

HÍD

IRODALOM · MŰVÉSZET
TÁRSADALOMTUDOMÁNY

KOPECZKY LÁSZLÓ: REQUIEM EGY ŐREGASSZONYÉRT
RÉSZLET BORA ČOSIĆ REGÉNYÉBŐL

BERETKA FERENC NOVELLÁJA

GYURA PAPHARHAJ VERSEI

BORI IMRE SINKÓ-TANULMÁNYÁNAK BEFEJEZŐ RÉSZE
A MAI SZLOVÉN IRODALOMTUDOMÁNYI

GONDOLKODÁS (JOŽE POGAČNIK, ANTON SLODNJAK,

JOSIP VIDMAR, JANKO KOS, DUŠAN PIRJEVEC,

TARAS KERMAUNER ÉS ANDREJ INKRET

TANULMÁNYAI)

EMLÉKEZÉS ÖRKÉNY ISTVÁNRA (THOMKA BEÁTA,

BÁNYAI JÁNOS ÉS GEROLD LÁSZLÓ ÍRÁSAI)

KÖNYV-
KÉPZŐMŰVÉSZETI KRITIKA
ZENEI-

1979

Július–Augusztus

HÍD
IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI
FOLYÓIRAT

Alapítási év: 1934
XLIII. 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, Sróder János, Szabó Ida, Szekeres László, dr. Szeli 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>Kopeczky László:</i> Requiem egy öregasszonyért (próza)	838
<i>Gyalus Károly:</i> Kopeczky László humoráról (tanulmány)	847
<i>Bora Čosić:</i> Laura, 1902 (regényrészlet)	863
<i>Beretka Ferenc:</i> Vaktükörben (novella)	868
<i>Gyura Papharhaj</i> versei	873
<i>Bori Imre:</i> Sinkó Ervin regényei (IV., tanulmány)	879

KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

A mai szlovén irodalomtudományi gondolkodás	
<i>Jože Pogačnik:</i> Irodalomtörténeti és kritikai nézetek	895
<i>Anton Slodnjak:</i> Az irodalomtörténetről	912
<i>Josip Vidmar:</i> Irodalmunk értelméről	914
<i>Janko Kos:</i> A regény mulandósága és halhatatlansága	919
<i>Dušan Pirjevec:</i> Az irodalmi alkotás	928
<i>Taras Kermauner:</i> Struktúra és történelem	939
<i>Andrej Inkret:</i> Dominik Smole drámáiról	947

REQUIEM EGY ÖREGASSZONYÉRT

(prózaversdráma)

KOPECZKY LÁSZLÓ

A különlegesen dresszírozott farkaskutya átugrott a kerítésen, és széttépte az arra sétáló csipkegalléros nénikét.

Az okos kutya ezután, mint pille reppent vissza a vaspalánkon, és vigyázzülésben várta, hogy megsimogassák a fejét.

(folytatása a 838. oldalon)

(folytatás az előző oldalról)

Ezt a történetet az élet írta (közönséges „é”-vel), és tudjuk, hogy ősválósága mekkora ripacs.

Ezért születik a költők, írók, humoristák miriádja, hogy megszépítse banális, érzelgő s elképzelhetetlen vadságokkal teli szövődményeit.

Nyers valóságában a lét vérig sebzi az érzékeny tudatot.

Mosolyognom kell az együgyű kritikuson, aki azt veti az író szemére, hogy meghamisítja a valóságot, holott kiálthatná inkább: „Bravó!” ... „Sikerült!!”

Az álhamisítók (realisták&naturalisták), akik szemmel láthatólag kopíroznak, kétszeresen is ellenszenvesek (utálatosak). Hideg fényét sugározzák a lávaizzású kegyetlenségnek.

Nem is rendőrért vagy mentőkért futok most. Keresem a költőt és társait.

Lássatok munkához, drága hazugok, mert már a rosszulléttől szederjes a szám!...

REQUIEM EGY ÖREGASSZONYÉRT

Vér cseppent a csipkére. Csepp csak...
Aztán a csattogó agyar alatt csordul, csobban,
És csakhamar csupán;
Csepp csöpp... Csöpp csepp,
Végül egy csepp sem...

REQUIEM EGY Ö.-ért.

(novella)

Az áldozat egy kislány volt, akinek lelőtte kutyáját a törvényt-szolga.

A kislányt Lucynak hívták, a kutyát Bongónak.

Bongó kutyamenyországba kerül, az Ebek Urának színe elé.

„A” s z ó z a t:

... „Derék kutya voltál, Bongó, uradon, gazdádön kívül más urat nem ismertél, és nem feledkeztél el megharapni azt, aki a

szentelt magántulajdonban betolakodni szándékozott, de legalábbis megközelíteni látszott.

Híven teljesítetted, amire eleve neveltek. Ennél többet is tettél. Széttépted azt is, aki véletlenül tévedt a Credódba.

Jóhiszeműséged nem vitás.

Inkább száz ártatlan pusztuljon, mint egy bűnös megmaradjon!
C a v e c a n e m! . . .”

Lucy nem eszik.

Lucy átsírja az éjszakát.

A kutya-temetőben jeltelen sírokra virágot hord.

Lucy-t kiírátták az iskolából, ápolónői kísérettel leküldték a tengerparti üdülőbe.

Lucy a virágos sétányon napfényglóriás vasárnap délutánon megharapott egy öregasszonyt.

R. EGY Ó.-ÉRT

(mese 8—10 éveseknek)

Gyerekek, a hűség a legszebb emberi tulajdonság.

Mindig legyetek hűek.

Akármihez és általában . . .

Mesélek nektek egy történetet.

Így történt e mese:

Élt egyszer egy jóságos kereskedelmi utazó, s annak volt egy tündérszép felesége.

A szívén melengette, tenyeréből etetgette, úgy vigyázott rá, mint a mintakollekcióra. Otthagyva csapot-klienset, a legváratlanabb pillanatokban tudott betoppanni, hogy sürgősen megnézzé: megvan-e még szépséges házitündére.

Az asszonyka folyton megvolt, s csak örülni tudott a váratlan felbukkanásoknak, mert valahányszor megjelent a férje, mindig pénzt kért tőle.

Itt jegyzem meg, egyszer nemcsak hogy megvolt, hanem plusz egygel tetézve. Csinos lovaskatona üldögélt ugyanis a pitvarban. Mint kiderült az asszony szavaiból, azért tért be, hogy megkérdezze: „Ez az út vezet amarra?”

Ám, miközben a nyájas mozgóárus eligazította, a vitéz lova három fej salátát elropogtatott a kertben.

Erre a férj irtózatosan megdühösödött, és elmondta mindennek a lovat. (Nagy a feje, lesz ideje búsulni!)

Másszor a járásbíró hetyke titkára téblábolt a konyhában, vicscorgó bulldogja pedig halálra ijesztette a kendermagas tyúkot.

A férj ismét irtózatosan dühbe gurult, majdhogynem ugatott a kutyára.

És ismét (n-edik alkalommal) a végrehajtó harmadik segédje, ez a szőke gyerek a hálószobán sertepergelt, ezalatt pedig papagája, aki egyébként a vállán szokott gubbasztani, kirepült a tornácra, és felmondott a bejárónőnek.

El tudják képzelni, hogy összeszólalkozott ember és madár!

A papagájnak jól felvágták a nyelvét.

— Szajkó vagy te! — mondotta. — Az én őseim Tanganyikából jöttek, a tiéid itt születtek a Banga-düllőben.

— Hogy az a tanganyikai, dohánytermelő, aprópénzhamisító...! (nem gyerekeknek való) — mondotta erre a magánlaksértett férfi, és ekkor elhatározta hogy. (!)

Teltek-múltak a napok...

Egy szép hajnalon a férj óriás farkaskutyával állított be.

— Hát ez meg? — kérdezte az asszony.

— Aquincumban vettem kutyavásáron, tavaly. Azóta vidéken domítom. Mindenkit széttép, aki nem te és én vagyok, amint a küszöböt átlépi.

Ettől kezdve az asszony még hűségesebb volt, mint mikor a postás, kefeügynök, rollószereelő, összeíró, telefonozni bekéredzkedő, bádogos, esernyőjavító, vereskeresztes, hátsó kertszomszéd, koldus, szerzetes, előfizetésgyűjtő, röplaposztogató, papírgyűjtő, tagdíjbeszedő, villanyóra-leolvasó, ciánozó, tüdőszűrő, útkarbantartó, biciklipumpa-kölcsönző... stb. találtatott a kerítésen belül.

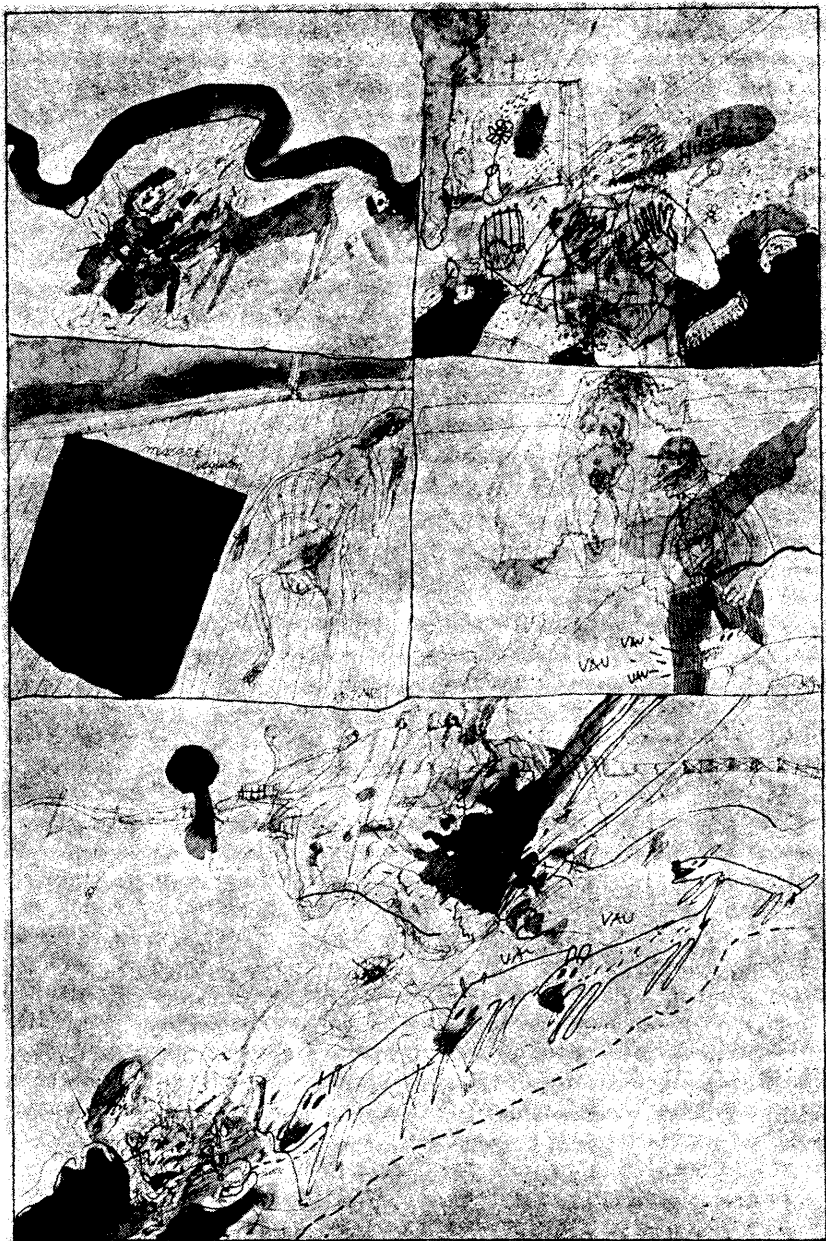
Úgy, kislányok és kisfiúk, ti is hűségesek lesztek, ha majd felnőttek?

REQUIEM E.Ő-ÉRT.

(részlet a drámából)

FELESÉG: (a Férjhez beszél, aki nincs jelen) Tudod már?

FÉRJ: (képzeltbeli) Mit kéne tudnom?



Maurits Ferenc szövegrajza

FELESÉG: A hivatalban nem kerestek?

FÉRJ: Kereshettek... Nem voltam benn.

FELESÉG: (*felcsattan*) Hol voltál?!

FÉRJ: (*sóhajt*) Megint a régi lemez.

FELESÉG: Azt hiszed, féltékeny vagyok?

FÉRJ: Tudom, hogy eszedbe se jutna ilyesmi.

FELESÉG: Azért nem kell visszaélni a bizalmammal. Egyébként jól vagy?

FÉRJ: Eltekintve a...

FELESÉG: Eltekintve a?

FÉRJ: Semmi...

FELESÉG: Légy hozzám őszinte... Láttam, hogy reggel a cseppeket kerested. Felizgatott a mama.

FÉRJ: (*legyint*) A szokásos...

FELESÉG: Meg lehet érteni őt... Ebben a korban... Egy lábbal a temető küszöbén.

FÉRJ: Ugyan!... Meglátod mindnyájunkat eltemet.

FELESÉG: (*halkan*) Most már biztos, hogy nem...

FÉRJ: Tessék?

FELESÉG: (*hallgat*)

FÉRJ: Olyan különös vagy... Apropó!... Mért kellett volna engem a hivatalban keresni?

FELESÉG: Csak úgy kérdeztem...

FÉRJ: Te titkolsz előlem valamit!

FELESÉG: Nem... Hiszen úgylis hiába...

FÉRJ: Ne kímélj... (*keserűen*) Mára úgylis olyan nyomasztó napom van.

FELESÉG: Igen, hallottam... Összeszólalkoztatok a mamával a fürdőszoba ajtajában... Nem kellett volna olyanokat mondani.

FÉRJ: Tudom... És hidd el, nagyon bánt!... Nem is tudtam nyugodtan ülni az irodában. Elrohantam a legközelebbi büfébe, és felhajtottam egy keserűt.

FELESÉG: Igen... érzem rajtad.

FÉRJ: De az sem tudott eltompítani. Mert egy eszelős, róttam le-föl az utcákat... A katedrálisnál riadtam fel, mikor megkondult a déli harangszó.

FELESÉG: Nem kéne annyira bánkódnod.

FÉRJ: Rettenetesen fáj, hogy így viselkedtem... Egy szerencsétlen öreg hölgygel, akinek már senkije nincs a vilá-

gon, csak mi. ... Amíg tudott, segített, mindenét ideadta úgyszólván, s most, hogy semmije sincs, úgy bánunk vele, mint egy... Hát mondd, mért ilyen a z e m b e r?!

FELESÉG: Ne izgasd fel magad, szívem... Ilyen a világ sora... Mások is így viselkednek.

FÉRJ: Bánom is én, hogy mások milyenek! De én!... Én, aki szeretnék utána futni minden hulló falevélnék és megsimogatni... Én ezt nem élem túl...

FELESÉG: (*riadtan*) Mit akarsz csinálni?!

FÉRJ: Még nem tudom...

FELESÉG: Jaj, istenem! (*sírva fakad*)

(*Léptek, a Férj jött haza, kalapját a fogásra dobja, beleveti magát a fotelbe, nyúl az újságért.*)

FÉRJ: (*a valóságos, vígan*) Mi újság?

FELESÉG: (*tompán*) A mama... Elment örökre...

FÉRJ: (*szórakozottan*) Igen?... És mi van ebédre?

R — E — Ö
scy-fi

Imádom Mozartot.

Csupa napfény, virágillat.

Tegnap az éterben kalózkodva lecsaptam a Requiemjére. Most kazettába zárva itt nyugszik a tenyeremben.

Vakrepülésben felvételezek. Teljesen kiiktatom a rádió hangszóróját, csak a kazetta-karikák csillagküllős forgását figyelem. (És van egy pici hangerősségszint-mutató, ha kiráng a veres mezőben, torzul a hang.)

Képzeldék csak: hatvan percig ülni némán, és találgatni, hogy mit muzsikálnak.

Vannak felvételeim, amelyeket még vissza sem hallgattam. (Ajándék magamnak, pezsgőt bontok majd hozzá, ha eljő az ünneplés pillanat.)

Wolfgang Amadeus gyász-ódájának erővonalai földrengést sejtetnek.

A Kyrie tételcímeit mintha márványból faragták volna: ... DIES IRAE... TUBA MIRUM... CONFUTATIS MALEDICTIS.. és a lágyabb ívelésű LACRYMOSA.

Kristálypohárba Hennessyt csorgatok, leülök, behunyom a szemem. Kezem odatapogat a starter gombjához.

Susog a szalag...

Megremeg kezemben a pohár!

A hegyomlásként lezúduló zene helyett hűvös női hang:

... „Ma május 6-a van, szerda, Erminia napja. Az évszaknak megfelelő időjárásra számíthatunk, többfelé kisebb esővel.

Főbb híreink:

Aláírták a britt—norvég halászati egyezményt.

Az iraki kormányfő Marokkóba látogat.

Harmadik napja tart a párizsi metrósok sztrájkja.

Ma bemutatkozik az olasz kormány.

Egy tragikus kimenetelű eseményről adunk még hírt: egyelőre kiderítetlen okokból megtámadta és úgyszólván darabokra tépte a Rózsakert-villa előtt sétálgató öregasszonyt a speciálisan idomított, Bongó nevű farkaskutya. A karhatalom segítségével csakhamar ártalmatlanná tették a veszett fenevadat. A vizsgálat folyik.

Sport:

KÖLN: BRÜGGE 0:3 BEK-visszavágó...”

És utána a Requiem.

De nem tudok odafigyelni.

Hogy volt ez? ... Bongó... Rózsakert-villa?

Hogy kerülnek a hajnali hírek a Requiembe, s ami még elképesztőbb: az én villám s az én drága okos házőr-zőm a közleménybe??

Persze, hangtalan felvételeztem, hamarébb kapcsolhattam be a készüléket néhány perccel. Becsapott a falióra!

CSAKHOGY...

Ma május 5-e van!!... Holnap lesz Erminia napja.

Lássuk! Itt a reggeli újság az asztalon. Igen: MÁJUS 5-E KEDD!... Indra-nap.

Egy apróbb cím az első oldalról: „HOLNAP MUTATKOZIK BE AZ ÚJ OLASZ KORMÁNY”

Percekig nem tudok mozdulni a dermedtségtől.

Félresöpröm a poharat. Palackból kortyolok.

Tompán zuhognak rám a Requiem hangjai.

Erőszakkal tépem ki magam az aléltságból. Durván visszapergetem a szalagot.

... Ezek még az előző felvétel, a TÜNDEKIRÁLYNŐ záróakkordjai. ... Most jön a Requiem ... illetve előbb még a ...

De nem jön semmi.

Meg-megszisszen a szalag, egyébként hangtalan pereg.

Úgy zúg fel a Requiem, hogy összerándulok, mint egy nyavalyatörős.

A híreket elnyelte a játszófej.

De most kapcsolok csak: ilyen kicsi szalagtávon nem is lehetett annyi szöveg!

Még egyszer visszafutok.

Hát persze ... s e m m i !

Lerogyok a székbe. Már nem dobog bennem az üstdob. Kezdek kisimulni a gonolat-gubancaim.

Igen, hát hogy is képzelhettem az én okos Bongómról ilyet. Hiszen úgy beszélek vele, mint egy emberrel ... És esküszöm: meg is érti! Tán többet is, mint amennyit kimondok.

Utolsó próba a TÜNDEKIRÁLYNŐ-REQUIEM közötti sávon.

Zéró és nulla és nagy-nagy semmi!

Hangosan felkiáltok, aztán együtt dúdolom a Lacrymosát a szalaggal.

Csengetnek.

Az ajtóban egy napszitta arcú férfiú dupla csövű vadászfegyverrel.

A nyomozótiszt arcából vad düh sugárzik.

— A kutyakiképzésnek szövetségi, sőt nemzetközi előírásai vannak. Azt nem unatkozó civileknek találták ki!

— Önök nem nyújtanak elégséges védelmet a polgárnak ...

Az asztalra csap.

— Itt csak egy vádlott van!

Lehajtom a fejem.

— Ha tudtam volna ...

— Lesz ideje gondolkozni rajta.

Int a kísérőmnnek.

Indulunk.

Hosszú folyosón konganak lépteink.

Az ügyeletes fülkéje előtt elhaladva a zsebrádióból a hajnali hírek utolsó mondatát hallom:

„KOLN:BRÜGGE 0:3”

R. EGY ÖREGASSZONYÉRT

(villámtréfa)

Idegen ötlet alapján írta: Főnagy Géza

Zenéjét szerezte: SÓ. T. Péter

A kosztümöket tervezte: Lutz Erika

Díszlet: Sajódi Vilmos

Berendező: Encsi G. László

Maszkmester: Piros Ádám

RENDEZTE: Mirtusz Frigyes m. v.

(Történik napjainkban egy főváros környéki sírkertben. Idő: háromnegyed négy és fél öt között.)

KONDOLEÁLÓ: Engedje meg, hogy a fájdalomtól elnémulva, egyetlen mondatban fejezzem ki mély részvétemet felesége édesanyja tragikus halálának alkalmából... Én tudom, milyen nehéz elveszteni egy családtagot.

FÉRJ: Mi az, hogy nehéz?... Majdnem lehetetlen!

KOPECZKY LÁSZLÓ HUMORÁRÓL

GYALUS KÁROLY

1. *A nyelvi komikum „mérhetőségéről”*. Egy írott dokumentum kvantitatív elemzésekor óhatatlanul szemben találjuk magunkat a mérhetőség fogalmával. Esetünkben: „mérhető”-e valami módon a komikum, vagy legalábbis egy komikus hatás összetevőjéhez hozzárendelhető-e valamilyen módon egy-egy skaláris mennyiség?

A kérdés megválaszolásához premisszául annyit: a nyelvi komikum tulajdonképpen egy bizonyos érzelmi hatás kiváltása érdekében folytatott kommunikációt. A kommunikációs aktus érzelmi töltésének egzisztenciájából következően nyilvánvaló, hogy az esetleges „mérés” eredménye a hosszúsághoz vagy tömegekhez hasonló intenzív (tehát algebrai mód-szerekkel összeadható, kezelhető) számadat nem lehet. A művelet eredményéül tehát csakis extenzív adatokat remélhetünk, amelyek csak a rendszerre jellemző sajátosságok figyelembevételével, statisztikai mód-szerekkel dolgozhatók fel. (Egyébként például extenzív számadatokhoz jutunk a hőmérséklet, az oldatok töménységének mérése során is.) Ebben az esetben pedig — mivel etalont nem szerkeszthetünk — az „egységnek” definíció útján történő meghatározására kényszerülünk. Szigorú matematikai értelemben véve olyan operacionálisztikus (de legalább analitikus) definícióra lenne szükség, amely lehetővé tenné annak a konkrét eldöntését, hogy egy adott szókapcsolat indukál-e bizonyos intenzitású komikus hatást vagy sem. Evidens, hogy egy ilyen irányú kísérlet eredménye valamely szempontból mindig önkényesnek minősülne és megkérdőjelezhető lenne, ezért próbálkozásunkat egy olyan meghatározás kialakítására korlátozzuk, amelynek segítségével csak az dönthető el, hogy egy adott terminus vagy szövegrész mikor tekinthető komikusnak és mikor nem.

Mivel mindennemű komikus hatás az elvárásainktól való eltérésben gyökerezik (*Híd*, 1978. június), és mert a szöveggomikum érzelmi hatást kiváltó kommunikáció (kiinduló premisszánk), ezért a definícióalkotásnál figyelembe vesszük a következőket:

Először: „A kommunikáció alapegysége, az illokúciós aktus.” (1)

kommunikatív jelenség. Szerkesztette Horányi Őzséb. Közgad战略i és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1977, 259. old.)

Másodszor: „Egy vokális megnyilvánulás kommunikál bizonyos érzelmi jelentést, ha 1. a hallgatók többsége a beszélő szándéka szerint értelmezi a jelentést, 2. e többség „helyes” válaszainak száma legalább 0,01 szinten felülmúlja a véletlenszerű valószínűséget.” (I. m. 152. oldal.)

Harmadszor: Abraham A. Moles az *Információ és esztétikai élmény* című könyvében (Gondolat Kiadó, Budapest, 1973) matematikai precizitással definiálja egy üzenet (vagy az üzenet egy része) előreláthatóságának fokát, aminek — matematikai formulában anyagiasuló elmélet — lényegét talán legrovidebben Wiener megfogalmazása: „egy jelenség jövőjének elképzelése a múltja alapján”, adhatja vissza. És amennyiben egy kommunikációs aktus megfelel az előző két követelménynek — tehát „egységnyi” kommunikáció, és egyfajta érzelmi jelentést hordoz —, de nem az általunk elképzelt irányban fejlődik, alkalmasnak látszik arra, hogy komikus hatást váltson ki.

A fenti három pontban részleteztük a nyelvi komikum kommunikáció voltát, érzelmi töltését és eredetiség-igényét, aminek alapján: *komikusnak tekinthető egy lingvisztikai produkció, ha a felvevő szerepét betöltő individuumok többsége azt az adó szándékának megfelelően bírálja el, továbbá ha a nyelvi szerkezet egyelőre megadott számnál kisebb valószínűséggel tér el a várt megfogalmazástól.*

A megfogalmazásban szereplő „előre megadott szám” a vizsgálat során rögzített 0-tól 1-ig terjedő, tetszőleges valós szám. Minél kisebb ez a mennyiség, annál magasabbra emeljük a komikus hatás elérésének mércéjét — már ami a „várhatótól való eltérés” fokát illeti.

Illusztrációként két példa a köznyelvből. A „gáncs nélküli lovag” frázis három szavát hatféle sorrendben helyezhetnénk el, de a todalékok változtatásával is csak a „lovag nélküli gáncs” illokúciós aktus bír némi értelemmel. Ha valaki a köznapis társalgás során mindkét beszédfordulatot használja, akkor a „stílyöngyként” alkalmazható második szólam mód 0,5-nél kisebb valószínűséggel vesz részt a kommunikációs aktusban. A szórendi változtatással módosított frázis az eseteknek mintegy felében eredményez némi komikus hatást.

Második példánk előtt a várhatótól való eltérés fokát állapítsuk meg — mondjuk — 0,01-ban. Olyan példát kell konstruálnunk, amely megfelel ennek a szigorú elvárásnak. Legyen ez a példa a következő kérdés-felelet:

— Milyen az abszolút miniszoknya?

— Ha meghúzzák a rojtját, fáj.

A kérdésre adott válaszok — ellenőrizhető — száz közül kilencvenkilenc esetben a „cérna a derék körül” replika színvonalán mozognak. Ettől a „várhatótól” homlokegyenest eltérő válaszukkal érjük el az előzőnél lényegesen nagyobb hatást.

De térjünk vissza a definícióhoz. A meghatározásban szereplő követelmények semmi megkövetelését nem írják elő a komikus nyelvi struktúra (illokúciós aktus, tehát egységnyi kommunikáció) hosszúságát, előállítási módját, formáját, forrását stb. illetően. Ezért a meghatározás különösen alkalmas arra, hogy segítségével a tetszőleges hosszúságú szövegekben előforduló komikus illokúciós aktusok számát meghatározzuk. Az elgondolás alapján, a szöveggörnyezetből kiemelkedő — természetesen egy előre adott „küszöbszinthez” viszonyított eredetiségű — poékok mindegyike statisztikai szempontból egyenértékűnek tekintendő. Csak előfordulásuk gyakorisága lesz mérvadó, függetlenül hatásuk intenzitásától, előkészítésük hosszától, módjától stb. (Tehát az előző két példa statisztikai szempontból egyenértékű, egy-egy „egységnyi” komikus töltésű szókapcsolat.)

2. *Néhány szó a műelemzés kvantitatív módszeréről.* Igaz, ugyan, hogy valamely komikus hatás, mint érzelmet kiváltó befolyás, a kommunikációs lánc végén lévő befogadó komikum iránti érzékenységében gyökerezik. Vagyis egy komikus töltésű jelzés hatása (vagy e hatás intenzitása) a felvevő hajlamainak függvénye. Ezzel szemben viszont az is igaz, hogy az érzelmi kommunikációk hatásai „... minden egyéni különbségek ellenére stabil, mérhető jelenségek”. (*A kommunikatív jelenség*, 140. oldal.) Esetünkben ez annyit jelent, hogy az emberek humorérzéke különböző ugyan, de ha valaki egy komikus nyelvi szerkezetet (érzelmi kommunikációs egységet) egyszer humorosnak ítél meg, akkor nagyon valószínű, hogy ugyanazt más alkaiommal is hasonló módon azonosítja. A befogadó egy elemzés során ezzel a stabilitással, viselkedésének ezzel a belső konzisztenciájával mintegy függetlenítheti magát az előítéletektől, bizonyos mértékig a hangulati befolyásoktól, elfogultságoktól, prejudíciumoktól stb. is, ami már az objektivitásra való törekvés bizonyos sikerének minősülhet.

Az elemzés során — az előző pontban taglalt megfontolások alapján — egy szövegben egyértelműen elkülöníthetők a komikus részstruktúrák. Ezek számát, eloszlását meg egyéb statisztikai jellemzőjét pedig már nyugodtan használhatjuk mint kvantitatív tényezőt, mint viszonyítási és kiindulási alapot. Ugyanis ez az adathalmaz a műre nézve meghatározó jellegű.

A különböző mennyiségek vizsgálatai — többek között — a szöveg értékeire is magyarázatot adhatnak, de rámutathatnak bizonyos hatások okaira is. Ezenkívül a matematikai úton kapott eredmények különböző, nem csak logikai ítéletek verifikálására használhatók, amire meg éppen szükség is van, hiszen az intuitív és empirikus jellegű értékelések nem nevezhetők egzakt módszereknek. Márpedig „... a szövegvizsgálatok hagyományos impresszionizmusát csak az egzaktuság igényével lehet felismerni”. (Zsilka Tibor: *Stilisztika és statisztika*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974).

3. *Adatgyűjtés és rendszerezés.* A statisztikai elemzések adatgyűjtési fázisát mintavétel előzi meg, amelynek céljai: információ szerzése a vizsgált változó eloszlásáról illetve az eloszlás paramétereiről. Nyilvánvaló, hogy nagyobb minta több információt nyújt, azonban több időt, anyagi ráfordítást is igényel. Mivel azonban egy művész munkásságának elemzésénél nem lehet döntő szempont az időigény, a mintavételtől eltekintünk, és Kopeckzy László nyelvi komikumának sajátosságait összes, eddig megjelent könyve alapján próbáljuk meghatározni. Ezzei az eljárással biztosítjuk, hogy a matematikai statisztika módszereivel nyerhető következtetések eredményessége, helyessége maximálisan igazolt legyen. Vizsgálódásainkhoz a következő köteteket vesszük figyelembe:

1. *Kutyák ... macskák ...* (1959)
2. *Segítség, lopok!* (1961)
3. *Mire a teknősbéka odaér* (1961)
4. *Humor az alsó fiókból* (1963)
5. *Opus 5* (1966)
6. *A ház* (1969)
7. *Vajk a Szaharában* (1975)

A továbbiakban a művekre történő hivatkozáskor csak a mű sorszámat tüntetjük fel.

Mint minden komikus szövegben, így Kopeckzy műveiben is a nyelvi komikum két típusa keveredik meghatározott arányban: a *nyelv kifejezete* és a *nyelv teremtette* komikum.

Foglalkozunk előbb a mennyiségi szempontból kevésbé jelentős, nyelv által kifejezett humorral. Ebbe a típusba azokat a komikus töltéssel rendelkező kommunikációs egységeket soroljuk, amelyek tulajdonképpen egy helyzet- vagy jellemkomikumot leírással jelenítenek meg, „egy az egyben”. Tehát olyan szituációkat, jellembeli fogyatékoságokat, gegeket leíró mondatokat veszünk itt számba, amelyek már önmagukban, minden kommentár nélkül (mondjuk filmen vagy a mindennapi életben) is nevetést kiváltó jelenséget közvetítenek. Az ilyen komikus hatást négy módon valósítja meg a szerző.

I. A helyzetet valamely részlet kiemelésével jellemzi vagy írja le. (Pl.: „Klári üres helyére nézek. Megbánom a viccelést. Idegesen könyvelek. Az indigót fordítva teszem be.”) (1.)

II. Valamely jelenséget aprólékosan, technikai precizitással, minden mellékes részletre kiterjedően ír le. (Pl.: „Hidd el, hogy tudok úszni! Ide figyelj. Ide figyelj! Így csinálsz a kezdeddel: egy, kettő, a lábaddal meg így: három, négy. Én ezt már csecsemőkorom óta tudom. Csak még vízben nem próbáltam.”) (2.)

III. A komikus helyzet valóságghú leírása (Pl.: „BENEDEK: gyufát tesz a szájába, és remegő kezekkel a cigarettát dörzsöli a skatulya olda-

lához, majd amikor nem akar meggyulladni, a füle mögé rakja a skatulyát, a gyfaszálat a zsebébe, a cigarettát pedig eldobja.”) (4.)

IV. Valamely egyszerű dolog indokolatlanul bonyolult magyarázgatása. (Pl.: „Kérem... szeretném, ha őszintén megmondanák... megmondanák, hogy mi a véleményük... erről a kis... hogy mondjam... izézől?... Én beleizéltem... hogymondjam... az egész... miacsudát!...”) (4.)

A leírással közölt komikum négy típusának művenkénti abszolút előfordulási gyakoriságát és százalékos eloszlását adja meg a következő táblázat:

MŰVENKÉNTI ELŐFORDULÁS

Módozat	1.	%	2.	%	3.	%	4.	%	5.	%	6.	%	7.	%
I.	5	2,8	1	2,7	—	—	13	2,3	14	5,1	54	12	2	0,7
II.	8	4,5	2	5,4	—	—	18	3,2	8	2,9	12	2,7	7	2,5
III.	8	4,5	1	2,7	8	16,3	27	4,8	17	6,2	—	—	9	3,2
IV.	—	—	1	2,7	—	—	—	—	2	0,7	—	—	5	1,8
összesen:	21	11,8	5	13,5	8	16,3	58	10,3	41	14,9	66	14,7	23	8,2

Ha a mátrix által reprezentált számértékeket összehasonlítjuk a többi komikus nyelvi struktúra frekvenciájával, megállapíthatjuk, hogy a szerző viszonylag ritkán él a leírással kifejezett komikum lehetőségével. Az ebbe a típusba sorolható komikus szerkezetek előfordulási gyakoriságainak százalékkértékei mindössze 8,2%-tól 16,3%-ig változnak. A helyzetkomikum nyelvi megjelenítése viszonylagos ritkaságának mind tematikai, mind strukturális szempontból jelentősége van. A szituáció-leírások mellőzése eredményezheti, hogy a művekben klasszikus értelemben vett cselekmény nincs is, az összefüggő részekből álló művekben is a köznapibb értelemben vett történetek fordulnak csak elő. Ezek a történetek egy, ritkábban néhány laza szállal kötődnek egymáshoz, de inkább csak a könyv egésze tartja össze őket. A leíró részek hiánya vonja maga után azt is, hogy a művekben mint kifejezésforma a párbeszéd dominál. Az író ennek segítségével gördíti a történetet poéntól poénig, a látványos, fordulatos mese mellőzésével. Következésképpen az író meseszövéseiből hiányzik a bonyodalom, az izgalom. Kivételt képez a *Mire a teknősbéka odaér*, amelynek cselekménye fordulatos és a — mondhatni tragikus — befejezésig feszültséggel teli. De vegyük észre: a mű humoros összetevőinek 16,3%-át a helyzetek szóbeli megjelenítése teszi ki. Az összes mű közül a legnagyobb arányban...

Megjegyezhető továbbá, hogy a kevés helyzet-, tájleírás stb. alkaimazása az író műveinek emberközpontúságát jelzi. A művek központjában

egy (esetleg több) komikus figura áll, akinek jelleme (Bandi) (1.), gondolkodásmódja (Frédi) (2.), mentalitása (Dongó) (3.) irányítja a cselekményt (ha van) és alakítja a komikus szöveget. A komikus helyzetek, a cselekmény komikuma — a mátrix számértékei alapján — másodlagos szerepet játszanak az írónál.

Utalhatunk már arra, hogy komikus hatást nemcsak leírással lehet elérni, hanem nyelvi eszközökkel teremteni is lehet. Kopeczky László munkásságára inkább az utóbbi eljárás jellemző, hisz sziporkáinak 87-8%-a sorolható ebbe a csoportba, míg az előbb tárgyalt leírások mint a komikum eszközei csak 12,2%-ban fordulnak elő. De mit értünk egyáltalán a „nyelv teremtette komikum” (Bergson terminusa) alatt? Olyan komikus kommunikációs egységet, amely hatását mondatszerkezetének, szó-választásának, hangnemének, logikai felépítésének stb. köszönheti. Ezek közül „technikailag” legkönnyebben az a rendezett szintaktikai egység állítható elő, amelynél a mondat egy alkotóelemét a várttól eltérő szóval, szókapcsolattal helyettesítjük. Az ilyen, a mondatrészek szokatlanságán alapuló komikumnak ugyancsak négy változatát fedezhetjük fel Kopeczkynél.

I. Szokatlan jelző alkalmazása. (Pl.: „A-val jelöljük a jól öltözött öszülő halántékú férfiút, kit a felesége kakasszókor harsány nyelvpergés közepette küldött piacba, megáldván fegyvereit: a száztíz kaliberű tejfelesköcsögöt és a messzehordó szatyrot.”) (4.)

II. Szokatlan határozó alkalmazása. (Pl.: „— Látni akarom, mi nem stimmel? — Például a gumicsizma. Ilyesimiben csak a vágóhídon lehet egzisztálni. Belpucolási szakon.”) (6.)

III. Szokatlan állítmány alkalmazása. (Pl.: „Másnap a tejes csakugyan szállítani kezdte a tejet. Teltek a dézsák. Frédi mindegyikbe bele-szórt valamit. Nem kérdeztem, mi az, mert attól félttem, olyat mond, amitől a tej elvetél.”) (6.)

IV. A tárgy szokatlansága. (Pl.: „A kertész fazekán a harag már a földet emlegeti. Köp egy diadalívet, kikapja szerszámát trénere kezéből, és vadul esztergályozza a földet.”) (4.)

A példák után, az előbbihez hasonló módon, a komikus hatást kiváltó szokatlan mondatrészek alkalmazásának sűrűségét szintén táblázatban foglaljuk össze.

MŰVENKÉNTI ELŐFORDULÁS

Módozatok	1.	%	2.	%	3.	%	4.	%	5.	%	6.	%	7.	%
I.	4	2,2	1	2,7	3	6,1	28	5	4	1,4	17	3,8	12	4,2
II.	17	9,6	7	18,9	7	14,3	40	7,2	23	8,4	39	8,7	36	12,8
III.	2	1,1	1	2,7	2	4,1	12	2,1	4	1,4	9	2	3	1
IV.	3	1,7	—	—	1	2	8	1,4	6	2,2	4	0,9	2	0,7
összesen:	26	14,6	9	24,3	13	26,5	88	15,7	37	13,4	69	15,4	53	18,7

A vizsgált típus az egyik legigénytelenebb rendezett komikus szósorozat. Megfigyelhető, hogy lényegesen nagyobb frekvenciával bír, mint a nyelvi leírással megjelenített komikum. Legkisebb százalékkértékű előfordulása 13,4%, legnagyobb gyakorisággal pedig a 3. műben fordul elő, ahol a poénok több mint negyedrésze ebbe a típusba sorolható. A szokatlan mondatrészek ilyen nagyvolumenű alkalmazása állandó motívummá alakul át, amely már nemcsak a kifejezésmód és a művész formái világához tartozik, hanem a valóságábrázolás és a művészi megjelenítés lényegéhez. Ugyanis azok a részletek, amelyekben az ilyen szókapcsolatok dominálnak, a történes szempontjából legtöbbször elhanyagolhatónak tűnnek. De mégsem hagyolhatók el, és ennek okát abban kell keresni, hogy Kopeczky a szokatlan mondatrészeket tudatosan koncentrálja, kvantitatív tényezőként, az atmoszférateremtés sajátos módszereként. A meghökkenető mondatrészek segítségével tárja elénk ötleteinek palettáját, és e paletta színeiből igyekszik megfesteni epikai világképét. És bármennyire is kevés közülük van a művekben elbeszélte történésekhez, a szokatlan mondatrészek abszolút előfordulási gyakoriságuk folytán annyira szervesen épülnek be egy-egy műbe, hogy esetleges eltávolításuk a mű megszűnését vonná maga után. Ezek a miniatűr komikus (nyelvi) konstrukciók „a művek egész szövetét egyfajta derűs, humoros derengéssel hatják át”. Nem holmi frenetikus gaudiumokat eredményeznek, hanem inkább hangulatfestő funkciót töltenek be, így előfordulásuk frekvenciája a művész valóságát reprezentálhatja.

Tulajdonképpen egyfajta bravúrként könyvelhető el, ahogy Kopeczky önmagában erőtlennek látszó, apró, sístergő nyelvi ötletei és sziporkái a kontextusba ágyazottan és tömeges előfordulásuk miatt az olvasót felrázzák, fantáziáját megmozgatják. Alkalmazásuk egyetlen hátránya, az állandósult forma, mert a poénokat egyazon ismert szerkezet alkalmazása, a nyelvi betétek adják, és így szinte szabványosítják a művek felépítését. Ez hosszú távon az ellaposodás egyik forrása lehet. Valószínűleg Kopeczky is felismerte ezt a veszélyt, mert az ilyen igénytelen komikus struktúrák inkább korábbi műveiben szerepelnek nagyobb százalékarányban. Az előfordulási gyakoriság a későbbi művekben csökken. Legkevesebbet az *Opus 5* tartalmaz — következésképpen itt, mint majd látni fogjuk, a „súlyosabb” komikus nyelvi eszközök a gyakoribbak.

Ahogy már utaltunk rá az első táblázat elemzésénél, Kopeczky László művei általában párbeszédeselek, és viszonylag kevés leíró részt tartalmaznak. A műveket alkotó — vagy a bennük szereplő — dialógusok értelmező szókapcsolatai a komikum fő forrásai, és ezt nem is hagyja kihasználatlanul a szerző. Műveiben a komikus értelmező szókapcsolatok hét típusát különböztetjük meg:

I. Meglehető hasonlat. (Pl.: „Szegény Moraveczeni néni... Szinte a teknőhöz nőtt, mint a lóalfé a szatírához...”) (5.)

II. Túlzás (Pl.: „Ilyenkor leharapták a csillárt, és a harmadik emelet-

től a hatvannyolcadikig megerőszakolták a ház nőnemű egyedeit, beleértve a távolevőket is.”) (4.)

III. Egynemű mondatrészek szükségtelen halmozása. (Pl.:

— Tudod mi vagy te?

— Szolid vállalkozó. Már összeállítottam, csak meg kell ragasztani, szögezni, festeni, a vasalást levágnatni, megforrasztani kilyukasztani, felcsavarozni, a zárat megvenni, bevésni... Egynapi munka.

Eltátottam a számat.

— Mit csináltál, az ördögöt, másfél hónapig?

Elmosolyodott.

— Olvastam, hogy Simenon hat hónapig tologat, babrál, fészül, ízlel, simogat, reszel, farag egy-egy témát. Aztán leül, és megírja egy hét alatt... Na, ez van nagykapuban is.”) (6.)

IV. Lefokozás, komikus degradálás. (Pl.:

„— Tudod te, mi a hóvihar?

— Tudom. Olyan, mint a többi, csak fehér, és nincs ménkü.”) (6.)

V. Analógia, humoros párhuzammal történő magyarázat. (Pl.:

„— Boldogság és bánat nincsen. Ha volna, akkor könyvelni kellene. Elfut a mérég.

— Akkor hát semmi sincs. Nincsen szerelem, csak hormonparádé. Nincs bánat, csak az anyagcserénél felszabadult káros vegyületek hatása az izmokra. Nincs öröm, csak gyorsított vérkeringés...” (1.)

V. Ellentétek összekapcsolása. (Pl.:

„— Gyűlölsz?

— Szeretném, ha gyűlölni tudnálak.

— Én is szeretném.”) (1.)

VII. Egyéb az előbbi típusok valamelyikébe egyértelműen be nem sorolható komikus értelmező szókapcsolat. (Pl.: „Nem tetszett véletlenül látni errefelé egy magas fiatalembert, 26—58 éves lehet, lopott ing van rajta. — Itt újból előntötte a mérég. — S kinek, ha kezembe kerül, rögtön, itt a helyszínen hegedűhúrt készítek a beleiből.”) (2.)

A tárgyalat típusú komikus szövegrészek előfordulásai művenként:

MŰVENKÉNTI ELŐFORDULÁS

osztályok	1.	%	2.	%	3.	%	4.	%	5.	%	6.	%	7.	%
I.	14	7,9	2	5,4	1	2	20	3,6	12	4,8	28	6,2	6	2,1
II.	4	2,2	4	10,8	1	2	40	7,2	8	2,9	26	5,8	20	7,1
III.	1	0,5	—	—	—	—	11	2	2	0,7	11	2,4	5	1,7
IV.	9	5,1	2	5,4	—	—	13	2,3	9	3,2	11	2,4	19	6,7
V.	7	3,9	—	—	—	—	3	0,5	4	1,4	7	1,5	1	0,3
VI.	1	0,5	2	5,4	1	2	2	0,3	3	1,1	3	0,7	4	1,3
VII.	2	1	—	—	3	6,1	26	4,7	9	3,2	17	3,8	1	0,3
összesen:	38	21,1	10	27	6	12,1	115	20,6	47	17,3	103	22,8	56	19,5

Kopeczky felismerte, a magyarázó szókapcsolat (a műbe „kódolt” üzenet szemantikai felbontása) élményt közvetít, tehát alkalmas a komikus hatás felkeltésére. Felismerését hasznosítja is. Van, amikor túlzásba is viszi, mint a *Segítség, lopok!* című könyvében. Itt a komikus szókapcsolatok 27%-át, tehát mennyiségileg döntő részét a tárgyalt típusok valamelyikébe sorolható, komikus töltésű jelentéselemekből összetevődő értelmező mikroformák teszik ki. És ez csak a sejtetéssel, képzettársításokkal történő manipulálás — tehát a magasabb rendű komikus struktúrák előfordulásának csökkentéséhez vezethet. Talán ennek tudható be, hogy az említett mű a szerző leghalványabb regénye. A magyarázó szókapcsolatok gyakorisága folytán a szereplők jellemzése célzatos, a cselekményt bonyolító problémák és konfliktusok nyilvánvalóak, márpedig ilyenkor a cselekményt meghatározó vektorok rezultánsa, csakúgy e rezultáns által determinált végkifejlet mindig előre kiszámítható. Nem így a *Mire a teknősbéka odaér* esetében, ahol a befogadó saját sejtéseire van utalva, mind a cselekmény bonyolódását, mind annak befejezését illetően is. Cselekményességével (első táblázat) és ehhez képest viszonylag kevés (12,1%) humoros magyarázó szókapcsolatával ez a könyv akár meszterien megszerkesztett krimiként is felfogható.

Foglalkozunk közelebbről a két leggyakrabban előforduló magyarázó formával: a túlzással és a hasonlattal. Megérdemlik a figyelmet, hisz ezek teszik ki a vizsgált komikum-típus 59%-át.

Jellemző adalékként megemlíthető, hogy a túlzások szélsőségesek (ami várható is, különben nehezen lehetnének komikusak), viszont a hasonlatok — a várákozással ellentétben és az idézett példa ellenére — gyakorta nem leíró jellegűek, hanem értékmeghatározók, méghozzá degradáló értelemben. Felépítésüket azonos szerkezet jellemzi. A hasonlat tárgya legtöbbször főnevet jellemez, degradáló értelemben, méghozzá oly módon, hogy ez a jellemzés első pillanatban teljes egészében alkalmatlannak és irracionálisnak tűnik, de mindössze a lényegét fejezi ki váratlan — tehát potenciálisan komikus — módon. Az író így az általa tapasztalt valóságot saját nézőpontjából reprodukálja, miközben megtalálja azt a legmegfelelőbb komikus formát is, amely, bár maradéktalanul informál bennünket a tényekről, mégsem rí ki a szövegből, hanem élményszerűvé teszi.

Az eddig tárgyalt nyelvi szerkezeteknél lényegesen értékesebbek azok, amelyek az egyes terminusok értelmével való manipulálás során fejtik ki komikus hatásukat. Henri Bergson *A nevetés* című, alapműnek tekinthető tanulmányában írja: „Ha úgy teszünk, mintha átvitt értelemben vett kifejezést eredeti értelemben vennénk, vagy mihelyt figyelmünk valamilyen metafora anyagiságára irányul, a kifejezett gondolat komikussá válik.” Legyen a definíció által meghatározott szó szerkezet az.

I. típus. (Pl.: „Minden szerelmi háromszög sarkában ott ül a szerény s benne ott ül a szerető.”) (4.)

A II. típusba a pikáns és egyéb kétértelműségek tartoznak, amelyeket, bár sokszor közülük van az előbbi alakzathoz, az egyszerűség kedvéért külön pontba sorolunk. (Pl.:

„— Vigyázz, hová lépsz!

— Minek vigyázzak? Hányan köszönhetik életüket egy meggonndolatlan lépésnek?") (6.)

III. Bergson definíciója: „... komikus, ha egy lelkiállapotot festünk le és a figyelmet a cselekedetre tereljük. (Pl.:

„— Nem érti, hogy Gáspár meg akart halni, és most jön maga a mosogatóronggyal. Az embernek összetörik a lelke...

— Nemcsak a lelke. Mikor legutóbb itt jártam, a teásszervizből csak egy csésze hiányzott. Most összevissza egyet látok.”) (5.)

IV. Homonimiák és szinonimák segítségével is érhető el komikus hatás. (Pl.:

„— Most jöttem ki a Madonna della Salute kápolnából, ahol megcsodáltam Mortecchio da Fame csodálatos DIÉTAJÁT.

— Honnan vette ezt a nevet?

— A lexikonból.

— Nem Forteggio da Mane volt véletlenül?

— Lehetséges... Nem nagyon ügyeltem az olasz helyesírásra. A Lici néni úgysem ismeri a rokokót.”) (7.)

V. Ismét Bergson idézem: „Komikus eredményt kapunk, ha vajami jelképnek továbbfejlesztjük a szó szerinti értelmét, és azután úgy teszünk, mintha a továbbfejlesztésnek is az eredeti értelmét tulajdonítanánk.” Tehát példa „humoros utánfűzésre” (Szalay terminusa):

„— Most kártyázunk együtt, azután fűzünk együtt, azután amit főzünk, megesszük együtt, azután meg együtt...

— Elég — vágott a szavába gyanakodva Zsóka.

— Jó — mondta Dongó, —, szóval akkor maga utána egvedül elmosogat.” (3.)

És most az öt típus előfordulását leíró táblázat:

MŰVENKENTI ELŐFORDULÁS

Alakzat:	1.	%	2.	%	3.	%	4.	%	5.	%	6.	%	7.	%
I.	6	3,4	—	—	—	—	12	2,1	12	4,4	20	4,5	11	3,9
II.	7	3,9	3	8,1	2	4,1	16	2,9	20	7,3	18	4	18	6,4
III.	14	7,9	—	—	—	—	—	—	22	8	4	0,9	—	—
IV.	—	—	—	—	—	—	—	—	2	0,7	—	—	5	1,8
V.	18	10,1	3	8,1	18	36,7	18	3,2	37	13,5	25	5,6	26	9,2
Összesen:	45	25,3	6	16,2	20	40,8	46	8,2	93	33,9	67	15	60	21,3

A nyelvi komikum fenti formái kétségkívül értékesebbek az előzőeknél, hisz ezek mindegyike a metaforikus közlések egy fajtájával rokon.

Előállításuk is nehezebb, érzelmi töltésük is nagyobb. Kopeczkynak csak javára írható, hogy ezeket a struktúrákat is képes olyan mennyiségben előállítani, mint pl. az előbb tárgyalt komikus magyarázó szókapcsolatokat. (Azokból 335-öt, ez utóbbikból 337-et sikerült műveiben felfedezni.) Tehát bár abszolút előfordulásaik átlagértéke megegyezik, „fajsúlyánál” fogva az értelmezés disszonanciáján alapuló komikus szerkezet művészetének egészére inkább jellemzőek.

Ezekben a szókapcsolatokban — az előző példaktól eltérően — a szemantikai információ már csak anyagi hordozó, amelyre a felvevő értelme támaszkodhat. Alkalmazásuk eredményessége inkább a sugalmazásban csúcsosodik ki, mint a referenciákban, tehát a komikus hatás, hangulatteremtést az általuk hordozott, logikailag sokszor lefordíthatatlan esztétikai információ valósítja meg. Alkalmazásuk hátránya, hogy a dekódolásukhoz szükséges képzetársítások struktúrájában bizonyos változások következhetnek be, és így nem mindig sikerül eljutnunk az író gondolkodásmódjának sajátos asszociációs módozataihoz.

A különböző kétértelműségek alkalmazásának célja is kétségtelenül a hatáskeltés.

Az ilyen típusú alakzatok nagy száma mutatja, hogy az író milyen mértékben számít az olvasó asszociációs készségére, és figyelembe veszi, hogy az asszociáció a komikum felfogásában döntő lehet, tehát úgy szerkeszti meg a komikus nyelvi konstrukciót, hogy hatékonysága egyenes arányban legyen eleganciájával. A jelképek továbbfejlesztésében, humoros utánfüzéseiben csak sejtjük az asszociációs összefüggéseket, és legfeljebb csak ráérezhetünk a képzetársításokra.

Az utánfüzések mellett döntő mennyiséget képviselnek a metaforák, amelyek elsődlegesen komikus hatást keltő szerepük mellett a stílus fordulatoságát is növelik. És a stílusváltoztatosság sem öncélú, nem csak „szemre szép”, hanem — főleg bizonyos stílusfordulatoknál — a komikus hatás elérésének eszköze. A komikus hatás többféleképp érhető el, de minden módszer lényege természetesen a várható megfogalmazástól való eltérés. Kopeczky műveiben a stíluskomikum öt módját lehet jól elkülöníteni.

I. Bergson szerint: „Aki kész formákban beszél folyton, az komikus.” A nyelv merevségét frázisok alkalmazásával lehet nevetségessé tenni. A frázisokat, szállóigéket eredeti formájukban vagy némi szépítés, átalakítás után egyaránt alkalmazni lehet. (Pl.: „... te pisztolyt akarsz inni, a pohár alá akarod vetni magad.”) (5.)

II. Stíluskomikum másik formája a szöveggörnyezetbe nem illő szónoki hangnem használata. (Pl.: „Befejezésül lehorrtam a macskákat, amik feltelepedtek Frédi székére, és dermedten hallgatták a showmat: Bájos döngök, hazug, hízélgő cédák!... Eljön majd a nap, mikoron nem lézzen macska és nem lézzen egér... A világok szertegurulnak, a csillagos mennybolt összezuhan... Setét és mélyeszes szakadék előtt rettegek...)

Egy hang hasít a mindenségen át, betöltvén a teret, s mond: Síficc!”) (6.)

III. Ismét Bergson megfogalmazása: „Komikus hatást kapunk, ha valamely gondolatot, természetes kifejezést más hangba viszünk át.” (Pl.: „Csupa jázmin a világ. Csupa rozmaring, levendulával szegélyezve. Az ég csordultig gyémánt. A fű smaragdzöld. Itt-ott egy köpés.”) (1.)

IV. Szintén stílusfordulatnak fogható fel a váratlan, nyers szókimondás is. (Pl.: „— Én csak a papagájt tudom utánozni... »Kurrvák!« »Rrrrrrendőrrrrég!») (6.)

V. Külön sajátossága Kopeczky stílusának, hogy hősei rendszerint gúnyos hangnemben fejezik ki gondolataikat. (Pl.:

„— Az ajtó persze nem fért ki az ajtón. Azt hittem, sírva fakadok. A sötétben úgy küzdöttem vele, mint a vadász a nagy barnamedvével. Szinte hallani véltem, hogy ő is liheg.

— Azt hittem, visszafeküdtél — sziszegte Frédi.

— Hozzád vágom!

— Mimóza... — csúfondároskodott. Közben felkapta, és a feje fölé emelte.

— Hé! Én is itt vagyok.

— Ügyhogy egy néző már van is.”) (6.)

És a stílushumor módozatainak előfordulási táblázata:

MŰVENKÉNTI ELŐFORDULÁS

Módozatok:	1.	%	2.	%	3.	%	4.	%	5.	%	6.	%	7.	%
I.	2	1,1	—	—	—	—	76	13,7	6	2,2	25	5,6	35	12,4
II.	—	—	—	—	1	0,2	7	1,3	6	2,2	7	1,5	—	—
III.	3	1,7	2	5,4	—	—	3	0,5	—	—	3	0,6	—	—
IV.	—	—	—	—	—	—	—	—	6	2,2	10	2,2	6	2,1
V.	6	3,4	5	13,5	—	—	7	1,3	12	4,4	6	1,3	3	1
összesen:	11	6,2	7	18,9	1	0,2	93	16,8	30	11	51	11,2	44	15,5

A táblázat értékeinek áttekintésekor először az tűnik fel, hogy Kopeczky harmadik könyve után hirtelen felismerte a frázisok és azok átalakításának komikus lehetőségeit: A *Humor az alsó fiókból* című kötetéből kezdve módszeresen él is e lehetőséggel. Köteteiben kihasználja a közhelyek, az üres gondolatok, a valóságtól eltávolodott közlésformák, a konvenciók nyújtotta alkalmakat. 4. kötetétől kezdve ez az új szín mintegy minőségi ugrást eredményez komikus kifejezésmódjában, hisz a komikus szókapcsolatok több mint egytizedét a korunkra mind jellemzőbb közhelyek, formálissá vált cselekvések parodizálásával éri el. A nem megfelelő szövegkörnyezetbe ágyazott frázisok vagy az átfogalmazások során modifikált szárnyas szavak segítségével sikerül komikussá torzíta-

nia a mindannyiunk által használt, különben is tökéletlen közhelyeket meg egyéb szállóigyszerű alakzatokat. De pozitívuma ebben még nem merül ki. Külön kell hangsúlyozni annak jelentőségét, hogy a közhelyek nyújtotta lehetőséget kihasználva sikerült az újságírói módszereket észrevétlenül becsempésznie a vajdasági szépprózába.

Az író műveinek hangnemét vizsgálva feltűnik, hogy az író, gondolatainak sikeresebb kifejezése érdekében, gyakran folyamodik az ironikus, gúnyos hangnemhez — ahogyan ez a statisztika módszerével is kimutatható. A hangnem jellegzetességeinek igen tekintélyes hányadát szolgáltatja a gúny. A gúnyos hangnemből fogalmazott gondolatok mikroszkopikus méreteik ellenére, nagy frekvenciájuknak köszönhetően, a művek nagyobb részeit képesek átfogni, és így azok tónusát egyértelműen determinálni.

A nyelvi komikum külön reprezentánsai a különböző szójátékok. Kopeczky egyes műveiben tekintélyes százalékarányban szerepelnek is. Két változatát különböztetjük meg.

I. A klasszikus értelemben vett szójáték, a különböző kifejezések játékos összekapcsolása vagy szétválasztása. (Pl.: „Mert például az is lehet, hogy a csapóajtónak nin — cs — apja . . .”) (4.)

II. A komikus hatás elérhető egy teljes új szó alkotásával is. (Pl.: „zabicsendélet”). (7.)

A szójátékok előfordulását leíró táblázat:

MŰVENKÉNTI ELŐFORDULÁS

Változat:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.							
	%	%	%	%	%	%	%							
I.	—	1	2,7	—	35	6,3	1	0,4	14	3,1	18	6,4		
II.	1	0,6	—	—	—	17	3	—	—	14	3,1	14	4,9	
összesen:	1	0,6	1	2,7	—	—	52	9,3	1	0,4	28	6,2	32	11,3

Az előző komikumtípushoz hasonlóan, ez a mikroforma is a 4. kötet-től kezdve fordul elő sűrűbben a szerző eszköztárában. Ezek a miniatűr komikus szerkezetek nem hordoznak szemantikai információt (vagy csak elhanyagolható mértékben), nincs kezdetük és végük, tehát csattanójuk sincs, mindössze előállításuk nehéz. A szerkezet előállításának bonyolultságát bizonyítja az is, hogy — különösen a szóalkotás esetében — néha hosszú párbeszédnek egyetlen célja az új kifejezés használata, az új szó pedig a komikum egyetlen forrása. Ez a körülmény befolyásolhatja a komikus élmény intenzitását.

De ezekenél a mikroszkopikus struktúráknál nem is a gyakori előfordulás a lényeges, mert számtalan példával bizonyíthatjuk, hogy valami lehet ritkaságánál fogva is értékes . . .

A nyelvi komikum egy másik forrása az idegen szavak használata, hisz egy makaróni nyelven írt szövegnél ritkán van mulatságosabb.

I. típus: az argó használata. (Pl.: „... Oké, Bill... Előbb a ranchot gyújtjuk fel, aztán jöhet a Jersey City perselye... Gyorsabban azt a kánkánt, spinkók, mert majd a coltommal ösztökéllek sebesebb ügetésre benneteket...”) (6.)

II. Az idegen kifejezések vagy szakmai zsargon használata. A példa értékéből nem von le semmit az a körülmény, hogy a kifejezések egy része a szerző „gyártmánya”, sőt... (Pl.:

„Hát kérem, így nem lehet lakni,
Slisszog az auflág, nem spírol a hakni,
A stiftnek nem hackoltak pakolást,
Eltolták az aberwasolást.”) (4.)

A művek makaróni nyelven írt részeinek eloszlása:

MŰVENKÉNTI GyAKORISÁG

Változat:	1. %	2. %	3. %	4. %	5. %	6. %	7. %
I.	—	—	—	1	0,2	—	—
II.	—	—	—	11	2	—	—
összesen:	—	—	—	12	2,2	—	—

Az idegen nyelvből és argóból eredő szavak használata mint hatásel-
tő fogás szintén csak a 4. kötetből kezdve fordul elő, bár korántsem
olyan gyakorisággal, ahogyan kiaknázható lehetne. Figyelembe véve,
hogy voltak művészek, kik egész műveket írtak makaróni nyelven (pl.
Petőfi: Deákpályám), mások kulcsfontosságú tényezőnek tartották, és
ennek megfelelő mértékben alkalmazták a nyelvkeveredést (Rabelais:
Pantagruel, Molière: Képzelt beteg stb.), kár, hogy az agró használatát
— talán nyelvművelői megfontolásokból — Kopeczky minden más esz-
köznél jobban háttérbe szorítja. Még azt is tudni kell, hogy „... lassan-
ként az argó lesz nyelvünk egyetlen élő rétege...” — írja Kolozsvári
Grandpierre Emil.

Utoljára maradtak a logikai hibák, amelyek a nyelv segítségével pro-
dukálható komikum legmagasabb szintjének számítanak. Ezeket öt tí-
pusba soroljuk. Legismertebb formájuk:

I. paradoxon: (pl.: „A költő, mert messze néz, rövidlátó.”) (6.)

II. Képtelennek tűnő logikai ítélet — reális magyarázattal: (pl.: „ —
Maga egy dupla Kutuzov, mert mind a két szemére lát!”) (7.)

III. A logikai okfejtésben megnyilatkozó ellentmondás: (pl.:

„— De addig ne hazudj nekem.

— Nem fogok hazudni — hazudta Dongó.”) (3.)

IV. Ismerethiányból fakadó durva tévedés: (pl.:

„— Szép képei vannak... »Jézus a fenyőfák hegyén«.

— Olajfák.

— Tényleg. Az van ideírva.

— Miért, magának ez nem olajfa?

— Lehet, hogy olajfa... Én eddig csak vadon termőket láttam...

Lehet, hogy ez étolajfa...”) (5.)

V. Kopeczky az *Opus 5* című könyvében használ még egy logikai hátsókéltető módszert: egymástól független, nem összeillő gondolat sorokat állít egymás mellé: (pl.:

„— Úgy hallottam, nem szeretett takarítani.

— De szeretett! — kiáltotta Gáspár.

— Ne mesélj. Látom a függönyön.

— Nem azt mondom, hanem azt, hogy »de szeretett!« Érti? Engemet...

— Süsd meg. Fél év múlva, én mondom, ki se láttál volna az ablakon.

(...)

— Mit nézi azt a függönyt! Mit nézi!'

— Hát hová néztek, majd mit mondok mindjárt!

— Akárhová, de a függönyre ne nézzen. Érti!... Nézzen a paullóra.

— Na a szőnyeg se valami...

— Vagy a falat nézze...

— Ráférne egy kis meszelés...”

A logikai hibákon alapuló humoros szerkezetek elosztásának mátrixa:

MŰVENKÉNTI ELOSZTÁS

Típusok:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.							
	%	%	%	%	%	%	%							
I.	5	2,9	—	—	1	2	4	0,7	5	1,8	10	2,2	3	1
II.	3	1,7	1	2,7	—	—	7	1,3	5	1,8	13	2,9	9	3,2
III.	3	1,7	—	—	—	—	—	—	5	1,8	4	0,9	4	1,4
IV.	—	—	—	—	—	—	5	0,9	3	1,1	2	0,4	—	—
V.	—	—	—	—	—	—	—	—	7	2,5	—	—	—	—
összesen:	11	6,3	1	2,7	1	2	16	2,9	25	9	29	6,4	16	5,6

A kimondottan logikai hibák kiváltotta komikus hatás a legnagyobb intenzitású, így öröndetes, hogy az említett nyelvi szerkezet részaránya a későbbi művekben mind nagyobb. Ez a számokból egyértelműen kiolvasható, függetlenül attól, hogy abszolút mennyiségi előfordulást vagy a százalékos elosztást vizsgáljuk-e.

A logikai következtelenségek az emberi viselkedés értelmetlenségét példázzák. Vegyük például *A ház* című regényt. Ebben a ház felépítése tulajdonképpen álprobléma, egy bizonyos (hibás) gondolkodási mecha-

nizmus az, amit Kopeczky a könyv 29 logikai következetlenségével leleplez, tehát feltárja a modern ember gondolkodásmódjában fellelhető ellentmondások némelyikét. Mint művei többségében, ebben a könyvben is szokatlanul vagy túlságosan is racionálisan viselkedő szereplőkkel találkozunk, akik logikájuk túlzottsága következtében illogikusak is egyben. Külön jellemző adalékként említhető meg, hogy a II. típusú ellentmondás, amelyik legnagyobb frekvenciájú, külön sajátossággal rendelkezik. Az ellentmondásokban megnyilvánuló abszurditás csak formájában az, tartalmában ritkán vagy egyáltalán nem. Hogy helyesen értelmezhető legyen, ahhoz csak a szövegkörnyezet segít hozzá.

4. *Osszefoglalás és néhány általános következtetés.* Míg a különböző komikus szerzők műveiben a poénok, szellemes bemondások, ridiculomok stb. főleg hatáskeltő célt szolgálnak, addig Kopeczkynál ezeknek az illokúciós aktusoknak a szerepe megváltozik.

A bonmot-k módszeres adagolásával és elosztásával egyénivé teszi a jellemábrázolást, a cselekményvezetésben pedig sajátos törvényszerűségeket érvényesít. Figyelemreméltó, hogy szuggesztivitását milyen módon juttatja kifejezésre, milyen eszköztelenül, szinte csak stílussal, szórendi alakítással, a referenciák szemantikai szintjének változtatásával meg a többi — önmagába igénytelen — „egysejtű” komikus struktúra rendszeres alkalmazásával. Felidéző ereje lényegében abban rejlik, hogy könyvei sajátos világának minden apró részletét jóformán azonos igényességgel dolgozta ki.

A mindennapi valóságból ragadja ki a tárgya komikus szemszögéből legkedvezőbb elemeket. És ez nem véletlen. Hisz Chaplin szerint is „sokkal nagyobb komikus hatást lehet elérni akkor, ha a cselekményt a valóságos körülmények között pergetjük, és nem találunk ki erőszakolt helyzeteket a komikus hatás érdekében”. (Szalay Károly: *A geg nyomában*. Magvető Kiadó, Budapest, 1972) A regényeiben ábrázolt miliőt a nagy mennyiségű apró poén (a komikus alapanyagban az élctől az abszurditásig mindent fellelhetünk) irányított és ömlesztett „szállításával” állítja elő. Mégis, egész művészetére jellemző bizonyos óvatosság. Laza szerkezetű könyveiben nincsenek kirívó, harsány részek, ordinaré kitételek, naiv vagy blőd faviccek, komikus szerkezetei változatosak, szépen illeszkednek bele a mű egészébe. Műveinek hangvételéből következően alakjait is egyénien formálja meg, beszédmodoruk egyben értékmeghatározó is.

Befejezőként ide kívánczok: a fenti elemzés nem készült elsősorban kritikának. A statisztikai módszer ilyen célú alkalmazása egyelőre még kérdéses. A statisztikai feldolgozással viszonyítási, minősítő pontokat kívántam adni, főképp pedig bizonyos hatások okaira rámutatni, esetleg szemléltetni Kopeczky komikumának forrásvidékét, és ezzel esetleg érveket adni avatott kritikusok kezébe.

LAURA, 1902*

BORA ČOSIĆ

Megengedi, hogy belépjek az ön, mindenesetre korábban elfoglalt fürkéjébe? Nincs semmi kifogása ellene? Milyen kellemes és egyszersmind jó kedélyre valló válasz! (Nemdohányos vagyok, ami jelen körülmények között szintén nem megvetendő.) Én azonban minden bizonnyal megzavarom olvasásában, megzavarom a gondolatait. A kellemes kis könyvecske pedig — mint látom, tele van bájos képecskékkal — kis híján lecsúszott az, elismerem, eléggé tiszta padlóra. Magam is, hej, mennyi könyvet bevéstem sokszor hebehurgya eszembe, mindaddig, amíg rövidlátásom fájdalmasan meg nem fosztott ettől a ritka gyönyörűségtől. Mert mi az, hogy szemüveg, ha szabad így kifejeznem magam? Két kis üveglap, amelyek elhítetik velünk, hogy jobban látunk, pedig alapjában véve elijesztik környezetünket, amikor nagy bögölyszemet csinálnak tulajdonosuk amúgy is fáradt szeméből. Ezt sem találja zavarónak? Micsoda isteni és nem remélt fordulat! Ki gondolta volna még ma reggel, amikor becsomagoltam szerény holmimat ebbe a könnyű utazókosárba, miközben, mondom, ezt cselekedtem padlásszobámban, ahol teljesen magánosan, ámbár rendesen elhelyezkedve és szituáltan lakom, ki gondolta volna, hogy a véletlen még az délután egy ilyen decens, ám láthatóan jó kedvű személlyel hoz össze, aki ráadásul még olvas is?! Olyan könyvet, amely minden bizonnyal sok-sok életet sűrít magába, jelenkori és réges-régen volt életet egyaránt. Ámbátor maga az élet is úgy pereg szemünk előtt, nemde, mint a könyv lapjai, még ott is, azokon a szürke mezőkön, amelyeket e szépen beszabott ablakokon keresztül szemlélhetünk. Az élet, amelyet a maga összes kellemes és kellemetlen változataiban szüntelenül figyelek posztomról, amely nem túlságosan kiemel-

* Részlet a szerző *Tutori* (Gyámok), Nolit, Belgrád, 1978 című regényéből

kedő ugyan, de sok tekintetben mégis — félve mondom ki — nagyon is jelentős!

Gyógyszerészsegéd vagyok, nem túl fényes szolgálat! Nézze csak meg ezt a nem különösen érdekes kezét. Ezt a kezét, amely miben sem rendkívüli, ámbár történelemmel megáldott városunk vétlen és gondterhelt lakosait szolgálja ki patikaszerekkel, kenőcsökkel, pirulákkal és számukra ismeretlen porokkal, hogy aztán korunk legnemesebb elméinek e találmányait a maguk és kedveseik fájdalomának enyhítésére használják. Mármost el tudja képzelni, micsoda iszonyatos következményekkel járna, ha ugyanez a jelentéktelen, ámbár ápolat kéz, az agyamban lejátszódó szörnyű esemény következtében, enyhet hozó gyógyír helyett valami helyrehozhatatlan hatású, borzalmas mérget adna a kérő kezekbe: patkányoknak vagy más dúvadnak szánt keveréket annak megölése, illetve teljes megsemmisítése céljából? Csak egy óra hosszat tenném ezt kellemetlen, de hát számomra egyedül lehetséges munkahelyemen, azaz Grosinger János úr gyógyszer-tárában Újvidéken, és ugyane városkában, amely iránt igazán nem táplállok valami különös részvétet, máris felhangzanának ama haldoklók borzalmas sikolyai, akik megitták mérgemet, azoknak a kétségbeesett jajkiáltásai, akik enyhe, sőt jókedvre derítő balzsamok helyett, tévedésből, gyilkos és maró savakat tettek sebeikre! Gondolja el, mit műveltek ezek a mérgek az úri bőrökön! Iszonyú és gyógyíthatatlan skrofulákat idéztek elő, tele fekete gennyel, véres nyirokkal és oszlásnak indult húscsapatokkal, amelynek látványától még a legszeretőbb, legönfeláldozóbb családtagok is ájultan roskadnak össze mérhetetlen undorukban! De hát, bűbájos asszonyom, térjünk vissza a vinkovci—zágrábi szelvényvonat első osztályán való utazásunk kellemes hétköznapiságához, mely vonat ötös számú fülkéjében volt szerencsém önnel találkozni ezen a délutánon, amíg — e gépesített szerkentyű finoman csiszolt üvegablakán túl — szelíd őszi ködfátyolra esik a pillantásunk. Bénáknak, bélpoklosoknak híre sincs az én, sajnos, kicsiny városkámnak az utcáin, aminthogy ugyanez, nem túlságosan rokonszenves kisvárosnak egyetlen lakosa sem fetreng patkányméregtől, eredő halálos görcsökben, mely mérge esetleg tévedésből került volna valakinek a szájüregébe. Nem. Ez itt, aki mint Hinko Hinković illendőképpen bemutatkozik önnek, mindaddig, amíg csak szerény észbeli képességei szolgálnak és szellemi erejének határai között, sohasem fog hibázni az említett város akár legellenzenve-sebb polgárának kárára sem. Nem fog, mert az ő, egyébként senki-

től sem ápolt, de nem lebecsülendő egész benső egyénisége, mindaz, ami emberi bennem — hogy kimondjam ezt a végső szót is —, tiltakozik az ilyenfajta gonosz eljárás ellen.

De hogy nem vettem észre, hogy csupa báj és számomra megközelíthetetlen fordulatokkal ékes beszéde, függetlenül attól, hogy olyan kevés szóval ajándékozott meg, az ön idegen és kétségtelenül előkelő származásáról árulkodik, amelynek firtatásához nekem semmi jogom! Mégis, minden arra indít, hogy megkérjem, tiszteljen meg azzal, hogy ez aránylag hosszú utazás során megismerkedhessem vele. Mi indíttatja, hogy ezt a szót használjam, amely nagyon is durva, mi indíttatja egy kétségtelenül nemes német, sőt mint mondja, osztrák család bájos sarját, hogy odanyújtsa illatos kezét egy magamfajtanak, persze hősi és a maga módján érdekes fajta képviselőjének, de amely olyan messze van az igazi előkelőségtől? Vagy: mért nem beszélhetek az ön fennkölt nyelvén, s ehelyett rákényszerítem, hogy az én nyelvem megszabta keretekben beszélgessünk, amely nyelv pedig annyira kevésbé előkelő és annyira merev mindannak kifejezéséhez, amely most, különben megkérgesedett, lelkemben leledzik. Nyelvek, életem nagy fájdalma! Sohasem találtam hozzá elég időt, de elég bátorság és buzgóság sem volt bennem, hogy alaposan elsajátítsam az emberi, európai és kontinentális érintkezés nagy közvetítőinek valamelyikét. Azt a néhány magyar eredetű, mulatságos szót, úgyszintén az ön gyönyörűsége német nyelvének, nem is merem bevallani, két-három frázisát, amit tudok. Lessing és Goethe és végső soron, ha úgy akarja, egy Hugo von Hofmannsthal nyelvének néhány frázisát (azokat, amennyi elég, hogy elmaradhatatlan mentorom, Grossinger János gyógyszerárában — akinek rossz oldalairól itt és most nem beszélhetek —, hogy tehát szolgálatomnak azon a sanyarú helyén eladhassak egy-két üvegecske jódtinktúrát vagy rovarirtó port valamely parasztnyecske, esetleg polgárraszonynak is), ezt a tudásomat nem is tekinthetem valami különös nyelvtudásnak. Ámde előkelő társaságban az emberi nem, a természet, a társadalom és az emberi gondolkodás jelentős dolgairól csevegni, ez mindig indokolatlanul eleven, egyszersmind elérhetetlen ábránd volt számomra.

Uskokovićné Büchner Laura! Nagybecsű, ámbár olyan hosszú nevével nem találkoztam esetleg a *Nővilág* egyik tavalyi számának lapjain, mely tiszteletreméltó folyóiratot oly buzgón és önfeláldozóan, és szinte minden ellenszolgáltatás nélkül, A. Varadanin pol-

gártársunk szerkeszti? Gondolatszuggeralással és az emlékezet-fölfrissítés egyéni technikájával — látja, hogyan jutottam el ahhoz a most nagyon becses cikkeszkéhez, amelyben az ügyes kezű cikkíró jelenti, miszerint ön és tisztelt férje, dr. Dušan Uskoković, egyenként száz-száz koronát mellékelve iratkoztak be valamennyi zágrábi emberbaráti egyesületbe, sőt alapító tagjai lettek a Szerb Nők Jótékonyági Szövetkezetének és tagjai a pravoszláv szerb dalárdának meg a zágrábi egyetemen tanuló szerb diákok segélyegyletének? Pontos? Micsoda megtiszteltetés ez nekem, egyszerű újvidéki polgárnak, hogy ilyen nevezetes személlyel oszthatom meg eme kényelmes közlekedési eszköz, nevezetesen a vonat fülkáját! Milyen boldognak érezheti magát nemes Uskoković úr, aki minden jel szerint a jogtudomány, a jurisprudentia doktora! Nem? Orvosdoktor, valóban? A magam részéről én nagy lekötelezettséget érzek azon emberek iránt, akik műtőkéssel a kezükben és attól az óhajtól vezéreltetve kaszabolják az embereket, hogy a legszörnyűbb fájdalmakat okozva nekik bár, minden rendelkezésre álló eszközzel mégis segíteni iparkodnak rajtuk!

Ha rágondolok, milyen sokféle a jelenleg élő emberiség sorsa! Míg egyesek meleg otthonukban ücsörögnek, másokat jeges északi szél paskol, ismét mások tehenet fejnek, vagy valamely tekintélyes európai bank páncélszekrényét törik fel, mi pedig itt vagyunk, nem félek kimondani, egész dicső császárságunk talán egyik legkellemesebb vonatának büntetlen bensőségességében. S ugyanez az emberi nem micsoda utakon-módokon teremt kérészerű kapcsolatokot, hogy utána, alig néhány óra leforgása múltán, úgy oldja fel ugyanezt a kapcsolatot, mintha soha nem is lett volna. S eszembe ötlök annak a sok nélkülözhetetlen és gyakran könnyörtelen apróságának a tömkelege, amely sok esetben bizonytalan életünket alkotja. Tavasz, nyár, ősz és tél, az évszakok, amelyek közül az egyik megfagyasztja a vért az ereinkben, a másik meg forró bódulatban tartja gyakran betelhetetlen érzéseinket. Vihar, esőzés, villámlás, havazás és mi minden nem játszódik le ezen évszakok során, sőt gyakran rajtuk kívül is! A nappalok és az éjszakák, a maguk jellegzetes különbségével a fény tekintetében! A nap, a hold, a csillagok, valamint a szivárvány, ez a negyedik jelenség a világegyetemmel foglalkozó, nem túlságosan gyakori, de valahogy mindig drámai gondolataimban! Hogy ne beszéljünk az otthonról, a házról, a birtokról, amely az én esetemben a végsőkéig szerény méretekre korlátozódik! Ha pedig így van, egyáltalán el tud engem

képzelné földművesnek, szőlőtermelőnek, tehenésznek, ló- vagy baromfitenyésztőnek? Még méhésznek sem? Vajon egy alaptalan rövidlátással terhelt embernek szabad-e arra gondolnia, hogy tejtermeléssel, túrókészítéssel, búza- és főzelékféle-termesztéssel foglalozzék? Vagy virágtermesztéssel, mi több? A virágok illata mindig megihlet, hogy írjak valamit hazai folyóiratainkba, de sohasem írom meg már-már beteges szerénységem miatt. Nem, kedves asszonyom, se nem vadászok, halászok, se nem járok gombaszedni váratlanul leszakadó futózáporok után! A pókot, az egeret vagy más bogarat nehezen veszem észre optikai fogyatékoságaim miatt, de meg kell vallanom, nincsenek közvetlen tapasztalataim az árvizek, járványok rémségeivel, a mértéktelen ivászatokkal vagy a gyász nagyon szomorú szertartásaival kapcsolatban sem. Nem tudom, hogy kell kutatásni, bár fel tudom becsülni a nélkülözhetetlen ivóvíz jelentőségét. Lehet, hogy az emberi mértéktelenségeknek ez a futó áttekintése el is fárasztotta önt, de nekem magamnak kell tisztába kerülnöm minden kérdéssel. Viszonzásul, hogy milyen különös és persze finom ragyogás árad az ön minden holmijából?! Ruhájának minden darabját jövőbe látó dolgozó gondos keze szőtte, s ráadásul a legjobb bécsi szabó szabta, varrta. Párizsi? Annál jobb. De szorgos és elégedett munkájának alapjaiban nem annak a gépi és képzeleti világnak az egész palládiuma rejlik-e, amelyet manapság modernnek, nélkülözhetetlennek, sőt manufakturálisnak nevezünk? Csak angol agy, ezt én sokszor hangoztatom, a maga kiszámítottságával és a matematikai erények iránti fogékonyságával találhatott ki egy olyan okos és türelmes gépet, amelynek az a dolga, hogy egy alaktalan gubancot szálanként keresztezzen más hasonló, de haránt futó szálakkal, s ily módon használható és puha, egyszersmind meleg és könnyű felületet alkosson. Ismétlem, ha nem volna a vetélő vidám kattogása, mely valami liverpooli gyárban, annak soványka, mégis gyakran oly jókedvű és boldogan szerelmes munkásnői verejétköztében sző és üzemel, hölgyeink ma is darócruhában és csak a véletlen közbenjárásával szerzett selymekben járnának, akár csak távoli, de nem kevésbé vonzó szüzi elődeik.

Igen, igen. Utazás, egyszerű helyváltoztatás! Ma itt vagyunk, holnap meg ott. Micsoda közönséges szórakozás!...

BORBÉLY János fordítása

VAKTÜKÖRBEN

BERETKA FERENC

Most már mindegy, most már megtörténhet bárhogyan és bármi, a dolgok folytonossága egyszerűen kényszerít, nem maradhatok tovább, téged sem kényszeríthetlek arra, hogy így maradj, már ki tudja, mennyi ideje tart ez az egész, nem, nem vállalhatom a felelősséget, egyszerűen el sem tudod képzelni, milyen nehezemre esik elviselni ezt az állapotot, melybe ezzel a hosszú ideje tartó rejtélyességgel — talán nem is ez a megfelelő kifejezés a dolog néven nevezéséhez —, sokkal inkább e kételyekkel, tégedet, de elsősorban jómagamat sodortam. Egyszer végre le kell ülni, nem moralizálni akarok, de tisztáznunk kell a dolgokat, tisztázni mindazt, amit, tudja a magas ég, mióta már, tisztáznunk kellene. Mert egyszerűen fuldoklok éjjeli, és fuldoklok a nap bármely szakában, helytől és időtől függetlenül, jelentől és múlttól függetlenül, tőled és önmagamtól függetlenül, kékre-zöldre-sárgára-pirosra mázolt kerti törpékkel álmodom, álmomban rohamra indulnak, megcsúszok rikító színű sapkájukon, hasra vágódok előttük, nyálkásak egytől egyig, mint a meztelen csiga, de a színük egyszerűen rám ragad, hetek, talán hónapok óta nem néztem tükörbe, félek, az orrom vézesen megnőtt és krumplivá vált, félek, a szakállam itt-ott galambszínű meg méregzöld meg villogó, félek, az arcom ragadna, ha megtapintanám, félek, félek, odakapnék a tükörhöz, bele akarnék kapaszkodni abba, aki szembenéz velem, vagy éppen át akarnám lépni a szinte nem is látható határt köztem és közte, feltűnnek a háttérben olyan dolgok, amelyekre nem emlékszem, sohasem láttam őket, pedig érdekelnek. Nem, semmi rendkívüli sincs ezekben a dolgokban, játékok, kis műanyag lovak, kerekeken gurulók (citromsárga-piros kombinációk fehér kerekekkel), a lovak fején nem látok piros sapkát, a lovasén igen, krumpliorrán drótkeretes szemüveg. Megcsil-

lan a sapkáján valami fényesség, legyintek. A fürdőszoba csapján sápadtan csorgó víz alatt próbálom magam tisztára mosni tőlük, igen, a látványuktól, melytől magam is már nyálkásodni érzem magam.

Jól mondtad egyszer, a tükröket mindenkorra össze kellene törni, nem szabadna megtűrni ilyesmit a lakásban, ezenkívül megannyi mást is szemétképpen kellene dobni, úgy hiszem, elsősorban bútort kellene cserélni, tudom, mindenki azt csinálja, tartjuk meg hát őket, ragasszuk tele a szekrények ajtait valamivel, papírmadarakkal, nem bírom már ezt a ragadós fényt rajtuk, szeretném, ha minden matt lenne körülöttem, mintha vékony rétegben krétaport vittünk volna rá az egészre. Mint a kerti törpék arcán szüzeskedő rózsaszín pír.

Tükrök helyett esetleg valami sápadt szövetdarabokat akaszthatnánk a falra, hogy megőrizzük régi egyensúlyát a széles felületeknek (milyen visszatetsző volna, ha hirtelen csak a csupasz falakat látnánk magunk körül), a fényességet nem bírom, olvassuk föl az ablaküvegeket is, tegyük a helyébe valamit, ami nem fénylik annyira, talán valami zsírpapírszerű dolog lenne a legelőnyösebb.

Aztán már nem is maradna más hátra, mint az, hogy lehalkítsuk azt a monoton zenét, ami évek óta szüntelenül hallatszik körülöttnünk, olykor elgyengülön, olykor fel-felerősödön, de állandóan, időnként lúdbőrössé tesz rosszul hangolt gitárjainak disszonanciája, kiszorítjuk még a bent rekedt legyet, szúnyogot, darazsat és egyéb zümmögőt, s valahogy az abszolút csend közelébe kerülünk, a makulátlanság illúziójába, igen, igen, a lehetőségeket is igyekeznünk kell kiküszöbölni, még ma le fogom szerelni az ajtócsengőt, a telefont pedig egyszerűen kihúzzuk.

Lorin egy szusszanásnyi időre abbahagyta. Ezalatt elgondolkozott azon, mit kellene még tennie. Igen, a számtalan óramű, melyek kízó ketyegéssel nyekergik tova a mulandót, amerre csak néz, mindenütt lát belőlük kettőt-hármat, maga sem tudja egészen pontosan, hány órát tartanak a lakásban, Idának talán nyolc darab órája is volt, kezdve az ébresztőórától egy nyakba akasztható párányi remekig, no meg nagyok is, most valahogy mind előkerült, nem tudni pontosan, honnan és hogyan. Igen, ezekkel mindenképp kellene valamit csinálni, ezek nem maradhatnak itt. Lorin egyrészt igyekszik tagadni annak valószínűségét, hogy e kényszerítő tények közül egyik épp az, hogy nem akarja a maga közelében látni Ida egyetlen holmiját sem, megpróbál mindenféle magyarázatot ki-

ötölni, de legőszintebben szeretné elfelejteni, hogy itt zakatolnak mellette. Nem valószínű, hogy hamarabb talál egy elfogadható magyarázatot, mintsem eltüntetné őket egy időre a láthatárról. Ennek az időszaknak a terjedelmén még gondolkodik valamennyit, annak eshetőségeit latolgatja, hogy a dolgokat örökre a feledés tárgyává devalválja-e vagy pedig csak ideiglenes megoldást keres eltüntetésükre. Most talán szüksége lenne mégis egy tükörrre, ha belenézne, egész biztosan döntene, ha nem is vállalná a két lehetőség valamelyikét, átmeneti megoldásra bizonyára futná erejéből. Azonban ezek után kénytelen nélkülözni az előbb teljes joggal idegesítő tényezőknek kikiáltott, s ebből eredően következetesen eltávolított eszközök segítségét, az órák kérdése ennél fogva egy ideig még nyitva marad.

Ha a szemébe tenném őket, tűnődött Lorin, akkor is egyszer oda kellene mennem, a nagy sülylesztő követeli, hogy miként valaha divatos szóval mondták, odadobjak valamit az enyészetnek, s aztán mindig, valahányszor csak felnyitnám a bűzös kukát, nem, megoldásnak ez mégsem jó. Esetleg beágyazhatnám, a párnák tolla megtelne ketyegéssel, nem (kerti törpék menetelését látta hirtelenében, amint meglódulnak az óramű ütemes zakatolására, mindegyik egy-egy mutató idétlenkedő ugrabugrását juttatta eszébe). Lorin megragadott egy órát, még egyet, ha tíz kezem lenne — mondta —, akkor sem.

Talán háromórás kénytelen küzdelem után végre megszűnt a lakásban az idegtépő ketyegés. A zsírpapírral fedett ablakokon tompa fény szűrődött be, a falakon lógott a sok szövetdarab, egy-egy tetszetős falikárpit — gondolta Lorin. Idát egy időre eltakarta minden. Vájkált egy ideig a csendben, kereső tekintetével még egyszer körüljárta a lakást, a szekrények fényes tábláin csendességbe fojtott madarak díszlegetek, tapadócímkék egy lesarasodó légi-fényképen, Lorin a vadászpuska sörétekintetével lőtt közéjük, nem rebbentek szét egy pillanatra sem, Lorin elégedetten simított végig a homlokán.

Nos, most már ez is megvan, elnyújtózhat az ágyon, hogy halomba gyűjtse a szavakat, mert a dolgot tisztázni kellene, egyszerűen nem tud már megmaradni ezek közt a ronda kételyek között, kerti törpék és undorító gnómok társaságában, megfojtja dohos szaguk, a pusztá jelenlétük, a nyálkájuk, a rengeteg átélt szorongás, a nappalok zagyvasága, az éjszakák tűnődései, hogy Idát kiebrudalta magából, az órái ketyegéseitől most már megszabadult, az, hogy itt-ott átkúszik egy-egy árnyék a falon, semmi jelentőséggel

nem bír, hisz az ablaktáblák helyét kellemesen tompa fényű zsrírpapír foglalta el. Jó, hogy most már fent van, frászt kapna, ha újra kellene kezdeni a csörömpölést, eszébe jutott, hogy egyszer stúdiótechnikusnak hívták a televízióhoz, de a rengeteg celofán-csörgést nem élné túl.

Nyújtózott egyet az ágyon, s úgy döntött, okvetlen össze kell gyűjtenie a mondandóját, szavakat a dolog tisztázásához, ez a körvonalazhatatlan állapot nem maradhat fenn sokáig, le kell rántani a leplet a rejtélyekről, s rá kell dobni másokra. A kételyek erdejében gombaként tenyészni egyszer szintén terhessé válhat: Lorin pinceágysókba kíváncszott, ahol a vastagra rakott televénybe fúródni oly jól esne.

Tisztázni kell végre mindent, s dönteni, ha lehet, a megszólalás bátorságát kell még összeszedni, de talán sok mást is, szavakat, mondatokat, kiáltja Lorin, kimondani kéne valahogyan.

Beletúr a hajába, egyet-kettőt rándul is tán közben az ágyon, áramütéstől rángó érzéketlen test, vigyáztt kiáltana a szavaknak, jobbra igazodj!, menetoszlop, in-dulj!, egy-kettő, egy-kettő, kavargó összevisszaság, kerti törpék és divatszabók serege, tiltakoznak a meddő zsákvarrás mindennapos művelete ellen, Lorin erőnek erejével rendet próbál teremteni, még egyszer vigyáztt vezénnyel, hangja elveszik a nagy morajban, valahonnan fönről puha púder vagy inkább krétapor hullik a fejére, egyszer Ida kiáltását hallja, megpróbál a hang után nézni, sehol semmi, csak rengeteg krumpliorr, drótkeretes szemüveg.

Fellélegzik, ezt megúsza.

Meddig kell még magamban tartanom — kérdezte Lorin —, úgy érzem, szétfeszít, bedugott fecskendő vagyok, duzzadó tömlő, ha még és még, hát én sem feszülhetek a végtelenségig. Meg kell beszélnünk a dolgot, nem elég önmagammal erőszakoskodnom, szigorúan kettőnkre van szükség, ezért a zsrírpapírszűrő az ablakon, csak ez az átkozott menetelés, e gnómok és kísértetek rusnyasága, seperhetném bár ki őket innen, nekik megyek még egyszer, de tudom, hiába, Ida hangja erősebb, vezényszavai áttörik a morajt, hangjára olykor felketyyennek az elrejtett óraművek is, valahogy talán mégis kiebrudalom majd, párnákat dobok az ajtóra, itt egy dunna is, ezt odapréselem, ha kell, ahonnan jönnek, de úgyis ki...

A gnómok kara zsolozsmázik.

Lorin feltápáskodik a heverőjéről, megroggyanva, négykézláb indul a szőnyegen körül a szobában. Benéz a bútorok alá, mélyen

a földre ereszkedik, hogy a szekrények alá is belásson, kutat, keres, az előszobáig is eljut, akkor veszi észre a telefont, egyetlen mozdulat kell csak, kihúzza a dugót, egyszerre rázuhan a csend a szobára. Lorin most már érzi, hogy végképp itt az ideje a megszólalásnak, el kell kezdeni, gyere, mondja, ülj ide mellém, ide közel, gyere.

Néhányszor elismétli még önmegnyugtatóul, mert tudja, most már végképp itt az ideje, hogy elmondják őszintén, egymás szemébe, kertelés és köntörfalazás nélkül, logikai zsákutcák és kerülőök, kitérők és vakvágányok nélkül, konkrétan, nevén nevezve, megnevezve, leleplezve, azonosítva, ujjal rámutatva, kipellengérezve; pallérozatlanul, nyersen, borotvátlanul, csak semmi kozmetika, semmi álcázás, végső ideje, hogy a valóság megmutassa igazi arcát, s ha úgy tetszik, megmutassa a hátulját is.

Szenvedéllyel mondja végig magában ezeket a szavakat, az elszántság hevével. Mint aki most az egyszer, de csak egyetlenegyszer megteszi végre.

A félhomályos szoba csendje visszahőkölt. Lorin meglepődött, erre nem várt. Felkelt, odavonszolta magát a falhoz. Oda a tükör helye elé. Megállt a zöldesdrapp lepel előtt, belebámult. Kelleme-hatott rá a bizonyára puha tapintású kelme látványa.

Még egyszer körülnézett, ellenőrzött szemével mindent, aztán, amikor már jól meggyőződött arról, amire kíváncsi volt még, ismét a kelmére szegezte a tekintetét. Ajkai megmozdultak. Egy kísérlet. Kutatás a szavak raktárában. Még egy kísérlet, egy harmadik, alig hallható megszólalás:

— Te Ida . . .

Tompa, száraz torokköszörülés a félhomályos szobában. Üres reszelés. Szemrehányó-számon kérő tekintet vaktükörben.

GYURA PAPHARHAJ VERSEI

TAVASZI ÖRTÁLLÁS

Van úgy: csak zöldellnék én is, akár az ég,
melyet az áprilisvég dajkálgat, altat.
Van úgy: mint szemhéjon árpa, kéklenék,
míg a látás lassan álomba lankad.
Vagy mint kavics: fehérlenék,
fogyaként az őrtálló, hideg Dunának,
s a szerémségi messzi partnak . . .

Néha meg lennék sárga lepke,
vagy eke vasán a barna rozstda.
Máskor meg csak mint a napraforgó,
lenék csepergő házereszre.
S lennék szívárvány szendergő égi bokra.

De hát lesek csak meleg fecskevillanásra.
Olyan hasztalan a vágyam. Hiába.
Pedig a nap mézével itatnám!
Így, nappali őrség közlegénye,
megrezzenek, míg merev vigyázzban állok:
arra a színre hátha rátalálok!
De addig:
félárbócon leng a lelkem.

És fölébreszt valami belső váltás,
mert nem támadhatok fel, mint a szél.
Csak hallgatom szívem, a lélegezőt.
Ó, életem nagyszerű kémje, társa!

Miféle színnel sújt majd vagy álcáz,
 hogyha egy nyáron késnek végleg az esők,
 és porrá lesz minden lepke szárnya?

NAPRAFORGÓ

Őrt áll magában, kókadt a feje,
 egész a gyökérig hajolt a nyaka.
 Kalapja sárga, szél játszik vele.
 S ő harmattól ég. Mátka? Szép ara?

Emeli-e majd ólomsúly fejét?
 Ítéln, szítja-e szomját a nap?
 Mint vérpadon; hősin perrenne szét,
 ami jó méhétől vált meg — a mag?

Aranyló királyfi után forog.
 Forrószült nedve magába csorog...
 Úgy látszik, Káinra süt le a nap.
 Gyilkosnak végül kit mondanak?

Parasztféle az könnyen nyakazható —
 hát még, ha fején a kevély kalap!
 Baljával homlokát fogja a bakó,
 s jobbában gonosz sarlója lecsap...

S mikor kint az a kék vászonabrosz
 fölfedi, kik hulltak el kevélyen —
 az a lábomhoz görgő napraforgó,
 az én fejem az, csak ekkor értem...

SÁRGA ÁLDOZÁS

Sárga a homlok. S a kisbaba gyolcsa.
 Erünkben az epe ott folydogál.
 Arany kehelyben keserű ostya...
 Múlják tőlünk a keserű pohár.

Ez a bőr az, a magunkkal hordott,
s szemünkben ezek a sárga lombok;
a hónunk alatt hurcolt sok lidérc,
s ez az őrlő idő, mely váltig kísért.

Békén sárgulunk, mint száraz gallyak.
Szövi hatalmát bennünk a sárga.
Egyszer majd jön egy sárga hajnal,
s az agyagra hullunk — végső áldozásra.

SZANATÓRIUM MIROSZLÁV SZTRIBERNEK ÉS MÁS ÉBER ALVÓKNAK

Meghalni ifjan. Lenni, mint pipacs ameddig él.
Mint gyöngye lepkét játszi szél
ha lenget.
Itt jártál. Aláírtad a műved.
Nem vagy már. Csend lett.

Lám, a kopott sok postaláda!
Szárnyas ábrándnak megannyi bús kalitka...
Háromszor nyitják meg őket estig.
S én, éji váltás öre, hiába vinném,
amit a fájdalomcsillapító
üzent itt.

Ellebegni, mint rajostul késő álmok,
amíg a fű pirossal lobog.
Hajnali három tájban álnok
ábránd helyett meglelsz egy végső
gondolatot.

Az ujj azon az ajtócskán kapar,
de nincs levél. A messzi csal.
És a sárga is csak sárga, mert annak értem.
Pipacsmező fölött is illat száll, nyáréji szag!
Csak te örködj nekünk, barátom.
Csószködj az éjben.

ÉS ISMÉT VÁLSÁGBAN EGY MADÁR

A gondolat, ha rab, a szomjon borong.
 Elapadt a forrás, a gyógyírt hozó.
 Hát akkor ott az, amit kínál patanyom!
 Oda a folyó?
 Hát akkor ott a könny, a csorduló!
 Vagy ázott lombok esőjét szörpöld,
 ha kell, bodza gyökerét ropogtasd,
 vagy a szivárványt vedd nyelved hegyére!

A gondolat, ha rab: akár a sóhaj-orsó...
 Hisz a lepkének is egyetlen dalért
 lebben a szárnya.
 S ő — mégse száll.
 Őrzi, fogja e hüvely-koporsó,
 s ha álmat sző itt egymagában,
 az álma fáj.

És ismét válságban egy énekesmadár.
 Fejét a lábáig horgasztotta szomja,
 e kazamata éji odva.
 Ha végső itala a könnye volna,
 akkor sem lehetne szárnya lomha;
 lebbenne, míg a könnye folyna.

FŰSZÁLAK SZENDEREGNEK

Fűszálak szenderegnek.
 Minek is ébreszteni.
 Villóddzanak csak — másnak, idegeneknek,
 mielőtt bárki fejüket veszi.

Hisz ezért a harmatért vannak,
 ahol a vágy terített,
 a százszor elátkozott;
 ahol a fogak mákonyos,
 tiltott gyümölcsbe harapnak,
 bár lengő hintánk se volt...

Fűszálak szenderegnek.
Minek is visszanyírni őket.
Hajszálai megfáradt fejeknek...
Fésű csak gyengéden járja őket.

SZÜRKE GALAMB MILETIĆ KEZÉN ÚJVIDÉKI MINIATÜR

A székesegyháznak fölébe nőtt,
s a tekintetétől kővé
vált keresztet meggörbítette
kurrogó jobb tenyerével.

Kiszámol épp, vagy fenyeget,
ő, a szürke szárnyal,
szelíd kínban
megkövesedett;
fenyeget tompán villanó késeket,
melyek gyöngye szárnyat visszanyestek?
Az felel-e vissza a bőjtös éjnek,
az eldübörgő, tompa léptek,
vagy maga a kenyérmag pereg
a hallgató, nagy torony felett
a szállingó magasban?

Felszállni, emberi jobbról,
lebbenni mutatóujjról,
míg ömlik a fohász.
A levegő szárga szembogarát
vagy a véeret
járni, amely e szoborra
rámeredt.

Soha cipőt le nem vetve,
sem suttogva, sem sepegve,
sem derékig meggörbödve.
Nem ezzel a szent fohással —
galambszürke szárnyalással.

ÚJSPANÓNI

Van, akinek házashoz
hiányzanak az évek vagy nyugdíjzathoz,
nekem meg
a versfaragáshoz.

Mert: betelhetünk-e az ócéánnal,
amit a szelíd vers lélegeztet;
és írunk azzal is — tüdőszármnyal,
a megunhatatlan ablak mellett.

Aztán ott még a tenger óhaj
csipkejátéka minden percben.
S hallgatunk néma mezsgyekaróval,
ahogy csak költő hallgat a versben.

Mert: nekik a házashoz, nyugdíjhoz
könnyen kitelnek az évek.
De nekem?
Évekbe
foglalható-e a költészet?

FEHÉR Ferenc fordításai

SINKÓ ERVIN REGÉNYEI (IV.)

BORI IMRE

Novella—elbeszélés-trilógia—kisregény — ezek az *Áron szerelme* alakulástörténetének a fő állomásai. A *Szeresd magad* című novellája 1937-ben jelent meg a kolozsvári *Korunk* című folyóiratban, a novella-trilógiáról drvari naplójának 1941. április 23-i bejegyzése¹⁴⁹ beszél („Az Áronról tervezett novellatrilógiának a közepéig jutottam el, s nagy kínnal, még a hadüzenet után pár nappal is dolgoztam rajta — s aztán mégsem bírtam tovább.”), a kisregény szövege alatt az 1946-os keltezés áll, a horvát nyelvű kiadás 1951-ben,¹⁵⁰ a magyar nyelvű eredeti 1961-ben került az olvasó elé.¹⁵¹ A kisregény szövege — a jelek szerint — csak 1963-ban vált véglegessé: a szerző ugyanis 1946—1951—1961 után is tovább dolgozott rajta, ekkor építette bele például az 1937-ben megjelent Áron-novelláját, a fejezetek számát pedig 14-ről 16-ra növelte. Egészen mellékesen hadd jegyezzük meg, hogy Sinkó 1940-ben egy önéletrajzi regény tervét melengette, első két mondatát 1940. március 31-én naplójába is jegyzi: „Nincs másom, mint a történetem. Birtokba akarom venni, hogy az egyém legyen, hogy egészen sajátomná tegyem, el kell, legalábbis magamnak, mondanom.”¹⁵² Nincs kellő fogódzók azonban, hogy az Áron-téma és az „új regény tartalmáról és formájáról” jelt adó gondolat integrációjának az időpontjáról beszéljünk. Annyi azonban bizonyos, hogy az önéletrajzi indítású történet egyik szála végül is az Áron-téma keretévé vált, az önéletrajzi „empíria” egy lehetséges nagyobbik hányada pedig az Áron-sorsképbe szívódott fel, az író jól bevált, az *Optimisták* írása közben sikeresen alkalmazott hős-kettőzés (Báti-Blaha) segítségével, mintegy a legszemélyesebbet távolítva és „idegenítve” el ilyen módon. Mindebből arra kell következtetnünk, hogy bár szorosan kapcsolódik a *Tizennégy nap* világképéhez, ez csírázik ki annak írása közben, regénnyé a *Tizennégy nap* elkészülte után, valószínűleg a negyvenes évek második felében vált, amikor az Áron vallomásainak magvát

¹⁴⁹ Honfoglalás előtt. Újvidék, 1976. 111.

¹⁵⁰ Aronova ljubav. Lirska pripovijetka. Zg. 1951.

¹⁵¹ Áron szerelme. Híd, 1961. 1. 8—22, 2. 106—120, 3. 223—237, 4. 329—341, 5. 398—414.

¹⁵² Honfoglalás előtt. Újvidék, 1976. 72.

képező szerelem-kérdést már tárgyilagosabban, némileg közömbösebben tárgyalhatta szarajevói és drvari naplójegyzeteinek a felhasználásával, hiszen az a bizonyos szerelmi háromszög, amelynek kialakulásáról Áron beszél, intim emberi drámájának is a középpontjában áll a negyvenes évek legelején. Csakhogy most a kettőt szeretés csapdájába a férfi kerül, aki az előző művekben (*Egy történet, melynek még címe sincs; Optimisták*) inkább áldozata volt egy ilyen háromszög-drámának. Tény tehát, hogy a negyvenes évek derekán Sinkó Ervin éppen ebben fedezte fel (a drvari naplóból kölcsönözött kifejezéssel) az „állapotnak azt a gazdag feszültségét”, amely a művészi „szituáció-teremtést” lehetővé teszi, s emberi sorsok általános érvényű megfogalmazását segíti, az „életet” a művészet síkjára emeli. Természetesen vannak más jellemzői is az *Aron szerelme* című Sinkó-regénynek. Ha a *Tizennégy nap* moszkvai hónapjaihoz kötődik, az *Aron szerelme* keret-története az író párizsi időzésére tehát a Moszkva és Szarajevó közötti esztendőik tapasztalataira hivatkozik, míg az Áron-történet a harmincas-negyvenes évek fordulójának intim drámáját idézi meg, méghozzá olyan módon, hogy a regénye hősét olyan élményekkel is megajándékozza, amelyeket (a szarajevói és drvari napló szerint) maga nem mert megélni. Azt is meg kell jegyeznünk, hogy Sinkó Ervin valószínűleg az első egyike volt, aki a spanyol polgárháború motívumait is felhasználta regényében, ilyen módon a nemzetközi munkásmozgalom egy olyan szakaszáról beszélt, amely az *Aron szerelme* megírásának idején még nem állt a szépírók figyelmének előterében. Azt is mondhatnánk azonban, hogy az *Aron szerelme* alapvetően továbbmondja a *Tizennégy nap* lapjain elkezdett sors-történetet, a forradalmár-út újabb állomásairól (spanyol polgárháború, fasiszta haláltábor Németországban) szólva a szépíradalom eszközeivel. Nem nehéz ugyanis felfedezni a *Tizennégy nap* Kovács elvtársának reinkarnációját Áron egyéniségében, ami egyáltalán nem jelenti a két alak azonosságát is. Sinkó alakjait regényről regényre tovább alakítja, formálja, egyes vonásaikat elhalványítja, újakat csal elő, új egyéniségekkel szerepelteti őket, ugyanakkor azonban a színterek és reakciók, még inkább az utalások alakjainak állandóságát sugallják. De nyilván nem járunk messze az igazságtól, ha a regény Áronjának az ember-burkában Komját Aladárt is keressük, aki Sinkó Ervin emberi és művészi világképének egyik kulcseyénisége, míg az *Aron szerelme* érzelemanyaga kizárólagosan a szerző tulajdona.

Áron habitusának megértéséhez azonban az *Optimisták* szövegében található, a regénybeli Lénárt (Komját Aladár) idézte mondást is fel kell használnunk: „Mi kommunisták csak szabadságos halottak vagyunk . . .” Mert Áron ilyen „szabadságos halott”, foglalkozásszerűen kommunista, aki sorsként kapta pártmunkás pályáját. „Ez az, amit szépírodalmi művekben sorsnak neveznek. Nem előzetes, gondos mérték után szabják ki, még csak nem is úgy kapod, mint a konfekciós árut, mely legalább

félig-meddig megfelel a méreteidnek — rád adnak egy sorsot, és viselned kell akkor is, ha óriásokra szabták. S mert így van, mert így volt, igyekeztem, s állandóan továbbra is iparkodnom kell, hogy lehetőleg kitöltsem, hozzáadjék.”¹⁵³ Az „emigráns magyar író” regénye tanulmányként indul erről az Áronról, akit nem lenne nehéz a „forradalom romantikusának”, „afféle vörös górf Monte Christónak” tartani. Élete az elmúlt húsz esztendő során nem is volt más, mint örökös küzdelem, illegalitás, börtönélet és vakmerő szökések sorozata. Amikor az „emigráns magyar író” találkozott vele, túl volt már a spanyol polgárháborún is: tizenhatodmagával a Tajo partján a fehérek fogságába esett, ahonnan „épp a legkalandosabb, a legvalószínűtlenebb kombinációk segítségével” szöknek meg, magukkal hozva „zsákmányként egy akkor kincset érő fasiszta repülőgépet”.¹⁵⁴ Azután már csak fényképe kerül a szeme elé. A képen a német gyűjtőtáborba került Áron volt látható. Egy domb tetőjén álló cölöphöz kötötték ki, olyan módon, hogy „csuklón összeszíjazott, magasba emelt karjával függött”, és egy „jól megtermett, csizmás alak” éppen Áron lábát készült a cölöphöz kötni, amikor Áron „utolsó erőfeszítéssel lendített egyet bal lábán, és belerúgott a csizmás óriásnak a képébe”.¹⁵⁵ Drámai pillanatot örökített tehát meg a fényképezőgép, s az sem vitás, hogy a hős életének utolsó óráját őrizte meg a Párizsba került fénykép, amely fölött Áron barátai merengnek és töprengnek, magyarázatát keresik Áron „indokolatlan tettének”, amely után darabokra tépték. Mi történt Áronnal, hogy annyi kínzás és megaláztatás után, mintha felmondták volna az idegei a szolgálatot, egyet rúgott kínzójába? Ő, aki maga volt a megtestesült hősiesség, most nem törődött a következményekkel. Nem magával szemben természetesen, hanem a többiekkel, a táborba zártakkal, akikkel szemben nyilvánvalóan megtorló intézkedéseket foganatosítanak a kollektív felelősség elvének a nevében.

Áron „hősi” nimbusza helyett az „emberit” kínálja fel az „emigráns magyar író” segítségével Sinkó Ervin ebben a regényben. Az „emberinek” a felragyogását leste különösen a *Tizennégy nap* Kovácsának a vallomásában is. Az a pillanat érdekelte, amikor a forradalmár következetességén rés támad, s azon keresztül érzelmei és ösztönei törnek ki az életbe, amikor a forradalmár erkölcsé szemszögéből nézve illogikus módon kezd cselekedni. Így tett Kovács megtagadva az engedelmisséget, s ilyen módon viselkedik Áron a németországi gyűjtőtáborban. Sinkó emigráns író-hőse nem foglal állást ugyan abban a vitában, amelyet Áron utolsó fényképe fölé hajolva a párizsi barátok folytatnak. De szemmel láthatóan vonzódik az „emigráns bolgár” álláspontjához, aki azt bizonygatja, hogy a „pribéknék nyilvánosan belerúgni a képébe nem tisztára

¹⁵³ Aegidius útra kelése. Újvidék, 1963. 242—243.

¹⁵⁴ Uo. 337.

¹⁵⁵ Uo. 230—231.

személyes cselekedet”, hogy Áron egy „forradalmi okosság” nevében cselekedett, különben pedig „milyen jogon indul ki abból bárki, hogy a forradalmár valami absztraktum, nincs húsból és vérből”, s hiszi, hogy a forradalmár „egy fajtája az eunuchnak”: „Ne csináljanak nekem szabályos legendákat, nekem többet ér, többet mond, engem inkább gyűjt egy élő ember... Nem szeretem a hősimádást. A hősök könnyen pórul járnak, épp immádóiknál a leghamarabb...”¹⁵⁶ A hős-eszmény „eszménytelenítésének” újabb állomása tehát Sinkó Ervin életművében az *Áron szerelme. A Tizennégy nap* lapjain az ellenszenves szociáldemokrata Klamm Márton fejti ki véleményét a mártírságról („Nem üstökösnek lenni, hanem jó nyomot hagyni, szerény, de termő barázdát. S ehhez az kell, hogy merj gyávanak is látszani, merj félni is...”)¹⁵⁷ itt maga az író-hős „értekezik” Áronról, majd türelmes hallgatóként lehetővé teszi, hogy megismerjük Áronban az embert, tehát azt a *másikat*, aki a forradalmár hősből él — nyilvánvalóan nem függetlenül a megosztottság egy Sinkó megélte élményétől sem, amelynek művészi vetületét a Báti-Blaha alakpártban fedezték fel. Az *Áron szerelme* szövegében tételes megfogalmazását is fellelhetjük ennek a kérdésnek, nem véletlenül Áron szavaiban: „Olyan életet, mely külső megnyilatkozásaiban teljesen megfelelő egész belső lényünknek, ilyen életet ma senki sem élhet. Ez olyannyira igaz, hogy az ember már maga sem tudja, mi volna, ha az lehetne, aki.” S e szavak „abból a zúrzavarból törnek fel... , melyben elveszítette és nem találja magát”.¹⁵⁸ Ebből a felismerésből kiindulva jut el azután Áron ahhoz a gondolathoz, amelyet nyomban fel is ajánl az „emigráns magyar írónak”, „hátha prófitál belőle mint szépíró”:

„Az utóbbi időben sokszor gondoltam rá, milyen érdekes volna, ha két életrajzát lehetne olvasni egy és ugyanazon embernek. Az egyik szokásos életrajz volna, az állna benne, amit az illető születésétől a haláláig élt, próbált, végzett. A másik olyan, amelyet még nem írtak: ugyanarról az emberről szólna, szintén születésétől haláláig, mindarról, ami lehetett volna és nem volt; a meg nem történt élete állna benne, az, amit elmulasztott, mindaz, ami faktummá nem vált, s ha vált volna, éppoly jellemző lett volna rá, mint az élet, amelyet de facto élt. Nem két, hanem harminckét effajta szokatlan életrajz is szólhatna egyazon emberről, ha egyik lehetőségéből indulva ki, egész életét ennek a lehetőségnek a jegyében folytatta volna... Mindenki a saját maga kisedd énjait öldöklő Heródes — megölt kisedeink vére fizeti meg, hogy egy felnőjön, életben maradjon...”¹⁵⁹

S valóban: az *Áron szerelme* egyike a hős lehetséges életrajzáinak, amely a látható, a hivatalos élettörténet háttérében húzódik meg, vezetője és vezérlője pedig az „erotikus fantázia” volt. Ezt az élettörténetet nem is-

¹⁵⁶ Uo. 237—238.

¹⁵⁷ *Tizennégy nap*. Újvidék, 1950. 450.

¹⁵⁸ *Aegidius útra kelése*. Újvidék, 1963. 273—274.

¹⁵⁹ Uo. 335—336.

merték a keret-história szereplői, csak az „emigráns magyar író”, aki Párizsban egy „elvarázsolt kis téren, a késői órában” találkozik vele, s egy különleges pillanat bővületében megnyílik a függöny Áron rejtett énye előtt. A regény végén azután megtudjuk, hogy Áron életének egy kritikus pontján játszódott le ez a találkozás, mintegy egy nem realizált „másik” találkozás pótlékeként. A *Tizennégy nap* eseménysorában ilyen módon beszél át Kovács Bollert Mihállyal, felfedve problémáit, válságait, kételyeit, az órát, amikor találkoznia kellett volna azzal, aki majd a párt parancsából külföldre menekíti, s ilyen módon élettörténete elmondása közben válik disszidenssé. Így beszél át Áron is a fiatal lánynyal megbeszél, sorsdöntő találkozás óráját, és dől el további sorsa. Sinkó dramaturgiájának központi kategóriájára talált ebben a megoldásban, mint ahogy szemében külön jelentőséggel bír „az éjszakai találkozás a padon” szituációja is. Egy ilyen sötétség burkolta padon ül a *Tizennégy nap* Bollert Mihályának a készülő regényében Rudolf Haas, s ilyen padon ülve látja meg hőstét, Áront, az „emigráns magyar író” is.

Az *Áron szerelme* szövegének nagyobbik hányada Áron „emberi” élettörténete, ahogy az „emigráns magyar írónak” meséli a párizsi virradatban, keresve „eredeti lényét” kissé a maga számára is, noha amikor élettörténete elbeszélésébe kezd, látszik, hogy már szembenézett önmagával. Kezdődik ez az élettörténet „egy zsidó munkáscsaláddal egy lengyel kisvárosban”, az apa halálával rájuk szakadt nyomorral, az anya halálát okozó pogrommal, de a tizenhárom éves fiú érzéki vágyaival is, amelyeket a Biblia Eszter könyvének sorai ébresztenek benne. „Különös szerelem” volt ez. Áron azokhoz a nőkhöz vonzódott, „akiket, ma úgy mondanám, osztályhelyzetük fosztott meg attól, hogy megvalósíthassák a természet szándékát, hogy kifejtsék a rejtett, csábító és boldogító szépségüket”.¹⁰⁰ Ugyanazzal a sóvárgással él Áron, amellyel a *Tenyerek és öklök* Glanz Janija élt a cselédlányok iránt. Ilyen módon válik érthetővé Áronnak az a kijelentése is, amely szerint őt nem a szegénysége, a korán rászakadt nyomor jegyezte el a „lázadók nemzetközi táborával”, hanem az erotikus fantáziája.¹⁰¹ Az 1915-ös program tehát kiröpíti Áront a világra: menekülnek a kisváros életben maradt zsidói, köztük van egy asszony is, két kislányával, akik közül az egyik tiz- a másik tizenhárom esztendőös volt. A történet elején a zsidó asszony családja még mellékes szereplője Áron életének — legfeljebb azt példázhatta, hogy mennyire közömbösek az emberek. Bécsben azután egy rendőrségi szobában, ahová többedmagával razzia után zárták be, találkozik a látogatóba érkező Korn Lizának a szemével. Az *Optimisták* Cinner Erzsije lép fel Korn Liza álarcában itt. Korn Liza, akit az „emigráns magyar írótól” éppen Áron ragadott el, pedig „egykor, ha igen fiatalon

¹⁰⁰ Uo. 281.¹⁰¹ Uo. 275.

és fiatalosan is, az övé volt a lány”.¹⁶² Ismerős, de csak Áron szempontjából igaz történetet kerekedik ki ebből a sorsdöntő találkozásból. Az elkövetkező években „gondolni sem lehetett Áronra anélkül, hogy az embernek ne jusson eszébe Liza”.¹⁶³

Áron életének „csodája” tehát Liza szerelme volt, és a regényszöveg — nem véletlenül — itt kap ódai szárnyalást:

„Valaki alászállt, hogy én felemelkedjek, hogy engem felemeljen — és felemelt. Mert olyan volt ez, mint valami megfoghatatlan varázslat: a legszegényebbek közül való voltam, s egyszerre enyém lett minden, minden. Szerelem, világosság, cél. Már nem voltam idegen, mert a világban hazát kaptam, és mindenre képes lettem, amit akartam...”¹⁶⁴

Áron vallomása a szerelemről mind éteribb szférákba emelkedik. „Nincs felebaráti szeretet, de van szerelem, mely az önmagába bezárt embert megnyitja, és maga is elámul azon, hogy milyen erők ébrednek benne, s milyen, mekkora gazdagság élni. Én egyszerre lettem az élet mostohagyerekeiből adóssá, akinek leróhatatlanul nagy a tartozása...”¹⁶⁵ Közben pedig az *Optimisták* Blaha elvtársának a fő elvi tételét visszahangozza Áron mondata. „Az emberek jobbak, mint a cselekedeteik...” — hirdette Blaha.¹⁶⁶ „Sokkal kisebb ember vagyok, mint amilyennek cselekedeteim alapján látszom...” — állította Áron szerelmi ódájában.¹⁶⁷ Majd a szerelmi érzés újabb körét érinti a vallomástevő: „Ez az az érzés... ez az az állapot, magatartás, melynek még létezéséről sem volt sejtelmem, míg Liza úgy el nem árasztotta velem életem szürkeségét, hogy egyedül vált velem, mint ahogy egy velem a bőröm. A falat az ízét, a dolgok, a színek tündöklését, a szemem a fényét s a szívem az erejét tőle kapta...”¹⁶⁸ S fokozni is tudja a vallomás hevét: „Bármit gondoltam, bármit láttam, bármit éltem át, úgy éltem át, hogy vártam, közölkéssem, megoszthassam vele, s enyém csak azután lett, csak akkor, mikor már kettőnké, s nemcsak az enyém volt.”¹⁶⁹

Áron szerelmi metafizikájának azonban még itt sem érkeztünk a csúcsára. A csúcás akkor következik el, amikor már az érzés fokozhatatlan, az édesnek keserű lesz az utóíze. Áron ugyanis a lehetetlent akarja: „... üdvözíteni, akit szeret, de nem azért, mert csak az a fontos, hogy boldog legyen a párod, hanem mert az a fontos, hogy teáltalad legyen boldog. Így van, igazán így... s azért van így, mert nem bírod ki a gondolatot, hogy benne valami is nélküled legyen, hogy valamivel szemben is te külön, magadban, egyedül légy. Féltékeny vagy minden emlékére, melyben még nem voltál jelen, féltékeny nem azért, mert kétel-

¹⁶² Uo. 304—305.

¹⁶³ Uo. 303.

¹⁶⁴ Uo. 312.

¹⁶⁵ Uo. 314.

¹⁶⁶ *Optimisták*. Újvidék, 1965. II. 391.

¹⁶⁷ Aegidius útra kelése. Újvidék, 1963. 313.

¹⁶⁸ Uo. 324.

¹⁶⁹ Uo. 329.

kedsz szerelme nagyságában... hanem mert kevesled a saját szerelmed hatalmát...¹⁷⁰ Liza első szerelme az „emigráns magyar író” volt, és Áron azt fájlalja, hogy „akit őt tanította a csókra, annak azt a csókját sose fogja érezni, mellyel tanulta a csókot.” „Értsd meg — bizonygatja tehát Áron —, fontos, hogy megértsd: gondolataimban, nosztalgiámban nincs jelentősége annak, akitől kapta — ezt a féltékenységet nem ismerem —, csak az fáj, hogy nem én adtam, s hogy azt soha neki én adni nem tudom.”¹⁷¹ Megfogalmazza ezt az érzést Áron aforizmaszerűen is: „Mit mástól kaptál, én vesztettem el.”¹⁷²

S ekkor, az ezoterikus szerelemnek már-már a csúcán, ahol politika és szerelem páratlan egysége áll elő, tehát a köz- és a magánélet harmóniája is — Áronnak ez a nagy szerelme kezdett el egyszer csak sajogni, az addig hibátlanul működő lelki mechanizmusa akadozni. Lizának egy tréfás mondata is, hogy Áron talán nem is tudja, mi a szerelem, mert megállt a szerelmi tapasztalatok szerzésében Lizánál, elég lett volna, hogy gondolkodóba ejtse. Ám ez összekapcsolódott ezzel a másikkal, hogy ti. Liza nem vele osztozott az első ölelés örömeiben. „Eddig úgy éltem, hogy nem tudtam a sebemről, de ettől az éjszakától kezdve többé nem felejtettem el, mi a sebem, mely mindörökké enyhülés nélkül marad...” — vallja be Áron, hogy megértesse, miért hatalmasodott el lelkében a „mellékes, privát ügyekkel”¹⁷³ való foglalkozás. Mert feltűnik egy lány az Odeonnál, s elszáll a Lizával átélt tizenöt esztendő boldogsága, hogy Áron az ezoterikus szerelem csúcsa fölé emelkedhessen, és mindent elveszítsen, amikor mindent megnyerni látszik.

Hogy a sors szele sívít végig Áron történetén, az sejthető volt már az „emigráns magyar író” és Áron éjszakai találkozása láttán is, hiszen úgy találkoznak, mondja az író, mint régi színdarabokban találkoznak össze a vérrokonok: véletlenül és mégis sorsszerűen. Ilyen Áronék találkozása az Odeon árkádjai alatt az idegen és ismeretlen lánnyal. Mert Sinkó szerint „van véletlen, az egyéni életben sorsdöntően szerepel, s történelmi összefüggésekben is létezik... de korlátozott hatóerővel létezik, létezik a szerencse kategóriája”.¹⁷⁴ Ennek az elvnek a kultusza tette lehetővé számára, hogy egyetlen regénybe „hozza össze” a legkülönbözőbb sorsú embereket, s az *Áron szerelme* írása közben sem tudta nélkülözni a „szörnyű szerencse” motívumát. Igen gyorsan kiderül ugyanis, hogy az Odeonnál megismert lány régóta jelen van Áron életében. Mirjám (így hívják) annak az asszonymnak az unokája, aki két lánygyermekével Áronnal együtt menekült a pogrom után. S találkozott a lánnyal is Hamburgban, csak akkor Mirjám még vézna kislány volt, viszont emlékezett az Áron „chaszid legendájának” arra a részletére is, amelyet Áron már

¹⁷⁰ Uo. 332.

¹⁷¹ Uo. 333.

¹⁷² Uo. 332.

¹⁷³ Uo. 341.

¹⁷⁴ Uo. 365.

elfelejtett, pedig Hamburgban még hibátlanul reprodukált, amikor Mirjám anyjával felemlegették lengyelországi élményeiket. Mert ez az elfelejtett részlet éppen azt a „reményt reklamáta”, amelyet Áron szerelmi ezoteriája a Lizával való viszonyában elveszésre ítélte.¹⁷⁵

A Sinkó-regény „chaszid legendájának” központi szerepe van. Olvashatjuk akár a mű eszmeisége tömény megfogalmazásaként is, és ha betétjellegét vesszük szemügyre, annak a szépírói technikának a továbbfejlesztését látjuk benne, amelyet a Bollert Mihály tervezte regény fejezetének közbeiktatásával a *Tizennégy nap* írása közben is sikeresen alkalmazott. Ez az Áron mesélte legenda, amikor „Lizáról és róla szolt”, egyúttal a kelet-európai zsidó tradíció Áront jellemző misztikumát is megjelölte, s nem csupán azzal, hogy Áronban élt a hajlam az ember hétköznapi élete jelenségeinek metafizikus átszellemiesítése iránt, hanem a haszidizmus megalapítójának, Bál Sém Tovnak a tanításával, amelyben adva van a Tórát tanulni parancsa is. Áron már-már ennek engedelmeskedik, amikor szüntelenül és állandóan szenvedéllyel tanul. De Bál Sém Tov jól beleilleszkedik Sinkó egykori „szentjeinek” a névsorába is. Ha az íróval kapcsolatban Nietzsche, Tolsztoj, Dosztojevszkij nevét emlegetjük, a haszidizmus megalapítójának a nevére sem feledkezhetünk meg. Bál Sém Tov ugyanis „arra tanította tanítványait, hogy a világ alapjában és lényegében jó és az ember legfőbb kötelessége a jót és az erényt keresni, mert abszolút rossz és gonosz nem létezik”.¹⁷⁶ Az sem véletlen, hogy „optimista humanizmusát” emlegetik. Maga a „chaszid legenda” műfajilag is a haszidizmusra utal: a parabolisztikus legenda műfajának népszerűségét magyarázza, s utal Sinkó parabola-műfajának forrására is. Nem szabad tehát megfeledkezni az *Áron szerelme* alább következő kitételéről sem a „chaszid legendával” kapcsolatban: „Bál-Sém szájába adta, a történetet, mert minden mese, amit az anyámtól hallottam, az ő nevével kezdődött, s az anyám szájából ez a név mindig valami lágy dallamossággal úgy hangzott, mintha azt, akit megnevez, egyben a hangjával meg is simogatná.”¹⁷⁷

Áron a pogromból menekülő gyerekként mesélte először, értelme azonban csak a harmadszori elmondás után világosodik meg, amikor Liza és Mirjám a hallgatója. Azt példázza ugyanis a Bál Sém nevéhez kapcsolt anekdotikus indítású legenda, hogy a pokol tulajdonképpen a magános ember: „Ha a földi életben a megszámlálhatatlan sok, utadba akadt ember között egyetlenegy se volt, akit nemcsak élveztél, nemcsak szerettél, hanem ismertél is, akkor hiába volt hét fiad, hetvenhét barátod, apád, anyád, lányod, feleséged. Akinek életben nem adtad magad egészen oda, de úgy, hogy titoknak egy csöpp titkod se maradt, akit életedben nem kaptál meg egészen, de úgy, hogy semmi sem maradt

¹⁷⁵ Uo. 364—369.

¹⁷⁶ Világirodalmi Lexikon. Bp. 1. 1970. 664—665.

¹⁷⁷ Aegidius útra kelése. Újvidék, 1963. 362.

benne titok, arra nem fog a túlvilágon ráismerni a lelked. Eltakarja az, ami titok maradt az életedben. Eltakarja, ha csak gombostűfej nagyságú titok is, ott áthatolhatatlan óriás felhő...¹⁷⁸

Áron és Liza viszonyában is ott a titok, ami tulajdonképpen csak egy misztikus felfogás projekciójában lehet titok, és az ezoterikus szerelem avatja azzá a tényt, hogy Liza nem vele áldozott először a szerelemnek. Áron, aki a szó legszorosabb értelmében egynek tudta magát Lizával, a nagy szerelem következtében válik idegenné kettejük szerelmi kapcsolatában. Mirjámot tehát a szerencse hozta Áronhoz: a reményt ígéri, az új misztikus egyesülést kínálja — egyrészt azzal, hogy emlékezteti Áront a legendának már elfelejtett részletére, másrészt testi mivoltával. Áron csak azokról a lelkekről beszélt, akik egyedül vannak, és szakadatlanul úton vannak, mert a földi életben csak élvezték és szerették egymást, de a megismerésig nem jutottak el. Mirjám legenda-kiegészítésében arról a két lélekről beszél, aki meg is ismerte egymást, és most „az egymásra ismerés örömeiben nem tud tovább menni”: „Az öröm, mely egymáshoz kergeti őket, a többiek számára afféle közlekedési akadállyá válik, de ők nem törődnek semmivel, ők, egyedül ők neme félnek attól, hogy így, külön a többitől, eltévedhetnek a csillagok közt — mint gyerekek kezében ostor a csigát, úgy hajtja őket az öröm táncra.”¹⁷⁹ Mint fuldokló az utolsó szalmaszálba, úgy kapaszkodik Áron a Mirjám felkínálta reménybe. Mirjám a szeretője lesz, megkapja tehát a csókot, amelyet Lizától már nem kaphatott meg. A regényszöveg himnikus sorai esetelik tehát Áron elragadtatását, hiszen Mirjám csókja „az a csók volt, amivel adós maradt az élet egészen addig”.¹⁸⁰ És ahogy most Áron emlékekkel telítődik, felmerül benne annak gondolata is, hogy „így van tele emlékekkel ujja hegyéig Liza, emlékekkel, amelyekben ő még nem élt, melyek róla nem tudnak”.¹⁸¹ Egy nagy szerelem romjai felett sírhat ilyen módon Áron, mert az elkövetkező időben a két nő mindig a másikhoz küldi Áront, egy és ugyanazon logika sugallatára, holott Áron egyforma gyöngédséggel gondolt mind a kettejükre, és egyszerre akarná mind a kettőt szeretni. Liza azonban a Bibliával példálózik: a Sára ő, akinek a pusztába kell űznie az egyiptomi Hágárt. Mirjám pedig úgy tartja, hogy csupán excesszus Áron életében.

Áron elveszítette tehát mind Lizát, mind Mirjámot, s amikor az „émigráns magyar íróval” találkozik, már *idegen*, s nyilván nem véletlenül éppen a „Hotel des Étrangers”-ben bérel szobát, és reggel a vonat alighanem már a halálba viszi. Az elidegenült Áron fényképe járt tehát kézről kézre a kisregény bevezető fejezetében, s ennek az Áronnak volt utolsó gesztusa az a fényképen is megörökített rúgás. Abban pedig nemcsak az a „raison d'être” van,¹⁸² hogy Áron a forradalomért és a forra-

¹⁷⁸ Uo. 360—361.

¹⁷⁹ Uo. 363.

¹⁸⁰ Uo. 378.

¹⁸¹ Uo.

¹⁸² Uo. 404.

dalomnak élt, hanem az a felismerés is, hogy „magában az osztálytársadalomban sincs több és mélyebb ellentmondás, mint lehet egyazon személy érzelmeiben . . . egyidejűleg, egyazon pillanatban”.¹⁸³ S még ennél is több van benne: a „vagyok, aki vagyok, mint ahogy a zsidók ősi istene meglehetősen szellemesen definiálja magát” elve¹⁸⁴ — amelyet akár Sinkó Ervin jelszavának is tarthatunk.

Az Áronról alkotott kép azonban a regény 1961-es megjelenésével nem állapodott meg. Mint már jeleztük, 1961 és 1963 között Sinkó tovább dolgozott regényén: kisebb stiláris javításokon kívül beépítette a *Szeresd magad* című novellájának egy tetemes részét, szerencsés módon gazdagítva ezáltal a regény „empíriájának” a körét, mintegy jelezve, hogy Áron lelkilete bonyolultabb, mint gondolni lehetne, s hogy nemcsak a külvilágra irányuló a figyelme, hanem önmagára is. A legfeltűnőbb azonban, hogy újrarajzolta az „emigráns magyar írónak” Áronról kialakított képét, olyan betolódásokkal, amelyek mintegy megmerevítették a hős vonásait, kiszikkasztották lelkét, mintha Áront a hivatásos forradalmár karikatúrájává akarta volna változtatni. „Nem volt érzéke a humor s még kevésbé a képes beszéd, az úgynevezett metaforák iránt — kezdi ezt az új, kissé ironikus Áron-bírálatot az író. — Ha az őskeresztények korában és közösségében él, úgy képzelem, hogy azok közül való lett volna, akik szó szerint értik a jézusi intelmet: »Jobb néked vakon bémenned az Isten országába, hogynem két szemmel a gyehennának tüzére vettetned« — és képes lett volna szó szerint követni az evangélium tanácsát, és csakugyan maga vájta volna ki a szemét, ha az őt megbotránkoztatja.”¹⁸⁵ Fenntartás nélküli embernek tartja hősét, rajongó forradalmárnak, aki „ha hisz, akkor hisz”, Sinkó a hatvanas években fanatizmusnak nevezi a forradalmár hitét is, a „feltétlen hitet” pedig korántsem tartja kívánatosnak. Marx helyett Montaigne-t olvasatná szívesen Áronnal,¹⁸⁶ s nyilván az író kilép az Áron-kérdés köréből, amikor a következő mondatokat toldja be regénye eredeti változatába: „Kevésbé lelkesedem a hős vértanúkért, mióta tudom, hogy az ilyenek nemcsak halni, hanem ölni is tudnak fanatizmusból. Az egyedül üdvözítőnek vallott hit, valamennyi egyedül üdvözítőnek vallott hit vértanúi egyben potenciális inkvizítorok, a hívő szabadsághősök zsarnokok is egy személyben, ehhez is, ahhoz is ugyanabból a minden áldozatra kész hitből merítve erejüket.”¹⁸⁷ nyilvánvalóan ezek a betoldások Sinkó Ervin szemléletének új, a regény világgképét nem érintő vonásairól vallanak, és magyarázatukat is az írónak az ötvenes-hatvanas években készült cikkeiben, tanulmányaiban leljük fel. Nem lesz tehát véletlen, hogy megfogalmazása is az általánosítás felé sarkít: „Az ilyen Áron-szerű

¹⁸³ Uo. 403.

¹⁸⁴ Uo. 404.

¹⁸⁵ Uo. 244.

¹⁸⁶ Uo. 245.

¹⁸⁷ Uo.

hivő forradalmárnál tekintélytisztelőbb lényt elképzelni sem lehet...¹⁸⁸ — állapítja meg, nem egészen összhangban az Áronról majd az olvasóban kialakuló képpel. Elannyira, hogy érthetlenné válik az „emigráns magyar író” „esztelen, ingerült, támadó, majdnem ellenséges” viszonyulása is hőséhez. Az író ezekkel az utólagos betoldásokkal mintegy lerombolni igyekezett, amit regénye végül is megmutatott: a forradalmárban az embert, az emberben pedig az „idegent” a második világháború előestéjén.

Vizsgálódásainkat azonban még ezen a ponton sem zárhatjuk. Sinkó Ervin naplóiírói szenvedélye lehetővé teszi, hogy az *Áron szerelme* valóság-alapjával is szembenézzünk. Szarajevói és drvari naplójegyzeteiben ugyanis feltárul az az intim dráma, amely az *Áron szerelme* magját képezi. A Liza—Áron—Mirjám háromszög a napló lapjain szinte szemünk előtt születik és alakul, s megfigyelhető a naplóiírónak az a jellegzetessége is, amellyel ezt a váratlanul rászakadt szerelmet értelmezni, misztikába burkolni, ezoterikussá tenni kezdi, anélkül azonban természetesen, hogy a valóságban el tudott volna jutni az átlényegesítésnek abba a tiszta szférájába, ahová a regényíró eljutott a szerelem metafizikájának megfogalmazásával. A naplók pontosan azt mutatják, hogy ez a történet (bármennyire is krízis-helyzetet teremtett az író magánéletében) az életben valóban „pár érdektelen részlet”¹⁸⁹ csupán, a regényben viszont étellel és érzellemmel telített sorsdrámaként áll előtünk. Hogy nem ő volt felesége életében az első férfi, hogy öregedő szívvel beleszeret egy egyetemista lányba, hogy ezzel házasságát válságba sodorja, s hogy a lány egyértelmű felkínálkozását mégsem képes elfogadni (mert ezek a naplók szerint ennek a magándrámának a felvonásai), ezek csak a regényben kapják meg ma is érvényes nyomatékukat, még ha a naplóból mondatok is kerülnek át a regénybe, mint például a regénybeli Liza bibliai idézete, amely a naplóban is megvan a következő megfogalmazásban: „Mici: »Nekem rettenetes szultánnak lenni, akinek a szegény kis odalíszk hódol, vagy Sárának, aki elűzi Hágrát a pusztába.«”¹⁹⁰

Nem meglepő azonban, ha Sinkó utolsó befejezett regénye kapcsán azt állapítjuk meg, hogy az író tulajdonképpen egytémájú alkotó volt, s hogy éppen a szerelmi háromszög kérdése az, amely a regényírórt nemcsak foglalkoztatta az *Egy történet, melynek még címe sincs* megírásától az *Optimistákon* át az *Áron szerelme* szövegéig, hogy ebben találta meg az epikus alkotásoknál nélkülözhetetlen eseményvázakat. Az ellenben már az író művészi erejét dicséri, hogy minden regényben eredeti, eszmei mondanivalójában is differenciált világ- és emberképet tudott teremteni.

¹⁸⁸ Uo. 246.

¹⁸⁹ Uo. 383.

¹⁹⁰ Honfoglalás előtt. Újvidék, 1976. 106.

6.

Utolsó, szemmel láthatóan az összefoglalás, a nagy szintézis szándékával kezdett regénye, amelynek még címe sincs, Sinkó kedves motívumainak és gondolatainak nagy, epikus jellegű szimfóniáját ígéri. Életének utolsó éveiben kezdett hozzá, s bizonyosan az *Aron szerelme* szövegével való aránylag friss foglalkozás ihletében sarjadt ki. Nem nehéz természetesen visszanyomozni egészen az *Optimistákig*, hogy felfedjük az embernek és a szerepnek Sinkó szépprózájában játszott jelentőségét. Már abban a hősök a történelemtől kapott szerepeiket próbálják, akárcsak a *Tizennégy nap* alakjai is, hogy az *Aron szerelme* főhőse félreérthetetlenül fogalmazza meg, mondván, hogy „rád adnak egy sorsot, és viselned kell akkor is, ha óriásokra szabták”,¹⁹¹ mert nincs más lehetősége az embernek. Itt szólal meg a szépfíró elmélete is, az emberről, a „maga kiseded énjeit öldöklő Heródesről”. Ebben a kontextusban válik érthetővé a „sorsdöntő pillanat” Sinkó szépprózájában oly megbecsült „szituációja” is. 1967-ben megjelent regénytörredékében¹⁹² érkezik el ennek a kérdésnek nemcsak ösztönös ábrázolásához, hanem megfogalmazásához is: „Tudod, kezdem hinni — magyarázza a narrátornak Kálmán, a regénytörredék festőművész hőse —, hogyha egyáltalán ráeszmél, akkor csak utólag eszmél rá az ember, hogy volt életében egy pillanat — s ráeszmél talán arra is, hogy melyik volt az a pillanat —, mely meghatározta egész további élete útját, és végső fokon eltorlaszolt előle, megghiúsított, járhatatlanná tett neki minden más utat... Közvetlenül vagy közvetve azonban a keresett vagy meglelt ideiglenes kibúvó is épp annak az egyszerű sorsdöntő pillanatnak az okozata.”¹⁹³ S tovább: „Mit gondolsz, van-e sok olyan ember, aki a kérdésre, hogy tudatos szándékainak, elhatározásának, célkitűzéseinek döntő szerepe volt-e abban, hogy az lett belőle, aki lett — erre készültek-e, akarták-e, hogy azzá legyenek, amivé lettek? —, sokan vannak-e, kik erre a kérdésre alapos meggondolás után, egyszerűen és határozottan igennel felelhetnének?”¹⁹⁴ Ezeknek az itt feltett kérdéseknek fényében kell néznünk tehát mind a „vagyok, aki vagyok” Sinkó Ervin műveiben fel-felhangzó motívumának képzetbokrát, mind pedig a görög tragédiának a *Sorsdöntő levelek* kapcsán idézhető meghatározását: „A görög tragédia szerint az ember a sorsnak olyan áldozata, aki fölötte áll az ő saját, az ő hajlamaitól és vágyaitól független életfeltételeinek, fölötte áll a sorsának akkor, ha szenvedélyesen, tudatos emberként reagál rá, s ad az esztelennek és múltónak, ami az élet, emberi értelmet és dacban fogant emberi szépséget.”¹⁹⁵ A regénytörredék inkább csak sejteti, mint megmutatja ennek a tragikumnak a

¹⁹¹ Aegidius útra kelése. Újvidék, 1963. 242—243.

¹⁹² Sinkó Ervin: Regénytörredék. Híd, 1967. 4. 285—320.

¹⁹³ Uo. 287.

¹⁹⁴ Uo. 288.

¹⁹⁵ Bori Imre: Vox humana. Híd, 1961. 4. 295—296.

sűrűsödését a hősökben — elsősorban a festőművész Kálmán sorsában, aki egy aratósztrájk leverésére érkezett csendőreivel, s egyetlen éjszaka bűvöletében ismert festőművészi hajlamaira, s a reggeli botozás látványa döbbsentette meg annyira, hogy — sejtethető — szakított a katonai pályával. Balog Gyuri pillanatát azonban a töredék már nem tartalmazza, holott a regény-ígéret szerint ő lett volna a mű központi alakja. Csak azt látjuk, hogy Kálmánnak az aratósztrájk reggelén izgatottan dadog a megoldatlan agrárkérdésről, valamint arról, hogy „nálunk nincs szabadság, hanem rabság”, s hogy szeretni és tisztelni kell az embert.¹⁹⁶ A bevezető „keretjáték” pedig a Balog György végnapjairól tudósít: 1964-ben Moszkvában halt meg 68 éves korában. A narrátornak kedvezőtlenek a benyomásai egykori játszótársáról: „Mintha a maga képzeletbeli jövődő szobrához ült volna modellt. Minden gesztusával és minden szavával leckét mondott fel. És leckéztetni akart. Önelégülten, mint aki messze fölöttem áll.”¹⁹⁷ Nyilvánvalóan egy új, a már átrajzolt Áron-kép változata lett volna a regény Balog Györgye, akit apja kitagadott, a háborúban orosz fogságba került, ahonnan — feltételezhető — forradalmárként érkezett vissza Magyarországra, majd az emigrációs éveket megtoldva 1945 után is a Szovjetunióban maradt. Ennek a Balog Györgynek a sorsa foglalkoztatja a narrátor szerepét kapott író és Kálmánt, a festőművészt: „A pályája, egész életútja, a szerep, amit a továbbiakban betöltött, se temperamentumával, se testi-lelki alkatával, se személyes jellemével meg nem magyarázható... Hanem? Mivel magyarázható?”¹⁹⁸ Mert ki is jelentik: „Annak az embernek nevével, akit ismertem, de úgy, hogy alaposabban nem is lehet. S állítom, ha van élet, és életút és életpálya, ami nincs arra szabva, aki azt élte, akkor az övé volt az.”¹⁹⁹

E pályarajz készítéséhez Sinkó a regényes portréfestés módszerét választotta, amelyet az *Áron szerelme* írása közben alkalmazott sikerrel. Itt egy Rembrandt-kép kapcsán merül fel ennek az igénye: „megjelenteni, láthatóvá tenni a modellek vadul valószínűtlen és egész átélt életét”.²⁰⁰ Sinkó nevet is ad az ilyen arcképeknek: „látomásos portré” — mert nem ilyen-e Ároné is az *Áron szerelme* lapjain? Jelzésértékű lehet, hogy Sinkónak ebben a regénytöredékében a művészeti alkotás kérdései kerülnek előtérbe az életkérdések már megismert körével szemben. Természetesen foglalkoztatta a szépipírot már előbb is a *szépipírás* problematikája. Gondoljunk csak arra, hogy a *Tizennégy nap* a regényírás gondjaiba is beavat, az *Áron szerelme* pedig a hő-, tehát az emberlátás szépipírói gyakorlatáról vallott. A regénytöredék már a művészet szemszögét is felkínálja, amiről az is tanúskodik, hogy nem az író, hanem a festőművész fejtegetéseit olvashatjuk, s hogy Rembrandt műve már nem egy

¹⁹⁶ Regénytöredék. Híd, 1967. 4. 318.

¹⁹⁷ Uo. 292.

¹⁹⁸ Uo.

¹⁹⁹ Uo. 290.

²⁰⁰ Uo. 288.

„szituáció” megfogalmazását (a bibliai Sára és Hágár, illetve a Liza—Mirjám viszony jellemzését) szolgálja, hanem a művészi munka feladata definíciójának a tisztázását támogatja. A Rembrandt öregember-portréja előtt merengő író és festőművész ugyanis nemcsak azt ismeri fel, hogy a művészet feladata az embernek „valószínűtlen és egész átélt életét” tenni láthatóvá, hanem azt is, hogy a „művészet mindig kiharcolt győzelem afölött, ami eddig lehetetlen volt”,²⁰¹ valamint azt is, hogy „művésznek lenni egyet jelent az álmod rabolón intenzív vággyal: felfedni azt, ami titok, hogy semmi se maradjon titok, megvallani, plasztikusan láthatóvá tenni, ami kavargó káosz benned, győzni a láthatatlanon és a ki nem mondhatón”.²⁰² Ha Áron azt bizonygatta, hogy a szerelemben (tehát az életben) nem lehet titok két ember között, most Kálmán, a festőművész nemcsak az élet, hanem a művészet vonatkozásában állítja ugyanazt — nyilvánvalóan szoros kapcsolatban Sinkónak az ötvenes-hatvanas években írott, az alkotás és az irodalom mibenlétét fürkésző tanulmányaival. Magyarazza ez a felfogás Sinkó műfaj-választását és ábrázolási módszerét is. A feltárulkozás műfaja ugyanis a napló és a vallomás²⁰³ (természetesen a lírán kívül, amellyel a poézis kategóriája kapcsolja amazokat össze), és az olyan művekben, amelyekben az emberi sors és az emberi lélek kerül előtérbe, Sinkó a vallomás művészi lehetőségeit használja fel. Vallott Áron és vall Kálmán és a narrátor író is, egy olyan sajátos monológformában, amelyben a másik ember személye elengedhetetlen, s ezt az író most is, akárcsak az *Áron szerelme* írásakor, a keret-történet megalkotásával teremti meg. A keret-történethez pedig Sinkónál elengedhetetlen, hogy hajnali szürkületben kezdődjék a vallomás, hogy feltűnjék a magános ember („Fentről, persze, az arcát nem lehetett látni, de abban, ahogy a térben egyedül és lassan mozgott, volt valami a céltalanul magára maradt ember melankóliájából.”), hogy a gyermekkor képei vonuljanak fel, hogy a főhős közös ismerős legyen — ebben a regénytöredékben előbb a narrátor író ismerte a Balog családot, és idézte meg a kapuvári szép napokat, majd Kálmán kapja fel és meséli tovább a történeteket. A keret-történetnek közelről sem hanyagolható a szerepe az ilyen típusú Sinkó-művekben: az *idő* kérdését vélte vele megoldani, méghozzá olyan módon, ahogy a regénytöredék egy bekezdésében le is írta:

„Az a Kapuvár, akkori alakjában és akkori lakóival, mint a hirtelen megállt idő, folytatás nélkül, mozdulatlan jelenként él bennem. S most, vagy fél századdal később, itt, ebben a zágrábi műteremben az, aki szemben ül velem, nyilvánvalóan tudja, hogy mi várt a mozgó időben azokra, akikkel együtt voltam gyermek, tudja azt, ami abból az egykori jelenből nézve, akkor még ismeretlen jövődő volt. Ráhelt is ismerted?

²⁰¹ Uo.

²⁰² Uo. 316.

²⁰³ Tizenégy nap. Újvidék, 1950. 66. A Sinkó szempontjából fontos és jellemző Ady-idézet: „De vallani mindent: volt életem dolga . . .” 271.

— kérdezte tőlem. És én furcsán, de egyszerre valóban úgy éreztem magam és azzal az érzéssel fogtam hozzá, hogy jelenvalóvá tegyem a kapuvári napokat, mint aki most már maga várja, hogy teljes képet adva az akkori, számára mozdulatlaná vált jelenről, megtudja a jövőndőt, ami, ennek az én öreg barátomnak, már csak múlt, de minden jel szerint, többé-kevésbé az ő legszemélyesebb múltja is.”²⁰⁴

Sinkó művészmeghatározásának körébe pedig azzal a felismeréssel kerül ez a történet, hogy a gyermekkor, éppen a még ismeretlen jövőndő miatt, valójában tele van titokkal, „rejtéllyel és rejtelemmel”, nem hétköznapi jellegű, hanem „sejtelmes, kifürkészhetetlen világ”. Azt már csak mellékesen jelezzük, hogy éppen e jövőndővel kapcsolatban van az írónak egy tragikusan ironikus kérdése is: „A bibliai Lót felesége sóbálvánnyá vált, amikor visszatekintett. De mi, ha előre tudtunk volna tekinteni, mi vajon mivé lettünk volna?”²⁰⁵

Nagy ambíciók regényeként indult tehát Sinkó Ervin regénytöredéke, hogy mivé alakul, ha megadatik a szerzőnek a befejezés kegyelme, még nem is sejthetjük. A művészi erőnek nyomaira azonban lépten-nyomon ráismerünk, és az író alakteremtő képzeletének a munkájában is gyönyörködhetünk. A Balog-ház rajza például kitűnő (előképe a *Tenyerek és öklök* Glanz-háza), sokat ígérő az Almuzlino család sorsképe, Ráhel-lel, ezzel az erotikus jelképpel a középpontban, akinek alighanem rendkívül nagy szerepet szánt az író, hiszen mindenkit, aki vele találkozott, búvkörébe vont amolyan Lolita-szerű ártatlan testiségével, az *Aron szerelme* Mirjámjának művészileg szabadabb és „mezítelenebb” feltámasztásával. Élettel teli a Balog Béni alakja a maga liberalizmusával, valamint „ironikus, de nyájas semlegességével”, míg a három Balog fiú portréja még csak jelzet valójában, noha Balog Gyuri jellemképén már van néhány jellemző vonás is. A regénytöredék legerőteljesebb része az a jelenet, amelyben a csendőrök megverik az öt sztrájkoló aratót, majd az egyik hangoskodó asszonyt, s a kép, amelyet már a festőművész Kálmán „látása” komponált: „... a pajta ajtajában... öt férfi és az a bizonyos asszony hosszában, egymás mellett, nyögve s a fájdalom miatt valamennyien hason feküdtek a földön, s a mezítelen lábuk megkeményedett, kéréses talpa volt az, amit először megpillantottam — a nyomorékra vert emberek és a tizenkét lábfej a begörbült ujjakkal védtelenül és tehetetlenül s mind a pajta ajtaja felé a talpával — a testek homályban, csak a tipenkét talp a szemem előtt... —, a szemem a talpakra tapadt...” A festőművész Kálmán sorsát megfordító, „rembrandti” kép ez: „És rémületessé válik tizenkét szóttlanul, siralmasan, kiszolgáltatottan felénk fordított emberi talp is, mint valami istent, embert és személy szerint bennünket felmenthetetlenül lesújtó vád. S többé és so-

²⁰⁴ Regénytöredék. Híd, 1967. 4. 294.

²⁰⁵ Uo. 310.

ha többé nem lesz valami kerek az, ami addig gondtalanul egész volt, és ami roppanva vagy hangtalanul egyszerre csak eltört benned..."²⁰⁶

A regényszöveg azután megszakad — tulajdonképpen stílusosan, jelképi mivoltában is beszédesen, egy emberi élet sorsdöntő pillanatának a rögzítésével. Azzal a „szituációval” tehát, amely Sinkó Ervint, a regényíró, művészi pályájának szinte a kezdetétől foglalkoztatta, s amelyet annyi változatban, művészi korszakaitól függően, vizsgált és ábrázolt.

A szerző megjegyzése:

Tanulmányunk írása közben felhasználtuk és hasznosítottuk az elmúlt három évtized során Sinkó Ervinről írott tanulmányaink, cikkeink tapasztalatát is, részben módosítva, részben felülvizsgálva állításainkat. Ezeknek a bibliográfiáját az alábbiakban adjuk: Sinkó Ervin elbeszélései. Híd, 1950. 10. 710—714.; A mi második forradalmunk. Híd, 1953. 6—7. 479—480.; Regény a forradalom optimizmusáról. Híd, 1955. 11—12. 946—948.; Vox humana. Híd, 1961. 4. 295—299.; Napló múlttól és jövőről. Híd, 1961. 7—8. 624—630.; Egy tanulmánykötet címszavai. Híd, 1962. 6. 565—571.; In memoriam. Magyar Szó, 1967. III. 26. 2.; Sinkó Ervin, a szépíró. Híd, 1967. 5. 409—413.; Sinkó Ervin és Vajdaság. Magyar Szó, 1968. III. 19.; Sinkó Ervin. A jugoszláviai magyar irodalom története 1918-tól 1945-ig. Újvidék, 1968. 75—95.; Sinkó Ervin költészetelmélete. Híd, 1971. 1. 78—80.; Sinkó Ervin hetvenöt éve. Magyar Szó, 1973. X. 13. 11.; Sinkó Ervin. Irodalmunk évszázadai. Újvidék, 1975. 222—226.

Témánkkal kapcsolatban a terebélyesedő Sinkó-irodalomból keveset tudunk hasznosítani, egyrészt, mert az írások zöme nem a szépíróval foglalkozik, hanem az ideológussal, az ellenzéki, forradalmi értelmiségi prototípusát ünnepelve Sinkó Ervinben, másrészt pedig mert nem kritikai tanulmányt írtunk, és ezért a magunk nézeteivel nem egyező álláspontok bírálatát sem tartottuk szükségesnek. A Sinkó-irodalomban Bosnyák István Válogatott bibliográfiája (Szemben a bíróval. Bp. 1977. 431—484.) tájékoztat.

KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

A MAI SZLOVÉN IRODALOMTUDOMÁNYI GONDOLKODÁS

IRODALOMTÖRTÉNETI ÉS KRITIKAI NÉZETEK

JOŽE POGAČNIK

I. BEVEZETÉS

Az irodalmi mű értékelése sohasem lehet önkényes. Valamely művészi szöveg értékelése és elemzése mindig az irodalom létezmódjának és alakulásának függvénye. Ezt a szempontot a mai szlovén irodalomtudományi gondolkodás főbb irányzatait meghatározni és rögzíteni szándékozó áttekintésünk is állandóan szem előtt tartja. Az irodalom és az irodalmi mű vizsgálatának alapkérdése is ezen viszonylat természetéből adódik. A tudomány, természetszerűleg, olyan jellegű kutatásokra helyezi a hangsúlyt, melyek valóban alapvető, lényeges és meghatározó mozzanatokat vetnek fel. Az irodalomtörténet és a kritika, egyazon alkotótevékenység két — diakronikus és szinkronikus — elve, azt igyekszik felfedni, mi is az irodalmi mű és miről szól, tehát azt a transzcendens tárgyat keresi, mely tárgya is, alkotóeleme is az irodalomnak. Az irodalmi mű valósága az emberi szellem, ennek lényege a gondolkodás, a megismerés vágya. Ez a valóság nem ölt kifejezett alakot, hanem megbújik egy különleges rétegben, amelyet a művészetelmélet *sensus*nak nevez; ezért csak úgy szólaltatható meg, ha eltávolítjuk belőle az érzéki elemet. Az irodalomtörténet és kritika tehát az irodalmi jelenségeket az érzéki tárgyiatlanságról logikus, fogalmi és tudományos nyelvre fordítja le. Ezáltal valósul meg minden irodalmi alkotás, az emberi szellem pedig akkor szerzi meg magának, ha minden alkotását gondolatokkal szövi át s önmaga szolgálatába állítja!

Az irodalmi közlésformák tanulmányozása, sajátosságánál fogva, nem követi egyforma intenzitással a művészi beszéd fejlődését. Az irodalom alkalmyszerűen él a többi értelmű nyelvvel, ezzel szemben az irodalomtörténet vagy a kritika áttekinthető és egyértelmű reflexió. Az úgyneve-

zett ideografikus tudomány jellegzetes kutatásformákat fejlesztett ki az emberről és történelemformáló szerepéről.

A létezés nehézségei a múlt felé fordítják az ember figyelmét. Ott pedig tudatosan keresi azt a szellemi örökséget, amelyet érdemes átmenteni a jövőbe. Éppen ezért az irodalomtörténet iránti fokozódó érdeklődés összhangban van az ember sorsa iránti érdeklődéssel, s ez az érdeklődés az eszményi rendszerre, valamint az emberiség elsődleges funkcióira irányul, amelyeket évezredek során a művészetek fejeztek ki, s a ma embere ezekbe a nyomokba szegődve kísérli meg feltárni a menekülés reményét és kiszabadulni végzetének szorításából.

II. AZ IRODALOMTÖRTÉNETI KUTATÁS

A szlovén irodalomkutatás többnyire hagyományos elveket, értékelési szempontokat és módszereket követ. Különösen hatékony, komplex metodológiai felismeréseket szerzett a pozitívizmusból. Ezek mindenekelőtt Ivan Grafenauer, France Kidrič és Matija Murk révén érvényesültek. Nézetük szerint az irodalmi alkotás a nemzeti szellem és gondolkodás produktuma, ezért különös figyelmet szenteltek az irodalom mimetikus, megismerő és posztuláló szerepének. Az iskola utilitarisztikus álláspontot foglalt el az irodalommal szemben, elsősorban a hazaszeretetre és az erkölcsösségre mutatott rá, az axiomatikus elemzést pedig lényegében elkerülte.

A számottevő pozitívista doktrínák mellett az érték meghatározásának sarkalatos problémájával kitartóan foglalkozott a szlovén irodalomtörténet-írás két másik nagy megalapozója, Ivan Prijatelj és Avgust Žigon. Érdeklődésüket az irodalmi műalkotás autentikus funkciója kötötte le. Számukra az irodalomtörténet már nem elszigetelt művek kronológiai sorrendje, hanem a művészeti és az irodalmi hagyomány belső története. Ezért nem zárkóztak el az újításnak számító szellemtörténeti (Geistesgeschichte) módszertől, amit az irodalmi mű értelmezését megkönnyítő feltételként hasznosítottak (Žigont a modern strukturalista elemzés előfutárai közé lehet sorolni).

Az irodalmi kifejezésformák mai kutatói olyan hagyományt örököltek, mely, kijelölve az irodalmi kutatás problémakörét, napjainkig meghatározza a szlovén irodalomtudomány alakulásának fő irányát. Erre pedig a pozitívista doktrína nagyraértékelése jellemző. Jellegzetességét néhányan megpróbálták túlhaladni, nevezetesen, tudatosították, hogy a pozitívizmus nem merítheti ki az irodalmi jelenségek lényegét. Ily módon A. Comte és A. Taine kizárólagos módszerei terjedtek el: a különböző irodalomtudományi metódusok keveredése pedig eklekticizmushoz vezetett. Annak ellenére, hogy ez az irányzat elméletileg sohasem vált megalapozottá, egységes gondolat hatotta át, mégpedig az, hogy több mód-

szer egyesítésével lehetséges egy egyetemes irodalomtudományi nézőpont kialakítása. Tévedés, hogy az idejétmúlt módszertani eljárások szintézise alkalmas lehet új művészi érzékenységek megragadására. Ellenben, szerencsés kombináció esetében lehetőséget nyújt a végletek elkerülésére. I. Prijateljtól kezdve szinte minden nevesebb irodalomkutató egyúttal szépíró is, így elméletileg megalapozatlan nézeteiket sikeresen álcázták alkotói eljárásukkal. Ily módon a szlovén irodalomkutatás megélte a pozitívizmus elméleti és gyakorlati válságát is, miközben egy nyílt dilemmát állított fel, az egységes módszer vagy a kreatív eljárás közötti választás dilemmáját.

A két szélsőséges nézet tudatosan nem polarizálódott, hanem kompromisszumra jutott, melynek értelmében az irodalom a népi szubjektum legfontosabb kifejezése és eszköze. A nemzet szolgálata az egyén legnevesebb tulajdonsága, így győzi le magányosságát, és kötelezi el magát annak az etnikai csoportnak az étoszával, amelyből származik. Az irodalom, mint a nemzeti kultúra legkiválóbb része és az ember, aki ki tud szabadulni az egyéni élmény ellentmondásainak hálójából, alkotja e gondolati modell kiindulópontját. Benne az irodalomnak és a genetikailag felfogott nemzeti létnek az értelme kap hitelt. Ezeknek az uralkodó irányzatoknak a képviselői beépítették módszerükbe elődeik és mestereik érveit, a hagyományos komponenseket is, amit még hatásosabbá tett az a tény, hogy zömük megérte az elnemzetietlenítés nyomását is, minek következtében mintegy ellenállásként fejlesztették ki az irodalom és a nemzeti hagyomány immanens minőségeinek megőrzésébe és átadásába vetett hitüket. Mindkét irányzat megőrizte a klasszikus humanizmus embereszményének vízióját, ezért módszerükbe is befészkelte magát az értelemben vetett és egy felsőbbrendű cél nevében törvényesített hit mindenhatósága. Noha az irányzatok képviselői személyesen is megélték mind a szimbolizmus, mind pedig az expresszionizmus irodalmi gyakorlatát, szemléletük alapjaiban mégis elsősorban az ember jelentősége állt. Az újabb lélektani elméletek néhány elvének befogadásával megkezdődött ugyan a megkülönböztető sajátosságok, találébban nevezve — az irodalom nyújtotta élvezetek tanulmányozása is. Más szóval, nézeteik kibővültek, így e módszerek hozzájárultak az irodalmi alkotás sokrétűségének feltáráshoz, de nem voltak elég erősek ahhoz, hogy lehetővé tegyék az irodalom valóságának a maga sokarcúságában való szabad befogadását. Továbbra is a harmonikus és a társadalmilag integrált egyén maradt a kizárólagos művészi ideál, értéke pedig csak azoknak az irodalmi alkotásoknak volt, amelyek az emberi tapasztalat hitelét, egyetemességét és tartalmasságát tárták fel.

Ez a szlovén etnikum sajátos történelmi helyzete által meghatározott nézőpont az irodalmi mű ideológiai megközelítésének egyik típusa. Forrása valamilyen irodalom fölé helyezett norma, ismérv vagy érték. A szlovén irodalomtudomány, az irodalom funkcionalista értelmezése kö-

vetkeztében, a háború utáni első években nem került komolyabb válságba. A pozitivista gyökerek miatt és az irodalomnak mint normákat megfogalmazó eszköznek az értelmezése következtében könnyen köthetett a visszatükrözést és az eszmei perspektívizmust mint végcélt hirdető akkori esztétikai doktrínákhoz.

Három, csoportmunkában készült kiadvány és sorozat jelzi e tendenciákat, 1956-ban és a következő években a *Zgodovina slovenskega slovstva* (A szlovén irodalom története), 1946-tól kezdődően a *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev* (Szlovén költők és írók válogatott művei) és 1948-tól a *Slavistična revija* (Szlavisztikai Szemle).

A három kiadvány lekötötte az irodalomkutatók többségének tevékenységét, és hamarosan szinte minden erejüket angazsálta. Kézenfekvő tehát, hogy közülük csak néhányan fejtettek ki jelentősebb önálló tudományos tevékenységet is. A pozitivista tanok tiszta modelljét Mirko Rupel őrizte meg fő művében, a *Primož Trubar* (1962) c. monográfiájában. Marja Boršnik a pozitívizmustól legtávolabbról indulva közeledett egy egyetemes módszer felépítése felé (*Fran Celestin*, 1951, *Študije in fragmenti [Tanulmányok és töredékek]*, 1962 és *Ivan Tavčar*, 1973), ezt alkalmazza Francé Koblar is Simon Gregoričról (1962) szóló monográfiájában. Ilyen erőfeszítésekkel találkozunk az idősebb irodalomtörténészek munkáiban is (Lino Legiša, Alfonz Gspan, Boris Merhar, Fran Petré és mások). Anton Ocvirk komparativisztikai és irodalomelméleti ismereteit főként egyetemi előadásaiában mutatta be és nem a szélesebb nyilvánosság előtt, ezért munkássága nem hathatott közvetlenül a tudományos kutatás fejlődésére. Ebben a nemzedékben központi helyet foglal el Anton Slodnjak, akinek tudós portréja mindenekelőtt a *Prešernovo življenje* (Prešern élete) (1964) című monográfia és a *Slovensko slovstvo* (Szlovén irodalom) (1968) című könyv alapján rajzolható meg.

A. Slodnjak néhány művében beszámolt kutatási elveiről és módszerének alapvető meghatározóiról: „A módszert az irodalomtörténeti megismerés intenzitása és mértéke határozza meg. Minél tökéletesebben ismeresz egy irodalmi művet, annál igazságosabban — tehát tudományosabban — ítélhetsz felőle. S hogy valóban megismerted-e és hogyan, az már érzék, haladó világnézet, áldozatkészség és szeretet dolga, s attól függ, van-e elegendő irodalomtörténet és -elméleti támpont és adat a kezű ügyében, hisz minden nemzeti irodalomtörténet összehasonlítható is a szó szoros értelmében.”

Az idézet két szellemi rétegre hívja fel a figyelmet: alapja az egyetemes módszer megismerésének a vágya, ehhez csatlakozik a befogadás szempontja. Ez a szempont szintén bizonyos újszerűséget mutat fel. A pozitivista módszer ellenpontjaként jelentkezik az irodalmi mű ergocentrikus értelmezése. Vele az irodalmi közlés tanulmányozásának lehetősége nyitott kérdés lett. A szerző felismerte, hogy ezeket a lehetőségeket két irányban lehet követni, egyrészt a törvényszerűségek meghatározása és

szigorúan tudományos tematizálása, másrészt pedig az irodalmi mű lényegének átfogó interpretációs megközelítése felé. A múltat és a jövőt ez a módszer viszonylag könnyen kapcsolta egybe, és ezzel megelőzte egy új irodalomtudós nemzedék, az ún. akadémiai kritika fellépését.

Ez a nemzedék jórészt megőrizte elődeinek alapvető ellentmondásait, de nyomatékosabbá tette az irodalom szociológiai megfelelőit. E kutatási törekvés és modell követői közül Francè Berniket kell kiemelni, elsősorban *Lirika Simona Jenka* (Simon Jenk költészete) (1962) című monográfiáját, amelyben már felismerhetők az újabb kutatási sajátosságok. Az immanens, illetve belső analízis kibontakozása a stíluskritikában volt szembevetendő (legnevesebb szlovén képviselője Jože Toporišič) és az interpretációs módszerek fellendülésében (itt Marijan Krambergert és Štefan Barbičot kell megemlíteni). Erre, az ötvenes években beérő módszerre az eszmei és stilisztikai nézőpontok egyesítése jellemző. A módszer meghatározójegyje az irodalmi mű élményi és kifejező pólusának elkülönítése. Ennek jegyében említhető meg Bernik műve (ő később jellemzően elsősorban az irodalomkritikai kiadványokban jelentkezik), de Matjaž Kmecl, Janez Rotar, Jože Koruza mellett ide tartozik még Francè Zadavec és Boris Paternu is, akinek e tekintetben már határozott profiljuk van. Zadavec a marxista elméletírásból indul ki, támaszként és nem doktrínaként alkalmazva azt (Miško Kranjec, 1963; *Oktobarska revolucija in slovenska literatura* [Az októberi forradalom és a szlovén irodalom], 1968). Ebben az utóbbi könyvben a művészi szöveg néhány kérdését oly mértékben radikalizálja, hogy korábbi kutatási módszerét alkotó módon túlhaladja: „Vajon (az irodalom) csak eszköz, amellyel az ember leleplezi és kinyilatkoztatja önmagát meg a dolgok meglétét, vagy erő is, amely segíti a társadalmi-erkölcsi kapcsolatok alakulását? Vajon csak arra korlátozódik-e, hogy a lét igazságát feltárja, s szándéka ebben ki is merül, vagy az emberben az esztétikai érzés és megismerés mellett az erkölcsi érzést is felébreszti, és ezáltal humanizálja az embert? Vagy a szépirodalom objektíválása és angazsálódása a vers, a regény, a dráma művésziségének megtépázását jelenti, az irodalom elfojtását ott, ahol irányítani szándékozik az embert és benső életét? Ezekre az alapokra építette a szlovén modernnek és a két háború közötti irodalmi áramlatok monografikus leírását is.

Boris Paternu kutatásait a korábban kizárólagos módszerekkel összehangban kívánja kifejleszteni (*Slovenska proza do moderne*, A szlovén próza a modernizmusig, 1957), később elfogadja Lukács György irodalomtudományi nézeteit is (pl. *Estetske osnove Levstikove literarne kritike*, Levstik irodalomkritikájának esztétikai alapjai, 1962, c. munkájában), s ezzel a realizmus értékei mellett más irodalmi törekvéseket is értékelni tud. Kutatási törekvését a Levstikről írott gondolatok jellemzik: „Levstik koncepciója a realista gondolatiságnak abba a körébe tartozik, amely a korszak azon uralkodó véleményét fejezi ki, hogy a költői mű-

alkotás legyen klasszikusan harmonikus, legyen egységes szervezete az alkotás minden lényeges elemének, mind a tartalmának és egyéninek, mind pedig a racionálisnak és az irracionálisnak. És egyidejűleg legyen a személyiség kifejezője, amely sajátos természete ellenére sem szakad el a világ mindennapi megismerésétől, sem az objektív valóságtól és annak tipikusságától. Minthogy a realisták irodalmi gyakorlatukat és esztétikai nézeteiket egyetlen irányba mélyítették el és abszolutizálni igyekeztek, könnyen kerülhetett sor a klasszikus realizmus felbomlására, több irányba történő széthullására, például: lélektanira, időszerűen célzatosra, formalitásra, zeneire, leíróra, naturalistára és így tovább.” A klasszikus realista vízió kizárólagosságát más területekre is ráerőszakolták. Érthető hát, hogy a *Slovenska književnost (1945—1965)* (A szlovén irodalom 1945 és 1965 között) című kiadvány, amit B. Paternu alapozott meg és realizált Jože Koruza, Helga Glušič, Matjaž Kmecl és Francè Zadavec közreműködésével, elvi álláspontja miatt ellenállást váltott ki az írók körében, de a tudományos kritikában is. Az irodalom mai problémáinak szövevényessége már nem engedhette meg a kizárólagosságot és a metodológiai erőszakokat. A szerző mostanában a genetikus strukturalizmus bizonyos változatát műveli, annak ellenére, hogy legújabb munkája, a Prešeren-monográfia szubjektív irodalomtörténeti interpretáció.

III. A KRITIKAI KUTATÁS

Az irodalmi kifejezésmódok szinkronikus vizsgálata (a kritika) az előbbtől valamelyest eltérő utat járt be. Körülbelül 1952-ig az eszmei-esztétikai letisztázatlanság jeleit észlelhettük rajta. A szellemi pluralizmus előző korszakának hagyatékaként fennmaradt alkotói szabadság-igényt egyre bántóbban harsogta túl a heroikus tulajdonságokkal felruházott, minden egyéni vonást nélkülöző nagy történelmi hős doktrínája. Az „új hős” mítosza mind erőszakosabbá vált, a szocialista realizmus esztétikai elveinek térhódításával párhuzamosan. Hívei, a háború előtti realizmus pozitív hagyományai s az alkotótevékenység egésze iránti kifinomult érzékük folytán inkább csak azok közül kerültek ki, akiknél a politikai elhivatottság volt túlsúlyban a művészi ösztönnel vagy az íráskészséggel szemben. Az ideológiai nyomások következtében feltűntek az új esztétikai és erkölcsi rend előjelei.

A politikai doktrínával szemben a művészet méltóságát védő irányzatok mindenekelőtt felülbírálták Makszim Gorkij esztétikáját, a zsdánovizmust pedig olyanformán utasították vissza, hogy az alkotók egyike-másika az egzisztencialista filozófia eszméi felé fordult (Vitomil Zupan, de főképp Edvard Kocbek). A Kocbek *Strah in pogum* (Félelem és bátorság, 1951), c. novelláskötetének megjelenése után kirobbant vita még a szocialista realizmus elméletének győzelmével, tehát a tipizálás és

a perspektivizmus vezérezsméjét követő pragmatizmus győzelmével ért véget, de az eszmei szűkkeblőség már az ötvenes években kezdett lassan felengedni, s az esztétikai kód is oszladozott. A kiadók egymás után adták közre a marxista művészetelmélet kapitális műveit, miáltal az irodalmi kifejezőmódok kritikai vizsgálata kétségkívül sokat nyert mélység, mindenekfelett pedig szélesség tekintetében.

A fentebb leírt súrlódások, eszmeáramlások következményei nem vártak magukra. Az ötvenes évekre már sokkal kevésbé jellemző a háború utáni időszak szűklátókörűsége és elméleti felkészületlensége. A kutatás igen sok kérdésre kiterjedt; hogy csak a legfontosabbakat említsük: az irodalom sorsa a fordulat éveiben, mi az az alkotói szubjektivitás, a fantasztikum szerepe, a szürrealista és a klasszikus költészet szimbiózisa, a művészet és a gondolatiság viszonya. A kérdéskörök mindegyike a szlovén szellemi életet ez idő tájt teljesen átható pragmatizmus-moderнизмus párviadal pástjával szolgált.

A legjelentősebb és elméletileg legkidolgozottabb irodalomkritikai kutatások Josip Vidmar nevéhez fűződik. Vidmar számára a művészet mindenekelőtt az élmények, az ember- és életismeret kútforrása. Mivel az alkotó lelkületének legmélyebb, tudat alatti rétegeiből tör elő, belőle méríthető s szűrhető le a legteljesebb igazság az ember sorsáról és történelmi küldetéséről. „Mínt hogy a művészetet az emberi szellem legmagasabbrendű megnyilatkozásának tartom, kritikusként mindig a pszichológiai mozzanatok érdekelnek, ami annyit jelent, hogy minden műnél elsősorban arra keresek választ, milyen és mely lelki tényezők játszottak közre létrejöttében. Igazi művészi alkotásnak csak azt ismerem el, melyből elősejlik, hogy valamely egyéniség a maga teljességében nyilatkozik meg általa.”

Ez az elvi tétel az adott esetben, Vidmarnál, az élet és a művészet közötti összhangot jelenti. Tolsztojról írva jegyzi meg, hogy az élet valósága a föld és a test valósága; az élet meghatározója pedig szerinte az ösztönszerűség, a vitalitás és a regenerálóerő. A kritikus Vidmart szemlátomást elbűvöli az életfolyamat természetes varázsa: létfontosságot tulajdonít neki. Vidmar irodalmi-esztétikai felfogásának mélyén tehát a vitalizmusnak egy különleges kategóriája rejlik, ez hatja át egyéb jellemzőit, is, ez kölcsönöz neki forrásértékű gondolatrendszer-jelleget.

A fentiekből kiindulva fény derül egy egész sor további elméleti tételére is. Mindenekelőtt arra, hogy a művészetben jut kifejezésre az emberi lélek két fontos összetevője, a vallomáskényszer és a játékosztön. A vallomás-elemtől lesz egy mű a szó mélyebb értelmében élményszerű, méltóságteljes és megrendítő, a játékosztönban viszont a könnyedség, a lebegés, az álomszerűség, a báj nyilvánul meg. A klasszikus német filozófia és esztétika eme tételét (Friedrich Schiller) kiemelkedő hely illeti meg Vidmar kritikus munkásságában: fontos támpontul szolgált neki az emberi lény a priori, a művészet szempontjából döntő jelentőségű tulaj-

donságairól vallott nézeteinek kialakításakor, ennek keretében pedig, hogy különbséget tegyen a tudatos és ösztönös világnézet között. E kérdésben aztán heves vitába keveredik két ízben is, először a háború előtti katolikus kritika képviselőivel, másodsor a felszabadulás utáni szemellenzős marxistákkal, akik elsődleges fontosságot tulajdonítottak a világnézetnek a művészetben. Mindkét alkalommal azt igyekeznek bebizonyítani, hogy a szépség felette áll az eszmének és ideológiának. Ide vezethető vissza a továbbiakban az emberi lélek ama sajátossága is, hogy Vidmar elmélete szerint, ösztönösen vonzódik a széphez. Erre épül kritikuskunk értékrendszerének esztétikai komponense. Ehhez járul aztán a nála igen hangsúlyozott erkölcsi komponens, mely szintén az ember a priori erkölcsi erejének és veleszületett, tudatos mércékhez igazodó ízlésének függvénye. A művészet Vidmar számára etikai és esztétikai tett; egy-egy irodalmi alkotás rámutat az élet helyére és helyzetére az adott időszak erkölcsi és esztétikai kozmoszában.

A maguk módján ezt az elméletet támasztják alá kritikusok gyakorlatunkban Vidmar kortársai is, akik közül nehéz volna bárkit is kifejezett egyéniségként kiemelni. Többségük számára az irodalmi kifejezőmódok szinkronikus vizsgálata alkalmi kedvtelés vagy hivatásbeli kötelesség volt, s ennek megfelelően ingadozott tevékenységük gondolati szintje. A Vidmarral párhuzamosan jelentkező kritikusok (Vladimir Kralj, Branko Rudolf, Filip Kumbatović-Kalan, Drago Šega, Bojan Štih, Herbert Grün, Mitja Mejak, Vasja Predan és Janko Kos) rendszerint az érdekelte, hogyan viszonyul az író a valósághoz. Megkövetelték az összhangot az életbeli és a műszaki valóság között, számon kérték a társadalmi konstruktivitást, ezért kritikájukat a realista esztétika hangsúlyozott elemeire alapozták (tipikus jellem tipikus környezetben, pszichológiai és szociológiai motiváció-rendszer).

Az elvi megalapozatlanság, melyhez ráadásul kifejezett szemellenzőség társult, oda vezetett, hogy a kritikusok többnyire impresszionisztikusan reagáltak az élő irodalom problémáira, s ugyanakkor meglehetősen egyoldalúan ítélték meg azokat a jelenségeket, melyek „kilógtak a sorból”. Az impresszionista megközelítésmód hívei közül még M. Mejak és Herbert Grün dicsekedhetett a legmegbízhatóbb esztétikai érzékkel. V. Predan a módszeres színházi kritika fejlesztésében szerzett érdemeket, V. Kralj és J. Kos pedig inkább a kritikái tanulmány és az esszé felé hajlott. Ez utóbbi kettő volt egyébként gondolati kidolgozottság tekintetében is a legigényesebb: Kralj az irodalmi kifejezés formai vonatkozásait kutatta, Kos pedig a megismerés kritériumára helyezte a hangsúlyt. Általában véve az irodalmi alkotásokról az esztétika, az etika, a szociológia és a filozófia elveinek keretében tárgyaltak, amiből nyilvánvaló, hogy a kritika is ugyanazzal a dilemmával találta magát szemben, mint az irodalomtörténet, vagy a totális vagy a kreatív megközelítésmódot választotta.

IV. FORDULAT AZ IRODALOMTUDOMÁNYI FELFOGÁSOKBAN

Az előzőkben leírt irodalomtörténeti felfogás-modellt túlhaladó új törekvések az ötvenes évek végén jelentek meg, de, minthogy a hagyományos irányzat szívósan tartotta magát, csak a hatvanas évek közepe táján tudtak teljesen kibontakozni. „Minden irodalomtörténeti vizsgálódás alapja az irodalmi alkotás lényegének egyértelmű meghatározása, akár tudatában van ennek a kutató, akár nincs. Az persze más kérdés, hogyan fordulhat elő egyáltalán, hogy egy irodalomtörténész ne legyen tudatában elméleti fundamentumának. Az ilyen kutató kritikátlanul átvész bizonyos bejáródott munkaszokásokat és sémákat, s azt szajkózza, amire mások jöttek rá, anélkül, hogy felfogná az értelmét. Egyfajta inerciós magátólértetődés, valamiféle meggyőződés nélküli konvenció bűvkörébe kerül... A következmény: önnön határai közé zárt gondolkodásmód, mely mit sem tud saját gyökereiről, képtelen rákérdezni saját értelmére, s ezért már eleve bizalmatlanul, sőt ellenszenvvel tekint mindenre, ami más, mint a megszokott, ami új.”

Dušan Pirjevec 1966-ban írott fenti szavai egyértelműen utalnak az irodalmi kifejezésmódok tanulmányozásában bekövetkezett változásokra. Pirjevecnek elvi kétségei támadtak a meghonosodott gyakorlattal szemben, s halaszthatatlan szükségnek látta letérni „a kitaposott ösvényről, s szembenézni az elevenbe vágó kérdésekkel, nevezetesen azzal, hogy mi az értelme s rugója saját eljárásunknak.” Eleve elveti azt a két irányzatot, mely tudományá akarta avatni az irodalomkutatást. Az első irányzat hívei a kísérlet, a statisztika, az empirikus szociológia, a számítógépek és a kibernetikai módszerek segítségével kíséreltek meg egzaktak lenni, a másiké pedig tematizálták az irodalmi alkotás „anyagi bázisát” (szó, mondat stb.), de rá kellett jönniük, hogy a stilisztika, a lingvisztika, a poétika, a metrika és a szemiotika csak funkcionális itéletek kimondására alkalmas, erkölcsire és esztétikaira nem. Pirjevec, adott példákkal illusztrálva gondolatmenetét, áthelyezi a hangsúlyt a műről az olvasóra, aki döntő tényezővé lép elő az új irányzat képviselőinek szemében. „Olyan világba kerültem, mely egyszeriben a sajátom lett: az olvasó szinte állandóan a műalkotás elővarázsolt világ középpontjában van, ennél fogva szakadatlanul átéli — benne él. Ez pedig, hogy közvetlenül beleéli magát e világba, azt jelenti, hogy részese lett e világ igazságának, s hogy ez a világ az ő igazsága.” Ez a tétel felveti a tudománynak mint az igazság megállapítójának kérdését: „A tudomány igazságokat állapít meg reálisan létező tárgyakról, emberekről és eseményekről, a művészet pedig az ember történelmi értelemben vett világának igazságát fogalmazza meg s tárja elénk, miközben bennünket is közvetlen részeseivé tesz ennek az igazságnak. Ez persze nem ellenpólusa, nem is tagadása a tudományos igazságnak, csak más és másmilyen, ami egyébként már abból is kitűnik, hogy csak úgy válik számunkra elérhetővé, ha

átéljük, az *adaequatio intellectus ad rem* elvhez igazodó tudományos kutatómunka révén viszont semmiképp. A művészi alkotás igazsága ennél fogva csak az idők folyamán mutatkozik meg. Hogy is szoktuk mondani? Majd az idő helyükre rakja a dolgokat; magyarul: az igazság csak magában a világ történelmi folyamatában válik nyilvánvalóvá.”

A vázolt álláspontnak szinte felmérhetetlen jelentőségű következményei lehetnek az irodalomkutatásban. Képtelenség az alkotást továbbra is az író és a kor kifejezőjeként tanulmányozni. A mű önálló jelentésstruktúrává válik, és önnön igazsága fényt vet a szerző és a kor igazságára is: „Álláspontunk annyiban tér el a hagyományos irodalomtörténeti eljárásoktól, hogy míg azok elsődleges, irreduktibilis jelentőséget tulajdonítanak a szerző életének és a kor sajátosságainak az irodalmi alkotásra nézve, ezekből vezetik le a művet magát és jelentését; más szóval: míg azok a szerző sorsában és az egyes korok ismérveiben vélik felfedezni az irodalmi alkotás forrását, méghozzá oly módon, hogy e forrás egyben a mű magyarázatának kulcsa is — mi azt hangsúlyozzuk, hogy irodalmi alkotás, szerző-sors, kor-sajátosság lényegében és egy ugyanaz, egyazon valaminek, a világ történelmi igazságának jegye, kifejezése, megvalósulása.” Az irodalmi műhöz való viszonyulás tehát gyökereiben megváltozik: „A hagyományos irodalomtörténet rendszerint felállította előbb az adott történelmi folyamat vagy az egyén pszichofizikai törvényeinek sémáját, utána redukciós eljárással ráillesztette az irodalmi alkotást e sémára, illetőleg megkísérelte kitölteni e sémát a mű nyújtotta anyaggal.” Holott éppen fordítva kellene: bízzuk magunkat az irodalmi alkotásokban megfogalmazott igazságokra, „éljük, gondoljuk át őket, nem az interpretálás szándékával, hanem azért, hogy részeseivé válhassunk önnön életünk igazságának. Napjaink irodalomtörténetének alapvető kérdése ennél fogva éppen az, felér-e a mi világunk, a mi történelmünk igazságaihoz, felkészült-e egyáltalán ezeknek az igazságoknak befogadására. Az igazsághoz vezető út pedig saját magatartásuk radikális felülvizsgálásánál kezdődik.”

Ez a magatartás-felülvizsgálás valóban meg is kezdődött a hatvanas években. Eszmei támadási felületet, mint a fenti Pirjevec-idézetek is tanúsítják, az igazság fenomenológiai megközelítése biztosított számára. Maga Pirjevec két könyvében fektette le elméleti posztulátumait (*Ivan Cankar in evropska literatura*, Ivan Cankar és az európai irodalom, 1964; és *Hlapci, heroji, ljude*, Szolgák, hősök, emberek, 1968), de később még gyakorta visszatért módszertani vonatkozásaikhoz a szlovén vagy a világirodalom múltjával foglalkozó tanulmányaiban, megadva a jelt egyszersmind az új kutatási irányzat előretörésének megkezdésére.

Pirjevec radikalizációs törekvései létfontosságú kérdéskörből fakadtak (az irodalom mint ontológiai differencia), s azt célozták, hogy modern megismerést megillető arculatot és helyet harcoljanak ki e szellemi tevékenységnek a többi ideográfiai tudomány keretében. Ilyen elmélyülési

igyekezeteket a többi újító szándékú kritikus esetében nemigen tapasztalhatunk. Többségük beérte egyetlen vezérelvvel, s ennek szellemében végezte kutatásait. Marijan Kramberger például (*Visoška kronika*, Visokói krónika, 1964 c. könyvében) az irodalomtörténeti interpretációt választotta. A Tavčar legérettebb művéről szóló monográfia polemikus hangú előszavában elvitatta a hagyománytól a megismerés eredményességét, s az interpretációt nyilvánította az irodalomkutatás rehabilitációját szavatoló legbiztosabb útnak. Elvetette az immanens elemzés kizárólagos formáját, hisz már azzal, hogy az „irodalomtörténeti interpretáció” alcímet adta könyvének, kifejezésre juttatta, hogy kitart e szintagma alapvető jelentéstartalmánál. Kramberger tudniillik nem adta fel a tudományosság elvét, jóllehet különbséget tesz a tények egzakt bizonyítása és az interpretációban egyénfeletti, tehát objektív tudományos elemnek számító fejlődési-eszmei rekonstrukció között. Az interpretációs módszer történelmiesítéséért száll tehát síkra; ebben látja azt a tevékenységet, amely megóvja az egész tudományágat a sterilitástól, és megadja neki az olyan „alkotó szellemfoglalkoztatás státusát, mely a múlt médiumában szemlélt jelenről alkotott általános érvényű és időszerű megismerésekhez vezet”. Hasonló, bár némileg szélesebb körű összehasonlítható szempontokból vizsgálta meg Janko Kos is France Prešeren munkásságát (*Prešerenov pesniški razvoj*, Prešeren költői fejlődése, 1966; és *Prešeren in evropska romantika*, Prešeren és az európai romantika, 1970).

Az irodalmi kifejezőmódok tanulmányozása másik változatának fő képviselője Taras Kermauner. Már az ötvenes évek végén elvetette az esztétizáló és szociologizáló kritikát, és az irodalom eszmei megközelítése mellett foglalt állást. A szerző kiindulópontjával ellentétben ez az út nem kimondottan személyes felfogást jelez, hanem az irodalmilag egymástól eltérő jelenségek elemzését helyezi előtérbe, eszmei jelentésükre kívánva fényt deríteni napjaink polivalens világában. Munkamódszere is a belső vagy immanens megközelítésmód példája: az irodalmi jelenségek lényegét bennük magukban igyekszik felfedni, az írónak az alapvető életkérdésekhez — ő egzisztenciális kategóriáknak nevezi őket — (lét, halál, semmi, remény, hit, akarat, tagadás, szerelem, idő, világ stb.) való viszonyulással azonosítva ezt. E viszonyulás pedig a Kermauner által az irodalmi mű egzisztenciális struktúrájának nevezett zárt rendszerben kondenzálódik. A Kermauner-féle megközelítésmód önmagában különösen az irodalmi alkotás eszmei jelentéstartalmának megfejtésére alkalmas; tulajdonképpen valószínűleg ez is az egyetlen dolog, melyet a filozofikus befogadás észjárásával teljes egészében meg lehet emészteni. A baj az érzelmi rétegek vizsgálatánál kezdődik, s még inkább kifejezésre jut a kizárólag esztétikai sajátságok elemzésében — ez a legszembeötlőbb fogyatékossága Kermauner módszerének.

Eszme-anyagát tekintve Kermauner tézise genetikailag az egzisztencializmus és a strukturalizmus között foglal helyet. Kermauner határo-

zottan elveti ugyan a strukturalista irodalomtudományi gyakorlatot, fő tételét mégis e gyakorlat szellemében fogalmazza meg: „A struktúra zárt, statikus, szilárd, szinte megkövesedett séma, melynek megvannak a maga belső törvényszerűségei; az egyes egzisztenciális mozzanatok általa mint egész által, mint séma által nyernek értelmet. A költői alkotómunka már mint fix rendszerbe illeszkedik bele az adott struktúrákba, s ez a rendszer a maga képerre formálja a költői gyakorlatot, önnön törvényeinek és jelentéstartalmának rendeli alá. Az ember nem szubjektum s nem kreatőr, hanem a struktúrák önreprodukciójának anyaga”.

Kermaunernek az irodalmi kifejezőmódok tanulmányozása terén kifejtett munkássága valójában nem más, mint egy immanens analitikus egyéni elmélkedésének abszolutizált leírása. A kérdéskör reális vonatkozásaihoz legfeljebb a közös nemzedéki áramlatokból fakadó közös szenzibilitás révén közelített, egzaktul megvilágított vagy egzakt módon alkalmazható tudományos módszerről azonban semmiképp sem beszélhetünk esetében. A kermauneri kritika kritikájában többször is kifejezésre jutó fenntartások nem a javasolt elvek tökéletlenségéből adódnak, állandó és lényeges velejáráói ezek minden irodalomtudományi kutatótevékenységnek. Kermauner elveit jelentős hozzájárulásként tartjuk számon az irodalmi kifejezőmódok kutatásában, de tagadhatatlan, hogy — megfogalmazójuk állítása ellenére is —, egyéni, szubjektív véleményre épülnek, következőképp a mű egyéni, szubjektív interpretációjához vezetnek. Kiváló érzékkel tapintott rá e tényre a kermauneri módszer egyik bírálója (Marijan Rožanc), amikor azt írta róla, hogy a hatalomvágy világa előtt meghátráló modern szubjektivizmus traumájából fakad. Ez az átmeneti jelleg az oka egyszersmind annak is, hogy Kermauner már nem egzisztencialista, de még nem strukturalista kritikus.

Az irodalmi kifejezőmódok vizsgálatában megnyilvánuló szellemi fluktuáció legújabb hulláma a strukturalista alapokra való teljes áttéréstől tanúskodik. Az új hullám legkiemelkedőbb képviselője Andrej Inkret, aki Kermaunerhez hasonlóan, a jelenkori szlovén irodalom bizonyos kérdéseiről írva szükségét érezte, hogy egy fejezetet saját kritikai munkássága kiindulópontjainak és céljának szenteljen (*Esej o dramah Dominika Smoleta*, Esszé Dominik Smole drámáiról, 1969). Inkret irodalomszemlélete — saját megfogalmazásában — komplex és rendszerbeli. Az irodalmi mű jelentéstartalmainak azt az alapterületét kívánja megrajzolni, mely tényleges és verifikálható kereteiben közös síkja a legkülönbözőbb beállítottságú értelmezéseknek és interpretációknak. Ez az alapterület pedig szerinte a leírt és a leíró közötti sáv, ahol az irodalom „tisza formában, irodalomként funkcionál”. Az irodalom pedig nem más, mint „kifejezője, tükrözője vagy leírása a világ eseményeinek, fejlődésének, történelmének, ezek alapjainak felfedése, tudatosítása és egyértelműsítése, tehát egyszersmind konstitutív kiterjedése is”. Az irodalmi mű jelentésbeli kiterjedése a fejlődéssel együtt nő, hisz az újonnan kelet-

kezett szöveg átveszi az összes előzők tapasztalatát, miáltal „egy lépéssel közelebb kerül a lét abszolút, objektív, végérvényes igazságához. E távlatban szükségszerűen adódik a következtetés, hogy az irodalom olyan folyamat, mint a hegeli átmenet az ismertből az ismeretlenbe, a legegyszerűbb formákból a teljesebb, részletesebb megnevezésig és taglalásig, ami azt is jelentheti, hogy a lét igazsága bizonyos adott (végső) időpontban kimeríthető, s hogy e ponton abszolúte áttetszővé és reduktilbilissé válik. Ez pedig természetesen arra utalna, hogy a lét igazsága konkrét, fizikai igazság, melyet az irodalom — elsődleges megjelenési formájától kezdve mindmáig — fokról fokra hódít meg, hogy az elfoglalt területek birtokában tovább nyomuljon előbbre vagy mélyebbre a térben, mindaddig, míg teljes egészében be nem cserkészi, meg nem hódítja, mindaddig, míg el nem tűnik a rés a megneveződő és a megnevezett között, míg az irodalom fel nem ismeri önmagában s meg nem éri tulajdon végét — tulajdon abszolút megvalósulását.”

Mint hogy az irodalmi műnek s jelentéstartalmának ontológiai összetevője a történelmi kor, az irodalomelméletre is e kor távlatai érvényesek. Az irodalmi kifejezőmódok vizsgálatának metodológiája szempontjából meg kell különböztetnünk két kutatási területet. Az első a textuális háló fogalmával jelölik; ez az adott irodalmi szöveg meghatározását szolgáló jeleket és szavakat foglalja magában. E terület felszínes, hozzáférőleg, önkényes megállapításokra csábít; az olvasás az irodalmi mű alapjelentését hordozó magasabb szemantikus igazság régióiban történik. A másik terület éppen ez az alapvető jelentéstartalom, az úgynevezett *transzcendens*, amelyet a textuális háló tesz lehetővé, s amely a szöveg egyetlen értelme is önmagában. „Ilyenformán aztán a textualitás (a leírt) és ennek transzcendense (a leíró) közötti térben az irodalmi mű olvasása afféle kombinációs játék, kaland a textualitásban burkoltan, sejtelmesen, képlekenyen jelen levő jelentésekkel, melyeket csak az olvasás maga fejt ki, önt formába és világít meg. Eközben persze a textuális háló 'igazi' vagy 'valóságos' transzcendensének mindig meghatározhatatlannak illetve abszolúte rejtettek kell lennie.”

Az idézett premisszákból logikusan következik az a felismerés, hogy az alapvetőnek (a valósnak) a kritériumát nem a műben kell keresni, hanem az olvasóban. Az olvasás által megvalósuló irodalom célja az, hogy „a szubjektivista módszerekkel felfedett jelentés révén” létrehozza és megvilágítsa „a textuális alapokat”. Ezért zárja A. Inkret elmékedését azzal a gondolattal, hogy az irodalom nem több, mint különleges szemantikus rendbe és rendszerbe foglalt jelrendszer; jelentése attól függ, ki hogyan olvassa, ki hogyan érti. Az irodalmi kifejezőmódok tanulmányozását arra a területre kell korlátozni, mely e jelentések lehetséges „lelőhelyeként” számításba jöhet, vagy más szóval: meg kell találni minden elképzelhető kimondott és kimondatlan jelentés közös fókuszát.

Az irodalmi kifejezőmódok tanulmányozásában észlelt fenti irányzatok

kezdetben csak a *Tribuna* című egyetemista folyóirat révén hallattak magukról; e folyóirat a kortárs teoretikusok és nyelvészek munkáinak lefordításával nagymértékben hozzájárult a szlovén kutatók látókörének kiszélesítéséhez. Afféle hivatásbeli autoreflexióként s a sajtósági szlovén állapotokhoz való alkalmazkodásként később helyet kaptak a *Problemban* is (a már idézett A. Inkreten, T. Kermauneren és D. Pirjevecen kívül Andrej Medved, Rastko Močnik és Denis Poniž volt e törekvések legkiemelkedőbb képviselője). E két forrásból terjedt ki később az irányzat a napisajtóra is. Dimitrij Rupelnek a *Náši razgled*ban megjelent, az elbeszélő prózáról szóló értekezése volt az a mérföldkő, amelytől kezdve a hagyományos eszmei és impresszionista kritika — melynek legmarkánsabb képviselője Jože Snoj volt — mind több új tartalmi mozzanattal gazdagodott. D. Rupel az irodalmat a széles körű művelődési tevékenység produktumának tekinti, magát a kulturális tevékenységet pedig az általános társadalmi termelés szegmentumának. Kritikusai gyakorlatában kétféle irodalmat különböztet meg. Az első csoportba azok a művek tartoznak, melyekben az alkotó azt kutatja, milyen erőt képvisel az ember a nagy világszínházban, a másikba pedig azok, melyek olyannak mutatják be a világot, amilyen, melyeknél az író kitér az erő és a változás világának ábrázolása elől. Rupel az utóbbiakkal rokonszenvez inkább, gyakori támadásoknak téve ki magát a hagyományos irodalmi modellekhez szokott környezetben.

V. SAJÁTSÁGOK ÉS TÖREKVÉSEK

Az irodalmi kifejezőmódok szinkronikus és diakronikus vizsgálatának értelmét a szlovén teoretikusok az irodalmi érzék fejlesztésében és elmélyítésében látták, abban, hogy megkönnyíti az irodalom világába való behatolást, és arra készíti bennünket, hogy párhuzamba állítsuk az irodalmi mű kiváltotta személyes élményünket a kutató racionalizált élményével. E jellege szabta meg, hogy mindig az irodalmi események nyomában járjon, hogy velük együtt emelkedjen a magasba vagy zuhanjon a mélybe, és segítségükkel fogalmazza meg kutatási elveit s dolgozza ki munkamódszereit. A szlovén irodalom az ötvenes években találta magát először szemben az új társadalmi és emberi közeggel; ekkor vette kezdetét lassú, de szembetűnő változása is. E változás okai a klasszikus értelemben vett humanizmusra épülő világ összeomlására vezethetők vissza. Maga a folyamat nemcsak bizonyos értékek átértékelését jelenti, nem afféle időszakos szellemi leltár csupán; itt valami többről van szó, az embernek a világ folyásában betöltött szerepéről vallott kétféle felfogás szembesítéséről. Az első, elavulóban levő felfogást az a meggyőződés táplálta, hogy az emberi tevékenységnek igenis van értelme a világban, a helyébe lépő másik felfogás szerint viszont az ember nem más, mint

egy a sok struktúra között, s ennek megfelelően funkcionál; e felfogás szélsőséges hívei pedig még ezt a szerepét is elvitatják.

Napjaink embere történelmi fordulóponthoz érkezett, s ez a tény arra készítette a tollforgatókat, hogy olyan új megnyilvánulási lehetőségek után nézzenek, melyekben az irodalom megleti értelmét és társadalmi hitelét. A nyomasztó létkérdésekre többféle válasz kínálkozott. Az egyik irányzat a szellemi örökség egészének szintézisét tűzte ki céljául, a másik a nemzeti sajtóságoknak kívánt érvényt szerezni. A harmadik a reflexiók vízeire evezett, a negyedik meg hátat fordított az irodalmi élet hagyományos formáinak, és a közönséggel való érintkezés új módozataira esküdött (ún. reizmus). Valamennyinek közös jellemzője, hogy megkérdőjelezzék a hagyományos érték-normákat; mi több, a negyedik egyszerű, lényegében a technológiaival kiegyenlített termelési folyamat termékének tekinti az irodalmat. Az irodalom az elméleti törekvések és irodalmi kifejezőmódok örvényébe került, s ez megközelítésmódjuk gyökeres megváltoztatására készítette a vele foglalkozó kutatókat.

A szlovén irodalmi megnyilatkozások tanulmányozására a kutatás tárgyának belső átlényegülése mellett igen nagy hatást gyakorolt a korunkat fémjelző filozófiai rendszerek egyike-másika is. Közülük elsősorban a marxizmust kell megemlítenünk, mely jókora utat tett meg az irodalomkutatásban, az eszmei és politikai doktrínától a problémákhoz való alkotó, dialektikus materializmusra alapozó hozzáállásig. Hatásuk tekintetében nagyjából egyenértékűeknek tarthatjuk a többi rendszer közül a fenomenológiát és az egzisztencializmust, míg a jövőbe mutató strukturálisizmus inkább bizonyos részletkérdésekben jutott kifejezésre. E három fokozat jelzi az irodalom és az irodalomkutatás fejlődését, ami azonban korántsem jelenti, hogy önmagával lezáruló folyamatról beszélhetünk a lényegesebb elméleti keretek korszerűsége tekintetében. Szlovéniában az adott esetben egyazon kérdésnek különböző oldalról való megközelítéséről van szó, amiből az is kiderül, hogy valójában tartalmi és nem értékbeli ellentétekről. A fenti irányzatok közös alapkérdéssel találtak magukat szemben; ez a kérdés a leglényegesebb jele az irodalmi megnyilvánulások tanulmányozásában mutatkozó belső dilemmáknak, és így hangzik: tudományos vagy alkotó kutatói megközelítés? Akik az elsőre esküsznek, azzal áltatják magukat, hogy teljesen be tudnak hatolni az irodalomba, az ellenpártiak pedig tagadják az irodalom tudományos megközelítésének lehetőségét, s beérik az interpretáló módszer szubjektívizmusával. Ez a helyzet az erőteljes pozitívista örökség révén alakult ki, mely teljesen úrrá lett az irodalomtudományon, olyannyira, hogy ez mellékvágányra terelt vagy száműzött kutatói tudatából minden újítást a XX. század irodalmi kifejezőmódjainak vizsgálatában. Csak a legkiemelkedőbb kutatók (A. Slodnjak, J. Vidmar) voltak rá képesek, hogy egybeötvözzék az ellentéteket, kortársaik nagyjából egy-egy többé vagy kevésbé szerencsésen megválasztott doktrína híveivé szegődtek.

Az említett pozitivista talajból szívta nedveit az irodalmi megnyilatkozások két területe — az irodalomtörténet és az irodalomkritika — között húzódó mezsgyesövény is. E két tevékenység közötti különbség tudniillik úgymond éppen a tudományosság, illetve az alkotói hozzáállás dilemmáiból adódik. Ezért akadhatott rá több példa is, hogy valaki irodalomtörténeti értekezéseket is írt meg kritikával is foglalkozott, s meg volt győződve róla, hogy két alapvetően különböző megismerési művelet végez. Az elválasztó határt csak az irodalmi kifejezőmódok tanulmányozásában bekövetkezett fordulat tüntethette el, miután nyilvánvalóvá lett, hogy valójában egyazon tevékenység két nézőpontjáról van szó.

A fentebb vázolt folyamatok tartalma a maga módján meghatározta a tudományos megközelítésmódok sajátosságos rendjét is. A pozitivista örökség logikája magától értetődőnek tartotta, hogy a legnagyobb becsléte a történelmi megközelítésnek van. A pragmatizmus korában a szociológiai módszer kerül előtérbe, de jelentős eredményt nem hoz. A történelmivei párhuzamosan (vagy vele egybefonódva) „fut” a pszichikai megközelítésmód. Legfőbb jellemzője, hogy a klasszikus pszichológia elveire hivatkozik, s mellőzi az egyéniség-tolmácsolás modernebb formáit. A szociál-pszichológiai elemek túltengése az egyéniség-megvilágításban azért jellemző, mert az elemzés szinte kizárólag csak a realizmus korszakára korlátozódott. Erre az alapra épült az úgynevezett ideális műalkotás is, mintául és összehasonlítási alapul a konkért, élő irodalmi művek megítélésében.

Az összehasonlító kutatás sokáig nem érvényesülhetett, mert úgy értelmezték, hogy a hatások tanulmányozásán alapul. Némi változásra csak azután kerülhetett sor, hogy tisztázódott: az irodalmi viszonyulások és összefüggések elemzése valójában a befogadó eredetiségére vet fényt. E felismerés már a szemológiai megközelítésmód érvényesüléséhez kapcsolódik, melynek két legismertebb tevékenységi formája a stíluskritika és az interpretációs módszer. Mindkettő megmaradt nyitott lehetőségnek, tudniillik hamarosan felváltotta őket az az irodalmi kifejezőmódok átfogó tanulmányozását célzó kísérlet, mely az egzisztencialista és strukturalista filozófiára épült.

A szlovén irodalmi kifejezőmódok vizsgálatában napjainkban háromféle megközelítést figyelhetünk meg. A legerőteljesebb az alkotó által tárgyul választott *értékek kritikája*, mely előre megszabott normák szerint rostálja meg az irodalmi műveket, s mond véleményt róluk és szerzőjüknek a klasszikus-humanista világszemlélet főbb kérdéseiben tanúsított érdekeltségéről. Ennek az érdekeltségnek ellentétéként foghatjuk fel a *helyzet kritikáját*, amely különösen a marxista és egzisztencialista módszerekre jellemző. A legkevésbé elterjedt megközelítésmód a *forma kritikája*; csenevész voltának okait részben az újjal szembeni bizalmatlanságban, részben a lingviztikai módszerek kezdetlegességében kell keresnünk.

(E tudományág csak a közelmúltban kezdett el, Jože Toporišič révén, a nyelv deskripciójának alapkérdéseivel foglalkozni.)

A fenti sajátosságokat az irodalmi kifejezésmódok vizsgálatának igen gazdag tapasztalattára alapján tudtuk leszűrni, ami azt jelenti, hogy az esetek többségében olyan művekről van szó, melyek e jellegzetes törekvések valamelyikének megnyilvánulási formái, vagy amelyek ezek egyikére-másikára utalnak burkoltan. Jellemző, hogy a szlovén irodalomtudomány nem mutatott fel olyan műveket, melyek a műalkotás megközelítésének elveit vagy módszerbeli tapasztalatait taglalták s fejlesztették volna. Az irodalomelmélet, mely tudományos alapjául szolgálhatna az irodalmi kifejezésmódok vizsgálatának, a nagyközönség számára szinte teljesen szűz terület még, ahova elvétve téved csak be egy-egy magányos kutató. Ilyenformán érthető, hogy az esztétikai értékelés kérdéseinek nincsenek elméleti vetületei, hiányoznak a napi munka gondolati tartópillérei. Azok között, akik mélyenszántó gondolatokat mondtak ki az irodalmi alkotómunkáról, alighanem több az íróember, mint az irodalomkutató. Ez pedig arra vall, hogy a szlovén irodalmi kifejezésmódok tanulmányozói nemigen törődtek kiindulópontjaik elméleti megalapozásával. E terület jobbra egyéni intuíciók rezervátuma maradt, s hogy ezek mennyiben érintették a lényegét, az az adott egyén tehetségétől függött. Akadtak olyanok is, akik a világ különböző részéből ideáramló módszereket próbálták eltanulni, kísérletük azonban rendszerint csak utánérzésből fakadó imitációt szült, eredeti elképzelést soha. E tekintetben némi változás észlelhető az utóbbi években. Időközben tudniillik szertefoszlott az úgynevezett „egzempláris irodalomról” táplált illúzió. Kutatóink legújabb nemezedéke nem ismer privilegizált irodalmi korszakot (a realizmusra esküsző elődeiktől eltérően). A kutatótevékenység súlypontja átkerült a XX. századot fémjelző szellemi problémákra. Előtérbe kerül a szimbolizmus és az expresszionizmus kérdése, s az irodalomkutatás is lépést tart a koral: figyelemmel fordul a modern alkotótevékenység felé. Ebben nem kis szerepe van annak, hogy jelentősen megváltozott napjaink emberének ontológiai és történelmi helyzete: „kinőttük” a múlt egysíkú, egyértelmű struktúráit. S minthogy az irodalomkutatás megváltozott beállítottságához hasonló intenzitású önvizsgálati szándék is társult, talán nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy az irodalmi kifejezésmódok tanulmányozása új korszakának küszöbén állunk. Tagadhatatlan, hogy az irodalomkutatás eddig jórészt idegen eszmék, ítéletek és módszerek alkalmazására épült, de az európai modern szellemi áramlatok révén, melyeknek a szlovén nemzet is aktív részese, e tudományág e tekintetben is meghozta első magaérlelte gyümölcseit, a jövőbeni eredeti elképzelések előhírnökeit. A szlovén irodalomtudományt napjainkban szinte teljesen áthatja az a törekvés, hogy meglelje saját arculatát. Törekvése, fennállása óta először, nagyjából egyenlően oszlik meg elmélete és gyakorlata között, s ez aktuális vitalitást kölcsönöz neki, új távlatokat nyit meg előtte.

AZ IRODALOMTÖRTÉNETRŐL*

ANTON SLODNJAK

Képtelen vagyok ellenállni a kísértésnek, hogy ne szóljak előljáróban egy-két szót az irodalomtörténet módszereiről, azaz arról a kérdésről, mely igencsak felkavarta a kedélyeket a szakemberek és ezek kritikusai körében. Hogy ekkora vihar támadt körülötte — sopánkodás, vádaskodás, és védekezés — már magában is azt jelzi, hogy irodalomtörténetünk igenis él, hisz csupán eleven dolgokról lehet ennyit írni, ennyit vitázni. Engem ez egyáltalán nem hat meg. A szlovén irodalomtörténet igenis fejlődik. S ha a jelek nem csalnak, tíz év sem kell hozzá és felnő az ifjú, áldozatkész, igazságszerető és tudománytisztelő irodalomtörténész-nemzedék, mi több, olyan nagy művek fognak születni, melyek polemikus felhangok nélkül bizonyítják majd, hogy irodalomtörténetünk megtalálta az utat a kidriči és prijatelji módszerektől az újabbakig, átfogóbbakig s remélhetőleg mélyeszántóbbakig.

A módszert az irodalomtörténeti megismerés intenzitása és mértéke határozza meg. Minél tökéletesebben ismersz egy irodalmi művet, annál igazságosabban — tehát tudományosabban — ítélhetsz felőle. S hogy valóban megismered-e és hogyan, az már érzék, haladó világnézet, áldozatkészség és szeretet dolga, s attól függ, van-e elegendő irodalomtörténeti és -elméleti támpont és adat a kezed ügyében, hisz minden nemzeti irodalomtörténet összehasonlító is a szó szoros értelmében.

Amilyen ködevős időket élünk, nem is olyan kézenfekvő az az irodalomtörténeti alapigazság, hogy az irodalmi tevékenység, a többi művészi tethez hasonlóan, valójában a nemzet és az ember létele egészének összetevője, s hogy bizony megvannak a maga törvényszerűségei, ezek pedig éppoly elengedhetetlenek, mint az egyéni vagy közösségi élet egyéb törvényszerűségei, melyekkel elválaszthatatlanul egybefonódtak, ha megőrizték is megkülönböztető jegyeiket. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a génuszok s műveik, melyeket csak körülírni lehet több-kevesebb részletességgel, megvilágítani legfeljebb egy-egy hipotézissel, megmagyarázni azonban soha. Olyasféle elemei ezek a szellemi életnek, mint a levegő, a víz, a tűz stb. az anyaginak. S nemcsak hogy állandósult alkotói légkör alakul ki körülöttük — ami nélkül elképzelhetetlen az irodalmi és általában a művészeti élet kibontakozása —, hanem a társadalmiaknál sem-

* Szövegválogatásunk hat szlovén alkotó műveinek részleteiből állt össze. A szemelvények illetve teljes cikkek kiválasztásakor a válogató az iskola (A. Slodnjak), a fogadtatás (J. Vidmar, J. Kos) vagy az újítás (D. Pirjevec, T. Kermauner és A. Inkret) jellegzetességét tartotta elsősorban szem előtt. Afféle eszme-körképet szeretnénk az olvasó elé tárni, olyan eszmék panorámáját, melyek szlovén nézőpontból kifejezetten egybehangzóak, történelmi szövegek környezetben viszont nyilvánvalóvá válik diakroniájuk is (a pozitívizmustól kezdve a strukturáliszmusig).

A szemelvényeket tanulmányuk címe, szerzőjük neve vezeti be, s felölhelyük megjelölése zárja le.

mivel sem kevésbé szükséges költészeti forradalmak előidézőivé s vezéreszméivé válnak.

(*Pogovori o jeziku in slovstvu*
Gondolatok nyelvről és irodalomról, 1955, 5—6. old.)

Tanulmányunk meg-megismétlődő kísérletek eredménye: leírni és felmérni a szlovén nemzeti irodalmat, teremtőerejét és életrevalóságát bizonyítandó. Az indíték s a cél a szerző olvasmányélményeiből fakadt, az első, általános iskolai benyomásokból, irodalmunk szépségének és hitelességének felismeréséből és átéléséből, valamint a középiskolai és egyetemi tanári pálya tapasztalataiból.

Irodalmunk nemzetformáló ereje még ma sem kétséges a jugoszláv szövetségi állam önálló szlovén köztársaságában, szerzőnk számára viszont, aki ifjú korában talán csak hajszálnyira kevésbé tragikusan fogta fel a szlovén történelmet, mint Prešeren a Szonettkoszorú nyolcadik szonettjében, a paraszti rebellión kívül az anyanyelvén leírott vagy kinyomatott szó volt a leghatékonyabb, s bizonyos értelemben egyetlen megnyilatkozási módja az elnyomott nemzetnek.

Ennek ellenére is természetesnek tetszett, hogy nemzeti örökségünk esztétikai és művészeti értéke izgatta elsősorban. Miután nem tévesztette szem elől, hogy a szlovén irodalom, ha mégoly szerény kiterjedésű is, a szűk nyelvi határokon túl az európai kulturális élet része, szükségszerűen felmerült előtte a kérdés, mi az, ami külső hatásra vall, ami általános jellegű benne, s mi az, ami eredeti, tősgyökeres. Ilyenformán ismerte fel egyes alkotóink művészi nagyságát, úgy is, mint a nemzetek közötti szellemi vetélkedésből való részvállalást, s úgy is, mint a nemzeti megbecsülés és politikai érvényesülés szellemi alapját.

Ezt a felfogást a mai teoretikusok, a formalistáktól kezdve a strukturalistákig rendre elavultnak tartják. Ám tartásuk, különösen, ha a régi megállapításokat, a következetesebb logika, az áthatóbb esztétika és az elmélyültebb alkotói lélektan eredményeinek birtokában aknázzák alá. De ha nem így van, e sorok íróját akkor sem zavarja különösebben kritikájuk. Kivált, ha a legvérmesebb radikálisok egyike-másika még az irodalomtörténet létjogosultságát is megkérdőjelezi, mi több, lehetőségeit is kétségbe vonja. A szerző ugyanis meggyőződéssel vallja, hogy igenis létezhet, s van is, akinek kell, egy gondos esztétikai mérlegeléssel és világnézeti rendszerezéssel készült, sokoldalú, filológiai hiteles, időrendi felépítésű tanulmány, mely felsorakoztatja szerzőikkel egyetemben azokat az irodalmi emlékeket, melyek egy adott nyelvi közsgben, szellemi légkörben, meghatározott társadalmi események hatására születtek, az európai kultúra, civilizáció és politika méhében foganva a honfoglalástól napjainkig.

Ezek után nyilvánvaló, hogy a szerző egy olyan irodalomtörténetet tart — sajnos elérhetetlen — céljának, illetve eszményének, mely szlovén

volna és európai, esztétikai és történelmi vagy társadalmi, eszmei és stilisztikai. Ilyen végső formába öntött irodalomtörténet megírására persze egyetlen szerző sem vállalkozhat, jöllehet a szándék ott él minden, s a maga módján ehhez gyűjt erőt mindegyik. A pillanatnyi cél mindenesetre szerényebb: göröcső alá venni, alaposan megvizsgálni az anyagot, áttanulmányozni esztétikai, filológiai és történeti szempontból, és kimutatni a szépirodalmi művekben a szépség, az érzelem és az értelem elemeit és képeit.

(Obrazi in dela slovenskega slovstva

Arcélek és művek a szlovén irodalomból, 1957, 7—8. old.)

IRODALMUNK ÉRTELMÉRŐL

JOSIP VIDMAR

Irodalmunk, elsősorban, költészetünk mai állapotáról szeretnék felvázolni egy kritikai pillanatképet. A költészetet azért helyezem előtérbe, mert irodalmunknak ez az ága volt s maradt is a legtöbb gyümölcsötől terhes, a kritikai hozzáállást pedig úgy értem, hogy gondolataim gyűjtőpontjában a művészet értelme van, s ezt egy percre sem tévesztem szem elől, s titkolni sincs szándékomban. És még valami: a téma végtelenül szerteágazó, tehát nagyon tömören kell fogalmaznom.

Az irodalomban és a művészetben észlelt jelek és jelenségek arról tanúszkodnak, hogy válságba került mindkettő, s ez nemcsak a szlovén irodalomra és művészetre érvényes. Ismeretes, hogy történetük folyamán egyik is, másik is gyakran került olyan helyzetbe, hogy új utak keresésére indult, s eközben olykor-olykor netán zsákutcába is tévedt, de úgy érzem — s nyilván nem vagyok egyedül —, hogy ez a mostani válság súlyosabb is, mélyebb is minden eddiginél, hogy a művészetnek mint olyannak lényegét kezdi ki, s ezzel együtt az ember lényegét, miáltal eleve feladatunkul szabja, hogy figyelmesebben vizsgáljuk meg és kritikusan mérlegeljük, mit is kínál nekünk az irodalom és a művészet.

Tulajdonképpen kettős irodalmi válságról kellene beszélnem: nyugati-ról és keletiről. A keleti irodalom, mely képtelen szabadulni bizonyos, a művészi alkotás természetével összeegyeztethetetlen elvárások béklyóitól, nem veszélyes számunkra, szuggesztív ereje tudniillik jelentéktelen, még ha egyik-másik kevésbé tehetséges írónk ezt tartja is példaképének. A

szabad Nyugat irodalmával azonban egészen más a helyzet: újszerű, a naiv megfigyelő szemében még forradalmi is; ráadásul kifejezetten individualista, művésziesség tekintetében igen gazdag, egyszerűen felettébb csábító minden igyekvő, tehetséges, élénk kutatószellemű alkotó számára. Példamutató tulajdonságaira annál is inkább fogékonyak vagyunk, mert válsága egybeesik a mi irodalmunkban természetszerűen s szükségszerűen bekövetkezett megtorpanással, a nagy történelmi változást, a felszabadulást követő időszakban. De erről később.

A jelenkor világrengető eseményei, a birodalmak összeomlása, a legigázott népek felszabadulása, a társadalmi struktúrák megváltozása a különféle országokban, a tudomány szédületes fejlődésétől kikezdett válások széthullása, s végül a világúrkutatás vagy a nukleáris fizika fatális vívmányai — az atombomba például, hogy mást ne mondjunk — a nyugati világ emberében — hisz érthető okokból őt érintették elsősorban — egyfajta mély bizonytalanság- és veszélyérzetet keltettek, alapjaiban ingatták meg az élet értelmébe vetett hitét. E világérzés nem máról holnapra alakult ki, s természetesen rányomta bélyegét a művészetre, az irodalomra is. Erre vezethetők vissza azok a jelenségek az irodalomban, melyek mögött kritikai szándékot vélünk fölfedezni, s melyekről úgy érezzük, hogy magát a művészet nemes lényegét támadják, veszélyeztetik. A világ mindig azt vallotta az irodalomról, s mi ma is azt valljuk róla, hogy olyan szellemi tényező, mely — tudatos szándéktól talán függetlenül is — emberi mivoltának megőrzésében segíti az embert. De vajon hogy tegyen eleget e küldetésének az az irodalom, melyben bekövetkezett a személyiség teljes széthullása, atomizációja, mint például az irodalmi termésben is megnyilvánuló egzisztencializmusban? Ennek szószólói tudniillik azt hirdetik, hogy az ember pillanatról pillanatra ölt testet-lelket, s mindig új, mindig független előző énjétől — tehát tagadják még a személyiség folytatóságát is. Ez azonban nem minden. Már Proust kijelentette és leírta egy helyütt, hogy a személyiség nem más, mint „une simple collection des moments”; s a mai francia irodalomban is egy sor fiatal író ír úgy regényt első személyben, hogy nem is személyiségek, hanem, ha szabad így mondanom, holmi pszichizmusok élményvilágáról vall. Ez pedig már nem egyéb, mint a személyiség tényleges kiüzetése az irodalomból. Milyen emberi mondanivalója van hát számunkra annak az irodalomnak, mely végigjárta az utat az élet értelmének kétségbevonásától a groteszk abszurdumig, s onnan úgyszólván az abszurdum hirdetéséig? Mit jelképezhet számunkra az az irodalom, mely, ismét csak az egzisztencializmus hatására, eljutott az emberiség teljes atomizációjáig, s amely szerint minden emberi közösség pusztán fikció, hisz ember és ember között, úgymond, csak harc lehetséges? Márpedig szellemét tekintve a Nyugat irodalma éppen ilyen, s mint ilyen viseli a szellemi avantgarde megtisztelő címét.

Az effajta nézetek és elvek természetszerűen az irodalmi és általában

a művészeti formák felbomlását eredményezték. Ahogy a képzőművészetben már évtizedekkel ezelőtt megkezdődtek, s ma is folynak a kísérletek a tárgynak alkotóelemeire való felbontására, melyek végül is a tárgy tagadásához és kiiktatásához, az úgynevezett absztrakt művészethez vezettek, ahogy a zenében évtizedek óta nyilvánvaló a zenei formák és dallamok felbontására irányuló törekvés, mely már-már teljesen atomizálta e művészetet, az irodalomban is tanúi lehetünk a fabula, vagy mint láttuk, az ember- és jellemábrázolás következetes elsovadásának, vagy a lírában a tömör, világos kifejezőmód eltűnésének, a homályossága vagy érthetlensége miatt jórészt megközelíthetetlen, ezért minden meggyőző erőt és szuggesztivitást nélkülöző, úgynevezett hermetikus poézis megszületésének, mely valójában nem más, mint poetizmusokra szabdalni poézis. Gondoljuk csak meg, mi lehet a forrása, a jelentése ennek a poézisnek: minő költészete lehet egy olyan személyiségnek, aki nem egyéb, mint *une simple collections des moments*, aki bezárkózott önmagába, aki elszigetelődött a világtól.

A szlovén művészet és irodalom a modern irányzatok, tehát az impresszionizmus és szimbolizmus megjelenése óta állandó kapcsolatot tartanak fenn a nyugati művészetekkel. Szélsőséges kalandokba — csekély kivétellel — nemigen bocsátkoztak, jobbra az egészséges művészi ösztön köveivel kirakott szolidabb, biztonságosabb utakat választották. Így érték meg a nagy világégest és a felszabadító háborút, melyben maguk is jelentős szerepet vállaltak. Ennek ellenére a forradalom győzelme és a nemzeti szabadságjog kivívása után igen furcsa, s valljuk be, nem könnyű helyzetben találták magukat, különösen az irodalom. Az említett történelmi események lezajlásával ugyanis az irodalom egyszeriben két jelentős személyiségfeletti tápeszme nélkül maradt: a nemzeti érzés és a társadalmi forradalmiság megszűnt számára mint ihlető tényező. Ettől kezdve egyre inkább az emberre kellett összpontosítania figyelmét, belőle kellett merítenie ihletet, hisz végeredményben minden művészet alfája és értelme maga az ember. Ehhez viszont higgadt elmélyültségre lett volna szükség a viharos időkben. Ez persze nem kis dolog, ezért természetesnek is tartom a háború utáni megtorpanást.

E meddő években, hosszabb megszakítás után, ismét kapcsolatba kerülünk a Nyugattal, minék következtében egy egész sor művésziünk más úton indult meg, mint kellett volna. Ezek művelődési politikánk háború utáni rövid időtartamú keleti irányultsága idején némelyest elnyomottaknak érezhették magukat, s most, a nyugat-európai szabad szellem igézetében egyszeriben belevetették magukat ennek sodrába, kritikátlanul, iránytű nélkül. Ma már képzőművészeink java része az absztrakt művészet elkötelezettje, s fiatal költőink is szinte kivétel nélkül a fentebb ecsetelt hermetikus poézis hívei. S ahogy a művészi érzéssel megáldott érett ember csak elnéző mosollyal és valamiféle belső szégyenérzettel szemlélheti egyes idősebb képzőművészek divathajszolását, ifjú költésze-

tünkre is csak megütközve tekint, hisz az a maga hermetikus voltában nem is lehet egyéb pusztá divatnál. Aki egy kicsit is ért a dolgokhoz, tudja, hogy a világirodalomban időről időre feltűnik egy-egy külön utakon járó költő — hermetikus poéta is akad köztük bőven —, s ezeket vagy becsüli az ember vagy nem, eredetiségüket és következetességüket mindenestre elismeri. Am ha az ilyen költők csapatostul jelentkeznek, semmi kétségünk sem lehet afelől, hogy divatról és utánzásról van szó, kivált, ha tudjuk, hogy világszerte ez a divat, aminthogy világszerte dívik az absztrakt művészet is. E költészet érthetlensége ellenére is joggal vetődik fel a kérdés: hogyan fogadjuk mi be a költőnek ekképpen megfogalmazott érzéseit, s mire becsüli ő maga a saját vallomásait, ha ily felelőtlenül ködbe burkolja őket?

Valóságunk gondolkodó szemlélője számára ezenfelül még súlyos csalódás is ez az átvett költészet, más értelemben is. A felszabadulás után tudniillik szuverén nemzet lettünk, mely testvéri közösségben él a többi délszláv nemzettel egy új, szocialista államban. A felszabadító harcokban és a forradalomban kivívtuk egyenjogúságunkat és egyenrangúságunkat a világ többi nemzetével. Olyan közösségben élünk, mely teljesen függetlenül és nem mindennapi bölcsességgel és következetességgel építi a maga belső rendjét a szocialista elvekkel és önnön emberi demokrácia-érzékével összhangban. E törekvéseink tekintetében ott vagyunk az élenjárók közt a világ népeinek sorában, legalább egyenrangú tagjaként a népek közösségének. Ez a belső átalakulás megannyi új szellemi és erkölcsi tisztáznivalót vet fel, melyek rendre súlyosabbak, új emberi tartalommal telítettebbek, mint ama köldöknéző beteljesülés, melyet a nyugati avantgarde kínál. Nem természetszerűbb volna-e, ha igyekeznénk megelenni saját utunkat, a való tényállásnak és emberi elvárásoknak megfelelő? Felkutatni, megtalálni a magunk kifejezőeszközeit, ráébredni a magunk problémáira s megfesteni velük az ember új, életes képét?

Ezzel szemben merre tart művészetünk? Miután kiszabadult a keleti béklyóból, vakon alárendelte magát a nyugati befolyásnak, megelégedzvéen róla, miért volt elfogadhatatlan számunkra a keleti felfogás, s arról, hogy a nyugatit is csak szabadelvűsége miatt érezzük ma hozzánk közelállóknak, életfelfogása, szellemisége, érzelmi töltése s ennél fogva a minden fenntartás nélkül magunkévá tett művészi formái is teljesen idegenek számunkra. Ahelyett, hogy a magunk útját járnánk, bátran és öntudatosan, idegen bálványoknak áldozunk kritikátlanul. Tisztelet és becsület a Nyugat kulturális múltjának, de hadd kérdezzem meg, vakképezve, s csak ilyen közösségekben produkálnak élet-csodát. Értelmetlen ma, napjainkban mit nyújt nekünk szelleme? Ténylegesen! Mit kezdünk például személyiségtagadásával? Létezhet számunkra irodalom nélküle? Elszigetelődött egyén? Mi ez, ha nem az emberiség atomizációja? De hisz az atom és részecskéi sem csupán mint úgynevezett plazma léteznek, hanem elsősorban óriási közösségekben, testet, csillagot vagy ködöt

len élet? Ha maga az élet értelmetlen, az értelmetlenségéről szóló irodalom kétszeresen az. A meghasonlottak logikája szerint viszont a művészet egyedüli dolga abszurdumot termelni. Az élet értelmét nem ismerjük, fel sem foghatjuk, de ismerjük az emberiség történetét, s éppen ezért nem tehetjük, hogy ne higgyünk a felfoghatatlan életösztön, különösen az emberi életösztön értelmében, mely az egykori prokonzulból vagy pithecanthropusból mai embert formált. Kitartani emellett az ösztön mellett s híven szolgálni — ez az értelme és etikája az egyéni, de a közösségi létnek is. Valóban abszurdum volna hát az élet?

Nem, nem kérünk ebből az életfelfogásból, s az olyan művészetből sem, mely belőle táplálkozik. Az egyik mélyéből csakúgy, mint a másikéből a kétségbeesés és a félelem cseng ki. Kétségbeesés és félelem, mert túlságosan gyorsan változik a világ, s ami még kézenfekvőbb: kétségbeesés és félelem, mert borzalmas romboló energiák kerültek az ember pusztító ösztönének szolgálatába. Ami ez utóbbit illeti, aggodalmuk nem is alaptalan, de hát mit segít ezen a sírás és jajveszékélés? Sopánkodással — ami pedig nálunk is igen-igen elterjedt —, nem lehet megváltani a világot. Annak sorsáról az emberi értelem dönt majd. Magának a ténynek pedig, hogy az ember úrrá lett az atomenergián, van egy másik vetülete is. Nem olvastam még egyetlen olyan ódát sem, mely e korszakos találmányt dicsőítette volna, pedig ebben a borzalmas energiában benne van a világ megváltásának lehetősége is. Nem elképzelhetetlen, hogy egyszer még értelmes egészé forrasztja. S ebben az új világban nyilván mérhetetlen fejlődési lehetőségek rejlenének. Nem, a Nyugatot elárasztó félelem és reménytelenség nem lehet kedvünkre való életérzés. Erősen emlékeztet bennünket annak az embernek a lelkiállapotára, aki az elkerülhetetlen haláltól való félelmében csak jajveszékélni tud, s esztét veszítve fittyet hány feladataira és kötelességére.

Az irodalomban való csalódás — mely persze semmiképpen sem vonatkozik literatúránk egészére — íratja velem ezeket a kritikus sorokat, továbbá az a kívánság, hogy levetkőzzük a dórén átvett formákat, modort, s részben szellemet, valamint nagykorsúságunknak és régebbi irodalmunk súlyának felismerése. S végezetül még valami: egykori javaslatomhoz, hogy az irodalom térjen vissza az emberhez, a róla alkotott magasabb rendű vízióhoz, most hozzátenném, térjen vissza az emberhez, és járja önnön útjait. Kutassa fel a maga eredeti csapásait, a magunk életének értelmével összhangban; ez az egy életünk van, ez a miénk, ezt éljük, egyedül ebből meríthetünk hitelességet, megrázó erőt, újulást, ez gyakorolhat csak igazi művészethez illő jótékony hatást önmagunkra és másokra.

(*Izabrano delo*, Válogatott művek, 1970, 51—58. old.)

A REGÉNY MULANDÓSÁGA ÉS HALHATATLANSÁGA

JANKO KOS

Első pillantásra talán szokatlan, eltúlzott vagy lehetetlen vállalkozásnak tetszhet a regény „halhatatlanságáról” beszélni. Elképzelhető-e, hogy egy irodalmi műfaj időbeli kiterjedése határtalan, végtelen, maga a műfaj pedig ilyen értelemben halhatatlan? Am szűkítsük csak le a kérdést reális méreteire, s azonnal kiderül, nem egyébről van itt szó, mint arról, hogy vajon elhal-e a közeljövőben a regény, a többi műfajhoz hasonlóan, a minden lét végességének logikája szerint, illetve van-e benne netán olyan elem, mely korlátlan álettartamot szavatol neki, legalább elvben, ha konkrétan nem is, az általunk belátható s a kiszámíthatatlanság távoli kódébe vesző időszakra.

A regény halhatatlanságának kérdése tehát mindenekelőtt elméleti, s csak másodsorban konkrét történelmi kérdés, mely a regény tényleges sorsára vonatkozik egy adott történelmi korban. Ortega y Gasset a regény alkonyáról alkotott tételét abból az általános premisszából vezeti le, hogy előbb-utóbb minden irodalmi műfaj kifulladás, elhal, tehát a szó szoros értelmében megszűnik. De hát hol a biztosíték rá — persze magát a tapasztalatot leszámítva —, hogy valóban áll ez az előtétel? Egyik-másik klasszikus irodalmi műfajra, igaz, érvényes, hisz azok valóban letűntek, s megszűnésüket történelmi tapasztalataink újra és újra megerősítik, mégis megmaradt valami halvány esélyük az újjászületésre, úgy-hogy megszűntük véglegessége is csak relatív, feltételezhető, és semmiképp sem abszolút.

A regénnyel persze más a helyzet. A regénytermés még mindig bőséges, talán nagyobb is, mint eddig bármikor, áttekinthetetlen s tömeges. Következésképp alkonyát vagy letűnését is lehetetlen volna tapasztalati úton megjósolni, vagy pláne logikusan bebizonyítani. Lukácsnak és Ortégának a regény alkonyára vonatkozó tételei is valójában csak elméletek, melyek e vég bekövetkezésére utaló bizonyos jelek induktív összegezéséből adódtak. Lukács a fáradtság jeleit fedezi fel bizonyos regénytípusoknál az első világháború idején, de nincs rá bizonyíték, hogy ezeket egyszersmind a végleges megszűnés előjeleiként kell felfognunk, történelmileg legalább ugyanilyen joggal nyilváníthatjuk őket az átmenet, a régi, hagyományos formák és az új, modern regénytípus közötti átmenet tüneteinek. Ugyanez érvényes, még fokozottabb mértékben Ortega y Gasset ama megállapítására is, mely szerint kimerültek a regényírás nyersanyag-tartalékai, s ezzel maga a műfaj is; ez sem más, mint a tényállás empirikus kivonata a regényírás fejlődésének bizonyos konkrét szakaszában.

Mi bizonyítja univerzális, abszolút érvényét? Ki a megmondhatója, hogy nem csupán átmeneti állapotról van-e szó, melyet a regény akár már napjainkban vagy a közeljövőben túlhaladhat?

Nem kell persze megállnunk Lukácsnál és Ortega y Gassetnél: bizonyítékaik mellé felsorakoztathatunk újabbakat is, olyanokat például, hogy a regény a XX. század derekán bomlásnak indult, pusztulófélben van, kimerítette anyag-, eszme- és formatartalékait, elvesztette külső jelentőségét, lerombolta saját alapjait, s ezek a tények ismét csak a műfaj közeli végóját vetítik előre. Legalább háromféle ilyen irányba mutató érdekes s talán nagyobb horderejű mozzanatra ki is térnénk. Az első az úgynevezett „magasabb” és „alacsonyabb rendű” regény közötti arány napjaink regényirodalmában. A XVIII. századtól kezdve, amikor először kezdték megkülönböztetni az igazi, művészi és a művésztelen, szórakoztató, sőt mai értelmében triviális regényt, nyilvánvaló a kettő között fennálló aránytalanság, természetesen az utóbbi javára. Ez az aránytalanság most, századunk derekán, úgy tetszik, ugrásszerűen megnőtt. A napjainkban megjelenő regények óriási többsége — akár Nyugaton láttak napvilágot, akár szovjet területen —, ilyen vagy olyanformán kétségkívől az úgynevezett szórakoztató, triviális vagy, ha úgy tetszik, tömegfogyasztásra szánt, művészetten kívül rekedt irodalmat szaporítja. Ugyanakkor alig-alig találunk olyan művet, mely kiállná a szigorúbb kritika próbáját, s igazi művészi alkotásnak minősülne. S ami még fontosabb — hogy nincs több beötlük, az annak is tulajdonítható, hogy népszerűségük elenyésző, szűk szakmai körökre korlátozódik csupán, tehát nagy részük a hermetikus, ezoterikus irodalom fogalmkörébe tartozik. Nem kivétel az ötvenes és a hatvanas évek elején megjelent francia új regény egyik-másik legjobb darabja sem, pedig olyan programelvek jegyében születtek, melyeknek, Zola „kísérleti”-regényteóriájához hasonlóan, egyik céljuk éppen az volt, hogy felkeltsék az olvasók legszélesebb körének érdeklődését az új regénytípus iránt. E művek szerzőivel szembeállíthatnánk ugyan mondjuk egy Szolzsenyicint, vagy az utóbbi évek egyik-másik Nobel-díjasát, akár az angolszász nyelvterületről is, de mindegyikükkel az a helyzet, hogy művészségüket nem egykönnyen hitelesítette a szigorú irodalomkritika, mely, okkal vagy ok nélkül, abban a meggyőződésben él, hogy kizárólag a modern kornak megfelelő mércék szerint ítéli meg egy-egy mű értékét. Ez pedig pontosan visszája a XIX. századi helyzetképeknek, amikor is egy Balzac, Turgenev, Tolsztoj, Dickens vagy Flaubert kapcsán aligha merülhetett fel kétség az iránt, hogy előbb vagy utóbb megnyerik maguknak az olvasók relatíve legszélesebb körét, s a kortárs kritikából szintúgy kitűnt — ha mégoly megbízhatatlan volt is néha —, hogy a szó legszorosabb értelmében művészi alkotások kerültek ki kezük alól.

A másik mozzanat bizonyos vonatkozásaiban az előzőhöz kapcsolódik, s arra mutat rá, hogy 1950 után a világirodalom egészéből és a nemzeti

irodalmakból is eltűnedeznek lassan a nagy regényíró-egyéniségek, kivész a nagy regény. Ekkortájt jelentek meg tudniillik Hemingway, Faulkner, Malraux, Camus, Sartre és lényegében Beckett utolsó regényei, ezt követően e szerzők némelyikét elragadta a halál, a többi meg hátat fordított a regénynek. Pedig éppen őket tartottuk a harmincas évektől kezdődőleg a XX. század legnagyobb regényíróinak. Kérdés, persze, hogy XVIII. vagy XIX. századi fogalmak szerint is ugyanilyen nagy íróknak s műveiket ugyanilyen nagy regényeknek tarthatnánk-e. Richardson *Clarissája* Rousseau *Nouvelle Héloïsee*, Goethe *Wertherje* vagy a *Wilhelm Meister tanulóévei* a XVIII. században nemcsak regénynek volt nagy, hanem a korabeli európai szellemiség, ideológia, tudat csúcspontját is jelképezte egyszersmind; az európai regény lett az európai kultúra, sőt az egész társadalom központi médiuma. Stendhal, Balzac, Flaubert, Dosztojevszkij vagy Zola nem csupán népszerű vagy kevésbé népszerű regényírók voltak, hanem műveik révén az európai kultúra központi törekvéseinek hordozói, megtestesítői, kikristályozói is. Velük szemben Hemingway, Faulkner vagy Sartre esetében már felmerül a kérdés, tulajdoníthatunk-e regényeiknek ilyen kivételes irodalmi funkciót, vagy a korunk társadalmi, kulturális és tudatformáló áramlatainak peremterületén a helyük, hisz e sodrások a filozófia, a tudomány vagy akár a politika világában is sokkal inkább kifejezésre jutnak, mint a regényirodalomban. Ugyanez a kérdés vetődik fel, még élesebben, a háború előtti és közvetlenül a háború utáni évek regényíróinak egész sora kapcsán. S ha mégoly nagy volt is a francia új regény irodalomfejlesztő jelentősége, a bírálatok tükrében sem oszlott el a kétség, hogy összevethető-e egyáltalán egy Butor, egy Robbe-Grillet vagy egy Nathalie Sarraute szerepe azzal, amit egy Malraux, egy Sartre, egy Camus vagy egy Beckett jelentett a francia kultúrában regényírói minőségben. Az amerikai irodalom sem tud, szemlátomást, Faulkner, Hemingway és Steinbeck után semmi olyat felmutatni, ami akár megközelítőleg is az amerikai társadalom és kultúra központinak nevezhető tényezője lehetne, s — tegyük hozzá — a szovjet regény kapcsán sem igen észleltünk semmi különösebb változást az utóbbi évtizedekben. Marad persze a remény, hogy latin-amerikai földből talán már sarjad is az új regény, s netán visszahódítja a regényírás egykori hatalmát és dicsőségét, melynek Európában már csak romjai maradtak meg, de ezt a reményt is kikezdi a kétség, hogy vajon nem az európai—amerikai kritika valóságától elrugaszkodott, hiú pótszerkeresése-e ez inkább, mint egy ténylegesen biznyságtévő regényirodalom? Itt persze meg kell jegyezni, ez esetben sem maga a regény hibáztatható, amiért elvesztette kulturális és társadalmi vezető helyét; annak okait, hogy az érdeklődés homlokteréből a peremvidékére szorult — némely más irodalmi és művészeti ágazatokkal együtt — magában a társadalmi és szellemi fejlődésben kell keresnünk.

A regény alkonyát sejtető fenti lehangoló mozzanatok mellett meg

kell említenünk végül egy harmadikat is, mely egészen sajátos módon, ám irodalmi-esztétikai szempontból annál meggyőzőbben hirdeti a vég kezdetét. Arra gondolok, ami e műfajjal történik vagy már meg is történt, az úgynevezett francia új regény 1960 utáni változatának, az elsődleges formával szakító s azt végérvényesen leromboló regénynek megjelenését követően. Egy Philipp Sollers, Jan Ricardou, Jean Thibaudeau, Maurice Roche, Jean Claude Montel vagy az érett Michel Butor egy-egy művében már lejátszódott az a folyamat, amit méltán nevezhetünk a regény önmegsemmisítésének, belső felbomlásának, s ilyen értelemben e műfaj tényleges „végének”. Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget és mások már az ötvenes években és a hatvanas évek elején nagymérvű, mélyreható, szövetroncsoló sebészeti beavatkozásoknak vetették alá a regényt, s ezek során sikerült is eltávolítaniuk belőle a cselekményt, a szereplőket, a lélektani mozzanatokot, a hagyományos elbeszélőt, az idő és a tér egységét, szövegeik azonban még így is megőrizték a regény alapvető ismérveit. Mi több, e művek legjobbjait, például Butor *La modification*-ját, Robbe-Grillet *Látnok*-ját vagy *Féltékenysége*t ma ugyanúgy olvassuk, mint akármelyik klasszikus regényt. Az „új regényről” viszont már ma leszögezhetjük, hogy ilyesmi aligha történik meg vele valaha is. Szerzőink szándékából ítélve e szövegek nem a külvilág tükrözői, sem írónk alanyiságának, énjének, a természetes emberi tudatnak médiumai nem lehetnek, csupán a jelek, szerkezetek, szabályok alkalmazása alól felmentett szabad nyelvnek afféle autonóm termékei, a nyelvnek és lehetőségeinek probatételei. Következésképp elkerülhetetlen a természetes emberi nyelvnek, kommunikációnak, énnak, a természetes tudatnak, a rendszerbe foglalt társadalom szociális funkcióinak, a világ, az idő és a tér folytatólagosságának felbomlása. A megüresedett helyet az úgynevezett konkrét poézis kelléktárából kölcsönzött vizuális, speciumos, lettrizmus-írás-mód tölti ki, minek folytán maga a regény sem pusztán irodalmi alkotás többé, inkább afféle képzőművészeti-vizuális szöveg, olyan tipográfiai jelek összessége, melyeknek, azon túl, amit önmagukban mondanak, semmi jelentésük, értelmük, funkciójuk sincs. Legalábbis ez a kép rajzolódik ki előttünk az új „új regényről” Butor és Sollers hatvanas évek közepén megjelent kísérletei, de még inkább Maurice Roche mindkét regénye, a *Compact* (1966) és a *Circus* (1972) vagy Jean Claude Montel *Le Carnaval* (1969) című műve alapján.

A fenti tünetek számos kérdést, gondolatot és kétséget ébresztenek az emberben a regény mulandóságát vagy halhatatlanságát illetően. Vajon regénynek tarthatjuk-e még az ilyen műveket, vagy esetükben bekövetkezett volna már e műfaj vége? Felfedezhető-e bennük az a bizonyos új „alkotó pszichológia”, melyet Ortega y Gasset kér számon a jövő regényétől, vagy ezt a feladatot is lezárta magáról a regény, s teljes légüres térben mozog? Vajon komolyan lehet-e venni az új „új regény” tapasz-

talatai alapján a hagyományos regénynek egész sorát, a maguk cselekményével, fiktív szereplőivel és szép eszméivel, vagy éppen ezek a tapasztalatok bizonyítják, hogy a regényírásnak mint olyannak további léte szempontjából az egyetlen lehetséges, sőt nélkülözhetetlen tényező éppen a hagyományos regény?

Nem hinném, hogy e kérdések bármelyikére is meggyőző, világos, szilárd tényismeretre alapozott választ tudnánk adni. Legfeljebb, ha tudván tudnánk, mi is valójában a regény lényege, milyen lehetőségeket rejt magában a regény szolgálatába állított „alkotó pszichológia”, s milyen kacskaringós utakra téved még e műfaj fejlődésének további szakaszaiban. Ezért egyelőre kénytelenek vagyunk beérni azzal a megállapítással, hogy az új regény feltűnése csak egyike azoknak a jeleknek, melyek összességükben arra utalnak, hogy a regény mind közelebb és közelebb kerül a véghez; más szóval arra, hogy az eddig ismert többi irodalmi műfajhoz hasonlóan a regény is csak véges, mulandó.

A fentebb vázolt mozzanatok mellé idesorakoztathatnánk még néhányat, melyek szintén arra vallanak, hogy a regény a XX. században egyre inkább veszít elterjedtségéből és jelentőségéből is. Egyik-másik ilyen mozzanat a banalitásig közismert már, s e helyütt is csak némi pironkodással merem megemlíteni azt például, hogy a XVIII. és XIX. századhoz képest, amikor a regény általánosan elterjedt olvasmány volt, ma, az új vetélytársak, a folyóiratok, az újságok, a film és a televízió árnyékában összehasonlíthatatlanul kisebb a vonzereje. A hajdani tömeges olvasótábor most a modern tömegtájékoztatási eszközök termékeinek fogyasztója lett, a fantasztikumnak, az ideológiának vagy a pusztá szórakozásnak hódol. Mi egyéb ez is, mint annak a konkrét jele, hogy a regény felségterülete igen-igen összezsugorodott, s talán a végpusztulás sincs már messze.

Ezzel akár le is zárhatnánk azoknak a napjainkban észlelhető tüneteknek a sorát, melyek a regény véges voltát bizonyítják s a vég igen közeli bekövetkezését jósolják. Vajon eléggé meggyőzőek-e? Ahogy Lukács és Ortega y Gasset is csupán bizonyos empirikus tényekre alapozták a regény alkonyáról szóló tételüket, a felsorolt mozzanatok is empirikusak, induktív eredetűek, s korántsem örökérvényűek, még kevésbé aprioriak, áttekinthetőek, szükségszerűek. Ezek szerint a rájuk épülő, a regény végét hirdető tézis is csak relatív lehet, hihetőnek hangzó, de semmiképp sem abszolút érvényű. Az, amit ma a regény leáldozása, kitékadása és elerőtlenedése jelének látunk, végeredményben lehet átmeneti, esetleges s a regény fejlődésére nem feltétlenül végzetes jelenség is. Tény, hogy az új „új regény” valóban szélsőséges törekvéseivel már-már határesetnek számít, melyen túl a regény mint olyan elképzelhetetlennek tetszik, de hol van az megírva, hogy ez a határvonal egyszersmind a műfaj fejlődési útjának végét is jelenti, a regény végpusztulását, össze-

omlását, széthullását, s ki a megmondhatója, nem kerüli-e meg ezt a hárt, nem tér-e egészen új utakra a regény?

A fentieket szem előtt tartva egészen kézenfekvő, hogy a regény mulandóságáról vagy halhatatlanságáról beszélni csak elméleti síkon lehet, esetleges empirikus tények síkján merő képtelenség. A műfaj lehetséges alkonyának ikérdése szempontjából végeredményben csak az a fontos, hogy magában a regény fogalmában, lényegének belső logikájában, szerkezetében és létében fellelhető-e a mulandóság lehetősége és szükségessége — vagy ellenkezőleg, éppen a halhatatlanságára valló érvek vannak benne túlsúlyban. Következésképp ezt is, azt is már magában a regény alapeszméjében kell felfednünk, tekintet nélkül fejlődésének empirikus folyamatára, sőt talán éppen pillanatnyi helyzetének, tüneteinek és tevékenységeinek ellenére is.

A regény véges voltára, magát a fogalmát illetően, szemlátomást egyedül az a lehetőség utal, mely Ortega y Gasset kiindulópontjául is szolgált. Eszerint a regény végpusztulása már csak azért is abszolúte szükségszerű és elkerülhetetlen, mert lényegében közönséges irodalmi műfaj, tehát történelmi fejlődése sem lehet kivétel a születés, kiteljesedés és elmúlás szabálya alól. De vajon valóban közönséges irodalmi műfaj-e a regény? Nos, éppen ez az, amire az irodalomelmélet ma sem tud válaszolni, hisz maga sincs tisztában a regény lényegével. Márpedig, amíg erre nem kapunk megnyugtató magyarázatot, éppúgy helyénvaló az a feltételezés is, hogy a regény nem tekinthető irodalmi műfajnak a szó megszokott értelmében vagy akár a szó szoros értelmében vett műfajnak sem.

Éppen ez a feltételezés szolgálhatott alapul a regény halhatatlanságáról szóló tétel első megfogalmazásához még a romantika korában, ama kísérletek szerves részeként, melyek a modern idők kiemelkedő fontosságú irodalmi műfajának igazi arculatára próbáltak fényt deríteni. Ilyen értelemben a regény halhatatlanságát hirdető tételt elsőnek Friedrich Schlegel állította fel. Nevezetes *Levél a regényről* c. írásában, mely 1800-ban jelent meg a *Beszélgetés a költészetről* keretében, arra a kérdésre, hogy hogyan definiálná a regényt, lakonikusan így válaszolt: „A regény romantikus könyv”. A regény lényege tehát azonos a romantikus költészet lényegével. Erről szól az Athenaeumnak írott (1798) emlékezetes fragmentum-sorozatának központi töredéke is, melyben az alábbiakat olvashatjuk a regény halhatatlanságáról szóló tétel kapcsán: „A romantikus fajta költészet csak most születik, igen, éppen ez a lényege, hogy örökké csak születik, és sohasem érhet véget. Nincs az az elmélet, mely kimeríthetné, s alapeszméjét megnevezni is legfeljebb csak a divinációs kritika merészelné. Egyedül ez a költészet az örök, aminthogy szabadnak is ő az egyedüli, hisz legfőbb törvényének azt vallja, hogy a költő akarata nem ismer semmiféle törvényt. A romantikus fajta költészet az egyetlen, mely több pusztá műfajnál, mely végeredményben ma-

ga a művészet: hisz bizonyos értelemben minden költészet romantikus vagy romantikusnak kell lennie.”

Az idézett részletben ugyan nem esik szó a regényről, de nyilvánvaló, hogy az elmondottak rá is vagy elsősorban rá vonatkoznak, hisz a romantikus elmélet szerint a regény az egyedüli igazi romantikus műfaj, úgyhogy lényege tökéletesen egybevág a romantikus költészetével. Ez pedig természetesen azt jelenti, hogy semmiképp sem tekinthető közönséges irodalmi műfajnak, hanem valami egészen másnak. Fő megkülönböztető jele éppen a halhatatlansága, amin azt a tényt kell értenünk, hogy nap mint nap életre kel, de sohasem ölt végleges formát, felépítést, sohasem készül egy kaptafára, mindig megőrzi azt a képességét, hogy megváltozzon, kiegészüljön, előrelépjen. A regény sohasem az, ami — mindig afelé tart, amivé lennie kell. Örökkévaló tehát, ami egyszersmind azt is jelenti, hogy csak valami külső erő pusztíthatja el, magától semmiképp sem rendeltetett mulandóságra.

A regény halhatatlanságáról szóló tételt megtalálhatjuk más romantikus írónál is, de egyiküknél sem ilyen kifejezetten, mint Friedrich Schlegelnél, s nála is természetesen a romantikus költészet egészen sajátos értelmezése kapcsán. Salvandy például — s többek között őrá is hivatkozik Matija Čop 1828-ban, amikor a regény lényegbevágó kérdéseit fejtegeti, azt, hogy valójában mi is a regény — egy helyütt mellékesen megjegyzi: „Nem ismer határokat azokon kívül, melyek általában az érzések és a gondolatok határai. Kiterjedése világűri.” Ebből — ha ez áll — az következik, hogy a regény örök életű irodalmi műfaj. A romantika kora óta azonban egyre ritkábban találkozunk ilyen és hasonló gondolatokkal, s ez kétségkívül annak a következménye, hogy a XIX. századi regény korántsem afelé tartott, amerre Friedrich Schlegel és társai elméletei mutattak, hanem, különösen a realizmus és a naturalizmus felléptével, olyan formákra szorítkozott, melyek sok mindenben merő ellentétei a jövő regénye univerzális voltára és halhatatlanságára esküdő romantikus elméletnek. S az új forma olyannyira uralkodóvá vált, hogy benne kell látnunk egyszersmind a XX. századi regényelméletek beszűkülésének magyarázatát is. Hatása alól nem vonhatta ki magát a legterjedelmesebb elmélet szerzője, Lukács sem, hisz 1916-ban írott tanulmányában éppen arra a feltételezésre építi a regény alkonyáról szóló tételét, hogy a regény mindenekelőtt s kizárólag az, ami a XVIII. és XIX. században valóban volt is. A regény halhatatlanságáról Lukács csak egy helyütt beszél, ott, ahol röviden meghatározza „folyamatszerűségét”: a regény, úgymond, „más műfajok kész formában nyugvó létével ellentétben, mint alakulófélben levő valami, folyamatként jelenik meg”. De még itt sem a regénynek mint műfajnak a folyamatszerű halhatatlanságára gondol, hanem arra a folyamatszerűségre, mely az egyes regény tartalmában és formájában jut kifejezésre, amit Lukács az ismert idézetei szemléltet: „Megkezdődött az út, az utazásnak vége.”

Annál kidolgozottabb és kifejezettebb viszont a regény halhatatlanságát hirdető tétel Mihail Bahtinnak a még 1938-ban lejegyzett, de csak 1970-ben megjelentetett *Eposz és regény* című tanulmányában. Az, hogy Bahtin visszatérhetett a romantikus elmélet elsődleges téziséhez, hogy úgyszólván újra felfedezte azt s felhasználta nemcsak az újabb kori regényírás, hanem általában a regény megvilágítására is, nyilvánvalóan a Lukácsétól teljesen eltérő történelemszemléletet és regényértékelést feltételezett. S hogy más megvilágításban látta a történelmet csakúgy, mint a regényt, oda vezethető vissza, hogy más távlatból tekinthetett nemcsak a regényre, hanem a hegeli és a marxi filozófiára, a társadalmi fejlődésre, a modern kultúrára és a civilizációra is általában. Am bennünket e pillanatban — tekintet nélkül e széles háttérre — Bahtinnak az az alap gondolata érdekel, mely szerint a regényt sajtóságos hely illeti meg a többi irodalmi műfaj, forma és jelenség között; egyik legfontosabb megkülönböztető jegye pedig éppen az, hogy mint műfaj befejezetlen, befejezhetetlen, ennél fogva bizonyos fennköltebb értelemben örök életű. „A regény nem csak egyszerű műfaj a többi között.” Nem egyszerű tehát, hanem egyszeri, s egyszeriségét Bahtin azzal a képlettel bizonyítja újra és újra, hogy a regény esetében „példa nélküli, keletkezőfélben levő s még kialakulatlan műfajról van szó, ami magától értetődően azt jelenti, hogy éppen abban különbözik az eposztól, tragédiától és a többi műfajtól, hogy mindig csak keletkezik, sohasem ér véget, sohasem kész, sohasem foglalható végleges képletbe, amit aztán csak ismételtetni kellene a végkimerülésig. A többi műfaj mind kanonizált — örök érvényű törvények rabja mind —, csak a regény nem az, hisz lényegében sohasem egyéb, mint keletkezés, átmenet, új lehetőségek felvillantása; örökké útban van önmaga felé, sohasem csupán az, ami, vagy aminek lennie kellene. S hogy ilyen, azt Bahtin azzal magyarázza, hogy lényegét tekintve összhangban áll az új, modern világgal, mely szintúgy nem más, mint keletkezés, folyamat, átmeneti formája minden létezőnek.

S ha végiggondoljuk Bahtin fejtegetését, levonva belőle, amit ő maga nem vont le, ki kell mondanunk azt is, hogy a többi irodalmi műfaj léte ezek szerint, természetüknél fogva, „fennmaradás”, a regény pedig már lényegét tekintve is csak és pusztán „keletkezés”. Ami pedig csak és csupán keletkezőfélben van, a maga belső logikája szerint valóban feltartóztathatatlan, befejezhetetlen, tehát végtelen, hacsak valami külső erőt gátat s véget nem vet szakadatlan keletkezésének.

A regény mélyebb értelemben vett halhatatlanságáról ilyenformán kialakított általános, absztrakt, elvi tétel persze nem elégíthet ki bennünket maradéktalanul. Mellé kell állítanunk azokat a keletkezését, fejlődését és létét jellemző tapasztalati mozzanatokat is, melyek ilyen vagy olyan formában szintén a halhatatlanságára utalnak. E szempontból különösen az lehet számunkra érdekes, amit a regény „próteuszi” természetének, vagy drasztikusabbán, élősdiségének nevezhetnénk. A regény tud-

niillik megőrizni megőrzi állandó változókésztségét, de csak annak árán, hogy közben a többi irodalmi és nem-irodalmi alkotás zsírján él, felszívja és kisajátítja bizonyos összetevőiket — s éltető nedveit éppen e parazita életmód biztosítja. Volt már példa ilyesmire más műfajok esetében is, de sehol ily kifejezetten, mint a regénynél, hisz nála az abszorbeálókésztség nemcsak afféle segédeszköz egy-egy irodalmi műfaj alapmotívumának variálására, hanem önnön létrejöttének, változásának, egzisztenciájának egyetlen záloga is. Az egyik legnehezebb kérdés, mellyel az irodalomtörténet valaha is szembe találta magát, éppen az volt, vajon hogyan keletkezett egyáltalán a regény például az antik időkben, Keleten vagy a középkorban. Vallásos szövegekből alakult-e ki, vagy az eposzból, novellából, történetírásból, költészetből, útirajzból, krónikából, komédiából, tragédiából? Minthogy lehetetlen csupán az egyikből vagy a másikkól eredeztetni, több mint valószínű, hogy már a kezdet kezdetén felszippantotta egyik-másik elemét valamennyinek. S ezt az abszorbeálókésztségét megőrizte a későbbiek folyamán is, ez táplálta szüntelen változásában, átalakulásában, a régi „hagyományos” és az „új” forma közötti megannyi átmenet végigjárásában. Újabb kori fejlődése folyamán, sokkal inkább, mint bármikor, nemcsak az eposz, a novella, a mese és rege, a történetírás és az esszé, a riport és a többi elbeszélő, félig-elbeszélő vagy didaktikus formák elemeit vegyítette magába, hanem időről időre legalább ennyit vagy még többet vett át a líra és a dráma elemei közül, legyen az motívum, feldolgozásmód, szerkezet vagy akár alkotói alapelv is; ezek segítségével öltött s ölt mindig újabb és újabb alakot. olykor a felismerhetetlenségig torzít, de úgy, hogy regény mivoltát mindig megőrzi. A XVIII. századtól kezdődően aztán az is egyre nyilvánvalóbb, hogy még a kifejezetten nem-irodalmi területeket is képes magába olvasztani, a filozófiától kezdve a modern tudományokon, a biológián, szociológián, pszichológián és pszichoanalízisen át egészen a legkülönfélébb valóságigényű dokumentációig; a legutóbbi két évtizedben a filmet is ideértve.

Mindez persze azt az elméletet látszik igazolni, mely szerint a regény valóban sajátos, lényegét tekintve halhatatlan irodalmi műfaj, s nincs igazuk azoknak, akik közeli végét jósolják. Holott éppen ez bizonyítja, hogy halhatatlanságának, s ezzel együtt jövőjének kérdése is elválaszthatatlanul kötődik egy sor semmivel sem kevésbé szövevényes kérdéshez, köztük nyilván a regény lényegének kérdéséhez is.

(*Pota romana*, A regény útjai, 1977, 139—142. és 144—147. old.)

AZ IRODALMI ALKOTÁS

DUŠAN PIRJEVC

A fenti cím meglehetősen általános ugyan, de jelentéstartalma nyilván mindenki előtt világos: mi az irodalmi alkotás, mik a jellemző vonásai, mi a lényege? E kérdésekre explicit választ elsősorban az úgynevezett elméleti tudományok adhatnak, az esztétika, az irodalomelmélet, az irodalomszociológia stb. Az irodalomtörténet ezzel szemben a maga módján másmilyen feleletet kínál, hisz ha például az irodalomtörténész egy adott műalkotás elemzését szerzője sorsából és pszichofizikai alkatából vezeti le, ezzel már azt is „elárulta”, hogy meggyőződése szerint az irodalmi alkotás a művész lelkivilágának kifejezője és tükré. Az ilyen válasz persze implicit jellegű, de egyben annak a bizonyítéka is, hogy az irodalmi alkotás mibenlétén töprengeni nemcsak az elméleti tudományok dolga, hanem elválaszthatatlanul hozzátartozik az irodalomtörténeti kutatásokhoz is. Minden irodalomtörténeti vizsgálódás alapja az irodalmi alkotás lényegének egyértelmű meghatározása, akár tudatában van ennek a kutató, akár nincs. Az persze más kérdés, hogyan fordulhat elő egyáltalán, hogy egy irodalomtörténész ne legyen tudatában elméleti fundamentumának. Az ilyen kutató kritikátlanul átvész bizonyos bejáródott munkaszokásokat és sémákat, s azt szajkózza, amire mások jöttek rá, anélkül, hogy felfogná az értelmét. Egyfajta inerciós magátólértetődés, valamiféle meggyőződés nélküli konvenció bűvkörébe kerül. Ez a szemellenzős ismételtetés különösen az iskolarendszerben vert mély gyökeret, ott tudniillik a dolgok rendje szerint az oktatási folyamat csak többé-kevésbé megkövesedett sémákat kínálhat, s szinte kötelezően kínál is fel, olyanokat, melyek minden különösebb megerőltetés nélkül reprodukálhatók alacsonyabb szinteken is. A következmény: önnön határai közé zárt gondolkodásmód, mely mit sem tud saját gyökereiről, képtelen rákérdezni saját értelmére, s ezért már eleve bizalmatlanul, sőt ellen-szenvvel tekint mindenre, ami más, mint a megszokott, ami új.

Ebből persze nem az a kiút, hogy most hübebalázs módjára en bloc elvessük, megtagadjuk, ami van. Csak le kell térni a kikaposott ösvényről, s szembenézni az elevenbe vágó kérdésekkel, nevezetesen azzal, hogy mi az értelme s rugója saját eljárásunknak, miről árulkodnak saját kétélyeink, kötéleink. Esetünkben ez azt jelenti, hogy az irodalmi alkotás lényegére vonatkozó kérdésre sem adhatunk kapásból választ, meg kell előbb vizsgálnunk a kérdést magát, megállapítanunk értelmét és kiterjedését. Nem azt igyekszünk tehát megfejtetni, mi az irodalmi alkotás lényege, hanem magát az irodalmi alkotás lényegére vonatkozó kérdést boncolgatjuk.

Vizsgálódásunk arra utal, hogy van ebben a kérdésben valami, ami

kétséget, gyanút vagy egyéb „kellemetlen” érzést ébreszt. Milyen kérdés is merül fel valójában bennünk az irodalmi alkotás lényege kapcsán? Mi a lényege például Prešeren *Keresztelés a Savicánál* című költeményének? Mi is ez a mű? Elsősorban, ugye, Črtomir és Bogomila élettörténete. Ha most, teszem ezt, Bogomila külön is érdekel, mit is kérdezek tulajdonképpen? Bogomila nem létező személy, olyasmi felől érdeklődöm tehát, ami nincs? Nyilvánvaló, hogy ez esetben egészen más a helyzet, mint ha mondjuk azt kérdezem, mi a kő, hisz a kő az, ami, önmagában véve. Egyiknél is, másiknál is az érdekel bennünket, mi is, ki is az a valami vagy valaki, csakhogy a szóban forgó valami, illetve valaki teljesen más mindkét esetben. Ha pedig ennyire különböznek egymástól, valószínűnek látszik, hogy a válaszhoz is más-más úton juthatunk el. De milyen is lehet ez a másik út?

Még valami: abban a pillanatban, hogy feltettük magunkban a kérdést, mi is az írott művészet lényege, tisztában voltunk azzal, hogy igen sokan megválaszolták már Európa-szerte, de egyikük válasza sem elégtett ki bennünket, különben nyilván fel sem merült volna újra és újra. Ugyanakkor azt is tudjuk, hogy a mi magyarázatainkkal sem érik be az utánunk jövők. Bírálni fogják, s tán meg is döntik őket. Ugyanez a jövő vár egy-egy konkrét irodalmi mű vagy művészi opus irodalomelméleti, irodalomtörténeti vagy egyéb szempontú értékelésére is. Egy Prešerent például eddig legalább öt különböző interpretálásban ismertünk meg Stritar, Prijatelj, Kidrič, Vidmar és Slodnjak révén, de jönnek az új értelmezők a régít érvénytelenítő új tolmácsolásokkal, utánuk ismét újak és újak, a végtelenségig.

Ez a tény egy másik lényegbevágó kérdést rejt magában: milyen jelentősége van egyáltalán az irodalomelméleti és -történeti tevékenységnek az adott pillanatban? Minek köszönheti egyáltalán létét, miből táplálkozik, hisz szemlátomást képtelen eljutni bárminemű örök érvényű, hiteles igazsághoz? Miért törje magát az ember, hogy Stritar, Prijatelj, Kidrič, Vidmar és Slodnjak után újraértékelje Prešerent, hisz tanulmánya is csak egy lesz a sok közül, s eleve arra van kárhozható, hogy akár a többi, tán már holnap összeomoljon az új érvek súlya alatt?

E kérdések megválaszolásához némi támpontot nyújthat a közismert tétel, mely szerint a műalkotás kimeríthetetlen, tehát irodalmi viszonylatokban is gyakorlatilag képtelenség egyszer s mindenkorra érvényes elméleteket állítani fel. Egy-egy írásmű, úgymond, annyira sokrétű, hogy mindenki a maga szempontjai szerint boncolgathatja. — Ha ez áll, akkor Stritar Prešern-tolmácsolása éppolyan jó, mint a Vidmáré, s a Kidričé éppoly alapos, mint a Prijateljé. Ha így fogjuk fel a dolgokat, valóban minden lehetséges, ilyenformán pedig teljesen fölösleges elolvasni akár Stritart, akár Vidmart: ők megírták a magukét, és pontum.

A fenti gondolatmenet csapdáit elkerülhetnénk ugyan egy másik tétel segítségével, mely szerint elfogadható tolmácsolást sem adhat éppen min-

denki: akár azért, mert kevés hozzá a műveltsége, akár, mert nincs érzéke a művészethez stb., de így sem jutunk messzire. Ha tudniillik igaz, hogy mérvadó tolmács csak különleges tehetségű, különlegesen képzett ember lehet, akkor a művészet nyilván olyasvalami, ami nem minden ember számára a priori hozzáférhető, tehát nem lehet általánosan emberi tényező sem.

Ennél sokkal sikerültebb az az elmélet, mely úgy tudja, hogy a műalkotás éppoly kimeríthetetlen, mint a természet, és a művészet tanulmányozása ugyanazt a logikát követi, amit a természettudományi kutatók: ahogy a tudományok mindig újabb és újabb összetevőit fedezik fel a természetnek, az irodalomtudomány is újabb és újabb dimenzióit ismeri meg a művészetnek mint jelenségnek, és az egyes műalkotásoknak is, mégpedig oly módon, hogy az újabb ismeretek mindig a régebbi tapasztalatokon alapulnak.

Az ilyen és hasonló — bizonyos, valóban sorsdöntő kérdésekből és kétségekből fakadó — analógiák révén uralkodott el az irodalomtudományon az a féktelen ambíció, hogy valódi egzakt tudománnyá váljon; így tette magáévá mint kutatási módszert a kísérletet, a statisztikát, az empirikus szociológia elveit, újabban pedig még az elektronikus számítógépet és a kibernetikát is.

Halhatatlanul fontos volna megfejteni, mit is jelent ez a tudományos ambíció, mit is ért el eddig, és egyáltalán milyen távlatai lehetnek. Útmutatóul íme egy konkrét példa: a jó öreg Arisztotelész már tudta, hogy a betegségeket valami mérgező anyagok okozzák, de persze fogalma sem volt sem a mikrobákról, sem a baktériumokról, a vírusokról még kevésbé. E példából kihámozhatjuk a tudomány, illetve a tudományos kutatás működésének és fejlődésének lényegét. Az egyik oldalon ott áll Arisztotelész a maga felismerésével, a másikon meg a mikrobák, baktériumok és vírusok tömege, valahogy kívül rekedve az egyetemes görög tudomány határain, önmagába zárkózva, mintegy az eljövendő tudásra várva, aki majd felfedezi. S jött is a tudós, s legszögezhetne, hogy Arisztotelész ismeretei tévesek voltak vagy legalábbis hiányosak, hogy megállapítása nem volt összhangban a valós tényállással, hisz Arisztotelész nem látta azt, ami valójában létezett. A tudomány tehát nem más, mint valójában létező tények, dolgok, tárgyak és léteik felfedezése, s az igazság fogalma a tudományban azonos a megismerés és a megismerésen kívül valójában létező tárgy közötti összhanggal, ami azt jelenti, hogy az igazság az, amit az ismert latin mondás így fogalmaz meg: Veritas est adaequatio intellectus ad rem.

A tudományokban tehát döntő jelentősége van a kutatás tárgyát képező dolgok természetének. A kutatás tárgya *valós*, dolog, tárgy, olyasvalami, ami önmagában és önmagától létezik, látható, tapintható, közvetlenül érzékelhető és megfigyelhető. A fentiekből, kérdésünk kapcsán, a következő szűrhető le: azzal, hogy az irodalomtudomány azonosítani

kívánja magát az egzakt tudományokkal, már eleve beismeri, hogy számára az irodalmi alkotás léte semmivel sem különbözik a valós tárgyak lététől, tehát eleve magáévá teszi tevékenysége mércéjeként a *veritas est adaequatio intellectus ad rem* elvet. Hogy az irodalmi alkotás vizsgálata valóban tudományos módszerekkel történhessék, előbb be kellene bizonyítani, hogy létük ugyanolyan, mint a reális tárgyaké, hogy az irodalmi alkotás kimeríthetetlensége a maga módján kiegyenlíthető a természet kimeríthetetlenségével. Ennek megfelelően Prešeren költészetének azon összetevői, melyekre Stritar nem figyelt fel, a mikrobákhoz és vírusokhoz hasonlóan olyasvalakire várnak, aki jobb megfigyelőnek bizonyul majd, mint Arisztotelész vagy Stritar.

Akad persze az irodalmi alkotásokban olyan elem, mely azonos a reálisan létező tárgyak elemeivel, ehhez nem férhet kétség. Ilyen például a betű mint a hangzásbeli jelenségek optikai jele, mely akusztikai és jelentéshordozó egységekbe, szavakba, mondatokba stb. társul. És ha a legkülönfélébb jelrendszerek tudományos vizsgálata lehetséges, elképzelhető az irodalmi alkotás eme „anyagi bázisának” tudományos vizsgálata is. Ezzel foglalkozik többek között a stilisztika, a lingvisztika, a poétika, a metrika, a szemiotika stb.

Ezek a reális tényezők azonban önmagukban még nem műalkotások, s tudományos boncolgatásuk sem minősíthető a műalkotás, illetve ennek lényege, művészet volta vizsgálatának. A mindennapi tapasztalat bizonyítja, hogy a stíluselemzés mit sem árul el az irodalmi alkotás művészi értékéről vagy művészi jelentőségéről; a legtöbb, amit megtehet: megállapíthatja, hogy milyen kifejezéstípust alkalmaz az irodalmi alkotás a stilisztikai vizsgálatok korlátait. Giacomo Devoto például egyebek között ezt írja erről: „Egy szöveg stilisztikai elemzésének semmi köze az esztétikai mércékhez. A stilisztikai diszharmonia kimutatása csak funkcionális ítélet lehet, erkölcsi vagy esztétikai semmiképp.”

A műalkotással kapcsolatos reális tényezők kategóriájába sorolhatók azok a pszichikai folyamatok is, melyek egy-egy szerző lelkében lejátszódnak. Példaként vegyük Kosovel *Sejtelek* című versét:

Mezők.
 Út mentén romok.
 Sötétség.
 Csend. Beteg. Zokog.

Távol
 ablak világol.
 Rajta árnyék.
 Kié?

Valaki néz
utánam.
Velem
döbbenetem
és sejtalem.
A halálé.

(Dudás Kálmán fordítása)

E verssorokból megállapíthatjuk, hogy Kosovel egy napon, illetve éjjelen — az időpont még talán azonosítható is — egy mezőn, valami romok mellett járt, fájó szívvel, mert otthonától búcsúzott, otthonától, mely világló ablakként, s keretében fölsejlő árnyként marad el mögötte a távolban. Otthona tekint utána, ő pedig csak megy, szívében a halál sejtelmével. E vers révén tehát kialakíthatunk magunkban bizonyos képet Kosovelnek az otthonához, az otthoniakhoz fűződő kapcsolatáról, s akár azt is kimondhatjuk, hogy megsejtette korai halálát stb. Ezek a mozzanatok azonban a pszichológia hatáskörébe tartoznak, s annak meg is vannak a maga módszerei a megfelelő elemzésekhez.

Kérdés viszont, hogy mi köze mindennek e verssorok és szakaszok művészi mivoltához? Tegyük fel, hogy Kosovel egy éjjel valamiféle romokat látott az út mentén. Vajon én most, miközben versét olvasom, úgy, ahogy leírta, kommentár nélkül, az ő érzékelését látom-e? Szó sincs róla. Kosovel érzékelése konkrét, reális lélektani folyamat, melyet sem meglátni, sem átélni nem tudok. Ha a barátom azt mondja: „látom az asztalt”, még ha tudom is, hogy ugyanazt az asztalt nézi és látja, melyet én, az ő asztal-szemléletét, azaz konkrét érzékelési folyamatát nem láthatom. Ha Grohar *Tavaszt* nézem, s ha joggal állítom is, hogy Grohar valóban egy konkrét tájat szemlélt és érzékelt, az, amit a festményén látok, nem Grohar érzékelése. Ugyanez vonatkozik a fogalmakra is. A *Keresztelés a Savicán* olvasása közben nem azt látom, hogyan képzelte el Prešeren Bogomilát, azaz nem Prešeren fogalomképzése reális pszichikai aktusának vagyok tanúja. Ezért a vers nem a költő érzékelésének vagy fogalomalkotásának a leírása, hanem csupán a fogalomalkotás vagy az érzékelés tárgyának leírása. Nincs igazam tehát, ha azt mondom, hogy a vers szavakba öntött érzékelés vagy fogalomalkotás. Ennek megfelelően a vers szavai sem feltétlenül a költőre vagy a költő lelkiéletére utalnak vissza, hanem érzékelésük, fogalomalkotásuk, érzelmeik, ítéleteik stb. tárgyára. Természetesen az ellen sincs kifogásom, hogy visszajára fordítsuk megfigyelésemet, ahogy a pszichológia teszi, de ez esetben a verset nem mint verset olvasom, hanem az egyén lelkivilágának megnyilvánulásaként kezelem. A helyes, az igazi „esztétikai viszonyulás” záloga: az érzékelés, a fogalomalkotás, az érzelmeik és ítéletek tárgyánál maradni — annál, ami magán a pszichikai aktuson kívül van.

Most persze minden attól függ, milyen tartalommal teltem az adott

tárgyat. Ha a tudományos elveknek rendelem alá az irodalmi kutatást, akkor valami reálisan létezőt látok benne. Ez esetben az irodalmi alkotás egy-egy teljesen reális valamire utal, olyasvalamire, ami magán viseli a valóban létező tárgyak ismérveit. E reális tárgyakat az irodalomtörténet rendszerint két síkon azonosíthatja: individuális pszichológiai és általános társadalmi síkon. Az első esetben a műalkotás nem egyéb, mint a szerző lelkivilágának, a másodikban pedig a kornak kifejezése, tükröződése. A szerző lelkivilágából vagy a kor sajátosságából kiindulva vezetni le egy konkrét irodalmi alkotást annak a kimondatlan, de közvetlenül jelen levő feltételezésnek az eredménye, mely szerint a műalkotás a tudományhoz hasonló módon „szól” a reálisan létező tárgyról, személyekről és eseményekről, „tevékenységére” tehát ugyanazok a törvények érvényesek, mint a tudományé, ami konkrétan azt jelenti, hogy a művészet is a *veritas est adaequatio intellectus ad rem* ismert alapelven nyugszik. Ha tehát az irodalomtudomány azonosítja magát az egzakt tudományokkal, általános érvényt igyekszik tulajdonítani a tudományos elveknek, s így a saját „tárgyát”, azaz a műalkotást is tudománynak képzei, miáltal a művészet a megismerés funkciójába kerül. Alexander Baumgarten például már a XVIII. század közepe táján kimondta, hogy a művészet érzéki megismerés — *cognito sensitiva*. Ez az eszme később mind több követőre talált; elterjedését talán Taine-nek a *Művészet filozófiája* című művéből vett alábbi sorai érzékeltetik a legjobban: „S akkor megnyílik előtte — az ember előtt — a gondolkodásnak egy magasabb rendű élete, s ezzel bekerül azoknak a tartós és teremtető indítékoknak vonzáskörébe, melyektől a maga és a kortársainak léte függ, a minden összességben uralkodó legjellemzőbb és leglényegesebb sajátosság vonzáskörébe... Hogy ezt elérhesse, két út között választhat: az első a tudomány, mely révén felfedezi és pontos képletekbe s elvont kifejezésekbe foglalja ezeket az alapvető indítékokat és törvényeket; a másik a művészet, melynek segítségével fényt derít ezekre az indítékokra és törvényekre, de most már nem a tömegek számára hozzáférhetetlen, s csak egynéhány szakember előtt világos száraz meghatározásokkal, hanem közérthetően, s nemcsak az értelemhez szólva, hanem a legegyszerűbb ember érzelmeihez és szívéhez is.” S ma is hányszor elmondjuk, hogy a tudomány a fogalmak, a művészet pedig az érzékelhető képek formájában ismeri meg a világot.

A fentiekből nyilvánvaló, hogy az ismertebb műalkotás-definíciók többsége, az irodalomtörténeti és -elméleti eljárások többségéhez hasonlóan, úgy tekint az irodalomra, mint a tudományok külön válfajára, mint a gondolat és a valóság összehangolási módjáról kimondott igazság külön formájára. E helyzetben óhatatlanul felmerül a kérdés: először is, vajon valóban meghatározott létező tárgyról, emberekről és eseményekről szól-e a műalkotás, és valóban ugyanúgy alá van-e rendelve az igazság-értelmezésnek, mint a tudomány?

Induljunk el a válaszhoz vezető úton egy rövid összevetés tanulmányával. Adva van, mondjuk, egy irodalmi szöveg és egy újsághír. Az első Jurčič *Sosedov sin* (A szomszéd fia) című művének nyitó bekezdése:

„Reggel kilenc óra lehetett, amikor a hatalmas, szép építésű parasztház tornáca előtt megállt egy fogat. A szekér kerekein látszik az alapos csutakolás, az ülésen gondosan alátűrt zöld pokróc, ki ne látszódjék alóla a szalmával kitömött zsák. A türelmetlenül kapáló jól táplált sárgát foltos-gúnyás béres csitítgatja barátságos szóval, gyeplőt s ostort mozdulatlan tartva kezében.”

A második egy hír a *Deloból*:

„A J. Č. vezette Opel Record meglehetősen nagy sebességgel haladt szombat este Gorenja vastói Trebija felé. Egy éles kanyarban áttért az úttal bal oldalára, nekivágódott egy kőtömbnek, kidöntötte, és miután háromszor megfordult a levegőben, egy tizenöt méter mély szakadék alján állapodott meg, a Sora folyó mentén. Ennek ellenére J. Č. megúszta sérülés nélkül. Az anyagi kár 900 ezer dinár.”

Kísérjük meg elképzelni, mi játszódik le az olvasóban e két szemelvény olvasása közben, hogyan éli át őket. Mindkét részlet egy-egy adott élethelyzetet ír le, melyeknek szereplői emberek és különböző tárgyak, s mégis, az olvasó már eleve tisztában van vele, hogy az első irodalmi szöveg, a második pedig egy megtörtént eseményről tudósító újsághír.

A Jurčič-szöveg olvasása közben először is azt a bizonyos reggel kilenc órai hangulatot érzékelem, majd a szép nagy parasztház táruelém. Világosan látom minden részletét, pedig a szerző nem is írja le bővebben. Látom az égboltot fölöttem, látom falusi környezetbe ágyazva, egy tágabb egység részeként, látom a fákat körülöttem, az utat mellette stb. Képzetelem szinte teljesen szabadon szárnyal.

A hír olvasása közben már korántsem érzem magam ilyen szabadnak: a gépkocsivezetőt például egyáltalán nem tudom magam elé idézni. A szóban forgó szombat este lehetett felhős, de lehetett csillagos is, ám szinte szabály, hogy nem érzem szükségét az adott pillanatban eldönteni magamban, ilyen volt-e vagy olyan, a szombat este teljesen semleges, úgy is mondhatnám, implicit lehetőség marad számomra; ezzel szemben a Jurčič-szöveg esetében mi sem akadályoz meg abban, hogy a reggeli kilenc órát enyhén napsütésesnek képzeljem el. Az újsághírben szereplő Opel Record is lehet tőlem zöld, de lehet piros is, itt sem döntök egyik szín mellett sem, annak ellenében semmi akadály, hogy azt a bizonyos szekeret s a parasztházat a legapróbb részletekig magam elé vetítsem.

Tulajdonképpen nem is arról van itt szó, hogy az egyikben többé, a másikban kevésbé életes az ábrázolás, hanem a módról, ahogy egy szöveg bizonyos tárgyakat elém tár. Jurčič szövegében sokkal közvetlenebbül vannak jelen a dolgok, már-már áttetszőek, az újsághír viszont megkérdőjelezi képzeletem, a tárgyak homályosak, áthatolhatatlanok, sűrű ködbe vesznek.

Hogy a hír olvasása közben egyszerűen képtelen felszabadulni s elrugaszkodni fantáziám, annak kétségkívüli oka az, hogy tudván tudom, e sorok reális eseményekről, valóban létező emberekről szólnak, úgyhogy gyakorlatilag minden pillanatban kideríthető, szürke volt-e az az Opel Record vagy piros, tehát igazán semmi értelme, hogy találgatni kezdjem a színét — leragadok hát a szavaknál s közvetlen jelentéstartalmuknál.

Jurčičnál viszont más a helyzet. Neki, tudom, nem az a szándéka, hogy konkrét, létező házról tudósítson, megvan rá tehát minden lehetőségem, hogy a szöveg megszabta határokon belül (hatalmas, szép építészű parasztház) plasztikusan magam elé képzeljem a házat. Tapasztalataimra hagyatkozva könnyűszerrel egészítem ki azokat a részleteket, amelyekről a szöveg nem szól, de amelyek létezését nem is zárja ki. Az újsághír viszont rendszerint nem mozgósítja tapasztalataimat.

Ettől eltekintve persze én magam elé képzelhetem akár a gépkocsivezetőt is, vagy a kanyarból kivágódó kocsit, amint lebukfencezik a meredeken s kiköt a folyócska partján. Mi több, ha így beleélem magam a képbe, hirtelen még a hideg is végigfut a hátamon. Csakhogy eleve tisztában vagyok vele, ez a félelem nem annak a reálisan létező gépkocsivezetőnek a félelme, hisz még az is kérdés, ő félt-e egyáltalán. És ha mégis félelem ébred bennem, s, mint mondani szokták, át is élem a helyzetet, akkor már ki is léptem az újsághír kereteiből, a pusztá feltételezések vizére eveztem, s úgy viselkedem, mintha művészi szöveg állna előttem.

A hír leglényegesebb ismérve tehát az, hogy teljesen reális tárgyról és eseményről szól, tehát maradéktalanul érvényes rá a *veritas est adaequatio intellectus, ad rem* törvénye, ami annyit jelent, hogy az olvasónak is e törvény szellemében kell hozzá viszonyulnia. A művészi szó viszont nem valós, létező tárgyakról és eseményekről tudósít. A műalkotás nem hasonlít semmire, nem „újít fel”, nem „reprodukál” semmi létezőt, ezért nem vonatkozik rá az *adaequatio* törvénye, ezért feledkezhet meg e törvényről az olvasó is vele kapcsolatban: képzeletem felszabadul, gátlástalanul szárnyal, tapasztalataim mobilizálódnak. Érvényét veszti a törvény, hogy a valóság és a tudattartalom összhangja az igazság, hisz a műalkotás nem ilyen értelemben vett igazságok kimondására hivatott.

Ezzel viszont egy újabb, igen bonyolult kérdéshez érkeztünk: ha a művészet nem igazságok kimondására hivatott, ha nem reálisan létező tárgyakról, eseményekről és személyekről szól, vajon nem a féktelenül csapongó képzelet pusztá játéka-e akkor? Ne feledkezzünk meg azonban arról, hogy eddig csak egy „bizonyos típusú” igazságról, a tudományos igazságról beszéltünk. Azt jelentené ez akkor, hogy más igazság is létezik a tudományos igazságokon kívül? Ez a kérdés manapság, a tudományok teljes diadalának korában talán szokatlanul hangzik, e dolgotat mindenesetre annak a meggyőződésnek jegyében született, hogy igenis van más igazság a tudományos igazságokon kívül, s ez, a többi között, a

művészet, illetve a költészet igazsága. Ez a tétel persze bővebb magyarázatra szorulna, itt azonban csak a központi kérdésünket közvetlenül érintő vonatkozásait vizsgálhatjuk meg.

Elevenítsük csak fel még egyszer, mi is játszódik le az olvasóban Jurčič szövegének olvasása közben! Maga előtt látja a reggelt, a házzal, a béressel, a szekérrel, a lóval, az egész faluval, az éggel és földdel együtt; röviden: eléje tárul az egész világ; s az olvasó is részesévé, központi szereplőjévé válik e világnak. És a magáénak is érzi. A balesetről olvasván viszont igaz ugyan, hogy tudomást szerzek a szombat estéről, az Opel Recordról, a sofőrrel, akinek vezeték- és keresztnéve van, a Gorenja vas és Trebija közötti kanyarról, a Soráról stb., de ezek a mozzanatok egytől egyig élettelen, tőlem távol eső, önmagukban létező tényezők maradnak, képtelenség őket, ahogy mondani szoktuk, „átélni”. Szó sincs itt semmiféle világról, melybe netán behatolhatna az olvasó: következetesen kívül rekedek e tárgyakon, tényeken és eseményeken.

Idézzük fel még egyszer Kosovel *Sejtelem* című versének első négy sorát:

Mezők.
Út mentén romok.
Sötétség.
Csend. Beteg. Zokog.

E verssorok olvasása közben „látom” a sötétséget, „látom” a mezőt, a romokat az út mentén, s az úton a bánatos szívű vándort. S nemcsak ennyit! Egyszeriben magam vagyok a fájdalmába bénult sötétség vándora, a hontalan, a száműzött. Olyan világba kerültem, mely egyszeriben a sajátom lett: az olvasó szinte állandóan a műalkotás elővárzsolta világ középpontjában van, ennél fogva szakadatlanul átéli — benne él. Ez pedig, hogy közvetlenül beleéli magát e világba, azt jelenti, hogy részese lett e világ igazságának, s hogy az a világ az ő igazsága.

Lám, újra itt vagyunk az igazságnál. Ez azonban már nem a valamiről vagy valakiről kimondott igazság, hanem valakinek vagy valaminek az igazsága. Egy pszichológus vagy szociológus tökéletes részletességgel leírhat mondjuk egy hívőt, s megannyi okot felsorakoztathat hitének megindoklására — ez lesz a hívőről s hitéről kimondott igazság —, a hit igazságát azonban csak maga a hívő ismeri.

A tudomány igazságokat állapít meg reálisan létező tárgyakról, emberekről és eseményekről, a művészet pedig az ember történelmi értelemben vett világának igazságát fogalmazza meg s tárja elénk, miközben bennünket is közvetlen részeséivé tesz ennek az igazságnak. Ez persze nem ellenpólusa, nem is tagadása a tudományos igazságnak, csak más és más-milyen, ami egyébként már abból is kitűnik, hogy csak úgy válik számunkra elérhetővé, ha átéljük, az *adaequatio intellectus ad rem* elvhez

igazodó tudományos kutatómunka révén viszont semmiképp. A művészi alkotás igazsága ennél fogva csak az idők folyamán mutatkozik meg. Hogy is szoktuk mondani? Majd az idő helyükre rakja a dolgokat; magyarán: az igazság csak magában a világ történelmi folyamatában válik nyilvánvalóvá.

E megállapításokat, gondolom, konkrétabb, érthetőbb formába kellene foglalni, a leegyszerűsítés veszélyét is vállalva. Gondoljunk csak ismét Jurčič soraira! Valóban nem reálisan létező tárgyokról, emberekről vagy eseményekről tudósítanak, ezért vonhatnak be bennünket közvetlenül az adott, külön szerkezetű, külön értelmű világba. Ez a világ magában véve először kereknek, biztonságosnak, magabiztosnak tetszik, de egyszersmind mesterkéltén rendszerető, talán még aprólékos is: a székér kerekjei lecsukolva, a pokróc gondosan aláhajtogatva, ki ne látszódjék alóla a szalmával kitömött zsák. E világ távolról sem teljes, ráadásul meglehetősen fakó is: nem tudjuk, verőfényes reggel volt-e vagy borús, vasárnap volt-e vagy hétköznap, az egész kép szürke, hisz csak a pokróc zöld meg a ló sárga színe van meghatározva. A kikerekítettség, a biztonságosság és az önelégültség nem túlságosan meggyőző: mintha valami űrt éreznénk benne.

Egyetlen részletből persze képtelenség megfejteni a fentebb leírt összetevők igazi jelentését. Erre legfeljebb a mű egészének, majd az egyetemes szlovén próza és irodalom szöveggörnyezetének ismeretében vállalkozhatnánk. Annyi azonban már ebből is világos, hogy a nem létező tárgyak, emberek és események „leírásából” bizonyos „magasabb” jelentéstartalmak kerülnek felszínre; a kitalált dolgok révén olyan „magasabb” igazság tanúivá leszünk, melyhez foghatót hiába is keresnénk egy közönséges újsághírben.

Ezek után talán már le is vonhatunk bizonyos következtetéseket az irodalomtudományokkal, különösen az irodalomtörténettel kapcsolatban. Ha a műalkotás e világ igazságát idézi az olvasó elé, ha ezt hozza felszínre, erre világít rá, s ha ez az igazság csak úgy válik számunkra hozzáférhetővé, hogy közvetlen részeseivé válunk az irodalmi alkotás világának, akkor természetesen teljesen fölösleges megkísérelnem elsősorban a szerző élete vagy a kor ismérvei kifejezéseként értelmezni az adott művet, hisz kézenfekvő, hogy az irodalmi alkotás igazsága egyszersmind szerzőjének s a kornak az igazsága is.

Az elmondottakból persze nem az következik, hogy ezek után mellőznünk kell mindenfajta életrajzi, történelmi vagy társadalmi kutatást, csak elvben tisztáztuk, hogy a megfelelő alapokra helyezett életrajzkutatás és korábrázolás rendszerint ugyanazt az alapstruktúrát, ugyanazt az igazságot hozza felszínre, amely abban a pillanatban kezdett kibontakozni előttrünk, amikor beléptünk magának az irodalmi alkotásnak a világába. Álláspontunk annyiban tér el a hagyományos irodalomtörténeti eljárásoktól, hogy míg azok elsődleges, irreduktibilis jelentőséget

tulajdonítanak a szerző életének és a kor sajátosságainak az irodalmi alkotásra nézve, ezekből vezetik le a művet magát és jelentését; más szóval: míg azok a szerző sorsában és az egyes korok ismérveiben vélik felfedezni az irodalmi alkotás forrását, méghozzá oly módon, hogy e forrás egyben a mű magyarázatának kulcsa is — mi azt hangsúlyozzuk, hogy irodalmi alkotás, szerző-sors, kor-sajátosság lényegében egy és ugyanaz, egyazon valaminek, a világ történelmi igazságának jegye, kifejezése, megvalósulása. Konkrétan: Cankar életének hajszára ugyanaz az értelme, mint irodalmának, egy talajból táplálkozott mindkettő. Nem a cankari irodalom gyökerei nyúlnak le tehát a cankari sorsba, hanem egyik is, másik is ugyanazon rétegekből szívja nedveit.

A fentiek alapján talán az is világos, hogy az e dolgozatban taglalt álláspontokat nem lehet azonosítani az úgynevezett interpretációs módszerrel, s az a vád sem érheti őket, hogy természetellenes módon elválasztják az alkotót művétől, vagy hogy eretnek történelmietlen szemléletet igyekeznek érvényesíteni. Az viszont tény, hogy a történelem és a történelmi igazság másfajta értelmezéséről van szó.

E helyütt nem áll módunkban kitérni a történelem és a történelmi igazság értelmezésének kérdésére, de rá kell mutatnunk, ha csak futólag is, az irodalmi műhöz fűződő viszonyának kérdésére. A hagyományos irodalomtörténet rendszerint felállította előbb az adott történelmi folyamat vagy az egyén pszichofizikai törvényeinek sémáját, utána redukciós eljárással ráillesztette az irodalmi alkotást e sémára, illetőleg megkísérelte kitérteni e sémát a mű nyújtotta anyaggal. Nos, éppen ennek az eljárásnak a megváltoztatásáról van szó. A műhöz való viszonyulásnak elvben olyanak kell lennie, amilyenek az irodalmi fejlődés alapjaként bizonyult magában az irodalomban. Cankart például Emerson olvasása közben cseppet sem érdekelte, hogy ennek filozófiája egy adott kor „terméke”-e, egyedül az „érdekelte”, milyen mértékben „hasznosíthatja” Emersont, azaz: Emerson fejével gondolkodott, beleélte magát eszméibe, de nem azért, hogy értelmezze őket, hanem hogy megjelje saját igazságát. Hasonló viszonyulásra bőven akad példa a filozófia történetében is. Egy filozófus, ha valóban az, egyetlen bölceletet nem csupán az egyéni vagy társadalmi ismérvek és sajátságok pusztja eredményeképp fog fel, számára a bölcelet mint olyan lesz csak fontos. Ilyesformán kellene „kezelnünk” az irodalmi alkotásokat is: bízzuk magunkat a bennük megfogalmazott igazságokra, éljük, gondoljuk át őket, nem az interpretálás szándékával, hanem azért, hogy részeseivé válhassunk önnön életünk igazságának. Napjaink irodalomtörténetének alapvető kérdése ennél fogva éppen az, felér-e a mi világunk, a mi történelmünk igazságaihoz, felkészült-e egyáltalán ezeknek az igazságoknak befogadására. Az igazsághoz vezető út pedig saját magatartásunk radikális felülvizsgálásával kezdődik. Jelen dolgozatunk csak bizonyos vonatkozásaira mutathatott rá

e kérdésnek, s nincs is más célja, mint hogy ösztönzést adjon az irodalomtudományoknak önmaguk felülvizsgálására.

(*Jezik in slovstvo*, 1966 XI. szám, 205—213. old.)

STRUKTÚRA ÉS TORTÉNELEM

(részlet)

TARAS KERMAUNER

Franciaországban javában dúl a csata a Sartre-hívek (a marxizmus sartre-i interpretációja, értelmezése) és a strukturalisták (köztük marxisták is, a dialektikus materialisták fajtájából, mint Althusser például) között. Kiindulópontjuk s állásfoglalásuk — az egyik táboré csakúgy, mint a másiké — oly jelentős, vitájuk oly vérmes, hogy egyszerűen nem lehet elsiklani fölöttük. Nézzük például mindjárt az első fogas kérdést: vajon a művészet csupán az emberi természet vagy az emberi történelem kifejezője-e?

Sartre szerint az ember alapjában véve maga a Szabadság, a Negativitás, a tagadás tagadása, szükség, gyakorlat, ami azt jelenti, hogy meghatározott objektív és anyagi feltételek közepette valósítja meg önnön történetét; ez az objektivitás azonban egyszersmind gátolja is megvalósulásában olyan emberellenes erők révén, mint a Mozduiatlanság, az Anyag, a statika, melyek kibillentik az ember szabad tevékenységét pályájáról, s megváltozott formában, olykor önmaga merő ellentétéként dobják vissza kiindulópontjára. Az ember azonban nem hátrál meg. Lényének legbensőbb hangjaira hallgatva szabadon be-behatol újra és újra a világba, hogy ezt az ellenséges anyagot, mely már magában véve exteriorizált, interiorizálja, azaz emberivé, sajátjává gyúrja, s hogy ezáltal a világ gyakorlatilag meghódított területeit belső tartalmi egységekbe totalizálja. Ezeknek az egységeknek legalapvetőbb tartalmi összekötője a történelem. — A másik tábor, a strukturalistáké, ezzel szemben lemond az emberi Szabadság, a gyakorlat, a negativitás és a tett hangsúlyozásáról, s mindent az ideológiákra bíz. Tagjai éppen azzal foglalkoznak, ami objektív, tárgyias, úgyszólván materializált: az objektív világ struktúráival; felderítik ezek szükségszerű viszonyait, melyeknek megvan a maguk törvényei, s melyeket az emberi gyakorlat képtelen totalizálással maga alá rendelni s megváltoztatni. Míg a sartremarxisták mindenekelőtt az ember természetére helyezik a hangsúlyt (ezért szubjektivisták és humanisták), a strukturalistákat elsősorban a világ természete

érdeklí (ezért objektivisták és realisták). Ez a két álláspont képezi jelen vizsgálódásaink tárgyát is.

Irodalomtudományi vonatkozásban a strukturalisták igen komolyan felróják a marxistáknak, hogy nem tisztelik a struktúrák autonómiáját, hogy keverik a szinteket. A klasszikus marxista író — de nemcsak a marxista; a módszer általánosan elterjedt — mondjuk arról beszél, milyen a stílusa egy bizonyos írónak vagy művének, aztán egyszeriben szintet vált, lemerül a szociológia rétegeibe, s úgy vizsgálja az illető stílusát, mint az élethelyzetének, a kornak, a környezetnek, a különféle hatásoknak, az író jellemének stb. következményét (nemcsak tükrözőjét, hanem kifejezőjét is). A haladó marxizmus minden fronton megnyerte csatáját a sztálinista, pavlovista marxizmussal (diamat) szemben, azaz elvetette az irodalomnak visszatükröződés-elvű értelmezését, de ugyanakkor a visszatükrözés helyébe kifejezést iktatott, tehát megmaradt a nívók belső összefonódásának eszméjénél, csak a legdurvább, legprimitívebb hasonulás-módszerrel szakított. Magát az eszmét megtartotta, ami érthető is, hisz nem idegen tőle az a feltételezés, az a gondolat, hogy az ember totalizálja a világot, hogy a világ olyan egység, mely az ember révén nyeri el értelmét. Mindaddig, míg kitart e humanista alapállásnál, nem is szemlélheti másként a világot, mint tartalmi összefüggések szövetényét, hisz a világ az ember világa, az Ember akcióinak tárgya, talapzat, melyre, azáltal, hogy úrrá lett rajta, az ember felállítja saját szobrát. Kérdés: milyen tudományos verifikációra számíthat az embernek eme tevékenysége?

Tudományos verifikáción az objektivitás igazságát értjük, a világ ideológiai megközelítésén pedig a szubjektum igazságát. A szubjektumnak, akár egyéni akár csoportos, határozott, szilárd, a priori álláspontra kell helyezkednie a világgal szemben, döntenie kell a világ ilyen vagy olyan tolmácsolása mellett, ama mércék mellett, melyek által megnyílik előttünk a világ a maga mellénkrendeltségében s feltárja előttünk legrejtettebb tartalmát.

Eközben egyáltalán nincs sorsdöntő jelentősége annak, összhangban van-e a priori ideológiai állásfoglalásom a tudományos igazsággal, tehát a dolgok rajtam kívül álló tényleges képével, a maguk autonóm struktúrájával. Az emberiség története állandó harc az emberek, az ideológiák, a termelési rendszerek, az osztályok, népek, csoportok között, s ebben a harcban eleve másfajta mércék érvényesüinek (egyik sem tagadja ugyan a tudományosakat, de csak másodrendűeknek tartja őket). E harc kimenetelére nézve sokkal kisebb jelentősége van annak, összhangban van-e egyik vagy másik ideológia a tudományos igazsággal, mint az egyéb természetű mércéknek (tetterekészség, életrevalóság, hatalom, harciasság, hit, mítoszok, hadsereg stb.). Két tudós úgy is azonos felfedezés birtokába juthat mondjuk a rákos sejtek természetete, az atom vagy az energiaátvitel stb. kutatása közben, ha az Istenhez, a társadalmi-politikai rend-

szerhez, az erkölcsi elvekhez való viszonyulásuk, a világról kialakult filozófiai-vallásos-eszmei véleményük homlokegyenest ellenkező. A rákos sejtekről tárgyalva megállapodnak abban, hogy a közösen kiválasztott mércéket egy teljesen autonóm területen fogják alkalmazni, egy szándékosan elszigetelt nívón; a rákos sejteknek orvosi, fizikális, de emberi szempontból is megvan a maguk igazsága (a szenvedés igazsága, a félelemé, a veszélyeztetettségé, a balsorsé). Az ideológia végül akár ki is gondolhatja — volt már rá példa bőven az emberiség történelmében —, hogy a rák a bűnös életmód következménye, vagy hogy a genetika a megkerült kapitalizmus feslett találmánya. S ez az ideológia nem pusztán fikció, nem megmosolyogni való halandzsza; ellenkezőleg, teljesen úrrá lehet életeden és halálon, döntő tényezőjévé válhat sorsodnak, s bármelyikünknek alapvető életigazságává, szándékunktól függetlenül. De még így is tény: tudományos érvénye nincs.

Nem szabad elhanyagolnunk egyik álláspontot sem. A strukturalisták szerint az irodalomtörténet tulajdonképpen merő értelmetlenség, hisz nem tudjuk, miként olvad bele — az időben — az egyik struktúra a másikba, mikor változik át; ezért minden struktúra-történelem pusztán ideológiai feltételezés, mely a maga módján eszmeileg igaz lehet ugyan (a tárgy a végsőkig egységesített — az időben), tudományos értelemben azonban nem, hisz nincsenek meg a tudományos verifikációjához nélkülözhetetlen feltételek. De vajon, másrészt, megengedheti-e magának egyetlen népcsoport vagy egyén is, hogy csak arról legyenek elképzelései, amiről tudományos bizonyítéka van, s minden egyébről lemondjon? Ez merő képtelenség; konkrét mindennapi életünk — egyéneké és társadalmi csoportoké — szakadatlan, sőt néha exkluzív állásfoglalásra készít bennünket egy egész sor olyan tényezővel kapcsolatban, melyeknek tudományos feldolgozására még csak ezután kerül sor. S ez elsősorban életünk fundamentális dolgaira érvényes: világnézetünkre, s ennek kapcsán azokra az ágazatokra, melyek ezekkel a fundamentális dolgokkal (többek között a művészettel) foglalkoznak.

E nézőpontból tehát kétféle megközelítésmódját látjuk az irodalomnak. Az egyik az eszmei, a másik a tudományos. Az elsőt akkor alkalmazzuk, ha kulturális, társadalmi, politikai, eszmei harcot kell vívnunk egy esztétikai-ideológiai ellentáborral, mely más stílusra, másféle szemléletmódra esküszik, mint mi. Helyzetértékelésből indulunk ki — tehát az adott irodalmi fokozat vagy struktúra normáiból —, és vizsgálódásunk tárgyát egészében e normák szemszögéből figyeljük s ítéljük meg, e helyzet szempontjából totalizáljuk és kölcsönzünk értelmet neki. A tárgy a legkülönfélébb lehet, rendszerint nincs szigorúan megszabott határa: egy kritikus véleményéről vagy egy költő stílusáról kezdünk el beszélni, s a következő pillanatban már a jellemükről értekezünk, társadalmi determinánsaikról, világnézeti hatásokról, a társadalomról, melyben élünk

velük együtt, s még ki tudja miről nem. Az ideológiai harc kegyetlen és totális.

A tudományos megközelítésmód már egészen másmilyen. Hadd szemléltessem mondjuk a magam példáján. Igyekszem elemzés útján eljutni egy bizonyos irodalmi mű vagy fokozat úgynevezett egzisztenciális struktúrájához, azaz egy olyan racionális modellhez, mely egyszeri, törvényszerű módon s szükségszerűen összeköt, és pontos arányban tartósít egy sor egzisztenciális kategóriát (például szerelem, halál, gyűlölet, hűség, szenvedés, tagadás, idő, tér, lét, semmi, mozdulatlanság, látás, hallás, lidérc, terv stb., stb.). Feltételezem, hogy minden irodalmi alkotásnak megvan a maga egzisztenciális struktúrája, melyet lehetetlen bármely más struktúrára redukálni, hisz egyrészt redukálhatatlan elemekből áll, másrészt pedig maga mint struktúra helyettesíthetetlen. Ez az egzisztenciális struktúra persze nem valóságos tartozéka az adott irodalmi műnek, csupán afféle elképzelt, racionális úton nyert modell, az irodalom értelmével felfogható magvának kristallizációja; nyilvánvaló, hogy az egzisztenciális struktúra után kutatva mindig abból a feltételezésből indulok ki, hogy az irodalmi műnek racionális struktúrája van, azaz olyan a felépítése, hogy racionális modellé ültethető át. Ez viszont szoros kapcsolatban áll egy másik hipotézissel — melyet megkísérlek néhány éven belül egy pontos, hosszadalmas, hatalmas anyagot feldolgozó elemzéssel hitelesíteni —, azzal az eszmével tudniillik, hogy ez az egzisztenciális struktúra racionális megfelelője az irodalmi mű ama tényezőjének, amit a mű sajátos művészi értékének szoktunk nevezni, tehát hogy a racionális struktúrát és az esztétikai tényezőzt eltéphetetlen, szoros belső kötelékek fűzik össze. Az egzisztenciális struktúra felfedésével — ezzel az eminenter racionális, analitikus úton elért felfedéssel — tehát megbízhatóbb módon tudnánk kimutatni a művészi értékeket, mint a hagyományos módszerekkel, melyek elsősorban az úgynevezett és ugyancsak feltételezett (irracionális) esztétikai érzékre hagyatkoznak.

Míg a művészi érték csupán érzékekkel közelíthető meg, s ezáltal mindig igen kedvelt tárgyává lesz az ideológiai értékeléseknek és értékezőeknek, az egzisztenciális struktúrákkal más a helyzet, mert racionális modellekről van szó, s nem okoz különösebb gondot a megközelítésüknél alkalmazandó mércék meghatározása; az egész eljárás intelligibilizációnak van alárendelve, és az értelem számára felfogható. S ha két tudós két különböző egzisztenciális modelljét fedezi fel egyazon irodalmi műnek, nem lesz rá szükség, hogy szembesítsék egymásától eltérő eszmei-esztétikai normáikat, vallási meggyőződésüket, politikai indulataikat, pszichológiai igazodásukat, mindez mellékessé válik a kérdéses mozzanatok és a nézetkülönbségek szempontjából, fölösleges valorizálni vagy egyáltalán vita tárgyává tenni őket, ehelyett mindketten hozzálátanak ismét az anyag tanulmányozásához, módszereik felülvizsgálásához, egyszóval a tudományosan racionális igazolási eljárás lefolytatásához, s

ennek révén mindketten megkísérlik formába önteni az adott empirikus, nem-transzluclid, pozitív, még feldolgozatlan anyagot, felfedezni benne, megkonstruálni belőle az egzisztenciális struktúra modelljét, azt a modellt, mely tényelegetesen megfelel a szóban forgó irodalmi alkotásnak; eközben megkísérlik kiküszöbölni az ideális módszer és az elemző személy objektív lehetőségei közti különbségből adódó hibákat, helyesen alkalmazni, s szubjektív adottságaikkal mind jobban megközelíteni e módszert.

Képzjük el tehát, hogy itt áll előttünk egy sor háború utáni szlovén költő vagy néhány jellegzetes fejlődési szakasz kidolgozott egzisztenciális struktúrája. E helyütt természetesen lehetetlen bármelyiket is teljes egészében, részleteiben leírni, legfeljebb nagy vonalakban vázolhatjuk fel őket (ne feledkezzünk meg róla, hogy struktúrája lehet egyetlen versnek, verseskötetnek, költői korszaknak, magának a költőnek mint olyanak, de egy bizonyos fejlődési szakasznak is, tehát több költőnek együtt; mindegyiket a maga egyszeri, redukálhatatlan formájában kellene megfogalmazni, az elemek — egzisztenciális kategóriák — belső, szükségszerű arányának megfelelően); esszénkben tehát be kell érünk a struktúrák esszéisztikus ismertetésével — noha a tudomány elfogadhatatlannak tartja ezt az eljárást.

A struktúrák közti hasonlóság kézenfekvő, több mint kézenfekvő. Tudjuk, hogy a verseket olyan költők írták, akik egytől egyig — kivétel nélkül — társadalmi egyedek, akik olvasták elődeik műveit, reagáltak rájuk, részben tanultak belőlük, részben elvetették őket, s a maguk megélt, felfogott, befogadott világából merítve újfajta poézist, új struktúrákat hoztak létre. Tagadhatatlan a tény, hogy a struktúrák között szoros belső összefüggés van: a második, intimisztikus szakasz kétségkívül az előző struktúrából ered, felhasználja annak elemeit, de — önnön egységével s normáival összhangban (új struktúrába szervezve a világot, az anyagot) — másként értelmezi, másként rendszerezi őket (ez az értelmezés mindig az új struktúra megalapozásának szellemében történik). A harmadikként vázolt struktúra — mely esetünkben a versek s gyűjtemények születésének esztétikán kívüli, banális történelmi idejét tekintve is harmadik — ismét csak szemlátomást az előzőnek folytatása, az előző egyes elemeinek radikalizációjái, más elemeinek elvetésével, az első szakasz — a második által elvetett, megtagadott — elemeinek újbóli időszerűsítésével; természetesen önnön struktúrája értelmezésének, értékelésének határain belül. Ugyanez vonatkozik a negyedikre is.

Számtalan példát sorolhatnánk fel e belső összefüggések ilusztrálására.

Az egyes struktúrákat összekötő láncszemek pontosan és félreérthetetlenül meghatározhatók. Egy-egy költő fejlődési útját követve igen sok struktúráközi verset találhatunk; ezek egyrészt előrejelzik az újat, de még nem tartoznak hozzá, nem épültek beie egzakt szövetébe, másrészt

viszont még nem rugaszkodtak el a régítől, tehát afféle basztardok. Hova soroljuk őket? Vagy nem is tekinthetjük őket irodalomnak, illetve művészetnek? Akár azt is megtehetjük, hogy az egyes egzisztenciális mozzanatok (idő, halál, szerelem stb.) is elszigeteljük a többiektől, kiragadjuk őket abból a struktúrából, amelybe tartoznak, s leírjuk fejlődésüket: maguknak az elemeknek a fejlődését. Ha tehát ezek az elemek — egzisztenciáliák, fogalmak, képzetek — tökéletesen meghatározható módon mozognak s közben természetet, azaz jelentéstartalmat változtatnak, akkor ez az átváltozás elegendő bizonyíték a történelem létezésére. Az viszont igaz, hogy egy-egy egzisztenciália jelentéstartalmának módosulását csak a maga megváltozott struktúrájához viszonyítva lehet megállapítani, azaz az új jelentésrendszerben elfoglalt (megváltozott) helyéhez viszonyítva. S addig? Addig a struktúrák nem mozdulnának, nem fejlődnének, nem változnának, szigorúan megszabottaknak kellene tekintenünk őket, mindegyiket külön a maga elvi felfoghatatlanságában; alkotórészeikre, elemeikre pedig változó mivoltukban tekintenénk, mint közönségesen?

Világos, hogy a strukturalista kritika addig lesz pontos, amíg a különböző szintek eklektikus keveredését bírálja és ellenzi, teszem azt a teljesen leegyszerűsített átmenetet, a társadalmi vagy pszichológiai régiókból az esztétikaiba; az időközben lejátszódott transzmutáció bízást oly bonyolult, hogy új módszereket kellene felkutatni, melyekkel nem-ideológiailag, tudományosan kimutathatnánk a szintek transzformációját (olyasféleképp, mint az elektromos feszültség transzformációját a transzformátorban); a transzformátorok és a transzformálódás rendszerének olyannak kell lennie, hogy értelmünk felfogja és sémáján eligazodjon. Ilyen sémával viszont egyelőre még nem rendelkezünk, a különböző szintű struktúrák közötti összekötők még hiányoznak. De vajon érvényes-e ugyanez az azonos szintű struktúrák kapcsolataira is (mondjuk a költészetben belül)? Semmi kétség, itt is transzformációról van szó. A struktúra nem afféle kötetlen, esetleges, rétestésztaszzerű, képlékeny, piasztikus, ideiglenes kapcsolata az egzisztenciális kategóriáknak, melyet minden egyes költői opus minden egyes mozzanata megváltoztathat, átalakíthat, úragyúrhat, új értelemmel ruházhat fel. A struktúra zárt, statikus, szilárd, szinte megkövesedett séma, melynek megvannak a maga belső törvényszerűségei; az egyes egzisztenciális mozzanatok általa mint egész által, mint séma által nyernek értelmet. A költői alkotómunka már mint fix rendszerbe illeszkedik bele az adott struktúrákba, s ez a rendszer a maga képére formálja a költői gyakorlatot, önnön törvényeinek és jelentéstartalmának rendeli alá. Az ember nem szubjektum s nem kreatör, hanem a struktúrák önreprodukciójának anyaga. Ez a tétel — mely természetesen teljesen ellentmond a klasszikus humanista felfogásnak, annak tudniillik, hogy a struktúra az objektivitás (a nyersanyag), mely bizonyos ellenállás árán ugyan, de végül is mindig behődöl az emberi

kreativitásnak s Törvényeinek — áll, s erről lépten-nyomon meggyőződhetünk. Az egzisztenciáliák kisiklanak a költő — az alkotó — kezéből, s maguk rendeződnek el olyan rendszerbe, mely az alkotó számára sorszerűnek, titokzatosnak, homályosnak, irracionálisnak, érzelmekre épültnek tetszik. Minden költő tisztában van vele, hogy nem írhat akármilyen verset, csak olyat, mely úgyszólván eleve beleillik az ő világába. De hát mi is az tulajdonképpen: az ő világa? Ő maga teremtette? Vagy netán olyan világ ez, mely úgy kerekedett ki — keze alól — magától, szinte tudtán kívül, hogy aztán őt magát — mint alkotót — is meghatározza, korlátai közé kényszerítse, jelentéstartalmakat diktáljon neki, úgy határozza meg helyét e világ keretén belül, mint valami dolgot, mint a maga szubjektivitása fölé rendelt objektív rendszerét?

Ám, ha megértjük s elfogadjuk is ezt a strukturalista nézőpontot, nem mondhatunk le arról sem, amit az imént állapítottunk meg, ugyanilyen világosan, arról tudniillik, hogy nyilvánvaló a belső összefüggés az egyes struktúrák, kialakulási folyamatok között, s hogy ez az összefüggés nem véletlen, hanem — bizonyíthatóan — időbeli folyamat, egyazon történelem fejlődési fokozatainak sora. Hogyan egyeztessük össze, hogyan kapcsoljuk hát össze ezt a kettőt? Összeegyeztethető-e egyáltalán? Vajon tekinthető-e egyáltalán másnak az egyes egzisztenciáliák, míg nem tartoznak egy meghatározott struktúrához, mint pusztán lehetőségnek, olyasvalaminek, ami ténylegesen létezik ugyan, ám jelentősége, racionális egzisztenciája nincs. Vajon ez az egzisztenciália — valamiféle határlétezősége az embernek — azonos-e az emberi természettel, ha tekintetbe vesszük, hogy a struktúra viszont azonos a kultúrával, s ezáltal persze a normával, a jelentéstartalommal, az igazsággal? Amikor az imént arról beszéltünk, milyen kézenfekvően sorakoznak fel a struktúrák a történelemben, azzal még egy szót sem árultunk el arról, mi is s milyen is ez a történelem, hol kezdődik, merre tart, mi a Logosa. Ez a kérdés is nyitott marad; hisz mi más a történelem, mint pusztán eszmei totalizáció, egy irodalmi alkotáson s ezek struktúráján kívül álló valakinek a műve, aki a maga módján, a maga gyakorlati a priori ideológiai világnézetének megfelelően magyarázza vele a világot? Márpedig, ha ez áll, akkor a történelem valóban ideológia, ez esetben pedig jobb, ha megmaradunk tudósoknak és beérjük az egyes struktúrák tanulmányozásával külön-külön, illetve megkísérelünk betekintést nyerni kapcsolatainkba, — a történelem ilyen ideológiai értelmezése szempontjából ezek a kapcsolatok kívülről kerülnek az irodalmi műbe. De vajon ez volna-e a történelem egyetlen lehetséges interpretációja? Nincs-e vajon egy másfajta — alaposabb — történelem, melyet nem kívülről viszünk az irodalmi műbe, mely magában véve eredendő és immanens időbeli kapcsolat a struktúrák között: a kapcsolatoknak az a kapcsolata, mely olyankor jön létre, amikor a gyakorlati energiák (az alkotóié) átalakulása lejátszódik az adott struktúráknak megfelelően, s amikor egyszersmind ezek a struktúrák maguk is

sürgetik a transzformációt, a megoldást, maguk erőltetik — miután elég telítettnek s belső ellentmondásoktól terhesnek érzik magukat? Ez az eszme tisztelné a strukturák autonómiáját, önállóságát, hisz azok saját törvényeik szerint változnának s nem a szerzők hiányérzetéből fakadóan (ez az ok egészen más — lélektani stb. — szinten játszik szerepet), de vajon nem Hegel ellentét-telítettség és -megérlelődés logikájának szabályai szerint történő autogén struktúra-mozgás-e ez akkor? A történelem itt valószínűleg feltételezés, az autogén struktúra-mozgás pedig e feltételezés konkretizálása. De ugyanakkor még mindig nyitott a kérdés: hoi kezdődik a történelem, s hol végződik? Vajon ott végződik-e, ahol az interpretáló áll, tehát azon a ponton, ameddig eljutott, önmaga fejlődésének utolsó lépcsőfokán? Vajon a tisztán empirikus utolsó lépcsőfok — az, amely az írás pillanatához legközelebb esik — egyben magának a történelemnek a legutolsó lépcsőfoka is? Ez abszurdum, hisz tapasztalatból tudjuk, hogy minden utolsó mögött ott van egy újabb utolsó, mely utolsó előttivé avatja az előzőt, s új távlatot, új logikát nyit a visszatekintésre. Hegel nem mondott ellent önmagának, hisz kijelentette, hogy egymagában áll a végponton, sehol senki, sem előtte, sem mögötte. Hány év múlt el Hegel óta, vajon attól kezdve az irodalom csak önismétlés, stagnálás, egy helyben topogás volna? A művészet világtörténelmi sorsára még talán érvényes is ez — bár nem valószínű —, a háború utáni relatív szlovén költészetre azonban semmiképp; ennek a poézisnak a maga relatív kereteiben világosan kivehető a fejlődési, vonala, a változása. Nos, akkor most újra csak a második, az ideológiai változat marad hátra, s egyszerűen meg kell barátkoznunk azzal a gondolattal, hogy minden ember, tehát a költő vagy kritikus is, aki a költészet időbeli fejlődésének pillanatnyilag utolsó lépcsőfokán áll, saját normáinak szemüvegén át vizsgálja az elmúlt időt, saját normáinak megfelelően totalizálja a történelmet, és csupán azért itathatja át Logosszal (Értelemmel), mert a maga ideológiai logoszáról van szó, arról, hogy ő kölcsönöz értelmet a világnak, s nem azért, mert magában a történelemben fedezte volna fel e Logoszt? Vagy inkább — s talán ebben rejlik a megoldás kulcsa — a történelem totalitásának detotalizálásáról van szó, nyitott történelemről, mely fel-feltárja, de egyszersmind rejteti is értelmét, tehát újra és újra kiszolgáltatja magát az őt eszmeileg interpretáló ideológiának, de oly módon, hogy e kiszolgáltatottság alapja rejtve marad, illetve csak fel-felsejlik minden ideológiában magában, úgyhogy lényegében megőrzi kimeríthetlenségét, s mint ilyen engedi át magát újra és újra a gyakorta ismétlődő totalizáló interpretációknak? Úgy értelmezzük tehát az irodalomtörténetet — az irodalmi alkotások egzisztenciális struktúráinak belső időbeli összefüggéseit — mint a tudományos és az ideológiai, a totalizáló és az analitikus megközelítés termékeny, kibogozhatatlan, feltáró homályban hagyó kombinációját? S ezek szerint a művészet a természetnek és a történelemnek, a világnak és az embernek a

kifejezője egyszerre, annak a kettősségnek, mely önmaga megteremtőjévé és elpusztítójává válik rezignáltan tehetetlen s egyszersmind csodálatos alkotóerejű, lankadatlan, emberi-természeti kezünk örök relatív abszolútumában és abszolút relativitásában?

(*Struktura in zgodovina*, Struktúra és történelem, 1969, 5—10. és 12—17. old.)

DOMINIK SMOLE DRÁMÁIRÓL

(részlet)

ANDREJ INKRET

Vizsgálódásaink során ugyanis igyekszünk megmaradni az irodalomnál mint olyannál, az írott mű saját „irodalmi” dimenzióinál, tehát figyelmen kívül hagyjuk az eredeti térfogatán kívüli — feletti vagy alatti — dimenzióit, amelyek közül napjaink szlovén publicisztikájában különösen azok az irodalmi szövegelemek kerültek túlsúlyba, melyek révén ilyen vagy olyan módon szót lehetett ejteni a háború utáni szlovén gondolkodásmód (és világszemlélet) megnyilvánulásairól vagy fejlődéséről általában. Tény, hogy Smole drámaírói munkásságából is ki-kicsengnek ilyen hangok, ezeknek azonban, véleményünk szerint, nincs döntő, konstitutív hatásuk magukra az egyes szövegekre. Más szóval: nem az a célunk, hogy kimutassuk, milyen mértékben és hogyan foglalták magukban Dominik Smole drámái a háború utáni szlovén valóság egyetemes eseményeit és fejlődését, milyen alapvető viszonyulás olvasható ki belőlük e történésekkel s e fejlődéssel szemben, és milyen konstitutív részük volt e folyamatokban. Mi tudniillik vizsgálódásaink közben elsősorban úgy tekintünk az irodalomra, mint az alkotótevékenység autochton és autonóm területére, melynek persze megvannak a maga külön törvényei; ezeknek a törvényeknek aránylag nagy hányada ontológiai jegyeik szerint is tanulmányozható és definiálható. Szó sincs, természetesen, holmi formai vagy stílusközponti kutatásról; a jelentéstartalmak alapterületét szeretnénk megrajzolni, azt, amelyet az adott irodalmi mű hoz fel színre, s mely tényleges és verifikálható kereteiben közös síkja kell, hogy legyen a legkülönbélebb beállítottságú értelmezéseknek és interpretációknak. Dominik Smole drámáiról szóló esszénk tehát már kiindulópontját tekintve sem lehet e drámák hagyományos értelemben vett interpretációja vagy kritikája. Nem azonosítható tehát az olyan fajta irodalomtölcésséggel sem, mely úgy beszél a műről, hogy egyúttal saját egzisztent-

ciális tapasztalatait hangoztatja, mely elsősorban s (nem)explicité azokat a tulajdonságait fedezi fel az irodalmi műnek, amelyek ilyen vagy olyan okból megfelelnek (nem felelnek meg) egzisztenciális tapasztalatainak, történelmi státusának és esztétikai (eszmei, stílusbeli, nyelvi stb.) normáinak — s melyben persze eredendően megvan a lehetőség a szubjektivitásnak és az ideológiának az irodalmi műre való rávetítésére. Az ilyen irodalomszemlélet arra használja fel a műalkotás többértelműségét, illetve jelentéstartalmának polivalenciáját, hogy egyetlen jelentésre redukálva le a műalkotást, saját szubjektivitásának szintjét kötelező érvényűnek, az ideológiát a világ magasabb rendű változatának nyilvánítsa. Röviden: a norma, mely — mint alább kiderül — mindig a szubjektivizmus kifejezője, önmagát a szubjektivizmus állandó átmenetének, felsőbbrendűsítésének tekinti, igazolását és értelmét tehát csupán a világ leegyszerűsítése, megváltása révén nyeri el. Az az irodalmi mű, melyben a szubjektivizmus kritika és interpretáció formájában nyilvánul meg legkifejezettebben, már a priori nyíltsága, „áttetszősége” miatt sem vehet gátat a szubjektivizmusnak, ellenkezőleg, szinte létalapot biztosít számára, s — mint több értelmű, polivalens struktúra — benne konstituálódik maga is. Ezzel kapcsolatban egy rendkívüli jelentőségű, eddig jórészt feltérképezetlen kutatási terület nyílik meg előttünk.

Meghódítására persze csak úgy nyílik mód, ha a szubjektivizmus mint olyan kitarulkozik önmaga előtt, ha megválaszolja önmagát, s ha ezáltal az irodalmi mű elolvasására, bírálatára vagy interpretációjára közben ráébredünk saját valós — descendens — alapjainkra és lehetőségeinkre. Ezzel egyszerűsödik autentikus módon tudatossá válik az irodalmi mű többértelműségének és polivalenciájának kutatása, érthetővé, hogy valóban tág teret nyújt a szubjektivizmusnak mint olyannak, s a normának, mely korántsem transzcendens immár a világhoz viszonyítva, hanem önmagában véve a folyamatosságában szemlélt történelmi világ adott fejlődési fokának explikációja illetve kifejezése. Ebből pedig két következtetés is leszűrhető: ha minden olvasás szubjektív folyamat, s ha az irodalmi alkotás lehetővé teszi ezt a szubjektivizmust, hisz mint irodalom maga is benne konstituálódik, ha ezáltal nyilvánvalóvá válik teljes nyíltsága, de egyben megközelíthetlensége is (nincs olyan olvasás, mely teljes egészében kimerítené az irodalmi művet) — akkor világos, hogy minden irodalomról való értekezés, minden kritika és interpretáció szükségszerűen önkényes, relatív vagy legalábbis kifejezetten parciális, hisz nem mondhat ki egyetemes igazságokat az irodalmi műről, éppen saját szubjektivizmusa gátolja ebben, úgyhogy az olvasás illetve az olvasás leírása sohasem s elsősorban nem lehet más, mint az adott szubjektivitást átható igazság kimondása és tematizálása. A másik következtetés: joggal merül fel a kérdés, mi lehet az oka, hogy az irodalomról szóló irodalom oly gyakori és elterjedt jelenség, holott minden jel arra mutat, hogy önkényes, relatív és parciális. Hadd tegyük sietve hozzá azt

is, hogy a kísérőtevékenység alapját és valós lehetőségeit az estek többségében homály fedi, hogy szinte szabály szerint az irodalmi mű felsőbbrendűsítőjének tekinti önmagát, s hogy a szövegek ontológiai sajátosságai révén akar eljutni a világ, a kor illetve az adott irodalmi mű történelmi szintje totalizálásáig; vagy a konkrét történelmi gyakorlat víziójával véli felfedezni létezésének értelmét, kritikai tevékenységként kapcsolódva bele, részt kívánva vállalni a világ berendezéséből, megjavításából és megváltásából, miközben az emberi alkotómunka egyik központi területévé avatja az irodalmat. Az „irodalmiság” mint ontológiai sajátosság persze mindkét esetben zárójelbe kerül, hisz az irodalmat világosan megfogalmazott és gyakorlati célok megvalósítására irányuló tevékenységként kezeli — értelmét, jelentőségét és konkrét értékét természetesen e célok tükrében határozza meg. Az irodalom a történelmi gyakorlat eszközzé válik. Az irodalomról szóló irodalomnak tehát e felfogás szerint, más dolga nincs is, mint leírni a történelmi teret és kort, melyhez maga is tartozik, s rávetíteni a tárgyalt irodalmi szöveg megfelelő vonatkozásait. Az irodalmi műnek mint olyannak magyarázatába jobb nem bocsátkozni. Josip Stritarnek (1866)* vagy Boris Zihrinek (1949)** dr. France Prešerenről írt tanulmányait például lehetetlen Prešeren költészetének szemszögéből olvasni; ezek elsősorban e költészet különleges megközelítésének (szubjektivitás, történelmi korszak, norma stb.) kifejezői, leírásai; a megközelítésmód különlegessége az adott esetben összehasonlíthatatlanul kifejezettebb, mint a tárgyalt olvasmány. E tanulmányokban figyelmünk és érdeklődésünk nem Prešerenre irányult, hanem Stritarnek és Zihrinek a költőhöz való viszonyulására. Itt természetesen nem térhetünk ki e helyzetcsere okainak megvizsgálására, az azonban kézenfekvőnek látszik, hogy szoros kapcsolatban kell lenniük a kor illetve a történelem bizonyos eseményeinek egyik-másik dimenziójával. Nyugodtan leszögezhetjük, hogy az irodalmi mű ilyenformán érintetlen, s továbbra is nyitott maradt, s stritari, zihleri megközelítésmód pedig bezárult, elszakadt a *Poezijetól*, költői explikáció helyett korrajzot szült.

S ezen a szinten persze csak szubjektivistikus, önkényes dimenziókat fedezhetett fel Prešeren könyve kapcsán, melyek csupán ahhoz a korhoz, illetve a korba ágyazott költészethez kötődnek, melyben az illetők Prešerent olvasták. Az *Esszé Dominik Smole drámájáról* ezzel szemben igyekszik magukhoz az irodalmi művekhez kötődni, kizárólag az irodalomról mint olyanról beszélni, meghatározni ontológiai fundamentumát, objektíve verifikálható dimenzióit, ily módon kísérelve meg elkerülni a történelmi dokumentummá kövülés sorsát. Figyelme az első pillanattól kezdve az irodalom elsődleges kiterjedésére irányul, tehát amennyire csak

* Josip Stritar: *Klasje z domačega polja*, (bevezető Prešeren *Poezije* c. kötetéhez), Ljubljana, 1866

** Boris Zihrel: *France Prešeren, pesnik in mislec*, SKZ, Ljubljana, 1949

lehet, lemond saját külön egzisztenciális, szubjektív vagy történelmi tapasztalatrendszerének és normáinak kidolgozásáról, s hagyja, hogy az irodalmi művek maguk beszéljenek önmagukért. Abból indul ki tehát, hogy tudatában van az irodalomról szóló irodalom, azaz önmaga, önkényességének, relativitásának és parciális voltának s egyszersmind az irodalmi mű áttekinthetetlen többértelműségének, polivalenciájának is. Egyszóval az irodalmi mű fundamentális lényegét igyekszik felfogni, értelmének azt a síkját, mely közös tere lehet a benne lejátszódó legkülönbözőbb megközelítéseknek illetve szubjektivizmusnak. Közben persze tisztában kell lennünk azzal, hogy ezt a lényegét, ezt a teret csak legáltalánosabb kereteiben tudjuk meghatározni, s hogy a jelek szerint szinte elkerülhetetlen az egyetlen jelentésre való redukálása, tehát a szubjektivizmusnak az irodalmi mű lényegébe, belterületébe való behatolása. Ezzel magyarázható, hogy az alapvető kérdés, a *mi is az irodalom?* kérdése, melynek valójában a kezdet kezdetén volna a helye, hisz benne foglaltatik az itt csak vázlatosan ábrázolt kérdéskör egésze, csak a könyv közepe táján vetődik fel, afféle cezúraként, megvilágítandó az irodalomról szóló irodalom problematikus dimenzióit, s hogy dolgozatunkban e dimenziók több-kevésbé explicit leírására is vállalkozunk.

(*Esej o dramah Dominika Smoleta*, Esszé Dominik Smole drámáiról, 1968, 6—10. old.)

SZILÁGYI Károly fordítása

HAGYOMÁNY

A VAJDASÁGI ÉPÍTÉSZETI SZECCESSZIÓ TÖRTÉNETÉBŐL (VI.)

A VITRÁZS ÉS A KERÁMIA A VAJDASÁGI ÉPÍTÉSZETBEN

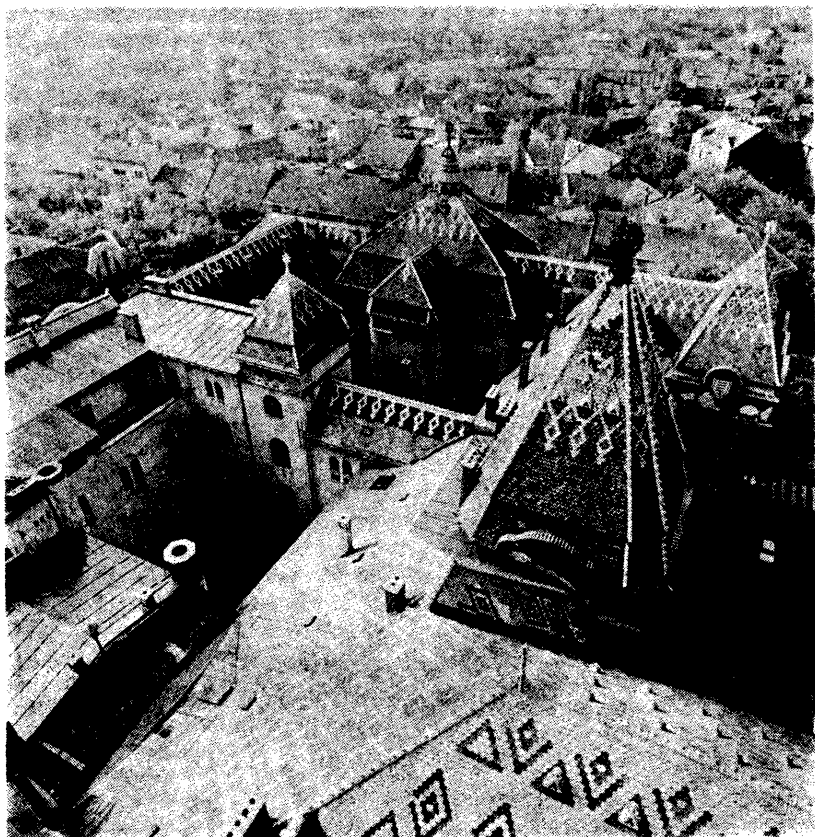
A századforduló építészetének két sajátos és rendkívül pittorreszk eleme napjainkra is fennmaradt a vajdasági városok urbánus örökségének a részeként. A Zsolnay-kerámiáról és a vitrázsról van szó, amelyek sajnos kezdenek eltűnni, és egyre kevesebb színgazdag majolikamázás, pirogránit cseréppel fedett tetőt láthatunk. A vitrázsok szintén eltűnnek, és alig vannak épen megőrzöttek. Mind az egyiknek, mind a másiknak a ránk maradt példányai beszédes tanúi, hogy esetenként az ember élet- és munkakörülményeit kiváló alkotások gazdagították és humanizálták.

Nálunk eddig még senki sem foglalkozott külön a Zsolnay-kerámiával mint képzőművészeti örökséggel. Kizárólag az építészet és a társzművészetek együttesének az elemeként ismerik.

A vitrázsokról pedig még csak említés sem történik. A szabadkai városháza nagy tanácstermőt díszítő vitrázsok visszaállításával (1977. november 26.) a helyzet megváltozott.

A szecesszió építészetének vidékünkön való tanulmányozása és kutatása így új méreteket ölt, és izgalmas munkafeladatok elé állít. A művészettörténet ismert nevei értékes alkotásainak az esetleges felfedezése mellett felvetődik ennek az örökségnek a korszerű építészetre gyakorolt hatásának a kérdése és a már létrejött eredményeknek az áttekintése.

A szecessziót megelőző időszakra a forma és az anyag viaskodása a jellemző. Az eklektikus építészet például a műtörténet túlhaladott, nagy korszakaira tekintve, utánozza a gótika, a reneszánsz és a barokk díszítő-elemeit, de a képzőletgazdag formák kő és márvány helyett gipszöntvényekbe merevednek. A gipsz emellett még nem is tartós. Zsolnay Vilmos (1828—1900) megérezte az idő szavát — a polgárság csillogás, akár hamis ragyogás utáni vágyát —, és hozzálátott az épületburkolat-gyártáshoz. Kerámiái, amelyekkel 1850 körül és valamivel később, 1880 táján a pécsi épületeken kísérletezett, egyre gyakrabban váltak az épületek hangsúlyos, nemcsak dekoratív, hanem anyagilag is értékes elemeivé. Az 1880 után emelt épületeket, különösen a nyaralókat, középületeket és



A szabadkai városháza díszes tetőzete

díszesebb palotákat már pirogránit fedi, mint például a Palics-parti Bagoly-várat és Lujza-villát, a nagybecskereki városházát stb. Manapság ezek az épületek elsősorban színes fedelükkel hívják fel magukra a figyelmet. Ezek a tetők már megélték egy emberöltőnyi időt, de a színes cserепek semmit sem vesztek élénkségükből. Szemmel láthatóan a forma és az anyag bekövetkező harmóniájának a szerencsés megnyilvánulásai. A pirogránit hamarosan meghódítja a falfelületeket, szökőkútként vagy másféle díszként önállóan tölti ki a parkokat, a tereket. Belső díszítésként a művészi tökélyre vitt kályha, kandalló, virágváza, étkészletek stb. mintázásában jut kifejezésre. Az emberré válástól bennünket kísérő égetett agyag a múlt század végén káprázatos virágzásnak indul.

A szecesszió művészete ugyanis egy olyan alkotói időszakra terjed ki, amelyet szabadon a lélek számtalan megnyilvánulási formái egységes virágzásának nevezhetünk. Ez a mindenre kiterjedő virágzás kiterjedt a kreativitás minden területére, és jegyei felismerhetőek. Mind a képzőművészetben, az irodalomban, a zenében, az építészetben, mind a divatban és a hétköznapi életben. A kerámia és a vitrázs legtökéletesebb megvalósulási formájukban a századforduló szertehullámzó képzeletvilágának a rendkívüli kifejeződései.

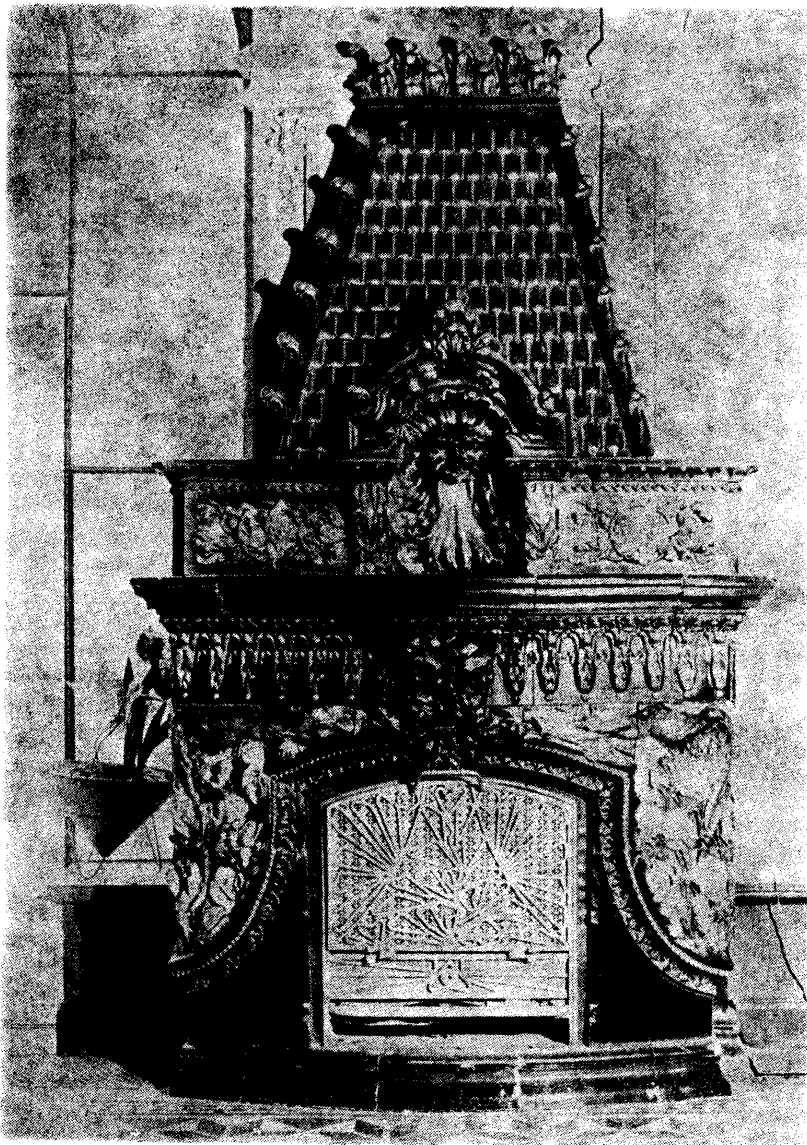
A tudomány fejlődése, az ipari lehetőségek, az ember átfogóbb tájékozódása és hallatlan tudásvágya különböző kutatásokat ösztönöztek, többek között a gyártási folyamatok területén is. A kerámiára és a színes üvegre irányuló kísérletek sajátos kihívást jelentettek. Mindkettőt számos tapasztalatok gazdagították és vitték tökélyre. Tiszteletre intő helyett sérthetetlen és titokzatos tekintélyükkel versenylázat váltottak ki a soron következő évszázad nevében. Zsolnay Vilmos rendkívül hátrányos módon szerzett magának világhírnevet az 1878. évi párizsi világkiállításon, ahol nagydíjat nyert: „Tény az, hogy a párizsi világkiállítás zsűritagjait, akik pedig kerámiai szaktekintélyek voltak, olyan dilemma elé állította gyártmányaink újszerűségével, hogy kerámia-kémiai vizsgálatnak vetették alá a gyártmányt, mert nem akarták elhinni, hogy a porusos cserépen ólommentes, nagy hőmérsékleten olvadó máz van. Vizsgálat után odaítélték a kiállítás nagydíját.”¹ Hozzá hasonlóan Róth Miksa (1865—1944) is világhírűvé vált Tiffany (Louis Comfort, 1848—1933) ismert kísérletező és gyáros opaleszcens üvegének az alkalmazásával és tökéletesítésével. Az üvegfestéssel foglalkozó Róth technológusként sokkal ismertebb, ugyanis a tehetséges festő előtt addig meg nem sejtett színtartományokat tárt fel és a vitrázsokat az ő vázlataik alapján készítette.

A múlt század utolsó évtizedének az elején Zsolnay Vilmos Wartha Vince (1844—1914) és Petrik Lajos kutatási eredményeire alapozva bemutatva híres termékét, az *eoizint*,² ami az 1900. évi világkiállításon győzedelmeskedett, ugyanabban az évben, amikor Zsolnay Vilmos meghalt, a Zsolnay-kerámia pedig mind szakmai, mind a művészetkedvelő közönség körében fogalomná vált.

A gyártási eljárások eredményei és az anyag lehetőségei gazdaggá tették a művészi kifejezés lehetőségét, és ezért teljesen érthető, hogy Lechner Ödön (1845—1915), a magyarországi szecessziós építészet kezdeményezője is nagy érdeklődést mutatott a kerámiának az épületek művészi megformálásában való alkalmazása iránt.

¹ Grofcsik János: A Pécsi Porcelángyár termékeinek fejlődése kerámiai szempontból (100 éves a Pécsi Porcelángyár, tanulmánykötet, Pécs, 1971), 170. old.

² P. Brestyánszky Ilona: A flambémáz és az eoizin nemzetközi összefüggései (Uo.), 71. old.: *Eoizin* — az edény felületére felvitt fémoldatok, amelyek a redukáló égetés után fémfényű, irizáló felületet adnak. A redukációs máz egy fajtájának, a Zsolnay-féle gyártmánynak az elnevezése.



Zsolnai-kandalló a beočini kastélyban

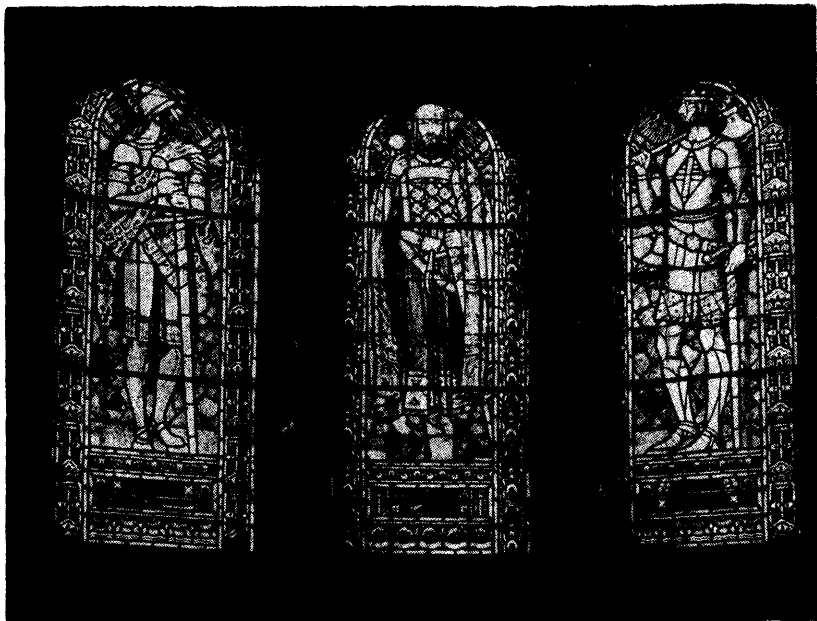
1890 után „minőségileg új burkoló és díszítő stílus kezd kialakulni, s ez különleges tulajdonságaival méltó magyar kiegészítője az európai Jugendstil szellemének. Ez a stílus Lechner Ödön és Zsolnay Vilmos nevéhez fűződik, s legtisztábban képviseli a magyar építészeti és iparművészeti szecessziót”.³

Lechner a szabadkai Leovits-palota építéskor (1893) még a francia reneszánsz hatása alatt állott, de a pirogránitnak már jelentős szerepet adott. Jakab Dezső (1864—1932) 1894. október 2-án szintén itt írta alá egy Zsolnay-kerámias, eklektikus motívumokkal díszített palotának a tervét.

A kerámia építészeti térhódításának Vajdaság területén a körülményeknek köszönhetően néhány kiemelkedő, gyakran említett emléke van. Ezúttal csak kettőt emelünk ki: a szabadkai Raichle-palotát és a városházát. Az 1903-ban tervezett Raichle-ház képzőművészeti értékét mindenképpen a kerámiának köszönheti. Raichle elképzelését és kavargó képzeletvilágát a Zsolnay-gyár szakemberei elképesztő ügyességgel és lelkesedéssel követték, s elvitathatatlan, hogy a tervező nagy bizalmat vetett az együttműködés szerencsés kimenetelébe. A ma is figyelemreméltó és elismerésre készülő épület gyakran indít el a kerámiának a korszerű építészetben betöltött helyével kapcsolatos beszélgetéseket. Alkalmam volt részt venni a művésztelep résztvevőinek a megbeszélésein, amelyeken olyan tekintélyek is megjelentek, mint Bogdan Bogdanović, az ismert emlékmű-tervező és Mihajlo Mitrović műépítész, teoretikus és kritikus, ahol a Raichle-palotát új alkotások lehetséges ösztönzőjeként említették. Egyes eredmények ismeretesek a számunkra, mint például a topolyai „kisszintézis”, ami egész sor objektumra kiterjed, valamint az újvidéki, kikindai, szabadkai stb. példák. A szabadkai városháza gazdag kerámiadíszével ellentétben áll azzal az építésztechnikai hozzáállással, ami állítólagos funkcionalizmusával megfosztja az ember környezetét a képzelt megnevesítő elemeitől és az emberi melegségtől. A korszerű építmények többségének a nyers formáival és tartalmatlanságával szemben a városháza élményét a tető játékosága és az élénk színek, a csipkés díszek egy dimenzióval gazdagítják, hogy a torony kilátójából szemléljük. Ez az embernek szánt kellemes benyomás hiányzik a mi, pannon égtájrja tévedt csupasz „mediterrán” tetőteraszainkról.

Az épületekbe lépve ismét a kerámia pazar művészi ihletettséggű változatai fogadnak. A szabadkai városházán az ismert eozin, számos épületben pedig a századfordulóról megőrzött kályhák és kandallók. A Zsolnay-gyár egyik kivételes példánya a „beocsini udvar” 1890 körül gazdagon mintázott kandallója, ami a vendéglátóipari létesítményé átalakított objektum iparművészetiileg elvitathatatlanul legjobb díszítőeleme. A parkokban szintén fellelhetjük ezt a kerámiát, Palicson például a

³ Petényi Katalin: A magyar szecessziós építészet és a Zsolnay-kerámia kapcsolata. (Uo.), 83. old.



Nagy Sándor szabadkai vitrázsai

(Bertalan Vilmos és Augustin Juriga felvételei)

jól ismert kék vázákat. Ezek az idővel több évtizeden át dacoló, formájukat és színezésüket megtartó példányok figyelmünket a kerámiaművészek mind fejlettebb tevékenységére kellene, hogy irányítsák. Tartományunkban manapság nagyszámú kiváló keramikus alkot, miközben üresek a parkjaink, tereink, piac- és játszótereink. Ez azt jelenti, hogy nem használtuk ki a legolcsóbb művészeti nyersanyag, a föld adta lehetőségeket hétköznapijaink gazdagabbá tételére, bár többek között a századeleji alkotások tartóssága azt bizonyítja, hogy ez a tűz által megnevesített anyag megfelel éghajlati viszonyainknak.

Vitrázsok már jóval kisebb számban maradtak fenn. A Környezetünk gazdagítására tett kísérletek ezen a téren elmaradtak az elvárásoktól. Ezért nem marad más számunkra mint számba venni a meglévő alkotásokat. A vitrázs anyaga rendkívül érzékeny és könnyen megsemmisíthető. Egy csúzli vagy légguska elég egy ilyen műalkotás megsemmisítéséhez. A többnyire Róth Miksa műhelyéből kikerült vajdasági zsinagóga-vitrázsok csak a valamikori színjáték maradványai. Egy ilyen alkotáscsoporthoz Stevan Stanišić, az utolsó vajdasági mester állított helyre Zomborban, és ezután visszakerült eredeti helyére a szabadkai városházán. Az

említett beocsini udvarháznak szintén kiválóak a vitrázsai. Emellett még templomokban maradtak fenn és egyre kevésbé láthatjuk őket a századfordulói polgárházakban. Ez a gótikus művészet idején a csúcspontjára jutott műfaj teljes fényében a szecesszió építészetének a szintézisében vilant fel újra. A technológusok és üvegesek kísérletezési területévé vált. A kerámiához hasonlóan vitrázsok sem jöhettek létre a kályhák tüze, magas hőmérséklete és emberi alkotókészség nélkül. Az építészet, a képző- és iparművészet átfogó szintézisének alkotói a legújabb európai hullám kőművesei, keramikusai, üvegesi, festői, építészei és más alkotói voltak, aminek egységes stílusával sikerült áthatni az emberi lét minden területét és környezetet formálni. Az épületek mellett minden más műfaj, így a kerámia és a vitrázs is figyelmet érdemel. A városrendezőknek és műépítészeknek valószínűleg nagyobb elővigyázatossággal kellene viszonyulniuk ehhez a kultúrörökséghez, ami korunk létesítményeinek az alkotói mellett a jövő ítéletének is ki van téve.

GARAI László fordítása

Bela DURANCI

KRITIKAI SZEMLE

ÖRKÉNY ISTVÁN

(1912—1979)

A HALÁLRA NINCS MODELL

„Az indítékok, melyek írásra készítetnek, sokfélék, s a legfontosabbak, azt hiszem, a legtitkosabbak. Talán ez az indíték leginkább: a halál hatósugarán kívültre helyezni valamit.” Ez a feljegyzés Kafka egyik 1922-es naplójegyzetéből való. Néhány évvel korábban az elégedett halál kérdéseit fejtegette, s az értelmes, higgadt haláltudatot minden írás, minden művészet előfeltételeként határozta meg. Blanchot értelmezésében „Kafka mélyen érzi azt, hogy a művészet a halál iránti viszony”.

Ennek a viszonynak az átgondolását Örkény István *Rózsakiállítás*a tette ismét időszerűvé, amely fontos konstataciója ellenére — „A halálra nincs modell” — modellt kínál fel a halálról való gondolkodás, a meghalás művészi megragadása számára. Az az érzésünk, a *Rózsakiállítás* központi kérdéseire jó irányból közelítünk, ha szemünk előtt olyan művészi és filozófiai megközelítések lebegnek, amelyekben a halál, a meghalás maximálisan racionalizált, lehűtött, elidegenített, formává transzponált kérdésként merül fel. A halál és a művészet konstellációjában pedig éppen a kaffkai magatartást látjuk közelinek, az Örkényével rokon attitűdnek. Örkénynél a halál az élet intellektualizálható és megformálható ténye, amely az élet rendkívül kevés egyértelműsége között maga az egyértelműség. Talán éppen ezért járható oly nehezen körül, talán ezért kíván művészi megformálása a legtöbb erőfeszítést. Örkény tudja: racionalizálni, lehűteni, elidegeníteni kell a problémát. A *Rózsakiállítás* egy olyan életmű kontextusában jött létre, amely megszámlálhatatlanul sokszor nézett szembe az emberi lét legabszurdabb helyzeteivel: a meghalással való szembenézés — úgy tűnik — a halál elkerülhetetlenségének tudata ellenére kevésbé abszurd azoknál a relációknál, amelyeknek vasnyársai közé a 20. század az emberi létezését kifeszítette, s amelyeket Örkény művei oly érzékenyen felmutattak.

Racionalizálni, lehűteni, elidegeníteni: ahhoz, hogy a kérdés művészi vetületében merülhessen fel, tehát lehántsa magáról mindazt, amit az emberi tapasztalat érzelmi vonatkozásban köré gyűjtött, egy olyan kes-

keny pászttá kellett felkutatnia Örkénynek, amelyben a meghalás egy sor nem-érzelmi kérdés függvényeként merül fel. Ezek az eltávolító mozzanatok a regényben a szociális problémák, az utolsó pillanattig művelt tudományos kutatás, a halálba alvásig kanyargó dialógus. Nem a filmes műszerek jelenléte ad megítélésünk szerint más dimenziót az emberi soroknak és nem-érzelmi tónust a meghalásnak, hanem éppen azok a közvetlen léthelyzetek, amelyekben a regény hősei meghalnak. Mikóné szociális gondjai, Darvas Gábor félbehagyott tudományos értekezése, J. Nagy halálba torkolló elmélkedése bontják ki nemcsak a regény közvetlen társadalmi vonatkozásait, hanem azokat a lehetőségeit is, melyek által a meghalásról mint racionalizálható tényről beszélhet a regény. A „*már ki nem mondott poém*”, a lecsukott szem mint „*a mondat befejezése*”, a kijelentés: „*Kisétálok egy ajtón, ennyi az egész.*”, egy olyan rendkívül intenzív művészi erőfeszítésnek a foglalatjai, amelyek Örkény regényében a racionalizációt a formával, a formát a humanizmussal, a művészet szféráját a filozófiával kapcsolják össze.

THOMKA Beáta

EGYPERCES ZÁRÓJEL

[Örkény Istvánt drámaíróként és egy új prózai forma, az egypercesek kiművelőjeként tartjuk számon. Egyelőre.

Az egypercesek egészében a *paradoxon* műve. Születésük is paradoxon: megformálásuk útjain az *érett író* az éretlen, a kezdő, az ifjú világához tér vissza. Válogatott elbeszéléseinek (*Időrendben*, válogatott novellák, 1971) tanúsága szerint ezt a visszatérést Kafka művének megismerése és továbbgondolása irányította, termékenyítette. Persze, Kafka továbbgondolásában is ott fészkel a paradoxon, mert megismerése egyúttal leszámolás is; amikor már benne van, egyetlen gondja, hogyan kerüljön ki belőle, mielőbb.

Az érett író visszalovaglását a zöldfülűhöz maga Örkény is furcsállotta: „Elcsodálkoztam, amikor kézbe vettem kezdő koromból megmaradt novelláimat. Amit már akkor elég jól tudtam, azt húsz évvel később mintha elfelejtettem volna, s csak nagyon lassan, roppant fáradtságosan tanultam meg újra” — mondta az író. Azt mondta, hogy a meglett írónak a legnehezebb, mert mindig mindent újra meg kell tanulnia, azt is — vagy főként azt? —, amit fiatalon oly jól tudott. Az írói tudásnak és tapasztalatnak nem gyűjtömedencéje a ceruzát tartó ujjak. A tudást és a tapasztalatot mindig újra ki kell kaparni a feledés paraszából. Ez, úgy látszik, annál nehezebb minél tapasztaltabb (érettebb?) az író. Amit fiatalon oly jól tudott Örkény István („Kafkát” például), azért — tapaszt-

taltan — éjt nappallá téve kellett újra és újra megküzdenie. Ennek a küzdelemnek a produktumai az egypercesek.

Milyen írások az egypercesek? Mintha gyógyszer lenne — hátha gyógyszer, nem ebben reménykedik minden író? —, Örkény „használati utasítással” látta el őket. Jó odafigyelni az írói útbaigazításra:

A novellák előnye, mondja Örkény, „hogy az ember időt spórol velük, mert nem igényelnek hosszú hetekre-hónapokra terjedő figyelmet”. Persze, ez csak részben igaz. Az egypercesek első számú formai és tartalmi meghatározója a rövidség. De a rövidség csak látszólag mérték. Igaz, annyi idő alatt is elolvasható, „amíg a lágytojás megfő”, annyi idő alatt is, „amíg a hívott szám (ha foglaltat jelez) jelentkezik”. A „lágytojásnyi”, a „telefonozásnyi” idő azonban csak külső mérték. Ennyi idő alatt sok minden mást meg lehet tenni, mert minden idő „nagy idő”, pusztán azért, mert eltart valameddig. Az egypercesek kiugranak ebből az időkeretből, olvasásuk idejéből. Ha kiugranak, akkor már hatásuk idejét, nem elolvasásukét kell számításba venni. És rövidségük ekkor már nem mérték. Hanem szépség, azt is mondhatom, hogy érték, esztétikai minőség. Annál is inkább, mert ahogyan a használati utasítás mondja: „Rossz közérzet, zaklatott ideigállapot sem akadály. Olvashatjuk őket ülve és állva, szélben és esőben, vagy túlzásúfolt autóbuszon közlekedve. A legtöbbje járkálás közben is élvezhető!” A „külső” körülmények tehát nem akadályozhatják olvasásukat. Azt is számításba kell venni, hogy az ötkötetes történelmi regényekét sem. Mert az olvasás ideje független életünk idejétől. Az olvasás nem a ráérés kérdése. Éppen arra való, hogy „kigyógyítson” a rossz közérzetből, a zaklatott ideigállapotból, arra hogy „kibillentsen” bennünket a mindennapi járkálásból, zsúfoltságból, szélből és esőből. Fontos, hogy a kezünkben legyen az olvasnivaló. Ha ott van, adva van az alapfeltétel, hogy a „külső” körülményekből elinduljunk a gondolkodás, az érzés, a hangulat körülményei, ha úgy tesszik, a „benső” felé.

Persze, Örkény az utasításban mást tart fontosnak. Azt, hogy „a címekre ügyeljünk”. Mégpedig azért, mert „A szerző rövidségre törekedett, nem adhatott hát semmitmondó feliratokat”. Példát is mond: „Mielőtt villamosra szállnánk, megnézzük, milyen jelzésű a kocsis. E novelláknak éppily fontos tartozékuk a cím.”

A cím, persze, nem minden, nem elég „csupán a fölíratokat olvasgatni. Előbb a cím, aztán a szöveg: ez az egyetlen helyes használati mód.” Ez az óriási felfedezés — mármint az, hogy előbb a cím, aztán a szöveg — igazi örkényi fordulat a használati utasításban. Azt jelenti, hogy az egypercesekhez sem kell külön használati utasítás, ugyanúgy olvashatók, mint minden más szöveg, előbb a cím, aztán a szöveg. Más szóval, mindennek van poénja, az ilyen utasításoknak is. És ha poénja van, akkor szövegnek is lennie kell; ha hosszú, ha rövid, egyre megy. Az egypercesek rövidek, címük van és szövegük is. Mindenük van, hogy

„teljes értékű írások” lehessenek. Ami a van tényein kívül, fölött, alatt stb. szintén van, a többlet, a hatás, az értelem, a jelentés már nem mérhető sem a lágytojás megfőzésének idejével, az emberöltő idejével sem, a mikroszkópnai távolságokkal, a kozmikus méretekkel sem. Ez már afféle „más” kérdés. És nehéz belegabalyodni, miféle és mennyi ilyen „mást” tartalmaz, rejteget, őrizget számunkra az egyperces.

Az utasításhoz odatartozik a gyógyszer bírálata is: „Aki valamit nem ért, olvassa el újra a kérdéses írást. Ha így sem érti, akkor a novellában a hiba”. Ez azt jelenti, hogy az egypercesek nem önmagukért vannak, a korért és az életért, ami a miénk, amiről az egypercesek kedvéért sem mondunk le, hiszen „Nincsenek buta emberek, csak rossz Egypercesek!” Vannak? Az egypercesek esetében talán igaz sem az oly bejáródott okoskodás, hogy ha vannak jó egypercesek, akkor rosszaknak is lenni kell. Szégyellje magát az okoskodás; inkább ne legyenek jók sem, ha miatuk rosszaknak is lenni kell.

Biztos azonban, hogy a használati utasítás egyaránt megismerteti velünk az egypercesek természetét, és azt a módot is, ahogyan olvasni kell (lehet) őket. Olvasásuk — elvben — egy percig tart. Örkény kihagyásos módszerrel dolgozik. Mindent elhagy, nemcsak a mellékest, azt mindenki elhagyja, ha felismeri, hanem a lényeghez tartozót is, ha elhagyható. A novella csattanóját mondja el csupán, a poént és a körülmények, az előzmények, az okok közül csak annyit, amennyi a megértéshez halaszthatatlanul szükséges. Az egypercesek azért teljes értékűek, rövidségük ellenére is.

De nézzük még egyszer a rövidséget. Olyasmi ez, amit sosem lehet lerázni magunkról, ha már az egypercesekre gondolunk. A rövidség egyidejűleg formai és tartalmi meghatározó. Próbáltuk már mondani: Az egypercesek gyorsan elolvashatók, de olyan gyorsan azért nem érthetők. Mert nem viccek. Hiszen formájuk rövidsége ellenére jelentésük hosszú. Megismerésük olvasói továbbgondolást és a figyelem erős összpontosítását követeli meg. Minden hangjuk, szavak, soruk, mondatuk, minden írásjelük tartalommal és jelentéssel telített. Az egypercesek ezért nem tűrik meg sem a sajtóhibát (bennük minden értelemzavaró), sem a mellékest, sem a semlegest. Minden kis részük és részletük (a „kinézésük” is) a jelentés egy-egy fontos épületköckája. Ha egyetlen kis elem is elkerüli az olvasó figyelmét, vagy önkényesen megváltozik, a novella jelentésépülete rombadól. Az egyperceseknek nincsenek változatai. Nem variálhatók. Ahogyan a lírai költemények sem.

A szándékos és hangsúlyozott rövidség, a maximális sűrítettség megfelelő nyelvi formákat követel meg, díszeitől megfosztott költői nyelvet. Ezért mindenre, arra is, amit az író elmondott, arra is, amit nem mondott el, nagyon oda kell figyelni. Az egypercesek paradoxonai közül ezt föltétlenül számításba kell venni. Hiszen az ennyire leegyszerűsített szövegnek alaptulajdonsága, hogy nemcsak azzal közöl, aminek megbocsá-

tott, azzal is, amit elhagyott, és ami valahogy mégis jelen van, legalábbis hozzáolvasható, hozzáérhető a megmentett szöveghez.

Az egypercesek nem válogatják a témát. Minden életjelenség, minden élmény egypercesnek is látható. Egyszerűen az írás nyújtotta többlet, a megírásnak, az írói eljárásnak egy-egy kiélezett sajátossága emeli ki ezeket a jelenségeket a köznapiság homályából, egy buszjegy szövegét, egy újsághírét, valamely megszokott történetét: például a felsorolás a *Nem te* címűben, az idő folytonosságának megszakítása *Az autóvezetőben*, egyetlen felkiáltójel a *Mi mindent kell tudni* címűben, egyetlen kérdés *Az élet értelme* című egypercesben, a nyelvtani forma a *Befejezetlen ragozásban*. Ez az utóbbi a *Befejezetlen mondat* párja lenne?

De hova szaporítani a szót? A groteszkről kellene még szólni, az abszurdról, a komikumról? Talán. De hátha elhagyható. Mondjuk úgy, hogy idemásolok két egypercest. És ezzel kihagyom (zárójelbe teszem?) az eddig mondottakat is.]

„Pereszlényi József anyagmozgató CO 75-14 rendszámú Wartburg kocsijával megállt a sarki újságárúsnál.

— Kérek egy Budapesti Híreket.

— Sajnos elfogyott.

— Akkor egy tegnapi is jó lesz.

— Az is elfogyott. De véletlenül van már egy holnapim.

— Abban is közlik a moziműsort?

— Az mindennap benne van a lapban.

— Hát akkor adja ide azt a holnpit — mondta az anyagmozgató.

Visszaült a kocsijába. Föllapozta a moziműsort. Némi keresgélés után talált egy csehszlovák filmet — *Egy szösz szerelme*, melyet dicsérni hallott. A Stáció utcai Kék Barlang moziban játszották, és fél hatkor kezdődött az előadás.

Éppen jókor. Még volt egy kis ideje. Továbblapozott a másnapi újságban. Szemébe ötlött egy napihír Pereszlényi József anyagmozgatóról, aki CO 75-14 rendszámú Wartburg személgépkocsijával a megengedettnél gyorsabban haladt a Stáció utcában, és nem messze a Kék Barlang mozitól belerohant egy szembejövő teherautóba. Az elővigyázatlan anyagmozgató szörnyethalt.

Még ilyet! — mondta magában Pereszlényi.

Órájára nézett. Mindjárt fél hat. Zsebre vágta az újságot, elindult, és a megengedettnél gyorsabban haladva belerohant egy teherautóba a Stáció utcában, nem messze a Kék Barlang mozitól.

Szörnyethalt, zsebében a holnapi újsággal.”

(Az autóvezető)

És a másik:

„Ha sok cseresznyepaprikát madzagra fűzünk, abból lesz a paprikakoszorú.

Ha viszont nem fűzzük fel őket, nem lesz belőlük koszorú. Pedig a paprika ugyanannyi, éppoly piros, éppoly erős. De mégse koszorú.

Csak a madzag tenné? Nem a madzag teszi. Az a madzag, mint tudjuk, mellékes, harmadrangú valami.

Hát akkor mi?

Aki ezen elgondolkodik, s ügyel rá, hogy gondolatai ne kalandozzanak összevissza, hanem helyes irányban haladjanak, nagy igazságoknak jöhet a nyomára.”

(Az élet értelme)

Kommentár:

Nagybetű

pont]

BÁNYAI János

FÉNYKÉPDARABKÁK

Tóték.

Fehér hasábok lepték el a színpadot.

Így találták illőnek: modern drámához sohasem látott modern díszlet kell.

A tervezés a mű szokatlan — legalábbis az újabb magyar drámairodalomban szokatlan — faktúrája és nem a történet színhelye alapján alkotott.

Szabadkán akkor — 1967-ben, a színház modern korszakának zenitjén — így olvasták el a Tótékat.

Az előadás ettől függetlenül jelesen sikerült.

A mű feledtette velünk a modernkedés fehéregereiként a színpadon szétrajzó különféle méretű hasábokat.

Az emlékezet mégis ezeket őrizte meg.

Elsősorban.

Meg néhány töredéket. Fényképdarabkát...

Tóték, Tót Lajos — a legkisebb kisember, akivel valaha is találkoztunk az irodalomban és az életben, a neve is a legsemmitmondóbb: Tót Lajos, így simán, há nélkül, házi használatban: édes jó Lajosom, hivatalosan: Tót úr, a községi tűzoltó — a hozzátartozóinak családi idillje: kikeményített, illatos, mese- és falvédőrajzszerűen tiszta kép. Anziksza a történet nélküli, eseménytelen boldogságról. Tengelyében az örökké rendezkedő, intézkedő, hízelgésbe csomagolt parancsokat osztogató Tótné-

val. Háttérben a többnyire mozdulatlan vagy legalábbis merevül esetben Tót úr kék tűzoltóruhájában, és kezében fényesre szidolozott sisakjával — a család fő, mint a biztonság és nyugalom eleven jelképe. A szelídség és jámborság élő szobra. Kettejük között, s általában a családi képeslap minden pontján föl-fölbukkanva se gyerek, se kamaszlány Ágikájuk, fülig érő mosolyával és — ha jól emlékszem — piros pöttyös szoknyájával meg buggyosan felfújtt ujjú fehér blúzával.

Ők hárman a családi béke, nyugalom, szeretet, megértés hármasság pilére.

Valóság és jelkép.

Idill.

Amelynek majd beborul — ezért dráma —, ha megérinti a valóság...

Egy színehagyott — igaz, barácsi változatban vadonatúj — katonaköpeny, tiszti mundér, ami idegesen futkossa be a teret, kerülgeti, átlépi a hasábokat, hadonász, kémlel... Valahol a fej táján: katonasapka, sildes csákó, közvetlenül a sildje alatt feketeüveges napszemüveg. Időnként — amikor Latinovits ölti magára — fekete szakáll adja hozzá a gyászkeretbe zárt fej körvonalait. A tiszti köpeny ujjai fekete bőrkesztyűben végződnek. Az egyik kesztyűben egy tenyérbevesző revolver. Színházi kellék, ami ennek a mundérnak a markában veszélyesen elsüléssel fenyeget.

Egy ríktó színekkel tarkázott ruha: a kisvárosi „rossz hírű nő”. Kissé diszkrét, kissé kihívó, fényes kelmecsíkokból összeállított ruhakompozíció — a la provincia — a mellközépen egy brossal, a csípő felett a deréket hangsúlyozandó övvel. A ruhából előmeredő mérsékelt petyhüdt kézben a számócaszedő kis fonott kosár mint az ártatlanság vitathatatlan jelképe. Kissé felakadó, bűnbánó szemek, a magasba néznek, miközben a kosár nélküli kéz óvatos tisztelettartással próbál megpihenni a tagbaszakadt, méreteiben talpig férfi plébános — hasán összekulcsolt — hájas kezén...

Egy zsirosan buta vigyori pofa, valami rongyokba rejtve testét, olyan lapátszerű, szétálló kéz- és lábujjakkal, mint a naiv festők képein látható — a falusi postás...

Totovi.

Ben Akiba Vígszínház. A színház jellegéhez illő komikus-vígjátéki szerelésben.

Jó hangulatú est.

De — az egykori kritika szerint — több, mint felhőtlen szórakozás, több, mint hebehurgya komédiázás. A nevetséges — már-már helyzetkomikum módjára együgyű — jelenetek hasadékain átszüremlik, hogy itt másról is szó van: mindannyiunk kisemberi gyávaságának kigúnyolásáról és annyira szükséges kisemberi önszemléseünkről.

Ezt a zárójelenetnek kellett példázni és kellene megőriznie a szín-

háztörténet és az utókor számára. Ám a mind elnagyoltabbá vált előadás emlékképéből a befejező jelenet teljesen elhalványult.

Csupán egyetlen jelenet él bennem.

A háttérben, kissé jobbra, szálkásan szúrt be az idilli környezetet megteremteni igyekvő látványba a budi — a megrögzött színházi józslést kihívó ötlet merészségével.

Együtt, egymás mellett szoronganak Tót úr és az Őrnagy úr. Kezüikben sörösflaskók. Az Őrnagy átfogja a tűzoltó vállát. Kedélyesen-barátságosan akar mosolyogni, de csak egy farkasvigyor sikeredik tőle. Tót úr fedetlen fejjel, a szidolozott sisak a lába mellett, dús kefebajusszal, bukcsiját odahajtja az Őrnagy úr vállára, arcára: pihen, és jólesik neki az ideiglenes fegyverszünet. Arcán alig látható mosoly, szeme lehunyva — talán néhány pillanatig alszik, mint amikor a leves hűlését várja a terített asztalnál.

Hátuk mögül galambos-hímes falvédő fele-harmada mutatja magát...

Jelképes erejű díszlettörődék.

Egy életforma és a fölötte-mögötte lebegő vágyak bizarr találkozása.

A későbbi Őrkény-drámák és „hősök” rendre visszatérő kettőssége fogalmazódott meg Rajkay György ötletében.

GEROLD László

K Ö N Y V E K

ÚJ REGÉNY — „ÚJ VILÁG”

Brasnyó István: *Família*, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1979

Már Brasnyó István kisprózáiban, novelláiban is szembetűnő volt az író kivételes hangulatteremtő képessége. Egy-egy pillanat, jelenség, tárgy hangulatát ragadta meg azokban, mintegy kimerevítve őket mindennapi használhatóságuk, funkciójuk szokványos szerepköréből. Egy-egy arcvo-nást, az emberi test valamely mozdulatát emelte ki, megint a megszokás rendszeréből, és írta körül hangulattal, az atmoszféra oly tűnékeny, változékony jeleivel. A kisprózáiban kifejlesztett hangulatteremtő írói eljárás a *Famíliában*, Brasnyó István regényében kulminál. A hangulat itt nem háttere a regény történetének, vagy a kornak — harmincas évek —, amit felelevenít, s a regényben egymást követő, egymásra épülő emberi sorsoknak sem díszítő ornamentikája, hanem központi szerepet játszik, mindvégig a regény előterében van, mintha csak arról szólna a *Família*, hogy egy korszakban, egy földrajzi területen a hangulatnak mi-

féle változatai lehetségesek. A hangulatok leltározása egy időben és térben körülhatárolt területen — így lehetne, ha kedvelnénk a paradoxonokat, meghatározni a *Familiát* mint regényt.

Annál is inkább, mert a regény hangulati értékének történelmi távlata van és társadalmi jelentése. Alapját a „város”, vagy ahogyan egy helyütt a regényben áll, az „ösváros” képezi. Nyilván a hazai magyar irodalomból oly jól ismert *kisvárosról* van itt szó, és ennek a városnak mondjuk a *Pacsirta* óta mással fel nem cserélhető, össze nem keverhető hangulatáról, arról a *kisvárosról*, amelyben mindig egy *familia* — mondjuk Brasnyó regényének nem, vagy csak részben vérokonosságra épülő *famíliája* — és ezzel együtt egy sajátos, a város történetéből kövekező, s az utcákat, tereket, házakat változatlanul átható hangulat (a *familia* másik neve?) dominál? Mert valóban történelmileg meghatározott hangulat, *família*, város ez, melynek gyökereiig hatol le Brasnyó István, más szóval a *kisvárosi mitológia* oly sokat emlegetett, de oly ritkán megragadott világába. A két háború közötti Bácska az a világ, amely kitermelte ezt az egész regényt átható s az egész regényt szorosan egybefűző hangulatot.

Mert a *Familia* szerkezetét, felépítését is ez a hangulat határozza meg. Így nem is oly könnyű rekonstruálni a regény epikai világképét, hiszen — látszólag! — önálló részletek halmaza csupán, minduntalan megtöri az idő kontinuitását, nincs is benne szó az idő folytonosságáról (a regény előbbi időpontban kezdődik és későbbiben fejeződik be), de hőse sincs, csak hősei vannak, szüzséjét nem lehet egyetlen mondatba összefoglalni — ugyanakkor azonban (ennek ellenére vagy éppen ezért?) minden sorának, mondatának és fejezetének azonos hőfokú izzása (hangulata) van.

Eszelősök, elbukottak, siker- és csődemberek, elkurvultak, reményüket vesztek, illúziólovagok, mindenféle erőktől sodortatottak leverő világa ez. Hősei mindig a lét és a nemlét határán mozognak, mindig oly közel a halálhoz, hogy életük nem több, mint a halál (az elnémulás, a kipusztulás) előjele, rendszerint — persze — viharos, baljóslatú előjele. Konkrét történelmi események, a harmincas évek, a királygyilkosság, az állambiztonsági törvény, a növekvő számú fasiszta-rokonszenvező, s ebből következően a gyűlölködés és bosszúvágy tényei között élnek kocsmákban, bordélyokban, üzletekben, hónapos szobákban, az utcán, udvarokon, mégpedig úgy, mintha semmiről sem tudnának, mintha az, ami körülöttük oly kegyetlen gyorsasággal történik meg, nem is velük történe, mintha módjukban lenne egyre távolabbra menekülve élniük saját szatócs és vidéki újságíró-, postáskisasszony és örömlány-, kereskedő és szépléleksorsukat. Alig vesznek tudomást reményvesztettségükről, könnyörtelen kiszolgáltatottságukról.

Mindez, ez a pokoli forgatag, a harmincas évek társadalmi diagnózisa is. A rettegés, a megsejtett, de nem tudatosult rémület, a szorongás és az egyéniségromboló kábulat, a mindent átható, nemegyszer a perverzitás határán mozgó szexualitás, a bűnököt erényekké váltó közerköics,

a kilátástalanság és a szenvedésre való képtelenség, az élet vállalásának hiánya határozza meg a két háború közötti világ közérzet-szintjét a *Família* tanulsága szerint.

Mégsem tekinthető történelmi regénynek. Túl sok benne a líraiság, a belső indulatoktól túlfűtött és ezért véget nem érővé duzzasztott mondat, a kinagyítás és ezzel párhuzamosan az elhagyás, túl sok a jelző és jelzős szerkezet, nemegyszer metaforák láncolatán fut, arra is épül a nem éppen gördülékeny cselekmény. Persze, miért lenne gördülékeny, és egyáltalán, mi az, hogy gördülékeny? Mindez olyan meghatározója a *Familiának*, ami — tekintet nélkül a regény történelmi és társadalmi hátterére és összefüggéseire, s függetlenül földrajzi körülhatároltságától — „kiemeli” a történelmi regény aránylag stabil normarendszeréből, ugyanakkor pedig Faulkner, Márquez, Marguerite Yourcenar (vagy részben Musil) hasonló regényvállalkozásainak modelljéhez és világához közelíti. Vannak tehát példaképei a *Familiának*, de követésre és példára méltó elődök ezek, nyomaik pedig elég távoliak ahhoz, hogy csak emlékképként és ne normaként legyenek jelen.

Az a tény, hogy a *Família* — éppen stílusmeghatározói, felépítése és domináns hangulati értéke miatt — „kilép” a történelmi regény kereteiből, nem jelenti azt, hogy kilép a történelemből is. Sőt! A történelemről — minthogy irodalomról van szó! — éppen így, külön világot teremtve, sajátos (irodalmi) meghatározókkal felvértezve, a stilisztikai áttételek és közvetettségek, a szemantikai ártértékelések és áthatások eszközeivel mond (mondhat el) a történelemkönyv számára érdektelen, az emberi érzékenység és múltértelmezés számára pedig nélkülözhetetlen tényeket és adatokat. Ezért vált a *Familiának* megkülönböztető erényévé a nyelvi „megdolgozottság”, az írói „kiterveltség”, a lírai viszonylagos dominanciója az epikai, a prózai fölött.

Említettem, a *Familiának* nincs hőse, csak hősei vannak, de ezek sem regényhősök a szó hagyományos értelmében, hiszen sohasem értesülünk egész élet történetükről, vagy csak néhány esetben, hanem magatartások, gesztusok és életvitelek megtestesítői, erények és bűnök viselői, akik legtöbbször menekülnek, de egy helyben maradnak, hiszen nem léteznek számukra a megmenekülés reménye; menedékül ezért lesz a menedékként sohasem reális illúzió, álom, emlékezés és a szexualitás. Egy sor „erotikus novella” épült be, aligha kell hangsúlyozni, hogy szervesen a *Família* szövegébe, hiszen a lét és nemlét között állandóan „lebegő” hősök erkölcsi és egzisztenciális lerombolódásának dokumentumai ezek a regényszegmentumok. A jugoszláviai magyar regényírás Brasnyóéhoz hasonló nyíltsággal és közvetlenséggel még nem szólt a szerelem nélküli szexről. Valójában a szerelemmel teltétről sem. Ezért tűnhetnek néhol Brasnyó erotikától terhes és „nedves”, vég nélküli mondatai eltűzöttaknak, holott csak az előzmények, a viszonyítások hiánya miatt ilyenek.

Van azonban a szexnek még egy funkciója a *Familiában*. A *Família*,

láttuk, megszünteti a regényhőst mint integrális személyiséget, beilleszkedésre alkalmatlannak tartja, darabokra tördeli; egyetlen hős egy-egy tulajdonságát egész emberalakká formálja, ami lényegében azt jelenti, hogy a regénynek *egyetlen*, konkrét alakot ugyan nem öltő, de mindenképpen körvonalazható — vagyis: *fiktív*, a regény világképében közvetlenül be nem mutatkozó — hőse van: az emberi szellem és test, az emberi lét és létezés lehetősége egy adott történelmi és társadalmi helyzetben, egy kijelölt földrajzi térségben. A megszüntetett regényhős tehát a regény jelentésének formájában tér vissza, természetesen felismerhetően, de az egyértelmű körülírhatóság minden reménye nélkül. Egy sajátos epikai modellt alkot ezáltal a *Família*, szokatlan — és nem tagadom: esetleg vitatható — regényformát. Annál is inkább, mert a mi irodalmunkban, egyelőre, társtalan mű. Azt azonban teljes bizonyossággal állíthatom, hogy Brasnyó István, regényével, a hazai magyar regényírás számára új, ez ideig nagyrészt ismeretlen területeket hódított meg, mind a történelem viszonylataiban, mind pedig az emberi élet egyre veszélyesebb összetettségének területein, de nem utolsósorban az írás, a regényírás gyakorlata és a regényfogalom elméleti kereteiben.

BÁNYAI János

SZOKÁS ÉS HIEDELEM

Jung Károly: *Az emberélet fordulói*. Gombosi népszokások. Újvidék, Forum, 1978

Jung Károly verseivel már évek óta jelen van szellemi életünkben. Néprajzi érdeklődésének *Az emberélet fordulói* című monográfiával adott kifejezést, melyben Gombos szokás- és hiedelemvilágát vizsgálva az ember életének nagy fordulói közül a születés, házasság és halál bonyolult kérdésköreit tárja az olvasó elé. Hogy gyűjteménye nem véletlen kirándulás a néprajz területére, erről meggyőződhetünk dr. Voigt Vilmos budapesti egyetemi tanár értékelő utószavából „... az olvasó a legteljesebb magyar szokásleírást tartja kezében: nem csak a jugoszláviai magyar, hanem egyáltalán a magyar néprajzkutatás ilyen áttekintést még nem tett közzé...” A jugoszláviai magyar néprajzkutatásban elszórt tanulmányokkal, hiedelem-közlésekkel már találkoztunk, *Az emberélet fordulói* azonban a szokásvilág egészének bemutatása.

A monográfia Jung Károly magiszteri értekezéseként készült el aránylag rövid idő alatt. Az előszóból megtudtuk, hogy anyagát 1976 nyarán és kora őszén gyűjtötte, majd 77-ben ellenőrző szempontú utógyűjtést végzett; így került szalagra a szokások és hiedelmek számos újabb variánsa, melyeket csak akkor vett tekintetbe, ha új adattal szolgáltak. A

begyűjtést magnetofonnal végezte, mintegy 40 kazettányi hosszabb-rövidebb szöveget véve fel, természetesen ezekből csak a legmegfelelőbbeket közli könyvében. A szokások után zárójelben szám szerepel az adatközlő neve helyett, így a gyűjteményen végigkísérhetjük, ellenőrizhetjük, melyik adatközlőtől való a szöveg. Összesen 26 adatközlőt szó-laltatott meg, kiknek több mint a fele túl van a 70. életévén.

Az előszóban Jung megjegyzi: a begyűjtött szöveg feldolgozását nehezítette, hogy nem állt rendelkezésére egyetlen modern monográfia sem, ami esetleg útmutatóul szolgált volna az anyagelrendezésben. Ettől eltekintve a szerző jól kidolgozott és világos módszert alkalmaz könyvében. A bevezetés után három fejezetben tárgyalja és sorolja fel a szokásokat (Születés és csecsemőkori; Házasság és lakodalom; Halál és temetés), ezt követi a negyedik fejezetben Gombos rövid története és társadalmi képe. A függelék első részében régi gombosi lakodalmas beköszöntők szövegét olvashatjuk, a második és harmadik részben pedig Sótányi István és Pogány Jenőné halotti búcsúztatóiból kapunk ízelítőt. Ezt követik a gombosi lakodalmi kurjantások, szám szerint 195, a gyűjtemény utolsó szövegeként a Kánán (Kánai) mennyegző olvasható. A kötetet rendkívül gazdag jegyzetanyag és szakirodalom, valamint az adatközlők névsora zárja. A mellékletben közölt fényképek (32), a szerző néhány felvételét kivéve, régi gombosi családi képek, melyek a csecsemőkori, házasság és halál kérdéskörével kapcsolatosak. A tartalomjegyzéket a szerbhorvát és angol nyelven írt résumé előzi meg.

A magnetofonos gyűjtés lehetővé teszi, hogy a gyűjtő népnyelvileg hiteles adatokhoz jusson: Jung is fonetikai pontosságra törekszik, a legfontosabbnak vélt hangtani sajátosságok érzékeltesítésére, természetesen amennyiben ez nyomdatechnikailag kivitelezhető. A gombosi népnyelvre jellemző a középzárt e (ë) használata, minek következtében a zárt e-nek jelentésmegkülönböztető funkciója van, tehát fonéma értékű (emént, mēntek, mēnték). A falu nyelvében nincs kettőshangzó, de enyhe ö-ző beütés érezhető (körösz, söprű, vödör stb.). Rövidült zárt magánhangzók ejtése jellemzi (tyuk, hus, sikos stb.); zárt szótagban az l általában kiesik megnyújtva az előtte álló magánhangzót (vót, főd, ződ stb.). A gy-zés jellemző volt, de ma már kiveszettek tekinthető (borgyu, vargyu stb.). A j és d hangzók helyett előfordul a gy (gyün, gyüvőre, gyugó stb.). Az l-ezű kiejtés is lassan kihál (selem, hel, hüle stb.). Jung hangsúlyozza, hogy gyűjtése kizárólag szokáskutatási szempontú, ezért a nyelvjárási sajátosságok, a népnyelvi megfigyelések csak mintegy szükséges velejárói tudományos munkájának.

Könyvének első fejezete a Születés és csecsemőkori 45 oldalon foglalkozik az ide kapcsolódó szokásokkal és hiedelmekkel. A fejezet bevezetőjében többek között tájékoztat arról, hogy Gomboson a század első évtizedéig nem volt ritka a 8—10 gyerek családonként, azaz a „nagy család”, ami meghatározta a házassággal és gyerekekkel kapcsolatos szokásokat is.

A szerző ebben a fejezetben a terhesség előtti idővel kapcsolatos szokásokkal, hiedelmekkel kezdi leírását, hogy a terhesség; a terhességi tilalmak, kívánságokhoz kapcsolódó hiedelmek után a meddőség, koraszülés; magzatelhajtás; szülés; csecsemő fürdetése; a csecsemőre leső veszedelmek; a védekezés a szemverés ellen; szemmel megvert gyerek; kicserélt gyerek; keresztelés; szoptatás; elválasztás; a gyerek ételre fogása; gyógyítás csecsemőkorban témák köré kristályosodjon ki az olvasó előtt a gombosiak megőrzött vagy már feledésbe merülő szokásvilága. Külön-külön nem foglalozhatunk a kérdéskörrel, de meg kell jegyeznünk, hogy Jung alapossága, körültekintése már itt bizonyosságot nyer: az egy-egy témával kapcsolatban írt összefoglalóval kezdi a szokások bemutatását, majd altémákra bontja a szokáskört és az ezt követő 4–5, de gyakran több szokás felsorolásával fejezi be a részt. Pl. a Keresztelés témakör általános szokásai (10), ennek altémái: A gyerek nevének megválasztásával kapcsolatos szokások (9), A komák kiválasztása (8), Keresztelői lakoma (12) azaz összesen 39 szokás-hiedelem olvasható a kereszteléssel kapcsolatban.

A második fejezetben mintegy 60 oldalon foglalkozik a Házasság és lakodalom szokás- és hiedelemvilágával. Külön figyelmet érdemel e fejezet, ugyanis a jugoszláviai magyar néprajzi irodalom nem dicsekedhet túl sok lakodalmi leírással. A szerző alaposan megvizsgálja a témához kapcsolódó szokásokat, a lakodalom és a házasság minden mozzanatát. E rész anyagát Jung Szendrey Ákos lakodalmi kérdőíve alapján gyűjtötte, ezért feldolgozása is annak szerkezetéhez igazodik. A házasság célja; a házasságkora; a fiatalok ismerkedési alkalmai; leányokhoz járás; megessett lányok; párválasztás szempontjai; háztűznézés; möring; jegyváltás; leánykérés; leány- és legénybúcsú; hívogatás; a lakodalom előkészületei; a lakodalom menete és a felsorolt témákhoz kapcsolódó hiedelem- és szokásanyaggal ismerkedhetünk meg a lehető legalaposabban.

A jugoszláviai magyar néprajzi irodalomban a halálhoz és temetéshez fűződő népszokások gyűjtésével, feldolgozásával már több publikációban találkozhattunk. Meg kell azonban említenünk, hogy Jung gyűjteménye ebből a szempontból is fölötte áll a többinek; ő ugyanis a halál előjeleitől a halott körüli teendők egész soránál — lemosás, koporsórendelés, virrasztás, harangozás, koporsó kivitele a temetőbe, temetői szertartások stb. — időz el. A fejezetet a gombosi temetőről adott rövid áttekintés, a sírhely kijelölése, a kápolna, a temetőcsőzi tisztviselés és a „halálmadarak” szerepéhez kapcsolódó szokásokkal, hiedelmekkel zárja.

Egy körültekintéssel és alapossággal megszerkesztett monográfia értékét nemcsak anyagában kell keresnünk, hanem a szokások, hiedelmek közti összefüggések és eltérések felismerésében, hogy ezáltal a népélet teljességét adja. Jung könyve e szempontból sem marad el. Kisebbségi hiányosságoktól eltekintve, melyeket dr. Voigt Vilmos is említ az utószóban (pl. a születéssel kapcsolatban több hiedelmet, népi gyógyítást lehetett

volna összegyűjteni vagy a népnyelvi szövegnél jobban érzékeltetni az ingadozásokat, hogy a köznyelvi, az irodalmias és a régies alakok változtatását is nyomon kísérhessük a közlésből), *Az emberélet fordulóí* mind tartalmi, mind kivitelezés szempontjából a jugoszláviai magyar néprajz egyik legjelentősebb könyve.

VAJDA Zsuzsa

FORRÁS ÉS HAGYOMÁNY

Tihomir Vujičić: *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj — A magyarországi délszlávok zenei hagyományai*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1978

Tihomir Vujičićot kiváló felkészültségű zeneszerzőként, zeneértőként tartottuk számon, nem utolsósorban pedig a muzsika népszerűsítőjeként, aki ötletes, humoros, szinte mutatványszerű produkciókkal lepte meg a közönséget az alkalmi, úgynevezett népszerűsítő adásokban, műsorokban. A mutatvány mögött persze mindig komoly munka rejtett, mint ahogy komoly munka a Magyarországon élő délszlávok zenei hagyományait bemutató könyve is.

Mindenekelőtt azonban — ha talán fölöslegesnek is tűnik — néhány alapvető mozzanatra kell rávilágítani. Bartók Béla 1919-ben a *Zenei folklór* című írásában a következőket állapítja meg: „Magyarországon másfél évtized óta (...) mintegy 10 000 magyar, szlovák és román, sokkal kevesebb ukrán (rutén), szerb, bulgár és cigány dallamot részben fonográf-fal rögzítettek, részben — különösen az egyszerűbbeket — hallás után jegyeztek le, minden egyes nemzetiség anyagát saját kereteiben rendezték, egymással összehasonlították és ezzel ártértek az ő s s z e h a s o n l í t ó zenei folklórra”. Kodály Zoltán *A magyar népzene* című munkájában ezt írja: „A nép életéből lassan, de kérlelhetetlenül irtja a hagyományt maga az élet. Ezzel szembezállni, egy természetes történeti folyamat elé gátat vetni: hiábavaló törekvés volna. Most a művelt rétegen a sor, hogy felkarolja, megőrizze, hogy élete cselekvő része legyen.” S végül még egy idézet: „A népi dallam olyan, akárcsak egy élőlény: percről percre, pillanatról pillanatra változik.” (Bartók)

Nem véletlen a három idézet, hiszen a bartóki—kodályi iskola néhány fontos alapelvéről van szó: lehajolni a népművészetért, felemelni, értékeit pedig a kölcsönhatások és a változások összefüggéseiben vizsgálni. Ezt tette Vujičić is; szorgalmas munkával rendkívül gazdag anyagot gyűjtött össze, azt a kölcsönhatások jegyében vizsgálta, a kitekintésben pedig

a magyarországi délszlávok zenei kultúrájának közelmúlti állapotát elemezte, tehát a gyűjtés időszaka utáni változásokat is regisztrálta.

Visszanyúlt a forrásokig, a talált értékeket tartósítani próbálta. Könyvének célját szerényen így fogalmazta meg: „Elsősorban énekelni és zenélni valót nyújtani.” Gyűjtőmunkája, szakmai elemzése jóval több ennél. Ha nem is az első, de a legteljesebb vállalkozás ezen a téren.

Tihomir Vujičić könyvének előszavában először is a Magyarországon élő délszlávok számbavételére tesz kísérletet, a földrajzi, nyelvjárási szempontok és a betelepülés idejének figyelembevételével, megállapítván, hogy az ott lakó vagy az oda áttelepült népcsoportok egymástól meglehetősen elszigeteltek; a Magyarországon élő délszlávok népszórványok, szigetek, amelyek „éppen emiatt őriznek egy régies hagyományt —, vagy éppen itt alakítottak ki egy olyan újat, mely esztétikai értékén túl számos művelődéstörténeti tanulsággal is szolgál”. A felsorolásnál a Rába menti szlovéneket, a Dráva menti, a Mura menti, valamint az ország nyugati határai mentén élő horvátokat, a dél-baranyai, a mohácsi és a bácskai sokácokat, a bácskai bunyevácokat, a szentendrei „dalmatákat”, valamint a szerbeket említi, akik főként Baranyában, valamint Budapest és Szeged környékén élnek.

Mindezek zenéjét négy dialektusra osztotta, amelyek közül akad homogén csoport, többségében azonban erőteljesen kifejezésre jutnak a különféle zenei kölcsönhatások, elsősorban, természetesen a magyar népzene befolyása, de német—osztrák, cseh és szlovák zenei anyag keveredése is kimutatható. Néhol meg egyenesen egy dalban békésen megfér az operett-dallam vagy annak foszlánya, magyar hallgató- és bakanóta, egész vagy töredék, népies magyar műdal, helyi ízlés szerint befogadva.

A magyarországi délszláv népzene mint hagyományt elsősorban muzsikuskok, valamint a falusi kórusok ápolták, a század elején viszont már a lemezek és a rádióadások is erőteljesen hozzájárultak a népdal terjesztéséhez. Ma általában a hangszeres zene tűnik életképesebbnek, a hajdan énekelt dalok is főként így élnek tovább, megfigyelhető továbbá a tisztán hangszeres harmonikazene népszerűsége.

Vujičić végül az egyes dialektusokat műfajonként is elemzi (epikus dalok, gyermekdalok, lakodalmas énekek, siratók, lírai dalok, katonadalok, tréfás dalok, alkalomhoz kötött dalok stb.), valamint szól a jellegzetes hangszerekről is.

A 400 oldalas posztumusz könyv túlnyomóan természetesen az elméleti részt alátámasztó zenei példatárból és szövegyűjteményből áll. Ez utóbbi szintén módot nyújtana a kölcsönhatások további vizsgálatához, az egyes variánsok kialakulásának nyomon követéséhez.

A könyv igazolta szerzője szándékát, hosszabb távon megalapozottabbá teszi a magyarországi délszlávok zenei önismeretét, ugyanakkor felhívja a figyelmet az eddig nem eléggé hozzáférhető zenei értékekre.

SINKOVITS Péter

KÉTSÉGES POKOLRASZÁLLÁS

Hajnóczy Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979

„Titkon, úgy remélte, ő nem hal meg alkoholmérgezésben, nem örül meg, és nem lesz öngyilkos, talán ő az, aki a sors által kiszemeltetett, akinek az a küldetése, hogy éljen és írjon, és kizárólagos tulajdona: rémképei, látomásai előtt tanú legyen, hogy hűvös, kissé kopár, száraz hangon — megtartva tárgyától a három lépés távolságot — elbeszélje, leírja őket munkáiban.”

Nem csupán vallomásszerűek Hajnóczy Péter alkoholizmust tárgyul választó kisregényének fenti sorai, hanem egyben kissé árulkodók is. Nemcsak abban az értelemben, hogy nem hagynak kétséget afelől, amit a szerző és főhőse történelmi csengésű családnevének azonossága is megerősít különben, vagyis hogy önéletrajzi fogantatású művel állunk szemben, hanem olyképpen is, hogy az írói szándékra s a könyv fogantatásának körülményeire is fényt vetnek mindjárt. Arra, hogy a szerzőt, egyes szám harmadik személyben emlegetett főhősével összhangban, könyvének megírásakor tulajdonképpen egy cél vezette: saját alkoholizmusát megírni, szenvedélyének „köszönhető” élményeit és tapasztalatait tenni meg regénytémának.

Hajnóczy Péter, úgyszólván bevallottan, olyan írói eljárásához folyamodik tehát, ami szükségszerűen téteti fel velünk a kérdést: elegendő-e regénytémának az alkoholizmus? Még ha olyannyira a személyes tapasztalatok jelentik is hozzá a nyersanyagot, még ha mindenképpen véres veríték árán megszenvedett-megszerzett élményvilág is rejlik mögötte. Egyértelműen tagadó választ persze aligha adhatnánk erre, elvégre a művészi hőfok, a megvalósulás szintje mindent igazolhat, hitelesíthet. Határozott tagadás helyett ezért inkább csak kételkedhetünk a Hajnóczy által követett eljárás célravezetőségében, azzal, hogy az alkoholizmus okainak, lelki és társadalmi hátterének megmutatása, a hozzávezető út személyiségfejlődési lépcsőfokainak nyomon követése sokkal inkább látszik sikerrel kecsegtetőnek. Számos jel azonban arra vall, hogy művének megkezdésekor maga a szerző is tisztában volt mindezzel, nem utolsósorban éppen regényének egésze, művének felépítése kérdésében.

Mindaz tehát, ami Hajnóczy művében két idősíkbán, illetve három rétegben rendeződik el. A regény nyelvtani értelemben ugyan szintén múlt időben elmondott „jelen idejében” ugyanis a szerző-regényhős életének egy válságos szakaszát, úgy tetszik, e válság kulminációját ismerhetjük meg. Azokat a pillanatokat, amikor a főszereplő, bár az alkohollal való szakításra már elhatározta magát, s ennek megfelelően, orvosi felügyelet mellett, gyógyszert is szed, mégsem tud ellenállni az ital kísértésének. Otthonában iszogatva, s feleségének hazaérkezéére várva, korábbi

szerelmével, Krisztináva! kapcsolatos élményeit kezdi el, irodalmilag is hasznosítható témát remélve, lejegyezgetni. Annak a kapcsolatnak egyes mozzanatait, amely annak idején, szenvedélyének egy kezdetibb szakaszában, kétségtelenül a menekülés lehetőségét kínálta számára, ám a lány által képviselt konzolidált-megalkuvó életforma folytán nemcsak vonzotta, hanem legalább ugyanennyire taszította is. Ekképpen jelentve számára az italba való mind nagyobb méretű beletemetkezésnek nem csupán okát, hanem — a dolog természetének megfelelően — annak öngazoló magyarázatát, ürügyét is egyúttal. Amivel egyébként a lehetséges és sejtethető okok és ürügyek sora korántsem merülhet ki még, mivel a jelen idő síkján — s ez lenne voltaképpen a harmadik réteg —, ahogy a főszereplőn, végül is delirium tremensbe torkollva, a mámor mindinkább eluralkodik, egyre riasztóbb víziós képekkel, fenyegető látomásokkal is találkozhatunk. Ezek pedig, nyilvánvaló tünetjellegük mellett, elsősorban azért lesznek okokká is egyúttal, mert többnyire a világban uralkodó erőszakot és szadizmust idézik, ekképpen vallva nem csupán a regényfigura egyetemes szorongásáról, hanem ugyanennyire a bennünket körülvevő világ állapotáról. Nemcsak a „nagyvilág szörnyűsége”, a „jelenkor állapota” kap azonban ilyenformán hangot a műben, hanem, igaz, egyetlen részletben csupán, a történelem borzalmainak tragikus folytatólakossága, illetve az iszonyat pillanatainak szüntelen újratermelődése is hasonlóképpen. Ott, ahol az író-regényhős gondolatai nagynevű ősére, Hajnóczy Józsefre, a Martinovics-féle összeesküvés egyik tragikus végű hősére terelődnek. Ennek során idézi Kazinczy művéből, a Fogságom naplójából az alábbiakat:

„Hajnóczy elébe mentek a hóhérlegények, s le akarták vonni ruháját. Nem engedte, hogy hozzányúljanak. Akkor megölelé Molnárt. Leült a székre csudált nyugalomban. Csak akkor borzada meg, midőn a hóhér kettérepeszté ingét, hogy két vállain lehullhasson, s midőn ollójával nyakán az apró hajakat elmeteszé.”

Hogy utána nyomban egy másik, a kivégzés sztálini változataként ismert eljárás részletes leírását tartalmazó könyvbe lapozzon bele:

„Bitóként egyenes, négyzetes szerkezetű faoszlopot használtak. Való-mennyi oldala mellé faéket vertek, így állították függélyesre, így szilárdították meg az aknában; felül pedig átalvetették rajta a köteleet.

A halálraítélt két csuklóját bal combjához kötötték, fejére csatolták az úgynevezett *állazót*, egy szíjszerkezetet, ami letapasztotta száját és állának mozgást nem engedett, úgyhogy kiáltozása nem verhette föl a börtönudvar csöndjét. A bitó alatt számolyra állították az elítéltet, majd nyakába akasztották a hurkot. Ekkor a hóhérsegédek a bitó megett meghúzták a csigasoron áthaladó köteleet, miközben a főhóhér kirúgta áldozata lába alól a számolyt és kemény mozdulattal oldalt fordította az elítélt állát, elszakította fejét gerincszlopától és ezzel élete fonálát is. A kivégzett bal combjához kötözött két keze szabadon hagyta a szív tájé-

kát. Itt tépte fel az orvos az élettelen ember utolsó ingét, ide illesztette sztetoszkópját, majd jelentette a halál beálltát.”

Ezek a részletek egyébként akkor kapják meg a maguk telibe találóan groteszk kontrasztját, amikor ezt követőleg a főszereplő egy cipőkanálra meredve, felteszi magának a kérdést, nem lenne-e jobb cipőkanállá változni, majd pedig így elmélkedik:

„Főlemelte és meghúzta az üveget, majd üresen, csendes koppanással helyezte a parkettára. Végtére is, szötte tovább gondolatait, egy cipőkanalat nemigen vetnek börtönbe, nem verik gumibottal a veséjét, hogy valljon a barátaira, nem tagadják meg tőle — ha dohányos — a cigaretta, nem ítélik kötél általi halálra, nem kell kegyelmi kérvényt fogaimaznia, amelyet természetesen elutasítanak, és főként: nem akasztják fel. Kissé talán egyhangú, de kétségtelen hosszú életet él egy cipőkanál. Még háború esetén is viszonylagos biztonságot élvez: ágyúval kórházakat és lakóépületeket szokás lőni, cipőkanalat nem. És ha valakinek az a bizarr ötlete támadna, hogy ágyúval lőjön Brasch Izidor cipőkanálára, nem érne el a lövedék, hanem a légnyomás a szoba tulsó falához repítené; tui könnyű. Legfeljebb atom- vagy hidrogénbomba lenne képes megsemmisíteni ezt a cipőkanalat. De miért dobnának Brasch Izidor cipőkanálára hidrogénbombát? Végtére is, ha meggondoljuk, nincs rá nyomós ok.”

Sok mindent találhatunk tehát Hajnóczy kisregényében: egy félresiklott élet felvillantott mozzanatait éppúgy, mint egy meghatározott életérzés kiváltóit és megnyilvánulásait. Alapjában véve mindazt, ami a főhős alkoholizmusának indítéka illetve ürügye lehet. Anélkül azonban, hogy a regény mondanivalóját igazán ez jelentené. Mivel a könyvet letéve mégsem szabadulunk attól a benyomástól, hogy — bármilyen ügyesen, sőt helyenként nem is művésziellenül építette be művébe a szerző a fentieket, s alkalmazott érdekes fogásokat egyebütt is, pl. a „Krisztina ügy” befejezésekor, amikor is a kapcsolat kiábrándító végét, noha rég a múlté már, mégis előrevetítve mondja el, így jelezve, hogy figurája már mintegy „menetközben” tisztában van a várható fejleményekkel — mindez az alkoholizmus témájának igazolására szolgál végeredményben. Ugyanolyan belső logikával, ahogyan az alkoholista az élet különböző nehézségeire és megpróbáltatásaira hivatkozva igyekszik szenvedélyét igazolni önmaga és mások előtt, akkor is egy méntségkereső lelki mechanizmust működtetve, ha csakugyan léteznek ilyen nehézségek és megpróbáltatások, amelyeknek meglétét egyébként a szerző esetében sem áll szándékunkban kétségbe vonni. Mindössze azért érezzük Hajnóczy művének képletét ilyen szempontból kissé átlátszónak (s éreznénk ilyennek nyilván a bevezetőben idézett sorok nélkül is), mert a regényben kifejezett életérzés valahogy túl általános, lényegében azonos korunk értelmisége egy jelentős részének jól ismert kiábrándultságával és elidegenültség-érzetével. Anélkül, hogy meglennének benne azok az egyéni vonások, a személyes átéltségnak azok a jegyei, amelyek a szó művészi értelmében ráüt-

hetnék a hitelesség pecsétjét. Ez ugyanis, műről lévén szó, mindenképpen fontosabb annál, hogy maga a mű végül is megélt anyagból született-e, vagy csupán írói fantázia, pontosabban képzeletbeli behelyezkedés segítségével. Alapjában véve pedig ugyanez vonatkozik magára az ilyenformán „fő témává” előlépett alkoholizmusra is, melynek tünetei, a már említett riasztó látomások és a kísértő szenvedéllyel folytatott küzdelem mozzanatai, színességük és helyenkénti szuggesztivitásuk ellenére sem különböznek lényegesen mindattól, amit erről tudunk — akár a hasonló tárgyú szépirodalmi alkotásokból, akár az idevágó szakirodalomból. Ezért támad Hajnóczy könyvét olvasva olyan benyomásunk, hogy az író, művének megírásához „pokolra szállt” ugyan, ám onnan végeredményben mégsem sikerült újat hoznia. Lényegében nem mást, csak amit vártunk.

Hajnóczy regénye végül is ezért nem több érdekesen, ügyesen megírt kis könyvnél. Ugyanezért tetszik úgy, jobb, jelentősebb mű született volna, ha a szerzőnek az általa választott formula fordítottjának alkalmazására nyílik lehetősége. Ha történetesen olyan mondanivaló birtokában kezdeti művét megírni, aminek elmondásához az alkoholizmus ürügy lehet mindössze. Jögcím a másról, többről való szóláshoz.

VARGA Zoltán

K É P Z Ő M Ű V É S Z E T

CSOPORTOK ÉS TÖREKVÉSEK

ÚJ MŰVÉSZETI GYAKORLAT JUGOSZLÁVIÁBAN 1969 ÉS 1978 KÖZÖTT¹

A hatvanas évek második felében a Jugoszlávia nagyobb művészeti központjaiban ténykedő hivatalos avantgarde jórészt még mindig a történeti élcsapat vívmányainak kenyerén él: Belgrádban a szürrealizmusból kinőtt Medijala, Zágrábban a konstruktivista hagyományt ápoló EXAT—51 valamint a Nove tendencije, Ljubljanában pedig az expreszszionizmusból eredő lírai absztrakció. Bármily haladást is jelentettek ezek a törekvések, a jugoszláv művészet összképéhez vagy akár a szocialista országok nagy részének művészeti eredményeihez viszonyítva, lényegében egy polgári vonásoktól sem mentes történeti utat tapostak tovább, eszméik tehát nem a régivel való szakítás jegyében, hanem a ko-

¹ A zágrábi Modern Művészetek Képtárában a múlt év végén megrendezett nagyszabású viszszekeintő tárlat alkalmából gazdagon illusztrált, bio- és bibliográfiai adatokkal ellátott könyvet rendeztek sajtó alá. Az új művészeti gyakorlat történetét a mozgalmat mindvégig kísérő művészettörténetesek, kritikusok és alkotók — Ješa Denegri, Davor Matičević, Marijan Susovski, Nena Baljković, Szombathy Bálint, Mirko Radojčić és Jasna Tijardović — elemző szövegeit világitják meg. Megemlíthető, hogy hazánkban ez ideig egyetlen már megszűnt vagy még létező művészeti irányzatot vagy mozgalmat sem dolgoztak fel hasonló alapossgalgal és körültekintéssel.

rábban megalapozott eszmék csiszolásával, tökéletesítésével alakultak ki. Hangsúlyozni sem szükséges, hogy ez, a hagyományból táplálkozó avantgarde nem tekintette magának a művészeti rendszer belső zavarainak vagy a művészet társadalmi étékelésének problémáit, sőt el sem jutott a polgári művészettől örökölt visszasságok és belső ellentmondások tudatosításáig. Bármily furcsán is hangzik, de való, hogy az akadémikus szellem még a leghaladóbb mozgásokra is ráaggatta gátló nehezékeit, ami többek között a kiállítói politikára, a művek értékelésére és osztályozására, az egész galériarendszerre volt hatással, s nem utolsósorban elodázta a művész helyének, helyzetének és szerepének tisztázását a mai társadalomban. Az olyanfajta nézetek például, amelyek a művészeti tevékenységet és létformát mintegy elvonatkoztatták a valóságtól, s ezzel egyidejűleg a művészi küldetés isteni eredete mellett törtek pácát, még ma is tartják magukat, olyan dogmákhoz és tévhitekhez ragaszkodva, melyektől társadalmunk az alkotás más területein már rég megszabadult. A fenti helyzetet valószínűleg az a háború utáni felismerés is tartósította, hogy a szocrealista művészet korántsem bizonyult alkalmasnak az emberi lét- és életérzés radikális transzponálására és teljes megismerésére; maradt tehát a történeti avantgarde egyetlen járhatónak ígérkező útja.

A Ljubljanában megalakult *OHO* nevű csoport alkotói gyakorlata azonban már 1966 táján előrejelezte, hogy művészetünkben egy merőben új művészet- és életértelmezés jutott érvényre, a később kialakult alkotói csoportosulások és egyéni kezdeményezések pedig egész frontot alakítottak ki, amely jobb híján az „új művészeti gyakorlat” elnevezést kapta a kissé doktrinér és nem hiteles konceptuális művészet meghatározás helyett. Mint bebizonyosodott, ezek a kezdeményezések egy meghatározott, nemzetközi méretekre is kiterjeszhető szellemi állapot befolyására jöttek létre; szinte párhuzamosan azokkal a külföldi eseményekkel, amelyek közvetlenül is a kérdéses művészeti irányzatok úttörőinek, elméleti megalapozóinak neveihez fűződtek, s amelyek kivétel nélkül egy sok vonásban hasonló társadalmi-politikai pillanatban pattantak ki.

Mondanom sem kell, milyen elmarasztaló és ledorongoló fogadtatásban részesültek az új eszmék terjesztői a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején azokban a környezetekben, ahol mindaddig a polgári művészetfelfogás és az akadémikus szellem volt az uralkodó, hiszen az új művészeti gyakorlat már nem a hagyományból táplálkozott, hanem szembefordult vele, itt tehát nem a globális művészeti folyamat egy belső problémájáról, válságáról, hanem a régi és az új frontális és totális összeközöséséről volt szó. Az új művészeti gyakorlat első letéteményesei ugyanis egészében elvetették azokat a kifejezési és viselkedési normákat, melyeket a hagyományos művészettől örökölhettek volna, kezdve a művészeti anyagtól, a kiállítótermektől, a művészi státustól, munkájuk művészeti tevékenységként való verifikálásáig. Az alkotások témájává és

tárgyává maga a művészet, annak természete, fenomenológiája és meghatározása vált, az alkotás egészében véve is önreflexív irányt vett, ön-maga lehetőségeit és határait kutatta és tágította.

Az új művészeti gyakorlat elvetette a kifejezés mimetikus eszközeit, a film, a dia, a fénykép, a polaroid, a képmagnó, az írott beszéd intenzív alkalmazásával pedig eljutott a művészet kifejezési síkjának a jelen pillanatában egyedül lehetséges végső anyagtalanításáig, nem egy esetben magát a gondolatot, a tiszta eszmét nyilvánítva művészetté. Mivel az új művészeti gyakorlat Jugoszláviában kezdetben bizonyos késést mutatott a legfrissebb nemzetközi törekvésekkel szemben, az események is gyorsabban zajlottak, mint a múltban. Körülbelül tíz év leforgása alatt — a hetvenes évek elején a legintenzívebben — valamennyi új művészeti irányzat hosszabb-rövidebb időre nálunk is gyökeret vert, nem egy tartós értékkel járulva hozzá az egyetemes alkotói törekvésekhez. Az új kezdeményezések első gócpontjai azonban — Ljubljana kivételével — nem az akadémiákkal, gazdag művészi hagyománnyal rendelkező központokban, hanem a kultúrélet peremén — Szabadkán és Újvidéken — alakultak ki, megalapozói pedig legtöbbször nem is képzőművészek, hanem irodalmárok voltak, vagy olyan emberek, akik írók és képzőművészek is egy személyben, s akikre az akadémiai programok konzervativizmusa és a művészeti-oktatói intézmények áporodott hangulata nem lehetett hatással. Kétségtelen, hogy a belgrádi csoportosulások létrejöttét már bizonyos mesterséges, művészetpolitikai tényezők is befolyásolták; jellemző, hogy java részük az akadémiákról kikerült fiatalokból tevődött, akik gyakran az ígéretesebb karrier reményében máról holnapra hagyták ott a festőállványt. Legtöbben azonban a hagyományos művészet korlátolt és merev lehetőségei ellen lázadtak fel, amikor otthagyták az akadémiát.

Az események időrendi leírását az OHO csoporttal² kell kezdeni, hiszen egyes tagjainak tevékenysége már 1962-től követhető, a csoport megalakulásának éve viszont 1966. 1971-ig terjedő sokoldalú munkásságuk során az OHO tgjai érintettek a konceptuális művészet tágabb fogalmával meghatározható valamennyi időszerű kérdést, alkotásuk alapjellegzetességét azonban az optikai minimalizmusban és egyfajta transzcendentális konceptualizmusban ismerhetjük meg, ami egyedülálló érték a jugoszláv művészetben. Az OHO csoport művészete jellegzetesen urbanus művészet, mint ahogy az időszerű törekvések valamennyi korai képviselőjéé is az. Bár a csoport munkásságának és művészeti reflexióinak valamennyi eleme szétfeszíti a szlovén vizuális kultúra lehetőségeinek határait, a ljubljana-i grafikai iskola szemantizmusának és konzervatív percepció rendszerének alapjait pedig mindvégig tagadja, mégis egy jellegzetesen helyi művészeti hagyományra, nevezetesen a „reizmusra” támaszkodik.

² Az OHO csoportról szóló bővebb tájékoztatót lásd a folyóirat ez év márciusi számában.



Az új művészeti gyakorlat létfeltételeit biztosító konkrét vizuális költészet egy darabja — Csernik Attila (Bosch + Bosch csoport) alkotása

Míg a fiatal szlovén alkotók helyzete sajátosan helyi körülményekből, a szlovén kultúra egyfajta befelé fordulásából és elzárkózásából következett, más volt a helyzet Szabadkán, ahová még azok a minimális művészeti információk sem juthattak el, amelyek az OHO számára Ausztria és Olaszország szomszédságában elérhetőek voltak. Szabadka mindig is erős művészeti központnak számított Vajdaságban, de művészeti iskola híján általában a vidékies polgári ízlés és a hatása alatt levő kiállítói politika diktálta a feltételeket, ami a század második felének rohamos fejlődését nemhogy követni nem, még megérteni sem igen tudta. Ebben a környezetben természetesen nem alakulhatott ki olyan alkotói közösség, amely azonnal az időszerű események sodrásába kerülhetett volna, mert minden jelentős esemény oly távoli és meghatározha-

atlan volt. A *Bosch + Bosch* képzőművészeti célkitűzésekkel lépett nyilvánosság elé, de már egyéves működése után, 1970-ben, a csoport egyes tagjai tudatosan elvetették a hagyományos metafizikai festészet fegyvertárát, merőben más művészeti kérdések felé fordultak, holott nem is tudtak azokról a jelentős eseményekről, amelyek nemzetközi téren lejátszódtak a művészetben. A szabadkai és a később hozzájuk csatlakozó újvidéki alkotók kultúránkban egyedülálló művészeti eszméket hintettek el; rövid öt-hat év alatt érintették az időszerű művészet valamennyi területét. Mivel működésük során egyetlen intézmény vagy szervezet sem segítette őket, valahogy mindig is a művészeti élet peremén maradtak, sőt a Jugoszláviában működő csoportokkal és egyénnel sem volt olyan jó kapcsolatuk, mint a kortárs magyar alkotókkal. A *Bosch + Bosch* csoport gazdag munkásságának szakszerű és aprólékos felmérése mindmáig várat magára, pedig egyes tagjai nemzetközi megbecsülést vívtak ki, és az új művészeti gyakorlat jelentős tényezőinek számítanak.

Újvidéken 1970-ben kezdte meg működését a főleg irodalmat hallgató fiatalokból verbuválódó *Kód* nevű csoport, amelynek művészeti opusát egyfajta konceptuális és lingvisztikai beütés határozta meg, szöveges leírásokra, ritkábban rajzos vagy fényképszerű ábrákra redukálva a művészet nyelvét. A csoport tagjai azonban foglalkoztak eljátszásokkal, jelenetekkel, költészettel és zenével is, míg az egy évvel később alakult és rövid életű csoport tagjainak tevékenysége jobbára a strukturalista nyelvészet, az információelmélet és a verbi-voko-vizuális kísérletek köre szerveződött. E két csoport mellett Újvidéken egyéni kezdeményezésekben sem volt hiány (Bogdanka Poznanović, Predrag Šidanin, Miša Živanović stb.), az Ifjúsági Tribün galériája pedig az új művészetek jelentős népszerűsítőjévé vált. Tartományunkban az új művészeti gyakorlat eszméi számos más területen ténykedő alkotó útját és világnézetét is befolyásolták; az új művészeti koncepció talán Jugoszlávia egyetlen pontján sem talált annyi követőre, mint éppen itt.

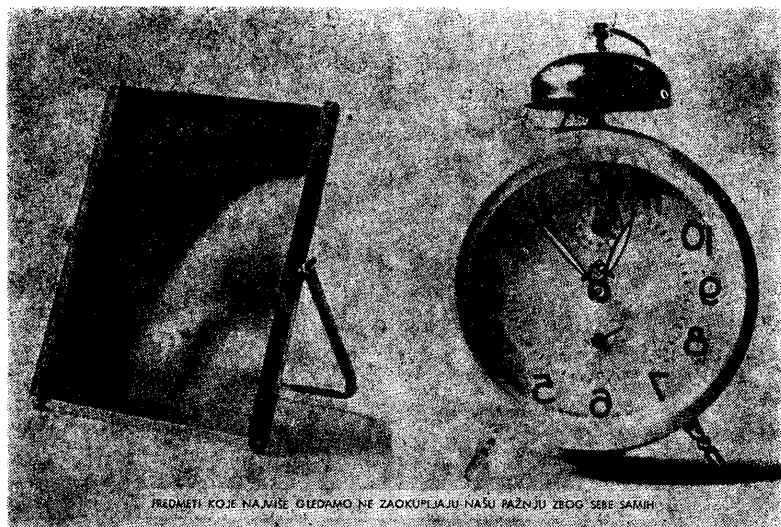
Ljubljanához, Szabadkához és Újvidékhez viszonyítva Belgrádban meglehetősen későn, 1971/72-ben jelentkeztek az új művészet első kifejezettebb szervezeti formái, életterre pedig az Egyetemista Kultúrközpont Képtára körül találtak. 1971-ben alakult meg a művészi eljárásokat szorgalmazó, show-makerekből szerveződött *A3* csoport, majd a *Generacija 71* nevű rövid életű csoportosulás, amely oly jelentős és markáns egyéniségeket adott, mint a body art művelőjeként fellépő Marina Abramović vagy a művészetszociológiai tanulmányairól ismert Raša Todosijević. Az 1975-ben létrejött *143* csoport nyelvészeti orientációja már azt jelezte, hogy elültek a hagyományos művészettel való összetűzés hullámai, lejárt a nagy felfedezések korszaka. Kutatásaik központjába ily módon az eszme és az anyag artikulációjának végsőkéig leredukált formája került, munkásságuk pedig egészében véve az időszerű művészetről alkotott visszapillantó vizsgáldásokra, reflexiókra épült. Az egyéni teljesítmé-

nyek közül Vladan Radovanović zenei és verbi-voko-vizuális kísérletei, valamint a valamikor hard edge-vásznairól ismert Damnjan viselkedés-művészeti megvalósításai emelhetők ki.

A külfölddel szoros kapcsolatokat fenntartó és visszahatásokat is gyorsan befogadó zágrábi környezet inkább konstruktivista törekvései révén volt ismert, hiszen a mai művészet álláspontjaihoz közelebb álló *Gorgona* haladó eszméi ellenére sem tudott kilépni egy szűk szellemi kör határaiból. S míg az új törekvések Belgrádban kevés kivétellel a galériák zárt teréhez kapcsolódtak, az új művészet zágrábi szószólói szinte kivétel nélkül az utcára, az emberek közé, a valóságos életterbe helyezték működésüket. Erről nevezetes Braco Dimitrijević és Goran Trbuljak, a konceptualista művészetszemlélet két nemzetközileg is elismert szóvivője, akik korai, 1969-es akcióikat *Grupa Penzioner Tihomir Simićić*³ néven mutatták be. Az 1972-ben létrejött TOK nevű csoport bizonyos értelemben a Nove tendencije szellemét fejlesztette tovább, s főleg utcai akciókat és esztétikai intervenciókat szervezett a városi környezetben. Az 1975-ben indult *Hat szerző csoportja* a TOK megkezdte utat folytatja, azzal, hogy a városi környezetet részleteiben, szociális tagolódásában, nem pedig globális egységként értelmezi. Lényegében az utcához kapcsolódik az Ida Biard vezette *French Window (Francia Ablak)* nevű galéria és a gyorsan megszűnt *Lakók galériájának* működése is. Nem hallgatható el, hogy az új művészeti eszmék támogatója Zágrádban is az Egyetemista Kulturközpont volt, mellette azonban jelentős szerepet vállalt a Modern Művészetek Képtára fiatal szakembereivel.

A felsorolt csoportokon és egyéneken kívül számos kevésbé jelentős vagy csak részleteiben érdekes kezdeményezés is létezett, (néhányról) pedig alig maradt fenn hiteles adat vagy dokumentum. A valamikori vezető csoportok megszűntek működni, s legmarkánsabb tagjaik egyéni kutatásaira redukálódtak. Ilyen például az OHO maradványának nevezhető žempsi kommuna Szlovéniában; Vladimir Gudac és Sanja Iveković a valamikori zágrábi körből; Marina Abramović, Raša Todorosić vagy Damnjan Belgrádból; Ladik Katalin és Szombathy Bálint a valamikori Bosch + Bosch-ból. Néhány alkotó külföldön folytatta pályafutását (Braco Dimitrijević, Marina Abramović, Gergely Urkom), de olyanok is voltak, akik szakítottak a művészeti tevékenységgel vagy magát az életet nyilvánították művészeti jelenségnek. Az új művészeti gyakorlat korántsem ért véget, pályája nem zárult le, csupán egy kontemplatív vagy kis túlzással bizonyítónak nevezhető fázisba került, forradalmi funkciói kötöttebbek lettek, és az újítások, felfedezések öröme az össze-

³ Egyik utcai akciójuk során Dimitrijević és Trbuljak gittbevonatot helyezett el egy kapukilincsen. Amikor egy véletlen járókelő — Tihomir Simićić zágrábi nyugdíjas — kezét a kilincsre tette, Dimitrijević megkérte, hogy vállalja az így keletkezett mű, vagyis a kézlenyomat szerzőségét. Tihomir Simićić a kérésnek eleget tett. Később Dimitrijević és Trbuljak arra kérték az idős embert, hogy engedélyezze vezeték- és személynevének művészi célokra való alkalmazását. A két tagból álló csoport így kapta a *Grupa Penzioner Tihomir Simićić (Tihomir Simićić nyugdíjas csoport)* nevet.



A legtöbbször látott tárgyak nem önmagukért hívják fel magukra a figyelmünket — A3-as méretű fekete-fehér fénykép Vladimir Gudac (TOK csoport) 1977-es mappájából

gezés szükségességének és felelősségteljes vállalásának tudatosítása váltotta fel.

A jugoszláviai új művészeti gyakorlat természetét vizsgálva megállapíthatjuk, hogy csak részben azonosítható a Joseph Kosuth vagy az *Art Language* csoport által megalapozott konceptuális művészet „filozófián inneni” elveivel és tautologikus természetével. Konceptuális törekvések a szó szoros értelmében csak egy helyütt, az újvidéki Kód csoportnál jelentkeztek kifejezettebben. Talán nem is véletlenül, hiszen ennek az alkotói közösségnek a tagjai fordították le és rendezték sajtó alá első ízben a konceptualizmus filozófiai ábécéinek nevezhető Kosuth-, LeWitt- és Millet-szövegeket⁴. A konceptuális művészet tágabb körébe sorolható és stratégiaileg vele azonosítható ökológiai művészet, land art, body art, earth art, arte povera, behaviour art, process art stb. azonban annál több helyi követőre és kutatóra talált már azokban a korai években is, amikor ezekről az irányzatokról olvasni még nemigen, esetleg csak hallani lehetett (kellő információk híján például a land art — föld művészet — egyes körökben a tájkorrekció elnevezést kapta).

El kell mondani, hogy az úttörők kezdetben egymásról nem tudva tevékenykedtek. Dimitrijević és Trbuljak például nem tudtak sokáig az

⁴ Polja, Újvidék, 1972/156. szám.

OHO-ról, mint ahogy a Bosch + Bosch sem tudott az OHO-ról és a zágrábiakról, sőt egészen 1972-ig az újvidéki Kód-ról sem. Az országos szintű művészeti információcsere körülbelül 1972/73-ban indult meg, amikor már egyik-másik sajtótermékben napvilágot láttak az első tájékoztatók, beszámolók és kritikák, s egyre több olyan kiállítást és találkozót szerveztek, melyeken az új művészet képviselőinek nagy része is jelen lehetett.

Az új művészeti eszmék feltörésének előfeltételét Ješa Denegri művészettörténész mindenekelőtt a verbi-voko-vizuális kísérletek termékenyítő hatásában látja, pontosabban, hogy a konkrét vizuális költészet volt az első olyan művészeti modell, amely szakított a nyelvi kinyilatkoztatás metafizikai jellegével, és az alkotók figyelmét a nyelvre, elemeinek természetére irányította. A hatvanas évek végén tért hódító konkrét vizuális költészet viszont nem az akadémiákon tanuló fiatalok, hanem az irodalommal vagy az irodalommal és képzőművészettel egyszerre foglalkozó ifjú alkotók művészetszemléletét befolyásolta leginkább. Az utóbbiak — a szabadkaiak és az újvidékiek — helyzetét tehát eleve megkönnyítette, hogy a verbi-voko-vizuális költészet természetének megismerése által szinte azonnal átállhattak a vizuális művészet legújabb területeire, szemben azokkal a belgrádi és zágrábi alkotókkal, akiknek el kellett verniök a hagyományos művészetről kialakított teljes képet, az akadémiai tananyagot, sőt magát az iskolát is.

A baloldali eszmékkel áthatott konceptuális művészet szabadabb értelmezéséből következő *új művészeti gyakorlat* művészetünk fejlődésének logikus következménye, mert elsősorban azokat a haladó, dinamikus mozgásokat és változásokat tükrözi, amelyek társadalmunk egészére is jellemzőek. Ebben az esetben tehát az új művészeti eszmék kisarjadását egy konkrét társadalmi gyakorlat határozta meg, funkciója pedig sem politikai, sem ideológiai vonatkozásban nem azonosítható a nyugati konceptuális gondolkodáshoz korábban fűzött, ma már szertefoszlott forrongások társadalmi-politikai indítékaival. A forradalmi mozzanatokat elsősorban a művészi hatékonyság átértékelésében, egészében véve pedig az alkotói gyakorlat demisztifikálásában, önelemző magatartásában és a valósághoz való kritikus viszonyulásban — vagyis a művészeti munkálkodás társadalmisításában és elkötelezettségében — határozhatjuk meg. Az új művészeti gyakorlat kezdettől fogva bírálta és mellőzte az elavult értékrendszeren alapuló polgári művészet megjelenési formáit, stratégiáját és szervezeti struktúráját. Az új művészet kerülte a zárt és elitista kiállítótermek korlátozott kereteit, működési helyétül pedig a természetet, a városi környezetet, a reális emberi életteret jelölte ki, vagyis kereste a kapcsolatot a tömegekkel. A művészeti akciók és eljátszások pedig a mindaddig passzív és tanácstalan nézőt aktív részvevővé tették, ezzel is hangsúlyozva, hogy a művész kiemelt szerepköre valójában egy olyan álmagatartáson alapul, amely a polgári művészetfilozófia hatására ma-

radt fenn a mai, gyökeresen megváltozott körülmények között. Nem egy fiatal alkotó tiltakozott személyének művésszé, alkotói munkájának művészetté való kikiáltása ellen. Mások viszont a művészeti tevékenységet magával az étellel, a mindennapi tevékenységgel és viselkedéssel egyenlítették ki. Azt hiszem, nem tévedek, ha az új művészeti gyakorlatot végül is az étellel azonosítható magatartási formaként határozom meg.

SZOMBATHY Bálint

Z E N E

EGY SIKERKONCERT

A PRO MUSICA SZABADKAI ÉS BELGRÁDI HANGVERSENYE

Szinte közhelyként hat megállapítani, hogy Szabadka bővelkedik zenei eseményekben, annyian és olyan sokszor leírták már — és legtöbbször igazuk is volt. Mert nem fulladt el a dal, a muzsika azóta, hogy — több mint 110 évvel ezelőtt — zeneiskola alapítását határozták el a régenvolt városatyák. Akkor, 1968-ban indult el Szabadka a zenei városiasodás, a muzsika határokat nem ismerő világa felé. Azóta, ami a zenével kapcsolatosan Szabadkán történik, valamilyen formában összefüggésbe hozható a zeneiskolával: vagy belőle nőtt ki, vagy más vonatkozásban kapcsolódik hozzá.

Ebben az idényben ünnepelte tízéves jubileumát a város legkiválóbb zenei együttese, a Pro Musica Kamarakórus. A zeneiskola centenáriumára alakították — alkalmi társulásként — az iskola egykori tanulói (azóta pedagógusok, hivatásos muzsikusok), akkori tanárai, növendékei.

Az ünnep elmúltával azután — az együtt töltött órák, napok szép emlékével gazdagabban — ki-ki visszatért mindennapi munkájához. Azaz nem mindannyian: egy kis csoport számára ez az alkalmi kórus új távlatokat nyitott, felébresztette a talán szunnyadó, talán tudatos, de meg nem fogalmazott éneklési kedvet.

Annak ellenére, hogy a kórus Égető Gabriella irányításával — aki a megalakítás óta áll az együttes élén — a kórusirodalom minden korszakát végigénekelte, a közelmúlt, sőt korunk zeneszerzőinek alkotásaiból is szakított egy-egy csokorra valót, a csúcsra (legalábbis eddigi művészi produkcióinak csúcsára) a barokk zene nagyjai: Bach, Vivaldi, Buxtehude alkotásai révén jutott.

Az elmúlt négy év néhány nagyszerű hangversenye (Bach h-moll miséjének és Máté-passiójának néhány tétele, majd a Magnificat, közben az

emlékezetes Vivaldi-est), melyekben a belgrádi Pro Musica Kamarazenekar és Djura Jakšić karmester volt a szabadkaiak partnere, mintegy előtanulmánya volt annak a nagy hatású barokkzenei estnek, amely — Szabadkán éppúgy, mint Belgrádban — a hangversenyévad egyik kiemelkedő eseményévé vált.

A szabadkai bemutatót ritkán tapasztalt érdeklődés előzte meg — téma volt a városban. És ez az érdeklődés egyaránt szólt a műsornak, a Szakarnak. (Útóbbinak ez a hangverseny volt a tűzkeresztsége.) Így történetesen jól ismert szólistáknak és az együtteseknek: a kórusnak és a zenekarnak, ami a komolyzenei rendezvényeken csak elvétve fordul elő, hogy a művelődési otthon díszterme szűknek bizonyult — az érdeklődők része az előcsarnokból hallgathatta csak a hangversenyt.

Dietrich Buxtehude, a korai barokk stílus mesterének Befiehl dem Engel című kantátája vezette be a műsort. A lübecki organista-karmesternek, kinek művészete termékenyítően hatott a későbbiekre — köztük Johann Sebastian Bachra is —, ezen a művén, mint vokális művein általában, itáliai mintaképek hatása érezhető. A hármastagolású kantáta mértéktartó egyszerűsége a két gyors rész által közrefogott lassú közép-részben lírai közvetlenségben nyilvánult meg, a zárórész mozgalmas, fel szabadult szárnyalása pedig a barokk zene későbbi nagy alkotásainak ígéretét hordozta magában. A kórus kiegyensúlyozott, finoman árnyalt éneklése, a zenekar kellemesen lágy hangzása, a minden belemagyarázás tudatos elkerülése Égető Gabriella karnagy kiváló stílusérzékét dicséri.

Vivaldi Magnificatját, mely a három év előtti belgrádi—szabadkai produkció felújítása, a két kiváló szólista, Irina Arsinin és Aleksandra Ivanović, ragyogó áriái, a kórus széles dinamikai skálája, mely a lehető finoman hangzó pianissimókban éppen olyan kifejező tudott lenni, mint a szélesen zengő fortékban, és a zenekar kissé rezerváltabb játéka jellemezte.

Ha lehet ezt mondani, felcsigázott érdeklődéssel várta a közönség a hangverseny második részében Johann Sebastian Bach g-moll miséjét — a mű jugoszláviai ősbemutatóját.

Bach vokális templomi műveinek főbb jellemzői — a bibliai vagy evangéliumi szövegre írt nagy nyitókórus, amit szövegileg lazán kapcsolódó áriák követnek, befejezésül ismét kóruszámokkal, a g-moll misében is jelen vannak. Ebben a misében azonban hiába keressük a „fenséges” h-moll mise pompáját: sokkal mértéktartóbban kell megoldani karmesternek, szólistáknak, együttesnek a feladatot, nehogy harsánnyá váljon az eredendő puritán egyszerűségű mű megszólaltatása. És éppen azzal, hogy elsősorban a szólisták, Németh Rudolf, Aleksandra Ivanović és Molnár Gábor, de ugyanígy a kórus is, minden felesleges külső gesztus nélkül törekedtek a karnagy koncepció megvalósítására, tárulhatott fel a mű minden rejtett szépsége.

Egy héttel a szabadkai bemutató után, amikor a premier feszültsége

valamelyest felengedett, a belgrádi Nemzeti Múzeum sajátos légkörű oszlopcsarnokában, melynek nézőtere úgyszólván az utolsó helyig megtelt, ismételte meg az együttes a barokk estet.

Azok a kevesek, akiknek módjukban állt mindkét hangversenyt hallani, egy tartalmában azonos, de egészségében letisztult, a bemutatónál jóval homogénebb műsort hallottak. Ha Szabadkán rendkívül jó szólistákat hallottunk, egészen kivételes kórushangzásban és a feladathoz minden tekintetben felnőtt zenekar muzsikájában gyönyörködhettünk, Belgrádban a felsorolt erényeket ismét megcsillogtató, de már *együttessé* *ötöződött* kórus, szólisták és zenekar tette élménnyé az igényes, műértő közönség számára az estet. Az együttes permanensen közös hullámhosszon volt a karmesterrel, éppen ezért tudott érzékenyen reagálni minden intenciójára.

A sajátjai iránt netán elfogult szabadkai helyett azonban szóljon a semleges kívülálló: „A hangversenyidény egyik figyelemreméltó koncertje, melyet műsorválasztása és stúdiózus előkészítése tett azzá, a szabadkai Pro Musica Kamarakórus és a Kamarazenekar belgrádi hangversenye volt. A Nemzeti Múzeumban rendezett hangverseny a kórus művészi értékének újabb és — elmondható — minden eddiginél megyőzőbb megerősítése volt...” — olvashatjuk a *Politika Ekspres* június 11-i számában. És ha a kritika szerzője Mihailo Vukdragović, ez külön súlyt ad az elmondottaknak.

Még egy megjegyzés azonban ide kívánkozik. A bemutatott műsorban a kórusnak és a zenekarnak közel hathónapos munkája fekszik. A szabadkai és a belgrádi hangversenyeket őszre újvidéki és esetleg még néhány ismétlés követi. Hangversenyéletünk szervezettsége (szervezetlensége?) nehézkessé teszi még az ilyen produkciók nagyobb szériáját is.

SZÖLLŐSI VAGÓ László

KRÓNIKA

MEGALAKULT A VAJIDASÁGI TUDOMÁNYOS AKADEÉMIA. A Tartományi Képviselőház tanácsainak június 20-án megtartott értekezletén elfogadták a Vajdasági Tudományos és Művészeti Akadémia megalapításáról szóló törvényt, s ezzel gyakorlatilag létrejött a tartomány legjelentősebb és legrangosabb tudományos és művelődési intézménye.

A törvényindoklásban többek között megállapították, hogy Vajdaságban jelenleg majd száz tudományos, illetve tudományos munkával is foglalkozó intézmény működik, a tudományos munkával foglalkozók száma pedig mintegy tízezer. Az akadémia létrehozásával feltételeket teremtenek a különböző tudományágak még gyorsabb fejlődéséhez, valamint a soknemzetiségű Vajdaság tudományos, kulturális és művészeti múltjának és jelenének gyorsabb feltárásához és tanulmányozásához.

Az akadémia megalapítását üdvözölő köztársasági és tartományi akadémia-elnökök közül többen is paradox helyzetnek vélték azt a tényt, hogy az országban utolsónak Vajdaság alapította meg akadémiaját, holott a múltban is ez volt, a tudományos és művészeti élet szempontjából egyaránt, az ország egyik legfejlettebb vidéke. Már a XIX. század elején Stratimirović Karlócan tudós társaság létrehozásán fáradozott, majd éppen az itt élő értelmiségiek alapították Pesten, 1826-ban a később Újvidékre költözött s azóta is itt működő tudományos intézményt, a Matica srpskát.

A Tartományi Képviselőház egyben kinevezte az akadémia munkáját előkészítő bizottságot. A törzsbizottság még az év folyamán megválasztja az akadémia rendes és levelező tagjait.

ÖTNYELVŰ VAJIDASÁGI ENCIKLOPÉDIA. Mindössze három nappal a Vajdasági Tudományos és Művészeti Akadémia megalapításáról szóló törvény meghozatala után sor került tudományos és művészeti életünk még egy jelentős eseményére. A Szocialista Szövetség Tartományi Választmányának művelődési és tudományügyi szakosztálya javaslatot tett Vajdaság enciklopédiájának kiadására. A bizottságnak az a véleménye, hogy a zágrábi Lexikográfiai Intézet *Jugoszláv Enciklopédiájának* második kiadásához készülő vajdasági vonatkozású anyagot ki lehet bővíteni s azt három-négy kötetben, tartományunk nemzeti és nemzetiségi nyelvén megjelentetni. Az ötnyelvű enciklopédia elkészítésének jelentős részét éppen a most alakult VTMA vállalná.

A kezdeményező bizottság javaslatában egyebek között megállapította, hogy a *Jugoszláv Enciklopédia* első kiadásakor (amikor még nem létezett az azóta ugyancsak megalakult vajdasági szerkesztőség) kimaradt vagy rövidítve jelent meg sok fontos mozzanat, különösen a nemzetek és nemzetiségek történetéből. A második kiadásban ezek a hibák már nem ismétlődnek meg, s egyszersmind Vajdaság sokkal jobb bemutatást nyer, mint korábban. Ezt bizonyítja az az adat is, hogy míg az első kiadásban

Vajdaságról mintegy 15 000 sor szöveg volt, a második kiadás már mintegy háromszor ennyi teret biztosít neki. Az újabb kiadás szócikkeinek 80 százaléka nem szerepelt az előző kiadásban. A bizottság úgy véli, hogy még e kétségkívül terjedelmesebb és sokoldalúbb bemutatás sem tartalmazza mindazt, amit tartományunkról tudni kell, s ezért javasolja, hogy a rendkívül szigorú mércék alapján készülő, országos jellegű kiadvány mellett készüljön el a Vajdaságot egészében prezentáló munka is. Ez az enciklopédia országos és világviszonylatban kell hogy bemutassa tárgyát, mind a jelenkorban, mind történelmi vonatkozásaiban.

A bizottság leszögezte, hogy a vajdasági enciklopédia csak akkor felelhet meg céljának, ha eleget tesz a kidolgozását indokló és sürgető követelményeknek. Mindenekelőtt a Vajdaságra vonatkozó fogalmakat kell felölelnie, s az általános témák közül csak azokat, amelyek valamilyen módon kapcsolódnak hozzá. Figyelmet kell fordítani arra, hogy az ilyen általános fogalomról rövid, de lényegbevágó ismertetőt adjon s minden Vajdasághoz fűződő adatot közöljön. Az említett okok mellett kedvező pillanatban készül a kiadvány, mert megvan a lehetősége a párhuzamos munkára.

JUGOSZLÁV PÁRTTÖRTÉNETI KIÁLLÍTÁS BUDAPESTEN. Június 8-án a Magyar Munkásmozgalmi Múzeumban *60 éves a Jugoszláv Kommunista Szövetség* címmel párttörténeti kiállítás nyílt. A kiállítást magyar részről Szikossy László, a Munkásmozgalmi Múzeum igazgatóhelyettese, jugoszláv részről pedig dr. Vitoimir Gašparović budapesti nagykövetségünk nyitotta meg. Gašparović emlékeztetett arra, hogy az elmúlt hatvan évben született meg és fejlődött Ju-

goszlávia forradalmi munkásmozgalma. Történelme megannyi nagy esemény és drámai fordulópont hatósugarában alakult. Az elmúlt hatvan év credményei — mondta a nagykövet —, de kiváltképpen azok, amelyek mutatószámokkal nem jelezhetők, a kivívott szabadság, a munkásosztály tényleges hatalma, nemzeteink és nemzetiségeink testvérisége és egysége, öngazgatásunk és el nem kötelezett politikánk, egyértelműen bizonyítják a megtett út helyességét. A budapesti alkalmi kiállítás június 25-éig tartott nyitva.

SZÍNÉSZDÍJAK. A Szerbiai Színművészek Egyesülete jelentős elismerésben részesítette az Újvidéki Színház Három nővér című, Harag György rendezte előadását. Az elmúlt évad kiemelkedő előadásává nyilvánították, a darabban szereplő két színészt, a Mását alakító Ladik Katalint és a Csebutikin doktort meglepetéssel Ferenci Jenőt pedig az egyesület évi díjával jutalmazták, míg Bajza Viktória (Irina szerepéért) dicséret oklevelet kapott.

Színészi díjat kapott még Petar Kralj, Svetlana Bojković, Olivera Marković, Mirjana Vukojić (valamennyien belgrádiak) és a niši Mima Janković. A színházak közül az újvidékin kívül a niši Népszínház és a szabadkai Gyermekszínház szerbhorvát társulata részesült elismerésben.

EGY ÉVAD — HAT VAJDASÁGI DARAB. Kivételesen gazdag volt az elmúlt színházi évad a jugoszláviai magyar drámairodalom számára. Az uthoni magyar és szerbhorvát társulatok valamint egy külföldi alkalmi együttes összesen hat jugoszláviai magyar szerző művét mutatta be, jelezvén, hogy tudomásul veszik, miszerint jelenleg éppen a drámák korát éli irodalmunk.

A múlt év nyarán a Gyulai Várjátékok keretében mutatták be, a szabadkai ifj. Szabó István rendezésében, Gobby Fehér Gyula A budaiak szabadsága (A szabadság pillanata) című történelmi drámáját, amelynek képfelvételét az idén a Magyar Televízió közönsége is láthatta, majd a Szabadkai Népszínház színpadára Bosnyák István Nehéz honfoglalás című, Sinkó Ervinről szóló dokumentumdrámáját. Folytatódott a sor Deák Ferenc Torjának immár harmadik premierjével (az újvidéki Rádiószínház és a belgrádi Nemzeti Színház után most az újvidéki Szerb Nemzeti Színház tűzte műsorra), s következett az Újvidéki Színház három ősbemutatója: Gion Nándor Ezen az oldalon, Gobby Fehér Bűnös-e a Szél? és Tolnai Ottó Végeladás című darabja. Művelődési közvéleményünk örömmel nyugtázzhatja, hogy színházaink drámairodalmunk iránt fokozottabb érdeklődést mutatnak.

STOJAN VUJIČIĆ PEN-CLUB DÍJA. A Szerb Pen-Club elismerésben részesítette Stojan D. Vujičić budapesti szerb műfordítót és irodalomtörténészt a fordítás terén kifejtett munkásságáért. Vujičić számos remek műfordítással tolmácsolta a jugoszláv népek irodalmát a magyar közönségnek. Többek között Andrić, Krleža, Bora Stanković, Đorđe Lebović, Velimir Lukić munkáit ültette át magyarra. Számos antológia összeállítója, s jelentős tanulmányokat is ír a szerbhorvát népek irodalmáról. A Pen-Club Díját a Desanka Maksimović, Grozdana Olujić, Aleksandar Tišma, Nikola Trajković és Jovan Hristić összetételű bíráló bizottság ítélte oda.

ÚJ KÉPZŐMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT BELGRÁDBAN. A belgrádi Bölcsészettudományi Kar művészet-

történeti szakának modern művészeti ágazata 3+4 néven új képzőművészeti folyóiratot indított. A folyóirat Lazar Trifunović és Slobodan Mijušković egyetemi tanárok kezdeményezésére elsősorban a modern művészetet hallgató egyetemisták sikeresebb dolgozatait, diplomamunkáit és tanulmányait közli, ezenkívül serkenti a fordítói munkát és a tárlatkritikát is.

Már a 3+4 első számából is kitűnik, hogy a szerkesztőség napjaink legújabb irányzatainak bemutatását részesíti előnyben. Többek közt közli Achille Bonito Oliva *Eltérő avantgarde-ok: Európa/Amerika* című tanulmányát, valamint Ian Burn, Mel Ramsden, Victor Burgin és Douglas Huebler konceptualista alkotók vallo-másait. A Jel a képzőművészetben című rovatban a festészet nyelvi és jel-tani analizisét tartalmazó dolgozatok kaptak helyet. A folyóirat anyagát a tárlatbemutatók és interjúk mellett terminológiai szótár egészíti ki.

A 3+4 az egyetemi reform sikeres-csbb végrehajtásának adalékeként évente egyszer, jobb esetben szemesz-terenként fog megjelenni. Ha az első szám színvonalán marad, a belgrádi egyetemisták folyóirata az *Umetnost* című művészeti folyóirat hiányosságait méltón tudja majd pótolni.

SZ. B.

AZ AMERIKAI KULTÚRA: egy pillantás a hetvenes évekre. A „het-venes éveknél” most vagyunk az utó-ján, s az Egyesült Államok siet, hogy bemutassa az Óvilágnak, milyen volt az USA kulturális élete a most vég-ződő évtizedben. Erre a célra egy hatalmas, kétszintű, fémcsővekre sze-relt kupolaszerű sátor készült (Bu-chingham Fuller tervei alapján), s benne kapott helyet az az anyag, mely által a hetvenes évek amerikai kultúrájával kellene megismerkednünk. Festmények, grafika, fényképek, jel-

mezek, maszkok, balettcipők, hangszerek, faragások, feliratok, hanglemeztasakok, dízlettervek, zene, filmek, tévéműsor, előadások, makettek: a szemre és a fülre ható eszközökkel mutatkozik be évtizedünk amerikai kultúrája.

Hogy mennyire sikerül ez a bemutatkozás, az valószínűleg a befogadótól, a kiállítás látogatóitól — értesültségüktől, érdeklődésüktől, igényeiktől s nem utolsósorban ízlésüktől — is függ. Mert például e sorok írója azzal kezdené sorolni kifogásait, hogy Fuller sátrából — melynek terét labirintusszerűen oldották meg, s külön helyiségek szolgálnak benne filmvetítésre, előadásokra, tévénézésre, zenehallgatásra — hiányzik az amerikai kultúra egyik — véleményünk szerint jellemző, tagadhatatlanul fontos, okvetlenül érdekes — része: az irodalom; a könyv, a folyóiratok, a sajtó. Mások talán az iparművészetet, az ipari formatervezés némely ágát hiányolják majd. Lesznek olyanok, akik a festészet ismertetését tartják egyoldalúnak, vagy sokallják a popalkotásokat.

A kiállítás másik oldalát tekintve, összeadva, amit itt látunk és hallunk, tehát a képzőművészetet, a házfalakon, járdán, úttesten található feliratokat, melyek a „szerzők” érzéseit, véleményét, indulatait fejezik ki, színházat, operát, balettet, városrendezést, építészetet, reklámkészítést, gyűjtőszemvedélyt, pop-zenét, komoly zenét, dzsesszt, filmet, tévét, lemezeket, a primitívnek vagy amatőrnek nevezhető alkotók sorát, s mindez egy emberileg lehetséges objektív szemszögből megítélve, s annak alapján, hogy mit tekintünk eddig, mondjuk a hetvenes évekig amerikai kultúrának, s mit tekintünk — lehet, hogy kissé maradian — kultúrának európai mércék szerint, végkövetkeztetésünk csak az lehet, hogy ezen a

— valójában mindenből csak egy szemernyit bemutató — kiállításon — melyet Belgrádban Joan Mondale, az amerikai alelnök felesége nyitott meg — inkább az amerikai furcsaságokat láttuk, mint az autentikus, a marandó mai amerikai kultúrát. Hisz még akkor is, ha mindazt értéknek ismerjük el, amit ebben a sátorban láttunk és hallottunk, marad a kérdés, marad a kétség, mennyire teljes ez a bemutatás, mi az, amit — előtünk ismeretlen okokból — nem hoztak el (habár tudjuk, hogy minden nem is fér el egy kiállításon), mi az, ami itt van ugyan, de viszonylag, vagy a mi nézetünk szerint (hisz tudjuk, hogy minden válogatás kifogásolható, s minden mérce szubjektív és relatív) téves mértékek alapján jutott ide. S végül mennyire jellemző képviselői, hűséges kifejezői az amerikai kultúrának azok a tárgyak, jelképek, alkotások, melyek itt láthatók, hallhatók, nem vezetik-e félre a kiállítás látogatóit, lévén a kép, mely belőlük összeáll, kétségtelenül, de legalábbis bizonyos fokig egyoldalú?

Van azonban valami, ami hamisítatlan, ami biztosan Amerikai, amerikai ezen a kiállításon.

A légkör, a kiállítás hangulata.

Igen, a furcsaságok teszik ezt, melyeket említettem, aztán a korszerű bemutatási mód: film, tévé, sztereolemezek, kitűnő fotók. Tarkaság. Hangzavar. Túlzások. Különlegesség.

A kiállítás, melynek egyik érdekes kiállítási tárgya maga a sátor, be fogja járni Európát, és sok ezer, sok százezer látogatója lesz. Ma, amikor Amerikába eljutni nem lehetetlen, nem ritkaság, amikor a film, a tévé annyi mindenről tudósít, úgyhogy még utazás nélkül is elég jól ismerjük az USA-t — és persze a világ más tájait, országait is —, a legtöbb látogató nem sok újdonságot talál ez alatt az impozáns kupola alatt. Att-

rakció — ebben is amerikai! —, de nem szenzáció, nem felfedezés. Ugyanerről a témáról s ugyanezekkel az eszközökkel másképp is el tudunk

képzeln egy kiállítást. S hisszük, az sem lenne kevésbé objektív, kevésbé hiteles, mint ez — vagy mint egy harmadik...

T. L.

A FORUM KÖNYVKIADÓ ÚJ KÖNYVEI

POLITIKAI KIADVÁNYOK

- Josip Broz Tito: *A Jugoszláv Kommunista Szövetség forradalmi harcának hatvan éve*
 Tito—Bakarić—Mikulić: *A JKSZ dokumentumai*
Tito a hadvezér
A JKSZ, az SZKSZ és a VKSZ statútuma
Törvény a társult munkáról
A JKSZ programja

SZÉPIRODALMI KIADVÁNYOK

- Báti Zsuzsa: *Útravaló* (versek)
 Benedek Mária: *A képernyő havazik* (riportok)
 Brasnyó István: *Família* (regény)
 Burány Nándor: *Keselyűlegelő* (ifjúsági regény)
 Dóró Sándor: *A virágok rozsdásodása* (válogatott versek)
 Hrvoje Hitrec: *Füstlakók* (ifjúsági regény)
 Rade Obrenović: *Ez kész cirkusz* (elbeszélések)
 Petko Vojnić Purčar: *Az otthon egyre távolabb* (regény)
 Tari István: *Térzene a majomszigeten* (versek)
 Utasi Mária: *Égő ezüstben* (versek)
 Vass Éva: *Nyárkisülések* (versek)
 Pero Zubac: *Elvtársunk, Tito* (versek)

NYELVÉSZET

- Juhász Géza—Kovács János: *Lako i brzo mađarski*

HAGYOMÁNY

Bela Duranci: A vitrázs és a kerámia a vajdasági építészetben
951

KRITIKAI SZEMLE

Örkény István (1912—1979)

Thomka Beáta: A halálra nincs modell 958

Bányai János: Egyperces zárójel 959

Gerold László: Fényképdarabkák 963

K ö n y v e k

*Bányai János: Új regény — „új világ” (Brasnyó István: *Familia*)*
965

*Vajda Zsuzsa: Szokás és hiedelem (Jung Károly: *A emberélet fordulói*)* 968

*Sinkovits Péter: Forrás és hagyomány (Vujičić Tihomir: *Muzičke tradicije Južnih slovena u Mađarskoj — A magyarországi délszlávok zenei hagyományai*)* 971

*Varga Zoltán: Kétséges pokolraszállás (Hajnóczy Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából*)* 973

K é p z ö m ű v é s z e t

Szombathy Bálint: Csoportok és törekvések 976

Z e n e

Szöllősy Vágó László: Egy sikerkoncert 984

KRÓNKA

Bordás Győző: Megalakult a Vajdasági Tudományos Akadémia; Ötnyelvű vajdasági enciklopédia; Jugoszláv párttörténeti kiállítás Budapesten; Színészdíjak; Egy évad — hat vajdasági darab; Stojan Vujičić Pen-Club Díja 987

Szombathy Bálint: Új képzőművészeti folyóirat Belgrádban 989

Tomán László: Az amerikai kultúra: egy pillantás a hetvenes évekre 989

A 841. oldalon Maurits Ferenc szövegrajza

HÍD — irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat. — 1979. július—augusztus. — 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 őrzünk 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.