség felé.

A Forum Könyvkiadó az utóbbi két év termésének javát, mintegy ötven új könyvet mutatott be az idej vásáron, köztük Fehér Ferenc válogatott verseit és versfordításait, Jung Károly szokásmonográfiáját, a képzőművészeti sorozatban pedig a Sáfárány-monográfiát.

A vásár jelentősebb szerződéskötései közül említjük meg, hogy az egyesült államokbeli McGraw Hill kiadó megvásárolta a jogot Vladimir Dedijer professzor egy több kötetes művének angol nyelvű közlésére. A több munkából összeálló új könyv címe: *A jugoszláv forradalom*.

**MEGALAKULT A VAJDASÁGI FILHARMÓNIA.** A nemrég alakult Vajdasági Filharmónia első hangversenyét tartotta november 22-én. Az újjvidéki Szerb Nemzeti Színházban megtartott zenekaravatót Sosztakovics *Ünnepi előjátéka* vezette be, azután elbádozták Ivan Kovač fiatal újjvidéki zeneszerző *Szimfóniatételét*, majd Grieg a-moll zongoraversenyének magánszólamát Marina Milčić fiatal elő-

adóművész tolmácsolásában és Dvorak *Az Újvilágból* című e-moll szimfóniáját. A zenekart Iljmar Lapinys Jugoszláviában élő lett karmester vezényelte. Hadik József, a *Magyar Szó* zenekritikusa elismerően írt a hangversenyéről. Méltatásában többek között megállapítja: „... a zenekar vezetője néhány hét alatt egészen jó hangzású zenekart alakított ki, melyben elsősorban a vonósok, ezek között is a hegedűsök tudtak tömör, kifejező játékot felmutatni. A zenekarnak ez az első hangversenye valóban felülmúlta várakozásainkat, élvezetes volt és életteljes, lendületes muzsikát nyújtott a hallgatóságoknak. A karmester fölényes technikával, muzikálisan és hatásosan szólaltatta meg a zenekart. Művészi, vérmérsékletével magával tudta ragadni muzsikusait és odaadó tolmácsolásra készítetni őket. Ez az, ami az est nagy sikerét eldöntötte.”

Majd másfél évtizedes szünet után kapott ismét szimfonikus zenekart Újvidék, s ez minden bizonnyal újjáéleszti tartományunk zenei életét. Ezzel a céllal is hívták életre a Vajdasági Filharmóniát.

**FILMGYÁRTÁSUNK MEGÚJHODÁSA.** Az elmúlt évekhez viszonyítva sokkal gazdagabb programot és filmgyártásunk megújítását ígéri tartományi filmvállalatunk, a Neoplanta. A tanács által már jóváhagyott tervben játék-, kis- és dokumentumfilmek szerepelnek, és több rendelésre készülő film forgatását is tervezik. Már folynak az előkészületek a Deák Ferenc és Vicsek Károly forgatókönyve alapján és ez utóbbi rendezésében készülő *Folyamat* munkacímét viselő játékfilm elkészítésére. E szerzőpár műve a néhány évvel ezelőtt bemutatott s több elismerést kiérdemelt *Parlag* is. Vicsek Károly rendező, aki

ma, minden kétséget kizáróan, Vajdaság legjobb filmrendezője, még két rövidebb lélegzetű alkotást készít a Neoplantának. *Ritnálé* címen egy kisjátékfilmet, a rendelt filmek között pedig a *Négy évszak* címűt.

Filmgyártásunk régi terve Miloš Crnjanski *Vándorlások* című regényének megfilmesítése. A belgrádi Košutnjak Filmstúdióval és az Avala-filmmel együttműködve, úgy látszik, sikerül megvalósítani az elképzelést.

Jövőre néhány szerzőtől filmforgatókönyvet vásárol a Neoplanta. Aleksandar Petrovićnak már föl is ajánlották a szerződést.

A rövidfilmek jegyzékén hat alkotás szerepel. A már említett *Ritnálé* mellett Branko Milošević *Háború* címmel készít kisjátékfilmet, dokumentumfilmet pedig Đorđe Dedanski, Prvoslav Marić és Milenko Grgar. Nikola Majdakra egy animációs film forgatását bízzák.

A rendelt filmek között szerepel Petar Latinović *Az étekezés és a szívbetegségek*, Đorđe Dedanski két alkotása, *A méz és a Krónika a gyárról*, Prvoslav Marić *Zombor* és Branko Milošević *Élelem millióknak* című alkotása. Aleksandar Đorđevićnak az *Egy szőhész naplója* című alkotásából rövidített dokumentumfilm is készül, a Belgrádi Televízióval közösen pedig Jaka Ignjatović műveiből készítenek tévéfilmet. Ennek a forgatókönyvét Đorđe Lebović írja.

Az idén is több forradalmár-portrét forgatnak. Jövőre a becsei társadalmi-politikai szervezetek kezdeményezésére készül egy ilyen jellegű alkotás.

**ÜTVENÉVES A NOLIT.** Fennállásának fél évszázadát ünnepelte az ország ma minden bizonnyal legrangosabb kiadója, a belgrádi Nolit. Négy és fél ezer címszó, harmincmillió példányban, a kiadványok kétharmada

hazai írók műve, húsz idegen nyelvű irodalom fordítása, ezek lennének a kiadó számbeli mutatói. E gazdag kiadói tevékenységről a jubileumra megjelent, gazdag dokumentumanyagot tartalmazó bibliográfia szól. Az évforduló alkalmából a kiadóház tanácsa a már meglévő Nolit-díj mellett még egy díjat alapított, s ezt a ház alapítójáról, Pavle Bihaljiról nevezte el.

A VAJDASÁGI TÖRTÉNETI INTÉZET ELSŐ JUBILEUMA. Egy évtizeddel ezelőtt alakult a Vajdasági Történeti Intézet, amely kilenc tudományos munkatársával és mintegy negyven külmunkatársával Vajdaság történetkutatását és -írását végzi. A dr. Löbl Árpád által alapított intézetben több jelentős projektumon dolgoznak, kutatási területük pedig a történelem előtti korszaktól egészen a közelmúltig terjed. A kutatás és történetírás mégis elsősorban az utóbbi három évszázad eseményeit öleli föl. Kiadói tevékenységük is egyre számottevőbb. Történeti monográfiáik, adattáraik és szakkikkek tartományunk politikai, katonai, gazdasági, társadalmi és művelődéstörténeti eseményeit fogják össze.

A MAROSVÁSÁRHELYI SZÍNHÁZ VAJDASÁGBAN. A Szabadkai Népszínház és a Marosvásárhelyi Állami Magyar Színház hagyományos kapcsolatai keretében került sor e romániai magyar társulat újabb vendégszereplésére. Sütő András *Vidám sirató egy bolyongó porszemért* című tragikomédiáját mutatták be, a mi színpadainkról is ismert Harag György rendezésében, remek színészkettőssel, Tarr Lászlóval és Lohinszky Lóránddal a főszerepben. A marosvásárhelyi társulat Sütő tragikomédiáját is a régebbi vendégszereplések

során (Nagy István: *Özönvíz előtt*, Bartha Lajos: *Szerелеm*) tapasztalt magas művészi szinten adta elő.

BOSNYÁK ISTVÁN SINKÓ-DRÁMÁJA A NÉPSZÍNHÁZBAN. Hosszabb szünet után ismét volt hazai ősbemutató a Szabadkai Népszínházban. Bosnyák István *Nehéz bonfoglalás* című dokumentumjátékát mutatták be Varga István rendezésében. Bosnyák eredetileg több részes hangjátékot írt Sinkó Ervin és felesége honkeresésének, valamint az *Optimisták* kiadása kálváriájának történetéről, majd, a rádiószínházban ez év elején történt bemutató után, a művet színpadra is átdolgozta. Az ősbemutatót november 28-án tartották. Az ifjú Sinkót és Sinkónét Árok Ferenc és Jónás Gabriella, az idős házaspárt pedig Faragó Árpád és Albert Mária alakította.

TUDOMÁNYOS DIÁKKÖRI KONFERENCIA ÚJVIDÉKEN. Az újvidéki Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének és a szegeci Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanszékének hallgatói november 7-én diákköri konferenciát tartottak. A két egyetem magyar tanszékének diákköri együttműködése még egészen új kezdeményezés. Az első tanácskozást tavaly Szegeden rendezték meg. Ezen Sarkadi Imre *A gyáva* című kisregényét elemezték, a mostani újvidéki találkozó tárgyat Nadas Péter *Egy családregény vége* című regénye képezte. Tanulmányok és esszék formájában szóltak a szegeci és újvidéki hallgatók a regényről.

KÖNYVAVATÁS A FORUM-KLUBBAN. Szép hagyományt folytat az idén ősszel a Forum Könyvkiadó. Azt ugyanis, hogy a gondozásában megjelent új könyveket úgy bo-

csátja útjára az olvasók felé, hogy szerény kis ünnepségen, a szerző és más meghívottak jelenlétében, bemutatja őket. Az őszi évadban eddig Bori Imre *Krúdy Gyula* című monográfiájának, valamint Kossa János *A mi nyelvünk és Ladik Katalin Mesék a hétfejű varrógépről* című új kötetének bemutatóját jegyeztük fel. Legutóbb pedig Lőrinc Péter *Pirkadás* címmel közreadott emlékiratkötetének avatóünnepsége volt. Tomán László méltatásában elmondta, hogy a könyv megjelenéséhez — egyebek között — az író nyolcvanadik születésnapja nyújtotta az alkalmat, hogy a *Pirkadás* egy nagyobb könyvciklus része, illetve a korábban megjelent *Válságok és erjedések*, valamint a *Vándorlások* folytatása. Századunk egy viharos évtizedéről, az 1930-tól 1941-ig terjedő időszakról kapunk képet. Gazdag, harcos múltról, fáradhatatlan munkásmozgalmi, irodalmi és pedagógiai tevékenységről, egy korról és embereiről mesél a könyv. Részletesen szól a *Híd* folyóiratról, a korabeli irodalmi és iskolai háborúságokról, és a politikai meg társadalmi viszonyok ábrázolása közben érzékletes példákon szemlélteti a bürokrácia hatalmát, a terror légkörét. Arra a kérdéseinkre, mit fejez ki maga a *Pirkadás* cím, Lőrinc Péter a következőképpen válaszolt:

„... A könyvnek három fejezete van, az első fejezetnek a címe *Az éj-jel himnusza*. Egy kissé keserűen, némi szarkazmussal van mondva az a »himnusza«, de valóban volt egy hasonló című versciklusom ebben az időben. Ezzel kezdődik ez a korszak. Az éjszakával, a sötét éjszakával, és a pirkadással fejeződik be, amely nemcsak az én esetemben jelentett pirkadást, hanem az egész ország, a Párt esetében is. Hogy rövid és érthető legyenek: ekkortájt, 37-ben jött

Tito az éjre. S ugyanakkor kerültem én Bitolába, száműzetésbe, és ugyanakkor lettem a szerbhorvát nyelvű folyóiratok munkatársa (a magyar folyóiratokon kívül), és így tovább... Szóval, emiatt *Pirkadás*. Utána nem jön rögtön a reggel, talán a hajnalhasadás sem, mert azután jön közbe egy négyesztendő időszak, amit a táborban töltök el...”

A születésnapj gratulációkhoz mi is csatlakozunk, és sok szerencsét, minden jót kívánunk a nyolcvanéves Lőrinc Péternek.

BORBÉLY János

LADIK KATALIN A VELENCEI BIENNALE NŐI SZEKCIÓJÁBAN. Az idei Velencei Biennale vizuális művészeti és építészeti osztályában szeptember 20-a és október 15-e között tartották meg *A nyelv anyagiasítása* című nemzetközi tárlatot. A Mirella Bentivoglio (olasz vizuális költő) szervezete rendezvényen kizárólag nyelvi kísérleteket végző, élő és már elhunyt műalkotók munkáit állították ki, szám szerint hatvankilencet. Az anyagból kiderül, hogy a választás azokra a műalkotókra esett, akik valamilyen módon úttörő szerepet játszottak vagy játszanak a nemzetközi művészeti életben.

Az elhunytak közül Tatjana V. *Vecserka* (az orosz dadaizmus képviselője), Tatjana *Goncsarova* (Larionov munkatársa), Benedetta *Marinetti* (Filippo Tomaso Marinetti futurista vezér felesége), Ketty *La Rocca* (a Gruppo 70 megalakításának kezdeményezője), Sonia *Delanay* stb. alkotásait mutatták be. Az élő és ma is aktív avantgarde-or többek között Mary Ellen *Solt* (USA-beli szemiológus és költő), Ilse *Garnier* (Pierre Garnier-nek, a spacionizmus atyjának felesége és munkatársa), Cathy *Barbarian* (USA-beli zeneszerző és előadó,

a modern zene egyik legkiválóbb úttörője, performance-művész, Berio, Cage, Bussotti és Sztravinszkij műveinek tolmácsolója) képviselte.

Jugoszláv részről *Ladić* Katalin (a hangköltészet, a happening és a per-

formance hazai úttörője) és Biljana *Tomić* (a typoézis létrehozója) állított ki. A tárlat anyagát antológia formájában is kiadják.

*Sz. B.*

---

A Híd szerkesztősége és a szabadkai Városi Múzeum Képtára  
szervezésében 1978. december 19-én

VINKLER IMRE  
(1928—1967)

EMLÉKKIÁLLÍTÁS

nyílik. A szabadkai tárlaton a festő 56 alkotása szerepel.  
A kiállítás 1979. január 19-éig tart nyitva.

---

## A FORUM KÖNYVKIADÓ ÚJ KIADVÁNYAI

- Lőrinc Péter: *Pirkadás* (Emlékezések)  
Bori Imre: *Krúdy Gyula* (tanulmánykötet)  
Danilo Kiš: *Borisz Davidovics síremléke* (elbeszélések)  
Brasnyó István: *Álom* (gyermekversek)  
Székely Tibor: *A pápuák földjén* (útleírás)  
Kossa János: *A mi nyelvünk* (nyelvészeti tanulmányok)  
Tolnai Ottó: *Sáfrány Imre* (művészmonográfia)  
Hódi Sándor: *Létélmény és valóság* (tanulmánykötet)  
Fenyvesi Ottó: *Ezüst patkányok áttetsző selyemzónákon* (versek)  
Ladik Katalin: *Mesék a hétfejű varrógépről* (versek)  
Jung Károly: *Az emberélet fordulói* (szokásmonográfia)  
Penavin Olga: *Kórógyi (szlavóniai) szótár* (III. kötet)



- Beretka Ferenc*: Szintézis nélküli interpretáció (*Mladen Engelsfeld*: Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza) 1504
- Faragó Kornélia*: A Zászlók elemzése (*Stanko Lasić*: Struktura Krležinih „Zastava”) 1507
- Mák Ferenc*: Krležáról kezdőknek (*Darko Gašparović*: Dramatica Krležinana) 1509
- Polyák Márta*: Tanulmányok Krležáról (*Marijan Matković*: Ogledi i ogledala) 1511

## KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

- Varga István*: Hagyomány és értékek (cikk) 1515
- Szombathy Bálint*: Művészet és természet, művészet és társadalom (cikk) 1518

## MŰHELY

Vinkler Imre művészete

- Ács Károly*: Színek 1523
- Bela Duranci*: Vinkler Imre 1524
- Tolnai Ottó*: Vinkler Imre *Híd a Szajján*, című festményéről 1528
- Sáfrány Imre*: Zsombékról zsombékra 1530

## Emlékezések

- Kopeczky László*: Várday 1533
- Mihajlo Dejanović*: Emlékezés Vinkler Imrére 1538
- Almási Gábor*: Ma is látom 1540
- Branka Šadi*: A tanárról 1542

## KRÓNIKA

*Borbély János*: Könyvavatás a Forum-klubban

*Bordás Győző*: Könyvvásár Krleža jegyében; Megalakult a Vajdasági Filharmónia; Filmgyártásunk megújítása; Ötvenéves a Nolit; A Vajdasági Történelmi Intézet első jubileuma; A marosvásárhelyi színház Vajdaságban; Bosnyák István Sinkó-drámája a Népszínházban; Tudományos diákköri konferencia Újvidéken

*Szombathy Bálint*: Ladik Katalin a Velencei Biennále női szekciójában

Műhely c. rovatunkban *Vinkler Imre* munkái (Dormán László fotói) és *Pechán Béla* Vinkler-portréja



---

HÍD — irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat. — 1978. december — Kiadja a Forum Lap- és Könyvkiadó Vállalat. — Szerkesztőség és kiadóhivatal: 21000 Novi Sad, Vojvoda Mišić utca 1., tel.: 021/22-144, 51-es mellék. — Szerkesztőségi fogadóórák: mindennap 10-től 12 óráig. — Kéziratokat nem őrzi meg és nem küldünk vissza. — Előfizethető a 65700-603-6142-es folyószámlára; előfizetéskor kérjük feltüntetni a Híd nevét. — Előfizetési díj belföldön egy évre 100, fél évre 50, egyes szám ára 10, kettős szám ára 20 dinár, külföldre egy évre 200, fél évre 100 dinár; külföldön egy évre 12 dollár, fél évre 6 dollár. Diákok és egyetemisták csoportos előfizetése egy évre 50 dinár. — Készült a Forum nyomdájában Újvidéken.