

HÍD

irodalom
művészet
társadalom-
tudomány

1

1

1966

JANUAR

HÍD
IRODALMI,
MŰVÉSZETI
ÉS
TÁRSADALOMTUDOMÁNYI
FOLYÓIRAT
ALAPÍTÁSI ÉV: 1934
XXX. ÉVFOLYAM

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:
ÁCS KÁROLY
(FŐ- ÉS FELELŐS SZERKESZTŐ)
BORI IMRE
MAJOR NÁNDOR
VUKOVICS GÉZA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:
KAPITÁNY LÁSZLÓ

TARTALOMMUTATÓ

5	TOROK CSABA ANAKRONISZTIKUS DALOK II.
12	PAVLE POPOVIC EMBER A PORONDON
19	KÉT KÍNAI KÖLTŐ (HSZIE CSUANG és HSZIE HUJ-LIEN)
25	NÉMETH ISTVÁN NAGYAPA NÉVNAPJA
28	VARGA ZOLTÁN A TÁBORNOK HALÁLA
41	VÉGEL LÁSZLÓ FIATALKORI NEVELÉS
48	BÁNYAI JÁNOS A FÖLÖSLEGESSÉGÜKET ÉRZŐK
56	BORI IMRE TENYÉSZET ÉS ÉRTELEM IV.
98	MIRNICS KÁROLY META-ESZTÉTIKA
117	NIKOLA MILOSEVIC AZ ALIBI FOGALMA A MŰVÉSZETBEN
137	SAFFER PÁL HÁROM ÍRÓTÁBOR
141	SZEMLE BORI IMRE és TOMÁN LÁSZLÓ JEGYZETEI
151	KRÓNIKA

ANAKRONISZTIKUS DALOK II.

T O R O K C S A B A

„Die Kunst gibt nicht das
Sichtbare wieder, sondern macht
sichtbar.”

Paul Klee

ezt a forgóajtót most már illene bezárnom végképp
és még több papírt összehordanom a támadó szótlanságnak
hogy a csinálódó sorokba ne szivároghasson be
mindenünnen a kampós lojalitású rend tompító illeme
kőtorlaszok lassú kudarca az oldódás elől menekülők tengere
és maradjon végre kívül égei óborok padmaly-íze
s az epeköves gyűrűt viselő megváltás-angyal fulladása
ne ijesszen a júniuseleji viharfelhő senki búzája fölött
ne rondítson bele asszonyok homokból kiásott éneke
a csinálódó sorokba semminemű kóbor szalmazsák ne pisszegjen
se nyilvessző a lecsuklott fejekben se rozsdaharapás
a díszlépésben körmenetező holnaposok horkolása
éhgymorra tört gyógypoharak panasza ne hallatsszon
semmi létcincogás semmi füstgomolyító szél se ágyláng-lobogás
mélyálomi tyúkok csipése vinnyogó zsákok titka maradjon
de lazuljon minden zajosan mi másik szülőt szeretne
megkukacosodott köldökét marja sejtről sejtire
mert most azok gyülekeznek a megtépett ajtó előtt
kiknek sikerült bármi módon megfürödni önmagukban
és sebeik összenőttek fájdalomtalan a csinálódó sorokkal

1.

csörömpölő limlom a beszerzett
útközben kell a poggyászt rendbe szedni
miután unottan felkászolódnak
a fölmálházott lovak
és a vonulókat
sarkantyús uruk nekiereszti
a lépegető láthatárnak
melyen túl egyre messzebb
türelmes újabb kalmárok
csörömpölő árura várnak

2.

(újabbán gyávaságon
kapom magam
túl rövid minden sorom
s minden szavam
szégyelli az előzőt:
a jelző
fésű fogai közé rakódott kosz
és ezüstedényben vacsoraként
feltálatl hányadék
a hasonlat)

3.

útban vannak a számláló nyomok
a nagyléptűek az ég pajzsát hordják
az elhullóknak a nap mutat vizet
szellőt a dögevők kara kovácsol
friss étlapot kap a talpon maradó
a kifogottat várja a betlehemi jászol
a kétvállra álló lábak labdát érnek
s győztest üdít a jól gördülő játék
csak az első és utolsó rugás a valakie
a számláló nyomok útban vannak

4.

(nemrég mert mindössze
egy másodosztályú szerelvényt
jósolhattam
az oda-vissza sínre
eresztett mozdonynak a gőzéből
egyszeri oda-vissza
fűtött elhatározás eredményeként
egy koromba fulladt
bakterháznak siklott tiszta
önvédelemből)

5.

vacogva fogadja
maga magzatává
velejét senyveszti
amikor szoptatja
gerince megszakad
s nem tarthatja vissza
hagyja hát hadd vigye
sebein futva át
éjszaka-élete
csillám-koporsóját

6.

egyszer egy teljesen idegen és torz
ám aggkori unalmában kéjsóvár vasorrú bába
egy közkézen forgó agyagamforába
— no mit? — egy ágon maradt fenyőtoboz
kora délutáni magpörgését belerázta
de nem járt sikerrel bűbajos cselfogása
a szatírok mintha megsejtették volna
hogy az öreglány bőréből szívesen kibújna
fogták s az egész esetet vízbe dobták
azóta a nagylöttyű sós varázsról vihogva szól a nóta

7.

öngyilkos költő deflorálta
s közben szenvedélyesen monologizált
de ő a hallgató a csúcst nem járta meg soha
mert bolyhos növényi énje tudta
mivel tartozik a „beszédés halálnak”
aztán az elárvelt világhoz is nagyon megértő maradt
balzsamos kötőanyag
sok nagy igazság s még nagyobb titok között
maga is intim verset írt s anyásan hanyag-
pufókságú derúvel az észnek gyermekharisnyát kötött

8.

GYANÚS ÉGALJ is lehetne a címe
vagy EGY ERNYŐFELHŐ FELFEJLŐDÉSE AZ ARATATLAN

[FELETT

ennek a vonatablakba keretezett
100 km hosszú dög impresszionista képnek
s még mindig csak a borítóüveget pöcögteted
ha vállalod hogy az eperfa helyett
te állsz oda Dali lángoló zsiráfja
a záporból menekülő legyeknek régiójába
mert nem térül meg az önzetlen kölcsön és
mert dugópukkanás csak az önáldozó lövés

9.

kikapcsolódásként egy elsőosztályú ülésről
a császár pacifikáló rádiószózatot intéz
az óceán fővenyéből még előmeredő
végtagokhoz:

a zé letbe nmara dotta kpedi gáll janakaf almellé

a császár hobbyja
a botanika
a falakat befuttatja

később a kérdést a kalauz csevegve veti föl:
na ki milyen szappanyt használ a vérfürdőhöz?

10.

(mikor a mesés fedők alá már
csörtető gyávaság
hol a tűz önzetlenül ad
terv szerint egyre többet
föltett időd emésztőcsövének
s nincs szóra szükség
és több papírra a leírhatatlannak
mert hasadás nélkül olvadhatsz át
— a szikrázó kucusok elmosódnak —
s nem feszélyez a tudatlan vágy

11.

a tükrös félút
semmit sem indokol
itt nincsen pokol
mely fölvásárolhatna
hiába vagy a magadé
ahová jutottál
a piacon kívül esik
hol nincsen kereslet
régii üzletfeleid
most égetik el a szerződéseket)

12.

országokra bontották az időt
évszázaddal elmaradt tagsági díj
és összesen 3,20 méter szövet a belevalóval
öbleiben avas fogpiszkáló
öngyújtó mindenestre
meg történelmi fürdetlenség ring
a ritmust nem kell megnevezni
forgatható szájnymok a poháron majd
15 lépés után azonos fröcskölés

országokra bontották az időt

13.

felvillanthatnám még mindig a felelet kését
a hitetlen sebek tudni szeretnék születésük okát
és hogy fájhatnak-e gyógyíthatatlan hősként

de titkolni kell a rugást a fogak nyomát
míg a kötés le nem kerül az áruló hegekről
s végre kiszenved a hetvenkedő a láz
s előterpeszkedik a majd kicsattanra hizott mindegy
és soha meg nem hálálható súlyos legyintéseivel
hasadhat ezernyi újabb vérszáj a vergődő minden tagján
a pörkölő résekre hideg borogatásként az irgalom rátenyerel

14.

monsieur
a tóra futólag
ősz jó
rimbe butult csónak
mint vízi dob álma
még holdra dobálna
hinta-palinta
pióca-palánta

untat már az inga-móka
dobjunk habverőt a tóba

15.

sistereg az önellátó tűzhely
ropogósra sült cipó a fenék
nyújtózik a szépen jövedelmező hit
fényképezik a jól menő buddhista párizsít
ha bűdös is kissé a reklámnak nem árt

falatlan az ágy
vetetlen a föld
lehulló arcod előtt
istenkedő napraforgó
napra libbenő füstfelhő

16.

azt ami mindig kimarad
a gazdagodó hanyagságot
makacs kihívását a rendnek
a mindenkori gyermek szerencséjével
az ősjátékú eretnek
összefogja az elejtett szálakat
s fölszarvazott egünkbe belevonszolja
a tisztulás lehetőségét az ártatlanba
a támadás ígéretes örömét
minden nyilvánvaló ellen

17.

azt akit a keresztről nem lehet már lefeszíteni se
vessétek cakompakk a tűzre hogy kiégethesse

meghirdetett sebeit miközben minden sercenésre
megvonaglik dédelgetett fájdalom-reménye
s ha kezében láttok valamit tépjétek ki belőle
köpjétek le A JELEN ÉRETLEN A SÍRÁSRA az igéje
a FÖLDÖNFUTÓKNAK KICSI A FÖLD de hozzánőtt a talpuk
egy ökörszarv megszólal a fűben
akad-e sírásó ki megmondja mic vogmuc
s a hősök felszisszennek

18.

a fehér székről felkelnek az eltörött kezek
az ismerős hús nem mállik az idegen arcról
hiába dörömböltek beteg
bot-ököllel vértelen íme a kísérlet
a bőr alá vezetett
puffasztó méreksugár keselyűcsőrű áramütés
és egyebek sem nyithattak kellő rést
az elkomorodott kíváncsiság előtt
csak őszülő szakáll serkent elő
de később egy fintorba az is visszánőtt

19.

ezek hát azok a bizonyos kétértelmű kínok
remélem a bebocsátást
sikerül majd mindössze megálmodnom
amikor is elsütöm az illemkódex valamennyi poénját
sőt engesztelésként elmondok majd néhány
túlságosan örök igazságot pl. efféléket:
„mezítláb az ember tegnapi poharába csunyan
beleléphet”
a jövevény megnyugtatója ugyanis dolgom
végeztével esedékes

20.

ahogyan dacára minden hirdetőoszlopnak
(bocsánat, kedves kerítők, itt jó helyen van a dac)
gondosan nekihegyeztem valakinek a sorokat
s a megtiport szavakat is újra mell-
és harisnyatartóval látom el hálát kell
adnom e ritkán kielégíthető alkalmaknak
hogy ronda kis kalandjaimtól
megszabadítottak
és végre letörölhetem
maszatos fekhelyem

illene már hogy egyszer én se legyek senkinek se itthon
azt a sürgető kopogtatást majd legföljebb nem hallom
olyankor déltájt bármikor legyen önző az álmom
és az utca bögő kerekei 16 liter tejet adnak naponta

a kétkötetes villanyszámla Jean-vicceket szellőztet
a barátom barátnője az én barátnóm is azé aki megműveli
a vinyakot a háziasszonyom nem bírja a széket illene kimosni
a kifizetetlen vásznakát már várják a keretek szakemberei
az új női aktot örökvakuval vagy lángszórával készítik
s a rendelés így kezdődik: „Már napok óta szükségét —
érezem, hogy írjak. Nincs semmi különösebb írnivalóm” ...
mégis szerencse írni így elkerülhetem a közvetlen szó veszélyét:
„az Ön részére fenntartott ketrecet haladéktalanul foglalja el”
mert levélhulláskor stílustalan oroszlánüvöltéssel a park
embertant és szelek járását kell tanulni a szúnyogjárta padon
s a parkőr hiábavalóan ígérgeessen fűt-fát egy gereblyéért
a gazgyökerek ellen kúszó kertész nem dolgozik teljesítményre
mert holnap is kell valamit böngészni uram értse meg
bele kell izzadni alaposan a pihenésbe hogy fizessen érte
az ébredés amikor senkinek se vagyok otthon végre

EMBER A PORONDON

PAVLE POPOVIĆ

AZ ELŐADÁS KEZDETE

A fenyegető idő szelének feszülő
tarkabarka ponyva-sátor
megnyitja kapuit kíváncsiságunk előtt
egy ember oroszlánbőrben
(a különbség szinte észrevehetetlen)
szeliden guggol a bejelentő lábánál
míg az bőkezűen szórja az ígéreteket
a század legnagyobb élményeit kínálva
a tarkabarka ponyva-sátor
melyben sárga trombitahangok hasadnak
sikoly-tűk villognak kacaj hullámszik
meghökkenítő hasonlóságokat mutat
velünk ő kik nem vagyunk egyebek
odavetődött komoly és mogorva idegeneknél

a tarkabarka ponyva-sátor
nekifeszül a fenyegető idő szelének
a sovány külvárosi nap alatt.

A CIRKUSZ

A vászonból és kötélből összetákolt házban
egy ezüst dresszes nő
a magasság tátott torkának támasztva
óvatosan elindul a dróton
mert ez az egyetlen út
a közönség ezer fejéhez
és szívéhez
egy élénkpiros csizmás férfi
oly erővel dülleszti ki a mellét
hogy vasat téphetne
de a fájdalom nem tör elő
a bőr ruganyossága miatt
a korbács füttye nyomán
a tigrisek macskapuha lépte is
teljesen veszélytelen
mindenki fölött önmaguk fölött
a megbillent támaszték ingáin

ketten forognak kergetik egymást
az üres légben
hogy megértsék a betévő falat értelmét
s a nézők fősvény jóindulatát

odalenn valami ifjak
szédítő sebesen hajigálnak az égre
különféle tárgyakat
az álom és ébrenlét kockáit
a bizalom színes szalagait
a szerelem könnyű hópelyheit
még tulajdon fejüket is
aztán elkapják
számtalan kezükkel
és visszaterelik
az örökös körforgásba
felrepülés és lehullás között
ó de gyorsan váltakozik
a nyílt szívű hálaadás
a vereség bánatával

két iszonyú neveléses lárva
tartja az egész nagyszerű építményt
sovány vállain
és gyógyíthatatlanul vigyorog
a világ kezdete óta

odakinn
egészen ésszerűen
emberek kelnek át az úttesten

A Z Á L L A T S Z E L Í D Í T Ő

Felhívom a tisztelt közönséget
hogy lélegzetvisszafojtva figyeljen
eljárásom pedagógiája
a szemeket csodálatba öltözteti
ököklé változtatja a szívet
az agyakat megszabadítja
a főösleges okok és szempontok
terhes tolakodásától
eljárásom pedagógiája
egészen határozott befolyást gyakorol
az emberi egyenes gerinc
neveléses kategóriájának
kialakulására
ó mérhetetlen az én ujjam hatalma!
előre hát előre
tigrisszokások bugyra
át a nagy égő karikán
mert mindenki reszketni fog
önnön magává meztelenedve
a szerelem a félelem
mind csontig vetkezik

levetkőzik mindent kivéve a port
előre hát hová ujjam mutat
tigrisszokások bugyra
előre a megjelölt úton
egyetlenegy ugrással
át a nagy égő karikán!
ne fordulj hátra
sincs már mögötted
talán itt sem vagy
csak valami belőled
előtted
ó hol vagy most és mekkora vagy!
lám forog mint a nap korong
a megfeszült test és reszegett fej fölött
a való meglóbált égő karikája
tapsot kérem a tapsot
tisztelt közönség
visszafojtott lélegzetű közönség

A KRITIKUS SZÁM

Közönség ismerd már föl ezt a tétova lépést
a gyámoltalan magasságban
hol nagy kínnal még tartom magamat
ó engem csak addig szeretnek
míg a trapézon függök
eltávolodva
(isten ments ettől a közelségtől)
meglendülve és egymagam az árbocon
ki ismer még itt
a végzet magasából ha lezuhannék
a fekete süket feledésbe
csak addig szeretnek
míg a trapézon függök
szájából szájba ugrom könnyedén
a szájszélen kissé megborzongok
félelmeteken le-fel siklom
csontok üres folyosóin dudorászok
fületekben roppant csigaházat építek
a halál peremén óvom magamat
fájdalmam odakinn hahotával álcázom

— szállj már le hozzánk
ó drága nárcisz add vissza a szívünket
mely pille gyanánt röpköd körülötted

— ó mit tennék odalenn
itt a trapézon a fennmaradás vékony drótján
a világ törékeny értelmének szélén
csodálatotok hegyes csúcsán kell maradnom
mert odalenn a földön
a pillanat csalékony bizonyosságában
nem ismernék magamra

A Z E L Ő A D Á S H Ő S E

Talán ő az ki fejét az oroszlán szájába dugta
mit szólsz erre: ajkak a fogak közt!
szerelem a fogak közt
világ a fogak közt!
vagy talán amaz abban a vasládában
térfogatára szorítva össze
ó istenem hogy férhet el az ember a fájdalmában
embercsonttal mérni a tér semmiségét
vagy esetleg az a fölösleges
ki sirni tud
a világ valamennyi nyelvén
s közben meg sem csuklik
a megértés nehéz nyelvtanától
vagy az a kifogástalan balanszőr
ki roppant idő-tömböket egyensúlyoz
keskeny kardélen
vagy aki százados szerelem-rétegeket
emel föl a lőpor nyomásával
vagy az az éhenkórász
ki a remény egész levéltárát
gondosan feltornyozta
a karcsú gomba hegyére
ó miért szedjük
mikor a halálunk még nem érett
ni micsoda látvány a porondon
előtted elbűvölt közönség
de lehetetlen ez szemfényvesztés
a megjósolt sors pátosza
a történelem kifogástalan központozása
mely minden kételyt elhárít
e pillanat hihetőségét illetően

Egy ördögi rút képű bohóc
bejelenti a következő műsorszámot

É J S Z A K A E L Ő A D Á S U T Á N

Amikor leomlottak a lépcsők
s a tarka ponyva-házat
a fuldokló nevetés
a jajszó a félelem
utolsó zajos csapatai is elhagyták
ottmaradt egyedül az ember
egyedül akár a halál egyedül
az ember a porondon
fölségesen és rútan
ottmaradt az elhagyott nagy csatatér
a sáros és bepiszkolt föld
sebzetten és üresen
mint az asszony szerelem után
és ottmaradt még az örökös szél
a felbolygatott tarka kocsik
és kifordult ajtók közt

az örök szél egyedül
mint a föld előadás után
a föld melyre még ráröhög
a holdvilág utolsó
halálfejként förtelmes
bohóc-álarca.

Ács Károly fordítása

VASFURULYA

A Zen-iratok verseiből

I.

Nincs távol se közel
Út oda nem vihet
Mégis amit a mester mutat
Ösvény bújik a talpad alá

II.

Legyen üres a kéz teli a szív
Csak a halálraítélt
Tudja mit hoz a holnap
Nan-Chüan a mesterünk
Régi nagy csomókat old

III.

Füstölőpálcát gyújtok
Illatfelhőbe burkolózom
Elfúj a szél
Kitárt ablakom előtt

IV.

Fényes kőfal nyugszik a tó
Vizében alkonyatkor
Báránfelfő ér a fákhöz
Elnyeli az egész falut

V.

Ostoba és bölcs
Ló és szamár
Maga alá tipor
Te újra kívánod
Ellenségeid ők
Ébredj fújd el az álmot
Régi szent öregek
Sírnak fájó szívvel utánad

VI.

Ahol mások időznek
Oda én nem megyek
Ahová mások tartanak
Ott nem időzöm
Járok az úton
Fehér és fekete

VII.

Ezer évig a Sárga Folyam észak felé halad
Később keletnek fordul tovább
Akárhová folyik vize
A Kun-Lun hegységből ered

VIII.

Yüeh-Shan
Fényteli Hold
Arccal a földre világít
Balgák mégis ágyban alusztok
Éjjeli gong
Szerzetesek hív
Mesterünk mosolyára tanít
Csodálkozzatok íme a Zen
Mélységes nyugovó

IX.

Szent fán
Érik a gyümölcs
Számílatlanul vegyél
Akár a vasgolyó
Egy kínai megpróbálta
Harapni
Fogatlanul távozott
Yün-mén temploma szent
Udvarán fa nő
Ég és föld közé
Csöndes óceán mindent elborít

X.

Keskeny útra lépett
Jégen át osont üres
Szobára bukkant
Egyszer és többé nem rabolt
Pőre hajnal gyermeke
Néz a csillagokra fel
Körbejárja mind az utcán
Fúj a szél ő meghajolt
Felé az otthonába tért
Előszámlálta kincseit
Nem tudja már mióta
Van birtokában ennyinek

Fehér József András fordításai

ÉNEK A HOLDRÓL

HSZIE CSUANG

Cao Cse gyászolt Jing Jang és Liu Csen miatt,
bánata sokáig nem apadt,
zöld moha nőtte be a pavilonokat,
illatos por lepte be a kioszkokat,
bánatában beteg a lelke,
boldogtalan az éj közepette.
Az Orchidea-utat elsöpötte,
a Kasszia-kertet rendbe tetette,
a Hideghegyre hajtott s fuvolázott,
ősz-lepte lejtőn fogata megállott,
bánata enyhült míg szakadékba nézett,
magas hegycsúcson szenvedése széledt.
Akkor a Tejút balra görbült,
északi csillagkép dél felé ferdült,
az eget fénylő pára fátyolozta,
fenn végigfeszült a holdsugarak hossza.
A Csi-beli dalt halkán mormolta,
a Csen-beli dalt komoran idézte,
írótábláját, ecsetjét fogta
és letette Vang Can elébe.
Vang Can letérdelt és azt mondta:
— Szolgád névtelen keleti ember,
buckák és sövények nevelték;
az Útról semmit sem tanultam,
kegyedre méltó hogy is lehetnék?

Mondják, az alap: mélyre merülés;
a törvény: magasan ragyogás;
a Jang révén erős a Nap,
s a Jin révén kel a Hold-varázs:
erős, mint a keleti tóból emelkedő pirkadás,
örököse a homályos alkonyatnak,
a titkos Nyulat emeli a Mennyei Torony felé,
általa Csang-o a Fejedelmi Palotába juthat;
a hónap kezdetén s végén hiánya: inség jelképe;
mikor vékony ív: tanít szerénységre;
minden órában másképp hinti sugarát,
bolygókat követve ad szelet, záport, zuzmarát;
a Taj csillagkép övele szebb;

a Hszüan csillagkép tündöklöbb ha érinti lépte;
a Vu ház a holdfénytől virult,
a Han ház fénye a Hold elnyelése.

Mikor a föld szegélyén túlra vonul a köd,
mikor az ég partján gyülemelő felleg hömpölyög,
mikor a Tung-ting tó borzongva rendül
s az erdők lombja leperdül,
krizantém-illat a hegycsúcsig ömlik
s a folyam parti homokján vadlúd-sírás özönlik:
felszáll az ő tisztasága határtalanul
és körbe-hulló sugárzása mindenre borul,
ekkor elhalványulnak a csillagok
s a pántoló mennyei folyó sem ragyog;
ekkor mint dermedt hó a táj
s az ég mint víztükkör,
s a palota-sor deres-fehér
jég-csillogás minden küszöbön.

A király a nappalt unja,
éji lakomát kíván,
ünnepi komoly zene helyett lenge táncot parancsol,
lámpafényes kamráját odahagyva siet holdvilágos csarnokokba,
bor-illat emelkedik citerák dalán.

Amikor hűvös éj szomorúsága árad
s bambusz-bozótot penget a szél:
ha nincs látogató rokonság,
helyettük a fogadók vándor-raja betér.
Darvak krúgatnak éjszaka,
északi fuvolák őszi dallama,
citerán nemes harmónia,
összecsendül alkalom, hely, muzsika.
Tétova kedvben: „Védekezem a harmat ellen”,
mély bánatban: „Déli hegyoldal” az illő dallam.
Erdő zúgása szétsimul,
sötét tavon tajték-taraj elcsitul,
a szív betelt, szólni emelkedik,
a fehér Holdnak szánt panaszból lassú dal születik —
íme az egyik:

— Úton jár kedvesem,
nincs híre sem.
Ezer mérföld közöttünk,
de közös Holdra leskelődünk,
szélnek fordulva sóhajtozunk,
hosszú a folyam, az út,
végire senkise jut.

Be sem végződött a zene s az ének,
már eltűnik a holdfény foszlánya,
az arcok komoly halványsága
tükre mondatlan veszteségnek,
s ekkor valaki új dalba fog:

— A Hold lement,
felszárad a harmat,

év vége közelget,
nincs kivel hazaosonjak.
Amikorra ígerte, megjő talán,
de már akkor finom dér áztatja ruhám —

Cao Cse mondá: — Remek! —
Parancsolá szolgálattevőinek,
kívánjanak hosszú életet, adjanak bort és drágakövet;
mert megszerette ezt az éneket,
mit szüntelen ismételtetett.

A H Ó

HSZIE H U J - L I E N

Év vége közeledett,
nappal hamar sötétedett,
hideg szél gyülekezett,
felhő-sereg kerekedett;
Liang nagyura tétlen
sétált a Nyulak Kertjében,
bort hozatott,
vendégeket, barátokat hívott:
Cou Jang-ot, a bölcset
s a vén Mej Seng-et,
végül Hsziang-zsu érkezett,
mégis főhelyre ülhetett.
Hirtelen megeredt a dér,
majd finom, sűrű hó.
A nagyúr dalolt az Északi Szélről,
majd a Déli Hegyről, ahogy ilyenkor való,
s a költőnek írotáblát adott
és szólt:
„Idézd a mélyből gondolataid,
engedd szabadon szép szavaid
és gyönyörködve hóesésben
írd meg e látványt költeményben.”

Hsziang-zsu, gyékényét elhagyva, felkelt,
tisztelettudón hátralépett,
meghajolt s ily beszédbe kezdett:
„Hallottam valaha,
a Keleti Honban áll egy Hópalota,
s a Nyugati Határon Hóbérc mered.
Ven-vang róla versben emlékezett,
Huang-csu-ban Mu-vang dicsérte —
a Cao-beli dalokban a hó mint patyolat fehére,
a Csu-beli dalokban rejtett orchidea éke.

Lábnyi magas hó: dús esztendőt ígér;
ölnyi magas hó: árny győz, nem a fény.
Ó, a hó — messze ható!
Ha kezdetétől fejthetem:
Mikor a sötétszínű hangok véget érnek,
szigorúbb lehelet emelkedik,

a Meleg Folyó befagy,
a Forróvíz Völgye nem csörgedezik,
a Tűz Kútja kihamvad,
a hóforrás mind jéggé dermed.
Hév víz nem szökell,
ernyesztő zivatar se kel,
észak lakói ajtaikat betapasztják
s a meztelen népek rongyaikat testükre akasztják.

Felhőt vajúdnak folyók, tengerek,
észak pusztáin homokviharok dühöngenek,
a pávák összebújnak,
a hajnal pírját eltakarják, úgy egymásra simulnak.
Dara szítál, majd sűrű hó,
rétegződő, feltornyosuló,
hol formás, hol alaktalan,
széletterjedő, mindent kapcsoló,
dúsan, ridegen elterpeszkedik,
özönével szállingóz-lebeg,
sokasodik, sűrűsödik
egymásba fonódó pihe-sereg,
csapódva növekvő hegytömeg.
Előbb háztetön ül, szegély-léceken,
azután benyomul függönyön, réseken,
gádon és grádicson táncol,
végül szobában a gyékényeken.
Szögletbe ül, mint ékkő-jogar,
kerek helyen fénylőn karikázik,
síkságon végtelen selyemszövet,
s ezer hegycsúcs együtt megőszülni látszik,
s a tornyok mint drágakő-halmok,
az utak mint jáde-kockák sora,
az udvaron jáspis erkélyek,
az erdő cseppkő-orgona;
a fehér daru is a havon szürke,
a fehér fácán is elveszti fényét,
selyem ruha-ujjat megszegyenít
és jáde-orcák gyönyörűségét.

A végtelen hó, míg be nem horpad,
akár a Nap hajnal-ragyogása,
tűzes sárkányként világít
mely lángot vet a Kun-lun ormára.
S elérkezik olvadása,
jégcsapok függése, csordulása,
mint kagylóban gyöngy csillogása.

Van-e szebb a kavargó hónál,
e tiszta lepedő-fehérnél?
Hatalmasabb sincs, ha felgyülemlik,
különösebb sincs, mikor keringél.
Tőprenghetünk rajta, hiába,
nem ismerjük meg igazába,
de látványa öröm-végtelen,
az éj csendjében eszmét terem,
míg szél veri az oszlopokat zenélve

s holdsugár fonódik az ablak függönyébe,
közben isszuk Hsziang és Vu borát
s húzunk róka- és nyest-prémes ruhát;
darvak páros tánca az udvaron,
magányos vadliba féllegen oszon;
topogunk jégdara-halmokon,
szánjuk a fát lombtalan-csupaszon;
gondolatunk ezer mérföld messzeségben
vágynak hazatérni, párral, kéz a kézben.”

Cou-jang a költeményt végighallgatta,
szíve belérendült, úgy meghatotta;
benne is dalt csiholt a dal
és tisztelettel átnyújtotta.
Fölkelt tehát

s a végtelen hóról így szötte dalát:
„Kézenfogom szeretóm,
rést nyitok a függönyön,
selyem paplant is felhajtom,
ülj illatos derékaljon,
füstölő a serpenyőben,
gyöngy-ernyős lámpám kigyújtom,
fahéj-fűszeres bort töltök,
tisztán csengő nótát költök...”

Eltűnődött és folytatta
fehér hóról dalolgatva:

„Amit tudtam, énekeltem,
borom mind megittuk ketten,
orcája gyült pirosabbra,
vágynom mellé szorosabbra,
függönyök közt összedugni a fejünket,
leoldozni övfüggőnket és övünket.
Év év után elloholt,
találkozás egyszer volt,
lépcsőfokot hó akaszt,
megéri-e a tavaszt?”

Mikor a dal véget ért, a nagyúr többször mondogatta,
kipirultan olvasgatta.
Szólt Mej Seng-hez: álljon fel és mondjon befejezöt.
S ez így hangzott:

„A fehér toll, noha fehér,
könnyen röppen erre-arra;
fehér jáde, noha fehér,
akár az úr, mindég tiszta.
Nem így a hó! Évszak szerint
keletkezik és elolvad:
míg homály jéggé mereszti,
fehérsége meg nem hervad,
de amikor a nap rásüt,
meg nem őrzi tisztaságát.
Érdemel-e hírt erényem?
Látod állhatatlanságát!
A felhőkkel szállok föl-le,

széllel lengek s hullok földre.
A dolgokhoz formálódva,
alakom más, mindig újra.
Tiszta vagyok tiszta helyen,
de szennytől beszennyeződöm.
Fenn a légben ragyog szívem!
Többivel meg mit törődöm?"

Weöres Sándor fordításai

NAGYAPA NÉVNAPJA

NÉMETH ISTVÁN

Először indították útnak egyes-egyedül ilyen messzire. Névnapot ment köszönteni. Nagyapa szigorú ember, majdnem barátságtalan, csak nagy ritkán mosolyodik el, csipős, keserű mosollyal, szikár teste indulatosan megrándul, fenyegetővé válik még akkor is, amikor mosolyog. Állandóan öblös vesszőszékében trónol, de ott minden a keze ügyében van, amire még szüksége van: a légyecsapó és az előre megsodort cigaretták halmaza egy kis állványon. Rend és szigorúság övezi, minden cicoma nélkül, portája olyan, mint egy rideg szerzetescella, csak a nélkülözhetetlen tárgyakat tűri meg maga körül, de azoknak katonás rendben kell sorakozniuk, egy véletlenül elhullajtott szalmaszál már kegyetlen dühre tudja gerjeszteni. Nagyanya megadó alázattal szolgálja, lázadás és fájdalom nélkül, valami belső, rejtett gyöngédséggel, mert Nagyapa az érzelmi megnyilvánulásoknak még a látszatát se tűri, ezt tudja már a névnapjára ígylekvő unoka is, s zavara mindinkább szorongató görcsre alakul át.

Szorongató érzését az idegen, hosszú út még csak fokozza. Erre már minden ismeretlen és szokatlan, éppen csak a Nagyapa házához vezető utat tudja, de a házakat, a fákat és a kiskapuban ácsongó embereket most fedezi fel magának először. Eddig, nagy ritkán, Apával vagy Anyával járt erre, mindig kézen fogva vezették, gondtalanul szedte a lábait Apa vagy Anya mellett, most attól fél, hogy valaki megszólítja, netán berántja a kiskapun, elrejtik, és soha többé haza nem talál. Ezek a furcsa, földbe süppedt házak sunyin lapulnak meg a járdá szélén, hallgatnak és meredten bámulnak apró ablakszemeikkel, iszonyatos titkokat rejtenek magukban, a deszkakerítések mögött olykor felüvölt egy-egy idegenhangú kutya, hirtelen robajjal nekiugranak a deszkapalánknak, mintha láncokat akarnák eltépni, szeretne kimenni a kocsútra, az utca közepére, de ott bokáig érő por van, s Anya ráparancsolt, hogy egy porszem se legyen fényesre kefélt cipőjén, mikor Nagyapa elé járul, mert Nagyapa felfortyan a legkisebb hanyagság láttán is.

Akárha álmodna, olyan ijesztő és nyomasztó ez a hosszú kanyargós utca, és nem lehet visszafordulni, vagy elfutni, menthetetlenül haladni kell előre, szigorú parancs ez, nincs visszaút. Zsebében megszorítja a Nagyapának szánt ajándékot, egy puha tapintású, szép csomagolású pakli dohányt, Apa szerezte egyik messzi útján, s otthon őrizték erre az alkalomra. Tudta, hogy Nagyapa ezért viszonzásul nem ad semmit, sohasem ad ajándékot, a neki nyújtott ajándékot is komoly szemrehá-

nyással fogadja el, mégsem múlhat el névnap, hogy valami aprósággal meg ne lépjen. Anya azt mondta, hogy ennek a csomag dohánynak nagyon meg fog örülni Nagypapa, csak bátran, katonásan kell elébe állni, a szemébe kell nézni, és úgy kell átadni.

Nagypapa tekintetét nem lehet állni. Úgy néz unokáira, mintha halálos bűnt követtek volna el, megrándul gyér, nyírott bajusza, és csontos ujjáival megragadja a vesszőszék karját, s ez úgy ropog ujjai alatt, mintha izzé-porrá tömne. Így reccsen az első kérdése is, villámokat szóró szemét egy pillanatra sem veszi le az előtte állóról:

— Ki fia vagy?

Unokáit ez a furcsa kérdés nem lepi meg: Nagypapát ritkán látogatják meg unokái, s ilyenkor mindig újra be kell mutatkozniuk.

— A Gáboré.

— Megnőttél, mióta nem láttalak — mondja akkor Nagypapa valamivel szelídebb hangon. — Lépj közelebb. Fordulj meg.

Nagypapa tetőtől talpig igen aprólékosan szemügyre veszi unokáját. Mikor már magában szigorúan mindent megvizsgált rajta, azt mondja:

— Mutasd a kezéd!

Az unokának oda kell nyújtania a kezét, Nagypapa megragadja hideg, csontos ujjáival a gyöngye csuklókat s oktatóan azt mondja:

— Ezekre két szemed legyen mindig és haszontalanságokra sohase használd. Védtelen emberre, oktalan állatra soha ne emeld őket. Mert ha úgy cselekszel, elszáradnak. Megértetted?

— Igen, Nagypapa — így kell ezt mondani.

— Anyádnak meg azt üzenem, hogy ha nincs szappanja, cseréppel sikálja tisztára őket.

— Igen, Nagypapa.

— Apádnak pedig azt üzenem, hogy ha egy kicsit több a pénze, ne szórja el mindjárt flancra. Lakkcipő egy embert csak egyszer illet meg az életben. Az esküvőjén. Most már elmehetsz.

Ezt szó szerint kellett venni; Nagypapa portáján gyerek nem hancúrozhatott felügyelet nélkül. Nagypapa portáján minden a maga helyén volt, a létra például a hosszú kerítésfal csöppnyi eresze alatt, hosszában a falon a csöpp eresz alá akasztva lógott, és semmit se volt szabad elmozdítani a helyéről, Nagypapa szerszámai érinthetetlenek voltak, mint a múzeumi tárgyak. Az ő udvarában talán még a levegő is más volt mint másutt; minden szennytől meg volt szűrve, és illattalan volt.

Ahogy bekanyarodott a kisközbe, ott állt előtte, alig kétszáz méterre, Nagypapa háza, fehérén, a megszokott csöndbe és szigorú zárkózottságba burkolódzva, s ő tudta, hogy Nagypapa bent ül a kisközre néző ablak mögött öblös, kényelmes vesszőszékében, észreveszi őt, hogy közeledik, s minden lépését figyeli. Most már nem félt, mintha megnyugtatta volna Nagypapa figyelő és oltalmazó szeme, szemérmesen lehajtott fővel, ünnepélyesen haladt előre, mintha oltár elé járulna, s óvatosan megtapogatta zsebében a finom csomagolású dohányt. A kiskapuban, mielőtt azt kinyitotta volna, zsebkendőjével gondosan letörölgette cipőjéről az út hamvas porát.

Tudta, hogy ebbe a házba nem szabad zajjal berontani, úgy nyomta le a kilincset, hogy a kattánás se hallatszott, a mindig jól karbantartott, megolajozott kiskapu hangtalanul nyílt ki. Nagyanya futott elébe,

karjaiba kapta s úgy cipelte befelé, miközben könnyben úszó arcát hangos jajveszékeléssel az arcához szorította, ami túlon túl szokatlan volt, mert Nagyanya hangját a portán belül nemigen lehetett hallani.

Így vitte be a szobába. Még körül se érkezett nézni, de már érezte, hogy itt valami nincs a helyén, a szoba szigorú rendje felborult, és ezt a furcsa benyomást csupán az okozta, hogy Nagyapa karszéke üresen állt az ablak előtt.

— Kisfiam, itt van Nagyapád! — állt meg vele a heverő előtt, és szeméből megállíthatatlanul patakzott a könny.

Nagyapa merev, mozdulatlan testtel feküdt a heverőn. Szeme le volt hunyva a mély szemgödörben. Gyér, nyírott bajusza mintha még jobban megritkult volna kidudorodott csontos ínye fölött. Alva még sohase látta, s most olyan volt, mintha aludt volna: alig ismert rá. Arcáról egyszerre eltűntek az anyira ismert szigorú, kemény vonások; szelíden feküdt, kissé nemtörődöm módon.

— Meghalt — mondta Nagyanya szűkülő nyöszörgéssel, olyan halkra fogva a hangját, mint ahogy akkor szokta, amikor Nagyapa még élt.

Kicsúszott Nagyanya karjából, leereszkedett a földre, s abban a pillanatban, ahogy a lába földet ért, kirohant a szobából, nekiesett a kiskapunak, kinyitotta s szinte félelmetes erővel vágta be maga után.

Egyfutóban tette meg a hosszú utat hazáig. Már egy csöppet sem félt. De a gyötrő félelemből való szabadulás elfulladás hangján, diadalittasan kiáltotta otthon:

— Nagyapa meghalt!

Nagyapából nem is maradt meg benne más, csak egy alaktalan, megfoghatatlan szorongás, ami sem az életre, sem a halálra nem hasonlít.

A TÁBORNOK HALÁLA

(Regényrészlet)

VARGA ZOLTÁN

Azon az emlékezetes, fordulatot jelentő napon vasárnap volt; feleséggel és a gyerekekkel autókirándulásra készülödtünk. Kocsinkat már egészen korán, a még fel sem kelt nap első, előlegezett sugarainál, sátorlappal, takarókkal, ennivalóval raktuk meg; úgy terveztük, hogy egész napunkat a Colorado partján húzódó közeli erdőben töltsük. Szerettem az efféle kirándulásokat: ilyenkor gyakran horgásztam is, nem is annyira a zsákmány reményében, hanem inkább mert szerettem elnézni az egymást lustán továbbtaszigáló zöldesszürke zavaros hullámok játékát s a napfény táncát a pillanatonként változó alakú és nagyságú tükörfelületek mérhetetlen tömegén, élvezni a csendet vagy pedig elnyúltan heverni a fűre terített takarón; két kezemet tarkóm alatt összefonva, sokszor órákon át az ebből a helyzetből végtelenül magasnak tetsző eget bámultam, s rajta a felhők játékát figyeltem; eközben tíz percre-negyedórára néha még el is szenderedtem, sokszor a szemhéjamra tűző napfény vagy gyermekeim heves veszekedő szóváltása tértített magamhoz. Ilyenkor még a rámnehezedő gondok, szorongató súlyos, megoldásra váró problémák is megszűntek létezni számomra. Az utóbbi években, amióta kényszerből az OBK szolgálatába álltam, csakis ezek a kirándulások jelentették a felüdülés és kikapcsolódás egyetlen lehetséges formáját számomra, azon a héten pedig különösen türelmetlenül vártam már. Az utolsó hónapok minden várakozást meghaladó eredményei, a bennük rejlő lehetőségek felismerése, s a velük összefüggő, egyik pillanatban reálisnak és keresztülvihetőnek látszó, a másikban képtelennek tűnő terveim, valamint a tábornok félrevezetésére irányuló különféle bonyolult manővereim meglehetősen összekavarták és megviselték idegeimet; agyamat sokszor szinte forrni éreztem, néha meg mintha szédültem volna. A környék, ahová mentünk, ez időben még egészen békés volt, harcoknak vagy a nyugtalanság más formáinak még a nyoma sem látszott. Orlando gerillái több száz kilométernyire északra küzdöttek még.

Már a reggeli nap ferde sugaraiban életre ébredő kertvárosban járunk, ahol az úttestet szegélyező dúslombú fügefák, égnek szökkenő és odafenn felrobbanó, zöld rakétává szétbomló karcsú pálmák, virágágyások és — hála az olcsó munkaerőnek — gondosan rendben tartott gyepablák között húzódtak a gazdag városi polgárok villái vagy a féllábbal a városban élő szpáhik bungalowjai, amikor váratlanul az egész utat elállló, sőt a gyepet is ellepő, sűrűn feketéllő tömegre lettem

figyelmes; kocsink hamarosan megrekedt, a továbbjutás teljesen lehetlenné vált. Azonnal éreztem, hogy valami rendkívüli esemény történt. A tömeg nem volt túlságosan zajos, morajlása inkább számtalan letompított, suttogó hangból tevődött össze, de izgatottan hullámozott, mozgott, vonaglott, hol összébbhúzódott, hol széjjelebb gurult, szakadatlanul változtatva alakját és kiterjedését; egyes részei leszakadtak, széteszlottak, de egészében inkább növekedett, mint fogyott, és semmi jelét sem mutatta abbéli szándékának, hogy feloszolva utat engedjen nekünk. A csődület, bár nagyfokú izgatottság jellemezte, inkább tanácstalannak és megdöbbenetnek, semmint felháborodottnak látszott. Az emberek nagyrészt háttal álltak felénk, és valamennyien egy meghatározott irányba néztek; a csoportosulás fortyogó mélyéből csak egyes szőfoszlányok, mondattöredékek jutottak el fülemhez, a csődület okáról alig tudhattam meg belőlük valamit. „Érthetetlen”, „Hihetetlen”, „Hogy történhetett ez?” és hasonló megjegyzések sodródtak felém, de így, eredeti vonatkozásukból kiszakítva, semmit sem mondhattak nekem. De később már összefüggőbb mondatokat is kivehettem: „Csak azt szeretném tudni, mi lesz ebből?”, „Legjobb, ha elmegyünk innen, mert ennek nem jó vége lesz”. Néhány rendőr megkísérelte ugyan oszlásra szólítani a tömeget, de ez, legalábbis egyelőre, teljesen lehetetlennek látszott; ugyanolyan riadtnak és döbbenetnek tűntek, mint mindenki más; láthatólag fogalmuk sem volt, mit is kellene tenniük. Aztán egyszerre, mintha valaki a tábornok nevét mondta volna. Két férfi kászolódtott ki a tömegből; az idősebbik a fiatalabbnak magyarázott: — Ítélt önmaga felett. Szerintem megérdemelte a sorsát. — Aztán a fiatalabbik szólt: — Bizonyára az agyára ment...

Mögöttünk és mellettünk ekkorra már több autó torlódtott össze. Kinyitottam az ajtót, és a mellettünk veszteglő vajszerű túrakocsi vezetőjéhez fordultam: — Bocsánat, nem tudja, mi történt itt tulajdonképpen? Miért van ekkora csődület?

Az öszülő halántékú, bajszos férfi izgatottnak látszott. — Azt mondják, Fernando tábornok, a belügyminiszter, az OBK főnöke felakasztotta magát.

— Fernando tábornok? ... Itt? ...

— Igen... Állítólag ott lóg az államelnök szobrának nyakán... De innen semmit sem lehet látni.

— Ez lehetetlen. Talán valami tévedés az egész.

— Én sem tudom elhinni, de mindenki erről beszél... De az is lehet, hogy valaki tévedésből ismerte fel az öngyilkosban a tábornokot... Bár a villája kétségtelenül itt van a közelben... Nem tudom, megáll az eszem. Azt hiszem, a legjobb lenne, minél előbb távozni innen, de sajnos beékelődöttünk. Mögöttünk is mindenütt kocsik és emberek állnak...

— Add ide a messzelátómat — szóltam a feleségemhez, majd, mikor kezembe adta a távcsövet, amelyet, mivel szerettem a láthatár szemléletébe merülni, általában minden kirándulásra magammal vittem, felkapaszkodtam a kocsi tetejére, ahonnan egészen jól elláthattam a tömeg fölött.

Pár pillanat alatt megtaláltam a szobrot: a jól ismert, mintegy három méter magas, számtalan példányban sokszorosított bronzszobor volt. Miután ebben az időben Amalgámiában törvény írta elő, hogy

minden köztéren vagy nyilvános parkban, sőt minden száz négyzetméternél nagyobb magánparkban vagy díszkertben is, Suareznek szobrot kell állítani, a főváros sok terét és parkját lehetetlen volt mind eredeti, egyedi vonásokat magán viselő önálló műalkotásokkal ellátni, s így a szobrokat négy-öt modell szerint sokszorosították; néhány fém- és gipszöntéssel foglalkozó üzem ily módon busás haszonra tett szert, aminek folytán érthető, hogy ezek tulajdonosai Suarez legodaadóbb híveivé váltak. A hír igaznak bizonyult. A kötél egyik vége a Suarez szobor, a másik pedig a tábornok nyakára hurkolódott. Távcsövemen át tisztán láthattam a tábornok alakját: eltorzult arca és kiöltött nyelve ellenére sem lehetett kétségem személyazonosságára felől. Alakja kissé hátrafeszlve követte a szobor formáit, alteste a diktátor pocakjának legelőreállóbb pontjára került, míg lába néhány centiméterrel a szobor talapzata felett szabadon lebegett. Tábornoki díszgyejenruhájában volt, valószínűleg valamennyi kitüntetését magára aggatta, ezekből azonban, egy a mellén függő nagy fehér kartontábla miatt, csak kevés volt látható. A táblán nagy fekete nyomtatott betűkkel írva, néhány szó állt. Messzelátómat a legerősebbre állítva ezt is kibetűzhettem:

EGY SZÁMADÁS VÉGEREDMÉNYE: ÁLDOZATAIM KÖZÜL EGYEDÜL ÉN VAGYOK BÜNÖS.

A nyomtatott betűk alatt a tábornok megszokott aláírása állott; legalábbis, amennyire ebből a távolságból megtudtam ítélni, ugyanolyan volt, mint az, amit egykor a szerződéseim alá írt, s így a hamisítás kizártnak látszott. De különben is lehetetlen volt kétségbe vonni az öngyilkosság valódiságát. Képtelenség lett volna feltételezni, hogy valami ellenálló csoportnak sikerült elhurcolnia otthonából és az éj leple alatt a diktátor szobrára akasztani.

Hihetetlen izgalom vett erőt rajtam. Miközben dermedten, valósággal megbűvölve néztem, már az első másodpercekben belémhasított a felismerés: a BFT ezúttal önmagát múlta felül, minden elképzelésemet meghaladón hatott. Bár voltaképpen nem volt okom a félelemre, tudtam, hogy a szer a szokásos eljárásokkal senki szervezetében nem mutatható ki, s így a lelepleztetéstől sem kell tartanom, térdeim mégis hevesen, majdnem egymáshoz verődve remegni kezdtek, tenyeremen, hátamon és nyakamon rohamszerű hirtelenséggel törtek elő az izzadáscseppek. Néhány pillanatig attól tartottam, leszédülök a kocsii tetejéről, de aztán váratlanul szinte égberagadó diadalérzet kerített hatalmába. Rádöbbsentem, hogy a történelemben egészen egyedülálló, tettelt hajtottam végre: öngyilkosságba kergettem egy hírhedt rendőrkapót, a világ egyik legjobban szervezett és legnagyobb létszámú terrorrendőrségének rettegett főnökét, anélkül, hogy saját lelkiismeretén kívül bármiféle más veszély is fenyegette volna.

Mint valami szobor, úgy húztam ki magam és tekintetem szét a sűrűn egymás mellé szorult fejek fölött az autó tetejéről, amely ezekben a percekben sokkal magasabbnak tetszett, mint amilyen valójában volt. Száguldó gondolataim egyikeként az is átfutott tudatom fénykörén, vajon mit szólnának a körülöttem állók, ha tudnák, én okoztam a tábornok halálát. Nem volt egészen tiszta képem a tömeg hangulatáról, lényegében azonban „vegyesnek” látszott: nem ujjongott a tábornok halála felett, de, bár nagyobbbrészt olyan emberekből állt,

akik itt a luxusvillák negyedében laktak, s akiknek érdekeit így a tábornok (illetve mindaz, amit a tábornok képviselt), védelmezte, elkeseredettnek sem látszott; jóllehet a hangulat kiismerhetetlenségéhez és bizonytalanságához nagy mértékben hozzájárult az is, hogy őszinte véleménynyilvánításra csak nagyon kevés ember merete elszánni magát, s ezért mégis inkább arra a feltevésre hajlottam, hogy az összeverődtek többsége magában inkább örömmel vette tudomásul a váratlan és valamennyiüket ámulatba ejtő eseményt. Feltevésemet az is alátámasztotta, hogy életemben még sohasem találkoztam olyan emberrel, aki, ha teljes biztonságban érezte magát, rokonszenvvel nyilatkozott volna a tábornokról s általában az OBK felől. Az olyanféle intézményeket, mint az OBK, valami anarchisztikus ösztöntől vezérelve még akkor is gyűlölik az emberek, ha különben tudják róla, hogy érdekeit, biztonságukat védelmezi és sem magának az intézménynek, sem azok tagjainak pusztulása felett nem éreznek különösebb megindultságot. Mindezt figyelembe véve úgy éreztem, a tömeghangulat inkább mellém állna, mint ellenem fordulna, ha közölném a tényállást, miszerint titokzatos csodaszeremmel én idéztem elő a tábornok halálát, bár ezzel egyidőben persze azt is világosan láttam, hogy senki egyetlen árva szót sem hinne nekem, és egyszerűen feltűnésvágyó mániákusnak tartanának. De ennek ellenére hevesen birkóznom kellett a vágygal, amely beszélni készített, talán azért is, mert a kocsitetején állva helyzetemben volt valami a tömeg fölé magasodó szónok helyzetéből, sőt rögtönzött emelvényemnek volt egy bizonyos sajátosan forradalmi íze is, ami az utcai zavargások és tüntetések, számomra csak közvetetten ismert, képét idézte fel, bár ugyanakkor valahogy annak torzképét is jelentette: mint később nem kis keserűséggel állapítottam meg, egész helyzetemre nézve volt abban valami szimbolikus, hogy a körülöttem állók legnagyobb része tudomást sem vett rólam, s nekem háttal állva, velem egy irányba nézett, arrafelé, ahol a tábornok holtteste függött. Mindennek dacára mégis szerettem volna néhány szót szólani, ha nem is arról, hogy én okoztam a tábornok halálát, hanem csak éppen méltatni az eseményt, és az elkövetkező szabadság közeledtét jósolgatni. Szétvetett lábbal, ökölbe szorított kézzel álltam, és nincs kizárva, hogy valóban elkövetem ezt az örültséget, ha az OBK közeledő riadóautóinak szirénája észre nem térít. Sietve másztam le a kocsitetejéről, és a feleségem mellé ültem.

Feleségem egész másképp fogta fel a helyzetet. — Menjünk innen — kérlelt riadtan. — Ez rettenetes. Ebből nagy baj lesz.

— Teljesen körül vagyunk fogva. Sem előre, sem hátra nem szabad az út. Egy ideig még várunk kell.

— Pedig én nagyon félek.

— Mitől? Semmi okod rá.

— Miattad — szólt, idegen nyelvre fordítva a szót, mert a beosztással és munkámmal kapcsolatos dolgokról a gyerekek előtt csakis így beszélünk. Bár a BFT-ről és a vele folytatott kísérletekről tudott egyet-mást, a szer hatására házunkban végbemenő eseményekről pedig mindenekelőtt ő tájékoztatott, arról, hogy a tábornokot is kezelésbe vettem vele, nem volt tudomása. — Az emberek mintha örülnének a tábornok halálának.

— Ezek nem is örülnek igazán. Ha valamelyik nyomornegyedben kötötte volna fel magát, az lett volna az igazi. De egyébként én is örülök. Bárcsak valamennyi emberét is látni látnám.

— De te... akárhogy gyűlölöd is őket, mégiscsak közéjük tartozol, s ha nekik végük lenne, akkor te is... — Hirtelen elhallgatott, és halálápadt ijedtséggel nézett rám.

— Ne izgasd magad — szoltam nyugtatgatva. — Még ha meg is történhetne ilyesmi, az még nagyon messze van... Bár meglehet, előbb következik be, mint gondolnánk. Könnyen megeshet, hogy egyik napról a másikra, volt OBK, nincs OBK. És még csak fel sem kell akasztani őket.

— Miket beszélsz?...

— Nagyon jól tudom, mit beszélek. Arról van szó, hogy egyszer talán ők maguk fogják felakasztani magukat, ugyanúgy, ahogy most a tábornok tette. — Diadalmasan felkacagtam; valósággal mámorosnak éreztem magam.

Feleségem csak most rémült meg igazán; arca elzöldült, tágult pupillával, remegő szájjal meredt rám. Súgva kérdezte: — Mondd, mit tettél a tábornokkal? Mit adtál neki?

— Csak a kedvenc konyakját, mint máskor is, ha meglátogatott. — De arcomon diadalmas vigyor futott szét; a legszívesebben győzelmi táncot jártam volna.

Feleségem a halántékára szorította kezét. — Szóval ezért?

— Hát persze... Bár megvallom, ilyen sikerre magam sem számítottam. Inkább csak tréfának szántam az egészet... Na mi az? Még csak nem is gratulálsz nekem?...

— Nem tudom... Én most is csak félek... Hogy tehetnél ilyet?

— Nem tudtam, hogy ez lesz a következménye. Mondom, hogy félig-meddig tréfa volt. De most nem bánom, hogy így történt... Csak nem sajnálsz?

— Nem... De ha rájönnek?

— Kizárt dolog. Magyaráztam már neked, hogy a BFT a szervezetben nem kimutatható. Akár valamennyiüket elintézhetném, anélkül, hogy bárki is sejténé, mi okozza az általános öngyilkossági járványt. — E pillanatban kicsit talán megsédültem az eredménytől és túlbecsültem a szer hatását, ezt azonban, szinte rögtön ezután, magam is megéreztem. További terveim különben is egészen kódös formában éltek még csak bennem. — Egy jó részük mindenesetre megtenné — tettem hozzá bizonytalanul.

— És te azt hiszed, azok, akik a helyükbe lépnének, illetve átvennék a hatalmat, megbocsátának neked, hogy az OBK-nak dolgoztál? Még ha be is bizonyítanád nekik, hogy kényszerből tetted?

— Nem tudom — szoltam tompán, miközben a riadóautók erősödő szirénázását figyeltem —, valószínűleg értékelnék a nekik tett szolgálatokat... De a saját sorsom most nem is érdekel túlságosan... Na de nyugodj meg. Hála nagyra becsült bajtársaimnak, a tömeget hamarosan feloszlatják...

Ekkor már hallatszott, amint a riadóautók csikorgó fékekkel megállnak a tömeg szélén; a hangosanbeszélők bömbölő hangon oszlásra szólították fel a tömeget. Az összeverődött emberek először haboztak egy kicsit, de aztán, alapjában véve kiábrándító szófogadással, enge-

delmeskedtek. Egyesek a közeli házak becsapódó kapuszárnai mögött tűntek el, mások sietve, behúzott nyakkal a dolguk után mentek, megint mások viszont távolabb, kisebb csoportokba verődve megálltak, és úgy nézték, amint az OBK géppisztolyos emberei körülveszik a tömeg szorításából kiszabadult Suarez-szobrot. A szobrot körülálló fegyveresek néhány percen át úgy hatottak, mint valami lincselők, akik felakasztott áldozatukat veszik körül. Először a táblát akasztották le néhai főnökük nyakáról, aztán a holttestet vágják le és hordágyra helyezve egy, a szobor közelébe faroló halottszállító kocsiba csúszatták. Arcuk, bár távcsövemen át figyeltem őket, lényegében kifejezéstelennek látszott vagy csak egészen kis mértékben tükröződött rajtuk valami döbbenetféle — nyilván mert annyira készületlenül érte őket, hogy képtelenek voltak bármit is érezni, úgyszólván semmivel sem árulták el, miként értékelik magukban ezt a váratlan és példa nélküli eseményt. Amikor meggyőződtem, hogy mögöttem már szabad az út, lassan faroltatni kezdtem a kocsit, majd megfordulva, mellettem rémültől dermedt feleségemmel s mögöttem az elfuccsant kirándulást sirató gyerekeimmel, visszaindultam a város központja felé. Tudtam, hogy a kirándulás során képtelen lennék nyugodtan pihenni, s különben is tudni szerettem volna, mi történik a meglepődött és elképedt város falai között.

Az ekkor már teljes reggeli fényben fürdő külvárosi utcák, melyeken végighajtottam, egyelőre még nem nyújtottak különösen szokatlan képet; s tejet és kenyeret szállító kocsik ugyanúgy végezték szokásos reggeli küldetésüket, mint máskor, s a rikkancsok is éppúgy kiáltozták a reggeli lapok címeit, kissé rekedt vagy szándékosan torzított hangon, s ha röviddel előbb felfedezett, egyelőre még beláthatatlan következményeket maga után vonó, még mindig hihetetlennek tűnő eseményről mit sem tudok, a kisebb-nagyobb csoportokba sűrűsödő emberek és izgatott-megszéppent viselkedésük talán fel sem tűnnek nekem, így azonban egy pillanatig sem lehetett kétséges, miről folyik a szó közöttük. Ezenfelül azonban, legfeljebb csak a szokottnál (ami persze szintén nem volt kevés) nagyobb számban látható rendőri és OBK egyenruha volt szembetűnő, s árulta el az egyensúlyából kibillent helyzetet. De a belvárosban már komolyabb megdöbbenésről és riadalomról árulkodó kép fogadott: lépten-nyomon rendkívüli biztonsági intézkedések jeleire lettem, csakhogy ezeket az intézkedéseket, mintha nem is valami tényleges és közvetlenül fenyegető, hanem inkább csak feltételezhető veszély ellen fogatosították volna, s mintha zavarodottan kapkodó belső pánik diktálta volna őket. Bár nagyobb vagy éppen fenyegető magatartást tanúsító csoportosulásokat itt sem láthattam, mégis hol itt, hol ott bukkant fel egy-egy rendőrségi kocsit vagy az OBK valamelyik páncélautója: szakadatlanul vinnyogó szirénáik mintha (nekem legalábbis így tűnt) félelemmel átítatva vonítottak volna; a középületek előtt a rendőrök és az OBK emberei sorfalat álltak, holott a szóban forgó épületeket nem fenyegette semmilyen látható veszély; az alighogy kinyitott kávéházakból, cukrászdákból és egyéb szórakozóhelyekről éppen most terelték ki a vendégeket a különböző rendfenntartó közegek, a helyiségek bezárására kényszerítve a tulajdonosokat. Időnként hangosanbeszélővel felszerelt autók kerültek elé, és rekedt hangon közölték a lakossággal, miszerint: FERNANDO TÁBORNOK, HAZÁNK BEL-

ÜGYMINISZTERE VÁRATLANUL ELHUNYT. KORMÁNYUNK ORSZÁGOS GYÁSZT RENDELT EL. A gyász időtartamáról, még kevésbé pedig a halál okáról, egyetlen szót sem szóltak. Szemmel látható volt, hogy még a „legfelelősebb” személyek sem tudják, mit is kellene tenniük, s ezen, tekintettel arra, hogy a bekövetkezett esemény a történelemben a szó legszorosabb értelmében példa nélkül állt, cseppet sem szabad csodálkozni.

Hazaérve bekapcsoltam a rádiót, amely legnagyobb csodálkozásomra egy ideig még az előre jelzett vasárnap délelőtti műsort sugározta, de aztán az adás hirtelen mégiscsak megszakadt, majd pár percnyi szünet után, minden külön bejelentés nélkül Beethoven ismert gyászindulójának dallama csendült fel. Végláthatatlannak tűnő időn át egyre csak ezt ismételték, valahányszor a lemez lejárt, rögtön újra előről kezdték, s csak néha szakították meg, amikor is a hangosanbeszélő révén már ismert kétmondatos közleményt olvasták be. Kommentárt vagy valamiféle nekrológot hosszú időn át egyáltalán nem fűztek hozzá. Bizonyára felsőbb utasításra várnak, állapítottam meg, úgy látszik azonban, egyelőre még a legilletékesebbek sem tudják, mivel magyarázzák a történeteket, valószínűleg éppen most latolgatják, milyen megokolás látszik a legelfogadhatóbbnak. Végre aztán néhány perccel tizenegy után az államelnök rövid beszédét közvetítették; hangja valahogy fakónak és megrendültnek tűnt. Fernando tábornok haláláról a leginkább kéznél levő, sőt az egyedül elfogadható magyarázatot adta. Miután semmiképpen sem titkolhatta el, beismerte az öngyilkosságot, de egyben azt is bejelentette, hogy a tábornok, akit „a haza mindhalálig hű” fiának nevezett, tettét „elborult elmével” követte el, s ugyanakkor azt is hallgatói tudtára adta, hogy a tragikus esemény semmiféle más okkal való magyarázatát nem tűri el, majd azokkal szemben, akik a tábornok halálának körülményeit, maguknak tőkét kovácsolva, rendfelforgatásra és a haza elleni izgatásra igyekeznek felhasználni, természetesen „kérlelhetetlenül szigorú” megtorlást helyezett kilátásba, végül pedig közölte, hogy belügyminiszterré és a biztonsági erők új parancsnokává Emilio ezredest nevezi ki. Lényegében ezt vártam, szögeztem le magamban, miután a nyilatkozatot végighallgattam, ezért ugyan kár volt ilyen sokáig várakoznom. Nem sokkal később egyhetes országos gyászról olvastak fel közleményt: eszerint a szórakozóhelyeket bezárják, a nyilvános rendezvényeket nem tartják meg, a középületek lobogóit pedig félárbocra eresztik; a gyász tartama alatt az ország minden polgára csakis úgy léphet az utcára, ha előzőleg, ősi amalgám szokás szerint, olajjal elkevert hamuval egy kört rajzol a homlokára; a rendelet megszegőivel szemben magától értetődően szigorú büntetést helyeztek kilátásba. Estefelé Umberto érsek nyilatkozatát olvasták fel, amely szerint, noha a tábornok önkezével vetett véget életének, az Egyház ezúttal kivételt tesz és érdemeire való tekintettel, valamint figyelembe véve, hogy tettét *elborult elmével* (ezt a következő napokban hivatalos részről még véletlenül sem mulasztották el hangsúlyozni) követte el, hajlandó teljes gyászpompával eltemetni.

De egyelőre ez volt minden. Az ablakon kipillantva, az utca képe a kezdeti felbojdutság után most szinte kihaltnak látszott. Leginkább csak különféle egyenruhába bújtatott alakokat láttam; bár kijárási tilalmat nem rendeltek el, az emberek nagy része nyilván úgy vélte,

jobb, ha nem mutatkozik feleslegesen az utcán, s lehetőleg semmibe sem keveredik. A már említett egyenruhás alakokon kívül jóformán csak néhány munkáskülsőjű embert figyelhettem meg, vödörrel és vékony ecsettel kezükben lóholni ide-oda; mint később megtudtam, mintegy az államfő gyászának jeléül, olajos hamuval kenték meg Suarez szobrainak homlokát, ami, figyelembe véve a szobrok számát, nem éppen csekély munka volt, s így érthető, hogy az illetékesek egész kis munkabrigádot mozgósítottak erre a célra.

Másnap reggel azonban különös meglepetés ért: a postás levelet hozott. Feladóként egy ismeretlen név szerepelt, de mikor a borítékot feltéptem, a géppel írt sorok alatt megdöbbenve ismertem fel a tábornok aláírását. Amennyiben még voltak kételyeim az iránt, hogy tettét a BFT hatására követte el, úgy azok az alábbi néhány sor hatására végleg szertefoszlottak:

Kedves Morena!

E néhány sor kézhezvételekor bizonyára rég értesült már arról az örvendetes eseményről, ami remélhetőleg kissé felkavarja majd a kedélyeket (ezért is választottam ennek a minden után pontot tevő aktusnak ennyire látványos módját), s talán másokban is megmozgatja azt, ami (nem írom le ezt a szót, amit világeletemben utáltam) az utóbbi napokban érthetetlen okokból, megvallom, teljesen akaratom ellenére mozdult meg bennem. Hivatalosan bizonyára örültnek nyilvánítanak majd, s bár ezt nyilván csak nagyon kevesen fogják komolyan venni, a maga számára külön is szeretném hangsúlyozni épelméjűségemet. Mindössze arról van szó, hogy egyszerre ráébredtem emberi művoltomra s egyben arra is, hogy rég magam mögött hagytam már azt a pontot, ahol most végrehajtandó tettemen kívül ennek igazolására bármit is tehetnék. De a maga számára talán még van visszaút. Az Alkimista Akciót minden rendelkezésére álló eszközzel igyekezzen elszabotálni. Üdvözléssel

Fernando

De a tábornok halála okozta oly sóváran várt megmozdulás kezdetben mintha elmaradt volna. Hála az eseményt követő ámuló és döbbenő csendnek, amikor is meghökkenéséből még senki sem ocsúdott fel annyira, hogy a számára kínáló kivételesen kedvező propagandalehetőségeket, kihasználja, az ezután következő első napok kegyeletteljes színjátékai olyannyira simán, mondhatnám, olajozottan mentek végbe, hogy (nyilván követelődzőn ágaskodó türelmetlenségemtől nyugtalanítva) lassan már attól kezdtem tartani, ez az inkább csak véletlenül kiváltott csodálatos esemény nem is von olyan visszhangot maga után, mint amilyenre az első pillanatban számítottam, s amit a levél tanúsága szerint, elhatározásakor maga a tábornok is valószínűnek tartott. A tábornok holttestét a Szent Pál mecsetben, közvetlenül a főoltár közelében, az óriási, több száz éves, aranylemezekkel borított Buddha-szobor lábainál ravatalozták fel; körülötte kétszáz kopaszra nyírt láma szolozmázott szüntelenül, fojtó tömjénfüstben, zengő orgonaszó mellett, s a temetési hátralevő két nap alatt mindenki leróhatta végső tiszteletét a tábornok iránt. Bár akárki a ravatalhoz mehetett, hogy néhány szál virágot tegyen a koporsóra vagy annak közelébe, a temetés rendező-

sége láthatólag számolt az esetleges provokációk lehetőségével, mert a gyászházába öltöztetett OBK legények háromnál több embert nem engedtek egyszerre a mecsetbe lépni, s ünnepélyesen komor arcuk maszkja mögül áruló módon minduntalan elősandítva, árgus szemekkel még ezek minden mozdulatát is figyelemmel kísérték. De a kiválóan működő hatalmi gépezet nemcsak az esetleges botrányok elkerüléséről gondoskodott, hanem magukról a kegyeletes tiszteletüket leróvók tömegeiről is. A kormány ugyanis egyszerűen rendeletet adott ki, amely szerint minden egyes háztömbből legalább három ember köteles a mecsetbe záródokolni. Hogy aztán az így megszervezett akció nélkülözött minden spontaneitást, azzal az illetékesek természetesen mit sem törődtek; rég megszokták már, hogy az ilyenféle apróságokat, szórakozott nagyvonalúsággal keresztülnézve rajta, egyszerűen figyelmen kívül hagyják.

Ugyancsak ilyen és hasonló intézkedéseknek, na meg a kíváncsiságnak volt köszönhető, hogy Amalgámia nagy halottját hatalmas tömeg kísérte utolsó útjára. Ami a gyászmenetet illeti, a résztvevők és szemtanúk egyöntetű véleménye szerint ünnepélyes, komor pompájához foghatót Amalgámiában még sohasem láttak. A koporsót, amiként ez a tábornokhoz hasonló rangú halottakat megilleti, természetesen hat fekete lóval vontatott ágyútalpon szállították ki a főváros legelőkelőbb temetőjében álló, kizárólag a nemzet nagy halottai számára fenntartott mauzóleum felé. A menet legdíszesebb része közvetlenül a szarkofág után következett: itt, tarka templomi zászlóktól körülvéve, aranyozott baldachin alatt, festői ruhákba öltözött legkülönbözőbb rendű és rangú egyházi méltóságok kíséretében Umberto érsek vonult. Utána a legmagasabb rangú államférfiak és tábornokok társaságában, tábornagyi díszegyenruhában, rendjelek sziporkázó tömegétől elfedett mellel, maga Suarez következett; ellenzős sapkáját, mintegy a kegyelet kifejezéseképp, pocakja alatt összefont fehér kesztyűs kezében vitte, tarkóján szürkülő hajkoszorúval körülövezett fején a napfény csillogott. De mindennél sokkal érdekesebb volt az az intézkedés, amellyel a diktátor és legközelebbi munkatársai élete, illetve testi épsége megóvásának kérdését oldották meg; ez ugyanis, mély meggyőződés szerint, zsenialitásában egyenesen páratlan volt. Noha természetesen a nagy számban felvonuló fegyveres testőrség sem hiányozhatott a közelükből, a nemzet elhivatott vezetőinek kis csoportját látszólag csupán eleven gyászkeretként négyszöget alkotva, gyászházába öltöztetett gyerekek védőfala zárta körül, aminek következtében, annak az esetleges merénylőnek, aki a rendőrordonon és a testőrök sorfalán áttörve arra szánta volna magát, hogy az államfőre és munkatársaira, mondjuk, egy bombát dobjon, saját életének feláldozása mellett még azt is vállalnia kellett volna, hogy 10—12 éves gyermekek gyilkosa legyen. Nem tudom, vajon ez az ötlet magától Suareztól származott-e, de amennyiben igen, úgy nyilvánvaló, hogy a tábornoknak cseppet sem volt igaza, amikor az államelnök szellemi képességeiről oly kicsinylőleg nyilatkozott.

A temetőben, a mauzóleum előtti gyászszerartást Umberto érsek személyesen celebrálta, s a búcsúztató beszédet, amelyben a tábornok lelkiismeret-furdalás miatt elkövetett öngyilkosságát az ördög művének nevezte, szintén ő maga mondta el. — Mert máskülönben, ő testvéreim Allahban — mondotta az agg főpap táskás, hályogos szemét az ég felé fordítva —, hogyan is történhetett volna meg, hogy hazánknak ez a hű

fia, ez az oly tiszta férfiú, aki egész életét a hazának, s mert a kettő ügye egyet jelent, bizvást mondhatjuk, mindenható teremtnöknek szentelte, utolsó soraiban olyasmit állít, hogy ő maga bűnös, áldozatai, a haza ellenségei pedig ártatlanok voltak. Ő testvéreim, a sátán kiszámíthatatlan és csendben rágó szű gyanánt, mindig éppen ott végzi alattomos bomlasztó munkáját, ahol a legkevésbé számítnak rá... — A szarkofág elhelyezése után Suarez beszélt az ekkor már inkább nagygyűléssé alakult gyászmenet résztvevőikhez; testőreinek gyűrűjéből éppen csak feje látszott ki. Tompa, sőt időnként meg-megremegő hangon méltatta az elhunyt érdemeit, majd kifejezte meggyőződését, hogy az amalgám nép óriási többsége, mint mindig, most is mellette áll, s nem ül fel azoknak az elemeknek, akik a tábornok halálát, annak különleges körülményeiből képtelen következtetéseket levonva, a nemzet megbont-hatatlan egységének bomlasztására igyekeznek felhasználni, végül pedig arról beszélt, hogy a tábornok halála folytán beállott pótolhatatlan veszteség pótlása érdekében, hazánk minden polgárának kétszeres odaadással kell teljesíteni kötelességét. Az emberek a helyzet komolyságához illő, félig lehunyt szemű, ünnepélyes arccal hallgatták, de közben minduntalan rakoncátlan fintorokba törekvő ajkukat igyekeztek kordában tartani. Kutatón néztem végig rajtuk; néha azt reméltem, valaki talán elveszti önuralmát, és hangos megjegyzést téve, végre lökést ad annak a folyamatnak, melynek csirái kétségtelenül ott rejlettek a jelenlévők túlnyomó többségének lelke titkos rekeszében, de semmi sem történt. Bár nem is számítottam semmire, a jelenlévők kínos igyekezete, hogy ünnepélyes komolyságuk, sőt meghatottságuk látszatát mindenáron megőrizzék, mégis mérhetetlenül kiábrándítóan hatott rám. Mialatt, arcomon magam is egy bizonyos tiszteletteljes komolyság lárvájával, lopva a körülöttem állók arckifejezését tanulmányoztam, agyamon minduntalan az a gondolat futott át, vajon mi lenne, ha az itt megjelent valamennyi ember vérében kellő mennyiségű BFT keringene és a maga törvényei szerint befolyásolná agyvelejük és egész idegrendszerük működését. Vajon akkor is ilyen csendben állnának-e és hallgatnák végig az érsek és a diktátor bárgyún hazug szavait, vagy pedig feltámadt igazságérzetük, minden veszélyt semmibe véve cselekvésre készítetné őket?... Na mindegy. Lehet, hogy nemsokára ezt is megtudhatom...

Mert természetesen magam is ott voltam a gyászmenet résztvevői között. Miután megbízatásom az OBK-nál titkos volt, „hivatalos” munkahelyem keretében, az egyetem tanárainak társaságában vonultam fel; egykori kartársaim kifejezéstelen arccal haladtak mellettem, éppen csak üdvözöltek, sőt mintha igyekeztek volna elhúzódni tőlem, amin alapjában nem is csodálkoztam különösebben, hiszen tisztában voltam vele, hogy nagyon jól tudják, az OBK szolgálatában állok. Persze, gondoltam nem minden keserűség nélkül, a tudomány árulójának, közönséges vagy inkább különleges pribéknek hisznek, azt pedig igazán nem sejthetik, hogy ezt az egész felemelő rendezvényt végeredményben nekem köszönhetik. De egyszer majd ezt is megtudják... Időnként azonban csüggedés fogott el: Miért vagyok olyan biztos ebben? Hisz könnyen meglehet, hogy sohasem bizonyíthatom be nekik... De aztán csak legyintettem: ez sem számít, amit tettem, nem az elismerésükért tettem, s amit ezután teszek, azt sem azért teszem majd. Persze, feltéve ha módom lesz rá, hogy tervemet végrehajtsam...

De a tábornok halála mégsem maradt minden következmény nélkül. Néhány napon belül megmutatkozott, hogy vannak a városban olyan erők, amelyek felismerik, milyen kedvező talajt biztosít számukra ez az esemény. Reggelenként néha plakátokat lehetett látni, melyeket titokzatos kezek ragasztottak a falakra, rajtuk a következő és egyéb hasonló szövegek állottak: „Fernando tábornok öngyilkossága azok szemét is felnyitotta, akik eddig vakok voltak”, „Fernando tábornok ítélt önmaga fölött. Halála az egyedüli tömeggyilkoshoz méltó halál volt. Hát a többi mikor következik? Örülnénk, ha nem kellene bepiszkítani a kezünket.” Egy reggelen arra ébredtünk, hogy ismeretlen tettesek nagy fehér kartontáblákat akasztottak az államfő vagy tíz legnagyobb szobrának nyakába; hatalmas betűkkel valamennyin azonos szöveg állt: **FERNANDO TÁBORNOK MÁR TÜRELMETLEN. MIRE VÁRSZ MÉG?** A Nemzeti Büszkeség Pártja erre lelkes tagokból önkéntes szoborőrséget szervezett: esténként felfegyverzett polgárok vették körül a köztisztelőben álló műalkotásokat, hogy, miként hivatalosan mondták, megvédjék Almagámia legnagyobb fiának szobrait a megbecstelenítéstől. Ennek ellenére rejtélyes módon még néhány szobor nyakába tábla került, úgyhogy végül maga az OBK volt kénytelen kezébe venni őrzésüket. A városban működő kétségtelenül kitűnően szervezett földalatti erők ezután már nem férhettek a szobrokhoz, ellenben pár nap múlva nagyszámú falragasz és röplap árasztotta el az utcákat, valamennyin ugyanazzal a gúnyrajzzal, amely Suarezt ábrázolta, amint saját szobrának nyakán lóg; a mellékelt kísérőszöveg csak ennyi volt: „Ahogy mi elképzeljük”. Néha krétával irkálták a falakra: „Emlékezzetek Fernando tábornokra” vagy csupán: „Fernando tábornok”. Máskor Orlando Kabbalát a hegyekben harcoló gerillák vezérét és az Ellenállók Arcvonalát éltették. Az első tüntetésre körülbelül egy héttel a temetés után került sor. A táblákkal felvonuló elszánt kis csapatot hamar szétkergették, néhány embert pedig le is tartóztattak közülük. Mégis: végre a főváros területén is megmozdult a föld.

Az itt említetteket azonban, inkább csak hallomásból ismerem, mert a fővárosban lejátszódó eseményekkel rövidesen minden személyes kapcsolatom megszakadt. Két nappal a temetés után Emilio ezredes hívott magához. A tábornok egykori ablaktalan szentélyében fogadott; a hatalmas íróasztal mögött idegenül, szinte bántóan szokatlanul hatott, úgyhogy néhány ízben egyenesen azon kaptam magam, hogy titokban a tábornokot kívánom vissza. Vele szemben legalább egy bizonyos cinizmust engedhettem meg magamnak, állapítottam meg némi önsajnálattal, de ez akkora barom, hogy a rendszer hivatalos szentségeit és különböző ceremóniáit komolyan is veszi. Az a tény egyébként, hogy bár abból a bizonyos konyakból éppúgy ivott, akárcsak maga a tábornok, de a BFT hatásának rajta semmi nyoma sem mutatkozott, szintén ezekkel a tulajdonságokkal függött össze, s így ezen már kezdetben sem csodálkoztam túlságosan. Rég tudtam róla, hogy annyira rendíthetetlen híve Suareznek, hogy lelkiismeretét (ha egyáltalán van neki) tulajdonképpen a diktátor személye helyettesíti, aminek következtében bármit tegyen is az elnök érdekeinek védelmében, tetteit egyéb szemzőgből sohasem teszi górcső alá, s így eszébe sem juthat helyességükben kételkedni. Láthatóan ideges volt és hogy idegességét leplezhesse,

mindenáron ellentmondást nem tűrően erélyesnek és kérlelhetetlenül szigorúnak igyekezett látszani.

— Maga miért nincs a munkahelyén? — kérdezte éles hangon, patogón ropogtatva a szavakat. Szúrós tekintettel, orra felett két mély, függőleges ráncba vont homlokkal nézett rám, s miközben beszélt, száját két sarkán összeszorítva, csak középütt nyitotta ki.

— Mert a kocsi eddig még nem jött értem, hogy a várba vigyen — válaszoltam kissé szorongva. Nem a lelepleztetéstől tartottam, csupán amiatt aggódtam, sikerül-e őt is legalább egy bizonyos ideig félrevezetnem s további terveim megvalósításához ezáltal időt nyernem, ami most mindennél fontosabbnak látszott.

— Akkor miért nem jelentette ezt nekem?

— Mert úgy véltem, hogy idővel majd csak eszükbe jut. Gondoltam, jobb ha nem zavarok, hiszen a mindannyiunk által ismert tragikus esemény miatt, bizonyára nélkülüm is elég nagy a zűrzavar.

Szavaim kissé mintha elbizonytalanították volna, s láthatólag megingatták újdonsült helyzete folytán nyilván még amúgy sem túl nagy önbizalmát. Némileg más hangon folytatta. — Éppen emiatt a zűrzavar miatt van most önre szükségünk. Mindannyiunk tábornagyának, Suarez államelnöknek ugyanis az a kívánsága, hogy az országban tapasztalható nyugtalanság miatt, legalább itt a fővárosban, ahol erre már most is megvan a lehetőség, gyorsított ütemben hajtsuk végre az Alkimista Akciót. Haladéktalanul meg kell kezdeni a szer nagyüzemi gyártását, és amilyen gyorsan csak lehetséges, a főváros vízhálózatába kell juttatni. Elnökünk, s természetesen magam is osztom meggyőződését, erősen reméli, hogy ezáltal sikerül a fővárosban a teljes nyugalmat helyreállítani.

Megvallom, erre nem számítottam, s az előbb még komolyan reméltem, hogy némi időt még mindig sikerül nyernem. A parancsoló hang hatására most mintha fejbe ütöttek volna. Pár pillanatig sápadt meg-hökkenéssel néztem az ezredesre. — Ezredes úr meg sem kérdi, lehetőség van-e már erre?

A továbbra is minden ellenkezést csírájában agyonlapítónak tűnni akaró hangon most tisztán észlelhetően szivárgott át a kétségbeesés. — Erre *kell* lehetőségnek lenni. Feltétlenül kell lennie!

Izgalma, ha csupán átmenetileg is, de némiképp helyrebillentette magabiztosságomat. — Nekem is ez a véleményem, csak sajnós a lehetőségek nem mindig hajlandók a mi akaratunknak engedelmeskedni.

Izgalmaiba most bizonyos felháborodottan számonkérő hangszín is elegedett. — De hát mi lehet itt még hátra? Hisz amikor nemrég itt jártunk, ön már át is adott a szerből egy csomagot Fernando tábornoknak. Kipróbáltuk, és tökéletesen bevált. Az a szakasznyi katona, akinek beadtuk, a szó legszorosabb értelmében gondolkodás nélkül teljesítette parancsainkat. Még egy magas lánggal égő tűzfalon is átgázoltak. Néhányan súlyos égési sebeket is szenvedtek. Pedig máskülönben igen megbízhatatlan egység volt, amelyen a bomlasztás súlyos tünetei mutatkoztak, éppen ezért is próbáltuk ki rajtuk. Ha jól tudom, éppen maga tanácsolta ezt.

— Csakhogy néhány hónapra mégis szükségem lenne. Tanulmányoznom kell a szer utóhatását, az esetleges következményeket huzamosabb használat esetén.

— Ez most nem fontos. A haza érdekei mást követelnek. Az utóhatást majd azután tanulmányozhatja. Akkor majd annyi kísérleti alany áll rendelkezésére, amennyit csak akar.

— Ilyen körülmények között semmiféle felelősséget nem vállalhatok a történetekért.

— Nem érdekel, hogy vállalhatja-e. Majd *én* vállalom!

„A felelősséget mindig az vállalja a legkönnyebben, akinek fogalma sincs, mit vállal tulajdonképpen”, szerettem volna mondani, „no meg az, akinek, mivel lehetősége van másra hárítani, úgysem kell a felelősségrevonástól tartania”, de ezt a megjegyzést, amelyet cinkos összehunyorító cinizmussal a tábornokkal szemben talán megengedtem volna magamnak, mégis jobbnak láttam visszanyelni, úgyhogy végül csak ennyit mondtam: — *Én* viszont minden felelősséget elhárítok magamtól.

— De engedelmeskedik?

— Eddig is azt tettem.

— Akkor rendben van. Tehát ön most azonnal kocsiba ül és addig el sem hagyja a várat, amíg el nem készíti a szervilinre vonatkozó pontos gyártási utasítást, amit majd az Amalgán Egyesített Vegyi Műveknek adunk át! Megértett?

— Igenis — feleltem katonásan kihúзва magam. Világosan láttam, hogy minden további ellenkezés teljesen hiábavaló lenne, s legfeljebb csak annyit érhetnék el vele, hogy bizalmatlanságot keltenék magam iránt. De ugyanekkor magamban azt is megállapítottam, hogy az ezredes és nyilván magát Suarezt is az elmúlt napok eseményei jobban megrendítették, mint ahogy azt feltételeztem. Beszélgetésünk tartama alatt az ezredes arca többször rángatózott az idegességtől.

— Hát akkor... A kocsi odalenn várja...

Szédelegve támolyogtam ki a helyiségből. A tudat, hogy nem várhatok tovább, terveim végrehajtását nem tolhatom ki újabb, sokszor már az álmódosítás határát súroló fontolgtatásokkal, hanem haladéktalanul cselekednem kell, idegszálaimban feszülő riadalommal töltött el. Éreztem, hogy életem és egész munkám döntő fordulópontjához érkezett; tudtam, hogy *mernem kell*. Győzelem vagy bukás, lüktetett a dobhártyámon, mialatt a kocsi a vár felé közeledett. Most majd elválnak, jól számítottam-e.

FIATALKORI NEVELÉS

VEGEL LÁSZLÓ

Mondd meg a lányoknak: csak
őket szerettem!

Füst Milán

Életem legmegdöbbentőbb élménye volt, amikor néhány héttel ezelőtt, a csöndes tünődés óráiban, egy régi képen felismertem magam. Üres szemekkel bámultam törékeny természetet, groteszk tartásomat. A régi kép bezárta körülöttem a kört, önmagamnak voltam csupán már akadály. Vágytam ezt a pillanatot, s előre tudtam, hogy nem szabadulhatok meg tőle. Hisz minden ember elér egyszer oda, hogy szembe találja magát önmagával, ugyanakkor valaki mással is, csak azért, hogy bezáruljon a kör körülötte, hogy meginogjon alatta a föld és hogy önmagán alkalmazzza mindazokat a kategóriákat, amelyeket a külvilágban megtanult. El lehet odázní ezeket a pillanatotkat, és tudom, jaj, hogy az állandó cselekvő léttel meg is lehet szökni tőlük. Lehettem volna gondtalan (egyoldalú, boldog), és mondhattam volna, hogy a felelősség másé, a buzgó kéz és a test dinamikus törvényeinek engedve, megfeledkezhettem volna a kategóriákról, amelyeket már oly boldoganarmoroltam, mint egy óriásimát.

Most azonban már nincs időm várakozni.

Tudom, hogy minden megoldás lehetséges lett volna, tudom, hogy ezt a megoldást sem tudatosan választottam, mint ahogy szeretném hinni, hogy eddigi választásaim sem voltak tudatosak. Mert megvetem azt a szót, hogy szükségszerű, hisz a szükségszerűség sok mindent igazol, csak nem igazolja az embert.

Néztem a régi képet, és felismertem benne első ámbolygó lépéseimet. Azokat a lépéseket, amelyek mindig vezettek valahonnan és valahová, egészen öntörvényűen, belőlem indultak ki, és én voltam az egyetlen titkos ítélőbíró, ám az ítélet mindig ellenem hangzott el. Ez a test törvénye, a fizikai vakmerőség szabálya. Büszke vagyok arra, hogy olyan ellenségem van, mint a testem. Mert az intellektus üveghangjai, játékos megnyilvánulásai bármilyen mély örömmel töltöttek el, sohasem tudtak meggyőzni. Életem sok évén keresztül görcsös makacssággal kerestem a törvényt, a princípiumot, amelyet meg tudnék érteni, amelyet meg tudnék valósítani; az ész szigorával figyeltem a gondolatok finom vonalait, és az ész irracionális vágyakozásával próbáltam megtalálni a vonalak végét, mint a kötél táncos, úgy mentem rajtuk

végig ismerős, ismeretlen és újra ismerős tájakon keresztül, jeleket, írott szót hagytam magam mögött, és amikor újra megtaláltam, felfedeztem őket, akkor elsápadtam, és döbbenten ismertem fel, hogy labirintusban vagyok, — akkor is a testem mentett meg a végzetes zuhanástól. Pedig mennyire kívántam ezt: az esést, a bukást, a vereséget.

Talán azért élt bennem ez a vágy, mert mindent, amit kaptam, úgy kaptam, mint kötelességet. Szabadságomat is úgy nyertem el, mint ahogy az ember kiköpi a vért. Előttém volt, az enyém volt, teher volt. Nincs sok időm emlékezni, csak a lényeges mozzanatokot akarom felvázolni. Mert az emlékezés félelmetes fegyver, nemcsak magam, hanem a többi ember ellen is irányul. Hisz mennyi emlék (tőlem idegen) fojtogat. Tudatomba vették magukat más emberek emlékei mint a mérgek. Nem az enyéme, de mégis mindenki azt akarja, hogy az enyéme legyenek. A történelem, az irodalom, a műveltség megannyi emlékgyűrűjében forogni fiatalon, amikor sem a test, sem a lélek nem nyugodott meg, ez csak ezernyi kötelesség. Keményen és szívósan oltották belém őket, és én el is fogadtam indulásom első perceiben, még amikor beléptem az ifjúkor első napjaiba.

Ifjúkor! Félek leírni ezt a szót, mert még túl közel vagyok hozzá és nagyon vágyalkozom utána. Fájdalmasan gondolok arra, hogy az emberek, amikor átlépték életük delét, milyen pasztell színekkel tudták megfesteni az ifjúságot.

De senki se higgyen ezeknek az embereknek, főképpen az erről szóló irodalomnak. Mert nem a színek, vonalak, hangok, ízek, szagok valódi könnyedsége, karcsúsága, bája tételezi fel ezt a színt, hanem a nemlét kékes-fekete színe. Milyen nagy csalás az ifjúság, szépségét valami más, valami kegyetlenül objektív biztosítja.

De én még túlságosan érzem az ifjúság borzalmas színeit ahhoz, hogy a halálra gondoljak — különben is a halálra gondolni dilettáns dolog. Megsérti az emberi elme a nemlét szent objektivitását, ha élővé akarja változtatni azzal, hogy állandóan róla medítál. A nemlétnek úgy adjuk át magunkat, mint az isteneknek, vagy sehogy.

Ezekben a napokban, amikor még alig vagyok az ajtón kívül, még nagyon világos előttem, hogy az ifjúság éveit a legsötétebb színekkel kell festeni. Mert itt még ebben a létben nem tudatosodik annyira annak legeszenciálisabb törvénye: a nemlét, itt tehát nincsen törvény, nincsen semmi, csak szabadság van. Milyen fájó érzéssel gondol az ember, arra, hogy szabad! Lelkem és testem ide-oda csapongott és sehogy sem tudott megállapodni, nem azért, mert ilyen a természetem, hanem mert ilyen a korom. Minden az enyém lehetett, tehát semmi sem lehetett az enyém. A választások bűvöletében, kábulatában néha éreztem, hogy boldog vagyok. Néztem a lányok titkos vonalait, lestem a gondolatok karcsúságát, de egyben sem tudtam megkapaszkodni, egy sem lehetett az enyém, mert az ifjúság semmit sem tud elfogadni önmagában, mindenhová szeretné önző módon önmagát hozzáadni és az azonosulásnak e vágya csak dezintegrálja az embert: azt hiszi, hogy a boldogságot keresi, ám csupán önmagát, önmaga formáját kutatja a tárgyakban, az emberekben. Ezáltal oly dolgoknak, részleteknek tulajdonítottam nagyobb fontosságot, amelyek semmiképpen sem érdemlik meg ezt. Egy-egy konvencionális ismeretség, részleges elkötelezettség emberek és esz-

mék iránt, tisztelet, barátság stb. nagyobb jelentőséget kapott az életben, mint kellett volna.

Az ifjúkor gyáva, mert nem tud lemondani. Hittem, hogy a fogalmak, dolgok szoros kapcsolatban vannak egymással, mint a lépcső — a csúcsokat lassan kell meghódítani. A lét határai azonban mindig határozottak, a határok szigorúan definiáltak. Az élet csak a mozgás, a haladás által lesz érezhető, látható. Kár, hogy az ember csak az utolsó éveken látja ezt be. Ha nem is nagy esztétikai élvezettel, de mindenestre nagy megnyugvással olvastam az öreg kor alkotói dokumentumait. Azokat, amelyek akkor hangzottak el, amikor az életben való haladás közben feltette az ember a kérdést: „Meddig?” Az ember ebben a metafizikai ikelepcében rádöbben arra a szörnyűségre, hogy a lépcsők sehová sem vezetnek, de abszurd boldogságnak tartom azt, ha az ember mégis előre néz a Semmibe és nem vissza az ifjúkor felé. Mert a leggyávább embereknek tartom azokat, akik a nemlét határain kacéran visszafordulnak az ifjúság felé, önmagukat még mindig annak tartják, amik már nem lehetnek, ezzel meghunyászkodnak a halál előtt. Aki élete közepe után az ifjúsággal kacérkodik, szépítgeti, festegeti, olyan mint a vénasszony, aki még mindig azt hiszi, hogy fiatal, mímeli az ifjúságot, kislányos ruhákkal díszíti aszalódott testét, fáradt, reszkető csontjait. Ezzel nemcsak önmagát hamisítja meg, hanem az ifjúságot is. Mivel azonban az életben nem lehet így játszani, játszik tehát a lélekben, az irodalomban. A legplasztikusabb helyzet ez arra, hogy tetten érjük az irodalmat, az irodalmárt. Aki nem elég bátor arra, hogy éljen, az ír: mímeli az életet, jól vagy kevésbé jól. Ifjúkori nevelésének egyik központi dilemmája ez. De most már látható: az írás korai megbékélés volt, lemondás az életről, vagy pontosabban: az életnek teljességéről. Ám az írás fausti problémát vetett fel: eladja-e magát az ember a rossznak, vagy pedig nem? S ha mégis tollat fog, hogy megjárja a fausti utat, akkor mondhatja mégis, az út nem volt hiábavaló, eljuthat az ember a negatív tapasztalatokig, a hiányérzetig, a Szent Ágoston-i gondolatig, hogy a rossz az hiány. Hisz az írott szó csupán szemfényvesztés: a mű annál értékesebb, minél autonómabb a világa, belső élménye minél izoláltabb. Az emberi lét imaginációja, nagyszerűsége szorult bele az írásba! A könyvtár-kripták poros lehetete, fájdalmas némasága a legjobb bizonyíték erre. Ifjúságom a koromhoz van kötve. Hiszek a koromban és a korom tanított meg rá, hogy az emberi test egy-egy csillogóan tiszta mozdulata többet ér bármelyik versnél, regénynél. Ez a mozdulat nem tart úgényt az örökkévalóságra, de hiteles. Nem gyönyörködíteni akar, hanem kisajátítani. Nem volt autonóm, mert hódított. Mert az irodalom megannyi mikrovilág; zárt formák összessége, amelyek egyszerre nem dialogizálhatnak az ember teljes létével, csak egy-egy világban, egy-egy időben az ember egy-egy megnyilvánulásával. Abban a pillanatban, amint az irodalom képes lenne erre, abban a pillanatban nem lenne szükség az írásra, amelyet, mint láthatjuk, csakis a hiány, a rossz hozott létre. És a hiány által felvetett kérdés újabb hiányokra mutat rá. Így megy ez a végtelenségig. Figyelmünket eltereljük arról, ami már bennünk van és születik, minden külső erőtől függetlenül, testünk és lelkünk formaképességéről.

Ám az ifjúkor szabadsága, formátlansága az irodalomban a külső erőiben keresi a formát, nem önmagában. S a nemlét fényében megszű-

letett művek hamis tükrében, az ember csakis hamis, disszonáns formákat talál. Hittem, hogy az írás formát ad az életemnek, s íme, csakis létem egyik részének nyújtott formát. Ahogy az intellektuális szenzibilitásom növekedett, úgy törttem, hulltam darabokra, mert a világ egy részének sokkal nagyobb figyelmet szenteltem, mint a többinek. Elfeledkeztem például az emberi mozdulatok karcsúságáról, gyakorlatilag az élet teljességéről. Az irodalmi mikrokozmoszok szétfeszítettek, megsemmisítettek, megrémültem az alkotott hősök nagyságától, a lírai pillanatok szépségétől, mert megfeledkeztem arról, hogy mindkettő hamis. Csak Tanja megjelenése tette lehetővé számomra, hogy rájöjjek erre a hamisságra, hiábavalóságra, s hogy az alkotói létet a bohóc játssi fogásának tartsam, amellyel a veszélyes pillanatokban és korszakokban érzékeny bohóc lelke elé tart egy maszkot.

Amikor megismertem Tanját, a kamazskor fájdalmas szabadsága után, akkor már szükségét éreztem annak, hogy megtaláljam azt a metafizikai abszolútumot, amelyre éppen szabadságom kényszerített. Eleinte bánatosan azt hittem, hogy totális feléje fordulásom intellektuális játék csupán, egy szép mozdulat, amellyel mindig viábráló, az irodalmi mikrokozmoszokban tengődő énem, a nem-én biztos kategóriájába helyezem. Gondoltam, hogy mindez a korról, az intenzív szellemi és fizikai éréssel jár. Gondoltam, emiatt van bennem ez a vágy, hogy valami keretbe helyezzem magam, amely a változóból egy csöppnyit megörökít. Sejtettem jól, már akkor, hogy a kereteszménynek is tartósnak kell lennie ahhoz, hogy a változót befogadja, hogy a maga esszenciális ragyogásába befogadjon engem. Tudtam jól: hogyha ilyen keret után nyúlok, az maga az abszolútum lehet. Hittem (mert hinnem kellett már végre), hogy megtaláltam ezt a keretet, ám ugyanakkor örültem, hogy fel tudtam fogni azt is, hogy ilyen abszolútum nem létezik, és gyermekes örömmel akartam megteremteni. Ezzel elvesztettem minden komolyságomat, de megtaláltam ifjúkorom nagy feladatát, a játékot, a csalást. Mert tudtam azt, hogy a játéknak mindig több értelme van, mint amennyit feltételez: tiszta és esszenciális megnyilatkozásnak tartottam, a remény egyetlen reális elvének, amellyel az ember önmaga fölé törhet. Ment sohasem hittem, hogy a játék dilettáns megnyilvánulás, bármennyire is öncélú. Ezt csak az ítélőbíró mondhatja, aki már megkomolyodott, vagyis azonosította önmagát szerepével, nem lett belőle bohóc, ám a bohóc maszkját szeretné maga elé tartani, gondolva, hogy mindkettő a lényegéhez tartozik, nem vállalva ezzel sem önmagát, sem a bohóc maszkját. Ez az az ember, aki elért a moralista kényelmes karosszékéig, és csak az önmagára eszmélés ritka pillanataiban jön rá, hogy nem tudta egyik arcát sem vállalni, létének tehát nincs súlya, és azért azt várja, hogy legalább igazsága legyen. Az aszinkron miatt valamennyivel szegényebbnek érzi magát mint szeretné, de ez az örök moralista sokkal jobban szereti saját hiányát az objektív világban (az életben) látni. S létének egyensúlyához kevés az ilyen világ, ezért felfedezi az élet pozitív ellenpontjait, a művészeteket, a nagy eszméket stb. Ez az antinómia modern hívőségre, az eretnekségre tanítja a moralistát. Eretnek olyan szempontból, hogy az egyik világ (a reális vagy az irreális) teljességével sem elégszik meg, önnön formátlansága miatt mindkettőre szüksége van. Ez a két világ a keresztje, amelyen meghal (halála pedagógiai halál), de önmagát nem változtatja meg. Az

eretnek dilettánsnak érzi a játékot, mert azt gondolja róla, hogy öncélú. Helyzetében jogosan vallja ezt, mert ő még sohasem volt tét. Nem volt, mert minden korban megvan a maga alibije: jóindulata, maszkja, arca, amely architektúrát biztosít számára. Ő a nagy paloták lakója, a nagy rendszerek hívője, aki a paloták-rendszerek zugaiban szobrokat állít magának, mert nem lehet mindenhol ott egyszerre. Gyermekkoromban szerettem ezt az embert. Az első az apám volt, aztán jöttek a példaképeim. Gondoltam, jó mellettük élni, az embernek legalább van mibe kapaszkodnia, ha veszélybe kerül.

De csalónak éreztem magamat mellettük, s szégyelltem magamat előttük. Mindig csodáltam szerepüket, kínos egységüket, azt az erőt, amellyel a két világ keresztje fölé hajolnak. Ez az ember, ha megtalálja keresztjét (szerepét), megtalálja életét is.

A család más irányt jelez. Aki csal, annak az egyik világ (az élet) az autentikus szerep. Az életet pedig nem lehet élni, az élettel csupán játszani lehet. Nem lehet élni, mert az élet metafizikai topográfiáját az ember sohasem ismerheti meg. Ahhoz, hogy megismerése teljes legyen, egyetlenegy gesztussal kellene szolgálnia, és csodálatos mód az egyetlenegy gesztus maga az öngyilkosság, a folytatás negációja. Aki a Mindent akarja, így a Mindennel (Semmivel) találja magát szemben. Hisz más tekintetben a Minden nem reális forma, csak emberi vízió.

A másik embertípus, aki sorsomat érintette, talán még jobban, mint az eretnek, ez az esztétikai ember. Sokkal többet jelentett számomra, mert tudta, hogy a létben az ember egyidőben csak egyetlen formát választhat magának. Szenzibilis és kontemplatív szellem. Ez az egyetlen egy bűne és értelme. Ő az a szemfényvesztő, aki a szőnyegen is úgy tud viselkedni, mintha kötélben menne és alatta szakadék lenne. Fogyatékos-sága jóra fordul, mert amíg az irracionális világban próbál magának irracionális (esztétikai) formát kovácsolni, addig reális létében, az életben csak a szükségszerűségeket ismeri el könnyed egykedvűséggel. Ő a szükségszerűségek embere, a szükségszerűség nála mindent megmagyaráz. Ezért emberi magatartása a tömegember magatartása. Taktikus és óvatos. Mintha más világban lebegne, közben azon veszi észre magát, hogy a reális világban teljesen konszolidálódott.

A „szép” (a másik), az esztétikai világ az alibije. E megismerési képesség életének „totális” értelme.

A csaló igazi kötélben egyensúlyoz. Alatta igazi szakadék tátong. Nincs semmije, bitonlóan önmagát játssza ki mindíg, létformája csak önmaga lehet (önmagából meríti azt). Így halad előre, gondolva, hogy holnap már eléri az abszolútumot, amelybe nevét szeretné bevésni. Csalásának lényege abban rejlik, hogy mielőtt elindult volna, tudta, hogy abszolútum nem létezik, mert hazája a semmi.

Szenved-e vagy boldog?

Számomra mindenesetre sokat jelentett.

Csak azt kérném, hogy senki se kérdezze, miért éppen a játékos lehetőségeit választottam. Ha az IDŐMBEN keresném a választ, akkor talán azt mondhatnám, hogy az eretnektől a pedagógiai szerepjátszása, a szemfényvesztőtől könnyedsége, mindkettőtől egyszerre pedig az a tény, távolított el, hogy alibijük van. Szeretek alibi nélkül élni, mert ez lehetővé teszi az ember számára, hogy ne hátráljon meg „bázisához”, alibi-jéhez. Ugyanakkor az ember alibi nélkül szenvedélyesebben foglalkozik

önmagával, mert akinek alibije van, az szívesebben foglalkozik ezzel, mint életével. Ezt a szituációt már gyerekkorom óta megszoktam. Amikor eljutottam addig a pillanatig, hogy nekem is lehetne alibim, akkor már feleslegesnek éreztem, mint a bilincseket. Tudom, hogy emiatt sajnálnak, irigyelnek, megvetnek...

Miközben Tanjából igyekeztem abszolútumot formálni, hogy ezáltal nekem is legyen formám, egyre inkább foglalkoztatni kezdett gyermekkorom, kamaszkorom. Ekkor jöttem rá, hogy tanáraimban mindig a morális magatartást szerettem, amelynek megvan a saját autonóm világa, de azt is tudtam már, hogy ennek az autonomitásnak ma, amikor már körülöttem minden ember konszolidálódott, túl szigorú konvenciói vannak, és hogy belépésemnek énem lett volna az ára. Elfogadni ezt a világot annyit jelentene, mint lemondani saját szellemi és fizikai valóságomról. Tehát egyedül kellett indulnom. Sem a családi, sem a történelmi tudat nem irányított, egy olyan korban, amikor mindenki történelmi feladatokra vállalkozott történelmi tudat nélkül. Ezért van az, hogy ha a kamaszkoromra emlékezem vissza, leginkább annak szabadsága riaszt meg. Sohasem ellenőrzött senki, nem kívánt tőlem senki semmit, de nem is nyújtott semmit. Szabadságom, függetlenségem kínzó volt és fájdalmas. Ha kamaszkoromból örököltem valami tragikus élményt, akkor ez csak az lehet, hogy e korszak egy kalandra épült, és a kaland igazi neve szabadság volt. Az ifjúkorban ebből a szituációból próbáltam lesni a világot. Vergődtem a szemfényvesztő és az eretnek között. Láttam az eretnek szigorú védőbástyáit, morális autonomitását, rendíthetetlen helyzetét és úgy éreztem, hogy ez a világ sohasem lesz az enyém, hisz én magam nem lehetek ennyire autonóm. Igaz, mivel a kamaszkorban az ember még nem élt, megnyilatkozásai destruktívak. A morális védőbástyák közé nem besétálni, hanem fejfel betörni szerettem volna. Ennyi közöm volt az eretnekhez. És talán ez a lázadás vezetett el az első kötelékig, az esztétikai emberig. Ifjúságom első napjaiban e kötelék látható jele az írás volt.

Aztán azonban szenvedélyesen kutattam valami más után, mely fontosabb mint az írás, és teljesebb, mint a puszta élet. Talán újra csak a test parancsa lehetett az az elhatározás, hogy a csalást válasszam. Mert az ifjúkor egyik szép mutatványa az, hogy a test még nem hazudik, egyenrangú összhangba kerül a lélekkel. Szeretném, ha újra tisztán csillogna az a szó, hogy bőr, amelyet mi annyira tönkretettünk. Mert a bőr ad formát, véglegeset a testnek, a lábnak, a karnak. Fontosabb, mint a szemünk, döntőbb dialógus a világgal, mint a szavunk. Szeretném, mert biztos vagyok benne, hogy neki köszönhetem, hogy felfedeztem játékaimat.

Tanja! Ideje lenne már írásomban felvázolni egy szép lányt, de nem tehetem, mert a szép lányok banálisak, mondataim üresen kongának. Sokkal nagyobbak ők, mint hogy az irodalom témái legyenek.

Tanját csak a puszta lét érdekelte: a világ legbanálisabb dolgai. Felesleges lenne más dolgokkal felruházni: túlságosan irodalomízű lenne.

Örültem, hogy egy lányt találtam, akinek nem voltak ideáljai. Számomra egyszerű tartalom volt, hogy formát adjak neki, hogy ezáltal magamnak is abszolútumot, tehát formát szerezzek.

Szenvedtem. Nem romantikus szerelem volt ez. Ez újra csak irodalmi mesterkedés lenne: a szemfényvesztő alibije. A reménytelen szerelem

beteljesületlen: folytonos ismétlés. Amíg az ember fiatal, addig minden szerelmem teljes, zárt, mint egy tökéletes kristály, tehát nem lehet sem reménytelen, sem ehhez hasonló.

Szenvedtem a forma miatt. Tudtam, hogy a formát csak úgy láthatom, csak úgy figyelhetem meg, ha a távolság abszolút. Mert a metafizikai abszolútum csak úgy lehet tökéletes és reális, ha a distancia óriási. Az én ellenszegülése ez a nem-énnek; azzá akartam lenni, ami nem vagyok, és csak egy végletesen objektív állapotban csillanhat meg előttem a forma, amely által definiálhatom magam. Szükségem volt az ő szemére, hogy lássam magam, az ő kezére, hogy megérintsem a testem, szükségem volt a szememre, a kezemre, hogy az objektív, külső szituációban érezzem: a család reális, igazam volt akkor, amikor elindultam és azt gondoltam, hogy abszolútum nem létezik. Három ember szerepét kellett két embernek megjátszania. Nem heroikus állapotról volt szó, hanem labilitásról. Mert ahol megjelenik a pszichológia, ott megszűnik minden, ami heroikus. A hős korokat formál, történelmet alakít, a pszichológia pedig csak embert. És kinek a helyzete labilisabb? Aki a pusztát lét közbössége által lett abszolútum, vagy pedig aki hitetlenül hisz az abszolútumban? Vagy a harmadik, aki a nem-én végletesen objektív állapotában könyörtelenül megfigyeli, hogy igaza volt-e, s tanulságokat von le, meglesi a lényegét, hogy később a semmiben egy új projekciót mutasson fel.

Semmit sem adni, csak magasságot, távolságot, minél nagyobb magasságot, minél nagyobb távolságot!

És amikor már minden eltűnik, amikor az erőfeszítés cél nélkül a kozmikus térbe zuhan vissza, nyilvánvaló lesz az árulás, a család. Csak az erőfeszítés marad meg, meg a kifinomult reflexek, amelyek azt idézhetik elő, hogy az ember fönixként újraszülessen.

A csaló az elmúló ifjúság vándora: botja a pszichológia, amely nem jelez irányt, csak felfelé mutat a térbe.

A Semmibe robbantott abszolútumok mutatják az irányt.

Az üstökös lányok.

Fényük nem melegít, mert az ifjúkorban nem melegít egy fény sem, de mutatja az irányt a férfikor felé.

S ott a küszöbön a bohóc nagyot nevet, egy percre leveszi az álarcát, s a közönség felé mutat. Senki sem veszi ezt észre, csak magának jelzi, hogy él, mert csaló ott is, ahol legjobban szeretett.

A FÖLÖSLEGESSÉGÜKET ÉRZŐK

Gondolatok Major Nándor regényéről

BÁNYAI JÁNOS

Ha a regényre úgy tekintünk, mint egy irodalom nagykorúsági bizonyítványára, akkor e képletes feltevést alátámasztó munkát irodalmunkban aligha találunk. Herceg János és Majtényi Mihály regényei nem lehetnek bizonyítékok! Major Nándor első regénye annál inkább, bár fogyatékosai szembetűnőek. De miként is lehetne fogyatékoság nélkül alkotni? A vajdasági írás „elhivatottjai” úgyszólván szabtak már ennek a regénynek, a mi véleményünk csak annyi, hogy ott, ahol nem lehet felmutatni az ellenértéket, helyet sem lehet szabni... Ellenpár híján Major regényét úgy kell vizsgálni, mint egyenesen úttörő jelenséget, s ez azt is jelenti, hogy arra kell figyelmeztetni leginkább, hol törté meg a simulékonyság és a teher nélküli állapotok szenttelen egyhangúságát... Erre azonban nem vállalkozunk, mert elégségesnek tartjuk kimondani: minden szembeötlő hibájától eltekintve Major Nándor regénye a vajdasági írásban eseményszámba megy, és ezzel már részben meg is haladja, bár értékeivel nem tudja még teljes egészében visszatükrözni az itteni műkedvelés csibepihés jegyeit. Major az írást, az alkotást magát sokkal jelentősebbnek, fontosabbnak tartja, mint sokan mások; az írásban többet lát, az egzisztenciális kérdéseket, az egyéniség megformálásának, a mű világa megteremtésének lehetőségét is. S ez már sokkal többet jelent a vidék dicséreténél. Ebben leginkább úttörő! Tehát, jelentős alkotással állunk szembe, és ezért nem győzzük majd hangoztatni, hogy hibái is termékenyek, sőt termékenyítők. Ebben mindenkivel egyetérthetünk.

Major megkísérelte, hogy *Dél* című regényében (mit jelent ebben az esetben az, hogy kisregény?) választ adjon néhány, korunkban szorongató, életesen érvényes kérdésre. Mintha nem is az alkotás problémája, a teremtés, a mű világának megteremtése izgatná mindenekelőtt és az ehhez tartozó, sőt minden bizonnyal ebből eredő autentikus művészi megformálás kérdése, hanem egyrészt az élet korszerű (ha korszerű!) egzisztenciális kérdései, másrészt pedig, az előbbiből eredően, a tétel (a megoldás, feltevés) jogosultságának felmérése. Természetesen az elmélkedő, inkább tépelődő, szemlélődő, mintsem robbanékonyan érzéssel telt, emotív írói alkat eleve már feltételezhetné az ilyen célt. Ellenben (a példák egész sorát lehetne felmutatni) a tétel mindig alulmarad, ha a művészet ismérveit kutatjuk, elsikkad, elfonnyad. Ugyanakkor a tétel talán adhatna is az alkotáshoz: értelmi, szellemi-gondolati fedezéket. De a művészi alkotásnak, ha valóban művészi, erre aligha van közvet-

lenül szüksége. Major Nándor ezt nagyon jól tudja. Regényében legszembetűnőbb éppen az a törekvés, az a nem mindig sikertelen erőfeszítése, hogy fordítottan állítsa fel az arányt: nem a tételből a történet felé, hanem ellenkezőleg. A történet elemeinek, a részleteknek, a megvilágítás gócpontjának, a szálak rendszerének kell kimutatniuk a tétel érvényességét, de ezt is oly módon, hogy a visszahatás (az olvasó érzékenységétől függően) a mű élvezetével, a művészi alkotás hatásával legyen arányos, és ne a mindenkor keserű szájjal termelő tétel-elsőbb-séggel. Major Nándor erőfeszítése nem volt mindig elegendő ehhez, de legtöbbször, mégis, a művészi igény került előtérbe. Mindenesetre nagy eredménye ez a tétel-regénynek.

A *Dél* inkább részleteiben, részeiben éri el legnagyobb hatását; értékeit is a részek árnyaltságában kell keresnünk, az egymásra következő, egymást csak ritkán feltételező részletekben. Ez a szerkezeti mód különösképpen alakult ki Major regényében. Amennyiben csak szerkezeti kérdésnek kell venni, hiszen a regény egészében, úgy tekintve rá, mint a szálak végérvényes összefonódására, nem éri el azt a színvonalat, amit részeiben sokszor elér. Ezt elsősorban abban látjuk, hogy a fő-vonal, az a tengely, melyhez az események fűződnek, nagyon is keresett: valami titkolózásba rejtett bűncselekmény, sírfosztogatás. Jellemző, hogy Major már eleve mellékesnek veszi a bűncselekményt, sem indítékaira, sem következményeire nem veszteget időt, nem keresi a tettest, belenyugszik a tévedésbe, inkább a feledésbe és homályba borulást választja, mintsem a megvilágítást, nem ír tehát klasszikus értelemben vett bűnügyi történetet, mint mondjuk Dürrenmatt. S ez azt mutatja, hogy a büntetettre is csak úgy, annyiban volt szüksége: összefűzné talán ezzel az egymásnak érdekesen ellentmondó, de ugyanakkor egymást építgető részleteket. Tehát nem a belső szerkezet logikája fűzi össze a regényt, hanem egy eleve adott, „kigondolt” cselekmény, valami, ami a részletek nélkül is felvetődhet! Így megteremti a dinamikusság látszatát is, mintha ez az eleve adott esemény foglalkoztatná, mintha minden más ebből eredne, mintha mindennek ez volna indítója. Ez a tudatos félrevezetés sikeres is lehetne, de Major ezt nem vette észre, és nem is aknáztta ki. Hagyta, hogy mindenben fölöslegessé váljon az adott cselekmény. Mégis, az a tény, hogy a regény ott kezdődik, amikor felfedezik a büntetett, azt mutatja, hogy nem is annyira mellékes, hiszen teljes egészében a formát szolgálja, azt a célt, hogy látszatra is az esemény-logika tartsa fenn éberségünket. Tehát Major nem támaszkodik pusztán a belső, a részletekből immanensen eredő „logikára”. Az eleve adott cselekmény, a büntetett, csak ott lesz szerves részévé a regénynek, ahol a hajszára kerül a sor, de itt is más izgat, nem az indíték, nem az ok, hanem maga a hajsza jelentős helye a regényben. Ellenben nem találja meg a hajsának azon ismertetőjeleit, melyek életesebbé tehetnék volna, lényegesebbé, fontosabbá, tehát az előzetes büntetettre kell támaszkodnia, és ezért a regénynek ez a különös figyelmet érdemlő részlete sokat veszít súlyából. Mert nem kötelező az, hogy ruhaszárító kötél gyanánt legyen a regénynek az a szilárd pontja, melyre mindent ki lehet akasztani... S különösen nem az olyan regényben, melyben inkább a részleteken, mint az egészen van a hangsúly. Sokkal közvetlenebb és sokkal mélyebb lenne a kibontakozás, a mindent összefűző szál, ha az események sora feltételezné, a látszólag egymástól független részek belső irá-

nya szabná meg. Ez természetesen a szerkesztés kérdése, de fontosnak tartjuk figyelembe venni.

A pusztán szerkezeti tényezők minden bizonnyal túlmutat az, hogy a büntetthez járul, annak jelentőségét emeli a zárt világ képe, a *szigetlakók* élete. Hirtelen, váratlanul, mintegy bóraként süvölt végig a félig már kihalt városban a hír, úgy, ahogy minden más hír is elterjed a zárt világban. Hogy egyedül a hír tudja mozgásba hozni a tetszhalált mímelő vidéket, ez ad *alkalmat* arra, hogy Major látszólag *mozgásban* mutathassa meg azokat, akik regényében szerepet vállalnak; életükkel, gondolataikkal, eszményeikkel a zárt világ sajátos jellemvonásait tükrözik. Tehát a büntett, azonkívül, hogy szerkezetileg a részletekből az összefüggő regény látszatát kelti, forrás is, kiindulópont. De csak annyiban jelentős, mint lökés. A mozgást, a további mozgást már nem mutatja: a regény Első Személye azért tér be Mandina asszonyhoz, hogy közölje vele a hírt, de más célja van, ahogy mindig is más célja volt, amikor Mandina asszonyhoz ment. S ahogy betért, ismét a büntett ad *alkalmat* arra, hogy sokáig vissza se térjen a büntett kérdése, mindaddig, amíg Mandina asszony vissza nem jön, és mi minden történik addig, az idő alatt, míg az asszony távol marad, meg ezek a történetek mennyivel fontosabbak is a büntettől. S tovább lehetne még folytatni, sokszorosan kimutatni azt, mennyire csak *alkalom* a büntett...

De ez az egyetlen példa is elég ahhoz, hogy bizonyos általánosabb következtetéseket tegyünk: ahogy a hír terjed, úgy játszik bele, szinte külső hatásként, a „történet” egészébe az *alkalom*. Belejátszik, de nem irányítja azt. A részletek önmagukban, az *alkalom* nélkül is összefüggnének. Talán az író nem fedezte fel magában azt a nagyon is fontos erőt, hogy maga szabja meg a részletek irányát, tartalmát, hanem minduntalan az *alkalomra* vár, az „engedélyre”. Ment a büntett nem hat ki a regény alakjaira egyéniséget formáló erővel, csak *alkalmat* ad arra, hogy megismerjük előéletüket. Tehát nem abban az órában látjuk őket rendszerint, amelyben rájuk bukkanunk, hanem mindazoknak az óráknak emlékében, melyeket már maguk mögött hagytak. A regény teljes egészében *emlékezés* (erre visszatérünk még), a múlt idézése, tehát nem a jelen pillanat drámaiságának mindent megbolygató izzása, hanem a múlt tényei felett valló töprengés. S az emlékezés újabb *alkalom* arra, hogy megismerhessük a részleteket, és ez már jobb *alkalom* is, tudatosabban irányítható, inkább a belső tények felé, mintsem a külső, adott okok irányába.

Az alibi elméletének nem mindenben sajátos megfogalmazását mutatja Majornak ez a törekvése. Újabb, talán a büntettnél is fontosabb, mert mélyebbre mutató szerkezeti elv ez. S ha ennyire az *alkalmat* látjuk, ennyire szembeötölően az *elveket*, akkor jogosan vetődik fel a mesterkéeltség, a művesség vádja...

Major Nándor regénye semmi esetre sem izgalmas olvasmány, túl sok benne a dekoráció, az ornamentika, a homályos jelképezés. A regény mozgását nem adhatja meg egészében a szerkezeti elv, a felépítés, a konstrukció. A mozgást mindenképpen az a belső intenzitás, izzás nyújtja, mely mindenből, mert a szó itt véges érvényű, szimbólumot tud teremteni; az intenzitás és az izzás ragyogása, a szenvedés és az öröm feltörő forrása. S ez teremti meg az izgalom arányait is.

Ezért tartjuk Major regényét részben statikusnak. Az ornamentika, a mondatok lázas, belső telítettségére való törekvéssel szemben csak külső jegy, nem az állapot, hanem a háttér felületének kifejezője. A ornamentikus próza, mint Majoré, újra csak a pusztá művességet táplálja. Ugyanakkor a statikusságot az is fokozza, hogy az alkalomra (konstrukcióna) bízta az író a részletek érvényességének megvédését, a részek lényegének kimutatását; a látszólagosságok mindig visszautnekl.

Különös eredményeket mutathatna fel a regény alakjainak mélyebb elemzése is: a temetőcsászár, akinek régészeti érdeklődésére akkora súlyt fektet az író; a remete üres intellektualizmusa; Mandina asszony tőprengései, kínai nyelvkönyve és nagy, bűvös fedelű könyvei; Bert és Mario tudományos érdeklődése; tengervízből ivóvizet fabrikálni, feltalálni a vegyi eljárás módját; a regény Első Személyének szenvedélyes barlangkutatói munkálatai, meg a régi térképek és falragaszok gyűjtése; a tábormok különös magatartása a regény többi alakjával szemben; Auguszt, a törpe, messziről hozott feleségével és délceg, óriászámba vehető fiaival; Olivera, aki megjárta a ringyóság meg a kolostor kálváriáját (gondoljunk Marinković Glóriájára!); Tata, a Dél-Amerika és a kihalt szigetfalu között állandó feszültségben élő öreg; Angelina, a titokzatos szfinx... Különös gyűjteménye ez az elhivatottság szerepjátaszásának. Minden alak mögött ott áll a félresikerültség, az elrontott élet igazsága, és ebből a fojtogató, szorongató kialakulatlanságból, végérvényes bukásból a sohasem végérvényes látszatba, féltudósságba, délibáb hajhászásba, féléletbe menekülnek. Jól mutatja Major, mennyire súlyos következményekkel jár az élet mímelése, s különösen akkor, amikor a teljes életnek sem lényegét, hanem pusztán látszatát, és azt is látszatra élük. Mintha minden, ami legalább részletében is természetes lehetne, önmagában már groteszk. Ha a különcök egész sorával találkozunk, akkor mindazok, akik nem különcök, nevetségesek. A fordítottság éppen olyan könnyen kétségbe vonható minősége a módszernek, az írói elvnek, mint az alkalom. Major regényét azonban éppen az menti át, hogy ebben is, mint mindig, aránylag nagyon következetes. Kitart az irány mellett, melyet kiválasztott.

S kitörni ebből a bűvöletből:

„Ekkor hirtelen, magam sem tudom, miért, bénítóan elkedvetlenedtem; először éreztem a vágyat, hogy hagyjak veszteg mindent, s most, menten keljek útra, ahova a lábam visz, csak hátra ne forduljak, vissza ne nézzek, s valahol messze, egy irdatlan nagy fa árnyékában álljak meg, hogy törzsének vessem a hátam: vizet adok-e vajon az embereknek, nyomorúságtól mentem-e meg őket irdatlan erőmmel, vagy csak követ hengergetek egy életen át, délibábbal álltatván magamat, hogy jóvátehetetlenül későn ébredjek rá: üresen fordul a kő, s az út végén semmi sem vár, az útnak sehol vége.”

már meghaladja a regény alakjainak „irdatlan erejét”. A sziszifuszi munka példaadása nyilvánvaló, de a mítosz egyszeri, mindenkor végérvényes, nem is lehetne másként, mint követ görgetni a meredek hegyre egy életen át, azzal a tudattal, hogy úgyis visszazuhan; a látszat fényében fűrödni. S ha a mítosz tételes igazságát példázná a regény, akkor

sem lehetne úgy visszautasítani, mint a félresikerült alakok félresikerült regényét. Mert nem sikerült félre, csak hibái nagyon szembeötlőek, és ezzel értékei is nyilvánvalóbbak.

Van Major Nándor regényének, véleményünk szerint, egy nagyon fontos jelentése: a regény megírásának kérdése. Az a közlés, hogy az írás is, maga, egzisztenciális érvényű tevékenység. Ezt azzal bizonyítja Major, hogy a történetet az Egyes Szám Első Személye mondja el, tehát *emlékezésben*, nem a történet folyamatosságában, egyenirányúságában, hanem a regény formájában találja meg egzisztenciája döntő kérdéseinek megoldását. Így nyújthatná a regény az Én magáraismerését, karakterének felismerését, s ugyanakkor az elhibázottságából való kiutat is. Mert, amint majd az alábbiakban megkíséréljük kimutatni, a regény, az utolsó oldalán, váratlanul, de annál jelentősebben az elveszett, a megtört, az elvérzett ember kiútja lesz. Még egyszer próbára tenni a világot.

Major Nándor regényében az emberek mindig tesznek valamit: rendkívül tevékenyek, és rendszerint valami rendkívülit tesznek. Talán ez a tevékenységi láz éppen azért oly szemmel látható, mert a ritkaságok szinte természetesek, mindennapiak, ugyanakkor azonban az ilyen tevékenység már önmagában feltételezi azt, hogy körülöttünk minden korlátozott, minden veszélyesen le van szűkítve. Valóban, a szó jelképes értelmében: *szigetlakók*. S bele is hajszolják magukat a tevékenységbe, a cselekvésbe, de ez a lázas törekvés visszaüt. Felismerik fölöslegességüket, felismerik a lemondást is. A belenyugvás azonban megalkuvás volna, természetesen. Ezért keres feleletet a regény *Énje* is a történet veszélyesebb kérdéseire. Újabb cselekvésbe hajszolja magát: az írásba. Visszatér tehát arra a pontra, amelyről látszólag kiindult a történet. Ez az írásban-élés első feltétele.

Az, hogy az *Én* felfedezte magában az írásban-élés feltételét, minden bizonnyal azt mutatja, hogy feladta a lehetetlent, lemondott az addigi, történetet teremtő cselekvésről, lemondott az ismeretlenről, az emlékezés, az írás hozza meg a kiutat, a lehetőt.

A történet holnapja a lehetetlen; egészében ismeretlen, fájón, megrázóan titkos, mert előre tervezett, célhoz kötött és mégis, mindenkor a visszaütés, az ellentét, a tévedés, a végzetes eltévelyedés veszélyével fenyeget. A regény *Énje* nem folytatja a történetet, nem a történet holnapját akarja élni, hanem a tegnapiját; már nem él, hanem *emlékezik*. Nem akar beleveszni a történetbe (a bukást minek keresni?), az utolsó lehetőségig, inkább tűnődni, tépelődni kezd. Befejeződött a történet, minden részlete ismert már, kötelezően múlt, fel lehet tehát írni a történet címét és belekezdeni... S a belekezdésig, az indulásig az *Én* akkor jut el, amikor már mély a csend, amikor már semmi máshoz nem lehet kezdeni. Egyedül csak az írás adhat még elégtételt. Ott élhet még a tevékenység láza.

S mégis, a regényt már ismerjük: a történet előttünk van. Nem fenyeget tehát az a veszély, hogy az írótól azt kérjük, amit csak az *Én* mondhat el. Ez mindenekelőtt azt a különös sajátosságot mutatja, hogy a történet szinte egészében elszakadt a közlés idejétől; a regény csak a belekezdés után indulhat, de a történetnek már vége!

„... mély, megnyugtató csendre...” talál az Első Személy. Valami egészen súlyos, megrázó próbatételben lehetett része, ha ilyen mélyen fede-

zi fel a csendet, valami történt, valami egészen ismeretlen. Így vezet a csend, mint a tűnődés, a tépelődés magja egyenes irányban a *Hova is legyek?* és a *Mihez kezdjek?* kérdéseire. S a csend az, ami az íráshoz közelíti. Nagyon lényeges, hogy éppen a töprengés egzisztenciális kérdéseivel jutott el az új cselekvésig: „Az éjjeli lámpát az asztalra tettem, papírt vettem elő, s leültem, hogy megírjam ezt a történetet.” Talán az egész regényt körvonalazni lehet ezzel a bukás utáni töprengésből fakadó, újszerű cselekvésmóddal. Nyílt törekvés ez, a tétovázás hajlan-dósága, ugyanakkor kiút is, az egzisztenciális kérdések életbevágóan fontos megoldásának felismerése: az egyéniség kialakulása.

És ha eljut arra a pontra, ahol mégis magára talál, megleli saját világát, akkor elveti a tollat, felrúgja a papírhalmazt, mert hiszen megvan az élete, s az tölti ki minden porcikáját? Vajon csak az az ember van egy életen át írásra kérhető, aki sohasem jut el addig az áhitott pontig?

A kérdések a történetben-élés és az írásban-élés különös azonosságára mutatnak: a történet révén, a történet határai (mennyre szélesek!) között, a történet totális és jeleni megismerése által leli meg „saját világát” az Én, de a toll és papírhalmaz nélkül a történet is, az én is ismeretlen maradna, rejtélyes és nyomasztó. A felszabadulásnak és az egyéniség kialakulásának sajátos módja ez. A strukturalizmus ellenpontja: írással az életent. Major Nándor regényében az *Én* nem egyediben, de azonos feltételek mellett éli át a történetet és írja is meg azt: nem tesz különbséget a méretekben sem, bár, éppen a történet végén, amikor látszólagosan a történet már véget ért, abban a pillanatban, amikor már semmi, s legkevésbé a holnapi történet, inkább az emlékezés adhatná meg a történet értelmét, a visszatekintés sajátos ízét, akkor tűnik fel, szinte a hullámok közé vetett mentőöv gyanánt az írás, a megalkotás lehetősége, s akkor is indul meg, feleletet keresve, a tanulmányozás, a szemlélődés. Az utolsó oldal intenzitása, az indulat visszafojtott tobzódása, amikor a cselekvést a tétovázás váltja fel, amikor minden előlről kezdődik, ott ér véget a regény, szinte jelképesen nyitva fellejtve minden kérdést, szinte tudatosan teremtve meg az elhibázottság képét. Részben a regény elhibázottságáé és részben az Én félresikerültségéé is. Ugyanakkor, mert annyira közvetlen, mert annyira intenzív a sikertelen élet, hogy az emlék sürgetésével alkotásna ösztökéli, a regénynek olyan sajátos értéket nyújt, melyet olvasás közben, az utolsó lap ismerete nélkül aligha láthattunk volna meg. De utána üres lap következik...

Egy alkalommal Petar Šegedin prózájáról szólva azt állítottuk, hogy a történetben lenni állapota azonos az élet intenzív, könyörtelen, etikai és morális normáikat csak feltételező, de nem tisztelő *alkotva-éléssel*. Ott is tehát ugyanerre az azonosságra mutattunk rá. Šegedin prózájában azonban csak feltételesen, közvetve mutatja ezt a gondolati meghatározót, elsősorban úgy mint a történet egyenes következményét, sőt pozitív eredményét. Major Nándor regényében, azonban, mert az utolsó oldal fénysugárként hat vissza az előbbi oldalakra, tudatosan törekszik az utolsó oldal felfedezése felé, és ez a törekvése akkor válik egészen világossá, amikor a történet konstrukciójában felismerjük a tudatos beavatkozás nyomait, ha a forma megelőzi a történet mozgását. Šegedin

prózájában a magáratalálás feltétele a történetben-élés, Major Nándornál sokkal rafináltabban, inkább a gondolkodás szintjén, mint a történet autentikus megalkotásában válik ez az állapot ugyancsak az egyéni világ megtalálásának feltételévé. Ott sokkal közvetlenebbnek éreztük az életet, magát a történetet, itt tételnek látjuk. Ott el tudtuk ismerni a történet folyamatának és az életnek azonosságát, itt inkább az értelmi, gondolati, filozófiai tételnek meghatározóit fedezhetjük fel. Mintha létezne egy hatalmas kérdéscsomó, melynek megoldására készült fel a regény s nem arra, hogy a történet lényeges pontjai vessék fel a kérdéseket. A tétel mindig alulmarad az élettel szemben.

A történet gondolja ki az írást, nem az írás a történetet. Az alkotva-élés nagyrészt romantikus vonásai ma is érvényesek. A történetben nem valósult meg az egyéniség magáratalálása, a történet nem az egyéniség felismerése felé vetette ki irányját, hanem a kényszerű bukás, az egész életen át megalázóan értelmetlen kőgörgetés felé, a bukás, az elveszettség, a lemondás felé: „*Hirtelen elfogott a lemondás...*” Ez a második feltétele a könyörtelen írásba-menekvésnek, bár az írás legkevésbé sem mutatja fel a megoldás, a tisztána mosakodás lehetőségét! Az írás inkább kételyt szül, gyötrő töprengést.

„... a feleslegességüket érzők...” az egyéniség hiában szenvednek. A legmélyebben ható és romboló betegség ez. Az egyéniség meghatározója mindenkor az élet, a teljes érvényű élni tudás. Az életben, a valóság adta feltételek között és az egyéni képességtől függően alakul ki az egyéniség. Ha a történet maga nem adott feleletet erre a kérdésre, vagyis a megoldást a történeten kívül, egy másik szinten, az elvonatkoztatások és „kigondolások”, konstrukciók és látszólagos összefüggések szintjén kell keresni, az nemcsak a regény hőse, az Első Személy megtorpanása, hanem bizonyos értelemben az író is, aki, bár teljes érvényességgel vezethette az írás kényszerének felismeréséig a regényt, valahol megrekedt, valahol gátat emelt a történet folyamában a tételes befejezés elé. S mégis sikeresnek látjuk, sikeresnek, mert a legjobb lehetőségét nyújtja, hogy az író lerázza a pusztá kigondolás, a pusztá elképzelés béklyóit. Az elveszettek magára ismerésének tartja Major Nándor az írást, a tévelygő egyéniség életet felfedező feltételének. A regény szinte minden vonásában ellentmond ugyan ennek, de végeredményben beleegyezhetünk abba, hogy a megismerés, a szemlélődés éppen akkor kezdődik, amikor utolsó sorként felírja a címet: *Dél*.

Az sem volna azonban mindenkor helytálló megállapítás, hogy nincs a regény Első Személyének egyénisége, hiszen emberi konstitúciójának mindig megfelelően cselekszik, hasznos akar lenni, a dőreségek ellen okos érvei vannak, intenzíven tud vitatkozni, és mindenkor védeni tudja gondolatát, meg is védi azt. Tőrekvései egyenesen pozitívak, hasznosítani akarja adottságait (mindegy az, hogy majd mindig elkészik). Az írásba tehát nem pusztán az egyéniség hiánya vezet, hanem ettől fontosabb argumentumokkal az elveszettség érzése, az a pillanat, amikor a csönd már egészen közel viszi az értelmetlenséghez, a kiüttlansághoz, az a pillanat, amikor az éjszakai töprengés közben tollat vesz kezébe; és belenéz a papír szüzességébe. Itt is megtalálja tehát a kiutat, itt is ellentmond annak, hogy elveszetteknek vegyük, hogy elhiggyük: elbukott. Győznie kell, mert az író úgy akarja. Ez megfelel tételének.

A regény sikerének számít, hogy minduntalan kételyeket vet fel, az hogy merész indulattal szól bele, most már kimondhatjuk, nemcsak az életbe vágóan fontos kérdések megoldásába, hanem a korszerű regény sajátosságainak felismerésébe is. Major kétségtelen tanújelét adta annak, mennyire termékeny területe van az újabb regényelméletnek; a regény kétségbevonhatatlanságát bizonyítva ezzel. S ha nem is lelkesedünk a regény értékeiért, a hibák részleges feltárásával azt igyekezünk kimutatni, hogy valóban eseményszámba kell venni, és nemcsak a vajdasági irás távlatából, ezt a könyvet. A vállvergetést másokra bizzuk.

TENYÉSZET ÉS ÉRTELEM IV.

(Juhász Ferenc költészete)

Bori Imre

10.

Juhász metamorfózisainak hosszú sora a virágok hatalma című versciklusában döntő fordulatához érkezett el. Ennek a verses triptichonnak (előhangja a Látomásokkal áldott életem és a Könyörgés közepszerért egy éposz írása közben; I. része A mindenség szerelme ciklus versei a hasonló című vers zárlatával; II. A halottak éposza a Krisztus lépesméze című verssel; III. A virágok hatalma az ugyancsak hasonló című vers zárókönyvével) kompozícióbeli sajátossága ugyanis azt mutatja, hogy a költői képzelet más-más ciklusokban ugyan, de állandóan a reálisból kiindulva az absztraktabb-látomásosabb régiók felé jár. A „valóságból” a költőinek egy újonnan meghódított tartományaiba tör be az elvonatkozás, a látomásosság mind kiterjedőbb körein át, hogy A mindenség szerelme, a Krisztus lépesméze, A virágok hatalma totalitásban, élet-halál, múlt-jelen-jövő viszonylataiban terebélyesedik ki, a konkrét emberi-társadalmi kérdésekből kiszakadva a költőiség és a költő problematikájával birkózzék.

Ez a megkomponáltság egyfelől valóban Juhász „költői tervének” meglétéről tanúskodik, s ezt látszik bizonyítani az a jelenség is, hogy Juhász versei bizonyos láncreakciószerűen következnek egymásból, azaz: az egyik vers egyik sora vagy képe magként tartalmazza egy másik, később felbukkanó teljes versének anyagát vagy indítékát. Ez a mozzanat és jelleg különösen akkor domborodik ki erőteljesen, ha A virágok hatalma triptichonját közvetlenül tekintjük át, pusztá visszapillantásként, melyben a részletek buja tobzódása is a rendnek és az eltervezettségnek a benyomását váltja ki. Ám, ha A virágok hatalmát követő versek világából tekintünk vissza, annak értelmezése nyújtotta tapasztalatainkkal „olvassuk vissza” ezeket a szimmetriába simuló verseket (Előszava 2 vers, majd egy-egy része 4 vers, tehát 2+4+4+4), akkor nemcsak a három jellegében is, megmunkálásában is kiugró vers mutatkozik külön csúcsnak, de kiderül az is, hogy ezekben a jellegzetes felfeléemelkedésekben, az ún. reálisból, konkrét emberi helyzetből való feltörésekben a költőiségért való küzdelem folyik, hogy Juhász költői magatartása, világhoz való viszonya jutott el fordulópontjához. Ha eddig a világ és az ember relációi voltak az adottak és elsődlegesek, melyeknek a versek csupán reflexeiként születtek meg,

ebben a triptichonban ezt a hagyományos költői magatartást és viszonyulást feszítették és hevítették azok a látomásosnak nevezhető költői jegyek, amelyek történelem-élményével egy burokban fogamzottak meg, s a mítosz irányában tendálnak, akkor most a költő és a költészet viszonya kerül az élmény tengelyébe, a költői művolta olyan minősítéseivel, amely az „aki tudás akar lenni, pokolra kell annak menni” gondolatából néz a mitológia irányába. Nem a „világ”, hanem immár a költészet síkjává transzformált „valóság” mitológiája dobban itt meg, természetesen egyáltalán nem absztrakt módon, a „világ” motívumától függetlenül. Egyfelől megjelenik a maga költői jellegének problematikussá tevő, annak értékét és jelentőségét megkérdőjelező korszakhoz való viszony, másfelől nyilvánvalóvá válik a maga költőiségének az immár tovább bonyolított átok-képzete is, annak fájdalmas tudomásulvétele, hogy az ún. konkrét valóság, mint olyan, nem lehet költői világának ihletője. Más szóval annak tudatosulási folyamata is lejátszódik itt, hogy nem lehet reális és realista költészetet művelni, az élmény csak mágikus-mitologikus síkon szólalhat meg a versben. Mondanunk sem kell: ez az új mozzanat költészetében nemcsak Juhász költészetének a minősítéséhez járul, hanem a valóságéhoz is, amelynek realitása vált problematikussá a látszat és a valóság el-lentéteinek szivárványszíneiben csillogva. A virágok hatalma triptichonja így nyilvánvalóvá tette a konkrét valóság, a „kis világ” rész-jellegét, végső fokon elidegenülését, másfelől az egésznek, a teljesség-váagnak a látomás költői síkján meghódítható, „mágikus költőiséggel” megidézhető teljességét.

Juhász érzelmi alapja, egyéni életébe ágyazott képzetei így, a költőiségnek nem artistikus, hanem „emberi” vonatkozásaival kapcsolatban, sértetlen maradhatott akkor is, amikor ettől az alapsíktól oly messze eső mitológiai felé indul el, megalkotva a Harc a fehér báránnyal című ciklusát (jellemző, hogy ez máig sem egészült ki, vagy legalábbis verseskönyvként nem jelent meg!), s ebben nagy lélegzetű versét a démonikus-mitologikus A szarvassá változott fiú kiáltozása a titok kapujából címűt.

Rokonsága Bartók Cantata profana című kettős vegyeskart, tenorszólót, baritonszólót és zenekart foglalkoztató művével kétségtelen, és csúcspontja annak a Juhász költészetén végigvonuló „bartóki vonalnak”, amelynek kezdetét meséiben látjuk, folytatását pedig a költő „ősvilági képeiben”, hogy ott bujkáljon az újabb alkotások hangjának mélyeiben is. Bartók műve azonban nemcsak ihlető volt, hanem Juhász művének magyarázata is lehet — nem annyira a megfelelésekben, mint azokban a mozzanatokban, amelyek, a Cantata profanával való egybevetés során, különbözőeknek bizonyulnak.

Juhászt vonhatták a Cantata profana általános intenciói, amelyekhez oly közel tudhatta a magát is, éppen A virágok hatalma triptichonjában. Ezeket az intenciókat Szabolcsi Bence így foglalja össze: „... A „Cantata”, mely ősi román népének-szövegre készült, a maga sokszor görcsös és látomászerű, „énektelen” énekkari stílusában Bartók szabadságvágyának és természetimádatának ad végső, megrendítő kifejezést; az ember számára itt a menekülés egyetlen útja a természethez való visszatérés és természetben való feloldódás, — ezt példázza a ro-

mán népballada kilenc csodaszarvasának mithikus története". S adva volt magának Bartóknak a fordításában a román ballada szövege is, ritmusképlete, amelyből Juhász ugyancsak merített, fordulatait, motívumait belejátszva a maga szövegébe, ám szabad alakítását ez a kapcsolat mégsem befolyásolta, mert erre a versre már régebben készüldött, megszületése mintegy már adva volt Juhász költészetében, versek képzeteiben érlelődött. Már A mindenség szerelmében felcsendült a szarvassá változottság „átkának” képzete:

őseink parancsát követve,
engedelmeskedve a törvényeknek,
apáink áhítatótól megihletve,
anyáink testéből kitermékenyítve,
anyáink véréből megváltva
megszületnek lelkeink,
hogy testtel ragyogjanak,
egymás-fele suhanjanak,
össze-robogó szerelmes szarvasokként,
egymásra-rontó mérgezett nyilakként,
halál helyett tündér-megváltást hozzanak,
hogy lemálljon a ránkvarázsolt szarvas-alak,
hogy valahára magunkra leljünk...

Megszólal a Krisztus lépesméze című verse legfontosabb soraiban:

Felbőgnek szarvas-fiúk a nap a hold agancsukra nőtt
Agancsuk hetven égő gyertyaszál tölgyesek bércek szüzei ők
És vissza-énekelnek kréta-várakba falazott Kőműves
[Kelemennék...

Tulajdonképpen e „szarvas-énekben” realizálódik a költőség oly sokszor felvetett, megénekelte problémája, költői mivoltáról alkotott képzete. Az egykori „halhatatlanságra vágyó királyfi” motívum után a pusztulás látványába merült „vándor-énekes”, az „átkozott költő” képzete után az önmegváltó Messiás, a magyar Szüziphosznak, Kőműves Kelemennek, a jelképébe öltöző költő-alak után lesz „szarvassá változott fiú”, egyike azoknak az erdőt járó fiúknak, kik, mint a Cantata profana szövege mondja, „addig vadásztak, addig-addig, míg nem szép hídra találtak, csodaszarvasnyomra, addig nyomozgattak, utat tévesztettek, erdő sűrűjében szarvasokká lettek...” Az elvarázsoltság és a kiűzetés képzete egyszerre jelenik meg ebben a motívumban. A „reálisnak”, a „kis világnak” az elvesztése tudatosul ebben a képzetben, s a visszatérés lehetetlenségének a tudata szólal meg, az igény, amelyet költészete táplált fel, az indulat, amely a költészet és élmény vad tájaira ragadta, és „szarvas-fiúvá” tette, miután a létezés mélységébe pillantott, megélve a létezés drámáját, a létezés emberi-társadalmi vonatkozásainak tragédiáját. Ez a megszerzett „tudás”, költői zsákmányolási vágyból meghódított „világ” űzi ki meghittnek tudott kis világából — a családi és társadalmi kör intimitásainak vonzásából — s így bolyong az „erdők sűrűjében”, mert volt bátorsága átlépni az ismeretlenbe nyíló hídon. Kétségtelenül emberi-társadalmi konfliktusai öltöztek a „szarvas-képzetben” mondai-mágikus köntösbe, s maga is

jelképesnek láthatta útját a létezés titkai felé, feleleteket keresve az emberi létezés konkrétan megjelenő problémáira. A virágok hatalma című ciklusában teljesedett ki ennek a törekvésnek költői vonatkozás-rendszere, s ennek nyomán lett költősége is költői problémává belső viszonylatokban, a világhoz fűződő kapcsolatai síkján is.

A Cantata profana interpretációk szinte egyértelműen jelzik a szarvas-fiúk története ilyen vonatkozásait. Kezdetben volt a család melege, ahonnan ki-ki lehet rándulni a nagyvilágba, ám ezer szál köti őket ehhez az otthonhoz, mely a biztonságot jelenti. Egyszer csak arra kell rádöbbenniük, hogy ez a család elszigetelődött „a világ teljességéből”, s a kalandozó fiúknak koldus voltokra kell eszmélniük, s ekkor már „legszebbik énjük a Világmindenség a rokon vonzásainak engedelmeskedik” (Molnár Antal). Ez idegeníti el otthonuktól, s „addig feszíti erejüket legvégzetesebb szenvedéllyel, amíg nem az erő áthatosul valami mássá, amire nincs mértékük, átsap a határtalanba, az örökbe... beleolvad a Minden Titkok világába, fölébe kerekedve térnek és időnek. Megtörténik a csoda”. Ugyancsak Molnár Antal 1936-ban írott tanulmányában olvashatjuk: „Amikor az embertelen ember emberi emberré válik, mindig ezt a csodát varázsolja ki benne a csillagvonzás. Addig harcban álltak ők a természettel, hogy kiküzdjék a nyugalom szüneteit, harcoltak, hogy újabb harcokhoz gyűjthessenek erőt. A napi élet fonákja ragasztotta rájuk fonadékát. Most megérkeztek oda, ahol minden: örök világosság és szabadság, ahol a harc: megfeszített szellemerők egyenlő küzdelme, ahol az erő: világharmóniát föntartó energia. Csillaggá vált az ember. A népmonda szerint „csodaszarvassá”, kinek agancsa nem fért át többé otthoni ajtón.” Az „apa” hazahívó szavára nem-mel felelő fiúk hangja a Cantata profanában is a Juhász költészete intencióit idézi meg ismét csak Molnár Antal magyarázatában: „De a legkedvesebbik fiú egy más dimenzió hangján felel neki: ez a hang kérlelhetetlen, mint az őselemek, ez a hang megközelíthetetlen, mint a rögnek a szellem; e hang a végső szeretet, mely földi füleknek taszítás és fenyegetés, e hang a Mindentátölelés, mely földieknek megsemmisülés. A világpályán keringő megérkezetség válaszol itt éonok érhangján a keresztutak téveteg vándorának”. S idézzük az interpretáció zárótételét is: „Új világ keletkezését éljük. Az új ember elhagyta a régit. Nagyobb a világvégzettel szembenező ereje, mélyebb az őszintesége, kozmikusabb a látása, tisztább az akarata. Hite a csillagvilágok végtelen szolidaritásáé, testvérisége a Mindenek egymásrautaltságáé. Nem „tétéles” a vallása... Ezért „profán”. A vízőzön mítosza világok széthasadásáról, a történés kéttéválásáról kelt. Ilyen mai világalakulás első mondája a „Cantata profana”...”

A Cantata profana fent jelzett tiszta egyetemessége ellenében Juhász verse a „kis világ” és a „nagy világ” relációnak intimebb, s ebből közvetkezően érzelmibb, „családiasabb” síkjait tartalmazza, mintegy a maga életrajzából formál mondát, magára érvényesen alakítja ki a „Cantata” világ nagy távlatait — egy konkrét emberi-családi viszonylatot rögzítve a „titok kapujáig” jutott költő-fiú, a családi otthonba hívogató anya és a halott apa háromszögével.

Az első hang az anyáé:

Édes fiát az anyja hívta,
messziről kiáltott...

— — — — —
és úgy kiáltott édes fiának,
mint egykor édes gyermekének,
a ház elé ment és szólt a szélnek...

A „földi”, a „családi” motívum hívó szava ez, s a versben a magános, öregedő asszony alakja kiált segítségért a tehetetlenség és a kiszolgáltatottság képeiben, kinek inkább már csak a teste van a földön és az él, melyet „a dolgok felöklelnek, mint a megbószult kosok, szarvával nekem-jön a karó, a szék, a kerítés, megüt az ajtó, mint részeg kamaszok...”:

minden ágam búcsúzni készül, beteg,
gyere vissza édes fiam, ó, gyere vissza,
mert én csak révülök,
szikáran betölt a benti-látomás,
szikrázik a korhadt, deres szervekben,
mint kerítésen lógó fagyott ingeken
a tél-reggeli kakaskukorékolás...

— — — — —
A „dolgoknak új elrendelést adni”, a „tárgyaknak figyelmet” — ez lenne a feladata. A fiú azonban „szarvas”:

Anyám, édesanyám,
ne akarj te engem,
bizony holtra válnál,
amikor meglátnád
fiad közeledni...

A mitológia szarvasa ez az alak, a mindenséggel-egy költő, ki a világ-erők vonzásában csak pusztítaná a családi otthon jelképezte „kis világot”, amelyet az anya ismételt hívása rajzol fel, s amely oly boldogsággal töltötte el egykoron a világból immár kivadult ifjút. Az eltűnt és soha vissza nem idézhető boldogság képzete tudatosul az anya szavaiban, az intim földi kapcsolatok, a hétköznapi világ, amelyhez költőileg már nem közeledhet.

Hogy mennyire a költészetről, Juhász költői problematikájáról van szó ebben a versben, azt a következő részlet idézi meg szinte maradóktalanul, felrajzolva azt a költőileg érintett „két világot”, amely Juhász költészetében megszólalt már s még megszólalni készült, a megtett utak és az eljövendő kalandok térképét rajzolva fel:

jaj anyám, jaj anyám, én jó édesanyám,
a szülői házban nincsen maradásom,
nekem a zöld erdő lehet csak lakásom,
gubancos nagy szarvam nem férne házadba,
temető-agancsom nem fér udvarodba,
az én lombos szarvam dübörgő világ-fa,

csillag a levele, tejút a mohája,
csak szagos füveket vehetek szájamba,
első-szórú gyepet fonhatok nyálamba,
nem íhatok én már virágos pohárból,
csak tiszta forrásból, csak tiszta forrásból!
Nem értem én, nem értem én a te különös, gyötrött

[szavadat, fiam,
szarvas-hangon beszélsz, szarvasok lelke költözött
[beléd, boldogtalan,
Ha gilice sír, gilice sír, madárka szól, madárka szól, fiam,
mért vagyok én, mért vagyok én a mindenségben
[boldogtalan?...

A vers egy másik részletében még tovább élezi, feszíti Juhász költészetének rajza mitologikus módon történő jellemzését:

gyere vissza édes fiam, ó, gyere vissza,
hagyd azt a kő-világot,
kő-erdő szarvasa, füst-ködök, villany-hálózatok,
[vegyifények,

vas-hidak, villamosok habzsolják föl a véred,
rajtad naponta száz sebet ütnek, te sose ütsz vissza,
én hívlak, a te édesanyád,
gyere vissza édes fiam, ó, gyere vissza.

Ott állt az idő hegygerincén,
ott állt a mindenség torony-csücskén,
ott állt a titkok-kapujában,
szarva-hegye a csillagokkal játszott,
s szarvas-hangon a fiú így kiáltott...

S önmaga mitologikus arányú látását is éneklí, az önmagában felfedezett teljességnek a tudatát fejezve ki, amelynek képzetében önmaga emberi-költői volta a világgal egyenlítődik ki, és szavából a mindenség szól:

szarvam minden ága magasfeszültségű-áramvezeték,
szemem nagy kereskedelmi hajók kikötője, ereim fekete
[kábelek,
fogaim vas-hidak, szívemben áradoznak a szörnnyel-
[hemzsegő-tengerek,
minden csigolyám nyüzsgő nagy-város, füstölgő kő-bárka
[a lépem,
minden sejtem egy gyár, atomom naprendszer,
heregolyóim a nap-hold, a tejút gerincvelőm,
az úr minden pontja testem egy-egy része,
galaktika-fürtök agyam egy sejtése...

A halott apa-motívum a szülői ház képzetét és elvesztésének tudatát egyaránt megszólaltatja. Az elveszett ifjúság fogalmával összenőve mindannak a jelképe, aminek eltűnése fájdalmas számára. A halott apa az üres világot is jelenti, az élet elvének vereségét, a konvencionális világ problematikusságát, ahova érkezni csak halálos órán lehet

megtérőben. Juhász élményében az apa képzete, ahogy költészete egyes szakaszaiban ismételten megjelenik, lassanként a „minden” képzetével azonosul, s itt, ebben a szarvas-énekben a költő, a látomásban eljutva oda, ahol hajdan, az Apám énekében látta őt, amikor:

Már nem ember, egyetlen vágy,
halál-előtti tűz-ének,
az volt apám ott az ágyban,
elénk bomló csillag-élet...

most, a visszapillantó, emléket megidéző nosztalgiában a „nagy halottat” látja benne, amely a világ méreteit ölti:

és megfogtam homlokodat, a hajad olyan eleven volt,
hallottam növést, láttam, ahogy állandóan serkednek ki
[a sörték,
reggelre már fekete volt az állad, másnapra, mint
[kígyószisz szára a gégéd
kiszőrösödött sárgadinnyeszelet, kék-káposztás bőrű,
[sárga hernyó a gégéd,
Jaj, azt hittem benővi a szobát, az udvart, lassan az egész
[világot
a hajad, a szakállad, benne a csillagok, mint a rovarok
[zúgnak...

S az apa-részlet végén a temetésen szóló sárgaréz-trombiták is metamorfózison esnek át, olyanokká lesznek, mint „ősmadarak karmai, Carcherdon fogai”.

Nem vitás immár, hogy ebben a versben Juhásznak a magyar irodalomban szinte páratlan apakultusza van kiteljesedőben. S bár ez a képzete már első felbukkanásakor is megtöltötte a kifejezést a kozmikus képek anyagával, s később is, szinte törvényszerűen a vers e motívumban kifut a földi élet keretei közül, mégis éppen az élet földi viszonylatainak, a kis világ múltjának és jelenének, keretének a foglalatlata és megidézője lesz, magába olvasztva a gyermekkornak az emléképeit, a halál tényével pedig mintegy a földi élet határainak a jelképévé is lesz — a legmeggrázóbb élmények egyike, amelyben a „másik világ” üzenete szólalt meg („azt mondta, fogjam meg a lábad és tegyünk szépen a koporsóba, de ökredezni kezdtem a félelemtől, épp akkor jöttem haza Pestről...”) a fizikai lét brutális ténszerűségének, könyörtelenségének, végzetszerűségének megmutatásával.

A vers e három eleme sajátos összefüggés-láncolatot alkot, amelyben a halott apaképzet mintegy középütt áll. A „földnek”, az „otthonnak” a hangja az anya hívó szavaiban szólal meg, hogy felkínálja az élet kis örömeit és „savanyú-leves” távlatait, a vágytalan, a megelégedett életet, a „reálisat”, amelyben a gilice-sírás valóban a gilice sírása és a madárdal valóban az, és semmi más, csak jelentés nélküli eleme a világnak. A halott apa motívuma azonban már kiragad ebből a földiségből élete jelentésével, példázatával, azzal a pusztán ténnyel is, hogy meghalt, még inkább az élete támasztotta elégedetlenséggel, amely Juhásznál a „nem-élet” képzetébe öltözött, hisz „húsából kivirágzott a bánat”. A költőt ezer érzelmi szállal kötő földiség kétarcúsága ez

a két motívum, együtt pedig az *egyik* világnak, a kis világnak a képzetét jelenti, amellyel immár szemben áll a költői létezés „szarvas-fiú” jellege, elvarázsoltságának a „világa”, az ösztönösséggel szemben a „tudás”, amely okok és okozatok összefüggései felett töpreng, szívében meg nem elégedés tüzel, szavából a világegyetem, az élet megismert törvényszerűségei szólnak. S tragikussá ezt a helyzetet azt teszi, hogy kiderül: nem egy nyelven beszélnek, az anya nem érti fiát, s az indulat pusztító vonatkozásai kerülnek előtérbe.

A költői döbbenet verse éppen ezért Juhász „szarvas-éneke”, s ez a magyarázata annak, hogy Bartók Cantata profanája tiszta vonalvezetése, bizonyosságának egyenesvonalúsága Juhász alakításában megtörik. A „szarvas-ének” érthetetlen volta a költői dilemmákat megsokszorozza, és az önmagába maró, önmagát pusztító mozdulatot állítja előtérbe, a magánosság problémáját, amelynek nemcsak termékenységét, „világfa” voltát érzékeli, hanem tragikumát is, s benne állandóan ott motoz a visszatérés gondolata, költőileg a reálisnak mondott és hitt kis világ megénekelésének a vágya, s vele az érzelmi elem nehezkéne a nyomása is megnövekszik. A kis világ „virágos pohara” éppen úgy vonzza, mint a „tisza forrás”, amelyből „szarvasként” ihat, költőileg pedig a „szabadság hadüzenetét” énekelheti, amelynek Bartók szentelte zenéjét. A Cantata profana elemzői megegyeznek abban, hogy Bartók szarvasfiai nem tékozló fiúk: ők „megízlelték a szabadság mámorát, nem fordulhatnak többé vissza” (Ujfalussy József), függetlenül attól, hogy kénytelenek a kiszakadás fájalmát is megélni a „kényelmes otthonosságtól”, ám a „szabadulás mámorító öröme” is adva van a Cantatában, amelyet Bartók majd a Zene és a Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre című műve visz tovább, közvetlenül a Cantata után és annak vonalán. Juhásznál a „tékozló fiú” problémája is megszólal, amivel a költői lét tragikumát nemcsak kiélezi, hanem költői haladását mintegy le is fékezi, megállásokra kényszerülve, a kis világtól való elszakadtság tényéből csalva elő a tragikus felhangokat, visszapillantó módon, úgyhogy az érzelmi kötelékeket, amelyek ehhez a világhoz kötötték, pattanóban ismét összecsomózza, munkálkodni engedve. S így, amennyire sikerült megkérdőjeleznie ennek a kis világnak, az otthoni realitásoknak a jellegét, kitörve belőle a tudatosság, a megszerzett tudás segítségével, amely a világtörvények meghallójává tette, annyira problematisságában éli át a szabadabb tetőkre jutottan is a maga költőiségét, ebből következően költői egyénisége „világhelyzetét”, magát a költői létet konkrét viszonylataiban.

A „két világ” meglétének költői tudatosulása kiterjedt dimenzióival van jelen Juhász „szarvas-énekében”, azonban ez a kettősség nem a „bennünk élő erkölcsi törvény és a csillagos ég érintkezéséből” adódik, mintegy „filozófiai rákérdezéssel”, mint ahogy azt a lehetséges Bartók-analógia sugallhatja. A „csillagos ég” Juhász költőisége vívmánya ugyan, de a „bennünk élő erkölcsi törvény” — a költőiség igénye ebben az esetben — a „földdel” ütközik meg, és a költő és kora konfliktusát élezi ki, mert jobban kénytelen hallani a kis világ hívó szavát, mint Bartók szarvasfiai, akik a mágikus hídon átlépve szabadon csatagolhatnak. A vers két hangja, a megmunkálás kettőssége is a költő és „világ” kettősségét, konfliktusait élezi ki. A vers „földi”, evilági mo-

tívumainak narratív jellege, „egyenes beszéde” fut, szinte párhuzamosan, a „szarvas-fió” monológjaival a Bartók fordította kolinda-szöveg versmértékében s a székely balladák egy részének „mágikus fordulatait” lehelő mértékét követve, pentatóniát érvényesít, ugyanazt, amelyet a Cantata profana zenéje „természeti hangsorával” idéz meg, a „kettős létforma gondolatának és ábrázolásának megfelelően. Juhásznál azonban ez az egyenes vonalú, „tisztá” kettőssége megtörik, s mi több: fel is cserélődik. A narratívnak minősíthető részek, a két földi motívumot megszólaltató futamok a Juhász költészetéből ismert „hosszú vers” alakját veszik fel, kialakult közlésformáját idézik meg, éppen azt a formát, amelyben a juhászi költészet az élet-elveket, a kozmoszt és a történelmet meghódította, s így mintegy „költői anyanyelvéné” tette. A meglepő tehát az, hogy ebből a formából, látás rendszerből a „kis világ” hangja szól, azzal a módosulással, hogy maguk a „szavak”, a képek Juhász jellegzetes fordulatainak is engedelmessé válnak és indulóban vannak az „ég” felé, míg a „mágikus dallam” a ritkább futamai közé tartozik.

E „fordítás” és stílus-csere a lehetőségek variánsait engedi kikövetkeztetni. Jelzése lehet a „mindenség szerelme”, a „virágok hatalma” földi s konkrét realitásokkal kapcsolatos voltának, költészete „földiségének”, amellyel éppen ebben a „szarvas-énekben” készült leszámolni, hogy azután a mítosz, a mágia itt megtalált totalitása vonalán haladjon tovább. De jelenti ennek a kialakult költői viszonyoknak a pusztá rögzítését is, hiszen a „szarvas-éneket” követő nagyobb lélegzetű alkotásai sorra ebben a formában keletkeztek, míg a „mágikus melódia” a világháború alatti Ady hangját kíséri majd meg, a „mítoszteremtést” a „két világ”, a költő és kora kettősségeinek összefogására használva fel. Kétkedéseinek, megtorpanásainak éppen e versben megidézett jellegét ezek éppen így magyarázzák, mint azt a törekvését, amelynek megvalósulását ezután vesszük szemügyre, s amely a mítoszteremtés sajátos módját veti majd fel.

Mint annyiszor Juhász költészetében, ismét a fordulat és újatkezdés pillanatát rögzíthetjük A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából című verse kapcsán. A „titkok” kapujában állva tekintett itt vissza elhagyott világára, hogy magukról a „titkokról” majd ezután essék szó.

11.

A létforma kettősségének a látványa — mint Juhász költészete elérte legmagasabb csúcs, ezt hirdette meg tehát „szarvas-éneke”, s ezzel nagyobb lélegzetű verseinek új sora kezdődik. A Juhászra oly jellemző nagy koncepció problémájával eddig is találkozhattunk, hiszen az induló költő szinte első megszólalása sem volt más, mint ennek az igénynek a megszólaltatása. Realizálásához azonban csak a hagyományos költői világnépfelzárkózása után foghatott, hiszen eddigi megvalósulásai: a fiatalkori eposzok és meséi, A tékozló ország lírai eposz volta, „hosszú énekei A virágok hatalma triptichonjában a forma és a tartalom klasszikus ellentmondásait vetették fel azokkal az eltolódásokkal, amelyeket hol az eszmei-látásbeli igény, hol pedig a jelentkező új

stiliztika, képlátás idézett elő a líraiság epikus módon történő kifejezőmódjával. Triptichonja megalkotása idején a versek egy részében felcsendülő tragikus pátoz immár a drámaiság mélyebb megnyilatkozásait is meghozta — tragikus élet- és helyzetlátássá alakítva a költői mondanivalót, magát a költői létet pedig tragikus szereppé formálta, amelyben a monológ süket csendben hangzik el, vagy a szerelem elvéhez jajdul a küzdelem elvének megszólaltatásával.

A szarvassá változott fiú kiáltozása... jellegzetesen új költői helyzetet teremtett: a létforma kettősségének problémája a drámai szerkesztés új lehetőségét is felvetette Juhász költői gyakorlatában, úgyhogy az immár szerkesztési elvként is érvényesülhetett. A „küzdelem elve” nemcsak deklaratív módon, a költő kijelentéseiként szólalhat meg, hanem a költőiség mélyebb rétegéből törhet elő — kifejezőként, túl a kettős létforma „tragikus jellegén”, immár a világhelyzetből fakadó módon s egységesen, amelyet a mitikus vonások fognak össze a látomás egész versre kiterjedő szálaival.

A nagy terjedelmű verseknek éppen a fentiekből következően ezek a már összefoglalt jegyek szinte állandó velejárói, még akkor is, ha a Juhásznál éppen a „szarvas-énekben” megfigyelt érzelmi zárlat a teljes világképi szerveződést megakadályozza s többé-kevésbé gátolja. Fő elemei azonban — a poétikai, eszmei mozzanatok teljesség-igénye, a „balladai” és a „tárgyi-reális” kettősségei — megszólalnak ebben a drámai kompozícióban, amely néha az antik kórusművek emlékét is fel tudja idézni.

A szarvas-ének” ihletkörében, s annak a sodrában keletkezett a Vers négy hangra, jajgatásra és könyörgésre, átoktalanul című költeménye is. A bartóki kolinda-szöveg után most a Júlia szépleány balladája szolgáltatja a mitikus elemet a vershez. S ahogy ott szarvassá változott fiúról van szó, itt a szépséget jelképező Júlia elragadásáról szóló ének a fonal, amelyen a létezés kettősségének a drámája megkapja a „másik” dimenzióját — de immár úgy, hogy maga is lényegében a költő drámai monológjának az esemény-vonalával esik össze. A ballada minden alakítás nélkül kerül Juhász versszövegébe, hogy ellenpontozva kifejezze a maga mágikus-égi módján a költői drámát s ennek a drámának „égbe vivő ívét alkossa. A ballada szövegének funkciója azonban alakulást mutat: a „szarvas-énekben” a költő intim, magánélete s költőisége a mágikus képzetbe ágyazottan jelent meg, itt a Júlia-ballada a költői dráma betétjeként szólal meg, annak tömör és mágikus foglalataként. A „szarvas-ének” tartalmazta csodaszarvas-mítosznak ez a magyaros-regős-balladássá alakult változata azonban közelebb áll Juhász költészetének szelleméhez és természetéhez, mint amannak tisztább s ebből következően mitikusabb lét-látása. Juhászt sokkal több szál fűzi világa konkrétumaihoz éppen a költőről kidolgozott „áldozatfelfogásával”, mint hogy el tudna szakadni esetlegességekből összeálló realitásaitól — magánélete konfliktusainak közvetlenebb kifejezésétől. Juhász képzelete ugyanakkor nem mítoszteremtő, hanem tárgyas, s ennek hatása akkor is érzékelhető, amikor a legmesszebbre látszik távolodni tőle. A „szarvas-ének” ezért kapta meg a „halott apa” motívummal legintimebb szólalmát, s ezért fordul meg a Vers négy hangra, jajgatásra... című költeményében a teljesség két

sikjának aránya, s csökken a mítosz hatóereje. Itt a Júlia szép leány szövege csak adott konkrétumában, a maga zárt világával tud a versbe kerülni, jelzéseként a költői létezés „áldozat”-jellegének, amely a halál-képzet segítségével, sirató-motívumával a „kettős létforma” sejtelmét hívja elő anélkül, hogy áramai befuthatnák az egész verset, s a versalakítást, a versképzést befolyásolhatnák. Ha a mítoszi történés, Honti János megfogalmazása szerint, „a világ örök kérdéseire választ adó, örökérvényű öskép”, akkor a Juhász-vers általában, s külön a Vers négy hangra, jajgatásra... inkább értelmi vonatkozásaival az egyéni élet személyességét hangsúlyozza, s ihlete abból táplálkozik. Juhász tehát nem a mítosszá válás, a mítoszi kivetítés módjával él, hanem a mítoszi történés magárvonatkoztató technikájával. Ennek a mintadarabja a Vers négy hangra, jajgatásra... című verse, amely egyben kitűnő példája annak a változó magatartásnak, amely költeményről költeményre változtatja alapállást, a magára vonatkoztatás szögeit, miközben egy aránylag kis kört fut be.

A költői „tél” látványa indítja a verset, az a tél-képzet, amely a maga gazdagságával, az elidegenedett világ asszociációs képzeivel József Attila költészetével szólalt meg a magyar irodalomban. A „nem-lét hidege” — csendíti fel a vers a tél képének funkcióját, s egy tájképi szemle után a látomás az univerzumból tekint vissza:

Vacog a semmi, mint egy meztelen kis állat,
nem nyúszíthat, nem nyöszöröghet, nem bömbölhet, nem
[kiabálhat,

elkékült bőrén gennyedző fognyomok,
s mérgezett-szélű, fölpuffedt-peremű csillagok,
csak mi sírhatunk, halandóbb részei a semminek,
akiket a lét kitett,
mint egynapos, vak kutyakölyköket
a könyörtelen gazda a csontosodó hidegre
és mászkáinak rogyadozva forró hasért, piros csöcsért...

S a József Attila-reminiscenciás kép segítségével az „úri szemlést” az önszemlélet képeivel váltja fel:

Ó, ez a téli délután, ó, ez a téli éjszaka,
mint keményített inggallér oly fehér...

s tételszerűen rögzíti a vers gondolattrácsának egyik csomópontját, hogy vele a költőileg már megidézett állapotnak eszmei vetületét deklarativén is megszólaltassa:

nő a magány az értelemben...

A képi látás és a gondolat párhuzamai lobbannak fel ezután, továbbvive a költői dráma „cselekményét”:

Mint beszáradt tojásban a töppedt-hártyás sárgája-fehéreje,
atomjaim belső-falára rátapad terméketlen magányom
[minden éje,
s a támadt úrt nem tölti ki a boldogság holdas meséje,
s a félig-üres héj ropog, megreped, mint tojás a fagyon,
a nélkülöd-hidegben megropog dermedő atomom...
— — — — —
hisz én már a holnap hajnalát derengem...

... elkékül már az ajkam,
megláttam én a fényes fehér bárányt,
beteljesült a Csillag sorsa rajtam,
a fájdalomból vonok én szivárványt.
Mint égitest, ragyogva fenn, ha úszik,
sajgó részeimből a fájdalom világít,
a szótlan úr, mint köd, atomjaimba kúszik,
s feszít a kín a Nagy-Fellobbanásig...

S ebben a viszonylatban a magáramaradottság képzete („árva madár, árva csillag, árva seb vagyok én”; „Mint a szomszéd bankigazgató cseledje, magam ágyazok, vetem meg este, vetem be reggel ágyam... és hangosan beszélek a sercegő magányban...”) a maga költői képvilágára mutatva fel indítékait és természetét:

Szobámba Páfrányok, Saurusok telepednek moco-rogva,
zizegnek éjszaka, néznek torz, ősi szörny-fejükkel,
meteorok ütődnek csavargó-lázzal homlokomba,
álmok itatnak, páncélos emlősgyíkok gyűrűsen rengő
[gazdag csecsükkel...

Költőisége zsilipei nyílnak meg, a világ dolgait megidéző és láttató költőisége működik s teljesedik ki öntörvényei szerint, nem törődve azzal a „vitával”, amelyet a költő folytat vele „részeg álomnak” nevezve s „szétzüllött világnak” minősítve.

Ám a költészet világában a költőiség öntörvényei uralkodnak, hiába könyörög:

Vedd le róla, vedd le igéző-szemedet,
ne nyisd ki előtte bájoló-torkodat
széles-lángú csillag!
Menj vissza az égi ösvényen sietve,
oltsd ki fényeidet, gyertyáidat fújd el
fodor fehér bárány!

S hiába nyilatkoztatja ki:

Ó, én nem tudok élni ilyen elveszetten!

S költőileg meddő a fogadkozása is:

De a szétzüllött világot, mint nyáját, mégis földél alá
[terelem,
kutyám a hit, az lökdösi a dolgok oldalát csaholva,
s zizegve összeáll egyé az atom, a részek csordája
[megint,
nem, nem bír a káosz, nem bír a káosz velem...

Önkörében marad akkor is, amikor a szerelem hatalmára hivatkozik („Engem a te szemed mindig kijózanít, s föltáplál, mint kiéhezett, mit szorongva adsz, a szerelem”), hiszen éppen arra kell rádöbbennie a vers kész jellegében, hogy a „költői képvilág” a jelent sokkal inkább konkretizálja, mint a segítségül hívott „hit” a jövőt, s így intim szándéka ellenére, éppen e mozzanat kiélezett voltával, s kanyargós utakon

is járva, de ismét csak a boldogtalan tudat területét szólaltatta meg, az eszme festette jövő és a költőileg látott jelen relációi közt feszülő távolság egyenes következményeként.

József Attila képvilágával és fordulataival halad a vers záró része felé, mintha a determináltságot akarná elpörölni a világtól, utolsó kísérleteként annak, hogy a „költőileg” föltárt és „látott” világ-képet megcáfolja, s ezzel kiszabadítsa magát is a „költőség” átka alól, megszüntesse a valóság bűvöletét:

Te egyetlen, akivel megtanultam,
hogy a létezők mind személyiségek,
s nem hülnek holtként egymásra-hulltan,
de egymáshoz köti őket a szerelem, s az érdek.
Hogy nem dermedt dolgok halmaza a lét,
mely deresen egymást nyomja, fogja,
mint lebombázott város-törmelék...

— — — — —
S a világ így, párosult hiányok
összessége, egymásra utalt vágyakozás,
csillag és ember, halak és lángok
lűktető lánc, rab-fönmaradás...

Ám a vers záró sorai — kitörve a költő magánemberi viszonylataiból — ismét csak az emberi létezés élet-halál távlatait rajzolják fel, s ezzel arra a síkra viszik a verset, amely a világmindenséggel érintkezik:

Ha elmúlásod engem levegőre dobna,
rab-ágadról leszakítana,
aki vagyok ágad boldog foglya,
aki vagyok jövendőd hona,
kiműlnék, mint az a kis halacska,
aki magát kínban kifordítja,
mert nem tudok én magamba remélni,
önmagamért se halni, se élni.

A két utolsó sor fordulata finom stílus-játékkal a bori tábor irreális-realitásából üzenő Radnóti vallomásának a parafrázisaként kapcsolja a vershez annak asszociatív kihangzásait:

... nem tudok én meghalni se, élni se nélküled immár.
(Hetedik ecloga)

Nemcsak a költői lét problémái sűrűsödnek tehát a versek e vonulatában, amelynek élén A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujában című verse áll a kettős létforma megidézésével, hanem a konfliktusok is szaporodnak, nemcsak a kis világ és a kozmosz, a világrend törvényei ütköznek össze, hanem a költői és az emberi lét, a költő és a magánember, a költészet hatalma és a magánember hite — végső fokon költészet és társadalom, vers és akarat is. A szarvas-ének mindezeknek a következtében lesz nem a felszabadultság diadalmos éneke, hanem fájdalmas sírás, a költőség az ember terhe, átkozottságának forrása, boldogtalanságának eredete, birkózás, amelyből a költő kerül ki győztesen, a költői szerep bűvölete, melynek vonzása erősebb,

ereje szuverénebb. A mitológia jelképes „anya-alakjának” hívó szava éppen ezért csak meg-megállíthatja a költőt, de vissza már nem fordíthatja. A költői lét drámai volta ebből következően megkettőződik: a költő és világ viszonylataival párhuzamosan, miként a Vers négy hangra, jajgatásra... című vers szerkezete s menete jelzi, a költő és az ember ellentmondásos problematikája is hangot kap, s lesz minden újabb vers e tragédiás létezés újabb és újabb felvonása.

12.

Immár nyilvánvaló, hogy Juhász ihlete legtartósabban a maga költői mivolta, „léte” problémájába kapaszkodik, s ez az a kör, ahonnan a költő a világba pillant. Dramatikáját pedig abból az ellentmondásból szívja, amely az adott költői természetet, jellemet, képlátást, végső fokon költői világképet egy, a társadalmiságból vett, a társadalmi élet felrajzolta követelmény költői szerepéhez akarja alakítani, és mert ennek az intim és jó szándékú törekvésnek a költői természet ellentáll, a költői világkép megkérdőjelez, a konkrétnek és az absztraktnak vetületei kerülnek a versbe, s a teljesség-igény nem költői, hanem eszme-magánéletbeli síkokon munkálva, nem tud a költői teljesség szerves egészévé kikristályosodni.

Juhász „hosszú” és drámai szerkezetű versei ennek az oly nagyon is konkrét konfliktusnak a kifejezései. Bennük a költői világkép teljességébe a költőről kialakított szerepkép absztrakciója elegyedik és fonódik, úgyhogy a látomás és mítikusra törekvő tendenciák egy eszmei vonatkozású gondolatisággal, annak deklaratív módon „közölt” és nem „láttatott” emberi szituáció rajzával is bővülnek, s mi több: a költői érzelem hatására a vers vázára is felkúsznak, mintegy eltakarják azt, mint ahogy a Vers négy hangra, jajgatásra... című is példázta.

Ez a versbeli „helyzet” legtöbbször a látomások „kifutópályája”, az indító képzet, amelyet a költőiség munkája azután gyorsan elhagy, legyőzve ezeket a szituáció-indítékokat, és kibontja szuverén, látomásos világát. A magánélet konfliktusaiból szárnyal fel tehát ekkor már a Juhász-versek látomása, hogy önmagával is pörlekedve a költőiségbe emelkedjek, feledve alapvető konfliktusa epikus vázát.

Talán túlságosan leegyszerűsítve mondhatnók csak, hogy Juhászban a költő és az ember hasonlott meg egymással: a költő, az ember ellen támad, a vers világa az emberileg akart és meghirdetett program ellen is beszélt, s ezeknek szinte egyenes következményeként sűrűsödött a „mit tesz költőnek lenni” kérdése verssé, annak is mitologikus-balladás változatává. „Szarvas-énekét”, „négyhangú” versének dramatikáját érzékelte így, hiszen e versek mindegyikében ott a családi jelenet, a kis világ hívó szava, annak a vonzása-taszítása, mert nem tudja követni a költőt képvilága „idegenségei” területén már — az irodalomkritikában küldözgetve utána üzeneteit. Nem lesz tehát véletlen, hogy Juhász a költészetében megszólaló s eredendően működő problémát a magánélet kérdésévé igyekszik redukálni, az ember és költő konfliktusává avatva azt, ami a költő és világ relációja, benne a költő szerepe külön hangszólyozott motívumával.

Volt alkalmunk jelezni már, hogy az induló költőben ember és költő egy szerepkörként élt, s a harmóniának legalábbis a látszatát birto-
kolhatta. Azután A tékozló ország vándor-lantos szerepében belenézett az országos pusztulásba s voltak pillanatai, amikor a képvilágában is kiteljesedő, látomásokként megjelenő „idegenséget” már-már egyetemes érvényűen tudta megfogalmazni — a „szarvassá változott fiú” tiszta költészeteként. Amikorra azonban a maga „szarvas-éneke” is elkészült, már a palinódia lehetősége is adva volt, szárnyalásába fékező erők avatkoztak „kis világa” képzeiben, s fájdalmasan sejlett fel a maga egykor vallott „prófétikus” szerepe (gondoljunk csak pl. a fiatalkori Aranyborjú soraira: „A parancsokat kőtáblára írtam, öszszetöröm a múlt bálványait. Építő világot hirdessen a dal, mire a munka, s népem tanít”) többek között a Krisztus-képzet, és a Kőműves Kelemen-motívum felbukkanásával, a költői szerep tragikus jellegének kiélezésével.

A szarvassá változott fiú kiáltozása... és a Vers négy hangra, jajgatásra... című versei után azon a ponton figyelhetjük meg, éppen a fentiek nyomán, hogy verseiben igen erős hatású polarizálódás játszódik le — egyenlő erők küzdelmeként: a költői vonatkozású elemek válnak el az ún. emberi tendenciáitól, képvilága a deklaratíven megfogalmazott programtól. Elsősorban „hosszú énekeire” vonatkozik ez a megállapításunk, míg a mitológiából a jelkép felé törekvő rövidebb verseiben az egység újra helyreáll. Gondoljunk elsősorban a Tenyésztett szomorúság című versére, amelyben a „kitenyésztett szomorúságú” krumpli-virág az ember jelképe lesz:

Te is csak az vagy, ami én,
halálos emberi-remény,

te is az ember álma vagy,
mert húségem virága vagy...

s ettől egy fokkal magasabban:

Benned is az a nedv susterog,
a sejtek közt föl-lezuhog,

ami hajt boldog állatot,
embertelen ember-bánatot...

hogy a vers derekán már költőisége jelképeit lássa benne:

Lágy plazmák, dördülő magok
közt világítva fölsuhog

és merengve lebegteti szét
léted üveg-rongy szerkezetét

az értelmes szép lázadás,
a hidraulikus víznyomás...

És érvényes A sejtelem hangjainak meglepően adys hangvételére és tartására, nemkülönben az Üzenet a Varangy-királynak című versére, amelyben a jelkép, az allegória (barokkos vonásaival) és immár kiala-

kult képvilága ad találgát egymásnak a költő pörlekedő deklarációival egyetemben:

Ősz: Pestis-király, Penész-király,
nem adom föl az életem!
Foltos-bőrű Varangy-király,
dárdámat szívedbe verem.

— — — — —
Nyüzsgő asszony-Bábeltorony
gögömről ostobán ítélisz!
Dühöd virággá átkozom
Halál-kan, Pöffeteg-Vitéz!

Hívhat a bársony-vartyogás,
száz kivarrt-ajkú herceged!
Az aranybélés-szájú gyász
nem igázza le hitemet.

Csoda-szavam el nem apad
a mindenség-forró lázban.
A kukacnak csak hús marad
a részeg osztozkodásban.

A megcsappant, s üresedő költőiség jelzi ezekben a versekben, hogy a költői dilemmák feloldási kísérletei zsákutcába vitték, hogy a deklaráció költői érvényesítése önnön költőisége megtagadásával, képalkotó természetén elkövetett erőszakkal járt együtt, s hogy Juhász tulajdonképpeni erőssége a kép látomásos jellege, amely, ha szabadon nyilatkozhat meg, lázban tudja tartani a verset, s magasan magát a deklarációt is. Tűzliliom az éjszakában című verse erre a példa. Az indító, s versképző gondolat: „Az emberiség nem élhet magában, mint tűzliliom az éjszakában” nemcsak a deklarációt teszi lehetővé („én úgy hiszek az emberi csodában, valami jóban, valami szépben, valami emberi elrendeltetésben”), hanem a költői képzelet munkáját is felszabadítja a „valami téboly van ebben a nagy nyárban” gondolatának kibontásával, s nőket mitologikussá, világnaggyá a költő „tűzliliomának lángholása” bevilágítva űrt és televényt, hevítve képtenemű indulatát:

tűzliliom a földcsillag rimája,
zöld tüskés velő-nyél kitüremlett szája,
árnyék-útból feiszökő könyörgés,
véres érczel bélelt tigrishörgés,
zöld tenyéren tűz-nemiség, gyíkhónalj-sárga
üstököscsóva ver tűzkoponyádra,
a mindenséget vérzi be nagy bárdja,
a pokolig hasít suhintása,
tűzliliom az éjszakában...

A verseknek ez a vonulata kétségtelenül epizód-jellegű Juhász költészetében, egy hang, modor, amelyet megpróbált kiteljesíteni költői felülkerekedése nélkül, annál is inkább, mert arra készíti az olvasót, hogy a versben vallomást mondó embernek higgyen a költő ellenében.

Költői drámája a „hosszú versekben” folytatódik, még ha egyes da-

rabjai ennek szoros kapcsolatot mutatnak is vargabetűje vonatkozásaival. Két versét emelhetjük ki itt: a Füst-országot és a Babonák napja, csütörtök: amikor a legnehezebb címűt, s szorosan velük a Szerelmünk hattyúsorsát, valamint az Évszakok címűt — Juhász harmónia-világának újabb fűgáiként.

Az ember és a költő egymással folytatott küzdelmének áttételei szólanak meg ezekben a versekben, költői mivolta fájdalmait zengve. „Láttam az Éneket” — panaszojják ezek a versek, az „Éneket”, amely az eligedenült, embertelen világ képeit hozta „átváltozása” jeleként, hogy a költő ismét csak önnön költészete természetrajzát mutassa meg:

És láttam az átváltozást is.
Az arcon semmi moccanás.
A szem fénycsomós polipkarjai a csöndre tapadtak,
az orrcimpán átderengett a bánat.
S a beapadt szájban szikráztak a fogak,
mint a holdfényősz lápon a rothadó facsonkok,
s úgy totyogtak lassan elő a szavak,
mint hullók a véres ősmocsárból,
míg virágok közt legeltek a csőrarcú emlősmadarak...

S megszólaltatja ennek a látomásnak, világnak az „átkát” is:

Mert átok van a hattyútalp nyomában,
lépte után nyíló vérvirágban
és átok van a vadhattyú-danában,
átok a gyászhattyú-zokogásban...

A révületnek azonban gyorsan vége... „Nyár van” — közli a költő, a „való világ” boldogan él, s immár klasszikus pózban, a Tanya az Alföldön ennek a versépítkezésben is megmutakozó magatartásnak a kitűnő példája, térhet a másik pólus, a vallomás hangjaihoz, mondván, hogy „A halál nem tudja mi vár rá. Én visszaváltom életed. Vagy ember-sorsomat elátkozom madárrá...” Ám tünet is ez a vers. A Szerelmünk hattyúsorsa arra is példa, hogy a költő kénytelen világa vonzásának engedelmesskedni, mert vannak a versekben pontok, amelyek a képekben feltört „ősvilág”-látomásnak is nevet, s egyben meghatározást is tudnak adni:

Élünk a lét cserepei közt vacogva
és sírva csókolgatom tollruhádat...

s tovább, egy „úrutazás” reflexeként a zárókép:

Szerelmünket a hattyúsors viszi
és szívja virágállat-őscsillagcsápgomoly.
S a lent merengő ember azt hiszi,
hogy más-emberű bolygó-magány a létezéssel játszik,
vagy úrrakéta égítéssel párizik,
ha átlibeg az úron egy véres hattyútoll.

Nem „kozmiikus romantika” ez, bár Juhász romantikájának gondolatához (éppen az itt is megnyilatkozó érzelmesség következtében) elég alapot találhatnánk éppen e versben, hanem a költő-sors és emberi relá-

ciók összeütközésének, a költő-sors kényszerű volta felismerésének a magatartása ez, amely „átkozottság-motívumával” emlékeztethet a romantikusok hősi gesztusára, amelyben a szerelem most is a legjelentősebb katalizátor, a fix pont, világ-elv, s mindenekelett költői menedék, ahogy azt az Évszakok című verse hirdeti immár a dalszerűbb forma tömörítő arányaiban, epikus váza tartóoszlopai között.

A Füst-országban, amely „hosszú énekei” sorába tartozik, ez a pörlekedő, tragikus szerepébe merülő költőiség szólal meg, abban a leírólírai formában, amelyet József Attila alakított ki nagy, bölcséleti verseiben, s amelyet Juhász is a magáévá tett, kamatoztatva a „sétáló vers” kötetlenebb lehetőségét, a statikus, figyelő álláspont és a mozgalmal képek ellentéteinek lehetőségét — alaptermészete megnyilatkozása szabadságában.

Leíró kép, látomás, gondolati részek következnek ebben a versben is, hogy a végén megszólaljon a kérdés: „Mi lesz velem? Mi lesz veled?”, mert:

A füst-ménest lángliliommal verd szét,
fújd szét e Füst-országot.
Hívd vissza a növényi lángot.
Hútsd le a csillagok ércét.

Nagy, puha, habzó ajkacimpával
rámlihegnek a füst-állatok.
Erzsike, édesem, megfulladok!

Ezt az „emberi viszonylatokban gondolkodást — jellegzetes „fogása” ez a költőnek! — azonban a maga költőisége problematikus voltának képsora előzte meg, egyértelműen mutatva alapvető indítékaira, azokra a mondanivalókra, amelyek a „szarvas-ének” óta áldásos-átkos bűvöletükben tartják:

Virág mereng,
a gyötrelem virága.
A lét szívéből sarjadjik arany-pikkelyű szára,
a csüggedt bolygóra dől tűzkoronája,
mintát égetnek szememre
lehetetlen szirmai...

Ebből a merengő, bölcselkedő és „látó” magatartásból csap ki a költészet és az ember párbeszéde, a „látomás” és az ún. „emberi probléma” amely Juhásznál, s lényegében a magyar költészetben is, egyfajta zsargonként a halál-képzetben szólal meg. Juhász is „küzd az embertelen világ ellen”, mintegy a maga költészete ellen is beszélve, ugyanakkor lényegében tovább is építve azt. Erre vall a „Fekszem a földön, a sárga halálon. Halálomat legyőzöm. Ott lüktet a csont-virágon. Füst, füst, füst.” — rajza ellenében a költői világ rajza:

Lent,
fönt,
a firkadt úrban,
s a kövér-szövetű bolygó-bőrben
virágtalan növény-csönd.

Szikrázó fénytetők,
fuldokló temetők.

Kórok, növény-törpék, virágszarak,
kis túskefák, növény-gyíkruhák,
virág-hernyók, tövis-csuhák
meredten állnak,
vedlő bőrrel,
vastag szőrrel:
tömegsír a föld...

Majd folytatja az „üszkös, fordított világ” kiteljesedő látomásával, költői teljességét ragyogtatva, képvilága vonásait vonultatva fel, hogy a „hova jutottam?” jajongó döbbenetére az eltűnt idill intermezzóját írja meg, a vers andante tétéleként:

Hol vannak a gyöngéd kicsi kések,
a buja virág-lihegések?
Hol van az édes kis ború?
Hol vannak a virágpórázok
illat-csillagszigetek?
Hol vannak a tejes, gyöngye láncok,
pamút-dúcokon bordás fémszilánkok?
Hol a virág-rovar szerelem-háború,
növényi vattán csillagkoszorú?...

Azután kibomlik a látomás a „Füst-országról”, a „temető-világról”, amelyben „harangszó s trágyaszag erjedten összezsap”, lejátszódik a Juhász költőségére oly jellemző metamorfózis: a leírásból a világnak kísérteties röntgenképe dereng fel, valóság-látása kapja meg mértékét a tragikus s borzongtató képekben, amelyek behálózják a „látott világot”, s lesz a bodzafa „krokodilbőrű”, az alkonyat „lila-tüdő”-színű, az istálló-lámpa „rózsaszín makogása” jelenik meg, hogy együttesen a „fuldokló falu” egyetemes látomásába olvadjanak, egy „árnyékvilág” képzeteként, amelyben szinte a csodával határos módon születik meg „a lét egy szép pillanata: az égből kinőtt egy aranyalma”. Ám ennek a „gyümölcssei: bőrbe-ágyazott hüllőszemek?” — kérdezi a költő, s konstatálja:

Az éj csupa bevérzett
arany-szemüreg...

Hol van a létnek ez a sóvárgott s vágyott „szép pillanata”? — motoz ezekben a versekben a kérdés, s e vágyottnak ellenében ott a felismerés: a vers, elvarázsoltan s megbűvölten, „hüllőarcát” mutathatja csak meg: a világnak, a versbe került világ átváltozik, mintha a költői „tudása” olyan hatású ajándék lenne, mint az az ékszer, amelyet Madách Lucifere ad a londoni színben a szende leányzónak; gyíkokká válik.

Így lesz a Babonák mapja, csütörtök: amikor a legnehezebb címűben a pesti Oktogon „virágzó kő-magány Galapagos-szigete”, ahonnan ilyen költői látvány kínálja magát, immár „babonás” vonatkozásai teljében, az átváltozás szemléletében:

S itt is, ott is az esőben kivirágzik
a tető, a fal, az ég:
fénypókhálóban fénypókocska,
a fény-sejttódulással mozogva
a hirdetések mimóza-levele
nyílik, elfordul, összehúzódik,
mint mélytengeri rózsza-állat feje,
ha ringatózik,
tapogatózik...

S itt látja magát is:

Szívem az égre feszítve látja sorsát:
mint óriás színes agyvelő,
villany-térkép vibrál fölöttem:
Magyarország.

A fénypont-falvak, városok,
mint agysejtek, velő-ducok,
a villanyfolyók: a kék erek,
tekervényei fénylenek...

„Magam vagyok”. „Nem átkozom magam. Nem siratom” — szólalt meg
a látomásba elegyedve az immár jelzett költő és ember konfliktus, ki-
élezve a Juhász-versek, a „hosszú énekek” monológjellegét:

Ki tudja, hogy itt vacogva állok?
Kinek vegyek most virágot?
Hol vannak a jóbarátok?
Ki hallja meg, ha kiáltok?

ezt fokozza a költőiség tragikumának kiélézésével:

Hová megyek?
Mit énekelek?

„Ments meg uram engem a gonosztól!”

A harmadik napon a legnehezebb, a harmadikon.

El kéne szaladni.
Itt kéne maradni...

S e gondolat a következő kérdésekben delez:

De kinek motyogok, kinek beszélek?
Kit ment meg a haláltól az ének?

S hogy mennyire a maga költészete, annak metamorfózisra hajlamos
volta, a képekben megjelenő ősvilág, amely az elidegenültség kifejezése
(néha a költő eredeti intencióival ellentétben is!) a problémája azt a
zokogó vallomás tragikus felhangjai szólaltatják meg:

Lángomat isten-nagyra csavartam:
világ-rovarok perzselődnek benne hártvás nyálazással,

zöld könny-sistergéssel, zöld buborékolással,
s most befonják fejemet
a piros, kék, zöld villany-gyökerek.
Villany-ember leomló lila szakála rámfolyik,
mint csápnyaláb-köteg fojtogat, beborít...

A „szarvas-ének” problematikája ez, a költőiség „átka”, a „költői szerep” pokla, amelyből segítségkérés hangzik az emberiség felé („Segíts meg, emberiség”), a Magyarországgal azonosított szerelemmotívumhoz, hogy a vers zárószóiban így fényképezze magát:

S elindulok hazafelé, ázottan, életre-szántan,
a kék, zöld, piros esőben, a szocializmus korszakában.

Új motívum ez a költő verseiben, tovább fejlesztése A mindenség szerelmében kivirágzott szerelem-képzetnek, s hogy mennyire az azonosítás szándéka motoz itt, mi sem jelzi beszédesebben, mint a tény, hogy ott is József Attila Ódájának nagy jelenete sejlett fel, s ez mutatja meg magát ebben a versben is:

Mint embrió
kuporgok összacsavartan
lűktető, véres dzsungelben:
ringatnak a lágyan-mozgó bordák,
verdes vér-zuhatagod sistergése,
a belek zsíros, fodros remegése,
hallgatom, hogy dolgozik, forr
a máj, a vese, a tüdő, a foszfor,
nyitott szemem látja belső éjedet,
s érzi átderengő testedet
tapogató-csáp-szemem.
Világűröm vagy, s mélytengerem...

S a „költői” polémiáját tovább fűzve, de önnön költészete természetét védelmezve is mondja: „Én elhiszem hogy puha álcádat leveted, megépül hited, s arany-mozaik szárnyaid kibontod...”

Nem fináléja azonban ez a vers s e vallomás Juhász „költői” problematikája drámájának. Éppen ellenkezőleg: a költő-sors egy új képsora kibontását, értelmezését nyitja meg, aktivizálva a kezdetben passzív és szemlélődő viszonyulást. Az ország-élmény most már nem pusztán látványként jelenik meg a versben, mint A tékozló országban, a történelem élményével fonódva össze, hogy megidézze a pusztulás képeit. Itt a jelképekben ugyan felcsillan ez a lehetőség is, megpendítve az Adynál megfigyelhető képzetek munkáját (gondoljunk a Penész-ország, Füst-ország stb. képzeteire), s az állapot-rajz egy mozdulóbb variánsát teremti meg, s a jövő-hit adta lehetőségek munkájába kapaszkodva a változni kész pillanatot látja bele képébe. Ha a jövő-hit Juhász eszmei kérdése, emberi vonatkozásainak a foglalatja, a konkrét ország-élmény a költőé, aki az alkotó és az ország összeforrt vonatkozásai közepette szemléli önmagát e felvetődött kérdések középpontjában. A költői sors, szélesebben a művészsors és a versben munkáló képvilág kimondó jellege, kritikai éle összekapcsolásán túl, éppen a költői sors felől történő

megmutatása kerül nálla előtérbe, az „átok-áldott tűz” kettős jellegének élményével.

Az Örvénylések Bartók Béla körül című prózaverse ennek az ország-élménynek a művészsorssal összefonódott képzetét hozza, de áttételeivel, a Bartók élete, sorsa kínálta mozzanatok felhasználásával sem hagy kétséget afelől, hogy a mélyben az önmagának a sorsa és az országhoz való viszonya foglalkoztatja, hiszen alcíme is ez a versnek: Magyarország. „Zord, fulladásos reggelek” hangulatával kezdi a verset Juhász, szinte a maga fiziológiai állapotának rögzítésével, hogy nyomban a lélek állapota rajzára térjen át „benső szorongásairól” vallva, ahonnan egyenes út vezet a bartóki muzsikának a jellemzéséhez. A Bartók-zene harmóniája oldja az „elátkozottság csipke-rózsa-bozontját”, s felhangzik a Bartók-életmű Juhász kiszúrte tanulsága: „Légy önmagad! Ne félj! A halálig ne add föl hited! Az alvilág árnyékférgeivel hatódul is ellened, csak énekelj, ne hagyd, hogy giliszta-tekeredésű nővényeivel benőjön a csönd, fojtogassa szíved, befogja szemed és füled, zengő szádra tapassza zöld tenyerét...”

A Juhász viszonylatában immár klasszikus közhellyé lett hit-képzet után, a bartóki „lényeg” felé haladva egyúttal azokra a tájakra is elvisz, amelyek a maga költészetének is képvilágát jelentik. Már a Bartók-arckép első vonásai ezt idézik meg: „Nézem fényképeit: zárt fémciszolású, rovarpáncél-ragyogású bánat-arcát, amely mint egy háromkaréjú ósrák bordás közetpajzs, időtlen, és emberiség-idejű, szikrafehér, elszáradt hínárral borított csigaház a vízőzön-utáni párolgó, sarjadó buja sárban, amelynek zöld nyálkájában óriás-tekncöcök, kétlábbon-járó sárkánykanok, emberkezü torony-nagy tarajosgőtéek lábnyomát benövi a boldog penész és beszivároghat az új étellel-nyüzsgő talajvíz...” Bartók, Juhász interpretációjában, a „tagadó-szemű férfi” volt, „akinek zenéjét úgy átszötte a szenvedés, mint e ragadozó szárnyait a sárga erek, amelyek dagadtan állnak ki a puha szárny-anyagból...” S ezen a ponton Bartók már csak ürügy, asszociációk szülője, a figyelő szem azonban már az őnjellemzéshez keresi a vonásokat, hiszen nem véletlen az, hogy a Bartók-jellemzésben Juhász költeményeinek az a kép-anya, képzetköreinek az a sorozata jelentkezik újra, amelyben az elidegenült világot rajzolta ősvilága megidézésével.

A személyességnek, az önvallomásnak így nyitja meg sorban a lehetőségeit Juhász. Az alábbi jellemzés például a maga erényeinek felmutatása is, s önnön költői szerepét legalább annyira jellemezni akarja vele, mint Bartók életét: „Bartók élete: a meg-nem-tagadható küldetés. Bartók műve: egyetlen szabadságharc. Csak a kiátkozva-elégetett Giordano Brúnóhoz, az emberiség legnagyobb és legbátrabb szellemeihez hasonló életének és jellemének tisztasága és következetessége kegyetlen, önemésztő szabadságszeretete (amely úgy ette föl a szabadság-tápláléka nélkül önmagát, mint mámoros szervezetek) és művének múltat-felperzselő, fölszabadító, az egész létezését újra-szerkesztő, magányos, minden-eddig-voltat újravizsgáló konok bátorsága...”

Egy ilyen állapot, művészi lehetőség védelme is ez az írás, hiszen az öncél gondolatának a visszautasítását is tartalmazza, összekapcsolva a „Magyarország ellen is volt” gondolatával — jelezve, hogy a legmesz-

szebb vívő ősvilágnak is ezer szála kapaszkodik a művészetben az emberi helyzethez: „A fiatal Bartók Béla ott ült a sárga Magyarország-pusztaságban egy kereszt-nyakig süllyedt, zöld-szürke foltokkal elgom-básodott, pelyhesen beszörösödött kősrkeresztben és dacosan merengett...” S „merengés” szólatatja meg a prózavers nagy tirádáját az „Ó, az a Magyarország!” kezdetű részben. Jelképek hosszú sora vonul fel, hogy minősítse a Bartók-Juhász „hazáját” „a penész-orosztól” a „földbe-ásott-zenéjű ország” képzetéig: „S az élve-eltemetett ének fölött nemcsak az öntudatlan lét rovar, madár és csillagzenéje tombolt, állatüvöltése és az alkonyi szél zihált, a fölágaskodott ősgyík tüdeje, amely átlátszik a pikkelyekkel-borított ég hüllő-mellkasán és eres hólyag-halmazaival a világ fölé dagad, de a vad és hetyke hejehuják lábdobogása is, nagybögőhöz csapott veszett koponyák recsegése...” „Az eleven halál nyihog” ebben a világnak a Juhász látta képe ívében, amelyek csúcsa talán ez a kitétel lehet: „Jégbefagyott pokol volt körötte a lét, a megdermedt világló szörnyek az éj falán...” Egy „embertelen emberi éjszaka” látomásainak nagy fölvonulása ez a vers, Juhász kép-elemeinek nagy találkozója, érzelmileg oly annyira kiéleztet, hogy a vallomásnak önértéke és a vallomástevőre mutató gesztusa kerül előtérbe a Bartók-zene jellemzése ürügyén. S nem Bartókot, hanem önmagát követi már, amikor a „szarvas-ének” jelezte mágikus hídon átlép, ismét csak a maga intim, a költővel pörölő indítékai ellenében is.

A vers-váz fentebb jelzett gondolatcsomóit a Juhász-képek barokkos áradása fogja körül, szétpattanva s már-már megsemmisítve a barokkos mondatszerkezetek nagy terhet bíró keretét is, a felsorolásnak meg sajátos funkcióját, hiszen a szaporán egymást követő részletek, a jellegzetesen „Juhászi módon” készített „nagy képek” nyers természetisége, fiziológiai jellege, a mindent elborító, befonó, befutó érzékiség a szubtilis gondolatnak az érzékitését akarja szolgálni, a költő-sors két síkján is járva, evilágiságát éppen úgy meg akarja mutatni, mint gondolati kicsengését, amelyben a „látást” és „értelmezést” játszatja egymásba.

A tékozló ország kép-világa ez, a közben megtett felfedezésekkel gazdagodva, ám a személyességnek immár egészen konkrét vonatkozásaival, levetve a „vándor-költő”-i maszkot is, ugyanakkor visszakanyarodás is a történelem-élményhez, amely ezen a költői úton elindította.

A Történelem című verse, amely a megjelentetett versei közül a legfrissebb (*Új Írás*, 1965. 7. szám) immár a legteljesebb személyesség vonalán, alakoskodás nélküli módon viszi tovább a Bartók-versben megindított gondolatsort.

Formája, hangvétele, a benne munkáló költői magatartás egyaránt arra vall, hogy ebben a József Attilától örökölt nagy formában, annak lírai-epikus összeforrottságában Juhász legtesthezálóbb kifejezési lehetőségét találta meg, s fontos mondanivalói szinte állandó alkalmát látja benne. Most is ez a leírónak induló, majd a látomás magasságaiba emelkedő, gondolatiságot közlő, katarzísba torkolló forma lehetőségeit használja fel, hogy költői indítékainak újabb s a történelem élményével gazdagított összefoglalását adja.

A személyesség jól ismert magatartásából indul ki:

Téli virradat.
Virrasztom magam...

és költőiségébe vágó problémáit szólaltatja meg:

Ki kell, hogy sorsomat kiáltsam.
Mert elpusztulok e döbönt hallgatásban.

Mert nem születtem én a némaságra!

Gyapjas csillag ül havas ágra.
Magányom ravatal-gyertyája.
A havon árnyéka: lila trágya...

Már-már szólamszerűen jelenik meg itt is a hit kategóriája, amellyel a látomás öntörvényét szeretné helyettesíteni, anélkül, hogy ennik a hitnek absztrakt jellegét meg tudná telíteni határozottabb képzetrel, vagy költőileg, a kép-világban tudná igazolni és érvényesíteni. Tagadhatatlan azonban, hogy ennek az absztrakt hitnek a bevonásával a vers sajátos kettős jelleget, néma dialógus-vonást kap: a kimondott gondolat és látomásos kép vitája folyik, s lesz végső fokon a vers a költészet diadala.

Jellemző erre a költői kényszerre, amelynek Juhász engedelmesskedik, hogy a gondolatból, amely a kis világ körének hangjaként van jelen, a versben, a költő milyen gyorsan a látomás síkjára veti fel magát:

Falum.
Köpés a tó. Zöld-mohás tántorgó nyál.
A beteg múlt váladéka.
Itt-ott egy árva téli nádszál
dörzsöli a deret a csillagokról.
Hideg homlokomra tapad a fehér égitest-por,
a bánat permet-fátyla, a halhatatlan foszfor.
Az éjszaka hosszú, álomtalan.
Vadliba-hangsor, csillag-gágogás.
Virrasztom magam.
Cigaretta-vulkántűz, füstláva-kitörés.
Szívemig ér a mindenség-sejtlükttetés.
Fagyot-virágzó égitestek közt elosztó vonatfütty.
Rókaláb alatt ropogó bronzá-megérett sás.
Zokogás...

Majd egy újabb lendület, s máris a látomás magasában van:

Borzolja virrasztó életem az ember-előtti, őskori szél.
Csapkod a kőcsipke-zsákba húzott tarajos gyíkfarak.
Reped a világ, a jövő tojáshéja ropog.
A kő-arcú gyík-anya hümmög a Történelemmel a hóna
[alatt...

S még tovább menve, szubtilis távolokba hatol, miközben majd a képzet éppen ebből a messzeségből csap le ismét kis emberi körébe:

s az úr mögött visszhangzik, a holtak ugatása,
s jövendőt-virágzik a holtak fekete harapása...

A lehúzó erő az azonosítás, a „föld szellemének” szava a költő vallo-
másaként:

Én a múlt voltam és a jövő vagyok.
Nem bénít meg a félelem...

s tovább:

A hajnal átsüti már az árnyat.
Halled? Trombitálnak a kis katonának.
Rohan, nyakába veszi a lovat.
Újra kell szülni a szavakat, a halál-árnyékú szavakat,
az emberiség-szavakat, a világ-gyönyör szavakat,
a lehetetlen-szavakat, az elmondhatatlan-szavakat,
a mindenség-embrió szavakat, halálvirág-szavakat!...

Aztán apja megidézése hozza a történelmet a versbe, és János jelené-
seinek apokalipsziséval viszi tovább a látomást, hogy a költemény má-
sodik felében, amikor apja halálán borongva a maga halálának képze-
tére ugorják a gondolat, hogy megírja költészetének és költőiségének
egyik mintadarabját, „ódáját” a Földhöz, a vers első részének borza-
lom-képei ellenében.

A Föld, Juhász képzetében, A mindenség szerelme megírása óta,
maga a Történelem, amellyel azonosulni akar:

legyek föld, édes föld világ-hatalmú, virág-szavakkal,
izzó hús-kürtökkel, szerelem-harangokkal.
Hadd érezzem a nagy csillag-keringést
a bolygó csillag-tengelyében,
a Földgolyón átremegő zengést,
hadd dideregjek époszi tűzében.
Legyek mágneses tér, kozmikus sugár,
gyökér, nedv, tűz, kristály, bogár.
Legyek föld, mint a föld.

És fogadj be Föld...

Juhász, imaginációja teljében, egészen nyilvánvalóan teljes értékű ké-
pet ugyanis csak a Földnek mint Történelemnek képzele nagy birodal-
mából tud alkotni, és így tovább viszi ezt az azonosulást; s lesz
„gyökér-reményű” és „madár-reménytelen” a Föld:

átültetett vinnyogó kiskutyafej az isten-kutyahátban,
a mindenség-tüdő varangy-bőrű tűzbuboréka,
soha-el-nem-múló, önmagát-pusztító Történelem...

Az asszociációk görögtüzében villog a versnek ez a része, a képzelet
fáradhatatlan és kimeríthetetlen, amikor a Föld-látomást kell idéznie.
Juhász képteremtő ereje, asszociációs érzékenysége, skálája roppant íve
van itt munkába fogva, hogy fokozataiban az ősvilág és az úr képzelei-
ből a kis világ kedves és intim képeiig összefogja és költőileg mate-
rializálja a látomás imaginációját. Előbb a Föld „Mindenség-virága”,
„Csillag-koponya”, aztán „az isten szívében totyogó gyémántsárkány fe-
kete szemfoga”, hogy aztán „lüktető-sejt a mindenség szívsvözetében”
legyen, „az ős-éposz egy ölelés-pillanata”, majd „halottas ló feje, tejút-

kristállyal a bóbitája” s „az emberiség sírja, ráhulló kristály-szomorú-fűzzel, a Tejútta!”, hogy a vers végén, a képzetek egy újabb körének ívén, vallásos áhitattal lássa „csillagkoronás Boldogasszonynak, „csillagporos Báránynak”, s „földi” változataként legyen e versben a Föld „fölcsinált kisanya a tejúton”, „az Emberiség makacs újraszülője”.

Egész „kozmosz filozófiáját”, képvilága hirdette gondolatiságát összefoglalja a Történelem eme részletében:

Ó, Föld, ó, Föld, ó, Földgolyó
örökös emberrel-áradó,
csobogó erszény,
tejút-sörényű tajtékos nőstény-óriás,
ötmilliárd évig terhes óriás-asszony,
s azóta folyton-szülő világnagy-nőstény,
örökös nemző-mámor, örökös szerelem-zuhanás,
ontod, s fölfalod, áldott kölykeid
és szoptatod és éhezed boldog szülőteid...

A konkrétumokkal oly teljes absztrakció határtalansága fennsíkján jár tehát Juhász a maga költészete, költői mivolta kényszeréből, jelezve, hogy kísérletei, amelyekkel a föld „kis világa” énekese akart lenni, sorra csődöt mondtak: a vers kényszere, a látás parancs, a látomásba csapó képek sugallata erősebb volt, mint azok az ún. eszmei indítékek és „józan megfontolások”, amelyek intímen ott motoztak benne.

A kis realitásoktól való elszakadás kényszerének engedelmessé válik Az éjszaka képeiben is, történelemlátása egy a jövőbe meredő ága szemlélete énekében. Ez a verse nemcsak a „költészet diadalának” a példája a költői „akarattal” ellentétben, hanem annak is további jelzete, hogy Juhász, költészete e fokán költői mivolta drámájaként tudja csak totalitásban szemlélni a világot, s hajtóereje az az indulat, amely e költészet megkérdőjelezettségéből táplálkozik a költő és társadalom viszonylatában, s ezt viszi tovább a költő és költészete-költőisége viszonylataiba, amelyekben a költőiségnek engedelmessé válik költőileg csak azt tudja érvényesíteni, ami „látomás” a versében.

Az intim szádékokról, amelyek a vers megformálásába belejátszottak, nemcsak a versben vall, hanem külön, „próza” nyilatkozatában is (megjelent az *Új Írás*, 1963. 4. számában). Ebben ilyen tétéleket olvashatunk: „Meg kell vallanom, hogy az atomfegyver léte folytonos aggódással és folytonos szorongással tölt el, mert félttem emberfajtam és félttem a hitemben mindig zöld idő-levelekkel lombozó jövő ember-életeket is, — de e virágzó szorongásom mellett ott virágoznak pompázatosan és el nem hervaszthatóan az a reményem és meggyőződés is, hogy a jelenkor és a holnap bölcsőbb embereiben lesz annyi erő és életszeretet, hogy megakadályozzon egy, a most csak a tudományban és látomásban elképzelt pusztulást. Ennek a kettős érzésnek viaskodásából születtek meg Az éjszaka képei”. S a vers karakterét is jellemzi: „Az éjszaka képei-ben még egy meg nem történt, egy csak megtörténhetőt fogalmaztam meg. A vers szerkezete is így épül föl. Egy békés mai éjszaka szörnyű látomásait akarják elcsitítani az asszony és a szerelem hangjai. És a hajnali nap gyönyörű zászlóbontásával — amely talán a létezés leg-

szebb pillanata — meg is kapjuk a végső választ: az életöröm és az életszeretet emberiségre vigyázó parancsát és hitét”.

Valóban, az „eposzt” felváltó oratóriumban ott van a próza hitelesítette költői nyilatkozata:

Én hiszek tebenned Emberiség.
Nem győznek le képzelt halottaim!

és ezt megelőzően a költő hajnali monológjának 12 sora, amelyben e „földi” relációk ismét csak absztrakt fogalmi nyelven szólnak meg, a versben ugyan, de a költőiség határain kívül.

A költő pillanata azonban nem ez a deklaráció, hanem az a képsor, amelynek kerete „a mohos rovarszem, véres madár-száj, gyökér-alvilág éj” s benne „a merengés ágboga virágzik”, amikor „képeket lát az éjszakában”. S ezen a ponton immár a prózai nyilatkozatból kimaradt költői dráma színpadára lépünk, a „szarvas-ének” képzetkörébe, amelyben az intím vágyak asszony-ajkon megszólaló üzenete és a költőiség kényszere dialógusait halljuk, és költői mivolta tragédiás kulisszái közt bolyonghatunk.

Az asszony szavaiban a kis világ hívó szava szól:

ne figyelj az éj foszfor-életét,
hajtsd be a tünődés füstös lapjait,
zárd agyadra az álom páncélos fedőszárnyait,
nehogy a létben magadra maradvá
körülfogjon az éj sok szörny-apraja-nagyja...

Ne töprengd át a tajték-éveket!
Hagyd a tünődést. Kezdd az éneket.
Pillámon csillagpor, ajkamon virágpör,
kis sörényem alatt nyögdel a madártoll,
M megbújnék oldaladnál,
ha szerelmes hajamba szuszognál,
aludj!

A költő szavaiból a tragédia jajong:

Nem!
Nem tudok aludni!
Képeket látok az éjszakában!
Képeket látok az éjszakában, mint az ördög kezében a [kártyalapokat,
képeket látok az éjszakában, mint a holtak csontból- [rügyszegő fogsorát,
képeket látok az éjszakában, mint vízből felbukó állatok, [szemeit,
képeket látok az éjszakában, mint az ítélet vásznait [forogni!
Képeket látok az éjszakában: egy kéz az ég hártályát [lapozza!
Jaj, az ítélet ért engem?
Jaj, a rettenet nyelve forgat engem?
Jaj, az örület szája morzsol engem, mint rózsaszín [tehénszáj
a füvet, virágot?

A „látás” tragédiája ez, s a verssorok Juhász kép-világát és gondolatokat sugárzó jellegét fogalmazzák meg:

Én a Föld kérge alá látok:
látom a föld könyvében szétszórva a jövő csont-írásjeleit.
Én az égitestek méhburkába látok;
látom a kristályok sóhajtalan embrió-tenyészetét,
Látom a jövőből áradni a múltat,
a fekete-gomolyú múltat.
a fekete-gomolyú múltat.
Féltelek Emberiség!

s tovább:

Meghalt az Emberiség!
Magányt csírázik a Föld szivacsos, zsugorodott holt-vidéke
és virágzik, mint a katona-hullán a gólyahír az
[ember-nélküli-béke,
mert meghalt az Emberiség!

A költői tragédia lényege pedig az, hogy ki kell mondania a „pusztulás, a föllázadt vegetáció képeit”, s már nem is verssorokban, hisz e borzalom látványa elnémítja a dalt, idézi-láttatja a „csupa alvilági és létutáni hang ez a sötét és éji világ” képzetét: „Csupa torz, eddig-nem-volt, szkizofrén, túldagadt, hebegő, brekegő, vinnyogó és daltalan növényi és állat-csoda a lét, borzalom-tenyészet, növénydodekafónia, állat-szürrealizmus, rovar-egzisztencializmus, madár-atonalitás. Dühödt, kúsza, boldogtalan növény és állat-sivatag a Földgolyó, s a föld vizei...”

Juhász képei ihlető forrásánál állhatunk meg itt, annál a gondolatnál, amelyet ezek a képek, imaginatív valóságukban és hitelükben hirdetnek. A vers arányai, ezeknek a pusztulás-képzeteknek az elhatalmasodottsága következtében, azt mutatják, hogy a költői ambíció „világmegváltó táltos-énekének” nincs itt még az ideje a költőiség szuverén vonatkozásaiban, hiszen elég, ha arra az ellentétre utalunk, amely a pusztulást idéző képek teljes látomása és a jövőndő szépsége mellett valló költő teátrális, romantikus póza között feszül:

És akkor a költő megfogja asszonya kezét, és kiáll
[a vérző agyag-csoportból.
Meghordja tekintetét a rom-sivatagon, fölneéz
[a halál-bundájú égre...

és így szól:

Mi itt maradunk, érted, elfoszlott Emberiség.
Mi itt maradunk, kiállunk e vérző agyagcsoportból.
Megőrizzük a lét gyönyörű üzenetét.
Szemünk fölszáll a rothadásból, a rádióaktív porból...

Jelképes erejű ennek az oratóriumnak a vallomása éppen a költői sors Juhász költészetében oly nagy szerep szempontjából, hiszen a szerelmével, asszonyával magára maradottsága versét is megírja itt (az atom-

háború mozzanatát apropónak fogva fel), akinek csak a dala van meg, a dal varázsereje, s lesz a költő „Orfeusz a pokolban” — annak reményében, hogy egyszer ismét eljő az az ifjúkori pillanat, amikor a világ realitásában bővílhet. S míg az emberiség „jövendője” egy a költői akaratától független távolban marad, ez az orfeuszi vágy-álmom adja meg költői hitként a vers igazi fináléját: „Az embernek élni kell tovább, és élni kell tovább a dalnak, mert a Világegyetem szíve szakad meg, ha a dal abbamarad”.

Így összegeződik Juhász költészete a költői sors problémája felvetésében és megélésében, a költőiség tragikus ellentmondásainak megélt-ségében, s felmerül a kérdés: ez az ellentét kiterjed-e a „költői valóság” és a „világ-valóság” viszonylataira is, vagy csak a költői fikció, a költői szerep körén belül érvényesül? S végső fokon ellentmond-e a „világ” ennek a „költőiségnek, ennek az imaginációnak, vagy pedig a látszat és valóság bölceleti kategóriáját kell segítségül hívunk? Ami Juhásznál adva van: az a költőinek a síkja, s ezen minden elem, amely a látomás vonzásában van jelen, költői hittel is bír. S ha ezen a területen kívüli mozzanat van, ami figyelemre méltó, az a Juhász költőiségének olyan vonatkozása, amely azt mutatja, hogy a költő és a magánember, a költői eredmény és a magánemberi szándék fájdalmas ellentmondások és ellentétek kettőzöttségében mutatkozik meg, hogy ez a kettő elvált egymástól Juhász érzelmi telítettsége, érzelmes világhoz való viszonyulása következtében. Gátja és hajtóereje is ez a tény költészetének, aránytalanságait éppen úgy magyarázzák, mint ahogy csúcseit megvilágítják. Ez a költőiség szuverén működésében a „valóság kritikáját” is jelenti, s amikor a Bartók-arcképet festi, ennek a kritikának jellegét is megrajzolja: a jelenben élő, de a lappangó múlttra mutató, a történelemre, amelynek eredendő élményével indult évekkel azelőtt költőisége igazibb területei meghódítására.

Nem a harmóniák énekesé, hanem a „dodekafóniáé, a szürrealizmusé, az atonalitásé”, s mert a világot permanens életként éli át, világképe sem zánt, a tonalitás, a „realizmus”, a tiszta dallam lehetősége is adva van nála költőisége belső törvényei szellemében. S a konfliktusok költészete az övé: a költői sors látványa, amely elborítja az emberi sorsét, a társadalmi vonatkozásokat is felveti, s a társadalom élményét is a versbe ragadja. Ennek a mozzanatnak az összefoglalása és megének-lése, tehát költői kiteljesítése, játszódott le a József Attila sírja című versében.

13.

„Mondd, mit érlel annak a sorsa, ki költő...” — ez lehetne egész költői szakaszának mottója, a gondolat, amelyet Juhász oly kitartóan boncol, s verseiben, az aspektusok változataiban, ismételten megénekel. A „szarvas-ének” a költői lét problematikusságából szakadt ki, s nyomában a maga életébe kapaszkodva, onnan lendülve magasba, ennek a problematikusságnak a határértékeit kereste, s mindinkább a tragédia, a drámaiság vonásait adta a versnek.

Figyelme azonban nem állt meg a pusztá önvizsgálatnál: példákat és igazolást is keresett. A Bartók-vers éppen úgy ezt jelzi, mint azok a

prózai nyilatkozatok, tanulmányok, cikkek, amelyek a magyar költői múlt alakjait vizsgálják, s így mintegy előkészületeit is jelentik e probléma József Attila kapcsán való felvetésének. Idézi Csokonait, kinek „költészete: csupa derű, csupa fegyelem, csupa ellenszegülés, alighanem a legtöbb, amit költő megtehet”. „Csokonai sohasem adta meg magát! — emeli ki a maga szempontjából oly jellemzőnek tartott tulajdonságát. — Talán ő vívta meg a legnagyobb csatát az egész országra üledő debreceni porral, a közönnyel, a gúnnyal, a meg-nem-értéssel és a kortárs-kicsinyességgel, egyszóval a halállal.” S mennyire magára mutató, amikor így ír róla: „Pedig az ő vaskossága maga az élet, az ő naturalizmusa a fölismert és legyőzött pusztulás, az ő szerelme évszázadok viharosodó szerelmi eposzának kimondása, az ő finomsága törvény és erő. Az ő egész költészete győzelem az apokaliptiszis erői fölött, az ő költészete a mi emberi szívünk fölszabeditása” (*Csokonai V. Mihály vál. versei*. Válogatta és az előszót írta Juhász F. Bp. 1959.).

Petőfi szigora — hirdeti egy *Kortársbeli* tanulmányának a címe is (1959. 9.) az önmagára mutató célzatosság hevében: „Azt a makacs meg-nem-adást, konok akaratot, irgalmatlan fegyelmet, azt az elfojthatatlan lángot, amely egyre-zordabb szélre egyre-teljesebb szírommal felelt, mert fénnel kell kitágítani az ostoba elemek nyúlós, vaksi éjszakáját, világossággal kell leigázni a hideg sár kígyószáját, a lucskos növényi-érintés borzalmát, hogy ne vacogjon a légburkot körülhemzsegő égitesetek összárkányszemei közt a magára maradt szív...” A „szigorú hazaszeretet” példáját látja Petőfiben, ki „csak a jelenben élt és a jövőnek álmódott...”. „Fölemelni akarta ezt a népet és megváltani, és nem akarta, hogy ez a nép egyedül maradjon... Szigorú volt a szabadságban, nem tűrte a szellem bilincseit és nem tűrte volna a testi bilincseket sem. Nem ismerte a megalkuvást, a középszert, a megbocsátást, a gyávaságot.” S egészen az éjszaka képei eszmei indításait, szituációját is előlegezve írta: „S ha jönne valami világpusztulás és csak egy ember maradna a romok között kisarjadó vegetációban: az ő hitével kezdhethetne új életre...” S ezeket a Petőfivel kapcsolatos gondolatokat ismétli meg a Bajza utcai ősz című írásában (*Élet és Irodalom*. 1960. szept. 9.), mégjobban kiélezve, s a költői erkölcs jegyeit tűzte zászlájára, amelyben a zsenialitás legalább olyan fontos elem, mint az „erkölcsi tisztaság”, s Petőfi mellé Adyt is odaállítja, Adyt, ki „jácinttal borított arany-vulkán, csillag-zuhintó véres angyal-trombita, gyönyörű fehér kócsag a magyar lápon, fekete szerelem-átok. A legnagyobb tanító és a legnagyobb követelő”.

Költői magatartása védelme szól ezekből a rövid jellemrajzokból, a költői elkötelezettségnek az a fajtája, amely nem a megelégedés, hanem a nagyobb követelmény ösztönzésére figyel, a látszatok helyett a valóság-relációval foglalkozik, s Juhász Ferenc megfogalmazásában oly erősen önmagára mutat. Mint ahogy a Dylan Thomusról írott kis rajza is (*Élet és Irodalom*. 1960. dec. 23.) önvallomással ér fel: „Én Angliában szegény Dylan Thomast kerestem, a szeszben-szétmált arcú nagyon-szenvedőt, aki annyira szerette az életet, hogy csak siratni tudta sokszor, akinek szívébe beleprezelődött izzó bujaságával a világegyetem. hogy végül belepesztult a méltatlan szerelembe”. S milyen jellemző, ahogy a maga ipresszióinak „költői feldolgozását” jellemzi! „Azt a fe-

ketearany, fényrobbanásos gomolygást, amit a lélek, ez a milliárd szemsejtből összetapadt egyetlen szem-állat magába szívott, szinte ökrendtető sietséggel, csak a világitó eszmélet siralomházi sárga csöndje tudja igazi dallá dermedszteni, míg hallatszik a mindenség kegyetlen órakegyése.”

S így jut el, a költő-ösök és költő-rokonok sorakozójával a legközvetlenebb mesterhez: József Attilához. József Attilával akkor is foglalkoznia kellene Juhász versei kritikusanak, ha nem írja meg a József Attila sírja című versét, hiszen Juhász költészetének néhány fontos, s alaptermészetét megszabó vonása közvetlenül is József Attilára mutat, mint ahogy kedves versformája, a nagy leíró versekben megvalósított kifejezés annak a szülőtte, s ezen a téren éppen Juhász Ferenc költészete jelenti a József Attila-i költői hagyomány termékeny továbbmondását és kiteljesedését, egyes elemeinek világnaggyá növesztését. Ezen túl pedig a költői sors példázatát is éppen József Attila élete adta, s nem lesz véletlen, hogy értelmezését, a személyesség oly erős vonzásában, prózában is, versben is megörökítette.

A prózai-lírai vallomás József Attila Hazám című versciklusához kapcsolódik (*Élet és Irodalom*. 1962. dec. 1.) és Sójaj a címe. „Ő mégis kivallatott némaságával, mint az orvos: akkor tudatosult bennem, hogy hozzá járok pszichoanalízisre... Hozzá: az Elnémulthoz, a Fájdalmas-szeműhöz, a Tudatosítóhoz. Tudatosította bennem az embert és tudatosította bennem a halált is, Hogy az életbe bele kell halni, mert ez a törvény, de csak így szép, így igaz. A kötelességre tanított meg engem a Szótlan: azt mondta, szemed van, láss; szíved van, fájjon; tudatod van, keresd meg hát a Törvényt, az Összefüggést...” S önmagára és József Attilára egyaránt jellemző vonásokat emel ki rajzában: mindenké előtt a tudatosság problémáját vetve fel, annak az irodalom-politika szokásjogától eltérő kvalitásokat adva: „A tudatosság maximumával élt és tudatosan készült a halálra is, akárcsak Petőfi. Tökéletes volt szemlélődése is és eszmélete. Ez az én hitem. Petőfi és Ady óta csak ő tudta igazán, hogy mi is az: magyarnak lenni?... Csak ő ismerte és merte bevallani az összejtől a szívéig kovácsolt láncolatot. És bevallani a magányt is. Honvágya volt a hazám, amikor végül is megértette, hogy nincs irgalom. Akinek oly egyedül kell maradnia, mint neki is, az végül a mama ölébe vágyik halhatatlanul, az a semmi ölébe vet magának ágyat...”

A legközvetlenebb költő-ös tehát József Attila, sorsa példa Juhász szemében nemcsak költői, hanem költői-emberi vonatkozásokban is, mint ahogy azt a József Attila sírja hánykolódó és vádoló indulata bizonyítja.

„Egyszer kimentem a temetőbe, elhagyott gazos sírját fölkerestem. Szerettem volna megmondani Neki, hogy... de hát akkor még nem tudtam a kiszáradt csontokkal kötekedni... Bolond, mohó darazsak döngtek, lepke szikrázott a temető nagy döbbsent nyarában...” Íme a nagy vers ihletének az alapja, a nyár zsongó rovar-világával, az elhagyott, magánosságot jelképező sír, mintha nem a magyar költészet egyik legnagyobbjává volna, s a látványba belerendülő költő döbbsenete, aki a költő-sors példázatát látja meg a temető némaságában. A Reviczkytól vett mottó már ennek a keserű konfliktusnak a

fintorával vezeti be a verset, hogy első lélegzetvételével ugyancsak az elhagyott, gazos sír látványát örökítse meg, s magára vonatkoztasson:

... apró gyermek-sírodon csalán,
Krisztus-szakáll, tövis-bokor zöld époszai,
[csontszobrai,
gyúrt villamosjegy, rozsdás konzervdoboz, homályában
]poshadt esővíz,
a holtak fölszálló könnye, tavalyi viszeres-lábszárú
[gyertyacsonk, fekete-
kukacú szentlélek-gerinccel a tavalyi gyertya rózsaszín
]hányadéka, amit
mi égettünk Erzsikével merengve sorsomon s a tiéden
]merengve...

A versen végighullámszik a József Attila-jelkép, hogy kifejezze azt a teljességet, amit a költő szemében József Attila életműve testesít meg, munkába fogva a nagyító természetű képzeletet, s lesz a földben nyugvó nemcsak „Mestere, Testvére, Őse és Apja”, de, immár az imaginációban „jézus-nemzösszervű halottja”, a „mindenség törékeny csődöre, angyalszárnyú kék kristály, a lét idegrendszerének nyűszító hálózata... tejút-homlokú sírás” is, majd az imaginációt a költői problematikájának a síkjára is kiterjesztve nevezi „Első Írásnak, Legelső jelnek, a Kezdet görbéjének, s egyenes Vonalának, a Fogalmak Első Pillanatának” — jelezve, hogy a József Attila-i költészet egy lehetséges költői világnak első nagy összefoglalása volt, s hogy a másodikat, egy új korszakban már, ő maga teljesíti ki a kezdetek bűvöletében élve. Majd az élet-sors árnyai jönnek elő, amikor így szólítja: „te Alkony véres inge, Vonatkerékre fűzött virág, az alkony titán-szemgolyójának piros erezése e kicsi sírban”, majd tovább: „te Legárvább, Legmagányosabb, te Kötekedő és Vádaskodó, Fölmérő Büntudat”, aki „Kisemimizett, Megbolondított, Megvadított...” A József Attila-i életmű és a költői élet ismérvei sorakoznak fel ezekben a jelképeknek indult fogalmakban, a nagy magány, az egyedüllét égbekiáltó jelképe a „kis proletár-sírral” a nagy temetőben, amelyben mindenki az „út másik felén” nyugszik, s a költő sírját a múlt világ veszi körül: „Mert te itt fekszel az út másik felén, és nincs közeledben isten és közeledben férfi, csak Léda hatalmas combjai, csak Léda világringató öle rothadozik...”. Mintha a költőt még itt is üldözné a magány, a kizsájtottság, a meg nem értés. „Mert neked itt se jutott közösség, nem kaptál társakat, Könnyező, se haza, se föld, se otthoni temető, se boldog halál nem jutott ősszel-bevetett otthoni temető, csak egy szűk föld-persely Szárszón...” S a látomástól elragadtatva Juhász József Attilát a mindenség arányaiban látja: „Mert te itt fekszel az út másik felén, mert neked ez se jutott, legalább ennyi otthon, legalább ennyi haza, legalább ennyi föld, te a Világot-Közvetlenül-kimondó, aki a Mindenségország vidám fiának születél, s lettél Magányosság-ország ögyelgő, tünődő fia...”

Juhász kép-orkesztere egyéb költeményeiből már megismert technikával, képzet-kapcsolásokkal, eget-földet bejáró gyűjtőszenvédélyével lobban újabb és újabb lángra, serken munkára a „neked más se jutott” és „itt fekszel az út másik felén” meg-megismétlődő hívószavainak szí-

katú és természetű költőnek, mint amilyen ő is, mint amilyenek Csonkóit, Petőfit, Adyt, József Attilát tudta és értelmezte. József Attilát elsősorban, hiszen éppen az ő költészetével kapcsolatban lehet elmondani:

Mert neked más se jutott, te Egyetlenegyszer Egyetlenegy,
mint négymilliárd sírgödör, mint milliárdszor milliárd
[vonagló sírhely
minden létező szívében, sírodul csak a Világegyetem,
[a billiárdszor
billiárd-gyökerű Lét foszló és merev, mozgó és puha,
[kocsonyás
és ásványi, növényi és állati szerelem-tej-gyökere
[gyökeredzik szívedben,
te Senki Proletár, a Mindenség nőtt ki szívedből, az Élet
[és Halál...

S ahogy a szenvedélyesség imaginációja ez a vers, úgy a szándékok verse is, nem deklaratív kijelentések, hanem bensőséges költői vallomások sugallatában, s ezen a ponton nemcsak visszapillantás, de gyűrekezés is, prolegoména egy eljövendő juhászi költészethez.

Összefoglaló jellege talán a legnyilvánvalóbb: olvasható költészete tapasztalatainak, költői eredményeinek foglalata, tömörített módon való prezentálása, a szóhasználat, a képalkotás, a fogalmi világ, a jellegzetesnek tudott Juhász Ferenc-i fordulatokkal és erővel működik e versben — egy kifejezési mód itt diadalmaskodik és vele itt haladja meg önmagát éppen azzal, hogy végsőkig feszíti, a teherbírás határaihoz közelítve velük.

14.

1965-ben megjelent kötete, a *Virágzó világfa* lényegében első átfogó gyűjteményének, az 1956-os *A tenyészet országának megisméltése*, legáltalában, ami a versek címeit illeti. Meglepő lehet ez egy olyan költő esetében, aki önfeledt termékenységgel ontotta éveken át a verseket. Okai ennek az el-elhallgató, ki-kimaradó költői megnyilatkozásnak ma még nem láthatók világosan: Juhász költői művének belső indítékai, a költő-sors és a költő feladata felfogásának a kérdése, amelyben a politikai elkötelezettséget költői angazsátsággal felváltani akaró törekvés nem kis szerepet játszott, éppen úgy az okok közé sorolható, mint Juhász verseinek olyan interpretációi, amelyek elkötelezettsége poétikai vonatkozásait kérdőjelezték meg egy egyszerűbb, politikailag hatékonyabb és kézzelfoghatóbb irodalomszemlélet nevében. Nemrégén olvashattuk, hogy „Juhász Ferencnek úgy látszik fátuma, hogy költészete lobogó és botránykő legyen. Az ok kézenfekvő: ez a költészet mindig szellemi fermentumot szállított ahhoz, hogy mozgásba hozza maga körül a közeget, hogy igenlésre vagy tiltakozásra, de mindenképpen állásfoglalásra kényszerítsen... (*Új Írás*, 1965. 6.) S még: „s meglehet, hosszú időnek kell eltelnie, amíg képesek leszünk a szerep és a teljesítmény különválasztására” Juhász költészetében. Az alkotásait kísérő kritikák nyilvánvalóvá teszik, hogy disszonancia van költő és világa között, s volt alkalmunk arra is rámutatni, hogy Juhásznál is megjelenik

a válaszut és a választás kérdése, amely „szarvas-énekében” kapott költői alakot. S ha ez a „válaszut” problémazavart is okozott költői alakulásában, Juhász költészete azt is megmutatta, hogy Juhászban a „költői ösztönzések” sokkal erősebbek voltak, mint a kritika vagy intim törekvések vonzóereje. Igaz, A tenyészet országa utószavában a Harc a fehér báránnyal című versciklusának kiegészítését ígérte, s vele egy költői terv ígérletét is adta — máig sem teljesítve az ott leírtakat. A *Virágzó világfa* című kötete ugyanakkor tovább is vitte, s nem egy vonatkozásban határozottabbá, egyenesvonalúbbá avatta költészetének éppen azokat a jegyeit, verseinek a vonulatát, amely lényegében az irodalomkritika pergőtűzében állt, s amelyhez legjelentősebb költői eredményei tartoznak. A maga módján Juhász tehát továbbvitte, továbbfejlesztette költőinek tudott megnyilatkozási módját. Nemcsak az új kötetbe fel nem vett régi versek jelzik ezt, hanem a megkomponálás határozott volta is, az időrendtől való elszakadás, a belső vonalak, alakulások kidomborításának a vágya. A versciklusok új címei, a versek elrendezése Juhász költészetének „belső növéstervét” domborítják ki, s a költői opus önjellemzését és magyarázatát szolgálják. Juhász érzelmileg alapozott és alkotott költészete ebben a komponálási szándékban a tervezés, a költői látásrendszer magas fokú tudatos vonását hívja elő, s költői világa alaprajzát, nagyobb köreit jelenti, függetlenül attól, hogy az eposzok egy erősen szelektált válogatása kiszakítva külön csoportot alkot ebben az elrendezésben.

Két, egymástól nem független körét szemlélhetjük itt Juhász költészetének. Az elsőhöz Az öröm aranyága és A csontok fehér árnyéka című ciklusok tartoznak, a másodikba pedig a *Virágzó világfa*, az Ezékiel négy-arcú szárnyasai és az Üzenet a varangy-királynak címűek. S e csoportokon belül is jól kivehető a költői terv szándéka: Az öröm aranyága és A csontok fehér árnyéka című ciklusok a szemléletmód belső ellentéteinek egységével kapcsolódnak egymáshoz éppen úgy, ahogy a *Virágzó világfa* és az Ezékiel négy-arcú szárnyasai című ciklusokat is ezer szál fűzi egymáshoz a kétarcúság belső törvényei szerint, hogy költőisége pillanatnyi eredményei alapján az Üzenet a varangy-királynak az összefoglalás szándéka legyen a jellemzője. Az ilyen elrendezés, s a versek belső rendje, eszme-meneteinek sugallata, a bennük megnyilatkozó költőiség sugallata pedig egyaránt arra vall, hogy minden látszat ellenére Juhász nem vízszintes irányban haladt, hanem magasba kapaszkodva, a költői imagináció egy magasabb fokon mintegy megismételte ugyanannak az egy világnak a verses meghódítását, amelyet első ciklusaiban jelölt ki, újabb és újabb költői kvalitásait fedezve fel világának, felnagyítva a versek imaginatív körét.

Juhász legmesszebbre ugyanis éppen kép-imaginációjával jutott el, míg az ebből következő egyéb mozzanatok terén már ezzel a következetességgel nem tudott élni olyan mértékben, mint ahogy azt ilyen költői természet feltételezettetni engedné. Nemcsak költői alaphelyzete, alapmagatartása konstans s kevés variációjú volta figyelmeztet erre, hanem az ún. állandó elemeknek a sokoldalú felhasználása és aktivizálása. Juhász költői természete, különösen költészete második fázisában (*Virágzó világfa*, *Ezékiel négy-arcú szárnyasai*) például nem hozott mítoszokat, nem érhattük tetten Juhászt, a mítoszteremtőt. Kész mító-

szokat használ fel és alakít (Bartók: Cantata profana, Júlia szép leány, Kómúves Kelemen, Krisztus, József Attila utalásai a képzőművészekre, egyszerűbb megnyilatkozásaiban pedig a Dózsa-motívumra vagy a népmese-vázakra mutathatunk, s a költészete természete megkövetelte „mitikus szellemet” képanyagának funkciójával sugározta, míg ugyanennek a képanyagnak építőkövei, a tudományokból vettességükkel, ismét csak a kész tömbökkel dolgozó költőt idézik, ki kötőanyagul a látomást használja fel. Elszakadni azonban itt, ezen a fokon sem tud alapvető, „földi” világtól. Kapcsolatát mindvégig megtartja vele, s így a vers szerkezete jellegzetes kettősséget kap, másfelől pedig, újabb tendenciájaként a jelkép felé törekszik.

Juhász legnagyobb költői erőssége éppen ezért a látomásos kép, amelyet érzelmi robbanás vet ki magából, majd az asszociációs érzékenység fejleszt tovább a képeknek látszólag lazán összefüggő sorozatává. S ha valahol megragadható Juhász ún. „hosszú verseinek” „hosszúsága”, amelyet egyes kritikusai szívesen minősítenek mértéktelenségnek, mások alaktalanságnak látnak, akkor éppen a költői hajlam e megnyilvánulása az. Ez a költői „technika” ugyanis nem bírja el a zárt szerkezetet, a formai-verstani kötöttségeket. Hogy kibontakozhassék, hogy munkája szabadon érvényesülhessen, tér kell neki. Nem szintetikus, nem tömörítő, hanem analitikus természet nyilatkozik meg a versekben, szoros összefüggésben a Juhász jellegzetes érzelmiségével, vérmes temperamentumával. Amikor a „sétáló vers” József Attila hozta formáját avatja a maga műfajává, akkor ennek a költői természetnek engedelmessékedik, s hogy ennek mekkora az ereje, A tékozló országot „szerkezete” mutatja, amelyben az elbeszélő költemény, a poéma szerkezeti logikáját is szétrobbantja. Más kérdés magának a „hosszú versnek” a minősítése. Meggyőződésünk szerint itt csak a költői intenció lehet a mérték, s nem a priori módon való „centizése” a költeménynek, még akkor is, ha tudjuk, a költő a túlírás, a kellesténél több verssor leírása veszélyének teszi ki magát, s a „megtalált mérték” problémája is felmerül.

S ha a versek ciklusokba szerveződése ellentéteket vet fel s jelez a szemlélet vonatkozásaiban, a látomásos képek cselekvő jellege, mozgalmassága és költői természet, a versekben megmutatkozó költői alapállás passzív, szemlélődő jegyei között is ellentétre hívhatjuk fel a figyelmet. S míg a költői alapállásnak, mint jeleztük, alig van variációja, a képanyag gazdagságával, szuverén munkájával, a variációk bőségével mintegy elborítani látszik a verset, és így elsőrendű fontosságára hívja fel a figyelmet, arra a tényre mutat, hogy a látomásos képben és az asszociációs technikában Juhász költőisége elsőrangú s legfontosabb megnyilatkozásait kell látnunk, azt, hogy a „költői” fogalom éppen a látomásos kép fogalmával egyenlítődik ki, s keresi önállósulása lehetőségeit, el akarja szakítani a horgonyt, amellyel Juhász ezeket a maga kis világa realitásaihoz kapcsolta (gondoljunk csak „ősvilági” képei, állat- és növényleírásai viszonylagos függetlenségére a verseken belül, ezek betétjellegére!). Nem lesz véletlen, hogy amikor Juhász új s egyben régi kötetét gondozta, a verseket kiigazítva, jobbitva, figyelme a látomásos képre és az asszociációs sorokra irányult elsősorban. Nemcsak arról van szó tehát, hogy régebbi verseit az újabb-

bakhoz idomította, s így erőteljesebben húzhatta meg a maga költői-sége vonalzatát, hanem a kifejezést célzóan is beleavatkozott a már egyszer késznek hitt versekbe. Utalni szeretnénk csak arra az 1956-os közlésére *A tenyészet országa* utószavában, amelyben leszögezi, hogy a „kötet elrendezése most már végleges”, s „a versek szövege is végleges”. Költői igénye megnövekedését jelzi, hogy e kijelentése ellenére is változtatott mind a versek elrendezésén, mind pedig szövegükön.

A képteremtés mechanizmusa és az asszociációs lánc — ez a szorosan együtt járó és együtt munkáló két mozzanat a látomást kiteljesítő szerepével kap tehát jelentős és sajátos funkciót Juhász Ferencnél, elanynyira, hogy, mint volt alkalmunk megmutatni, ki is tudja ragadni a verset, versrészletet a költő szándékai bűvöletéből, s a verset elindítja (ha nem is juttatja el legtöbbször!) a költő-embertől és eredeti törekvéseitől való elidegenültség felé, az önálló létezés, mint költői forma, felé. Ha a látomás a megidézés nála, ezeknek a funkciója a kiteljesítés. Mondanunk sem kell: a megidézés és a kiteljesítés egyetlen aktust képez — a költői kreációét.

A *Virágzó világ*fában végrehajtott jobbítások-változtatások nemcsak alkotáslélektani szempontból érdekesek: nemcsak a költői műhely kapuja nyílik meg itt, hanem a költői intencióké is. Ezek a változások egyúttal stilisztikai vallomások is, s bennük és velük kiáll költőileg meghódított képvilága mellett, s vele mintegy vállalja azt a költői világot is, amely ellen az ember és a költő dilemmájában küzdeni vélt. „Erős képnek” neveztük Juhász verseinek képvilágát, hogy jelezzük megnövekedett szerepét s önállósulási hajlamát, melyből Juhász „külön világa” képződik. Egyik nagyon kedves képzete, a csődör-kép metamorfózisa mutathatja ezt a képiesre való fokozott törekvést. Az Üstökös-látók ifjúkori versének 5. szakaszát:

A domb fölött a csillag-szeplős égen,
kazaltúznél is nagyobb fényességben,
mint gyémánt-csődör jött az üstökös,
farka nyomán az ég uszályal ködös.

így változtatja meg:

A domb fölött, a csillag-köves égen,
kazaltúznél is nagyobb fényességben
gyémánt-hajú szárnyas csődör áll,
arany csődörfején tűz-sörény, vér uszály.

Az eredeti változatban a szokványos hasonlat nemcsak sima, hanem az érzékinek éppencsak a jelzete is: lenyomat, egysíkú leírás; a változtatások nyomán a versszak kerete megtelik a képpel, megnőnek az elemek arányai, dimenziókat kapnak, plasztikussá válnak — a világ elementáris jellegének a képzete sugároz belőle. A „csillagszeplős ég” és a „csillag-köves ég” közötti távolságon, a kettő hatása fokán mérhető le, mennyit változott Juhász képteremtő ereje, mennyire megnövekedett a „kép” funkciója nála.

A Látomásokkal áldott életem című versének variánsai ezt a fent jelzett „technikát” kibontakoztatva, munkája lendületében érzékelteti, mert nemcsak az érett, költői tapasztalatait kamatoztató költő tollvoná-

sainak is minősíthető változtatásokat jeleznek, hanem a költői intenciókat kifejezőket is.

Nemcsak „erősíti” a képet („zuhogva omlana a napra, mint a csillag-fény zuhanatja” helyett a „ráomlana az éjszakára, mint a csillagok vér-szakála”, vagy: „átok a jóbok sebes száján” helyett az „átok énekiem sebzett Jób-száján”), hanem az asszociációs képsor felé is elviszi. A „De téged tudlak csak áldani, ki fejem tudod tartani” versszakot még csak megváltoztatja: „És téged tudlak csak áldani végzetem arany szárnyai”, de a rákövetkező szakaszt: „az izzó nehéz homlokot, s ujjaiddal elsimítod” már asszociációs képsorral váltja fel, az eredeti 2 sort 12-re nagyítva fel, egymást ébresztő asszociációkat fog munkába:

És téged tudnak, csak áldani
végzetem arany-szárnyai,

szíved körül a fogsorom,
mint bárányba vájt saskarom,

ki úgy viseled e csodát,
mint a tüzes vaskoronát,

mint láva-ömlést gyöngé völgy,
te izzó asszony-Dózsa György!

Ki sorsodon úgy cipeled
vadló-sörényű fejemet,

mint viaszrózsát a csiga,
rajtunk mélytenger-éjszaka,

a csillag-rojtos homlokot,
s ujjaiddal elsimítod...

S a versben végrehajtott változtatásokat a „duzzadt, égő ereket” kifejezés „a duzzadt, égő éveket”-re való kicseréléssel zárja, szinte annak jelzeteként, hogy az egyszerű simításokkal párhuzamosan a kifejezést gazdagító, dúsító törekvése is érvényesült, s ezek a törekvések a költőség lényegét érintő síkokig hatolnak el.

Figyelemre méltó, hogy a sok tekintetben költészetének a kulcsát jelentő verseken állapotodott meg elsősorban a tekintete. A mindenség szerelme, A halottak eposza, A Krisztus lépesméze, A virágok hatalma című verseinek változtatásai, betoldásai, átdolgozásai, a fokozatok gazdag skáláját mutatják, s felhívják a figyelmet Juhász stilisztikájának a mondanivaló lényegét érintő szerepére. A mindenség szerelme című versében például nemcsak a képek „erősítését” hajtja végre „szörnyű tigrisek” helyett „ősarany-arcú tigriseket”, vagy a „bög telhetetlenül Siva-isten vadállata” helyett az „örjöng telhetetlenül Siva-isten párduc-pofájú angyalát” írva, hanem ki is bontja a képet, tovább részletezve, újabb és újabb elemeket rajzolva fel, mint a „Tebenned cápák nyüzsgönek...” kezdetű részlet 24 sora jelzi az eredeti változat 4 sora ellenében, s az asszociációknak felsorolásba való átcapásának juhászi változatát is megmutatja. Juhász költőisége kijelentés-közlés ellenes hajlama, képre-törése munkáját jelzi, általános érvénnyel, költészetére

általában is kihatóan, A halottak éposza látszólag sima korrekciója, hiszen a Juhász Ferenc-i kép születésének lehetünk bennük a tetten érői. Itt olvashatjuk a „vaknak szeme van, a süket füle ében” sort, amelynek új változata már ez: „a vak szeme látó lilium, csillag dörög a süket fülében”. A kijelentést képpel felcserélő mozdulat mellett feltűnik a kapott kép autonómiája, függetlensége az előtte álló és az utána következőtől, az, hogy egy látomás gazdagsága realizálódik az asszociációnak a „mágneses terében”, amely a vers egészét összetartja. Ezeket a tendenciákat mutatja a Krisztus lépesméze című verse, míg A virágok hatalma két nagy betoldása az asszociációk kínálta felsorolási lehetőségek pusztá kiaknázásán túl Juhász „eposzi” felfogásának is a megnyilatkozása, azé, aki az életet kozmikus arányú küzdelemnek fogja fel, valódi eposzi tárgyként értelmezi, s ezekben a felsorolásokban az eposzi seregszámra lírai változatát teremti meg.

Külön stilisztika-lélektani tanulmány tárgya lehetne szívéhez nőtt meséjének, A halhatatlanságra vágyó királyfinak a variáns-sora. E költemény gyökeres átdolgozása, az átdolgozás során alkalmazott „fogások” Juhász költészetének stilisztikáját szinte maradéktalanul megmutatják: mechanizmusát és azt a területet is bevilágítják, ahonnan Juhász a képek építő elemeit, képanyagát szerzi, azt a gazdagságot mutatja meg, amely Juhász verseinek „költői körét” az eredeti intenciókon messze túlmutatóan jellemzi.

15.

Mestereiről volt alkalmunk szólni. Jelezhettük a Petőfi—Arany—József Attila—Radnóti mozzanatok költészetében, majd a jelképekkel kapcsolatban Ady nevét is leírhatjuk. Nem vállalkozhatunk itt arra sem, hogy Berzsenyi hangját Illyés Gyula, Weöres Sándor költeményeinek nyomaikat kutassuk; filológusnak, nyelvésznek kínálja magát ez a munka, hogy megnyugtatóan lássuk Juhász költészetének eredeti színeit és a hatások fokának csillámlásait rajta.

Ám, ha egészen röviden is, érintenünk kell rokonait, ismét csak függetlenül a hatások fokától, a fiatal Vörösmarty „tündérvölgyét” és az öreg Vörösmarty kozmoszát, a látomásos Vajdát, nemkülönben az első világháború után fellépő költő-nemzedéket, a fiatal Szabó Lőrincet, Sárközi Györgyöt, különösen pedig a fiatalon elhunyt Bányai Kornélt, akinek költészetében, Németh László szép elemzésében olvashatjuk, „az anyag mitológiája él”: „Érzi az ember mögött nyújtózó évmilliókat, a porból állatot, állatból embert formáló időt. Nem látja szakadéknak a szervest a szervetlentől, az embert a kötől elválasztó úrt. Sőt testvére minden: fa, kő, csillag az anyag nagy rohanásában. Amikor a kozmikus erővel játszik a »megbokrosodott nappal«, a »futásnak bomlott« éjszakával: tudja, hogy mindez egy vele, hisz a nagy hullámszakadásnak ő is egy kiszakadt taréja csak”. Majd tovább: „Csakhogy az ember nagyon is kiszakadt az öreg dolgok testvériségéből. Szemben evvel a megtalált rokonsággal nagyon is reális a homo sapiens borzalmas árvasága a modern életben, az utcák kiszikkadt medreiben, a történelem síráserdejében. Az ember külön örvény az anyag ősi kavargásában, bizonytalan lény a tudatos és az öntudatlan határán. Volt-e,

vagy lesz csak? Ringó bölcső a föld vagy ringó koporsó? Mennyi idegenség közé szakadt az ember különösen, ha a Magyar Infernóba téved!" S ha a magyar kritika egyszer rehabilitálja és fölfedezi Bányai Kornél méltatlanul feledett költészetét, akkor abban nem kis része lesz a kései utódnak, Juhász Ferencnek, kinek költészete mintegy megnyitja a szemeket és füleket a magyar költészet ilyen jellegű hagyományainak színeire és hangjára is. A magyar költészet történetében talán Bányai Kornélnak sikerült legtisztábban megszólaltatnia azt a hangot, amelyet ma Juhász Ferenc emelt költőileg oly jelentős érvényűvé, s az ő versei anyaga leginkább a „kozmosz”:

Örökké nézem, bámulom ezeket a húsból kiütköző kutakat!
Merész mozdulatok, szelíd nyugalmak, szomorúságok,
jövőt ígérő szerelmek, bánatok és örömök,
az emberbe sűrített állatok, növények, anyagok,
éhségek, betegségek, kívánságok, fájdalmak
világítanak felém ezekből a nedves nyílásokból.

Bent villog az agy, csurran a vér, egymásba fogódzva
vívnek előttünk rejtelmes harcokat a sejtek...
(Ének az ember szemeiről)

vagy:

Ó jaj amott csillogó szaturnuszi gyűrűket kovácsolnak
[dobhártyát lyukasztó
zsvivajjal. Lengő farkú üstökösöket reszelnek, nyájas
[holdakat, szerelmes
bolygókat esztergályoznak és sebesen pergő naprendszert
[olajoznak...
— — — — —

Valami végzetes, valami titkos korbácsok csattognak az
[úrben s a kormos
testekből, mint szökőkutakból szétfreccsen a vér...
(Vízió az égen)

vagy:

Tudom, még néztem az embernyi, nagy virágot,
amit vérszínű gyűrűvel és szíromlevelekkel
miknek színe hasonló az emberi bőrhöz, lomhán ült
[a fák közt
és a szaga olyan volt mint a holtaké...
(Álom)

Mondjon akárki mást: a világ csupa jel!
Számban más nyelv forog! Egészen új vagyok
és szögletes fejük mögül más állatok
néznek reám!...
— — — — —

Már nesztelen vonult a földön valami,
minthogyha óriás virágként mágneses
terek, naprendszerek nyitódtak szerteszét!
(Valami történet)

S „továbbmondója” Juhász Ferenc Weöres Sándor költészetének is, a mítikusnak és orfikusnak, és rokona minden olyan költői törekvésnek, amelyből Orpheusz édes-tragikus dala zeng — a magyar költészetnek eddig valójában polgárjogot nem nyert dallama. A magyar költészet a statikus világképek költészete, a földi dolgok, a „világ így megyen” életérzéséé, Juhász és elődei szavában a világmindenség statisztikája, a változás állandóságának a törvénye zeng, az „éter” hangja visszhangzik. Az ilyen költészet „alaktalan”, s talán pontosabb lenne a határait messzebb tudónak nevezni — éppen ezért „mértékét” is nehéz megjelölni, s nagysága alighanem éppen „alaktalanságában” mutatkozik meg elsősorban, mert itt hallgat leginkább belső sugallataira, itt áll legközelebb eszményéhez, amely anyaga is: a mindenséghez.

A magyar költészet szűz földjeit járta Juhász Ferenc ezeket a verseket írva. Képeiben a flóra és fauna olyan világot építette be, amelynek előtte alig volt költői értéke és hitele, asszociációi olyan viszonylatokat fedtek fel, amelyek nemcsak a meglepő hatását váltják ki, hanem a láttatás lenyűgöző funkcióját is ellátják. Amikor az „emberiség idejű képeit” megalkotta, egyúttal sajátos történelemeszemléletének hitvallását is rögzítette az ösztönök és a tudás villódzásaiban, az egyén helyett az emberiség távlati felől nézve maga körül. A „tudottnak az érzékiségét” lehelik ezek a versek, s a költő, ki racionális, intellektuális Ész-ként tudását buja vegetáció képeiben leli meg, a folyton működő természetet idézi, amelyben ott az ember is, nem megvalósulásaival (amelyek lényegében a magyar költészetet foglalkoztatják) még, hanem szertelen lehetőségeivel.

Juhász költészete e pillanatban ilyen természetű — s mert nem lezárt életműről van szó, a költő dolga, hogy e meghódított magasságból merre tájékozódik, nyugtalanságai hova ragadják. E tanulmány folytatására éppen ezért még várunk kell.

(Vége)

META-ESZTÉTIKA

(Művészetfilozófiai és szociológiai szempontok)

MIRNICS KÁROLY

ANTROPOCENTRIZMUS

A művészet fejlődésének lényegét az emberért folytatott harcban kell keresnünk. A művészetet lehetetlen megérteni, ha nem mint antropocentrikus jelenséget fogjuk fel. Az ember, akiről és akinek a művészet szól, az ellentmondások legnagyobb forrása. Innen ered a művészetnek is az a jellege, mely olyan sok „érthető” és olyan sok „érthetetlen” jelenség gyűjtőpontjává teszi.

Az ember leglényegesebb jellemzője a munkatevékenység — nem mint közönséges közgazdasági kategória, hanem mint alkotóképesség. A munkát úgy fogjuk fel, mint az összes emberi értékek: az esztétikai, az etikai, a gnoszológiai és valamennyi más társadalmi érték teremtőjét, formálóját és változtatóját. Az emberről kevés vagy éppenséggel semmi sem mondható, ha elválasztjuk tőle alkotóképességét, ha ezt vagy „eléje” vagy „utána” helyezzük. A marxista esztétikának egyetlen vitathatatlan alapja van — tudniillik az, hogy az esztétikumra való törekvés nem más, mint az alkotófolyamatnak egy mindenkor jelenlevő, újból és újból keletkező specifikus dimenziója és valorizációja. Mint ahogy az emberi lét is tevékenység (valami még nem létezőért) és öntevékenység (a létező továbbfejlesztéséért), ugyanúgy a művészet is a munkába, az alkotófolyamatba beleszótt jelenség, mely ugyanakkor felismerése a nemlétezőnek, de keletkezőnek, és egyszersmind önfelismerése is a létezőnek, ami tovább fejlődik.

A művészet olyan alkotótevékenység, amely rajta kívül álló jelenségekkel fonódik egybe, „szinte végettük létezik”, de ugyanakkor öntevékenység is — fejleszti önmagát, mert létezik. De a munkának mint alkotótevékenységnek van még egy értékelő oldala.

Az ember nemcsak a külvilágot (a természetet) változtatja, hanem ezáltal önmagát, saját társadalmi viszonyait is. Ezért az ember arra is képes, hogy tulajdon alkotását megváltoztassa.

Az emberi munka, az alkotótevékenység, mint „ősenergiája” és „ősforrása” valamennyi érték keletkezésének (tehát az esztétikának is) — az egyetlen abszolutizálható pont. Mégis, ez a munka, ez az alkotótevékenység mint érték-termelő folyamat, csakis örökös változásain keresztül válik bizonyosan állandóvá, létezővé.

Ugyanez áll az „emberi természet” problémáira is. Az „emberi természet” csakis a folytonos változásokon keresztül válik specifikusan újsze-

rúvé a természetben — „örök” emberi természetté. Ennek az „örök” emberi természetnek a magva csakis a munka —, az alkotótevékenység kikerülhetetlen társadalmi és természeti szükségszerűsége, valamint ennek emberi szubjektív szükségszerűsége.

Lehetetlen az olyan vízió, mely egyúttal nem látja meg az emberi természet állandó jellegét is (amelyet az alkotófolyamat megszakíthatatlansága biztosít). Illúzió viszont a változatlan emberi természet víziója is, ha azt, ami változatlan marad benne, nem az örökös változáson keresztül fedezzük fel.

Az emberi lényeg és emberi lét értelme nincs előre megadva. Ez csak az alkotófolyamat különböző mozzanataiban bontakozik ki. A létértelemnek és a célátomásoknak más jelentést nem is adhatunk.

Azáltal, hogy az ember az alkotótevékenységben folytonosan változó és örök szükségszerűségű mozzanatokot egyesít, szükségszerűen egyesíti természetében a célszerű (céltudatos) és az öncélú mozzanatokot is. Az ember öncélú természetéből (abból, hogy ember s nem más) ered az, hogy célszerűséget keres és ad tetteinek. Az embernek e célszerű természete azonban csak azt mutatja, hogy öncélú lény — ember —, aki önmaga afirmálásáért cselekszik úgy a természetben, mint a társadalomban, s nem valami rajta kívül álló érdekekért és célokért. Az ember önmagát csakis a társadalmi viszonyok tagadása vagy továbbfejlesztése által viheti végbe.

A művészet társadalmi létének az értelme az emberi természetnek e kozmogonikus viszonyait érvényesíti a maga specifikus törvényszerűségein keresztül.

TÁRSADALMI ANGAZSÁLTTSÁG

A művészet szociológiai és filozófiai tanulmányozása rendkívül bonyolult folyamat. A meta-esztétika, amely a művészet és esztétika elvrendszereinek a filozófiában, szociológiában és általában a társadalmi valóságban gyökerező problémáit tanulmányozza, egyike a legbonyolultabb tudományos diszciplínáknak. A meta-esztétika kimutatja, hogy a modern törekvések a művészet helyét a társadalomban bi-, tri- vagy polivalens tényekkel magyarázzák-e.

A művészet mindenekelőtt öncélú és célszerű általános társadalmi és emberi tevékenység. Ám a művészet, amellett, hogy emberi tevékenység, s mint olyan, a munkafolyamat specifikus alkotó része, — művészet is. (Különös munkafolyamat.) A művészet e minőségében az általános munkafolyamatban specifikusan különálló jelenség, mely vele nem egyenlíthető ki. Mivel specifikus dimenziója egy általános jelenségnek, megvan a maga különálló fejlődése, történelme. Ennek a specifikus tartalomnak az alapján különálló, öncélú és célszerű jellegzetességeket is nyer. Ez pedig, annak ellenére, hogy a művészet az általános emberi munkatevékenységnek része — egy bizonyos relatív értelemben szembeállítja vele.

Mint ahogyan az emberi tevékenységnek, fejlődésnek nincs valami kívülről adott nem-emberi célja, ugyanígy van ez relatív méretekben a művészettel is, mely viszonylag különálló történelmi jelenség az általános emberi és munkatevékenység történelmében. (Hangsúlyozni kell a „relatív” kifejezést, azért, mert abszolút értelemben a művészet társadalmi

létezésének végcélja csakis az emberért folytatott küzdelem lehet. Azonban a művészet nem tevékenykedhet az emberért, ha ezt nem tenné éppen relatív függetlensége, különálló társadalmi természete, relatív öncélú és célszerű jellege által.)

Mivelhogy nemcsak az általános emberi történelem elválaszthatatlan része, de különálló társadalmi jelenség is, a művészetre nem lehet közvetlenül érvényes semmilyen abszolút, külső, nem-esztétikai célszerűség. Ellenkezőleg, az általános, dialektikus és társadalmi törvényszerűségeket a maga specifikus törvényszerűségein keresztül érvényesíti.

A művészet létezése öncélú is — önmagáért való létezés, mivelhogy történelme és történelmi fejlődésének különálló törvényszerűségei, elvei vannak; mivelhogy sajátos szükségleteket teremt és elégíti ki; mivelhogy önmaga sajátosságát igyekszik megtartani, sőt kiszélesíteni. Hiszen másként e sajátos emberi szükségleteket nem is elégíthetné ki. A művészet társadalmi helyzete tehát azt mutatja, hogy amellet, hogy emberi, öncélú tevékenység (az emberi lét alkotótevékenységének és munkaképességének a komponense), esztétikailag is öncélú, hisz különálló történelmi jelenség, mely önmagát is mint önálló, történelmileg különvált jelenséget igyekszik továbbfejleszteni. Más kérdés az, hogyan fogjuk fel a művészet öncélú létezését: — vajon mint abszolút esztétikai öncélúságot, vagy mint esztétikai öncélúságot, mely nem zárja ki mind az emberi, mind az esztétikai célszerűséget. Hiszen azáltal, hogy a művészet az általános emberi alkotóképesség része, emberileg is célszerű, mert az ember összes (nemcsak esztétikai) tulajdonságait, lehetőségeit igyekszik továbbfejleszteni; igyekszik az embert emberibbé, emberségesebbé tenni.

Mint különálló történelmi jelenség, a művészet céltudatosan is igyekszik továbbfejleszteni önmagát; céltudatosan is igyekszik az embert és társadalmi életét esztétikusabbá tenni. Ez tehát azt jelenti, hogy a művészet esztétikailag is célszerű, és nemcsak az általános emberi tevékenység szempontjából.

A művészet tehát az esztétikus és nem esztétikus (vagyis általános emberi) célszerűség (céltudatosság) egyidejű érvényesítése.

Még egy harmadik tényező is meghatározza a művészet társadalmi helyzetét. A művészet egyéni szempontból is lehet öncélú és célszerű tevékenység. A különböző társadalmi viszonyok vagy az egyiket vagy a másikat szorgalmazhatják, de a két tényező egységét sohasem bonthatják meg teljesen. Az egyén, aki művészettel foglalkozik, akár mint alkotó, akár mint „fogyasztó”, végső fokon, ha jól megnézzük, mind a két célt szolgálja, még akkor is, ha ennek gyakran nincs tudatában. Mégis, ha az az illúzió támad az egyénben, aki alkot, vagy az alkotás fogyasztójában, hogy csak az egyik célt szolgálja — vagy valóban csak az egyik célt szolgálja ezen illúziója által —, ez döntően kihat az összes emberi lehetőségek, életmegnyilvánulások esztétikai és emberi értéké alakítására, e lehetőségek teljes értékű kihasználására, úgy az alkotó folyamatban, mint az alkotás megértésének folyamatában, mely nem más, mint az alkotás újraalkotása. E két cél közül csak az egyiket érezni és szorgalmazni annyit jelent, mint: vagy a művészet ellen vezetni inkvizíciót, vagy az ember és társadalmi élete ellen.

Mivel a valóságban gyakoribb eset az, hogy a művészet ellen folytatunk inkvizíciót, mint megfordítva, az ezzel kapcsolatos problémák szélesebb vizsgálatot igényelnek.

Az öncélúság nem azt jelenti, hogy a művészetben a célok hiányoznak és hogy a művészet céltalan. Arról van szó, hogy a művészet céljai „belső” célok, amelyek annak belső struktúrájából, különös tudatformájából erednek, s ezen az alapon fejlődnek. Minden külső, társadalmi cél csak azáltal kap jelentőséget a művészetben, ha átalakul ennek belső céljává, s úgy hat vissza a társadalom általános céljaira. — Az ilyen filozófiai felismerés rendkívül lényeges, mert konkrétan is meghatározza a művészet társadalmi helyzetét. Ugyanis az ilyen felismerés azt jelenti, hogy a művészetet bármilyen közvetlen társadalmi nyomás, erőszak, bármilyen közvetlen nem-esztétikai cél (mely nem számol a művészet belső esztétikai és az itt átalakult társadalmi világ törvényszerűségeivel), devalorizálja és megfosztja specifikus társadalmi szerepétől. A társadalmi élet a művészetben annak specifikus törvényszerűségein keresztül alakul át, és csak így válhat jelentős visszaható tényezővé a társadalmi életben. — Ebből azonban nem kell olyan következtetést levonni, hogy a művészet belső céljai kizárják a szélesebb emberi-társadalmi célokat, a társadalmi hatást és célszerűséget a művészettel szemben. Hiszen éppen itt, ezen a ponton, a kölcsönhatás a művészet és a társadalmi élet között nagyon is szemmel látható! A társadalom létezése az oka a művészet társadalmi létezésének is, azonban a művészet, amint egyszer a társadalomban létrejött és mint viszonylag független jelenség továbbfejlődik, önmagának is az oka és önmaga részéről is végez oksági hatásokat a társadalomban. Az a tény, hogy a művészet viszonylag önálló jelenséggé fejlődik a társadalomban, annyit jelent, hogy minden külső társadalmi célszerűség a művészetben öncélúsággá, a művészi öncélúság pedig a társadalomban célszerűséggé változik.

A társadalmi lehetőségek művészi felhasználása a társadalom konkrét formáiból, annak természetéből nő ki, de a belső művészi cél és öncél erejével valósul meg. Ez a folyamat pedig egyidejűleg viszi tovább a művészet, de a társadalom fejlődését is.

A művészet a társadalmi hatások közepette változik, és változása szükségszerű. Eközben azonban szükséges az is, hogy e fejlődés viszonylagos „végén” továbbra is megmaradjon annak, ami a fejlődés viszonylagos „elején” volt — vagyis művészetnek. Különös jellegét semmilyen változás és fejlődés nem tagadhatja meg úgy, hogy ne tagadja meg magát a létezését is.

Mint ahogyan az anyag és a társadalom (mint különös szubjektummal rendelkező „élő anyag”) a változások és a fejlődés „után” is megmarad (megváltozott) anyagnak és társadalomnak, ugyanígy van a művészetrel is. Ha a művészet öncélúságát nem ismerjük el, illetve ha abszolút célszerűségeket tulajdonítunk neki, megfosztjuk belső céljaitól és fejlődésének belső lehetőségeitől, de ugyanakkor kizárólag külső, nem-esztétikus célok hatáskörébe vezetjük. Itt azonban a művészet továbbfejlődésének lehetőségei eltűnnek. A társadalom adja a művészetnek a „nyersanyagot”, de a művészet „önenergiája” révén ebből többet csinál, mint ami, még ha az új termékben továbbra is ott van a nyersanyag és annak bizonyos tulajdonságai. Viszont jelen vannak az új tulajdonságok is ebben az új anyagban. A művészet mindig többet ad, mint kap, több kerül ki belőle, mint amennyi belekerült. Ez azonban olyan csoda, amit meg lehet magyarázni, ha a művészet természetét nem választjuk el az emberi munka természetétől. Hiszen — az emberi munka természetének az

alapján — az emberi társadalom is állandóan többet kap a természettől, mint amennyit annak leküzdésére a saját erejéből belefektet. Éppen azáltal, hogy a természet erőit egymás ellen kihasználja, egymás ellen küldi harcba, de a maga javára, tud az emberi társadalom ilyen impozáns fejlődést felmutatni.

A művészet „ősenégiája”, a művészi tehetség titkai, a művészet mágiája — mindez nem más, mint a munkaerő természetének egy rendkívül különös szubtilis esete.

A művészet és a művész nem veszi át, nem helyezi át a társadalmi jelenségeket csupán a művészetbe. Ha így cselekedne, semmit se cselekedne. A művészet mindenekelőtt alkotás, a művész mindenekelőtt újat alkot, ez pedig annyit jelent, hogy a meglévőt átalakítja, újra megalkotja, új értékeket ad hozzá.

Az emberi munka nem egyszerű átalakítása a testben rejlő természeti energiának a munkafolyamatban. A munka tipikusan emberi és társadalmi tényező, fő tulajdonsága abban van, hogy nagyobb értékeket teremt, mint amennyi szükséges a munkaerő saját reprodukálásához. Ennek köszönve a társadalmilag megszervezett és ésszerű munka a társadalomnak több energiát, erőt és hatalmat ad, mint amennyit a természettől elvesz vagy annak leküzdésére fordít.

A művészet és művészi alkotás sem a társadalmi jelenségek egyszerű átalakítása az alkotófolyamatban. A művészet tipikusan esztétikai jelenség. Fő tulajdonsága abban van, hogy a társadalmi jelenségeknek nagyobb értéket, azaz új értéket ad, ezeket új (esztétikai) törvényszerűségek szerint átalakítva. A művészetnek és a művésznek szüksége van újabb és újabb társadalmi jelenségekre. E nélkül a külső hatás nélkül képtelen akármilyen alkotásra. Éppen a társadalmi jelenségek reprodukálják az alkotóképességét. Mégis, a művészet ennél többre képes, és ezért nem csupán reprodukálja azt, ami az alkotóképességét reprodukálja — vagyis a társadalmi jelenséget. Ennek a szükségszerű következménye az, hogy a művészet többet ad a társadalomnak, mint amennyit kap tőle.

Visszatérve a célszerűség és öncélúság problémájához, most már tisztábban látjuk e két cél kölcsönhatását a művészetben. Nem létezhet sem művészet, sem fejlődés a művészetben, csakis külső, nem-esztétikai hatások és célszerűségek következtében és érdekében. Ehhez a belső esztétikai alapfeltételek kialakítása a döntő. De a belső alapfeltételek kialakítása éppen a művészetre vár, mert ez az az alap, amelyre épülve a külső társadalmi hatások esztétikai értéket nyerhetnek. A művészetnek semmilyen más társadalmi tudatforma nem adhat, nem kölcsönözhet esztétikai alapot — hisz ezt éppen ő maga teremti meg. Viszont ha a művészet az alkotófolyamat belső feltételét megteremti, ezáltal meghatározza a külső hatások lehetőségeit is. Más részről, a művészi alkotófolyamat belső feltételeinek kialakulása, a külső hatások belső felgyarapodásának a történelmi terméke, amely itt átalakul és visszahat a külső hatásokra, a nem-esztétikai társadalmi lényre, valamint a nem-esztétikai jellegű tudatformákra.

A politikai eszteticizmus — helyesebben az esztétizált politicizmus — a problémát nem ebben az antinomikus és reverzibilis viszonyban veti fel. Az ilyen módszer alapján a művészet fejlődése nem a külső célszerűség és a belső öncélúság egyidejű viszonya, hanem külső célok függelége,

epifenomén, amely nem alkot önmagában is újat. Külső célok felé azonban reális fejlődés — amely alkotást képes létrehozni — nincs. Alkotás csupán az emberi öncélúság és célszerűség, valamint az esztétikai céltudatosság és öncélúság egységében alakulhat ki a művészetben.

A külső célszerűség abszolutizálása, egyoldalú ráerőltetése a művészetre, a művész alkotószerepének a leértékeléséhez vezet.

De nem kisebb elméleti nehézségek merülnek fel akkor is, ha csak az alkotófolyamat öncéljairól beszélünk, annak ugyanolyan célszerű jellege nélkül. A művészi alkotófolyamat öncélúságát sem lehet abszolutizálni. A művészet célja nem az, amit az esztétikai formalizmus tulajdonít neki. Azáltal, hogy a művészet különálló jelenség a társadalomban és a társadalmi tudatformák között, meghatározott társadalmi szükségékből nő ki, és meghatározott szükségeket elégít ki. Tehát viszonylagos önálló tartalma van, ami még nem jelenti azt, hogy csupán és kizárólag önmagáért van. Az ilyen véglet a problémát ideológiailag is elferdíti. Az ilyen ideológiai elferdítésnek az okát pedig a társadalom anyagi alapjában, különböző társadalmi osztály- és anyagi érdekek harcában kell keresni. Ezekkel itt nem szükséges foglalkoznunk.

Az esztétikai formalizmus a művészet társadalmi helyzetét nem erősíti. Ugyanis ez a felfogás a művészet öncélúságát abszolút céltalanságnak érti. Ezáltal elveszti monisztikus, antropocentrikus jellegét. Nem az embert teszi az összes viszonyok és értékek öncélú és célszerű kölcsönhatásai közé. Az embertől elfordul, valami mást helyez az ember fölé, mint ami ő maga, s ezáltal mizantrop irányúvá válik. A művészet öncélúsága nemegyszer s mindenkorra előre megadott lényeg, hanem olyan lényeg, amely újra és újra keletkezik a fejlődés folyamatában. A művészet azáltal lesz öncélúvá, hogy külső, társadalmi, nem-esztétikai jelenségeket alakít esztétikai jelenségekké, melyek egyidőben tartoznak a művészethez és a társadalomhoz. Ennek a folyamatnak a végcélja az ember, de a művészet továbbfejlesztése is. A művészet nem alkothat az emberért, ha nem választja világosan el határait mindattól, ami nem művészet, ha nem fejleszti magát tovább mint művészetet, ha a nem-esztétikai jelenségeket nem teszi esztétikai jelenségekké — vagyis ha nem céltudatos és öncélú jelenség.

A művészet úgy teszi a legtöbbet az emberért folytatott küzdelemben, ha azt, amit tesz, mint művészet teszi, úgy válik legjobban humánus jelenséggé, ha megmarad művészetnek, ha a maga esztétikai törvényszerűségei szerint alakítja át a társadalmi életet. Különben a társadalomban nincs rá szükség, — helyettesítője akad sok is.

KÖLCSÖNHATÁS

Kétségtelen, hogy a művészetnek van egy esztétikai és egy, a társadalomban és annak valamennyi tudatformájában angazsált oldala. Csupán az esztétikai jelleg meglátása s különválasztása mint valami „kvinteszencia” csupán elméletileg lehetséges.

A művészi alkotás folyamatában az esztétikai jelleget ugyanúgy nem lehet elválasztani a művészet társadalmi elkötelezettségétől, mint ahogyan nem lehet annak a társadalomban angazsált viszonyát elválasztani az esztétikai lényegtől. E két viszony a művészi alkotásban nem egymás mellett létezik, hanem egyik a másikán, még helyesebben egyik

a másikában alakul ki. Ennek az értelme abban van, hogy a művészetnek e két jellegzetessége úgy viszonyul egymáshoz, mint ahogyan a tartalmas forma és a megformált tartalom viszonyul egymáshoz. Ennek megfelelően a művészet esztétikai lényege sem képes arra, hogy önmagáért és önmagában egzisztáljon. Ez azonban vonatkozik a művészet társadalmi elkötelezettségére is. A művészet esztétikai lényege úgy jelenik meg, mint a művészet társadalmi elkötelezettségének a formája s megformálója. Mikor e fejtegetést ilyen irányba tereljük, nyilvánvaló, hogy a két megnevezett fogalom határán belül éppen a tartalom és a forma viszonyulásáról mint egy különös megnyilvánulásról beszélünk. A tartalmas forma és a formában jelentkező tartalom mintha azt is jelentené, hogy a művészetben kétszeres tartalom viszonyul kétszeres formához, mintha a tartalomban megjelenő forma a forma korrigálását, a formában megjelenő tartalom pedig a tartalom korrigálását jelentené. Mindezt lényeges kihangsúlyozni a művészettel kapcsolatban, mely az összes társadalmi tudatformák között egyedül rendelkezik domináns esztétikai lényeggel.

Amennyiben megállapítjuk azt, hogy az esztétikai lényeg (feltételesen forma) a művészetben mindig úgy jelentkezik mint a művészet társadalmi elkötelezettségének a formája (feltételesen tartalom) — megállapíthatjuk a következőket is, és ezáltal a probléma másik oldalát is megvilágítjuk: lehetetlenség nem észrevenni azt, hogy a művészetben a társadalmi elkötelezettség is lehet (ugyancsak feltételesen) az esztétikai értékek megformálója, (ilyenkor éppen az esztétikai lényegben látunk tartalmat). E viszony következtében minden, ami „bekerül” a művészetbe, mint nem-esztétikai, társadalmi jelenség és tudatforma, ott esztétikai síkra emelkedik, és esztétikai megformálásban jelentkezik. Más részről, az esztétikai oldal is e viszonyban társadalmilag elkötelezetté válik. Voltaképpen az esztétikai lényeg csakis azáltal válik azzá, ami, vagyis esztétikaiává, ha a valóság realitásából táplálkozik és arra akar visszahatni; annak síkjára soha nem zuhan, ellenkezőleg, annak a síkját a maga síkjára emeli, s úgy hat vissza rá. Amikor ezt teszi, a realitást nem-esztétikai formájától és tartalmától megfosztja, és tulajdon esztétikai formájában és esztétikussá vált tartalmában átdolgozva adja meg, úgy, hogy az a végén még mindig (bár új esztétikai formában és egyéni kikerekítettséggel, valamint esztétikussá vált tartalommal is) megmarad annak, ami volt, vagyis társadalmi-emberi lényegnek.

A műbírálatnak van két véglete, amely ugyan a művészet és irodalom egyes korszakaiban is meglelhető, de soha nem az igazán nagy művészi alkotásokban. Az egyik e két véglet közül az eszteticizmusra való törekvés, és annak egyirányú abszolútizálása. A másik véglet a művészet társadalmi elkötelezettségét abszolútizálja a maga irányában. Pedig az egész művészet- és irodalomtörténet arra utal, hogy az eszteticizmus mint esztétikai formalizmusra való törekvés, azaz mint hipereszteticizmus (mely azáltal, hogy csakis önmaga szubjektivitását akarja adni, társadalmi tartalom nélkül) a művészetet és irodalmat voltaképpen esztétikai értékeitől fosztja meg. Az esztétikai jelenség a művészetben ugyanis egy meghatározott társadalomnak lehet arányosan megfelelő formája, de semmiképpen sem csupán önmagának. Az esztétikai lényeg nem önmagából lesz esztétikaiává (gyönyörködtetően arányossá vagy aránytalanná), hanem azáltal, hogy a társadalom konkrét általánosságát

formálja át tulajdon végtelen szubjektív-objektív forma-gazdagságával. A társadalmi tartalmat önmaga imaginárius arányaihoz formálja, de nem veti el. A társadalmi tartalom itt imagináriussá lesz egy más formában és arányosításban, ám mégis megmarad társadalmi jellege, de jelentősége is. Minél gazdagabb, szerteágazóbb és átfogóbb a nem-esztétikai tartalom (mely szükségszerűen társadalmi tartalom is — mi más lehetne?), annál gazdagabb és átfogóbb, annál kimeríthetlenebb a lehetőség, amely megformálásra készlet; annál kimeríthetlenebb a formának a lehetősége is, amely a tartalmat arányosítja, átalakítja, imagináriussá — azaz a művészi alkotásban és alkotófolyamatban esztétikussá teszi.

A művészi jelenségben tehát a forma nem születik a tartalom előtt, hanem azzal egyszerre; a tartalom sem születik a művészi alkotásban a formán kívül, hisz itt csakis úgy létezik mint esztétikus formában jelentkező tartalom. Ha a tartalom teszi a formát tartalmilag esztétikussá, úgy a forma a tartalmat változtatja formailag esztétikussá. Itt nem arról van szó, hogy a művészi alkotás esztétikus legyen (mintha ezt az esztétikust lehetne adagolni a tartalomhoz). A művészet „esztétikus” lehet hiperesztéticizmusa által is, de ezáltal még mindig nem válik művészetté. Arról van szó, hogy az igazi esztétikai érték konkrét esztétikai érték, „elitárgyasult” esztétikai érték (a társadalmi jelenségek átalakításában), és nem tartalmatlan arányokon alapuló érték.

Ebből tehát azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a forma nem lehet tartalmas forma, s a tartalom sem lehet esztétikailag megformálva a társadalmi tartalom konkrét arányai nélkül. A művészet azáltal lesz esztétikai jelentőségűvé, hogy valamilyen konkrét társadalmi tartalomnak arányos vagy esztétikailag aránytalan, de mindenkor egyéniséggel kikerekített esztétikai formájává válik. Ha a művészi forma a társadalom konkrét arányosságából nő ki, ha a forma ezáltal tartalmas, konkrét esztétikai formává válik, ezáltal mérhetetlenül kiszélesül az esztétikai jelenség határa, s többé nem lehet beszélni csak kimeríthetetlenül gazdag és sokféle esztétikai formáról, hanem kimeríthetetlenül gazdag esztétikai tartalomról is a művészi alkotásban. Mivelhogy a határ nemcsak a tartalomban vagy a formában, hanem mind a kettőben szélesül, mindenkor úgy tűnik, hogy az esztétikai jelenségnek a természete megfoghatatlan. S valóban megfoghatatlan is, azért, mert nemcsak a formában, hanem a tartalomban is jelentkezik, azáltal, hogy a tartalom esztétikai formában jelentkezik és fordítva.

Valaki azt mondhatná, hogy a problémának ez a kifejtése tagadja a forma autonómiáját. Az ilyen észrevételnek azonban nincs létjogosultsága, mert az előző kifejtés csak a tartalmatlan forma autonómiáját tagadja. Az egész előző kifejtésnek a célja az, hogy meghatározza a forma autonómiáját, éppen a tartalom determinációja segítségével. A forma nem azáltal lesz esztétikus jellegűvé, hogy abszolút tartalmatlan autonómiára törekszik; hogy minden tartalmat magából kitalál. Tartalmatlansága által a forma nemhogy nem „tisztul” meg, hanem éppen elformátlanodik. Az abszolút tartalmatlanságra való törekvés nem lehet társadalmi törekvés. Ám az ilyen törekvés ontológiailag és gnoszeológiailag is teljesen lehetetlen. A tartalmatlanságra való törekvés, a forma „megtisztítása” azt jelenti, hogy elvetjük a valóság konkrét és univerzális tartalmát, arányait és aránytalanságait, és vulgáris tartalom foglalja el

helyüket. Hisz tartalom nélkül forma nincs. A forma tartalmatlansága éppen abban nyilvánul meg, hogy nem a konkrét társadalom univerzális tartalmát alakítja és alkotja esztétikussá, hanem értelmetlenség és tárgyatlanság foglalja el a helyét.

Az eddigi esztétika abban a felfogásban élt, hogy a forma az esztétikai funkció hordozója a művészetben. Az esztétikai jelenség a felszínen valóban így fest. Mint ahogyan a politikai közgazdaságban is úgy látszik, hogy az áru értékét a csereérték határozza meg, s nem a beléjük fektetett társadalmilag szükséges munka mennyisége, ugyanúgy a művészetben is az a látszat, hogy az esztétikus lényeg a formában van, a forma határozza meg a tartalmat, és nem fordítva. Hogy ez nem így van, csak akkor látjuk be, amikor tudatosan megkísérülünk tiszta formákat alkotni, helyesebben „előállítani”. Ilyen kísérlet esetén mindig azt érezzük el, hogy a tartalmi érték eltűnése által megszűnik a forma értéke is. De erről akkor is meggyőződhetünk, amikor a konkrét társadalom univerzális tartalmát tagadjuk és tartalmatlan értékű formát kísérülünk létrehozni. Más esetben erről úgy győződünk meg, ha a művészet történetét tanulmányozzuk, és egész történelmi korokat teljesen művészet nélkül találunk a különböző ideológiai hatások következtében.

Hogy a forma értékét a tartalom esztétikai értéke határozza meg, erről csak akkor győződünk meg, amikor a giccs ingoványait vizsgáljuk, mert itt a forma valóban tartalom nélkül jelentkezik, nem is annyira megtisztulva, mint amennyire formátlanul, esztétikai arányok és aránytalanságok nélkül. Amikor azt hisszük, hogy a formát kell előzőleg megalkotni esztétikai törvényszerűségében, hogy a tartalom esztétikussá váljék, tulajdonképpen a szubjektív idealizmusnak rendkívül szublimált követőjévé válunk.

Más a helyzet akkor, amikor konkrét társadalmi tartalmat akarunk esztétikai tartalommal átalakítani, esztétikai formában. Ekkor a helyzet azt mutatja, hogy az esztétikus tartalom csupán esztétikus formában jut kifejezésre, vagyis a tartalmat és formát egyszerre alkotjuk mint esztétikai jelenséget.

Amikor az okok után kutatunk, megállapíthatjuk, hogy az esztétikussá átalakított társadalmi tartalom adja a forma esztétikus értékét is. Azonban ez a felismerés csupán ontológiai szempontból lényeges, vagyis abból a szempontból, amikor az okok után kutatunk. Gnoszeológiai, amikor a művészi alkotófolyamatot vizsgáljuk, a forma és tartalom értéke szinte egyszerre jelentkezik és egyszerre határozza meg egyik a másikat, ugyanúgy egyszerre növeli egyik a másik értékét. Gnoszeológiai szempontból, amikor a művészi alkotás értékét akarjuk meghatározni, számunkra a művészi alkotás formájának értéke nem csekélyebb a tartalom esztétikai értékénél. Számunkra a művészi alkotás mint kétszeres esztétikai tartalom- és forma-viszonyulás jelenik meg, amelyben felváltva válik tartalommal az, ami előzőleg forma volt, és fordítva; amelyben a forma alakítja a tartalmat és fordítva; amelyben a forma a tartalom által lesz igazán művészi forma és fordítva.

A művészet társadalmi elkötelezettségét vizsgálva, azt láthatjuk, hogy gyakran jelentkezik olyan elméletek, amelyek a művészetet merő társadalmi gyakorlatként fogják fel és abszolutizálják azt a dimenzióját, amellyel a társadalmi életbe hatol. Ezáltal azonban abszolutizálódik az az értelmezés és értékelés is a művészetrel kapcsolatban, amely csu-

pán relatív értelemben helyénvaló és bizonyul igaznak. Az ilyen esetben kiderül az, hogy az ilyen elméletek az esztétikai érték megvalósulását a társadalmi tartalom közvetlen és nem-esztétikus jellegő bemutatásában látják. A művészet társadalmi elkötelezettségét nem esztétikai alakban akarják véghezvinni, hanem közvetlenül. (Miért akkor a művészet?) Az ilyen elméletek az esztétikai értéket a társadalmi tartalom közvetlen nem-esztétikus bemutatásában látják. Ez a jellegzetesség az ilyen elméleteknek absztrakt politikai jellegű ad, mely a művészet számára esztétikai recepteket készít, de a társadalmi tartalmat is unidimenzionális tartalomnak képzelel el, amelyet lehetséges egy meghatározott esztétikai formában — tulajdonképpen sablonban kifejezni. Az ilyen politizált és agyonpolitizált esztétikai elméletek a társadalmi életet sem sokoldalú tartalomként érzékelik, mely egy adott korban végtelen sok formában alakul ki és fejlődik tovább — s éppen ezért a művészi világban is csak így és sehogyan másként nem létezhet. Az ilyen agyonpolitizált elméletek azt bizonyítják, hogy milyen kevés közül van a társadalom tudományos, illetve a művészet esztétikus felfogásához. Tehát az ilyen elméletek csak pillanatnyi — nem is társadalmi, hanem politikai — szükségleteket akarnak kielégíteni. Helyesebben, és politikailag kifejezve, csupán a társadalom egy részének a szükségletét!

Szocializmusunkban az ilyen politikai elméletek, amelyek napjainkban igen számosak, mivelhogy a művészetet és kultúrát közelebb kell hozni a társadalmi valósághoz, a munka szerinti javadalmazáshoz, a jövedelem elveihez stb. — szintén a társadalom egy részének a szükségleteit akarják kielégíteni, és nem az egész társadalom szükségleteit. Társadalmunkban az ilyen politicizált esztétikai elméletek bürokratikus szükségleteket elégítenek ki, de hajlamosak arra is, hogy a művészetet a társadalom kulturálatlan részeinek szükségleteihez „közelítsék”. (Ezúttal nem célunk ennek a problémának a bemutatása).

C É L O K

A természet valósága csak a társadalmi valóság által érvényesül és lesz érték az ember számára. A társadalmi valóság végtelenül gazdag tartalmában és formájában tagadhatatlan, hogy számos esztétikai érték is van. Az azonban, ami eleve megkülönbözteti a társadalmi valóságot a művészi valóságtól, éppen azt mutatja, hogy a társadalmi valóságban az esztétikai jelleg csak egy tényező a sok közül. A történelmi fejlődés ez ideig azt mutatja, hogy a társadalmi valóság és a társadalmi viszonyok nem formálódtak az esztétikai törvényszerűségek szerint is. A társadalmi életnek és a társadalmi viszonyoknak mindössze egy igen kicsiny része volt és van esztétikailag kialakítva, és csak egy kis része bír esztétikai tartalommal és formával. A társadalmi valóság és társadalmi viszonyok azonban mind jobban, a társadalmi lény teljes egészében és totalitásában, esztétikailag is kibontakoznak (mind tartalmi, mind formai szempontból). A történelmi fejlődés azt mutatja, hogy a társadalmi valóság mindinkább kialakítja egy hosszú perspektívában az esztétikai törvényszerűségeket, amelyek ez ideig kizárólag a művészi alkotásban voltak teljes értékűek. Mindez azonban nem változtat a tényen, hogy a társadalmi valóság a fejlődés mai szakaszán nem esik

egybe a művészi valósággal, sőt mi több, kiegyenlíthetetlen vele. A művészi valóságban kezdettől fogva minden nem-esztétikai jelleg csak egy komponens az esztétikai mellett, sőt a nem-esztétikai is csak az esztétikai jellegzetességen keresztül nyer bizonyos értelmet. Vagyis: a nem-esztétikai jelenség esztétikaivá válik, csakhogy művészi tartalommal telítődjék. A művészi valóságban nem-esztétikai jellegzetességekről csak is az esztétikai jellegzetesség keretein belül lehet beszélni. Már ez a néhány példa is azt bizonyítja, hogy a társadalmi és művészeti valóság között óriásiak a különbségek, és egymással nem egyeztethetők össze. Tulajdonképpen itt még mindig két ellentétes értékű és irányú törvényszerűségről beszélhetünk, melyek bár egymáshoz közelednek, mégis mindig távol vannak egymástól. Ennek következtében a művészi valóság kénytelen a maga keretein belül, önnön belső esztétikai törvényszerűségének megfelelően, minden társadalmi valóságból érkező nem-esztétikai jelenséget (vagy részleges esztétikai jelenséget) teljes esztétikai értékűvé tenni. Ez, első pillantásra csak még jobban növeli a különbségeket a művészi és társadalmi valóság között. Ez azonban csak látszat. Mindez ugyanis visszahat a társadalmi valóságra és esztétikusabb valósággá teszi, mint amilyen volt. A társadalmi valóság esztétikai kialakításával párhuzamosan csökkennek a művészi és társadalmi valóság közötti esztétikai különbségek. Az esztétikai jelenség teljes megvalósulása a társadalmi valóságban fokozatosan eltörli a különbségeket az „ideálisan”, esztétikailag, művészileg megalkotott élet és a „naturalisztikusan”, nem-esztétikusan, nem-művészien létező társadalmi élet között. Főlegesen külön említeni, hogy ez a különbség csak végtelen történelmi perspektíván keresztül csökkenhet. Szóval a különbség eltűnése antinominális ellentmondás. A művészi valóság esztétikailag megalkotott, koncentrált (társadalmi) valóság, koncentrált szív és értelem, koncentrált totalitása a különböző individuális típusoknak. Mindaddig, míg mindez nem jelentkezik a társadalmi valóságban ugyanilyen koncentrált esztétikai intenzitással, meglesz a különbség a részleges esztétikai-társadalmi valóság és teljes esztétikai-művészi valóság között. Ha a fejlődés követelménye az, hogy a társadalmi viszonyok a művészi-esztétikai lényegben is megmutatkozzanak, ugyanúgy áll az is, hogy a művészetnek is meg kell mutatkoznia a társadalmi élet mindennapjaiban. A fejlődés és a ma követelménye között azonban még jelentős különbségek vannak. A ma követelménye ugyanis még mindig az, hogy a művészet, ha művészet akar lenni, bizonyos transzformáló folyamaton szűrje át a részlegesen esztétikus társadalmi valóságot. Ennek jellege a művészetben totalisan esztétikaivá lesz. Ez látszólag még nagyobb különbségeket hoz létre a művészet és a társadalmi valóság között. Feltételezzük, hogy ez így is van. A fejlődés szempontja mégis oda vezet, hogy a társadalmi és művészi valóság között a különbségek végül is csökkennek, mert a művészi valóság szocializálódása és a társadalmi valóság művészi átlényegülése törvényszerűen ide vezet. Azok a különbségek, melyek a művészi és a társadalmi valóság között a történelmi fejlődés mai szakaszán léteznek, a művészi valóságnak egy társadalmilag szükségszerű idealizmust kölcsönöznek. Vajon ez az idealizmus hozzájárul-e majd, és ha igen, hogyan járul hozzá, a társadalmi valóság „teljes” esztétikai jelképének kialakulásához? Csupán az a kérdés, hogy az ilyen művészi idealizmus reális, megvalósítható perspektí-

vája által hogyan fogja átdolgozni és „teljes” esztétikai értékűvé tenni a társadalmi valóságot úgy, hogy az továbbra is megmaradjon társadalmi valóságnak. Másrésztől, ennek a művészi idealizmusnak olyan értékekkel kell bírnia, mely a művészi és társadalmi valóság közötti esztétikai különbségeket csökkenti. A művészet idealizmusával kapcsolatban ezért szükséges kihangsúlyozni annak reális, megvalósítható perspektíváját (művészet bírhat illuzórikus, értéktelen idealizmussal is, mely ellenkező irányban hat). Nemcsak a társadalmi valóságnak kell közelednie a művészeti valósághoz, hanem fordítva is. Nemcsak a társadalmi valóság formálja a művészi valóságot, mint egy különös tudatformát, „nyers” tartalmat nyújtva neki, hanem a művészi valóság is a társadalmi valóságot, akként, hogy szocializálódása által esztétikai értékeit „szétsugározza”. Ez a folyamat tartalmi és formai vonatkozású.

Nyilvánvaló tehát, hogy a fejlődés mai fokán a művészi valóság, a művészet nem adhatja vissza a társadalmi valóságot meghamisíthatatlan közvetlenségében. Ellenkezőleg, a művészetnek meg kell alkotnia az abszolút, totális esztétikai értékű társadalmi valóságot, tulajdon művészi határain belül, hogy ezáltal a fejlődésnek egyik alkotó eleme legyen. A társadalmi fejlődés mai fokán tehát a művészet aktív komponens, mert esztétikai mivoltában nem másolja, hanem mindenekelőtt alkotja a valóságot.

A mai művészi meglátás nem lehet a társadalmi valóság közvetlen realitásában adott képe. A társadalmi valóság részleges esztétikai törvényszerűségei szülnék bizonyulnak a művészi valóság mindent átfogó, általános esztétikai törvényszerűségeihez viszonyítva. A történelem által létrehozott különbség a perspektívában csökken, de ma még hat. Éppen e különbség felértékelésében van korunk művészetének nagy értéke. Ennek bemutatásán keresztül válik korunk művészete a társadalmi fejlődés komponensévé.

Ez a különbség rámutat arra is, hogy a művészet fejlődési útja nem az eszteticizmus, mert az eszteticizmus a társadalmi és művészi valóság között a különbségeket nemcsak a jelenben, hanem a perspektívában is növeli. Ez más részről rámutat arra is, hogy a művészet fejlődésének célja nem lehet a társadalmi valóság abszolút naturalizmusában, esztétikátlanul megadott „tükörképében”. A társadalmi valóság ugyanis mindinkább veszít nem-esztétikai értékéből, és esztétikai értékűvé válik. E két út közül egyik sem adekvát a művészet fejlődése szempontjából. A művészet fejlődése végső fokon egy harmadik úton halad. Ezen az úton egy mind teljesebb esztétikai értékűvé váló társadalmi realitás tükröződik vissza, illetve alakul át a művészetben. Az ilyen esztétikussá váló társadalmi realitás approximatív, nincs készen megadva sem a fejlődésben, sem annak a „végén”. Nyilvánvaló, hogy ez a tény örökké biztosítani fogja a művészet alkotó szerepét a társadalmi fejlődésben. Az eddigi művészeti irányok (a realizmust, sőt a naturalizmust is beleértve) céljaikban nem a társadalmi valóság közvetlenül hű bemutatását kísérik meg. Ez a művészetet mindenkor megfosztotta művészi jellegétől. A művészetek a társadalmi viszonyokat közvetett módon mutatták be, azáltal, hogy átdolgozták sajátos esztétikai törvényszerűségeiknek megfelelően, sőt abban sajátos esztétikai törvényszerűségeket fejlesztettek ki. A művészet ezáltal eminens módon változtatója a társadalmi valóságnak; a társadalmi valóság egyik alkotója, semmiképpen

sem másolója. Többé-kevésbé minden kor művészete ezt a hivatást töltötte be.

Alki ebből a fejtegetésből azt a következtetést vonja le, hogy a művészet az egyetlen esztétikai értékkel bíró valóság, az azt a tény, hogy a művészet végső fokon domináns esztétikai valóság — absztrakcióvá változtatja. Ti. a társadalmi valóság is bizonyos szórványos esztétikai értékkel bír, ez ideig azonban nincs domináns esztétikai értéke. A történelmi fejlődés mai szakaszán a társadalmi valóság reális, részleges esztétikai jellegzetességeit a művészet ideális esztétikai totalitása és egysége helyettesíti. A mindjobban esztétikai értékű társadalmi valóság kibontakozásához pedig éppen a művészet járul hozzá a legjobban. A művészet a társadalmi valósághoz nem úgy viszonyul, mint kész, esztétikusan létező valósághoz, hanem mint olyan valósághoz, melyet esztétikailag kell megalkotni. S éppen ebben kell keresni a művészet eredetét: egy nem-esztétikai valóságot teljes, vagy domináns, vagy mindjobban esztétikai értékű társadalmi valósággá kell változtatni. Szemmel látható azonban, hogy nincs önmagáért történő és önmagát formáló esztétikai realitás a művészetben. Az ilyen művészet önmaga tautológiája lenne: a művészet nem önmagát formálja meg esztétikai törvényszerűségeiben (a szépből és annak változataiban). A művészet nem táplálkozhat önmagából. Ellenkezőleg, a művészet egy nem-esztétikai valóságot formál, változtat esztétikai valósággá, vagyis a művészi valóság a társadalmi valóságból táplálkozik, azt dolgozza fel önmaga belső törvényszerűségei szerint (melyek szintén hosszas társadalmi fejlődés eredményei). E művészi-esztétikai feldolgozás gyakorlatilag végtelen formagazdagságú.

Nincs művészi stílus, mely csak egy kornak felelne meg. Ám nincs olyan sem, amely minden kornak egyforma esztétikai intenzitással megfelelné. A valóság formáinak és végtelen gazdag tartalmának az esztétikai feldolgozása nem lehet unilaterális, uniformisszerű és univerzális; az esztétikai feldolgozás ugyanolyan végtelen tartalmú és formájú, ugyanolyan sokoldalú, sokszínű és sokirányú, mint maga a társadalmi valóság. A társadalmi valóság kisajátítása a művészet részéről az esztétikai jelleg kreációjának végtelen lehetőségeit tárja fel. Az esztétikai jelleg a művészetben már csak azért sem véglegesen megadott, mert a társadalmi valóság állandóan fejlődik. Az újabb tartalom pedig újabb esztétikai feldolgozást követel.

A művészetet esztétikai jelenségként kell érzékelni, de ez az esztétikai jelenség a társadalmi valóságért, vagyis az emberért van, nem pedig önmagáért. A művészet a társadalmi valóságot és az embert formálja állandóan esztétikussá, tartalmilag és alakilag, nem pedig önmagát. Az a célja ezzel, hogy az ember élete szebb, esztétikusabb legyen (mint különös társadalmi tudatforma, ezért is jött létre).

A történelmi fejlődés szempontjából a művészi és társadalmi valóság kölcsönösen céljai egymásnak. Így elemezve a dolgokat e két valóság „nyitott” valóság, melyet egy definícióval, egy kategóriával, egy fogalommal nem lehet meghatározni. E két valóság nyitott könyv, mely egymásról beszél, egyik a másikat igyekszik megismerni, megérteni. A művészi alkotás esztétikai értékei a jövő felé fordulnak. Alkotás nem jöhet létre a múlt felé fordulásból (a már megalkotott csak a műveltség alapja lehet, az alkotás viszont csak ennek alapján, de ezen túl

kezdődik). A művészet a jövőnek reális, megvalósítható idealizmusa, víziója; reális azért, mert soha sincs meglegedve vele, és reálisan is esztétikussá akarja tenni. Ha a művészet a valóságot realitásként fogja föl, s mint reálisat alkotja esztétikussá, a jövő esztétikai víziója is közelebb kerül a jelenhez. Ha a ma társadalmi valósága reális esztétikai értéket kap, jövője is esztétikusabb lesz. Az ilyen művészet ezáltal különbözik minden olyan álművészettől, melynek szintén van esztétikai funkciója, de mégsem teszi a jelent (s ezáltal a jövőt) esztétikailag gazdagabbá. Ha csupán az ember biológiai természetét és szükségleteit akarná bemutatni, a művészet ilyen hatalmas esztétikai kreációra nem lenne képes. Az ilyen művészet halva született, hisz tisztán formalista, változó tartalom nélkül formái is megkövesülnek. A művészet csak azért képes örökké új esztétikai alkotásra és változásokra, mert az ember társadalmi-történelmi változó természetét és szükségleteit a maga törvényszerűségeinek megfelelően formálja, hisz éppen az örökösen változó társadalmi lény ad új kifejezést az embernek, mint biológiai lénynek. Az emberben és a művészetben a biológiai tényező a szociális tényező-kön keresztül válnak esztétikussá. Az még elképzelhető, hogy a művészet az ember biológiai alakjának és szükségleteinek bemutatását egyszer majd kimeríti, de hogy az ember szociális lényegét, társadalmi természetét is kimerítse, az nem. Nem véletlen, hogy éppen ebben van az ember tartalma és lényege, az ad neki emberi formát. A társadalmi tartalom állandóan változtatja az ember formáját, kifejezőerejét. Nélküle az ember formája állandó biológiai forma lenne. Ha nem is a szociális természet a motorja, de ez az alapja minden művészi próbálkozásnak. Ez az, ami megadja a művészi alkotás szabadságát, de egyszersmind meg is határozza függő viszonyát. Minden történelmi fejlődés (és emberi, szociális természet) konkrét, s egy adott helyzetben a kor viszonyainak összessége határozza meg. A művészi alkotás nem önkényesen folyik, hanem éppen a konkrétan jelentkező, történelmileg mindig meghatározott, és megismételhetetlen társadalmi valóságban.

Ha a művészet varázserejű alkotásokat hoz létre, amelyek megismételhetetlenek, az éppen azért van, mert a történelmi-társadalmi valóság is legtöbb vonatkozásban megismételhetetlen. Sőt: ez az egyéniség megismételhetetlenségében is visszatükröződik. Igazán nagy alkotás, nagy művészeti korszak a történelemben csak akkor keletkezik, amikor a művészeti törekvések a megismételhetetlen tulajdonságú társadalmi korokat mutatják be, természetesen a társadalmi korokban megisméltető általános vonatkozásokkal együtt. A művészetnek ilyen igazodása a valósághoz mintha elvetné az alkotás szabadságát. Ez azonban csak látszat.

A művészi alkotás csak a maga társadalmi viszonyaiban válik meghatározott alkotó munkává, csak ilyen viszonyok között válik szabadsággá. A művészi alkotás nem azért készül, mert viszonyaiban valami szabad, hanem az egyes művészeti irányzatok és a művészeti alkotótevékenység szükségszerű célja a szabadság, a felszabadulás minden maraditól, embentelentől, erkölcsmentől, csúftól... A művészi alkotás belső célja az emberi tevékenység esztétikai tökéletesítése. Éppen ezért a humanitás és az esztétikai jelenség, a művészi alkotófolyamatban örökké találkoznak.

Valaki megállapíthatja, hogy ilyen megfogalmazásban a társadalmi valóság a művészi alkotófolyamatban merő absztrakcióvá válik. A társadalmi valóság osztályok, rétegek, csoportok, pártok, egyének egysége; politikai, gazdasági, pedagógiai, pszichológiai, etikai, vallási, tudományos, s nem utolsó sorban esztétikai, de más szférák és dimenziók osztálytudattal áthatott egysége. A történelmi materializmus azonban nem azt mondja, hogy a művészet válogasson a társadalmi szférák és dimenziók között, csak azért, mert osztályjellegű tudatforma; hisz nem szabad, hogy tudatformája meggátolja a társadalom konkrét univerzalizálásának meglátásában. Az osztálytudat nem jogcím arra, hogy meghatározza: mit szabad és mit nem szabad bemutatni vagy alkotni a művészetben. A művészettől nem kell azt követelni, hogy semmi olyasmit ne mutasson be, ami ideológiai vagy osztályszempontból nem tetszik, hanem hogy mindent bemutasson, ha ezt igazán teszi. A művészet egy társadalmi jelenséget igazán csak úgy mutathat be, ha azt a társadalmi viszonyoknak összességében ábrázolja: egyidejűleg a társadalom felépítésén, irányzatain és döntő irányzatán keresztül. Mégis, az osztálytudatnak az alkotásban, a művészi igazságkeresésben határozottan óriási a szerepe.

Mi ez a szerep?

A művészi-esztétikai igazsághoz nem lehet eljutni; ha az alkotófolyamatban a társadalmat akár egyetlenegy szférájától is megfosztjuk, de úgy sem, hogy a társadalmi valóságot egyetlen szférájában polarizáljuk. (Az esztétikai politicizmus, vagy a modern esztétikai formalizmus a társadalmi valóságot egy szférájában polarizálja: vagy a politikaiban vagy a technikaiban.) A művészi-esztétikai igazság csak úgy érhető el, ha a társadalmi valóságot egységének és ellentmondásainak valóságában — totalitásában adjuk vagy alkotjuk. A művészi igazság nem egy esztétikai kutatás kezdetén van, absztraktkul, kész igazságként megadva, hanem magában a mindenkori esztétikai gyakorlatban, annak eredményeiben, valóságában. Az osztálytudat nem lehet mindenfajta tudatlanság és esztétikai tehetetlenség heurisztikája. Az osztálytudatot nem lehet heurisztikusan értelmezni. Az osztálytudat (mely az esztétikai alkotófolyamatban alkotó akar lenni) nem lehet megkövült hit, vallás, dogma. Ha nem az igazság világnézete vagy egyéni látomása az esztétikai-művészi tevékenységben, mely a valóság bemutatása, változtatása, alkotása által maga is változik, szerepe szükségképpen meggyengül. Végző fokon az osztálytudat mint felfogás nem a gyakorlati tevékenység kezdetén, hanem éppen annak eredményeiben mutatkozik meg. Az osztálytudat fogalma az esztétikai gyakorlatban is dialektikus fogalom, mely örökös fejlődésben van, és a társadalmi viszonyoknak dialektikus fölfogása. Ez a fogalom a fejlődés fogalmától elválasztva dogma, mely az alkotófolyamatnak sánt és. „A priori” nem létezik, ám a művészeti-esztétikai tevékenységtől sem lehet elválasztani. A művészeti-esztétikai tevékenység azonban nem arra szolgál, hogy általa felértékeljük vagy ellenőrizzük osztályfölfogásunk esztétikai vonatkozásának helyességét, hanem hogy a művészi-esztétikai gyakorlatban állandóan ellenőrizve, újból és újból kiértékeljük őket. A művészeti-esztétikai gyakorlat osztályfölfogásunk helyességét nemcsak értékeli, hanem ennek esztétikai vonatkozásait alkotja is. Ezeket az esztétikai vonatkozásokat a mindenkori realisan megadott társadalmi viszonyok nivójára emeli, és megtisztítja maradi sallangjaitól. Ilyen értelemben mondhatjuk azt, hogy a művészi

alkotófolyamat először megalkotja osztályfölfogásunk esztétikai vonatkozásait, s csak ezután ellenőrzi és emeli magasabb nivóra helyességét.

De térjünk vissza ismét a célokhoz egy új szempont alapján. Ha tüzetesebben tanulmányozzuk, számtalan különbséget találhatunk egyrészt a művészi valóság, másrészt a társadalmi gyakorlat és az emberi tevékenység között. A leglényegesebb különbség azonban az, hogy a művészi valóság *k o n c e n t r á l t* emberi-esztétikai valóság. A társadalmi gyakorlat részleges esztétikai valóság (legalábbis ez ideig). A társadalmi valóság, az emberi tevékenység egyrészt több a művészi valóságnál, mert magába foglalja ezt is. Másrészt azonban kevesebb nála, mert nem totális, nem koncentrált esztétikai valóság. Éppen ez határozza meg a művészet helyét a társadalomban. A művészi valóság létjogosultsága, értelme és célja éppen abban van, hogy az emberi társadalom valóságának részleges esztétikai jellegét teljes esztétikai tartalomná változtatja. A művészi valóság mint esztétikai tudatforma hat a többi nem-esztétikai társadalmi tudatformákra, és általában a társadalmi gyakorlatra. A leglényegesebb kérdés azonban mégsem ez, hanem az, hogy a kitűzött cél — hogy a részleges társadalmi valóságot teljes esztétikai valósággá változtassa — lehetséges-e.

Ha a művésztől fényképszerű visszatükröződést követelnénk, abban a hiszemben, hogy a mai társadalmi valóság teljes esztétikai különlegesség, a valóságról nem vennénk tudomást. A művészi értékek ezáltal nem emelkedhetnek magasabb esztétikai színvonalra. A társadalmi valóság ma még csak kis mértékben esztétikai jelenség. Éppen ebben a társadalmi hiányban van korunk művészetének minden inspiráló ereje és helye a társadalomban; éppen ezért létezik s ezért újhodik meg ismét a művészet. Ezt a csupán részben esztétikai társadalmi valóságot a művészet teljes esztétikai valósággá akarja változtatni. A művészetnek ilyen társadalmi szerepe nagymértékben hozzájárul ahhoz, hogy fejlődésének mai fokán még számos ideális elemet tartalmaz. Ezek az ideális elemek azonban egyben a távolabbi társadalmi fejlődés megvalósítható ideális elemei is lehetnek, ha valóban művészetről van szó, mely a valóságtól elrugaszkodik, de vele mégis kapcsolatban marad. Téves lenne a mai művészet számos ideális elemét csupán értelmetlen illúzióknak tartani. A művészet alkotó jellegű — a társadalom esztétikai vonatkozásait formálja, bár ez az alkotás nem a pillanatnyi adottságokra vonatkozik, mégis mindig valamennyi emberi, társadalmi adottsághoz tapad, melyet néha csak hosszas, távolabbi társadalmi fejlődés képes gyakorlatilag is megvalósítani.

A művészet mint tudatforma tehát kezdettől fogva alkotó, s ez kezdetben ugyan a visszatükrözés fokán áll, de messze fölé is emelkedik, s ezáltal a társadalmi gyakorlat megváltoztatással válik legfőbb céljává.

Tegyük fel a kérdést: van-e egyáltalán olyan tudatforma, mely az emberi tevékenység fényképszerű hatásán alapul? — Nincs, mert ez történelmi és társadalmi fejlődésének a végét jelentené. Ebben a problémában nem kell specifikusan esztétikai és művészeti problémát látni. A visszatükrözés nem speciális, hanem közös problémája valamennyi tudatformának. — A visszatükrözés valóban csak akkor válik problémává és problematikussá, ha a tudatformák megmaradnak a visszatükrözés fokán, s nem tudnak fölé emelkedni. A visszatükrözés fokának jelentősége abban van, hogy a művészi alkotásnak és esztétikai meglá-

tásnak konkrét jelleget ad, hogy egy konkrét társadalmi univerzalizálásra készlet, azaz konkrét viszonyt állít a művészi, esztétikai és a társadalmi valóság közé. Így a visszatükrözés ontológiailag és gnoszeológiailag nélkülözhetetlen, és kikerülhetetlen a művészi-esztétikai fenoménban is, olyan értelemben, hogy csakis rá támaszkodva és segítségével lehet alkotó magaslatra emelkedni. Éppen ez a fokozat határozza meg a művészi alkotófolyamat későbbi szabadságát.

A teljes determinációt és a teljes szabadságot nem a visszatükrözés fokán kell keresni, nem is tőle függetlenül, hanem a visszatükrözés és az alkotó fokozat egységében.

A művészi és esztétikai gyakorlat történetében voltak esetek, amikor a tevékenységeknek a lényegét a passzív vagy aktív visszatükrözéssel korlátozták. Ismeretes azonban, hogy ilyesmire csakis az anorganikus és organikus, de tudattal nem bíró valóság képes. A szociális visszatükrözés fogalma elsősorban abban különbözik ettől, hogy önmagát tagadja, főleg azért, hogy képes az alkotófolyamatba átcsapni, képes az alkotófolyamatnak helyet adni. A művésztől nem követelhető meg csupán a visszatükrözés, különösen nem abszolút értelemben. A visszatükrözés fokozata nélkülözhetetlen ugyan, mégsem egyetlen alapja a művészi fenoménnak; mindössze az első lépés és semmi több. A művészi alkotófolyamat semmiképpen nem feneklik meg ezen a ponton. A visszatükrözés fokozata a művészi alkotófolyamatnak nem abszolút determinációja, nem oka a művészet létezésének, hanem csak egy meghatározója vagy alapfeltétele.

A művésztől abszolút visszatükrözést követelni annyit jelentene, mint kiegyenlíteni a fényképezőgéppel, minden anorganikus, de visszatükröző képességgel bíró tárggyal, vagy a biológiai valósággal; ez annyit jelentene, mint kiölni a szubjektumot, a kultúrát, a lelket, a szellemét — az alkotó viszonyulást, melyre csakis a tudattal rendelkező lény képes. Az ilyen követelmény közelebb van az organikus, mintsem a társadalmi világ követelményéhez.

Sokféleképpen összehasonlíthatjuk a társadalmi valóságot az anorganikus és organikus (de tudattal nem bíró) valósággal, és sokféle különbséget észlelhetünk közöttük. A leglényegesebb összehasonlítás és különbség azonban az, hogy a társadalmi jelenségben az ember munkálkodó, alkot, tehát mindenhez munkája által viszonyuló lény. Csak ebben különbözik az ember mint társadalmi lény az anorganikus és organikus (de tudattal nem bíró) jelenségektől. Sőt, tovább menve, ezért különbözik egyik ember a másiktól is; csak ezért válik az ember jobban vagy kevésbé emberré. Csak ebből a különbségből kiindulva lehetséges egy valorizációs esztétikai rendszert kiépíteni. A munka következtében — mely nem közönséges gazdasági tényező, mint ahogyan azt sokan igen primitív módon hiszik, hanem minden társadalmi anyagi és szellemi érték kreációja — az ember mindenhez, mely tevékenységében segíti, pozitívan, s mindenhez, ami tevékenységében hátráltatja, negatívan viszonyul. Erre csakis az ember, a társadalmi alkotó lény képes; erre a visszatükrözés elméletén alapuló gyakorlat képtelen. A művészetnek a célja éppen a valorizált társadalmi viszonyok bemutatása. Azáltal, hogy az ember a kreációs folyamatban mindenhez viszonyul, testi, szellemi és lelki energiájával (mely a maga részéről előző hosszas történelmi fejlődés eredménye) áthatja környezetét. Ez a környezet

viszont őt magát gazdagítva visszahat rá. Így gördül tovább az emberi fejlődés. Ennek következtében az ember állandó, kölcsönös viszonyban van az őt körülvevő világgal, amely nemcsak természetes, de mindjebb társadalmi világ is. — A tárgyak között semmiféle tudatos viszonyulás nincs, így társadalmi viszonyuk sincs. Ilyen társadalmi viszonyulás csak szubjektumok között létezik, akik a világot helyesen vagy helytelenül szemlélik vagy alkotják. A szociális fenomén lényege ez, s ennek bemutatására a fényképezés, visszatükrözés elméletén alapuló esztétikai gyakorlat képtelen, mint ahogyan képtelen arra is, hogy bármilyen társadalmi viszonyulást érzékeljen, vagyis akár egyetlen tárgyat is apercpeciókkal, asszociációkkal érzékeljen. Csak társadalmi lény képes arra, hogy világosan érzékelje a tárgyak közötti tulajdonságokat, és így a viszonyulást létrehozza. Társadalmi lények vagyunk, és ezért képesek vagyunk arra, hogy a tárgyakat belülről szemléljük, sőt mindjebb belülről. Mivelhogy társadalmi lények vagyunk, mindig a felszíni jelenségektől a tartalmi lények felé közeledünk, s ezt éppen viszonyulásunknak köszönhetjük.

A társadalmi lényben az egész emberi civilizáció és kultúra újból és újból életre kel azáltal, hogy az ember alkot — azaz viszonyul.

A biológiai visszatükröződéstől óriási az út a szociális visszatükröződésig. Az előző totális; az utóbbi részlegessé lett, mert magába foglalja az alkotó viszonyulást.

Végtelenül sok lehetősége van újabbnál újabb esztétikai rendszerek kidolgozásának, hisz mindenkor az embert tevékenységével, vagy a tevékenységet az emberrel akarjuk megmagyarázni. E megismerésnek pedig számtalan lehetősége van.

Ha az embert és annak tevékenységét atomizáljuk, polarizáljuk, megszakítjuk az egésznek totális jellegét, helyesebben, ha az egészt részeire polarizáljuk, újabb és újabb esztétikai rendszerek meglátásának a lehetőségét tárjuk föl. Az ideológiai megismerés ilyenkor gyakran abban az illúzióban nyilvánul meg, mely feltételezi azt, hogy a rész az egészét helyettesíteni tudja, hogy a rész maga az egész, hogy az egész része nem más, mint maga az egész. S ennek megfelelően előállhat az az ideológiai illúzió is, hogy az egész részének esztétikája nem más, mint maga az egész esztétikája. Az ilyen ideológiai feltevés az elméletben arról vall, hogy az embernek és tevékenységének egyetlenegy megnyilvánulása, esztétikailag fölülmúlja a teljes embert, s annak teljes sokoldalú tevékenységét. Az ilyen elméleti meglátás azonban a valóság megismerése és változtatása szempontjából vajmi keveset jelent. — Amikor minderről beszélünk, az esztétika történetének lényegét kutatjuk. Az egész esztétikai fejlődés, valamint annak története arra mutat, hogy a részleges, egyes, egyoldalú tevékenységeket és emberi jellegzetességeket átfogó esztétikai rendszerektől, az úgynevezett poliverzális, polidimenzionális, polivalens esztétikai rendszerek felé haladunk. Az esztétikai fejlődés az ember jellegzetességeit és egyre sokoldalúbb tevékenységét mindjebb sokrétűségében igyekszik érzékelni. A valóság, tudat és érzés fejlődésének kerékvágásában halad az esztétika története is.

A társadalmi életnek és az emberi tevékenységnek újabbnál újabb felfedezetlen területei és ismeretlen tényei kerülnek az esztétikai átdolgozás titokzatos műhelyébe. Ahogy szélesedik az emberi és a társa-

dalmi tevékenység, úgy szélesedik többé vagy kevésbé esztétikai megmunkálása is. A társadalmi gyakorlat gazdagodása által szélesedik az általánosság fogalma, hisz a totalitás kategóriája csak a végtelen történelmi fejlődésben, a mindenkori konkrét társadalmi fejlődés kontinuitásában és univerzalitásában létezik, s válik azzá, ami — totalitássá. Az esztétika, s a művészet mint a társadalmi valóság különös tudatformái, a társadalmi gyakorlatot és emberi tevékenység továbbfejlődését anticipálhatják, de a fejlődést utólag is esztétikailag rendszerezhetik, átdolgozhatják. Mindkét esetben az esztétika és művészet jelentősége egyformán nagy.

AZ ALIBI FOGALMA A MŰVÉSZETBEN

(Befejező közlemény)

NIKOLA MILOŠEVIĆ

Volna azonban még néhány jelentős körülmény, melyek — látszólag — Flaubert tárgyilagossága mellett szólnak. A maga idejében ezekre hivatkozott a szerző is, amikor általában az írói eljárás személytelenségét és tárgyilagosságát bizonygatta. Flaubert ismert érvelése szerint az író tárgyilagosságának legjobb biztosítéka, hogy az irodalom, már a dolgok természete miatt, mindig egyetlen „eset”, egyetlen kibontakozás, egyetlen, szigorúan individuális, fiktív helyzet határain belül marad. Márpedig a tudomány arra tanít, hogy igen sok tényt kell összegyűjteni ahhoz, hogy jogunk legyen általánosítani. Flaubert nézete szerint az író ezért már elvileg sem bizonyíthat semmit. Azzal az egyéni esettel szemben, mely a szerző képzeletében él, és amely irodalmi művének tárgya, mindig szembeállítható egy másik eset, mely a józan ész csorbítatlan erejével amannak ellenkezőjét bizonyítja.

Flaubert-nek ez a szellemes magyarázata — mint ahogy méltán felfigyeltek rá — bizonyos mai esztétikai elméletek előfutára lehetne, és mégis nem kis mértékben egyoldalú és elfogadhatatlan. Még ha egyet is értenénk azzal a nézettel, hogy a tudós önállóan fejleszti ki koncepcióit, úgy, ahogyan azt korának szellemében Flaubert elképzelve, kétségtelen, hogy a humán tudományokkal egy kissé másképpen állnak a dolgok. A humán elméletek nagyobb része mögött valamilyen tendencia lapang, a tények sokaságának, átfogó és elfogulatlan, tisztán intellektuális vizsgálata itt ritkább. A humán gondolkodók általánosításai csak kifejezetten szubjektív világszemléletük palástjával szolgálnak gyakran. A filozófus vagy szociológus számára, különben, viszonylag kis számú adat is elegendő, hogy kifejezze azt, amit fontosnak tart. Ez, nemegyszer, teljesen elegendő ahhoz is, hogy elárulja azokat a törekvéseket, melyek egy-egy bölcséleti vagy szociológiai rendszer lényegét teszik. A pesszimista borúlátó hajlamát egyetlen problémáról való megnyilatkozása is elárulja.

Hasonlóképpen az író is, aki figyelmét és alkotó képzeletét egyetlen „eset” irodalmi feldolgozására összpontosította, még ha szigorúan egyéni is alakjait meg a cselekményt, bizonyos irányzatosság kifejezője lehet, ugyanúgy, mint a filozófus vagy szociológus a maga tudományterületén. Ehhez még csak az sem kell feltétlenül, hogy ez a tendencia az általánosság formáját öltse (művészi eszközökkel ez valóban képtelenség), fontos csak az, hogy létezése elárulja az általánosításra való sajátos törekvést.

Flaubert tulajdonképpen két dolgot téveszt össze. Azt, hogy az irodalmi műből valóban lehetetlen helyes és teljesen objektív megállapításokat levonni kizárólag az elenyésző számú irodalmi „tény” alapján, — és azt, hogy az író ilyen eljárással is a saját világszemléletét sugalmazhatja.

Különben hát —, ha meg is engednénk, hogy az író, ez esetben Flaubert, akár a legteljesebb tárgyilagossággal ábrázolta „az élet egy filmkockáját”, aminthogy a fényező sugánkévéje egy bizonyos területet világít meg, már maga az, hogy az író választása éppen ezekre a „filmkockákra” esett, elárulná, amint már volt alkalmunk megállapítani, a szerző filozófiai irányzatát. Ha például valami szenvedésekkel teli tragikus történetre esik a választása, akkor az történik, hogy az író önkényesen kiválasztja a nagyszámú lehetséges fabula közül azt az egyet, és ezzel máris meghatározott „metafizikai” mellézköngét kölcsönöz neki. Az a mód, ahogyan Flaubert a *Bovaryné* cselekményét fejleszti, ahogy a regény alakjait ábrázolja, tekintet nélkül a művészi egyénítésre, mégis egy szubjektív és elfogult nézőpontról árulkodik tehát.

Mindazt, amit Flaubert művének tendenciájáról eddig elmondtunk, szeretnénk még egynéhány részlettel kiegészíteni. Az eszmények és a valóság összeütközését, melyet Bovaryné alakja személyesít meg, az író egész sor hozzáképzelt körülménnyel egyéníti. Ilyen, például, a nevelés, a megváltozott társadalmi helyzet, a vidékies valóság, mely nem felel meg a hősnő vágyálmainak. De hiszen éppen erről van szó! Arról, hogy Bovaryné vágyait az író valóban szép és nemes tulajdonságokként mutatja be. Már ennek alapján is megállapíthatnánk, hogy Flaubert mégis túllépi az irodalmi mű látszólag szigorúan egyénített kereteit. Bizonyos eszményeket nemes tulajdonságoknak állítani be az olvasó előtt, szigorúan véve azt jelenti, mint egy olyan világméretű sugalmazni, mely magától értetődően feltételezi a Flaubert említette sok-sok tény előzetes vizsgálatát.

A terítéken levő kérdés szempontjából azonban legfontosabb az, hogy a regény szubjektív mozzanatait tanulmányozva, egész vizsgálódásunk alapján szükségképpen ki kell mutatnunk, hogy éppen mert egy önmagában semmit sem bizonyító „esetet” dolgozott fel, az író mégis egy pesszimista valóság szemlélet mellett igyekezett közvetett módon bizonyosságot tenni. Ez a „bizonyágtétel” nem szemmel látható éppen a regény struktúrájának valamennyi mozzanatában, és mi lehetségesnek tartjuk, hogy önmagában egyik sem árulja el teljes mértékben a flaubert-i világszemlélet szubjektivitását, de összességükben igen meggyőzően szólnak egy ilyen törekvés létezéséről. Flaubert szubjektívizmusa, ahogyan az a regény egész belső elrendezésében megnyilvánul, mindezekelőtt a borúlátó általánosításra való törekvés kifejezése. Az a módszeresség, mellyel az író a tragikus kifejlés felé tereli könyvének cselekményét és hőseit, kétségtelenül melankolikus hajlamú világszemléletről árulkodik.

Az író szöveg közben elejtett megjegyzései még pótolják is némiképp a filozófiai megfogalmazások hiányát. Elemezzük csak még egyszer például azt az aforizmát a bálványok aranyozásáról, melyhez nem szabad nyúlni, mert a kezünkön marad; vagy azt a lesújtó megállapítást, hogy Bovaryné a szerelemben is a házasetlet izetlenségét fedezte fel. Ezek

a megjegyzések egy fajta filozófiai magyarázatul szolgálnak a regény művészi struktúrájához. A bálványokról lemálló aranyozás gondolata valójában cinikus és keserű meditáció az összes emberi eszmények végességéről és hiábavalóságáról, ugyanakkor pedig a regény megfelelő művészi kifejlésének bölcséleti magyarázata. A szerelem és a házaselet egyazon csömöréről szóló gondolat ellen a könyv ama másik áramlatának metafizikai kommentárja, melyben Flaubert az emberi természet erkölcsi nyomorúságának gondolatát sugalmazza.

Csupán ez a két megjegyzés, aminthogy a könyvben szétszórt többi sem, önmagában, természetesen, mit sem bizonyít Flaubert filozófiai törekvéseinek tekintetében. Viszont a fentebb mondottakból megtetszik, hogy az említett bölcséleti kitételek és a regény alapvető irányzatai között határozott és a végsőkig tűnetszerű összefüggés van. Ez az összefüggés a többi között abból is kitűnik, hogy bár Flaubert hősnője sokféle emberrel találkozik életútján, mintha valamennyien a szerző filozófiai megállapításait támasztanák alá. Homais, Charles, Rodolphe és Léon alakja nyilvánvalóan megfelel mind az aranyozott bálványok, mind pedig a mindent átható „csömör” gondolatának.

Az író filozófiai kitételei és művének struktúrája közötti összefüggés az alakok összeválogatásában is megnyilvánul, amiről különben már volt szó. A regény arcképcsarnokában nemük, életkoruk és társadalmi helyzetük meg származásuk szempontjából különböző embereket találunk, olyanokat is, akik kinőtték a vidéki környezet kereteit, ami az író tanításának még nagyobb jelentőséget kölcsönöz. Itt elsősorban Léonra, a segédjegyzőre gondolunk, aki Párizsban, tehát nagyvárosi környezetben érke emberré. Ez a körülmény gyakorlatilag azt jelenti, hogy az író a világvárosi környezetben is ugyanazokkal az apró emberi gyengeségekkel találkozik, ugyanazzal a csömörrel és érzéketlenséggel, mint vidéken. Ebből az a megállapítás kínálkozik, hogy Flaubert nem valami sajátosan „vidéki” emberi eltorzulások kritikusa, hanem bírálóinak éle minden környezetre és minden rétegre kiterjed. Az arisztokrata Rodolphe-tól kezdve, majd Homais-n, a patikuson át egészen Léon segédjegyzőig, aki a nagyváros hatását tükrözi, valamennyinél ugyanazzal a szürkeséggel és erkölcsi korlátoltsággal találkozunk — amiben szintén egy bizonyos fajta szerkezetbeli „általánosítást” kell látni.

Az effajta filozófiai megjegyzések nem mindig a szerző saját értékítéletei, hanem egy-egy hős gondolatai gyanánt olvashatók. Ilyenek például Charles Bovary Istenről és az ember cselekedeteinek sorsszerűségéről szóló gondolatai. Mélységük szerint ezek a gondolatok a valóság legáltalánosabb filozófiai értékelései, s ily módon alakilag is a metafizikai általánosítások közé sorolhatók.

A probléma azonban nemcsak ebben rejlik. Charles eszméinek nemigen lenne mélyebb metafizikai értelmük, ha közöttük és Flaubert művének struktúrája között nem volna egy szintén végsőkig tűnetszerű összefüggés. Láttuk már, hogy a gondolatok mögött a szerző búvik meg, mert azok nyilvánvalóan nincsenek összhangban Charles alakjának alapvető koncepciójával. De még ez sem döntő bizonyítéka, hogy ezeknek az Istenről és sorsról elejtett gondolatoknak valóban nagyobb filozófiai jelentőségük lenne Flaubert könyvének egészében. Filozófiai jelentőségük ugyanis abban nyilvánul meg, hogy a regény egész cselekménye igazolja. Flaubert művének egész felépítésében — mint ahogy volt alkal-

munk meggyőződni róla — Bovaryné minden tette, s eszerint egész tragikuma szigorúan determinált, és Flaubert minden hősének regénybeli sorsa úgy van beállítva, hogy az olvasó meggyűljön Istent, akinek akaratából mindez történik. Ennek alapján állítható, hogy Flaubert regénye Charles Bovary némely kijelentésében nyeri el megfelelő filozófiai kicsengését még abban a metafizikai kiterjedésében is, mely főleg ontológiai színezetű.

Flaubert valójában két lehetőség között választhatott. Például, viszonylagossá tehetné volna az ember természetéről szóló ítéletét. Hasonlóan járhatott volna el a valóság ontológiai értékelésével is. Mivel egyiket sem tette, és mivel az olvasó elé olyan gondolatokat táral, hogy mind az ember, mind pedig azok a törvények, melyek szerint él, úgyszólván teljesen híján vannak minden erkölcsnek, Flaubert közvetve tagadni kénytelen azt a lehetőséget, hogy valahol azért mégis létezik egy viszonylagos jóság az ember és a világ síkján. Persze, lehetséges, hogy az író a valóság valamely megnyilvánulásában azért mégis feltételezi az igazi jóság létezését, de akkor viszont érthetetlen, miért nem határolta el magát legalább valami kis megjegyzéssel az élet olyan megnyilatkozásainak túlzott és egyoldalú abszolutizálásától, melyekre képzelete támaszkodott, amikor megalkotta a könyv alakjait és cselekményét. Ellenkezőleg, Flaubert minden filozófiai kitétele csak alátámasztja pesszimista filozófiai törekvéseit általában, amivel művének felépítésében is találkozunk.

Mindehhez hozzá kell fűzni azt, amit már korábban mondtunk a Bovary és az Homais család sorsának sokatmondó ellentétességéről. Az író egyoldalúsága Charles Bovary és hitvestársa tragédiájának legerősebb színekkel való ecsetelésében, illetve Homais patikus és felesége, valamint népes családjá boldogságának hangsúlyozásában — szintén egyfajta általánosítás. Flaubert képzelete olyan regénysorsokat alkot, melyeknek a jót gyűlölő és a rosszat kedvelő erő a motorja. Közvetett módon tehát Flaubert regénye még egy tekintetben nyer általános értelmezést.

Mindezek alapján megállapíthatnánk, hogy Flaubert általánosító törekvése többféle formában jelentkezik a regényben. Az alaposabb elemzés kimutatná azt is, hogy mindez különböző síkon nyilvánul meg, az egyszerű melankolikus hajlamtól kezdve egészen a világosan megfogalmazott aforizmáig, amelyek egy bölcséletileg pesszimista színezetű embertudatba és világképbe illenek bele. Ezzel egyúttal megdől az utolsó ellenvetés is, melyet valaki tehetne a Flaubert regényéből leszűrhető általános megállapítások ellen.

A *Bovaryné* elemzése azonban, méghozzá abból a szempontból, mely bennünket itt érdekel, tehát az író filozófiai nézetei kihámozásának szempontjából, feltétlenül megköveteli, hogy a könyv olyan, látszólag alaki mozzanatainak vizsgálatába is belebocsátkozunk, melyek — mondhatná valaki — igen távol esnek a szerző filozófiai irányvonalaitól. Sajnos, kimerítő elemzést helyszűke miatt itt nem végezhetünk, de azért felvázolhatjuk azokat az állomásokat, melyeket egy ilyen elemzésnek — véleményünk szerint — érintenie kellene.

Flaubert művében néhány helyen aránylag szilárd, sőt olykor majdnem eszményi egységre akadunk a regény általános lélektani jelentés-tartalma és a forma között, melyben az megnyilvánul. Amikor az író

Bovaryné haldoklási jelenetében azt mondja, hogy a beteg szeme olyan volt, mint két kialvó lámpagolyó, akkor ez a hasonlat szinte tökéletesen beleillik a jelenet lélektani összefüggéseibe. Ezek a kialvó szemek érzékeltes és egyúttal lélektanilag logikus képet keltenek: jobb leírást, mely ennyire megfelelné egy ilyen jelenetnek, el sem képzelhetünk.

Ámde nem egy olyan hely is van Flaubert regényében, ahol a könyv sokféle jelentése koránt sincs ilyen tökéletes összhangban egymással. Sok példával bizonyíthatnánk, hogy Flaubert egy-egy művészi leírásának egyénített értelme kisebb-nagyobb mértékben ellentétben van a mű lélektani összefüggéseivel. Az összhangnak ez a hiánya néha a leírás jellegetében nyilvánul meg, mert nem felel meg a szemléltetésre váró jelenet általános lélektani jelentésének. Ilyen tekintetben legérdekesebbek a templomleírások remek képei, azokban a templomokban, melyekben Flaubert elképzelése szerint jelentős események történnek, mint például amikor Léon Emmára várakozik a székesegyházban: „A telt szenteltvíz-tartókban az egész hajó visszatükröződött, a csúcsívek kezdetével s az üvegfestmények töredékeivel. Ez utóbbiak visszfénye, miután megtört a márvány szélén, még tovább a kőlapokon tarka szőnyegként folytatódott. A kívülről jövő napfény, a három nyitott kapun át, három roppant sugárban nyúlt el. Időnként, a templom mélyén, egy-egy sekrestyés tűnt fel, ahogy ferdén térdet hajtott, sietős hívők módján az oltár előtt. A kristálycsillárok mozdulatlanul függtek. A szentélyben egy ezüstlámpa égett; s az oldalsó kápolnákból, a templom homálylóbbrészeiből sóhajok lehelete szállt fel, egy-egy lecsapódó rács zajával, amely tovább visszhangzott a magas boltívek alatt.” (Uo., 241—42. o.)

Ha megkíséreljük közelebről meghatározni a leírás keltette benyomást, azt kell mondanunk, hogy abban bizonyos fajta melankólia az uralkodó. Nehéz pontosan megmondani, mi ennek a melankóliának az érzelmi alapja. Az olvasó nem bizonyos benne, hogy a sekrestyés megjelenésének egyhangúsága és hiábavalósága, a kristálycsillárok mozdulatlansága teszi-e, vagy pedig főleg a templom sötét zugaiból felszálló sóhajok keltenek ilyen benyomást. Legvalószínűbb, hogy mindezeknek a részleteknek az összessége teszi, hogy a templom valami váratlan mélabú érzését kelti bennünk.

De hát nem is olyan lényeges és minden valószínűség szerint nem is tudnánk megállapítani, mi idézi elő ezt a melankóliát. A lényeg az, hogy a leírás, amely ilyen benyomást kelt, nincs egészen összhangban annak a jelenetnek a lélektani jelentésével, melynek keretében találjuk. Ezt a jelentést mindenekelőtt Léon lelkiállapota határozza meg. Emmát várja, és legalábbis kezdetben, ez a várakozás képviseli a székesegyházban történők lélektani alapját. Ezért az epekedő segédjegyzőhöz képest a templomhajó melankolikus képe egy másfajta lélek vizuális kifejezéseként hat, egy olyan lélek kifejezéseként, aki hajlama szerint szívesen foglalkozik komoly, bús dolgokkal, mint ahogy azt Gustave Flaubert védelmében ügyvédje hangoztatta.

Flaubert lelkialkata egy másik templom leírásában is megnyilvánul. Ebbe a templomba Emma Bovary azért megy el, hogy vigasztalást és menedéket leljen Bournisien abbénál. Lássuk csak, hogyan fest az isten háza szintén sokatmondó leírása Flaubert regényében: „A papucsos gyerekek úgy szaladgáltak a kőlapokon, mint egy nekik készült padlón s hangjuknak a csengése a harangzúgáson is áthallatszott. De aztán ez is

egyre gyengült a nagy kötél lengedezéseivel, amely a toronyból hullott le s a vége a földön hevert. Olykor csevetelő fecskék röppentek a magasba, röptüknek az élével szinte vágták a levegőt, aztán gyorsan visszatértek sárga színű fészükbe, a tetőeresz cserepei alá. A templom mélyén lámpa égett, jobban mondva egy mécs kanóca, a mennyezetről lecsüngő üvegtartóban. Fénye messziről fehér foltnak látszott, amely az olajon lengedett. Egy hosszú-hosszú napsugár hatolt át a templomhajón s még sötétebbnek mutatta a szögleteket és az oldalhajókat.” (Uo., 113. o.)

A templom belsőségének ez a rövid és hatásos leírása olyan élményt kelt bennünk, melyet talán ezzel a két szóval lehet legjobban kifejezni: halk elveszettség. Már a leírás első akkordja előkészíti ezt a benyomást. A lassan elhaló harangzúgás mintha álomba ringatna, aztán a röpdős fecskék egyhangú képe vésődik tudatunkba, ami mind a templom belsőségének légkörét festi alá úgy, ahogy Flaubert látja. Ez a légkör abban az elveszettségben kulminál, melyet az író sugalmaz előbb annak a magányos, nagy fényfoltként lebegő mécsnek a képzetével, majd pedig a templom homályán áttörő, szintén magányos, hosszú fénysugár képével.

Ha Flaubert szeretné a jelképeket, a templom légkörének ezt a leírását másképpen is értelmezhetnénk. Esetleg úgy, hogy az író, diszkrét módon, ezzel előre tudtára adja az olvasónak, hogy a vigaszt kereső Bovaryné nem talál majd meghallgattatásra. Így azonban a leírás nincs egészen összhangban Emma lelkiállapotával. Emma azért megy el a templomba, mert onnan segítséget remél, s ha az író a leírásában uralkodó halk elveszettséget össze akarta hangolni hősnője lelkiállapotával, azt kell mondanunk, hogy ez bizony nem sikerült neki. De hát, szemmel láthatóan, Flaubert-nek esze ágában sem volt a templom képét Emma hangulatához idomítani. Innen aztán magától értetődik az a megállapítás, hogy ez a templomleírás nem ennek, hanem egy másfajta lelkiállapotnak felel meg; annak a lelkiállapotnak, melyet egyfajta melankolikus hajlam jellemez.

Az igazság kedvéért azonban meg kell állapítani, hogy a szóban forgó képek viszont sok tekintetben megfelelnek annak a környezetnek, melyben a *Bovaryné* tragikus története játszódik. Csakhogy az író maga választ hőseinek megfelelő környezetet; az ily módon megválasztott környezetben pedig, továbbá, maga dönt a részletekről is. Mindez aztán ilyen vagy olyan, víg vagy szomorú, ünnepélyes vagy megrázó légkört tár az olvasó elé. Az író melankolikus hajlama tehát nemcsak egyszerűen a szöveg közvetlen idomulásában nyilvánul meg, hanem ellenkezőleg, talán még gyakrabban ölt olyan burkolt formát, mint amilyen, mondjuk, a válogatásnak éppen az imént említett két módja.

Léon és Emma, különben, máshol is találkozhattak volna, nemcsak a katedrálisban; mint ahogy annak sem kellett feltétlenül úgy történnie, hogy Emma várakozzék Bournisien abbéra. Flaubert ezenkívül azt is megtehetette, hogy a templom hangulatának leírásakor egyes más sajátosságokat helyez előtérbe. Az ottani hangulat emelkedettségét például, a templom díszességét, egyáltalán azokat az elemeket, melyek a hívő lélek érzékeire kívánnak hatni. Az író azonban nem így járt el. Ezért olyan részletek mellett kötött ki, melyek a lehető legerősebb melankóliát keltik. Itt tehát Flaubert-nek arról a rejtett nihilizmusáról van szó ismét, mellyel regénye felépítésének elemzése során már megismerehettünk.

Flaubert-nek ez a nihilista-melankolikus hajlama más leírások légkörében is érezhető. Alig hallható, visszafojtott sóhajként szinte a sorok közül árad itt-ott. Megsejtjük például a roueni „szép nyári esték” képében, miközben a fiatal Charles Bovary kikönyököl az ablakon, „mikor a langyos utcák már néptelenek, amikor a cselédlányok a házak előtt labdáznak”. (uo., 14. o.).

Máskor pedig, például, egy ilyen, kissé különös és merev városi látkép leírása árulja el ezt a flaubert-i melankóliát: „Amfiteátrum formájában s belemerülve a ködbe, a hidakon túl is kitágult, meglehetősen formátlanul. Aztán, egyhangú ritmusban, már a mezők következtek, egészen a halvány ég bizonytalan széléig. Ily módon, magasról nézve, az egész táj éppolyan mozdulatlanak látszott, mint egy festmény; a hajók egy szögletben, egymás mellett horgonyoztak; a folyam kör alakban fordult a zöld lombok lábánál, s a hosszúkás szigetek nagy, fekete halakként meredeztek a víz színén.” (Uo., 263. o.)

Van úgy is, hogy ez a melankólia a természeti leírások finoman, gondosan megválasztott nosztalgikus részletei mögött húzódik meg, melyek nem illenek egészen logikusan hőseinek hangulatához. Ez flaubert-i mélabú diszkrétén, szinte észrevétlenül, hol a bokrok tövében fészkelő madarak tolláskodásából csillan ki, vagy a hollók halk és rekedt károgásából, hol pedig valami távoli, elnyújtott kiáltásból, „messze, messze” az erdőn is túl.

Olykor pedig a főhősnő valamely jellem vonása árulja el, milyen hajlamokat táplál az író. Szemléltetésül hadd álljon itt, hogyan ábrázolja Flaubert a fiatal Emma Bovary egyik vágyalmát. Emma „szeregett volna valamelyik régi udvarházban élni, mint azok a hosszú derekú, finom, kastélybeli úrnők, akik boltíves termeikben azzal töltik a napjaikat, könyökükkel az ablak kövén s állukkal a kezükben, hogy elnézük, mint közeleg valami messze vidékről egy sötét lovon ügető fehér tollas gavallér”. (Uo., 40. o.)

Egészen bizonyos, hogy ez a részlet igen érzékletesen tárja az olvasó elé Flaubert hősnőjének egy nem létező, regényes valóság utáni vágyakozását, de ugyanolyan bizonyos az is, hogy van benne valami, ami túlhaladja annak sajátos lélektani célzatát. Ez a valami a leírás melázó, szelíd szépségében rejlik. Külső jegyei szerint ebben a szépségben bizonyos dinamika is van, mégpedig az ügető lovas személyében; alapvető vonása, ennek ellenére, a leírás minden sorából áradó szelíd nyugalom, mely a buddhista nirvánára emlékeztet bennünket. A kép érzelmi hangsúlya a kastélyuk gótikus boltívei alatt könyöklő, mozdulatlan, magányos úrnők alakján van, és az a fehér tollas gavallér is annyira a mondat hangulatába tartozik, mintha alakja mindig a látóhatár alján maradna, örökös érkezésben valahonnan messziről. Egy ilyen bizarr egzisztenciáról szóló gondolat, mely másból sem áll, mint abból, hogy szüntelenül a messzeségbe merengünk, ahonnan örökké jön, csak jön az az ismeretlen lovas, olyan mélabús, nirvánás benyomást kelt, mely sajátos módon tárja fel a *Bovaryné* szerzőjének melankolikus hajlamát általában.

Flaubert-nek ez a törekvése, olykor, egy-egy lélektanilag különben indokolt helyzet eltúlzásában nyilvánul meg. Egészen logikus például, hogy Léon, a segédjegyző emléke fájdalmasan és tartósan visszhangzik Emma lelkében. A regény szövegében olyan utalásokkal találkozunk,

melyek ennek az emlékeknek a tartósságát és kitörölhetetlenségét lélektanilag érthetővé teszik. Ahhoz azonban, hogy teljességgel indokolják azt a gyönyörű és rendkívül erőteljes hasonlatot, mellyel az író Emmának Léon utáni epekedését festi, ezek az elemek nem elegendők. „Ettől kezdve — írja Flaubert — Léon emléke lett szomorúságának a központja; erősebben csillogott benne, mint egy orosz pusztaság haván az utasoktól otthagytott tűzrakás.” (Uo., 125. o.) Az olvasó ebből olyan benyomást szerez, hogy Emma érzelmei csaknem egy életre szólnak. Az „otthagytott tűzrakás” azonban lassan-lassan pislákolni kezdett, és végül egészen elhamvadt. Ez a hasonlat tehát csak részben felel meg Flaubert hősnője lehetséges lelkiállapotának, amiben ismét a már annyiszor emlegetett flaubert-i hajlamot kell látnunk.

Az effajta túlzás másik példája Emma lelkiállapotának az a leírása, amikor az író azt mondja, hogy hősnője szerelme Léon iránt mélyebb, mint a roueni székesegyház hajója. Ennek a hasonlatnak kétségtelenül van bizonyos lélektani alapja. De ha eszünkbe jut, mit mond az író Emma második szerelmének kihüléséről, ha eszünkbe jut, hogyan mutatja be a szerelmes pár kölcsönös érzelmeinek elszürkülését, és mint lesz abból a „szenvedély örökös egyhangúsága”, megállapíthatjuk, hogy Flaubert hasonlata, valamint Emma és Léon viszonyának általános értelme között bizonyos kolízió van. Az, hogy „mély”, nem fejezi ki sem az említett viszony intenzitását, sem pedig tartósságát. Innen van az, hogy ennek az aránytalanságnak a magyarázatát is a Flaubert könyvének uralkodó tendenciáival kapcsolatos tényezők hatásában kell keresnünk.

Semmiképpen sem véletlen, hogy e szerelmi viszony lélektani jelentésétől való eltérés bizonyos módon a mű melankolikus színezetének fokozására irányul. A benyomás ugyanis sokkal tragikusabb, ha Flaubert hősnője úgy elevenedik meg az olvasó képzetében, mint akit végtelen nagy szerelem emészt, nem pedig úgy, mint aki csupán egy kialvófélben levő hajdani szenvedély nyomait viseli. Az a körülmény, hogy Flaubert éppen ilyen és nem másféle értelemben módosítja hősnője szerelmi szenvedélyének lélektani jelentését, mindenképpen csak alátámasztja a regény szóban forgó burkolt törekvésének létezését.

Ez a tendencia azonban itt a legkézzelfoghatóbb, ahol a regény lélektani jelentéstartalma nyíltan összeütközik Flaubert művészi mondanivalójának lélektani kicsengésével. Szemléltetésül ide iktatunk egy mondatot, mely Emma első szerelmének lassú elmúlásáról szól: „A szerelmet lassanként kioltotta a távollét, a bánatot meg elfojtotta a minden nap megszokása s az a tűzfénylobogás, amely vörösre színezte az ő halovány agát, egyre mélyebb árnyékba borult s fokonyként veszett a sötétségbe.” (Uo., 126. o.)

Elgondolkozva e mondat fölött, joggal feltehetjük a kérdést, miért van az író hangjában annyi szomorúság, amikor Emma szenvedélyének lelohadásáról beszél. Ha mellőzzük azt a tényt, hogy egy ilyen lélektani folyamatnak nem kell okvetlenül akkora szomorúságot ébresztenie az íróban, aki az embereket krokodilusoknak nézi és úgy írja le, akkor is kétségtelen, hogy Flaubert leírásának hangulata nem felel meg egészen az Emma lelkiéletében lejátszódó változásoknak. Flaubert ugyanis azt mondja, hogy Emma számára ez a változás annyiból állt, hogy bánatát elfojtotta a megszokás. Emma, eszerint, szenvedélyének elcsitulásával

ugyanakkor melankóliájából is kilábal. Ha az író következetesen tárgyilagos marad, az Emma szenvedélyének fokozatos lanyhulásáról szóló kitételeit is aszerint fogalmazta volna meg, ami hősnőjében „objektíven lejátszódott”. Akkor az író magyarázataiban is jóval kevesebb melankólia volna, mint amennyi van.

Ennek alapján megállapítható, hogy az idézett szövegből áradó mélabú valójában Flaubert mélabúja. Az egyre mélyebb árnyékba boruló és vörösre színezett ég bús képe többet mond Flaubert lelkiállapotáról, mint Emmáéről. Melankolikus hajlamának kényszere alatt tehát az író túlteszi magát azon a szemmel látható ellentmondáson, mely a hősnője lelki fejlődésének általános jelentése és az idézett szövegrész értelme között van.

Az imént elemzett példában azonban még találhatunk bizonyos érintkezési pontokat Flaubert szövegének értelmi mozzanatai között. Emma szerelmének kihűlése a sűrű hétköznapi közepette, melyben életét tengeti, „objektíve” azért még mindig megenged bizonyos melankolikus megfogalmazásokat, még ha azok nincsenek/ is összhangban a folyamat alapvető jelentésével tekintettel a főhős nő jellemfejlődésére. De az összhang e hiánya a regény különböző értelmi mozzanatai között, néhány esetben még radikálisabb és nyilvánvalóbb formát nyer. Ékesszóló példája az alább következő mondat, mely Emma és Rodolphe szerelmének másodvirágzásáról szól. „A régi napok gyengédsége — írja Flaubert — újra visszatért a szívükbe, bőségesen, szótlantul, mint a kert végén a folyó, oly lágyan, mint a jázmin illata, s emlékeikre bánatosabb s óriásibb árnyakat vetett, mint a merev fűzfáké, amelyek ott nyúltak el a fűvön.” (Uo., 199. o.)

Ebben a flaubert-i lírai ömlengésben, mely Emma és Rodolphe szerelmének hű lélekrajza kíván lenni, jó adag, egészen szemmel látható aránytalanság rejlik. Az idézett lírai részletet magában foglaló jelenet lélektani értelméhez képest a szívekbe újra visszatért régi napok gyengédségében nem kellene annyi szomorúságnak lennie. Nem egészen világos, hogy erre az újból ébredő, szenvedélyes, érzéki szerelemre és a szerelmes pár emlékeire miért borul olyan sötét, melankolikus árnyék. A két szerelmes szív enyhe kis mélabúját lélektanilag még megértenénk, de hogy Flaubert megfogalmazásában miért jelentkezik ilyen váratlan és megrázó heveséggel, azt már nehéz megmagyarázni.

A regény művészi felépítésének rétegeiben tehát szemmel látható ellentmondás van, s az idézett mondat éppen ezért külön figyelmet érdemel. Az említett lírai jelenetben az író olyannak ábrázolja Bovarynét, mint aki őszintén gyönyörködik a bíborszínű holdtöltében, a szeretett férfi oldalán; annak oldalán, akivel — mint akkor még szentül hiszi — hamarosan megszökik Yonville-ből. Ebben az összefüggésben aztán lélektanilag igazán nem valami meggyőző, amikor az író, csupán egyetlen mondattal, minden előkészítés vagy utólagos magyarázat nélkül, a bánat olyan sötét árnyékát veti Emma szenvedélyének újjászületésére. Emma szerelme lélektani összefüggéseinek ismeretében nehéz kellően megmagyarázni, honnan ez a váratlan és erős melankolikus roham. Egy asszony, aki a csalódás rövid közjátéka után megéli szerelmének reneszánszát, s aki annyi reményteljes várakozással tekint vágyainak megvalósulása elé, annak szívében a mélabúnak legfeljebb halvány árnyéka élhet csupán.

Ez a flaubert-i líraiság még inkább elüt Rodolphe alakjának lélektani jelentésétől. Az olvasó, mindenekelőtt, kénytelen fölteni a kérdést, hogy vajon az író egyáltalán miért használja itt a „gyengédség” szót egy olyan megcsontosodott és alapjában véve érzéketlen kéjencsel kapcsolatban, mint amilyen Emma első szerelme. Flaubert már előbb világosan értésünkre adta, hogy Rodolphe szándékosan halogatja Yonville-ből való szökésüket, és hogy Rodolphe érzései a romantikus hősnő iránt korántsem mélyek és igazak. Flaubert könyve lélektani összefüggéseinek ismeretében beszélhetünk ugyan Emma Bovary szerelméről Rodolphe iránt, de fordítva semmiképp. Ha meg is engedjük, hogy az író a világfi közönséges rutin-érzéseinél magasabb színvonalra helyezte Rodolphe érzelmeit Emma iránt, akkor sem állítható — tekintettel az adott helyzetre —, hogy ennek az érzésnek valami lényeges köze is volna az itt tárgyalt flaubert-i mondat mélységes szomorúságához.

Egészen más, sajátos módon kellene megközelítenünk a problémát, ha az írónak ezek a lírai kitételei a stílus vagy a művészi egyéniség kiforratlanságának nyomát viselnék magukon. De hát a rejtély Flaubert szavainak éppen ebben az elmerengő, bánatos szépségében van. Az író melankóliája ezúttal egészen precíz és nyilvánvaló kifejezést nyer. Az idézett szövegben, mi több, maga a „bánatos” szó is ott szerepel, és az író fájdalomról árulkodik azoknak a rekvizitumoknak a megválasztása is, melyek ösidőktől fogva bizonyos nosztalgikus hangulatot árasztanak, amilyen például az árnyék, még inkább a fűzfának a fűvön elnyúló árnyéka.

Ebben a sajátosan flaubert-i, melankolikus lírai kifejezőmódban kell tehát keresni annak az aránytalanságnak a magyarázatát, melyre fölfigyeltünk. Mivel a szerelmespár melankóliája, mellyel újjáéledő szerelmüket fogadják, lélektanilag különösen Rodolphe-nál nem meggyőző, kézenfekvő tehát, hogy az együttlét éjszakáján jelentkező rövid életű, de rendkívül erőteljes nosztalgiát elsősorban az író hajlamával kell magyaráznunk. S ebben nem nehéz felfedezni ugyanazt a mélabús lelki alkatot, mellyel már találkoztunk a könyv lírai kitételeinek korábbi elemzése során.

Flaubert, a mélabúra hajló széplélek alkatának ezt a sajátos paradoxonát Emma Bovary másik szerelmi kalandjának leírása is alátámasztja. A hősnő a szerelem legszebb napjait éli, és az író feladatának tartja, hogy bemutassa az olvasónak azt a „mézesheteknek is beillő”, „három teljes, ragyogó, gyönyörű napot”, melyet Emma és Léon a Boulogne-szállóban töltöttek.

Ez volna tehát a lélektani feladat, melyet Flaubert maga elé tűz, és ebben a keretben készül megoldására. Eszerint joggal remélhetjük, hogy az író a csillogó derű és a lobogó szenvedély képeit festi majd előttünk. És mit lát az olvasó abból a „három ragyogó, gyönyörű naptól”? Csupán bizonyos külsőségeket, de azokból is valami szelíd, visszafojtott bánat árad.

A szerelmespár együtt töltött ideje, melynek a mézesheteket kellett számukra pótolnia, csupán az esti és az éjszakai órákra korlátozódik. Igaz, az est és az éjszaka hagyományosan alkalmas keret egy erős szerelmi élmény leírására; ám az éjszaka, az esti órák nemcsak a szerelmi költészet kellékei, hanem a szerelmi bánaté is. És valóban, egyáltalán nem véletlenül, ebben a flaubert-i leírásban ismét előbukkan a fűzfa

árnyéka. Emmát olykor „a fűzfák árnyéka egészen eltakarta . . . , majd hirtelen újra feltűnt, mint egy látomás, a holdvilágban”. (Uo., 258. o.)

Hogy a szomorúság, a bánat mennyire gyengéje Flaubert-nek, jól szemlélteti ezt a következő mondat is, melyben Emma énekét írja le: „Kellemes és gyenge hangja szétszóródott a hullámok felett, a szél mindjárt magával vitte ezeket a futamokat, amelyek mint a szárnycsapások, úgy tűntek el a figyelő Léon körül”. (Uo., 258. o.)

Ezt a rövid és kifejező leírást olvasva, érezzük, mint kerít hatalmába egy pillanatra valami könnyű elveszettség, mint szitál alá egészen puhán, finoman a mulandóság pora. Ez a mulandóság, réveteg elveszettség tökéletesen megfelel a flaubert-i kép szerkezetének. A hullámok felett szétszóródó gyenge női hang a lassú, tehetetlen megsemmisülés benyomását kelti. Emma dalának szertefoszló futamai, melyek olyanok, mint a szárnycsapások, csak kiegészítik és alátámasztják ezt a melankolikus benyomást. Emma hangja valami különös nosztalgiát kelt, ami Flaubert sajátos mondatszerkezetéből ered. Száz szónak is egy a vége, az a körülmény, hogy Flaubert azt a három „ragyogó, gyönyörű napot” néhány mélabús színezetű képre vezeti vissza, mindenképpen ugyanannak a törekvésnek a hatásáról beszél, mely az egész könyv ihletője. Jelen esetben, ezt a törekvést a felvetett lélektani feladat és annak valóra váltása közötti különbség fejezi ki. Az író, úgy látszik, lemondott eredeti tervéről, vagy pedig — s ez talán közelebb áll az igazsághoz — melankolikus szenvedélyének kényszere alatt jócskán módosította.

Emma és Léon a Boulogne-szállóbeli tartózkodásának leírása alapján párhuzamot vonhatunk Flaubert művészi kifejezőmódjának formái között, melyek aztán hozzásegítenek a könyv alapvető törekvéseinek megértéséhez. Azok a fogások, melyekkel Flaubert él Emma Bovary három szerelmes napjának leírásában, érzelmi töltetük szerint összefüggnek a regény egyéb művészi eszközeivel. Így például Emmának a hullámok felett szétszóródó gyenge hangja bizonyos tekintetben megfelel annak a mécsnek, mely nagy, magányos fényfoltként ég Bournisien templomában, vagy pedig a magányos fénysugár képének, mely áthatol ugyanannak a templomnak a homályán.

Hasonló párhuzamot vonhatunk Emma szárnycsapásként suhogó hangja és a roueni székesegyházban felhangzó sóhajok között. Mindkettő valami könnyed, halk, különös mélabút ébreszt bennünk.

Ilyenféle összehasonlítást tehetünk annak a diszkrét, melankolikus hatáskeltésnek az esetében is, mely Emma és Rodolphe első, sorsdöntő sétáját festi alá a természetben. Az a meghatározhatatlan, elnyújtott kiáltás „messze, messze az erdőn túl” érzelmileg megfelel Emma Bovary hullámok felett megtörő gyenge hangjának. Hasonló analógia van ez elnyújtott kiáltás és a Bournisien templomában égő mécs kanóca között. Másrészt a bokrok tövén tollászódó madarak szárnycsapása érzelmi tartalma szerint bizonyos mértékben megfelel Emma dalfutamainak és a roueni székesegyházban hallott sóhajoknak.

E rövid elemzéssel tehát, belső jelentéstartalmuk tekintetében rokonmű képcsoportokat állapíthatunk meg Flaubert-nél. A további vizsgálódás kimutatná, hogy Flaubert írói kifejezőmódjának egyéb formái is ide sorolhatók. Nem nehéz észrevenni, mondjuk, azt, hogy Léon emléke, mely úgy világít, „mint egy orosz pusztaság haván az utasoktól otthagyt tűzrakás”, rokonságot tart Emma hangjának leírásával, a mécs-

kanóc magányos foltjával és azokkal a meghatározhatatlan, távoli kiáltásokkal is a természetben tett szerelmes séta idején. Másfelől a fűzfák árnyékának képét a szárnyzuhogás vagy a székesegyház sötét zugaiból fölhangzó sóhajtások csoportjába sorolhatjuk és így tovább.

Flaubert előszeretettel használt stílusfiguráit tehát bizonyos rendszerbe állíthatjuk, de amivel részletesebben itt nem foglalkozhatunk. Nekünk itt az a legfontosabb, hogy az író kedvelt művészi eszközeinek ez a felületes elemzése is arra a gondolatra utal, hogy Flaubert írói kifejezőmódjának szerkezete többé-kevésbé megfelel annak az élménynek, melyet a kifejezőmód az olvasóban kelt. Tekintettel munkánk alapvető problémájára, igen nagy jelentőségű, hogy az imént felvázolt csoportosítás feltárja Flaubert művészi eszközeinek érzelmi egységét. Mindenfajta felosztástól függetlenül ezek az eszközök végső soron egyféle élmények vannak alárendelve, annak legkülönbébb árnyalataiban. Ez az élmény az intenzív melankólia érzésétől az egészen diszkrét, szelíd álmatagságig, alig érzékelhető melázásig terjed. Ennek az érzelmi sokféleségnek az általános keretét pedig mindig ugyanaz a rejtett törekvés képviseli, melynek jelenlétét volt alkalmunk megvizsgálni a regény többi alkotóelemében is. Mindez csak még egyszer alátámasztja feltevésünket, melyből kiindultunk Flaubert könyvének elemzésekor. Kiderül, hogy az úgynevezett angasztaltságtól látszólag annyira távol eső művészi eszközökben is ott vannak annak nyomai, amit általában irányzatosságnak nevezünk.

Emma alakja alapvető lélektani jelentésének és a sajátos flaubert-i kifejezőmód lélektani kicsengése közötti ellentmondás legklasszikusabb és legkifejezőbb példáját azonban abban a jelenetben találjuk, melyben a halotti szentségek felvételéről van szó: „A pap aztán elmondta a *Miserere*-t és az *Indulgentiam*-ot, jobb hüvelykjét olajba mártotta s megkezdte az utolsó keneteket: először Emma szemére, amely annyiszor megkívánta a föld hiú pompáit; azután az orrcimpákra, amelyek úgy szereték a langy szellőt s a szerelmes illatokat; aztán a szájra, amely hazugságra nyílt, nyögött a gögtől és sikoltott a kéjben; aztán a két kezére, amelyek úgy élvezték a gyengéd simogatásokat, és végül a lábaira, amelyek oly sebesek voltak, amikor Emma vágyainak kielégítése után szaladtak s most már nem járhatnak többé.” (Uo., 323. o.)

Ha ennek a részletnek csak „külső” mondanivalójánál állapodunk meg, látjuk, hogy az sok tekintetben ellenkezik a főhősnő alakjának lélektani összefüggéseivel. Ugyanaz az író, aki annyi gondossággal és művészi erővel „bizonyította” Emma Bovary ártatlanságát, az író, aki hősnője tragédiáját egész sor kényszerítő körülmény kegyetlen játékának tudta be, most kemény, sőt kegyetlen ítéletet mond fölötte. Az idézett szöveg szerint Emma Bovary a legközönségesebb kikapós fehérszemély, akinek szája „hazugságra nyílt”; bűnös asszony, aki minden tekintetben megérdemli sorsát, s akinek szenvedései, ezért, igazságos büntetésként foghatók fel.

Ezzel ellentétben, Emma egész lelkialkata, valamint a szerző magyarázatai alapján, az olvasó egészen más véleményt alkotott Flaubert hősnőjéről, mint amilyent most, az utolsó kenet jelenetével, sugalmaznak neki. Emma Bovary nemcsak egyszerűen az a nő, aki „a föld hiú pompáit” kívánta. Ellenkezőleg, Flaubert úgy képzelte el hősnőjét, mint aki szüntelenül olyasmire vágyik, ami felette van a „szerelmes illatoknak”,

felette a közönséges kéjvágynak és szenvedélynek. Az olvasó tudatában ezért Emma Bovary úgy él, mint akit valami „magasabbrendű”, „nem e világi” dolgok foglalkoztatnak, mint aki örökké valami „magasztosra”, vágyik.

Talán ugyanilyen rejtély az is, honnan ered Flaubert e megrovásának vallásos színezte. A regény egész felépítése eleve kizárja mindenfajta vallásos belemagyarázás lehetőségét. Hogyan magyarázzuk akkor ezt a szemmel látható eltérést Emmának az írótól származó jellemzése és a haldokló felett elmondott papos prédikáció másféle jelentése között?

A magyarázatot, minden bizonnyal, most is az Emma földi bűnei és tévelygései fölött kimondott flaubert-i ítélet melankolikus színezetében kell keresni. Az a szárnyaló szónoklat, melyben az író megrója hősnőjét, lényegében szomorú. A szöveg hangsúlya nem azon van, hogy e bűnös asszony lábai milyen sebesek voltak, amikor vágyainak kielégítése után szaladtak, mint inkább azon a gondolaton, milyen szomorú, hogy ez a szenvedélyeinek kielégítése után futkosó bűnös asszony soha többé és sehová sem szaladhat már. Ez, egyebek között, a szöveg besztásából is látszik. A megrovás és fenyegetés az első helyen áll, az Emma életének végső és tragikus befejezettségéről szóló melankolikus színezetű gondolat pedig a végén, úgyhogy ez mintegy lezárja ezt az egész flaubert-i papolást. A dolgok mulandósága felett érzett szomorúság hangulata adja a beszéd csattanóját.

Az idézett hely, valójában, egyfajta siránkozás minden földi dolgok mulandósága felett, amihez Bovaryné „bűnei” és halála jó alkalmat szolgáltat. A vallásos forma csak külsőség, megtévesztő látszat. Egy ilyen elmarasztalás, ha a vallás nevében tesz, csak akkor kapna megfelelő, tehát vallásos értelmet, ha a túlvilági életbe vetett hittel párosulna, melyben mindenki elnyeri méltó büntetését azért, amit ebben a „mulandó földi életben” cselekedett. A hősnő haldoklási jelenetének leírásában azonban Flaubert nem kecsegtet a hit távlatával. „Amikor valaki meghal — írja Flaubert —, mindig bizonyos kábultság árad el a környezetén; olyan nehéz megérteni, hogy egy élet semmivé lett, s ezt elhinni és bele is törődni.” (Uo., 325. o.)

Flaubert szerint tehát Emma Bovaryt ugyanaz várja halála után, mint minden más hús-vér embert: a megsemmisülés. Vallásos színezetű megrovását az író nem a túlvilági élet reményében mondja ki. S Bovaryné sem azért bűnös, mert „vétkezett”, hanem mert megengedte magának a földi élet hiú pompáit, arra vetemedett, hogy közvetett módon kételkedjen abban a megsemmisülésben, mely egy napon mindannyiunkra vár.

Még az sem állítható azonban, hogy Emma megrovást érdemelt akár egy nihilista állásfoglalás szemszögéből. Hiszen az író éppen Emma alakja révén fejezte ki nihilista filozófiájának legfőbb tételeit. Ki más tárja fel, ha nem a főhősnő, hogy a világ dolgaiban semmi magasztosság nincs és keresni is hiábavaló?

Úgy látszik tehát, hogy ez a Bovarynének szóló nihilista megrovás is mélyen az író alkatában gyökerező melankolikus szükséglet eredménye. Ennek természete mindjárt világosabbá válik, ha arra gondolunk, hogy a Flaubert említette megsemmisülés neki magának is rettenetes és méltatlan dolog, amibe éppen ezért nehéz belenyugodni.

Emma Bovaryt igazágtalanul „ítélik el”, s ebben az írónak egy olyan igazság hangsúlyozására való törekvését kell látnunk, mely igazság neki magának is kínos. Egyfajta önkínzó szenvedély ez — s vannak ilyenek —, mely paradox módon önnön eszményeire tör. Flaubert-nél itt egy lehangoló gondolatban fájdalmas örömet találó szenvedélyről van szó.

Bizonyos fájdalmas igazságok leleplezésében való furcsa, önmárdosó kedvtelése indította, úgy látszik, Flaubert-t arra, hogy a bírálót szavai-
val illesse hősnőjét; olyan szavakkal, melyek Emma alakját lényegesen más színben tüntetik fel. Az író itt egy kissé elragadta a neki magának is kétségtelenül kínos nihilista szenvedélye, ami aztán az ártatlan Emma Bovary iránt tanúsított érthetetlen és furcsa szadizmusban öltött alakot.

Mellékesen, ez a szadizmus csak látszólag felel meg a szó közkeletű értelmének. A minden földi dolgok végső és elkerülhetetlen megsemmisülésének ihletett képével, mely egy az élet és halál mezsgyéjén álló teremtmény fölött merül fel. Gustave Flaubert önmagát sebzi meg.

Itt azonban módját kellene ejteni és megmagyarázni, mért van ennek a flaubert-i „halotti beszédnek” bizonyos vallásos színezete. Ezt a művészi kifejezésmódot a maga idejében már Flaubert ügyvédje Bossuetnek a *Bovarynóra* gyakorolt hatásával hozta összefüggésbe. Ebben az állításban, kétségkívül, van némi igazság. Mint ahogy az is kétségtelen, hogy Flaubert idézett szövegében az egyházi szónoklattan hatásának nyomát találjuk. Kérdés azonban, mennyire szolgál Flaubertnek az effajta szónokiasság csupán nihilista pátosz palástolására. Enélkül talán nagyon is kockázatos és vakmerő vállalkozás lett volna ilyen nihilista siránkozásba bocsátkozni a mulandóságról.

Másrészt tekintetbe kell venni, hogy sokszor a Bossuet-féle hitszónoklatok is rejtett nihilizmust takargatnak. Ez akár a biblia példáján is szemléltethető. A szentírás szövege, a vallásos színezetű kritika örvén, akárhányszor szinte kéjeleg a „siralom völgyének” kiúttalansága és reménytelensége gondolatában. Egy elemzés talán kimutatná, hogy a szószerzők szilárd bástyái mögül elhangzottak, nemegyszer, mélységes nihilista áramlatokat takarnak. A vallásos színezet, olykor, csak a minden létező pusztulásában és hiábavalóságában való keserű gyönyörködés palástja.

Természetesen, mindez korántsem ilyen egyszerű. Legvalószínűbb, hogy az egyházi szövegek nihilista pátosza bizonyos kompromisszum eredménye. Szerzőik igencsak módját ejtik, hogy a mulandóság feletti siránkozás lehetőségével visszaélve, kielégítsék egyrészt vallásos, másrészt nihilista hajlamaikat. Mindenesetre nagyon valószínű, hogy az egyházi irodalom lehetőséget ad olyan hajlamok büntetlen kielégítésére, melyeknek a valláshoz, a szó szűkebb értelmében, nincs sok közük.

Külön figyelmet érdemel az is, hogy a régi egyházi nyelv hangulata és formája a melankolikus lelkületű gondolkodók és írók kedvelt kifejezőeszköze. Ez a nyelv, a maga ünnepélyes, gyászos ritmusával, éppen megfelel bizonyos nihilista színezetű, mélabús gondolatoknak. Innen aztán még érthetőbbé válik, miért választja Flaubert éppen ezt az eszközt hősnőjének elmarasztalásában. Az, hogy az író örömét leli a mulandóság gondolatának melankóliájában, az egyházi irodalom hagyományaiban megtalálta írói kifejezésmódját, mert formája és tartalma szerint is megfelelt neki. Ez a kifejezésmód kielégíthette Flaubert burkolt törekvéseit; azzal, persze, hogy kénytelen volt bizonyos módosításokat

eszközölni. Ezt a melankolikus, egyházi irodalmi formát utánozva Flaubert egyúttal határozottan elvetette még a látszatát is annak, hogy hisz a túlvilági életben. Így aztán a dolog filozófiai alapeszméje valóban felemás. Flaubert egyrészt olyan módon ítéli el hősnőjét, mint aki mélységesen hisz a túlvilági élet lehetőségében, másfelől pedig a jelenet egész összefüggéséből annak ellenkezője derül ki. Magáévá téve az egyházi kifejezési formát, Flaubert ugyanakkor az emberi lét nihilista felfogását helyezi előtérbe. Ily módon a szerző valóban egyedülálló hatást ér el a tagadás erőteljessége és formai megoldása szempontjából, de ellentétbe kerül Emma Bovary alakjának egész írói koncepciójával.

A *Bovaryné* e nihilista színezetű részletének ilyen magyarázata összhangban van mindazzal, amit a regény alapvető filozófiai vetületeinek egész eddigi elemzése során megállapítottunk. A könyv egy-egy logikai egésze közötti ellentéteknek közös sajátosságuk van, mely egységbe állítja és magyarázza őket: ez pedig a borúlátásra való hajlam a világ dolgainak szemlélésében; olyan hajlam, mely — mint láttuk — egész sor átmenetben és árnyalatban nyilvánul meg. Ez a tény kétségtelenül megerősíti azt a benyomásunkat, melyet a mű legfontosabb filozófiai kiterjedéseinek elemzésével szereztünk. Kiderül, hogy néhány — a szó legszorosabb értelmében vett — formai mozzanatot is a regény alapvető tendenciája határoz meg.

Igaz, felmerülhet az is, hogy a *Bovaryné* logikai egészeinek ellentmondásossága az író valamilyen sajátosan esztétikai, nem pedig nihilista szenvedélyének következménye. Ez az állítás sem alaptalan. Kétségtelen ugyanis, hogy a megvizsgált ellentmondásoknak rendszerint egészen korrekt, sőt gyakran majdnem tökéletes, kifogástalan művészi formájuk van. De ezeket a flaubert-i ellentmondásokat csupán esztétikai okokkal magyarázni nehézségekbe ütközik, mert marad az a tény, hogy valamennyinek egyetlen és lényegében közös, melankolikus kicsengése van. Ha Flaubert a regény alapvető jelentésétől való minden elkanyarodását csupán esztétikai indokokból tette volna, nehéz lenne megmagyarázni, miért történt ez mindig ugyanabban a lélektani irányban. Ezeknek a különbségeknek az egyéges lélektani irányzata bizonyítja, hogy az írót nemcsak kizárólag formai, stíláriis hatások vezérelték. A jelenség legteljesebb és legelfogadhatóbb magyarázata igazában az, hogy az irányzatosság és a művészi forma viszonyának problémáját Flaubert szintetikus módszerrel oldotta meg. Megtalálta a módját, hogy egyrészt megfelelő erőteljességet érjen el a művészi kifejezésben, és hogy ugyanakkor kielégítse melankolikus vágyait. Bizonyos tartalmi, eszmei impulzusok ugyanis megfelelő irodalmi formába önthetők anélkül, hogy az alkotás művészi ereje megsínylené. El kell ismerni, Flaubert mesterien élt ezzel a lehetőséggel. Joggal állapították meg róla, hogy az író (Oswald Spenglerhez hasonlóan) különösen a pusztulás képeit festi legerőteljesebben, ami — mellékesen szólva — arra a gondolatra utal, hogy a lélektani tényező, azaz Flaubert melankóliája, ez esetben egyfajta írói ihletőként szolgál.

A flaubert-i művészi kifejezés módja és a könyv alapvető mondanivalója közötti viszony problémája különösen bonyolult módon nyilvánul meg a regény felépítésének egy másik vetületében. Az, hogy az író előszeretettel folyamadik melankolikus és reménytelenséget keltő megoldásokkor összeütközésbe kerül a lélektani és ontológiai valószínű

mely elvével. A probléma lényege az, hogy Flaubert igenis törekszik ezeknek az elveknek a megtartására. A *Bovaryné* szerzője két malomkő között őrlődött. Egyfelől belső szükséglete, hogy melankolikus színben tüntesse fel az embert és a világot, másfelől pedig a között az óhaja között, hogy ezt a szükségletet összehangolja bizonyos lélektani és ontológiai követelményekkel. Ezért vagy olyan jellemeket választ, melyek összhangban vannak bizonyos lélektani mércékkel, vagy pedig olyan cselekményt, melynek megfelelő ontológiai hitelességet kölcsönözhet. Emma Bovary „mentalitása”, a megfelelő „körülmenyekkel” együtt, egészen meggyőzővé teszi a hősnő „életútját” és tragikus végét. Mivel Flaubert tiszteletben tartja az ontológiai és lélektani elveket, az olvasó olyan benyomást szerez, hogy ahhoz hasonló, ami a regényben van, a valóságban is megtörténhet. Erre való tekintettel az író melankolikus hajlama és törekvése között, hogy tehetségét egy viszonylag reális világkép bemutatásának szolgálatába állítsa, bizonyos kompromisszumról beszélhetünk.

Ez a két törekvés Flaubert könyvében párhuzamos. A valóságban is vannak melankolikus jellemek és elszomorító események. Ilyen értelemben Flaubert a valószerűség hatását kelti, s ezért művészi módszerének meghatározott tárgyilagossága elvitathatatlan. A *Bovaryné* felépítésében valóban léteznek olyan elemek, melyek az író viszonylagos művészi elfogulatlanságának és tárgyilagosságának eredményei. Flaubert regényének sok részlete valóban a lélektani és ontológiai valószerűség keretében mozog. Csakhogy a dolog bökkenője abban van, hogy a regény felépítésének ezek a valóságban is megtörténhető mozzanatai a szerző melankolikus törekvésével párhuzamosak.

Nemegyszer meggyőződhattünk azonban róla, hogy Flaubert sajátos módon meg is bontja ezt a párhuzamosságot, ami többféle formában nyilvánul meg. Legburkoltabb formája Flaubert módszere, amellyel regényéhez éppen melankolikus és nem más típusú alakokat és cselekményt választ. Ezen a ponton az eltérés csak akkor áll elő, amikor a melankolikus törekvés és a lélektani és ontológiai valószerűség követelményének párhuzamos kielégítése már megtörtént.

De a regény alakjain és a cselekményen belül, mely a kettőt dinamikus egységbe foglalja, Flaubert nem megy el a végső határig a műve ellenétes törekvései közötti kompromisszum keresésében. Elég, ha csak — mondjuk — Emma Bovaryra emlékeztetünk, akit valami nagyon rosszul alkalmazkodott egyéniségről mintázott a szerző. Innen van az, hogy a főhősnő lélektanilag sok tekintetben kivételes egyéniség. Ha Bovaryné alakját összevetjük a lélektani valószerűséggel, kiderül, hogy sorsa nem is olyan nagyon „tipikus”, mint ahogy azt a regény sok magyarázója gondolja. Sok-sok Emma zokogott szerte Franciaországban és — különben — szerte a világon, csakhogy az a kérdés, meddig tartott ez a sírás és hány ilyen Emma szánta el magát arra a kétségbeesett, utolsó lépésre, mint ő. Ilyen értelemben elmondható, hogy Flaubert sajátos módon emel ki egy valóságosan megtörténhetett dolgot, hogy ily módon eleget tegyen az elszomorító és tragikus hatásokban való kedvtelésének. Így aztán Flaubert melankolikus hajlama felülkerekedik „tárgyilagosságra” és valószerűségeire való törekvésén.

Másrészt igen ritkán, sőt csak kivételesen fut össze annyi körülmény, melyek — Flaubert elképzelése szerint — Emma Bovary halálát kellett,

hogy okozzák. Általában ennek a halálnak a művészi láttatásában sok minden nincs egészen összhangban az „objektív” ábrázolásmód követelményeivel. Állításunkat különösen a vak énekessel való epizód támasztja alá, aki pontosan Emma Bovary halálának percében jelenik meg. A vak ember éneke az egész jelenetnek rendkívül drámai színezetet ad, és egy célja van: hogy a lehető legtragikusabb benyomást keltse. A benyomás erőteljessége kedvéért azonban elengedhetetlen volt, hogy a vak énekes kellő „ontológiai” magyarázat nélkül lépjen a cselekmény színterére. Igaz, az író megkísérelte a vak ember váratlan megjelenését meggyőzővé tenni oly módon, hogy kitalálta azt a mesét Homais kenőcsével; de ahhoz, hogy a vak ember éppen a főhősnő halálának pillanatában jelenjen meg és énekeljen az ablak alatt, ahhoz a körülményeknek egyenesen hihetetlen összejátszása kellett. Ha meggondoljuk, hányféle tényezőre és azok milyen összefüggéseire volt szüksége Flaubert-nek, hogy elérje a jelenet megfelelő tragikus hatását, akkor világossá válik, hogy ez nem megy bizonyos konstruáló hajlam nélkül. Ehhez például, Homais-nak hinnie kellett kenőcsének gyógyhatásában; a vak énekesnek és Homais-nak feltétlenül találkozniuk kellett; arra is szükség volt, hogy Homais éppen azon a napon hívja a vak embert Yonville-be, amikor Emma haldoklott, és végül a vak énekesnek éppen akkor kellett elmentnie Bovary háza előtt és elénekelnie nevezetes dalát. Mindez arra mutat, hogy Flaubert kissé mesterkéltten szervezte meg a cselekményt, és hogy kifejezetten törekszik a tragikus hatásokra.

Szem előtt kell tartani ezenkívül azt is, hogy e flaubert-i törekvés még két megnyilvánulási formáját véljük felfedezni a regény felépítésében. Részint művészi erővel jelentkezik, anélkül, hogy a legkevésbé ártana a mű általános színvonalának, részint pedig úgy, hogy a művészi színvonal rovására megy mégis, s így a *Bovaryné* egyes részletei olykor túlságosan patetikus, olykor pedig melodramai színezetűek.

Mi azonban ezzel a problémával nem foglalkozhatunk részletesebben, mert mindenekelőtt annak a legmélyebb törekvésnek a természete érdekel bennünket, mely a regény filozófiai gondolatainak legfőbb ihletője. Akárcsak néhány korábbi esetben, e tekintetben is meglepő és paradox megállapításra jutunk. Az egész könyv felépítése, végső soron, a valóság árnyoldai felé fordul. Már kimutattuk, hogy a regény megalkotásában Flaubert szeme előtt olyan példa lebegett, mely az emberi életet annak legborúsabb, legsötétebb kiadásában láttatja. Az író tulajdonképpen valami igazságos és egészséges erkölcsi rendre vágyik, de egész könyve annak ellenkezőjét bizonyítja. Hiszen a könyv paradox mivolta éppen abban nyilvánul meg, hogy annak felépítését a szerző úgy alakítja, hogy az minél nagyobb fájdalmat okozzon neki magának.

Flaubert regénye különös törekvést tár fel. Ezt — annak intellektuális formájával együtt — feltételesen a „nihilizmus” kifejezéssel jelölhetjük.⁴ Hasonló törekvést rajzol meg maga a szerző is egy helyen, amikor azt mondja, hogy Bovaryné egy ideig csak gondolt fájdalmára, aztán kéjelegni kezdett benne, „s mindenütt kereste rá az alkalmat” (uo., 110. o.).

⁴ Paul Bourget (*Essais de Psychologie contemporaine*, tome premier, Paris 1912, p. 170) használja Flaubert-rel kapcsolatban a „nihilista” szót, miközben az író lemondására és abszolútumra való törekvésére gondol. Viszont, ha ezzel a fogalommal nem jelölünk egy bizonyos pesszimista színezetű és önkínzó elfogultságot is, akkor ez a kifejezés nem fedi pontosan a jelenséget, legalábbis Flaubert esetében.

Ugyanez a törekvés nyilvánul meg Flaubert viszonyában is könyve felépítésének alapvető mozzanatai iránt. Bizonyos értelemben Flaubert is „kereste” fájdmára „az alkalmat”. Ebből a szemszögből tekintve, az író védőügyvédjének szavai is másféle, teljesebb értelmet nyerhetnek: „Gustave Flaubert úr komoly jellemű ember, aki már természete szerint is komolyságra, szomorúságra hajlik.”

Ámde ez a jellemzés nem egészen alkalmas arra, hogy pontosan kifejezze a lényegét. Közelebb járunk az igazsághoz, ha azt mondjuk, Flaubert abban a betegségben szenvedett, hogy a dolgokat szerette sötétebb színben feltüntetni, mint amilyenek, hogy ezzel még nagyobb fájdalmat okozzon magának, amiért a világ nem olyan, amilyennek lennie kellene.⁵ Ebben az értelemben írónk megközelíti a nihilizmusnak azt a fajtáját, melyet Oswald Spenglernél és Luis Bunuelnél már megvizsgáltunk.

Mindennek ellenére szeretnénk még egyszer hangsúlyozni, hogy azért mégsem állítható minden fenntartás nélkül, hogy Flaubert nem objektív, illetve hogy elfogult író. Amint láttuk is, a *Bovaryné* szerzőjétől nem kell okvetlenül elvitatni minden tárgyilagosságot a művészi módszer tekintetében, hanem azt kell kimutatni, hogy ez a tárgyilagosság milyen módon és milyen mértékben találta meg Flaubert a kompromisszumot tehetsége és az élet árnyoldalaiban gyönyörködő, kissé perverz hajlama között.

Egész eddigi vizsgálódásunk azonban, közvetve, Flaubert elfogulatlansági törekvésének egy másfajta szerepét is feltárja. Ez a törekvés nála az alibi formáját ölti. Amellett, hogy kétségtelenül bizonyos szubjektívizmus ellensúlyozása, Flaubert-nek a minél tárgyilagossabb művészi kifejezésre való törekvése valójában annak a ferde, morbid hajlamnak a palástolása, mely arra irányul, hogy minél nagyobb fájdalmat okozzon.

Hajlamáról az író is érezte, hogy ellentétben van az általa is elismert társadalmi normákkal. Nem titok, hogy a tárgyilagosságról és elfogulatlanságról Flaubert többször is mint legmagasztosabb eszményről beszélt. Innen aztán kézenfekvő: Flaubert-nek az a törekvése, hogy regénye tendenciáját összebékítse egy olyan gondolattal, mely az elfogulatlansággal nem is említhető egy napon, egyúttal olyan erőfeszítést jelent, hogy ön-maga és mások előtt hozzájusson ahhoz, amit írásunkban az „alibi” szóval jelöltünk.

Legnehezebb és legbonyolultabb volt azt kimutatni, hogy elemzett könyvünkben az „elfogulatlanság” leple alatt mint hat valami egészen ellentétes törekvés, melynek a tagadás és rombolás melankolikus szenvedélye a forrása. Ezért elemzésünk legterjedelmesebb részét kénytelenek voltunk e törekvés sokféle megnyilvánulási formája vizsgálatának szentelni. Csak ezután láthattunk hozzá a megfelelő következtetések levonásához, ami már nem járt különösebb nehézséggel, miután kétségtelenné vált, hogy Flaubert regényének belső rendje bizonyos melankolikus törekvéseknek van alárendelve. Ez a megállapítás önmagától adódik, amint megbizonyosodunk, hogy a szóban forgó könyv nem objektív és elfogulatlan szándék eredménye mindenekelőtt.

Ugyanakkor szem előtt kell tartani, ha Flaubert könyvében az „objektív” és „szubjektív” tényező viszonya valójában az alibi viszonya, akkor a könyv magyarázata körül jóval kevesebb lesz a félreértés. Ha nem

⁵ Ezért Flaubert pesszimizmusa egyáltalán nem ésszerű, filozófiai pesszimizmus, mint ahogy azt, mondjuk, René Dumesnil állította. (R. D.: *Gustave Flaubert*, Paris, 1932, p. 327)

értjük meg a regény mozzanatainak igazi természetét, akkor nem marad más hátra, mint egyszerűen kiemelni és általánosítani hol az író elfogulatlanságát, hol pedig szubjektív látásmódját. Hasonlóképpen, ha nem fogjuk fel a mű két ellentétes tényezője viszonyának igazi természetét, az odavezet, hogy eklektikusan s egyúttal felszínesen sommázzuk vagy megkülönböztetjük azokat a mozzanatokot, melyek Flaubert könyvének szerkezetében a „szubjektív” illetve „objektív” elemet teszik.

A bennünket érdeklő probléma szempontjából azonban legfontosabb, hogy a *Bovaryné* példáján megtegyük, hogyan hat az irodalomban is ugyanaz a „lélektani mechanizmus”, melynek működését más művészeti ágazatokban is kivizsgáltuk, vagyis az alibi lélektani mechanizmusa. Anélkül, hogy ezen a helyen most részletesebb vizsgálódásokba bocsátkoznánk a jelenség különböző megnyilvánulásairól az irodalomban, meg kell elégednünk azzal a megállapítással, hogy legalkalmasabb talaja talán éppen az irodalmi mű. Méghozzá azok az irodalmi művek, melyek a valóság széles sodrású, epikai megjelenítését teszik lehetővé. A regény a legalkalmasabb irodalmi műfaj, melyben az alibi lélektani mechanizmusa megnyilvánulhat.

Mindezek után pedig hadd foglaljuk össze röviden az elmondottakat. Tudatában vagyunk annak, ha egészen tiszta képet szeretnénk nyerni az alibi jelenségéről, vizsgálódásainkat a műveltség más területeire is ki kellene terjesztenünk. Tudatában vagyunk úgyszintén annak is, hogy az itt elemzett műveltségi ágazatokon belül is, még több példa kimerítőbb elemzésére volna szükség, ha általánosabb érvényű megállapításra akarunk jutni egyfelől az alibi sokféle jelensége, másfelől a művészet vagy a filozófia esetleges érintkezési pontjairól.

Azzal sem szeretnénk adósak maradni, hogy szóljunk néhány szót bizonyos problémákról, melyeknek nem szentelhettünk kellő figyelmet, noha megérdemlik. Vizsgálódásunkból nem derül ki elég világosan mindenkélt az, hogy az alibi lélektani mechanizmusa tudatos folyamat-e, és ha igen, mennyiben. Anélkül, hogy mélyebb elemzésbe bocsátkoznánk, szeretnénk ezzel kapcsolatban megállapítani, hogy ebben a folyamatban elég kevés nyomát találjuk a tudatos, „racionális” törekvésnek a szó legszorosabb értelmében. A művészi, sőt a filozófiai struktúrák egyes mozzanatainak összehangolása az alibi követelményeivel többé-kevésbé öntudatlanul történik. Tévedés volna azt hinni, hogy a művész vagy a filozófus úgy keres magának alibit, mint a bűnöző tettének elkövetése után. Mert ha úgy volna, akkor nem látnánk semmi lényeges különbséget a kultúra és a propaganda között.

Szükségesnek látszik továbbá, hogy röviden és egyszerűsített formában még néhány gondolatot sejtessünk, mely ennek a részleges elemzésnek az alapján felvetődik. Szembetűnő különbség mutatkozik ugyanis az alibit kereső törekvések természete tekintetében. E jelenség különböző alakjainak részletes és végleges csoportosítására nem térhetünk ki ugyan, de annak alapján, amit megállapítottunk, nagy vonalakban kétféle típust különböztetünk meg, s mindkettő az alibi megfelelő nemeit képezi. Egy részük, a jelek szerint, bizonyos pszichopátiás hajlamok kifejezői. Mint Hieronymus Bosch esetében, például. A többi, talán ebből van a legtöbb, neuropátiás hajlam kifejezői; amire Oswald Spengler, Luis Bunuel és

Gustave Flaubert a példa. Ez utóbbi csoport, feltételesen, „nihilista” alkátúnak is nevezhető. Valami rendkívül különös és paradox törekvés jellemzi, mely önmaga megalázására irányul, s amely kifelé — de mindenképpen befelé is — agresszív formában nyilvánul meg. Minden bizonnyal érdekes volna felkutatni az efféle törekvések mélyebb okait, csakhogy, sajnos, itt ezzel sem foglalkozhatunk.

Függetlenül attól, milyen eredményekkel járnak az alibivel takargatott sokféle hajlam okainak felkutatása, maga az a tény, hogy jelen vannak a filozófiai és művészi alkotások szövetében, egészen bizonyosan nem szól a szellemi termékek abszolút függetlenségéről alkotott elméletek mellett. Kétségtelen, hogy a Spengler, Bunuel, Flaubert vagy akár Hieronymus Bosch példáján elemzett törekvések sajátos módon befolyásolják szellemi alkotásaikat. Ez mindenesetre azt a gondolatot támasztja alá, hogy egyetlen szellemi termék sem olyan elszigetelt egész, melyet ne befolyásolnának alkotójának hajlamai és érdekei.

Ugyancsak nem véletlen az sem, hogy az alibi jelenségének kialakulásához szinte valamennyi elemzett példában mindig hozzájárult valami világnézeti állásfoglalás is, ami viszont az adott kor társadalmi normáinak felelt meg. Például a középkor uralkodó felfogásai, mint Hieronymus Boschnál, vagy pedig a mai idők politikai irányzatai, mint például Luis Bunuelnél. Flaubert esetében a tudományos eszmény játssza ezt a szerepet, úgy, ahogy az a múlt századbeli Franciaország művelt és szabadelvű köreiben kialakult. Spenglernél ellenben ez a pozitivistá eszmény a társadalmi valóság természetéről szóló újabb keletű gondolattal párosul; azzal a gondolattal, amely csak a XX. század elején nyert polgárjogot. Mindez élénken szemlélteti azt a tényt, hogy a világnézeti törekvések mulhatalanul hatást gyakorolnak, természetesen egészen sajátosan, minden művészi alkotásra, sőt a filozófiai rendszerekre is. A szellemi termékek jellemző tendenciák tarkasága még meggyőzőbb képet fest az alkotók érdekeinek és törekvéseinek hatásáról műveikre. Nem egy elemzett példából meggyőződhattünk, hogy valamely sajátosan művészetén kívüli hajlam mennyire meghatározza egy-egy műalkotás fizionómiáját.

Ez a hatás természetesen rendkívül bonyolult és árnyalatokban gazdag módon nyilvánul meg. De hát hiszen éppen ebben rejlik a nehézség a kultúra különböző jelenségeinek az alibi szempontjából való vizsgálatában. Ezért is történt, hogy munkánkban jóval több helyet szenteltünk bizonyos burkolt törekvések felkutatásának, semmint az alibi lélektani mechanizmusa leírásának a szó szűkebb értelmében.

Végezetül pedig hadd álljon itt egy rövid megjegyzés a módszerre vonatkozólag. Ahhoz, hogy valaki ilyen problémával foglalkozzék, nem kell feltétlenül és mindenekelőtt „analitikus” szellemnek lennie. Hogy az ember szívesen bibelődjék éppen az efféle jelenségekkel, ahhoz hajlam kell, mely előszeretettel fordul a valóság árnyoldalai felé, melyekre — mint ahogy az író mondja — „bánatosabb s óriásibb árnyék vetődik, mint a merev fűzfáké, melyek ott nyúlnak el a fűvön”.

1963.

Borbély János fordítása

HÁROM ÍRÓTÁBOR

SAFFER PÁL

Az elmúlt esztendőben Vajdaságban két író tábor működött, egy pedig Szlovéniában, Stattenbergben, a vajdaságiakkal közvetlen kapcsolatot fenntartó maribori írók szervezésében. Így, némi jóindulattal a mennyiségbeli gyarapodás esztendejének is nevezhetjük a tavalyit, habár tartalmi szempontból alighanem a krízis esztendeje volt.

Az író táborok iránti érdeklődés, résztvevők és szervezők körében egyaránt, évről évre fokozódik, de ezzel párhuzamosan egyre élesebben vetődik fel a munkatartalom és a szervezeti forma kérdése. A többség érzi az efféle kapcsolatok szükséges voltát (annál is inkább, mert a tábor nemcsak író és környezet, hanem író és író közötti kapcsolatot is jelent), keresi a legmegfelelőbb megoldást, és talán épp ezért hat annyira lehangolóan minden kudarc vagy félsiker.

Mielőtt azonban a megvalósulásokat és lehetőségeket illetően bármilyen megállapítást tennénk, vessünk egy pillantást az elmúlt év író táboraira.

Mindenekelőtt a hagyományos — és legnagyobb zajjal járó — kanizsai író tábor. Eredetileg egy csoport találkozóhelye volt, magánalapon, fő varázsa pedig az, hogy a résztvevők egy kedves és aránylag csendes helyen együtt lehettek, hogy különösebb program és kötelezettség nélkül beszélgethettek, ismerkedhettek a környezettel, vagy félrevonulva dolgozhattak, ha úgy tetszett.

Idővel ez a jelleg megváltozott: a tábor egyre népesebb és egyre hivatalosabbá vált. Az ülések és megbeszélések (amelyeket másutt éppúgy meg lehetett volna tartani, mint Kanizsán) tartalmasabbá tették ugyan a kanizsai találkozókat, de népszerűbbekké aligha. Ugyanakkor, a környezettel való kapcsolatok terén éveken át semmi sem változott: egy irodalmi est, néhány gyár- és iskolalátogatás — ez minden, amit Kanizsa kapott. Nem csoda tehát, ha az utóbbi időben mindkét részről bizonyos fásultság jelei mutatkoztak. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy a kanizsai gyógyfürdő kommercializálódásával az ott-tartózkodás anyagi feltételei is egyre kedvezőtlenebbekké váltak és végül az írók teljesen kiszorultak a fürdőből, akkor érthetővé válnak a tavalyi táborozás után elhangzott kijelentések, hogy: nem megyünk többet Kanizsára!

Az ilyen kijelentések természetesen nem egészen indokoltak, mert Kanizsát érdekli a tábor fennmaradása és valószínűleg segíteni is fog a jövőben a kedvező anyagi feltételek visszaállításában, de ez nem minden. Sokkal több múlik a résztvevőkön.

Néhány éve már, de különösen tavaly, egy újabb környezet tűnt fel írótabor-szervezési igénnyel: az écskai művésztelep. Az elképzelések szerint az eredetileg festőtáboroként indult intézmény idővel valamennyi művészeti ág alkotóit bevonja munkájába, tehát festők, szobrászok, írók, zeneszerzők és előadóművészek otthona és találkozóhelye lesz. Ez az ambiciózus elképzelés kezdett testet ölteni tizenöt vajdasági és belgrádi író écskai tartózkodásával és viszonzásképpen két zrenjanini irodalmi esttel.

Annak ellenére, hogy a zrenjaniniak komoly anyagi befektetésekkel láttak hozzá tervük megvalósításához (a meghívottak tartózkodásának minden költségét fedezték), annak ellenére, hogy az írók érdeklődéssel és szívesen mentek Écskára — az eredmény egyik fél számára sem kielégítő. Az írók, néhány kivételével, akik munkát vittek magukkal, nem találták fel magukat, a szervező pedig aligha lehet elégedett két irodalmi esttel.

A harmadik és egyben legérdekesebb írótabor tavaly a stattenbergi volt. Ez a háromnapos találkozó munkamódszerében teljesen különbözik vajdasági elődjétől. (Annak idején a Kanizsán vendégeskedő szlovén írók kezdeményezésére alakult). A szervezők itt témát tűztek ki és igazi szlovén pedantériával három napig, reggeltől estig vitáztak róla. A vitán a szlovének mellett horvátországi, vajdasági, olaszországi és csehszlovákiai írók vettek részt.

Az eredmény, ha nem is sokkal, de valamivel mégis több volt, mint a másik két írótaborban. Háromnapos tanácskozás után a résztvevők egy közös határozatot, illetve kiáltványt írtak alá, amellyel minden általánossága ellenére, érdemes foglalkozni.

Ez a kiáltvány, amely a „Mai ember a háború utáni irodalomban” címmel indított vita végszava, mindenekelőtt azt állapítja meg, hogy társadalmunk egyik alapvető problémája az igazi szellemi szükségletek és emberi értékek elhanyagolása. A részt vevő írók véleménye szerint e jelenséget főként a gyorsított és olykor kíméletlen iparosítás és gépesítés váltja ki — amire szükség van ugyan, de nem mindenáron, nem a klasszikus, humanista kulturális eszmények veszélyeztetése árán.

Ennek kapcsán a kiáltvány kitér a szellemi munkások társadalmi és anyagi helyzetére, megállapítva, hogy az író munkáját olyan gyengén fizetik, hogy csak néhányan képesek kizárólag irodalmi munkásságukból megélni. Szó van itt még a könyvkiadás és könyvterjesztés fogyatékosairól stb., hogy végül, követeljék a gazdasági rentabilitás mellé a humánus viszonyok és a kulturális értékek fejlesztését, valamint az ember életkörüzetének védelmét.

Ez a nyilatkozat, bár nem sok újat mond, már csak azért is jelentős, mert évek óta ez az első eset, hogy tizennyolc különböző nemzetiségű és különböző művészetszemléletű jugoszláv író három napig baráti hangon és konstruktívan tudott egy megadott témáról beszélgetni, és hogy, akár általánosságban is, közös véleményre tudtak jutni. Ez a megállapítás semmi esetre sem akar gúnyolódás lenni — bár az is lehetne —, csak a közvetlen kapcsolatok jelentőségét kívánja illusztrálni.

Habár az elmondottakból többé-kevésbé az írótaborok eddigi sikertelenségére lehet következtetni, a jövődó tekintetében még sincs ok a

borulátásra. Az érdeklődés mindenütt fennáll: Écskán szeretnék továbbfejlesztetni a tábort, Kanizsán megtartani a hagyományt, Stattenbergben pedig kibővíteni a meghívottak listáját. Újabbban a topolyai művésztelepen is mutatkozik érdeklődés az írók részvétele iránt. Ilyen körülmények között talán érdemes a tapasztalatok elemzésével és a fejlődés lehetőségeivel foglalkozni.

Az eddigi gyakorlatot elemezve két különböző szervezési módot látnunk: az egyik az írók teljesen szabad és kötetlen találkozása — magánalapon —, ahol a társadalom többé-kevésbé csak mint formális vendéglátó jelenik meg és ennek megfelelőek a követelései is, a másik pedig a „hivatalos” írótábor, ahol a társadalom fedezi a költségeket és határozza meg, többé-kevésbé demokratikus módon, hogy kit hív meg és mit vár a meghívottaktól. (Az écskai művésztelepnek például társadalmi igazgatási szerve is van.)

A tapasztalatokból az is kitűnik, hogy sem az első, sem a második változattól a környezetnek nincs sok közvetlen, kimutatható haszna. Az első változatban ez nem tragikus, de a hivatalos írótáborok esetében nem valószínű, hogy valami távoli, ködös művészetistápoló és mecénási elképzelésekkel sokáig lehessen hatni a termelők szívére — és zsebére.

Az is bizonyos, hogy ilyen körülményekben az író számára a hivatalos írótábornak olykor kellemetlen, alamizsna íze van. Ha tehát meg akaránk fogalmazni az írótábor-szervezés erkölcsi kódexét, az alaptétel így hangzana:

„A tábort úgy kell megszervezni, hogy a vendéglátó ne tekinthesse céltalan nagylelkűsködésnek, az író pedig ne érezhesse úgy, mintha meg nem érdemelt ajándékot, vagy alamizsnát kapott volna.”

A megoldás tehát csak az lehet, ha mindkét részről tiszta vizet öntenek a pohárba, ha az érdekelt kommunák — ha egyáltalán érdekeltek — felhagynak a parvenü mecénáskodással, és pontosan meghatározzák meddig terjed az író és az irodalom iránti érdeklődésük, az írók pedig, szintén érdeklődésüknek megfelelően, szabadon döntenek, hogy elfogadják-e az így kialakult és felajánlott feltételeket vagy sem.

Természetesen mindennek az alapja csak az a kölcsönös megértés lehet, amely eddig is jelen volt és senki sem gondol kereskedelmi egyezményekre, hanem a viszonyok pontosabb meghatározására és a célok konkretizálására — épp a megértés megszilárdítása érdekében.

Az is természetes, hogy ilyen koncepciókkal nem muszáj, vagy talán nem is lehet az eddigi „klasszikus” írótábor formái mellett megmaradni. A szervezési módot és formát minden esetben a konkrét cél szabná meg. Íme néhány példa azokból az elképzelésekből, amelyek írók, művészek és szervezők körében elhangzottak:

— A kommuna iskoláiban az irodalomtanítás szintje nem kielégítő . . .

Egy jól megszervezett írótábor valamennyi tagja — költők, prózairók, kritikusok —, a tábortól kapott nyugalmas munkaalalom, élmények és hangulatok viszonzásaként, szívesen tartana az év folyamán, a tantervnek és tanmenetnek megfelelő időben egy-két előadást valami „szakmába vágó” témáról.

— Nagy reményeket fűzünk a turisztikához, de útikalauzaink — amennyiben vannak — többnyire csak az írástudatlanságunk fokáról tájékoztathatják az olvasót:

Egy művészi szinten írott, szerkesztett és illusztrált könyv egy városról, vagy vidékről, annak műemlékeiről és jellegzetességeiről méltán lehetne egy írói-festői munkaközösség műve, a munkaközösség tagjai pedig a művésztelep vendégei...

— Minden színház minden idényben legalább egy-két korszerű hazai művet tűz műsorára. A mű szerzője az írotábor, vagy művésztelep vendégként igen hasznos beszélgetéseket folytathatna a rendezővel és a színészekkel.

Ez csak három példa, de lehetne még sok. A változatok száma a vendéglátó kommuna fejlettségétől, vagyis a szükségletektől és igényektől függ — mint ahogy a művésztelep vagy írotábor szervezésének igénye is egy meghatározott fejlettségi fok kifejezőjeként jelentkezik.

Természetesen elképzelhető az írotábor, illetve az író és vendéglátó együttműködése egy magasabb fokon is, ahol a megjelenő irodalmi mű lenne a táborozás sikerének mértéke, de ez egyelőre még az utópia világába tartozik.

Az író számára mindezek a változatok lehetnek érdekesek, vagy kevésbé érdekesek — ízlés és temperamentum dolga —, de az eddigi tapasztalatok azt mutatják, hogy a művészt aránylag könnyű kielégíteni. Maga a találkozás, a rokon érdeklődésű és szellemi szintű emberekkel való együttlét lehetősége is izgató és érdekes számára, s ha csak ezt kapja a táborozástól, az író máris elégedett.

Ennyit a tavalyi írotáborok kapcsán és — az idei táborok szervezése előtt. Hogy az idén ismét lesznek írotáborok, az nem kétséges. Ez a vázlatos kis áttekintés azért készült, hogy segítse az együttműködést, a fejlődést ezen a téren.

Természetesen, ebből az írásból sok minden kimanadt, amit talán említeni kellett volna. Az is lehet, hogy a táborok jövőjére vonatkozó optimizmus sem egészen indokolt.

Épp ezért feltételezve az érdeklődést, az esetleges hozzászólásokat is várom és feltételezem.

FRANZ KAFKÁRÓL MAGYAR NYELVEN

Sükösd Mihály: *Franz Kafka*. Bp. 1965.

Az utóbbi években tanúi lehetünk Franz Kafka rehabilitációjának: tanulmányok foglalkoznak vele, művei megjelennek, a polémikák lángolnak. Ennek a folyamatnak e pillanatban még utolsó magyarországi állomása Sükösd Mihály kismonográfiája, amelyben a szerző a talányos, sokat vitatott Franz Kafka-életmű sommás összefoglalására és megrajzolására vállalkozik, arra, hogy megírja, „minek tartja a világirodalom Franz Kafka nevű jelenségét”, akiről „nem lehet elhinni, hogy világi szent, új vallásalapító; azt sem, hogy a dekadencia Belzebúbja”. Valóban, ha szemügyre vesszük az igen szegényes magyar nyelvű (és nemcsak magyar nyelvű) Kafka-irodalmat, azt kell látnunk, Kafkáról, az *íróról* esik a legkevesebb szó, a legtöbb szöveg Kafka ürügyén készült, holott a legkézenfekvőbb éppen az lett volna: az íróval foglalkozni s még inkább művével. Sükösd feltett célját azonban nem tudta a szándékainak megfelelő mértékben megvalósítani, mert az a csendes és sokszor a sorok között folyó vita kortársai Kafka-konceptióval, dilemmáival (Lukács György: *Thomas Mann vagy Franz Kafka* — Forgács László: *Gorkij vagy Kafka?*) akaratlanul is előtérbe került. S ha Sükösd könyvének legnagyobb értékét kell kijelölnünk, akkor éppen ebben az „úttisztításban” találjuk meg azt. Az a néhány erőteljes vonás, gesztus, amelyet Sükösd könyve megmutat, az a határozottság, amellyel Kafka művéhez közeledik, nemcsak rokonszenvesse teszi törekvését, hanem termékeny lehetőséggé is avatja, és így könyve kitűnő kalauza lehet az olvasónak a Kafkához vivő úton.

Sükösd könyvének aránytalanságai tehát objektív természetűek, mert könyvében Kafka életműve jellemzésével párhuzamosan a modern irodalmak természetrajzába „vezető kalauzt” is kellett adnia, meg kellett egy klasszikus és anekdotázó realizmuson nevelkedett közönségnek mutatni azokat a jegyeket is, amelyek nem tartoznak ugyan a köztudat realizmus-konceptiójába, de amelyek ugyanakkor a XX. század világirodalmának szerves részét képezik, nem egy esetben talaját és anyagát adják, módszerére hatnak. Gon-

doljunk csak az elidegenülés realitásának problémájára, amely nélkül Kafka életműve megértése elképzelhetetlen, a magyar közéletben mennyire ismeretlen, s mennyire csak eltorzított, leginkább tagadott jelentésében ismert, Veres Péter szavaival egyszerűen »szellemi kispolgárok« nyavalyája”. Sükösd kerülni igyekezett mind a polémiát, mind a kényszerítő leegyszerűsítéseket, s kereste a középutat, amelyen haladva az „olvasó-nevelés” és a Kafka-művek esztétikai interpretációja, ez az igényes esztétikai feladat, egyaránt teljesíthető és megvalósítható.

Sükösd könyve első fejezetei — nem lesz véletlen — néhány „alapfogalom” tisztázását tűzik ki célul, és a szerző ügyesen, tömören, de annál határozottabb eltökéléssel viszi a kaptatókon mind feljebb, a Kafka „realitásai” felé az olyan részletekben, mint Kafka első olvasói, Századeleji irodalmi kép, Kafka világa ismeretlen, elképzelhetetlen, A valóság felszíne, A valóság eltűnik, Az elidegenedés elmélete, Az elidegenedés valósága, Kafka nem elődök nélkül való és Kétsíkú valóság. Ezekben jelöli ki Kafka műveinek azt a tulajdonságát, hogy azok „mások”, mint a megszokott és hagyományos jellegű irodalom alkotásai, de nem elődök nélkül valók, s az elődök között egy Dickens, Balzac, Gogol nevével találkozhatunk, azokkal akik már érzékelték, jelezték, hogy a polgári társadalom életében s művészetében születőben van egy olyan világ, amelyet hagyományos eszközökkel és szemlélettel megragadni és művé formálni már nem lehet. S talán nem ártott volna erőteljesebben jelezni, hogy az „ösöknek” ebben a sorában a Zola-féle naturalizmus tapasztalata már negatív volt: az ún. realitás eltűnni látszott a világból.

Sükösd könyvének Idegen című nagyobb tömbje, immár Franz Kafka életrajza vonalán vizsgálja a realitást és annak eltűnése problémáját, hogy kétségtelenné tegye, mennyire a valóságban gyökerező, az életrajz kínálta adalékokban is Kafka élmény- és epikus világa. Itt kamatoztatja azokat a megfigyeléseket, amelyeket Günther Anders írt le az elidegenülés és Kafka egyéni élete vonatkozásaiban, s biztos kézzel mutat arra a „senkiföldjére”, amelyen Kafka, az ember mozog, s amelyik nemcsak emberi, hanem írói világa is. Sükösd könyvének egyik legsikerültebb fejezete éppen „Kafka idegenség-élményének szociológiai” vizsgálata, amely magába foglalja mind a Kafka-család, mind pedig a szűkebb környezet: Prága, s a tágasabb: az Osztrák—Magyar Monarchia emberi-társadalmi képletét. Sükösd plasztikus képet fest erről a világról, ízeire szedi, s megmutatja közvetlen vagy befolyásoló hatását Kafka művészi világképe alakulásában. Kafka, írja Sükösd, „az elidegenedés közgazdaságtani és filozófiai fogalmát az idegenségnek, a kiszolgáltatottságnak az élet minden területén érvényesülő törvényeként érezte át, ahol minden a helyén van, s egyszersmind ki is billent a helyéről. Ezt a »logikus ésszerűtlenséget« írta meg”. Ebben a gondolatkörben Sükösd Kafka jelentőségét abban látta, hogy „érezki létezését adott annak, ami lényege szerint elvont”. Ám ha Kafkával kapcsolatban fantazmagóriákat emlegetünk, inkább a „realitás fantazmagóriáit” kellene mondanunk, mint a „képtelen”

jelzõt, ahogy azt Sükösd tette, mert csak így lesz teljes Sükösdnek az a szándéka, hogy megmutassa, mennyire a realitásban gyökereszik Kafka mívében az elvontnak érzéki képe. Kétségtelen azonban, hogy Sükösdnek sikerült egybefognia azokat az elemeket (Kafka „alkati sérülékenységet” és a „külvilág benyomásait”), amelyek Kafka életérzésének „tárgyi, hangulati környezetét” jelentik. Szerzõnk jelentõs segítséget kapott a cseh kritikától ezen a téren, amely felfedezve Kafkát, néha erõsebb színekkel festette a „cseh-motívumokat”, a „Prága-képzetet”, „túlírva” is ezt a problémát. Ez csapódhatott le Sükösd könyve Munkások és munkásmozgalom címû részében is.

A könyv legfontosabb, kulcsfejezete a Vízión és valóság címû, amely szinte jelképesen is Sükösd könyvének a középsõ részét foglalja el, a szociológiai vonatkozásokkal foglalkozó, s az egyes alkotásokat bemutató fejezetek közé ékelõdve. Meglepõ lehet e fejezet olvasójának, hogy Sükösd itt nem kamatoztatta azokat a tapasztalatokat bátrabban, amelyeket a magyar irodalom, s különösen Ady mûve kínálhat a szimbólum-funkciók felhasználásával, annál is inkább, mert a Szimbólumok címû rész megszorításai ellenére az értelmezés lehetõségeit vizsgálva azt állapítja meg, hogy Kafka mûveit „jelkép-voltukban kell érteni és értelmezni, s nem egy tetszõleges fogalmi rendszerre közvetlenül lefordítva”.

Sükösd ebben a fejezetben sorra megjelöli Kafka mívének „sajátos” vonásait: a szimbólum-probléma után a mítizálás kérdésérõl ír, majd a mese és mítosz relációt vizsgálja, hogy innen a „gyermeki szemmel látott világ” mozzanatára térve a karkai groteszk és grand guignol vonatkozásaival zárja könyvének ezt a fejezetét. Sükösd Kafka jelképeit „fél-szimbólumoknak” minõsítette, s amikor arra a kérdésre akart feleletet adni, hogy ezek „hogyan lesznek mûalkotássá”, a mítizálás szerepét kellett tisztáznia, s külön kiemelni a „túlzás” problémáját, amely a „valóság tükrözésének leghitelesebb módja” ezen a síkon. Olyan problémákat tárgyal itt Sükösd, amelyek a „legkényesebbek” mind a Kafka-mûvek interpretációjára szempontjából, mind pedig az értelmezõ vonatkozásában, hiszen ezek az elemek végsõ fokon a modernizmus fegyvertárának fontos részei is. Nem lesz véletlen, hogy Sükösd, Kafkát mintegy igazolva, az egyik fejezetben Aragon, József Attila, Thomas Mann, Brecht, Marc Chagall és Picasso nevét emlegeti, egy másikban Balzac neve bukkan fel („Mindketten koruk lényegét tükrözõ nagy írók, s nem egymás tagadásával azok” — zárja Sükösd a Hú tükör címû fejezetét), másutt ismét Gogolra hivatkozik. Közben finom megfigyelések, párhuzamok, vonatkozások sorozatában mutatja meg, milyen érzékeny és kitûnõ megfigyelõje Kafka mívészetének, hogy a korlátok, amelyeket felfedezhetünk, nem mindig Sükösd, hanem az adott irodalompolitikai szemlélet számlájára írhatók.

Sükösd könyve harmadik nagy fejezete Kafka mívvei elemzésével foglalkozik, s tagolásában az „irodalomtörténeti módszer” érvényesül, ugyanis a Kafka-esszék legnagyobb részével ellentétben Kafka életmívét nem homogén egésznek látja, hanem idõben elhatárolható korszakokra osztva, tagolja is azt, alakulásában

akarja tetten érni. Annál meglepőbb, hogy magában a tárgyalásban mégsem ezt a lehetőséget használja fel, hanem műfajok szerint előbb Kafka novelláival foglalkozik, majd három regényét veszi szemügyre.

Kafka igazi műfaja a novella — állapította meg Sükösd előkészítő fejezetei egyikében, s maga is a novellák világában mozgott a legotthonosabban. Kafka „kibeszélő”, „álom”, „jéghegy”- és „parabola”-novellái csoportját nemcsak kitűnően minősíti, megmutatva jellegüket, hanem a részletekben hatolóan is, jelezve, hogy „fejlődés” figyelhető meg Kafkánál mind az ábrázolási mód-szerek, mind pedig a világgép síkján.

Amilyen otthonosan mozgott Sükösd a novellák világában, annyira „idegen” világban érzi magát a Kafka-regények között. A könyv legvázlatosabb része a regényekkel foglalkozó. Az aránytalanságok akkor is szembetűnőek, ha arra gondolunk, hogy a regényekkel kapcsolatban sok fontos mozzanatot a bevezető fejezetekben, és a novellák elemzése közben már érintett. Utalni szeretnék azonban arra a tényre, hogy első regényének, az Amerikának, amelyről azt állapította meg, hogy „olvasmánynak érdekes, mint regény közepes, mint karkai regény bizonytalanul felemás”, mégis majd akkora figyelmet szentel, mint *A per*nek vagy a *Kastély*nak. Szemmel látható, hogy még akkor sem lehet ezeket a regényeket a novellákat olvasó szemmel nézni, ha tudjuk, hogy ezer szál és vonatkozás kapcsolja össze Kafkánál e két műfajt. Sükösd pedig megelégedett azokkal a tapasztalatokkal, amelyeket a novellák kínáltak, s ezeket alkalmazta a regény-világra is, nem törekedve a regények sajátos világát is feltárni, megmutatni, hogy ezek végső fokon Kafka művészetének új megszervezését is jelentik, a karkai elemek új konstellációját hozzák. S így, ha érzékelteti is, hogy *A per* és a *Kastély* között különbségek vannak, s itt *A per* minősíti jellegzetesen karkai alkotásnak, a „Kastélyig” már nem tud eljutni. Hiányérzetünk, amely Sükösd könyve e fejezete kapcsán támad, ebből magyarázható.

Távlat és hatás című zárófejezete azonban ismét a Kafkát értő és érző szerzőt idézi, gondolok elsősorban a Kafka „maradandóságáról” szóló részre.

Sajnálunk kell azonban, hogy a könyvhöz csatolt bibliográfia magyar nyelvű anyaga még utalásként sem jelzi, hogy a jugoszláviai magyar irodalomban 1954 óta többen is foglalkoztak Kafka műveinek interpretációjával — nem is eredménytelenül.

(BI)

TRAGÉDIÁK HELYETT

Velimir Lukić: *Farse*. Prosveta Kiadó, Belgrád, 1965.

Ma már hiányzanak azok a valóságon túli elemek, amelyek lehetővé tennék, hogy az életből az irodalomba is bevonuljon a tragikum, hogy a színpadon tragikus hősök tragikus helyzetekben jelenjenek meg. Egészen mások az irodalom lehetőségei és céljai,

mint évszázadokkal ezelőtt. Nemcsak hogy nincsenek tragédiák az irodalomban, hanem tragédiaellenes műfajok és alkotások keletkeznek.

Velimir Lukić színdarabjai, melyeket ő farce-oknak nevez, épp ennek a tragédiaellenességnek a jegyében készültek. Tragédiák helyett bohózatokat írt. Műveiben benne van a tragédiák igen sok eleme, kelléke, mégsem tragédiák ezek. Szatírák, komédiák, csúfolódó színpadi játékok. Alakjait úgy irányítja, a helyzeteket úgy alakítja, hogy abból, amiből régen tragédia lett volna, most az ellenkezője születik.

Halálosan komoly témákat választott Lukić. A hatalom, a sors, az erőszak, a lázadás és a beletörődés, a rend és a szokások: erről szól három farce-ában, melyek ebben a kötetben megjelentek. „Dugi život kralja Osvalda” című háromfelvonásos darabjában a Hamlet és a Macbeth mélységeihez közeledő témát szólaltat meg — a témával homlokegyenesen ellenkező hangnemben. „Walpurgijska noć” című kétfelvonásos farce-ában újszerű dramaturgiai megoldásokkal nyúl a rémuralom, az erőszak problémáihoz. Habár a darab egészében véve nem sikerült úgy, mint az „Oswald király hosszú élete”, a „Walpurgis-éj”-ben nyilatkozik meg teljességében Lukić drámaírói ereje. „Bertove kočije ili Sibila” című darabjának ötlete bizzar: a mesterségesen készült ember, életre keltett bábok lázadása. Lázadás ez a rend, a konvenciók, a megszokás ellen. Mert mi magunk is csak bábok vagyunk a sors kezében, s lázadásunk — a sors szemszögéből, a végtelenséghez mérten — ugyanolyan neveltséges, ugyanolyan jelentéktelen, mint Swen életre keltett bábjainak lázadása a rend ellen, amely — az életük. Választani nem lehet; az élet megkövetel egy rendet, aki lét ellene, aki nyűgnek érzi, s szabadulni akar tőle — kiesik a létből.

Lukić megtalálta azt a műfajt, amely lehetővé teszi néhány korszerű probléma megszólaltatását, egyúttal azt a hangot is, mellyel a tragikumot helyettesíteni lehet. Helyettesíteni? Arról van inkább szó, hogy ez a kornak megfelelő műfaj, mint ahogy a tragédia is megfelelt évszázadokkal vagy évezredekkel ezelőtt.

Ez a felfedezés már egymagában is elegendő volna ahhoz, hogy Lukić műveit elismeréssel fogadjuk. A teljes sikert pedig épp az biztosítja, hogy színdarabjai modernnek s hogy sorsunkról szólnak, azon a nyelven, amely minden nappal érthetőbbé és mindinkább félelmetesen profétikussá válik.

(TL)

AZ ÉLETRÉGÉNY DIVATJA IDEJÉN...

Féja Géza: *Szabadcsapat*. Bp. 1965.

Nem paradoxon, de Féja Géza könyvében az utóhang három és fél oldala az, amellyel alighanem minden olvasója lényegében egyetért. Itt ugyanis az életregény, az önéletrajz műfajának divatjához szolgáltat adalékokat, s van-e a magyar irodalomban ma

divatosabb műfaj ennél? Persze, függetlenül attól, hogy „az élet-regény hagyományos műfajunk”, s hogy „akadtak korok, midőn a tulajdonképpeni regény hiányát töltötte be, folytatása és újjáteremtése, hitünk szerint semmiképpen sem talmibb teljesítmény más műfajok folytatásánál”. Legfigyelemreméltóbb reflexiója azonban e műfaj egyik mai, szemléletbeli távlatokat felvillantó mozzanatát helyezi a figyelem előterébe: „Aligha tekinthető véletlennek, hogy kortársaim jelentős része igényli és szenvedéllyel míveli. Az író hűséges beszámolót igyekszik adni arról, amit mélyen átélt és lényegnek ismert meg, mondanivalójának pedig megillető formát teremt. A két világháború között lefolyt életet regényirodalmunk csupán részben és eléggé esetlegesen merítette ki, hősök, kalandorok s végzetes figurák hullottak feledésbe, esedékes regényciklusok maradtak el. Túlságosan hosszúra nyúlnék ennek okait fejtegetni, csupán a tényt állapítjuk meg, ugyanakkor a hiányt igyekezzük jóvá tenni egy szabadabb alkatú műfaj segítségével”.

A Bölcsődal című első rész után (évekkel ezelőtt jelent meg) a *Szabadcsapat* „időgépét” 1920 februárjába röpíti vissza, amikor is nemcsak Budapestre érkezett meg Féja Géza, hanem a magyar közéletbe is, hogy ott negyedszázadnyi tevékenység után, ebből a közéletből kiszorulva, ismét egy negyedszázadnyi idő után pillantson vissza első „szerepeire” a maga élete értelmezésével.

Kétséges azonban, hogy majd egyszer a hidegebb természetű irodalomtörténeti elemzés elfogadja-e Féja önértelmezése végső kihangzását, s egyben jelképét is egykori tevékenységének: a szabadcsapat-mitoszát, amelyre könyve szemlélete épült. Mert inkább romantikus póz és szép álom a „— Lóra, hajdú, lóra!” jelszó és magatartás, annál is inkább, mert egészen nyilvánvaló, hogy az a „szabadcsapat”, amelynek önmagát tagjaként festi, legalábbis vezérében, Bajcsy-Zsilinszky Endrében, ha folyton távolodóban tőle, de mégiscsak a magyar uralkodó osztály politikájával szoros kapcsolatban és függésben létezett, ha egyáltalában létezett. Féja könyvének alighanem nem anyagában van a nagy érdeme, hiszen a Szabó Dezső-portrén kívül talán csak Bányai Kornél jellemzésénél állapodhat meg felcsillanóbb szemmel a figyelem, hanem az, hogy jelzi: mennyire megkerülhetetlenek azok az ideológiai-irodalmi képletek, amelyeket a két világháború közének (Féja nagyon találó kifejezésével) „közizgalma” termelt ki, s hogy közöttük adott sémákkal-képletekkel ugyancsak nehezen lehet tájékozódni, s pálcát, irodalmi vagy politikai, sem lehet egykönnyen fejük felett törni éppen sokarcúságuk miatt. S míg nem kapunk pl. Bajcsy-Zsilinszkyról egy eszme-portrét, nehéz lesz „bolygói” között is eligazodni, s általában kijelölni a helyét annak a képletnek, amelyet Zsilinszky Endre és köre (és hány ilyen „kör” volt!) elfoglalt pluszaival és mínuszaival. Féja ugyanis egészen határozottan Bajcsy-Zsilinszky politikai körében jelöli ki a maga helyét, s ennek a politikának a védelmében is. Mivel magyarázható ugyanis az a meglepő tény, hogy könyvében éppen ennek a világnak rajzához vonultat fel adatoktól kezdve anekdotáig annyi mindent, míg egyetlen és nagy jelentőségű, valóban „a szabadcsapat-mitoszhoz”

méltó vállalkozását éppen hogy érinti csak: *Viharsarok* című könyvének elkészülése ez. Mi sem lenne természetesebb és jelentősebb, mint pályafutása legnagyobb jelentőségű vállalkozásának írja meg rajzát, és éppen ezt mulasztja el kevésbé jelentős mozzanatok és események kedvéért. Nyilvánvaló ugyanis, hogy ennek a „drámává” értelmezett életnek nem ott vannak a csomópontjai, ahol azokat Féja jelöli meg.

Éppen ezért az „adalékok” könyve Féja Gézáé, hiszen nem sikerült szépirodalmilag is az olvasóra kényszerítenie a „szabadcsapat-mitoszt”, ahogy e műfaj magyar klasszikusai a maguk világa rajzával meg tudták tenni és el tudták éni, ugyanakkor eszméinek elemzését sem végezte el. Mindezek azonban már túlmutatnak a könyv körén és az író közvetlen szándékain is.

(BI)

DIPLOMATAFRÁKK NÉLKÜL

Boldizsár Iván: *Zsiráffel Angliában*. Útinapló. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1965.

Vaióban: nem útirajz, hanem útinapló, egy angliai utazás benyomásainak, pillanatainak, napjainak tükre. Nem azért készült, hogy elszónakoztasson vagy az olvasó ismereteit bővítse, hanem hogy az útra kelt író közölnivalóját rögzítse, s hogy az író egyhónapos angliai tartózkodásának élményeit, valamint az élmények kiváltotta érzéseket, gondolatokat, lelki reagálást újabb élményt, ezáltal olvasói élményt kiváltó művé, alkotássá formálja.

1961. október elejétől november elejéig tartózkodott Angliában Boldizsár Iván mint a *The New Hungarian Quarterly* főszerkesztője. Egy hónap alatt rengeteget látott, tapasztalt, s könyvében kissé önmagának is számot ad utazásáról. Nem volt pihenés ez az egy hónap Boldizsár számára, sokszor kora reggeltől késő éjszakai órákig talpon volt, nézett, tárgyalt, jegyzett, vitázott, nem akart semmi látni- vagy hallanivalót elmulasztani, ki akarta használni angliai tartózkodásának minden pillanatát, de nemcsak hivatalosan, kötelességből, hanem magánszemélyként is — habár ez alatt az egy hónap alatt magánéletre egyáltalán nem volt alkalma — kamatoztatni ott-tartózkodását; „az utazás minden percét élveztem” — mondja egy helyen.

Egy hónap természetesen nagyon kevés, ha az embernek olyan programja van, mint Boldizsárnak, de vendéglátói jó idegenvezetőnek bizonyultak, s ő kihasználhatott minden alkalmat. Megpróbált behatolni az angol hétköznapiok titkaiba, hogy megismerje az angolok életét, azt az életet, amely valóban angol. És a titkok feltárultak előtte, látásmódjában azonban megmaradt kontinensinek, sőt... Rengeteg — ismert és ismeretlen — emberrel találkozott, s híven szakmájának szokásaihoz, lejegyezte beszélgetéseit. Egész interjúk kerekedtek a neves írókkal, névtelen diákokkal, barátokkal és idegenekkel folytatott beszélgetéseiből. Az angol társadalom jelenségeit eléggé objektívan ítéli meg Boldizsár, nem akar mindenáron hiányosságokra rámutatni, hibákat leleplezni, csak

látni és beszámolni. Ez az, ami könyvét becsületes munkává avatja.

Az angolok — tartja a kontinensi hiedelem — furcsa emberek; ez kitűnik Boldizsár könyvéből is. Talán épp azért, mert mint mondtuk, kontinensi marad maga is, amikor a szigetországban barangol. Mert bizonyára csak nekünk furcsák az angolok, voltaképpen nem furcsák, hanem — angolok, s Boldizsárnak pompásan sikerült sajátosságaikat meglátni és ábrázolni, az angol emberek másoktól elütő tulajdonságaira fényt vetni.

De nemcsak a jelenről beszél Boldizsár, hanem elmerül a múltban is, s ennek köszönhetjük könyvének élvezetes részeit, melyek építészeti, szobrászati és festészeti műveken meg az irodalmon keresztül az angol hagyományokat, az angol történelmet ismertetik. Néha csodálatosak Boldizsár leírásai: első pillantásra száraz felsorolások, hajszálpontos tényközlések. De csak első pillantásra. Mert aztán az adatok életre kelnek, s már ott is áll előttünk egy középkori templom vagy egy múlt századbéli épület, egy festmény vagy egy szobor, egy jellegzetes kapubejárat vagy egy ókori múzeumi tárgy.

Ez a könyv nemcsak szubjektív beszámoló egy utazásról, hanem tisztelgés egy ország és egy nemzet előtt. Boldizsár nagy elismeréssel ír Angliáról; nyíltan bevallja: „szeretem az angolokat”. Jövetelének céljáról azonban sosem feledkezik meg, tudja, hogy feladatai vannak. „Lelki diplomatafrakkbán” érzi magát, mintha „rendkívüli megnemhatalmazott nagykövete” volna hazájának, aki mindenütt azt keresi, ami összeköti a két országot, a két népet, s nem azt, ami esetleg elválasztaná őket. Próbál tanulságokat leszűrni mindabból, amit Angliában tapasztalt, másrészt szeretné megmagyarázni az angoloknak, mi történik Magyarországon. És amikor egyedül van, amikor elmélkedik, sohasem kerüli a megrovást, ha arra gondol, hogy odahaza valami nem úgy van, ahogy lennie kellene. Vannak persze pillanatai, amikor védeni kényszerül, s nem is mindig jókor, s nem mindig érdemes ügyet, de ez már egészen más lapra tartozik: nem az útinapló s a hozzá fűzött megjegyzések témája.

Egy Angliában utazó magyar újságíró naplója ez a könyv, nem akar megdöbenteni felfedezéseivel, nem akar kurióziумokkal elkápráztatni. Nemcsak a látottak, hanem az élmények, egy lélek utazásának is naplója Boldizsár műve. Az olvasónak pedig: egy ragyogóan megírt könyv Angliáról és egy Angliában barangoló magyar újságíróról.

(TL)

AZ ÉLETMŰ MARGÓJÁN

Thomas Mann: *Levelek*. Bp. 1965.

Thomas Mann a „művé” vált ember, talán az egyetlen alkotó századunkban, akinek neve hallatára az emberben a *mű*, a beteljesített alkotás képzelete támad, az a harmónia jelenik meg, amely, úgy látszik, ritka ajándéka a sorsnak. A megállt idő pillanatát

hozza ez az emberi-írói képlet, vagy inkább alkat, amely híjával van a személy mindenfajta vonatkozásának, amely dacolni lát-szik a mulandóság elemeivel a maga folytonosságával, kiegyensúlyozottságával, autonómiájával és szuverenitásával, mintha immunis lenne az emberek földisége apró-cseprő hatásaitól, s „órát” egy más csillagzat sugallata mozgatná. Mintha Mannra gondolva írta volna József Attila jelmondatzerű töredékét egykoron: „Dolgozni csak pontosan és szépen, ahogy a csillag megy az égen, úgy érdemes”.

Zárt rendszer az ilyen írói világ, amelybe a kíváncsi szem az író intímnak gondolt megnyilatkozásai résein szeretne bekukkantani, így levelezése segítségével is, amely mégiscsak az élet és életmű margóján keletkezett, a külvilággal érintkezésből született. S valóban: hány író mutatta meg magát, sebezhető pontjait leveleiben, hány művész „lepleződött le” intim megnyilatkozásaiban! Thomas Mann esetében azonban a teljességnek a zárata tökéletes: a levelek, ha közvetlenebb hangon is, de nem mutatnak meg mást és többet, mint a késznek tudott alkotások, a nagy művek. S ha mégis van valami, ami érdekes ezekben a levelekben ebből a szempontból, talán az a mozzanat, amelyben tetten érhetjük az író „bezárkózását”, a maga Olympuszára költözését, azokat az időket, amikor még pillanatokhoz alkalmazkodó „problematikus egzisztenciának” nevezte magát az első művek, a nagykorúsodás és a leánykérés izgalmi közepette — de már messzebbre látó szándékok bővületében is.

De még ezek az esetlegességek is mennyire a tervszerűség, az alkotás előnyeire szolgáló helyzetek megteremtését célozzák! Mintha Thomas Mann a világirodalom egyfajta Midas királya lenne, akivel történjék bármi, ezek a történések „arannyá” válnak a futó toll nyomán támadó metamorfózisban, s a legártatlanabb vállalkozás is a „nagy mű” lehetőségét tartalmazza. Ennek a „csodának” végső kihangzása talán az az immár irodalomtörténeti tény, hogy Mann szinte minden valóban nagy alkotása eredetileg kisebb terjedelmű vállalkozásnak indult, s hogy munka közben „vált arannyá”, „Varázsheggyé” például egy novellaterv. Vagy ezek a levelek, amelyekből egy csokorra valót olvashatunk az 1889—1933 között írottakból.

Valószínűleg nemcsak a válogatás mutatja ezeket a leveleket „irodalmiaknak”, hanem bennük, anyaguk szövetében is van valami az irodalomból, az „alkotásra irányultságból”, úgy, ahogy egy 1906-os levelében olvashatjuk: „A művész a fejedelmek rokona, annyiban, amennyiben reprezentatív életmódot folytat. Ami a fejedelemnek az etikett, az a művésznek a forma magasztos kötelezettsége. A művész, ahogy én ismerem, sohasem az az ember, aki szabadon és minden további nélkül „láttathatja magát”. Józanságra van szüksége a szenvedélyben, eszményítésre önmaga ábrázolásában: egyszerűen művészetre. Ez az emberi gyöngesége”. Mintha ehhez a vallomáshoz tartotta volna magát Mann levélírás közben is: a kötet leveleiben valóban átengedi magát ennek a „gyöngeségnek”, úgyhogy a „margó” végső fokon ugyanazt a világot mutatja, amelyet maga az opus is, függetlenül válva az élet-

től, az alkotó személyétől, leginkább azzal, hogy az életet is művészetként prezentálhatja. Még az olyan bekezdésekből is ez csap ki, amelyekben „emberi részét” festi: „Csöndes, udvarias ember voltam, aki kezének munkájával szerzett némi jólétet, asszonyt vett maga mellé, gyermekeket nemzett, látogatta a premiereket, és olyan jó német volt, hogy négy hétnél tovább nem bírta ki külföldön. Mindenáron kell még kuglizni és inni is?”

E meghatározottságon belül pedig egy valóban nagy és gazdag szellem sziporkái, reflexiói, megállapításai, elmélkedései, szellemes jellemzései és telitalálatai, önvallomás-értékű nyilatkozatai bukkannak fel szinte minden oldalon. S ezek a sorok elsősorban Mann művéről szólnak, kezdve az első lapokon a maga személye ironikus kezelésétől az utolsókban felcsendülő gondolatig az életmű kiteljesedéséről szólva, közbefogva a groteszk, a képzelet munkája, a szellem és művészet vonatkozásai, az életrajz, a feszültséggel teli hőstípus, a kritika, a humanizmus, a humor, a polgári lét, a stílus, az esszé-műfaj, a mítoszok kérdéseit — már-már irodalomelméleti tankönyvvé is avatva az alkalom szülte, „privát” leveleket.

S mégsem a kommentár szerepét töltik be e levelek: az alkotás ízeivel a szánkban gondolhatunk rájuk, úgy, ahogy a novellák, a *Varázshegy*, a József-történet, a *Doktor Faustus* világát őrizzük emlékezetünkben.

(BI)

A PRÓZA ÉVE

A *Književne novine* utolsó múlt évi számában öt jugoszláv kritikus véleményét közölte a hazai irodalom helyzetéről 1965-ben. Dalibor Cvitan, France Filipić, Vuk Krnjević, Vlatko Pavletić és Draško Redjep szóltak hozzá a kérdéshez. Az öt kritikus közül három a szépprózát tartja az elmúlt év legfontosabb műfajának.

France Filipić hat új szlovén regényt említ (Pavle Zidarét, Kajetan Kovičét, Leopold Suhodolčanét, Smiljan Rozmanét, Ignac Koprivcét és Branko Hofmanét). Mind a hat regény erkölcsi kérdéseket tesz fel. A válaszok azonban sohasem olyan egyszerűek, s találunk bennük elég szkepszist és gyanakvást. Közös jellegzetességük az angazsáltság, a harc a hazugság ellen és az a társadalmi felelősség, mellyel az írók választ keresnek kérdéseikre. Művészeti szempontból jellemző, hogy a regények a kifejezési módok széles skáláját használják fel.

Vuk Krnjević 1965-öt a regények évének tartja. A jugoszláv regényirodalomban még nem voltak olyan vállalkozások, mint az elmúlt évben. Kiemeli Krnjević az ironikus hangvételű regények sikerét. Három művet említ ebből a fajtából: Ranko Marinković *Kiklopját* (melyet a *Híd* egyik következő számában fogunk ismertetni), Radomir Konstantinović *Ahasverját* és Danilo Kiš *Bašta, pepeo* című regényét. (Az utóbbit bemutattuk már olvasóinknak.) Ez a három mű az ironikus regény csúcsait jelenti. Marinković iróniáját a részvét nemesíti meg, Konstantinović iróniája a relativizmuson alapul, Kišé pedig leszámolás az érzelmekkel — mondja Krnjević.

Pavletić általában a próza sikeréről beszél, elsőként említi Petar Šegedin *Orfej u maloj bašti* című elbeszéléskötetét. A regények közül Oskar Davičo *Tajne* című művét tartja legsikerültebbnek. Külön értéke a műnek, Pavletić szerint, hogy végre megkapjuk benne a sztalinizmus anatómiáját. Pavletić is nagyra becsüli Danilo Kiš említett regényét, s szembehelyezkedik azokkal, akik nem ismerik el Antun Šoljan új regényének, a *Kratki izlet*-nek az értékét. A *Kratki izlet* camus-i kristályos prózai struktúrára — állítja Pavletić. Végül ő is megemlíti Marinković új regényét, és megjegyzi, hogy erről a műről még sokáig fognak beszélni.

EGY ÉLŐ KLASSZIKUS

Most jelent meg Vasko Popa válogatott verseinek kötete a Srpska književna zadruga kiadásában, s ebből az alkalomból a *Politika* irodalmi mellékletében Miodrag Jurišević foglalkozik a költővel.

Popa költészete sajátos irodalmi jelenség, állítja Jurišević, a mai szerb költészet eseménye. Első verskötete, a *Kora*, a költő valómása, melyet a szimbólumok különös nyelvén mond el. Rendkívül fontosnak tartja a kritikus Popa hatását a szerb költői nyelvre: sikerült szervesen összekapcsolnia a nyelv ősi elemeit a mai, élő nyelv képszerűségével. Ebben a szellemben teremtette meg Popa a maga eredeti, sajátos verssorát, amely költészetében a modernség szinonimája lett. Egy egész nemzedék átvette ezt a verssorát. Popa egyike az újabb szerb költészet legjobb és legeredetibb allegóriáiróinak. Néhány versciklusa (pl. a *Játékok*) nagy drámai allegória.

Jurišević megemlíti Popa költészetének még egy érdekes tulajdonságát. Akárhogy változott is a költő érdeklődésének köre, sokasodtak szimbólumai, épült poézisének világa, az, ami az eredetiség jellegét adta költészetének, változatlan maradt. Ennek alapján a kritikus arra a megállapításra jut, hogy Vasko Popa a szerb költészet élő, legfiatalabb klasszikusa.

ÚJ SZEMPONTOK

A magyar irodalom klasszikusai és a legjobb mai művek kiadásának tervéről, melyet Illés Endre a *Kritikában* közölt, ugyanabban a folyóiratban vita folyik. Legutóbb Kiss Ferenc hozzászólása keltett figyelmet, nem is az ajánlott vagy elmarasztalt művek miatt, hanem néhány érdekes és az újabb magyar irodalomban szokatlan tételével kapcsolatban.

Azt mindnyájan érezzük — írja Kiss —, hogy irodalomtörténetírásunk s vele a kiadás-politika is új fázis előtt áll. A lezajlott szakasz fő tendenciáját irodalom és osztályharc összefüggéseinek felderítése határozta meg. Nem gondolom, hogy e szempont elvesztette volna jelentőségét, de további termékenységének immár elodázhatatlan feltétele, hogy az esztétikai kategóriák lényegébe hatolva — azokkal egybeforrtan működjön. Azt jelentené ez, hogy a mű ereje, szépsége lenne minden magyarázat és értékelés alfája, s ebben az esetben a politikum a maga alkalmi jelentősége szerint illeszkedhetne az esztétikai értékek rendjébe, érvényhez engedve azokat a tartalmakat, melyek iránt társadalmunk jelen szakaszában fogékonyabbak vagyunk, mint korábban. Tegnap — mint ismeretes — az volt a kérdés, kié a hatalom. Ma az érdekli az író, hogyan lehetne jól élni a hatalommal, hogyan lehetne otthonunk az ország és a világ, mit tehet ezért az egyes ember s mennyi a felelőssége azért, amit tesz. Szolgálat és szuverenitás, jellem és szerep, érdem és fizetség, igény és lehetőségek, cél és eszközök kínzó ellentéte izgatja a gondolkodó embert, s ezekkel mérkőzött minden jelentős mű az utolsó évek során. A kritika réggen tudja már — teszi hozzá Kiss Ferenc —, hogy e művek értelmezéséhez és értékeléséhez az eddiginél mélyebb léleklátóképesség, nagyobb fokú morális érzékenység, alaposabb filozófiai tudás kívánatik. Az irodalomtudomány — bár vannak biztató je-

lek — egyelőre csak vonakodva veszi át az élet és irodalom friss ösztönzéseit, s ezért irodalomtörténetünk vonulatában éppen azok a rétegek maradnak rejtve, amelyek révén a hagyomány megújulhat, s kultúránk aktív tényezőjévé elevenedhet.

Kétségtelen, hogy Kiss Ferenc megállapításai — ha érvényesülnek — lényegbevágó változásokat idézhetnek elő mind a magyar irodalmi múlt értékelésében, mind pedig a jelenlegi irodalompolitikában.

A LEGFIATALABB JUGOSZLÁV ÍRÓ

Marjan Jurjević még nincs tizenegy éves, s a *Delo* máris íróvá avatta; egy kis esszét szentelt neki, néhány versét, prózai írását közölte, s így lett Jurjevićből a legfiatalabb jugoszláv író, vagy ahogy a *Delo* elnevezte, „a kis jugoszláv Rimbaud”.

„Az ön gyermekének túlságosan élénk a fantáziája” — panaszkodott Jurjević tanítónője a gyermek anyjának. Valóban, Jurjević írásai tele vannak groteszkséggel, hiperbolákkal, humorral. Büszke, érett, jól nevelt gyermek ő. Intelligenciájának szándékai: szembeszállás a lehetetlennel s a lehetetlen meghódítása. Nyeiwe könnyed, szellemes, árnyalatokban gazdag, bővelkedik a jassznyeiv kifejezéseiben. Írásainak szemléletessége meglepő, csattanói természeteseek.

A folyóirat közli Jurjević verseit a K betűről, G betűről, P betűről és a B betűről. Százával ontja a kis költő az alliterációkat. Képei káprázatosak. Hihetetlen történetek címmel rövid meséket olvashatunk tollából a folyóiratban. Ezeket az írásokat összefirkált lapokról, rajzlapokról, házi feladat füzetekből szedték össze. Felolvasták őket Jerjević pajtásainak; a gyerekek el voltak ragadtatva, és elismerték, hogy Jurjevićnek rendkívüli képzelőereje van.

Ha a kis Marjan fantáziájának gyökereit vizsgáljuk, Verne és a szerb népmesék csodás elemeinek hatását fedezhetjük fel. A folyóirat Jurjevićet nem ok nélkül nevezi fantaszta költőnek. Verseiben, meséiben egy gyermek egészen kivételes képességeinek lecsapódását találjuk meg.

JEGYZETEK

Vasfurulya. A buddhizmus a II. században jutott el Kínába, majd Japánba is. Terjedése során változásokon ment át, és módszerek tekintetében különböző iskolákra bomlott. Egyik, ma is élő iskola Japánban, a Zen, melynek célja az intuitív fölismerés kiváltása. A zen-iratok aforizmatikus mondásokból és rövid parabolákból állnak, melyekhez kommentárokat csatoltak a későbbi követők. A kommentárok között akadnak versek is (egy részük szintén Kínából származik, más részük japán mesterek alkotása) Tömör, lényegretörő tartalmuk adekvát formában jelentkezik. Ez a forma, szerény számítások szerint is, 1000–1200 éves, ennek ellenére megdöbbentően modern. Céljának megfelelően változó ritmusú szemléletes szabadvers. Bemutatunk néhányat ezek közül a „Vasfurulya” (Tetteki Tosui) c. szövegből

Két kínai költő. Hszie Csuang és Hszie Huj-lien a III. század elején alkotó kínai költők

A tábornok halála. Ezt a részletet a *Méregkeverő* című készülő regényből vettük.

HÍD IRODALMI, MŰVESZETI ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT. — 1966. JANUÁR. — KIJÁR A FÓRUM LAP-KIADÓ VÁLLALAT. — SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL: NOVI SAD, VOJVODA MIŠIĆ UTCA 1. — SZERKESZTŐSÉGI FO-GADÓÓRÁK: MINDENNAP 10-TŐL 12 ÓRÁIG. — KÉZIRATOKAT NEM ŐRZÜNK MEG ÉS NEM KÜLDÜNK VISSZA. — ELŐFIZET-HETŐ A KOMMUNÁLIS BANK NOVI SAD-I KIRENDELTSÉGÉ-NÉL A 657-1-255-ÖS FOLYÓSZÁMLÁRA. BEFIZETESKOR KÉR-JÜK FELTŰNTETNI A HÍD NEVÉT. — ELŐFIZETÉSI DÍJ: BEL-FÖLDÖN EGY ÉVRE 20.—, FÉL ÉVRE 10.—, EGYES SZÁM ÁRA 2.— ÚJ DINÁR; KÜLFÖLDRE EGY ÉVRE 31,25, FÉL ÉVRE 15,63 ÚJ DINÁR; KÜLFÖLDÖN EGY ÉVRE 2,50 DOLLÁR, FÉL ÉVRE 1,25 DOLLÁR. — KÉSZÜLT A FÓRUM NYOMDÁJÁBAN NOVI SADON

