F 2240/1968 M5 H:-

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM
1968. JANUÁR

1



A TARTALOMBÓL

Bodnár György: A modern magyar irodalom komplex vizsgálata ✳ Lukácsy Sándor: „. . . és piros zászlókkal" ✳ Almási Miklós: Egy történetfilozófia viviszekciója (Csillagosok, katonák) ✳ Bonyhai Gábor: A Szarvas-ének szerkezetelemei ✳ Fekete Sándor: Madách Imre: Mózes ✳ Koltai Tamás: Orosz és szovjet drámák ✳ Németh Lajos: K. Kollwitz és E. Barlach kiállítása (cikk és műmelléklet) ✳ Fülöp László: Ladányi Mihály: Dobszóló

A
Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtörténeti Intézete,
a Magyar
Irodalomtörténeti Társaság
és a Magyar Írók Szövetsége
folyóirata

Szerkesztőbizottság:

DARVAS JÓZSEF
NAGY PÉTER
NYÍRŐ LAJOS
SŐTÉR ISTVÁN
SZABOLCSI MIKLÓS
ZOLTAI DÉNES

Szerkesztik:

ALMÁSI MIKLÓS
DIÓSZEGI ANDRÁS
(felelős szerkesztő)
WÉBER ANTAL

Szerkesztőség:

Budapest, XI., Ménesi út 11/13.
Telefon: 467—962

T 2640
KÖNYVTÁR

KRITIKA

TARTALOMJEGYZÉK A VI. ÉVFOLYAMRÓL
1968. JANUÁR–DECEMBER * 1–12. SZÁM

FELELŐS SZERKESZTŐ:

DIÓSZEGI ANDRÁS

TANULMÁNYOK

		Szám	Lap
Ágh Attila	Az érték problémája és az emberi tevékenység	12	27
Almási Miklós	Hol vannak azok a bizonyos falak? (Jegyzetek Kovács András új filmjéről)	4	3
Bálint György	„Tiszta" irodalom?	4	25
Béládi Miklós	Németh László első regénye	2	14
Bodnár György	A komplex vizsgálat problémái a modern magyar irodalom kutatásában	1	3
Bonyhai Gábor	A Szarvas-ének szerkezetelemei	1	29
Diószegi András	Film, irodalom, közgondolkozás	12	11
Erdei Ferenc	Egy szocialista intézményünk tanulságos fejlődése	2	3
Fehér Ferenc	A rabszolgaság öröme (Pauline Réage: O története)	8	38
E. Fehér Pál	Vázlat Ehrenburgról	2	23
	Borisz Paszternak világa	9	28
Hankiss Elemér	Kihez szól a vers?	10	7
Heller Ágnes	Egyén és közösség, ellentét vagy látszatellentét	5	10
	A marxi forradalom-elmélet és a mindennapi élet forradalma	12	34
Hermann István	Illyés Gyula: Kegyenc – a hatalom történeti dialektikája	7	3
Illyés Gyula	Kik vagyunk, mik vagyunk?	3	3
Jász Dezső	Kassától Bukarestig	8	3
Kenyeres Zoltán	Az olvasás minősége	9	3
Király Gyula	Új fejezet a szovjet Dosztojevszkij-kutatásban	10	6
Kolozsvári Grandpierre Emil	Öt magyar író (D. Mervyn Jones könyve kapcsán)	4	9
	Utazás a valóság körül	7	10
Köpeczi Béla	Aragon műhelyében	6	3
Lukácsy Sándor	„... és piros zászlókkal" – II. rész	1	10
	„... és piros zászlókkal" – III. rész	3	9
Miklós Pál	Az irodalmi műalkotás kutatásáról	5	21
Nagy Péter	Kritikusi gondok	6	7
Németh G. Béla	Egy Babits-vers tanulságai	9	18
Nyirő Lajos	Művészet és érték	12	30

		Szám	Lap
Petőfi S. János	Műelemzés – strukturalizmus – nyelvi struktúra	10	18
Pók Lajos	A kor regénye? (A „Doktor Faustus")	8	20
Somlyó György	A Füst Milán-i szituáció irodalmunkban	12	8
Sőtér István	Gorkij	5	3
	„Lektori jelentés"	4	20
Szabolcsi Miklós	Kétféle költészet	8	30
	Szabálytalan jegyzet – nehéz ügyről	11	3
Szili József	A szocialista irodalomtudomány Angliában	10	40
Tolnai Gábor	Az Októberi Forradalom és a világirodalom	9	7
Varga Mihály	Mihail Bulgakov portréjához	11	41
Vezér Erzsébet	Az Ady-műhely néhány tanulsága	6	21
Vitányi Iván	Katarzis és művészetpszichológia	8	10
Wéber Antal	A Dózsa-ábrázolás hagyománya és időszerűsége	12	3

VITACIKKEK, KÖZLEMÉNYEK, TÁJÉKOZÓDÁS

Abody Béla	A kritikus munkafeltételeiről	7	36
Almási Miklós	Rudi Dutschke és a nyugat-német „nyugtalan ifjúság"	6	26
Ádám György	Gyorsuló ütem – eltérő ütem	6	30
Bojtár Endre	J. R. Nowak: Új tendenciák a magyar irodalomban	6	42
Bonyhai Gábor	Szövegelmélet és konkrét költészet	4	5
Bozóky Mária	Tánc a fotóművészetben	9	51
Dienes László	Egy szovjet Bulgakov-vitáról	11	48
T. Erdélyi Ilona	A Nemzetközi Italanisztikai Társaság VI. kongresszusa	1	63
Eörsi István	A szatíra komolyságáért	3	50
	Felelősség és konszolidáció	9	33
Fehér Ferenc	Irodalomtörténeti belügy vagy a nemzeti önnevelés kérdése? (Közbeszólás egy közbeszóláshoz)	11	50
Féjja Sándor	Lesage ördöge az identifikáció mankójával sántít	5	51
	Zen-buddhizmus és fotóművészet	4	31
Fekete Éva	Hogyan játsszuk ma a klasszikusokat?	8	45
Fekete Sándor	Méltók vagyunk-e Európához?	3	39
	Folyósói szümpozion	5	36
	Marxizmus és történelem	6	60
	Újabb folyosói szümpozion	11	31
Fodor István	Baudelaire, 1967	2	62
	Apollinaire, 1968	9	27

		Szám	Lap
Gyertyán Ervin	Filmstatisztika és filmművészet	6	40
Hajduska István	Egy laikus hozzászólása (A népszerű Bach)	8	47
Kada Júlia	Finomkodás és ügyeskedés	6	62
Kenyeres Zoltán	Kritika és illúzió	3	45
	Még egy-két szó az ontológiáról	7	33
	Költészet, és forradalom avagy a Költészet célja	2	29
Kőrőspataki-Kiss Sándor	Jan Kott és a korszerű Moléire-játék	11	63
Mácza János	Adatok és dokumentumok	11	38
Major Tamás	Felszólalás az Országgyűlés ülésszakán	3	36
Markovits Györgyi	Elfelejtett Bálint György-cikk egy elfelejtett irodalmi lapban	4	28
Nácsa Klára	A fantázia buktatói (Szabó Magdáról)	3	47
Nemeskürty István	Horváth Markó dicsérete avagy az illúziók nélküli hazafiságról	5	45
Németh G. Béla	Tanulmánykötetek és folyóiratok	2	33
Pernye András	A népszerű Bach	6	35
Polonyi Péter	Roger Garaudy a kínai kérdésről	9	35
Rózsa Endre	Egy kritika örvényei	10	39
Sipos Áron–Halmos Ferenc	Kritikust tolláról	10	36
Sipos István	Bolgár írók a nemzeti jellegről	8	62
Sőtér István	Közbeszólás (Vita Lukács Györgyel)	10	28
Szabó András György	Megjegyzés az „elragadtatásról"	4	31
Szerdahelyi István	A szenvedély és igazsága	5	49
Szigethy Gábor	Tom Stoppard és a melodráma modern lehetőségei	4	29
	Optimisták forradalma	11	23
Szili József	Stílusirányzat vagy a szocialista művészet reneszánsza	2	36
Vajda Mihály	Az ontológia aktualitása	7	29
Varga László	Vietnam ügye a Russel-bíróság előtt – Jean-Paul Sartre nyilatkozata	5	31

AZ ÍRÓ FELEL

Csoóri Sándor	A kiegyensúlyozottság ára	7	27
Lengyel József		6	16
Márkó Salamon Pál	Irodalom – megváltás	12	20
Nemes Nagy Ágnes	A magyar versről	8	35
Somogyi Tóth Sándor	Szerkesztői meditációk	10	32
Somlyó György		6	18
Váci Mihály	Vita és egység	11	21

KRITIKA

Magyar irodalom

		Szám	Lap
Ágh István	Tornai József: Aranykapu	4	56
Béládi Miklós	Karinthy Ferenc: Szellemidézés	3	61
Bessenyei György	Nagy Zoltán: A nevető ember legendája	3	63
Borbély Sándor	Simor András: Hangjegy az utcák énekében	7	63
Csetri Lajos	Déry Tibor: Theokritosz Újpesten	7	48
Előry Éva	Urbán Ernő: A láthatatlan barrikád	10	61
Fülöp László	Ladányi Mihály: Dobszóló	1	49
	Somlyó György két könyvéről	9	56
Győrffy Miklós	Lengyel Péter: Két sötétedés	9	61
Juhász Béla	Fodor András: Arcom utjai	5	60
Kis Pintér Imre	Mátyás Ferenc: Emlékek lázadása	10	62
Keszthelyi Rezső	Tamási Áron: Vadrózsa ága	7	59
Kovács Kálmán	Szabó Lőrinc: A költészet dicsérete	8	48
	Dobos László: Földönfutók	10	52
Lázár Guy	Szakonyi Károly legutóbbi írásairól	9	63
B. Nagy László	Kolozsvári-Grandpierre Emil: Változatok hegedűre	1	56
E. Nagy Sándor	Váci Mihály: Eső a homokra	9	59
Pomogáts Béla	Sinka István: Mesterek uccája	2	54
	Kodolányi János: Visszapillantó tükör	8	53
	Mészöly Miklós paraboláí	12	50
Rónay László	Thurzó Gábor: Egy ember vége	10	59
Sándor Iván	Illés Endre: Irók, színészek, dilettánsok	10	54
Sándor László	Balogh Edgár: Én tintés esztergapadom	2	61
Seres József	Sobor Antal: Nyulak délutánja	10	63
Sinka Erzsébet	Gergely Ágnes: Johanna	7	64
Simon Zoltán	Urbán Ernő: Írott malaszt	4	53
Sipos István	Katkó István: Szent Bertalan délutánja	4	54
Szabó B. István	Mándy Iván: Régi idők mozija	6	50
	Kamondy László: Ádám apja	9	52
Székelyhidi Ágoston	Mocsár Gábor: Fekete csónak	9	54
Taxner Tóth Ernő	Goda Gábor: Volt egyszer egy család	2	56
	Gerelyes Endre: Ki vagy te? – Ábel!	9	60
Tüskés Tibor	Csorba Győző: Lélek és ősz	11	61
Varga József	Levelek Hatvany Lajoshoz	6	54
Varga Lajos	Jegyzetek legfiatalabb líránkról	7	43

Világirodalom

Bojtár Endre	Szomszédaink könyvei magyarul	12	63
Csanádi Imre	Ahmatováról, könyvkritika helyett	5	53

		Szám	Lap
H. Erdélyi Ildikó	Szerelmesek éjszakája	2	59
	M. Druon: Zeus emlékiratai	10	64
Kenyeres Zoltán	G. Tabouis: Elsodort diplomácia	1	62
Keszthelyi Rezső	A. Kuznyecov: Rabij Jar	11	54
Lőkös István	Két jugoszláv író könyve	12	64
Martinkó András	M. Butor: A velencei Szent Márk leírása	10	57
	Kazantzakisz: Zorbász, a görög	6	58
Molnár Magda	T. Capote: Hidegvérrel	1	59
	N. Mailer: Meztelenek és holtak	5	62
	S. Bellow: Herzog	8	57
	Alpesi ballada – Mai szovjet kisregények	11	59
Rónay György	Műfordításkötetek	6	44

Tudomány

Béládi Miklós	Bori Imre: Kassák Lajos, az író	7	53
Bonyhai Gábor	M. Bense: Szemiotika – a jelek általános elmélete	12	59
Diószegi András	Hazánk: a szocializmus. Fábry Zoltán két könyve	9	41
Fenyő István	A marxista Eötvös-kutatás új eredményei	2	48
Hermann István	Biró Yvette: A film drámaisága	3	59
Kenyeres Zoltán	Vargha Kálmán: Móricz Zsigmond	4	58
Kocztur Gizella	Makay Gusztáv: Tóth Árpád	6	57
Kovács Kálmán	Diószegi András: Megmozdult világban	2	42
Nagy Ilona	Nemes Károly: A álmművészet útján	10	60
Pomogáts Béla	Almási Miklós: Ellipszis	3	55
Rába György	Pók Lajos: Babits Mihály	7	58
Rónay László	Négy zenei könyvről	2	57
Somlai Péter	Kortársunk: Lenin (Gyurkó László könyvéről)	4	34
Wéber Antal	Hermann István: Vászon és függöny	5	59
	Nézetek és eredmények	6	56
	Czine Mihály: A naturalizmus	9	45

Film, színház, televízió, rádió

Almási Miklós	Egy történetfilozófia viviszekciója (Csillagosok, katonák)	1	23
Barta András	Szürke középszer, halvány reménysugarak (TV szemle)	4	49
	Utánjátszások és utánérzések (TV-szemle)	8	60
Berkes Erzsébet	Egy könyv és egy színház – Kazimir Károly munkája	11	57

		Szám	Lap
Fekete Éva	A nőemancipáció filmje	10	46
Fekete Sándor	Madách Imre Mózese a Nemzeti Színházban	1	42
	Boldizsár Iván filozófiai drámája	2	40
Hary Márta	A belső történés művészete? (Az 1968-as Nemzetközi Rádiójátékfesztivál margójára)	7	41
Hermann István	Vannak-e elveszett nemzedékek?	4	37
Kalmár Éva	Szerelmünk, – Elektra	7	40
Koltai Tamás	Orosz és szovjet drámák bemutatói	1	46
Somlai Péter	Okozatiság és formanyelv	10	49
Török Tamás	Kerekes Imre drámája Debrecenben	4	44
Képzőművészet			
Baróti Dezső	Bevezetés-féle Buday György fametszetihez	10	44
Horváth György	Mai magyar grafika	5	56
Miklós Pál	Léger kiállítás a Műcsarnokban	8	9
Németh Lajos	Ernst Barlach és Käthe Kollwitz kiállítása	1	54
	Gaston Diehl: Picasso	2	46
	Kondor Béla pannója a Margitszigeti Nagyszállóban	4	47
	Reqexiók a XI. Magyar Képzőművészeti kiállításról	6	41
	Körner Éva: Kassák festészete	7	56
Perneczky Gzéa	Művészeti Lexikon	10	3
Rózsa Gyula	A Magyarok a Velencei Biennálén	12	42
Szabó György	„Dolgozó emberek között"	3	51
Varjas Béla	Gerézdi Rabán	2	64
Wéber Antal	Waldapfel József		

MŰMELLÉKLET

E. Barlach és Käthe Kollwitz kiállításából	1
Gaston Diehl Picasso-albumából	2
„Dolgozó emberek között"	3
Falak (Műm. I.)	
Kondor Béla pannójából (Műm. II.)	4
„Mai magyar grafika"	5
XI. Magyar Képzőművészeti Kiállítás	6
Afrika művészetéből	7
Fernand Léger képei	8
Tánc a fotóművészetben	9
Buday György újabb fametszetei	10
Uitz Béla	11
A Velencei Biennálén kiállított magyar művészeti alkotásokból	12

TARTALOM

Bodnár György: A komplex vizsgálat problémái a modern magyar irodalom kutatásában 3

Lukácsy Sándor: „. . . és piros zászlókkal" – II. rész 10

E. Barlach és K. Kollwitz kiállításából (műmelléklet)

MÉRLEG

Almási Miklós: Egy történetfilozófia viviszekciója (Csillagosok, katonák) 23

MŰHELY

Bonyhai Gábor: A Szarvas-ének szerkezetelemei 29

KRITIKA

Művészet és irodalom

Madách Imre Mózese a Nemzeti Színházban *(Fekete Sándor)* 42

Orosz és szovjet drámák bemutatói *(Koltai Tamás)* 46

Ladányi Mihály: Dobszóló *(Fülöp László)* 49

Ernst Barlach és Käthe Kollwitz kiállítása *(Németh Lajos)* 54

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM, 1. SZÁM
1968. JANUÁR

Szemle

Kolozsvári Grandpierre Emil: Változatok hegedűre *(B. Nagy László)* 56

Truman Capote: Hidegvérrel *(F. Molnár Magda)* 59

Geneviève Tabouis: Elsodort diplomácia *(Kenyeres Zoltán)* 62

TÁJÉKOZÓDÁS

A Nemzetközi Italianisztikai Társaság VI. kongresszusa *(T. Erdélyi Ilona)* 63

A címlapon *Käthe Kollwitz: Az áldozat*, Háború sorozat, 1. kép (1923)

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható: az AKADÉMIAI KIADÓnál, Budapest V., Alkotmány utca 21. telefon: 111—010. MNB egyszámlaszám: 46, csekkbefizetési számla: 05.915.111—46, az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci u. 22. telefon: 185—612, a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODA 1. számú HÍRLAPBOLTJÁ-ban, Budapest, V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. és bármely postahivatalban. Csekkszámlaszám: egyéni 61.257, közületi: 61.066.
MNB egyszámlaszám: 8.
Előfizetési díj fél évre 42 Ft, egy évre 84 Ft

*

A kiadásért felel: Bernát György
Műszaki szerkesztő: Marosi Gyula

68.64747 — Akadémiai Nyomda Budapest, Felelős vezető: Bernát György

BODNÁR GYÖRGY

A komplex vizsgálat problémái a modern magyar irodalom kutatásában*

A sznob ízlés nyilatkozik meg és az új fráziskészlet gyarapszik, vagy az organikusan fejlődő szellemi tevékenység tágítja köreit? Ezt a kérdést bizonyára sokan felteszik, amikor szemben találják magukat az utóbbi idők egyik divatos irodalomtudományi fogalmával: a komplexitással. Ha a fogalom közvetlen előtörténetére visszapillantunk, eleve a jóindulatú válaszra szavazunk. Hiszen kronológiai előzménye az irodalomtörténeti szintéziskísérlet, a polgári irodalomtudomány modern törekvéseivel is szembenéző, új elméleti munka és az összehasonlító irodalomtörténet új igényének megfogalmazása. Utólag bizonyosnak látszik, hogy e három vállalkozás egymást szülő feladatsor, ami viszont kikerülhetetlenné teszi a következtetést: a végső cél, az irodalmi jelenségek magyarázata és rendszerezése előtt szükségképpen jutunk el a komplexitáshoz mint szemlélethez és módszerhez. Én itt ezt a jóindulatú választ szeretném néhány gondolattal igazolni. Előre bocsátom, hogy nem vállalkozhatom a téma teljes kifejtésére és legtöbbször olyan példákra támaszkodhatom, amelyek csak a munkahipotézis szerepét tölthetik be, hiszen megnyugtató választ majd maga a munka ad, melynek elveit és módszereit most keressük. S azt is elismerem előre, hogy a téma gondjai nem speciálisan huszadik századi gondok, de korszakunk deltaszerű kiszélesedése, munkánk természete, melyet a vizsgálandó anyag feltárásának és rendszerezésének egyidejűsége határoz meg, számunkra gátlóbbá teszi a közös dilemmát.

A gyakorlati szükségességet könnyű bizonyítani. Közismert, hogy a hatkötetes irodalomtörténet rendszerezését érintő bírálatok főképpen a modern korszak feldolgozásának koncepcióját kifogásolták. Magunk is tudtuk — már munka közben —, hogy két kötetünk kompromisszum eredménye, s a mi legsúlyosabb gondunk is az volt, amivel legigényesebb kritikusaink foglalkoztak: a rendszerező elv felkutatása. Azok számára, akik egyáltalán hisznek a történelemben, ez az elv csak történeti lehet, tehát az időbeli összefüggések, a folyamat mutatója. Továbblépni azonban a modern korban már nehezebb. A politika- és társadalomtörténetben megmutatkozó folyamat követése ugyanis kézenfekvő lenne, de szükségképpen dokumentummá degradálná a műalkotást és mérhetetlenné tenné az értéket. Az eszmetörténeti rendszerezés kevésbé feltűnő, de azonos eredményre vezetne. Természetesen, felvetődött a stílustörténeti kategóriák alkalmazása is. Itt a nehézséget már maguk a kritikai javaslatok is bizonyítják. Egyik kritikusunk például a Nyugat hőskorát a stílromantika korának tartja, pedig ez a kategória a nagy nemzedék történetében is talán csak az indulás éveit jelölhetné, a világháborúban kibontakozó változások megnevezésére már alkalmatlan. Szabdaljuk tehát évekre a folyamatot? Ha ez kérdés a századelő irodalomtörténetében, méginkább az a két világháború közötti korszak vizsgálatában,

* Elhangzott az MTA Irodalomtörténeti Intézetének a Nagy Októberi Szocialista Forradalom tiszteletére rendezett tudományos ülésszakán, 1967. november 27-én.

hiszen ott a leggyakrabban emlegetett európai stílustörekvések majdnem csak egyetlen magyar írócsoport – Kassák és köre – munkásságának helyét jelölik ki a folyamatban, egyébként a többi jelentős magyar író történetében csupán az előiskola szerepét tölthették be. Mindez alighanem időszerűvé teszi a kérdésfelvetést, amivel a művészettörténet, a mi tudományágunkban pedig Sőtér István a *Tisztuló tükrök* előszavában már szembenézett: beszélhetünk-e egyáltalán a modern korban korstílusról, a stílustörténet kínál-e itt olyan kategóriát, amely az irodalmi folyamat valamennyi összetevőjét összefoglalja? De meg se kísérelhetjük a választ a kérdésre, hiszen éppen a közelmúlt vitái bizonyítják, hogy ennek feltétele, a stílus fogalmának korszerű meghatározása is többé-kevésbé megoldatlan feladataink közé tartozik. S még nem is szóltunk néhány már kétségtelenül speciális, huszadik századi kérdésről. Megváltozott-e az irodalom funkciója a modern korban a korábbi századokhoz képest, és mik az új funkció jegyei? Hogyan tudja kikerülni a közelmúlt irodalmi kutatója az értékmérésben a kortársi szemlélő buktatóit, főleg a kordivat torzító hatását? Lehetséges-e akár társadalomtörténeti igényű rendszerezés, amikor a modern kor társadalomtörténete sem áll rendelkezésünkre, s csak sejtjük, hogy A Hét után fellépő Nyugat a magyar polgárság átrétegződését is jelzi, s hogy pl. Illyés Gyula és Veres Péter egyaránt népi szellemű műve közötti különbség a dunántúli uradalmi és a hajdúsági parasztság sajátosságaiban gyökerezik? A kérdések nem a feladatokat akarják rögzíteni, csupán arra utalnak, hogy a rendszerező elv hiánya a huszadik századi kutatás nem egyetlen nehézsége. Az V–VI. kötet kompromisszuma tehát legalábbis menthető. A kompromisszum abban ismerhető fel, hogy főleg a két világháború közötti korszak ábrázolásában két szempontból – társadalomtörténeti és műfajtörténeti szempontból – rendeztük anyagunkat, miközben azok egyesítéséről kénytelenek voltunk lemondani. S a kompromisszumban sem voltunk következetesek, mert a két szempontot az anyag más-más részére alkalmaztuk, sőt a korszak nagy alkotóit kiemelvén a folyamat kettémetszett képét is megcsonkítottuk. A gondokat tehát megkerültük, de egyelőre sem legyűrni, sem pedig feloldani nem tudtuk. Szintéziskísérletünk ezért indított el azonnal újabb szintézisalkotó munkát. Míg az Irodalomtörténet régebbi kötetei a folyamat egy-egy hiányzó mozzanatára irányították a figyelmet, addig az V–VI. kötet inkább egy-egy részlet kidolgozásával nyújt megnyugtatót és a folyamatrajzban az első kísérlet tanulságaival segíti a folytatást. Most a század korszakait külön-külön kell szemügyre vennünk, s kompromisszumos szintézisünket lebontva újraépítenünk. A fentiekből nyilvánvaló, hogy ez a folytatás csak komplex szemlélettel és módszerrel vihető végig.

Mindez a közelmúlt más problémáit is feleleveníti. A szerzői monográfia műfajának egyeduralmára gondolok. Ma már talán nem olyan időszerű ennek emlegetése, mint volt néhány évvel ezelőtt, hiszen megindult a nagyobb perspektívájú kutatás is. A tanulságai azonban most láthatók igazán. Az életművek feldolgozása szükségszerűen előzte meg az összkép áttekintését, hiszen az igazi nagy összefüggésekhez csak a kisebb összefüggések láncolata vezethet el. Kérdés azonban, hogyan állhatnak össze a kisebb összefüggések valóban láncolattá. Ez nyilván kérdés minden korszakban, de különösen az a huszadik században. Itt ugyanis az anyag méretei miatt a gyűjtés és a részletkutatás már eleve válogatás, tehát értékelés. A gyűjtő nem lehet passzív, hiszen munkája a válaszadást szolgálja, ami viszont eleve feltételezi a kérdést. A kérdés persze közben szükségképpen gazdagodik és bonyolódik, de aligha indulhat

ki a nullpontról. Az ideális indukció bizonyára elvont képlet. Tehát a részletek kutatója is csak akkor nyújthat hiteles képet, ha sejti a távlatokat is, ha a felfedezett kisebb összefüggésekben az összkép részét látja. A megismerésnek ez a dialektikája részben a pozitivista monográfia átalakítását, részben pedig korszakmonográfiák, irányzatokat, műfajokat áttekintő tanulmányok létrehozását igényli. Ezt az igényt már a monográfia egyeduralmának időszakában is sokan felismerték: Czine Mihály és Szabolcsi Miklós szerzői monográfiájában például egy-egy korszakmonográfia is lappang, ami arra vall, hogy ők fontosabbnak tartották az összefüggések végigkövetését, mint munkájuk műfajának törvényeit. Persze ez kényszerű megoldás volt, s a szükségből lehetőleg ne csináljunk törvényt. A vázolt nagy igényű munka aligha fér el egyéni vállalkozások keretei között; az egyéni kutatásban szükségképpen nagy szerepe lesz továbbra is a szerzői monográfiáknak. Aggodalomra akkor van ok, ha az egész tudományág beleragad a részletekbe, s ha művelői az egyénileg is felmérhetőt távlatok nélkül vizsgálják. Más szóval ez a gond is olyasmit sürget, amit a komplexitás fogalmával jelölünk.

Gyakorlati gondjaink tanulságait legfontosabb elveink végiggondolása is igazolja. A történelmi tanulság ebben is segít, hiszen ma már a magyar marxista irodalomszemléletnek történelme van. Közismert, hogy ez az irodalomszemlélet a századelő szociáldemokrata kiritikájában nyilatkozott meg először és nem volt mentes a vulgarizmustól, mely kizárólag a tárgyban, a pártprogramot közvetlenül szolgáló mondanivalóban látta az értéket. További útját sok belső és külső vita jelzi, míg a két világháború közötti korszakban elérkezett a nagykorúság éveihez: elsősorban Lukács György és Révai József irodalmi tanulmányaihoz. Amit ők létrehoztak, annak hiánya voltaképpen kezdettől fogva látszott. Nem perdöntő, de jellegzetes példaként hadd idézzem Bíró Lajos recenzióját Plehanov Ibsen-könyvéről, mely még 1908-ban jelent meg a Nyugatban. Ebben ilyesmit olvashatunk: Plehanov „nem a történelmi materializmus fegyvertárával akar esztétikai értékmegállapításokat végezni, hanem a szocialista politika szigorúan ellenőrző hangján kérdezi meg Ibsentől: tudja-e, hogy a termelőeszközök államosítása a cél és egy osztályok nélkül való társadalom a jövő? Ezért tartalmatlan neki Brand felhívása. Ezért kívánja Hessel kisasszonytól, hogy a szabadságról és igazságról mondjon még egypár magyarázó szót, lehetőleg az erfurti vagy lipcsei program értelmében." Valóban, később is ekörül folyik a legtöbb vita, s véleményem szerint Lukács és Révai azzal tett korszakos lépést, hogy a szocialista irodalomszemlélet alapjává a marxi ismeretelméletet tette. Lukács realizmus-elmélete nem más, mint a valóság és mű viszonyának tisztázása, amely így már nemcsak a mondanivaló társadalmi és ideológiai irányának megítélésére alkalmas, hanem az alkotás egyéb részleteinek és egészének egyidejű magyarázatára is. Hiszen ismeretelmélete szerint az anyagi-társadalmi elv nem járulékos elem, hanem az igazi megismerés feltétele, s így következménye fellelhető a kifejezés minden részecskéjében. A gyermekbetegségben gyengélkedő korai szocialista kritika látszólag szorosabb kapcsolatot talált a mű és a szocializmus között, amikor a politikumot tette mércéjévé, valójában az érintkezési felületet egyetlen pontra szűkítette le, míg az érett marxista irodalomszemlélet csak látszólag lazítja a kapcsolatot, valójában — visszalépve a közös eredő ponthoz — érintkezés helyett összefüggést keres. Ezért múlja felül egyképpen az egyoldalú politikai értékelést és az irodalomszociológiát. Révai tanulmányaiban mindez már nem elvekben, hanem alkalmazásban nyilatkozik meg. De akár az elve-

ket, akár az alkalmazást nézzük, el kell ismernünk, hogy az is, amit ma komplexitásnak nevezünk, velük kezdődött a magyar marxista irodalomtudományban. Amikor ismeretelméleti igénnyel közeledtek társadalom és mű viszonyához, az összefüggések szövevényének kibogozását vállalták. Igaz, Lukács Györgyöt elsősorban az elméleti tisztázás vezette, Révai pedig főképpen azokat az irodalomtörténeti jelenségeket vizsgálta, melyekben társadalom és mű viszonyának szerencsés-tiszta képlete volt fellelhető. Ők tehát – tárgyuknál fogva – a komplex feladat egyikét vagy másikát vizsgálták. De szemléletük természete azonos volt azzal, amelyet ma is keresünk. Vállalnunk kell a bonyolultabb anyag bonyolultabb képletét, s nem lehetünk passzívan hűséges követők, de útjukat nem kell megtagadnunk. Művük tanulsága azonos lehet az új tapasztalatokkal: az élő marxizmus igénye szükségképpen vezet el a komplex vizsgálathoz.

Ahhoz persze, hogy ebből valóban tartalmas program legyen, még számos nehéz problémát kell megoldanunk. Mindenekelőtt a marxista irodalomtudomány történeti elvét kell szembesítenünk a modern polgári irodalomtudomány ahisztorikus irányaival, különben mindaz, amit manapság a strukturalizmus címszava alá sorolunk, legfeljebb filozófiai eklekticizmus árán hasznosítható. (Az ahisztorikus vonásoknak ez a szembesítés ad nagyobb hangsúlyt, a teljes értékelés csak a strukturalista irányok egyik s nem általánosítható jellemzőiként foglalkozna velük.) Ismeretes, hogy a két világháború közötti magyar irodalomtudományban a „legmodernebb" irány a szellemtörténet volt, miközben a kortársi világirodalomban már ennek reakciója formálta az új irodalomszemléletet. Az ahisztorikus iskolák, az orosz formalistáktól máig, a pozitivista történetszemlélettel, a szellemtörténettel és az impresszionizmussal szemben fellépő elégedetlenséget fejezték ki. Szerintük elődeik prekoncepciókkal dolgoztak, s az összefüggések keresése közben olyan bizonyító anyaghoz folyamodtak, melyek irodalmon kívüli területekre – a történelem, a társadalomtudomány, erkölcstan stb. területeire – vezettek, vagy pedig a kritikus szubjektumára bízták a megismerést. Az a tiszteletre méltó törekvésük, hogy az irodalomtudományt az egzakt tudományok szintjére emeljék, kizárólag a szöveghez térítette vissza őket. Ez persze elvileg a teljes megértést is lehetővé teszi, hiszen szerencsés esetben a puszta elemzésből is kiolvashatók akár a legtávolabbi összefüggések. Ekkor viszont a strukturális elemzés aligha különbözik attól az eszménytől, melyet bármely tisztességes irodalomtörténésznek követnie kell, ha a bizonyítás igényét őrizni akarja. De az ahisztorikus iskolák az abszurdum felé is nyitva tartják az utat, és ha szemléletté emelik módszerüket, magát az irodalomtörténet létjogát is tagadják, s végül nem marad más számukra, mint a nyelvi struktúra. Nem akarom ismételni azokat, akik az említett iskolákat bemutatták, csak a témám szempontjából legfontosabb tanulságokat idézem tanulmányaikból: 1. az ahisztorikus iskolák is körülbástyázzák magukat olyan elméletekkel, melyek elvileg elismerik a történelmi összefüggések létét, tehát elméletileg eklektikusak; 2. a történetük örök változást mutat, régi nézetek cáfolatát stb.; 3. gyakorlatuk nemegyszer ellentmond elméleteiknek. De mindennél fontosabbnak tartom azt a tanulságot, melyre feltétlenül figyelnie kell az irodalom marxista kutatójának. A történelmi materializmus olyan törvényeket feltételez, melyek a dolgok, jelenségek, események mögött, között húzódik meg, s nem mindig leírhatók, legtöbbször csak fogalmilag következtethetők ki. Feltétlenül hasznára válik tehát minden olyan módszer, mely a vizsgálandó anyag jelentésének feltárását gazdagítja,

hiszen – tudjuk – a marxizmus egyik legmakacsabb káros kísérője, a voluntarizmus a mi tudományágunkban éppen abban nyilatkozik meg, hogy valódi történelmi és társadalmi összefüggések helyett konstruált összefüggéseket kínál. A marxista történetiség és strukturális elemzés szintézisére elvileg megvan a lehetőség. Az utóbbi legjobb művelői is úgy fogják fel a „szöveget", mint amely, jelentése révén, a művön kívüli világ felé is nyitott. A jelentés viszont a befogadót is feltételezi, aki asszociációi révén hozzájárul a mű határainak bővítéséhez vagy szűkítéséhez. S mivel nincs elvont befogadó, miért ne feltételezhetnénk a történelmi és társadalmi tudat asszociatív szerepét is. Karel Kosík írja *A konkrét dialektikája* című könyvében: „Az emberi tudat különböző képződményei, amelyekben az osztályok, az egyének, a korok és az emberiség végigharcolták és tudatosították a maguk gyakorlati-történelmi problémáit, az emberi tudat részeivé válnak – amennyiben kialakultak és megfogalmazódtak –, ennélfogva kész formákká lesznek, amelyekben minden individuum átélheti, tudatosíthatja és realizálhatja az egész emberiség problémáit." Ez a tudati közkincs bekapcsolhatja a mű egyedi anyagát az objektív összefüggések rendszerébe anélkül, hogy a kapcsolat bizonyításának ára belemagyarázás lenne. Ebből persze nem szabad kényelmes önmegnyugtatást kiolvasni. A fentiekből az is következik, hogy a hangsúlyt nem a társadalom és mű összefüggésének elvont igazságára kell tennünk, hanem a kettő közötti viszony formáinak konkrét meghatározására. A lélektani vizsgálat, a befogadók szociológiája, a tudati struktúrák elemzése stb. bizonyára megfoghatóbbá teszi az eddig homályos mozzanatokat. Ezért lenne továbbvivő a strukturális elemzés és a marxista történetiség szintézisének létrehozása, mely egyben a komplex szemlélet és módszer fontos feltételét is biztosítaná. Ehhez azonban a fenti elvi problémák megoldásán túl nekünk még néhány sajátos – a magyar huszadik századdal kapcsolatos – módosítást is ki kell dolgoznunk. Erre az ahisztorikus iskolák genezise hívja fel a figyelmet. Példát az általam jobban ismert területről – a húszas évek angol kritikaelméletének történetéből – említek, de ennek a tanulsága bizonyára általánosítható. I. A. Richards, akinek elmélete a new criticism előzményének tekinthető, fő elvét, a close reading-et akkor fogalmazta meg, amikor felfigyelt T. S. Eliot *Waste Land*-jének nehéz befogadására. Az akkor bonyolultnak tetsző, új utat törő vers nyilván új megközelítési és elemzés-módokat kívánt, amikor azonban Richards tanítványai a close reading elvét Shakespeare drámáira akarták alkalmazni, anyagukat akarva-akaratlan lírai költeményekké minősítették. Mutatis mutandis: a magyar költészet – még a két világháború között is, talán egészen Weöres Sándorig – *főképpen* olyan verstípusokban élt, amelyek a jelentés közvetítését már a közvetlen appercepció útján biztosítják. Ezekben is sok homályos részletet felszínre hozhat a strukturális elemzés, de az első víziót lényegében nem módosítja. Mi a szerepe itt a strukturális elemzésnek, vajon csak a bizonyítás? S mik az összetevői a közvetlen appercepciónak? Olyan kérdések, melyeknek válaszai bizonyára megóvnának bennünket az esetleges divatkövetéstől.

A történelmi folyamatnak ez a pontosabb feltárása feltételezi a nemzeti irodalmak és a világirodalom kapcsolatának megalapozottabb elemzését is. Hiszen még közelmúltunk világirodalom-fogalma is voltaképpen két régi örökségünk foglalata. Az egyiket a pozitivizmus hagyta ránk, amely parciális szemléletének megfelelően a világirodalomban csak egymás mellett élő nemzeti irodalmak – s azokon belül egyedi törekvések és művek – halmazát látta, az irodalomtörténeti összehasonlítás

lehetőségét tehát a hatáskutatásra szűkítette. A másik – a szellemtörténeti – örökség abból a felismerésből nőtt ki, hogy az irodalomtudomány a pozitivizmus révén „ismeretekben gazdagodott, de a megismerésben szegényebb lett". Általános elmélete nemcsak a nemzeti irodalmak történetét minősítette az „önnemző" szellem megnyilatkozásává: ez egyben bizonyos egyetemes vetületet is mutatott. De mindkét „történet" spekulatív konstrukciónak bizonyult. Ma is szükséges a hatáskutatás és az eszmetörténeti vizsgálat, de csak mint eszköz: a nemzeti irodalmak valódi egyetemes viszonylatai akkor válnak láthatóvá, ha mindenekelőtt a világirodalmi törekvések alak- és tartalomváltozását figyeljük a nemzeti társadalmak közegében. S ez az igény megintcsak a komplexitás fogalomkörébe vezet.

Ha néhány vonással fel akarjuk vázolni a magyar irodalom fordulatát az első világháború után, két, látszólag ellentétes törekvést kell kiemelnünk: egy tárgyiasabb, keményebb, racionálisabb irodalom megszületését és az avantgarde mozgalmak kibontakozását. Az előbbi Szabó Lőrinc és Erdélyi József lírájában éppúgy megfigyelhető, mint Babits „új klasszicizmus"-eszményében, Halász Gábor racionalizmusában, később a népi mozgalom legmaradandóbb irodalmi újdonságaiban, majd József Attila klasszikus szintézisében. Ez a tárgyiasabb irodalom, mely a Nyugat hőskorának szubjektív indulatú, egyéniséget felszabadító forradalmát váltotta fel, a harmincas évek közepétől kezdve megosztja a teret: megjelennek mellette a költői mítoszok, a „tündéri realizmus" termékei és az Ezüstkor nemzedékének kísérletei, melyekben révület és játék keveredett társadalmi tiltakozással. A magyar avantgarde kibontakozása éppúgy az első világháború utáni időszakra esik, mint a tárgyias irodalom új hullámának megindulása. Pedig az expresszionizmus – a magyar avantgarde legerősebb ága – attól a költői örökségtől is elfordult, mely az impressziókban és a szimbólumokban még őrzött valamit a külvilágból, költője teljesen befelé fordította tekintetét, és benső fogantatású érzelmeinek kifejezésére szánta erejét. Tehát mintha a szubjektivista szemlélet végkifejletének lennénk tanúi. Másrészt azonban az expresszionizmus szembefordult elődjével: elégedetlen volt a passzív önkifejezéssel, és tettértékűvé akarta növeszteni a művet. Így alakultak ki sajátos jellemvonásai: lágyság és díszítgetés helyett nyers hangok, puritán vonalak; dekadens véghangulat helyett izgatott újrakezdési láz; statikus világkép helyett dinamikus; esztétizmus helyett aktivizmus; a múlt helyett a jövő kultusza. Ezek a jellemvonások szorosabban kapcsolják az új tárgyias törekvésekhez, mint szemléleti elődjeihez: mindkettő a háborús, forradalmi és ellenforradalmi változások lecsapódása az ízlés- és stílusváltozásban. A zaklatottság érzése inkább az avantgarde-művekben nyilatkozott meg, az új erőgyűjtés a tárgyiasságban. S ennek megfelelően az előbbi a húszas években, az utóbbi a harmincasokban szabja meg a korszak uralkodó stílusát.

Kövessük most e – kényszerűen leegyszerűsített – vázlat perspektíva-vonalait. Az avantgarde természete megkönnyíti a dolgunkat. Ez ugyanis általában is példázhatja, hogy a huszadik századi irodalmak történetében a párhuzamoknak és ösztönzéseknek, átadásnak és befogadásnak új és intenzívebb korszaka jött el. A kapcsolatrendszerek szálai sűrűbbekké válnak, időbelileg meggyorsul a kölcsönösség és egymásra hatás ritmusa, ezáltal módosul a nemzeti jelleg fogalma, s átalakul az irodalmi irányzatok és stílusrendszerek egész karaktere. A tizenkilencedik századihoz hasonló definitíve elkülöníthető stílusokat hiába keressük; a kifejezési eszközök egyik mozgalomból a másikba áramlanak át stb. Ebben az áramlásban a magyar avantgarde az

egész irányzat természetének megfelelően alakította ki karakterét. Nyíltan vállalta a közös irodalmi célt, de az alkotásban – legjobbjai alkotásaiban – a hazai valóságra figyelt: feltűnően erős aktivista jellege arra vall, hogy a szegény, társadalmi elégedetlenséggel telített Magyarországon nem lehetett csupán irodalmi ügy, de kialakult formájában volt társadalmi indokoltsága; továbbá, nemcsak Marinetti futurizmusától határolta el magát – mindig ezt az egy példát szoktuk idézni –, hanem a német expresszionistáktól is (pl. Mácza János írásaiban). Mindebből több fontos tanulság ütközik ki: 1. a magyar avantgarde nem a nemzeti fejlődéstől elütő jelenség és nem idegen példák másolása, ahogy az irodalomtörténet sokáig látta; 2. a rokon világirodalmi mozgalmak elfedték előlünk hazai jelentőségét; 3. felül kellene vizsgálnunk megszokott korszakolásunkat, s a Nyugat hőskora után be kellene iktatnunk „A forradalmak irodalma és az avantgarde" korát, mely a tízes évek közepétől a húszas évek közepéig tartó időszak jellegét nevezné meg.

De a perspektíva-vonalak meghosszabbítása – azaz a világirodalmi összefüggések vizsgálata – a korszak *egészéről* adott vázlatunkat is tartalmasabbá teszi: kiegészíti, korrigálja, valódi arányait kimutatja. Hiszen például az európai izmusok történetében sokkal markánsabban mutatkozik meg mindaz, amit a magyar irodalom említett fordulatával példáztunk. Ez a történet az impresszionizmustól kezdve nem egyéb, mint belső küzdelem a szkepszis és az új törvénykeresés, az alkotót médiummá degradáló szubjektivizmus és valamiféle új realizmus között. S akár ki is léphetünk az izmusok történetéből. A húszas években lezajlott polgári regényforradalom után a próza ismét elérkezett a tárgyakhoz és a tényekhez: megszületik az újrealista amerikai regény, megindul Malraux tanulságos kísérlete, s nálunk is Halász Gábor – nagy Proust- és Joyce-élmények után – olyan művekben látja az „örök szilárd nyugvópontot", mint a *Háború és béke*. S a világirodalom szocialista törekvéseiről, melyektől a két világháború közötti magyar irodalom nagyrészt el volt zárva, nem is szóltunk.

A népi mozgalom világirodalmi távlatú elemzése ellenpéldaként nyújtana hasonló tanulságot. Az ismert kép valami sajátosan magyar és csak magyar jelenségnek mutatja ezt a mozgalmat. Vitathatatlan, hogy felbukkanásában és szerveződésében a hazai valóságnak – az 1919-es forradalom bukásának, az ellenforradalmi rendszer anakronizmusának – meghatározó, jellegalakító szerepe volt. De az analóg világirodalmi jelenségek felderítése voltaképpen el sem kezdődött. Az ötvenes évek elején ismételt párhuzam – az orosz narodnyikok és a magyar népiek hasonlósága – jobbára politikai következtetések megvonására volt alkalmas. Nem sokkal termékenyebb a Neue Sachlichkeit-re való utalás, mert ennek alapja viszont elvont esztétikai szempont. Tovább vinne a kutatásban, ha az elmaradott, agrárjellegű országok népi színezetű, vagyis paraszti jogvédelmet hirdető irodalmára lennénk figyelemmel. Ilyen irodalom s hozzá illő műfaj (pl. a szociográfia) létrejött máshol is: a dél-amerikai irodalmakban, Olaszországban vagy éppen a Szovjetunióban. Pedig – legalábbis az első lépésekhez – maguk a mozgalom tagjai nyújtanak segítséget. Illyés Gyula mondta néhány hete a rádióban: „A *Puszták népé*t majdnem azoknak a francia könyveknek a hatása alatt írtam . . . , melyek a gyarmati nép sorsát ismertették abban az időben . . . Az volt a gondolatom, hogy majdnem úgy, ahogyan Gide Afrikát ábrázolja, ábrázolhatom én a saját hazámnak az állapotait." Idézhetnénk Németh László példáját is. Németh csaknem a húszas évek végéig Ady és Szabó Dezső együttes hatása jegyében dolgozik, szemléletét főképpen Szabó Dezső nacionalizmusa irá-

nyítja. A húszas évek végére átalakul irodalomszemlélete és szépírói világa is. Ez részben annak köszönhető, hogy nagyon tudatosan törekedett „világirodalmi tudat" kialakítására. Proust, Freud, Gide, Pirandello, Woolf, Dosztojevszkij és Tolsztoj műveinek asszimilálása segítette szemlélete átformálásában. Korabeli tanulmányaiban mindennek a krónikáját és dokumentumait találjuk meg, az *Emberi színjáték*ban és a *Gyász*ban pedig az eredményét.

Folytathatnám – hiszen az irodalom és a társművészetek viszonyára még csak nem is utaltam –, de alig elkezdett munkák vázolt tanulságai is bizonyítják, hogy a komplex vizsgálat elvi és gyakorlati szükségszerűség. Legfeljebb azt vethetjük ellene, hogy ez az igény voltaképpen azonos a korszerű marxista irodalomtörténet igényével. De, azt hiszem, bárki szívesen lemond akár legkedvesebb kategóriájáról, ha egyébként annak tartalmát megvalósulni látja.

LUKÁCSY SÁNDOR

„...és piros zászlókkal"

(II. rész)

Petőfi nemcsak egyszer írt verset piros zászlóról.
A csonka torony című költeményében (Szalonta, 1847. jún. 1–10.) képzelete a letűnt századba viszi, midőn:

Kevélyen néztek hajdan e falak,
Mert ormukon szent jelt tartottanak.
A szabadság zászlója volt e szent jel;
Csak játszott a viaskodó szelekkel.

Piros szárnyát hivólag lengeté,
S kiben vér volt, elszántan jött elé.

Ezt a verset egy hónap múlva *A munkácsi várban* követi (Munkács, 1847. júl. 12.):

Itt tüzé föl piros zászlaját a
Szabadságnak Zrínyi Ilona...

E versek látszólag nem kívánnak magyarázatot: maga a költő mondja, hogy a piros zászló „a szabadság" zászlaja, s a szövegekből teljesen világos, hogy a nemzeti függetlenségé; egyik sem szól a világszabadságról. Mégis: miért piros, mind a kétszer, ez a zászló? Azért-e, mert múltunk szabadságküzdelmeinek valóban piros zászló volt a jelvénye, vagy más ok miatt?

A magyar nemzeti zászlók és hadi lobogók történetéről rendelkezésünkre áll Kumorovitz L. Bernát tanulmánya.[1] Megtudjuk belőle, hogy függetlenségi harcainknak semmiféle közös jelvényük, egységes zászlajuk nem volt, s a régi hadviselés természetéből következik, hogy nem is lehetett: minden sereg osztagonként különböző színű zászlókat használt, hogy a magaslaton álló vezér áttekinthesse csapatai helyzetét. A fennmaradt lobogók a legnagyobb tarkaságot mutatják: volt fehér,

sárga, kék, zöld, piros, továbbá kétszínű, háromszínű, sokféle változatban. A hajdúknak, Nagyszalonta megalapítóinak, Bocskai a családi címere oroszlánját adta jelvényül, zászlajuk színéről nem rendelkezett. Irínyi József, aki alapos forrástanulmányok után regényt írt Bocskairól *(Dicső napok*, 1857), nem említ piros zászlót a hajdúk kezében, bár a hadieszközöket és ruházatot Walter Scott és Jósika módján festeni el nem mulasztotta. Rozvány György, az 1620-ban fölépült csonka torony és a szalontai csata történetéről szólván, nem tud piros zászlóról,[2] nem tud a modern szakirodalom sem.[3] Helyi hagyomány őrizte volna emlékét, melyről Petőfi Szalontán Arany Jánostól hallhatott? A föltevést semmi sem erősíti meg, s maga Arany, amikor a *Toldi szerelme* hatodik énekében a háromszáz szalontai hajdúnak a törökön vett diadaláról írt, egy szót sem ejtett zászlókról. — Az ostromlott munkácsi várban viszont Zrínyi Ilona csakugyan kitűzette a piros lobogót. Kitűzette, 1686. március 15-én, a végsőkig való ellenállás jeleként. A piros mint a vér színe könnyen magára ölthette ezt a jelképes értelmet; nem tudjuk azonban, hogy ilyetén használata mennyire volt elterjedt (s közismert): Kumorovitz csak egy hasonló esetet jegyez föl (1525, Jajca ostroma), Dommanget a nyugat-európai történelemből egyet sem.[4] Kérdéses, hogy Petőfinek volt-e, lehetett-e tudomása Zrínyi Ilona piros zászlairól. Munkácsi szájhagyományból esetleg igen, de nincs rá adat, hogy egyáltalán volt ilyen szájhagyomány. Nyomtatott munkából Petőfi nem meríthetett, mert a munkácsi piros zászlók históriája csak 1868 óta ismeretes, amikor Thaly Kálmán közzétette az egyetlen egykorú forrást, mely arról megemlékezik: Dobay Zsigmond naplóját.[5] Zrínyi Ilona biográfusa, Horváth Mihály is innét értesült: bár többször írt a munkácsi vár védelméről, először 1869-ben említ piros zászlót,[6] korábbi munkáiban nem.[7] Petőfi tehát mindkét versében a történeti tények ellenére, illetőleg azok ismerete nélkül választotta a piros zászlót a szabadság jeléül.[8] Ugyan miért?

Föltételezem, hogy azért, mert az *Egy gondolat bánt engemet* megírása óta a piros zászló folyvást jelen volt képzeletében. *A csonka torony* szövegébe bizonyosan a korábbi költeményből került; tanúsítja ezt, hogy átszármazás közben az *Egy gondolat bánt engemet* egyéb elemeit is magával ragadta: „Ezt *harsogák*, s mely ekkor kinn zugott, A *mennydörgés* e zaj viszhangja volt." Zászló és piros szín kapcsolata oly makacsul kísértette ez időtt Petőfit, hogy *Lennék én folyóvíz* kezdetű költeményében, mely közvetlenül *A csonka torony* után keletkezett, politikai jelentés nélkül ugyan, ismét szerephez jut („Lennék felhődarab, Összetépett *zászló*, A vadontáj fölött fáradtan megálló . . . De csak úgy, ha szeretőm Az alkonyat volna, Búshalovány arcom körül *Pirosan* ragyogna."), egy hónap múlva pedig, a munkácsi versben, már mintegy otthonosan tér vissza.[9] Nincs abban semmi csodálatos, hogy a szép és szerencsés jelképet, melyet 1846 decemberében megalkotott, újra meg újra látni akarta verseiben, akkor is, ha nem a világszabadságról írt. Az esetleges ellenvélemény, hogy a piros zászlót eredetileg és általában a nemzeti küzdelmek szimbólumának tekintette, s azután terjesztette ki jelentését a világszabadságra, nem áll meg; fordítva igaz, a versek időrendjének tanúsága szerint. Inkább arra lehet gondolni: nem volt-e olyan szándéka Petőfinek, hogy a szociális forradalom és a világszabadság jelképét, a szidalmazott vagy legalábbis gyanakvással illetett piros zászlót nemzeti témákkal összekapcsolva, mintegy közelebb hozza a nemzeti közvéleményhez?[10]

Szándékairól csak a költő vallhatna; valami sejtelmünk mégis lehet, ha szemügyre vesszük zászlókról írott egyéb verseit.

1845. augusztus 20. és szeptember 8. között keletkezett ez a strófája: „A bokrétát, melyet nekem adtál, Háromszín szalaggal kötötted át. Szereted te a hazának színeit, Lyányka, mert szereted a hazát." *(A bokrétát, melyet . . .)* Petőfi tehát kezdetben a nemzeti színek költője volt, éppúgy, mint Erdélyi János,[11] mint Garay,[12], mint Vajda Péter,[13] mint Kerényi Frigyes.[14] 1845-ben még élete- s világnézetének nagy fordulata, a dömsödi tavasz forradalomtörténeti stúdiumai s a *Levél Várady Antalhoz* megírása előtt állt; más, mint a nemzeti lobogó költője nem is lehetett.[15] De amint megtörtént e nagy fordulat, a szabadságharc kitöréséig soha többé a nemzeti zászlóról nem írt. Nem mintha hátat fordított volna a nemzeti törekvéseknek; ellenkezőleg: magasabb nézőpontra emelkedett. „Politikai életünket távolrul néztem vagy rá se néztem — olvassuk 1848-iki naplójában — amiért részint egyoldalusággal, részint bünös egykedvüséggel vádoltak." Tehát vádolták is, nyilván barátai, de Petőfi kitartott magas őrhelyén, melyet a csillagász tornyához hasonlít; mindent a forradalom, a világszabadság forradalma szemszögéből ítélt meg, s „a napi politika kurjogató hősei"-nek viselkedését kisszerűnek találta. Innét van tartózkodása a nemzeti, csak nemzeti jelvényekkel szemben; innét ragaszkodása a tágabb értelmű s merészebb jelképhez, melyet nemzeti múltunk történetébe is beágyazott.

Tartózkodás és ragaszkodás egyaránt következetes: 1846 decembere és 1848 márciusa közt három verse szól piros zászlóról, háromban nem nevezte meg a színt: *A XIX. század költői* (1847 január), *Az elhagyott zászló* (1847 július), *Mit csinálsz, mit varrogatsz ott?* (1848 január).[16] Az elsőben „a nép zászlaja" bizonyosan nem a háromszínű lobogó: a vers olyan szociális programot hirdet, mely túlmegy a nemzeti követeléseken; pirosnak sem volt szükség nevezni, hiszen a költő ezúttal csupán a célról beszélt (bőség, egyenlőség), az eszközről, a forradalomról nem, s különben is a zászló e helyt csak metafora, átvitt értelmű szókép, nem materiális lobogó, tehát nem is kíván színt. Hiányzik a szín megjelölése a *Mit csinálsz, mit varrogatsz ott?* című költeményben is, noha itt a zászló valóságos tárgyként szerepel. Nemzeti szabadságharc és világforradalom, a szöveg mindkét értelmezést megengedi, de a zászlót, éppen azért, mert nagyon is valódi, s a költő családi életének keretébe illeszkedik, pirosnak nem lehetett mondani: az felért volna egy följelentéssel; a vers így is csak a forradalom után kerülhetett nyilvánosságra.[17]

Az elhagyott zászló közelebbi vizsgálatot igényel.

Kevéssé ismert mű; ide kell másolnom:

Megtépve, megcsufolva,
Sivatag közepén,
Magában áll a zászló,
Melyet szolgálok én,
Nagy és hosszú vihar volt,
Mely rajta ennyit tépe,
De bármint meg van rontva,
Még most is látszik csonka
Szárnyán az isten képe.

És e szent jelnek egyre
Gyérülnek hívei,
Bálvány elébe mennek
Térdet, főt hajtani.
Hadd menjenek! nem méltók
Egy sorban állni vélünk.
Ha a fecskék ledérek
S éghajlatot cserélnek,
Mi sasok nem cserélünk.

Mily varázshatalmú e
Díszetlen csonka jel!
A legdicsőbbek érte
S alatta haltak el.
Mutatja ez, mutatja,
Hogy az igazság itt van,
S ez isten oltáránál,
Bár a világ odább áll,
Megállok a siriglan!

Miféle zászlóról, milyen ügy zászlajáról szól ez a vers? Milyen alkalom hatására, mely élményből keletkezett? Ha e zászlót mint a nemzeti ügy, mint a hazai haladás jelképét fogjuk fel, a költemény érthetetlenné válik: Petőfinek 1847 júliusában semmi oka nem volt arra, hogy a nemzeti törekvések lobogóját „megtépve, megcsufolva"

lássa, „sivatag közepén", elhagyatva. Sem az országos politika, sem Szatmár megyéé, ahol a verset írta, nem mutat föl ekkor olyan esetet, tömeges árulást, elvtagadást, mely a költemény indítéka lehetett volna. Ellenkezőleg: a haladó párt sikereket könyvelhetett el; a korábbi viszályok és szakadás után, 1847 januárjában a Nemzeti Kör és a Pesti Kör kimondta, Ellenzéki Kör néven, egyesülését, s épp egy hónappal a vers kelte előtt, júniusban, megfogalmazták az Ellenzéki Nyilatkozatot, mely az *Ellenőr* lapjain majd Petőfi költeményei társaságában fog megjelenni.[18] A „fiatal Magyarország" lobogója volna a zászló, az irodalmi szövetkezésé, melyet Petőfi létrehozni szándékozott? A vers így sem érthető. A költőt ez időtt nem érték megrázkódtató csalódások; a Tízek Társaságának kudarca már messze mögötte volt, törekvései orgánumául rendelkezésére állott a *Hazánk*, Jókai a minap vette kezébe az *Életképek* szerkesztését. Az igaz, hogy arról, amit Tompa árulásának nevezett, Petőfi épp ekkortájt értesült, de ez nem elegendő magyarázat a vers keserűségére. Különben is: teljes képtelenség a „varázshatalmú" jelet, melynek „a legdicsőbbek" halálukkal adóztak, a triumvirátus ügyével, bárminő irodalmi üggyel azonosítani. A vers értelme akkor kezd megvilágosodni, ha az elhagyott zászló szimbólumát a köztársasági eszmére vonatkoztatjuk: a respublikának voltak mártírjai, a respublikához illenek a költemény magas kifejezései (szent, sas, dicső, isten, oltár, sír), s meglehet, a költő okkal vélte 1847 derekán, hogy „gyérülnek hívei", bár nem ismerünk semmi olyan tényt, mely igazolná (vagy cáfolná) vélekedését.

A magyarázat azonban itt nem állapodhatik meg. Milyen köztársaságról van szó? A kérdést a tüzetesebb stilisztikai elemzés kényszeríti ki, s a választ is az adja meg. A vándormotívumok ugyanis, Petőfi ihletmozgásának e nyomjelzői, melyek művei közt gyakran sokszoros és szilárd kapcsolatokat mutatnak ki, ezúttal csaknem minden esetben valamely szociális tartalmú vershez, illetőleg a piros zászló egy-egy korábbi előfordulásához vezetnek, tanúsítva, hogy a költemény keletkezésekor Petőfi képzelete azoknak gondolatkörében járt. Az elhagyott zászló éppúgy „szent jel", mint *A csonka torony* piros zászlaja, s a két vers azonos metaforával él („piros szárnya" – „csonka szárnya"); elég volna fölcserélni a két jelzőt, s máris előttünk van a megtépett, magányos lobogó színe. A „szent jel" szópár első tagjának makacs ismétlődése, azonos eszmei környezetben, további kapcsolatokra utal, immár négy vers között: „szent világszabadság" *(Egy gondolat bánt engemet)* és „százszorszent égi szabadság" *(Levél Arany Jánoshoz)*. „Az isten képe", mely az elhagyott zászlón látszik, különösen sokatmondó, valósággal kulcs-kifejezés. Már Petőfi előtt felbukkan, s a reformkor profán költészetében természetesen korántsem vallási jelentést hordoz, hanem mélyen emberi tartalmat: a népek és fajok egyenlőségére utal („az isten képét szíjjal ostorozzák", *Gondolatok a könyvtárban*, 1844), vagy a század küzdelmeinek eredményét ígéri („a nemzet isten képe lesz", *Honszeretet*, 1843). Petőfinél először a dömsödi episztola végén szerepel („Egy vérözön kell! és ha az lefolyt majd, A megmosdott föld tiszta szép leend, És lakni fognak emberek fölötte, Hasonlitók az isten képéhez."), hasonló értelemben, mint Vörösmartynál, azzal a lényeges különbséggel, hogy érvényét Petőfi e versben, mely Cabet olvasásának első költői visszhangja, nem korlátozza a nemzeti életre, hanem a népek közös nagy forradalmának jóslatával köti össze, melynek szociális jellegét világosan mutatják az „elorzott boldogság" szavak. A vallási mezű kifejezés távolabbi rokonsága („örök üdvösség", „a menny fog a földre leszállni") *Az itélet* című költeményben ismét a társadalmi forradalomnak, a jók és a

gonoszak eldöntő viadalának díját jelöli. Ilyen előzmények után nem kétséges, hogy „az isten képe" *Az elhagyott zászló* szövegében is csak szociális eszme szimbóluma lehet.

Módszeremnek, mellyel egyik vers értelmét a másikból fejtem ki, jogosultságát megerősíti, hogy a költemények, melyeket *Az elhagyott zászló* rokonaiként mutattam be, egymáshoz is közös motívumok kötelékeivel kapcsolódnak. Az *Egy gondolat bánt engemet* és a *Levél Arany Jánoshoz* azonos vonása, hogy mindkét forradalmi látomás a szabadság szóval zárul, s a költő tudatos szerkesztésére vall, hogy a verses levél e hatásos befejezését a kézirat utolsó kilenc sorának feláldozása árán valósította meg. A *Levél Várady Antalhoz* egyik sora („végigmennydörgik a föld kerekén") nem más, mint az *Egy gondolat bánt engemet* „elharsogják" motívumának első megfogalmazása; ugyanezen vers „eget-földet rázó mennydörgés"-ét *Az itélet* „földrendítő mennydörgés"-e visszhangozza. Összekötő kapocs a halál vállalásának, a sírig való kitartásnak eszméje is, mely az *Egy gondolat bánt engemet*, *Az elhagyott zászló* és még két vers soraiban egyaránt benne foglaltatik. Mindezeket a közös vonásokat táblázatban is föltüntethetjük (zárójel nélkül a szó szerinti egyezéseket, zárójelben a rokon képzeteket):

	Levél Várady Antalhoz 1846. máj. 22.	Egy gondolat bánt engemet 1846. december	Az itélet 1847. április	A csonka torony 1847. jún. 1—10.	A munkácsi várban 1847. júl. 12.	Az elhagyott zászló 1847. július	Levél Arany Jánoshoz 1847. aug. 6.
Harsogás — (mennydörgés)	(+)	+	(+)	+			
Szent jel — (szent szabadság)		(+)		+		+	(+)
Piros zászló — zászló piros (ill. csonka) szárnya		+		+	+	(+)	
Isten képe — (vallási képzetek)	+		(+)			+	
Halál — (sír)		+		+	+	(+)	

Látnivaló, hogy a motívumegyezések kapcsolatrendszerré épülnek, szilárd rendszerré (mindegyik motívum legalább három versben közös, három költeményt pedig — s ezek egyike éppen *Az elhagyott zászló* — négy-négy egyező motívum köt össze), a versek jelentés-aurája, mint az öt olimpiai karika, egymásba ér, s ezt véletlen semmi esetre sem, csupán az magyarázhatja, hogy a költő ihlete azonos tárgyakhoz azonos kifejezéseket alkalmazott; illetőleg megfordítva: a kifejezések hasonlósága rokon mondanivalót, közös eszmét tételez fel.[19] Következésképp: *Az elhagyott zászló* nem egyszerűen köztársasági szellemű költemény, hanem Petőfi szociális világnézetének, a szociális respublikához való hűségének lírai bizonylata s az *Egy gondolat bánt enge-*

met párdarabja, melyben a költő annak magában is bevégzett vallomását mintegy kiteljesíti azáltal, hogy a világszabadság után az isten képét, a szociális forradalom szimbólumát írja a lobogóra, s ekként programjának szétválaszthatatlan kettős tartalmát végül is sikerül hiánytalanul kimondania. E program pedig, e teljes program, immár valóban olyan eszmény, melyért, a két vers egybehangzó óhajtása és fogadalma szerint, meghalni, osztozva „a legdicsőbbek" sorsában, s megállni „a siriglan" csakugyan érdemes.

Továbbra is homályban marad, mi volt a költemény közvetlen élményalapja. Források, adatok híján válaszolni nem, legföljebb találgatni tudunk. Olvasmány, talán éppen a piros zászló történetéről, a Saint-Merry kolostor dicső mártírjairól, kiknek halála után a forradalmi szent jel valóban megtépve, megcsúfolva állt? Petőfi életművében van példa arra, hogy könyvélményt, olvasmányt verselt meg *(Beaurepaire)*. Ilyen vers persze remekmű nemigen lehet, s *Az elhagyott zászló* sem az, sőt a gyengébbek közé tartozik.[20] Valószínűbb mégis, hogy igazi élmény, valamely vita, összeszólalkozás emlékét őrzi a költemény, vitáét, melyben Petőfi egyedül maradt nézeteivel, még barátai között is. Nem ismerünk ilyen esetet, de Vasvári életéből tudok analógiát. Kiadatlan jegyzeteiben egy helyt arról ír, hogy híveinek köre, egyetemistákból szervezett csoportja sem osztotta lelkesedését Cabet kommunizmusa iránt: „nem kell Icaria!"; másutt panaszkodik, hogy meg sem hallgatták.[21] Mintha valami hasonlóra célozna Petőfi is 1848-iki naplójában, amikor visszaemlékezik arra, hogy politikai magatartását „egyoldalusággal" vádolták.

Az elhagyott zászló mindenesetre új témát vezet be Petőfi költészetébe, új élethelyzet első lírai megnyilvánulása: a politikai magára maradottságé. Később, és épp a forradalmak évében, lesz alkalma e magányosságérzetet újra és újra, s mint egyre gyötrőbb abroncs szorítását, megtapasztalnia. S remekművekben adni róla hírt.

*

A forradalmak éve: fordulat a piros zászló történetében.

A februári barikádokon Párizs a nemzeti háromszínt lobogtatta, bár néhány korabeli beszámoló piros zászlót is említ, jeleként, hogy a forradalom politikai és szociális elégedetlenség együttes kirobbanása volt.[22] A mozgalom polgári vezetői féltek, hogy a nép elkeseredése túlcsap szándékaikon, s jóeleve igyekeztek leszerelni: felhívásaik arra utasították a tömeget, hogy mást, mint trikolort ne használjon. A piros zászlók kitűzése nem is volt szervezett, előkészített dolog, az elsőt például egy bérkocsi ablakfüggönyéből hevenyészték, de aztán ez a lobogó lett harci jelük mindazoknak, akik a forradalomhoz szociális reménységeket fűztek.

1848. február 24-én az ideiglenes kormány köztársasággá nyilvánította Franciaországot, de nem önszántából, hanem a fölkelők, a fegyveres sokaság fenyegető nyomására. A nép joggal tartott attól, hogy mint 1830-ban, ezúttal is kijátsszák, s anyagi helyzete javítása helyett csak az államforma cseréjét vetik koncul neki, ezért másnap, február 25-én ismét hatalmas tömeg csoportosult a kormány szállása, a Városháza előtt, hogy szociális követelései teljesítésére biztosítékot szerezzen. A győztes fölkelés már a megelőző nap kifüggesztette diadaljelét, a piros zászlót a Városháza főbejárata fölé, ez azonban az éjszaka folyamán, aligha a kormány tudta nélkül, eltűnt, ami a bizalmatlan sokaságot arra késztette, hogy hangos szóval visszakövetelje. A palotában ekkor még sebesültek kötözése folyt, s egy fiatal orvos egy

díván piros bársonyát sebészollóval szétszabdalta, és – talán azért, mert úgy vélte, ennyi elég lesz a tömeg kielégítésére – a darabokat az utcára szórta. A tüntetők azonban a szalagokból zászlókat fabrikáltak, majd a piros lobogót éltetve benyomultak a kormányépületbe.

A minisztertanács együtt ült, és – azt hiszem, szabad Petőfi szavait kölcsönöznöm – „sápadt vala és reszketni méltóztatott". Lamartin emár hajlott arra, hogy a tömeg lecsillapítása végett engedményt tegyenek, s a piros zászlót a francia köztársaság hivatalos lobogójául fogadják el, Garnier-Pagès és Marie azonban megmakacsolta magát. Itt tartottak, amikor a fegyveres tömeg berontott a tanácskozás termébe, s egy Marche nevű gépész előadta a nép kívánságát: „Nem tűrjük, hogy megint elsikkasszák a forradalmat. A kormány adjon biztosítékot, hogy velünk tart. Zálogául követeljük a piros zászló törvénybe iktatását . . . "[23] Az ingerült szavakból, melyeknek a beszélő időnként puskája tusával adott nyomatékot, mindenki megérthette, hogy nem csupán egy jelképről van szó, hanem arról, amit az jelent, s hogy Franciaország válaszútra érkezett: vagy szociális respublika lesz, vagy polgári állam. Lamartine rendelkezett a hajlékony politikai taktika ösztönével, de döntő ponton ő sem engedhetett; konzervatív kollégái tőle, a rétori tehetségére hiú szónoktól várták, hogy a munkásnak megfeleljen, a költő-miniszter előállott tehát, s elkezdte dallamos csalárdságát. Eleinte minden siker nélkül, mert halogató frázisait Marche félbeszakította: „Elég volt a szép szavakból! Törvényt a piros zászlóról! A nép türelmetlenkedik!" – mire Lamartine, remekül bevált ötlettel, a betódultakat leinvitálta a térre, mondván, hogy ilyen fontos ügyben csak a nép színe előtt lehet dönteni, a téren pedig, ahol száznyolcvanhat centiméteres termete minden tekintetet magára vont, úgy perorált és oly hatásosan csűrte-csavarta a szót, hogy a nyugtalanság hamarosan alábbhagyott, s amikor a szónok a fő-fő argumentumához ért, melyre aztán egész életében roppant büszke volt, vagyis amikor a piros zászlót mint a Mars-mezei terror jelképét szembeállította a nemzeti színek harci dicsőségével, a tömeg összetépte forradalmi jelvényét, s boldog volt, hogy a trikolort éltetheti. Úgy látszik, némelykor a nép csakugyan gyermekként viselkedik (ahogy Petőfi is tapasztalta később): szeszélyes, hajlítható; a burzsoázia bezzeg tudta, mit akar, mert például Louis Blanc-t, aki a munkásság képviselőjének számított a kormányban, a beszéd alatt diákok, úrifiúk vették körül, s egyikük kijelentette, hogy egyetlen gyanús mozdulatára kész volt a baloldali politikust megölni. A kormány föllélegzett, és sietett falragaszokon tudatni, hogy a köztársaság zászlaja a háromszínű lobogó. A szociális respublika február 25-én elvesztette az első ütközetet.

Blanqui aznap érkezett Párizsba a tours-i kórházból.

Damaszkuszi penge, örökké feszes íj, Saint-Just-i vér; ha volt valaha ember, akiben eszme megtestesült, akinek neve annyira összeforrott egy üggyel, hogy maga is jelképpé vált: ez Blanqui. Élete hetvenhat esztendejéből harminchetet börtönben töltött, a rövid szünetekben pedig, amint alacsony termete, mely inkább egy vézna filozopteré, mint népvezéré volt, megjelent az utcán, a kövezet barikáddá emelkedett. Szocialista, kommunista, állíthatjuk, hogy az volt, bár a meghatározások leperegnek róla; ő volt a szociális respublika, a kísértet, melytől Európa rettegett, „son nom est une hache" – írta egy kortárs.[24] A kor, amelyben élt, a harmincas-negyvenes évek, a forradalmak kora volt, de nem a forradalmároké; mindenki valamely üdvözítő elmélet birtokosának s természetesen egyetlen birtokosának tudta magát, s ezért

ellenezte a forradalmat, mely egy kevéssé elméleti tényezőt iktat be a történelembe, a nép cselekvését; Blanqui maga a forradalom volt. Attól kezdve, hogy 1832. január 12-én a törvényszék szemébe vágta: „Nem bíráim – ellenségeim előtt állok! ... A vád az elnyomottakat illeti meg!"[25] – mindenki tudta, hogy a politika porondján új erő jelent meg, új forradalmi erkölcs, férfi, ki nem ismer alkut, kegyelmet nem kér, el sem is fogad, ki maga a dac, a prométheusi kihívás, Shelley beteljesült álma.[26]

Blanqui február 25-én megérkezett Párizsba, estére már megalakította klubját, s a *Société républicaine centrale* természetesen a nap nagy eseményéről, a piros zászló elutasításáról tanácskozott.[27] Több felszólaló az ideiglenes kormány azonnali fegyveres megdöntését követelte; Blanqui, attól tartva, hogy az összecsapásból a leselkedő ellenforradalom húzhatna hasznot, várakozásra intette híveit: a forradalmi bátorság nála mindenkor gondos mérlegeléssel párosult. Egyelőre beérte egy erélyes kiáltvánnyal, melyet még az éjjel kiragasztottak Párizs falaira – ez volt a világtörténet első piros színű plakátja.

Au Gouvernement Provisoire

Les combattants républicains ont lu avec une douleur profonde la proclamation du Gouvernement Provisoire qui rétablit le coq gaulois et le drapeau tricolore.

Le drapeau tricolore inauguré par Louis XVI a été illustré par la première République et par l'Empire; il a été déshonoré par Louis-Philippe.

Nous ne sommes plus, d'ailleurs, ni de l'Empire ni de la première République.

Le peuple a arboré la couleur rouge sur les barricades de 1848. Qu'on ne cherche pas à la flétrir.

Elle n'est rouge que du sang généreux versé par le peuple et la Garde nationale.

Elle flotte, étincelante, sur Paris; elle doit être maintenue.

LE PEUPLE VICTORIEUX N'AMENERA PAS SON PAVILLON.[28]

A következő nap, február 26-án, újból tömeg tüntetett a piros zászló mellett, de a Városházát most már öt-hatezer fegyveres polgár őrizte, a kormány hajthatatlan maradt, és csak annyi engedményt tett, hogy elrendelte: a háromszínű zászló rúdját ezentúl piros szalag díszítse. Blanqui ismét kiáltványt fogalmazott, de a szociális respublika tábora törpe minoritás volt,[29] sikerre nem számíthatott, s valószínű, hogy a kiáltvány meg sem jelent.[30] Néhány városban megismétlődtek a párizsi események; Valenciennes, Arbois, a legtovább Lyon ragaszkodott piros zászlaihoz, itt csak február 28-án vonták be őket a középületekről, Emmanuel Arago kormánymegbízott utasítására.[31] Aztán fölhangzott a burzsoázia diadalának hallalija.

A polgári sajtó kórusban zengte Lamartine-nak, a haza megmentőjének dicséretét; Girardin lapja *(La Presse)* vad kirohanást intézett „a kommunizmus piros színe" ellen, s a nemzeti lobogó alá szólított „mindenkit, akinek még szent a család és a tulajdon".[32] Cabet, az óvatos Cabet, aki átlátszó ravaszkodásaitól mindig többet várt, mint az egyenes, elvi politikától, sietett tiltakozni: nem igaz, hogy a piros zászló a kommunizmusnak, az ő kommunizmusának jelvénye. Megtagadta azt még olyan szélsőséges forradalmár is, mint Sobrier; a jámbor munkásköltők ismét a trikolorról írtak verseket.[33] Sosem volt oly elhagyott, oly megtépett s megcsúfolt a piros zászló, mint most. Blanquin s szűkebb környezetén kívül csak Dézamy tartott ki mellette, a szigorú kommunista,[34] és most csatlakozott hozzá Proudhon. Magányos, sőt különc elme; a stílus mestere, mondatai perzselnek, igaz, hogy olykor szikkasztanak is, mint a számum; életútjának egy-egy kanyara megdöbbentette a kortársakat, meg-

döbbenti az utókort; mégis: ő az egyetlen a nyugat-európai szocialista gondolkodók közt, aki ifjúkorában teheneket őrzött, mint Táncsics, s hogy a nép fia, nem feledte el. „Megtagadni a piros zászlót! — kiáltott föl 1848 március végén röpiratában — de hiszen azzal a szociális kérdést tagadjátok! . . . Szegény piros zászló! mindenki cserben hagy! Én, én magamhoz szorítlak, szívemhez. Üdv a testvériségnek! . . . Megemlékezzetek arról, hogy a piros zászló annak a forradalomnak jelképe, mely az utolsó lesz. A piros zászló az emberi nemzet szövetségének lobogója."[35]

Proudhon szava elhangzott; visszhangozni csak egy rövidéletű blanquista újság merte, mottójául fogadva el.[36] Blanqui jóslata, hogy a piros zászló bukását a köztársaságé fogja követni, hamar teljesedésbe ment. Március 17-én még visszaszorította a párizsi utca az előmerészkedő reakciót, de április 16-án már kommunistákat, munkásokat vertek,[37] Cabet klubját bezárták, őt magát halálra keresték[38] (ennyit ért a ravasz taktika), május 15-e után pedig, mely a tehetetlen népharag s a provokáció-gyanús események napja volt, Blanquit és forradalmár társait letartóztatták. Már csak az utolsó felvonás volt hátra: június. A nép — csalatkozó gyermek és megcsalatott óriás — ismét kezébe vette a piros zászlót, melyet februárban elejtett, és — „comme le Christ"[39] — ment bevégezni mártíriumát, ment meghalni a barikádokon a darab kenyérért, meghalni a szociális respublikáért.[40] A bosszú nem ismert szemérmet, nem ismert határt: testhalmok, a burzsoázia parázna kéje a vérben; Lamennais sírt, iszonyodott: „ez már nem köztársaság, ennek már nevet sem lehet adni."[41] Fölrémlett az államcsíny és a császárság árnya.

A júniusi munkásfelkelés egyik falragaszán ez állt: „C'est la cause du monde entier que nous défendons"; mi az egész világért harcolunk.[42] Miközben a polgári bértollnokok az utolsó vonásokkal tökéletesítették művüket, a piros zászló híveinek panoptikumi portréját,[43] a világ most már végre válaszolt a párizsi munkásoknak; itt is, ott is fölemelték a lehanyatlott zászlót; 1848 júniusától vált az igazán nemzetközivé, ahogy Proudhon korábban deklarálta. A felkelés után Marx még a győztes burzsoá államot nevezte, a kiontott vér színéről, „vörös köztársaság"-nak,[44] de hamarosan magáénak vallotta „a megvertek színét", 1849. május 19-én a *Neue Rheinische Zeitung* utolsó számát piros betűkkel nyomatta,[45] s az *Osztályharcok Franciaországban* írásakor a piros zászlót az európai forradalom lobogójának mondta.[46] A chartista Harney 1849. december 31-én a világszabadság piros zászlaja mellett nyilatkozott; 1850. november 10-én francia, német, lengyel és magyar menekültek londoni gyűlése szintén.[47] Freiligrath, aki 1848. március 17-én még a háromszínű német lobogót ünnepelte,[48] júliusban a piros zászló forradalmát, a párizsi munkásfelkelőt énekelte meg: „Die rote Fahne lässt er wehn hoch auf den Barrikaden!" *(Die Toten an die Lebenden)*[49]

És Petőfi? A forradalom előtt egyre csak a piros zászlóról írt verset, attól kezdve többé már soha; eddig kerülte a nemzeti színeket költészetében, mostantól a háromszínű lobogót emeli fel.

JEGYZETEK

[1] Kumorovitz L. Bernát: A magyar zászló és nemzeti színeink múltja. Hadtörténeti Közlemények, 1954, 3—4. sz., 18—60. l.; 1956, 1. sz., 77—119. l. — E tanulmány a piros zászló franciaországi történetét is érinti, de a szakirodalom kellő ismeretének hiánya miatt e tekintetben pontatlan, nem megbízható.

[2] Rozvány György: Nagy-Szalonta mezőváros történelme, Gyulán, 1870.

[3] Benda Kálmán: Bocskai István, Bp. é. n. és A Bocskai-szabadságharc, Bp. 1955; Nagy László: A Bocskai szabadságharc katonai története, Bp. 1961.

[4] Nyugaton inkább a fekete zászló szerepelt a halálra elszánt harc jeleként.

[5] Késmárki Tököly Imre és némely főbb hiveinek naplói és emlékezetes irásai. Közli Thaly Kálmán. Pest, 1868, 415—458. l. — „Asszonyunk ő nagysága kitétette a veres lobogókat mindenfelül az várbul, úgy a palánkbul is, azután egy lövíst is tettek minden bástyárul az ágyúkbul." (419—420. l.)

[6] Horváth Mihály: Zrínyi Ilona életrajza, Pest, 1869, 73. l.

[7] Dobay Zsigmond naplóját az eperjesi evangélikus kollégium könyvtárában őrizték. (Thaly: id. mű, XXIII. l.) Ha valaki azt állítaná, hogy Petőfi innét szerzett tudomást a munkácsi piros zászlókról, annak előbb azt kellene bebizonyítania, hogy a költő olvasta a kéziratot.

[8] Kumorovitz L. Bernát kimutatja, hogy a kuruc mozgalmaknak Rákóczi idejében sem volt jellemző zászlószínük a piros; igaz ugyan, hogy 1703-ban Rákóczi piros selyemlobogókat küldött Esze Tamáséknak, de például 1705-ben fehér, 1706-ban kék zászlókat csináltatott. Tévedés volna tehát azt gondolni, hogy Petőfi a pirosat mint a kurucok színét vetítette vissza korábbi eseményekre. Rákóczi zászlainak színéről egyébként Petőfi soha nem is szólt.

[9] Garay Jánosnál, aki 1845-ben olvasta föl Zrínyi Ilona című költeményét a Kisfaludy Társaságban, nincs szó piros zászlóról.

[10] Nemzeti szabadságharcaink és a francia forradalmi hagyományok társítására van példa a korabeli irodalomban. Királyi Pál írja a Jelenkor 1848. ápr. 13-i számában: „Mi meghajlunk a szeplőtlen honszeretet lángjától lelkesitett Hunyadyak, Zrinyiek és Rákóczyak előtt. Ők korukban olly szükséges egyediségeik voltak e hazának, mint nélkülözhetlenek a mai Európának a francziák." — Hasonló gondolat később magánál Petőfinél: „Respublika, szabadság gyermeke S szabadság anyja, világ jótevője, Ki bujdosol, mint a Rákócziak . . ." (Respublika, 1848. aug.)

[11] „Háromszinű zászló lobog Fuvalmi szárnyakon, Légy üdvöz óh! kit ez jelent, Szivem szerette hon!" Nemzeti zászló, 1837. (Erdélyi János Költeményei, Budán, 1844, 133. l.) L. még: Erdélyi János Levelezése, Bp. 1960, I. köt. 404. l.

[12] „A szabadság . . . élő zászlaját Föl, magasra tűzzük, Hogy belengvén a hazát Három szép színével, Millióké egy legyen Egynek érdekével." Országgyülési szózat, 1843. (Garay János Összes munkái, Bp. 1886, I. köt. 273. l.) L. még: Szegszárdi bordal, 1846, uo. II. köt. 71. l.

[13] „Szól a *piros:* lángolva szeresd, melly szűle, hazádat . . . Szól a *fehér:* kebeled tisztán tartsd . . . Szól a *zöld:* Bizzál a jogok szentségiben . . ." A magyar lobogó, 1843. (Vajda Péter: Dalhon. Negyedik füzet, Bp. 1844, 200. l.)

[14] „Mint kápolnában állok itt, Hazám, zászlód alatt: A hármas szín felszentelőn S mélyen lelkemre hat." Nemzeti zászló alatt. Athenaeum, 1842. márc. 17. — Kerényi e verse, mint Petőfié is, a színek allegórikus magyarázatával szolgál, csaknem azonos módon. (Kerényi: piros — vér; zöld — remény; fehér — szeplőtlen tisztaság. Petőfi: zöld — remény; fehér — halovány orca; piros — vérző szív.)

[15] A nemzeti háromszín használata a múlt század negyvenes éveiben terjedt el, s ekkor még ellenzéki tüntetésnek számított. A Marczius Tizenötödike 1848. ápr. 1-i száma szerint a nemzeti szín „ezelőtt tiz-tizenkét esztendővel . . . meglehetősen tiltott portéka volt, . . . viselését felségsértésnek tartották." A Habsburg-kormányzat a magyar országgyűlés ismételt kívánsága ellenére sem ismerte el a piros-fehér-zöld lobogót hivatalos nemzeti jelül, s használatát csak az 1848. ápr. 11-i XXI. törvénycikk szentesítette.

[16] Egyetlen korábbi példa: A gyüldei ifjakhoz (1845. okt. 16.—nov. 25.). A költemény nem lép ki a nemzeti mozgalom eszmeköréből, s a zászló jellegét meghatározza a birtokos jelző: „a hon zászlója". — Nem szükséges itt tárgyalnom Petőfi azon verseit, melyekben a zászlóhoz nem társul politikai jelentés: „szerelemnek lobogója" (I. 304.), „a regényes kalandok zászlaja" (II. 267.) stb.

[17] Hogyan lehetséges, hogy Petőfi máskor merhetett írni piros zászlóról, sőt költeményei (A munkácsi várban kivételével) meg is jelentek a győri Hazánkban? Az Egy gondolat bánt engemet kinyomtatása csakugyan meglepő; Csatskó Imre cenzor először tiltotta, majd mégis engedélyezte. Egyébként itt nem annyira az izgató piros szín, mint inkább az egész forradalmi vízió eltűrése az érthetetlen; dehát ki lát egy cenzor lelkébe? Nem ez az egyetlen furcsa esete a korabeli könyvvizsgálat engedékenységének. (Vö. Kovács Magda: Petőfi versei és a cenzúra. Kézirat.) Talán meg lehet kockáztatni a föltevést, hogy a cenzor, bár mint újságolvasó kortársnak tudnia

kellett a piros zászló forradalmi jelentéséről, elnézte azt, ha a jövő látomásában vagy a múlt harci jeleként került elébe; olyan vers esetében, mely közvetlenül a jelenre utalt, méghozzá felszólító módban (mint a Mit csinálsz, mit varrogatsz ott?), ezt nem tette, nem is tehette volna.

[18] Egy szatmárnémeti tudósítás, a Pesti Hirlap 1847. júl. 20-i számában, elégedettségnek ad hangot: „Ha valaki halad — a mi városunk az — melly, daczára a sok fatumoknak, erejéhez képest, szépet, üdvöst pártolva, maradni nem akar."

[19] A vándormotívumok vizsgálatának módszerét természetesen nem szabad mechanikusan s eltúlozva alkalmazni. Abból például, hogy Az elhagyott zászló „sas" szava fél tucat más versben is előfordul, s olykor éppen a szabadságszeretet jelképeként (I. 107, III. 201.), még nem következik semmi. Egy-egy szó ismétlődése magában nem, csak a kapcsolatrendszer bizonyít.

[20] Az elhagyott zászló Petőfi életében nem jelent meg, de gyűjteményes kötetébe föl akarta venni.

[21] Vasvári Pál kéziratai, OSzK Quart. Hung. 1150, 161. l.; Quart. Hung. 1148, 3. l.

[22] Léonard Gallois szerint: „Si sur quelques-unes des barricades de 48, on vit apparaître le drapeau rouge, il ne fut autre chose . . . que le déploiement de la loi martiale du peuple contre le despotisme révolté . . ." (Lettre aux citoyens membres du Gouvernement Provisoire. Idézi Perreux: op. c., p. 76.) Valószínűbb, hogy a felkelők az 1832—34—39-i mozgalmak hagyományaképp tűzték ki a piros zászlót; L. Gallois, a nagy francia forradalom alapos történésze jól tudta, hogy a piros zászló jelentésváltozása a loi martiale megfordított értelmezése révén jött létre, de a párizsi utca emlékezete aligha nyúlt vissza ilyen messzire.

[23] Az események legjobb leírása természetesen Dommanget-nál található, de az eredeti források nagy részét is használtam. — Marche szavainak leghitelesebb változatát l. egy szem- és fültanú könyvében: C. de Freycinet: Souvenirs 1848—1878, Paris, 1912, pp. 21—22.: „Nous ne voulons pas que la révolution soit escamotée encore une fois. Il nous faut la preuve que vous êtes avec nous. Cette preuve, vous la donnerez en décrétant le drapeau rouge, symbole de nos misères et de la rupture avec le passé." — Marche 1848 áprilisában Cabet támogatásával képviselőnek jelöltette magát, sikertelenül; május 15-én a felkelési kísérlet egyik szereplője volt; júniusban Blanqui híveivel szervezkedett, majd harcolt a barikádokon; a megtorlás elől Amerikába menekült, s ott halt meg 1879-ben.

[24] Hippolyte Castille: L.-A. Blanqui, Paris, 1857, p. 57.

[25] „Je ne suis pas devant mes juges, mais en présence d'ennemis . . . le rôle d'accusateur est le seul qui convienne aux opprimés." (Auguste Blanqui: Textes choisis, Paris, 1955, pp. 71—72.)

[26] A Blanqui-irodalom megalapítója: Gustave Geffroy: L'enfermé, Paris, 1897; élő klasszikusa: Maurice Dommanget: Blanqui, Paris, 1924; Blanqui à Belle-Ile, Paris, 1935; Blanqui, la guerre de 1870—71 et la Commune, Paris, 1947; Un drame politique en 1848: Blanqui et le document Taschereau, Paris, 1948; Auguste Blanqui à la citadelle de Doulens, Paris, 1954; Blanqui calomnié, Paris, 1958; Les idées politiques et sociales d'Auguste Blanqui, Paris, 1957; Blanqui et l'opposition révolutionnaire à la fin du Second Empire, Paris, 1960. Dommanget háromkötetes Blanqui-monográfiája most van sajtó alatt. — Első tájékozódásra hasznos könyvecske: Sylvain Molinier: Blanqui, Paris, 1948. — L. még Alexandre Zévaès: Auguste Blanqui, Paris, 1920; és Une révolution manquée (L'insurrection du 12 mai 1839), Paris, 1933; stb.

[27] Blanqui klubjáról l. Wassermann: Les clubs de Barbès et de Blanqui en 1848, Paris, 1913.

[28] A kiáltvány tartalma: A republikánus harcosok fájdalommal értesültek, hogy a kormány ragaszkodik a trikolórhoz. Ezt a zászlót dicsőséggel övezte az első köztársaság és a császárság, de Lajos Fülöp meggyalázta. A piros lobogót a nép tűzte ki a barikádokra, senki ne merjen hozzányúlni! Ha piros, csak azért, mert a nép vére öntözte. Lobog, ragyog Párizs felett; lobogjon is! A győztes nép nem vonja be zászlaját.

[29] A harmincas évek republikánus társaságait az üldözés szétugrasztotta, megtizedelte; maradványaiknak tagsága 1848 elején Henri Guillemin becslése szerint (Les Temps Modernes, juillet 1966, pp. 165—166.) nem lehetett több 1000—1200 főnél, s ebből is le kell vonnunk a beépített rendőrügynökök tekintélyes számát. A minoritás érzékeltetése végett megjegyzem, hogy a polgári radikális La Réforme 1846-ban 62 000, a fourierista (de nem forradalmi) Démocratie pacifique 41—77 000, a békés ikáriai kommunizmust hirdető Le Populaire 8000 példányban jelent meg. (R. Gossez: Presse parisienne à destination des ouvriers, in: La presse ouvrière 1819—1850, Paris, 1966, pp. 124, 129.) A forradalom alatt Blanqui klubja csak mintegy ezer hívet s érdeklődőt

vonzott, a rivális Barbèsé három-négyezret, Cabet-é, Raspailé ötezernél is többet. (S. Wassermann: op. c., pp. 25—26.)

[30] Blanqui második kiáltványát kéziratból közölte Dommanget, 1948. Idézem fontosabb passzusait, mert világosan kiderül belőlük, hogy Blanqui a piros zászlót a harmincas években lezajlott republikánus felkelések örökségének tekintette: „C'est le drapeau tricolore qui guidait les sicaires de la royauté contre les républicains de juin 1832, d'avril 1834, de mai 1839. C'est le drapeau tricolore qui présidait aux massacres de la rue Transnonain, de Lyon, de St. Etienne. Il s'est baigné vingt fois dans le sang des ouvriers. Le peuple a arboré les couleurs rouges sur les barricades de 48 comme il les avait arborées dans ses trois nobles défaites de juin, d'avril, de mai. . . . Depuis 1832, il est le seul drapeau de la République! Sa chute est un outrage au Peuple, une profanation de ses morts. On va ombrager leur tombeau du drapeau de ses ennemis. Déjà la réaction se déchaîne. Des hommes soudoyés par la faction royale parcourent les rues, l'insulte et la menace à la bouche, arrachant les couleurs rouges de la boutonnière des citoyens. . . . Républicains, ouvriers, c'est votre drapeau qu'on renverse! Ecoutez bien: s'il tombe, ce drapeau, la République ne tardera pas à le suivre."

[31] Blanqui később, 1869. márc. 5-én kelt kéziratában, ezt a magyarázatot adta a nép hirtelen meghátrálására: „La chute du drapeau rouge le 26 février 1848 [est le] résultat de l'ignorance populaire. Son éducation était nulle. La presse avait laissé le peuple dans les ténèbres. . . . Il a vu tomber son drapeau avec la plus parfaite indifférence . . . Chose étrange dans les masses si ombrageuses d'ordinaire . . . Chose explicable cependant par l'absence d'éducation politique."

[32] Egy kis ízelítő a támadások stílusából: „Deux Républiques sont possibles. L'une abattra le drapeau tricolore sous le drapeau rouge, . . . jettera bas la statue de Napoléon et dressera la statue de Marat, . . . ruinera les riches sans enrichir les pauvres, . . . abolira la propriété et la famille, promènera des têtes sur des piques, remplira les prisons par le soupçon et les videra par le massacre, mettra l'Europe en feu et la civilisation en cendre, fera de la France la patrie des ténèbres, égorgera la liberté, étouffera les arts, décapitera la pensée, niera Dieu . . ." A szemelvény szerzője Victor Hugo; 1848. jún. 4-i választási felhívásából idézi Dommanget, p. 108.

[33] Pl. H. Demanet, Ch. Gille, még Eugène Pottier is. (La voix du peuple ou les Républicaines de 1848. Recueil des chants . . . , préfacé par Auguste Loynel; és Europe, mars 1956, p. 110.)

[34] „Les Débats, la Presse, et tutti quanti, insultent le drapeau des barricades, qu'ils appellent un drapeau souillé et sanglant. A voir tant d'audace, quel coeur républicain ne saignerait d'indignation et de colère? (Dézamy Les Droits de l'Homme című lapjának 1848. márc. 2-i számából idézi: Les journaux rouges . . . par un Girondin, Paris, 1848, p. 51.)

[35] „Renier la drapeau rouge, . . . mais c'est la question sociale que vous éliminez . . . Pauvre drapeau rouge! tout le monde t'abandonne! Eh bien! moi je t'embrasse; je te serre contre ma poitrine. Salut à la fraternité! . . . souvenez-vous que le drapeau rouge est le signe d'une révolution qui sera la dernière. Le drapeau rouge! c'est l'étendard fédéral du genre humain." (Solution du problème social. Oeuvres complètes de P.-J. Proudhon, Paris, s. a., t. VI, p. 21.)

[36] A lap címe is jellemző: La République rouge. Érdemes belőle (a Les journaux rouges című kiadvány nyomán, pp. 60—61.) kissé hosszabban idézni: „. . . la République blanche de l'ex-paire n'est pas bien certainement la République tricolore de Lamartine, la République bleue de lord Marrast . . . La République rouge, c'est la nôtre; et comme Proudhon, nous serrons, sur notre coeur, le glorieux étendard de pourpre . . . qui porte, dans ses plis flottants, l'avenir de l'humanité. Pauvres poètes, pauvres penseurs, pauvres petits nains bourgeois [a szemrehányás többek közt Hugo-nak szól] . . . vous n'avez pas compris que l'heure de l'émancipation des travailleurs avait sonné, et qu'à la place du drapeau tricolore, . . . devait bientôt surgir le drapeau rouge, symbole de l'unité du peuple, de l'égalité fraternelle des hommes libres. Il vous effraie, ce drapeau; son éclat vous blesse la vue; vous êtes devant lui, comme des hibous devant la soleil, éblouis; la République rouge vous fait peur . . . Le drapeau rouge n'est pas le drapeau du sang, c'est le drapeau de la fraternité."

[37] Ekkor keletkezett Pierre Lachambeaudie híres refrénje: „Ne criez plus: A bas les Communistes!" (Sok helyt közölve, pl. Jacques Suffel: 1848. La Révolution racontée par ceux qui l'ont vue. Paris, 1948, p. 366.)

[38] Pierre Angrand: Etienne Cabet et la République de 1848, Paris, 1948, p. 58.

[39] Alexandre Guérin chanson-költő hasonlata. (Loynel: op. c., p. 234.)

[40] 1848 júniusában a párizsi munkások piros és háromszínű zászlók alatt harcoltak; jelszavuk a szociális respublika volt. „Le drapeau rouge se généralisait . . . Le mot *République démocratique et sociale* passait de bouche en bouche." (Hippolyte Castille: Histoire de la Seconde République française, Paris, 1854—56, t. III, p. 183.) A. I. Molok, több hasonló közt, idézi egy júniusi felkelőnek a bíróság előtt mondott szavait: „Je suis soldat de la République démocratique et sociale." (Problèmes de l'insurrection de Juin 1848. Questions d'Histoire, 1954, t. II, p. 95.)

[41] „. . . ce que nous voyons, ce n'est pas certes la République, ce n'est même rien qui ait un nom." Lamennais lapjának (Le Peuple Constituant) 1848. júl. 11-i, utolsó számából. (Idézi Jean Roussel: Félicité de Lamennais, Paris, 1957, p. 113.)

[42] Molok: op. c., p. 80.

[43] „Un rouge n'est pas un homme, c'est un rouge, . . . c'est un être déchu et dégénéré. Il porte bien, du reste, sur sa figure le signe de cette déchéance. Une physionomie abattue, abrutie, sans expression: des yeux ternes, mobiles, n'osant jamais regarder en face et fuyant comme ceux du cochon . . ." (Wallon: Les Partageux. Idézi Adrien Dansette: Explication de la Deuxième République, Paris, 1942, p. 42.)

[44] Karl Marx és Friedrich Engels Művei, Bp. 1961, V. köt. 123, 440. l.

[45] Marx és Engels Művei, VI. köt. 641. l. — A Neue Rheinische Zeitung szerkesztői még ekkor, 1849-ben is ragaszkodtak egyéni szóhasználatukhoz, s a burzsoá francia köztársaságot (véres diadala miatt) és a munkás-respublikát (mely hajlandó vállalni a terrort) egyaránt vörös köztársaságnak nevezték. (Műveik, VI. köt. 491., 493. l.)

[46] Marx és Engels Művei, VII. köt. 31. l.

[47] Kiáltványukból Dommanget idézi: „Plus de guerre nationale! Les barrières que les despotes avaient élevées entre les nations qu'ils s'étaient partagées sont désormais tombées pour nous, et les peuples confondus n'ont plus qu'un drapeau sur lequel nous avons écrit avec le sang fécond de nos martyrs: République Universelle Démocratique et sociale."

[48] „Pulver ist schwarz, Blut is rot, Golden flackert die Flamme!" Schwarz—Rot—Gelb. (Die Dichtung der ersten deutschen Revolution, Leipzig, 1930, pp. 44—47.) — L. ugyanitt Rudolf Gottschall, Johann Baptist Vogl, Otto Prechtler, Louise von Plönnies hasonló szellemű verseit.

[49] 1848 augusztusában Herwegh is iróniku san írt a trikolórról. (A megelőző jegyzetben id. mű, 99. l.) — Ismerek francia verseket is a piros zászló mellett, de sajnos, keletkezésük pontos dátuma nélkül. Valószínűleg egészen korai (február végi?) a Chant des Montagnards, paroles du citoyen Achille, melyet a Collection de documents pour servir à l'histoire de la chute de la maison d'Orléans et de l'établissement de la République című kiadványban (Leipzig, 1848, pp. 365—366.) találtam meg. Idézem internacionalista sorait: „Plus d'oppresseurs, plus de jésuites! Affranchissons l'humanité . . . A tous les proscrits sur la terre Annonçons de meilleurs destins. . . . Sous notre bannière nouvelle Pour être forts restons unis . . . Dans le Chevalier de Maison-Rouge Le peuple était insulté; Maintenant, avec le drapeau rouge, Partout il est respecté." Petőfié után alkalmasint ez a második költői mű a világszabadság piros zászlajáról. Egy Pister nevű chansonnier verse 1849-ből való: „Respect, respect à nos rouges drapeaux, Nous vous vaincrons, trop hardis royalistes . . . " (Hymne social. La Voix du peuple ou les Républicaines de 1849. Paris, 1849, pp. 39—41.) A szakirodalom egyikkel sem foglalkozott.

Mérleg

Egy történetfilozófia viviszekciója

(Jancsó Miklós szovjet–magyar koprodukcióban készült filmje, a Csillagosok, katonák)

Jancsó új alkotása – *emlékmű*. A szó szoros értelmében is az, nemcsak az évforduló emeli azzá. Az emlékezés, a mából való visszatekintés különössége formálja ezt a polgárháborús epizódot, erre a nem-történelmi, hanem mai látásmódra utal már az első, alaphangot jelző képsor: lovasok, vöröskatonák vágtatnak felénk egy domboldalon – de mintha csak álomból, az emlékezés mélyéről, illúziók, tűnt ideálok messzeségéből úsznának felénk a prüszkölő lóval, kardot-puskát lengető alakok: lassított felvételben, mintegy a legendák ködén átszűrve őket, mi, az ötven évvel későbbiek. Ez a mából való visszatekintő gesztus emeli alkotását azonnal az izgalom forrpontjára: a néző máris sejti, hogy most elsősorban róla, és nem a múltról lesz szó. Mert Jancsót nem is annyira a történet, a polgárháborús harcok cselekménye érdekli, mint inkább ötven év utáni viszonyunk ehhez a forradalomhoz, ezekhez az ideálokhoz, a történelem és a harc mélyén meghúzódó őseredeti pátosz minőségéhez. A film a mai néző beállítottságán keresztülszűrve teremti meg saját történelemfilozófiáját – ezért rólunk szól, a mi húsunkba vág.

Mert kegyetlen ez a film: nemcsak az alapanyag az, ez a gyilkolást, vért, áldozatot, mártíromságot és néha még az értelmetlen halált is dokumentumszerű nyerseséggel bemutató látásmód, hanem az egészet tartó, nézőt vallató filozófia is az. Mit érnek eszményeink – ha nem beszélünk róluk, ha csak az életünkkel és halálunkkal mondhatjuk el tartalmukat; mi marad belőlük, ha lehántjuk azokat a regéket, melyek *azóta* rakódtak rájuk, részben a dogmatizmus, a sztálini történelemalbum hatására, részben a közöny vagy éppen a cinikus ideálrombolás eredményeképpen, fordított előjellel? S ez az „ideológiamentes" közeg, ez a minden pátoszt szenvedélyes egyoldalúsággal kizáró művészi magatartás sokkalta kegyetlenebb, mint az, ami a sztoriban bomlik ki. Mert itt alapelveinkkel kell szembenéznünk, kendőzetlenül, őszintén, frázisoktól, tételektől és közönyös ellentéziseiktől függetlenül. Történelemfilozófiánkat veti alá a kegyetlen viviszekciónak.

S a történet azért megrázó, mert minden kockáján érződik, hogy Jancsó maga szenved a legtöbbet ettől a visszafojtottságtól, ettől az „ideológiamentes" szigortól: néha szinte kiáltani szeretné hősei, alakjai nagyszerűségét, néha alig tudja visszatartani magát ettől a kirobbanni akaró lelkesültségtől. De aztán győz a művészi program fegyelme. Ám fájdalmát, a viviszekció kínt és gyötrelmet hozó módszerét nem tudja kivágni képeiből. Önmagát feszíti keresztre.

A halál arcai – és az arc nélküli pátosz

Mi lehet az oka annak, hogy *Hernádi Gyula–Jancsó Miklós–Georgij Mdivani* közös könyvében, majd még inkább a kész filmben, olyan borzalmas tékozlással szerepel a

halál: premier planban vagy a háttérben, sorozatban vagy egyenként, — a történet alapritmusát a lövések és felbukó, megvonagló testek adják. Az ölés variációi ütemesen térnek vissza, javarészt technicista aktussá egyszerűsödnek már, a néző torkát e fásult, néha közönyös, néha játékosan rafinált, ám mindig technikai szakszerűséggel végzett gyilkolás gesztusai szorítják össze. Sőt a halálnak nincs is *érzelmi arculata;* az aktus maga legtöbbször némán és dísztelenül megy végbe, az üldözöttek többnyire nem tiltakoznak, a puskát tartó kezet nem a szenvedély vezeti. Közönnyel és hidegvérrel osztják és láthatóan ugyanilyen közönnyel fogadják. A halál színtelen: sem fehér, sem vörös, egyszerűen szürke, pusztító és embertelen. Jancsó ezzel a technikával mellékesen azt a klisét kérdőjelezi meg, melyben szép, mert hősies — és csúnya, mert ellenséges halálfajták állanak szemben egymással. Utalt erre már egyik nyilatkozata is. Ölni kell, ez a polgárháborús fátum, „*ferrum sanat*" — ahogy Schiller idézi forradalmi korszakának mottójaként: a kard vasa, az ólom, a tűz gyógyíthat csupán.

De ez a réteg mégiscsak a film legkülső héja, felhámrétege. A néző ha figyel, rájön, hogy ez a látszólag összemosódó, kegyetlen közeg *fontos különbségeket takar* — sőt éppen ebben a közegben derülnek ki az igazi emberi különbségek. A *halál formái egyúttal tipizálnak is.* A film elején a foglyokat csak osztályozzák, néhányukat kiválasztják, mert a fehér ezredes a kegyetlenség tréningjét játszatja tisztjeivel: mindenkinek le kell lőnie egy foglyot, futás közben. A sorozatban egy döbbenetes figura villan fel: nem háttal fut a rászegezett puska elől — mint a többiek — hanem szembefordul gyilkosaival és védekezik, harcol, jóllehet fegyver nélkül, — s bár végül őt is eltalálja a halálthozó golyó, mégis ő lesz a morális győztes. Később is mindig arra figyelmeztet a film, hogy sokféleképpen, sokféle etikai-emberi tartással lehet meghalni — az értelmetlen pusztulástól, a hősies gesztusig széles a skála íve, és ez a végső tartás ad magyarázatot talán arra a kérdésre is — *miért is harcolnak* ezek a vöröskatonák, ezek az alig összetoborzott fegyveresek, internacionalisták.

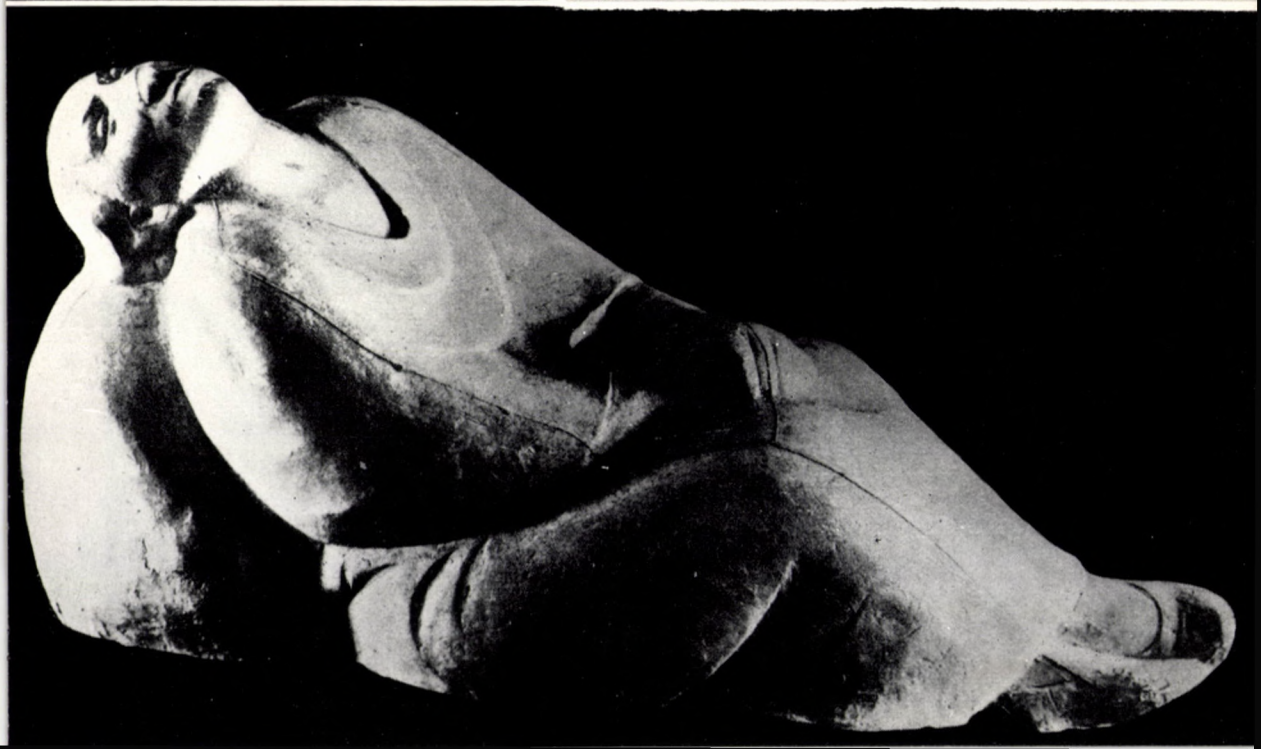
Még mindig nem pontos, amit mondtam. Jancsó nemcsak a halállal, hanem az utolsó előtti pillanatokkal tipizálja figuráit, a halál formája csak azt emeli ki, annak ad karakterisztikumot, ami ezekben az utolsó pillanatokban kiderül alakjairól. Gondoljunk az egyik legjobban sikerült jelenetsorra: a film indulására. Az ipatyevi kolostorban egy magyar egység állomásozik, parancsnokuk beosztottjaival éppen egy csoport fehér katonát kísér kivégzésre. Ám az egyik katona visszaadja puskáját: nem akar részese lenni a felesleges vérontásnak, elvileg helyteleníti a parancsnok döntését. A parancsnok (*Madaras József* kitűnő alakításában láthatjuk) kiabál, letartóztatja a katonát — majd mégis szabadon engedi a foglyokat. Amikor visszatérnek a kolostorba, még mindig veszekedve, indulatosan — vészterhes csend fogadja őket. S percek múlva a parancsnok halott: a fehérek megszállták a támaszpontot, és ő öngyilkos lesz, kiugrik a toronyból. (A fehér tiszt értetlenül csóválja a fejét, amikor utána dobja csillagos sapkáját.) Az alak szinte alig néhány vonásból áll előttünk, az utolsó pillanatok jellemzik csupán, melyekre életével teszi a nyomatékot. A halál, mint legfontosabb gesztus visszafelé is sok mindent magyaráz, más fénybe állít, és e két jellemző eszköz így fonódik össze egyetlen emberábrázolási módszerré. A kommunista parancsnok, saját menekülő katonáit akarja megtizedelni. Szpiridon, a komisszár azonban maga is beáll a halálraszántak közé, vállalva a közösséget azokkal: mindenki futott, senkinek sincs joga ítélkezni — majd egy ragyogó gesztussal átveszi a parancsnokságot, és



E. BARLACH

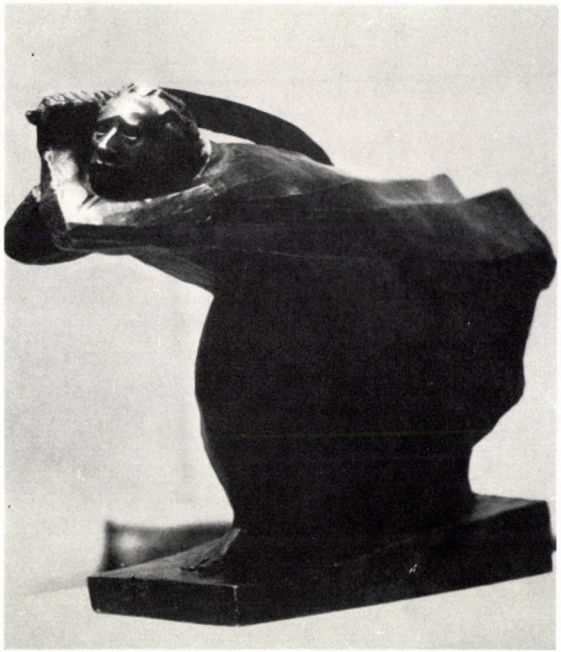
Az olvasó novicius
Éneklő
Pihenő nő





ERNST BARLACH

KIÁLLÍTÁSA A SZÉPM



A bosszúálló



Éhezők

Koldusasszony

Öreg nő bottal





KÄTHE KOLLWITZ

VÉSZETI MÚZEUMBAN





Anya gyermekével

Önarckép

Roham



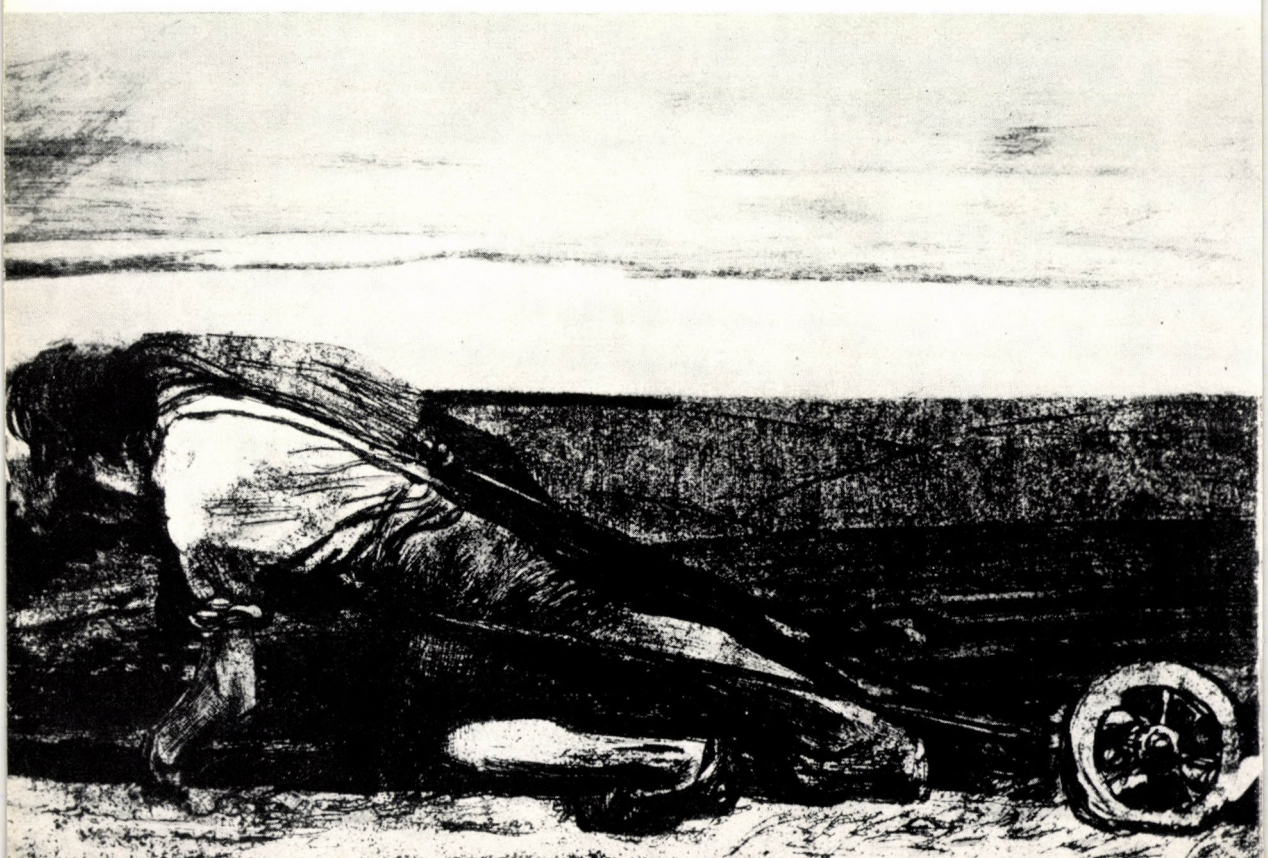


K. KOLLWITZ

A felvételeket készítette: Siklós Péter

Az özvegy II.

Szántás



rohamra vezeti egységét. És ő is meghal. A kórházban egy magyar szakasz bujkál, köztük parancsnokuk is, akit – az ápolónő ügyetlensége vagy a szerelem vaksága folytán – felfedeznek és kegyetlenül lemészárolnak. De még előtte marad néhány pillanata, látjuk okosságát, vonzalmát az ápolónő iránt, melyben talán több a politikai cselszövés, mint a vadóc érzelem, és végül látjuk a halál előtt közvetlenül: forradalmi nótát énekel a fehér tisztnek, mikor az cinikusan követeli tőle, daloljon valami magyarosat.

A végső pillanatok felfokozzák az emberi tulajdonságokat, meztelenül, és ezért őszintébben mutatják meg az emberi indulatokat, képességeket: itt már nincsenek filozófiai tételek, csak az emberség végső értékei, melyek szinte már öntudatlanok, mert vérré váltak. S Jancsó eddig a pontig mezteleníti le hőseit, lemállaszt róluk minden „ideologikus" tézist, frázist, patetikus szólamot, meggyőződésük kifejtését – marad az élet utolsó lehetősége és a halál módja. Ezzel jellemez. Sok arc villan így elénk: a kirgizszemű katona (a kitűnő *Bolot Belsenaljev)* fürgeségével, kackiás lányriogatásával; ő az, aki maga nyit utat a bekerítettségből: ügyességével, tapasztaltságával lovat szerez, és így menekül ki a kelepcéből. Ilyen *Kozák András* figurája – talán a legelvontabbra sikerült mellékalak – néhány mozzanatból kikerekedik azért életnovellája. A fehérek arcai is ilyen villanásnyi képekből rakódnak össze: ám itt már *személytelenebb a típus, szürkébb a rajz.* Legfeljebb Cselpanov, a fekete légió parancsnoka, a „stabskapitan" alakja sejtet bonyolultabb, Dosztojevszkijből elfajzott alakot. A többiek arca összemosódik: egyedi profilt alig találunk közöttük. Ám ez a tipizálási különbség is szándékos differencia: a vörösök utolsó pillanataikban is emberek maradnak, a fehérek kegyetlen játékukban, ebben a vérre, halálra menő rabló-pandúrban – személytelen, üres katonaruhák. A halál légiója ez valóban, akkor is, ha a hatalom, a pillanatnyi hadiszerencse az ő kezükben van. A legragyogóbb pillanatfotó azonban Szpirodon rajza. Jancsó itt nem is cselekménnyel, hanem arcvonással, szinte néma temperamentummal jellemez: *Mihail Kazakov* olyan felfedezése volt, amely a film alaphangját adhatta meg. Elementáris vadsága, nyers humanizmusa, elektromossággal telített lénye anélkül vall életéről, a mögötte levő évekről, hogy bármit is megtudnánk róla. Közvetlen képi megjelenése – maga a sztori.

Jancsó végső ábrázolási ideálja lenne ez a figura? Így, a puszta megjelenéssel, a *látvány közvetlenségével,* egy-egy utolsó gesztus és a halál önválasztásának lehetőségével kellene jellemeznie figuráit – anélkül, hogy bármit is elárulnának gondolataikból, mélyebben rejtőző, látvánnyá nem stilizálható belvilágukból? Úgy látszik, igen, „Csak semmi filozófia" – idézte Maár Gyula kosztromai naplójában Jancsó egyik helyzetbeállításának utasítását. Nyilván nem ez az odavetett parancsszó a film alaptónusa, hiszen Jancsó éppen egy új történelemfilozófiát teremt. De az ábrázolás *eszközei* szándékosan filozófiamentesek. Szólni, szavakban kifejezni nem hagyja hőseit. Egy gesztusuk van, és ehhez még haláluk: ami ebből kiderül, azzal egyenlőek, ami itt látható lesz, eszméikből, pátoszuk tartalmából, valóságából – azzal azonosak. Mert a halállal szemben aztán végképp leegyszerűsödnek, őszintévé válnak a viszonyok.

Csakhogy itt érzem a film szövetét túlságosan vékonynak. Sikerül egy széles skálán mozgó arcképsorozatot felvázolni, de ezt elmélyíteni – ezekkel az eszközökkel – nem lehet. Az „utolsó gesztus" és a halál kevés ahhoz, hogy a mélyrétegeket feltárja. A morális karakter, az egyéniség helyzete, történelmi küldetése csak utalásokban áll előttünk, a *profilok mélységélessége* hiányzik. Hűvösebb marad emberi világa, a tel-

jesség igényét nem elégíti ki. A körvonalak mindenütt ragyogóak, az alakok *már élnek*, de még nem derül ki *ellentmondásos gazdagságuk*.

Ennek az ábrázolásmódnak egy része megintcsak tudatosan vállalt egyszerűsítés. Jancsó a legnehezebbre vállalkozik: eleve kiosztja a szerepeket, nem enged teret filmjében a válaszutakban gondolkodó és döntésekben megmutatkozó alakábrázolásnak. A vörösök kelepcébe kerültek, innen már alig van menekülés, sőt a menekülőket is utóléri a halál. Választásra, morális döntésre csak ezen a *rendkívül szűk lehetőségkörön belül van mód*. Mert a harc mechanizmusa ettől kezdve eleve adott játékszabályok szerint pereg, s kinek-kinek úgy kell viselkednie, amilyen lapot húzott: az üldözők üldöznek, kegyetlenül kihasználják hatalmi fölényüket – a menekülők bujkálnak, védekeznek, s végül hősiesen vagy borzalmasan meghalnak. Jancsó alaphelyzete önmagában zseniális fogás: kizárja az előfeltételek magyarázatának lehetőségét, ebben a kelepcében nem kell motiválni, hogy ki miért harcol. A helyzet maga kényszeríti rá mindenkire a cselekvés irányát, lehetőségeit – *és a morálnak, a történelmi küldetésnek csak ezen a szűk körön belül lehet érvényesülnie*. Itt kell igazolniok az ideáloknak hatékonyságukat, új világot jelentő felsőbbrendűségüket, e végsőkig összeszűkített világban kell emberi alternatívákat teremteniök.

Egy bizonyos határig ez sikerül is. Jancsó páratlan filozófiai határozottsággal mutatja ki, hogy még a forradalmi harcban, a polgárháborúban sem igaz az, hogy leegyszerűsödnek a frontok: mindkét szembenálló front belső ellentmondásoktól terhes. Szpirodon lefegyverzi volt parancsnokát, Madaras döntése ellen fellázad egyik katonája; a másik oldalon: a kozák tisztet lelövi az egyik fehér járőr. De a morális konfliktusok történelmi keretei mégis fojtogatóra sikerültek: a dramaturgiai keret beszűkíti a filozófiai szándékot. Egyszerűen nem engedi be a *„körön kívüli"* történelmi konfliktusokat. A film arra a shakespeare-i kérdésre keres választ, miért is hal az ember? A válasz azonban nem éri el a film filozófiai lehetőségeit, emberi gazdagságát.

Okát valahol ott keresném, hogy a film csak morális eszközökkel akarja mérni a történelmi konfliktusokat, az etikus választásokba nem fér bele a „kinti kör", a történelmi bonyolultság, ellentmondásosság. A forradalom jelentős művészi dokumentumai ezért azt tárják fel, hogy a történelmi küldetés miképp robbantja fel néha a morális kereteket. A Csendes Don Buncsukjának azt a szerepet osztja ki, hogy éjszakánként egy kivégző osztag parancsnoka legyen. Feladata kegyetlen, ha úgy tetszik, immorális: alig egyeztethető össze az elvont elvekkel. Buncsuk mégis vállalja, mert tudja, hogy ez a harc kegyetlen logikája. Csak éppen nem tudja végigcsinálni: beleroppan. Mármost úgy érzem, ez a belső ellentmondásosság, a történelmi – tehát a dramaturgiai körön kívüli – és a morális, tehát a körön belüli világ érintkezése, konfliktusa, különbségének és azonosságának dialektikája hiányzik. Szpirodon nagyszerű figura, de elmarad valahogy annak a vitának az előtörténete, ami közte és az egység parancsnoka között folyhatott. Nem „filozófiát" kérnék ide, nem didaktikus elveket. Olyan dialógust, mint amivel a film indul, Madaras és Molnár Tibor vitájában. Annak a kopogó, nyers párbeszédnek soraiból rendkívüli erővel sütött a történelem dialektikája. (Az a katona jön rá az értelmetlen gyilkolás hiábavalóságára, akit csak úgy „beszerveztek", aki alig pislákoló öntudattal állt be a vörösök közé – és mégis ő győzi meg a „fejlettebb" parancsnokot. A morál itt történelmi alapkérdés: a foglyok kivégzése az egység tartását, tehát végső soron harckészségét ásná alá, ezért

tiltakoznak ellene!) Jancsó ezt a két kört nem fordítja szembe egymással, nem teremt köztük konfliktust – legfeljebb felcsillantja ennek lehetőségeit. Megmarad a szűk lehetőségek közötti morális döntések elemzésénél.

Mert ezen a szűk körön belül állandóan döntésre van szükség. A menekülésnél: melyik utat válasszák, kikkel fussanak, kit öljenek meg; a végén: mit válasszanak, a hősi halált vagy az egyenkénti, bujkálás közben rájuk találó halált. Kitűnőek ezek az elemzések, apró kis novellák – ám a konfliktusok *háttér-kérdései* megvilágítatlanok.

A történelmi és az etikai mérce

Miért választotta ezt az ábrázolási módszert? Mert döntésén érződik az abszolút tudatosság és a belső pátosz igazsága. Azért, mert a mából, a mai ember szemével nézi ezt a kort és ezt a születő eszményt. És ez azt is jelenti számára, hogy ki akarja kerülni a történelmi szükségszerűséggel való túlságosan könnyed, eredetében dogmatikus érvelést. Úgy érzi, hogy ha Szpirodon egy szükséges, a harc logikájából következő, ám immorális parancsot adna ki – ezzel bepiszkítaná kezeit és a forradalom ideáljait. Úgy érzi, az immorális cselekvés felmentése érdekében nem lehet a történelmi szükségszerűségre hivatkozni. Túlságosan sokáig volt divat a „kegyetlen szükségszerűség" elvének hangoztatása – ezért marad meg Jancsó szigorúan a morál körében, és ezért tartózkodik a történelmi konfliktusok kibontásától. A két kör, a morális és a történelmi azonban nem fedi egymást, a történelmi mindig nagyobb egység marad – és ez a nagyobb egység ezért nem fér el ábrázolásában. Tragikus művészi gesztus ez: szándékai tiszták és nagyszerűek; csak ezzel az elvont morális látásmóddal figyelheti alakjait, ha szakítani akar valahogy a „kegyetlen forradalmi szükségszerűséggel" csupán fráziként játszadozó szemléletmóddal. De ez a látásmód egyúttal be is szűkíti világát: nem engedi kibontakozni alakábrázolásának mélységét, konfliktusainak sokszínűségét. Jancsó vállalja ezt a magateremtette gondolatrendszert, ennek álmodott művészi formát: ezért olyan jelentős ez a film, ezért ad egy sajátos történelemfilozófiát – elválaszthatatlan korunktól. Mikor fentebb azt mondottuk: önmagát feszíti keresztre – erre az alkotásbeli ellentmondásra céloztunk. Az egyik célkitűzést vállalva le kellett mondania a másikról, az emberi és történelmi konfliktusok teljességéről. Ez a lemondás élteti ennek a filmnek értékeit, de ebbe a lemondásba majdnem belejajdul. Ez a művészi szenvedély és szenvedés élteti a filmet. Ettől olyan eleven, és ettől osztja meg úgy a publikumot: lelkes hívekre és szenvedélyes tagadókra.

Ezért marad befejezetlen a mondat, mely a „miért hal az ember" kérdésére válaszolna. Igaz, itt nem is igen lehet „magyarázni", főképpen azért nem, mert félig emésztett vagy éppen rossz válaszok amúgyis banálissá tették a magyarázkodást. A kérdés azonban mégis a film alapgondja. S Jancsó nem egy esetben szeretné odakiáltani a nézőnek, hogy íme, ezek az igazi, a természetes hősök, egyszerűségükben, lerongyolt mivoltukban is tudják, miért teszik azt, amit tesznek. Ám visszafogja hangját, és csak a tényekre, a halál magyarázatára szorítkozik. Itt is a mai néző diktálja a stílust. Jancsó a mai ember szkepsziséből, fel-felbukkanó közönyéből, a dezilluzionálódás veszedelmes jeleiből meríti filmje szemléletmódját. Abból a meg-megjelenő vákuumból, ami már a valóságos ideálokat is körülfogja néha, s mely gyengíti azok vonzását, s mely régmúlttá akarja tenni a forradalmi múltat. Ezzel a vákuummal akar vitázni, és

úgy érzi, hangja csak akkor lehet meggyőző, ha az élet végső instanciái – halál, szenvedés – felől közeledik ezekhez az eszményekhez. A szavak, melyek ezeket az eszményeket kifejezték, valahogy elromlottak – maradtak a gesztusok, a képek, és az egyetlen meghamisítást nem tűrő tény – a halál és az élet. A „ma másképp látjuk a múltat" szemléletmódja tehát *kritikai élű, a jelen közöny-veszélye ellen fordul*, ennyiben féltő gonddal öleli át világát. Ez a melegség, ez a szenvedélyes odaadás izzik át újra meg újra a hűvös stíluson.

Mert Jancsó ezt a heroizmusra értetlenül tekintő korszellemet akarja támadni. De belülről: csak úgy lehet a közöny burkán áttörni, ha elfogadja kiindulópontjait, és csak aztán robbantja szét ezt a deheroizáló, ideálmentes magatartást és szemléletmódot. Ezért robban a film az utolsó képsorban: ami visszafojtottság, pátoszmentesség és deromantizálás sűrűsödött össze a sztori kibontásában, az most végre robbanhat. Végre meg van indokolva a hősi gesztus, az értelmes halál; a maroknyi vöröskatona – a fehérek csatárlánca felé a Marseillaise-t dalolva vonul. Egy sortűz – és mindnyájan ottvesznek. Az ideálok értelme, jelenvalósága itt csillan meg, egy sajátos, – furcsa módon patetikus, *„csakazértis" gesztusban.* Kis malíciával azt is mondhatnám, hogy a film deromantizáló, deheroizáló stílusáért itt romantikával kellett fizetnie. De *ezen a ponton* mégis igaz ez a romantika. Az értelmes halálé ez a gesztus, a jövő igézete vezeti ezeket a katonákat. A közöny és dezillúzió korában így csillan fel az igazi pátosz. (A karddal köszönő, halottaknak tiszteletet adó Kozák András gesztusát már felesleges ismétlésnek érzem.) De a „csakazértis" elvontsága abból származik, hogy a film egésze nem jutott végére a bizonyító, végső értelmet kereső mondatnak. Sokat, nagyon sokat, talán minden eddiginél többet mondott el ebből a mondatból – de a végső érvekig nem jutott el. Ezért romantizálódik a befejezés elütvén korábbi hangvételétől.

Stílusgondok

Ezzel máris az elbeszélő hang sajátosságánál vagyunk. *Somló Tamás* operatőr szinte önálló poézist teremt képeivel, az ő érdeme, hogy a film oly csodálatos szépségű elbeszélő hangot talált: a képek valami nyers líraisággal, veszik körül a kegyetlen történetet. A dramaturgiai lépésrend itt is a Jancsóra jellemző „vakvezetés": sohasem lehet előre sejteni, mi fog történni, miért járatják az udvaron a foglyokat, miért viszik az ápolónőket kocsin a nyírfaerdőbe, miért rohan fel a toronyba Madaras. Ám a szépség valami tudatalatti jelzőként működik: a kegyetlenség előhírnöke. A képbeli líra a filozófiai gondolat hordozója lesz. Ami *szótlanul*, hűvösen, embertelenül bomlik ki cselekményként, azt egy patetikusan felfűtött, oratóriumszerű képnyelv mondja el. Szótlanul: a filmben alig beszélnek, parancsszavakon, néhány szavas utasításokon kívül nemigen szólalnak meg a szereplők. A kórházi szerelmi jelenet alig három szavas. Ez a stílus- és dialógmentes légkör bizonyos fokig már az alaphelyzet dramaturgiai funkcióját is megszabja; olyan helyzetet kell teremteni, melyben világosak a szerepek és játékszabályok, és csak végig kell futni a kijelölt utakon – akár szó nélkül is. A csillagos jel, a fekete légiós ruha az egyetlen igazán szükséges közlés.

Jancsó intellektuális filmnyelvre, pontosabban teljesen felszabadult, minden más művészet és műfaj befolyásától megtisztult elbeszélő modorra törekszik. Ez az elégedetlenség hajtja – most már néhány filmje óta elég jól látható módon – *a képi eman-*

cipálódás irányába. Csakhogy éppen ebben a filmben érzem, hogy ennek a vizualitásban oldódó filmnyelvnek milyen ára van: a sztorit, az emberek belső világát, az arc mögötti szellemi mélységet úgy kell alakítania, hogy ebben a néma közegben is meg kell tudjanak nyilatkozni, hogy itt is felismerhetőek legyenek. Jancsó láthatóan kompromittált eszköznek tartja a dialógust, a „magyarázó", „ideologizáló" passzázsokat – ezért is tiltakozik minden hangbeli artikuláció ellen. Ez a félelem mindenképpen jogosult: napjaink filmművészetét amúgyis egy új egyensúly keresése jellemzi, melyben az irodalmiság és filmbeli önállóság új színtézisére – és a régi tagadására – törekszik. Ám Jancsó alapanyaga néhány helyen mégis igényli a direktebb összefoglalást, a szavak kontrasztját, a lírai képek hanggal való tagolását. A képek poézise csak egy bizonyos szellemi szintig tudja fokozni a filozófiai tartalom érzékeltetését, ezen a ponton túl már szavakra is szükség van, – zavar a némaság. Nyilván nem „magyarázatot" kér a néző. Hanem azt a költőileg áttört s mégis új értelmezési dimenziót, melyet pl. az idézett Madaras–Molnár Tibor jelenetében élvezhetett. Itt sem filozófiáról van szó: Molnár dadogva, kopogón száraz, banális egyszerűséggel mondja el, hogy lett vöröskatona – és Madaras gúnyolódik egyszerűségén, ügyefogyottságán. Ám az akadozó szavakra lecsapó halál, a kelepcébe jutás hirtelen más értelmet ad a szövegnek: hogy miért lett vöröskatona – az most élet és halál kérdésévé nő. A tudatosan alig megfogalmazódó „miért" és a helyzet követelésének kontrasztja egy új artikulációs szintet tud teremteni. Ez a szellemi karakterizálás lenne az új dialógus-típus legfontosabb mozzanata – és a film csomópontjairól ezt a kép-szó kontrasztot hiányoljuk.

Jancsó viviszekciója tehát a mi gondjainkról vall: megoldásaiban és feloldatlan ellentmondásaiban a jelen gondjai rejlenek. Ezért örülhetünk ennek a filmnek: nem formális megemlékezés, hanem ízig-vérig közéleti, mai gondok fűtik, ezeknek ad néha szándékos egyoldalúsággal, provokatív erővel vagy fájdalmasan hangot. Ezzel csigázza fel érdeklődésünket, és teszi izgalmassá az emlékezést.

ALMÁSI MIKLÓS

Műhely

BONYHAI GÁBOR

A Szarvas-ének szerkezetelemei

Jelen tanulmányban azt a néhány, egymással a legszorosabban összefüggő szempontot kívánjuk kifejteni, melyeknek alapján Juhász Ferenc költészetének egyes lényeges aspektusai megragadhatónak látszanak. Az eredményeket helytelen lenne azonnal általánosítani és megalapozatlanul kijelenteni, hogy Juhász költeményeinek zömére érvényesek – alapos okunk van azonban arra, hogy ezt a hipotézist felállítsuk. Nem valószínű, hogy egy olyan remekmű, mint a Szarvas-ének elszigetelten állna az életműben, és lényeges sajátságait ne lehetne felfedezni a többi költeményben is.

A Szarvas-ének szerkezetelemeit vizsgáljuk meg, s az ilyen célkitűzés első pillantásra formai, sőt formális vizsgálatnak látszik. A szintaxist, a retorikai alakzatokat, a szóanyagot és a képrendszer alapelveit fogjuk szemügyre venni, s ezek a szempontok kétségtelenül az irodalmi mű formai összetevői közé számítanak. Így tehát elemzésünknek megvannak a maga határai, nem meríti ki a költeményt a maga egészében, totalitásában, nem helyettesíthet egy sor egyéb szempontú vizsgálatot.

Ki kell azonban emelnünk, hogy Juhász költészetének esetében, illetve — hogy ne előfeltételezzünk bizonyítatlan hipotéziseket — a Szarvas-ének esetében nagyobb jelentősége van a jelen vizsgálathoz hasonló szerkezeti-stilisztikai elemzésnek, mint általánosságban. Ez a remekmű ugyanis tipikus esete a forma tartalommá válásának. A forma kezelésének a legmesszebbmenő tartalmi, sőt világnézeti jelentősége van. E jelenség *lehetősége* közvetlenül kifejeződik a tartalom és a forma egységéről szóló marxista alaptételben, a tapasztalat azonban azt mutatja, hogy ez a lehetőség éppen a nagy remekművekben szokott realizálódni. S az a mód, ahogyan Juhász költeményében ez a lehetőség megvalósul, annyira eredeti, sajátságos, sőt csaknem egyedülálló, hogy különleges figyelmet kell rá fordítani. A Szarvas-énekben ugyanis a forma, sőt maga a szűkebb értelemben vett szerkezet válik a maga egészében, szerkezetmivoltában szimbólummá, leképező modellé. Ezért a szerkezetelemeket a szerkezet egészében kell vizsgálnunk, nem statisztikát, osztályozgatást végzünk, hanem a szerkezet „totalitását" és elemeinek funkcióját állapítjuk meg.

A Szarvas-ének szerkezetének leképező funkciója

Elméleti fejtegetések helyett magának a vizsgált költeménynek a példáján legcélszerűbb megmutatni, hogy hogyan és mit képezhet le egy műalkotás szerkezete.

A Szarvas-ének eredeti címe: „Bartók". A költeményt nyilvánvalóan legalább két vonatkozás fűzi Bartók Bélához, illetve a bartóki zenéhez: egyrészt a szarvassá változott fiú *története* maga is ragyogó szimbóluma Bartók sorsának, pályafutásának a „kis világtól" az emberiséggel, a világmindenséggel azonosuló zseniális alkotásig, a „mindenség toronycsücskéig", a „titkok kapujáig", másrészt a *történet anyagát* maga Bartók is feldolgozta. Ez az utóbbi vonatkozás pillanatnyilag másodlagos, lényegesebb az első: Bartókról szóló költemény van előttünk. Bartókról — s bárkiről — sokféle módszerrel lehetne költeményt írni. Vegyük pl. az óda esetét. A példát szinte paródiáig élesítve, a „tipikus" óda valahogy ilyenformán kezdődne: „Te, aki . . . " s ez után következne Bartók rendkívüli érdemeinek felsorolása, konkréten vagy utalások formájában, logikai-retorikus nyíltsággal vagy képek, hasonlatok mögé bújtatva. A költő *beszélne* Bartókról, a nagy zeneszerzőről vagy általában a nagy emberről, a vers mondatainak értelme közvetlenül vagy több-kevesebb áttétellel magára Bartókra vonatkozna. Ily módon azonban nemcsak ódát lehetne írni, az óda mindössze legjellemzőbb esete annak az eljárásnak, amikor a költő *beszél* magáról a megénekelt személyről (dologról, tájról, eseményről stb.). Alapvetően különböznek ettől az eljárástól azok az esetek, amikor a költemény konkréten független attól, akiről (amiről) szól, tárgyától, s csak valemelyik síkjának, aspektusának általános struktúrája *hasonló* a költemény tárgyának bizonyos *lényeges* strukturális vonásaihoz. Így pl. a Szarvas-énekben feldolgozott *történet* egész általános strukturális-szimbolikus hasonlóságot mutat Bartók életével, sorsával. Egész általánosan szólva ezt a módszert alkalmazza minden valódi szimbolikus költemény, — az albatrosz vergődése a föl-

dön általános strukturális hasonlóságot mutat a művész tehetetlenségével a hétköznapi, polgári életben, vagy a ketrecbe zárt párduc körforgása a szabadságra vágyó, de saját természeti-lény voltának ketrecébe zárt ember korlátozottságával.

Mindez az az eset, amikor a költemény anyaga és tárgya között áll fenn szimbolikus, leképező-modellező viszony. A Szarvas-énekben megvan ez a mozzanat, de megvan benne egy sokkal eredetibb, bonyolultabb „szimbólumrendszer" is: magának a szerkezetnek a leképező-modellező funkciója, a szintaxistól a retorikai vázig és a képrendszer alapstruktúrájáig.

Azt könnyű belátni, hogy egy fiktív hős — pl. a szarvassá változott fiú — története általánosan leképezheti, szimbolizálhatja egy valóságos személy — Bartók Béla — élettörténetét, pályafutását. Mit szimbolizálhat azonban egy költemény szintaxisa, retorikai váza, képrendszerének alapstruktúrája? Szimbolizálhatja pl. Bartók zeneművészetének legáltalánosabb, leglényegesebb vonásait, tulajdonságait. Hiszen a Bartókról alkotott fogalmunk lényegéhez tartozik zenéjének milyensége, s minden képződmény, mely ezt a zenét modellálja, lényegileg vonatkozik magára Bartókra is.

A Szarvas-ének szerkezete alapvetően ősi, népi elemekből épül fel, s ezek az ősi, népi szerkezetelemek vannak olyan bonyolult, magas szinten szervezett egységgé organizálva, hogy az elemek nagyobb részét csak elemzéssel lehet kimutatni. A költemény az ősi, népi anyagot dolgozza fel hallatlanul bonyolult szerkezetté, egyesíti a modern európai költészet legnagyobb eredményeivel. Olyan költemény van előttünk, melynek szerkezete visszaadja nem valamelyik konkrét Bartók-mű, hanem általában a bartóki zene legalapvetőbb, leglényegesebb struktúráját, mondhatni: *típusának struktúráját*. Ezek a vonások természetesen nem kizárólag a bartóki, hanem sok más zenének is tulajdonságai, hiszen típusról van szó. A szimbólum azonban sohasem tud individuális tulajdonságra vonatkozni, hanem csak olyan általános tulajdonságra, mely az illető individuumra különösen jellemző. Tény, hogy az ősi, népi dallamanyagnak sőt formaelemeknek az európai zene nagy formáival való összeolvasztása társadalmunk tudatában — de valószínűleg az egész zeneértő emberiség tudatában is — elég erősen kapcsolódik Bartók alakjához, s az ő teljesítménye annyira egyedülálló, hogy a szimbolikus kapcsolat társadalmi érvénye kétségtelenül biztosítva van.

A Szarvas-ének szerkezete *a* bartóki zene szimbóluma. A költemény nem *beszél* erről a zenéről, hanem maga olyan mint ez a zene. Olyan nyelvi képződmény, nyelvi alkotás, mely maga is rendelkezik a bartóki zenére jellemző alaptulajdonságokkal.

Hasonló eljárást alkalmazott Gertrude Stein is, aki Picasso képeinek legalapvetőbb tulajdonságaival rendelkező kubista szöveggel szimbolizálta Picasso művészetét, s közvetve magát Picassót. S hogy egy csaknem művészeten kívüli példát is említsünk: Gaussnak, a nagy matematikusnak a szobra egy tizenhétszög alakú talapzaton áll, azt szimbolizálva, hogy Gauss szerkesztett először tizenhétszöget. Ez a talapzat műalkotásként felfogva olyan típusú szimbóluma a gaussi munkásságnak, mint a Szarvas-ének a bartóki zenének. G. Stein kubista szövegei alig múlják felül komplexségben a tizenhétszög alakú talapzatot. Juhász ezt az eljárást mérhetetlenül bonyolultabban, finomabban, sokkal magasabb művészi szinten alkalmazza, mint G. Stein, akinél jóformán csak szimpla, naiv-átlátszó kísérletezésről van szó, ráadásul öncélú kísérletről. Juhásznál a szimbólumalkotásnak ez a típusa a költemény totalitásának szerves része, alá van rendelve a költemény egészének, melyben funkcióját betölti.

Nyilvánvaló, hogy a szimbolizáló modellálásnak ez a típusa gyökeresen különbözik a szimbolista költeményekre jellemző anyag—tárgy szimbolikus viszonytól. A szimbolizálás elve itt teljesen új síkokra (szintaxis, retorikai alakzatok, retorikai szerkezet, a képrendszer alapstruktúrája) van kiterjesztve.

A költemény szerkezetének szimbolikus-modellező jellege nem zárja ki, sőt egyenesen involválja, hogy a Szarvas-ének a szimbólumjellegtől függetlenül, magában véve is valami olyasmi a magyar irodalomban, mint Bartók művei a zenében. Juhász természetesen a kor legmagasabb színvonalán jár el, s a Szarvas-énekben alkalmazott módszer olyan mértékben különbözik pl. a Petőfiétől, mint napjaink európai lírája a Petőfi-korabelitől. S ez az a pont, ahol világossá válik: a szerkezet kezelése több mint technika, több mint formai bravúr: egy költő világnézetének legalapvetőbb vonásai öltenek benne objektív alakot.

A terminológiai tisztaság kedvéért meg kell jegyezni, hogy az itt tapasztalt szimbolizáló-modelláló eljárást az általános jelelmélet nem szimbólum, szimbolizálás néven tartja számon. Szemiotikailag helyesebb lenne a szintaxis és általában a szerkezetek ikonikus funkciójáról beszélni. Utalni kell arra is, hogy jelen elemzésünk nem struktúraleírás abban az értelemben, hogy a mű egészében funkcionáló elemeket a műben elfoglalt topológiai helyüknek megfelelően regisztrálnánk, és ily módon a műről izomorf modellt készítenénk, hanem *típusleírásról* van szó, melyben valamennyi konkrét jelenségnek olyan szerepe van, mint egy példának.

A parafrázis fogalmának kiterjesztése

Hogy elemzésünket egyszerűbbé tegyük, és tételeinket tömörebben tudjuk megfogalmazni, előzetesen be kell vezetnünk néhány műszót. Két igen jól használható fogalmat szeretnénk megnevezni, de ez a megnevezés nem könnyű dolog. A jelenségek, melyek alapján az illető fogalmakat megkonstruáltuk, Juhász költeményében világosan megmutathatók — egész elemzésünk ennek megmutatásában áll —, maguk a fogalmak pedig szabályosan meghatározhatók. A probléma ott kezdődik, hogy e fogalmakra nincs megfelelő szó az irodalomtudomány terminológiájában. Ezért a *parafrázis* és a *montázs* fogalmából fogunk kiindulni, ezeket bővítjük ki definíciószerűen, mert az irodalomtudomány névvel rendelkező fogalmai közül ezek állnak legközelebb „anonim" fogalmainkhoz. Így átvehetjük a két jól ismert nevet is, immár az új definíció értelmében.

A parafrázis két mondat, tétel vagy kifejezés — esetleg kifejezéssor — közötti viszony. A parafrazált kifejezésnek előbb kell léteznie, mint az őt parafrazáló kifejezésnek. Maga a parafrazálás művelete abban áll, hogy egy már leírt (kimondott) kifejezést bizonyos szempontok alapján, bizonyos meghatározott céllal átfogalmazunk; vagy azért, hogy világosabbá tegyük, szintaxisát egyszerűsítsük, felesleges szavakat elhagyjuk belőle, vagy ismeretleneket ismertekkel helyettesítsünk, esetleg azért, hogy egyes szavak jelentőségét jobban kidomborítsuk, „erősebb" kifejezést alkalmazzunk. Az explikáció is a parafrázis egyik esete. A parafrazálás azonban nem változtathatja meg a parafrazált kifejezés lényegét, a két kifejezés között tehát lényegi hasonlóságnak kell fennállni, különben nincs értelme éppen ennek vagy annak a kifejezésnek a parafrazálásáról beszélni. A parafrázist itt a rövidebb, néhány mondat terjedelmű szövegrészek értelmének síkján határoztuk meg. A parafrázis viszonyát sokkal szélesebb síkon is értelmezhetjük.

Az irodalmi művek – és általában a nyitott rendszerek – nemcsak velük egy időben fennálló tágabb rendszerekkel állanak vonatkozásban, hanem őket időben megelőző rendszerekkel is (nemcsak szinkron, hanem diakron viszonyok is érvényesülnek). Ahhoz, hogy két, különböző időben fennálló rendszer közül az időben korábbit a későbbi előzményének tekintsük, szükséges feltétel, hogy a két rendszer között valamilyen alapvető strukturális-funkcionális hasonlóság legyen.

A nyitott rendszerek közötti előzményreláció egyik speciális esete a jelen definíció értelmében vett parafrázisfogalom. A „parafrázis" kibővített jelentése szerint két irodalmi mű közötti speciális viszony. A két mű keletkezése között időbeli különbségnek kell lenni. Szükséges, hogy a későbbi a korábbi bizonyos vonásait módosítsa, esetleg markírozza. A markírozott vonásnak vagy vonásoknak a parafrazált mű egészére kell kiterjedniük, vélt vagy valódi lényegi tulajdonságokra kell vonatkozniuk. (Ha az eltúlzott tulajdonságok nem lényegesek, akkor a parafrázis sikerületlen.)

Az igazi parafrázis e definíció szerint fejlettebb rendszer, mint a parafrazált mű.

A parafrázis időben egymás után keletkezett művek alapstruktúrája közötti viszony, melynek lényege az alapfunkciók azonossága. Ha a korábbi mű elemei kerülnek be egy későbbibe – hasonló vagy megváltozott funkcióban –, montázsról beszélünk.

A montázsfogalom kiterjesztése

Az irodalomtudomány montázson általában olyan, rendszerint csak néhány soros szövegrészleteket ért, melyek egy korábban keletkezett irodalmi műből változatlanul vagy lényegtelen változással bekerültek egy későbbi műbe. (A filmesztétika montázsfogalma ettől lényegesen különbözik!) Ez a meghatározás a montázst a mű textúrájának síkján értelmezi. Célszerű azonban kiterjeszteni a definíciót a műalkotás többi síkjára, aspektusára is: a szerkezet, a verstani formaelemek új funkcióban történő alkalmazását, ábrázolt tárgyiasságok átvételét, képek, szimbólumok újbóli felhasználását, sőt témaelemek átvételét is lehet montázsnak tekinteni. A montázstechnikát definíciószerűen meg lehet különböztetni a plágiumtól, csakúgy, mint a parafrázist az utánzástól: a montázst alkalmazó (illetve a parafrazáló) műnek magasabb fokú szervezettséggel kell rendelkeznie, mint a montázst tartalmazó forrásnak (illetve a parafrazált műnek). A montázselem új, magasabb típusú funkciót tölt be.

A parafrázis és a montázs fogalmának kiterjesztése lehetővé teszi, hogy e két fogalom segítségével új, bonyolultabb fogalmakat képezzünk. Lehetséges pl. arról beszélni, hogy egy mű (műfaj) általános alapszerkezete szerkezeti montázsként épül be egy másik mű struktúrájába. Ezt az eljárást a forrásmű felől tekintve parafrázisnak tekinthetjük, az új mű felől tekintve montázstechnikáról van szó.

A parafrázis és a montázs így értelmezett fogalma alapvetőnek fog bizonyulni *A szarvassá változott fiú* . . . elemzésénél és szerkesztésmódjának leírásánál.

Műnemi rétegződés a Szarvas-énekben

A műnemek meghatározásánál eltekintünk a metafizikai szempontok sokféleségétől, s elhatárolásuknál egészen egyszerű szempontokból indulunk ki.

Epikai mozzanatnak tekintünk minden olyan mondatot vagy mondatsort, mellyel egy feltételezhető narrátor a múltban megtörtént eseményt vagy eseményeket ad elő.

Drámai mozzanatnak tekintjük a fiktív személyek olyan dialógusát, melynek bizonyos feszültsége és a feszültségnek valamilyen feloldódása van.

Lírai mozzanatnak nevezzük egy műalkotás elemeinek képi, szimbolikus vagy motivikus viszonyainak rendszerét.

A szarvassá változott fiú . . . egyenlő jelentőségű, nélkülözhetetlen konstitutív tényezőként tartalmazza mindhárom műnemi mozzanatot, mégpedig három, egymással szoros strukturális vonatkozásban álló réteg formájában. A legkülső keretréteg az epikai: „Édes fiát az anyja hívta | messziről kiáltott,| édes fiát az anyja hívta | messziről kiáltott". A múltbeli esemény: valaki valakit felszólított valamire. Az esemény egy dialógus első láncszemének kimondása. Mivel a felszólítás eleve biztosítja a tagadó válasz lehetőségét, eleve biztosítja a feszültség lehetőségét is. Az elbeszélő mondat ismétlése az egyik legősibb költői eszköz, mely ebben a kontextusban lírai mozzanatnak minősül. A költemény első négy sorában már tisztán felismerhető a műnemi rétegek összefonódása, ami a költemény egészét is átfogja.

A vers műnemi rétegződését nem lehet koncentrikus körök vagy egyéb geometriai ábrák segítségével ábrázolni, az ilyen eljárás csak félrevezető térbeli analógiák konstruálásához vezetne. A műnemi mozzanatok már a költemény lineáris rendjében is váltakoznak, de ezen túl igen bonyolult és mégis szigorú szabályszerűséget mutató kölcsönhatások és párhuzamok vannak közöttük.

Balladaparafrázis

Köztudott, hogy az ősköltészet és a népköltészet nagyobb terjedelmű alkotásainak műnemi osztályozása sokszor igen nehéz vagy éppen lehetetlen (és természetesen felesleges). Tipikus példa erre a ballada: elmosódott epikai vázzal rendelkező, igen sokszor drámai mozzanatokat tartalmazó, lírai elemekkel erősen telített alkotás, mely elbeszélhető, eljátszható és megzenésíthető.

A szarvassá változott fiú legátfogóbb műnemi rétegződésével funkcionálisan-strukturálisan hasonló a népballadához. A ballada specifikus belső funkciói azonban a költemény magasabb típusú, bonyolultabban szervezett rendszerében új belső és külső funkciókat töltenek be. A költemény ebben az értelemben népballada-parafrázis. A parafrázis tehát nem egy konkrét műre, hanem egy műfaj jellegzetességeire vonatkozik. A műnemi rétegzettség magasabb típusú funkciói mellett a balladai homály és a balladai sorsszerűség, tragikum is magasabb típusú összefüggésekbe kerül. A ballada verstani jellegzetességére, a versformák egy művön belüli változatosságára ugyanez érvényes. A népballadában a homály az előadásmódból származik, ott elsődlegesen nem is funkció, hanem külső okok következménye, mely idővel funkcionális mozzanattá vált. *A szarvassá változott fiú*-ban a „balladai homály" az epikai keretnek az a lazasága és homályossága, mely a műnemi rétegek bonyolult összefüggését és a lírai réteg képi-motivikus szövevényét lehetővé teszi. Ettől függetlenül természetesen közvetlenül is kiváltja a népballadára vonatkozó reminiszcenciákat. A tragikum mozzanata, mely a balladában néha csak szimpla szerencsétlenség, Juhász költeményében olyan bonyolult kategóriává válik, hogy elemzésére külön tanulmányt kellene szánni.

Szerkezetasszimiláció

A költemény drámai dialógusa általános retorikai formája szerint mégsem annyira a népballada, hanem inkább az ősi hívogatók logikai-retorikai vázához hasonló. Már az olyan egyszerű és közismert hívogatóban, mint a „Gyertek haza ludaim! – Nem megyünk! – Miért? – Félünk! – Mitől? – Farkastól!" ... stb. szövegű gyermekjáték, megmutatkozik ez a logikai forma: hívás – tagadó válasz – kérdés – magyarázó válasz ... stb., s már itt megmutatkozik, hogy a kérdések és válaszok szigorú strukturális elv szerint épülnek fel: a dialógus kérdéseiben és válaszaiban fokozatosan kibontakozik a tagadás és a tagadás oka, a tagadás okának részletezése. A kérdések logikai-grammatikai váza: „miért ... mitől ... hol van, amitől féltek ... mit csinál ... milyen eszközöket használ ..." stb. A szabályszerűség abban áll, hogy a kérdések csaknem egy teljes mondat elemzésének lépései szerint bontják ki a teljes tényállást. *A szarvassá változott fiú* a hívogatónak egészen általános szerkezetét veszi át: a hívás, a tagadás és a megokolás mozzanatát, a kibontakozás szigorú rendjét. Ezeket a strukturális funkciókat azonban egészen új elemek, sőt alacsonyabb típusú részrendszerek töltik be.

A költemény ezek szerint a népballada *és* a hívogató parafrázisa. A két forma alapvonásai összeolvadtak, „egymásba csúsztak" a parafrazáló mű struktúrájában. Ez a viszony szintén nem modellezhető geometriai ábrákkal a modellező eszközök mai fejlettségi fokán. A ballada és a hívogató alapstruktúrája közötti viszony megjelölésére a *szerkezetek asszimilációja* kifejezés látszik a legalkalmasabbnak. Ebben ugyanis benne van, hogy a két forma nem geometriailag, hanem bonyolult organikus összefüggésben „csúszik egymásba". Terminológiai félreértések elkerülése végett hangsúlyozzuk, hogy ezt a kifejezést csak olyan esetekben alkalmazzuk, amikor alapstruktúrák teljes egészükben olvadnak össze, tehát nem áll fenn közöttük a rész-egész viszony. Ha az egymásba olvadt struktúrák a rész-egész viszonyában is állanak egymással, akkor *szerkezetmontázsról* beszélünk.

A szerkezetmontázs és a méretarányok szabad kezelése

Kétségtelen azonban, hogy a népballada terjedelme a legtöbb esetben, a hívogató terjedelme pedig minden esetben kisebb, illetve lényegesen kisebb, mint a Juhász-költteményé. Különösen érvényes ez a magyar népballadára. A hívogató kérdés-feleletei egy-két rövid mondatból állanak. Ez a terjedelem a parafrázisban kb. megtízszerező-dik. A méretarányok szabad kezelésének elve lehetővé teszi, hogy egy a parafrazált műben vagy műfajban rendszerint kisebb terjedelmű alapszerkezet vagy szerkezet-egység azonos terjedelemben asszimiláljon vagy szerkezeti montázsként tartalmazzon olyan alapszerkezeteket vagy szerkezetelemeket, melyek a parafrazált műben vagy műfajban lényegesen kisebb terjedelműek voltak. Ily módon elvileg lehetséges lenne például, hogy egy százszorosára tágított népdalstruktúra szerkezeti egységként, montázsként tartalmazzon egy miniatűr eposzparafrázist.

Retorikai alakzat mint montázs. Montázsok „hierarchiája"

A költeménybe szerkezetmontázsként beépülnek a legkülönbözőbb ősi és népi formák alapszerkezetei és szerkezetelemei: a népdal, a ráolvasó, a varázsige, a finnugor hősi énekek, a regös-énekek grammatikai, retorikai és verstani-ritmikai szerkezetelemei.

A szerkezetmontázs elve ugyanis a mondatszerkesztésre és a retorikai figurákra is kiterjed. *A szarvassá változott fiú* némely retorikai alakzatát lehet minősíteni a görög-római retorika fogalmaival, némelyiket fel lehet fogni klasszikus alakzatok kombinációjaként, nagyobb részük azonban megragadhatatlan a klasszikus szerkezettan fogalmaival. A magyar és általában a finnugor népköltészet szerkezettana nincs eléggé kidolgozva ahhoz, hogy *A szarvassá változott fiú* bonyolult szerkezetkombinációit pontosan leírhassuk fogalmaival, a görög-római retorika pedig inkább csak eltorzítaná a valóságos összefüggéseket, úgy, mint a latin nyelvtan alkalmazása a magyar nyelv tényleges szerkezetét.

A költeményben a retorikai figurákra is érvényes a méretarányok szabad kezelésének elve és a szerkezetmontázs elve. A méretarányok módosítása nemcsak a puszta mennyiségi megsokszorozásban áll mint pl. a „gyere vissza, édes fiam, ó, gyere vissza" kifejezéssor hatszori ismétlése. Az ismétlődés a kifejezés tágabb összefüggéseit is figyelembe véve az anaforára emlékeztet, de az általában szokásos két-háromszori ismétlés itt hatszoros ismétléssé sokszorozódik. Az egyes tagokon belül minden esetben egyszerű ismétlés is található. Az anaforaalakzat részszerkezetként tartalmazza az egyszerű ismétlésalakzatot. Ugyanakkor az anafora-alakzat asszimilálta az amplifikáció logikai szerkezetét: a hat részegység változó tagjai ugyanannak a dolognak más és más oldalról történő „megvilágításai".

Az alakzatok egészen bonyolult kombinációjának lehet tekinteni a „Csak meghalni megyek, | meghalni oda vissza, | meghalni megyek, | csak meghalni megyek, édesanyám" sorokat: az anafora, az anastrofa, az emphasis és az ismétlés szerkezete olvad össze. A bonyolult szerkezetek összetevői természetesen csak abban az esetben nevezhetők szerkezetmontázsnak, ha valamelyik régebbi műalkotásnak vagy valamelyik régebbi műfajnak már jellegzetes elemei voltak. A költeményben igen sok esetben az ősköltészet és a népköltészet jellegzetes alakzatait lehet felismerni, pl. „Anyám, édesanyám, | ha fölkeresnélek: | téged pörzsölnélek | fekete csutakká, | égetnélek zsíros | fekete agyaggá | téged megsütnélek | szenes húscafattá." A részlet első olvasásra is a népköltészetre jellemző, bizonyos értelemben „naivnak" mondható mondatszerkesztés parafrázisának, sőt csaknem paródiájának tűnik. Az egész részlet szerkezetmontázsként tartalmazza az „anyám, édesanyám" kifejezés vázát, mely a népdal egyik jellegzetes stiláris alakzata („Anyám, édesanyám, elfeslett a csizmám" stb.). A „téged pörzsölnélek | fekete csutakká" mondat értelemszerűen a „fekete csutakká pörzsölnélek téged" mondattal egyenlő. A tárgy kiemelése nem jelenti a tárgy hangsúlyozását, mint a mai nyelvhasználatban, ahol a tárgy kiemelése valami olyasmit jelentene, hogy „nem mást, hanem éppen téged pörzsölnélek fekete csutakká". A költeményben azonban a mondat értelme az egyenes szórendű mondat értelmével azonos. A tárgy kiemelése ilyen jelentés mellett népköltészeti sajátság. Az „égetnélek zsíros | fekete agyaggá" mondatban az ige van ugyanígy kiemelve, a mondat jelentése mégsem az, hogy „éppen az elégetés az a mód, melyen fekete agyaggá változtatnálak", hanem „fekete, zsíros agyaggá égetnélek". A tárgy és az ige együtt van kiemelve a „téged megsütnélek | szenes húscafattá" mondatban.

A retorikai alakzatok és grammatikai szerkezetek szükségképpen nagyobb szerkezeti egységekbe épülnek be, a nagyobb egységek pedig maguk is részei egy még átfogóbb szerkezetnek. Ez érvényes a szerkezetmontázsokra is. A szerkezetmontázsok ilyen viszonyrendszerét a montázsok hierarchiájának nevezzük.

A költemény epikai és drámai szakaszainak szerkezete néha olyan ősköltészeti és népköltészeti alkotások vagy műfajok formai szerkezetének parafrázisa, melyek elsősorban éppen epikai illetve drámai jellegűek. A fiú első válaszát megelőző ötvenkét soros elbszélő szakasz pl. erősen emlékeztet a Kalevala soraira. Néhány jellemző részlet: „A fiú ezt meghallotta | fejét hirtelen fölkapta, | szimatolt tág orr-vedrekkel, | fülelt erezett fülekkel, | síró hangra egész testtel, | mint vadász nyálkás léptére, | erdőtűz kondor füstjére," ... „Amikor a tóhoz érne, | ránéz holdfényes vizére: | vízben remeg holdas bükkfa, | tóból szarvas néz rá vissza!" ... „feje agancsot rügyedzett, | csont-ág csontot leveledzett, | arcát állig szőr borítja, | ferde-vágatú orrlikja" ... „hullatna fiúi könnyet, | nem-látni fúj vízi-szörnyet, | hogy a szuszogás-örvényben | megragyognak vízi-éjben | virág-uszonyú halacskák, | buggyant-szemű gyémántocskák. | Mikor a víz tolla csappan | szarvas áll a hold-habokban."

Ahhoz, hogy ennek a részletnek a Kalevalára emlékeztető valamennyi stílusjegyét leírjuk, külön tanulmányra lenne szükség. Néhányat csupán felsorolunk: 1. diminutívumok (halacskák, gyémántocskák); 2. figura etymologica (csontág csontot leveledzett); 3. célhatározói mellékmondat rövidítése accusativus cum infinitivoval (nem-látni fúj vízi-szörnyet); 4. kéttagú hasonlatsor második tagja előtt a „mint" kötőszó elhagyása („... mint vadász nyálkás léptére, | erdő-tűz kondor füstjére"); 5. ragrímek (halacskák — gyémántocskák stb.); 6. a hozzávetőleges sorhosszúság; 7. az elbeszélői stílus; 8. általában a sok vízmotívum.

Ezek a Kalevala-sajátságok azonban jórészt Vikár Béla fordításának sajátságai. Vikár Kalevalája nem egyszerű fordítás, hanem — a fenti definíció értelmében — bonyolult verstani és ritmikai parafrázis, melybe különféle montázsok olvadnak be. (Ezt az eljárást a népköltészeti alkotás „megnemesítésének" szokták nevezni.) Juhász parafrázisa Vikár közvetítésével kapcsolódik az eredeti Kalevala-énekekhez. Ezt a viszonyt közvetett parafrázisnak nevezzük. (A közvetett parafrázis elvileg lehet harmadfokú, *n*-ed fokú is.)

A Kalevalán kívül megfigyelhetők lennének esetleg a szamojéd és egyéb finnugor hősi énekek verstani és retorikai parafrázisai is. A közvetett parafrázis elve segítségével meg lehet magyarázni a költemény kötőjeles szóösszevonásainak eredetét, értelmét, funkcióját. A finnugor ősköltészet fordításai — a műfordítások, de még inkább a tudományos igényű, szöveghű nyersfordítások — feltűnően sok kötőjeles szóösszevonást tartalmaznak. Néha három vagy négy szó is, akár bonyolult szintagmarendszerek is kötőjellel kapcsolódnak össze. Az eredeti szöveg megfelelő pontjain viszont a bonyolult kötőjeles szerkezetek helyén legtöbbször csak egyetlen szó található. Ennek a jelenségnek az a magyarázata, hogy az eredeti nyelvben igen sok bonyolult, összetett fogalmat egyetlen szó jelöl, míg a mai magyar nyelvben az illető fogalom már csak körülírással fejezhető ki, több szó kapcsolatával jelölhető meg. Egy egyszerű példa: tegyük fel, hogy a szamojéd nyelv külön szóval jelöli a nyíllal történő vadászatot, de a szónak alakilag semmi köze a „nyíl" vagy a „vadászat" szamojéd megfelelőihez. A mai magyar nyelvben ez a fogalom csak a „nyíllal vadászni" szerkezettel adható vissza. Ha azt is ki akarjuk fejezni, hogy a fogalmat egységnek tekintjük, akkor a kifejezés két tagját kötőjellel kell összekapcsolni, mert mai helyesírásunk rendszere szerkesztett összetételek egybeírását nem engedi meg.

Az ősnyelv a világ komplex jelenségeit nem analizálta, mint a mai nyelv, a dolgokat egységben fogta fel. Ez a szemlélet csak az ember és a dolgok közvetlen, gyakorlati viszonya következtében alakulhatott ki, a természetben, a dolgok világában való közvetlen, elemző aktusoktól mentes benneélés következtében: a dolgok differenciálatlan szemlélete az ember ateoretikus, „dologi" létével függ össze.

Juhász kötőjeles szóösszevonásai az ősnyelvnek ezt a lényeges sajátságát definiónk értelmében parafrazálják. A kötőjeles szóösszevonások száma a Kalevalát parafrazáló részben még a költemény többi részéhez viszonyítva is feltűnően nagy. A legérdekesebb példát mégis másutt találjuk, a „Jaj, jaj jött Wilhelm-bácsi, a koporsós . . ." sorban: a kötőjeles összevonás egyik tagja tulajdonnév. Itt arról van szó, hogy az illető személyt közvetlenül ismerők számára a személy „bácsi volta" analizálatlanul tulajdonnevének elemévé vált. A szóösszevonásokat első pillantásra helyesebb lenne szerkezetmontázsnak (illetve más szempontból már szemantikai montázsnak) nevezni. Ez a jelenség azonban a költemény egészére kiterjed, ezért jogos a „parafrázis" kifejezés használata.

Több elem — egy funkció, egy elem — több funkció

A méretarányok szabad kezelésének elve lehetővé teszi a szerkezetelemek mennyiségi megsokszorozását. Gyakori jelenség a költeményben, hogy szerkezetelemek egész sorának azonos funkciója van a mű egy adott síkján, pl. a formális-szerkezeti síkon: egy átfogóbb szerkezeti egység azonos minőségű részei. Ez a jelenség egyes mondatszerkezetek, retorikai-szerkezettani síkon alakzatok vagy alakzatelemek megsokszorozásában áll. A szerkezetek hierarchiája ugyanakkor szükségképp vonja maga után, hogy egyes szerkezetelemek több összefüggés-rendszerben funkcionálnak: egyrészt különböző, alacsonyabb vagy magasabb típusú összefüggésben. Egy ismétléssor utolsó tagja eleme lehet például egy az ismétléssorban asszimilált amplifikációszerű alakzatnak („A fiú most vissza-kiáltott, | elbődült nyakát kinyújtva, | a fiú vissza-kiáltott, | szarvas-hangon búgott a ködben:").

Minden esetben többszörös szerkezeti funkciót töltenek be az úgynevezett tektonikus vezérmotívumok (a mű egészén végigvonuló szavak vagy szósorok): bizonyos kifejezések több-kevesebb módosítással az egész költeményen végigvonulnak, pl. az „Édes fiát az anyja hívta" és az „A fiú most vissza-kiáltott", vagy a „gyere vissza, édes fiam . . ." kifejezések. A mű egészében tektonikus funkciót betöltő elemek egy-egy részegységben (alakzatban vagy alakzatkombinációban) is fontos szerepűek.

A lexikai montázs és a képek rendszere

A grammatikai és a retorikai alakzatok és szerkezetek síkjáról a költemény szókészletének síkjára is átvihető a montázstechnika elve. A szókészlet négy fő montázsforrása a következő: a népköltészet és az ősköltészet, a falusi köznyelv, a modern természettudományok és a modern városi köznyelv. Természetesen igen sok költő merít ezekből a forrásokból, s mégsem mondjuk, hogy montázsokat alkalmaznak. Juhász esetében azonban arról van szó, hogy az egyes csoportokhoz tartozó kifejezések műbeli funkciója erősen különböző, a montázsforrások objektív viszonyának van a műben egy bonyolult, belső szerkezeti megfelelője. Ez a belső viszonyrendszer

azonban annyira bonyolult, hogy a lexikai anyag montázsjellege kissé elmosódik a mű egészében. A szavak például legtöbbször a képekben és a képrendszerekben funkcionálnak, s itt egyéb szempontok metszik a négyes tagozódást.

A költemény képrendszerének az itt kifejtett néhány szempont alapján történő vizsgálata arra az eredményre vezet, hogy Juhász képalkotásának alapelve a népköltészet képalkotási alapelvének rendkívül bonyolult és finom parafrázisa. A népköltészet legjellegzetesebb képtípusa a természeti kép. A természeti kép alapelve az ember és a természet viszonyának megmutatása vagy a specifikus emberi viszonylatoknak természeti tárgyak közötti viszonyokkal történő modellálása. Ez az alapszerkezet, alap-funkciórendszer a maga síkján olyan elvek szerint válik hallatlanul bonyolulttá, mint formális-szerkezeti síkon az egyszerű műfaji szerkezetek vagy a retorikai alakzatok. Egy viszonylag egyszerű példa: „a ház elé ment és szólt a szélnek, | szólt az énekes madaraknak, | szólt a szerelmes vadludaknak, | odaszólt a didergő nádnak, | a holdban lebzselő krumplivirágnak, | a földbe-nőtt herefürtű bikáknak, | a kutat árnyazó kis ecetfának, | odaszólt az ugráló halaknak. | a gyűrűknek, amik gyapjasan szaladnak" | . A népdal jól ismert képalkotási módja ez: valaki odaszól a természet őt körülvevő élő és élettelen tárgyainak. Az alapelv igen egyszerű, de Juhásznál 1. a természeti tárgyak megsokszorozódnak; 2. nagyobb számuk lehetővé teszi, hogy egymással újabb, lényeges vonatkozásokba lépjenek; 3. a természeti kép alapstruktúrája asszimilálja más képrendszerek alapstruktúráját; 4. a népköltészet számára ismeretlen elemek (atom, galaktika stb.) épülnek be a komplex képekbe. Hogy egy ősi alapszerkezet hogyan tölthet be valóban magasabb típusú funkciót, arra a legjobb példa a természeti kép alapstruktúrájának kibővítése, komplexebbé válása ebben a költeményben. A népdalban az ember és a természet viszonyát megmutató képek elemei az embert közvetlenül környező tárgyak: állatok, növények, természeti erők (szél, eső, fagy, villám) vagy közvetlenül érzékelhető kozmikus objektumok (nap, hold, csillagok, üstökös stb.). Juhász képrendszere néhány alapelv szerint parafrazálja az alapstruktúrát: a természeti kép képanyagát alkotó jelenségek fő csoportjait átveszi a népdaltól, de az egyes természeti tárgyosztályokat kibővíti a a technika és a természettudományok megfelelő osztályaihoz tartozó elemekkel (biológia, csillagászat stb.). Pl. a „szarvával nekem jön a karó, a szék, a kerítés" kép elemei ember által készített tárgyak, s a kép e tárgyaknak az emberrel szembeni ellenséges viszonyát mutatja meg. E képpel párhuzamos szerkezetű az „a villany is rossz, megüt az áram" kép: a villanyáram az ember produktuma, miként a szék vagy a kerítés, és szintén ellenséges viszonyban áll az emberrel. Az elemek számának növelése, a tárgyterület bővítése, a képszerkezet-asszimiláció és a képmontázs elve látszólag annyira bonyolulttá teszi a képrendszert, hogy kialakult egy felfogás, mely Juhász Ferenc költészetét a szürrealizmussal hozta lényegi összefüggésbe. Ha megtaláljuk a bonyolult képrendszer áttekintésére alkalmas elveket, kiderül, hogy nem víziókról, szürrealista látomásokról van szó, melyek irracionalista alapállás kifejeződései lennének. Ez a minősítés igen sok lényeges igazság felismerésétől fosztana meg már eleve bennünket, nem bizonyulna termékeny heurisztikus fikciónak a további kutatások számára. Juhász Ferenc művészi teljesítményét sem értékelné méltóképpen egy ilyen minősítés, kb. annyira nem, mint a bartóki zene teljesítményét a téves és kisebbítő „atonális" minősítés. Valójában csak arról van szó, hogy a szürrealista képkomplexum egy lehetséges komplexségi fokra szolgáltatott precedenst. A komplexségi

fok azonban nem minősít, csak a komplexum alapvető strukturális-funkcionális elvei minősítenek, ezek pedig Juhásznál hasonlóak a népköltészet természeti képeinek alapstruktúrájához.

A természeti képnek ez a nagyszerű és egyedülálló parafrázisa a legjobb példa arra, hogy az irodalmat, az irodalmi művet részrendszerként tartalmazó átfogóbb struktúrák – jelen esetben az emberi ismeretek általános rendszerének – fejlődése hogyan állít szinte követelményeket az irodalom elé.

Előmotívumok és polifónia

A szarvassá változott fiú képei, kiemelve a költemény egészéből, sokszor még a szűkebb kontextusban sem tűnnek elégségesen megalapozottnak. (Elégtelenül megalapozottnak tekintünk pl. egy hasonlatot abban az esetben, ha a hasonlított és a hasonló között van ugyan valami tényleges hasonlóság, ilyen viszonyban azonban még igen sok dolog áll a hasonlítottal, és semmi különösebb alap nincs arra, hogy a sok lehetséges közül éppen ezt vagy azt használja fel a költő.) Valójában nem arról van szó, hogy Juhász megsérti a poétikának ezt az „elégséges alap tételét", hanem arról, hogy az alapvető természeti-kép-struktúrát módosító bonyolult elvek közül egy vagy több érvényesül. Néhány jellegzetes esetet részletesebben megvizsgálunk. Sok, látszólag esetleges kép található pl. a következő részletekben: „Szarvas-hangon a fiú így kiáltott, | s rá vissza-felelt, szólva az anyja: | gyere vissza édes fiam, ó, gyere vissza," ... „Anyám, édesanyám, | ne akarj te engem, | bizony holtra válnál, | amikor meglátnád | fiad közeledni. | Szarvam minden ága | tekert aranyperec, | szarvam minden gallya | karos gyertyatartó, | szarvam minden hegye | szép ravatal-gyertya, | szarvam minden lombja | aranycsipke-oltár. | Bizony holtra válnál, | ha látnád az égen | röpülni a szarvam, mint halottak napján | fénylő nagy temetőt, | gyertyalángleveles | kő-fát a fejemet." ... „rikácsoló libák eleven-bögyéből téptem dunnádba a tollat, | sírva téptem síró ludaimról, a tollfészek fehérre átolvadt | mellükön mint a haldoklók szája," ... „ujjaiddal ne duld föl a ludak mellét, | borod inkább öntsd ki, döntsd apád sírjára, | a vöröshagymákat fond be koszorúba," ... „gubancos nagy szarvam nem férne házadba, | temető-agancsom nem fér udvarodba".

Fent idézett részletek a halálmotívumok egész sorát tartalmazzák. A halál motívumsora végül az „Anyám, édesanyám ne emlegesd az én apámat," sortól a „hagyd az én apámat, mert szemei mint rügyek a földből kibujnak" sorig terjedő részben érik el végső kibontakozásukat. Ebben a részben jelenik meg a halál mint téma, a korábbi motívumok azonban már kezdettől fogva előkészítették megjelenését. A látszólag „esetleges" képek, melyekben a szarv egyes részei ravataleszközökkel azonosulnak, a szarv, a rendkívüliség, az „elvarázsoltság", a kozmikus méretű nagyság szimbóluma mellé odarendelik azokat a tárgyakat, melyek később az apa temetésének leírásánál konkréten fognak szerepelni. A nagyság valamennyi szimbóluma azonosul az apa halálának szimbólumaival, a fiú nagysága és az apa halála egy és ugyanaz. A költemény epikai váza elég világos ahhoz, hogy a múlt, a jelen és a jövő dimenzióit megmutassa. Az apa halála megelőzte a fiú szarvassá változását, s halálának képei a nagyság képeivé váltak, s ezzel az apa szinte áldozattá válik: a fiú kozmikus nagyságáért lerótt áldozatnak, mert a szarv ugyanakkor a világmindenséggel való azonosulás képe is: „az én lombos szarvam dübörgő világ-fa, | csillag a levele, tejút a mohája,".

A képelemek tehát legalább két funkciót töltenek be: szerepük van a mindenkori azonosításban, és szerepük van motivikus összefüggésekben.

A motivikus összefüggések a tematikus összefüggések függvényei. A szarv köré csoportosuló képek pl. a költemény három pontján jelennek meg, s három fő szakasznak felelnek meg: az első szakasz csaknem teljesen szimbolikus, a második erősen konkretizálva van, a harmadik pedig a konkrétet emeli az első szakasz szimbolikus általánosságának fokára, s ezzel párhuzamosan az anya és a fiú dialógusának feszültsége is feloldódik. A képrendszer és a tematika szoros összefüggése a képeket egy-egy téma képévé teszi: a nagyság, a halál, a makrokozmosz, a mikrokozmosz témái az egyes képek értékei, szimbolikus értékei. A tematikus összefüggésrendszer az az új, magasabb típusú összefüggés, melyben a parafrazált alapstruktúrák és a montázselemek új, magasabb típusú funkciókat töltenek be. A képek tematikus értékrendszere és kétszeres, sőt néha háromszoros szimbolikus vagy asszociatív funkciójuk lehetővé teszi, hogy a költemény tematikus struktúráját zeneművek szerkezetével állítsuk párhuzamba. Kézenfekvő, hogy a mű struktúrájában egy oratórium formáját tételezzük fel, melynek bonyolultsága bármelyik modern nagyoratórium komplexségi fokát eléri. A képek többszörös funkciója egy ilyen összehasonlításban a polifóniának felelne meg. Csak ennek az összefüggésnek a leírása adhat magyarázatot arra, hogy a különböző síkok montázsai, montázshierarchiái és többszörös funkcióik miért éppen így és így kombinálódnak. A korábban tárgyalt szerkesztési elvek alkalmazása ugyanis semmiképpen sem lehet ötletszerű, esetleges.

Ha Juhász Ferenc költészetét általában áttekintjük, meg lehet állapítani, hogy a Szarvas-énekben jellegzetes parafrazáló és montázstechnika szinte kezdettől fogva nagy szerepet játszik költészetében. Korábbi elbeszélő költeményeiben sok Petőfi-reminiszcencia fedezhető fel. Ez egyáltalán nem véletlen, mert a magyar népköltészet legnagyobb parafrázisát éppen Petőfi hozta létre, s Juhász valószínűleg ösztönösen kereste a mintát, az elődöt. A népköltészeti elemek és a nagy formák egyesítéséért folytatott küzdelem jellemzi Juhász egész munkásságát. Feltehetőleg az elbeszélő költemények is parafrazáló és montázsalkalmazó jellegűek, csakhogy ezekben még sokkal kevésbé eredeti módon van alkalmazva ez az eljárás. A csúcs azonban mindenesetre a Szarvas-ének, s Juhász ezt megelőző költészetét ennek szempontjából kell megítélni. Az életművet kell magyarázni a remekművekből, nem pedig fordítva, a remekműveket a kisebb értékű alkotásokból. Juhász költészetének erővonalai a Szarvas-ének irányába mutatnak. A költészetére feltehetőleg jellemző parafrazáló és montázstechnika itt éri el legmagasabb művészi megvalósulását, a magyar népköltészeti elemeket itt organizálja világviszonylatban is kiemelkedő színvonalú, eredendő népiessége mellett is nagyon modern, művészi alkotássá.

Kritika

Madách Imre Mózese a Nemzeti Színházban

Nem feltétlenül szükséges egyetértenünk egy író történetfilozófiájával, ez a filozófia teljesen betölti a feladatát akkor, ha tartósan időszerű művészi alkotásoknak szolgál alapul. Lehet a *Mózes* mondanivalójával egyetérteni, lehet vitatkozni, de Madách kérdésfeltevéseinek rendkívüli időszerűségét aligha tagadhatjuk, – ez a műve is legmaibb gondjainkhoz szól hozzá. Élő dráma, élőbb mint valaha. Az igazság kedvéért el kell azonban ismernünk, hogy ez nemcsak a szerző érdeme. A históriának is van némi köze ahhoz, hogy a több ezer bibliai történetből vett és több mint egy százada megfogalmazott drámai példázat korunkban sem vesztette el aktualitását.

Ezzel mindjárt a történelemre hárítjuk azok felelősségét, akik korábban értetlenül méricskélték ezt a drámát. Hozzá kellett okoskodni a *Mózes*hez mind esztétikailag, mind történetfilozófiailag, s erre napjainkban inkább nyílt alkalom, mint a múlt században. A huszadik század új esztétikai tényei (vívmányai és zűrzavarai egyaránt) megingatták a klasszikus dramaturgia egyedül érvényesnek hitt törvényeit, s ezzel lehetővé tették, hogy formailag is *drámának* érezzünk egy olyan művet, amelyet értő művészek annak idején csak „dramatizált eposznak" ítéltek. S ami még döntőbb: a szocializmus nagy forradalmának tapasztalatai fogékonnyá tettek bennünket olyan problémák iránt, amelyeket a *Mózes* egykorú kritikusai s utánuk is még sokan nem is érzékelhettek, vagy csak elvont meditációknak vélhettek.

Így adódhatott, hogy még az érzékeny és művelt Hevesi is „a magyar szabadság és magyar alkotmány drámájának", erről szóló színpadi allegóriának fogta fel a *Mózes*t. Pedig sokkal több annál. Benne van a magyar 48 bukásának minden tanulsága és fájdalma, a Kossuth-várás minden reménye, s allegória is, és mint ilyen drámai édestestvére Arany és Tompa lírai allegóriáinak. Ha Madách ennyivel beérte volna, műve – mint egy második *Bánk bán*unk – akkor is megérdemelné rokonszenvünket. De a *Tragédia* költőjét épp az emeli minden kortársa (sőt szinte minden magyar író) fölé, hogy meg tudta valósítani azt, amire Ady vágyott: miközben „a magyar pokol" kínjaival gyötrődött, „nagyobbakra is" tudott nézni, s az egyetemes emberi történelem filozófiájáig tudott eljutni a magyar glóbus szűkös keretei közül. Az egyetemes emberi felől azután mélyebben érthette meg a nemzeti sorsot is . . .

Ezen az úton szükségképpen egyedül kellett maradnia Madáchnak, sokáig épp ez akadályozta *teljes* életművének méltó értékelését, épp ez lett viszont korunkban egyre jobban érvényesülő hatásának is alapja, ez támasztotta fel tetszhalálából a *Mózes*t is.

A dráma cselekményének, sőt sokrétű mondanivalójának is némely mozzanatai megtalálhatók magában a bibliai Mózes-történetben, „csak" épp észre kellett venni, hogy ezek az emberi történelem egyetemes érvényű törvényszerűségeit sűrítik magukba. Ezek közül az alábbiakban csupán két mozzanatot ragadunk ki, hogy érzékeltetni próbáljuk a mű gondolati erejét.

Vegyük elsőnek a vándorlás motívumát. A 48-as forradalmak bukása után Európa minden zugában az új változások közeledtét lesték, várták, áhították az elnyomottak. A különböző, naponta át- meg újraalakuló emigráns kormányok és bizottságok, a hazai ellenzéki mozgalmak vezetői a közeli győzelem reményében izgattak, lelkesí-

tettek, szervezkedtek. Madách, a politikus, az akkori magyar országgyűlés baloldalán megtette azt, amit a progresszió emberének tennie kellett. De Madách, az író és a gondolkodó, nem hitt a nemzeti és szabadságeszmények gyors diadalában. A szabadságharchoz nemcsak kedvező alkalom kell, külföldi segítség és hasonlók, s maga a harc nem is győzhet egy mégoly sikeres rajtaütéssel sem, mert ezt a küzdelmet mindenekelőtt saját magunk ellen, az elnyomatás évezredes rendje alatt kialakult természetünk ellen kell megvívni — ezt szűrte le Madách a történelemből. S ennek az önmagunkat és az egész népet megtisztítani hivatott gyötrelmes folyamatnak szép jelképét látta meg a bibliai zsidóság negyven esztendei vándorlásában. A dráma Mózese ezért beszél így a *sors*ról:

Rabszolga-népet bíza rám.
Keresztül kelle száz vészen vezetnem.
Keresztül a tűz s vér keresztelésén,
Hogy szolgasága bűnjegyét lemossa.

Az európai progresszió illúziókban élő vezetőivel s magukkal az első proletárvezérekkel szemben, Madách művének születésénél néhány évvel korábban, hasonlóan festette le a jövő forradalmát — Marx Károly. Így írt a kölni kommunista per kapcsán: „... mi azt mondjuk a munkásoknak: 15, 20, 50 évi polgárháborúkat és népek csatáit kell végigharcolnotok, nemcsak azért, hogy a viszonyokat megváltoztassátok, hanem azért is, hogy önmagatokat megváltoztassátok ..." A hasonlóság túl közeli ahhoz, hogy véletlen legyen, s nem is az. Ahogy Marx illúziótlanul nézte kora német proletáriatusának „fejletlen állapotát", Madách is illúziók nélkül tekintett a *nép*re. Marx joggal vetette a demokraták szemére, hogy „ a *nép* szót szentséggé teszik", — Madáchnak ezt nem lehet szemére vetni. Nem mintha antidemokrata lett volna, nem, csak éppen különbséget tudott tenni vágyai és a valóság között.

Ha a népet az elnyomás tudatlanná, tehát könnyen befolyásolhatóvá, ingataggá teszi, logikus a következtetés, hogy a célt tisztán látó, vaskövetkezetességű vezérnek kell biztosítania a mozgalom helyes irányát. S ez a *Mózes* másik, mai vitáinkkal különösen hevesen érintkező mozzanata. A veszprémi színház tavalyi úttörő *Mózes*-előadása kapcsán ugyan olyan meglepő tételt is olvashattunk, hogy ebben a drámában „az alapvető történelemformáló erő a tömeg", ennek azonban épp az ellenkezője az igaz Madách szerint: az egész dráma súlyos, átgondolt vallomás a hivatott vezér kiváltságos történelmi szerepe mellett. A „személyi kultuszt" szolgáló színművek együttvéve nem hordtak össze annyi érvet a vezéri mindenhatóság igazolására, mint ez az egyetlen dráma. Kár lenne mellébeszéléssel vagy éppen a népbe való mózesi „beolvadás" túlhangsúlyozásával elhomályosítani azt a tényt, hogy (egy másik nagy költő, Szabó Lőrinc — akusztikai körülményeinél fogva kétes hatású — versén, a *Vezér*en kívül) az egész magyar irodalomban nincs még egy olyan mű, amely a *Mózes*éhez hasonló nyíltsággal hirdetné a „vezér" kiváltságos történelmi jogait.

És mégis — ez is Madách nagyságát mutatja — aligha van mű, amely messzebb állna az úgynevezett személyi kultuszos irodalomtól. Ez utóbbi ugyanis rajongó bűvölettel csügg a nagy emberen, elhiszi, hogy a citromtermesztéstől a nyelvtudományig (vagy a helyes fáslihordástól a nagy ugrás tudományáig) minden a vezér kisujjában van, s éppoly csalhatatlannak tartja, mint a hithű a pápát. Madách azonban nem rajong, nem lelkesedik, nem tapsol, inkább szomorúan és rezignáltan megállapít és tanulságokat von le. A történelem általa ismert menetéből vonja le azt a

tanulságot, hogy az önfeláldozást, nélkülözést, szenvedést követelő nagy történelmi célok tartósan nem tudják megigézni az elnyomásban nevelődött népet, csak a célhoz konokul ragaszkodó, könyörtelen vezetők tarthatják a tömeget a kívánt úton. Madách csak ennyit mond, a többit Mózes hiszi magáról, azt ugyanis, hogy ő szült „egy egész kort". S ez természetes is, a vezérnek ezt kell hinnie magáról, mert kiválasztottságának tudata teszi hajthatatlanná. De Madách már a *Tragédia* írásakor is tudta, hogy „*A kor folyam, mely visz vagy elmerít, Úszója, nem vezére az egyén. Kiket nagyoknak mond a krónika, Mindaz, ki hat, megérté századát, De nem szülé az új fogalmakat.*" A *Mózes* írója nem felejtette el a *Tragédia* költőjének véleményét: a főhős önmagát túlbecsülő ítélete nem a szerző, hanem a hős jellemzését szolgálja.

A vezéri önhittség és hiúság érzékeltetése a dráma más pontjain is világosan jelzi Madách szándékait. Itt van például az a bibliai eredetű jelenet, amelyben Mózes nem engedi meg, hogy jelenlétében leüljenek a nép szószólói, s amelyben nemcsak a „negatív" Abiram, hanem az eszményi Jethro is szembefordul Mózessel. Még frappánsabban fedi fel Madách hőse végletes hiúságát a harmadik felvonás nagy jelenetében: felemelt karral esdekel az Úr segítségéért, de amikor a sikert Abiram nem hajlandó a vezér csodatevő képességének betudni, Mózes leengedett karral tűri, hadd mészárolja az ellenség a zsidókat – megérdemlik, ha nem hisznek benne... Remek kis epizódok utalnak Mózes ravaszkodásaira is, erőszak és csel ellen cselt használó módszereire, (mindazokra a vonásokra, amelyek Machiavelli szemében is „virtusos" fejedelemmé tették Mózest). A vezéri lélek rajzát teszik teljessé a magánérzelmek kiküszöbölésének mózesi módját festő részletek is.

A leglényegesebb különbség azonban Madách vezérszemlélete és a „személyi kultusz" irodalma között ott van, hogy a *Mózes* félreérthetetlenül csak egy bizonyos időszakra (az állam- és nemzetalapítások, a nagy történelmi megpróbáltatások időszakára) korlátozható *szükséges rossznak* tekinti a nagy ember korlátlan uralmát. Ezt sugallja már maga – a biblia által persze megszabott, de itt új értelmet nyerő – befejezés is: Mózes nem léphet be Kánaánba, az ígéret földjére új vezető viszi el a népet, olyan, aki Mózes saját rendelése szerint már nem egyedül fog kormányozni, hanem a „népvezérek" tisztes tanácsának segítségével! Józsué zárószavai azután (amelyek a Nemzeti színpadán sajnos nem hangzanak el), még világosabbak. Józsué kimondja, hogy a prófétával „a kétes küzdés fájdalmas kora" is sírba szállt. Nem volt „meddő" időszak, mert „*az* (nem Mózes, hanem a kor!) *szülé ez újat*", de „*gyász kor*" volt. E végső summázat félreérthetetlenül a *Tragédia* szellemében mondja ki Madách ítéletét a mózesi kor(ok)ról.

Bárkinek bármi legyen is véleménye a darab történetfilozófiájáról vagy annak mai használhatóságáról (ennek megvitatása már nem fér el recenziónk keretei közt), nem feledkezhet meg arról, hogy a *Mózes* csak *Az ember tragédiájával* együtt érthető helyesen, a két mű együtt adja vissza Madách filozófiáját. Ha a *Mózes* kíméletlenül megmutatja, milyen szörnyű néppusztítással járnak a nagy történelmi átalakulások, s az író a cél érdekében keserűen el is fogadja ezeket az eszközöket, a *Tragédia* viszont arra int, hogy az emberiség mindenkori mózeseinek megígért Kánaánjai nem földre szállt paradicsomok, vagyis a keserűségre kétszeresen is van ok. S ha mindezek ellenére Madách nemcsak műveiben buzdított a küzdelemre, hanem politikusként is a magyar progresszió legmerészebbjei közt állt korai haláláig, akkor jogunk van arra, hogy a Sartre nevével jellemezhető modern írótípus egyik korai előfutárát látva

benne, komolyan vegyük, ne puszta frázisnak tekintsük művei tettekkel támogatott végkicsengését.

A *Mózes* eredeti szövegében is modern alkotás. De kár lett volna érintetlenül hagyni az eredeti szöveget – helyenként már a maga idejében is mesterkélt nyelve s még inkább a régies szcenírozás fékezte volna hatását. Ezért örülhetünk annak, hogy *Keresztury Dezső* elvégezte a modernizálás nehéz, de ezúttal hálás munkáját. Ő is részes az előadás sikerében, abban, hogy *ennél* a Madách-drámánál – a legtöbbször indokolt változtatások ellenére – nem érezzük az írott és játszott mű lehangoló különbségét. *Marton Endre* rendező nagyszerű előadást produkált. Nem láttam a veszprémiek előadását, de a kritikák alapján megállapítható, hogy Marton hasznosította e derék kezdeményezés némely tapasztalatát. (Így például a mostani előadáson már elmaradtak Mózes anyjának első jelenetbeli „félre"-szólásai, amelyek zavaró hatására épp e folyóirat hasábjain mutatott rá Vajda György Mihály. – *Kritika*, 1966/4. sz.) A leglényegesebb azonban az, hogy a rendező – *Varga Mátyás* modern látványt nyújtó díszletei segítségével – eltörölte az eredeti mű hagyományosan realisztikus helyszíneit, s ha ennek itt-ott kára is mutatkozik, egészében nagy előny, hogy elvontabb, s ennélfogva egyetemesebben érvényes stilizált miliőbe helyeződött a cselekmény. A *Marat halálának* rendezési tapasztalatai is érvényesülnek az előadás csúcspontjain: *Durkó Zsolt* zenéje, *Schäffer Judit* jelmezterve és *Szigeti Károly* koreográfiája is segít döbbenetesen modern értelemmel telíteni a küzdésben elfáradt tömeg élvezetkultuszának, az aranyborjú imádásának képét. Az előadás másik nagy pillanata az, amelyben Mózes mintegy kicsikarja az Úrtól a hitetlen nép megbüntetését. Ez már *Sinkovits Imre* személyes remeklése is. Itt érezni leginkább, hogy a saját küldetése tudatától megszállt vezér számára nemcsak kötelesség és gyötrelem a kétkedő ellenfél irtása, hanem valamiféle furcsa önkínzó kéj is. Rendező és színész közös bravúrja, hogy a vezér önmagával folytatott párbeszédévé „materializálódott" az Úr és Mózes dialógusa. Nagy szerep és nagy alakítás az egész játék – Michelangelo Mózese, de Machiavellié is, egyszóval csakugyan madáchi.

Olvashattunk olyan véleményt, hogy a többi színész teljesítménye nem méltó a főszereplőéhez, és ráadásul stílusban is eltér attól és egymástól. Ebből az igazságtalanságnak érzett ítéletből csak annyit tudok elfogadni, hogy a többi *szerep* messze elmarad a Mózesétől – maga az együttes elismerésre méltóan küzd az olykor bizonytalanul vázlatosan megrajzolt hősök életre keltéséért. *Kohut Magda* valóban „ophéliás" a darab egy jelenetében, de erről Madách is tehet, a továbbiakban a művésznő erőteljes alakot teremt a prófétaasszonyból. *Máthé Erzsinek* csakugyan vannak túlfokozott pillanatai, egészében azonban indokolt az óriási szenvedély: egy Mózest kell megingatnia hőse fájdalmának áradatával. *Agárdi Gábor* is szerepét követi, amikor fékezhetetlenül sisteregteti magából a gyűlöletet. Ahol a szerep követelte vagy megengedte, a színészek a felszín alá tudták szorítani háborgásaikat – *Avar István*, *Csernus Mariann*, *Sinkó László* és *Tyll Attila* alakítása mutatja ezt. *Szirtes Ádám* alkatától már kissé messze állt a rábízott feladat, *Gelley Kornél* pedig túl fiatal egy pátriárkai alak elhitetéséhez, de a szerepek értelmezésével itt sem volt baj.

Általában: az előadás azt erősíti, hogy a modernség nem mindig azonos a szenvtelenséggel, s nem szabad túlságosan félnünk a regényes szenvedélyektől. A történelmi viharokat nem mindig lehet simára esztergált modorban idézgetni.

FEKETE SÁNDOR

Orosz és szovjet drámák bemutatói

Az októberi forradalom ötvenedik évfordulóját köszöntő megemlékezésen túl az alkotóművészet hétköznapjain is kötelező kutató szenvedély munkált színházaink évad eleji bemutatóiban: megragadni valamit a nagy társadalmi változásokból, átélni, ábrázolni és feloldani a vajúdások közt létrejövő *új* szülési görcseit.

Korunk társadalmi változásait éppen az ötvenéves Október szimbolizálja legpregnánsabban. Hogy e történelmi korszakváltás visszfénye milyen sugárövezetet szór be múlt és jelen drámairodalmából, pontosabban: milyen konkrét művekre irányítja a színház figyelmét, ez jórészt az együttesek hajlamától, mondanivalójától vagy egyszerűen adottságaitól függ. Szerencsés véletlen, hogy a mostani öt bemutató az orosz-szovjet dráma legutóbbi századáról ad hozzávetőleges képet, lehetőséget is egyúttal a mai gondokkal-gondolatokkal való szembesítésre. Gogol *Egy őrült naplójá*nak dráma-adaptációja egy emberfaló rend önkényét sűríti magába, Osztrovszkij *Vihar*ja már „fénysugár ebben a sötétség birodalmában", Gorkij színműve, *A Nap fiai* a forradalmak előtti végső búcsú a régitől, az *Örvény* írója, Szlavin az új társadalom szülőágyánál bábáskodik, a kortárs Rozov pedig már a mából is előretekint: a jövő felnőttjeinek lépéseit egyengeti *(Ketten az úton)*.

A *Vihar* a múlt századi *pièce bien fait* kereteit tölti meg tartalommal, *A Nap fiai* az ibseni–csehovi, lélektanra koncentráló dramaturgiát fejleszti tovább – elsősorban gondolati síkon, az *Örvény* és a *Ketten az úton* pedig már a közelmúlt filmdramaturgián nevelődött drámatechnikájára épül.

A legbonyolultabb képlet kétségkívül az *Egy őrült naplója*. Monodráma egy novellából. Konfliktus belső reflexiókból. „Anti-dráma?" Ha tudjuk, hogy Ibsen óta a drámaiság belső történést jelent, nem az. Abszurd? Az őrültség maga abszurd.

Egy őrült gondolatainak abszurditása csak akkor izgalmas, ha „van benne rendszer". Gogol Popriscsinjének őrültsége az örökös békaperspektívába kényszerített emberi öntudat lázadásából támad: elhatalmasodott „csinovnyik-skizofrénia", amelynek groteszk tragikumát az író *ad absurdum* viszi. (A tudathasadás végső stádiumában teljesen eltűnik a megalázott „címzetes fogalmazói én", helyébe lép az áhított uralkodói érzés, és ott áll előttünk „VII. Ferdinánd".)

A rossz társadalmi közérzetét önmaga kettéosztásával levezető hős a modern dráma kedvelt alakja. Nem csoda, hogy Roger Coggio *felfedezte Gogolban az abszurdok elődjét*. Az átdolgozás mindvégig hű maradt a novellához. Nem a szándék, egyszerűen a két kor fáziskülönbsége teszi, hogy végeredményben nem Gogol-dramatizálást, hanem egy izgalmasan mai színjátékot látunk.

Az első rész maradéktalanul Gogol világa: a tudathasadás terebélyesedése. A naplóból monológ lett, akár egy későbbi Ibsen-drámában: konkrét társadalmi szituációból fakadó elmélyült lélektani önelemzés. A különböző tárgyakban – láthatatlanul – jelen van Popriscsin környezete: zsarnoki tükörkép-főnökök, puccos kiskutya-nagyságák, ágy alatti szellemek *népesítik be a színpadot*. Szó szerint benépesítik. Nem is monodráma ez: Popriscsin a szemünk előtt hadakozik a XIX. század első harmadának orosz társadalmával.

A második rész színpada viszont üres. Már akkor is az, amikor Popriscsin szobája falára vetíti skizofréniájának szürreális vízióit. A tudathasadás a végkifejlet stádiumába jutott, nincs többé címzetes fogalmazó, s vele együtt eltűnik a hivatalnoki világ.

A „spanyol küldöttség", a „birodalmi kancellár", a „főinkvizítor" nem konkrét személyiségek, hanem egy megnevezhetetlen, kortalan-személytelen, elidegenedett és nagybetűvel írt Hatalom képviselői. Gogol Popriscsinje először eléri a lelki felszabadulást, a „VII.-ferdinándságot" és csak utána tiporja el ugyanaz a hatalom, amely már fogalmazóként is összeroppantotta. A színpadi Popriscsin „VII.-ferdinándsága" kezdetben még lázadás (itt Weiss Marat/Sade-ját idézi) azután már csak vegetálás a nemlét határán, a létében fenyegetett ember útjának (illetve úttalanságának) végső állomása. *Ez már Beckett színpada.*

Mindezt nem az átdolgozók „írták bele Gogolba", hanem a mai színpad újonnan kialakult *feltételes reflexei* projektálják. Nem Gogolra húztak mai filozófiát, hanem az ő lélektani érzékenysége előlegezett XX. századi hangokra rezonáló gondolatokat.

A Pesti Színház előadásának triásza, *Czimer József*, a mű magyar színpadra alkalmazója, *Horvai István* rendező és *Darvas Iván* nemcsak a teljesítmény nagyságával kápráztatnak el, hanem azzal az imponáló stílusbiztonsággal, gondolati érzékenységgel és színpadi intelligenciával is, amelynek segítségével Gogol világából napjaink filozofikus színpadára szökellnek – magasan „léc fölött" ugorva át egy évszázadot.

Osztrovszkij és Gorkij drámáinak nincs ilyen közvetlen, mechanikai áttétellel is érvényesíthető gondolati kapcsolódása napjainkhoz. És hát Coggio dramaturgiai operációja némiképp filozófiai vérátömlesztéssel is járt, míg eredeti színpadi drámánál a rendező nemigen vehet sebész-szikét a kezébe: meg kell elégednie a szcenikai eszközök roboráló erejével. Ez azonban nem is kevés: felerősítheti, mai konfliktusokkal rímeltetheti a klasszikusok korokon átsugárzó mondanivalóját. A *Vihar* Dobroljubov megfogalmazása szerint „zsarnokság és néma alárendeltség kölcsönhatását a legtragikusabb végletekig fokozza", *A Nap fiai* pedig a társadalmi szerepét betölteni képtelen értelmiség csődjét ábrázolja olyan máig is érvényes relációkban, amelyek megértetik, hogy (akár egy francia átdolgozás Csehov Platonovjában) egyesek az egzisztencialista filozófia előhírnökét vélték benne felfedezni. Persze, mint ahogy Osztrovszkij sem általánosságban beszél a zsarnokságról, éppúgy Gorkijnak sincs köze az egzisztencializmushoz. Egyszerűen gondolataik továbbgyűrűzéséről van szó.

A bigott Kabanovák és bornírt Gyikojok kegyetlen házizsarnoksága történelmileg réges-rég a múlté, a *Vihar*ban sűrűsödő emberi dráma mégis túlmutat önmagán. Az önkény végül is megszüli az ellene lázadót – hirdeti Katyerinával, aki pedig – mint Dobroljubov írja – „egyáltalán nem lázadó jellem . . . ellenkezőleg, elsősorban építő, szeretettel teli". Lázadása éppen így lesz mementó, s még inkább azáltal, hogy Osztrovszkij a Tyihonok, Boriszok, Kuliginok, sőt névtelen kalinoviak (megannyi férfi!) meghunyászkodásával állítja szembe.

A Thália előadása Katyerinának ezt a Dobroljubov által is említett, a dráma többi szereplőjétől és a korábbi irodalmi típusoktól elütő *a priori* „másságát" hangsúlyozza, s ebből az alaphelyzetből robbantja a drámát. *Kazimir Károly* rendezését sokan vitatták, s helyenként valóban ellentmondásra késztet. Annál furcsább azonban, hogy legtöbben Katyerina rendezői beállítását kifogásolva épp a dráma egész hangzását meghatározó ponton tévedtek. A vád szerint ez a Katyerina eleve magával hozza egzaltáltságát, mintegy előlegezi magának a tragédiát, pedig csak a dráma végén kellene hősnővé válnia, a körülményektől. Csakhogy Katyerina egyáltalában nem „hősnő", hiszen „még saját benyomásait sem érti meg" (Dobroljubov), egyszerűen nem tud másképp cselekedni, mint ahogy cselekszik. „. . . nem pillanatnyi pátosz, hanem

egyszerűen *természete*, egész lénye vezeti (kiemelés Dobroljubovtól), minden cselekedetének ez az alapja. Nem függ ettől vagy amattól a képességtől vagy egyes benyomásoktól, hanem a szervezet követeléseinek egész bonyolult mivoltában, az egész emberi természet alkatában gyökeredzik." Dobroljubov hosszú oldalakon elemzi Katyerina jellemét – ismertetésére sajnos nincs helyünk. De az ötfelvonásos dráma első felvonásában (!) maga Katyerina (a színre lépését követő harmadik jelenetben (!) leánykorának „beszámíthatatlan és homályos vágyairól" (Dobroljubov), valamint közeli halálának tragikus előérzetéről beszél (Osztrovszkij instrukciója szerint: „Kezével a fejéhez kap"). Említhetnénk még a második felvonás utolsó monológját is, amelyről Dobroljubov azt írja, hogy itt „maga a harc már befejeződött". És így tovább... *Drahota Andrea* egyéniségének drámai súlya egyelőre még kevés ahhoz, hogy Katyerina jellemének minden árnyalatát kövesse, de szerepfelfogása a rendezői és színészi elemzés helyességéről vall.

Gorkij *A Nap fiai*ban a század eleji orosz értelmiség gyökértelenségét ábrázolja. A tudós Protaszov „fontos" kísérletei gyermekded játékok, Csepurnoj doktor őszinte nyersesége egy elfásult lélek védőpajzsa, a festő Vagyin elvont szépségeszménye öncélú eredetieskedés. Körülöttük mit sem értő, jóllehet derék asszonyok sürgölődnek, az egyetlen Liza kivételével, aki egzaltáltságában is látja életformájuk csődjét, s utat kereső, homályos elvágyódásával Gorkij saját hősei iránt megnyilvánuló ambivalens érzéseit közvetíti. Az egyszerre megértő és elítélő írói ábrázolás azonban nem hagy kétséget afelől, hogy a csigaházba vonuló, alkotásra képtelen értelmiség – akár Jegor, az öntudatlan munkás vagy a kapitalizálódó kispolgár-háziúr – nem tartozhat a társadalmi fejlődést helyes irányba terelő erőkhöz.

Szinetár Miklós rendező – helyesen – csehovi invencióból közelít Gorkijhoz. (*A Nap fiai* hasonló nosztalgikus iróniával búcsúztatja az enervált értelmiséget, mint a *Cseresznyéskert* az anakronisztikus nemesi fészkeket.) Hangulatos, stílusos előadás a Vígszínházé, ha nem is jut el olyan gondolattársításokig, amelyekre a mából „visszakövetkeztető" történelmi logika ösztönözhet. A szereplők közül *Ruttkai Éva* (Jeléna), *Pap Éva* (Liza), *Benkő Gyula* (Protaszov) és *Molnár Tibor* (Jegor) közvetítette maradéktalanul a primér írói gondolatot, finoman éreztetve egyúttal a konkrét társadalmi körülményeken túlmutató vonásokat.

Lev Iszajevics Szlavinnak a 30-as évek elejéről származó *Örvény*ét (eredeti címén: Intervenció) és Viktor Rozov 30 évvel későbbi *Ketten az úton* című színművét a „nagy totálokkal" és „premier planokkal" dolgozó, oldott színházi dramaturgia köti össze és e dramaturgia tartalmának e három évtized során végbement változása választja el. Mindkét dráma társadalmi folyamatot ábrázol, de míg Szlavint maga a *folyamat* érdekli, addig Rozovot a folyamatban az *ember*.

Az *Örvény* mai terminológia szerint dokumentum-dráma a fiatal szovjethatalom elleni külföldi intervenció egyik epizódjáról: az antanthadsereg ogyesszai partraszállásáról, francia és szovjet kommunisták agitatív és fegyveres harcáról, az interveciósok kudarcáról. A mű sajátos tabló-technikája, a „snittek" jó érzékre valló „vágása" hiteles képet fest a korabeli események sodrásáról, s a zűrzavarban is kijegecesedő tendenciákról. Machiavellista burzsoák és forradalmat játszó anarchista ficsúrok, francia és szenegáli katonák, kiskaliberű Bicska Maxik, munkások, polgárok, tisztek, kommunisták és provokátorok, spekulánsok és hamiskártyások népesítik be a színpadot, amelynek előterében olykor kiválik egy-egy élesebb kontúrokkal ábrázolt

figura: madame Xidias és Zsenya, a fia, a kommunista Michel és Jeanne vagy Fredambert tábornok, az intervenciósok parancsnoka.

A történelmi események adta keret ma is izgalmas, míg a keretet kitöltő, eseményeket irányító ember ábrázolása mai szemmel itt-ott bizony naivnak hat. Szlavin akkor meggyőző igazán, ha vastag ecsetvonásokkal fest. Amikor ceruzavonallal szemetszáját-orrot rajzol, kevésbé hiteles. Lengyel György rendező és a Madách Színház előadásának érdeme, hogy nem igyekszik „korrigálni" az írót. Dokumentumértékéért vállalja a darabot, és jó tempót diktálva, őszinte érzelmet keltve ábrázolja a kikötők, kocsmák, kaszárnyák és lövészárkok levegőjét. *Gobbi Hilda, Ajtay Andor, Farkas Gabi, Huszti Péter, Balázsovits Lajos* fh. ökonomikus jellemportréinak hátterében az egész együttes jó benyomást kelt.

Ami Szlavinnál *előtér:* a társadalmat alkotó emberközösség előremozdulása, azt Rozov *háttérnek* szánja, adott feltételnek mintegy ahhoz, hogy kedvelt fiataljainak félig kész embersége biztató módon formálódhasson. Az az út, amelyet e mai történet „dühöngő" Vovája és lerázhatatlan partnere, Vera — valóságosan és jelképesen is egyben — bejár, még csak távlatokkal kecsegtető lépéspróbálgatás, kiindulópont inkább. Rozov hisz benne, hogy hősei képesek lesznek önmagukra és egymásra találni. Nem azért hisz, mert természettől fogva „hivő", hanem azért, mert tudja: a Vovákban és a társadalomban is megvannak a kellő adottságok, amelyek feloldhatják a köztük levő látszólagos diszharmóniát. Rozov nem ültet rózsákat, de nem is helyez mesterséges göröngyöket hősei útjára. Nem talál fel csodaszert sem: a munkát, a barátságot és a szerelmet, elsősorban pedig a kölcsönös felelősségvállalást ajánlja receptként. S mert annyi nagyképű „megoldással" szemben ez igazán emberi és rokonszenves ajánlat — optimizmusában szívesen osztozunk.

A József Attila Színház együttese *Benedek Árpád* rendezésében rendkívül ötletesen és zökkenőmentesen hidalja át a több mint negyven egymást követő kép színpadra állításának buktatóit. A dráma forgatókönyv-korából öröklött filmszerű pergését jól támogatják a vetített álló- és mozgóképek. A főszereplők: *Voith Ági* és *Bodrogi Gyula* hálás feladatot kaptak, amelyet komoly játékossággal, gondolatra is ügyelő szeleburdisággal oldanak meg. Mellettük *Mádi Szabó Gábor, Turgonyi Pál* és *Szemes Mari* tűnt ki egy-egy epizóddal.

KOLTAI TAMÁS

Ladányi Mihály: Dobszóló

Vonz és taszít, megragad és elkedvetlenít, meggyőz és kételyeket ébreszt, magával sodor és hiányérzetet kelt a *Dobszóló*, Ladányi Mihály új — immáron ötödik — verseskönyve. Korántsem az „egyrészt-másrészt" olykor felbukkanó értelmetlen kritikusi módszerét, az őszinte vélemény palástolásának olcsó elvét és téveszméjét próbáljuk követni az iménti latolgató fogalmazással. A költőt sokkal jobban becsüljük és szeretjük annál, hogysem ezzel a méltatlan eszközzel akarnánk teljesítményét megközelíteni. Kötete azonban nem nyújt harmonikus és egynemű olvasói élményt — vitára hív, ellentétes érzelmeket gerjeszt, töprengésre kényszerít. Erős visszhangot keltő, polemikusan elemző méltatásra indító gyűjtemény a *Dobszóló*, hasonlóan

Ladányi előző műveihez. Nehezen lehetne egyszerű képletbe szorítani. Önmagunkkal is vitáznunk kell, míg az ítéletmondásig eljuthatunk. Úgy véljük, épp akkor lehetünk a legméltányosabbak, ha ennek a lírának a karakteréhez illő nyíltsággal igyekszünk felsorakoztatni ellenérveinket, aggályainkat *is*.

A kötetet forgatva első benyomásunk az a bizonyos „déjà vu"-élmény: jórészt már ismert költői világban járunk, ismerősek a kibontakozó élménykörök, témák és motívumok, láttuk ezt az önarcképet, és visszacseng a néhány évvel ezelőtt olvasott versek hangja, melódiája is; korábbi gesztusokra rímelnek a mostaniak. Ha a vallomások uralkodó tónusát keressük, az elégikus rezignációt, a panasz-motívumot, az „elmegy az én időm" lehangoló felismerését megszólaltató költemények lépnek elénk. A költő mind gyakrabban visszatekint; eszmélkedése tűnődve felméri a megjárt utat, összegzi a sorsot. Viszonyít és mérleget készít. A lírai leltár jobbára a kudarcokat mutatja; remények meghiúsulását, az értelmes indulatok lehorgadását, akarások szétporladását konstatálja; megörökíti a „voltam én hiába" idő előtt támadt hiányérzetét. Ilyesféle sorokat olvasunk: „Egyre gyakrabban vagyok egyedül. Utam nehéz volt" *(Elégia)*; „Csupán magányom tartott ki énvelem" *(Jazz)*; „Átázott a cipőm és egész életem" *(Vers az eső és a szél dallamára)*. „Szeretnék elüvölteni . . . egy hősi dalt" *(Fohász)* – hangzik fel a belső igény szava, ám a költemények jórészt az elégiák, ősz-idők, megfáradt halk danászások, „elmegy a nyár"-hangulatok majdani periódusát emlegetik-idézgetik, rezignált öniróniaval. Feldereng az alázatos otthonkeresés, a bensőség-áhítat, gyakori a gyermekkorra-hivatkozás, – ám az önszemlélet csüggeteg. A remény talán letűnt a jövő láthatáráról *(Fohász)*, a történelem is kiábrándító alakjában jelenik meg az emlékezetben *(Holdfény)*, s egyre erősödik a lélekben a magányosság rosszérzése. „Kóborlok, akár egy szabad állat" *(Szabadban)*; „Nem olyan friss a kedv ma már, nem olyan friss a dal se" *(Pánsípon)*; „Fáradtan üldögélek, porlepetten, sajátmagam torzójaként az estben" *(Seregek mögött)*; „. . .Harmincegy évesen kifulladás előtt . . ." *(Jazz)*, – ilyen vallomásmotívumokat lehet kiollózni a versekből. Az úgynevezett nagy vágyak is ironikus kérdőjelet kapnak, a kicsinyítő perspektíva által kesernyésen és kajánul lefokozódnak. Íme – például – az ő öröklét-nosztalgiája:

Egy nőt adj nekem, öröklét,
akivel lefekhetek,
meg egy fokhagymás borjúszeletet,
meg egy étvágyat hozzájuk,
meg egy ágyat — . . .

A költemények a költő s a kor egymásra találásának elmaradását panaszolják, a líra és a „korszellem" konfliktusát állítják, s arról vallanak, hogy a „szépség huligánja", a „pogány kalandozások" szabad lelkű énekese nem lelte meg helyét az „elpuhult korban" *(Ráolvasások, Vasárnap, Ha rólam lesz szó, Halandók balladája)*. A líra lehetetlenné vált és devalválódott is – vallja a költő –, s ebben a helyzetben az egyedülmaradás szükségszerű rosszként szakadt a nagyot akaró szándékra, s kényszerű volt a különcség.

Abban az időben éltem én
mikor a Parnasszusról lejöttek már a költők
és Parnasszusra utaztak
az üzletemberek.

Vivátot üvöltöztem a pisszegés korában,
meglehetősen faragatlanul éltem hát,
a szépség huligánjaként.

(Azt hiszem, semmi kétség)

Megfogyatkoztak a személyiség éltető kapcsolatai, a magányból való kiszabadulás esélyei, — és a vitális magatartás tünetei is. Elsősorban a szerelem maradt, mint kötés és alkalom. Költőnk a maga sajátos szerelem-elvét, spontán-erotikus érzelmeit és konvenciókat eldobó „reneszánsz" érzékiségét a gúnyosan emlegetett „ásító akadémizmussal", képmutatónak vélt erkölcsiséggel szegzi szembe, — egyszerre megkeseredetten és felszabadultan, feszengve-fájdalmasan és pajkos kihívással. A „ladányisan" értelmezett szerelem alkalmi azilum csupán, a „száműzetés ligete" *(Szeretők)*, mely őriz még valamit. Egy töredéket, nem többet, hisz ez is csak „egyetlen estére álmodott világ".

A szándék fokán, vágykép alakjában azért ennél gazdagabb a lélek tartománya. A letörtséget sugalló vallomások mögül fel-felbukkan a forradalmi elvek, eszmények nyugtalan-vágyakozó idézése, a hős-igény, a forradalmiság akarása, a tettvágy; igaz, általában ritkán, körvonalazatlanul és látomásszerű elvontság formájában *(Némafilm, Mit csinál most a hős?, Dobszóló, Seregek mögött)*. Föltétlen tisztelet tárgya az ő világképében a teremtő élet, a béke, a kétkezi munka, a világ „cifra mutatványosaival" szemben a dolgozó ember, a munkások igazsága, a vágyott-remélt közösség, a cselekvő akaratok tisztasága — és a forradalmiságnak az a modellje, amelyet Lenin életművében felismer, s szinte vallomásos fohászban idéz példaképül *(Lenin)*. Az a különös és sajnálatos, hogy ezek a mozdulások és irányok nem bontakoznak ki igazán, mert bár Ladányi küzd a bezárulás és passzivitás felé húzó rossz közérzettel, unja már az „ikertárs" visszarántásait *(Ikrek)*, terhesnek érzi a magányt s a paradox kötetlenséget-szabadságot, szabadulni mégsem tud szorításukból. Lépne, változtatna — de a gesztusok megtörnek, elfulladnak; keresztezi őket a feladás kísértő ingere, a reménytelenség és tehetetlenség balsejtelme. Inkább szenvedi, mintsem eszményíti állapotát, de lényegileg megreked benne, s kényszeredetten és megtörten — vállalja. Ezáltal lesz végül is a *Dobszóló* vezérmotívuma az elégikus lemondás.

Műveinek eddigi méltatói elmondták már Ladányi Mihályról, hogy született költő. Valóban természetes létformája a lírikus-szerep, ami igazában nem is szerep az ő esetében, hanem inkább a köznapok világában élő ember egyéb gesztusaival, önmegvalósító — és önfeltáró — cselekedeteivel szinte azonos lényegű és funkciójú megnyilatkozási alkalom, forma. Lírikusi közvetlensége elbűvölő. Ha az *őszinteség* a líra esztétikai értékei közé tartozik, akkor a Ladányi-vers esztétikumának s hatásának egyik forrását bizonyára ebben kell keresnünk. Az ő vallomásaiban a lírikus mindennapi-empirikus „én"-je és a stilizált-költői „én"-je közt alig-alig van különbség s távolság. Voltaképp nem is igen találkozunk ezekben a költeményekben a közvetlen egyéniség transzponálásával. Ez a költő mindig a maga átlagemberi közvetlenségében lép elénk, szinte tüntetően-kihívóan meztelenül. A versek szituációelemei is többnyire hangsúlyosan köznapiak, érzékletesen és konkrétan valószerűek. Ladányi életformájának egyik legjellegzetesebb mozzanata a szüntelen kószálás, és a vallomás általában valamely pillanatnyi helyzet átéléséből fakad, a friss reagálás illúzióját kelti. Nemegyszer már az indítás felvillantja magát az élményhelyzetet, a költő és környezete versre

ihlető alkalmi kapcsolatát. Beszédes intonációk ezek! „Itt élek az utcán . . ." *(Szabadban)*, „Folyóparti kocsmában ülök, este van . . ." *(Vers az eső és a szél dallamára)*, „Most a kávéházasztalnál feldobok egy pénzdarabot . . ." *(Ma is)* stb. Rokon színterek, változatlan lényegű találkozások, azonos valóságelemek sorakoznak egymás után, megrajzolva azt az életszeletet, amelyhez a szemlélet, az életérzés, a kép- és motívumkincs elég szorosan kötődik. A lírai szituációk alapja a valóságos köznapi élethelyzet, az alakítás során elevenségéből szemernyit sem veszítő primér tapasztalat. A versbe emelt élmények megőrzik eredendő formájukat, szerkezetük arányai nem változnak meg; láthatóan magukon viselik a fogantatás jegyeit, az eredet körülményeinek nyers színeit és ízeit. Az érzelmek és indulatok — hangulatok — szembeötlő szűrés nélkül állnak össze a vers közegében konkrét egységgé, fölötte plasztikusan rajzolva meg a vallomástevő lélek belső világát. Nyomon tudjuk követni a költő hangulatváltásait, közelről figyelhetjük életérzésének rezdüléseit. Tagadhatatlan varázsának is itt van talán a legfőbb titka. Mai líránkban egészen szokatlan — s lényegében páratlan — ez a fokozhatatlanul őszinte, naplórealizmus-jegyű költőiség, ez a fajta átvetítés nélküli önbemutatás, a személyiség legbelső rétegeinek feltárása.

Ladányi Mihály érzelemvilágáról, önszemléletéről és tényleges életstílusáról igazán nem állíthatjuk, hogy ünnepélyes, eszményekhez s általános normákhoz aggályosan igazodó vagy méltóságosan komoly. Épp ellenkezőleg. A nagyon is esendő ember arcképe bontakozik ki a *Dobszóló*ból. A teljes szabálytalanság, a szokásokat és rendet — rendszerességet —, „józanságot" a kötetlen rögtönzés elvei szerint elkerülő életmód lenyomatai ezek a költemények. Mindebben az a sajátosan érdekes, hogy ez a lírikus nem röstelkedik a maga vakmerően hagyományellenes „rögtönzései" okán; semmi feszélyezettséget nem érez, midőn a világ elé lép, — elvetve tógát, talárt és szobortalapzatot. Mindenféle távolításról lemondva azonosítja magát érzelmeivel, s az időnkénti szabadulni-vágy ellenére is azonosul a követett attitűddel; rejtőzködés, bujkáló önstilizálás nélkül. Meglehet, hogy ez a lírikusi magatartás — egyéb problematikus vonásai mellett — nem „szalonképes", nem egyezik az általános költői magatartásformákkal; de akármint vélekedünk is az efféle hagyománybontó modorról, azt aligha tagadhatjuk, hogy izgató-nyugtalanító, épp szélsőségei által meglepő s rendkívül egyéni. Egy kitűnő tehetségű művész nagyon eredeti irányáról van itt szó.

Hadd hangsúlyozzuk: amikor hiányérzetünket jelezzük, s a méltató-elismerő szót e líratípussal való vitára váltjuk át, *nem* valamiféle elméletileg előzetesen kialakított költészet-eszmény vagy a mai líránkban ténylegesen létező másfajta ars poeticák nevében — mintegy ezeket eszményítve — tesszük. Nem szándékszunk egyéb törekvésekkel szembeállítani az ő művészi irányát, nem akarjuk kijátszani költőiségét szocialista líránk eltérő változatai ellenében. A maga zárt teljességében vesszük szemügyre, saját törvényeit és logikáját követve mérlegeljük — s ebből a szemszögből látunk izgalmas eredményeiben problémákat. Innen észleljük azt, hogy költői fejlődésében zavarok mutatkoznak. Bármennyire figyelmet felajzó, áramkörébe kapcsoló, a vonzások és taszítások erőterébe kényszerítő szuggesztív költőiség ez, tagadhatatlan megvannak a belső veszélyei is. Aki ismeri Ladányi Mihály előző köteteit, könnyen ráérezhet ezekre a veszélyekre és gondokra. A költő magának vet csapdákat, — a már jelzett magatartás és szemlélet melletti makacs kitartásával.

Az új kötet olvasása közben föltétlenül éreznünk kell nemcsak az attitűd, az élményvilág, az indulatok intenzitásának és összefogottságának lazulását, hanem a

lírikusi erő csökkenését, a művészi hatóteny ezők lassú megmerevedésének, fáradásának figyelmeztető tüneteit is. Nagyon friss volt ez a líra és hökkentően eredeti — ám újabban már sokkal fáradtabb, meg némileg monoton is. Az őszinte önátadás, az elemi vallomásosság — nyilván a költő szándéka ellenére — kezd a szerep, a póz felé mozdulni. Ladányi megteremtett egy egészen sajátos, téveszthetetlenül őrá jellemző költő-modort, stílust, tónust. Tapasztaljuk, hogy ez a jó értelemben vett termékeny modor részben már modorosságba hajlik. Ez a manír pedig óhatatlanul előhívja az önismétlés, az egyhelyben-körözés, az újravariálás ártalmas jegyeit is. Gyakran találkozhatni a *Dobszóló*ban az ihlettípusok, élményhelyzetek, szemléleti képek, ismert motívumok, stiláris fordulatok — egyszóval: a jellegzetesen „ladányis" líra-elemek — ismétlődésével. Az egyszeri leleményből, a friss rátalálás eredményeiből — a gyakori „használat" következtében — hovatovább megkopott rekvizitumok lesznek.

Költői valóságlátásának kitüntető vonása az emelkedetten ünnepélyes érzelmiség és mindennemű pátosz trónfosztása, a „hétköznapi" vetületében tükröztetett valóság különböző szféráinak profanizáló megjelenítése. Ez a szemléletmód alakítja ki a költemények epatírozó stílusát: a groteszk elemeket, kontrasztokat felszikráztató, heterogén nyelvi anyagot összeolvasztó éles effektusokat és meglepő képzettársításokat tartalmazó versbeszédet. Ladányi képalkotása nem túlságosan gazdag, nem tobzódik a sokféle változatban — itt-ott már önismétlő is —, de föltétlenül érzékletes, kifejezően szemléletes és plasztikus. „Költészettanából" következik, hogy szereti egyberántani a diszparát szemléleti képeket, tárgyi mozzanatokat és érzelmi villanásokat. Lírájának ebben a rétegében is jól észrevehető az eredetiség, a külön szín. Azt viszont itt is meg kell jegyeznünk, hogy néha megelégszik a könnyebben adódó megoldásokkal, s mintha nem volna elég türelme az árnyalatok gondos kimunkálására, a jó értelemben vett cizellálásra.

Mások is szóvá tették már — az előző kötetek kapcsán —, hogy nem elég átható ennek a költészetnek a gondolatisága, intellektuális ereje. A *Dobszóló* szintén emellett bizonyít. A spontán színezetű érzelmi-indulati reakciók visszaszorítják az elemző hajlamot, az élmények gondolati átszűrésének, dúsításának a lehetőségét. Pedig a költői szemhatárnak, a világképnek a kitágítása — melyet a gazdagodás igénye sürgetően diktál — mindenképp összefügg az áttételesebb önkifejezést és tükröztetést segítő elmélyült, folytonosan megújulni képes gondolatiság kiküzdésével és versbe szabadításával.

És végül: nem érezzük igazán a *Dobszóló*ban a nagy ügyekkel való mérkőzés szenvedélyét és gondolati izgalmát. A költő — némi iróniával — a maga *lázadozásairól* szól, jelezve az attitűd csonkaságát, felemás voltát. Az elégedetlenség hajszoltja Ladányi, s ez a nyugtalanság részben onnan ered, hogy a kialakított magatartás következetes vállalásában is mutatkozik valami kényszeredettség, holmi muszáj-mozzanat. Valójában nem érzi jól magát az őszintén megélt költő-szerepben, feszeng benne. Az igény és szándék többre nézne, mint amennyit az adott keretben valóra tud váltani, s ez a kettősség bizonyos bénító, kedvet rontó feszültséget teremt, s a feloldás nem sikerül. Valahogy nélkülözi a magatartás az erélyt, a vitális összeszedettséget, a lendületet. Mintha kényszerből viselné költőnk „öltözékét" — mint Nessus-inget —, mégis fáradtan megelégedne a tevékeny-teremtő, szenvedéllyel megharcolt magatartásformák helyett a megkeseredett „modus vivendi" lehetőségeivel. Ezért érzünk egyfajta enerváltságot szemléletében, költőiségében. Nem látjuk a küzdő-mérkőző költőt.

Sok az ismétlés a kötetben; jóval erősebb benne a folytatás, mint a megújulás bizonyítéka, s most már határozottan felrémlik a kifáradás veszélye. A *Dobszóló* a közösségi-közéleti érvényű költőiség válságát jelzi, de nem kudarc. A szuggesztív személyiség, a különösség varázsa – ha törten és a lehetségesnél jóval kisebb fényerővel is – még rásugárzik a költeményekre; az elemi tehetség valamelyest még áthevíti a versszöveget. Ám félő, hogy lírájának ezek a forrásai – amennyiben a szemléletfrissítés, élménykör-tágítás révén nem töltődnek fel –, esetleg elapadnak. Ladányi Mihály szuverén lírikus; nem valószínű, hogy „külső" ösztönzések befolyásolhatják további útját, kritikus olvasója mégsem mondhat le az aggodalom diktálta – és indokoltnak vélt – óvó figyelmeztetés megfogalmazásáról.
(Magvető, 1967)

FÜLÖP LÁSZLÓ

Ernst Barlach és Käthe Kollwitz kiállítása

Mintaszerű a Szépművészeti Múzeum kiállításpolitikája. A régi és a modern klasszikusok tárlatai váltják egymást, nem felejtkeznek el a gyakran mostohagyerekként kezelt szobrászatról sem. Most ismét két „modern klasszikus" került sorra, az expresszionizmus két jelentős alakja, a szobrász-grafikus, sőt drámaíró Barlach és a grafikus Kollwitz. A Barlach-anyag túlnyomó része a güstrowi Barlach-hagyatékból való, míg a Kollwitz-grafikák túlnyomó része a berlini Deutsche Akademie der Künste tulajdona. Jogosan került egymás mellé a két művész, nemcsak azért, mert hasonló szellem hatja át műveiket, mindketten a német expresszionizmus balszárnyának jellegzetes képviselői, hanem mert Barlach grafikái közvetlenül is hatottak Kollwitzra. Kettőjük közül Barlach az eredetibb, nemcsak szobrászként, hanem grafikusként is.

Barlach művészete eddig sem volt ismeretlen nálunk, a húszas években több szobrászunk figyelt fel ökonomikus plasztikai stílusára, szűkszavú monumentalitására. Ferenczy Béni korai anya-gyermekkel kompozíciója, Mészáros László Beethoven-emlékszobra csakúgy jelzi Barlach művei hatását, mint Földes Lenke egész életműve. Szép írások is méltatták Barlach jelentőségét – elég csupán Pap Gábor tanulmányára utalni –, igazából azonban csak e tárlaton ismerhetjük meg igazi értékeit.

A művészettörténeti kézikönyvek Barlachot egyértelműen az expresszionizmus jellegzetes képviselőjének minősítik, és kétségkívül, végső soron oda is tartozik. Különösen drámáiban és grafikai munkásságában, de szobrai expresszív ereje is az expresszionizmus áramkörébe kapcsolja művészetét. Fametszeteinek stílusa rokon a die Brücke művészei nyers expresszivitásával. Szobrai azonban már nem ilyen egyértelműen illeszkednek az expresszionizmus általános stílusképletébe. Igazi rokonai nem is annyira kortársai, hanem a német középkor, a román és a koragótikus plasztika. Olvasó szerzetesei, a szomorúságot jelképező, középkori próféta- és szent figurákat idéző alakjai, rusztikus faragású faszobrai nyíltan vállalják a középkori tradíciót, anélkül hogy eklektikusak, neorománok vagy neogótikusak lennének. Nem is egyszerű középkorba vágyásáról, nosztalgiáról van szó, hanem a XX. században oly gyakori és sokat emlegetett „Wahltradition"-ról, a régebbi fejlődési fokhoz mint ősibb, tisztább forráshoz való tudatos visszatérésről és onnan újra indulásról. A kor-

társak között leginkább Georges Rouaultnál figyelhetünk meg valami hasonlót, azzal a különbséggel, hogy nála a francia művészetben mindig erős vallásos, janzenista szellem manifesztálódott a románkor formanyelvének ébresztésében, míg Barlachnál a középkori tradíciót a német protestantizmus puritán, rideg szelleme hatotta át, és nála erősebb volt a primer társadalomkritikai hang.

Barlach stílusának másik inspirálója a népművészet volt, mégpedig nem is a német, hanem az orosz. A többi expreszszionistához hasonlóan őt is vonzotta az ősi, a primitív, hiszen visszanyúlásának a középkorhoz is ez volt a legfőbb indítéka. Még jóval Nolde előtt, 1906-ban megjárta Oroszországot, és nemcsak olyan zsánertémákat hozott magával, mint az 1906-os *Orosz koldusasszony kéregető tállal* vagy a *Dinnyevő* (1907), hanem az orosz népi típusok és népi faragványok egyúttal stíluskereső munkájában is segítették. E sajátos barlachi stílus kialakulásában azonban e két összetevő mellett igen nagy szerepet játszott, hogy Barlach iparművészként kezdte tanulmányait. Az 1904. évi első berlini kiállításán is kerámia szobrokkal mutatkozott be. A kerámia műfajlehetőségei, az anyagszerűség elve is a sommázó, összefogó, lényegre szorítkozó formálást írták elő. Másik kedves anyaga, a fa, ugyancsak megfelelt e szűkszavú alakításnak. Bronzszobraiban is megőrizte e kerámiaihletésű stílust, a tömbszerűen zárt sziluettet, a belső nyugalmat, az ökonomikus mintázást. Barlach művészetének ereje épp ez a lehetőségeit és határait ismerő, homogén stílus.

Käthe Kollwitz naturálisabb Barlachnál, hiszen művei eszmevilága közvetlenül is a naturalizmusból nőtt ki. Gerhart Hauptmann *A takácsok* című drámája nemcsak grafikai sorozatát, első főművét, a *Takácsfelkelés* c. ciklust ihlette, hanem világszemléletét is befolyásolta. Kollwitz tehát a naturalizmus társadalomkritikai szárnyához kapcsolódott, ezért az ő útja is a későbbiekben szükségszerűen az expresszionizmus felé vezetett. Hiszen a XX. század első két évtizedében, az érlelődő forradalom, majd a háború éveiben a naturalista stílus nem volt elegendő az új életérzés tolmácsolására, indulatibb, expresszívebb, átkozódni is tudó forma kellett. Ezért Kollwitz háborúellenes metszetei, plakátjai és méltán híres, megkínzott arcú, drámai önportréi már a német expresszionizmus formajegyét hordozzák, jóllehet a naturalizmusra jellemző szentimentalizmus végighúzódott egész életművén.

Két, tiszteletre méltó etikai magatartás és művészi program bontakozik ki Barlach és Kollwitz együttes tárlatán. Sajnos a kiállítási terem lehetőségek nem tették lehetővé, hogy a két művész közvetlenül egymás mellé kerüljön, pedig úgy még inkább látszott volna a szellemi rokonság, a program megegyezése.

NÉMETH LAJOS

Szemle

Kolozsvári Grandpierre Emil: Változatok hegedűre

Grandpierre új regényét vegyes érzelmekkel fogadta az irodalmi közvélemény és — ha egyáltalán fölfigyelt rá — a kritika. Az önismétlés esett példáját látta benne, részben, mert az író néhány korábbi elbeszélésének motívumait, olykor bő passzusait is a regénybe szőtte (*Az eljegyzés mai módra* című kötetből), de főleg, mert e Változatok vezérmotívumaként is az író megkülönböztetett, sőt kizárólagos figyelmét hallotta ki a szexualitás iránt; úgymond, Grandpierre örömét leli az erotikus gerjedelem és a szeretkezés ábrázolásában, világrendjének ez a fő tengelye és egyetlen forgató nyomatéka, s ez az egyoldalúság eltorzítja a mű arányait, meghamisítja valóságképét. Ami az első ellenvetést illeti, az író más műveiben is rászolgált. Sose várta tétlenül, mint a sült galambot, az ihlet, az alkotásvágy szent pillanatát; fennen hirdette elszánt professzionalizmusát, szigorú diszciplínák szerint akarta az alkotás különleges lelkiállapotát magából kicsikarni, napi penzumként magára mért négy-öt oldal írással, amennyit, ha esik, ha fúj, teljesítenie kell. E munkamódszer természetes következménye a témák többszöri körüljárása, feldolgozása. Nagyregényének, a *Mérlegen*nek előmunkálataiból, majd „fölrobbanásából" például több ciklusnyi, sőt kötetnyi novella és elbeszélés született, egyik-másik valóban jobb is, mint az összefoglalás szándékával született mű. A *Változatok*nál azonban éppen fordított a helyzet. Ami az elbeszélésekben még esetlegesnek, anekdotaszerűnek hat, itt egy szilárd és zárt szerkezet építőkövévé válik, egy-egy motívum, helyzet tán veszít érzékletességéből, csattanósságából, ám annál többet nyer jelentésben, funkcionális súlyban és erőben.

Ami a második ellenvetést illeti, már a felületes olvasás is sarkalatosan elütő képet mutat. Hol van itt a Gajári Lacik szerelmi szabadossága, a Giró Karcsik életmohósága, a Csibrákyk titkolt és fülledt erotikája? Vélem, az író áldozata lett a személyét és egyes műveit körüllengő céhbeli legendáknak, az irodalmi élet inkább pletykákra, mint a művek argumentumaira támaszkodó beskatulyázásainak; mert a *Változatok*nál „aszexuálisabb", sőt, anti-szexuálisabb — merjem leírni?: aszkétikusabb — művet keresve se találhatnánk Grandpierre ouevre-jében. Szeretkeznek persze ebben a regényben is, de mániákusan, még a testiség örömétől is megfosztva, az ábrázolás pedig elszántan elidegenítő. Miféle szerelem lehet is az, melynek férfi hőse hol a lábujja közét, hol a fenekét vakarja, lábujja zacskóba kötött állat, háta, mint könyörgő fegyencé, aki úgy mászik a nőre, mint egy állat, leszédül róla, mint a nyúl, zabál, fújja a füstöt, arcán hályogos csodálkozás, krákog, szuszog és nyög — amint a regényben olvashatjuk róla. A nászágyból pedig dohszag árad, elnyűtt vörös pokróc fedi, melynek rojtjai a padlót söprik, a gyűrt lepedő alól kilátszó matracok szövetét rozsda eszi, s kibomlik belőlük az afrik, mint valami elpusztult növényzet. Magukra a szerelmi játékokra is — ha ezek még egyáltalán játékoknak nevezhetők — kínos emlékek, béklyózó társításoк, szagok és doh telepszenek. Legszelídebb változat még az első, ahol konyakosüveg csattan a falhoz, s az ital bűze betölti a szobát. Grandpierre negatív irányban fokoz: az utolsó epizódban, mely mélypont a szereplők életében és csúcspont a regény kompozíciójában, az előszoba mocskos padlójáról tápászkodnak föl a szerelmesek. Másutt a légyottra hívott férfi tévedésből és zavarában a nő virágos pongyoláját veszi föl, aztán „ott állt meztelenül, befáslizva a gátlásaiba, mint egy autóbaleset áldozata, akiből nem lesz többé egészséges ember".

Jó, lehetne mondani, a fordított szenvedély is szenvedély, s attól még Grandpierre a körön belül marad, ha most mindazt a fonákjáról mutatja, amit annakelőtte a színéről is látott. Ám a *Változatok* még ilyen fonák értelemben sem szerelmi regény. Jóllehet a nemi kapcsolat különleges helyet foglal el a hat szereplő életében, a nemiség fetisizálása világosan kitetszően őket és nem az írót jellemzi. Az írót inkább valami fagyos komorság, amivel jobb sorsra érdemes alakjainak tehetetlen rángását, magányukat, kiszolgáltatottságukat, kiürült életüket figyeli, s azt a — szerinte esztelen és hiábavaló — törekvésüket ábrázolja, hogy a szerelemben — *kizárólag* a szerelemben — keressenek föloldást. Teljesen egyértelműen vallanak

erről Grandpierre jelzői, alak- és miliőrajzai. A műteremlakásban a derűs színek dominálnak, akár ez lehetne a regény mennyországa, de ez az elysium embertelen, idegen: munkára, tartózkodásra jó, otthonnak alkalmatlan; komfortja teljes, valami mégis hiányzik belőle. És a többi otthonok? Nyúló, sűrűsödő némaságukkal, mely kiszorítja belőlük a levegőt, hunyorgó, sőt félrenyaklott csupasz villanykörtéikkel, piszkosan derengő fényükkel, félhomályukkal, melyben a konyhaajtó négyszögletű árnyékai rombuszokká roggyannak, mint valami elnagyolt börtönrács, s a kékeslilás árnyékok közt betegesen fehér az emberi arc; az ablak idétlenül tapad a falhoz, mintha tévedésből vágták volna bele; — otthonnak lehet-e ezt nevezni, vagy a másikat — még lejjebb ereszkedve — ahol ótvarosan mállik a festés, leprás a vakolat, zsírosan tompa a fény, olajosan fénylik a padló, kozmaillat és dohszag lep el mindent... E jelzők és képek a regény alaphangulatát adják meg, így kiemelve és sűrítve szinte zolai képet mutatnak, a grandpierre-i próza egész szövetében azonban eltérő a funkciójuk: nem a fizikai valóságot idézik meg, hanem inkább a zsákutcába került alakok kapcsolatára, életérzésére céloznak.

A regényalakok szextettje érzelmi életében és mizériáiban mind mélyebb tartományokba süllyed; az utolsó előtti epizód kádenciáját már a kontrabassz alvilági hangjai ellenpontozzák, hörgik és morogják túl. A zenei párhuzamot nem a cím, maga a regény diktálja. Grandpierre — pályáján tán először, s hegedűművész hősnőjéből kiindulva — tudatosan zenei analógiák szerint építette föl a *Változatok*at. A hat regényalak *egyetlen téma* önálló tételekké alakított variációit játssza végig. E téma cselekményi része: Renáta, a fiatal, reménydús hegedűművész öngyilkos lesz, s barátai tehetetlenül várják a kórház folyosóján, hogy meg lehet-e menteni az életnek. A regényt ez a kép fogja keretbe. De szó sincs a „visszapergetés", az emlékidézés konvencionális logikájáról. E cselekményi sablon nem több, mint az olvasó könyv-emlékeire való hivatkozás: néhány akkord idézet az efféle „öngyilkos"-regények szokott motívumaiból, hogy aztán a rákövetkező variációkban mind messzebb kanyarodjék ettől az alapdallamtól a szerző. Az egyes tételeket ugyanis tetszőlegesen vágta ki a szereplők múltjának bizonyos részleteiből; önkényesen is, abban az értelemben, hogy a következő epizódoknak semmi közük sincs a szereplők szubjektív emlékeihez, de az „oknyomozás" szokott logikájához sem. Az időrend ugyancsak fölbomlik az egyes epizódok között, bár azokon belül az író ragaszkodik az objektív ábrázoláshoz; pontosabban: annak minuciózus leírásához, ami ezeken az egységeken belül szereplőivel és szereplőiben történik. Maguk az epizódok azonban egy egységes szövetből kivágott metszetek, különböző „elvek" szerint megszerkesztett vetületek, s a művet ezeknek a szemléleti „elveknek" egymásból következése kapcsolja szoros egységbe.

Mi az, ami ezt a kompozíciót föltétlenné teszi, szükségszerűségét igazolja? Egy enigma, egy józan ésszel fölfoghatatlan szerelmi viszony kifejlődését követhetjük nyomon — illetve egyes fázisairól kapunk egymást fokozó képeket — párhuzamosan a mindinkább fokozódó — s végül egyetlen mondatban kicsapódó — erőfeszítéssel, e rejtély megoldására. Ez az erőfeszítés azonban nem logikai, hanem esztétikai síkon folyik, *nem magyarázatra, hanem revelációra tör*, amint ama bizonyos mondat is csak egy megoldás a sok közül, melyek a regényben tételesen el sem hangzanak, valószínűleg azért, mert megfogalmazhatatlanok, vagy mert az író számára alárendelt jelentőségűek. Mielőtt azonban idéznénk ezt a mondatot, a kritikus „lineáris logikája" szerint próbáljuk összefoglalni Renáta, a szerencsétlen hegedűművész történetét.

Beleszeret Walterbe, egy gusztustalan, eszeveszett alakba, aki azonban „állati szekszi", amellett kirúgott színész, szentképfestő, valószínűleg házasságszédelgő, zsaroló és selyemfiú is, aki a női önfeláldozást durvaságokkal, ütlegekkel és lelki torturákkal sarkallja és viszonozza. Vagyis szabályos „szado-mazochista" viszony gyötrelmeit éljük át, ebben őrlődik föl Renáta. Ha a *Változatok* csupán e kapcsolat változatait adná, semmivel se volna több polgári tucatregénynél, s az elmaraszta ló vélemények is helytállóak lennének. Renáta azonban *művész*, Walter pedig *dilettáns*, nemcsak a szó mesterségbeli értelmében, hanem egész létezésmódjában. Walter dilettáns, mert nem ura önmagának, képtelen szembenézni valóságos helyzetével s önsajnálatában balsorsát azokon torolja meg, akikkel kapcsolatba kerül. Démoni alakká nő a regényben. Végletes, eltúlzott vonásaival egyedül áll Grandpierre életművében, legföljebb a *Nagy ember* ostoba filmcézárával, Gazsival tart távoli rokonságot. Irreális figura lenne, ha a regény kompozíciójába nem épülnének bele szervesen ezek a felfokozottan disszonáns vonások, de ezen túl Walter egész magatartása súlyos, az írói

mondanivaló vonatkozásában is esszenciális jelentést sűrít. Azért kell ilyen calibani figurává nőnie, hogy a mesterien előkészített, s a regény végefelé mintegy mellékesen odavetett mondat mindent meghatározó, az egész művet átvilágító erőt kapjon: „*A tehetségtelen még annak árán is kinyírja a tehetséget, ha maga látja kárát, ha éhen vész, ha beledöglik, akkor is.*"

E mondat kulcsára jár az egész regény. Walter primitív agyafúrtsága, tehetetlen erőszakossága, eszeveszett szadizmusa nem valamilyen freudista titok: azt teszi Renátával, amit durvábban vagy finomabban, személyes viszonylatokban vagy társadalmi méretekben a tehetségteleneknek tenniök *kell* a tehetségesekkel, a saját jól felfogott érdekükben, akár felismerik ezt az érdeket, akár ösztönösen határozza meg a tetteiket.

Ezt a levezetést cáfolhatatlan bizonyossággá teszi a regény egész struktúrája, melynek stilisztikai vonatkozásait (a szerelem ábrázolásában) előzőleg már megkíséreltem vázlatosan összefoglalni; ám az egyes tételek, részepizódok, párbeszédek, hangulatok is e mondat felé épülnek. Az első fejezet az öngyilkosság fölfedezése; egy balsejtelem fokozódása, holott még senki, csak az olvasó tud bizonyosat; a céltalan ide-oda futkosás, mialatt Renáta már mérgezetten fekszik a lakásán, s maga ködösítette el hollétét; Walter föltűnése, Renáta „ésszerűtlen" viselkedésének felbukkanó emlékei; a festő Géza hidegsége, Kornél, a volt vőlegény ügyefogyottsága, és így tovább: intonálva az egész regény. A második fejezet a hivatásos festő és Renáta „szürke" kapcsolata: a professzionalizmus és impulzivitás párviadala — ettől a „kiszámítottságtól" menekül Renáta a Walterral való esztelen szerelem örvényébe. És Walter a másik szeretőjét „csak" megzsarolja, csak profi-nőcsábász, amikor vele van, — a maga szempontjából tehát ésszerűen jár el. Annál kevésbé Renátával szemben, akit hol esztelen robotra kényszerít, mert egy művésznek gyakorolnia kell — vagyis voltaképp a professzionalista festő elveit, a „diszciplínát" fokozza képtelenné —, hol pedig a legváltozatosabb módokon vet gáncsot Renátának, mikor az a *siker* közelébe jut. Nem valami kiszámított, ördögi machináció tehát, amit Walter csinál, hanem a dilettáns — az avatatlan! — esztelen lázadása; — és győzhet, mert bár mindenki ellene van, voltaképp minden *erő* az ő szövetségese, még magában Renátában is. A *káosz*, mely Walter alakjában inkarnálódik, a spontaneitása, a kiszámíthatatlansága miatt örök veszély, örök lehetőség, — ezernyi tényezőből szívja erejét —, a regény világos utalásaiból kitetszően az elmúlt évtizedek hamis hiteiből s tovább bomló maradványaiból is.

A problémafölvetés jogosságát és jelentőségét bajos tagadni. A dilettantizmus elhatalmasodása nemcsak a művészetet fenyegeti: a társadalom egész organizmusára is mérgező. Grandpierre ott válik tanácstalanná és kiszolgáltatottá, ahol a tehetség ellenállásának, önvédelmének és önkifejtésének forrásait és föltételeit kellene kibontania. Ebben a tekintetben a műveire „telepedő ólmos köd", amit vagy három évtizede Kardos László kárhoztatott, a *Változatok* szemléletét is jellemzi, pedig ez a műve pályáján a legvilágosabb kompozíciójú, bölcseletileg is a legmesszebbre merészkedő *regény* — két önéletrajzi alkotását, a *Tegnap*ot és a *Szabadság*ot persze nem számítva. A *Nagy ember* tehetetlen intellektuelljének, Miklósnak a kiszolgáltatottsága és Renáta sodródása között nehéz látni a különbséget — legföljebb a művészi megvalósítás magasabb szintjében, tömörségében, megnövekedett erejében. Miklós bukásában jókora része volt az előretörő fasizmusnak, s Grandpierre hajlamos rá, hogy Renáta tragédiájáért őt magát inkább tegye felelőssé — a bizonytalanságát, impulzivitását, már-már nimfomániás vonzódását Walterhez. Erre céloz az egyik szereplő fejtegetése is, mely alkalmasint az író ítéletét tartalmazza: „Tehetség? Tehetsége, barátom, mindenkinek van.... Tehetség olyan sok van, hogy Dunát lehetne rekeszteni velük. S mi lesz ebből a rengeteg tehetségből? Egy-két kivétellel elsikkadnak... *A tehetség nyersanyag.* Az olyan gyémántot, amelyet nem lehet szabályos alakúra csiszolni, megette a fene. Mechanikai használatra kell befogni." A tehetség — Grandpierre szerint — diszciplína. Renáta nem a nimfomániája miatt vész el, hanem mert képtelen „megszervezni" önmagát. Lelke egy felében ő is dilettáns marad, ezért veszít csatát Walterral szemben. Grandpierre azonban maga is kételkedik e summás ítéletben, mely voltaképp regénybeli alteregójának, a festő Gézának életvitelét igazolja, de a művészi egzisztencia titkához nem visz közelebb. Hiszen mi a különbség a „szabályos alakúra csiszolt gyémánt" és a mechanikai használatra befogott között — ha emberekről, sőt művészekről van szó? Lehet-e egy művészt, egy alkotó embert „szabályos alakúra" csiszolni? A diszciplína csak egyik — jóllehet nélkülözhetetlen — tényezője a tehetség kibontakozásának.

Mindezt nem azért fejtegetem, hogy Grandpierre-rel vitatkozzam, hanem hogy a regényadta válasz megoldatlanságait feltárjam. Hiszen e könyvben nemcsak Renáta az áldozat, hanem a többiek is — még tán Walter is, akinek az üldöztetéseivel kapcsolatos hazugságai valószínűleg inkább önigazoló túlzások, mint hazugságok. De áldozat a festő, aki élete gazdagságát áldozza föl műveiért, a „diszciplínájáért", s kérdés, értelmesen-e, hisz sem ő, sem az író nincs nagy véleménnyel rendelésre készült alkotásairól; áldozat Olgi, aki senkit sem tud tyúkanyó-szeretete melegébe vonni, Ditta, a mérnöknő, aki jól megszervezi az életét, mégis kénytelen kitartani Waltert, ha társra vágyik, Kornél, az ügyefogyott tisztviselő, aki nem a kívánt Putifárnénak lesz a Józsefe. A szereplőkre rátelepszik a múlt, mint a regénybeli Budapestre a Vár ötvenes években tervezett kupolája, mint a tehetségtelenség messze látszó szimbóluma, félszegen idétlen „szobrocsaival" a jelenbe tolakodva.

A diagnózisnak önmagában már tartalmaznia kellene a kúra elemeit. A *Változatok*ban még halvány utalás sincs erre; megkapóan őszinte és elragadóan artisztikus foglalata az írói tanácstalanságnak, az alig titkolt keserűségnek, az élet elsivatagosodása miatt. A kritikus nem teheti meg, hogy ne célozzon ennek föltételezett szemléleti okaira, bár ezzel kihívja egy más irányú beskatulyázás veszélyét, mint amire a bevezetőben céloztunk. Grandpierre vidám és elszánt kartéziánus volt, s hol gúnyolódva, hol visszahőkölve, hol sztoikus derűvel szemlélte a személyiség és a társadalom nem racionális tendenciáit, pontosabban azokat, amelyek nem fértek el *ennek* a racionalizmusnak a hálójába. Tény-voltukkal számolnia kellett, így például a szerelmet, mely tudvalévően nem értelmi megfontolások szerint működik, a puszta testiséggel vagy a vak ösztönélettel pályája kezdetén azonosítania. A *Változatok*ban voltaképp leszámol a szexuális felszabadulással, mint lelki bajainkra egyedül üdvözítő megoldással, amit Csibráky doktornak még javasolt. Renáta már azért vész el, mert nem képes a lemondásra. Az eredmény egy paradoxon: epikureista aszkézis, akárcsak Sarkadi önimádat nélküli egocentrizmusa. Az *Oszlopos Simeon* azonban kezdi azzal, ami a *Változatok*ban megoldásként fölsejlik.

Mindennek bővebb kifejtése és nyomon követése szétfeszítené e recenzió kereteit. Szerintem azonban a *Változatok* e — nem esztétikai természetű — megoldatlanságok ellenére is jelentékeny regény az író pályáján s annak az irányzatnak jelenében is, amelyhez Grandpierre-t kapcsolni szokás. A föllazulással, önismétléssel és lektür-ambíciókkal, a lagymatag és szenvelgő moralizálással szemben, mely sajnos általános jelenség e körön belül, (s melynek szerzőnk is olykor engedményeket tett) — a *Változatok* erőteljes karakterrajzai, szigorú kompozíciója, egyáltalán a benne manifesztálódó írói küzdelem és fegyelem: e regényt kiemelkedő fegyverténnyé teszik.

(Magvető, 1967)

B. Nagy László

Truman Capote: Hidegvérrel

Aki már ismeri Truman Capote magyarul is megjelent első kisregényét *(Más hangok, más szobák;* 1948), az meg fog lepődni a *Hidegvérrel* elolvasásakor. A két mű ugyanis két világ és két stílus. Pedig nincs itt semmi ellentmondás. Csupán az történt, hogy a magyar könyvkiadás véletlene — vagy okos válogatása — Capote útkeresésének egy-egy fordulópontját találta meg. S ha már erről szólunk, hadd említsük meg, hogy a két regény között lefordított hosszabb elbeszélése, az *Álom luxuskivitelben (Breakfast at Tiffany's;* 1958) is egy közbeeső állomás jelzője.

Az első regény egy csapásra világhírnevet szerzett a csodagyerekként ünnepelt, akkor huszonhárom esztendős fiatal írónak. Valami olyasmire talált rá, amit éppen az ő indulásakor várt a kor. Úgy látszott, a nagy témát, a második világháború élményeit már előtte kimerítették (Saroyan, James Jones, Irwin Shaw, N. Mailer stb.), a hidegháborús légkörben pedig a „közélet témái" egyébként sem játszhattak jelentős szerepet. Capote első témája átmenetileg kivezető utat sejtetett a válságból. A *Más hangok, más szobák*ban Salingerhez hasonlóan a gyermekkor emlékvilágába fordul vissza, a felnőtté válás folyamatát vizsgálja. Sokszor idézik I. Hasszan megállapítását: „e két íróval valami új indult el az amerikai irodalomban, amely jelentőségében

csak a húszas évek irodalmi fellendüléséhez mérhető". Ez így kategorikus megállapításnak látszik, de az egész tanulmány, melyből idéztünk, címével és gondolatmenetével a meggyőző indoklást is kifejezi. *Radical Innocence* — radikális ártatlanság — mondja a cím, s arra utal tömören, hogy ez a gyermeki világ, ártatlan álomhangulat — tiltakozás. A témához illő gyengéd hang mindkét írónál komor felismerést takar: a gyermeki világ ártatlansága élesebb kontraszttal mutatja a felnőtt élet álságát, bűneit, és egyben egyetemes szférába is emeli azokat. Capote művében mintha a thoreaui álom tűnne fel ismét: kivonulás a társadalomból a természetbe, a magányba. Költői és misztikus világot ábrázol, mely a mesékhez hasonlóan felülemelkedik a való életen, s mégis a körültapintható valóság, a faulkneri Dél része. Úgy látszik azonban, hogy ez az írói gesztus csak ideig-óráig lehetett igazán nemes. A később visszatekintő angolszász kritika — pl. M. Cowley — az induló Capote-ot is ahhoz a második világháború utáni prózaíró generációhoz sorolja, amely figyelmen kívül hagyja a társadalmat, politikát és történelmet. Az író nagy belső tartalékaira vall, hogy a kritikától függetlenül maga is felismerte első útszakasza veszélyeit: a valóságtól való elszigetelődést, az üres pátoszt és lírát. Egyik visszaemlékezésében már második regényét, mely a *Más hangok, más szobák* témájából és hangulatából nőtt ki, hamisnak minősíti: „csak az egyén által kialakított ‚magán-világot' lehet ábrázolni ezen az úton" — mondja róla. S úgy látszik nemcsak felismerte a forduló szükségességét, hanem le is vonta a szükséges következtetéseket. Az „én" világát maga mögött hagyja, és nagy intenzitással a „mi" világunk felé fordul. Az *Álom luxuskivitelben* című pikareszk kisregényében még felfedezhető ugyan a gyermekvilág iránti nosztalgia, kora Amerikájának valóságát azonban már közvetlenül ábrázolja, s szimbolikáját realista megjelenítés váltja fel. A *Hidegvérrel* pedig már nem tapogatózás, hanem határozott előrelépés az új úton. A határozottságot voltaképpen nem is képes kifejezni az elkoptatott jelző. Többet mond a száraz műfajmegjelölés, melyet az alcím fogalmaz meg: „hiteles beszámoló egy többszörös gyilkosságról és következményeiről". A gondolat, hogy riportregényt írjon, már 1954 óta foglalkoztatta Capote-ot, s ismert riportjai — Marlon Brandoval és a „Porgy és Bess" társulat moszkvai szerepléséről — a még megfogalmazatlan riportregény előtanulmányai. A nagy téma 1959-ig váratott magára. Akkor olvasott Capote a *New York Times*ban a Clutter-gyilkosságról: Richard Hickock és Perry Smith kiirtottak egy köztiszteletnek örvendő farmercsaládot: Herbert Cluttert, annak feleségét és két gyermekét. A hosszas kutatómunkából kinőtt regény a hidegvérrel elkövetett gyilkosság körülményeit, a tettesek menekülését és elfogását írja le, valamint a hosszan húzódó törvényszéki eljárást, és annak befejezését: a hidegvérű bűnösöket a kansasi állami börtönben hidegvérrel felakasztják.

A regény *cselekményének* középpontjában tehát társadalomellenes tett áll, de a *mondanivalóban* ez sokkal gazdagabb jelentést kap. Egy történetileg korábbi korszakban Hemingway első novelláiban azt fogalmazza meg, hogy „gonosz világunkban nincs se szerelem, se irgalom, se könyörület, se igazság", s az élet brutális. Egy ideig ennek a brutalitásnak a felmutatása egyetlen eszköze. A kiindulópont azonos Hemingwaynél és Capote-nál: egy brutális világban a brutális reakciók úgy függenek össze, mint az egész és a rész. Ezért kap oly nagy hangsúlyt a végzetszerű erőszak és az indulatos cselekvés Hemingway korai műveiben. Capote új regénye, mintha Hemingway gondolatmenetét folytatná.

Hősei, vagy inkább anti-hősei, Dick és Perry ennek a brutalitásnak nemcsak megtestesítői, hanem áldozatai is, azt a hőstípust képviselik, amelyet a fentebb idézett I. Hasszan „lázadó-áldozatnak" nevez. Külső deformálódásuk — mindketten súlyos balesetet éltek túl — groteszk jelképei a belső torzulásnak. Mindketten a társadalom perifériájára sodródtak, s ennek logikus következménye, hogy a valósággal való kapcsolatuk fellazulhatott. De miért vezet ez gyilkossághoz, hiszen az emberek többsége még rendkívüli provokációkra sem reagál gyilkos kitörésekkel? Jelen esetben sem a rablási szándék vezet gyilkossághoz — hiszen mindössze 40—50 dollárt zsákmányolnak —, az indulatos dühkitörés inkább a szituációra vezethető vissza. Perry és Dick tettükig teljes mértékben ki volt szolgáltatva a társadalom erőinek, s amikor olyan helyzet alakult ki körülöttük, amelyben ők kerültek felül — amint a regény elmeorvosa megfogalmazza — „egy futólag ismert vagy akár teljesen ismeretlen személy is elveszthette a szemükben ‚valóságos kilétét', és könnyen azonosulhatott valamilyen tudat alatti traumatikus szituációban szereplő személlyel. A ‚régi' konfliktus újból feléled, és az agresszív energia pillanatok alatt gyilkos méreteket ölthet."

A maga módján Perry is hasonlóan magyarázza értelmetlen gyilkosságát. „Nem azért csináltam, mintha valami bajom lett volna Clutterékkal. Sose bántottak. Mások ellenben igen. Mindenki, akivel csak találkoztam életemben. Lehet, hogy éppen Clutteréknak rendeltetett, hogy mindnyájukért megbűnhődjenek". Az áldozatok a jólétet, kiegyensúlyozott, „normális" és konformista életet képviselték, míg a gyilkosok élete: „vigasztalan, szánalmas, magányos vándorlás volt, egyik délibábtól a másik felé." Sokértelmű krimi-történetük olyan szimbólum, melyben az általános jelentést az egyén és helyzete közötti viszony mély pszichológiai elemzése hordozza. S Capote nem csupán elemzése távlataival utal mondanivalója társadalmi érvényére: jellemző, hogy hőseinek történetével egyidejűleg is számos hasonló, értelmetlen gyilkosságot talál szűk vizsgálati körében. Így válik a *Hidegvérrel* az „amerikai álom" és az azzal szembeforduló indulatos torz tagadás klasszikus rajzává.

A gyilkosok elnyerték méltó büntetésüket, hiszen „soha senki nem érdemelte ki úgy a halálbüntetést, mint ebben az esetben". Az ítéletben azonban mégsem talál megoldást sem az író, sem az olvasó. Capote-ban nincs filantrop szánalom, elégedetlenség és kétség olvasható ki soraiból. Hemingway az élet brutalitásának felmutatása után megtalálja azokat a hősöket, akik már szembeszegülnek ezzel a brutalitással, s keresik az ehhez szükséges emberi értékeket és magatartásformákat. Ő tehát — ha elvontan is — ebben kiútra talál. Capote keserűbben fogalmaz: az ő regényében hiába keressük azokat a férfiakat, akik — ha más nincs — a helytállás, a küzdés, a hűség erényeinek kiküzdésével fejezik ki: „az ember nem arra született, hogy legyőzzék". De Capote vizsgálatának eredménye azért komorabb, mert közelebb marad az élet közvetlen valóságához; a brutalitás látványa sokkal erősebben köti, semhogy át tudjon lépni a hemingwayi „kódex-hősök" elvontabb világába.

Vállalkozásának sikerét természetesen nemcsak a jó elemzés biztosítja, hanem a pontosan illeszkedő stílus is. Sikerült elkerülnie azokat a buktatókat, melyeket nyersanyaga magában rejt: nem marad rabja a kriminek. Regénye mindvégig megtartja az indító képsorok izgalmát, anélkül, hogy rutinossá válna. A krimi legolcsóbb hatású eszközét, a poentírozást mindvégig elutasítja, s még azt is megengedi magának, hogy a regény poenjét „lelőjje", hiszen a filmszerű módszerek — a szimultán cselekmény, vágás és montázs — a tragikus kifejlést eleve elárulják. Tudjuk, hogy gyilkosság készül: „Nancy előkészítette a ruhadarabokat, amelyekben másnap délelőtt templomba akart menni... Később ebben a ruhában temették el." Egy szabvány krimi a gyilkosok elfogásával végződne, ez a regény viszont itt kezdődik: a bírósági eljárás pontos megjelenítését és kommentálását foglalja magában.

Fentebb azt írtuk, hogy a *Hidegvérrel* már nem szimbólum, hanem olyan pszichológiai rajz, melynek távlata, jelentése van. Ez stilisztikai megfogalmazásban azt jelenti, hogy az író a dokumentumokra bízza mondanivalóját. Capote szerint is regénye: *tényregény*. Alapja a személyes beszélgetés, a jegyzőkönyvek, a bírósági ítélet stb. felhasználása. De — bár az alakok saját nevükön szerepelnek benne — mégsem tekinthető olyan dokumentumnak, mint pl. Waller *Kidnap* című regénye (a Lindbergh-ügyet dolgozza fel) vagy Mark Lane *Elsietett ítélete*. Dokumentum, s mégsem az, mert gondosan felhasználja a klasszikus regények jellemábrázolási technikáját. A történet hősei dokumentum-alakok, akik azonban a regényben tudatos írói szerkesztés révén válnak valóban élővé. Az író látszólag alig formálja nyersanyagát, de vágásaival, csoportosító munkájával és olykor nyíltan vállalt kommentárjaival olyasmit mond el, amit a pusztán jogi szabályokhoz igazodó vizsgálat még sejtetni is képtelen. Perryt például úgy jellemzi, hogy egyre nagyobb átmérőjű koncentrikus köröket ír le: Perry visszaemlékezéseiből, az apa és nővér leveleiből, a börtönigazgatóság véleményéből, majd Perry önvallomásából lép elő a regényalak.

Capote nyelvében is alkalmazkodik új vállalkozásának szelleméhez. Korai műveinek szürrealista képeit nem olcsó köznapisággal váltja fel, hanem a pontosan rögzített mindennapi beszéddel.

Lionel Trilling szerint „tulajdonképpen egy írónak sem sikerült valami eredetien újat adni korunk Amerikájáról". Philip French, Capote egyik angol kritikusa visszájára fordítja Trilling állítását: „az utóbbi években senkinek sem sikerült az amerikai valóság olyan aktuális problémáját bemutatni, mint Truman Capotenak." Úgy érezzük, igaza van.

(Európa, 1967)

F. Molnár Magda

Geneviève Tabouis: Elsodort diplomácia

A diplomáciatörténet legizgalmasabb olvasmányai közé tartozik ez a könyv, pedig szerény alcíme — „*egy újságírónő megfigyelései*" — nem ígér túl sokat. Tengernyi vallomást és emlékiratot olvashattunk már a második világháború előzményeiről, Geneviève Tabouis könyve mégis egyedülálló helyet foglal el közöttük. Rangját azzal vívja ki, hogy megbízható jólértesültsége úgy párosul élvezetes stílusával, hogy sem a száraz dokumentálás, sem az újságírós bőbeszédűség nem kísért benne sehol. A kiváló francia újságírónő a két világháború között jelen volt a világpolitika majdnem minden jelentős diplomáciai eseményénél. Részvétele nem szorítkozott a krónikás tétlen szemlélődésére, állásfoglalása cselekedeteket hívott életre, tevékenyen alkotta a közvéleményt, és volt eset, hogy kormányokat buktatott meg.

A könyv „meséje" 1919. június 28-án délután 3 órakor kezdődik, amikor Clemenceau belép a versailles-i palota Tükörtermébe — és 1939. szeptember 2-án hajnalban ér véget, amikor a Quai d'Orsayra megérkezik a lakonikus távirat: „A németek benyomultak lengyel területre." Ami e két dátum között történt, az ma már részleteiben is jól ismert. E könyv sem lebbenti fel súlyos titkokról a fátyolt, mégis felismerésekre vezeti olvasóját, mert vizsgálati módszere eltér a szokványostól. Nem a társadalomtörténet tükrében vizsgálja a diplomácia történetét, hanem a diplomácia tükrében a társadalomtörténetét. A személyiség szerepének túlzott lebecsülése ugyanolyan egyoldalú történelemszemlélethez vezet, mint a szükségszerűség semmibe vétele. Tabouis könyve meggyőzően bizonyítja, hogy a történelmi folyamat determináltsága mindig a cselekedetek viszonylag széles mezejét hagyja szabadon, és ezen belül nem mindegy az sem, hogy milyen személyi kapcsolatai vannak egy nagykövetnek, milyen lélekjelenléttel bír egy külügyminiszter, és milyen szónoki képességekkel rendelkezik egy miniszterelnök. Ezt érzékelteti a könyv, amikor személyi közelségbe hozza Briand-t, Stresemannt, Titulescut, Barthou-t, Lavalt, Litvinovot, Azanát, Papent és e két évtized megannyi vezető diplomatáját. A könyvet olvasva itt is, ott is önkéntelenül vetődik fel a „*mi lett volna, ha*" talán értelmetlen, de semmiképpen sem haszontalan kérdése, hiszen e kérdés nyomán mélyül el az egyes ember felelősségtudata.

Geneviève Tabouis nem kommunista, még csak nem is szovjetbarát. Szemléletmódja a francia polgárságé, őszintén vállalva ennek minden következményét. Éppen ezért döbbenetes az a csöppet sem hízelgő kép, ami könyvében a francia politikáról kibontakozik.

E politikát egyszerre határozta meg a félelem és az étvágy: a francia polgárság páni félelme a talpraálló Németországtól, — másfelől pedig az a vágya, hogy kezébe kaparintsa az európai kontinens irányítását. Erre a szerepre azonban Franciaországnak ekkor már sem gazdasági, sem katonai ereje nem volt. Maradt tehát egyetlen eszköznek a diplomáciai szappanbuborék-fújás, a cselszövés és taktika. Megpróbálták felhasználni Olaszországot az angol érdekek ellen, Angliát Németország ellen, Németországot a Szovjetunió ellen, a Szovjetuniót a maguk védelmére. És Anglia közben ugyanezt tette ellenkező előjellel. Mindketten ide-oda labdáztak a kis országokkal, és krokodilkönnyeket sírtak a Népszövetségben a békéért. A könyv jól dokumentálja, hogy Hitler miként fordította a maga javára az angol—francia viszálykodást. 1936. március 7-én aztán megpecsételődött Európa sorsa, Franciaország ekkor szalasztotta el az utolsó lehetőséget a német militarizmus megfékezésére. Hitler ezen a napon vonult be csapataival a locarnói szerződés értelmében demilitarizált Rajna-vidékre, a katonailag ekkor még erősebb Franciaország pedig az ujját sem merte mozdítani. Tabouis drámaian írja le azt a beszélgetést, amely Fritsch vezérkari tábornok és Hitler között folyt le a bevonulás előtt:

„— A teljes reorganizálásban levő német hadsereg nem kész még a háborúra. Egymagában a francia haderő is sakkban tudja tartani. Félő, hogy Franciaország azonnal visszaüt; a francia határmenti csapattestek német területen lesznek, mielőtt a birodalom előőrs-egységei elérnék Kölnt — ez Fritsch tábornok véleménye.

— Sajnálattal kell közölnöm önnel — vág vissza Hitler —, hogy értesülései nem helytállóak. Ha azt mondták önnek, hogy a francia haderő fegyvert fog, úgy önt félrevezették. Én nagyon jól tudom, hogy Franciaország nem fog mozdulni, és mi tökéletesen nyugodtan operálhatunk. Még lőszert sem kell adnia a katonáinak, mert egyetlen puskalövésre sem lesz szükség.

Fritsch még mindig nincs meggyőzve, és megkérdezi:

— És ha mégis támad Franciaország?

— Ha Franciaország aznap este reagál, mikor mi bevonulunk a Rajna-vidékre, akkor én öngyilkos leszek, ön pedig kiadhatja a visszavonulási parancsot."

Pár nappal később aztán Titulescu joggal kérdezhette a francia külügyminisztertől: „— De hát hogy fogja Franciaország megvédeni a távoli szövetségeseit... Hiszen még saját magát sem védi meg!" Európa kis népei e naptól kezdve kiszolgáltatva álltak sorban a vágóhídon.

Tabouis könyve irodalomtörténeti adalékokat is tartalmaz. Egyik főszereplője ugyanis a francia külügyminisztérium kabinetfőnöke, Alexis Léger, akit Saint-John Perse néven jobban ismerünk. Lassan hömpölygő verseiben a világegyetem időtlen szépségét és nyugalmát keresi; szereplői: távoli óceánok, egzotikus növények, méltóságteljes állatok és a gyermekkor ködös álomvilága. Itt most mint gyors eszű politikust, éles látású diplomatát ismerjük meg, aki csupa ráció és praktikum, a sok illúziót kergető, álmodozó államférfi között ő a józan hétköznap. Talán másképp alakult volna Európa sorsa, ha felettesei jobban megfogadják a tanácsait.

(A könyvet *Széll Jenő* fordította.)

(Kossuth, 1967)

KENYERES ZOLTÁN

Tájékozódás

A Nemzetközi Italianisztikai Társaság VI. kongresszusa

Budapest—Velence, 1967. október 10—17.

A Nemzetközi Italianisztikai Társaság, amely megalakulásakor — 15 évvel ezelőtt — az olasz nyelvvel és irodalommal foglalkozó tanulmányok művelését tűzte ki céljául, jól és helyesen cselekedett, amikor a kongresszus helyéül Budapestet választotta, mint arra az egyik vendégprofesszor utalt. Mert Budapest — mint mondotta — olyan ország fővárosa, amely jövője építése mellett sem feledkezik meg nemzetközi múltjáról; nemcsak nagy gonddal és szeretettel ápolja hagyományait, hanem nagy erudícióval kutatja is.

A kongresszus, amelynek szervezésében a Magyar Tudományos Akadémia, a Művelődésügyi Minisztérium, a Kulturális Kapcsolatok Intézete és a Magyar UNESCO Bizottság is részt vett, mintegy 200 tudóst látott vendégül 25 országból, 72 egyetem és tudományos intézmény képviseletében. A megvitatásra került téma széles körű érdeklődésre tarthatott számot: az olasz romantika és nemzetközi kapcsolatai.

Az első napon, az ünnepélyes megnyitó után a romantika néhány általános elméleti kérdésének megbeszélése volt napirenden, délelőtt hangzottak el az előadások, délután pedig az ezekhez kapcsolódó vitákra került sor. Northrop Frye módszerében új, anyagában igen alapos előadásával *(A romantikus mítosz)* indult a tudományos ülésszak. A kanadai egyetemi tanár a „romanticismo", mint történelmi és kulturális kategória meghatározása során — elégtelennek és korszerűtlennek ítélve a korábbi kutatásokat — szükségesnek látta a romantika alapjaiig — mint mondotta, „a lényegig" — ható vizsgálódást. Így jutott el elemzései során a mítoszokig. Minden irodalom gyökerei sajátos kultúrából táplálkoznak, ezt azonban egy speciális és egyedi mitológiai struktúra bizonyos korlátok közé szorítja. A mitológiai struktúra, azaz a mítoszok struktúrája mindazt a képanyagot, fogalmat stb., az alapot tartalmazza, állapítja meg Frye, amelyet egy meghatározott társadalom alkotott magáról, múltjáról, sorsáról vagy jelenéről. Frye előbb a preromantika, majd a romantika mitológiai struktúráját elemzi, mindkettőt négyes síkra bontva. Bizonyításul a nyugateurópai, elsősorban az angol irodalmat használja, amely — már a módszertől függetlenül — önmagában is túlságosan egyoldalúvá teszi a képet. Mintha azt vallaná: „Quod non est in actis, non est in mundo": ami nincs az angol romantikában, az nem említésre méltó.

Tetszetős, színes előadása ezzel a romantikának egyik — az angol irodalomban valóban kevésbé érvényesülő — legfontosabb elemét, a „processo storico"-t, a történetiséget sikkasztotta el, még ha néhány alkalommal utalt is rá.

Frye előadásának kiegészítését, egyoldalúságának korrigálását Szauder József végezte el, amikor korreferátumában a magyar és a kelet-európai romantika-mozgalomnak árnyalt elemzésével megrajzolta a nyugat-európai romantikától eltérő, azt színező és kiteljesítő vonásait. Szauder jogosan nehezményezte, hogy az előadó „a romantikát bezárta a képek mítoszába".

A második főreferátum, amely válaszként szorosan az olasz romantikához kapcsolódott, Kardos Tiboré volt. *A cselekvés romantikája* a 18. és 19. századfordulótól kezdi történeti elemzését az új romantikus életérzés és világfelfogás szempontjából, amely az olasz irodalomban a cselekvő ember, a nemzeti hős, a forradalmár, a társadalmi-nemzeti elkötelezettségű író, a vátesz költő („scrittore-tribuno") alakjában jut kifejezésre. Kardos szuggesztív és lendületes előadását a gondolat és a cselekvés korrelatív tényezőire építette, a nagy magányossal, Alfierivel indította és Foscolo, majd a Giovine Italia, Mazzini, Manzoni majd Garibaldi alakján keresztül mutatta be az olasz romantika fejlődésvonalát. Módot talált arra is, hogy kiemelje a két irodalom párhuzamait és magyar vonatkozásait, Petőfi költészetének idézésével (Folco Tempesti fordításában), amely a külföldi vendégek körében is nagy tetszésre talált, a magyar forradalom nagy költőjén keresztül a magyar romantika számos vonására is felhívta a figyelmet.

A második napon az olasz romantika nyelvi problémái, majd az egyes nagy alkotók Foscolo, Leopardi, Manzoni, Nievo és a romantika kapcsolatának megvitatására került sor. Alessandro Manzoni és a romantika kapcsolatát a bolognai professzor, Ezio Raimondi világította meg módszerében igen tanulságos előadásában. Manzoni munkásságát — még a művek elemzése előtt — az európai romantika íróival és elméleteivel vetette össze, azt vizsgálva: mikor és miért fordult az olasz író kortársai és nagy elődei felé?

A következő napokon került szóba az olasz romantikának az angol, a francia, a német és a spanyol romantikával való kapcsolata. Peter Brand (Edinburgh) előadása számunkra is sok újat adott, amikor a magyar romantika kedvelt szerzőjének, Byronnak, valamint az ossziáni daloknak az olasz vonatkozásait és itáliai népszerűségük okait boncolgatta. A kelet-európai népek romantikájának és az olasz romantikának a párhuzamait, az olasz szabadság-költőknek hazai visszhangját, az olasz romantika inspirációit szovjet, lengyel, csehszlovák, román, szerb-horvát és szlovén tudósok ismertették. A magyar és az olasz romantika kölcsönös kapcsolatait Sallay Géza mutatta be.

A kongresszus folytatására október 16-án Velencében került sor, ahol speciális velencei témák megbeszélése egészítette ki a budapesti konferenciákat. A „velencei napok" ünnepélyes megnyitásán éppúgy, mint a budapesti megnyitón, a magyar és olasz tudományos élet vezetői mindnyájan kiemelték a kongresszus jelentőségét, amely éppúgy, mint ahogy a választott téma, a romantika, egységbe fogja az európai kultúrát, segíti a két nép kulturális közeledését. Velencében nyújtották át Kardos Tibornak tudományos munkássága, az olasz irodalom és kultúra magyarországi népszerűsítése, valamint a Dante Összes Művei kiadása terén végzett munkája elismeréseképpen az arany Dante-érmet.

A tudományos programok mellett a kongresszus rendezősége számos lehetőséget adott arra, hogy a résztvevők a konferencián, az Akadémia falain túl is lássanak valamit a magyar, illetve az olasz kultúrából. A Déry Múzeum kiállítása, a „*Magyar festők Itáliában*" vagy a velencei vedutisták kiállítása a Palazzo Ducalében éppúgy segített ebben, mint a Magyar Rádió Bartók- és a La Fenice színház Verdi-hangversenye. A magyar rendezőgárda, élén az Olasz Intézettel és Kardos Tiborral, fáradhatatlan munkájának köszönhető a kongresszus sikeres megszervezése és lebonyolítása. Az előadásra kerülő anyag gazdagsága, az előadások sokfélesége, egyéb programok beiktatása azzal a veszéllyel járt, hogy a téma egysége ellenére is megbomlik az egység. Az ülések helyes csoportosításával sikerült ezt elkerülni, de arra már sajnálatos módon még így sem nyílt lehetőség, hogy több idő maradjon tudományos vitákra. Ennek következménye volt, hogy egész sor magyar felszólalás nem tudott elhangzani, így pl. Rába Györgyé sem, akinek az olasz nagykövet éppen a kongresszus időpontjában adta át a Róma-emlékérmet fordítói és fordítás-elméleti munkáiért.

T. Erdélyi Ilona

Ára: 8,– Ft



AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

V., Alkotmány utca 21.
Telefon: 111–010

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM 1 1968. JANUÁR

A CORVINA KIADÓ

LEGÚJABB MAGYAR NYELVŰ MŰVÉSZETI KIADVÁNYAI

Bodrogi Tibor: Afrika művészete
Patkó Imre – Rév Miklós: Vietnam művészete
R. Tombor Ilona: Régi festett asztalosmunkák
Leonardo: A festészetről
Gaston Diehl: Picasso
Mojzer Miklós: Holland életképek
Az antik Róma
Biblia Pauperum



KRITIKA

A TARTALOMBÓL

ERDEI FERENC: Egy szocialista intézményünk fejlődése

BÉLÁDI MIKLÓS: Németh László első regénye

E. FEHÉR PÁL: Vázlat Ehrenburgról

KENYERES ZOLTÁN: Szocialista lírai törekvések Angliában

NÉMETH G. BÉLA: Tanulmánykötetek és folyóiratok

SZILI JÓZSEF: Stílusirányzat vagy a szocialista művészet reneszánsza?

KOVÁCS KÁLMÁN: Diószegi András: Megmozdult világban

NÉMETH LAJOS: Gaston Diehl Picasso könyve (cikk és műmelléklet)



2

VI. ÉVFOLYAM

1968. FEBRUÁR

HADTÖRTÉNETI KÖNYVTÁR TUDOMÁNYOS TÖRÖLT BÉLYEGZŐ! KÖNYVTÁR

A
Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtörténeti Intézete,
a Magyar
Irodalomtörténeti Társaság
és a Magyar Írók Szövetsége
folyóirata

Szerkesztőbizottság

Darvas József
Nagy Péter
Nyírő Lajos
Sőtér István
Szabolcsi Miklós
Zoltai Dénes

Szerkesztik:

Almási Miklós

Diószegi András
(felelős szerkesztő)

Wéber Antal

Szerkesztőség:

Budapest, XI., Ménesi út 11/13.
Telefon: 467—962

TARTALOM

Erdei Ferenc: Egy szocialista intézményünk tanulságos fejlődése 3
Béládi Miklós: Németh László első regénye 14
Gaston Diehl Picasso-albumából (műmelléklet)

KÖRKÉP

E. Fehér Pál: Vázlat Ehrenburgról 23
Kenyeres Zoltán: Költészet és forradalom, vagy a költészet célja (Szocialista lírai törekvések Angliában) 29

VITA-FÓRUM

Németh G. Béla: Tanulmánykötetek és folyóiratok 33
Szili József: Stílusirányzat, vagy a szocialista művészet reneszánsza? 36

KRITIKA

Művészet és irodalom

Boldizsár Iván filozófiai drámája *(Fekete Sándor)* 40
Diószegi András: Megmozdult világban *(Kovács Kálmán)* 42
Gaston Diehl: Picasso *(Németh Lajos)* 46

KRITIKA
VI. ÉVFOLYAM, 2. SZÁM
1968. FEBRUÁR

Irodalomtudomány

A marxista Eötvös-kutatás új eredményei *(Fenyő István)* 48

Szemle

Sinka István: Mesterek uccája *(Pomogáts Béla)* 54

Goda Gábor: Volt egyszer egy család *(Taxner-Tóth Ernő)* 56

Négy zenei könyvről *(Rónay László)* 57

Szerelmesek éjszakája *(H. Erdélyi Ildikó)* 59

Balogh Edgár: Én tintás esztergapadom *(Sándor László)* 61

TÁJÉKOZÓDÁS

Baudelaire, 1967 *(Fodor István)* 62

Gerézdi Rabán *(Varjas Béla)* 64

A címlapon: *Pablo Picasso: Felemelt kezű akt (1952)*

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható az AKADÉMIAI KIADÓnál, Budapest V., Alkotmány utca 21. telefon: 111—010. MNB egyszámlaszám: 46, csekkbefizetési számla: 05.915. 111—46, az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci u. 22. telefon: 185—612. a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODA 1. számú HÍRLAPBOLTJÁBAN, Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. és bármely postahivatalban. Csekkszámlaszám: egyéni 61.257, közületi: 61.066. MNB egyszámlaszám: 8. Előfizetési díj fél évre 42 Ft, egy évre 84 Ft

*

A kiadásért felel: Bernát György
Műszaki szerkesztő: Marosi Gyula
68.64834 — Akadémiai Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Bernát György

ERDEI FERENC

Egy szocialista intézményünk tanulságos fejlődése

A mezőgazdasági termelőszövetkezetekről van szó. A múlt esztendőben hazánkban több kiemelkedő esemény hívta fel a szélesebb közvélemény figyelmét arra, hogy termelőszövetkezeteinkben valami lényegbevágó előrehaladás történik.

Melyek voltak ezek az események? A következők:

— áprilisban volt a termelőszövetkezetek első országos kongresszusa, amely megválasztotta a termelőszövetkezetek Országos Tanácsát;

— az Országos Mezőgazdasági Kiállítás és Vásár — augusztus–szeptemberben — a termelőszövetkezetek nagyarányú műszaki és termelési fejlődését demonstrálta;

— ősszel az Országgyűlés új termelőszövetkezeti és földtörvényt fogadott el;

— megalakultak a termelőszövetkezetek területi szövetségei;

— és végül, de nem utoljára, a Földművelésügyi Minisztérium és a helyi mezőgazdasági igazgatási szervek átszervezésével lényegesen megváltozott a termelőszövetkezetek korábbi állami irányítása.

A fejlődés pályájának fontos állomásai ezek, s jelentőségüket növeli, hogy a többi szocialista országban is hasonló események történtek vagy vannak készülőben. Nem kisebb dologról van szó, mint arról, hogy egy különösen fontos és érdekes szocialista intézményünk új fejlődési fázisba lépett, ami visszatekintve arra is világot vet, hogy egész fejlődési pályája tulajdonképpen hogyan alakult. És ez annál is inkább tanulságos, mert a nyugati tőkésországok közvéleményében széles körben elterjedt olyan nézet, hogy a mezőgazdaság szocialista átszervezése nem járt sikerrel.

Az eszme, a megvalósulás és a fejlődés

Sokáig szemléltük úgy a mezőgazdaság szocialista átszervezését, mint egy kész rendszer megvalósításának a feladatát, s az ennek érdekében folytatott erőfeszítés során természetesen az is háttérbe szorult, hogy milyen fejlődési folyamat vezetett idáig, s az is, hogy milyen fejlődés fogja követni magát az átszervezést. A szocialista mezőgazdaság ellenzői vagy éppen ellenségei természetesen szívesen csatlakoztak ehhez a szemlélethez, mert ez kedvező támadási pozíciót kínált az átszervezés időszakában ahhoz, hogy a „kísérlet" sikertelenségét jósolják, az átszervezés utáni fejlődés időszakában pedig ahhoz, hogy a tényleges alakulást kritizálják: lám, mennyire megváltozott az eszme a gyakorlati megvalósítás során.

Igen, de nemcsak a dolgoknak, hanem szemléletünknek is megvannak a törvényei. A szemlélet törvénye az, hogy az objektív fejlődés egy-egy fázisában más-más a szubjektív megítélés, és ismét más akkor, amikor történeti távlatban láthatjuk az egész fejlődési pályát. Amikor a termelőszövetkezetek létrehozásáért harcoltunk, akkor törvényszerűen arra kellett függeszteni a tekintetünket, amit létre akartunk hozni. Majd amikor ez megvalósult, akkor az határozta meg a szemléletünket, hogy

miképpen formáljuk a létrehozott újnak a fejlődését, hogy az jól is működjön. És amikor már néhány ilyen fejlődési fázison végighaladtunk, akkor megnyílt a kilátásunk arra, hogy az egész fejlődési pályát történeti távlatban is szemlélhessük. És a törvényszerűséghez az is hozzátartozik, hogy a szocialista mezőgazdaság ellenzői is kénytelenek követni bennünket ezen az úton.

Mindaz, ami a jelenlegi időszakban történik a mezőgazdaságban a szocialista országok nagyobb részében, éppen azért olyan érdekes és tanulságos, mert abba a fázisba ért a fejlődés, amikor az egész pályára nyílik kilátás és már a fejlődés törvényszerűségeinek a részletei is felismerhetők. Ebből a szempontból nem egyedülálló az, ami Magyarországon történik, ellenkezőleg, a szocialista országok zömével közös. Természetesen megvannak a sajátosságai a mai helyzetnek is, az idáig vezető fejlődés útjának is, de ezekben nem a különbség, hanem az azonos törvényszerűség az érdekes.

Ha összefoglalóan akarjuk jellemezni a szocialista mezőgazdaság történeti pályáját, akkor a következőket mondhatjuk. Mint a munkásmozgalom, illetőleg a marxi szocializmus eszméje indult a fejlődés; ez az eszme Lenin döntő jelentőségű eszmei és politikai előkészítő munkája nyomán először a világon a Szovjetunióban, majd e példát követve más szocialista országokban is megvalósult; és ettől kezdve a gyakorlati tapasztalat és az eszme kölcsönhatása határozta meg a további fejlődést. Nézzük közelebbről e fejlődés egyes elemeit, csak az általánosan jellemzőket ragadva meg.

1. *Magának a szocialista mezőgazdaság eszméjének* is elég hosszú fejlődéstörténete van, s a dolog éppenséggel nem úgy áll, hogy valamilyen mintát kigondolt volna Lenin, illetőleg Sztálin, amit a Szovjetunióban is, más szocialista országban is megvalósítottak. Maga a Kommunista Kiáltvány „a föld közös terv szerint való művelésbevételéről" és a „közös számlára" való gazdálkodásról beszél. Ezt követően a múlt századi szocialista mozgalomban és a marxi–engelsi elméletben a mezőgazdaság szocialista átszervezésére vonatkozó elgondolások még igen óvatosak és többfelé ágazók voltak. Világosan és egyértelműen kialakultak azonban azok a körvonalak, amelyek nem szorosan a szocialista mezőgazdaság üzemi viszonyaira, hanem politikai-közgazdasági összefüggéseire vonatkoznak. Ezek a következők: a föld társadalmi tulajdonának a megvalósítása, ezen szocialista nagyüzem létrehozása akár termelőszövetkezeti, akár állami gazdasági formában, a szocialista nagyüzemekben tervszerű gazdálkodás közös társadalmi terv alapján, és végül a fejlett technika, a tudományos gazdálkodás alkalmazása a társadalmasított nagyüzemekben.

A szocialista mezőgazdaság eszméjének a konkrétabb történeti formáit Lenin fogalmazta meg először híres Agrártéziseiben. A leghatározottabban ragaszkodva a föld társadalmi tulajdonának elvéhez, ennek megvalósítását Lenin az adott történeti viszonyokhoz mérten különböző módon tartotta megvalósítandónak. Míg egyfelől „haladéktalanul és feltétlenül el kell kobozni a földesurak és nagybirtokosok földjét — mégpedig kártalanítás nélkül" —, addig „a kapitalista államok többségében a proletárhatalomnak egyáltalán nem kell a magántulajdont azonnal teljesen megszüntetnie". Továbbá leszögezi, hogy a proletárhatalom „mindenesetre biztosítja a kis- és középparasztoknak nemcsak földbirtokuk megmaradását, hanem annak megnagyobbodását is az egész, általuk rendszerint bérelt, föld mértékéig".

A Szovjetunióban ezeket az elveket iktatták törvénybe. A földről szóló dekrétum a föld magántulajdonának megszüntetésével és a megváltás nélküli kisajátítással egy napig sem várt a nagy forradalom győzelme után. Ugyanakkor azonban a szocialista

mezőgazdaság megvalósítandó üzemi formái tekintetében a legszélesebb utat nyitotta meg a gyakorlat, valamint az érdekelt szegényparasztság saját elhatározása és tapasztalata számára. A szovjet gazdaságokat lényegében csak a mintagazdaságok területére korlátozták, viszont a paraszti földhasználatra nézve a következőket mondották: „A földhasználat formáit teljesen szabadon kell megállapítani: egyéni gazdaságok, tanyagazdálkodás, faluközösség, artel, amint azt az egyes falvak elhatározzák."

A szocialista mezőgazdaság eszméje így jutott el a megvalósulás küszöbéig. S ez 1848-tól 1917-ig tartott, tehát az eszmei előtörténet hét évtizednyi ideig zajlott.

2. *A megvalósulás kezdeti korszakában*, a szocialista átszervezés időszakában dőlt el, hogy az elvi általánosságban mozgó eszme milyen konkrét történeti formában valósul meg. 1917-től 1929-ig – tehát több mint egy évtizedig – tartott ez az időszak a Szovjetunióban.

Ebben az időszakban még nagyon nyílt volt a kérdés: az állami gazdaságok, a teljes termelési és fogyasztási közösséget megvalósító kommunák, a szövetkezetszerű kollektív gazdaságok és az egyéni-családi gazdálkodást lazább közösségekbe összefogó társulások versengtek egymással. Ebben az időszakban szinte minden elképzelés megvalósulásához jutott a Szovjetunióban, köztük olyan utópiák is, amelyek a munkásmozgalomban vagy azon kívül korábban felszínre kerültek. Azonban nem az utópiák győztek, hanem a szocialista mezőgazdaságnak két olyan formája vált uralkodóvá, amely az adott társadalom realitásai között és a mezőgazdasági termelés természetének megfelelően életképesnek bizonyult: a szövetkezetszerű kollektív gazdaságok (kolhoz) és az állami gazdaságok (szovhoz).

Drámai döntése volt ez a történelemnek. Nem a „legegyszerűbb" úton valósult meg a szocialista mezőgazdaság – a nagybirtokok állami kisajátításával állami gazdaság formájában –, hanem földreform és földosztás közbenjöttével (bár a Szovjetunióban a föld állami tulajdona alapján), és nem is az utópisták álmait követve valamilyen kommuna megvalósításával, hanem szövetkezetszerű formában, a klasszikus európai szövetkezeti mozgalom és az oroszországi artelek hagyományait felhasználva. Lenin volt ennek a „kerülő" útnak az ihletője, az ő valóságérzéke és zsenialitása döntötte el a megvalósulás ilyen irányát.

A megvalósult „fő forma" természetesen olyan lett, amilyen a Szovjetunió akkori technikai fejlettsége, adott társadalmi-gazdasági viszonyai és az ottani történeti előzmények nyomán lehetett. Elvileg azonban általános érvényű és korszakalkotó jelentőségű ez. A lényege az ennek a történelmi döntésnek, hogy szövetkezeti jellegű szervezet lett a szocialista mezőgazdaság fő formája. S ennek nemcsak az a jelentősége, hogy nem valamilyen kommuna s nem állami gazdaság, hanem az is, hogy olyan, típusú szövetkezet, amilyet még nem ismert a történelem: *termelőszövetkezet*, amelynek a tagok a kollektív tulajdonosai, tehát egyben tulajdonostársak és nagyüzemi dolgozók, akik kollektív felelősséggel a maguk számlájára gazdálkodnak, s maguk választják meg a vezető testületeket és személyeket. Ez lett a történelmi magva a későbbi fejlődésnek. Annak ellenére ez lett a szocialista mezőgazdaság fejlődésének a fő vonala, hogy sok minden módosította, akadályozta, nehezítette s egy-egy időre el is térítette a fejlődésnek ezt a fő irányát. Legalábbis a következőket kell e vonatkozásban figyelembe vennünk:

– magában a Szovjetunióban is a sztálini korszak negyedszázada alatt úgy megmerevült a kollektív gazdaságok rendszere, hogy az akkori politikai és gazdasági

mechanizmusban – lényegük ellenére – sem szövetkezeti önkormányzatuk, sem vállalati önállóságuk nem bontakozhatott ki (igaz, a háborús helyzet objektíve is akadályozta ezt);

– a későbbi szocialista országok kivétel nélkül sablonosan követték a szovjet mintát, ami eltérő viszonyaik között érthetően a szocialista átszervezésnek is, a termelőszövetkezeti fejlődésnek is akadályozója lett, s két országban – Jugoszláviában és Lengyelországban – törést is idézett elő a szocialista mezőgazdaság fejlődésében (ennek ellenére mindkét országban szövetkezetszerű keretek között alakul a szocialista mezőgazdaság, bár ezek lényegesen eltérnek a saját indulásuktól és a többi szocialista országokétól; Kínát e tekintetben figyelmen kívül kell hagynunk, ott annyira eltérő irányba fordult a fejlődés);

– az állami gazdaságok néhány szocialista országban (elsősorban a Szovjetunióban és Lengyelországban) jelentékeny arányúvá növekedtek, azonban itt sem váltak a szocialista mezőgazdaság fő formájává;

– a Szovjetunióban is, más szocialista országokban is vannak vélemények, amelyek a kollektív szövetkezeti gazdálkodást valamilyen átmeneti formának tekintik, amely előbb-utóbb valamilyen „következetesebb" szocialista szervezetté válik; ezek azonban a korábbi felfogás maradványai, s mindinkább háttérbe szorulnak.

3. *A megvalósult szocialista mezőgazdaság fejlődésének* a legfőbb jellemvonása a szövetkezeti gazdálkodás fokozatos megszilárdulása és a termelőszövetkezetnek mint új szövetkezeti intézménynek a kibontakozása. Ez történt lényegében a Szovjetunióban is, a többi szocialista országban is, az említett kivételekkel.

A Szovjetunióban az 1953. évi szeptemberi plénum határozataival indult meg a korábbi megmerevült formák feloldása és az önállóbb szövetkezeti jelleg kifejlődése. Ettől kezdve a következő főbb változások következtek be:

– új tervezési rendszer lépett a régi helyébe, amely több teret enged a kollektív gazdaságok önállóságának;

– elismerték és megerősítették a tagok háztáji gazdaságát, s intézkedéseket hoztak a megszüntetésére irányuló törekvésekkel szemben;

– átalakult a gépállomások szerepe – amelyek korábban lényegében állami szolgáltató és irányító szervek voltak –, s a gazdaságok maguk rendelkeznek a gépekkel;

– megszűnt a terménybeadási kötelezettség, és új árrendszer lépett életbe;

– a korábbi munkadíjazási és jövedelemrészesedési rendszer (munkaegységen alapuló természetbeni és pénzbeni részesedés) kötelező erejét feloldva újabb elszámolási módszerek alakultak ki, köztük első helyen a fix pénzbeni díjazás;

– a korábban egységesen előírt munkaszervezési formák helyébe újabb, változatosabb szervezési keretek léptek;

– elismertté vált a társadalmilag szükséges szintű munkadíj, ami úgy valósult meg, hogy az állami gazdaságokban érvényes munkadíjat fizetik alapmunkadíjként a kollektív gazdaságokban is.

Még több más változás is történt, s újabbak is vannak kialakulóban, s ezek együtt oda vezettek, hogy napirendre került új törvény, illetőleg alapszabályi előírások meghozatala. (A jelenlegi alapszabályok kereteit 1931-ben alakították ki és 1935-ben rögzítették mai formájában.)

Mindezek a lépések a többi szocialista országban is megtörténtek (ahol nagyobb, illetőleg más irányú változás nem következett be), de most már nem merev sablon

szerint és közel egyidőben, hanem az egyes országok viszonyaihoz képest eltérően, s végeredményben igen változatos formában. Hazánkban 1961-ben történt meg az átszervezés befejezése (Bulgáriában előbb, Csehszlovákiában egyidejűen, az NDK-ban és Romániában pedig hamarosan ezután), s ezt követően számos újabb figyelemre méltó módosulás következett be a közös szövetkezeti gazdálkodás szervezeti viszonyaiban. A legfontosabbak ezek közül az alábbiak:

– a termelőszövetkezeti tagok háztáji gazdálkodásának a messzemenő elismerése, törvényes és politikai védelme, odáig menően, hogy a közös és a háztáji gazdaság szerves egységét hangoztatjuk;

– a közös munka szervezési formájaként kialakult a családi művelés rendszere minden olyan termelési ágban, ahol még döntő szerepe van a kézi munkának;

– a tagok anyagi érdekeltsége abban a formában is megvalósult, hogy bizonyos munkáknál az elért eredmény meghatározott százalékában közvetlenül részesednek;

– a termelőszövetkezetek üzemi és munkaszervezetében valamint a vezetésében és egész belső életében rendkívül változatos formák alakultak ki, és mind következetesebben érvényesülnek a szövetkezeti demokrácia és önkormányzat elvei;

– létrejöttek a termelőszövetkezetek társadalmi képviseleti szervei (mind országosan, mind területenként), s ezzel egyidejűen az államigazgatási szervek hatásköre a törvényes hatósági felügyeleti funkciókra szűkült.

E nagy jelentőségű módosulások – mindazokkal együtt, amelyek a Szovjetunióban is bekövetkeztek – oly mértékben módosították a szövetkezeti gazdálkodás jellegét és helyzetét, hogy új törvényi szabályozás vált szükségessé, ami tavaly meg is történt. Az új törvényeknek azonban nem az az értelme, hogy megváltoztatta volna a kollektív gazdálkodás szövetkezeti jellegét. Ellenkezőleg, az új törvényes szabályozás éppen a szövetkezeti jelleget és a szövetkezeti jellegű vállalati gazdálkodást alapozta meg sokkal egyértelműbben és következetesebben, mint az korábban volt. Azzal pedig, hogy elismertté vált a szövetkezeti földtulajdon, elvileg magasabb társadalmi rangra emelkedett a szövetkezeti gazdálkodás.

4. *Milyen törvényszerűség* jut érvényre e fejlődésben – elkerülhetetlenül fel kell tenni ezt a kérdést. Hogy objektív törvényszerűségről van szó, azt nyilvánvalóvá teszi az, hogy a szocialista országok többségében hasonló változások következtek be, s ezek közel egyidőben viszonylag gyorsan követték egymást. A Szovjetunióban 14 év telt el 1953 óta, a többi szocialista országokban pedig mindössze 6–8 év a szocialista átszervezés befejezése óta.

A legegyszerűbb felelet az, hogy forradalmi eszmék általában módosulnak a gyakorlatban, s nemegyszer gyökeresen átalakulnak a megvalósulás során. Ebben természetesen van valami igazság, azonban ez esetben mégsem erről van szó. Mi volt az eredeti forradalmi eszme? A Kommunista Kiáltvány szavaival élve: „közös számlára, közös terv szerint" való gazdálkodás a mezőgazdaságban is; vagy Lenin szavaival kifejezve: a „szövetkezeti út". Nos, éppen ez valósult meg. Nem utópiák, nem voluntarista koncepciók bizonyultak életképesnek, hanem a szocializmusnak az az eszméje, hogy a mezőgazdaságban szövetkezeti alapon lehet megvalósítani a nagyüzemi gazdálkodást. Ez az eszme pedig nemhogy megbukott volna, hanem a megvalósulás után egyre következetesebben érvényesül és egyre tisztul.

A történelem mindamellett helyreigazítja a forradalmi eszméket (nem kevésbé természetesen a reakciós eszméket is), s a kollektív mezőgazdaság esetében valóban

ilyesmiről van szó. Csakhogy nem az eszme lényegét, alapvető igazságát tekintve. Hogy szocialista nagyüzemeket hozzunk létre a mezőgazdaságban is, az annak a marxi tételben foglalt törvényszerűségnek a politikai következménye, hogy *a termelési viszonyoknak meg kell felelniök a termelőerők fejlettségi szintjének.* Tehát objektív törvényszerűség az, hogy a termelőerők, eszközök, anyagok és technikai ismeretek modern szintjén nem maradhatnak fenn tartósan sem a kisebb, sem a nagyobb parasztgazdaságok, illetőleg a családi farmok. E törvény érvényesülését napról napra meggyőzőbben bizonyítja a gyakorlat a tőkés országokban is. Ez a törvény az alapja a mezőgazdaság szocialista átszervezésének. Hogy pedig ez szövetkezeti úton valósult meg, az annak a történeti felismerésnek a következménye, hogy a mezőgazdaságban késve és lassabban fejlődtek a termelőerők, s mire a korszerű technika a mezőgazdaságba is betört, még a hagyományos családi termelőszövetkezetek maradtak fenn uralkodó formaként. E a történeti helyzetnek a felismerését is igazolta a történelem.

Mégis mit korrigált a gyakorlat? Mindazt, amiben a megvalósítás eltért az alapvető törvénytől, az eredeti eszmétől. Az eltérés pedig abban volt, hogy a termelőerők fejlettsége, a műszaki színvonal elmaradt attól, ami megfelelt volna a létrehozott nagyüzemi szervezeteknek, továbbá abban, hogy a szövetkezeti társulás kezdetben sok olyan elemet tartalmazott, ami nem a szövetkezet, hanem a központosított tervgazdaság lényegéhez tartozik. Ezek miatt ellentmondás keletkezett a létrehozott szervezeti formák, a műszaki színvonal és a gazdaságpolitikai környezet között, ami nem maradhatott fenn tartósan a termelés és a szövetkezeti tagok munkakedve sérelme nélkül. A szervezeti formák engedtek, és sorra bekövetkeztek azok a módosítások, amelyeket felsoroltunk. Ezeket olykor az állami gazdaságpolitika, olykor maguk a termelőszövetkezetek kezdeményezték. Hazánkban például a párt- és állami vezetés szállt síkra a háztáji gazdaságok elismertetéséért, szemben a helyi szervek és a termelőszövetkezeti vezetők felfogásával. A családi művelés elterjedését viszont nemcsak nem támogatták, hanem akadályozták eleinte az irányítószervek. A termelőszövetkezetek vezetői és tagjai azonban ennek ellenére mellé álltak és országszerte megvalósították. Később aztán bekövetkezett a törvényes, illetőleg politikai elismerés is.

Külön figyelmet érdemel a termelőszövetkezeteken belül az a *társadalmi folyamat,* amely lépésről lépésre módosította a szocialista átszervezés során létrehozott szervezeti viszonyokat. Maga az átszervezés politikai akció volt, amely nem kész kollektív nagyüzemeket, hanem csak szervezeti kereteket hozhatott létre: társadalmi szervezetet, amelyet az alapszabályok fogtak össze; földet, meglehetősen kezdetleges termelőeszközöket, s eltérő tudattal és érzülettel belépett tagok munkaerejét. Ilyen feltételek között indultak meg azok a társadalmi folyamatok, amelyek a kollektíva kialakításához, a nagyüzemi szervezet felépítéséhez vezettek. Addig, ameddig e folyamatok eredményeként nem konszolidálódtak a termelőszövetkezetek, csak a mintaalapszabály előírásai, a gépállomások gépei és szolgáltatásai, valamint külső irányítások fogták egybe és hozták mozgásba az új szervezeteket. A konszolidáció folyamata azonban előbb-utóbb előrehaladt a termelőszövetkezetekben, s történelmi mértékkel mérve meglepően rövid idő alatt kialakult a tagok olyan kollektívája, amely maga kezdte alakítani és átalakítani saját szervezeti kereteit. Éppen ennek következtében megváltozott a termelőszövetkezeteknek mint intézményeknek egész működése is. Kezdetben a mintaalapszabály, továbbá szervezési és gazdálkodási előírások határozták meg a termelőszövetkezet működését, később viszont önállóan fejlődő társa-

dalmi szervezetté és gazdasági vállalkozássá vált, amely a társadalmi viszonyok és a gazdasági érdekeltség objektív törvényei szerint kezd viselkedni, s csak jogszabályokkal és gazdasági eszközökkel lehet működését befolyásolni.

Ennek az előrehaladó társadalmi folyamatnak a megértése ad magyarázatot az ún. gyenge termelőszövetkezetekre. Minden szocialista országban vannak a konszolidált zöm mellett olyan termelőszövetkezetek, amelyek rossz eredménnyel gazdálkodnak, s szervezettségük is kezdetleges. Miért ilyenek ezek, amikor velük együtt alakult termelőszövetkezetek teljesen konszolidálódtak és kiváló eredménnyel gazdálkodnak? Azért, mert kereteik között nem mentek végbe (esetleg meg sem indultak) azok a társadalmi folyamatok, amelyek a kollektívát összekovácsolták volna, s az üzemi szervezettséget a szükséges szintre emelték volna. Hogy ez miért nem következett be, annak többféle oka van. A leggyakoribb az, hogy olyan mostoha feltételek között gazdálkodik a termelőszövetkezet, ahol az eredményes, jövedelmező gazdálkodás elérhetetlennek tűnik, ami érthetően dezorganizálja a tagságot. Más esetekben külső hatások olyan termelési profilt erőltettek a termelőszövetkezetre vagy olyan szükséges működési feltételtől fosztották meg, ami meggátolta, illetőleg megtörte a konszolidáció folyamatát. De van olyan eset is, amikor az objektív feltételekben nincs hiány, azonban valamely külső vagy belső ok meggátolta azt, hogy a közösség kiválaszthassa a maga megfelelő vezetőembereit, s a bizalmatlanság vagy a tehetetlenség állja útját a konszolidáció folyamatának. (Ilyen esetekben nyilvánvaló az orvoslás módja is: elhárítani az akadályokat vagy megteremteni a szükséges feltételeket, hogy a kívánatos társadalmi folyamatok végbemehessenek.)

Az eddigi fejlődés eredménye

Az az időszak, amióta általában a szocialista mezőgazdaságnak, közelebbről a mezőgazdasági termelőszövetkezeteknek a tényleges fejlődése megindult, történelmi mértékkel mérve nem is olyan hosszú. A Szovjetunióban kereken 50, a többi európai szocialista országban kevesebb mint 20 éve annak, hogy az első termelőszövetkezetek létrejöttek, annak pedig, hogy a termelőszövetkezetek rendszere általánossá vált, a Szovjetunióban kevesebb mint 40 éve – s közben voltak a háború és a helyreállítás évei –, a többi szocialista országokban pedig még csak 6–8 éve. Ennyi idő alatt ment végbe az a fejlődés, amelynek a fő vonásait az előbbiekben vázoltuk.

Mégis, jogos feltenni azt a kérdést, hogy mi tulajdonképpen az eddigi fejlődés eredménye? Végeredményben, természetesen, a termelés méri egy gazdálkodási rendszer eredményességét, de mégsem csak ez és különösen nem minden viszonyítás nélkül. Maga az átszervezés is hosszasabb folyamat volt, ami érthetően nem kedvezett a termelésnek, s ez alatt és utána is óriási arányú beruházásokat kellett végrehajtani, amelyek még teljesen nem is éreztethetik hatásukat a termelésben, különösen azért nem, mert számos anyag és berendezés még nem áll a szükséges mértékben a szocialista nagyüzemek rendelkezésére. Végeredményben azonban az a helyzet, hogy az átszervezés után fokozatosan emelkedni kezdett a termelés a szocialista mezőgazdaság országaiban, a legutóbbi években pedig határozottan meggyorsult növekedése. Ebben nyilvánvalóan szerepe van nemcsak a műszaki haladásnak, hanem a termelőszövetkezetek jellemzett konszolidálódásának, szervezeti fejlődésének is.

A jövő szempontjából pedig különösképpen az a kérdés, hogy a termelőszövetkezetek szervezeti fejlődése milyen fázisba jutott eddig, mert ez dönti el azt, hogy a növekvő technikai felszerelés birtokában hogyan lesznek képesek kiaknázni a nagyüzemben rejlő előnyöket. Az eddigi fejlődés így értelmezett eredményeit kíséreljük meg röviden összefoglalni, mégpedig a magyar termelőszövetkezetek példáján.

1. *A termelőszövetkezetek kettős természetéről* kell beszélnünk akkor, ha arra a kérdésre akarunk felelni, hogy milyen jellegű intézménnyé fejlődtek: egyfelől szövetkezeti társadalmi szervezetek, másfelől szövetkezeti vállalatok.

A termelőszövetkezet: dolgozó parasztok társulása abból a célból, hogy közös szövetkezeti nagyüzemet hozzanak létre, amelyben egyesítik termelőeszközeiket és munkaerejüket. A termelőszövetkezet tehát egyfelől társadalmi szervezet: személyek és családok társasága; másfelől gazdasági szervezet: olyan vállalat, amelynek a szövetkezeti tagok egyben tulajdonosai és dolgozói, akik a gazdaság eredményében munkájuk szerint (kizárólag vagy nagy részében) részesednek. A termelőszövetkezeteknek ez a két oldala azonban a történeti fejlődés folyamán nem egyformán került előtérbe. Az átszervezés időszakában a társadalmi szervezeti, tömegszervezeti jelleg került előtérbe, s maga az átszervezés voltaképpen szövetkezeti társaságok létrehozására irányuló társadalmi-politikai mozgalom volt. Ebben az időszakban a termelőszövetkezeti mozgalomban szükségszerűen háttérbe szorultak az üzemszervezési elemek, a termelőszövetkezetnek mint gazdasági szervezetnek a vállalati problémái. Az 1933-ban elfogadott szovjet mintaalapszabály, s ennek nyomán az összes többi szocialista ország termelőszövetkezeti alapszabályai, sokkal inkább politikai-társadalmi szervezeti szabályzatok, mintsem üzemszervezési előírások.

A szocialista átszervezés befejezése után a szövetkezeti gazdaságok konszolidálásának, szövetkezeti és gazdasági megerősödésének időszakában viszont mindinkább előtérbe került a közös nagygazdaságok vállalati jellege. Ez többek között abban is kifejezésre jutott, hogy egymásután alakultak ki az eredeti alapszabály előírásától eltérő üzemszervezési, munkaszervezési és munkadíjazási formák. Szükségszerűen, mert ezeket a termelés objektív követelményei és a népgazdasági érdekek kényszerítették ki. Összefoglalóan azt lehet mondani, hogy a szocialista átszervezés befejezése után bontakozott ki a termelőszövetkezeti vállalatok, a közös gazdaságok üzemi felépítésének a folyamata, amely számos olyan gazdasági-szervezési problémát vetett fel, amelyek az átszervezés időszakában fel sem merültek, s olyan megoldásokat is követeltek, amelyeket az eredeti alapszabályok nem is vehettek figyelembe.

Most már egyértelmű történeti tapasztalatként szűrhetjük le, hogy a termelőszövetkezet fejlődése során oly mértékben előtérbe kerültek vállalati üzemszervezési problémáik és feladataik, hogy tulajdonképpen a termelőszövetkezeteknek mint társadalmi szervezeteknek kollektív vállalatokká való fejlődési folyamatáról kell beszélnünk. Ez természetesen azzal jár, hogy a közös gazdálkodás minden vonatkozásában mélyreható változás, határozott irányú fejlődés megy végbe. Mindezeket a mezőgazdasági üzemszervezés szaktudománya sokoldalúan tárgyalja, és a gyakorlattal együttműködve állandóan alakítja a termelőszövetkezeti üzemszervezés előrehaladását.

A termelőszövetkezetek ilyen kettős jellegének a kifejlődése, illetőleg ennek tudatos megfogalmazása mindkét irányban fontos következményekkel jár. Szövetkezeti jellegük elismerése és fejlesztése közelebb hozza őket a többi szövetkezetekhez, s ezen keresztül a nagy múltú szövetkezeti mozgalom hagyományaihoz. Vállalati jellegük

elismerése és vállalatszerű gazdálkodásuk fejlesztése pedig a modern nagyvállalatok szférájába helyezi őket, ahol a racionális gazdálkodás korszerű elveinek kell érvényesülni. Új szövetkezeti törvényünk pontosan kodifikálja a termelőszövetkezetek e kettős jellegét, és egyaránt szabályozza mindkét oldaluk jogviszonyait. Éppen ennek következtében lényegesen különbözik ez a törvény a régi szövetkezeti törvényektől és mintaalapszabályoktól. Azok lényegében szervezési utasítások voltak, az új törvény pedig olyan jogszabály, amely az általános érvényű jog szintjén szabályozza a szövetkezeti működés elveit, testületi szerveit és eljárásait éppen úgy, mint a vállalati működés üzemszervezési kereteit, az üzemvezetést, a munkaviszony és a munkavégzés normáit, valamint a szövetkezeti gazdálkodás vagyoni és jövedelmi viszonyait.

A mezőgazdasági termelőszövetkezet tehát olyan önálló intézménnyé fejlődött, amelynek jellegzetes intézményi profilja van, s egyaránt beletartozik a hagyományos szövetkezetek és a korszerű nagyvállalatok szférájába. Ez azt is jelenti, hogy az ipari és kereskedelmi szövetkezetektől, illetőleg vállalatoktól való eltérései is fokozatosan csökkenőek. Ez az eddigi fejlődés legnagyobb és legalapvetőbb eredménye.

2. *A termelőszövetkezet mint társadalmi szervezet* kétségtelenül a szövetkezetek kategóriájába tartozik, de mégis lényegesen különbözik a szövetkezetek hagyományos típusaitól. Lenin elvi megfogalmazásaiban mindig szövetkezetekről volt szó, mégpedig olyan értelemben is, hogy a szövetkezeti mozgalom hagyományos formáitól, amelyek nem a termelést szervezték meg szövetkezeti alapon, a fokozatosság útján kell eljuttatni a termelés szövetkezeti megszervezéséhez. Később azonban — s éppen az átszervezés időszakában — ez a szövetkezeti modell elhomályosult, és a kollektív gazdálkodás megszervezésének a mintája az artel-típusú társulás lett; régi orosz munkatársulási hagyományokat követve. Lényegében ez is szövetkezetszerű forma, de mégsem olyan, ami a korábbi szövetkezeti mozgalomban meghonosult volna.

Ily módon a Szovjetunióban az átszervezés időszakában és azt követően egy ideig különleges és minden mástól eltérő jellegű társadalmi szervezetként szerepeltek a kolhozok. Ebben az időszakban olyan sajátos fogalmi rendszer alakult ki a kollektív gazdaságokra vonatkozóan, amelyben nem volt helye olyan alapvető gazdasági kategóriáknak, mint: munkaviszony, munkadíj, nyereség. Nagyon módosult formában honosodtak meg a termelőszövetkezetekben a klasszikus szövetkezeti mozgalom olyan alapfogalmai is, mint közgyűlés, igazgatóság, felügyelőbizottság, szövetkezeti elnök, szövetkezeti igazgató vagy részjegy, belépési díj, osztalék, visszatérítés stb. Nem kevésbé elüt a termelőszövetkezetek fogalmi világa a nem gazdasági jellegű társadalmi szervezetekétől is. Viszont mindegyikből be is került egy-egy elem a termelőszövetkezeti mozgalomba, s ezenkívül sajátos, minden mástól eltérő elemek is kialakultak a termelőszövetkezetekben, mint vezetőség, munkaegység, jövedelemrészesedés, brigád, munkacsapat, háztáji gazdaság, termelőszövetkezeti demokrácia stb.

A későbbi fejlődés során azonban e sajátos, minden mástól elütő „kolhozvonások" fokozatosan mind szűkebb területre szorultak vissza, s ezzel párhuzamosan a szövetkezeti és a vállalati kategóriák honosulnak meg a termelőszövetkezetek körében. Kétségtelen azonban, hogy ma is, a jövőben is különálló típust képviselnek.

A hagyományos szövetkezetek általában nem termelőszövetkezetek, hanem a tagok javára különféle kiegészítő tevékenységet folytató társulások. Ezzel szemben a termelőszövetkezet olyan szövetkezés, amelyben a tagok termelőtevékenységük és termelőeszközeik nagyobb részét közös üzemben egyesítik, amelynek egyben tulaj-

donosai és dolgozói is. Érthetően az ilyen gazdasági szervezet az érdekeltek szubjektív szemléletében is, a hagyományos szövetkezeti mozgalom felfogásában is nehezen sorolható a szövetkezetek közé. A szocialista országok termelőszövetkezeti törvényeiben és alapszabályaiban is elég ritka a szövetkezetként való meghatározás, ehelyett gyakrabban használatosak az ilyen kifejezések: „közösségi gazdaság", „társas nagygazdaság", „szövetkezeti gazdaság" stb.

A fejlődés során azonban nyilvánvalóvá vált, hogy a kollektív gazdaság lényege a szövetkezeti társulás és a hagyományos szövetkezeti mozgalom alapvető szövetkezeti elvei nagyrészt a termelőszövetkezetekre is alkalmazhatók. Így különösen a tagsági viszonyra, jogokra és kötelességekre, valamint a szövetkezeti vagyonra és szervekre vonatkozó elvek; hasonlóképpen a szövetkezeti demokrácia és önkormányzat, valamint a felelősségviselés szabályai is. A gyakorlatban mindez már eléggé egyértelműen elfogadottá vált, s új termelőszövetkezeti törvényünkben is ez a felfogás érvényesül. A tudomány művelőire vár a feladat, hogy a termelőszövetkezetek szövetkezeti jellegét és a más típusú szövetkezetekhez való viszonyát pontosabban tisztázzák. Mindenesetre a termelőszövetkezeti szövetségek létrehozása Magyarországon is, más szocialista országban is a termelőszövetkezetek szövetkezeti jellege elismerésének a teljessé válását jelenti.

3. *A termelőszövetkezetek vállalati jellege* hasonlóképpen fokozatosan tisztult ki a fejlődés során. Igaz, a Szovjetunióban a szovjetek VI. Kongresszusán 1931-ben még a következő volt a kolhozok meghatározása: „saját termelési eszközeiket önkéntesen szocializált parasztok által alapított és saját maguk által vezetett vállalatok". Később azonban vállalati jellegük elhomályosult, s évtizedekbe telt, amikorra újból ez az oldaluk is előtérbe került.

Mindenesetre a vállalatok, közelebbről a szocialista vállalatok között is különleges helyet foglalnak el a termelőszövetkezetek. A termelőszövetkezeti gazdaság legfőbb jellemvonása termelőeszközeinek szövetkezeti tulajdona, vagyis a termelőszövetkezeti gazdaság sem nem állami, sem nem magánvállalat, hanem szövetkezeti vállalat. Mint szövetkezeti vállalat pedig egészen különleges sajátosságokkal rendelkezik, amelyek ugyan kapcsolatosak a tulajdonviszonyokkal, de nemcsak annak, hanem az egész mezőgazdaság történeti fejlődésének, termelési és technikai színvonalának, a rendelkezésére álló anyagi eszközök korlátainak a következményei, s mint ilyenek elsősorban a szövetkezeti vállalat működési formáit befolyásolják, s annak sajátosságait váltják ki. E sajátosságok azonban éppen a vállalati jelleg alapján érthetők meg és kezelhetők helyesen.

A szocialista átszervezés időszakától kezdve, amikor az az elképzelés vált uralkodóvá, hogy az egész mezőgazdasági termelés viszonylag rövid idő alatt a szocialista nagyüzemekbe vonható össze, hosszú idő telt el, és sok tapasztalatot kellett szerezni addig, amíg a szövetkezeti gazdálkodás mai komplex szemlélete kialakult.

Mit jelent ez a komplexitás? Azt, hogy a szövetkezeti gazdaság különböző jellegű részekből összetett vállalat. Ezek a vállalatrészek a következők:

— maga a közös gazdaság, amelyben közös számlára és kollektív munkaszervezetben dolgoznak a tagok; ez a vállalatrész csak a tulajdon tekintetében tér el más nagyüzemektől, egyébként éppen úgy a nagyvállalat szabályai érvényesek rá, mint például az állami vállalatokra;

— egyes, még ma is sok kézi munkát igénylő termelési ágazatokban sajátságos

kooperációt képvisel a családi művelés: a gépi munkákat a közös gazdaság végzi el nagyüzemi eszközeivel, a kézi munkák elvégzését pedig egy-egy tag vállalja családi munkaerejével, meghatározott területen, s százalékos arányban osztozkodnak;

– végül, a tagok háztáji gazdasága, amely termelési kooperációban van a közös nagygazdasággal (munkaeszközök, szolgáltatások, takarmányjuttatás), de termelése a tag külön számlájára történik.

Ez a sajátságos komplexitás a magyarázata annak, hogy statisztikánkban mint „termelőszövetkezeti szektort" együttesen kezeljük a közös és háztáji gazdaságot, de külön is kimutatjuk a háztáji gazdaság adatait. Indokoltan, mert egymással együttműködő és szorosan összetartozó gazdasági egységet is alkotnak és külön is számolni kell velük.

Hosszú ideig vita folyt azon, hogy indokolt-e a termelőszövetkezetek vállalati jellegét hangsúlyozni, s lehet-e úgy felfogni, hogy az általános vállalati kategóriák (munkadíj, tiszta jövedelem, illetőleg nyereség, amortizáció stb.) alkalmazandók-e a termelőszövetkezetekben is. A gyakorlat már eldöntötte a vitát, s ezt követve a gazdaságirányítás reformja és a törvényhozás is egyértelműen erre az alapra helyezkedett.

4. *A termelőszövetkezeti tagok emberi-társadalmi helyzetében* összegeződik az a szervezeti fejlődés, ami a termelőszövetkezetekben végbement.

Az általános társadalmi változások és az életszínvonal emelkedése minden kétséget kizáróan határozottak és nagyarányúak. Megszűnt a parasztság földbirtok alapján való osztályrétegződése, s ilyen értelemben egységes termelőszövetkezeti parasztság lépett a történelem színpadára. Ez a parasztság mentes az egyéni-családi gazdálkodás kockázataitól és létbizonytalanságaitól, s a nagyüzemi termelés bázisán akadály és egyéni kockázatvállalás nélkül részesedhet a műszaki fejlődés előnyeiből.

Az általános eredmény és tendencia mögött azonban nem kevésbé érdekesek azok a tényezők, amelyek a fejlődés vázolt pályáján különösen jellemzőek a tagok emberi-társadalmi helyzetére. E tekintetben a következőket lehet felsorolni:

– a háztáji gazdaság és a családi művelés átmenetet biztosít a hagyományos paraszti gazdálkodás és a korszerű nagyüzemi termelés között; jövedelemkiegészítés és biztonsági tényező is, azonfelül, hogy a társadalmi termelésben is számottevő;

– a kollektív gazdaságok szövetkezeti jellege tulajdonostársi pozíciót teremt a tagok számára: választják a szövetkezeti vezetőket, együttesen döntenek a gazdálkodás alapkérdéseiben és a jövedelem felhasználásáról;

– a termelőszövetkezet vállalati jellege pedig munkadíj-jellegű, biztosított keresettel jár, amihez kiegészítésül járul a jövedelemrészesedés és az egyéni vállalkozásként folytatható háztáji termelés és családi művelés;

– a termelőszövetkezeti tagság elvileg ugyanolyan társadalombiztosítással jár együtt, mint az alkalmazotti munkaviszony, s a mértéke is megközelíti azt;

– együttvéve a tulajdoni közösség és kollektív nagyüzemi érdekeltség határozzák meg a tagok egzisztenciáját, ami nemcsak a korábbi egyéni-paraszti gazdálkodáshoz viszonyítva egyértelműen előnyös, hanem – legalábbis átlagosan gazdálkodó termelőszövetkezetekben – a mezőgazdasági és mezőgazdaságon kívüli vállalati munkaviszonnyal is versenyképes.

De nem elhanyagolható kérdés az sem, hogy a termelőszövetekezetek vezetése hogyan alakul, s ez a tagok számára milyen helyzetet teremt. A termelőszövetkezetek nagy részében már összekovácsolódtak azok a vezető kollektívák, amelyek eddig

felfejlesztették a termelőszövetkezeteket, s a belátható jövőben is képesek továbbfejleszteni. Kikből tevődnek össze ezek? Nagyrészt olyan parasztemberekből – s egyaránt volt agrárproletárok és kisebb-nagyobb birtokú gazdák közül –, akiket rátermettségük és tanulékonyságuk folytán a gyakorlat próbája választott ki. Mellettük azonban az iskolázott mezőgazdasági szakemberek növekvő súlyú és szerepű részesei a termelőszövetkezeti vezető kollektíváknak, s olyan munkások, ipari szakemberek is találhatók köztük, akik az átszervezés során vagy később csatlakoztak hozzájuk. Együttesen a tagság és a vezető kollektíva jellegét mégis úgy lehet meghatározni a termelőszövetkezetekben, hogy paraszti intézményként fejlődtek fel arra a szintre, amelyet az eddigi fejlődés eredményeként számbavehetünk.

Íme, ilyen bonyolult és érdekes fejlődés útján, s ilyen fokra fejlődtek a termelőszövetkezetek. E fejlődési pálya áttekintése magában véve is tanulságos, de külön azért is, mert a fejlődési folyamat szemléletével szabadíthatjuk meg magunkat attól a megengedhetetlen leegyszerűsítéstől, hogy egy bizonyos korszak termelőszövetkezeteit a szocialista mezőgazdaság végleges modelljének tekintsük.

BÉLÁDI MIKLÓS

Németh László első regénye

Ha a kritika idejében fölfigyel rá, az *Emberi Színjáték* felbukkanását az irodalomban épp oly váratlannak ítélhette volna, mint ahogy 1925-ben is meglepődés fogadta a Nyugat-pályázat díjnyertes novelláját. 1925-ben Osvát ámulata a teljes ismeretlenségből előlépő, fiatal írónak szólt; az 1929-es Napkelet-évfolyam folytatásos regénye már a kritika érdeklődését kelthette volna föl, annál is inkább, mert a terjedelmes munka a kor egyik támadó szellemű kritikusának a tollán született. De e külső mellett valójában a belső szempont miatt: a Nyugat utáni írónemzedék egyik legnyugtalanabb szellemének első igazi művét ismerhette volna föl az érdektelenségbe süllyedt folyóirat lapjain. S merőben másfélét, szemléletben és stílusban egyaránt eltérőt attól, amit a *Horváthné meghal* című novella ígért.

A *Horváthné meghal* és a Protestáns Szemlében, Napkeletben álnéven megjelent többi novella – s gyaníthatóan a máig kiadatlan *Akasztófavirág* című regény – írója nem a szemléleti eredetiséggel, hanem a rövid történetek megformálásának biztonságával és a nyelvi jellemzés találékonyságával hívta föl magára a figyelmet. A novellák Móriczra, Kodolányira, néhol Szabó Dezsőre emlékeztettek; belesimultak a húszas évek népi érdekeltségű, parasztságot ábrázoló irodalmába. Németh László kritikái mellett ezek a novellák tartózkodóaknak mutatkoztak; követték a *Horváthné meghal* szuggesztióját, vagy egyszerűen engedményeket tettek a megjelenést biztosító folyóiratok szellemének. A kritikus munkájához mérten e néhány novella csak melléktermék; mára legfeljebb a filológusi buzgalom nyomoz utánuk.

Annál lényegesebb: pályát értelmező mű az *Emberi Színjáték*. Az első nagy kísérlet Németh László pályáján a gondolatok tisztázására és összegezésére. Nem állítjuk, hogy a legsikerültebb, de minden bizonnyal mindmáig a legnyíltabban vallomás erejű. Regénynek nem föltétlenül erénye a személyes mondanivaló közvetlen meg-

fogalmazása, de épp elegendő példát találunk az ellenkezőjére is, mikor ábrázolás és személyes vallomás egymást erősítve, nyomatékosítva szólal meg és fonódik össze, hogy létrehozza az epikai és gondolati szemlélet, tárgyiasság és értelmező esszé új válfajait. Az *Emberi Színjáték*, ez az évtizedekig alig ismert, lappangó életre kárhozott regény kulcsműnek számít Németh László pályáján. Azzá avatja az eltervelt írói szándékot is elsodró és megmásító belső lendület, az ifjúság „hőskorának" az írót is elképesztő fölfedezése. „Én most mertem először hű lenni magamhoz s most néztem először szembe az egyéniségem ellen tulajdon eszembe beplántált érvekkel." Az *Ember és szerep*ből idézett mondat hitelességét a regény változó hangulatán mérhetjük, ahogyan az első rész objektívebb hangneme a másodikban és harmadikban egyre inkább a főhős sorsát megértéssel követő stílusba vált át. S kulcsmű azért is, mert a regények egy részének, a lélektörténetet ábrázoló műveknek — a *Gyász*nak, *Iszony*nak, *Irgalom*nak — eszmevilágát, hangulatát előlegezi, s nyíltságával és szertelenségével a későbbi zártabb regények világához is magyarázatokat kínál. Ez a regény fogalmazza meg Németh László írói magatartásának, szereptudatának alapelveit — egész életre szólóan. A *Gyász* és az *Iszony* tömörebben, nagyobb művészettel — a megtalált módszert teljesebben birtokolva — és túlzásoktól mentesen „írja újra" az *Emberi Színjáték*ot, az *Irgalom* pedig nemcsak helyzeteivel, színtereivel, hanem gondolati összegezésével is a pályakezdő regényre utal vissza. A *Színjáték* értelmező, megvilágító szerepe azonban nemcsak a szépírói munkára terjed át. A lázas, fölgyorsított iramban tájékozódó esszéista harmincas évekre kiforrt „magyar ideológiáját" is segít teljesebben megérteni. Az az irodalmi és társadalmi program, mely a reformtervekben, a Tanú évfolyamaiban valósult meg, alapelveinek első megfogalmazását az *Emberi Színjáték*ban nyerte el.

A regényt előző paraszttörténetekben a novellaírás fortélyait ismerő alkotó mutatkozott be, aki a világot adottnak és a húszas évek naturalista színezetű vagy társalgási stílusában ábrázolhatónak ismerte. A regényben egyszerre minden kérdésessé és újragondolandóvá vált, a társadalmi rend éppen úgy, mint az egyén helyzete, az ábrázolás tényszerűségét mind inkább átitatta az igazságkutatás nyugtalansága és fölajzottsága. Az *Emberi Színjáték*ban a regényíróval már együtt dolgozott az élet eldöntendő kérdésein töprengő gondolkodó is, a főhős élettörténetének fejlődésrajza fokozatosan tanítást sugalmazóvá mélyült. Az első részben még az elbeszélés önmagáért való ábrázolásának jut a főszerep; a második, harmadik részben Boda Zoltán sorsa példázattá emelkedik, és a megtalált életboldogítás eszméjét már egyre inkább közvetítések nélkül, a megvilágító, érvelő esszé stílusában adja elő az író.

Németh László az *Emberi Színjáték*ban lelt rá igazán saját magára, e műve írásakor pillantotta meg igazi énjét, a fölhalmozott műveltséganyag sokfelé húzó eszméin fölülemelkedve, ekkor vállalta személyiségét. Író és hivatás küzdelmes találkozásának ritkán megörökíthető pillanatáért érzik ma is sokan az *Emberi Színjáték*ot, ha nem is a legjobb, de a legjellemzőbb Németh László-alkotásnak.

Németh László mindig szükségét érezte, hogy saját műveiről beszéljen, — némelyikről több alkalommal is. Az önértelmezés szándéka éppúgy közreműködött ebben, mint az egyéniség túlzóan önkitárulkozó hajlama. A regényekhez, drámákhoz illesztett egyidejű vagy visszatekintő kommentár nemcsak a keletkezés körülményeiről, indítékairól közöl legtöbbször nélkülözhetetlen fölvilágosító tényeket, hanem az írói szándékra, alkotói módszerre, a mű szövetét alkotó gondolatokra, hangulatokra

is rávilágít. Természetszerű, hogy az írói önkommentár gyakran elfogult és egyoldalú, s ez Németh László esetében is tapasztalható, megjegyzései azonban sohasem mellőzhetőek, különösen, ha tudjuk, hogy egyik-másik művéről szólva önmaga legjobb kritikusának bizonyult. Az *Emberi Színjáték*ról több helyütt írt, legrészletesebben az *Ember és szerep*ben és az új kiadáshoz *(Szépirodalmi Kiadó*, 1967) készült előszóban.

Az *Ember és szerep* oldalakat szánt a regény értelmezésének; néhány mondatnyi idézet is vitathatatlanná teheti, hogy az *Emberi Színjáték* némely vonatkozásáról mindeddig alkotója beszélt a legőszintébb tárgyilagossággal. „A regény csírája ... az ellentmondás volt, melybe világnézetem került természetemmel." Kissé távolabb folytatva az idézést: „Az emberek társaságában tudtam a helyem s a magányban éreztem jól magam. Az ember üdvössége a társadalom üdvössége s én mégis mintha valami nyavalyás kis egyéni üdvözülés reményét dajkáltam volna az ösztöneimben. Életképtelennek és kiesettnek éreztem magam. A szó legtágabb értelmében: impotensnek." S végül a regény egyik alapkérdését fölfedő mondat: „Tulajdonképp ironikus regényt akartam írni, melyben szentség és idegbetegség ugyanannak a jelenségnek színe és fonákja. Csakhogy a hős kifogott az irónián." Érdemes lenne még néhány további sort kiszemelni — például a regény egyensúlyzavaraira vonatkozókat —, de ennyi is elég, hogy az *Emberi Színjáték* eszmevilágához az írói önszemlélet felől próbáljunk közelíteni. Az írói értelmezés arra máris fölhívja a figyelmet, hogy az első regény sok szállal kötődik a későbbiekhez, mégis egyedüli tünemény az életmű egészében, mert írói szándék és megvalósult mű, vagy más oldalról: gondolat és ábrázolás között nem képződik meg a *Gyász*ra, *Iszony*ra, *Irgalom*ra, de még az *Utolsó kísérlet*re is oly jellemző drámai feszültség, „világnézet" és „természet" vitázó szembenállása, amely Németh László műveiben gyakran ütköztette össze az elméletekben gondolkodót az életet megelevenítő művésszel. Boda Zoltán élettörténetéből eltávolító irónia helyett igazolás bomlott ki. Azonosulás a bíráló távolságtartás helyett, regényhősbe írt program; az idők folyamán új elemekkel bővülő, élettapasztalatokkal gazdagodó és nemesedő, alapelveiben azonban változatlanul megőrzött életszemlélet. A mű diadalmaskodott az írói szándékon, az elgondolást ellentétére fordította; a regény alkotójának azt kellett — teljes joggal — néhány évvel a megírás után észrevennie, hogy Boda Zoltán „lelkem rég lappangó forradalmának az élére állt".

Hogy valóban ez történhetett, arra már nemcsak az *Ember és szerep* évekkel későbbi önmagyarázó kommentárját hívhatjuk tanúnak. „Lappangó forradalom" jeleivel terhesek a regény keletkezésének idő-környezetében íródott program-tanulmányok és kritikák, s a „forradalomnak" csaknem dátumszerű pontossággal állapítható meg gondolati kisugárzása, az előtörténettől a kirobbanásig, s egyik vagy másik szempont időleges fölülkerekedésének tartama. Amit az *Emberi Színjáték* — íróját is meglepő — rátalálásszerű bizonyossággal kimondott, ugyanazt kísérelte megfogalmazni — irodalmi elvekben és művekről szóló kritikákban — a saját forrongó világnézetének megszilárdulásáért is küzdő irodalmi kritikus. A húszas-harmincas évek fordulóján gondolja át Németh László az irodalomról, az író szerepéről, a művészi igazságról alkotott, kezdettől többfelé húzó gondolatrendszerének alapelveit. S evvel párhuzamosan társadalomszemlélete is módosul, hiszen irodalom és társadalom között kezdettől szoros, kölcsönös viszonyt tételez föl; kritikai munkássága e viszony fölismeréséből nyeri pátoszát, ítélkező hevességét és jövendölései merészségeit. Ezt a folyamatot a tudatos belátás, a racionális átgondolás módszeressége éppúgy táplálja

és irányítja, mint az a személyes hevület, mely Németh László írásainak gyakran kölcsönöz érzelmi színezetet. A húszas évek végén talán a legerősebb a szubjektivitás megnyilatkozása: a gondolatok ekkor az önmagára ébredő személyiség végletes érzelmi közegében formálódnak.

Az *Ihlet és ügyesség*, *Népiesség és népiség*, *Faj és irodalom*, *Új reformkor felé* című korai tanulmányainak és jó néhány kritikájának gondolatfűzésében észrevehetően megmutatkozott Ady ösztönzése mellett Szabó Dezsőé is. „18. és 24. évek közt Szabó Dezső-párti és Szabó Dezső-ellenes szakokra tudom az életem osztani" – írta 1928-ban. Szabó Dezső eszméinek befolyásától azonban az induló kritikus sem tudott teljesen mentes maradni. „A paraszt az egyetlen megváltás" – mondja Boór Bálint, és a húszas évek végéig Németh László cikkeiben is akárhányszor rálelhetünk – ha nem is az őserős parasztimádatra, de arra a gondolatra gyakran, hogy a parasztság az ország és az irodalom hivatott megváltója. S ugyanígy a nemzeti jellegről, nacionalizmusról, a magyar irodalom társadalmi küldetéséről írott szakaszokban az a Szabó Dezsőre is visszamutató messianisztikus gondolat kísértett, hogy az irodalom a maga irányzatosságával „életépítő tett", az „életakarat megbővülése" és a faj kitágulása. (Az irodalom alkalom arra, hogy „fajom életévé tágulhassak" – írja Szabó Dezső.) Az író e szemlélet szerint – mely elsőrenden társadalmi és világnézeti érdekű – akkor tölti be hivatását, ha a fölismert nemzeti jelleghez idomul – Petőfi, Arany értelmezésénél is mélyebben, hiszen a magyar írón a „faji jelleg elhatározó döntő stigma".

A húszas évek végére, a hazai irodalom teljesebb áttekintésének birtokában, a külföldi művek egyre bővülő ismeretében és az *Emberi Színjáték* „forradalma" nyomán érlelődik meg Németh László írói szemléletének fordulata. Része ennek a változásnak az a fölmérés, melyet Szabó Dezső eszméi fölött végez. Tanulmányát 1928-ban a „lázadó tanítvány" megbecsülő, de elhatároló hangján írja. Ebben a tanulmányában bukkan fel – majdnem szó szerinti fogalmazásában – Boda Zoltán egyik életigazsága is: „Az ember egy módon használhat a világnak, ha rendbejön önmagával." Ez az aforizma a kollektivitás helyett az egyéniségre hivatkozó írót állítja elénk, aki nemcsak a parasztimádatból és a *Csodálatos élet* írójának őserő-mítoszából gyógyult ki, de az irodalomnak sem tulajdonít már messianisztikus, megváltó társadalmi szerepet, s az írói munkában a világnézeti helyett az erkölcsi elemet tekinti elhatározóan lényegesnek. A „lázadó tanítvány" összefüggően és részletezve először az *Emberi Színjáték*ban fejti ki világ- és irodalomszemléletét, mely őrzi még az egykori példakép tagadhatatlan hatását – főként a társadalmi környezet rajzának egyes elemeiben és nyelvi stílusában –, de hangsúllyal már az elszakadást, az új útra lépést örökíti meg. Társadalmi, világnézeti elkötelezettség vagy egyéni erkölcsi üdvözülés, – ez az alternatíva a húszas évek végén a tanulmányok gondolati anyagába is beleszövődött, de a regény volt az a mű, mely középponti, szerkezetet is működtető elvvé emelte ezt a szembeállítást, s nemcsak egyszerűen leírására törekedett, hanem választott is két lehetőség között. Az *Emberi Színjáték* után, két-három évvel később íródtak meg a Tanú bevezető tanulmányai, melyek a társadalmi reform nyelvére fordítják le a Boda Zoltán sorsából kibomló következtetéseket.

Az *Emberi Színjáték* helyét a kor magyar irodalmában az jelöli, hogy nagy erővel árad belőle a válsághangulat; a fölismerés, hogy az ország bukott forradalom után elintézetlen, megoldatlan ügyeinek szövevényében vergődik. A válsághangulatot a

főhős családi környezetének megválasztása eleve megszabja. Boda Zoltán lelki, szellemi fejlődését az tereli kora gyermekségétől különleges irányba, hogy apja megbélyegzett, társadalomból kiesett ember, az egész család a degeneráltság bélyegét viseli. Boda Zoltán igazságszomjazásának hőfokát, kereséseinek végletekhez vonzódó, különcségre hajlamos irányát mindig motiválja a falusi házban tehetetlen dühét fortyogó apa személye és a családtagok sorsának átlagtól elütő alakulása. Ezt a legmélyebben személyes indítékokból származó hangulatot mélyíti el és tárgyiasítja a körképszerű epikai leírás, a tízes és főként a húszas évek vidéki, fővárosi életéből vett, helyenként szatirikus éllel ábrázolt szereplők és színhelyek rajza. A regény másik, egyéni vonása a tudatosságból ered, ahogyan Németh László a forradalmat vízválasztónak tudja, és ahogyan a forradalom fölvetette társadalmi és egyéni, világnézeti és erkölcsi, politikai és mindennapi kérdéseket művének gondolati és szerkezeti középpontjába állítja. Németh László a magyar próza történetében elsők között kíséreli meg – megelőzve a szocialista szellemiségű irodalom igényes vállalkozásait is, – hogy forradalom és ellenforradalom témájára nagyszabású, gondolati anyaggal telített korszak-áttekintő regényt alkosson. Vállalkozását akkor szemléljük igazi mivoltában, ha a teljességre törekvést előítéletektől mentesen próbáljuk mérlegelni. Vitathatatlan, az *Emberi Színjáték* egyes jelenetei az *Elsodort falu* és a *Segítség!* ábrázolási módszerére emlékeztetnek – például a fővárosi irodalmi világ vagy a vidéki újgazdagok kastélyában kivirágzó társasági élet rajzában –, s az is nyilvánvaló, hogy az alakok megformálásának módjába, a környezet realista életszerűséggel megmintázott képsoraiba belejátszik Móricz ösztönzése. A regénynek létezik egy több részletből összeépíthető rétege, melyet a realista szemlélet és expresszionista elemeket hordozó stílus világérzékelése egyénít, és a „helyi színek", a nemzeti vonások iránti érzékenység kapcsolja a közvetlen hagyományokhoz, az élő példákhoz. Ám az *Emberi Színjáték* arra is vállalkozni akar, hogy megteremtse az „emberi eszmék teljes színpadát", a korábrázolást úgy valósítva meg, hogy az epikai tárgyiasságba beleszövődjön az eszmék, ideológiák története, vitája is, s a tárgyiasan megjelenített „külső", a főhőst környező társadalmi és dologi világ együtt éljen, együtt lélegezzen a „belsővel", a lélek fejlődésével, a szellemi életrajzzal. A lélektani és gondolati igény Németh László művét a Móricz Zsigmondétól – és természetszerűen a Szabó Dezsőétől – elkülönülő törekvésekhez kapcsolja, s az eszmei ellentétek tudomásul vételével egyetemben is Balázs Béla és Sinkó Ervin némelyik művével, így a *Lehetetlen emberek*kel és az *Aegidius útrakelésé*vel rokonítja. A megfelelés mindenekelőtt a bölcseleti elem regénybeli meghonosítására és az etikai kérdések elmélyült vizsgálatára terjed át és nem érinti a regény eszmei irányát. Gondolati anyagát tekintve az *Emberi Színjáték* egyedülálló alkotás a kor irodalmában. A társadalom erőinek a mozgását, a szereplők szociológiai jellemét fölmérő tudatossághoz társul az elhárítás: a „külső" szembeállítása a „belsővel", az utóbbi javára. Boda Zoltán élettörténetének példázata a „csonkaságot" eszményíti, az „állati lét lihegésével" szemben a magányos különc, a modern Jézus sorsát. A regény mindenfajta társadalmi megoldással szemben az egyéni etikai megtisztulás eszméjében jelöli meg a kor zűrzavarán fölülemelkedő életértékeket. A főhős szemében az élet az abszolút érték, az önmagát megtaláló egyéniség; míg a társadalom a maga rendjével és rendetlenségével csak részlegesen közelítheti meg az erkölcsi normákat: létének jellegéből adódóan nincs is esélye teljes értékek teremtésére. A regény sajátságos feszültsége, viszonylagos cselekménytelen-

sége ellenére is, onnan ered, hogy megmutatkoznak benne a világ reális erői, az arányoknak megfelelő kiterjedésben; de evvel a reális életszerűséggel Boda Zoltán személyének — és az őt környező írói rokonszenvnek — mindig vitába kell szállnia. Az élet bősége leírásokban, környezetfestésben, alakjellemzésben — az egyik oldalon; az élet elutasítása a főhős személyén keresztül — a másik oldalon: olyan kettősség ez, amely Németh Lászlónak nemcsak ezt a regényét jellemzi. Az otthoni és gimnáziumi kis közösségek rajzában, a háborús évek festésében, majd a fővárosi, egyetemi évek s végül a hodosi önkéntes száműzetés ábrázolásában az aprólékosságig pontos és életszerűségre törekvő író munkáját ismerjük föl; Boda Zoltán személyét az életidegenség veszi körül: neki a világ arra való, hogy kivonuljon belőle. Előbb az álmodozások lázadása révén, majd a normális társadalmi beilleszkedés elutasításának formájában, végül azzal, hogy orvos helyett kuruzsló lesz. Társadalom vagy szekta; nagyobb közösség vagy az a kisebb, melyet egy ember enyhületet kínáló részvéte is fel tud melegíteni — az *Emberi Színjáték*ban ezek az erkölcsi világításban megjelenő végletek feszülnek egymáshoz.

Az *Emberi Színjáték* legbensőbb magvában és végkifejletében az író életeszményét szólaltatta meg: a pálya étoszát, s ez a fiatalon megtalált puritán eszmeiség még a *Nagy család* és *Irgalom* világában, szereplőinek karakterében is szerephez jut. Az elmondottak is nyilvánvalóvá teszik, hogy a regény, ha őriz is emlékeket a paraszt-rajongás idejéről, a többi között egyetlen nagy vita Szabó Dezsővel, helyenként a pamflet élességének határáig is eljutó módon. A *Színjáték* írójának már Ady a nagy élménye, a *Halottak élén* költője, s a beszélgetésekben Gide, Freud, Claudel, Pirandello neve szerepel, szó van Dantéról, Leopardiról, Dosztojevszkijről. Boda Zoltán sorsában érthetően nagy szerepet játszanak a könyvélmények; a befelé élő diákra egy-egy egyéniségéhez szóló könyv elolvasása rendkívüli hatással tud lenni. A beszélgetésekben sorra kerülő könyvek legtöbbjéről a kritikus Németh László véleményét is ismerjük, a regény keletkezésének idejéből. Könnyen adódik a párhuzam: az említett írók többé-kevésbé jelentős szerepet játszottak a regény eszmevilágának formálódásában, a szereplők hivatkozási hangsúlya legalábbis majd mindegyiknél valószínűsíti a feltevést. S az is, hogy a regény és a kritikák szövege közt gyakori a szó szerinti megegyezés.

Ami tényszerűen bizonyítható: a világirodalmi tudat elvvé fogalmazódása a „kutyabagosi önbizalommal" szemben épp az *Emberi Színjáték* megírásának idejére tehető, egyidejűen annak a gondolatnak a tételszerű fejtegetésével, hogy az irodalom igazsága közvetlenül nem fordítható át az élet és a gyakorlat nyelvére. A világirodalmi szempont és a művészi igazság újszerű értelmezése pontosan egybehangzik Boda Zoltán meggyőződésével is, amidőn azt fejtegeti, hogy „a költészet semmit sem tisztáz. Aki kész, az felmutatja magát, aki nem kész, vergődik. Csak az élet tisztáz. Ha én rendbe jövök magammal, nem írok többet. Tudják, mit teszek? Örülök magamnak." Továbbmenve, az is igazolható, hogy különösen Gide és Freud műveinek tanulmányozása mély hatással szólt bele a húszas évek végének szellemi fordulatába; motiválta azt és fölismeréseket adott hozzá. Ám legalább ilyen mértékben kell figyelembe venni Tolsztoj és Dosztojevszkij regényeinek, próféciáinak ösztönzéseit és Gandhi fiatalon megismert írásainak ébresztő hatását. Boda Zoltán helyenként úgy érvel, mintha Tolsztoj *Korunk rabsága* című írásából idézne vagy Gandhinak az erőszak-nélküliségről szóló nézeteit ismertetné.

Ezekre a megfelelésekre azért szükséges különös gondot fordítani, mert az *Emberi Színjáték* az erkölcs elsőbbségét hirdeti, – így próbál kitörni forradalom és ellenforradalom nyomasztónak érzett dilemmájából. Nem mintha a fiatal Németh László tolsztojánus vagy Gandhi-követő lett volna. A modern irodalom és a mélylélektan tanulmányozása az erkölcsi megítélés új szempontjaira figyelmeztette; alkat és lélek, értelem és ösztön rejtett összefüggéseire, bonyolult kölcsönhatásaira fordította érdeklődését. Az „egyénre méretezett világ" álma, az alkatban hordott sors feltétlen elismerése magában foglalja Gide tagadó, nihilista moráljét, Freud kutatásainak orvostudományi következtetéseit. A tolsztoji fölhívás: „tűrjétek az erőszakot, de ne műveljétek" és az a megállapítás, hogy „a legfőbb és csalhatatlan bíró – a lelkiismeret szava" beleépült gondolatvilágába, de nem vált egyedüli meghatározójává. Mutatja ezt az a figyelem is, mellyel a szocialista mozgalom résztvevőire tekint. Míg az ellenforradalom érdeklovagjait teljes megvetés sújtja a regényben, a szocialista világmegváltók életét – ha mindegyik tragikus fordulatot is vesz – érdeklődő bizalom kíséri. A szocializmus iránti vonzalom azonban még ekkor a végső célok eszményére vonatkozik; magát az eszmerendszert és a megvalósítás módszereit nem vállalja; átfogóbb, egyetemesebb érvényű elvet keres, „emberibbet", mindenkit befogadót, az egyéniséget saját mivoltában méltányoló eszmét.

Németh László regénye szuverén eszmeteremtő eréllyel ötvözi egybe az ösztönzések széthúzó, gyakran egymásnak ellentmondó anyagát, és teremti meg belőle saját „lírai igazságát". Ez a „lírai igazság", más szóval „pánhumanista" részvét az újszerűen értelmezett vallásos gondolatban nyeri el végső összegezését. Az *Emberi Színjáték* a 20. század vallásának regénye, új evangéliumot hirdető alkotása. Ennek az eszmének Boda Zoltán a kikísérletezője, ő a Jézusa és ő az áldozata. A cím is erre utal: nem Balzac, hanem Dante művére hangzik vissza a regény; azzal a nem lényegtelen különbséggel, hogy az *Emberi Színjáték* evilági téreken át vezeti hősét, különc sorsában mutatván meg a pokol, a purgatórium és paradicsom állomásait. A Dantéra hivatkozást nemcsak a szerkezeti tagolás bűvös hármas száma indokolja: a mondanivaló is sejteti a távoli kapcsolatot. Az *Emberi Színjáték* is nagy, minden emberit és társadalmit átfogó összegezés kívánt lenni. Az egyetlen kimondó és megvilágosító regény; múlandó kompromisszumok helyett a teljesség megszólaltatója. Erre a feladatra regényformában az elődök közül senki nem vállalkozott – Móricz és Krúdy sem; a kortársak sorából is egyedül Pap Károly merészkedett el a modern legendateremtés epikus számára oly kockázatosnak bizonyuló vidékére.

Az *Emberi Színjáték* vallásos gondolata nem azonos az egyházakéval – Németh László e művében az egyház nélküli, társadalmon túli vallásosság híve és hirdetője. „Isten elvesztésével az emberiség lelkében nagy hiány támadt" – írja *Tolsztoj inasaként* című tanulmányában s ez a földismerés határozza meg az első regény eszmei anyagát is. *Dráma és legenda* című, 1941-ben megjelent cikkében pedig ezeket mondja: „A »happy end«; a boldog vég vágya, melyet oly utálatosan kívánnak és tálalnak: tulajdonképpen a nagy keresztény igény. Az életnek jó végének kell lenni, az embernek a mennyországba kell jutni vagy a mennyország földi pitvarába. Harmincötéves koromig én is egy boldog vég felé éltem. Életem cserepében ... észrevehetően nőtt az üdvösség virága ... Harmincötéves koromig a főműveim is legendák voltak. Az *Emberi Színjáték* egy modern szent életrajzában vett előleget a boldog halálból." Boda Zoltán a magányban érzi jól magát, de állandóan kitörési kísérletekbe fog,

mert a magányt nem tekinti végcélnak, keresi az emberi lét igazi tartalmát, amit végül az emberek iránt érzett szeretetben és részvétben talál meg. „Minden embernek tartozom, s minden ember tartozik nekem" eszméjében összegeződik a vallásos gondolat; jelezve, hogy az *Emberi Színjáték* vallásossága alapjaiban metafizikátlan jellegű. Nem az életen kívüli vagy fölötti transzcendencia elismerését, hanem a lényegkeresés szenvedélyét és az egyéni sors átélésének intenzív módját jelenti a vallásosság. Boda Zoltán élete végén evangéliumot olvas, gondolatai között szerepel, hogy a világot isten országává kell tenni, a regény mégsem a trancszedencia igazolása, hanem az „emberi csodáé". Boda Zoltán élete avval telt el, hogy önmagát kereste s akkor talált megnyugvást, egyéniségét átsugárzó bizonyosságot, midőn a szenvedés közösségében élő emberek „várakozását" megértette. Ha elfogadjuk, hogy minél mélyebb a kereszténység, annál inkább a szeretet áll világlátása középpontjában, a regény erkölcstanát bízvást kereszténynek mondhatjuk. Boda Zoltán a hodosi külsősoriak körében érti meg önmagát; sorsa avval nyeri el értelmét, hogy a szeretet vigaszát nyújtja a gondokkal, bajokkal terhelt embereknek. A helyes emberi álláspont — fogalmazza meg a regény — a részvétteljes kíváncsiság. Más szavakkal, ugyanezt olvassuk a Szabó Dezső tanulmányban: „Aki üdvözült (a mi nyelvünk szerint: beteljesült), az mind tágabb és tágabb körben sugároz enyhülétet".

Ez a keresztény erkölcstan nemcsak Boda Zoltán lényegkereső elhivatottság tudatából, saját egyéniségének igazi tartalmait megértő föleszmélésből teremtődik meg. Ennek a morálnak a „csonkaság", a sérültség is életrehívója; Boda Zoltán kivételessége az aszkétikus világonkívüliségből ered. Abból, hogy fölényét az egyéniség eltorzulása táplálja, a nemiség megutálása, amely már ebben a regényben sem csupán férfi és nő kapcsolatára vonatkozik, hanem tágabb értelmű: a világgal elegyedni nem tudást is magában foglalja. Megint a kettősséggel találjuk szembe magunkat: a cselekvő szeretet, a közösséggel egyéolvadni vágyó hős mélységesen elszigetelt egyén és beteg lélek. A betegség dicsérete a regény, avval a megszorítással, hogy ez a betegség nem a romlás, hanem ellenkezőleg, a kórossá növesztett aszkézis virága.

Az *Emberi Színjáték* a nyitánya Németh László utópiákat álmodó korszakának. Mert Boda Zoltán sorsában nemcsak a modern szent lelki életrajza tárul föl, a hodosi külsorhoz vezető útban az a példázat is benne rejlik, hogy a társadalmat egyetlen erő, a lélek forradalma, a belső megtisztulás válthatja meg. Az író ki is mondatja hősével, hogy az életet nem lehet a társadalmi feltételeken át megjavítani és ebből következően a haladás eszméje csak a lelkiismeret kibúvója. Ezért tesz végülis egyenlőségjelet forradalmi és ellenforradalmi megoldás közé, és ezért hozza közös nevezőre a radikális baloldalt a megrögzött konzervatívizmussal vagy a tetszetős formákkal álcázott üres kurzus-gondolkodással. Boda Zoltán éppúgy fölénnyel utasítja el a sánta kolozsvári szabómester érvelését, mint ahogy gúnyos megvetéssel hárítja el magától az új kurzus szellemi és anyagi föltörekvőinek törleszkedését. Az emberi létfeltételek evilági megjavítása érdekében nem lehet világi ügynek szentelni magunkat — ez a tanulsága a főhős hodosi kuruzslásának. Lázadása a világ bajai, a társadalom egyenlőtlenségei ellen politika mentes lázadás. Boda Zoltán akkor kerül elemébe, midőn a beszélgetések, „tanítások" alkalmával az emberek megnyílnak előtte és a részvét hatására kiteregetik előtte gondjaikat. Így szövődik köréje egy kis közösség, melynek egyetlen vigaszt, a lelki békesség nyugalmát tudja kínálni. A csöndes beszélgetésben elmerülő szőlőhegyi Boda kolónia az eszményi kis közösségek előképe, a társadalmat a maga

nemességével átjáró és újjáalakító elit utópikus tartalmú gondolatának első megfogalmazása.

Az utópia teremtésének szándéka legészrevehetőbben a főhős alakjának megformálásában ütközött ki: különc vonásainak eltúlzásában és életét a tragikus vég felé siettető írói megoldásban. A regény egyébként egyensúlyt tud tartani ábrázolás és gondolat arányainak elosztásában; legfeljebb még a harmadik rész gyors tempója árulja el az elbeszélés magától bontakozó menetén vett írói erőszak nyomait. Németh László megértéssel figyelte a regény legmodernebb változatait, méltányolta Joyce és Woolf törekvéseit is, ars poeticája szerint azonban a realizmus híve volt és maradt. Sarkigazságként jegyezte föl, hogy „az életszerű ábrázolás a legelvontabb látomásnak is művészi feltétele." Ám evvel együtt arról is meg volt győződve, hogy a magyar regénynek hasznosítania kell a modern lélektan eredményeit és be kell fogadnia a kor gondolati anyagát, érzékeltetnie kell a szellemi horizont problémáit. „A regény közelebb áll a tanulmányhoz, mint a novellához" — írta egyik cikkében és véleményét bizonyára nemcsak az irodalom tanulmányozásából szűrte le, saját gyakorlatában is ugyanezt kívánta megvalósítani. Az elbeszélés életszerűsége és gondolatok fejtegetése fonódik össze a regényben. Ebből adódik, hogy lelassul a cselekmény irama, jelentősége csökken, hőseinek mozgását az eszmék birodalmába helyezi át. A történet nagyrészt abból tevődik össze, mi játszódik le a szereplők lelkében és tudatában. Az alakok beállítására is átterjed a cselekmény visszafogottságának következménye. Az erkölcsi karakter és a szellemi portré válik egyénítő eszközzé, a mindennapi tevékenység, a hétköznapi élet rajzára már alig jut tér. Németh László evvel a kiemeléssel és szűkítéssel a magyar regény egyik kívánatos és időszerű fordulatát előlegezte és készítette elő.

Az epikai korábrázolás és az erkölcsi utópiateremtés kivételesen megvalósítható összeépítését kísérelte meg Németh László egyetlen regény kompozíciójában megteremteni. Az újat próbáló regényíró sikerét a mai olvasó is tanusíthatja: az *Emberi Színjáték* napjainkban is a legjobb olvasmányok sorába illeszthető. Pedig Boda Zoltán sorsának tanulsága nemcsak ellenvéleményt, gondolatokra fordítható tiltakozást vált ki, hanem elejétől megszólaltat már-már ösztönösnek mondható, elemien ható elhatárolást a szerzetesi élet, a csonkaság eszményítése, a világundor végletes képviselete miatt. A regény mégis élő alkotás maradt, gondolati korszerűtlensége ellenére, az új vallásosság lelki és szellemi fölébresztésének utópikus kívánalma ellenére. Nyilván azért, mert Németh Lászlónak sikerült a ritka bravúr: ábrázolást és gondolati telítettséget úgy tudott összeolvasztani, hogy regénye napjainkig megőrizte az eszmék kutatásának mindig izgalmasan érvényesülő időszerűségét.

Körkép

E. FEHÉR PÁL

Vázlat Ehrenburgról

Ilja Grigorjevics Ehrenburgról meglehetősen sokat írtak már eddig is magyarul, mégis hiányos a tájékozódásunk. Ami tanulmány komolyabb, átfogóbb igénnyel róla íródott – Komlós János és Héra Zoltán esszéire gondolunk –, mind élete főművének, az *Emberek, évek, életem*nek megjelenése előttről kelt. Hiányzik néhány rendkívül fontos munkájának magyar kiadása; a *Julio Jurenito* és a *D. E. Tröszt* negyvenvalahány esztendővel megkésett magyar fordításának sikere pedig mutatja az érdeklődést. Csak a felszabadulás előtt jelent meg a *Lasik Roitschwanz viharos élete*, a *Jeanne Ney szerelme;* költeményei még a részletesebb szovjet antológiákból is hiányoznak, noha ott lenne a helyük; riportjaival hasonló a helyzet; publicisztikájából magyarul éppen a legsematikusabb évek termését adták ki; itt lenne az ideje felhívni a figyelmet Ehrenburg ragyogó esszéire, melyekben Csehovról és Stendhalról, Paszternakról és Majakovszkijról, Apollinaire-ről és Eluard-ról vall.

1891. január 11-én született és 1967. augusztus 31-én halt meg. Ez a két évszám fogja keretbe mulandó életét.

A többi? Egyik utolsó írását, a szlovák költő, Laco Novomeský válogatott verseit bevezető esszéjét így kezdte: „Fet, Rilke, avagy Saint-John Perse verseit olvasva, alig törődünk a költők életével – ez az irodalomtörténészek dolga. Laco Novomeský azok közé tartozik, akiknek költeményeit nem lehet leválasztani személyes lététől, sőt korunk történetétől. Korunk nagy költőjének tartom Novomeskýt, de nem csupán versei vonzanak, hanem évei is – nem választhatom külön őket." Ha tetszik, mindez önvallomás. Ahogyan Stendhal leckéjét tanulva is arra hívja fel a figyelmet, hogy „Beyle nem az irodalomnak élt, hanem az élete tette lehetővé, hogy nagy íróvá legyen". Félreérthető? Ehrenburg eleve figyelmeztet: „sokat tanultam Stendhaltól, többet emberként, mint íróként".

Ilja Ehrenburg benne élt századunk történelmében: írói létének, emberi tartásának ez adott értelmet. Krónikása és kritikusa a kornak: szenvedélyei, legkülönb tervei mind életének eseményeivé teszik a történelemmé lett adatokat, személyiségeket.

Gimnazista, amikor bekapcsolódik a munkásmozgalomba. Letartóztatják, emigrációba kényszerül. Párizsban megismerkedik Leninnel, aki a későbbiek folyamán is figyelemmel kíséri munkásságát, noha Ehrenburg a húszas évekre már eltávolodott a fegyelmezett forradalmi munkától. (Krupszkaja emlékezik: „A mostani dolgokból Iljicsnek nagyon tetszett Ehrenburgnak a háborúról szóló regénye. »Tudod, ez a Borzas Ilja – mesélte ünnepélyesen – egészen ügyesen csinálta meg ezt . . .«" Ehrenburg első regényéről, a *Julio Jurenito*ról van szó.) „A XIX. század hagyományai, eszméi, erkölcsi normái formáltak" – jelentette ki az *Emberek, évek, életem* záró fejezetében. Ezzel elválaszthatatlan: „nem véletlen kaland volt, hogy belevetettem magam a forradalmi harcba, nem esetleges epizód, hogy dolgoztam az illegális bolsevik szervezetben – ez sok mindent meghatározott későbbi életemben."

Ilja Ehrenburgot sokáig, sőt ma is óvatosan olvassák egyesek. Alekszej Metcsenko, a moszkvai egyetem irodalomtörténész professzora 1966-ban, a *Julio Jurenito* új kiadását találta alkalmas pillanatnak arra, hogy kifejtse: az író gúnya „nem maradt meg a kapitalista világban, hanem a szocialista forradalom ellen fordult". S vélekedésében egyáltalán nem zavarja, hogy a kortársak, Lenintől Lunacsarszkijig, a mindig jelenlévő túlzók rágalmai ellen, Ehrenburg sajátos művészete mellett foglaltak állást. Alekszandr Voronszkij, ez az alig értékelt nagyszerű és széles látókörű marxista kritikus, a *Krasznaja nov* szerkesztője azt fejtegette a *Julio Jurenito* első, berlini kiadása alkalmából, hogy mennyire fontos lenne odahaza is megjelentetni e „nagyszerű könyvet", mely „nagy igazságot mondott ki". Lunacsarszkij szigorú értékelése átfogóbb szempontokat érvényesített: „Van nálunk egy író – mondotta 1924-ben –, aki, úgy tetszik, ha kicsiben is, Heinére emlékeztet. Ez Ehrenburg. Ismerjük szentimentalizmusát, olykori búsulását önnön elvtelenségén, de mindig elvtelen. Volt a fehéreknél, aztán átállt a vörösökhöz, de ezekhez is, amazokhoz is benső iróniával viszonyult. Számára minden megírni való anyag, céltábla pompás nyilvesszei számára. A legnagyobb mértékben tehetséges ember . . . Szkeptikus, aki mindent kétkedésének hamujával borítana, mit sem hagyva a helyén. *Szkepszise azonban a régi világ értékei ellen irányul, s ebből a szempontból szövetségesünk.*"

Ilja Ehrenburgot nálunk is inkább amolyan óvatoskodva kezelték s kezelik. Az egyik legérdekesebb róla szóló tanulmány szerzője fejtegetéseinek végén szükségesnek tartotta kijelenteni: „Ilja Ehrenburg művészete a szocialista realizmustól egy s másban elütő sajátosságaival is kiszakíthatatlan része a szocialista irodalomnak." Egy 1967-ben megjelent, egyébként alapos bibliográfia Ehrenburg fejezetének szerzője is szüntelen tévedésekről, bonyolultságokról, túlságos szubjektivitásról szól, miközben a *Moszkvai sikátor* című regényt összetéveszti a Lasik Roitschwantz-cal, az *Egyenlők összeesküvése* című, Babeufról szóló történelmi regényről megállapítja, hogy „a szovjet NEP korszaknak találóan jellemzett képe, melyen azonban érződik, hogy az író az ellentmondások között még nem látja meg tisztán a lényeget" – s ezek után csak az az érthetetlen, hogy miért is volt jelentős egyéniség ez az Ehrenburg, miért olvassák, hogyan is szólhattak róla szovjet íróként?

Persze a szitkozódásokat, hiperkritikákat még bőven idézhetnénk. A „Proletkult" egyik leghangosabb orgánuma, a *Na posztu*, 1924-ben, szerkesztőségi cikkben hívja fel a figyelmet „az Ahmatovák, Csukovszkijok, Zamjatyinok, Ehrenburgok, Pilnyakok és társaik burzsoá-kispolgári reakciós frontjára". Az ilyesfajta felsorolással azonban csak azt bizonyíthatnók, hogy a szovjet irodalmi élet disputáinak hangvétele, kivált a húszas években, meglehetősen éles volt, s ami ennél is lényegesebb: a kritika lényegében tehetetlen volt mindazokkal az idősebb és ifjabb írókkal szemben, akik kísérletet tettek egy teljes társadalomkép felvázolására – igaz, többnyire maguk sem láttak tisztán bizonyos kérdésekben. De: ki látott tisztán? S vajon ez volt-e *akkor* a kérdés, ez lehetett-e a megítélés egyetlen kritériuma? Az akkori kritikákat olvasva, s még inkább a művekből kitetsző kép bizonysága szerint – *nem.*

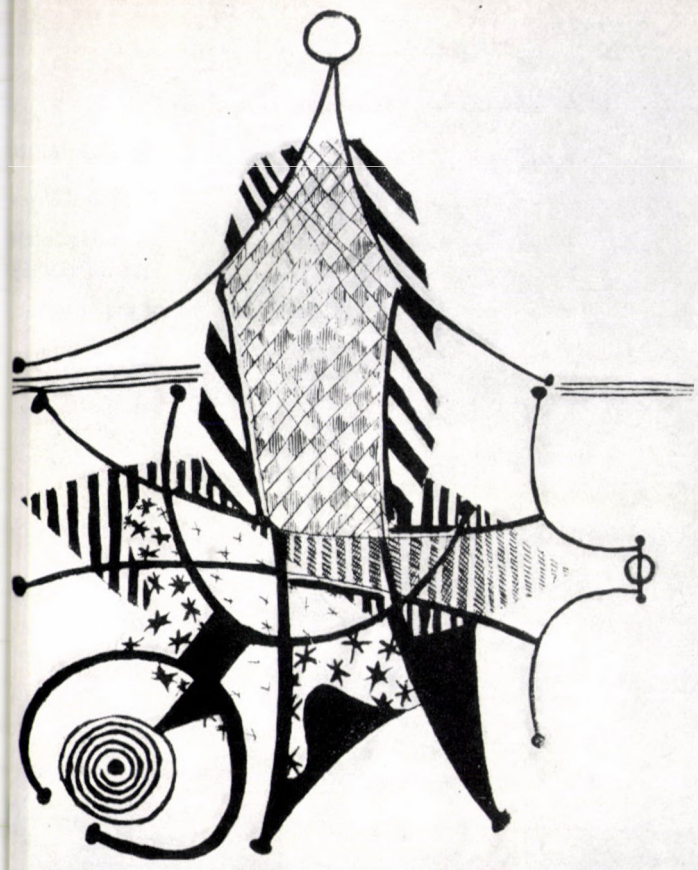
1923-ban még Voronszkij a következőképpen jellemezte azt az irodalmi tábort, ahová akkor tájt Ehrenburg is tartozott. „Az útitársak másik, meglehetősen tarka csoportja régi intelligenciából („nagy" irodalom) és a forradalom alatt fölnövő gyer-

PICASSO

A három akrobata (1925)

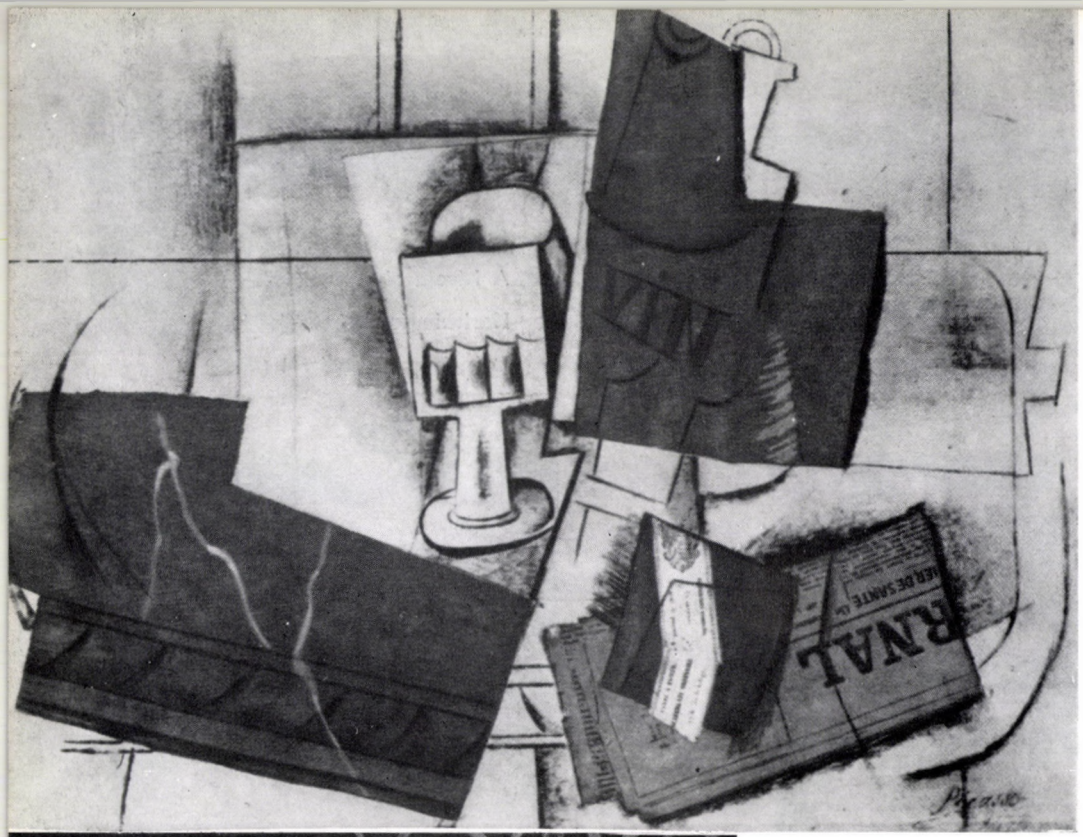
Harlekin és a társa (1901)

Leányka virágkosárral (1905)









Az újság (191

Alvó nő: Az

Csendélet mell
lettával (1925)

Két Harlekin

Az olasz nő (



G. DIEHL

PICASSO

c. könyvéből

(Corvina Kiadó, 1967)



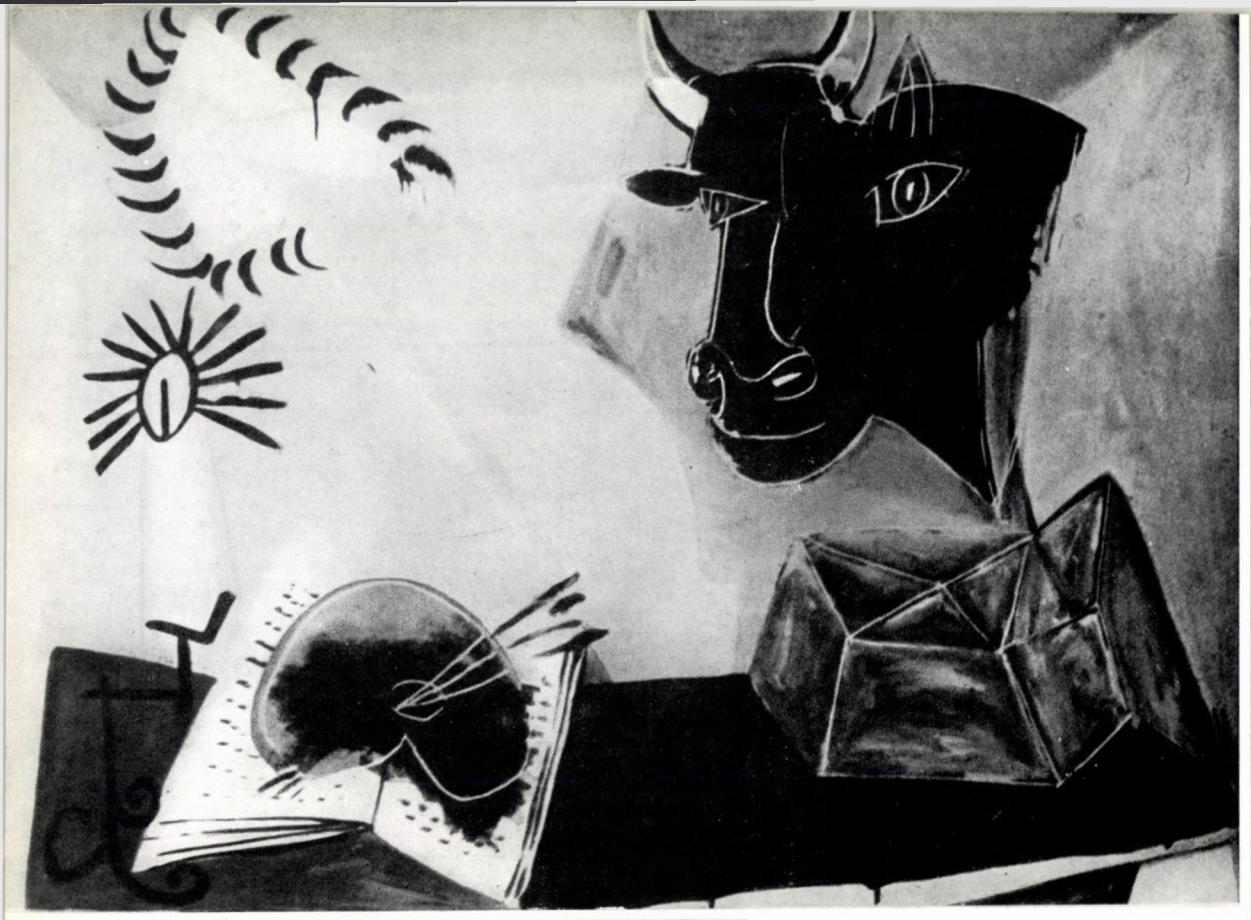
n (1932)
borral és pa-

9)
7)











PICASSO

Csendélet fekete bikafejjel (1938)
Madame Z. arcképe (1954)

mekeikből áll össze. Idetartozik az „öregek" közül M. Gorkij, V. Vereszajev, A. Tolsztoj, I. Ehrenburg, a fiatalságból pedig B. Pilnyak, Ny. Nyikityin, V. Ligyin, M. Zoscsenko és sokan mások. Ők a régi értelmiség maradványai. Minden pszichológiai és művészi különbözőség ellenére az a körülmény jellemzi őket, hogy nincs céljuk, s nem tudják, miként kellene a maguk sajátos módján szolgálni, erejükhöz mérten, a forradalmat. Mindenfajta előítéletek ködei nyomasztják őket. Az elsőt az ázsiai orosz élet kegyetlensége sérti (M. Gorkij), a második valami világfölötti, csillagtávolokból igenli a bolsevizmust, s közben a mai élet láttán tehetetlenül zsákutcába kerül (V. Vereszajev), a harmadik új Guszevokat lát, de nem hisz Európában, viszont hisz az orosz lélekben (A. Tolsztoj), *a negyedik ugyancsak kizárólag Európa pusztulását látja, nem talál semmilyen alkotó történelmi erőt és sajátos történelmi nihilizmusával fertőz (Ilja Ehrenburg)*, az ötödik összetéveszti a bőrkabátokat a péterelőtti Oroszhonnal (Borisz Pilnyak) . . . Mindezekkel az ellentmondásokkal, ezzel a szubjektivizmussal a kommunista kritikának leleményesen és kitartóan kell harcolnia. *De harcolni — teljesen más dolog, mint száműzetést követelni . . .*"

Meghatározó élmény a XIX. század? Nem volt véletlen epizód a forradalmi munka? Tévedések? Szkepticizmus?

Ilja Ehrenburg — írta a húszas évek elején Viktor Sklovszkij — „három különböző foglalkozást űz: 1. pipázik, 2. szkeptikus, kávéházban üldögél, és »A tárgy« című folyóiratot szerkeszti, 3. a Julio Jurenitót írja . . ." Paszternak pedig „okos írónak" nevezi, „aki embernek éppen ellenkezője volt", mint a költő: „tevékeny, kitárulkozó".

Minden olyasfajta megközelítése Ehrenburg munkásságának, amely figyelmen kívül hagyja a kort, melyben a művek születtek, s ami fontosabb ennél is talán: figyelmen kívül hagyja, hogy az író számára részt venni a korban talán fontosabb volt, mint rögzítése az eseményeknek — eleve kudarcra, értetlenségre kárhoztatott. Innen az ehrenburgi korértelmezések ellentmondásossága, amelyekben — ez vitathatatlan — rengeteg tévedés található. Kétkedés is, nem ritkán. De több hiteles helyzetkép, okos következtetés, meggyőző erő, személyes szenvedély.

Különleges, a történelem legnehezebb kérdéseit felvető kort élt végig. Teljes szenvedéllyel. Illegális bolsevikként kezdte. Franciaországban — a társadalmi forradalom eszményei mellé — felfedezi önmaga számára a művészeti revolúció kiemelkedő mestereit: Modiglianit, Picassót. Az első világháborúra kétféleképpen reagált: végigtudósította az újságíró krónikás hűségével a véres eseményeket, majd Párizsban 1921-ben egy hónap alatt megírta gyorsan világhírűvé lett regényét, a *Julio Jurenito és tanítványainak szokatlan kalandjait*. Szkeptikus vagy éppen cinikus reagálás lenne ez a sokat vitatott mű?

A *Julio Jurenitót* aligha választhatjuk el attól a kortól, melyben született. Ehrenburgnak csakúgy, mint Gorkijnak vagy mint Franz Kafkának, Iszaak Babelnek, Miroslav Krležanak és Jaroslav Hašeknek erős volt hite a kultúra, a XIX. század humanizmusa eredményeit illetően. Ezt a háború könyörtelenül lerombolta. Gorkij megrendülése csaknem egy évtizedig eltart. Babel észleli a vérből születő új embert, minden ellentmondásosságával, kegyetlen valóságában. De Babel végigküzdötte a forradalmat. Ott volt a Lovashadsereg katonái között. Hašek ugyancsak végigküzdi a forradalmat, s hisz is igazában: megteremti Švejk zseniális figuráját. Az öntudatlan, a misztika nélküli Joseph K.-t. Merészen kimondja a nemet arra, ami már

megérett a pusztulásra. És mit tesz Kafka? Végeredményben ugyancsak a korszakváltást érzékeli. Julio Jurenito ugyanazt a nemet mondja ki, amit európai társai. „ Így élek tehát, nem jól élek, de nem szégyenkezem és nem keseredem el. Persze, anélkül fogok meghalni, hogy valaha is megláttam volna azokat a vad mezőket, amelyeken a végre-valahára felszabadult emberek táncolnak, kiáltoznak, és gyermekként önfeledten kacagnak. De most szórom el e távoli ürömfű, menta és orbáncfű magvát. Az elkerülhetetlen bekövetkezik, én hiszek ebben . . ." Julio Jurenito tagadása tehát magában hordozza a tagadás tagadását is, noha távol van a szerzőtől a való világ ellentmondásainak leegyszerűsítése vagy tagadása.

Ellenkezőleg: olykor mintha túlságosan bonyolítaná azokat. Ez Ehrenburg módszeréből is következik. Már ez az első regény is készen mutatja az író stílusát, munkamódszerére, szemléletére jellemző jegyeket. Mindig a tényből indul ki: a Julio Jurenito ihletője is valóságos személy (Diego Riviera, a festő), de később is megmarad Ehrenburg regényeinek publicisztikus s ezzel összefüggő riportjellege. Felfogása és rokonszenve sokban hasonlít a „tényirodalom" Tretyakov meghirdette elveihez, ezeknek túlzásai nélkül. Tretyakovék a dokumentum elsőbbségét hirdették az irodalommal szemben, mely — úgymond — „társadalmi kábítószer". Ehrenburg munkássága sok tekintetben előnyben részesíti a dokumentumot, a riportot, de ez a dokumentum mindig az *én* dokumentuma marad: folyamatosan vezetett napló. Ehrenburgra azonban jellemző a kultúra teljességének birtokbavételére tett szüntelen szándék is, ellentétben Tretyakovéknak a tradícióra vonatkozó értetlenségével. A *D. E. Trösztt*el, Európa pusztulásának groteszk víziójával együtt jelenik meg 1923-ban egy keveset emlegetett, ám rendkívül jelentős tanulmánykötete, *Kortárs költők portréi*, melyben Mandelstamról és Majakovszkijról, Ahmatováról és Cvetajeváról, Paszternakról és Jeszenyinről írott — mai szemmel is értékes — esszéit gyűjtötte össze.

Egy 1939-es verse így zárul: „Hűség a kenyérhez és hűség a késhez, hűség a halálhoz és hűség a sérelmekhez, a szív terhét ne feledd, ki ne add. Kösd meg szívedben. Majd utánad haladnak. Hűség a szívhez és hűség a sorshoz." Húsz évvel később e hűségfogalom konkrétabbá lesz: „A hitnek nem hiszek én . . . Egyedül csak néked hiszek. Hűség a korhoz, az emberekhez, a sorshoz." És ugyancsak 1958-ban fogalmazódott *A leghűségesebb:* „Az apostolok közül Hitetlen Tamás a legemberibb számomra . . . Valószínűleg nem egy apostol kijelentette, hogy veszélyes ember. Lehet, hogy Tamás lassú észjárású ember volt, de mikor megértette a dolgot, küzdött érte, s csak azt mondta ki, amit gondolt, s nem tagadta meg szavait. Az életet önnön mércéjével mérte, ismerte a saját parancsolatait . . ."

Mit jelent ez a „hitetlentamásság"? Újra a szkepszishez kellene visszatérnünk?

A század portréja

Ehrenburg mindig arra törekedett, hogy a kor *teljességét* mutassa meg.

Leginkább két művében fedezhető fel ez a szándék: abban a regénytrilógiában, melyet 1941-ben a *Párizs bukása* nyitott meg, 1947-ben a háborúról szóló monumentális freskó, a *Vihar* folytatott és a hidegháború fenyegető árnyával telített *Kilencedik hullám* 1952-ben fejezett be — illetve az 1961-től haláláig írott emlékiratokban, az *Emberek, évek, életem*ben. Pontosabban szólva: e két alkotásban a szándék félreismerhetetlen. Mindkét műben az események krónikás és kritikus ábrázolásán és

nem figurák teremtésén van a hangsúly. Különben maga Ehrenburg is érezhette, hogy az ő igazi műfaja a század portréjának megrajzolása. Mi mással magyarázhatnók, hogy negyvenvalahányévesen látott hozzá először önéletírását papírra vetni, s ez a mű, a *Könyv, felnőttek számára* egyike lett a kor jellemző dokumentumainak, melyet Borisz Paszternak *Védőirata* mellett helyezhetünk el?

Csupán Ehrenburg publicisztika iránti vonzalmával, a tényirodalom bizonyos határával magyarázhatnók a kritikának azt a meg-megújuló és jogos kifogását Ehrenburg munkásságával kapcsolatban, hogy emberei inkább eszmék hordozói, megformálásuk fölöttébb vázlatos? Vagy program is mindez, s nem tehetetlenség?

A Kuznyeck gigantikus építkezéseit megörökítő *Második nap* főhőse Vologya Szafonov reális kétségeivel, őszinte vívódásaival, okos gondolataival együtt árnykép marad az események nagy vásznán; Szaburov, a festő is az őszinte, a dogmatikus gondolattal szembeszegülő szándék illusztrációja az *Olvadás*ban. S egyáltalán, sem az 1934-ben kiadott *Második nap*ban, sem az 1954 tavaszán-nyarán heves polémiákat provokáló *Olvadás* olvasásakor elsődlegesen nem a művészi élmény hatott. A *Második nap* szenzációja az volt, hogy a NEP zavaros társadalmi forrongása után, melyet Ehrenburg *Moszkvai sikátor*a mellett olyan erőteljes alkotások mutattak be, mint Leonov *A tolvaj*a, vagy Valentyin Katajev *Sikkasztók*ja – képet kapott az ország, a világ azokról az erőfeszítésekről, melyekben végre a megsejtett új világ a maga értelmi és érzelmi erőtartalékait kiképezi. Az *Olvadás* azzal a gondolati anyagával hatott, mely jelezte a Sztálin halála után felszakadó gátakat, mely felvázolta a következőkben egymással szembekerülő frontokat.

„Az évek során megértettem, hogy a művészet iránti szeretetem és a szocializmus eszméihez való hűségem egy és ugyanazon dologra irányul: a kultúra sorsára" – vallotta egy helyütt az író. Ez a koncentrált töprengés a kultúra – és ami ezzel szorosan összefügg: a gondolat, a szabad és művelt gondolat – sorsáról meghatározza Ehrenburgnak, a művésznek a valósághoz való viszonyát is.

Ehrenburg ismeri és vállalja az irodalom társadalmi elhivatottságát, elkötelezett író. „Ritka feladat jutott osztályrészünkül: bemutatni azokat az embereket, akiket még sohasem mutattak meg . . . Sem számok, sem hírlapok nem képesek a művészt helyettesíteni. Azt az igazságot kell nyújtanunk, mely mindenütt érzékelhető, mégis nehezen meghatározható, akár a sápadt ég kékje vagy egy csöndes augusztusi dél zenéje . . ." Ezek a szavak 1934-ben a szovjet írók első kongresszusán hangzottak el. Értelmük világos: az író a kor középponti gondolatát, eszményét igyekszik meghatározni. Amikor ugyanebben a beszédében azt a kérdést is felteszi: „hogyan írjunk?" – végre személyes ars poeticáját is kifejezi: „Nem kell utánozni sem a *Háború és békét*, sem Balzacot, bármily szépek ezek, s személyesen bármennyire szeretjük őket . . . *Az életet mozgásában kell ábrázolnunk* . . . Oly gyorsasággal változik életünk, hogy az író írni kezd, s a munka végeztén észleli: hősei már megváltoztak. Ezért a klasszikus regényforma, ha a jelenre kényszerítjük, hamis hangokra, s ami fontosabb: hamis befejezésre készteti a szerzőt. *Az irodalmi riport, a művész hatalmas érdeklődése az élő ember iránt, a gyorsírásos jegyzetek, vallomások, jegyzőkönyvek, naplók – mindez nem véletlen jelenség. Ezekben zavarosan ugyan, de már jelen van regényünk új formája . . .*"

Ebből a naplójellegből következik Ehrenburg művészetének egy másik sajátossága is. Mindig a folyamatot érzékeli, félelmetes társadalomismerettel, s ezért

pontosan a fő irányba áll be. Ez korántsem jelenti azt, mintha nem lehetne perben vagy vitában ezzel. Ehrenburgnak nemcsak utólagosan voltak fenntartásai azzal a jelenség- és kórtünet-komplexummal szemben, melyet manapság Sztálin személyéhez kötve „személyi kultusznak" nevezünk. Ama kevesek egyike volt, akik meg tudták őrizni ebben a személyiségre oly veszélyes korban is önállóságukat, szellemi függetlenségüket. Ugyanakkor tudja, hogy merre halad a főáram. Elpusztultak barátai? Bajtársai a spanyol hadszíntérről, elvtársai az irodalomból? Ennek ellenére, s ezt jól érezve Ehrenburg nem téveszti el a kor legveszélyesebb ellenségét: a fasizmust. Világháborús publicisztikája, közéleti szereplése a második világháború után, egészen halála napjáig meggyőzően igazolja, hogy tudott a lényegre koncentrálni.

És ez a tartás az ihletője a már említett regénysorozatnak, s még inkább az *Emberek, évek, életem*nek. Ezt az emlékiratot egy szovjet kritikus, M. Kuznyecov – elismerése kifejezéséül – „a század portréjának" nevezte. Egy másik kritikus, Alekszej Metcsenko pedig úgy értelmezte, mintha ez a mű ellentmondana Ehrenburg egész korábbi munkásságának. Figyelemre méltó ellenvetéseket tesz egy szlovák publicista, Eugen Löbl, aki elismeri, hogy az író egyedülálló képet fest az európai s különösképpen a szovjet értelmiség szellemi „klímájáról", s ennek kialakításában Ehrenburgnak kivételes szerep jutott, mégis adós marad arra a kérdésre adandó válasszal: mi az oka annak, hogy a szocializmus világában létrejöhetett a személyi kultusz, egyébként derék emberek jelleme elferdülhetett? Löbl nem a sorsra, hanem az okokra kíváncsi.

Vita tehát bőven termett Ehrenburgnak e műve körül is. Nem ok nélkül. Az ihletőszándékot az *Emberek, évek, életem* bevezetőjében érhetjük tetten: „ha a szemtanúk hallgatnak, megszületnek a legendák". A legendarombolás pedig mindig botránnyal, polémiával jár együtt. És ezzel még csak nem is e polémiák igazát vagy egyes korrekciók szükségességét vitatnók el. Csupán arra hívjuk fel a figyelmet, hogy el kellett kezdeni ezt a munkát.

Az *Emberek, évek, életem*nek összegező jelentősége van. Ez a széles alapozású, nagy áttekintőképességgel, kiemelkedő tárgyi tudással megírt történelmi riport a század első hatvan esztendejéről nagyon sok dologról először ejtett szót, jelenségek, bonyolult és máig fájdalmas történések magyarázatára elsőként tett kísérletet. Ehrenburg érdeme a perújrafelvétel az orosz avantgarde ügyében. Hogy pontosan olyan jelentősége van-e Mandelstamnak avagy Marina Cvetajevának, Andrej Belijnek vagy Alekszej Remizovnak az orosz irodalom történetében – ezt ma még, kellő filológiai vizsgálódás híján, bajos lenne megállapítani. Ehrenburg memoárjai azonban elindították a felfedezés folyamatát. Valószínű, hogy a személyi kultusz koráról még majd alaposabban, az események és kiváltó okaik teljesebb ismeretében is szó esik. Ehrenburg azonban nem történelmet írt, hanem önnön emlékeit. Szerencsés sorsa vagy még inkább: tudatos életvitele sok olyan esemény közvetlen vagy közvetett tanújává tette, melyről vallomása perdöntő fontossággal rendelkezik.

„Meggyőződésem, hogy nem haladhatunk előre, ha csak fél lábbal lépkedünk. Az ember szellemi-lelki szépsége nélkül semmiféle társadalmi változás, semmiféle tudományos felfedezés nem hozhatja meg az embereknek az igazi boldogságot." Az *Emberek, évek, életem*ből kitetszik, hogy Ehrenburg e boldogság egyik feltételének tartja a múltról alkotott teljes képet.

Szkepszise többnyire a belső szabadság megnyilvánulási formája volt. Nemet

mondott szerinte vitatható részletekre és erős, nyomatékos igent kiáltott a század legfőbb eszméje mellett.

Komlós János okkal jegyezte meg, hogy Ehrenburg Stendhalról szólva – önmagáról vallott. Azt írta Stendhalról: „Nem tudott másként írni, mint ahogyan lelkiismerete diktálta."

Azt írta Stendhalról: „Azt mondotta, hogy minden emberi szerencsétlenség forrása a hazugság, és az írói munka számára az igazság szolgálatát jelentette. Az igazságot azzal a szabadsággal akarta összebékíteni, melyet az emberi boldogság elidegeníthetetlen részének tartott."

Az utókornak róla is el kell mondania e szavakat.

KENYERES ZOLTÁN

Költészet és forradalom vagy a költészet célja

*Szocialista lírai törekvések Angliában**

1937 február 12-én a fallangista csapatok támadásba lendültek a Jarama folyó mentén. A támadás éle egy magaslat felé vágott, melyet a Nemzetközi Brigád géppuskás alakulata védett. A túlerővel szemben az alakulat parancsot kapott a visszavonulásra. Egy angol fiatalember vállalkozott rá, hogy ottmarad és fegyverével fedezi társait. Pontosan úgy halt meg, mint Hemingway regényének hőse, – akiért a harang szól. Huszonkinc éves volt és Christopher Spriggnek hívták. Írt nyolc regényt, öt repüléstani szakkönyvet, egy fizikatörténeti tudományos monográfiát, néhány kötetre való esszét, líraesztétikáját pedig mindannyian ismerjük. Ezeket a műveit Christopher Caudwell néven írta.

Élete is, halála is jelképes volt: egyszerre tükrözte egy korszak és egy nemzedék útját. Azokban a hónapokban esett el a spanyol frontokon, amikor ő, Ralph Fox, Julian Bell és John Cornford is. Akik pedig életben maradtak, azoknak másfelé tért az útja. Orwell antikommunista művekkel aratott hírnevet magának, Auden a keleti filozófia felé fordult, McNiece és Stephen Spender okos és higgadt polgár lett, az egykor forradalmi eszméket hangoztató Isherwood egy Hollywood melletti buddhista kolostorba vonult.

Az írót megtagadhatja a közönsége, de az író nem tagadhatja meg önmagát soha. A spanyol polgárháború körüli években – bárhogy vallanak ma a szereplők – értékes szocialista művészet bontakozott ki Angliában.

A szocialista művészet döntő ismertetője a forradalomhoz való viszony. Mivel Angliának nem volt saját forradalma, a spanyol polgárháború jelentette azt, amit nálunk 1919: a forradalmi harcot. Angliában 1917-hez húszéves késéssel kötődtek meg a szálak. De ezekben az években, a gazdasági válságtól a spanyol polgárháborúig ívelő időszakban, a szocialista eszmeiség az angol művészet, kiváltképp a líra gerincvonulatát hatotta át.

* Hozzászólásként elhangzott az MTA Irodalomtörténeti Intézete tudományos ülésszakán, 1967. november 27-én.

Az angol szocialista lírának most három típusát – divatos szóval: modelljét – szeretném röviden ismertetni. A válaszvonalat közöttük éppen a forradalom húzza, pontosabban: a forradalom eszmei-költői átélések módja.

Az első típust Auden, Stephen Spender, McNiece és C. Day Lewis költészete alkotja az említett időszakban. Ők távolról érkeztek a szocializmus eszméihez: százados oxfordi falak alól, ódon könyvtárak mélyéről, az angol polgári lét kandalló fűtötte meleg szobáiból. Túlságosan messze vezetne most annak magyarázata, hogyan ismerkedtek meg a szocializmus eszméivel, hogyan vették kezükbe Marx műveit, miért léptek be, ha csak rövid időre is, az angol kommunista pártba. Az pedig még távolabbra vinne, hogy miként ábrándultak ki, s ebben mennyi része volt eredendően polgári alkatuknak és mennyi azoknak a tényeknek, melyeket akkoriban tárt fel André Gide a *Retour de l'URSS* c. könyvében. Tény az, hogy Auden *Spanyolország*, Day Lewis *Nabara* c. poémája lírájuk olyan szocialista fordulatát tanúsította, mint McNiece *Autumn Journal* és Spender *The Still Centre* kötetének megannyi darabja. Hogy milyen volt ez a líra, hogy a tudatosság milyen magasságáig emelkedtek, arra példának most Stephen Spender spanyol verseit szeretném felhozni.

Stephen Spender e nemzedék legtehetségesebb költője Auden mellett. Verseit a modern, tárgyias szókincsen is átütő érzelmi töltés jellemzi. Intellektualizmusa soha nem téved a tételesség száraz medrébe: inkább, mint Fraser írta róla: sajátos ambivalencia uralkodik rajta. Szocialista korszakában, spanyolországi verseinek idején sem harci jelszavakat tördelt verssorokba, a csatadal lelkes és lelkesítő harsogása is távol állt tőle. A fegyveres harc úgy jelenik meg e versekben, mint szükséges rossz, aminek társadalmi okai vannak, amit jobb volna elkerülni, de nem lehet. Nem hősökről, inkább áldozatokról írt. „A puskák a pénz ultima rációját írják ólombetűkkel a tavaszi domboldalon" – kezdte az *Ultima Ratio Regum* c. versét, s így folytatta: „De a fiú, aki holtan fekszik amott az olajfák alatt, még túl fiatal volt és túl együgyű, hogy szemüket ily súlyosan reá vessék. Jobb célpontja lett volna ő egy csóknak".

Innen, az olajfák alatt fekvő halottaktól azonosult a forradalom céljaival. Verssé éppen belső vívódása vált, ahogy az áldozatokat látva mégis elvállalta a harcot. Legszebb példa erre a *Port Bou* c. verse.

Port Bou franciás hangzása ellenére spanyol kikötő a Földközi-tengeren, igaz közvetlenül a francia határ mellett. A költő itt ül, egy híd mellvédjének támaszkodva, és egy francia újságot olvas. Egyszer csak éles fékcsikorgással teherautó áll meg mellette, katonák arcát látja, érdeklődve kérdik tőle, mit ír a lap a frontról. A katonák hangjával megtelik a levegő, aztán továbbmennek s a költő ismét egyedül marad. Messzebb egy öregembert lát, viháncoló gyerekeket meg egy pár asszonyt. A távolból fegyverek zaja érkezik hozzá. Csak katonai gyakorlat, nyugtatja magát, a szíve mégis összeszorul a félelemtől.

Eddig a vers, látjuk, egész elmesélhető tartalma van. Spender nemzedékére jellemző is volt ez az epikai burkolatú líra.

Thorndike professzor készített egy nyelvstatisztikát, amelyben az angol szótár szavait előfordulásuk gyakorisága szerint sorrendbe rakta. Eszerint e vers szókincse nagyrészt az angol köznyelv első ötezer szavából kerül ki. Ez azt jelenti, hogy a sorok mesterkéltség nélkül, természetes nyelvi gondolkodással és egyszerű elemekből épülnek föl. Child, pet, arm, hand – olvassuk az első két sor névszóit, s az igék:

hold, clutch, do, join – mind olyan szavak, melyek a hétköznapok nyelvéből kerülnek ki. Ebben a nyelvi rétegben feltűnik a „wrapped in cloth" kifejezés. A költő meglátja a katonákat, akik géppuskájukat rongyba csavarták – angolul: wrapped in cloth. Bár még ez a kifejezés is közhasználatú a mai angol nyelvben, mégis van valami ódon zöngéje. Bibliai reminiszcenciát tartalmaz ugyanis. A Lukács evangélium egy olyan részletére utal (II/12.), amelyet minden angol iskolás gyerek kívülről tud. Ez az idioma tehát alkalmas arra, hogy a nyelvi asszociáción át egy érzelmi-gondolati asszociációt hívjon életre. Spender a forradalmi katonák mögé felvetíti általa Jézus alakját, mint Alekszander Blok a *Tizenketten* c. versében.

A vers, mint talán hevenyészett prózai parafrázisából is kitűnt, arról szól, hogy a költő hogyan marad magára és hogyan retten vissza a harctól. A versnek ezt az epikumát ellenpontozza az érzelmi-hangulati töltés. Tudjuk, hogy a költő, bármilyen kétségek merültek föl benne, mégis a katonákkal, a forradalommal azonosul.

A forradalom vállalásának ez a módja, ahogy a vívódást és kétséget is vállalja vele – három évtized távolából ítélve meggyőzőbb, felemelőbb és több tanulságot is tár elénk, mintha csupán akkor-aktuális politikai programokat verselt volna meg.

Az angol szocialista lírának ezt az első típusát az őszinteség jellemezte. Polgári hangoltságú költők, érzékeny és művelt fiatalemberek megismerkedtek a szocializmus eszméivel, megértették a társadalom problémáinak marxista elemzését, és a történelem egy adott pillanatában fel tudtak nőni a forradalomhoz. Ebben a pillanatban lírájuk szocialista líra volt. A történelmi pillanat elmúltával azonban érzelmi azonosulásuk már kevésnek bizonyult. Tovább kellett volna lépni – ezt azonban már nem ők, hanem egy másik nemzedék költője tette meg: Roy Fuller. Ővele példázom a második típust.

Roy Fuller 1912-ben született. Jogásznak készült, a harmincas években munkatársa volt a New Verse és a Twentieth Century Verse c. költői folyóiratoknak. A második világháború alatt a brit flotta légierejének katonája volt és Afrikában harcolt.

Lírája ott kezdődik, ahol Auden és Spender abbahagyta. Számára a marxista eszmeiség nyílt út, a forradalom vállalása óhajtott történelmi cselekedet. Ez azonban még kevés. Roy Fuller az, aki belátja, hogy a szocialista mondanivalónak előbb költői mondanivalóvá kell érnie ahhoz, hogy jó vers legyen belőle. A Times Literary Supplement szemleírója azt jegyezte meg róla, hogy az ő költészete szüntelen úgy ábrázolja az embert, mint társadalmi és politikai állatot. Valóban, lírájától mi sem áll távolabb, mint a társadalomból kiszakított és elmagányosított ember: a szociális és politikai összefüggések mégsem előregyártott tételekből lepárologva csöpögnek bele a verseibe. Módszere merően induktív: a hétköznap konkrét helyzetei ihletik meg. Versei mozgalmasak és életszerűek. Líráját az az igény építi, hogy megtalálja az alakjára és méreteire szabott szociális feladatot, vagyis azt a a feladatot, amelyet a modern társadalomban csakis és kizárólag a költészet tud teljesíteni.

Auden és Spender nemzedékének szocialista élménye a forradalmi harc vállalása volt. Erejük ezzel ki is merült. Roy Fuller költészete már arra a kérdésre próbál felelni, hogy mi a szocialista líra dolga ezen érzelmi-értelmi döntés után.

E kérdésre tökéletes választ eddig az angol költészet még nem adott. A viszonylag leggazdagabb és legtanulságosabb feleletet Hugh McDiarmid költészete kínálja. Ő a harmadik típus.

Hugh McDiarmid az angol szocialista költészet doyenje. 1892-ben született. Művé-

szete a század angol lírájának élvonalába tartozik. Hírneve ma már nemzetközi, pályáját nálunk Szili József elemezte.

Ha a brit szigeteken volt olyan szellemi mozgalom, amely a magyar népi írók mozgalmával rokonítható, akkor az az ún. skót reneszánsz mozgalom volt. Ez a skót népi szellem újjászületéséért küzdött; egyszerre fedezte föl a skót paraszti életet és a reneszánsz idején virágzó skót költészetet. Elődjének William Dunbart, Robert Henrysont és Gavin Douglast tekintette – na persze Burns mellett. A mozgalomhoz tartozó költők, William Sautar, Marian Angus, Helen Cruickshank, Sydney Goodsir Smith, Douglas Young és mások, kísérletet tettek a skót nyelv feltámasztására is.

E mozgalomból nőtt ki Hugh McDiarmid. Első alkotó korszakában hasonlattal azt mondhatnánk, ő volt a skót Erdélyi József. Később lírája egyre több filozófiával bővült, horizontja kitágult és szintézisbe foglalta a modern európai költészet legfőbb eredményeit. Nem látott ellentmondást abban, hogy a szocialista líra eszköztárába felvegye azokat a szerszámokat is, melyeket Ezra Pound és T. S. Eliot tanítottak meg forgatni. És 1955-ben írott nagy ars poeticája, melyben egy széles internacionalista költői programot dolgozott ki, ezt a címet viseli: *In Memoriam James Joyce.*

Hugh McDiarmis érett lírája több rétegből áll. Alaprétege továbbra is a skót népi szellem, ehhez járul tárgyias, materiális látásmódja és elméleti érdeklődése. A spanyol polgárháború az ő lírájának is ihlető témája volt. Még 1937-ben kezdte el írni, de csak 1957-ben fejezte be a *Battle Continues, A csata folytatódik* c. hosszú poémáját, és a forradalom hatalmas körképét festette meg benne.

Forradalmi költészetének itt most csak egy vonását szeretném kiemelni – ezen utóbbi költeménye és híres Lenin-himnuszai alapján.

Hugh McDiarmid szerint nem a költészet áll a forradalom szolgálatában, hanem a forradalom a költészet szolgálatában. Ez a gondolat első hallásra bizonyára mindenkit a l'art pour l'art elveire emlékeztet. Pedig szó sincs róla. McDiarmid nem úgy gondolja, hogy a költészetnek valami társadalmon kívüli vagy éppen társadalom feletti értéke volna, hanem úgy, hogy dolga a társadalmon belül önálló és szuverén. A költészet eszköz a társadalmi ember kezében, de semmi mással sem helyettesíthető eszköz. Amiként a forradalom sem cél, hanem út. A Második Lenin-himnuszban arról szól, hogy a forradalom célja éppen az, hogy olyan világot teremtsen, amelyben felszabadul az ember energiája és szabadon fordulhat a tudományhoz és költészethez. A politika előkészíti a forradalmat, mely olyan világot teremt, ahol megszűnik a politika. A költészetnek eszerint mélyebb és szélesebb körű feladata van, mint a puszta politizálás. Amint a Harmadik Lenin-himnuszban írja: „... a szellem uralma a cél / minden anyag és minden tény felett." A szellem McDiarmid szóhasználatában az az igény, hogy az ember tudása és világismerete egyre táguljon s a világból egyre többet vegyen birtokába. Ezt a szüntelen tágulást és gazdagodást kell a költészetnek is elősegítenie.

Végezetül csak annyit: ez a gondolat egybevág a szocialista líra mai, nemzetközi fejlődésével. Egybevág azzal, amit egy magyar költő írt le pár évvel ezelőtt:

Lélekben, földben, csillagokban
ásni a rejteket, ahonnan
nem érkezett még semmi fény.

Vita-fórum

Tanulmánykötetek és folyóiratok

(Irodalomtörténetírásunk köznapi gondjairól)

Egyre-másra jelennek meg irodalmi értekezőink tanulmánykötetei. Szinte nincs hét, mely meg ne hozná a maga gyűjteményét. A tanulmánykötetek virágkorát, majdnem azt mondhatnánk, konjunktúráját éljük. Örvendetes dolog ez. Nemcsak, mert általában a szellemi munka, az irodalom, az egyéni gondolat fokozott megbecsüléséről tesz bizonyságot, hanem, mert ama mélyen demokratikus és korszerű igazságnak a fölismeréséről is tanúskodik, hogy helytálló, hasznos esztétikai nézeteket, elfogadható, reális történeti következtetéseket az irodalomtudományban is csak sokak részletmunkáiból lehet ma már kiformálni, összekovácsolni. S tanúskodik annak a nem kevésbé korszerű és demokratikus elvnek a realizálásáról is, hogy mindenkit, aki tehetséggel és tisztességgel munkál társadalmunk céljaihoz, reményeihez méltó irodalom, ízlés, műveltség kialakításán, legyenek bár tevékenységének még oly problematikus pontjai is, szóhoz lehet, szóhoz is kell juttatni. Különösen biztató látni azt, mily nagy a fiatalabbak részesedése e kiadásokban.

Ez a kiadáspolitika, ha továbbra is ily nyitott marad, sőt, még nyitottabb lesz, gazdagon meghozza majd kamatját, s jótékonyan hat vissza a „produkcióra". Hisz – hogy csak egyet említsünk e visszahatás jótékony elemei közül – a megformálás és végiggondolás, az érvelés és igazolás sokkal gondosabb, megfontoltabb és felelősebb akkor, ha az értekező előtt a kötetbe gyűjtés távlata áll. Az újság-, a folyóiratcikk felelősségét mindig megosztja a szerkesztő is, mint ahogy érdemében is osztozik. Kötetben mindkettő, az érdem is, a felelősség is a szerzőé.

Tervgazdálkodó országban élünk. Amidőn az illetékesek szűk papír-, nyomda- és honoráriumlehetőségeinkből ily nagy részt szántak a tanulmánykötetekre, nyilván tisztában voltak a tanulmánykötetek kiadásában rejlő előnyökkel.

De gondoltak-e a megvalósítás folyamán keletkező visszásságok kiküszöbölésére? Mert e kiadások bőségének örömébe csöppen üröm is.

A tanulmánykötetek virágkorát éljük, mondottuk. De vajon a tanulmányírását is-e? S ha igen, valóban ennyi tanulmány kiált folyóiratok lapjairól a kötetben őrzés örökkévalósága után? A megjelenő kötetek túlnyomó többsége, valljuk meg, kétszer többet nyomna a latban s kétszer hatékonyabb lehetne a közönség ízlésének formálásában is, ha terjedelmük mindössze fele volna, ha öt-hatszáz lap helyett csak két-háromszázzal kerülnének az olvasó asztalára. Ha a szerző maga nem végzi el, felnőtt ítélettel és jóízléssel, művében a szelektálást, az olvasó, elriadva a fölöslegesen fölvett dolgozatok üres betűözönétől, híg szófolyásától, rendszerint olvasatlanul, félig olvasottan teszi le kötetét.

Egészségtelen kiadói közszellem van kialakulóban. Gondoljunk csak például arra a torz jelenségre, hogy egyes szerzők ugyanazon tanulmányait négy-öt éven belül négy-öt különböző kötetben láthatjuk viszont. Ép ösztönű idegen, ki csak e sorozatos újraközlés tényét látná, s az újraközölt tanulmányokat nem ismerné, nyilván szent

irigységgel vélhetné: mennyi klasszikus értékű tanulmány terem manapság magyar földön! Természetesen, nem az idegen nyelvű újraközlésekről szólunk. Ezek rendkívül fontos hivatást tölthetnének be. Külföldi szakirodalom forgatása ugyan nem különösebben győz meg arról, hogy valóban be is töltik, hogy visszatérítik a beléjük fektetett állami-társadalmi gazdasági áldozatot.

Egy másik jellegzetes szimptómáját a kialakuló rossz kiadói közszellemnek pl. az „életművek" körül lehet tapasztalni. Kivált a „nagy" vagy kevésbé nagy „öregeké" körül. Oly aprólékos gonddal, oly értékmisztifikációval s kivált oly papírpocsékolással gyűjtenek némely „retrospektív" kötetekbe semmitmondó rádióelőadásokat, utószavakat, alkalmi hozzászólásokat és recenziókat, mintha finom művű versekről, remek esszéminiatűrökről — s Goethéről volna szó. Hamarosan, ha tovább így haladunk, érettségi dolgozataikat is a közönség rendelkezésére bocsátják némely értekezőink. Persze, csak példának mondtuk az „öregeket"; a „fiatalok" esetében sem jobb a helyzet.

Érdemes volna klasszikus szerzőink magatartására, illemére figyelniök e kötetek szerzőinek és összeállítóinak. Arany például, akit pedig még tegnap s tegnapelőtt anyagiassággal volt divat vádolni, csak hosszas zaklatás után s élete végén engedett egy vékony kötetet kiadni sok kötetre rúgó nagyszerű kritikáiból, tanulmányaiból. S Gyulai is, akiről pedig a mai sokkötetesek közül annyian hánytorgatták, hogy minden lehetőséget és hatalmat a maga kezébe összpontosított, egyetlen, nagyon is rostált gyűjteményét adta közre irodalmi kritikáinak; a magáé helyett mások — Kemény, Arany László stb. — műveinek kiadását szorgalmazta, „hatalmával". Annak meg éppen semmi nyoma, hogy Péterfy akárcsak gondolt volna is tanulmányai vagy éppen kritikái kiadására.

Nem kívánjuk, persze, a világért sem vissza Arany, Gyulai vagy Péterfy korának kiadási szokásait, állapotait, de szolidságból, kritikai magatartásból, kiadási illemből a magunk művei ügyében bizony vehetnénk tőlük egy-két leckét. Kritika, illem, mérséklet híján ugyanis félő, hogy a tanulmánykötetek virágkorából hamarosan a tanulmánykötetek inflációjába csúszunk át.

E visszásságokat s a hozzájuk hasonlókat azonban az említett inflációs veszély ellenére sem tennénk szóvá. Végül is a sok nélkülözhetővel és fölöslegessel együtt egy sor jó és hasznos dolgozat is jelenik meg e kötetekben. Szóvá azért kell tenni őket, mert valahol összefüggésben vannak irodalomtudományunk egy súlyos kórtünetével.

A tanulmánykötetek virágkorát éljük, de egyben az irodalomtudományi, kivált pedig az irodalomtörténeti folyóiratok mély apályát is. A magyar irodalomtörténetírásnak egyetlen rendszeresen megjelenő folyóirata van, az Irodalomtörténeti Közlemények. S ez is csupán kéthavonként lát világot, s kisebb terjedelemben, mint legtöbb szépirodalmi társa. Példányszáma pedig már-már mulatságosan kicsi. A boldogult Budapesti Szemlére fabrikált híres bon mot egyik fele lassan reá is igaz lesz: „megjelenik a nyilvánosság kizárásával". Még a főváros nagyobb gimnáziumainak mindenikéhez sem juthat el. Egykor az irodalomtörténetírás munkásainak, tartalékainak jelentékeny része, sőt többsége, középiskolák tanáraiból került ki, ma meg olvasói között is vajmi kevés foglal közülük helyet. Egyetlen folyóirat, ritka megjelenés, kicsi terjedelem, kevés példányszám — : nem méltó ez, nem alkalmas ez ahhoz a rendkívüli szerephez, melyet az irodalomtörténetírásnak a szocialista közműveltség, közízlés, köztudat formálásában be kellene töltenie.

Folyóiratok nélkül nincs szerves, friss, termékeny tudományos élet. Az irodalomtörténetírásban különösen nincs. Vitázni például, folyamatosan, válaszra választ adva, könyvekben alig lehet. Márpedig a vita életeleme az irodalomtörténet-írásnak is. Vagy például mi legyen az oly szerzőkkel, akik (à la Péterfy) sohasem kívánnak kötetet kiadni, vagy sohasem írnak kötetre való jó tanulmányt, de néhány kitűnőt igen? Vagy hol nyílik alkalom adatközlésre? Az Itk-ban máris évekre torlódott össze a közlendő adatanyag. Vagy hol történik meg az irodalomtörténeti művek szakszerű bírálata? Hol javítják ki, folyamatosan, a ténybeli tévedéseket? — De fölösleges is folytatni. Mindenki tudja jól: mindez nélkülözhetetlen az irodalomtudományban, kivált a marxista irodalomtudományban, amelynek alapeleme a történetiség, s melyet minden irányzatnál inkább kötelez a tényismeret és a tényhűség.

Évek óta sürget a tudományág egy második lapot. Szükségét be is látja minden hivatalos szerv; a dolog mégis mindig elakad valahol. A helyzet pedig közben egyre romlik tovább. Annál is inkább, mert ami majd minden országban van, nálunk nincs: nincs művelődéstörténeti folyóiratunk. Egy sor fontos dolgozat e tárgykörből (sajtótörténet, kiadástörténet, közönségtörténet stb.) évek óta közlésre vár. Mind a történészlapok, mind az Itk igyekszenek, kicsi terjedelmük következtében, elhárítani maguktól őket, holott közlésük nagyon is szükséges volna.

Mondhatná mármost bárki: mire a panasz, hisz a meglevő egy irodalomtörténeti lapot sem lehet mindig kitűnő dolgozatokkal megtölteni. S tökéletesen igaza volna.

Mert a laphiány, a terjedelemhiány, a kis példányszám, a gyenge terjesztés, a folytonos nyomdai késés csak egyik gátja a pezsgő tudományos élet kibontakozásának az irodalomtörténetírás területén. Nem kevésbé súlyos és fontos megoldatlan kérdés a szerzői díj kérdése. Egy tehetséges fiatal szerző, miután fölvette az Itk-ban megjelent első tanulmányának honoráriumát, fölháborodottan tiltakozott a szerkesztőknél, hogy merik őt ily alacsony díjkategóriába sorolni, midőn más lapoknál rövidebb cikkekért is négyszeresét kapja. Nem tudta, hogy a Tudományos Akadémia irodalomtörténeti folyóiratánál nincsenek díjkategóriák; hogy mindenkinek a gépelési költséget nem sokkal meghaladó (az 1950-es évek elején megállapított) honoráriumot fizeti az. Holott valamennyiünk előtt világos, hogy egy akárcsak közepes szintű tudományos dolgozat elkészítése is sokszorta több időt, munkát, erőfeszítést követel, mint egy cikké valamely szépirodalmi vagy művelődési folyóiratba. A honoráriumok tehát éppen fordított arányban állnak a befektetett munkával.

Régi irodalmat vizsgáló cikkel mindig bőven rendelkezik az Itk. Modernnel foglalkozóknak viszont folyvást szűkében van. Az előbbieket ugyanis más lapok alig közlik le; az utóbbiakat viszont a sokkal jobban díjazó lapok is szívesen. A kívülálló méltán mondhatja erre: de hiszen a dolog így egészen rendben van; a lényeg az, hogy a cikkek valahol megjelennek. Csakhogy a szépirodalmi, a művelődési lapok, természetüknél fogva, ritkán viselik el az egzakt tudományos követelményeket, jelleget; a szakszerű dokumentálást, a részletes érvelést, a sokrétű kifejtést. Irodalomtörténetírásunk modern felét nem utolsósorban a publikáláslehetőségek s a díjazás ilyetén alakulása következtében fenyegeti egyre jobban a zsurnalizmus veszélye.

Tételszerűen kimondhatjuk: jó kötetek, jó monográfiák ott születnek, ahol az előkészítésre jó szakfolyóiratok állnak rendelkezésre.

A külföldi viszonyokkal ismerős azt válaszolhatná minderre: magas színvonalú irodalomtudományi szaklapokat szerkesztenek nem egy országban úgy, hogy hono-

rárium ot sem fizetnek. Ez igaz. Oly országokban van azonban ez így, melyek anyagi helyzete megengedi, hogy a humán tudományok művelőinek is oly dotálást juttassanak, hogy azok költségvetésében a honorárium ne jelentsen ki nem hagyható tételt. Ezekben az országokban elvvé lehetett emelni a „publikálni vagy elveszni"-féle elvet. S ez elv jegyében az egyetemek, tudományos könyvtárak, intézmények tagjai ott nagyon is jól fölfogott érdeküknek tartják, hogy minél gyakrabban, azaz: minél jobb dolgozatokkal szerepelhessenek a tudományág elismert szaklapjaiban. A mi gazdasági helyzetünk ma még nem engedi meg a humán tudományok dolgozóinak ily dotálását. A szerzőknek egyelőre a honoráriummal nagyon is számolniuk kell. A honorálási rendszert kell tehát ennek a helyzetnek megfelelően reálisan átalakítani.

S éppen itt kapcsolódik a tanulmánykötetek s a folyóiratok problémája össze. Tervgazdálkodó országban élünk. Az irodalomra, az irodalomtudományra szánt papír- és nyomdai kontingest, pénzügyi előirányzatot nem léphetjük túl. A kontingensen belül kell helyesebb arányokat kialakítanunk. A folyóiratokhoz szükséges papír, nyomdai munka s honorárium bőven kitelnék abból a fölöslegből, abból a maradványból, ami a tanulmánykötetek kritikusabb, felelősebb, szakszerűbb kezeléséből állna elő. Így a szenvedélyes kötetbe gyűjtők káposztája is megmaradna, s az irodalomtörténetírás sovány kecskéje, ha jól nem lakhatna is, legalább falatozhatna. Lehetetlen, hogy egy ésszerű, fegyelmezett tervgazdálkodást folytató országban éppen a tudomány területén ne érvényesüljön sem ésszerűség és tervszerűség, sem fegyelem. Adjunk ki minél több s minél jobb tanulmánykötetet, de teremtsük meg a jó kötetek természetszerű előfeltételét, a minél szélesebb és jobb folyóiratirodalmat. Sürgető és elodázhatatlan e kérdések megoldása, mert megoldásuk nélkül az irodalomtörténetírás nehezen, alig tudja betölteni a közízlés sürgető és elodázhatatlan átformálásában reá háruló fontos szerepet.

NÉMETH G. BÉLA

Stílusirányzat vagy a szocialista művészet reneszánsza?*

Ma már világos, hogy az elmúlt néhány évben alapvető fordulat ment végbe a szocialista művészet és irodalom teljesítményeinek és lehetőségeinek értékelésében. A fordulat lényege az volt, hogy a konzervatív ízlés által befolyásolt esztétikai normákkal szemben, vagy velük párhuzamosan, helyet kapott a szocialista művészet elméletében az új művészi eszközök és stílusok létjogosultságának elismerése. Vagyis: nincs ma egyetlen olyan szocialista igényű elméleti álláspont a szocialista művészetről, amely valamilyen módon, állító és aktív, vagy megengedő, passzív formában el ne fogadná azt a feltevést, hogy a szocialista művészet jellegzetes arculatának kialakításában jelentős része van a modern, XX. századi művészeti és irodalmi fejleményeknek, jelesül némely avantgardista irányzatnak. Hasonlóképpen, megegyeznek a különböző elméleti, esztétikai álláspontok abban is, hogy a szocialista művészet különös ismertetőjegyének tartják a szüntelen újratörést, a szakadatlanul, de nem szervetlenül bekövetkező változást, fejlődést. Alighanem, ha rejtetten is, szintén

* Hozzászólásként elhangzott az MTA Irodalomtörténeti Intézete tudományos ülésszakán, 1967. november 27-én.

megegyezés van afelől, hogy ez a fejlődés több forrásból, több folyamágból táplálkozik, s hogy széles áradása áramlataival az egyöntetűség, a stiláris egység még ideiglenesen is csak igen tág határok között valósulhat meg. Újabban nem hallani azt a véleményt – s nem tapasztalni efféle nézetek gyakorlati hatását –, hogy a szocialista irodalom előtt álló feladat valamiféle stílusegység megteremtése. Különbözik ettől, s továbbra is kibogozásra váró csomó az, vajon a szükséges eszmei, politikai, társadalmi egység szükségképp nyilatkozik-e meg közös stílusvonásokban, kell-e szükségképp a stílusok, stílusirányzatok közötti különbségek eltűnését céloznia.

Hovatovább egyetértés látszik abban is, hogy az új tartalmak, új formák, új kifejezőeszközök igazi alapjának azokat az új jelenségeket és folyamatokat tudjuk, melyek magának a szocializmus útjának részei és következményei. Fontos ez a megállapodás, noha önmagában az a felismerés aligha új, hogy a szocialista művészet újsága fakadhat a maga eleven, éltető tövéről, a szocializmus eszméjéből és valóságából. Így ma már természetes dolog, hogy az elmélet képviselői nemcsak megengedőleg foglalnak állást a szocialista művészet és irodalom új formai vonásai mellett, – hogy nemcsak az új jelenségek kockázatát, veszélyeit hangsúlyozzák, hanem döntő pozitívumaikat is. Az újítás jogának, a kérlelhetetlen változás, fejlődés szükségességének elismerése a legfontolvahaladóbb koncepciók vallóit is arra készteti, hogy ne csak fontoljanak, hanem haladjanak is. Így maholnap már szélesebb körben gondolkodunk a művészet és az irodalom nagy, korszakos funkcióváltozásainak kérdéséről, s ezzel kapcsolatban arról, vajon ilyen funkcióváltozásokra, s igen lényegesekre, nem kell-e gondolnunk egy olyan korszakos változás közepette, mint amilyen a kapitalizmusból a szocializmusba történő átmenet. Maholnap közös vonásává válik a szocialista művészet korszerűségre, tárgyi érvényességre törekvő koncepcióinak az irodalomközpontúságból és a realizmuscentrizmusból eredő egyoldalúságok módszeres kiküszöbölése. Esztétikusainak máris hajlamosnak látszanak arra, hogy revideálják a marxista igényű esztétika némelykor túlzottan egyoldalúan csak a gnoszeológia nézőpontjából operáló eljárásait, s kellő figyelmet szenteljenek azoknak az ontológiai kérdéseknek, melyek megoldása a marxista esztétika teljesebb dialektikus és történelmi materialista megalapozását teszi lehetővé. Az ontológiai vonatkozások tisztázása, a művészet társadalmi szerepét felderítő marxista antropológiai kutatás, a történelmi materializmus szempontjainak következetes érvényesítése a művészet és a társadalmi gyakorlat szerves egységét világítja meg, s fényt vethet a művészi tett társadalmi tetté válásának egész mechanizmusára. Noha a túl óvatos fenntartás, a hazai hagyományok és előmunkálatok hiánya, a képzés késlekedése vagy esetleg a marxizmus történetiségének *deklaratív* védelme lassítja az irodalomtudományban a formális logika modern fejlődésével összefüggő feladatok megoldását (amit többnyire a strukturalizmusnak nevezett módszertani irányzat vállal magára), a mai óvatosság már szinte össze sem hasonlítható a tegnapi leszólással és gyanúsítgatással. Természetesen nem vonható kétségbe általánosságban ezzel vagy bármely más tudományos hipotézissel szemben a konstruktív indítékú szkepszis jogossága. Jogosult például a strukturalizmus mint ideológiai áramlat (s némiképp divatjelenség) elválasztása attól a tudományos diszciplínától, amely mintegy a szimbolikus logika példájára egzakt módon próbálja definiálni a több logikai síkon létező és sajátos szervezett egységet alkotó jelenségeket. Természetesen történetiséget számon kérni csak úgy lehet ettől az eljárástól, mint

a formális logikától; viszont igen alkalmas arra, hogy némely dialektikus törvényszerűséget – s a dialektika *történetiséget* is jelent! – formalizálható alkotóelemei felől közelítsünk meg, építsünk fel.

A fent említett egyezéseket, közeledéseket véve alapul, úgy tetszik, a szocialista realizmusról, s ennek kapcsán némely realizmuscentrikus elméletről folyó vita betöltötte feladatát, s további erőltetése üres szócsépléshez vezethet. A tisztázatlan kérdések egy részében nem vitára, hanem konkrét kutatásokra, bizonyításkiegészítésre van szükség. Elvontabb síkon az álláspontok pontos megfogalmazása, a terminológiai tisztaság, a kifejtés fegyelme hozhat eredményt, s aligha az ellentétes álláspontok mechanikus egyeztetése, kiegyenlítése. A különböző, de tartalmas, érett, eleven elméleti megközelítésekben meglevő relatív igazságok nem az elvtelen, „sima" megoldásokkal, nem az elszürküléssel kerülnek együvé, válnak olyan szintézis részévé, mely elméleti továbblépés alapja lehet.

Példa erre az ún. módszer-vita is. Tisztázódott, mintegy általános tendenciaként: a feladat a szocialista művészet és irodalom sokszólamúságának, stílusgazdagságának elvi védelme, stílusirányzatok versenyének, harcának elvi igazolása a szocialista irodalom és művészet eszmei keretein belül (sőt azon kívül is: a szocialista országok művészete és irodalma nemcsak szocialista jelenségeket tartalmaz). Ebben elvi egyetértés van a különböző módszer-fogalmak definiálói között még akkor is, ha hosszabb távon és igen széles értelemben – a reneszánsz vagy a barokk értelmében – stílusnak, korstílusnak is tekintik a szocialista társadalomért folyó küzdelmekkel társult művészet formarendjét. S noha a minapi legélesebb vita még épp az így jellemzett stílus vonásainak, eredetének, tartalmának meghatározása körül dúlt, mára már nem a szürke elmélet érvelése, hanem maga az élet, maga a művészeti termés, a szocialista művészet és irodalom legéletrevalóbb alkotásai győzik meg a fenntartással élőket is arról, hogy valamiféle lehiggadt modernség, az avantgardnak vagy a vele moderált modern realizmusnak valamiféle konszolidált, klasszicizált, szintetizált változata kísért, s mellette újra meg újra az eredeti lobogó alak, az avantgard vagy a realizmus *in statu nascendi* bátor, eleven, vakmerő, már-már izgága szelleme. Mindez immár annyiszor s a reorganizáció oly vitalitásával, hogy hatástalannak látszanak a ráolvasás ellenük alkalmazott formulái. A tények makacs dolgok, s a legmakacsabbak, melyekbe kapaszkodtunk, segítik legyűrni a talajtalan spekulációra sem kevésbé jellemző makacsságot.

Ami pedig a szocializmus művészetének általános megítélését, a reá vonatkozó feltevések, hipotézisek értékelését illeti, döntőnek tartom azt a máig sem kellő odaadással vizsgált tényt, hogy – a kezdetektől máig – egy megszületéséért küzdő, alakulóban levő, s minden már-volttal és még-meglevővel szemben gyökeresen új társadalmi rend művészetéről van szó. Vagyis: elvileg és történetileg, lehetőségei és valósága szerint a szocializmus művészete és irodalma a művészet egyetemes fejlődésének új szakaszát, a világirodalom történetének új korszakát jelenti, vagy legalábbis az új korszak nyitányát. E fél évszázados forduló a tanúság arra, hogy ezek valóságos arányok, s nem frázis az arányok e nagyságának leszögezése. Nem szorul magyarázatra, mennyire összemérhetetlen ez a korszakváltás korábbi nagy korszakváltásokkal: a kizsákmányolást megszüntető társadalmi rend létrejötte a kizsákmányolás új formáival beköszöntő korábbi társadalmi formációk, például a feudalizmus, például a kapitalizmus létrejöttével.

Összemérhetetlen egyébiránt a szocializmus ideológiájának művészeti tükröződése az olyan ideológiai jelenségek művészeti tükröződésével is, mint amilyen például a vallás, — a kereszténység vagy a mohamedánizmus szerepével a művészetek körében. Az efféle elégtelen analógiák említése legfeljebb sejtetni képes a hatás és változás nagyságrendjét, ám éppen a változás nagyságrendje az, amire fel szeretném hívni a figyelmet. E látvány és a hozzá illő távlat feltalálása némiképp eleve megóv a szocialista művészet és irodalom jellegzetességeinek kicsinyes, fantáziátlan megítélésétől. Az ilyen nagyságrendű, valóban világtörténelmi változáshoz kapcsolódó művészeti, irodalmi tendenciákat kezdettől fogva a fejlődésfázisok és típusok eltérései jellemezhetik. Nem is csak stiláris: eszmei tekintetben is számottevő eltérések vannak a szocialista mozgalomban részt vállaló művészek, az új társadalom kultúrájához természetes erővel gravitáló művek alkotói között. Az új társadalom formálódásának különböző fázisaiban az egység ismérvei is megjelennek művészetében és irodalmában. E jegyek, úgy tetszik, elsősorban ideológiai vonatkozásúak, s nagyobb megegyezést sejtetnek a célok, mint az eszközök tekintetében. A szocialista társadalom művészetére jellemző, a művészet korábbi fejlődésszakaszától megkülönböztető jegyek jórészt abból is erednek, hogy a szocializmusért folyó harc és a szocialista társadalom építésének körülményei között az irodalom (és általában a művészet) társadalmi helyzete, funkciója és struktúrája jelentős mértékben megváltozik. A közönség rétegeződése, számaránya, műveltsége, történelmi tudatossága, az író társadalmi megbecsülése, politikai szerepköre, az irodalom szervezése, irányítása, a kritika elméleti alapjai, a kultúra és a képzettség új eredményei visszatükröződnek az irodalom általános vonásaiban. A tudatosság magasabb foka, igénye, az elidegenedés leküzdésének megnövekedett esélye teremt alapot például ahhoz, hogy a szocialista irodalom élni tud a látszólag (vagy állítólag) dehumanizált, a látszólag (vagy állítólag) csak dehumanizálásra alkalmas formákkal is, például az ún. térszerű formákkal, a montázstechnikával, az elidegenítéssel, a groteszkkel, az iróniával.

Művelődéspolitikánk évek óta szem előtt tartja, s hovatovább az elméleti koncepciók is elismerik azt a tényt, hogy a szocialista irodalmiság nem egy szűk irányzat medrében árad, nem egyetlen iskolát alkot. Ez az áramlat már ma is szélesebb bármely stílusirányzatnál, módszerbeli sajátosságokkal elkülönülő, programos irodalmi irányzatoknál, s egyre inkább annak látszik, ami kifejlett formájában: *az új társadalmi rendhez tartozó irodalmi és művészeti struktúra történelmi fejlődésének*, melyet tudatos és nem tudatos csatornákon keresztül éltet a szocializmus mint eszme és mint történelmi realitás.

SZILI JÓZSEF

Lukácsy Sándor: „*... és piros zászlókkal*" című tanulmányának harmadik, befejező részét következő, márciusi számunkban közöljük. — *(Szerk.)*

Kritika

Boldizsár Iván filozófiai drámája

Minél inkább formabontó egy dráma, kritikájában annál ajánlatosabb ragaszkodni bizonyos szabványokhoz. Kezdjük hát mi is a drámai történet ismertetésével.

A *Túlélők* kezdetén Váradi Imre jogászt látjuk, a felszabadulás utáni első időszakban, amint önkínzó hévvel vívódik: nem felelős-e barátja, Selmeczi Géza, a művelt és vonzó író haláláért. Újra és újra maga elé idézi azt a napot, amelyen egy illegális csoport megbízásából, hamis papírokkal és igaznak vélt érvekkel felszerelve, a munkaszázadnál kereste meg Selmeczit, hogy rábírja a szökésre. Selmeczi azonban a századnál akart maradni, főleg azért, mert ott egy emberséges hadnagy tisztességesen bánt vele, mellette több esély ígérkezett a *túlélésre*. A század élére azonban új parancsnokot rendeltek ki, s a hadnagy nem tudta megmenteni Selmeczit.

Ennyi a történet epikus lényege. A sorsot fordító mozzanatról, az új parancsnok kivezényléséről csak a dráma végén, egy odavetett mondatból értesülünk, pedig — talán már ez a sommás vázlat is érzékeltette — ez jelzi leginkább a dráma logikájának repedéseit. Bármily rokonszenves ugyanis Váradi önemésztő lelkiismeret-furdalása (ez a túlélőknél nem túl gyakori szenvedély), *itt* nincs elég drámai indok rá: az adott helyzetben Selmeczi joggal ítélhette biztonságosabbnak az emberséges hadnagy vezette századot, mint a bujkálást, s Váradi sem vehette bizonyosra, hogy a *hátralevő* pár nap alatt egy haramiát állítanak a jó tiszt fölé. Illetve gondolhatott volna erre, de ha ilyen sokágúan elemezte volna az eshetőségeket, el kellett volna ismernie azt is, hogy a szökésben legalább annyi a kockázat, mint a maradásban.

Vagyis Selmeczi előtt nem állt igazi választút, — a halál és a túlélés alternatívája nem esett egybe a maradás és szökés dilemmájával. A néző is tudja, hogy a munkaszázadból is haza lehetett jönni, s a bujkálásban is el lehetett pusztulni, s ezért Váradi vívódásával nem tud eléggé azonosulni, s a *bemutatott* drámai helyzetet sem érzi eléggé alkalmasnak arra, hogy épp annak kapcsán lehessen megvizsgálni, valóban felelősek voltak-e az áldozatok, s áldozatok-e a túlélők is — mint Váradi mondja.

Tudhatta ezt Boldizsár Iván is, s megpróbálta más elemekkel sűríteni a drámát. Ilyen lehetőséget kínál az a mozzanat, hogy Váradi gyötrődését egy népbírósági per is súlyosbítja: a Selmeczi haláláért felelőssé tett — de a dráma szerint ártatlan — hadnagy felett akarnak ítélkezni. Ha erre a perre nemcsak utalgatnának a szereplők, hanem mindez dramaturgiai funkciót is kapna, akkor az erőltetett lelkiismeret-furdalási problematika igen valóságos problémára tudna átváltani, arra ugyanis, hogy mi a túlélők kötelessége: küzdeni azért, hogy még egyszer ne kerüljenek ártatlan emberek „gonosz törvények" vagy a törvényeket gonoszul felhasználó hatalom uralma alá. Nem akarom, nem is tudom azoknak a kritikusoknak a számát gyarapítani, akik ötleteket adtak Boldizsárnak, hogyan kellett volna megírnia drámáját (ha kinek ilyen ötletei adódnak, írja meg őket saját maga), de meg kell állapítanom: az író nem lépett rá a maga nyitotta útra.

Elindult viszont egy másik, az eddiginél is erőteljesebben *filozófiai* irányba. Selmeczi és Váradi — egyébként remekül felépített — vitája közben és utána a mű egyre

nyíltabban azt a kérdést akarja kiélezni, szabad-e erőszakot alkalmazni az emberek megmentése *és* megváltása érdekében. A megmentést és a megváltást maguk a szereplők kapcsolják össze, azon az alapon, hogy egy latin ige mindkettőt kifejezi. A magyar (s a latin) nyelvben és főleg a valóságban azonban a megmentés és a megváltás távolról sem azonos. Márcsak azért sem, mert az emberek megmentésének elvi lehetőségét senki sem vitatja, a tekintetben azonban, hogy lehetséges-e az emberek megváltása, korántsem alakult még ki közös vélemény. De ha eltekintünk a viták tól, valóban jogos a kérdés; amennyiben van társadalmi megváltás, szabad-e, s egyáltalán lehet-e akaratuk ellenére, azaz erőszakkal megváltani, vagyis üdvözíteni az embereket, szabad és lehet-e erőnek erejével beterelni őket egy olyan Kánaánba, amelyhez ilyen vagy olyan okból nincs kedvük. Roppant izgalmas lehetne egy ilyen kérdéseket feszegető dráma, — ha cselekményéből, hősei sorsából következnének ezek a kérdések. Selmeczi sorsa azonban megintcsak nem alkalmas ilyen problematika drámai kibontására. Ha Váradi úgy látja, hogy Selmeczit a halál fenyegeti és ő biztonságba tudná helyezni, nemcsak joga, hanem kötelessége is megmenteni, akár erőszakkal is. Ezt a dilemmát azonban már eleve súlytalanította a szerző azzal, hogy megmutatta: a maradás nem biztos halál, s ráadásul a megmentés lehetősége sem teljes értékű, így azután az ábrázolt helyzethez nem illik eléggé a történetfilozófiailag kihegyezett kérdés. De ha másként állna is a drámai helyzet, ha valóban egyértelműen fel lehetne vetni Selmeczi esetében az erőszakos *megmentés* jogosságának-jogtalanságának problémáját, s válaszolna is erre az író, ezzel még nem felelne az emberek erőszakos *megváltásának* problémájára, mert ez a két dolog elvileg különbözik egymástól! Lehetnek, sőt minden bizonnyal vannak olyan emberek, akik adott esetben akár erőszakkal is megkísérelnék kimenteni a Selmecziket a halálból, de egyáltalán nem lennének hajlandók arra, hogy erőszakkal akarjanak boldogítani egy népet. A fő hiba tehát az, hogy az író egy önmagában megrendítő élmény alapjára erőszakoltan húzta fel a filozófiai mondanivalók egész tárházát. Márpedig ellentétben az emberek erőszakos boldogításának vitatott problémájával, afölött aligha lehet vitatkozni, hogy a drámai mondanivalót lehet-e erőszakkal összhangba hozni a drámai helyzettel.

Nemzetközi jelenség, hogy az írók sikeresebb elbeszélő műveiket előszeretettel operálják át drámákká, rádió- és tévéjátékokká. Bármennyire fellazultak is azonban a modern dramaturgia szabályai, az elbeszélés és a dráma műfaji különbsége legtöbbször arra kényszeríti az írókat, hogy toldalékokkal — jelen esetben moralizáló és filozófiai betétekkel — segítsék át magukat az operáció strukturális nehézségein. Ez azonban nem mindig sikerül: az elbeszélő mű alapanyaga gyakran kilöki magából az idegen pótlást.

Nem Boldizsár Iván kedvéért (aki jobb író annál, semhogy udvariaskodási gesztusokra szorulna), hanem tényként és tanulságként hozzá kell tenni mindehhez, hogy a dráma még filozófiai erőltetettsége s ebből *is* következő mérsékelt közönségsikere ellenére magasan fölötte áll sok üres, de hódító darabnak. Nemcsak azért, mert az igényesség mindig rokonszenvesebb az igénytelenségnél, hanem azért is, mert az alaphiba ellenére igazi szerepek és színpadilag hatásos, művészi jelenetek vannak ebben a drámában. A kritikák dicsérték *Egri István* gondos rendezését és a Katona József Színház nagyszerű együttesét. Joggal dícsérték: *Őze Lajos*, *Kállay Ferenc*, *Béres Ilona* és *Sztankay István* kevés, de finoman megválasztott eszközzel,

durva színek nélkül érzékeltette egy iszonyú kor igaz embereinek vergődését. Igazságtalanság lenne azonban azt állítani, hogy nagy pillanataikat szerepeik ellenére valósítják meg. Ha Őze alakítása gazdag és hiteles, a színész egyre biztatóbban kinyíló tehetsége mellett az író érdemét is látnunk kell a sikerben: Boldizsár nagyszerű emberismerettel úgy mintázta meg Selmeczi alakját, hogy az egyszerre tiszteletadás egy halott barát s ugyanakkor minden áldozat emléke előtt. Selmeczi és a tizedes kettőse (ez utóbbit *Horkay János* nem túl eredeti, de erőteljes felfogásban játssza) íróilag is remek példázat a szellemileg magasabb rendű s az emberszint alá züllött erők oly jellemzően huszadik századi konfliktusáról. S ha Váradi egyéni lélektani motiválása nem is mindenben meggyőző, Kállay szuggesztív tud lenni a szerepben, mert az író — túl az egyéni sorson — egy egész típus, a históriába morális érzékkel bedobott ember vergődését mély szociálpszichológiai és történelmi igazsággal eleveníti meg. S persze fordítva is érvényes az összefüggés: ahol a szerep túlságosan csak az író dramaturgiai-filozófiai céljainak van alárendelve, ott még egy *Somogyi Erzsi* sem tud mindvégig meggyőző lenni. *Györffy György* korrektül szürke és *Pápai Erzsi* élénkebb alakítása pedig azt is jelzi, hogy a két szerep közül dramaturgiailag voltaképpen csak egyre van szükség.

FEKETE SÁNDOR

Diószegi András: Megmozdult világban

Meglepetés volt számomra e kötet! Mert más dolog hónapról hónapra találkozni egy-egy pályatárs írásaival folyóiratokban, napilapokban, s megint más így — *együtt, összegyűjtve* olvasgatni őket. Amott részletek, mozzanatok kötik le figyelmünket, itt pedig a részletekben lappangó *egység*, az elemeket összefűző *egységes szemlélet*. Olyasfajta boltív, amely csak gyűjteményből ívelhet igazán fel. Mindenekelőtt Diószegi munkásságának arányai leptek meg. S nehéz, már-már reménytelen dolog ilyen arányokról árnyalt recenziót írni. Ráadásul a vaskos kötet s a széles körű tematika gazdag műfaji skálát rejt: tanulmányokat, esszét, kritikát, elméleti vizsgálódásokat, aktuális rögtönzéseket. A századvégtől napjainkig terjeszkedik a tematika, és fontos irodalmi jelenségeket érint: a szecessziót, a humor és a tragikum kapcsolatát, a szocialista líra és próza előfutárait, élő irodalmunk kiemelkedő műveit és izgalmas elméleti gondjait. Diószegi szándéka is több volt a *puszta összegyűjtésnél;* úgy érezte, hogy a csaknem másfél évtized rövidebb írásai — együtt, elrendezve — tágabb koncepció tégláivá állnak össze. Irodalomtörténet körvonalait sejtetik, kritikusi magatartást sugallnak, elvi-esztétikai kérdésekben mutatnak egyfajta megoldás lehetőségére.

Szándékainak egyik csomópontja: kialakítani a századvég széppróz ájának korszerűbb felfogását. Annak az erőfeszítésnek az utóhullámai jelentkeznek e gyűjteményben, amely *A magyar irodalom története* IV. kötetében érte el csúcspontját. Mikszáth, Tömörkény s az orosz kapcsolatok elemzése több szempontból is fontos. A kapcsolattörténet, a komparativizmus azokat a szálakat fedi fel, amelyek a múlt századi realizmus legmagasabb formáival hozzák összefüggésbe novellisztikánkat. Mikszáth (s részben Tömörkény) életművének vizsgálatakor az esztétikának az a régi megállapítása vezette Diószegit, hogy a humor mögött mindig valamilyen tragikus

szemlélet, tragikus életérzés vagy közérzet lappang. A szatíra támadó hevülete s a feloldatlan konfliktusok tragikus légköre lényegül át humorba, humoros magatartásba. Ezért értekezett a „tragikus Mikszáth"-ról, s így jutott el ahhoz a megállapításhoz, hogy Tömörkény is „tragikus író, mint a kortárs novellisták legtöbbje, . . . akik szintén programszerűen az élet sötét oldalait kutatják" (65. l.). S talán nem véletlen, hogy a korábban keletkezett (1957) Karinthy-tanulmány címe is rokon alapötletről vall: tragikum és humor Karinthy művészetében. Összefügg e törekvéssel a századvég és a századelő *esztétikai* kapcsolatainak kutatása, a Nyugat-korszak stíluskavargásából az átfogó, a legjellemzőbb kiválasztásának a szándéka. Bevezető, intonáló szerepet kap e kötetben *A szecesszióról* című tanulmány s a társuló vitacikk: *Ady, Csáth és a szecesszió*. Olyan stíluskategóriát támasztanak fel, amely, ha megtisztul az évtizedeken át hozzátapadt torzításoktól, valóban alkalmas *átfogóbb* esztétikai-stilisztikai sajátosságok jelzésére. Nem mintha zárt, végleges eredményeket közölnének a cikkek, nem mintha eloszlatnának minden kétséget. Ám nyilvánvaló, hogy eddigi fogalmaink még szűkebbek voltak, még bizonytalanabbul fejezték ki a századvégtől kezdődő s a *Nyugat*tal teljesedő irodalmi forradalmat. A „szimbolizmus" az új törekvéseknek csak egyetlen, nagy ágát jelölte, s implicite benne lappang valamilyen visszafelé mutató vonás: a magyar irodalom megújulását a fél századdal *korábbi* francia lírához kapcsolja. Horváth János fogalma, a „stilromantika" lényegében Wölflin ellentétpárjait adoptálja. Ráadásul szinte előhírnöke azoknak a *későbbi* felfogásoknak, amelyek a modern „én", a modern művészet lényegét a romantikus lelki alkattal s a romantikus „én-felduzzasztással" hozzák kapcsolatba (l. pl. Jacques Barzun: *Romanticism and the Modern Ego;* javított kiadása 1961-ben: *Classic, Romantic and Modern*). A szecesszió fogalma valóban tágabb körbe emeli át irodalmunk átalakulását, s képes összhangba hozni a társművészetek hasonló törekvéseivel is. A további kutatás feladata, hogy részletezze az irányzat speciális esztétikai jegyeit, pontosan meghatározza tartalmát, érvényességi körét stb.

Diószegi törekvéseinek másik csomópontja: áthidalni azt a szakadékot, amelyet a dogmatizmus teremtett a szocialista művészetek és az avantgard között. E szándék szinte mottóra talált Bálint György figyelmeztetésében: valamennyi izmus „egy-egy részlettel járult hozzá az új művészethez, mely lassan és nyugtalanul kezd kialakulni. Az új művészet harmonikusan dolgozza majd fel az izmusoknak ezeket a részletadományait, szinte észrevétlenül magába építi őket, és közben megy tovább a maga útján, az örök fejlődés ösztönös törvényei szerint, amelyek megemésztik és túlélik az esztétikai programokat". Diószegi gondosan elemzi a szocialista líra és próza képviselőinek avantgard-korszakát. Figyeli, hogy mit alakítottak ki e fejlődési periódusok, s a vívmányok hogyan élnek tovább a fejlődés későbbi szakaszaiban. Nem ellentétet lát köztük, s ha igen, legfeljebb úgy, ahogy minden fejlettebb fázis magában hordja a korábbi szakasz folytatását és tagadását. Gábor Andort például arra ösztönözték a 20-as évek fiatal expresszionistái, hogy bátran közelítse egymáshoz a költészetet és a politikai cselekvést. Az aktivista jellegű, agitatív műformák sajátos esztétikai minőségekkel jártak együtt, s befolyásolták Gábor kései lírájának hangnemét is. Illés Béla korai írásai kapcsán szintén hangsúlyozza az expresszionista „látásmódot és technikát"; Lengyel József *Visegrádi utcá*ját pedig a 20-as, 30-as évek fordulóján felvirágzó dokumentumirodalommal (szociográfia, Neue Sachlichkeit stb.) kapcsolja össze. Fontos szerepet tulajdonít azoknak az éveknek is, amelyek a filmművészettel

ismertették meg Lengyelt, mert így természetesen tudta átvinni a film ábrázoló-kifejező eszközeit a prózába. A Kassák-cikknek is az a része a legjobb, amely az 1920 előtti pályaszakasszal foglalkozik.

A kapcsolatok és ellentétek tágabb szemhatára nem hagyhatja érintetlenül a kritikai gyakorlatot s az elméleti gondolkodást sem. Diószegi kötete — nem kritikagyűjtemény. Szerzőnk igazi műfaja a tanulmány és az esszé, s ilyen irányba bővíti a kritika határait is. Bírálatai jelentős írók műveit boncolják, de viszonylag szűkebb körben mozognak. Látszik, hogy nem volt meg benne az ambíció (vagy nem volt ideje) a rendszeres szemlézéshez, s kritikái ritkábban hozzák mozgásba tehetsége egészét. Szép, maradandó teljesítmények mellett (pl. a Féja-, Tamási-, Váci-, Ladányi-kritika) akad példa „elnézésre" s valamiféle normatív, absztrakt-elvi magatartásra is, amely elnyomja a műélményt, meggátolja az átélést, s a priori elvek boncolgatásává teszi a kritikát. Rejtett ellenvetései inkább homályosítják például Déry *Niki*-jének művészi teljesítményét. Valóban jelentéssel bíró az előtérbe állított kutya s a háttér emberi szereplőinek szerkezeti viszonya, ám az író félelmetes művészettel kerüli ki az „előtértechnika" buktatóit. Ha szabad így mondani: szinte észrevétlenül tágítja túl a kutya-pszichológia folyamatait az állati tudat meglehetősen szűk horizontján, s ragyogó rajzát adja a légszomj sorvasztó hatásának. Illyés *Új versek* című kötetében a régi, realisztikus, áttetsző líra vívmányait keresi, holott legfeljebb *egyik* verstípus ez itt már, mert a költő más lírai önkifejezés felé fordult. S a szépen induló Pilinszky-kritikát már-már az igazságtalanság mezsgyéihez sodorják az erőltetett Ady-párhuzamok. Mégis: sok röpke recenzióban, tanulmány felé bővülő bírálatokban, a tanulmányokban és esszékben is ott munkál az egységes, a korábbiakkal összefüggő szándék. Az újat, a korszerűt keresi, s — egyengeti is útját. Helyesen, — nem azonosítja magát azokkal, akik pusztán a forma, az avantgard meghökkentés vagy a „kollektív tudattalan" oldaláról, esetleg a morbid disszonanciák és groteszk kakofóniák oldaláról fogják fel a modernséget. Modernség és korszerűség — ikerfogalom számára, s talán ezért összegezi oly érzékenyen a korszerű tartalmakat hordozó művek új művészi vívmányait. Nehéz lenne egy 35 íves kötet valamennyi példáját felsorolni, utaljunk hát csupán a főbb típusokra. Diószeginek éppoly kedves Mikszáth, Tömörkény vagy Móricz epikája, de áthatja kritikáit a modern, intellektuális próza szorgalmazása. Ott szárnyal igazán, ahol ilyen alkotást boncolgathat. Lengyel József *Három hídépítő*jében a modern esszéregényt üdvözli, a „szimpoziont", amely az „idegenvezető" és az „utas" beszélgetéséből bontakoztat ki egész történelmi múltat. A „kihagyásos" dialógus lélektani feszültséggel telíti a művet, s az el nem hangzott kérdések kikövetkeztetése erős intellektuális munkát igényel az olvasótól. *A gyáv*ában a regénystruktúrára is kiható egyensúlyt emeli ki, amely az erkölccsé lényegült munkából fakad. A *Próféta voltál, szívem* elemzése egyben vitacikk is; a leszűkítők ellen fejtegeti a regény kettős iróniáját, a parabolaszerűen ható iróniák közömbösítő, elidegenítő effektusát, a lírai pszichológiát, amely úgy nő át modern, intellektuális regénnyé, hogy képes elkerülni a hagyományos moralizáló betétek nehezékét. S legalább ilyen gazdag, tanulságos több lírai kötet boncolása. Ladányi groteszk kakofónia felé sodródó líráját szinte gyökereiben ragadja meg, amikor a költői magatartás lényegére utal: a gaminre, a szomorú, gondokkal és lelkiismeret-furdalással megrontott csavargóra. A Horváth Imre miniatűrjeit tárgyaló tanulmány szinte tárháza a különös, sajátos lírai megoldások leltározásának. S végül

a Nagy László-cikk, amely a modern költő mítoszokban érzékelő látásmódja mellett tör lándzsát.

Az esztétikai képességek mellett mindig erős oldala volt Diószeginek az elvi, ideológiai, sőt: politikai kérdésekkel való szembenézés. Elég, ha arra utalunk, hogy nem a „vacuum"-ból indult ki a *Tűz-tánc* értékelésekor, hogy nem helyeselte a politika és morál szembeállítását, hogy cikkei támadták a nacionalizmust stb. S ha e hajlam az 50-es évek első felében az ő bírálatait is a szociologizálás, az ideológiai-kritika felé közelítette, — az utóbbi évtizedben egészséges egyensúllyá oldódtak az összetevők. Maga figyelmeztet rá: „Az esztétikai kritika sohasem elégedhet meg annak kijelentésével, hogy az adott mű objektíve érvényesen vagy érvénytelenül tükrözi-e a valóságot, rá kell tudni mutatnia arra is, hogy *miért* tükrözi így vagy úgy. S egész sor szubjektív tényezővel is számot kell vetnie: az alkotás etikájával és pszichológiájával éppen úgy, mint az ideológiájával" (604. l.). Az eszmei beállítottság aztán a legjobb irányba tör utat manapság: esztétikai kérdések fejtegetésébe csap át. Ilyen szempontból is tanulságos e gyűjtemény, mert az elvi cikkeket az új keresésének ugyanazon hevülete hatja át, mint a kritikákat vagy a történetírást. A polgári realizmus elméletével nem foglalkozik, az azonban kitűnik tanulmányaiból, hogy ő is a történeti felfogás híve, s hogy a realizmus század végi változatát kapcsolatba hozza a pozitivizmus világképével, a szkepszissel és a kiábrándultsággal. A szocialista realizmusra összpontosítanak a cikkek, s több téren is új eredményt hoznak. Kiemelkedik közülük az *Elvek és utak*ban már közölt írás, *A pozitív hős mint esztétikai probléma.* Mindannyian tudjuk, hogy az egykori sematizmusnak megvoltak a mély eszmei és politikai okai, — az esztétikai nézetek mezején azonban a pozitív hős követelményéhez kapcsolódott; a konfliktusmentesség, a tragikum tagadása, a felszíni ütközések happy enddé oldása eléggé kompromittálta e kategóriát. Diószegi törekvése kétirányú. Visszatér itt is a történeti szemlélethez, s az egyes fejlődési szakaszokban *módosuló* kategóriának fogja fel a pozitív hőst. Élettelen példázatok helyett ő is „a hősi típusoknak, jellemeknek arra a szenzációs változatosságára, sokrétűségére" irányítja a figyelmet, amelyet „egy kitágult történelmi horizont alatt szemügyre vehetni" (622 l.). Szándékának másik iránya: leszámolni az egyoldalú pedagógiai-etikai szemlélettel (a sematizmus forrásainak egyikével), s a művészi teljesség felé közelíteni a kategóriát. Azért veszi számba a hős körül kibontható tragikum- és komikum-típusokat, hogy a mély, a totális ábrázolás útját egyengesse, hogy új művészi reneszánsz hajtóerejévé tisztítsa, azzá, ami eredetileg volt. Anélkül, hogy utalnánk a többi, szintén fontos írás eredményeire, egyet hangsúlyozzunk még. Vitacikkeiben, tanulmányaiban a szocialista realizmus korszerű értelmezéséért, a művészi formák szabadságáért emel szót Diószegi. Talán a költői gyakorlat is ösztönözte, hogy keresse a jelképes, mitizáló lírai önkifejezés mai létjogát, s hogy a művészi értéket közelítse „az emberi lényegnek a humánus érzékek útján történő" kiképzéséhez (691. l.).

Másfél évtized cikkeit, kritikáit tartalmazza e kötet, s talán természetes, ha jelezzük: az egymást követő írások nem azonos értékűek. Mindenekelőtt rajtuk hagyta nyomát az *idő*, mégpedig kétszeresen is. Egyaránt tükrözik Diószegi pályáját, fejlődését — s a marxista esztétikai gondolkodás fejlődését. Legtöbb ellenvetésünk éppen az időben legkorábbi réteggel adódna: az 50-es évek kritikáival vagy pl. az 1958-as *Töredékek József Attiláról* című előadással. Az utóbbi valóban töredékek mozaik-

szerű összetapasztása; elmarad a kötet legjobb szintjétől, s nem oldja meg a maga felvetette problémákat sem. Szemléleti nehézkesség, soványkás esztétikai fogalomkészlet, nagy, általános társadalmi-történeti igazságokkal való operálás jellemzi. E korai írások értéke nem tárgyi, – inkább szubjektív: a személyes fejlődés dokumentumai. Az időbeli szóródás mellett nem azonos a cikkeket létrehozó *alkotói igény* sem. Mély, elemző, széles horizontú írások mellett futólagosan kifejtett ötletek szerénykednek. Néha az ötlet sem új, s a kifejtés is igénytelen *(Jegyzet a korszerűségről)*. Szinte csak alkalmi odaszólások valamiféle képzelt partnerhez, akivel élő irodalmunk gondjairól folyik a szó. Az érett, igényes írások közül a század végi témák ingerelnek leginkább vitára. A recenzió szűkös kerete aligha alkalmas részletezésre, legfeljebb a vitapontok jelzésére. A humor tényleg ellentéteket old fel, de nagy kérdés, hogy valóban tragikus hangoltság lappang-e mögötte? S ha igen: megéli-e, érzékeli-e *még* a humor embere a mélyben feszítő reménytelenséget? Hiszen a humor a magatartás síkján – védekezés is, s ha állapottá rögződött, aranyhidakat is építhet a mélységek fölé. A kitűnő elvi alapvetés után akkor bicsaklik meg a Mikszáth-cikk is, amikor a művekben kellett volna dokumentálni a tragikumot. A fejtegetés ekkor a tények *fölé* szárnyal, s túlszalad a valón. (Pl. *Mikszáth, a nagy gondolkodó.*) Az előzmények nem készítik eléggé elő azt a summázást sem, amely a „tragikus Tömörkény" megállapításban csúcsosodik. De talán – erényekké minősülhetnek az ilyesfajta ellenvetések is. Hiszen a jó írás nemcsak kész eredmények közlésével hathat; hathat a nyitottsággal is, azzal, hogy továbbgondolásra ösztönöz, hogy ingerel, ellentmondásra kényszerít.

Nemcsak az arányok fogják meg az embert e kötetben. Figyelemre kényszerít maga a pálya, a kezdetekből kibomló gazdagság, amely érett, széles műveltségű, érzékeny marxista historikus és esztéta teljesítményét tükrözi. Nyugvópontot, s bizonyára új kezdetek lendületét.

(Szépirodalmi, 1967) KOVÁCS KÁLMÁN

Gaston Diehl: Picasso

Kevés művészről jelent meg annyi publikáció, mint Picassóról. Igaz, hogy legtöbbje üzleti propaganda vagy lírai reflexió, de a biográfiai összefoglalástól az ikonográfiai elemzésig a művészettörténetírásnak úgyszólván minden válfaja megtalálható közöttük. Nem véletlenül. Picasso művészete oly sokarcú, hogy szükségképp a megközelítésnek is sokoldalúnak kell lennie. A számtalan aspektus, feldolgozási mód mind a részletigazságok sorát ígéri. A Picassóról szóló irodalom hatalmas száma azonban bénítólag is hat. Bármennyire sokrétű is Picasso művészete, nehéz újat mondani róla, szüntelen kísért az ismétlés veszélye.

Gaston Diehl, a híres bizantológus, Charles Diehl fia, a modern művészet kitűnő ismerője, a modern művészet egyik új fellegvárának, a Salon de Mai-nak alapító igazgatója, a Flammarionnál megjelentetett *La peinture moderne dans le monde* nagy sikerű könyvének a szerzője, Picasso jó barátja. Jogos tehát a vállalkozás bátorsága, Diehlnek judiciuma van annyi előd után Picasso művészetéről írni. Könyve nem tudományos publikáció, a nagyközönséghez akarja közel hozni Picasso művészetét, ám minden megállapításából kiviláglik, hogy tudományos meggondolás húzó-

dik mögötte; ha nincs is tere állításai bizonyítására, tételei tudományos analízis gyümölcsei.

Diehl szakított az eddigi Picasso-monográfiák megszokott korszakolásával. „Aligha lehet valami tévesebb, mint az a meggyőződés, hogy Picasso életműve korszakokra oszlik" – írja, és könyve célja Picasso életműve megbontatlan épségének a bemutatása. „Hiszen értéke éppen összetettségében, termékeny sokoldalúságában, szüntelen megújulásában rejlik. Ennek az életműnek több mint hatvan évet felölelő terjedelme is megköveteli, hogy mindenekelőtt feltárjuk a kifejezés egységét a különböző formai megjelenések mélyén, amelyek a keletkezési időpontok körülményeiben lelik magyarázatukat." A sokrétűség mélyén meghúzodó egységet Diehl két aspektusból vizsgálja: az új és új formában jelentkező, ám lényegében azonos művészi problémakör önmozgásának a vetületében és Picasso egyénisége szempontjából. Picasso sokat idézett, ars poetica érvényű mondatát – „*Én nem a természet után, hanem előtte és vele együtt dolgozom*" – Diehl Picasso életműve kulcsának minősíti, s úgy véli, hogy ez az elv 1906-tól kezdve érvényesült Picasso művészetében. Ekkor indult meg a vizuális észleléstől a festői jelképhez, a természeti látványtól a képi áttételhez vezető úton, amelyet bár mások is kutattak előtte, mégis ő volt a legkövetkezetesebb és ő jutott legtovább. „Picasso az első – vallja Diehl –, aki ragyogó tisztánlátással néz szembe a látható világ és az átírás eszközei korrelációjának követelményeivel. Amikor megkísérli, hogy a tapasztalatait összegezze – ugyancsak elsőként –, csakhamar fölismeri, hogy a jövőben minden illuzionisztikus vagy utánzó eszköztől meg kell szabadulnia, ha vásznán teljes egészében átgondolt, a maga erejéből teremtett világot kíván alkotni." Ezért neki köszönhető, hogy „a művész visszakerült a feltaláló, az új világot teremtő demiurgosz ősi funkciójába".

Picasso egész életművén végighúzódik a formák új nyelvtana kialakításának a küzdelme, „a természetben létező formák állandó leltárának a készítése". Diehl szerint Picasso művészete nem kis mértékben azért tér el kortársaiétól – így a kubizmus késői periódusától is –, mert ő mindig a közvetlen vizuális megfigyelésre támaszkodik. Nem elvont matematikai meggondolásokról, a negyedik dimenzió tudatos kereséséről van szó – mint volt pl. a Section d'Or művészeinél –, hanem a művészi tapasztalatról. Persze a közvetlen vizuális megfigyelés Picassónál nem azonos az impresszionizmus vagy a naturalizmus tapasztalatiságával, Diehl Pierre Francastelt idézve utal rá, hogy Picasso felfedezte „az érzékelhető világ nagyon közeli részeinek új látószögből eredő asszociációit" is. E sokféle vizuális tapasztalást azonban egy cél vezérli: a teljesség elérésének a vágya. „Minden érdeklődése mégis az alkotás alapvető kérdéseire irányul, melyeket ösztönösen választott ki – írja Diehl –: hogyan gyűjtse egybe és kombinálja a különböző festői elemeket, hogyan teremtsen valóságos kapcsolatokat köztük a vásznon, hogyan valósítsa meg a képnek már Cézanne által meghatározott belső egységét a kohéziónak azon a fokán, mely lerombolja az ember és az őt körülvevő dolgok közötti hagyományos határokat és megkülönböztetéseket, lehetővé teszi az egész világmindenség megbonthatatlan teljességét."

Diehl tehát egyrészt a formák új nyelvtanának, a ritmikus konstrukció törvényeinek a kidolgozásában véli megtalálni az életmű egységének a kulcsát, másrészt azt vallja, hogy az életmű egységét Picasso szubjektivitása biztosítja. Ismét idézi Picassót: „*Minden rajtunk múlik . . . A mű, amelyen dolgozunk: a naplóírás egy módja.*" Úgy véli, kevés művésznek adatott meg, hogy ilyen közvetlenül és ennyire őszintén fejez-

hesse ki magát. Személyes élmények alapján röviden meg is próbálja rajzolni Picasso egyéniségét. Ha számtalan szál is fűzi Picassot Franciaországhoz, mégis elsősorban spanyol. Spanyol szerelmeiben és életérzésében. Az örök szerelmes flamenco attitűdje az övé, és szerelmei közvetlenül hatottak életműve alakulására. Ugyancsak spanyol abban is, hogy két irányító pólusa a szenvedély és a halálközelség élménye. Mindebben Goya közvetlen örököse. A spanyol vérmérséklet mellett azonban Picassoban megmutatkozik az arab hatás. Diehl idézi Wilhelm Boeck szellemes megállapítását: Picasso „szellemében inkább latin, ritmusában inkább arab". Rajzoló virtuozitása a mudejar cizellőrt idézi, képein a horror vacui ugyancsak a mozarab művészet hatását jelzi. Diehl rendkívül nagy jelentőséget tulajdonít Picasso szuverén individualizmusának. Könyve sommájaként teszi fel az önmagának válaszoló kérdést: „Szenvedélyessége, sőt még szertelenségei is – amint Frank Elgar oly meggyőzően mutatott rá kitűnő tanulmányában – nem szuggesztív kifejezői-e a kényszer és uniformizálás szakadatlanul növekvő erőivel szemben lázadó, végletes individualizmusnak? És ugyanúgy, az egész életét meghatározó örök keilégítetlenség nem az egyén szüntelen lázadását jelzi-e a mindent elárasztással fenyegető anyagiassággal szemben, azt az igényt, hogy a szellemi élvezetek megóvása érdekében saját alkotó tevékenységében keressen menedéket?"

Kétségkívül Diehlnek sokban igaza van, hiszen a picassói életmű és a picassói élet csakugyan korrelatív. Úgy véljük azonban, hogy az individualizmus túlhangsúlyozása egyoldalú. Ha arra gondolunk, hogy Picasso nem csupán a formák új nyelvtanát akarta kidolgozni, hanem egész életművén végigvonult a kollektív érvényű szimbolikának, a régi mítoszok modern változata újjáteremtésének a vágya, akkor már nem láthatjuk olyan egyértelműnek Picasso abszolút individualizmusát. Egyébként az a tény is, hogy bár Picasso „fel tud idézni egy új materializációt, amely független az eredeti motívumtól", ám a valóság átköltésének a folyamata mégis a konkrét tapasztalásban, az anyagban rejlő lehetőségek törvényeinek kutatásában gyökeredzik, ugyancsak azt mutatja, hogy Picasso életművében mily nagy szerepet játszik az objektív faktor.

Az említett fenntartások ellenére azonban megállapíthatjuk, hogy Gaston Diehl könyve gondolatébresztő, hasznos írás. A könyv kiállítása példás. A képek nyomását a milánói A. Vallardi cég készítette – kitűnően.

(Corvina, 1967) NÉMETH LAJOS

IRODALOMTUDOMÁNY

A marxista Eötvös-kutatás új eredményei

Az utóbbi években fellendültek az Eötvös József életműre vonatkozó marxista kutatások. A megújuló munkának lendületet és távlatot mindenekelőtt az adott, hogy kiadásra került az író legközelebbi jó barátjához, Szalay Lászlóhoz intézett, nagyszabású levelezése. Főképp *Nizsalovszky Endre* akadémikus érdeme ez, aki előbb *Eötvös József levelei Szalay Lászlóhoz* című cikkében (ItK 1964. 674—678), majd *Eötvös József életművének ismeretlen elemei* című tanulmányában (MTA I. Oszt. Közl. XXIII. k. 1—4. sz. 1966. 1—26.) számolt be e hosszú időn át lappangó értékes levelezés körülményeiről és tartalmáról, utóbb pedig Lukácsy Sándor közreműködésével közzé is tette a leveleket. (It. Füzetek 55. sz. Bp. 1967.)

Negyvenkilenc Eötvös-levél került kiadásra az 1831—1859 közötti időszakból, vagyis a levélíró és a címzett legaktívabb és legeredményesebb alkotó periódusából. Olyan isme-

retlen motívumokat tárt fel a Nizsalovszky Endre által közzétett levelezés, mint Eötvös reflektálása az 1831-es pesti koleramozgalom híreire, az *Angelo*-előszó keletkezésének története, az ifjúkori művek s elsősorban *A karthausi* genezise, Eötvös szerepe a Kossuth—Széchenyi-vitában, a centralista csoport szerveződésében, a *Pesti Hírlap* szerkesztésében való részvétele és abból való kiábrándulása. De nem kevésbé tanulságosak Eötvösnek az önkényuralom alatt írt levelei, amelyekben a hazai élet eseményeiről tudósítja Svájcban élő barátját, Szalay magyar történetének olvasói visszhangjáról értesíti, az *Uralkodó Eszmék* fogadtatásáról ad hírt, vagy saját elszigeteltsége és a hazai irodalom veszteségei felett borong.

Emellett Nizsalovszky más publikációkban is foglalkozott Eötvös és köre életművével. *Szalay László kodifikációs külföldi kapcsolatai és a sioni epizód* (MTA II. Oszt. Közl. XIV. k. 1—2. sz. 1965. 15—27.) című tanulmányában például Szalaynak Valois svájci kanton polgári törvénykönyve megalkotásával kapcsolatos tevékenységéről számol be, melyet a centralisták vezéregyénisége 1853—1854-ben végzett. Fontos adalékokat tartalmaz az *Eötvös József két levele Haynald Lajos érsekhez* (ItK 1967. 1. sz. 72—77.) című forrásközlés is, nemcsak Eötvösnek a hazai liberális katolicizmus vezéralakjához, Haynald Lajos kalocsai érsekhez való kapcsolatára, de a katolikus autonómiáért és a népiskolai törvény elfogadtatásáért a klérus konzervatív tagjaival vívott harcára vonatkozólag is. S még inkább fontos ez a levelezés a *közjogi kérdés*, az Ausztriához való viszony szempontjából, mert Eötvös az itt közölt egyik levélben véleményt nyilvánít a kiegyezésről (amelynek különben ő is egyik legodaadóbb előkészítője volt!), s azt írja róla, hogy „... a 867-iki alakulásnak állandóságához nincs bizodalmam". Politikai józanságának újabb tanúság tétele ez a levél.

Az Eötvös-filológia újabb eredményei közé tartozik Scheiber Sándor publikációja, *Eötvös József francia levele* (Fil. Közl. 1965. 165—168.), mely az író párizsi ismerőséhez, Lady Helena Robinsonhoz intézett levelét közli. *A karthausi* fogantatására, érzelmi összetevőire nézve szolgáltat új szempontot ez a levél, rávilágít Eötvösnek Párizs és a polgárkirályság iránti mély ellenszenvére, politikai érdeklődése fokozódására, általában első nyugat-európai utazásának alakító élményvilágára. Kitűnő műelemzést nyújtott Pamlényi Ervinnek *Szalay László Magyarország története* című tanulmánya (MTA II. Oszt. Közl. XIV. k. 1965. 28—39.), mely első marxista értelmezése Szalay hallatlan szorgalommal és tárgyi tudással alkotott történeti szintézisének. Az eddigi téves köztudattal szemben kiemeli Szalay 49-es szerepét, hangsúlyozza, hogy nemcsak hogy nem dezertált, de *Lettres sur le Hongrie* című cikksorozatában még 1849 augusztusában is Kossuth és a forradalom nagyságát hirdette.

1965-ben az MTA Irodalomtörténeti Intézete birtokába került Eötvös József egykori könyvtárának több száz kötete, amelyről először Lukácsy Sándor adott tájékoztatást (ItK 1966. 3—4. sz. 523—524.). Cikkéből kitűnik, mennyire becses forrásanyagát tartalmazza e könyvtár az egykorú nyugati politikai irodalomnak és történetírásnak. Ebből a szempontból hasznos hozzájárulás az újabb Eötvös-irodalomhoz a fiatal debreceni kutatónak, Bényei Kálmánnak *Eötvös József könyvtáráról* legújabban elkészült, kéziratos bölcsészdoktori értekezése is, mely tüzetesen leírja *A falu jegyzője* szerzőjének olvasmányait, műveltsége forrásait, tájékozódása irányait, e gazdag ismeretanyag tárgyi dokumentumait.

Az erőteljesen kiszélesedő kutatások fontos állomása volt ez év tavaszán *Sőtér István Eötvös József* című monográfiájának új kiadása. Lényegesen átdolgozott változatban, számos ponton új részletekkel, eredményekkel kiegészítve került a közönség elé, — ezért is szükséges róla részletesebben beszámolnunk.

Sőtér vállalkozása első megjelenése idején — 1953-ban — egyike volt a magyar marxista irodalomtudomány kezdeti eredményeinek. Király István *Mikszáth*ja, Nagy Péter *Móricz Zsigmond*ja és Klaniczay Tibor *Zrínyi*je mellett egyik sikeres megvalósítása volt azoknak a nagyszabású íróportréknak, amelyekre a fordulat éve után mai irodalomtörténetírásunk vezető gárdája vállalkozott. Nemcsak a Kossuth-díj fémjele, de a szakkritika is méltán emelte ki a mű érdemeit — elsősorban a teljességre törekvő regényelemzéseket, a mű és egyéniség, az alkotás és korigény korrelációját intenzíven érzékeltető fejtegetéseket. Széles körű európai perspektívája ebben az időben a provincializmus és a sematizmus elleni harc fegyverténye volt. Emellett az addigi monográfiaírók közül Sőtér jutott legközelebb Eötvös alkotói egyéniségének a magyar irodalom fejlődésfolyamatába való beillesztéséhez, találóan vetette össze műveit a kortárs remekírók, főképp Petőfi, Arany, Jókai, Kemény, Madách alkotásaival. Általában: első monográfiánk volt ez a mű, amely a nagy progresszív eszmék reprezentánsaként, a „haza és haladás" gon-

dolatának élharcosaként jelenítette meg előttünk Eötvös alakját.

A monográfia új változata mindenekelőtt nagymértékben hasznosította a Nizsalovszky—Lukácsy kiadta levelezés tanulságait, ezáltal sok vonatkozásban finomította, differenciáltabbá tette a mű egykori koncepcióját; jóval tagoltabb, áttekinthetőbb, alfejezetekre bontott szerkezetben juttatta érvényre azt; végül pedig megszabadította olyan stiláris sallangoktól, ma már vulgárisan ható terminológiai fordulatoktól, amelyek a személyi kultusz idején az ilyen vállalkozások szokásos „hűségobulusai" voltak. Új mozzanat például a monográfiában az Eötvös család története, a magyar történelemben játszott szerepének ismertetése, az író közvetlen hozzátartozóinak jóval részletesebb jellemzése. Új fejtegetéseket olvashatunk Eötvösnek a *felvilágosodással* való mély kapcsolatáról, a felvilágosodás és a romantika, illetve a felvilágosodás és a liberalizmus összefüggéséről. Változatlanul alaptétele Sőtér művének, hogy Eötvös ifjúságának világnézetét a felvilágosodás eszméi határozták meg. Vele szemben nem vitatom a felvilágosodás egyes elemeinek jelenlétét Eötvös és társai tudatvilágában, de úgy hiszem, ennél sokkal lényegesebbek voltak számára az *európai liberalizmus* gondolati anyagának ösztönzései, amelyeknek egyébként épp ő és köre volt legintenzívebb hazai népszerűsítője. A restaurációs-lajosfülöpi kor filozófiai, ideológiai meghatározó érvényét, morális-világnézeti romantikájának, spiritualista idealizmusának befolyását már Barta János egykori recenziója is hangsúlyozta (ItK 1956. 348.) — úgy vélem, inkább ezen a nyomon kellene a továbbiakban elindulnunk.

Vitába kell szállnom a monográfia új változatával az *Eötvös—Szalay barátság* értékét illetően is. Sőtér ezúttal kételkedik e barátság hasznosságában, annak Eötvösre vonatkozó kedvező hatásában, mert az a politikai tevékenység felé fordította Eötvöst. Ugyanitt száraznak, elvontnak, sőt keserűnek minősíti Szalay egyéniségét. Sőtér Istvánnal ellentétben meggyőződésem, hogy e széles körű politikai tevékenység nélkül a nagy szépírói művek, sem *A falu jegyzője*, sem a *Magyarország 1514-ben* nem születtek volna meg. S azzal még csak egyetértek, hogy Szalay László egyénisége száraz és elvont volt — hiszen a jogtudomány elsősorban nem a képzelőerőt fejleszti ki művelőiben —, de miért keserű? Hiszen ő is költő volt, előbb mint Eötvös, s kora nagy lírikusaival, Kazinczyval, Kölcseyvel is ő ismertette meg barátját. Nem szólva arról, hogy a nagy eszméknek, filozófiai gondolatoknak is vannak érzelmi sugallataik, a jogtudomány pedig menekvés is lehet — az is volt! — egy nagy érzelmi válság idején. Sunt lacrimae rerum . . .

Új fejezetet olvashatunk Sőtér könyvében a *Svájci útinaplóról*, melynek kézirata elveszett. A *Hitel*hez hasonló politikai programértekezés volt ez — állapítja meg Sőtér, külföldi útjának hatására ez az értekezés tartalmazta Eötvös politikai céljai kikristályosodását. Ennek kapcsán az író három ifjúkori tanulmányát szorosabb egységben látjuk *A karthausi* gondolatiságával, mint ennek előtte, sőt lényegében *A karthausi* kidolgozott részének tekinti a három nagy értekezést Sőtér.

Bővült *A falu jegyzője* elemzése is: az új kiadás összehasonlítja Eötvös sötét, szarkasztikus vármegye-ábrázolását a Jókaiéval, Mikszáthéval, Eötvös Károlyéval, melyek patriarkális megbecsüléssel, nosztalgiával és derűs humorral jelenítették meg a megyei adminisztrációt, s a nemzeti függetlenség bástyájának, a hazafiság letéteményesének ábrázolták. Míg Eötvös *1848 előtti* álláspontról szemlélte a vármegye problémáját, s így ítélete megegyezett Arany *Elveszett Alkotmányáéval*, a többiek *1867 után* tekintettek vissza a vármegyére — vonja meg összehasonlításai mérlegét Sőtér István. A másik nagyregény, a *Magyarország 1514-ben* elemzésében pedig annyiban történt változás, hogy itt lényegesen enyhített Kemény Zsigmond regényírói művészetét túlságosan sommásan és szűkkeblűen megítélő, régebbi véleményén.

Mélyreható átalakítás történt Eötvös *1848 szeptemberi magatartását*, elutazását, a magyar kormányból való kiválását illetően. Míg a régebbi kiadás egyöntetűen elítélte és „megbélyegezte" Eötvös reagálását, és „megfutamodásról", „dezertálásról", „végzetes elhatározásról", „meghátrálásról" szólott, tettére pedig mentséget semmiképpen sem talált, — az új változat tartózkodik az ilyen kiélezett, túlzó véleményformálástól. Morális ítélet helyett Eötvös újonnan kiadott levelei alapján igyekszik magatartására lélektani-világnézeti magyarázatot keresni. Így Eötvös Szalayhoz intézett 1848. október 20-i levele alapján elutazását Sőtér Lamberg pesti megöletésével és Kossuth politikai térnyerésével indokolja. Nem törést lát immár abban, hanem egy semleges álláspont keresését, nem megalkuvást, hanem saját reformer, tehát forradalomellenes elveihez való következetességet. Ezáltal pedig

sokkal egységesebbé, szervesebbé válik a monográfia pályaképe, a bemutatott fejlődés egésze. S Eötvös politikai karakterének tisztasága mellett érvel Sőtér István azáltal is, hogy új megvilágításba helyezi szerepét *Batthyány Lajos főbenjáró perével* kapcsolatban. Ehhez az írónak Cziráky Jánoshoz intézett 1849. január 31-i levelét és gróf Thun Hohenstein müncheni osztrák követhez küldött emlékiratát használja fel, s ezeket kommentálva mutat rá Eötvös bátorságára, jellemére, amelylyel e bitófás, nehéz időkben Batthyány politikai védelmében síkraszállt. Valóban bizonyítéka ez annak, hogy amikor Eötvös *nem vállalta* 48 szeptemberét s azt, ami annak következménye volt, ez nem jelentette egyszersmind azt is, hogy *megtagadta* 48 márciusát, s azt az utat, ami ahhoz vezetett. *Nincs két Eötvös, csak egy*, s ezt a dokumentumok értelmezése sikerülten bizonyítja.

Hasonlóképp korrigálja Sőtér azt a régebbi, valóban leegyszerűsítő nézetét, miszerint Eötvös nagy államtudományi-történetfilozófiai művében, az *Uralkodó Eszmék*ben addigi életművének megtagadását kellene látnunk. Nem osztja már azt a korábbi ítéletét sem, hogy az *Uralkodó Eszmék* „igen nagy hanyatlás" Eötvös pályaképében, hogy „burzsoá liberális", sőt „reakciós" mű, s ezzel kapcsolatban inkább megérteni és elemezni kívánja azt a személyes életszférát, amelyben ez a sajátos, de Eötvös egyéniségének, elveinek nem ellentmondó mű megszületett. Az új kiadás már nem a nép ügyének elárulóját, a birtokos osztályok érdekeinek képviselőjét látja az *Uralkodó Eszmék* szerzőjében, hanem egy forradalomtól irtózó polgári liberális értelmiségit. Alapvető új megállapítása, hogy benne az író a Hegel utáni történetírás egyik jellegzetesen idealista módon dialektikus művét, Gervinus *Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts seit den Wiener Verträgen* című könyvének bevezetését — az „ellenkező lendületek" gondolatát — használta fel „egyensúly"-eszméje kidolgozására. Az *Uralkodó Eszmék*ben az ideális kapitalista állam rendszerét akarta felvázolni Eötvös, a polgárosodás oly eszményét, amelybe 48 után is át lehet menteni a forradalom előtti liberális eszmék egy részét — fejti ki Sőtér. Állam és egyén célszerű dialektikájának megteremtése volt a célja, e két tényező lehető harmóniájának létrehozása a polgárosodás minél hathatósabb elősegítése érdekében. S feltétlenül egyet kell érteni Sőtérnek azzal a megállapításával is, hogy bár az *Uralkodó Eszmék* egyik legfőbb gyöngesége a nemzeti eszme elhanyagolása, az elvesztett függetlenség iránti részvétlenség, — a *nacionalizmus ellen való tiltakozása*, a nemzeti önzés kritikája ugyanakkor becses ideológiai örökségünk. E művében Eötvös első gondolkodóink egyike, aki felemeli szavát a népek más népek által való elnyomása ellen, mégpedig egy olyan korszakban, amikor a nemzeti lét fenyegetettsége folytán a nemzeti eszme veszélyes elfajulása Magyarországon megkezdődött. Az *Uralkodó Eszmék* az egyéni szabadság elvének, a szabad versenynek apoteózisa — összegezi elemzéseit Sőtér — az egyenlőség és a nemzetiség eszméinek rovására, a liberális ideálok lehetség szerinti tovább ápolása, de már nemcsak a forradalom *nélkül*, hanem a forradalom *ellenében*.

Nem valószínű, hogy a Sőtér István könyve után következő kutatás sok lényeges új érdemi mozzanattal tudná gazdagítani Eötvösnek, a *szépírónak* alakját. Annál inkább várható ez a *politikus Eötvös* értékelésében: a vállalkozás itt ugyanis nem annyira összefoglalja, lezárja, mint inkább jelzi, tudatosítja a feltárandó problémákat. Eötvös és a centralista csoport *ideológiájának*, *világnézeti műveltségének* kutatásában voltaképp még csak a kezdeteknél tartunk, sok tekintetben az anyag feltárásán sem jutottunk túl.

Nézetem szerint a legközelebbi jövőben három ponton kellene kiszélesíteni a centralisták életművének tanulmányozását. Az egyik: Eötvösék kapcsolata a *francia restauráció történetírásával*, Guizot, Thiers, Thierry, Mignet, Barante, Villemain stb. nagy vonulatával. Ez a világhírű történetírói csoport képviselte ugyanis először a politikai gondolkodás történetében következetesen az *osztályharc* gondolatát, építette be a világtörténeti folyamatba egyenrangúan a francia forradalom társadalomátalakító valóságát. Rendkívül nagy hatással voltak Eötvös és társai politikai fejlődésére: tőlük tanulták el a centralisták az osztályok és osztályharc jelentőségét a társadalmi mozgásfolyamatban, azt, hogy az emberi civilizáció lényege a haladás és a fejlődés, hogy a harmadik rend harca a középkori intézmények ellen történelmi szükségszerűség. Tőlük sajátították el az oly ideákat is, hogy a népképviselet és parlamentáris alkotmány a szabad gondolkodás logikus következménye, hogy a társadalmi-politikai kérdésekről össz-emberiségi horizontban kell gondolkodni, hogy a francia forradalom a világtörténet legnagyszerűbb eseménye, hogy az állampolgári szabadság „letéteményese" a városi polgárság, hogy az állam ideálja az alkotmányos monarchia, mint a

„juste milieu" megvalósulása, hogy a történelem az emberi értelem diadalútja stb.

Eötvös például személyesen is ismerte Guizot-t, Szalay pedig a *Státusférfiak és szónokok* könyvében külön tanulmányt is szentelt neki, melyben így írt róla: „... Én őt napjaink első történetírójának tartom." Egyik tanulmányát már 1839-ben lefordította a *Tudománytár*ban. Esetleg még a megyerendszer elleni harcra, a megyei és községi igazgatás átalakításának szükségességére is ő inspirálhatta a centralistákat. Guizot ugyanis egyetemi katedrája mellett 1819-től a megyei és községi igazgatás főigazgatója volt, s mint ilyen elkészítette a francia közigazgatás alapvető chartáját. Mielőbb meg kellene vizsgálni — összehasonlító módszerekkel — nagy szintéziseinek, az *Histoire de la révolution d'Angleterre*-nek, az *Histoire générale de la civilisation en Europe*-nak s az *Histoire de la civilisation en France*-nak ösztönzéseit a centralisták ideológiájának kialakulásában. Ugyanez a helyzet Thiers nagyszabású francia forradalomtörténetével és egyéb műveivel: nemcsak azért, mert a parlamentarizmus és a felelős kormány gondolatának élharcosa volt (amelyért Eötvösék annyit küzdöttek), de mert sajtóbeli tevékenységével személyes példát is adhatott nekik.

Még a szaktudomány is kevéssé tartja számon, hogy Trefort Ágoston már 1839-ben portrét rajzolt Augustin Thierryről a *Társalkodó*ban, amelyben rajongással írt róla és főművéről, az *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*-ról, arról, hogy Thierry a néptömegek históriáját rajzolta meg, hogy a képviseleti rendszer, a szabad sajtó híve stb. Szalay pedig 1840-ben lefordította Villemain nagy *Montesquieu*-tanulmányát, melyben a francia tudós az angol alkotmányt állítja mintaképül, s melyben az esküdtszék és a sajtószabadság — Szalay későbbi fő céljai! — fontosságát hangsúlyozza. Az ő 1819-ben publikált impozáns *Cromwell*-életrajza nyitotta meg az angol polgári forradalomról szóló történeti monográfiák sorát — ez volt az első olyan történetírói portré, amelynek révén a centralisták a polgári forradalmár jellegzetesen romantikus figurájával megismerkedhettek.

A másik terület, amelyen feltétlenül el kell mélyítenünk az Eötvös—Szalay kör tanulmányozását: *hegeliánus kapcsolataiknak* az eddiginél behatóbb kutatása. Szalay László legfőbb mestere például Hegel történetfilozófiai iskolájának legkiválóbb képviselője volt, az az *Eduard Gans*, akiről a hazai kutatás eddig alig szólott. Szalay állandó levélkapcsolatban volt vele, a magyar jogfejlődésről szolgáltatott számára adatokat. „... többek által — kétségkívül jóakaratból — Hegel tanítványának címével tiszteltettem meg. Non sum dignus tanto honore. Én csak Hegel tanítványának tanítványa voltam" — írta róla a *Publicistai dolgozatok* című könyve bevezetőjében, majd így folytatta: „... nekem Gans Edvárd azon időben, midőn itthon hijába néztem példány után, hijába néztem jóakaró után, tanitóm, vezérem, barátom volt."

Az európai jogtudomány egyik legnagyobb alakja volt Gans, a reakciós „jogtörténeti iskolának", mely jogalkotó elvül csupán a történeti hagyományt fogadta el, legélesebb ellenlábasa. *Das Erbrecht in weltgeschichtlicher Entwicklung* című monumentális, négykötetes művében (1824—1835) a polgári tulajdonviszonyok egyik legfontosabb kérdését, az örökösödési jog fejlődését tekintette át a hegeli történetfilozófiai elvek alapján, világtörténeti keretekben, az ókor és középkor évszázadaiban. Ebben száll síkra a „visszahozhatatlanul halott" múlt kultusza ellen a jelen formálása érdekében. Itt hirdeti meg az összehasonlító törvénytudomány létjogosultságát a népek rokonsága alapján, leszögezve, hogy egyik nép sem bír különleges vagy kizárólagos fontossággal. Egy olyan jogtudományt alapít meg Gans — messzemenően inspirálva ezzel a centralistákat —, amely *mindenkire egyaránt vonatkozik*, a hegeli *általánosembe ri* alapelvét ültetve át ezzel a társadalom gyakorlatba. S tőle tanulta Szalay azt is, hiogy a középkori kereszténység nem bírt jogalkotó képességgel, hogy a középkori jog csak fikció, hogy a továbbfejlődés számára *új jogelvek* szükségesek.

Nem kevésbé volt rá hatással Eduard Gans másik kötete, a Berlinben, 1836-ban publikált *Rückblicke auf Personen und Zustände* is, amelyben a német tudós a júliusi forradalom előtti, alatti és utáni Párizs szellemi életéről készült feljegyzéseit, brüsszeli és svájci utazásainak emlékeit foglalta össze. E feljegyzések forrásértékűek a francia közélet 1825—1835 közötti változásaira vonatkozólag. Egy fejezetet, a Jeremy Benthamnál tett látogatásról szólót, Szalay László le is fordított, s közzé is tett első folyóiratában, a *Themis*ben.

A másik nagy formátumú hegeliánus gondolkodó, aki műveivel alapvetően formálta Eötvösék fejlődését — a francia *Eugène Lerminier* volt. Róla több ízben olvashatunk Sőtér könyvében, de úgy hiszem, a kapcsolatok feltárása még távolról sem befejezett. Lerminier ismertette meg a francia közönséget a német

idealista filozófiával, alapelve az eszme tökéletesedési folyamata volt, a világszellem kormányzó szerepe, a hegeli eszmék. Politikai ideálja pedig — s ezzel hatott igazán a centralistákra! — egy *együttes liberális Európa*, melyben az egyes országok és népek békésen együttműködnek, *az egyenlő és egyenjogú népek szövetsége*, amelyben nincs semmiféle különbség. *Au delà du Rhin* és *Lettres philosophiques à un Berlinois* című könyveiben Lerminier vezéreszméje a *népek együttműködése* volt, s ezzel nyilván mélyen befolyásolta Eötvöst, Szalayt, Trefortot a nacionalizmus elleni fellépéseikben.

Lerminier-ről egyébként már a *Figyelmező* 1837. évi első számainak egyikében névtelenül közölt nagy cikket olvashatunk — gyanításunk szerint épp Szalay László tollából —, amelyben még saint-simonizmusát is dicsérőleg említi, s kiemeli eszméi közül a néptömegek szerepének hangsúlyozását, az ismeretek terjesztésének fontosságát, a törvényhozás reformját, s főképp demokráciára való törekvését. „... Ezen iskola most népszerű Franciaországban, s érdemes tanultatni, mivel a történetekben helyet fog foglalni. Ellene vannak e jelen időket kormányzó tanítmányok (doctrines), mellette az emberiség javának szeretete" — fejezi be méltatását a cikkíró.

A harmadik problémakör, amelyet az eddigi kutatások jóformán teljesen érintetlenül hagytak — Eötvös szerkesztői, újságírói tevékenysége, s a centralisták folyóirat-kezdeményezései. A progresszív magyar sajtónak olyan nagy értékű vállalkozásaira gondolunk, mint a *Themis*, amelynek 1837-ben csak 3 száma jelent meg, a *Budapesti Szemle*, amelyből 1840-ben csupán 2 kötet látott napvilágot — de ezek a füzetek és kötetek annál értékesebbek. Az előbbiben Szalaynak egy sor könyvalakban máig meg nem jelent cikke, tanulmánya, könyvkritikája szerepel az ügyvédi hivatásról, az angol banktörvényekről, a börtönügyről — a magyar polgárosodás fontos időszerű problémáiról. Itt publikálta Eötvös *Vélemény a fogházjavítás ügyében* című tanulmányát, Pulszky Ferenc a pénz újkori jelentőségéről szóló dolgozatát, Trefort a zsidóemancipációról szóló cikkét, mely Eötvös későbbi, e tárgyú alkotását készítette elő. A centralista csoport szervezkedése *ezzel a folyóirattal kezdődött* s a *Budapesti Szemlével* fejeződött be voltaképp.

Ami pedig az utóbbi folyóiratban megjelent, annak nagy része a reformkor politikai publicisztikájának, világnézeti-történetfilozófiai eszszéirodalmának *klasszikus értékei* közé tartozik — s ezek közt alig akad olyan, amely az eddigi magyar irodalomtörténetírásban akárcsak vázlatos értékelést kapott volna. Így Szalay kodifikációról alkotott nagy tanulmánya, mely a hegeli fejlődéselv és történeti szemlélet első nagyszabású alkalmazása a magyar politikai gondolkodásban, s amely a jogot és törvényt kizárólag a nép érdekeiből vezeti le, a múltat pedig a „szakadatlan haladás" jegyében nemcsak történetileg, de filozófiailag is elveti. Igen kevés szó esett eddig Trefort itt publikált nagy igény űtanulmányairól, így *Az anyagi érdekekről*, *A bírhatási jogról Magyarországban*, *Az angol alkotmány kifejlődése* című értekezéseiről, amelyekben a polgárosodást, az anyagi érdekek előretörését először igazolja széles európai horizontok közt a magyar irodalomban, s először adja idehaza — ha egyoldalúan is — a kapitalizmus vázlatos anatómiáját. De nem kevésbé jele az időnek Toldy Ferencnek *Az írói tulajdon*ról itt közölt tanulmánya, mely az írói alkotómunka önállóságának, társadalmi polgárjogának, sőt az értelmiségi tevékenység hivatásának rendkívül érdekes igazolása. Itt jelenik meg először a szellemi alkotás mint árucikk, mint kapitalista kategória, mint a csereviszony tárgya, mint dologi érték — önmagában is jelezve a polgári szemlélet feltétlen megerősödését hazánkban a harmincas—negyvenes évek fordulóján. De túl a benne közölt egyes tanulmányok intellektuális értékén, *mint önálló szellemi egység* is beható elemzést érdemel a folyóirat, hiszen egy új világnézet és eszmei-morális értékrendszer pregnáns kifejeződése irodalmunkban.

S nemkülönben mielőbbi részletes elemzést igényel a centralisták szerkesztette *Pesti Hírlap* is. Az utókor ugyanis, amennyire méltányolja a Kossuth szerkesztette napilap értékeit (s helyes, hogy azt teszi), annyira elhanyagolja Eötvösék újságírói tevékenységét. Pedig a centralista *Pesti Hírlap* az új eszmék, gondolatok, társadalmi javaslatok valóságos tárháza volt: Eötvösnek, Szalaynak, Irinyinek, Trefortnak, Csengery Antalnak egész sereg máig kiadatlan írása jelent itt meg — jórészt ma már elfelejtett művek! —, s rajtuk kívül is napjainkban már ismeretlen szerzők tollából rengeteg olyan írás, amelyek a demokrácia és a szocializmus problémáit elsők között fejtegették Magyarországon.

Az eddigiek alapján nyilvánvaló: Eötvös és a centralisták életművéhez ezentúl elsősorban az *összehasonlítás, az eszmetörténeti komparatisztika* módszereivel kell közelednünk. Vannak, akikben az ilyen fajta vizsgálódás a pozitivista ténykultusz, a távlattalan faktográfia

veszélyét idézi fel. Holott ellenkezőleg: az ilyen összehasonlításnak épp szellemi örökségünk gyarapításában van a legnagyobb jelentősége. Az effajta összevetések ugyanis frappánsan tanúsítják, hogy a reformkor nagy intellektuális fellendülése mennyire *a nemzetköziség, az európaiság, az általános emberi eszmék jegyében történt*, hogy a gondolati pezsgés, amely ezt a fényes hazai korszakot olyannyira jellemezte, az Európára való széles körű ablaknyitás jegyében teljesedett ki. S lehet-e vajon kételkedni az ily összehasonlítások fontosságában, amikor maga Eötvös egyik legutóbb előkerült, öregkori levelében így vall erről: „... Omen ez magamra de nem azon eszmének jövőjére nézve melyért fáradok, s mely ép úgy létesülni fog mint más eszmék, melyeknek kiviteléhez midőn azokkal felléptem sokkal kevesebb kilátás volt s melyek most már oly mély gyökeret vertek, hogy senkinek eszébe sem jut, miként én ültettem az idegen növényt e haza földjébe."

FENYŐ ISTVÁN

Szemle

Sinka István: Mesterek uccája

Az egykori „népi" líra két mesterénél: Erdélyi Józsefnél és Sinka Istvánnál gyakran megfigyelhető az emlékezés ihlete. Új verseikben is fiatalságukat, gyermekkorukat idézik, sőt választott műformáik, szerkesztő eljárásaik, költői technikájuk is mintegy az indulás poétikáját követik, az akkori műveket próbálják megismételni. Visszanyúlnak évtizedekkel korábbi megoldásaikhoz; egy-egy mai versük oly pontosan rímel a régire, hogy a puszta véletlennél elevenebb kapcsolatra gyanakodhatunk. Az első sikerekhez, az indulás eredményeihez való visszanyúlás bizonyára helyzetükkel magyarázható: az irodalmi életből történt huzamosabb kikapcsolódásuk alkotói zavarra vezetett; azok a torzulások, melyek mindkettejük közéleti tevékenységét jellemezték, nem adtak lehetőséget az életmű töretlen folytatására; tevékenységüket csak megváltozott vagy legalábbis kiigazított gondolati alapon kezdhették újra; át kellett fogalmazni költészettanukat, a műhely törvényeit. E bonyolult feladatok elvégzése pedig akkor sikerülhetett a legkönnyebben, ha visszatértek indulásukhoz: azokhoz a közéleti és poétikai elvekhez, melyeket akkoriban az irodalmi baloldal is elfogadott, melyeket nem kompromittált a történelem. Ez okozza, hogy Erdélyi József új termésének nagyobbik fele kétségtelenül a *Világ végén* és *Az utolsó királysas* költészetét, vagyis a húszas években írott verseit követi. Sinka esete bonyolultabb: gyakrabban vállalja a küzdelmet, számos verse tanúsítja, hogy valamiféle új poétikáért küzd, hogy tovább akar jutni a népköltészet és a népballada sugallta eljárásokon. Új kötete egyformán kínálja az önmaga-idézés, az ismétlés példáit és a továbbjutás eredményeit.

Maga a címadó elbeszélő költemény: a *Mesterek uccája* voltaképpen az 1935-ben megjelent *Pásztorének*et próbálja megismételni. A *Pásztorének* a Sinka-líra első eredménye volt: benne szakadt el korábbi verseinek *(Himnuszok Kelet kapujában)* hamis turáni mítoszától, álparaszt attitűdjétől, stílusromantikájától. S benne fordult elhatározó módon saját élményei s a népköltészet stiláris megoldásai felé. Eredményei ugyan nem voltak mentesek az ellentmondásoktól, hiszen az önéletrajzi költeménybe is számos stílromantikus elem, városban költött „ősparaszti" mítosz keveredett; mégis ez a vers alapozta meg költészetét. Benne jelentkeztek először azok a témák, melyeket később a balladák dolgoztak ki, s benne hangzott fel először Sinka jellegzetes intonációja: a tragikus, egyszersmind lázadó hang, a népi siratók komor dallama. Nem lehet meglepő, ha a *Mesterek uccájá*ban a régi erények megismétlésére vágyakozott. Az elbeszélő költemény az első siker epikus jellegét,

szociográfikus mondanivalóját követi: ahogy akkor a pásztorvilág tárgyi és lelki rajzával kísérletezett, most a falusi iparosok életét, munkáját, köznapjait beszéli el. Van ennek bizonyos szociográfikus érdekessége, hiszen egy ma már ismeretlen életszféráról, kiveszőmesterségek művelőinek (csizmadia, gerencsér, rézműves, kádár, takács) etnográfiájáról, anyagi, erkölcsi és lelki helyzetéről olvasunk. A költemény szerkezete szintén a *Pásztorének*re utal. A mozaikos kompozíció, az élethelyzetek, mesterségek, figurák epikus rajzát összefűző lírai kötőanyag az önéletrajzi vers megoldásait idézgeti. A *Mesterek uccája* azonban éppen abban különbözik a *Pásztorének*től, ami ez utóbbi vers legfőbb értéke volt. Szociográfiája bármennyire érdekes, portréi bármily elevenek, nem tudta megismételni az első vállalkozás frisseségét, kezdeményező lendületét. Mint mondottuk, az önéletrajzi költemény lírai jelentősége éppen az volt, hogy mintegy csírájukban mutatta meg a későbbi Sinka-verseket. A *Vád* és a balladák gazdag világa a *Pásztorének* televényére mutatott. A *Mesterek uccája* ebben a tekintetben terméketlen vállalkozás, elemei nem mutatnak egyféle lírai megújulás felé, nem találjuk meg soraiban a teremtő erő „in statu nascendi" jelentkezését. Nem tesz többet, minthogy egy más témában ismétli meg a *Pásztorének* megoldásait.

Lényegében ezt teszi az új versek tetemes része: a korábbi írásokat, főként a balladákat visszhangozza. Az emlékezés motívuma ma is oly eleven, mint a harmincas évek idején; sorra tűnnek fel a pásztorélet, a pusztai sors történetei, motívumai. „Emlékeim kérik tőlem | az évek, s ím, itt adom" — mondja a *Napkeletnek piros virág* című vers: mintegy az új versek mottója gyanánt. S a költői megoldások, az intonáció, a nyelvi formák is sorra a balladák eljárásait, motívumait idézgetik. A paraszti folklór babonás elemeinek felhasználása (pl. *Mitoszi pillanatok)* éppúgy a balladákra vall, mint a népi sors tragikus értelmezésének etosza. „Szolgáltak és elkoptak, | élein az okoknak, | zúzóin az éveknek | a nagy tűzzelégettek" — olvassuk *A radványi sereg*ben mintegy az *Ág Boris*, a *Bozsár András* vagy a *Virág ballada* tragikus lejtésére emlékezőn. S a mai versek éppígy élik át a régiekben megfogalmazott mítoszokat is. A balladai hősök alakjának mitikus felnagyítása éppúgy megtalálható bennük, mint a valóságos tájak mitikus régiókba emelése. A *Táncoló szőlősgazdák* vagy a *Nyári tánc virágporban* éppúgy megváltoztatja, eltorzítja a természetes emberi arányokat, mint egykor a *Mados Imre* című ballada. „Táncoltak szilajon, | s mindegyik nagyra nőtt, | mintha be a földbe | taposnák az időt" — jelenik meg például a *Nyári tánc* . . . jellegzetes mitikus-balladás látomása. A táj mítoszi „elidegenítésének" legfőbb eszközei a helynevek, Sinka barbár hangzású földrajzi nevei. A Bunta-dári hegy, a Kő-Harangó, a Mumm mezeje, a Singa-laposa, a Csigla patak és a többi valami sajátos ősvilági vagy keleti atmoszférába emeli át Sinka bihari tájait.

Ezek a versek tehát már ismert eljárásokat ismételnek meg, a költő régen kidolgozott megoldásait követik; mégsem hatnak úgy, mint a korábbi eredmények epigonjai. Az elbeszélő költeménnyel szemben bennük a költői eredmények klasszicizálásának szándéka is jelentkezik. Jól megfigyelhető az a kettősség, amely a költői megoldások stílromantikus és klasszicizált rétegei között alakult ki. Az új versek többsége egyszerű leírás: portré, tájkép s legfőként emlékezés; lírai erőt, egyfajta stílromantikus hangszerelést kíván adni nekik (pl. *Kondul a harangvirág, Amoda állt a rozsasztag)*. Máskor viszont valódi, izgató lírai erő fűti az emlékezést, illetve a leírást: az emlék nosztalgiává ég, a tárgyias ábrázolás vallomássá hevül. Különösen azokban a versekben, melyek a költő jelen lelkiállapotát ábrázolják, a megbékélésről, a sokat megélt, tapasztalt ember végső bölcsességéről vallanak. E versek szakítanak a stílromantikával, a képek, a természeti jelenségek s főként a színek egyféle szürrealisztikus, mégis klasszicizált kezelésében találják meg költői építkezésük anyagát. Az *Alszik az utca fia* című vers a szegénység szürrealisztikus átpoetizálására vállalkozik: „Alszik szegény. A piszkos lóca | messze lovagol álmaival, | s egy társ kezéből kék glóriát | füstöl reá egy olcsó szivar." A *Ringassatok el csillagok* pedig a színek jelképes erejű használatával ellensúlyozza a fogalmazás dísztelen tömörségét: „Vasvillánkat földbe szúrtuk, | három vándorló vadmadár. | Kék volt az ég, a Tőz vize, | és nekünk nagy kék sír a táj."

Mint mondottuk, ezek a versek a megbékélés, a tragikus életérzésen is áttetsző benső nyugalom ihletének szülöttei. Mintha Sinkában nosztalgiává, részvétté és alázattá égett volna a szenvedés és a lázadás. Valami bölcs tapasztalat, az emberi sors és az emberi lehetőségek ismerete ad fogalmazásának lírai fedezetet. A *Fáradt, nagy, öreg kezemmel*, a *Ringassátok el csillagok* vagy *Az égboltnak viharos szélibe* című versekre s a kötete óta napvilágot látott néhány új versére gondolunk. A bennük

jelentkező életérzést legpontosabban az *Emlékek Sártallóról* című rapszodikus menetű kompozíció fejezi ki: „Úgy megyek át a zajongó világon, | hogy sérelmeimet nem viszem fegyverül, | csak mosolyt viszek, mosolyát azoknak, | kik a madaraknak is prédikáltak. "E bölcsesség, e kései nyugalom, úgy hisszük, még tartalmas „őszikéket" ígér.

(Magvető, 1967)

POMOGÁTS BÉLA

Goda Gábor: Volt egyszer egy család

A legtöbb kritika a pesti polgárvilág atmoszférájának pontos, részleteiben is hiteles megelevenítését, az aprólékosan finom lélekrajzot, valamint a gúnyolódó hajlamot tartja a legjellemzőbbnek Goda Gábor írásművészetére. E megállapítás azzal a fönntartással érvényes az író új kötetére, hogy gyermekkori emlékeinek idézése közben a gúny finom iróniává szelídült, s bizony néha ezt is elnyomja egyfajta érzelgősség, amit már Goda előző művében, a *Magányos utazás*ban is bosszankodva tapasztalhattunk. Goda szóban forgó kötete olyan anekdoták sorozata, amelyeket csak a szereplők azonossága és még inkább a bohém szellemű, zsidó származású értelmiségi család otthonának sajátos légköre fűz össze. Az író gyermekkori megfigyeléseinek tartalmi anyaga ugyan nem egészen eredeti, a helyzetek és figurák — a gyermekszerelem, a részeges házmester, a praktikus szakácsnő, a kókler, a torz gondolkodású tanár, a szegénység és jólét ellentéte — ismerősnek tűnik előző olvasmányainkból, és Goda bizony jelentősen újat semmilyen vonatkozásban nem tud ezekről mondani; de könnyed, csípősen finom elbeszélésmódjának segítségével egyszerre idézi föl a századelő ismert légkörét és fűszerezi ezt egy különc viselkedésű, a kor polgári normáit semmibe vevő, gyakran — de mindig mélyen emberi okokból — meghökkentő viselkedésű család furcsa gondolkodásmódjával.

A könyv erős hangulati hatása irányítja a figyelmet a történetek mögött rejlő — mondjuk úgy: — eszmei mondanivalóra is; a kötet hangulatát ugyanis éles cezúra vágja ketté. Míg első kétharmadában a „boldog békeévek" könnyed légköre uralkodik, melyben a család életében előforduló kisebb-nagyobb zavarok szinte erőfeszítés nélkül oldódnak meg, az utolsó — az író családjának a Tanácsköztársaság bukását követő groteszk menekülési kísérletéről szóló — részt viszont a félelem, a rettegés, az erőszak légköre tölti ki. Az első elbeszéléseket az a Goda Gábor írta, akit Füst Milán két évtizeddel ezelőtt úgy jellemzett, hogy a legszívesebben mosoly alá rejti haragját, és „nem is háborodik fel soha, nem rázza meg a világ hetvenhét oszlopát", s többnyire tartózkodik mindattól „ami iszonyatos, ami megható vagy felháborító, ami monumentális, vagy megrázóan undorító hatást tett rá". Eleinte az elbeszélések arról szólnak, hogy a család nem törődik az adóvégrehajtóval, a háborúval, külső szemlélő marad a forradalmakban is. A bukás pillanatában azonban a politikai eseményeket rendkívüli érzékenységgel megítélő apa megérzi, hogy eljött a szorongások időszaka, amikor a Tanácsköztársaság iránti puszta rokonszenv is elég — megtetőzve persze zsidó származásával — az üldöztetéshez. És az író itt hirtelen hangot vált, a csevegést háttérbe szorítja a rémségidézés, az író mélységes undora a vérengzésektől, kegyetlenkedésektől, a „böllérbicska" szellemétől. Amit Goda Gábor a fehérterror hangulatáról elmond, és ahogy ezt a későbbi zsidóüldözésekkel összekapcsolja, az — sajnos — történelmileg hiteles. Ám könyvének lapjain ő maga figyelmeztet rá, hogy mindannak, ami 19-ben történt, mély gyökerei vannak népünk múltjának alakulásában, és éppen ezért érezzük hamisnak az első rész idilli légkörét.

Egy pillanatig sem vonom kétségbe, hogy Goda Gábor tökéletesen tisztában van azzal, mennyire nem felel meg a valóságnak a „boldog békeévek" legendája, mégis ezt sugallja az a könnyedség, ahogy a „család" túlteszi magát a polgári jólétét veszélyeztető különböző eseményeken. Emberileg természetesen tökéletesen érthető az a meleg rokonszenv, ahogy az író családtagjainak és különösen apjának — az irodalomtörténetből ismert Goda Gézának — arcképét a különböző történetek segítségével megrajzolja; csakhogy az emlékidézésnek az a hangulathatásokra építő módszere, amit Goda Gábor ezúttal alkalmaz, olyan rendkívül nagy feszültséget teremt a „boldog békeévek" és a fehérterror légköre között, amelyben eszményivé válik az apa világszemléletének *egésze*, és szinte teljesen elsikkad a mögötte rejtőző

individualista filozófia kétarcúsága. Mert igaz ugyan, hogy a szegényekkel, éhezőkkel, sőt a proletárforradalommal is rokonszenvező apa újságíró munkássága révén részt vett a ferencjózsefi Magyarország szellemi rombolásában, és a család furcsa, szabálytalan viselkedésében is egyfajta lázadást kell látnunk az uralkodó világrend szokásaival szemben; e lázadás azonban csak külsőségekben nyilvánul meg; abban, hogy nem törődnek az anyagi javakkal, nem csinálnak nagy gondot sem adósságaikból, sem egyes értéktárgyaik elárverezéséből; abban, hogy az apa elvből olvasatlanul összetépi az összes hivatalos írásokat, nem fizeti ki az adót, és ha terhesnek érzi az újságíró mesterség robotját, egyszerűen lemond a pénzkeresetről, s festői kedvtelésének szenteli minden idejét. Ez a fajta lázadás azonban — mely erősen hasonlít a nem-tisztálkodásukkal, gondozatlanságukkal tiltakozó beatnik és hipster kortársaink magatartásához — nem vezet sehová sem, bármilyen szellemi és erkölcsi értékek rejtőzzenek mögötte. S az olvasónak, ha túlteszi magát a regény hangulati hatásán, feltétlenül gondolnia kell rá, hogy az író bizony megfeledkezett arról a felelősségről, ami a bekövetkezett eseményekért erre az individualista szemléletre, illetve az ebből következő végzetes passzivitásra hárul.

Kellemes, érdekes olvasmány Goda kötete e komoly fogyatékossága ellenére. Aprólékos műgonddal kidolgozott elbeszélései azonban nem okoznak különösebb szellemi izgalmakat, a kitűnően megszerkesztett, szenvedéllyel átitatott utolsó — címadó — elbeszélést kivéve; itt ugyanis nemcsak a történet és a szereplők érdekesek, de a korrajz is hiteles és a mondanivalója is fontos. Nagy érdeklődéssel olvastuk az *Útravaló* című első elbeszélést is, mely egy múlt századbeli komáromi polgárcsalád életébe világít be. Nagy kár, hogy erről Goda Gábornak is csak kevés mondanivalója van, hisz a régi, tősgyökeres — zömmel német és zsidó eredetű — polgárcsaládaink életéről bizony igen keveset tudunk.

Végezetül hadd említsem meg a kötet hangulati hatását erősen fokozó remek illusztrációkat, amelyek *Gross Arnold* finom művészetét, valamint a szép, tiszta tipográfiát, ami *Szabó Katalin* munkáját dicséri.

(Magvető, 1967)

TAXNER-TÓTH ERNŐ

Négy zenei könyvről

(Németh Amadé: *Erkel Ferenc;* Eősze László: *Kodály Zoltán;* Pernye András: *Alban Berg;* Fábián Imre: *A huszadik század zenéje)*

Abban a folyamban, melyet az újonnan megjelent könyvek alkotnak, egyre nagyobb hely és szerep jut a zenei jellegű kiadványoknak. Közöttük is egyik legfontosabb a Gondolat Kiadó gondozásában megjelenő *Kis zenei könyvtár* sorozat, amely nemcsak a zeneszerzők portréit vázolja fel hivatott zenetörténészek tollából, hanem egyik-másik kötetében megvillan a művészetek szintetikus szemléletének lehetősége is. Igen jelentősek ezek a kezdeményezések, hiszen a közeljövőnek kell megoldania azt a kérdést, hogyan hatottak egymásra egy-egy koron belül a művészet egyes ágai: az irodalom, a zene és a képzőművészet. Sőtér István Arany Jánosról írva annak epikus módszerét a wagneri *Gesamtkunstwerk* rokonának érzi, s ha ezt bőségesebben dokumentálandó párhuzamnak érezzük is, bizonyos, hogy nemcsak a huszadik században — Bartók és Kodály révén — került szoros kölcsönhatásba az irodalom és a zene, hanem már sokkal előbb. Mihelyt rálelünk azokra a sokszor rejtett kis erekre, melyek egyik művészeti ágból a másik felé vezetnek, egyszerre sokkal összetettebben, alaposabban ismerjük majd az illető korszak összes művészeti vonatkozásait.

Az irodalom és zene kölcsönhatásának, „egymásra találásának" jelei már a tizenkilencedik század első évtizedeiben megfigyelhetők. Pozsonyban 1817-ben alapítják a Művészek és Nyelvmesterek Egyesületét, amely egyszerre művelné a nyelvújítást, s fejlesztené ezzel párhuzamosan a magyar zene ügyét (más kérdés, hogy akkor még senki nem tudta pontosan, mi is tulajdonképpen az igazi magyar zene, Liszt évtizedekkel későbbi, hibás kiindulású tanulmányával a huszadik században Bartóknak kellett polemizálnia). Amikor évekkel később a Veszprém megyei Zenetársaság elhatározza, hogy összegyűjti a szebb magyar dallamokat, Ruzitska Ignácot azért küldik Pozsonyba, hogy az említett egyesület anyagából szerezzen eredeti és szép magyar dallamkincset.

Széchenyi 1831-ben „sártenger"-nek nevezte

Pest városát, melyből csak itt-ott emelkedik ki szebb épület. Az utcákon gyakrabban csendült német szó, mint magyar, s a színházi élet is a német anyanyelvű lakosság igényeihez alkalmazkodott. Igaz: a budai Várszínház korszerűtlen épületében az 1800-as esztendők elején rövid időre otthont talált Kelemen László színtársulata, s folyt a harc a magyar színház megteremtéséért is, a zene ügye mégis egyelőre szinte kizárólag német hatás alatt áll. Erkel korszakos nagysága és jelentősége épp abban rejlik, hogy részben a nyelvújítási mozgalom ösztönzésére, részben belső kényszernek engedve, megpróbál új irányba tájékozódni: kapcsolatot keres az európai zene legújabb irányzataival (1835. november 1-én ő mutatta be Chopin e-moll versenyművét), s ugyanakkor a magyar irodalmi hagyományokra támaszkodva, megpróbálja megteremteni a magyar operát. 1839-ben Egressy Béni megírja a Báthori Mária című opera szövegkönyvét. A történet maga is „nemzetközi", hiszen a spanyol minták nyomán Dugonics helyezte magyar környezetbe. A magyar operát azonban csak a Hunyadi Lászlóval sikerült teljes sikerrel megteremtenie. Ugyanaz a reménykedő várakozás előzte meg ezt az operát, mint Vörösmarty Zalán-ját, és sikere is hasonló volt a nagy epikus műéhez. Erkel kielégítette a kor várakozását, amikor forradalmi tartalommal telítette Hunyadi László tragikus történetét.

Erkel és a kor többi magyar zeneszerzőjének esetében is megmutatkozik, mennyire ösztönző vagy fékező a *kritika* szerepe. A szabadságharc bukása előtt hiányzott még a hozzáértő zenekritikusi tábor, amely rámutathatott volna Erkel legjelentősebb ballasztjaira, hurcolta hát őket élete végéig. Amikor a kiegyezés után fellendült a rendszeres műbírálat, Erkel már túllép pályája zenitjén. Az új zenekritikusi gárda egyszerre harcolt Wagner elismertetéséért és a hazai opera ügyéért. Nem érezték, hogy e kettő valósággal kizárja egymást. Maga Wagner figyelmeztetett rá egyik levelében, hogy a magyar zene csak a néphagyományok rendszeres feltárása után lendülhet föl. Csak a kor legjelentősebb kritikusa, Péterfy Jenő jutott el ennek felismeréséig. Ezért igen jelentősek kevesebb szaktudással, de finom beleérzéssel megírt kritikái, melyekben újra és újra igyekszik megteremteni a hazai operaműfaj esztétikai alapvetését. Ekkor azonban már Erkel is Wagner hatása alá került. A „magyar zene ügye" veszni látszott, s a gombamódra szaporodó dalárdák műsorán is csak elvétve szerepelt eredeti magyar népdal. A népszínművek sem érték el eredeti rendeltetésüket, a realitás feltárása helyett a magyar nótákba fulladtak.

Így jutunk el a zenei századfordulóhoz, amely a felszínen ugyancsak a millennium csillogását tükrözte és valójában még mindig képtelen volt megszabadulni a német hatásoktól és rálelni a hagyomány ősforrásaira. Pedig az a fiatal tudósgeneráció, amely a század elején összeverődött az Eötvös Kollégiumban, már helyes irányban tájékozódott. Talán itt — Gerevich Tibor, Szabó Dezső és Szekfű Gyula társaságában — érezte meg Kodály Zoltán teljes mélységében a kor egyik főproblémáját: a hagyományokból kiszakított, szervetlen művészeti fejlődés nehézségeit. Ezért csatlakozik maga is a magyar művészeti élet ekkor tájt tapasztalható fellendüléséhez (Ady és a Nyugat korszaka ez, a színházak között Thália készülődik, a képzőművészet világában a nagybányai iskola nagy alakjai bontogatják szárnyukat) s válik ennek egyik vezéregyéniségévé. Akárcsak amazok, Kodály is Franciaország felé tájékozódik. Debussy partitúráit hozza haza, Verlaine költészetével ismerkedik. Ugyanakkor a gyermekkori emlékek és a tudatos keresés hatására felismeri a magyar zene igazi területét és alapját, a népdalt, s vele a hagyományt, annak szerteágazó gazdagságát és bonyolultságát. A népdallal egyidőben dolgozza fel Petőfi és Arany költészetét. Később meghódítja a deákos-humanista verset is, elsősorban Berzsenyi útján, s hamarosan kifejti programját, mely szerint a zeneművészet megújulását csak a hagyomány és az úgynevezett „magas kultúra" szintéziséből lehet remélni.

Kodály ismerte fel talán elsőnek, hogy a művészetek szimultán fejlődnek. Ezért tájékozódott szívesen a legmodernebb költészet felé is: egyik legnépszerűbb kórusművének például Weöres Sándor verse szolgált alapjául. Ugyanekkor szinte kezdemények nélkül megteremti az ének prozódiáját, és arra is van ideje, hogy a magyar nyelvrontás ellen harcoljon. Bartókkal együtt kialakítja a zenei közéletiséget is — ebben a vonatkozásban a harmincas években a zene már utoléri az irodalmat —, kivált a Felszállott a páva megzenésítésével, melyben ő is a mindent átalakító forradalom képét villantja fel.

Kétségtelen, hogy a zenei fejlődés, amelyik Magyarországot a huszadik században jellemezte, egészen speciális jellegű, külföldről szemlélve valósággal érthetetlen. Az Alban Berg életművét feldolgozó könyvből megvilágosodik, hogy a bécsi iskola már az összeurópai zenei szintézist akarta megvalósítani, Fábián Imre

pedig idézi könyvében, hogy Sztravinszkij mélyen sajnálja Bartókot, mert az — szerinte — zsákutcába tévedt a népdal túlzott felkarolásával. Bizony nehéz lehetett a hazai fejlődés menetének ismerete nélkül megérteni, hogy a magyar zeneszerzők mindaddig nem emelkedhettek a kor színvonalára, míg meg nem hódították a teljes hagyományt, a népdalt. Kodály és Bartók emellett az irodalmat is felfedezte a zene számára. Külföldön ez is már századokkal ezelőtt természetes volt, talán Mozart volt az utolsó, aki hevenyészett szövegkönyvet kapott, Schubert már Goethe verseit oldotta zenévé, a huszadik században pedig Alban Bergnek például az volt a nagy kérdése, hogy a kor német (és osztrák) költészetének reálisabb vagy irreálisabb vonulatát hódítsa-e meg a maga számára. Ennek a kornak már az a vágya, hogy a lélek legrejtettebb érzéseit, rezdüléseit is kifejezze a zene eszközeivel, hogy megteremtse a kafkai regénytípus zenei mását. Alban Berg Wozzeck című operája e törekvések legművészibb tükröződése, bár az operaszöveg alapjául régebbi író művét, Büchner darabját választotta (ennek „modernségét" azonban épp ekkor tájt fedezték fel).

A zene és a lélektan találkozása, illetve ennek megfigyelése teszi igazán izgalmassá a huszadik század zenei irányzatainak vizsgálatát. Részben a romantika hagyománya ez: az élet sejtelmes, misztikus, irracionális elemeinek zenei kivetítésében, s abban a folyvást megújuló törekvésben, ahogy a művekben egymásnak feszül az élet és a halál. Más kérdés, hogy ez az ellentét sokszor konstruált, sokszor nincs meg az érzelmi hitele, csak a meghökkentés vágya, s a mindenáron való újat akarás élteti. Ezért lehet a század zenei problémája a haladás kérdése, amely Bartók és Kodály számára egész természetes volt, s művészetüket is a haladás gondolatának rendelték alá. Richard Strauss ellenben így nyilatkozott a Morgen című lapban: „Létezik zenei haladás? Jogunk van ilyen fogalmat feltételezni? A kérdésre a leghatározottabb nemmel kell felelnem". — Talán külső szempont, de érzésünk szerint a huszadik század zenéje épp ennek az ellentétnek a két pólusa között kristályosodik ki, s az az alkotás, az a művész marad majd halhatatlan, aki igényli és valóságosnak vallja a zenei haladás gondolatát is. A zenei haladás részben egy tágan értelmezett szociális program, amely már Debussynél is felbukkan, mint ihlető, részben pedig a hagyományok és az új szintézise, a bátran vállalt újdonság, amelyet a zene mélyén a hagyomány éltet (mint Bartók vonósnégyeseit Beethoven kvartettjei).

A három kis monográfia írói nemcsak a zenei problémákra figyeltek, hanem az adott kor teljes körképét, a társadalmi, gazdasági és művészeti összetevőket igyekeztek kibontani. Így válhat Németh Amadé Erkelről írt könyve a tizenkilencedik század irodalomkutatójának is értékes segítőjévé, s Eősze Kodály-monográfiája (amely a szűk terjedelem miatt itt-ott zsúfolt) egy későbbi művészeti szintézis egyik alapkövévé. Külön is említést érdemel Pernye András könyvének stílusa s az a törekvése, hogy a pszichológiai indítású zenéhez maga is a lélektan módszereivel közeledik, így kapcsolva kutatási körébe a legmodernebb eszközöket is. Mindhárom könyv igazolja, hogy a Kis zenei könyvtár nemhogy sekélyesednék, hanem új meglepetéseket tartogat.

Fábián Imre A huszadik század zenéje című könyve a Gondolat Kiadó új sorozatának első kísérlete. Jól választott szemelvények, önvallomások és portrék, sikerült összefoglaló szempontok alapján mutatja be a század zenéjét. Kitűnően tájékoztat a szerteágazó, ma még szinte áttekinthetetlen fejlődésben, s ezzel is igazolja az új sorozat életképességét.

(Gondolat, 1967) RÓNAY LÁSZLÓ

Szerelmesek éjszakája

Ez a novelláskötet arra nemigen alkalmas, hogy vele kapcsolatban a francia novella műfaji, esztétikai problémáit rendszeresebben elemezze a kritikus; elsősorban könyvkiadás-politikai szempontból érdemel meg néhány megjegyzést.

A *Szerelmesek éjszakája* címmel a könyv biztos közönségsikerre számíthat; sokat ígér, mindenkinek azt, amit felidéz benne a szókapcsolat; elindítja a képzelődést és megnyitja a pénztárcákat. A cím a kötetben szereplő Arland-novella címe, az Arland-novella pedig egy morál hordozója, amely morál maradi és idegen, mint Arland szerelmi témájú novelláinak morálja általában. Eszerint a férfi és a nő között beteljesülő szerelem beszennyezi a nőt, mert a férfi és a nő nem egyenrangú társ a sze-

relemben. Az író a tökéletes, tiszta szerelmet keresi, s a *Szerelmesek éjszakája* című novellában ezt a tökéletes, tiszta szerelmet álmodja végig, amelyet azonban az olvasó megcsonkítottnak és hamisnak érez. Arland női hősei mindig kiszolgáltatottak a szerelemben, és ha nem válnak előbb ünnepélyesen, valamiféle lelki folyamaton át asszonnyá, örökké kiszolgáltatott prédák is maradnak. Emberibb és rokonszenvesebb morált hirdet a következő novella, H. Bazin *Hajadonfőtt* című műve: emberi bátorságot, szolidaritást, szembeszállást a képmutatással és a hazugsággal — csakhogy a *Hajadonfőtt* cím nem tette volna olyan kapóssá a könyvet...

Mindig könnyebb egy regény vagy verskötet kiadása, mint egy olyan válogatás megszerkesztése, amely különböző írók egy-egy művét foglalja magába. A jelen válogatásnál még külön nehézséget okoz, hogy a kötet éppen novellákat közöl. A francia irodalomban ugyanis, a mi irodalmunktól eltérően, a novella perifer ikus műfaj maradt; az igazán nagy francia írók ritkán írtak novellát, mivel a mienkénél kedvezőbb nemzeti, társadalmi fejlődés talaján óval erősebb tradíciót alakítottak ki a nagy műfajok, elsősorban a regény. A novella az újságok, folyóiratok műfaja lett, másodlagos műfaj. Épp ezért gyakran újságírók, folyóiratok munkatársai választják kifejezőeszközül, és időnként a külföldi irodalmakkal szoros kapcsolatba került írók, mint például Valéry Larbaud. Marcel Arland, a Nouvelle Revue Française munkatársa hosszú kritikai küzdelmet folytatott a novella jogainak elismertetéséért. Mindez azonban máig sem serkentette az első vonalbeli írókat rendszeres novellaírásra. A *Szerelmesek éjszakája* c. kötet szerzőinek többsége tiszteletre méltó irodalmár, köztük többen haladó közéleti tevékenységet fejtenek ki, de legtöbbjük közepes író.

A kötet célja nem az, hogy a francia irodalom mai novellistáit mutassa be, hisz Hervé Bazin sem elsősorban novellista, és különösen Ionesco és Le Clézio fő kifejezési formája nem az elbeszélés. Az utóbbi két író itt szereplő művei tematikailag és tükrözési módban is annyira különböznek a kötet többi darabjától, hogy az olvasó nem tud rájönni, mi késztette a kötet szerkesztőjét, hogy az abszurd színház egyik képviselőjének dráma formájában jóval ismertebb *Orrszarvú* című elbeszélését és Le Clézio novelláját felvegye. A többi novella ugyanis ábrázolási módjában nagyjából a XIX. századi hagyományok folytatója, és ezektől élesen elüt Ionesco és Le Clézio elbeszélése; — igaz, hogy a többi novellánál sem tudni, milyen rendezői elv érvényesítése folytán kerültek egymás mellé. A kötetcím a szerelmi tematikára utal, s valóban néhány írás a szerelem mai vagy jövőbeli arcának megrajzolását kísérli meg (Marc Blancpain, Pierre Boulle, Roland Cailleux, Romain Gary elbeszélései); persze éppígy téma a hősiesség, a háború, az atomháborútól való félelem, a magány. Ami az irodalmi szintet illeti, a tisztes, jó technikájú középszer színvonalát még a leggyengébbek is elérik, de kevés elbeszélésben használja ki az író a műfaji lehetőségeket. A novellán belül is több változattal találkozik az olvasó. A novella közeli rokonsága az anekdotával Pierre Boulle: *Szerelem és nehézkedés* c. elbeszélésében látszik leginkább. Pierre Courtade novellisztikus interjút ad *(Eleven papagáj)*. Hélène Parmelin riportszerűen idézi fel Alicante utolsó éjszakáját. Marc Blancpain napló formában tükrözi hősnője magáramaradottságát, tragédiáját *(A Gringa)*. A kisregény nagyobb lehetőséget adott volna a lelki válság analíziséhez, így a tragédia bekövetkezése nem elég indokolt Blancpain novellájában.

A novella drámaiságának lehetőségével leginkább Marie Forestier *(Lysander, avagy a regényhős)*, Vercors *(Clémentine)* és Romain Gary *(Peruba mennek meghalni a madarak)* élnek. R. Gary a magányt fojtott drámaisággal ábrázolja — a kötet egyik legszebb darabja az ő elbeszélése.

A kötet tehát tartalmaz néhány kitűnő írást, de az általános irodalmi színvonal nem ad helyes képet a mai francia irodalom szintjéről. Igaz, hogy ez a válogatás is bővíti az olvasóközönség ismeretanyagát, de valamilyen egységes rendezői elv érvényesítésével kiválogatott írásművek sokkal nagyobb olvasmányélményt jelentettek volna, s ha már a mai francia elbeszélőkről van szó, kár, hogy kimaradtak olyan novellisták, mint Elsa Triolet vagy Marcel Aymé.

(Európa, 1967)

H. Erdélyi Ildikó

Balogh Edgár: Én tintás esztergapadom

Ez a könyv publicisztikai cikkek gyűjteménye, de egyben Balogh Edgár sikerült önarcképe is. Azzá vált, nyilván anélkül, hogy szerzője erre eleve törekedett volna. Ahogy ő ugyanis ezeket az utóbbi években szerte a sajtóban megjelent apró írásait — amelyeket szerényen melléktermékeknek, publicisztikailag pedig ablakoknak, miniatűröknek, tablettáknak nevez — összegyűjtötte és elrendezte, igazi szerkesztői bravúr. A mozaikszerűen összeálló képből igen határozottan rajzolódnak ki Balogh Edgárnak — a kolozsvári Babeş—Bolyai Tudományegyetem magyar tanszéke publicisztika tanárának, a Korunk szerkesztőjének, az írónak, a családapának ismerős vonásai.

Ahány írás, annyi érdekes, hiteles adat, és ugyanakkor annyi köntörfalazás nélküli, őszinte megnyilatkozás is a szerző világnézetéről, szemléletéről, munkamódszeréről, emberekhez, ügyekhez, a kultúrához, tudományhoz való viszonyáról, közéletiségéről és fenntartás nélküli elkötelezettségéről. Nem riad vissza az önkritikától sem. Férfiasan vall a reális szakkérdésekben való járatlanságáról és arról a törekvéséről, hogy ezt a fogyatékosságát kiküszöbölje. Szívesen tanul leendő építész fiától is: „Én alkalmazkodom. Igyekszem kiküszöbölni régi irodalmi beállítottságom fogyatékosságait, kipótolom humanista neveltetésemet a reális tárgyak iránt való érdeklődéssel." Rugalmassága, minden iránti érdeklődése bámulatos és egyben példamutató. Ez részben egyéniségéből fakad, részben a Korunk profiljából következik: „Előirányzatunk egyszerű: minden egyes számnak a szocialista művelődés teljes skáláját kell tükröznie, vagyis természettudományt, társadalomtudományt, irodalmat és művészetet, valamint műszaki tudományokat egyaránt világnézetünk egységében." És ezzel a teljességre való törekvéssel, saját megállapítása szerint, bírja is a versenyt fiával: a tények, az új technika ismeretével imponál neki.

Írásainak témáját, alapanyagát rendszerint jelentéktelennek látszó napi események, apró egyéni emlékek szolgáltatják: egy Bolyai-darab ősbemutatója a kolozsvári egyetem magyar tanszékén, magyar szakos egyetemi hallgatók újságíró-gyakorlata ugyanott, a prágai Szent György-szobor kolozsvári bronzmásának közmegelégedésre történt stílusos elhelyezése, falusi rokonainak viszonyulása a kollektivizáláshoz, a Korunk szerkesztőségébe érkező kéziratok lompossága, hanyag megfogalmazása, élményeket adó és emlékeket idéző utazások időben és térben, Kolozsvár alakuló, új városképe, és így tovább. Meglepő a motívumok gazdagsága. De a motívumoknak ez a gazdagsága nem öncélúság nála: mindenik egy-egy gondolatsor vagy következtetés levonásának elindítója. Valamennyi arra ad neki módot, hogy belőlük kiindulva kifejtse nézeteit, véleményét, rámutasson azokra a társadalmi és kulturális változásokra, amelyek környezetében a felszabadulás óta végbementek. Az író előszeretettel regisztrálja a pozitív jelenségeket. Jellemző szemléletére, hogy még a negatívumokban is sok értékest talál (*Adyvigéc számadása*, *Palljuk csak le a port* stb.). De — lelkes hangvétele ellenére — nem ragadtatja magát lakkozásra. Szava mindvégig hiteles, valóságot lehelő és érzékeltető. Érzik minden leírt során, hogy köze van témáihoz, személyes ügye valamennyi kérdés, amit felvet, teljes összhang van közte és az őt környező világ között. És ez az összhang az író énjéből fakad, az ő kiegyensúlyozott, lehiggadt, de ugyanakkor minden szépért, jóért, előbbre vivőért lelkesedni tudó egyéniségéből. Ezért tudott nyilván — a közügyek mellett — legszemélyesebb dolgairól is nyíltan, őszintén és meggyőzően írni. Itt-ott megcsillan nála a humor, sőt a karikírozásig menő öngúny is (*Apai lemez*, *Szedtem a markot)*, ami rokonszenves új vonás Balogh Edgár írásművészetében.

Mi volt a célja Balogh Edgárnak e könyve összeállításával és közzétételével? Erre cikkgyűjteménye előszavában maga adja meg a választ: „Akár szerkesztői, akár tanári vagy írói, esetleg éppenséggel családi szerepemről van szó . . ., a betűket azért ütöm le, hogy valahol valaki átvegye látásomat s a valóságba vigye tovább, ami nálam csak szó, ötlet, emlék, sétatéri és Szamos-parti morfondírozás." Írásai valóban szuggesztív erővel hatnak, gondolkodásra, állásfoglalásra késztetnek, a szerző álláspontjának, nézeteinek egyetértő elfogadására serkentenek.

(Ifjúsági Könyvkiadó, Bukarest, 1967)

SÁNDOR LÁSZLÓ

Tájékozódás

Baudelaire, 1967

A száz éve halott költő tiszteletére különszámot adott ki a francia irodalomtörténetírás pozitivista indíttatású központi folyóirata, a *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (kb. a mi Itk-nknak felel meg), s a Romain Rolland alapította *Europe* is, amely a francia baloldali folyóiratok közül a leginkább irodalmi jellegű. A Revue és az Europe lapjairól elénk táruló Baudelaire-kép között legfeljebb árnyalatnyi különbségek vannak: az Europe erősebben hangsúlyozza Baudelaire életének és költészetének azokat a momentumait, amelyek az utópista szocializmus eszméivel, illetőleg a 48-as forradalommal kapcsolatosak. Ezek elhatározó jelentőségét azonban a polgári Baudelaire-filológia sem tagadja.

Szemmel láthatóan a múlté az az álláspont, amely Baudelaire-t teljes egészében a dekadencia ősévé, szimpla renegáttá teszi. A filológusok és a marxisták egyaránt vitatják Sartre Baudelaire-koncepcióját is, amely elszakítva Baudelaire művét az embertől, csak Baudelaire-rel, az emberrel, mint a kispolgári lázadók ősével foglalkozik, de az emberből is szinte csak azt vizsgálja, amit élete vége felé írt. Halála után publikált naplójegyzeteiben önmagáról, világnézetéről öngúnnyal, szarkasztikusan írt, s így Sartre eltorzítja a teljes Baudelaire-képet. Az Europe különszáma a Sartre elleni polémia jegyében indul. Max-Pol Fouchet nem fogadja el Sartre „egzisztenciális pszichoanalízisét". Roger Bordier is a szemére veti, hogy a feladat nehezét megkerülte. „Jól tudom, hogy Sartre nem akart véleményt nyilvánítani a műről, s így inkább a művet létrehozó ember sorsát kívánta vázolni, hogy levonhassa a következtetést: az ember szabad választása teljesen azonos azzal, amit úgy hívnak, hogy a sorsa. Rendben van. Ez a tipikusan egzisztencialista formula azonban nem old meg mindent, s talán a lényeget takarja el. Bírálhatjuk-e Baudelaire esetében az embert anélkül, hogy ugyanakkor a művét is ne bíráljuk, megítélhetjük-e az író feladatát betöltő embert anélkül, hogy az ember létrehozta művet megítélnénk?"

Ugyanígy túlhaladottnak mondható Aragonnak az az 50-es évekbeli — akkor bátor — próbálkozása, hogy Baudelaire költészetének megmentéséért elszakítsa a költőt az embertől, és a kritikustól. E módon a gondolkodó Baudelaire-t a realistaként eszményített Courbet antirealista ellenpólusaként állította be: „Igazságosnak kell lennünk, Baudelaire intim naplóinak, cikkeinek minden borzalma és aljassága... nem akadályozzák meg, hogy nagyon nagy költő, hogy a francia nyelvnek szinte utolérhetetlen mestere legyen" — írja a *Courbet példája* című tanulmányában. Ma már nem annyira a felszín ellentmondásait nézzük: azok ugyanúgy megvannak kritikáiban, mint művészetében, hanem a mélyebb egységet: azt, hogy Baudelaire kritikusként, esztétaként is olyan jelentős, mint költőként.

Baudelaire a romantika stendhali meghatározásából indult ki (a romantika a szép legaktuálisabb kifejezése), a korszerűség, a modernség jegyében folytatta csatáit. Mivel pusztán a múlt példaképeit abszolutizálva sem az ember, sem a művész, sem a kritikus előtt „nem nyílik elég széles távlat", a l'art pour l'art iskolája kezdetben számára „gyerekes ntópiának" és „szükségképpen sterilnek" minősült. Ha mint Balzac vagy Daumier műveiben, vagy mint a 48-as forradalom napjaiban a jelen óriásokat produkál, a múlt kizárólagos bálványozása különösen nevetségessé válik.

Ám a kor csak rövid ideig termett óriásokat. A cselekvés csak rövid ideig lehetett az „álom testvére", a költészet csak rövid ideig volt elválaszthatatlan a moráltól és a hasznosságtól, járhatott a filozófiával és a tudománnyal egyetértésben, mint ahogy azt szükségesnek vélte 1851-es *Pierre Dupont*ról írt cikkében. A cselekvést, a morált, a hasznosságot, sőt a filozófiát, a tudományt és a kritikát is a polgárság 1852 után magának követelte, a polgári világgal szemben álló művészetnek csak a szépség maradt. A lapos realitások korában a művészeti utópiáknak is a földre kellett szállniuk: Baudelaire is a művészet reális helyét keresi a társadalomban, ezért szükségképpen elválasztja a moráltól, legyen az burzsoá vagy szocialista. Megfogalmazása azonban árnyalt:

„Nem akarom azt mondani, hogy a költészet nem nemesíti az erkölcsöket — jól értsenek meg, azt sem, hogy végső eredményeként nem emeli fel az embert a vulgáris érdekek fölé; ez természetesen abszurdítás lenne. Azt mondom: ha a költő amorális célkitűzést köve-

tett, csökkentette költői erejét, s nagyobb a valószínűsége annak, hogy műve rossz lesz. A költészet elhal vagy megbukik, ha a tudományhoz vagy az erkölcshöz hasonul, a költészet tárgya nem az Igazság, hanem Önmaga."

A Szépség kategóriájának abszolutizálása, elválasztása a direkt hasznosságtól, a propagandától, a moralitástól, a filantrópiától nem vezetett a l'art pour l'art múltba néző esztétikájának elfogadásához. Így élete vége felé is az „örök szépség" egy korra, egy kultúrára, általában az antikvitásra épülő dogmatizmusa helyett a szép „racionális és történeti" elméletét kívánja létrehozni. Elméletének központi kategóriája a *modernité*, a modernség.

„A modernség, az átmeneti, a tűnő, az esetleges — alkotja a művészet egy felét, más fele örök és változatlan . . . Senkinek sincs joga, hogy a művészetnek ezt az átmeneti, törékeny elemét, mely oly gyakran változtatja formáját, megvesse, vagy közömbösen elmenjen mellette." — írja *A modern élet festője* c. tanulmányában. szemben áll a romatikusok felfogásával, akik a jelennel való elégedetlenségükben tekintetüket elfordították róla, hogy a természetben, a múltban, az egzotikumban találjanak menedéket, de az Apollinaire-évl is, aki örömmel fogadott mindent, ami jelenbeli volt (lett légyen az a 14-es háború — ez az anakronizmus). Ebben az értelemben paradox módon Baudelaire művészete közelebb áll Picassóéhoz, mint Apollinaire-é.

A modern művész — Baudelaire szerint — szüntelenül tanulmányozza korát, emberi valóságát, énje állandóan a nem-én-re kíváncsi, gyermekként csodálkozik rá a világra, de racionálisan elemzi azt. A világ látása és kifejezése a művészet két oldala. „Csak kevesen rendelkeznek a látás képességével és még kevesebben vannak, akik a kifejezés képességét is birtokolják" — írja. A művészi kifejezés módja nem lehet a másolás, sem a múlt műveinek, sem a természet másolása nem hozhat létre nagy művet. Nem elegendő a mesterségbeli tudás sem. A művészet emberi valóságot ábrázol, szubjektíven, a „képességek királynője", a „képzelet", az „álom" újrateremtésében. A „képzelet", az „álom" Baudelaire-nél nem azonos a fantáziával, hanem konstruktív, alkotó tevékenység, ami minden embernél az új teremtés letéteményese. A képzelet azonban „annál hatalmasabb lesz, mennél több segítséget kap, s hogyha az erős képzelet a megfigyelések gazdag gyűjteményével párosul, a leghatalmasabb fegyver az eszményiért folytatott harcunkban". Aligha szükséges bizonygatni Vivier igazát: bár Baudelaire a képzeletet összeköti egyfajta misztikus, Platontól, Swedenborgtól, Fourier-tól, Poe-tól átvett magyarázattal, ez mindig nagyon általános, szinte alibiszerű, s nyugodtan zárójelbe tehetjük. A képzelet, az álom Baudelaire-nél elsősorban esztétikai és alkotáslélektani fogalom: a valóság tudatos művészi megismerésének és egyéni újjáalkotásának kategóriája. S mi más a művészet, mint annak a legkülönbözőbb, Baudelaire szerint meglepő,bizarr, mindenesetre nem banális formában való jelzése, hogy az ember a természeti és társadalmi világban jelen van, azt megismeri és megváltoztatja?

A baudelaire-i kritika igazságát az bizonyítja, hogy „kizárólagos szempontja" valóban a legnagyobb távlatot tette lehetővé, legkülönb kortársait emelte a legmagasabbra: az irodalomban Stendhalt, Balzacot, Flaubert-t, Poe-t, részben Hugot és Gautier-t, a festészetben Daumier-t, Delacroix-t, részben Ingres-t, Courbet-t és Manet-t, a zenében Wagnert.

Baudelaire bátorító és szabadító hatása a költészetre is óriási volt, ha formai téren a Fleurs du Mal klasszikus formáin hamarosan túl is léptek. „Az első látnok, a költők költője, *valóságos Isten*. De még ő is túlságosan művészi légkörben élt, s az olyannyit dicsőített forma nála elég szegényes. Az ismeretlen felfedezése új formákat követel" — írja Rimbaud. Ugyanígy vall André Spire vagy Ady is: „mindenesetre szenvedő, gyászos ősünk ő . . . Engem bátorított, mint én is cselekedtem másokkal, de a gall formanyűge miatt imádva is leráztam őt hamar."

Az „új borzongás", amit Hugo szerint Baudelaire hozott a költészetbe, máig is hat. Nem formájával, hanem azzal, hogy kegyetlen vallomás, sokszólamú, de őszinte tanúságtétel Baudelaire sokrétű esztétikai és etikai keresésének bizonyítéka. Ahogyan ott találjuk benne a Baudelaire által tanulmányozott, majd túlhaladott kisromantikusok morbiditását, a l'art pour l'art hideg tökéletességét, a romantika retorikáját, végül legyőzve a baudelaire-i vers megszerkesztett szuggesztivitásában, ugyanígy autentikus tükörképként tárul elénk egy emberi élet keresése is: üres lázongások, vágyakozás az elérhetetlen, misztikus Ideálra, társadalmi lázadás az Ideál földi megvalósításáért, majd kiábrándult józanság; pesszimizmus, de a fokozatos külső és belső nyomorúság *tudatos* vállalása, bátor szembenézés az illúziók elvesztésével, de pislákoló hit mégis a mindezt kifejező Költészetben, és a mindezt elszenvedő Emberben.

FODOR ISTVÁN

Gerézdi Rabán

1914–1968

Január nyolcadikán vitára vártuk az Irodalomtörténeti Intézetbe. Mindig pontosan jelent meg. Szerette a gondolaterjesztő vitákat. Éles logikával és lényeglátó szemmel minden témában kitapogatta a tartalmi, szerkezeti és módszerbeli vitatható kérdéseket. Az igazságot kereste fanatikusan, konok lázzal, a tudomány szolgálatában. Mert szenvedélyesen szerette a szakmáját. De sohasem zárkozott el szűkebb kutatási területének, a hazai reneszánsz irodalmának falai közé. Szakadatlanul és rengeteget olvasott. Régi és legújabb egyformán érdekelte. A költészet az irodalom folyamatát, kezdetektől máig, egységes egésznek tudta. Sohasem tévesztette szem elől, hogy az irodalomtörténész feladata ennek a folyamatnak valósághű kibontása, tudatosítása és továbbadása. Ezért izgatták a legapróbb részletkutatások is: a nagy összefüggések feltárásához bennük találta meg a kulcsot. Erős intuitív és kombinatív készsége nemcsak az irodalmi jelenségek magyarázatát gazdagította új vonásokkal, hanem azoknak szélesebb fejlődéstörténeti, művelődési, társadalmi, országhatárokon túlmutató távlatait is megvilágította. Sokoldalú tájékozottsága, olvasottsága olyan igényes intellektussá fejlesztette, aki elsősorban önmaga munkássága számára emelte magasra a mércét. A maximálisan elérhető tökéletességre, teljességre törekedett minden írásában. Igazán jelentős mű lassan érik, akár a jó bor. Sok-sok kísérlet, kudarc, buktató, újrakezdés árán születik meg, mint a nagy felfedezések. Igaza volt. Csak éppen az idő hagyta cserben, amikor váratlanul és értelmetlenül ily korán megállt felette. Pedig tele volt tervekkel, munkával, életkedvvel – mert szerette az életet. Nem szürke filozopterként járt közöttünk. Tudós volt a javából, aki vonzódott az ifjúsághoz, s akihez vonzódott az ifjúság. Örömmel foglalkozott fiatal kollégáival, s nem fukarkodott, ha tapasztalatért és tudásért, módszerért és ötletért fordultak hozzá. Segítőkész, színes egyéniségét, tudományos munkásságának eredményeit fiatal szívek viszik tovább magukkal, s barátai, az Irodalomtörténeti Intézet és folyóiratunk munkatársai őrzik emlékezetükben.

VARJAS BÉLA

Ára: 8,– Ft

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

V., Alkotmány utca 21.
Telefon: 111—010

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM 2 1968 · FEBRUÁR

A

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

az Októberi Szocialista Forradalom 50. évfordulójára jelentette meg 1967/3–4-es különszámát, amely a szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiről tájékoztat. Nyirő Lajos az irodalomesztétika és irodalomelmélet, Ludmilla Sargina az irodalomtörténet, Petőfi S. János pedig a modern nyelvészet mai szovjet kutatásairól nyújt összefoglalást. Neves szovjet szerzők tanulmányai vizsgálják az új tudományos módszerek alkalmazásának elméleti és gyakorlati kérdéseit (M. Sz. KAGAN: *Megismerés és értékelés a művészetben*, V. KOZSINOV: *Lehetséges-e struktúrális poétika?*, J. M. LOTMAN: *Az irodalomkutatásnak tudománnyá kell válnia*, M. SZAPAROV: *Három „strukturalizmus" és a műalkotás struktúrája*, V. A. ZARECKIJ: *Ritmus és értelem a szépirodalmi szövegekben*, N. BAHTYIN: *Szó a regényben*, V. ORLOV: *Két korszak határán*, A. JEZUITOV: *A szocialista realizmus történelmi tanulmányozásáról*, A. SREJDER: *Az információ szemantikai jellemzői*, A. N. KOLMOGOROV – A. M. KONDRATOV: *Majakovszkij poémáinak ritmikája*).

A Szemle-rovat a szovjet irodalomtudomány közelmúlt legérdekesebb vitáit és legjelentősebb tanulmánykötetei ismerteti.

KRITIKA

TUDOMÁNYOS
HADTÖRTÉNELMI KÖNYVTÁR
KÖNYVTÁR
TÖRÖLT PÉLDÁNY

A TARTALOMBÓL

ILLYÉS GYULA: Kik vagyunk, mik vagyunk?
LUKÁCSY SÁNDOR: „... és piros zászlókkal" (III. rész)
MAJOR TAMÁS: Felszólalás az Országgyűlésen
FEKETE SÁNDOR: Méltók vagyunk-e Európához?
KENYERES ZOLTÁN: Kritika és illúzió
NÁCSA KLÁRA: A fantázia buktatói
EÖRSI ISTVÁN: A szatíra komolyságáért
SZABÓ GYÖRGY: „Dolgozó emberek között" (cikk és műmelléklet)



3
VI. ÉVFOLYAM
1968. MÁRCIUS

A
Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtörténeti Intézete,
a Magyar
Irodalomtörténeti Társaság
és a Magyar Írók Szövetsége
folyóirata

Szerkesztőbizottság

DARVAS JÓZSEF
NAGY PÉTER
NYÍRŐ LAJOS
SŐTÉR ISTVÁN
SZABOLCSI MIKLÓS
ZOLTAI DÉNES

Szerkesztik:

ALMÁSI MIKLÓS

DIÓSZEGI ANDRÁS
(felelős szerkesztő)

WÉBER ANTAL

Szerkesztőség:

Budapest, XI., Ménesi út 11/13.
Telefon: 467—962

TARTALOM

Illyés Gyula: Kik vagyunk, mik vagyunk? 3

Lukácsy Sándor: „... és piros zászlókkal" (III. rész) 9

„Dolgozó emberek között" (műmelléklet)

DOKUMENTUM

Major Tamás: Felszólalás az Országgyűlés ülésszakán 36

VITA-FÓRUM

Méltók vagyunk-e Európához? *(Fekete Sándor)* 39

Kritika és illúzió *(Kenyeres Zoltán)* 45

ÁLLÁSFOGLALÁS

A fantázia buktatói (Szabó Magdáról) *(Nácsa Klára)* 47

A szatíra komolyságáért *(Eörsi István)* 50

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM, 3. SZÁM
1968. MÁRCIUS

KRITIKA

Művészet és irodalom

„Dolgozó emberek között" *(Szabó György)* 51
Almási Miklós: Ellipszis *(Pomogáts Béla)* 55

Szemle

Bíró Yvette: A film drámaisága *(Hermann István)* 59
Karinthy Ferenc: Szellemidézés *(Béládi Miklós)* 61
Nagy Zoltán: A nevető ember legendája *(Bessenyei György)* 63

A címoldalon: *Kiss István:* Munka

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható: az AKADÉMIAI KIADÓ-nál Budapest V., Alkotmány utca 21. telefon: 111—010. MNB egyszámlaszám: 46, csekkbefizetési számla: 05.915.111—46, az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci utca 22. telefon: 185—612, a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODA 1. számú HÍRLAPBOLTJÁ-ban, Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. és bármely postahivatalban. Csekkszámlaszám: egyéni 61.257, közületi: 61.066.
MNB egyszámlaszám: 8.
Előfizetési díj fél évre 48 Ft, egy évre 96 Ft.
Index: 25.461

*

A kiadásért felel: Bernát György
Műszaki szerkesztő: Marosi Gyula
68.64975—Akadémiai Nyomda Budapest,
Felelős vezető: Bernát György

ILLYÉS GYULA

Kik vagyunk, mik vagyunk?

A rádió munkatársa beszélgetést folytatott néhány írónkkal arról, kik hatottak rájuk. Illyés Gyula — élőszóval — ezt válaszolta.

Kik vagyunk, mik vagyunk? – ennél nincs rejtelmesebb kérdés és nehezebb felelet. Testünket az anatómia már be tudja mutatni nekünk. De hogy lelkünk miből van összetéve, arra még nincs biztos boncolási mód. Mindnyájan – már kora gyerekségünktől fogva – rengeteg lelki hatást kapunk. Az író csak látszólag kap többet; azért látszólag, mert ő erről számot ad. Hogyha látni akarom, hogy mint író, kiktől kaptam, miktől kaptam igazi nagy hatásokat, természetesen a lehető legtávolabbi gyermekkorba kell hátratekintenem.

Mesét én a szülői házban nem hallottam. Anyám fölvilágosodott asszony volt. Noha messze, kinn a pusztán éltünk, véleménye az volt, az anyja hatása alatt, hogy a mese csak arra jó, hogy a gyerekek képzeletét megrontsa, és az éjszakát, ami arrafelé amúgy is félelmetes volt, még ijesztőbbé tegye. Meséket én így csak a házon kívül hallottam. Így történt mégis, hogy azokról a csodás lényekről, amelyeket az emberi képzelet teremt, s amelyek összessége tulajdonképpen az irodalomnak a legősibb hadserege, ezekről én – ki-kimenvén a ház végére – szinte első forrásból, első hiteles szájakból értesültem.

A pusztán a mese még teljes erejével élt. Vasárnap délutánonként a béresek kitelepedtek a kis emelkedésen elnyúló nagy istálló elé, és ott különféle történetekkel szórakoztatták egymást. Legtöbbször persze katonadolgokról beszéltek, de népmesét is rengeteget mondtak el egymásnak, rövidet, csattanósat. Ezeknek az értelme mindig az volt, hogy a szegénység valahogyan csak utat tör a boldogság felé; hogy az igazság valamiképp mégis tud győzni a rettentő zord valóságon. Emlékszem például Mátyás királynak és az igazmondó juhásznak történetére, meg arra, hogy mint jár az, aki irigy. Ezt később én magam is nagy kedvvel dolgoztam át, dolgoztam föl, mondhatnám saját élményem alapján a *Hetvenhét magyar népmese* című könyvemben.

De még érdekesebb volt, hogy az a vidék, ahonnan származom, véletlenül a népdalnak is valóságos meseföldje. Bartók gyűjteményét, ha az ember átnézi, legalább négyszáz vers, illetőleg négyszáz népdal alatt azt látja, hogy lelőhelye: Iregpuszta vagy Iregszemcse. Ireg, illetőleg a mi tájunk kiejtése szerint: Ürög – mert még ezt az Ireget is valahogy úriasították, ahogyan ümög és üng helyett inget mond már ott is az ember, már hogyha műveltebbnek véli magát, – egyszóval Ürögön szedte össze Bartók a legszebb népdalait. Ez az Ürög Ozorától, az én nagyszüleimnek meg családomnak a falujától összesen kilenc kilométer. Még Bartók szövegében is van dal, amely ezzel kezdődik; „Nem messze van ide Uzora – másfél óra járás az útja". Tehát így is kaptam igen sok olyan hatást, közvetlenül a nép művészetétől, olyat, ami egész életemre, azt hiszem, nagyon nagy nyomot hagyott.

Még érdekesebb volt azonban, hogy noha anyai nagyszüleim a hitetlenség, a tökéletes felvilágosodottság szellemében neveltek, apámnak anyja annál bigottabb

volt. Szintén pusztán élt, igen módos juhász számadónak a feleségeként. Elég gyakran átvittek hozzájuk, már csak azért is, mivel apám szülei azt hitték, el fogom veszteni lelkemet az anyai református, fölvilágosodott nevelésben. Majdnem vallási leckék alá fogtak. Megismertettek a katolikus vallásnak sok érdekes énekével, rituáléjával. Öregasszonyok gyűltek össze nagyanyám sötét konyhájában, hogy megtakarítsák a petróleumot. Őszi és téli estéken órák számra hat-hét asszony is ott gubbasztott nála. Kukoricát morzsoltak: azt ülve sötétben is el lehet végezni. Mivel templom igen messze nem volt és ezek a hitre szomjas öregasszonyok éppen templomba nem tudtak elmenni, hát ott maguk között mondták el a litániát. Épp nemrég egy ismerősömmel, akinek szintén volt hasonló élménye, versenyezve elevenítettük föl, mik is voltak ezek a régi litániák. Az ő segítségével majdnem, hogy szürrealista versekhez hasonló zsolozsmákat kapartam ki az agyamból. Ültek sorban az öregasszonyok, és az egyik hajlongva, úgy, mint a Kalevalának az énekmondója, ilyeneket kántált: *Titkos értelmű rózsa! Dávidnak tornya! Tiszteletes edény! Elefántcsontból való torony! Mária aranyház! Frigynek szent szekrénye! Örömünknek oka, igazság tüköre, szűzeknek szent szűze, ájtatosságnak jeles edénye!* És minden mondat után a többiek szintén hajlongva karban ezt jajongták: *Könyörögj érettünk!*

Később, amikor már magam is kezdtem kutatni a ritmusnak és a versírásnak az ösztöntörvényeit, azt véltem fölfödözni, hogy ez a fölsorolás, ez még a sokkal később írt verseimben is fölmerült. Tehát elég mély hatásra tudok én itt visszapillantani. A *Nem volt elég* című versem például, vagy ami legutóbb jelent meg, a *Himnusz a nőkhöz* című, ezt a litániát idézi, ezen a ritmuson épült. De még az a bizonyos egyetlen mondatból való vers is, az se más, mint egyetlen fölsorolás.

Igen különös módon, még itt a pusztán jutott a kezembe az első műköltészeti anyag, amelyre emlékszem. Fazekas Mihály remekműve volt, a *Ludas Matyi*. Mint tudjuk, ez hexameterben van írva, olyan klasszikus versben, amelyet a magyar nép nemigen tudna rögtön élvezni, nem ismervén a törvényeit e versfajtának. Ez azonban, ez a pusztai *Ludas Matyi*, ponyvakiadás volt. Folyamatosan, próza módjára volt kinyomva benne a szöveg. Én magam is csak akkor tudtam meg, hogy verset olvastam, már abban a primitív ponyvafüzetben, amikor már mint vers-értő vettem kezembe a *Ludas Matyi*t. És akkor tudtam igazán bámulni Fazekas Mihálynak a nagyságát. Oly tökéletesen kezelte már a 19-ik század elején a hexametert, hogy azt egy paraszt-ember, sőt egy vidéki egyszerű gyerek is tökéletesen élvezhette. Emlékszem, mint gyermekkori olvasmányélményre, a jelenetre, ahogy a fejszések az erdőben Döbrögit keresik. Ez a leírás számomra ma is a magyar hexameteres költészet mesterműve.

Nyilván itt a pusztán találkoztam már Petőfivel is. Az ő verseit azonban olyan természetesen hasonlítottam össze vagy azonosítottam a népdalokkal, hogy eszembe se jutott, hogy ezt *egy* ember írta! Később Dombóváron, már elsős gimnazistaként került kezembe egy könyv, ami szintén igen nagy hatással volt rám. Ez egy Rákóczi-album volt és egy kicsit romantikusan Rákóczi sorsát mondta el; elég éles — romantikus — Habsburg- és osztrákellenes szikrák pattantak belőle. De Rákóczinak a valóságos élettörténete is olyan hatással volt rám, hogy az fölülmúlta még a Kis Lord-ét is, amit abban az időben olvastam ugyancsak. Egy herceg, akit a legnagyobb jómódban nevelnek s ő mégis a szabadság mellé áll, szegénységre jut, száműzetésben hal meg, de mindvégig hű az eszmékhez! Ez is mélyen befolyásolt. Általában elég pontosan tudom ellenőrizni a hatásokat, amik értek, mert életem úgy alakult, hogy

már kora ifjúságomtól fogva sokszor kellett helyet változtatnom. Az öt elemit három, a nyolc középiskolát, azt hiszem, hat intézetben végeztem, mindig várost is változtatva, tehát pontosan emlékszem, hogy mivel, milyen élménnyel, hol találkozhattam.

Az úgynevezett műirodalomnak a legnagyobb hatását is pontosan vissza tudom idézni; olyannyira, hogy szinte a helyszínt is látom magam előtt. Tizennegyedik életévemben, a gimnáziumi tanév elején, a magyar irodalom tanára, megnyerő, szőke, hamvas arcú fiatalember, néhány szóval elmagyarázta, mi a *Toldi*. Világos, okos hangsúlyozással fölolvasott s azon elevenen elemeire boncolt néhány szakaszt. A fölolvasást elbűvölve, majdnem megrendülve, az értékek részletezését szinte ujjongva hallgattam. Egy világ tárult ki elém. Leckéül azt kaptuk, hogy tanuljunk meg betéve két szakaszt, s olvassuk el az egész első éneket. A könyv nekem még nem volt meg. Kölcsönkértem padszomszédomtól s már ott az iskolában, az óraközökben nekikezdtem. Olyan boldogságban volt részem, illetve az előbbi boldogság akkorára növekedett, hogy ezt a szellemi élvezetet én a testrészeimben is éreztem. Arcom tüzelt, tüdőm s szívem gyorsabban működött. A következő órák alatt is ezt olvastam. A könyvet a pad alatt a térdemre állítottam, s egyenes derékkal, hogy észre ne vegyenek, nagy távolságból szívtam magamba a betűket. Mint amikor a mámorosságig rablópandúroztunk, — ez a fajta gyönyör szállt meg. Hazafelé mentemben is olvastam, neki-nekiütődve a lámpaoszlopoknak. Elolvastam az egész költeményt. Amikor befejeztem, az a félreérthetetlen véleményem volt, — más vagyok! Mintha valaki ellenállhatatlan érvek sorozatával meggyőzött volna valamiről. De olyasmiről, amire én is áhítottam. Elmondhatatlan vigasz és fölszabadultság töltött el. Cáfolhatatlan szavahihetőség azt tudatta velem, hogy érdemes jónak, egyenesnek, bátornak és becsületesnek lenni. Nem a puszta történet ragadott meg. Effélét addig is olvastam. Ennél színesebbet, szívhezszólóbbat is. Ám, hogy a világ jó, hogy bízni lehet az emberekben, erről semmi kétség, a *Toldi* művészi ereje, a makulátlan ütem, a feddhetetlen rím győzött meg, a megingathatatlan szerkezet. Vagyis merőben Arany János költői hitele, hiteles költő-volta tett azonnyomban szenvedélyes vallójává annak, hogy ki kell tartanunk az igazság mellett. Mert lám, Miklós is kitartott és jól járt, és ki kell tartanunk az igazság bajnokai mellett, mert lám, Bence is milyen szépen kitartott és szintén jól járt. Gonoszságban megátalkodni pedig semmiképpen sem hasznos, mert lám, György is hogy ráfizetett, s már azelőtt is hogy megutáltatta magát. Megleltem a világ törvényét — gondoltam —, de úgy, hogy ez szinte énekelt bennem.

Véletlen folytán ebben az iskolában ismerkedtem már össze azzal az emberrel, akinek későbbi életem során, irodalom terén a legtöbbet köszönhettem, *Babits Mihállyal*. Ő itten — a Munkás utcai gimnázium volt ez —, Budapesten tanított, de engem nem. Ebben az esztendőben érte az a szomorú, illetve dicsőséges dolog, hogy egy háborúellenes verse miatt elcsapták, elmozdították az állásából, és el kellett hagynia az iskolát. Énnekem merő véletlenségből egy elég kínos incidensem volt vele előzőleg. Ártatlan vidéki gyerekként járkáltam az iskolában, a gimnázium épületében; fölmentem a negyedik emeletre is, nézegettem a falon a képeket. Egy barna, idegen fiatalember járt ott föl-alá, s igen durván lekergetett: oda nem szabad fölmenni, mert ott vizsgák folynak. Valóban érettségi vizsgák voltak, de én arról nem tudtam. Így . . . másodszor is fölmentem. Ekkor már igen erélyesen leküldött. Később, amikor ketten már kikutattuk emlékeinkből, hogy hogy volt az az első találkozásunk, mosolyogva mondta, hogy azokban a napokban volt számára a legizgalmasabb

helyzet az iskolában, és hát bizony, nem volt benne sok türelem. De itt találkoztam, ebben az iskolában, az ő versével is. Az első versével. Tankönyvünk, igen érdekes módon, közölt tőle is egy verset és *Ady Endrétől* is, mert ezt a tankönyvet Ady Lajos, Ady Endre öccse írta. Ez a vers az *Új Leoninuszok* című volt, ami, mint tudjuk, kiáltóan magában foglalja mindazt, ami Babitsban „formaművész". A „forma" hatását itt éreztem már tudatosan.

Különös, hogy amint említettem, itt olvastam először Adynak is az első versét, tizennégy éves koromban, a *Szeretném, ha szeretnének* címűt. Iskolatársaim vitatták a folyosón – egy tízpercben zajlott le a dolog –, s már eleve azt mondták, hogy ezt a verset nem lehet érteni. Kezembe vettem a verset. Elolvastam és meg kell mondanom, én se értettem. De amint csakhamar kiderült, pusztán azért nem értettem, azt hittem, több van a versben, mint ami egyszerűen benne volt. Ma ez a vers a gyerekvers egyszerűségével világos és érthető. De ha egy verset az a hír vesz körül, hogy abban érthetetlen dolgok vannak, az ifjú agy nyomban engedelmeskedik, többet vár és nem érti meg az érthetőt sem.

*

Irodalmi művelődésemhez óriási mértékben járult hozzá, hogy azokban az esztendőkben az iskolákat majdnem mindig becsukták telente, úgynevezett szénszünet miatt. Én ilyenkor Cecére mentem, nagyszüleimhez. Az a különös szerencse várt ott, hogy volt egy kitűnő nagybátyám, Kállay Lajos, tanító Medinán – nem Arábiában, hanem Tolna megyében. Katona volt akkor, de erre az időre könyveit, két nagy ládában odahozták nagyszüleim házába. Ámulva fedeztem föl, hogy milyen remek könyvei vannak. Később értékeltem tulajdonképpen igazán, mert noha nagyanyám sárkányszemmel őrködött a fronton küszködő fiának a legfőbb kincsei fölött, azért én bizony ezeket kiszedtem. Ott olvastam, a cecei estében egymásután Ferrero *Róma történetét*, Darwin munkáit, Kropotkin forradalmár emlékiratait, Anatole France-tól a *Pinguinek szigetét*. Mint később megállapítottam, kitűnő nagybátyám egy sorozatot vett meg, a Világkönyvtárt; ezt akkor Pogány József szerkesztette és látta el igen élvezetes és nagyon jól érthető előszavakkal. De nagybátyám könyvei között megvolt például Szabó Ervin szerkesztésében Marx–Engels kék kötésű, Válogatott Műve is. Ott Cecén olvastam, óriási hatást merítve belőle, Engelsnek a *Parasztháború* című tanulmányát. Tehát tizenhat éves fővel már oly világos, szociális képem volt, hogy mikor a proletárdiktatúra kitört, kész emberként értettem azokat az eszméket. Ekkor ismerkedtem meg a túlmodern, akkor túlmodernnek nevezett futurista, „maista" irodalommal; ez – sajnos – jó időre azzal a gőggel töltött el, hogy mivel ez a jövő irodalma, a többivel nem is igen érdemes foglalkoznom.

Hosszú volna elmondani megint azt a szerencsésnek nevezhető körülményt, hogy nagyon korán, érettségi után egy-két hónappal Párizsba miként is kerültem. Eredetileg a pesti egyetemre iratkoztam be. De a következő évben már igen szegény sorban a Sorbonne környékén laktam. Tanár akartam lenni, követtem hát az ottani órákat, de ugyanakkor – mivel a „modern" költészetet is meg akartam ismerni – a legmodernebb, akkor dadaistáknak, szürrealistáknak nevezett költőkkel csaknem baráti kapcsolatba kerültem. Eljárhattam kávéházi asztalukhoz; meghívtak tanácskozásaikra; nem beszélve előadásaikról. Így történt, hogy miközben a legrégibb francia költészetet tanultam és hogy jobban megértsem, fordítottam is, ugyanakkor a

legmodernebbeket is tanulmányoztam ugyanilyen hévvel és fordítottam ugyanilyen szempontból. Nagy hatással volt rám a *Chanson de Roland* – a Roland-ének –, le is fordítottam egypár passzusát, már akkor.

Ámulva fedeztem fel azt, hogy a franciák már a 12-ik században milyen nyíltan, kitűnően tudtak beszélni azokról a kényes dolgokról, amiket a keleti irodalom, a miénk például alig mert még századok múlva is érinteni. Ilyen volt többek közt a *Hűtlen feleség* című, 12-ik századi ismeretlen szerzőtől való dal.

Épp ily hatással volt rám Bertrand *de Born*, az akvitán költő.

Nem volt kis élmény számomra megismerkedni a trubadúrok sorában Peire *Vidallal*. Ő szintén provanszi, óprovanszi nyelven írt, Toulouse-ban született. Igen kalandos életet élt. Járt Spanyolországban, Máltában, a Szentföldön, és 1196 körül Magyarországra vetődött. Itt élt Imre király udvarában, akit egy igen szép és igen jelentékeny verssel meg is ünnepelt. Elgondolhatják izgalmamat, amikor ezt a verset fölfedeztem. S általa, onnan nyugatról, hogy mi is a magyarság.

A kedvenc költőm valamennyi középkori között, akiknek az elevenségét, a nagyságát nem győztem bámulni, *Rutebeuf* volt; mondandóinak az őszinteségével, közvetlenségével az egész francia irodalom *Villon* előfutárának tekinti. Ha meghallgatják akármelyik versét, például *Bűnbánat*áról szóló versét, meglátja az ember rögtön, hogy mennyire benne van már Villonnak a hangja, akiről nem kell mondanom, hogy énnékem is milyen kedvenc költőm lett.

Ismétlem, a különös az volt, hogy csaknem pontosan egy időben jártam a legmodernebb francia költők közé és foglalkoztam a legősibb francia irodalommal.

Igyekeztem behatolni a nehezen megérthető francia költők verseinek a megértésébe is. *Mallarmét* szinte fúró szorgalommal akartam fölbontani, hogy megértsem. Ennek legegyszerűbb módja persze az volt, hogy megpróbáljam áttenni magyarra, mégpedig úgy, abban a bonyolultságban, ahogyan ő tudatosan megírta a verseit. Nagy hatással volt rám ugyanakkor Francis *Jammes* költészete is. Ez saját verseimben is fölfedezhető. Emlékszem, hogy egyik nagy, de rövid versét, a *Szívtam cserép pipám* kezdetűt legalább ötször lefordítottam, míg úgy éreztem, hogy eléggé primitív tudok lenni, eléggé megfelel hangom az ő hangjának. André *Gide* mint prózaíró volt rám nagy hatással; de először mint költőt szerettem meg.

Cocteau-t is személyesen megismerhettem. Ma is emlékszem, amikor ideadta verseskötetét, és én lemenve, még az utcán elolvastam a *Tavasz a tenger fenekén* című versét. Így ismerkedhettem meg *Reverdyvel*, aki a kubizmust értette meg velem. *Bretonnal*, *Aragonnal*. Verseiken át fedeztem fel, hogy bontják szét tudatosan a modern művészek azt, amit a polgári világ egységben lát, és hogy emelik ki azokat az elemeket önkényesen, de mégsem önkényesen, mert egy belső rend szerint, egy új harmónia nevében ők a modernek, és rakják ismét össze.

Azt a kitüntetést kaptam a sorstól, hogy legjobban mindnyájuk közül *Éluard-ral* kerültem kapcsolatba. Roppant rokonszenvesen viselkedett mindenki irányában, de én ezt a mindenki iránt egyformán osztott szeretetét fokozottan értelmeztem magamra, és valóban kifejlődött köztünk olyan meleg emberi viszony, hogy eljött Magyarországra is többször, a későbbi idők során.

Csaknem öt évig voltam távol Magyarországtól. Ott, a Sorbonne-on, jobban mondva a Sorbonne környékén, az irodalmi kávéházakban, a diák-vitahelyeken, munkáselőadásokon kaptam meg azt a szemléletet, azt a művészi, de ugyanakkor

társadalmi nézetet is, amely mikor hazatértem, Magyarországon új színt adott, új színben ábrázolta számomra a hazai viszonyokat. Ehhez próbáltam ragaszkodni mindvégig. A *Puszták népét* majdnem azoknak a francia könyveknek hatása alatt írtam, vagy azok a könyvek vezettek erre rá, amelyek a gyarmati népek sorsát ismertették abban az időben. Éppen az említett *Gide* Kongóban járt s megdöbbentő képet adott róla. Az volt a gondolatom, hogy majdnem úgy, ahogyan ő Afrikát ábrázolja, úgy ábrázolhatom én a saját hazámnak az állapotait.

Így történt aztán, hogy hazaérve ismertem meg voltaképpen a magyar irodalmat. Nem azt mondom, hogy addig egyáltalán nem ismertem. Neveket ismertem: de lényegében *Adyt* kevésbé ismertem, mint *Baudelaire-t*. *Móriczot* nem vettem át, hogy így mondjam, annyira, mint ahogyan kortársát, az említett *Gide-et* vagy *Flaubert-t*. Jules *Renard*, aki *Kosztolányinak* is az ideálja volt, nekem előbb volt mesterem, mint Kosztolányi maga. Emlékezetes kedves jelenet volt egyébként Kosztolányi és köztem, midőn egyszer Kosztolányi, még ismerkedésünk elején, azzal fordult hozzám: te kitől tanultál meg jól magyarul? Mivel én tudtam, hogy ő hol tanult meg jól magyarul, azt mondtam neki: Jules Renard-tól, Párizsban. Átölelt, bevallva: én is! Ez azt jelentette: világosan, színesen, egyszerűen, erőteljesen beszélni — ez a magyar stílus. Ami a francia is, a latin stílus is; — ez *a stílus*.

Mikor hazajöttem, épp ezért tudtam világosan meglátni Magyarország tragédiáját; majd ábrázolni épp a nyugati, művészi szemmel és világnézeti fegyverzettel.

Ekkor olvastam át tulajdonképpen igazi élménnyel, nem egyszerre természetesen, újra az egész magyar irodalmat. Ekkor ismertem föl ennek az igazi hangját. A nyelvi hatalmasságát, a kifejezőerejét; de a problémáját is. Azt láttam, azt kellett látnom, ez a nép — a nép, melynek bennszülöttje vagyok — állandóan halálos veszedelemben tudta magát; folyton a pusztulás ellen küzdött. Irodalmunkban úgy van ábrázolva a magyar nép, mint ha egy süllyedő hajón egy bátor tengerész csapat minden erejével azon volna, hogy újabb és újabb sziklák, zátonyok között, rettentő viharban még valahogyan tovább vigye ezt a népet. Ezt a hajót. Ettől azóta sem tudtam szabadulni. Meg kell mondanom, a legmegrázóbb, a legnagyobb magyar versek azok voltak, amelyek ide vágtak. *Zrínyi dala* Kölcseytől, akit azelőtt különben idegenül néztem; e versének a második és a hatodik szakasza, majd aztán *Zrínyi második énekének* az utolsó szakasza dermesztő hatással figyelmeztetett arra, hogy mi a magyar költőnek a dolga. Mi a költőnek a dolga ebben az országban, mi minden humanistának a dolga ebben az országban, fokozottan annak, aki egy világ világosságával tudja ezeket a helyi problémákat látni. Ebből származott az, hogy noha mindvégig a lehető legmodernebb eszközökkel, legvilágosabban próbáltam gondolataimat kifejezni, ezek a gondolatok voltaképpen igen mélyenjáróan a klasszikus magyar irodalomnak a nagy gondjai voltak. Ez sokak szemében tán ellentmondás. De hogyha ezt a két hatást meg tudom világítani, akkor azt hiszem, összeáll egy lelki kép.

Emlékszem *Berzsenyire*, arra, hogy már tizenkét éves koromban, anélkül, hogy értettem volna teljes mivoltában, mint szavaltam verseit, de ugyanazokat a verseket már Nyugatot megjárva, mikor ismét elolvastam, mint tekintettem már a világirodalom remekeinek. Akkor döbbentem rá, hogy nemcsak a magyar nyelvnek milyen óriása Berzsenyi, hanem hogy milyen egyenesbe vágóan tudja a legmegrázóbb, a legsorsbavágóbb örök gondolatokat is kifejezni. Nekem valamennyi verse között a *Magyarokhoz* című verse tetszett; nem az, amit az iskolából mindenki betéve tud,

hogy „Romlásnak indult hajdan erős magyar . . .", hanem amit Kodály megzenésített: „Forr a világ bús tengere, ó magyar . . ." Az ő sötétenlátását én nem sötétenlátásnak, nem pesszimizmusnak nevezem. Ha az ember, a művész nehéz helyzet ábrázol, az nem azt jelenti, hogy azt a nehéz helyzetet kívánja; mikor tehát én átvettem teljes idegzettel Berzsenyinek, Kölcseynek vagy Vörösmartynak megrázó pesszimizmusát, rám ez nem azzal a hatással volt, hogy lemondjak az életről, vagy akár csak arról is, hogy ezért a népért ne küzdjek.[1] Ellenkezőleg, az ő úgynevezett borúlátásuk engem is arra ösztökélt, hogy minél előbb világosságot, derűt tudjunk hozni ennek a népnek az egére.

Ezzel — ezért — küzdök ma is. Ezek a hatások munkálnak rajtam. És ameddig a toll fog — vagy ahogy költőin mondják: a lant peneg —, engem, azt hiszem, ezek fognak elkísérni már mindvégig. Vannak hatások persze, amelyek később jelentkeznek. Olvastam egy verset ezelőtt harminc évvel és megragadt bennem; betéve is tudtam. Épp azért, mert betéve is tudtam, valahol egy esti sétánál fölidéztem némán az agyamba, és akkor ébredtem rá, milyen óriási is ez a vers. Például így voltam nemrég Babitsnak *Mivel a földön jónak lenni oly nehéz* című versével; ezt fiatalkoromban tetszéssel megjegyeztem. De hogy az öregség milyen problémákat hoz az embernek, hogy milyen kemény föladat az, hogy az ember ne legyen kishitű, ne legyen irigy, ne legyen gyáva még a halállal szemben sem, ami ennek a versnek a mondandója, — ezeket a nagy gondolatokat egy kicsit megidősödve érthettem meg csak igazán. Évek kellettek tehát, hogy egy hajdan befogadott hatás teljes erejével — ajándékával — erősítsen. Mert minden jó hatás: erősítés.

LUKÁCSY SÁNDOR

„...és piros zászlókkal"

(III. rész)

Petőfi nem játszott a szavaival; ha egyéb művei nem tanúsítanák is, *A XIX. század költői* egymagában cáfolhatatlanul bizonyítja, hogy szociális respublikát akart, s hogy akarta a szociális respublikát. De az 1848. év, melyben a történelem szembesítette az eszméket a valósággal, a világszabadság és a szociális respublika költőjét egy nemzet, méghozzá egy elmaradott, majd pedig létében fenyegetett nemzet forradalmának bonyodalmaival állította szembe. Petőfi vállalta a bonyodalmakat: politikus lett, gyakorlati politikus — amíg az lehetett. Nem ide tartozik még csak felsorolni sem politikai tevékenységének mozzanatait, de szükséges tudomásul venni s egy percre sem elfelejteni, hogy a tettek, nyilatkozatok, sőt versek, melyek életének tartalmát teszik, 1848 márciusától egy politikus tettei, nyilatkozatai és versei.

1848 áprilisában írta *Van-e mostan olyan legény* kezdetű költeményét, a *Fóti dal* népszerű ritmusában:[1]

Háromszínű magyar zászló,
Dicső jel!
Védelmezünk megfeszített
Erővel . . .

A vers az *Életképek* június 11-i számában jelent meg, *Önkénytesek dala* címmel. Ugyanebben a számban tette közzé a *Föltámadott a tenger*t és május 27-i keltezésű politikai cikkét. E művek keletkezésének és közlésének körülményei egyaránt megérdemlik figyelmünket.[2]

A márciusi örömnapokban Pestbuda utcáin, majd szerte a vidéken a piros-fehér-zöld zászló virított. Vörösmarty mint fontos eseményt közölte 17-én Teleki Lászlóval: „Minden nap ujat szül. Ma a sasok s idegen szinek félre tételéről rendelkeztek."[3] A *Marczius Tizenötödike* is büszkén jelentette első számában: „A nemzeti zászló ma már a királyi palota tetőin, és valamennyi középületen szemlélhető."[4] Ugyanezen időben Petőfi egyszer sem szólt a nemzeti színekről, sem márciusi naplójában, sem verseiben. Elismertetésüket nyilván vívmánynak tartotta ő is,[5] de semmi esetre sem osztozott a *Pesti Hirlap* illúziójában: „Megszüntek a pártok a *nemzeti háromszín* uralkodása alatt." (márc. 19.) S hogy neki volt igaza, hamarosan bebizonyosodott.

A március 28-i királyi leiratok megtagadták a nemzet legfőbb követeléseinek (független magyar minisztérium stb.) teljesítését. A bécsi udvar ellenforradalmi határozatára a pozsonyi országgyűlés felhördült, a főváros pedig, ahová a hír 30-án este jutott el, csattanós választ adott. Még az éjjel izgatott csoportosulások támadtak az utcán, másnap népgyűlés, „fegyverre! fegyverre!" kiáltások, „és a mi még Magyarországon először volt komolyan kimondva: Éljen a republica!"; „... a republicanus párt a politikai mezőn megjelent, s a pártot képező egyének megismerkedének egymással."[6] Ismertető jelük a piros kokárda vagy szalag volt.

A piros szín ezúttal nem a szociális respublika követelését jelentette. Ennek azonnali proklamálására Magyarországon józan ésszel senki sem gondolhatott, annál kevésbé, mert a piros zászló párizsi kudarcáról a hazai közönség is értesült, a lapok írtak róla.[7] A pesti ifjúság a piros szalagokat a nemzeti függetlenség védelmében öltötte magára, mint a végsőkre elszánt radikalizmus jelét, mint köztársasági szimbólumot az uralkodóházzal szemben, mely csalfaságával megfosztotta magát a nemzet bizalmától. Pontosan ezt a hangulatot fejezte ki Petőfi ez időtt keletkezett refrénje, melyet röplapon sietett terjeszteni: „Nincsen többé *szeretett* király!" – közhangulatot fejezett ki, tanúsítja ez a sora: „Nem lázítok, mert nincs erre szükség ..."

De nem mindenki értette ugyanazt köztársaságon. A piros jelvények viselőinek nagy többsége a köztársaságban politikai szükségszerűséget látott, egy érv-láncolat logikus eredményét: a király megtagadta a nemzetet, tehát a nemzet is kénytelen megtagadni királyát, ha pedig nincs uralkodó, akkor mi más államforma lehetne, mint független köztársaság? Egy kisebb csoport azonban, Petőfi és néhány hasonló szándékú politikus, távolabbi célok megvalósulásának reményét fűzte a respublikához – francia módra.

„A szocializmus a cél, a köztársaság az eszköz" – írta George Sand,[8] s hasonlóképpen gondolkodott politikai tanítómestere, Pierre Leroux,[9] barátja, Armand Barbès,[10] úgyszintén Louis Blanc,[11] Greppo[12] és még számos kortárs. A republikánus eszme 1832 végétől kezdett megtelni szociális tartalommal a francia politikai irodalomban, a június 5–6-i kudarc tanulságai alapján. Ez év decemberében írta Godefroy Cavaignac: a respublika nem lehet pusztán kormányzati változás, a társadalmi viszonyokat kell megjavítani, kivívni az egyenlőséget.[13] Blanqui 1834-ben még határozottabban nyilatkozott: csak azért vagyunk republikánusok, mert a köztársaságtól a társadalom gyökeres reformját reméljük,[14] 1848. március 31-én pedig, megismételve

korábbi szavait, kimondta: a proletariátust kell felszabadítani.[15] Különösen világosan fogalmazta meg a politikai és a szociális respublika különbségét egy népszerűnek szánt káté szerzője, Charles Renouvier.[16] Nézeteire, sőt szövegére erősen emlékeztet Bírányi Ákosé: „... politikai köztársaság, hol a személyrabság s alattvalóság eltörültetvén, a jogegyenlőség általánosan behozatik s divatozik, millyen az amerikai, schweizi és legujabb franczia köztársaság, s millyenné egész Európa készül. Most még csak a közügyekbei befolyást akarják a népek magoknak általánosan biztosítni, s ennek nyomán aztán közel jövőben valódi társulati (socialis) köztársaságokká fognak alakulni, midőn ugyanis a közügyek vezérlete s rendezésébe gyakorolt befolyással az egész köztársaság szerkezetét megváltoztatandják s gyökeresen javitandják. ... Lényegileg kétféle a köztársaság: 1, jogi, melly csupán a jogot, — 2, vagyoni, melly a tulajdont is összesíti s egyenlősíti. Ez utóbbi a socialismusból, melly a jogi köztársaságnak legtökélyesebb foka, származik s «communismus» czim alatt ismeretes. ... A politikai köztársaság e szerint csak átmenet a valódi, tökéletesebb szerkezetü társadalomra."[17] Táncsics 1851-ben írt műve *(Mik a vörös republikánusok és mit akarnak?)* ugyanezeket a gondolatokat fejtegeti: „A republikánusok egy osztályának nem elég, hogy királyuk ne legyen, hanem ők többet akarnak, tudniillik azt akarják, hogy sehol, egy országban se legyen király: sőt mindazon rosszat, mit a királyok századok folytán a népekbe beoltottak, azt gyökerestől ki akarják irtani. A republikánusoknak ezen utóbbi felekezete, mely mindent gyökeresen akar orvosolni, mondatik vörös republikánusnak."[18] Nem kétséges, hogy a szociális respublika lényegéről, feladatáról, a feladatok sorrendjéről[19] Petőfi is hasonlóképpen gondolkodott.

A köztársaság két különböző értelmezésének hívei március 30—31-én még közösen működtek, de hamarosan ki kellett derülnie, hogy azok közt, akiket — mint Jókait — már az első márciusi napokban a forradalom szociális továbbfejlődése aggasztott,[20] s azok közt, akik — mint Petőfi — épp e szociális továbbfejlődést tartották célnak, nem lehetséges huzamos egyetértés, sőt annak is ki kellett derülnie, hogy a köztársaság csak azoknak fontos igazán, akik nem taktikai sakkhúzásnak, Bécset ijesztő mumusnak tekintik, hanem a népjólét, a társadalmi reform legszükségesebb feltételének. Ha március 31-én a republikánus pártot „képező egyének megismerkedének egymással", április 1-én az őket elválasztó különbséggel ismerkedhettek meg.

A Habsburg-udvart annyira megrémítette Pozsony és Pest együttes ellenállása, hogy meghátrálásra szánta el magát. A király március 31-én kelt újabb leirata hozzájárult a független magyar kormány létesítéséhez, szentesítette a diaetai törvényjavaslatokat, bár néhány módosításhoz ezúttal is ragaszkodott. Az uralkodóház ajánlatát az országgyűlés lelkesen elfogadta, s mert Eötvös József a bécsi hajóval hajnali háromkor Pestre érkezett, s meghozta a leirat szövegét, április 1-én a reggeli órákban már a Pest megyei választmány is foglalkozhatott vele.[21]

„Roppant népsokaság" gyűlt a terembe, s „a föl-föltünő veres szalagok némi aggodalmat keltének". Nyáry Pál a felirat elfogadása mellett emelt szót; Irányi Dániel ingerülten replikázott, április elsejére hivatkozva: „úgy látszik, ezen leirattal bolondot akarnak belőlünk csinálni." Különösen azt kifogásolta, hogy a királyi szó a nádor-helytartót mint sérthetetlen személyt a kormány fölé helyezte. Szavaira a hallgatóság egy része „nem tetsző moraj"-jal felelt, de „sokan veres szalagaikat lengeték az elnök felé". Ezután újra Nyáry beszélt („ha nemzeti hármas szinünk

alatt győzni nem tudunk, semmi idealis phantasticus szin alatt harczolnunk többé nem lehet"), s megismételte Lamartine szónoki sikerét: „annyira meghatá az ellenvéleményüeket is, hogy többen veres szalagjaikat a helyszinen letépdesék." Irínyi és Patay József csatlakozott Nyáry véleményéhez; utoljára Petőfi szólt, „tompa hangon", a kisebbségben maradtak fojtott dühével: „Láttam remegést, láttam sápadt arcokat, nem szeretném továbbra is igy látni nemzetemnek fiait, – azért most lekötve kardomat, elnyugtatom, de össze nem töröm!" A leiratra „amen" mondatott.

A pesti polgárság, a „boutiquier" elem nyilván elejétől fogva rossz szemmel nézte a piros színnel tüntető fiatalokat, de kezdetben nem mert tiltakozni. Amikor azonban látta, hogy Nyáryék szembefordultak a radikális köztársaságiakkal, a városnak egyszerre több pontján is megtámadták a piros szalagok viselőit, letépték jelvényeiket, verekedést kezdtek, s a rendet csak hatósági beavatkozás tudta helyreállítani. A *Marczius Tizenötödike* aznapi tudósítása szerint „a városháza ablakából valami ismeretlen egyén" tüzelte a támadókat.

Izgatott hangulatban került sor, délután három órakor, a Pest városi bizottmány ülésére. Ismét Nyáry, majd Perczel kardoskodott a leirat elfogadása mellett; Emődi Dániel, aki – mint nyilván a legtöbb kortárs – felismerte a február 25-i párizsi és az április 1-i pesti jelenetek hasonlóságát, beszédét „Lamartine kérelmével" végezte: „uraim, tegyük le a veres szalagot!" Egressy Gábor is az elfogadók mellé állt. Petőfi e gyűlésbe talán már el sem ment; Irányié volt az egyetlen tiltakozás: „ma reggel a megyei választmány gyűlésében meg nem győzetett – mondotta – hanem csak leszavaztatott... a háromszin alatt is lehet küzdeni, de ha a veres szalag azoknál, kik fölköték, a respublikának politikai hitvallását jelzi, ezért senkit kárhoztatni nem fog." Tóth Gáspár, a gazdag szabómester, Vörösmarty barátja és Kacskovics Lajos főjegyző fenyegető tromffal válaszolt; „küldőik [vagyis a városi tanács] nevében" kijelentették: ha a leirat „el nem fogadtatnék, rájuk többé nem számolhatunk". Ez döntő szó volt; öt órakor népgyűlésen közölték a lakossággal a határozatot.[22]

A márciusi párt (ha egyáltalán szabad pártnak nevezni e laza csoportot) április 1-én csattanós figyelmeztetést kapott: a népszerűtlenség első leckéjét. A *Marczius Tizenötödike* zavart magyarázkodásba kezdett: úgy igyekezett föltüntetni a dolgot, mintha a piros szalagot a nemzetőrség egyik alakulatának, az egyenlőségi századnak tagjai viselték volna, csupán megkülönböztetésül, nem a köztársasági forradalom jeleként;[23] mintha a polgárság erőszakos fellépését félreértés okozta volna: „Ezek az emberek hallottak valamit, de nem értették meg. Hallották, hogy Párisban is voltak, kik a vörös zászlót kitűzték, s hogy ezek ottan is nagy kevesebbségben maradtak. És a mi előrelátó, és gondosaink azt gondolták, hogy a pesti vörös szalagosak is, illy nemű párthoz *akarnának* tartozni." (Kiemelés tőlem.) Nyáryék maguk is hasonló fikcióval álltak elő: csak azért lehetett látni annyi piros tollat s szalagot, mert a fővárosban sok vidéki volt, ki megszokott piros kortesjelvényét viselte.[24] Ezt a változatot a Pest városi bizottmány április 9-i kiáltványa terjesztette, hogy a meg-megismétlődő zavaroknak, verekedéseknek véget vessen.[25]

Valójában persze mindenki tudta, hogy sokkal többről volt szó, s a mozgalom vezetői ezt nem is tagadták soha.[26] Április 15-én Vasvári a megyei választmány előtt jelentette ki: „Azt tudják önök, miszerint a pesti lakosok egy része megtámadott bennünket a veres tollak miatt... Ezen nem csodálkozom. Míg közös jogokért vívtunk, addig összeforrottak velünk. Midőn *eszméért* kellett volna lelkesülni és

áldozni, akkor ők visszavonultak, sőt ellenünk akarának szövetkezni."[27] (Kiemelés tőlem.) Még világosabban szólt az *Életképek* június 4-i számában: „... ezen ifjak nemzetünk gyökeres átalakitását ohajtották, még pedig rögtön, haladéktalanul ... A marcziusi ifjak fődicsősége az, hogy kebleikben meg vannak érve a szabadságeszmék. *Sőt* azt hitték, miszerint eljött az idő, mellyben az *igazság eszméi* megtestesüljenek ..."[28] (Kiemelés tőlem.) Hasonlóképpen nyilatkozott Petőfi is egy hét múlva, ugyancsak az *Életképek*ben, s még szóhasználata is megegyezik Vasváriéval: „nevemhez egy *eszme* [van] kötve." S akik az eszméért lelkesedtek, tenni is akartak érte: Királyi Pál arról tudósít, hogy április 1-én délután három órára már kitűzték a királyi leirat elégetését, és csak a számukra kedvezőtlen választmányi határozat miatt állottak el tervüktől.[29] Vasvári április 15-i beszéde még ennél is többet árul el: a piros szalagot üldöző polgárok ellen a forradalmi kisebbség a munkásokkal szövetkezett. „Két véres tervet tartottunk fel a legutolsó esetre ..." – az egyiket a zsarnoki céhpolgárság ellen; a másik „maradjon nyilvános titok. Ennek használatát azon esetre tartsuk fel, ha Radetzkynek eszébe jutna Olaszhonból kiűzve ide vándorolni, hogy vérmunkáját folytassa ..." Vasvári szavait aligha lehet másképp érteni, mint hogy megtámadtatás esetén a köztársaság kikiáltására s forradalmi védelmére gondolt, akár a magyar kormány ellenében is. Megerősíti ezt a *Nemzeti Ujság* április 16-i vezércikke, mely szerint az „agitatio s mozgalom ... egész az országgyülés és a ministerium elleni antipathiakig barangolt szét".[30]

Nyáry és a mérsékelt politikusok a tátongó nézetkülönbség ellenére sem mertek nyíltan szembefordulni a köztársaság kisszámú hívével, sőt proklamációban közölték, hogy a piros szint viselni szabad, s a polgárok erőszakoskodásáért Rottenbillert bocsánatkérésre, a tetteseket kártérítésre kötelezték,[31] bár arról nem szól a krónika, hogy a kártérítést bárki meg is kapta volna. A választmányi többség e látszólag meglepő magatartására egyrészt Vasváriék és a céhlegények fenyegető szövetsége ad magyarázatot (Vasvári: „Ezen antidotum egy kissé hatott."), másrészt az, hogy Nyáry, aki a pesti rend és béke őrének szerepében tetszelgett, becsvágyó politikai terveit látta volna veszélyeztetve, ha a főváros véres összecsapások színterévé válik, s ezért nem akarta kenyértörésre vinni a dolgot.

Szakítás nem történt tehát, Petőfiék veresége mégis nyilvánvaló volt. „A forradalomnak vége van" – írta április 1-i naplójegyzetében, s legföljebb azt remélhette, hogy „az első felvonás"-t követi majd egy második. Egyelőre azonban visszavonulás folyt: Bulyovszky még mentegette a piros szalagok viselését a *Nemzeti Ujság*ban, de Bírányi Ákos ugyanott elítélte. A leirat elfogadása ellen nyomtatásban csak Királyi Pál nyilatkozott,[32] a *Marczius Tizenötödike* beletörődött, és csak a gyilkos gúny fegyverével döfött még egy utolsót („Mi megmaradunk tegnapi kijelentésünknél: miszerint a leirat rosz, unalmas és boszantó ..."), aztán kedvező mérleget vont az elért vívmányokról („a jelen országgyülés alatt, egy rövid hó alatt többet haladtunk, mint máskor századok alatt"), majd – mintegy a maga vigasztalására, de a közhangulat megnyugtatására is – ragyogó képet, valóságos polgári utópiát festett a békés fejlődés várható eredményeiről, melyeknek elérését – tette hozzá – a köztársaság meggyorsíthatná:

A régi és korhadt institutiok el fognak dölni. A barbar népek épitvényei sértik a szemet, a midőn mi nyájas és szelid lakokat akarunk látni.

Mi gazdag és fényes városokat akarunk látni — mi azt kivánjuk, hogy az országnak legyen egy

nagy palotája, legyenek nagyszerü intézeteink, a polgárok legyenek vagyonosok, birjanak kényelmes és tiszta házakkal . . .

Nem sok szépet látunk mi abban, ha a virágzó mezőkön fegyveres sokaságok hosszu és fényes sorok állanak; nekünk, vig mezei munkások, vidor dalok, nyájasság, barátság és szerelem kell.

Mi nevetségesnek tartjuk a czifra és aranyos ruhákat, nevetségesnek a hosszu czimeket, károsnak és megvetendőnek ollyan osztályozást, melly a polgárok között megkülönböztetést hoz létre.

. . . . . .

Mi a kiváltságokat a nemzet erkölcsisége ellen elkövetett botrányoknak tartjuk . . .

És midőn mindezekről szólunk, úgy tünnek fel előttünk e hátramaradások, mint a mellyeket az összejövendő nemzeti gyülés tán az első napon meg fogna semmisiteni.

Ha néha a közel jövendőbe tekintünk, azt hisszük álmodunk.[33]

Szép program, Ady „városos Magyarország"-ának előképe; az ábrándvilágból azonban le kellett szállni. A republikánusok veresége fölbátorította a reakciót, s miközben a fővárosi mérsékelt politikusok a piros szín visszaszorításával voltak elfoglalva, a vidéken több helyt már a nemzeti lobogókat kezdték letépdesni. Egy ilyen esettel, mely Szentendrén történt, a megyei választmány március 26-i ülése is foglalkozott, az aggasztó hírek azonban április folyamán megsokasodtak (Pomáz, Tápiószecső, Gyón, Kecskemét), olyannyira, hogy 13-án Vasvári szükségesnek tartotta szót emelni ez ügyben, s indítványozta, hogy „a nép proclamatiók által világositassék föl".[34]

Valószínű, hogy Petőfi ez idő tájt, ebben a hangulatban, ezeknek az eseményeknek a hatására írta *Van-e mostan olyan legény* kezdetű versét.[35] Ahhoz azonban, hogy közlésére elhatározza magát, még sok mindennek kellett történnie.

A fővárosi polgárságnak az a része, mely vad dühvel üldözte a piros szín viselőit, látva, hogy Nyáryék oltalmukba vették őket, új eszközhöz folyamodott politikai megsemmisítésük végett: kijátszotta az antiszemitizmus kártyáját. Nem volt nehéz: a *Budapesti Hiradó* évek óta zsidóellenes propagandát űzött, Pozsonyban már kevéssel március 15-e után antiszemita zavargások törtek ki, s Pesten is súrlódások támadtak, mert a nemzetőrség legtöbb százada nem akart zsidót befogadni soraiba. Áprilisban az antiszemitizmus szítóinak kettős céljuk volt: egyrészt a közvéleményt végképp szembefordítani a pirosjelvényesekkel, kikhez csakugyan sok zsidó tartozott, másrészt megzavarni, félresiklatni a mind hevesebb munkásmozgolódást, mely a gazdag polgárságot közvetlenül, anyagi érdekeiben fenyegette — végül pedig minden zavart, rendbontást a forradalmi ifjúságra fogni.[36] Hogy e ravasz taktikát kik eszelték ki, nem tudhatjuk, de az események menete — s az eredmény — többé-kevésbé összehangolt szándékról, tervről árulkodik.

Az akció nyitányát április 7-ére tehetjük. E napon Forst, a német színház igazgatója ezt a meglepő kérdést szögezte a Pest városi bizottmánynak: döntse el, bemutathatja-e az *Unser Verkehr* című antiszemita darabot; majd hozzátette: hajlandó az előadástól elállni, ha a hitközség kifizeti neki a várható bevétel összegét, négyezer forintot. Forst éppen csőd előtt állt, mégsem valószínű, hogy csupán zsarolni akart, hisz evégett inkább a hitközséggel kellett volna titkos tárgyalást folytatnia; kérdésének nagyon farizeusi színezete van, az adógaras bibliai históriájára emlékeztet. Mert bármit válaszol a bizottmány, kényelmetlen helyzetbe kerül. Ha betiltja az előadást: zsidóbérenc; ha engedélyezi: csúnya jelenetekre számíthat a színházban; s bármelyik esetben: az ügy belekerül a lapokba, ingyen propaganda az antiszemitizmusnak. A kelepce bevált. Rottenbiller, Irányi, Fekete Antal, Tóth Gáspár be akarta

tiltatni a darabot, Nyáry azonban a sajtó- és véleményszabadság nevében ellenezte ezt, s miután jól lehordta az igazgatót, határozat nélkül kidobta.[37] A botrány mindenesetre megvolt, az újságok szellőztették, sőt a minden lében kanál Egressy Gábor másnap a *Marczius Tizenötödikében* arról értekezett, hogy „ha van a zsidók osztályában megróni való, ugy e megrovást gátolni erkölcstelenség, zsarnokság".

Ettől kezdve Pesten többet beszéltek a zsidókról, mint bármi más politikai tárgyról. Ha a céhlegények jogos követeléseikkel álltak elő, könnyű volt azt mondani, zsidóverést akarnak, s könnyű volt a céhlegények egy részét rávenni, hogy fő sérelmüket a zsidó konkurrenciában lássák. A szándékosan összekuszált helyzet első eredménye az lett, hogy a republikánusok magára hagyták a munkásmozgalmat, s az komoly támogatást az értelmiség részéről csak Kecskés (Keczkés) Ede ügyvédtől kapott. Ő fogalmazta meg azt a munkásprogramot, mely a céhek eltörlésén kívül „az ország rendelkezése alatt álló puszták" ingyenes szétosztását is követelte. Meghirdetésére április 17-én került sor, ez a nap azonban már a zűrzavar és az egymást keresztező események napja volt. Csaknem egy időben több gyűlés, tüntetés folyt: Kecskés Ede és a sztrájkoló munkások gyűlésén kívül Glembay Károly mérsékelt munkáscsoportjáé a Múzeum előtt, a városházán „nagyszerü polgári gyülés" antiszemita jelszavakkal, este macskazene több tanácstag lakása előtt.[38]

Most már csak be kellett fejezni az akciót: kiadni egy népszerű jelszót, mely alkalmas arra, hogy a munkásokat Kecskés Ede jakobinus programjától elvonva a forradalom ellenségeinek táborába csalja, s mozgalmukat lejárassa. Egy idő óta már rebesgették, hogy „a házi uri zsarnokság" az elégedetlenség kitörésére vezethet,[39] s április 18-án a *Pesti Hirlap* elkövette azt a meggondolatlanságot, hogy részletes tudósítást közölt a párizsi szegények fellépéséről, mely a háziurakat negyedévi lakbér elengedésére akarta kényszeríteni. Másnap ugyanezzel a jelszóval hívott össze gyűlést három reakciós ügyvéd, Nagy Ferenc, Pajor István és Pazár Lajos, és a nép nehéz anyagi helyzetéért a forradalmat, a fenséges uralkodón és a földesurakon esett sérelmet okolva, a tömeget a zsidók és a háztulajdonosok ellen uszította. Estére már verték a zsidókat s az itt-ott még mutatkozó pirosszalagos ifjakat; bot, kés, balta, számos sebesült. Néhány nappal előbb Vasvári és a pesti ifjúság erélyes közbelépése Budán még meg tudott akadályozni egy hasonló kitörést, április 19-én azonban tehetetlen volt, „csak nézője a dolgoknak", mint a *Marczius Tizenötödike* a következő nap írta, mert „soha olly zavar, annyi félreértés, mint tegnap". Kénytelenek vagyunk arra gondolni, hogy a házbérelengedés demagóg jelszava az ifjúság egy részét is megtévesztette („félreértés"); Pálffy lapjának cikke némiképpen mosakodó jellegű,[40] s ahelyett, hogy az izgatók felelősségre vonását követelné, csak arra figyelmezteti a polgárságot, hogy veszélyes tűzzel játszik, mert „a tömeg, melly ma a zsidók kiüzetése ürügyét felvéve, a vagyon ellen emelkedett fel, nem nagyon hajlandó azt megkülönböztetni, hogy ezen vagyon birtokosa meg van e keresztelve vagy nincs." Ezek után mi sem volt könnyebb, mint szóbeli propagandával az egész gyalázatot az ifjúság, a márciusi párt nyakába varrni.

Ismerjük a három uszító ügyvéd nevét,[41] az értelmi szerzőket mégis inkább a vagyonát féltő polgárság soraiban vagy tán még magasabb körökben kell gyanítanunk.[42] A *Nemzeti Ujság* április 16-i vezércikkének szerzője elárulja, hogy a polgárok közül, kik a március 31—április 1-i „izgatások"-at „communisticus akarások"-nak tartották, sokan fölkeresték, s arra szólították fel, „miszerint a kedélyek csillapítására

csekély körünktől kitelhetőleg hatni mi is törekednénk". Nem állíthatom, hogy ez a társaság főzte ki az antiszemita hecc taktikáját, de mindenesetre jó csillapítószernek bizonyult: a kormány április 20-án korlátozta a gyülekezési szabadságot, s mivel a reakció immár célhoz ért, a rendelet a forradalmi törekvéseket sújtotta. Erre már felocsúdott Egressy Gábor: a *Marczius Tizenötödike* április 22-i számában sajnálkozik „a népgyülések dicső jogának" megnyírbálásán, elítéli a zsidóverést, s tettesnek „a bukott rendszer"-t jelenti ki. Ugyanezen a napon közölte a *Pesti Hirlap* Kazinczy Gábor vezércikkét; ez is a konzervatív tábor, a vagyonosok sötét mesterkedéseire célozgat,[43] de a *Marczius Tizenötödike* pártján veri el a port.[44]

A republikánus pártot egymás után érték a csapások. Az egyenlőségi században, mely a radikális ifjúság egyetlen szervezeti kerete volt vagy lehetett volna, egyenetlenség támadt, vezetője, Fekete Antal lemondott: jó alkalom a kormánynak, hogy Nyáry Pált nevezze ki a pirosszalagosok parancsnokává; a gyanúsító híresztelések miatt, melyek a zsidóverés ódiumát az ifjúságra hárították, felhívást kellett kiadni, hogy aki az egyenlőségi század valamely tagjának büntetendő cselekedetéről tud, jelentse Táncsicsnál vagy Magyar Mihálynál.[45] A *Marczius Tizenötödike* politizálása kapkodóvá, ingadozóvá lett. Pálffy csellel élt: párizsi lapból vett át cikkeket, melyek Magyarországnak a köztársasági államformát ajánlották;[46] többet ért volna, ha a jobbágyok és a munkásság követeléseit karolja fel. A látóhatár mindenfelől beborult: Angliában a chartista mozgalmat elfojtották, Franciaországban a jobboldal mind inkább tért nyert, itthon az ellenforradalom fegyverfogásra bujtogatott. Rémhírek, pletykák, hírlapi csatározások közben következett el május 10-e: a macskazene Lederer altábornagy ellen a honvédelem akadályozása miatt, a katonaság vérengzése a tüntető fiatalok között, másnap a *Marczius Tizenötödike* cikke, mely a kormány lemondását követelte, harmadnap Petőfi kijelentése, hogy a kutyáját sem bízná a minisztériumra, mely az ország védelmét elhanyagolja, s tűri, hogy az ifjúságot a fővárosban halomra öljék.[47] Azonnali kemény visszatorlás következett: olyan bősz vihara a felzúdulásnak Pálffy és lapja, Petőfi és a márciusi párt ellen, aminőt még nem tapasztalt ez az ország, a *Marczius Tizenötödike* példányait sok helyt elégették, s nem volt rágalom, mocskos szó, mely hitelre ne talált volna. S az események gyorsan peregtek a kifejlet felé. Május 13-án Bécsben felkelés tört ki, a király elmenekült, Pesten néhány köztársasági hang hallatszott, de Batthyány kormánya most már nem tűrt ellenvéleményt: az uralkodót ünnepélyes nyilatkozatban Budára hívta, a *Marczius Tizenötödike* május 19-i számát, mely István nádor királlyá kiáltásának álhírét röppentette föl, elkoboztatta, s a szerkesztő ellen sajtópert indított. Az ifjak számára, kiknek egyszerre kellett tudomásul venniük, hogy az ország elfordult tőlük, s a kormány sem kíméletes, ráadásul a határokon a veszély immár komoly, nem maradt más hátra, mint a teljes visszavonulás.

Három cikk alkotja e keserves útszakasz jelzőköveit: Pálffyéké május 20-án, Jókaié az *Életképek*ben május 21-én, Vasvárié ugyanott június 4-én; három cikk és egy negyedik.

A *Marczius Tizenötödike* beismeréssel kezdi: „lehetlen ignorálnunk, sok helyütt ellenszenvvel kell találkoznunk." „Álhirek, hóbortos gyanusitások" terjesztőire panaszkodik, „leginkább pedig egy némelly régibb magyar lap nyomoru insinuatiói"-ra. Érezni Pálffy zavarát: a *Budapesti Hiradó* cikkét, mely robespierre-istának nevezte, tagadólag utasítja vissza, mintha nem is ő tette volna közzé néhány hete

Robespierre deklarációját az emberi jogokról.[48] A nap fő kérdése: jöjjön-e Budára a király; nem lehet kitérni az állásfoglalás elől: „Mi teljes meggyőződésünkből hisszük, miszerint azzal, hogy a király közzénk eljőjjön, országunk és nemzetiségünk fenmaradása olly szoros összeköttetésben van, hogy minket egyedül csak ez menthet meg az elveszéstől. . . . A magyar nép előtt tisztább és népszerübb eszme a királynál nincsen. . . . Most tehát jelszavunk legyen – a Nemzeti Gyülés, s királyunk köztünk maradása." Pálffy eddig ahhoz volt szokva, hogy gúnyoljon, most őt gúnyolják: „A Martius [sic!] 15dike majus 20diki számában szepegni kezdett . . . boldog isten! mi lelte az ifju Martiust, hogy egyszerre illy higgadt lett?"[49]

Jókai szintén az ellenséges hangulatról ír bevezetőül. Látszik, hogy a rágalmak sara megtapadt; az ifjúságot, Jókai úgy érzi, mentegetni kell: „Ki a zsidó-bujtogatásnál verekedett, . . . ki a háziurakat késsel, vagy kanóczczal fenyegette, az nem a forradalmi fiatalság volt." Aztán a megdöbbenés szavai, a dermesztő tapasztalat: „Mi magunkat igen hosszú ideig csaltuk. Azt hittük: hogy népünk van. Pedig nincs." A polgárság: „a nemességet szereti előjogaitól megfosztva látni, de saját előjogait a néppel megosztani nem." A paraszt: „A nemzeti színeket nem érti . . . Értünk fegyvert nem fog, szavainkban nem bízik, terveinkben nem segít." A nemesség: „el van keserülve." Jókai elemzése találó; de milyen következtetést von le belőle? „Minek bántjuk mi annyira a táblabírákat, a volt nemességet? . . . Mindenét odadta. . . . S mi ez áldozatért gúnyolni fogjuk-e őt? Akkor fogjuk-e arczul verni, midőn koszorút érdemel?" Jókai tehát már ekkor elkezdte a visszasimulást osztálya, a birtokosok politikájához, s a koszorúk előlegeként a forradalmi ifjúság skalpját nyújtja át: „Azok, kik a budai macskazenén voltak, nem lehettek közüle valók, mert futottak." Ez a tegnapi társak nyílt megtagadása, s mert ugyanilyen szavakkal hárította el az antiszemitizmus vádját, voltaképpen szemérmetlen egyenlőségjel a zsidóverők s a Lederer ellen tüntetők között. Ez több, mint amit az eszélyesség megkövetelt, ez már rendezett visszavonulásnak sem nevezhető.[50]

Vasvári első mondata pontosan megismétli Pálffy és Jókai diagnózisát: „Hazánk több vidékein keserű kifakadások történnek a pesti fiatalság ellen." Most keményebb politikus szól, mint Jókai; nemcsak elutasítja a rágalmazók vádját, vissza is dobja, a tettesekre: „találkoztak olly sötét lelküek, kik a zajgó néphullámokat szentségtelen czélokra használták fel . . . ez a marcziusiak tiszta lelkületét nem homályosítja meg." A kudarcot s okát azonban Vasvárinak is el kell ismernie: „A középponti ifjúság egyetlenegy hibát követett el. Tovább akart menni a tények mezején, mint mennyire nemzetünk el volt készülve." Politikában ez főbenjáró hiba, és Vasvári keserűen kimondja a szót, kéthónapi politizálása felett az ítéletet: „Igy szakadt el egymástól a pesti ifjúság és a nemzet." S most már új programra van szükség, mert „a vészharang megkondult". Vasvári nem törleszkedik a nemességhez, mint Jókai, de a „külellenség" fenyegetése közben ő sem mondhat mást: „*nemzetegység*". „Megosztatlan ridegséggel kell állnunk, mint a sziklaszál." Rend kell! – „ezt kiáltja Kossuth, ezt kivánják a veszély nehéz perczei, ezt ohajtja a polgárság, ezt követeli a vidék." Rend lesz; „mi borzasztóan nyugodtak vagyunk!" Ridegség, borzasztó nyugalom: vulkánra kérgesedő jég; a stílművész szavai tanúskodnak Vasvári lelki tusájáról.[51]

Ritkán mutat fel a történelem oly szakasztott hasonlóságot, mint aminőt a márciusi párt politikája és sorsa és Blanqui pártjáé. Dátumok, körülmények, egy-egy

lépés lehetnek mások, helyzetük azonos. Itt is, ott is: egy párt, keblében a szabadság, sőt igazság megérett eszméivel; itt is, ott is: egy nép, melyet az elnyomás tudatlanságban tartott, s ezért nem siet az eszmékhez csatlakozni; itt is, ott is: egy kormány, mely erélytelenül védelmezi a haza (Franciaországban a köztársaság, nálunk a nemzeti függetlenség) ügyét, mégsem lehet megbuktatására törni, mert a tettleges összecsapás a haza bukását idézhetné elő. Kiszorítva a hatalomból vagy a közelébe sem bocsáttatva, céltáblájaként a kormány rendszabályainak és sötét manővereknek, látva árulást, látva remegést és sápadt arcokat, a jogos elkeseredést mégis visszatartani és a baloldali ellenzék kényszerű szerepében, eszközöktől megfosztva a nagyobb részt vállalni a harcból a veszély ellen, mely a kormányt jobbról fenyegeti: íme Blanqui és a márciusiak helyzetének rettentő dialektikája; folyvást készülni a forradalom második felvonására, a végső lépés előtt mégis megállni mindannyiszor: íme a „borzasztó nyugalom" állapota; a szót Blanqui, maga is stílművész, ugyancsak leírhatta volna. Nem én — a kortársak ismerték föl a hasonlóságot; s fordították le a rágalom nyelvére, mert természetesen a két párt ellen alkalmazott módszer is ugyanaz volt: a rágalomé. 1848. március 31-én a *Revue rétrospective* arcátlan hamisítványt tett közzé, Blanqui rendőrségi vallomásainak koholt szövegét; nálunk is kéjjel terjesztették,[52] s ahogy Blanquiból besúgó, úgy lett Petőfiből muszka spion. Bizonyos párizsi lapok egyre Blanqui és a forradalmi klubok kiagyalt puccskísérleteiről fecsegtek; a hazai sajtó továbbadta az álhírt,[53] s a *Marczius Tizenötödike* kormányellenes fellépése után nem késett a vád: „tán Blanqui szerepét akarák játszani".[54] Végül május 15-én elkeseredett tüntetők s ravasz provokátorok Blanquit akarata ellenére felkelési kísérletbe sodorták, s aztán persze a köztársaság ellenségének kiáltották ki; mire nálunk is ez lett a recept: „Frankhonban egy Blanqui, Magyarhonban egy bizonyos Pálfi Albert álla elő: az február 24-dikének, ez martius 15-dikének contrarevolutionariusa."[55]

A márciusi párt kudarcának terhét, az ellene irányzott csapások súlyát leginkább Petőfi szenvedte meg. Ellenfelei, láthatóan, nemcsak politikáját támadni, hanem személyét sérteni is kívánták. „Sz.-Fejérvár számos polgárai" például e szavakkal gúnyolódtak „a lázító Petőfi et comp." szerintük önző tervein: „a ki még káplárnak sem volt jó, abból lenne ám még csak az igazi minister!" Petőfinek, aki épp a minap tette közzé naplóját s benne ezeket a sorokat: „a zsebem jó formán üres, de még sem ollyan üres, hogy bármi nemü hivatalt fölvállaljak", kétszeresen kellett éreznie a gyanúsítás méltatlanságát, mely a kormány elleni indulatok okául a kielégületlen hiúságot és haszonlesést jelölte meg, mivelhogy az ifjúság „az uj ministeriumnál fényes hivatalt nem nyert". Kétszeresen kellett éreznie a szavak csípését, amikor a gyalázkodások épp az ő költeményeinek egy-egy kifejezését fordították ellene: „Ti *szájhősök*, azt hiszitek ti szereztétek nemzetünk számára a szabadságot?... *Gyávák!* hogyan mertek illyes valamit álmodni?"[56] (Kiemelés tőlem.)

A legfájdalmasabb Petőfi számára minden bizonnyal az volt, hogy e vesszőfutásban a csapásokat nem egyszer baráti kéztől kapta.[57] Amikor *A királyokhoz* című versét fűzfapoéták ellenverseinek krähwinkeli kórusa fogadta, könnyű volt a sértést, naplója zárópasszusában, a gúny egy-két ecetes szavával lefricskáznia magáról. De az már fájt, hogy a támadássorozatot a márciusi párt ellen a *Pesti Hirlap*ban épp Kazinczy Gábor április 22-i cikke indította meg: „Ideje, hogy a láz crisise... lejárjon." — ez volna a férfi, kinek néhány hónapja „miljók nevében" mondta el „a

köszönet, a hála szavait"? legalább ne nevezte volna hős pályatársnak, lelke rokonának. Fájt, ami április 1-én történt: mert ha mást tenni nem lehetett is, mint nyugalomba helyezni a piros szalagokat, mért éppen Emődi siet annyira letépni őket, miért éppen ő lamartine-kodik oly buzgón, akiről nemrég írásban adta, kilencedik úti levelében, hogy a barátja s „olly erős jellem, a millyen e gyönge korban kevés van"? A *Marczius Tizenötödike* április 2-i cikke is felért egy suhintással: „hangosan és háromszorosan" üdvözölte a választójogi törvényt; ilyen hamar elfeledi Pálffy, hogy néhány napja még ő idézte Petőfi elégedetlen és fenyegető szavait,[58] ugyanerről a törvényről: „Tiszteljed a jogegyenlőséget, hogy *hosszu életü* lehess e földön."? Jókai az *Életképek* április 9-i számában Martinovicsékról elmélkedvén így védelmezte a köztársasági propagandát: „... bárki irhat a respublicák czélszerűségéről, alkotmányreformról, a nélkül: hogy az által törvényes fejedelmét megsértse. Az ember lehet igen jó polgár, igen hűséges jobbágy s e mellett imádhatja az Icaria eszméit. A philosophia olly privát passio, mellynek gyakorlatától senki sem tilthatja el az embert, s nem is szabad eltiltania, mind addig, míg az elmélet terén marad." Szép kis védelem; Petőfi magára vehette: világnézete eszerint „privát passio", ő maga „hűséges jobbágy", szórakozhatik ábrándjaival, de ha nem marad „az elmélet terén"...? A napló április 19-i bejegyzése Jókainak is válaszol: „Republicanus vagyok lelkestül testestül, ... az leszek végső lehelletemig."

Barátainak alkalmazkodó taktikai lépései láttán, melyeket a költő heves vérmérséklete esetenként akár elvtagadásnak is minősíthetett, Petőfi el kellett gondolkozzék azon, hogy előbb-utóbb számára is eljöhet a kényszerű és bevallott visszakozás ideje. Egyelőre azonban megmakacsolta magát, legfeljebb hallgatást parancsolt magára. Az április 5-i népgyűlésen például. Féltek attól, amit mondhatott volna, s Rottenbiller „elnöki jogánál fogva" be akarta rekeszteni a gyűlést. „A nép azonban... Petőfit kivánta hallani"; szólt is, de csak néhány keserű szót a forradalmi tömeg folytonos nyugtatói, csöndesítői ellen, aztán elszavalta *Készülj, hazám!* című költeményét. „Én valójában nem tudom, mit mondjak..." – idézi a rövid felszólalásból Bulyovszky; valójában nagyon is jól tudta Petőfi, mit kívánt volna mondani, de inkább hallgatott.[59] Feltűnő, hogy hallgatott a sajtóban is: március – április – májusban egyetlen politikai cikket sem közölt; talán nem is azért, mert a publicisztikát nem tartotta hivatásának, hisz később olykor élt e műfaj eszközével; talán inkább azért, mert kerülni akarta a taktikázás kényszerűségeit, melyekkel a rendszeres hírlapírói tevékenység jár, s még arról is lemondott, hogy naplója egy-egy darabját (voltaképpen politikai cikkeit) újságokban megjelentesse, és csak május 1-én, füzetben adta ki őket, bár hatásuk addigra vesztett erejéből.[60]

Petőfi vagy önként hallgatott a sajtóban, vagy hallgatnia kellett. A forradalom kitörésétől május végéig a következő versei láttak napvilágot: *Beaurepaire; 15-dik március, 1848; A szabadsághoz; Bordal; Megint beszélünk s csak beszélünk...; Feleségem és kardom; A tavaszhoz; Feleségek felesége; A hold elégiája; Rákóczi; A király esküje; A magyarok istene* – valamennyi az *Életképek*ben, s külön röplapon *A királyokhoz.* Nem jelentek meg viszont ez időtt keletkezett politikai versei közül a következők: *Készülj, hazám!; A konzervativok; Már minékünk ellenségünk...; Mit nem beszél az a német...; Fekete-piros dal; Miért kísérsz...* – csupa olyan költemény, melyben Petőfi radikalizmusa szólalt meg, az idegen uralkodóház vagy a hibásnak ítélt magyar politika ellenében. Nem jelentek meg, noha Petőfi maga

mondta 1848 nyarán: „Én, ha verset irok, nem irom a magam mulatságára, hanem irom azért, hogy kiadjam . . .” – és még csak arra sem lehet gondolni, hogy tán anyagtorlódás miatt maradtak ki az *Életképek*ből, hiszen Petőfi egy régi művét, 1847 októberéből, volt kénytelen elővenni, hogy legyen mit tennie a május 7-i számba *(A hold elégiája)*, május 21-én pedig verse nélkül jelent meg a lap. Hat költemény az asztalfiókba zárva két hónap alatt; amíg a cenzúra, az igazi, működött, sosem csinált ekkor irtást Petőfi írásaiban.

Van-e mostan olyan legény kezdetű verse persze közölhető volt, de ezt meg ő nem akarta közölni. Ha kiadja a kezéből, kevéssel az április 1-i események után, bárki azt mondhatta volna: lám, Petőfi is elismeri már, hogy kár volt a piros színnel handabandáznia . . . S a költő, a politikus egyelőre hallani sem akar arról, hogy ezt mondhassák róla; inkább megírja, májusban, a *Fekete-piros dalt*:

Hagyjátok el azt a piros-fehér-zöld színt,
Lejárt az ideje!
Más szín illeti most a magyar nemzetet:
Piros és fekete.
Fessük zászlainkat fekete-pirosra,
Mert gyász és vér lesz a magyar nemzet sorsa.

Bármennyire csupán költői képesbeszéd ez, nem pedig gyakorlati javaslat a nemzeti színek megváltoztatására,[61] mégis csak makacs és kihívó fogalmazás: benne van, hogy Petőfi nem tágít áprilisi politikájától s jelvényeitől.

Nem tágít: nyilván százszor eltökélte magában, és tán százszor is kijelentette tanúk előtt. Végül azonban eljött a nap, amikor engednie kellett.

Csupán az, hogy a május 12-i népgyűlés után a támadások pergőtüzébe került, s már-már fejvadászat célpontjának érezhette magát, aligha volt elegendő, hogy Petőfit visszavonulásra kényszerítse. Ehhez az kellett, hogy a politikai magára-maradottság, melyet *Az elhagyott zászló* írásakor már megtapasztalt, a teljes magárahagyottság érzete hurokként reáfonódjék, s gúzsba kötve kiszolgáltassa ellenségeinek. Kiszolgáltatott, az volt csakugyan: május 15-én „egy somogyi polgártárs”, alkalmasint Perczel Mór rendőrfőnök embere, a Pillwaxban lehazaárulózta Petőfit s Pálffyt, megbüntetésüket követelte, „elhatározott helyeslése mellett a többségnek”. A Pillwaxban! Szerencse, hogy Petőfi nem volt jelen, különben pofon, párbaj, puskini halál következhetett volna. S ez még nem minden. Egymás után olvashatta a *Marczius Tizenötödike* visszalépő cikkeit, olvashatta Jókaiét, tudhatott Vasváriéról. Megbeszélték egymás közt a követendő taktikát? Szónak kellett esnie, ha egyszer pártnak nevezték magukat, s talán kapacitálták is Petőfit; jóváhagyását aligha nyerhették el. Hogyan hagyhatta volna jóvá Pálffy május 20-i cikkét, mely pontosan az ellenkezőjét mondta annak, mint amit ő a *Készülj, hazám!* ingerült szatírájában? Hogyan hagyhatta volna jóvá a hízelgést, mellyel Jókai a táblabíráknak udvarolt? Petőfi útja legközelebbi barátaiétól is elkanyarodik; már mindenki megírta a maga töredelmét, ő még vár.

Május 27-éig. Ezen a napon a *Marczius Tizenötödike* vezércikke ismét az ellenséges közhangulatról szól, a rémhírekről: „Hogy vannak franczia emissariusok, kik egynémelly emberekkel szövetkezve éjjel fekete köpenybe burkozva és álarcz alatt bejárják a kocsmákat, s vérengző doctrinákra catekisálják a proletariusokat.” Ez Pálffy akasztófahumora; írni tud. De van itt egyéb is, sokkal szomorúbb; rémhír, melynek

átkozott vetése csakugyan kikelt: „Hogy a republicanusok és a zsidókergetők között titkos szövetség van, hogy ezek összeesküdtek, s összeegyeztek egymás kölcsönös gyámolitására." És van szepegés: „Némellyek azt gondolják, hogy itt folytonos revolutió van." Pálffy szerint nincs. A második felvonás tehát elmarad? — S a vezércikket egy másik követi: a *Marczius Tizenötödike* állásfoglalása, Csernátoni cikke a párizsi május 15-éről. „Párizsban gyalázatos dolgok történtek, s e gyalázatosságok ép azok vezérlete, irányadása alatt intéztettek el, kik magukat a nemzeti szabadság, Francziaország jólléte, s népe boldogsága apostolaiként álliták fel. Mi — megvalljuk — ezen emberekben mind eddig magunk is hittünk... Ezen emberek Louis Blanc, Albert és Barbès képviselők, a munka organisatiojának championjai." Csernátoni óvatos: május 15-e főszereplőjének, Blanquinak nevét le sem meri írni; úgyis eleget hánytorgatja a jobboldali sajtó, hogy a márciusi párt Blanquiéhoz hasonló sötét tervet forral. „Mi a munkarendezés kérdésének megoldását nem tartjuk ábrándnak, bár felőle ép olly kevéssé vagyunk magunkkal tisztában, mint az eszme megpenditői. Mi az inditványt, kisérletet, nagyszerünek és nem impracticabilis tulzásnak tekintjük, s ezért becsülésünk a fennebb emlitettek iránt őszinte volt, mint ollyak iránt, kik egy nagy gondolat megtestesitésében élnek és fáradoznak, távol minden alacsony czéloktól, menten minden salakos utógondolattól. Így képzeltük mi őket, és — csalódtunk. Az eszme melletti harcz csak eszköz volt magoknak a nagy munkás osztály rokonszenvét megnyerni, a munkarendezés kérdése melletti lelkesültség csak szinlett volt, hogy a vagyontalan dolgos népben, magoknak egy roppant phisicai erőt biztositsanak mellynek segélyével — data occasione — kezeikbe a hatalom gyeplőit ragadhassák, és magok lehessenek elnyomói a népnek..." Csernátoni pontosan azzal vádolja Blanquiékat, amivel a hazai reakció Petőfit s társait: önző hatalomvággyal. „Egy magasztos ügy leple alá buvtak, hogy annál biztosabban felcsuszhassanak a hatalom irigyelt polczára. Szégyen és gyalázat.... Franczia országnak nincs szüksége véres forradalomra, de van szüksége békére és rendre..." Petőfi már hányingert kap a folytonos „béke" és „rend" szavaktól; 1849. március 15-én kelt históriai jegyzetében, a forradalom első napjára emlékezve, undorral fogja írni: „Nyári és Klauzál táblabiráskodtak, a rend a rend! volt minden második szavok." Most pedig, lám, a *Marczius Tizenötödike* is táblabiráskodik, a „rend"-et szajkózza, hiába viseli homlokán a „Nem kell táblabíró politika" jelszót.

Petőfi csak a legnagyobb megdöbbenéssel olvashatta a *Marczius Tizenötödike* május 27-i számát. A párizsi eseményekről már néhány nappal előbb tájékozódhatott a lapokból,[62] s bár ezek csak a francia kormány rosszindulatú jelentéseit közölték, Petőfinek módjában állt valóságosabb képet formálnia arról, ami történt. Tudta, hogy a május 15-i tüntetők feje fölött a „szent jel", a piros zászló lobogott; tudta, hogy a forradalmi kísérletben a *Société des Droits de l'Homme et du Citoyen* nevű társaság is részt vett, ugyanaz, amelynek elődje a Saint-Merry utca barikádjain elvérzett. És mit tett Blanqui? A tömegtől szólásra kényszerítve, a roueni vérengzésről[63] és a kormány ellen beszélt, s most a francia Munkács, a vincennes-i várbörtön foglya. S mit tett ő, Petőfi? A budai vérengzésről és a kormány ellen beszélt, s „áll még Munkács, áll az akasztófa"... A hasonlóság oly szembeszökő, hogy figyelmét aligha kerülhette el, a *Marczius Tizenötödiké*ből pedig meg kellett értenie, hogy ha tovább is kitart forradalmi álláspontja mellett, legközelebbi barátai támogatására

sem számíthat. Pálffy politizálása nyugtalanító jeleket mutatott: az igaz, hogy nem könnyen adta meg magát, sajtóperével bátran szembenézett, s mint a menekülő párthus, egy-egy cikkével vitézül visszanyilazott ellenfeleire; de épp a lényeges dolgokban engedményeket tett. Május 13-án Bécsben megkezdődött a forradalom második felvonása; s mit mond Pálffy? „A bécsi történteket senki sem érti." Gúnyolódik azon, hogy a fölkelés a felsőház eltörlésének jelszavával tört ki, pánszláv elemek s a megbukott reakció aknamunkájának tulajdonítja a mozgalmat. S már megint az ilyen émelyítő mondatok: „Bécs gazdagsága, jólléte és dicsősége tökéletesen egybe van forrva avval, hogy a császár ott lakjék." Ez a *Marczius Tizenötödike* május 26-i számában állt; másnap Pálffyék megtagadják a bécsi forradalom után a párizsit is.

Petőfi egyedül maradt.[64] Vajon eszébe jutottak-e a szavak, melyeket a *Tigris és hiéná*ban a száműzött Saullal mondatott a hazáról: „Kiokádott magából . . ."

Nem, most még nem gondolhatott erre, most még úgy tudta, van számára egy utolsó esély: a föllebbezés a néphez. Tegnapelőtt, május 25-én írta Bankós Károlynak: „Szándékom követté lenni . . ." Egy ponton lényeges különbség mutatkozik Petőfi és Blanqui politikája között. A tapasztalt francia forradalmárnak nem voltak illúziói népe érettségéről: eszében tartva Vendée emlékezetét, a forradalom kezdetétől minden erejével azon működött, hogy a választásokra mennél később kerüljön sor, oly időben, amikor Franciaországot már áthatotta a republikánus propaganda. Petőfi és a márciusi párt gyermekien bízott a népben: sürgette a választásokat. De bármennyire bízott is Petőfi a népben, azt tudnia kellett, hogy magára hagyatva, mindenkitől elszigetelődve nem indulhat neki a választási küzdelemnek, tudnia kellett, hogy ha nem akar teljesen leszorulni a politika porondjáról, vissza kell zárkóznia legalább barátai soraihoz, posszibilissá kell válnia, s Pálffy, Jókai és Vasvári után neki is meg kell írnia töredelmét, azt, amit elvárnak tőle. Nem volt más lehetősége, megírta május 27-i cikkét s benne ezt a mondatot: „. . . a monarchiának van még jövendője nálunk, sőt mostanában elkerülhetlen szükségünk van rá . . ." Miközben ezt írta, a bécsi barikádokon piros zászlót emelt a munkások keze.[65]

Valami iszonyú hamuízt érezhetett leírt szavai láttán. Úgy gondolom, ekkor írta *Miért kísérsz* kezdetű májusi versét, vagy ha már megvolt, most ízlelgette getsemánei sorait: „Kérlek, fordítsd el tőlem képedet Csak egy időre, hazaszeretet! Oh hadd feledjem, hogy polgár vagyok!"

S még várta utolsó kortyával a keserű pohár. — Havas Adolf óta jogos föltevés, hogy a május 27-i cikket Petőfi először a *Pesti Hirlap*nak küldte el, és csak miután Kemény Zsigmond megtagadta közlését, jelent meg az *Életképek*ben.

A *Pesti Hirlap* május 16-a óta kormánylapnak hirdette magát; miért ott akarta közzé tenni Petőfi a cikket? Kemény Zsigmond és Csengery lapja szemben állt a márciusi párttal; április 22-én Kazinczy Gábor itt adta meg a jelet az általános sajtótámadásra, májusban a szerkesztők éles és sértő polémiát folytattak a *Marczius Tizenötödike* ellen. „Ideje lelepleznünk ezen veszélyes irányt . . ." — így szólt az egyik cikk, május 18-án; a márciusiak politikáját „zugpoliticá"-nak, cinikusnak, erkölcstelennek mondotta, gúnyolódott, hogy követők s tömeg hiányában még a párt nevezetet sem érdemlik meg, és midőn „a közvéleményre hivatkoznak, ugy vannak vele, mint azon három szabólegény, kik magokat az angol népnek tartván, annak nevében járultak a parlament elé". E fullánkos mondat alkalmasint arra is céloz, hogy Petőfi május 12-én, Táncsics, Pálffy, Degré, Glembay és Dobsa társaságában,

küldöttségben járt a minisztérumnál, hogy megtorlást követeljen a budai vérengzésért. Mi vihette rá a három szabólegények egyikét, Petőfit, hogy éppen a csúfondároskodó *Pesti Hirlap*nak küldje el cikkét? Május 20-án a *Pesti Hirlap* ekként folytatta: „Kikkel van nekünk bajunk? Mindenekelőtt saját pártunk uszályával . . .” Figyelemre méltó fogalmazás: miközben az ellenforradalom mindenütt szarvat növeszt, és Jellasics a nyílt lázadás útján jár, a cikkíró Petőfiék viselkedésében látja a főveszélyt („mindenekelőtt”); pártnak persze most sem ismeri el őket („saját pártunk uszálya”). Ezután várhatná az olvasó a szokásos párhuzamot a *Marczius Tizenötödike* és Blanqui között, de olyan finom, művelt újság, mint a *Pesti Hirlap*, ilyet nem tesz, ezt hagyja a *Budapesti Hiradó*nak; Csengeryék beérik azzal, hogy az ifjak politikáját a reakciós Girardinéhoz hasonlítják, „azzal a különbséggel, hogy Girardin tudta, mit cselekszik, midőn tulzónál tulzóbb követelésekkel lépett föl, a mi feleink pedig . . . nem tudják, mit cselekszenek . . .” Ilyen hangnemben folyik tovább a kioktatás; és Petőfi ebben a lapban akarta közreadni cikkét. A *Pesti Hirlap* szerkesztői igazán nem restellték a fáradságot: csatasorba hívtak olyan fő tekintélyt is, mint Vörösmarty. A május 20-i és 21-i számban jelent meg *Az átalakulás napjai* című írása. Szép cikk, okosan, a nagy költőhöz méltón beszéli el március 15-e előzményeit, a forradalom okait, vívmányait, elismeri az ifjak s Petőfi érdemét. De: amint fejtegetéseiben oda érkezett, hogy „a királyi szó szentsége a független magyar kormány megerősitésével” visszaállíttatott,[66] ezt a kategorikus kijelentést teszi: „A nemzet e ponton állapodott meg.” A nemzet megállapodott, s a feladat most már: „Bátran, elszántan, mindenre készen [követelni] a mihez jogunk van, ügyeink kezelésének teljes függetlenségét; de épen olly határozottan visszautasitani minden ábrándot, melly megállapitott helyzetünk határain tuljár.” Az egész cikk ezért az egy mondatért íródott: hogy értsen belőle, akinek szól. Petőfinek értenie kellett; és mégis ehhez a laphoz küldte cikkét.

Ugyan miért? Semmi sem tudunk, minden elképzelhető, s ezért minden kérdést föl kell vetni. Az *Életképek* hetenként jelent meg, s Petőfi gyorsabban akarta nyomtatásban látni írását? A *Marczius Tizenötödikét* ez időtt inkább égették, mint olvasták, s Petőfi attól tartott, cikke nem jutna benne elegendő nyilvánossághoz? Összeszólalkozott Pálffyval, Jókaival, esetleg épp a visszavonulási taktikán, s haragjában fordult csak azért is a kormánylaphoz: egy kis duk-duk affér? Vörösmarty, az atyai barát járt nála közvetítőként, s beszélte rá? Önmarcangoló dühvel fokozni akarta kiszolgáltatottsága keserűségét: ugyanoda folyamodni, ahol napról napra oly sértőn bántak vele tegnapi barátai; ha már hajolni kell, hát hajolni tüntetőleg mélyen a caudiumi iga alatt? Semmit sem tudhatunk.

Elküldte a cikket a *Pesti Hirlap*hoz, vissza is kapta Kemény Zsigmond elutasító soraival: túl erős, veszélyes a hazára. Nem volt mit tenni: csatolta cikkéhez két versét *(Van-e mostan olyan legény . . ., Föltámadott a tenger . . .)*, s a három írás együtt jelent meg az *Életképek*ben június 11-én.

A cikk a folyóirat élére került, ugyanoda, ahová három héttel, illetőleg egy héttel előbb Jókaié, Vasvárié. Első pillantásra látni lehetett, hogy nem az *Életképek*, hanem hírlap számára készült: cím helyett ez a ritkított betűs sor vezette be: P e s t, m á j u s 2 7. 1 8 4 8 — a korabeli napisajtó szokása szerint; az *Életképek*ben, nagyobb közlemények esetén, szabály volt a cím. (Jókai: *Congrev-rakéták;* Vasvári: *A marcziusi ifjuság).* Petőfi nem alkalmazkodott a szabályhoz; talán akarta, hogy lássák:

eredetileg politikai lap számára készült az írás. Politikai jellegét hangsúlyozza a műfaji megjelölés is, mely a borítólapon a tartalom-rovatban áll: *Petőfi nyilatkozata.*[67] Egy politikus nyilatkozata.

Érezni benne a hajszolt vad lihegését, bár azt, hogy milyen keserves volt megírására rászánnia magát, nem árulja el. Amint Petőfi a kéziratpapír előtt ült, már fölényben volt: a nyelv ura, a szuverén költő. Itt nincs szepegés, nincs hízelkedés, alkalmazkodás is alig; a nyilatkozat hangja konok, nemegyszer fenyegető. De ne tévesszen meg bennünket ez a hang: a nyilatkozat mégiscsak kényszerülte írás, az egyetlen, melyet Petőfi nem önszántából írt, olyan ember írása, aki miatt, aki ellen Batthyány a minap statáriumot akart elrendelni.[68] A szöveg minduntalan fölforr az indulatok és a versek hőfokára, de aztán kénytelen a politika formuláiba merevülni: izzó vas, mely jeges vízzel érintkezik, innét kyklopsi sistergése.

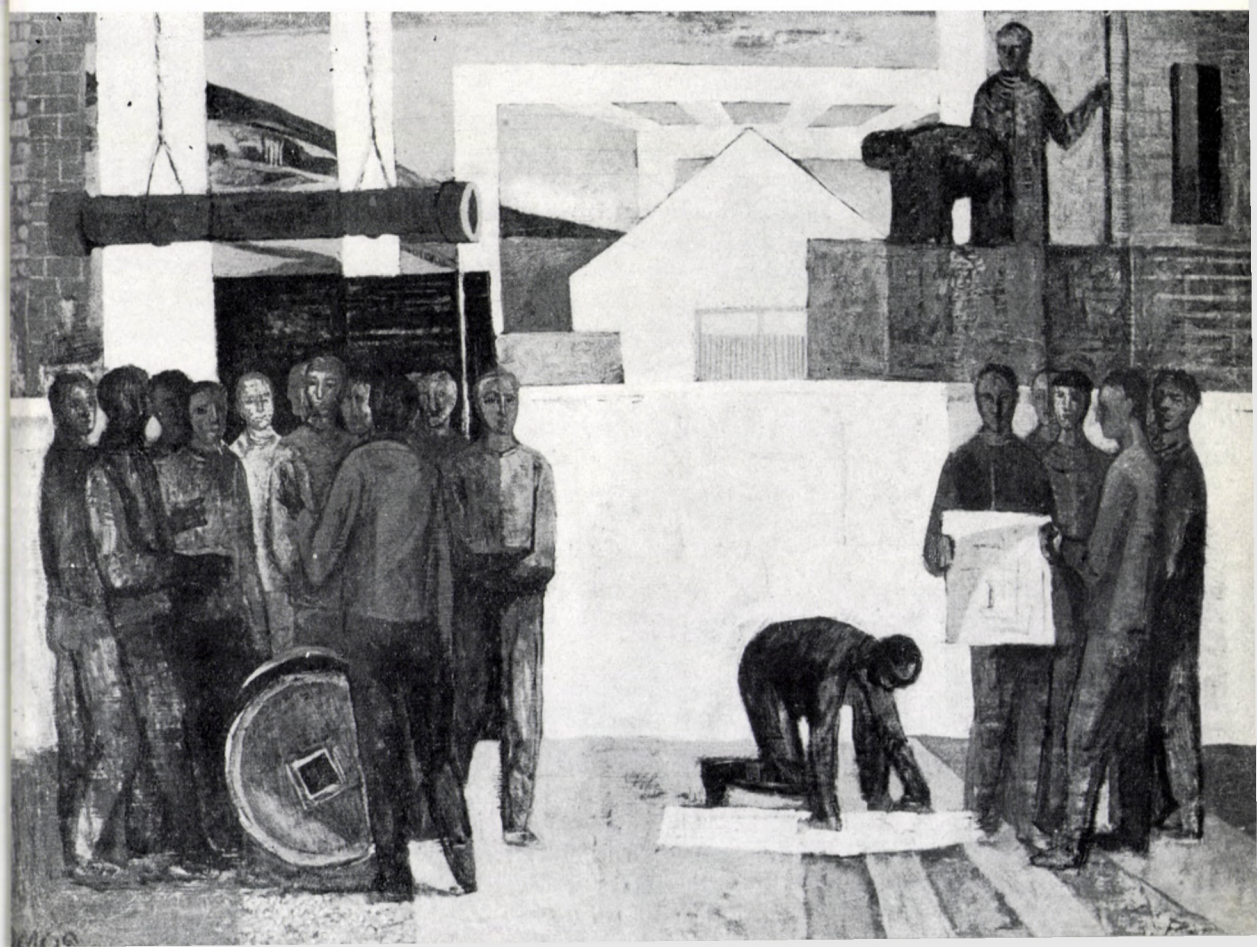
Jókai többes számban írt: „Mi magunkat csaltuk." Vasvári személytelenül: „A magyar ifjuság önmegtagadással bír." Petőfi egyes szám első személyben, talán azért is, mert tudja, hogy magára maradt, nem követi párt: személyes kihallgatást kér nemzetétől. A tarpeji szikla tövéből szól, ahonnét letaszíttatott; talán az eszébe ötlött, hogy Bulyovszky nemrég a múzeumi lépcsőzet párkányát nevezte tarpeji sziklának.[69] De nem sokat időz népszerűtlenségénél: „Talpra estem és semmi bajom sincs." Ám a zuhanás mégis fájdalmas volt, sértések és sérülések érték: „miért löktetek ide, hol a csúszómászó férgek hemzsegnek? mellyeknek csipése nem halálos, de több mint halálos: undoritó. Istenemre, ha már bűnös vagyok, inkább érdemeltem a vérpadot, mint azt, hogy haszontalan rongyos-lelkű ficzkók hizlalják rajtam piszkos nyelvöket,[70] miket eddig csak arra használtak, hogy az uralkodott önkény kegyelmes sarutalpát nyalogassák, mint farkcsóváló alázatos ebek." *A kutyák dala* költőjének szavai a „kutyaalázatosságu ország" fiaihoz. „De bűnös vagyok-e vagy sem? mit vétettem?" — rá kell térnie a politikára. A minisztériummal és a monarchiával van elszámolni- s (úgy érzi) leszámolnivalója, bár a pillanat nem éppen alkalmas leszámolásra. „Akkortájban úgy viselte magát a ministerium, hogy igazán nem bizhatott benne az, a ki féltette a hazát . . ." Megmarad tehát elítélő véleményénél, s még csak azt sem mondja, hogy a kormány azóta megjavult. Mégis: magyaráznia kell május 12-i kijelentését; „nem akartam én őket elkergettetni" (érthetni így is: tehettem volna), csak ösztönözni, „viseljék magokat ugy, hogy általános bizalomban, szeretetben részesüljenek". A mondat megcsikordul; szívesebben írná: nincsen többé szeretett minisztérium. „A kocsis nem azért csattant ostorával, hogy lovai kidőljenek a rúd mellől, hanem hogy sebesebben haladjanak." A címzetteknél, ha olvasták e sort, a hatás frenetikus lehetett. Kocsis és ló! a fiatalember egy kicsit fennen beszél; de mit lehet várni egy pórköltőtől: azzal kezdte, hogy „táncolok, mint veszett fene", s lám, mivel végzi. Petőfi mindenesetre elégedett: „A hasonlítás nem igen költői, de talán nem is igen rosz." Lecke a népfelségről. „Ha én a ministeriumnak volnék . . ." Tüntető kihívás: szinte vállalja, amivel vádolják, hogy kormányozni akar. Makrancos csomagolás az engesztelő szavakhoz: „De én nem hiszem, hogy a ministeriumnak ellensége csak egy is azok közül, kik őt eddig megrovogatták, sőt *tudom*, hogy nem ellenségei, hanem a legőszintébb barátai . . ." Megrovogatták: a gyakorító képző kicsinyíti a történtek súlyát; az egyetlen hely a nyilatkozatban, ahol Petőfi elszemélytelenedik, s a párt nevében beszél. De máris átvált a leplezetlen gúnyra, és akit naponta kioktattak, kioktat: „Egyébiránt bármilly nagy emberek ministereink s én



DOLGOZÓ EMBEREK KÖZÖTT 1968

Vígh Tamás: Térdeplő (bronz)

Somos Miklós: Építők









DOLG
EMBEREK

KIÁLLÍTÁS AZ ERNS



onfár Gyula: Portré

zabó Zoltán: Tányértörlő

ettner Béla: Mosdatás

azsali Ferenc: Fiákeres

ácsi Mihály: Zenészek

amás Ervin: Varrólány

ogány Géza: Pályaudvar



Foto: Kovács Ferenc



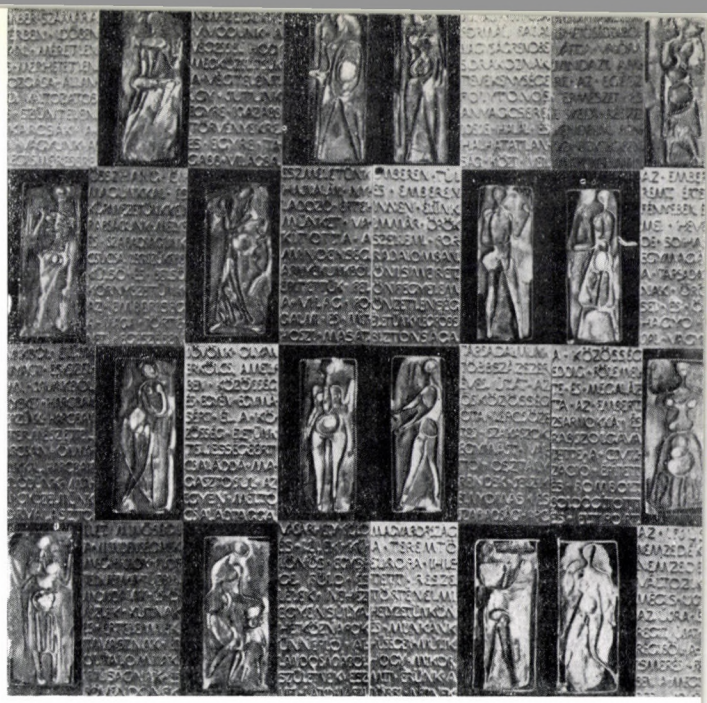
ÓZÓ
KÖZÖTT

MÚZEUMBAN









Breznay József: Szövőnő

Kamotsay István: A Vásárhelyi kútra

Kurucz D. István: Hortobágyi ménes



teljes elismeréssel vagyok lángelméik iránt, nem hagyhatom helybe, a mit nagyon is túlbuzgó barátaik hirdetnek, hogy egyedül csak ők menthetik meg a hazát. . . . Az én hitem más, én azt vallom, a mit vallott a nagy franczia forradalom: «vannak a statusban *hasznos* emberek, de *szükségesek* nincsenek.»" A kormánynak megmondta a magáét, következhetik a monarchia; a francia forradalom említése épp jó volt átmenetnek. Büszke arra, amit tett: *A királyokhoz* című verse „a republicanismus első nyilvános szava volt Magyarországban . . ." – büszke és fenyegető: „. . . határtalanul csalatkoznak, a kik azt hiszik, hogy az utósó is egyszersmind. A monarchia Európában vége felé jár; a mindenható isten sem mentheti meg többé." Filozófiával igazolja hitét: „Ha valamelly eszme világszerüvé lesz, előbb lehet a világot magát megsemmisíteni, mint belőle azon eszmét kiirtani. És illyen most a respublica eszméje." Hanem tovább már nem lehet halogatni, le kell írnia a legnehezebb mondatot: „Azonban a monarchiának van még jövendője nálunk, sőt mostanában elkerülhetlen szükségünk van rá . . ." Eddig minden állítását érvekkel támogatta, ez az egy támaszték nélkül, csupaszon áll, aligha szándéktalanul: bizonyítsa, akinek fontos! S rögtön utána megint az a fenyegetően fölcsapott hang: „ezért nem kiáltottam ki a respublicát . . ." – én, elsőszemélyben, tehettem volna; de azért érezni a fogalmazás gyötrelmét: „nem lázítottam . . ." – ez még a költő szava, *A királyokhoz* utolsó strófája első sorának megismétlése; a folytatás azonban: „csak megpendítettem az eszmét . . ." – a folytatás Csernátoni aznapi rettentő cikkéből való. („. . . ép olly kevéssé vagyunk magunkkal tisztában, mint az eszme megpenditői.") A mondatot hát leírta Petőfi; olvashatják, akik kikényszerítették tőle. Csak egyféleképpen olvashatták: mint vezeklésének szavát; pedig talán kettős értelme van. Leírtak már efféle mondatot mások is, republikánusok, Petőfi lelke rokonai, hasonló helyzetben, a júliusi monarchia kezdetén, Saint-Merry előtt. Achille Roche például; amikor Lajos Fülöpöt királlyá ügyeskedték, le kellett tépnie a köztársasági kokárdát kalapjáról (mint Petőfiéknek április 1-én), le kellett tépnie, bár szívéhez szorította és sírt, de aztán megvigasztalta magát: mit számít néhány év késedelem, amikor a jövő nagy ügyéről van szó? a monarchia maga fogja bebizonyítani, hogy a köztársaság jobb államforma.[71] Hasonlóképpen Albert Laponneraye: a respublikával várni kell, míg a monarchia maga lejáratja magát.[72] Ezt a szerepet szánta Petőfi a királyságnak? így, gúnyosan, értette azt, hogy „van még jövendője nálunk"? – nem tudom, de érthette így is. Mindenesetre föltűnő, hogy mennyire azonos módon moccan Petőfi gondolkodása és a francia republikánusoké. „A keresztyén vallásnak csak tizenkét apostola volt, mégis elterjedt; hogy ne terjedne el a respublica, mellynek már annyi apostola van és annyi martyrja volt!" Laponneraye ugyanezt írta: „Mártírjai voltak a kereszténységnek, vannak a republikának is."[73] Akárhogy értette Petőfi azt, amit leírt, túljutott vele a görcsön: „. . . megpendítettem az eszmét, hogy szokjunk hozzá. Ennél többet tennem esztelenség lett volna, ennyit tennem a haza- és emberszeretet kényszerített a magam föláldozásával is. Igen, a haza- és emberszeretet." Ismerjük az „ember", „emberiség", „emberszeretet" szavak súlyát és helyét Petőfi szótárában: amit azok jelentettek számára, azért a forradalmat, a vért is vállalta. Most is: „Átalakulásunk minden esetre vérbe fog kerülni, arról szó sincs . . ." Az „átalakulásunk" szót talán Vörösmartynak adresszálta Petőfi; a nagy költő nagyon atyai és nagyon békés minapi cikkének volt a címe: *Az átalakulás napjai*. „. . . azon kell hát lennünk, hogy minél kevesebb vérbe kerüljön, s erre a legczélszerűbb eszköz, az új eszmét

lassanként, apródonként terjeszteni, megkedveltetni. Jaj nekünk, ha egyszerre berohan ajtóstul! akkor nem lesz kenyerünk, mert a vérfolyamok elmossák vetéseinket!" Vörösmarty meghallotta a néki címzett szót, a leckét politikai taktikából? meg kellett hallania, hiszen majd, évek múltán s már későn, borzongva leírja ő is: „Oda lett az emberek vetése." A forradalmi taktikus egyébként nem mond mást, mint amit, a *Pester Zeitung* híradása szerint, április 1-én mondott, kérve „a Mindenhatót, hogy ne legyen szükség hasonló [piros] zászlóra, és hogy a törvényesség és a rend útján mindazt kiharcolhassák, amire a hazának szüksége van."[74] De április–május folyamán éppen az vált kétségessé, hogy nem lesz szükség vérre, piros zászlóra, második felvonásra. Mert „Győzni fog itt a jó. De legelső nagy diadalma vértengerbe kerül. Mindegy..." Petőfi talán most határozza el, hogy amint lehet, csak azért is közzé teszi több mint egy éve heverő versét, *Az itélet*et, közzé is teszi az *Életképek* július 9-i számában, tehát az őszi politikai fordulat előtt, míg mások még hiszik, hogy a monarchiának „van jövendője nálunk". Vértenger, vérfolyamok: szörnyű kényszer, de vállalnia kell, s a forradalmár költő és forradalmár politikus most már elemében van, már nem is nyilatkozatot ír, de kiáltványt, fenyeget, feltételeket szab, jósol: „ne bántsátok a respublicanusokat, ne lázítsatok ellenök, míg ők nem lázítanak, és ők nem fognak lázítani [harmadszor ismétli meg a szót: ez itt a fő kérdés], mert tudják, hogy a minek meg kell lennie, meg lesz." Laponneraye-val szól a respublika mártírjairól, s hogy félreértés ne lehessen, a himnikus befejezésben meg is nevezi a piros zászló alatt elesetteket, testvéreit: „Tudjátok Párizsban a saint-Méry utczát? Ott 1832-ben száz republicanus ifjú esett el.... olvassátok el a történetnek e lapját, megtanulhatjátok, millyen katonák a republicanusok..... 24 000 betanult hóhér alig birta kiirtani e 100 gyermeket!" Verlaine szavát hallom búgni, költő-testvér hangját:

Ils voulaient le devoir et le droit absolus,
Ils voulaient „la cavale indomptée et rebelle"
Le soleil sans couchant l'océan sans reflux.
La République, ils la voulaient terrible et belle,
Rouge et non tricolore...[75]

A két vers, mely a nyilatkozattal együtt került nyomdába, illett hozzá, kiegészítette. A *Van-e mostan olyan legény* kezdetű az *Önkénytesek dala* címet kapta (volt *Bátoritó* címváltozat is); műfaja szerint toborzó, szolgálja hát a toborzást.[76] Most már nem kellett Petőfinek attól tartania, hogy versét április 1-e palinódiájának tartják; vagy ha mégis, hadd tartsák, a nyilatkozatban úgyis elmondta, amit kellett. És különben is — bár nyilván a véletlen műve — a vers szinte új, rejtett értelmet kap a nyilatkozat mellett, a nyilatkozattól: ahogy ez a Saint-Merry utca s a piros zászló hőseinek magasztalásával végződik, úgy a költemény utolsó szava is — noha mint természetes jelző — az üldözött piros szín:

Háromszinű magyar zászló,
Vezérelj,
Egyikünk sem fösvénykedik
Vérével!

Ellenséged előbb meg nem
Taposhat,
Míg vérünkkel be nem festett
Pirosra!

Végül — mint már Urbán Aladár megjegyezte — a *Föltámadott a tenger* a toborzó vers *után* következik: „Azért a víz az úr!" — a költőnek, a politikusnak az ügyben, melyet hármas közleményével lezár, ez az utolsó szava.

A víz az úr? A hármas közlemény június 11-én megjelent; ugyanezen a napon utazott le Petőfi (másodszor), Júlia társaságában, választókerületébe. Még bízott, még remélt, még föllebbezett. De mi már tudjuk a folytatást: Szabadszállás, *Az apostol*, csatatér, hova már májusban noszogatták,[77] versek a háromszínű lobogóról,[78] soha többé vers a piros zászlóról. Lesznek még föllángolásai, néki, a mozgalomnak, a népnek, de a szót, mellyel az *Egy gondolat*ot, élete legnagyobb gondolatát zárta, a szót, mely piros testamentumként izzott Emich vastag kötetének utolsó lapján, a szót, az egyetlen, szerelmes szót: „Világszabadság!" – nem írta többé le soha. Vahot, a rongyos-lelkű, a csúszómászó, bezzeg írhatta, egy cikkben – ha kellett, ha nem – négyszer is, meg is tetézhette: „nemzetek szabadsága", „népszabadság", még azt is leírhatta: „világrevolutio";[79] neki, Petőfinek nem lehet, nem szabad, mert róla tudják, hogy komolyan veszi a szavakat, azt is, amely a finom úr, Pulszky szerint csak „német ábránd", az okos politikus, Kemény Zsigmond szerint „határozatlan világszabadsági vágy" és „burschi negéd".[80] Blanqui pontosan tudta, megírta Kossuth Magyarországáról: „On nous pendrait, là-bas", minket ott fölakasztanának.[81] Petőfi esetében ettől legalább megkímélt bennünket a sors; de tudjuk a folytatást és tudjuk a véget, tudjuk a halált, nyomorultul, a paták alatt.[82]

*

A halál, az ízről ízre bekövetkezett halál a jóslat borzongató erejével ruházta fel az *Egy gondolat bánt engemet* sorait. A vers persze nem jóslat, nem előérzet kifejezése; de nem is csupán hivalkodó töltelékszó benne a halál, nem a stílus véres hyperbolája. Az *Egy gondolat bánt engemet* igemódja az óhajtó mód.

Petőfi életének huszonhat és fél éve, mondhatni, a halál árnyékában telt el. Nyomtatásban megjelent első versének „temető" az utolsó szava *(A borozó)*, ettől kezdve jó ideig alig van költeménye, mely nem a halált idézi, s kevés életmű akad a világirodalomban, melyben a halálköltészet nagyobb helyet foglal el, kevés lírikus, ki hattyúdalát annyiszor írta meg. És Petőfi halálköltészete nem morbid szenvelgés vagy metafizikai kalandozás, aminővel fiatal lélek gyakorta kacérkodik; a halál gondolatát néki a nyomorúság hányattatásai, az éhezés, a beteg szervezet s ki tudja milyen szorongások sugallták. Érthető, hogy a halál e nagyon is valóságos, nyomasztó és mindennapos közelségének érzete feloldódást kívánt, s ennek keresése Petőfi verseiben jól nyomon követhető.

1844 január–februárjából való a *Honfidal*, az első vers, melyben az értelmes halál eszméje megfogalmazódik, egyelőre feltételesen: „Szentegyház keblem belseje, Oltára képed. Te állj, s *ha kell:* a templomot Eldöntöm érted." Ugyanezen év július–augusztusában boldognak nevezi azt, ki meghal „a honért", de az epigrammatikus kis vers személytelenül szól *(Élet, halál)*. Halál és megnyugvás gondolata párosul a *Rabhazának fia* című költeményben (1844. december): a megnyugvást a haza felszabadulása hozza, de a halál itt nem a felszabadító ütközetben, hanem már előbb bekövetkezett. Az első halálos csatatéri vízió a *Háborúval álmodám* (1845. aug. 20.–szept. 8.): vállalt halál, akár „a menyegző napján" is, de „szörnyü vég". Óhajtó módban először a *Ha az isten* kezdetű költemény (1845. aug. 20.–szept. 8.) invokálja a harcot és halált: „... lelkesítve zengjenek a harcok Csalogányai, a trombiták. Ott legyek, s az én szivemből szinte Nőjön egy halálos vérvirág." Ez a vers az *Egy gondolat bánt engemet* legkorábbi előképe: a költő a hozzá illő halálnemet kéri istenétől, de első helyen még az észrevétlen, csendes, őszi elmúlást, s a harctéri halál kívánása a máso-

dik helyre szorul. („De ha ezt nem engedné az isten . . .") Az a gondolat, hogy a halál egy nemes ügyért „szebb s boldogitóbb" az életnél is, akkor jelenik meg először Petőfi költészetében, amikor már nagy világnézeti fordulata küszöbén áll, közvetlenül a dömsödi napok előtt *(Sors, nyiss nekem tért . . .*, 1846. ápr. 24–30.): „Meghalni az emberiség javáért . . ." Ez már több, mint a „dulce et decorum" horatiusi közhelye, s a *Véres napokról álmodom* című vers (1846. nov. 6.) egyértelműen meg is határozza, hogy a csata, melyben a költő az életét kockáztatja, a népek végső nagy csatája, a győztes világforradalom lesz: „Véres napokról álmodom, Mik a világot romba döntik, S az ó világnak romjain Az új világot megteremtik." Az *Egy gondolat bánt engemet* írásakor már csak meg kell ismételnie: „minden rabszolga-nép", „kivivott diadal"; már csak néven kell neveznie az eszmét: „Világszabadság!"; már csak a nagy összecsapás szociális jellegére kell utalnia: „piros zászlókkal"; s a *Véres napokról álmodom* feltételes módját óhajtó módra változtatnia: „Ott essem el én . . ."[83]

A kortársak egy része értetlenül állt Petőfi e ditirambikus halál-kívánása előtt.[84] Pulszky például. Dagályosnak nevezte a költeményt, a *Szépirodalmi Szemlé*ben, mert „a világszabadságért meg akarni halni, az magában oly képtelenség, mely csak abból magyarázható, hogy a költő vagy az egy ember lehető legnagyobb erejét és hatását túlbecsülte, vagy megfelejtkezett arról, mily nagy a világ, mily nagy az emberiség, – még a legnagyobb hiuság sem tulajdonithat egyes ember halálának befolyást az egész emberiségre, itt az egész eszme dagályos." Pulszky tökéletesen félreértette vagy nem akarta megérteni a verset. Petőfi egy szóval sem mondja, hogy az emberiséget „egyes ember" halála fogja megváltani; óhajtott halála a „minden rabszolga-nép" csatájának része, nagyszerű feloldódás a legtágabb közösségben. Az emberiség ügyét nem ez az egyéni áldozat dönti el, s ha mégis kívánatos az áldozat, elsősorban a költő számára az: megszabadítja a korai s értelmetlen halál oly sok versben megénekelt gyötrő sejtelmétől, azáltal, hogy értelmet ad a halálnak egy érdemes cél szolgálatában. Egy magasztos cél szolgálatában és a siker reményével. Ha kételkednénk, hogy Petőfi hitt az áhított, a sürgetett forradalom diadalában, ez a vers bizonyítja, hogy hitt; ha kételkednénk, hogy Petőfi ezt a csatát és ezt a diadalt végső- és eldöntőnek tartotta, ez a vers minden kételyt eloszlat. Mert az eufória, mely a korábbi költeményben még csak harci lelkesedés volt („A bajnokok sorába én Szilaj jókedvvel nyargalok be!"), most már magát a halált is besugározza: „ajkam örömteli végszava zendül . . ." – s ez csak olyan ember érzelme lehet, ki tudja, hogy áldozata nem hiábavaló, áldozat, mely után már az „új világ" megteremtése következik. A halál óhajtását ez, a végső forradalom eszméje igazolja; az eszmének a versben való jelenlétét pedig igazolja a boldog halál.[85]

S ezzel a költemény legmélyebb gondolati rétegéhez, alapeszméjéhez érkeztünk el. Mit érthetett Petőfi végső forradalmon, miként lehet „végső" egy forradalom?

A szókapcsolatban a jelző a forradalom szociális tartalmára utal, olyan forradalomra, mely az igazságos társadalmi rendet hivatott megvalósítani, társadalmat, melynek – éppen mert igazságos – már nem kell számolnia újabb revolúcióval. Ezt a gondolatot az első kommunista forradalmár, Babeuf környezetében fogalmazták meg; a kifejezést Sylvain Maréchal, a babeufi szervezkedés manifesztumának szerzője írta le először, 1796-ban: „La révolution française n'est que l'avant-courrière d'une autre révolution bien plus grande, bien plus solennelle, et qui sera la dernière."[86] A francia forradalom csak a szabadságjogokat vívta ki, de nem szüntette meg az

egyenlőtlenséget s okát, a kizsákmányolást, Babeuf és hívei ezért új forradalmat akartak az egyenlőség s vagyonközösség jegyében, második felvonást, mely a szociális kérdést végre nem hagyja megoldatlanul. Végső forradalom és szociális forradalom tehát szinonímák.

Babeuföt vérpadra vihették, de a végső forradalom eszméjét nem irthatták ki: megőrizte azt s továbbadta új s új forradalmár nemzedéknek Filippo Buonarroti. Örökké üldözött, örökké rejtőzködő, rettegett és rettenthetetlen, ő maga keveset írt, ideológiáját tanítványai terjesztették. 1831 decemberében adta ki Buonarroti belga híve, Louis De Potter *De la révolution à faire, d'après l'expérience des révolutions avortées* című röpiratát. Tanuljuk meg végre — írta —, milyen az igazi forradalom, mely elejét veszi minden újabb forradalomnak, azáltal, hogy fölöslegessé teszi azt. Az elvetélt forradalom a legnagyobb rossz a világon s a legnagyobb vétek; az igazi és sikeres forradalom az isten művét valósítja meg e földön. Ehhez azonban nem elég a politikai változás, mely a hatalmat egyik dinasztiáról vagy osztályról a másikra ruházza át; a politikai forradalmat a szociális forradalomnak kell követnie, olyan társadalomreformnak, mely az egész nép javára munkál, melyből a nép, a nagy többség húz, azonnal, anyagi hasznot. Hol, mikor kerül sor a szociális forradalomra, nem lehet tudni; kezdete lehet egy fölkelés az idegen elnyomó vagy a gyűlölt uralkodóház ellen; a bizonyos csak az, hogy bekövetkezése elkerülhetetlen. Arra kell törekedni, hogy a nép megkapja tőle mindazt, amit remélt és akart. Akkor aztán: „soha többé nem lesz forradalom. Nem lesz ok, nem lesz ürügy rá . . . Az első igazán szociális, igazán népi forradalom egyszer s mindenkorra megóv a forradalmak örvényétől."[87]

A szociális, tehát végső forradalom tana, melynek De Potter adta legrészletesebb kifejtését, Buonarroti tanítványai révén sokfelé eljutott s gyökeret vert, „világszerű"-vé vált.[88] Voyer d'Argenson, Charles Teste, Jean-Jacques Pillot, Blanqui és mások e tan elveit vallották; Bakunyin barátja, Herwegh e tan szellemében írta *Der letzte Krieg* című versét (1841); e tan szóhasználatát idézte Proudhon, amikor 1848 tavaszán — másfél évvel később, mint Petőfi — a végső forradalom eszméjét a szociális respublika jelképével kapcsolta, logikusan, össze: „. . . le drapeau rouge est le signe d'une révolution qui sera la dernière." Petőfi, ha máshonnét nem, Cabet és Louis Blanc könyvéből tájékozódhatott Babeuf és az „Egyenlők" nézeteiről, a buonarrotiánus hagyományról.[89] S mert a végső forradalom eszméje ez időtt sehol másutt, mint Buonarroti hatásának kisugárzási körében, nem fordult elő, Petőfinél sem lehet más, mint buonarrotiánus eredetű. Az *Egy gondolat bánt engemet* az (egyik) bizonyítéka annak, hogy Petőfi forradalmi világnézete buonarrotiánus típusú ideológia volt — Vasvári szavával: része „nagy eszmék mitológiájának", „egy csepp a világszabadság tengerében".

JEGYZETEK

[1] Ugyanez a verséplete a Dicsőséges nagyurak című költeménynek és a Nemzeti dal refrénének is. Vö. Lukácsy Sándor: „Most vagy soha!" Élet és Irodalom, 1963. júl. 27.

[2] Urbán Aladár érdeme, hogy a két vers és a máj. 27-i cikk összefüggésével, közlésük előzményeivel először foglalkozott. (Történeti adalékok egy Petőfi-vers címváltozataihoz. ItK 1963, 339—342. l.) Magyarázatom egybevág Urbán Aladáréval, csak szélesebb körű.

[3] Vörösmarty Mihály levelezése, Bp. 1965, II. köt. 210. l.

[4] A nemzeti színek tekintetében, éppen mert használatuk új, némi bizonytalanság mutatkozott. „Szabad legyen itt figyelmeztetni . . . — írta a Marczius Tizenötödike — hogy a magyar tricolor a rózsaszint nem ismeri. Oda tiszta, az ugy nevezett király veres kell, még pedig a szinek fekmentes irányában következő renddel, felölről kezdve: veres, fehér, zöld. — A zöld, fehér, veres a mexicoiak zászlója." (1848. márc. 21.) E szöveget azért is idézem, mert bizonyságul szolgál, hogy „piros" és „vörös" a kor nyelvében azonos jelentésű, fölcserélhető szavak. Petőfi a vörös zászlót nevezte, következetesen, pirosnak, Pálffy lapja a szokásosabb piros-fehér-zöld helyett mondott veres-fehér-zöldet.

[5] Csakugyan vívmány volt: Almásy Móric királyi biztos azért tűzette ki a középületekre a háromszínű zászlót, mert meg akarta előzni, hogy az ifjúság önhatalmúlag tegye azt. (Andics Erzsébet: A nagybirtokos arisztokrácia ellenforradalmi szerepe 1848—49-ben, Bp. 1952, II. 17. l.)

[6] Marczius Tizenötödike, 1848. márc. 31., ápr. 1. — A megismerkedésre szükség is volt. Vasvári például, egy korábbi jegyzetében, önmagán kívül csak három republikánust említ: Oroszhegyi Józsát, Gyurmán Adolfot és Dobrossi Istvánt. (OSZK Quart. Hung. 1150, 190. l.)

[7] Pl. Pester Zeitung, 1848. márc. 9.: Budapesti Hiradó, márc. 10.; stb. — Bármilyen szűkszavúak e tudósítások, a francia viszonyokban tájékozott olvasó, mint Petőfi, megérthette belőlük a dolog lényegét.

[8] „Le socialisme est le but, la République est le moyen . . ." (Idézi Jean Larnac: George Sand révolutionnaire, Paris, 1947, p. 135.)

[9] „Le socialisme, c'est . . . ce qui admet l'organisation dans le sens de *liberté, égalité, fraternité*. . . . en ce sens, il est adéquat à la République et au mot républicain." (Idézi J.-L. Puech: La tradition socialiste en France et la Société des Nations, Paris, 1921, pp. 1—2.)

[10] „Je crois, autant que jamais, en la République et au Socialisme. Je pense que ces deux mots n'en devraient faire qu'un, car le premier n'a pas de sens, s'il n'est pas le moyen de réaliser le second . . ." (Idézi P.-Félix Thomas: Pierre Leroux. Sa vie, son oeuvre, sa doctrine. Paris, 1904, p. 321.)

[11] Louis Blanc szerint a szocializmus: „l'Evangile en action", formulája: „Liberté, Égalité, Fraternité". (Catéchisme des socialistes, Paris, 1849, p. 3.)

[12] „Qu'entendez-vous par Socialisme? —La doctrine qui a pour but la réalisation du symbole républicain *liberté, égalité, fraternité* et qui veut . . . faire disparaître de la société les maux qui la déchirent." (Catéchisme social ou exposé succint de la doctrine de la solidarité, par le citoyen Greppo, représentant de peuple, Paris, 1848, p. 5.)

[13] „Il ne faut pas borner la pensée républicaine au seul ordre politique, à de simples formes de gouvernement . . . Quelque importantes que soient ces questions de formes, elles ne sont qu'une partie de la tâche. La République nous promet l'amélioration de l'état social et c'est pourquoi nous sommes pour elle . . . [La République] sera la conquête du domaine de l'égalité. C'est de la République que nous attendons cette organisation sociale perfectible et souple, qui se prêtera aux améliorations utiles à mesure qu'elles se produiront . . ." (Idézi Pierre Angrand: Notes critiques sur la formation des idées communistes en France. La Pensée, sept.-oct. 1948, p. 60.) — 1833. jan. 31-én a köztársasági párt lapja így határozta meg célját: „Le but de la *Tribune* est la réforme sociale au moyen des instruments politiques qui agissent sur une nation. La réforme sociale doit tendre à la répartition la plus équitable des charges et des bienfaits de la société." (Idézi Maurice Barbé: Étude historique des idées sur la souveraineté en France de 1815 à 1848, Paris, 1904, p. 256.) — Vö. Georges Morange: Les idées communistes dans les sociétés secrètes et dans la presse sous la monarchie de juillet, Paris, 1905; és V. Volguine: Les tendances égalitaires et socialistes dans les sociétés secrètes françaises, in: 1848 et les Révolutions du XIX[e] siècle, 1948, n[0] 181.

[14] „Si nous nous disons républicains, c'est que nous espérons de la république une refonte sociale . . . Nous ne désirons une réforme politique que comme un acheminement à une réforme sociale." (Idézi S. Molinier: op. c., p. 57.)

[15] „La République pour nous, c'est l'émancipation complète des travailleurs. C'est l'avènement d'un ordre nouveau qui fera disparaître la dernière forme de l'esclavage, le Prolétariat." (S. Molinier: op. c., p. 42.)

[16] „. . . la République politique, ou forme républicaine de gouvernement, quoique fort désirable pour elle-même assurément, est avant toutes choses un moyen, le moyen d'un bien supérieur à elle. Le but, le vrai but qu'il faut atteindre est la République sociale. Et voici ce que j'entends par ce mot: j'entends la *Chose de tous, par tous* et *pour tous*, non pas seulement en matière de gouverne-

ment et de droits politique, mais aussi en matière de vie, si je puis ainsi parler, et dans les relations mutuelles de travail, d'échange et de propriété." (Charles Renouvier: Manuel républicain de l'homme et du citoyen. Nouvelle édition par Jules Thomas. Paris, 1904, pp. 249—251.) — Idézem e röpirat egy más helyét is, mert kitűnően mutatja, mi módon szoktak kapcsolódni e korban a szociális reménységekhez bibliai képzetek: „Le temps s'approche où, comme l'esclavage et le servage, le prolétariat doit disparaître. Nous fonderons la Sparte chrétienne, la Jérusalem chrétienne, cette République vraie où l'esprit de la Grèce et la force d'Israël, s'uniront au coeur de la France, et dont le Christ, s'il reparaissait ici-bas, ne dédaignerait pas de se dire citoyen." (Op. c., pp. 299—300. — Vö. Petőfi „örök üdvesség", „a menny fog a földre leszállni", „az isten képe" kifejezéseivel.) — Renouvier-ról l. Roger Picard: La philosophie sociale de Renouvier, Paris, 1908. — A szociális respublika kifejezést Marx és Engels is használta a kommunisták pártja céljának jelölésére. (L. Műveik, VI. köt. 491. l.)

[17] Bírányi Ákos: Köztársasági káté, Pesten, 1848, 26., 31. l. — Ch. Renouvier röpirata 1848 márciusának végén jelent meg, húszezer példányban; Bírányi 1848. szept. 22-én fejezte be a magáét.

[18] Táncsics Mihály Válogatott írásai, Bp. 1957, 210. l.

[19] A tennivalók sorrendjéről, a hazai helyzetre való alkalmazásáról l. Táncsics véleményét 1847-ből: „Aki csakugyan valamit akar, annak szükségképp mindenekelőtt azt kell akarnia, hogy nemzet legyünk . . ."; szavainak értelme: jobbágyfelszabadítás, közteherviselés s ezáltal nemzetegység. (Nép szava — isten szava. Id. kiadás, 125. l.)

[20] „Az elvforradalom könnyen éhségforradalommá fajulhat" — írta Jókai az Életképek 1848. márc. 23-i számában (397. l.).

[21] Mindarra nézve, ami a választmányban, ekkor és később, történt, l. Spira György kitűnő tanulmányát és mintaszerű iratközlését: A vezérmegye forradalmi választmánya 1848 tavaszán, Századok, 1964, 713—754. l.)

[22] Az idézetet s a két gyűlés részletes leírását l. Bulyovszky Gyula tudósításaiban: Nemzeti Ujság, 1848. ápr. 4. — L. még Der Ungar, 1848. ápr. 4. — Petőfi szavaiból a Pester Zeitung ápr. 2-i száma is megőrzött néhány foszlányt: „Petőfi . . . erklärte für jetzt zwar das blutige Roth nicht als Abzeichen der Meinung gelten lassen zu wollen, — indess weise er auf die Zukunft und dem Allgemächtigen, dass man einer ähnlichen Fahne nie bedürfen und auf dem Wege der Gesetzlichkeit und Ordnung dem Vaterlande das erringen möge, was ihm Noth thut." — A források többsége csak piros szalagokról és kokárdákról beszél, de bizonyosra vehető, hogy piros zászlóval is tüntettek. Podmaniczky Frigyes szerint „március 31-én reggel a népet alig lehetett lecsillapítani, — a parasztokat akarták becsődíteni, a harangokat félreverni, s minden csitítás dacára kitűzték a veres zászlót". (Naplótöredékek, Bp. 1887, II. köt. 238. l.) Almásy Móric, a főváros királyi biztosa ápr. 1-én jelentette a nádornak: „Mutatkoztak ma reggel vörös lobogók csekély számmal, melyek azonban tüstént elvétettek, valamint az utcákon többen láttattak vörös republikánus szalagokkal s Kokárdákkal . . ." (Andics Erzsébet: id. mű, II. köt. 52. l.) Diósy [Márton] is tudott piros zászlókról: „. . . die heissblutigen Kinder des 15. März konnten aber ihre Traume von Heroismus und blutgetaufter Freiheit nicht so leicht aufgehen, die rothe Fahne tauchte wieder auf, und rothe Cocarden wurden sichtbar . . ." (Der Ungar, 1848. ápr. 4. — Hasonló tartalmú közlemény ugyanezen lap ápr. 14-i számában, a Nürnberger Correspondent pesti levelezőjének híradása nyomán.) A piros zászlók még ápr. 2-án is ijedelmet okoztak: az a hír terjedt el, hogy az éj folyamán ismeretlen személyek harminc kocsirakomány piros zászlót és szalagot indítottak a vidékre; bár kiderült, hogy csak piros lobogókkal díszített szekerekről volt szó, a megyei választmány utasítást adott a tisztviselőknek, hogy „ha kerületeikben vörös lobogót vagy szallagot fel tüzni látnak, a népet azonnal világosittsák fel s tegyék figyelmetessé, hogy az a rend bontás s zavar előidézés jele . . ." (Spira: id. mű, 724., 745., 754. l.)

[23] Az egyenlőségi század abban különbözött a nemzetőrség többi alakulatától, hogy zsidók is tagjai lehettek; elnevezése elsősorban erre utal, kétségtelen azonban, hogy egyébként is a radikális szelleműek tömörülése volt.

[24] Annyi igaz, hogy a piros toll gyakran szerepelt a kortesmozgalmakban, minden különösebb radikális jelentés nélkül, bár általában az ellenzék jelvényeként. L. többek közt a Jelenkor tudósításait a Szabolcs megyei és a sátoraljaújhelyi tisztújításról. (1848. jan. 2., márc. 14.)

[25] Nemzeti Ujság, 1848. ápr. 11.

[26] Az Életképek 1848. ápr. 30-i számában Jókai így magyarázta a színek politikai jelentését:

„Jelenleg a nemzeti cocarda a reformerek szine, a békés átalakulás embereié, mentül nagyobb toll, vagy cocarda, annál nagyobb az ő istenbeni bizodalmuk és megelégedettségök. . . . Vörös tollat az ultraradicalok, barricadpártiak, democraták, egy szóval: a malcontentok. Ezek mind igen kurucgyerekek, illuminatióknál ablakaik sötéten maradnak, fáklyás-zenékre nem járnak, senkinek nem éljeneznek, mindenkit polgártársnak neveznek, hivatalt nem vállalnak, és kalapot nem emelnek."

[27] Vasvári Pál Válogatott írásai, Bp. 1956. 290. l.

[28] Az *igazság* eszméjét, mely *több*, mint a *szabadság*-eszme, csak szociális jelentésben érthette Vasvári. — Mellékesen megjegyzem, hogy a „justice" Proudhon ideológiai vezérszava, bár korántsem akarom állítani, hogy Vasvári proudhonista volt.

[29] Jelenkor, 1848. ápr. 4.

[30] Kozocsa Sándor a Magyar Műhely 1964. márc. 15-i számában közzé tette Weöres Sándorral 1941-ben Mészáros Károly önéletrajzának kéziratáról folytatott levelezését. Eszerint a kéziratban az állt, hogy az életrajz írója „Vasvári Pállal együtt puccsot szervezett Kossuth ellen, de ez meghiúsult" (nem tudni, mely időpontban). A kézirat ismerete nélkül nem lehet állást foglalni, volt-e csakugyan ilyen terv.

[31] Jelenkor, 1848. ápr. 6.

[32] „. . . e leirat tökéletesen nem elégíti ki a nép várakozását, . . . a választmány csupán saját, de nem a nép véleményét fejezi ki . . . Petőfy Sándor hüvelyébe rejté fegyverét, mert a fontolás győzött a lelkesedésen. — Igen! de a lelkesedést mellőzheti é a fontolás . . . perczeinkben nem akarunk annak diadalt a lelkesedés legyőzésével szerezni." (Jelenkor, 1848. ápr. 4.)

[33] Marczius Tizenötödike, 1848. ápr. 2.

[34] Nemzeti Ujság, 1848. ápr. 20.

[35] Petőfi nem datálta e művét. A kritikai kiadás, a költő kéziratos versfüzetének sorrendje alapján, A királyokhoz, és a Készülj, hazám! közé, vagyis a március vége és ápr. 5. közötti napokra helyezi. Ez túlságosan korai időpontnak látszik; ekkor még sem a külső, sem a belső ellenség fenyegetése nem volt olyan erős, hogy Petőfit a vers megírására ösztönözze. De az sem valószínű, hogy a költemény a május közepén megindult honvédtoborzás visszhangja volna; ez esetben nehezen lehetne megérteni, miért sorolta Petőfi az áprilisi versek közé. Lehetségesnek tartom azonban, hogy további kutatások a költemény keletkezésének idejét pontosabban fogják meghatározni.

[36] A fővárosi munkásmozgalom áprilisi eseményeiről és az antiszemiták taktikájáról l. Sarlós Béla: A pesti munkásság forradalmi harca és programja 1848-ban, Századok, 1955, 75—95. l. — Több ponton új adatokkal és következtetésekkel egészítem ki.

[37] Az esetről legrészletesebben írt: Der Ungar, 1848. ápr. 9.

[38] Nemzeti Ujság, 1848. ápr. 20.

[39] Jelenkor, 1848. ápr. 16.

[40] „. . . azt hisszük, hogy azok kik reggel a házbér iránt inditványoskodtak, azon jeleneteket, hova a mozgalom elfajult, előidézni korán sem akarták."

[41] Petőfi már naplója márc. 20-i részében „néhány zugprocator"-ról beszél; az agitáció ekkor azonban még csak a zsidók nemzetőrként való fölfegyverzése ellen folyt, s a terv, mely az antiszemitizmust a republikánusok és a munkásmozgalom ellen játszotta ki, csak későbbi lehet.

[42] A Nemzeti című lap máj. 5 és 7-i száma tudósít a Pest városi rendre ügyelő választmány ápr. 25-i üléséről, melyben a zsidó-ügyet tárgyalták. Ekkor különösen Pest város főorvosa, Zsigrai és Szepesi szabómester volt a fő antiszemita hangoskodó. Nyáry „szemrehányást tett a polgárságnak, hogy nemcsak a zsidók iránt viseltetik ellenszenvvel, hanem a fiatalság iránt is".

[43] „Egykor guggolt, most röpülni akar à tout prix; egykor hozsannát kiáltoza arany borjúinak oltárai előtt; most követel, s követel *mindent*, nem *magának*, de a szegény, elnyomott, fraktalan millióknak".

[44] Ami az antiszemita taktikát illeti, a Budapesti Hiradó áprilisi közleményeinek sorozata felér egy beismeréssel: egyrészt sajnálkozó nyilatkozatok a zsidóüldözésről, másrészt gondosan elhelyezett megjegyzések, hogy az üldözők proletárok vagy éppen Kossuth hívei voltak (ápr. 26., 27-i számok stb.).

[45] Pester Zeitung, 1848. ápr. 22.

[46] Marczius Tizenötödike, 1848. ápr. 22. és 24.

[47] Urbán Aladár igen alapos tanulmányai (Zehn kritische Tage aus der Geschichte der Batthy-

ány-Regierung. Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis, Sectio Historica, Tomus II., Bp. 1960.; és A Marczius Tizenötödike sajtópere, kézirat) fölmentenek az alól, hogy a májusi eseményekről puszta felsorolásuknál többet mondjak.

[48] Marczius Tizenötödike, 1848. ápr. 7.

[49] Budapesti Hiradó, 1848. ápr. 27.

[50] Jókai cikkéről l. Waldapfel József és Szekeres László eltérő véleményét: Jókai Mór: Cikkek és beszédek (1848. március 19— 1848. december 31). 2. kötet. Összeállította és sajtó alá rendezte Szekeres László. Bp. 1967. 681—683. l. — Waldapfel József magyarázatát tartom helyesnek.

[51] Petőfi már áprilisban hasonló lelkiállapotról vallott: „Óh ifjaink, óh én barátim, Ti megkötött szárnyú sasok, Láng a fejem, jég a szivem, ha végigtekintek rajtatok! . . ." (Megint beszélünk s csak beszélünk . . .)

[52] Budapesti Hiradó, 1848. ápr. 14., 21. stb.

[53] Budapesti Hiradó, 1848. ápr. 14., 19. stb.

[54] Budapesti Hiradó, 1848. máj. 24.

[55] Kolozsvári Hiradó, 1848. jún. 25. A cikket május 26-án írta Veress József, a Torda megyei kaszinó megbízásából. Hasonló szöveg Vahot Imre lapjában: Nemzetőr, 1848. máj. 27., 676. l. — Hogy a rágalmazás tökéletes legyen, Jellasicsot is Blanquihoz hasonlították: „. . . ezen Blanqui s Barbès-féle madarai az éjnek anynyira bátorodtak, hogy már nappal is kirepülni merészelnek. Zágrábban Jellachich király s kormányunk tilalma ellenére horvát nemzetgyűlést tart." (Kolozsvári Hiradó, 1848. jún. 27.)

[56] Budapesti Hiradó, 1848. máj. 24. — Vö. Petőfi: A szájhősök; A gyáva faj, a törpe lelkek . . .

[57] Tanulmányomnak nem célja vizsgálni, kinek, mikor, mennyiben volt igaza április—május folyamán. Egyetlen célom ezúttal: megkísérelni Petőfi politikai élményvilágának rekonstrukcióját.

[58] Marczius Tizenötödike, 1848. márc. 27.

[59] Nemzeti Ujság, 1848. ápr. 9. — A szavalatot részletesen ismerteti: Hetilap, 1848. ápr. 11.

[60] A március 20-i naplórészletet például, Petőfi kifakadását a zsidók megkülönböztetése ellen, májusban, a pogromszerű jelenetek után, már jócskán túlhaladták az események.

[61] A zászlók s jelvények erősebben foglalkoztatták e kor gondolkodását, mint talán ma vélné valaki, s volt javaslat, mely csakugyan változtatást ajánlott: Jókaié. Az Életképekben, épp a máj. 18-i számban, azon tűnődik: „mi lesz nemzeti szineinkből", ha megtörténik az unió Erdéllyel, s milyen lesz az új címer? Szerinte legyen: „vörös mezőben fehér kard, vagy fehér mezőben vörös kard." — A nemzeti színek forradalmi megváltoztatását az 1830—31. évi lengyel felkelés idején is tervezték: a balszárny a hagyományos fehér kokárda helyett a francia trikolort akarta elfogadtatni. (A piros zászlónak ekkor még nem volt forradalmi jelentése.) L. Roman Soltyk: La Pologne. Précis historique, politique et militaire de sa révolution. Paris, 1833, t. I, pp. 70, 250.

[62] Pesti Hirlap, 1848. máj. 24., 26.; Nemzeti, máj. 25. stb.

[63] 1848. ápr. 28-án a hatóság roueni munkásokra lövetett.

[64] A máj. 15-i felkeléstől Vasvári is elhatárolta magát: „Nincs közöttünk Ledru-Rollin, ki az utczát akarná a parlament ellen vezetni. Nincs Barbès, ki a népet eszközül használná fel saját hiusága kielégitésére." (A marcziusi ifjuság. Életképek, 1848. jún. 4.) Vasvári második idézett mondata pontosan egybevág Csernátoni cikkével, s érdekes, hogy Blanquit ő sem említi. — Mindenről csak itt, jegyzetben szólok, mert nem tudhatjuk, Vasvári cikke készen volt-e máj. 27-én, s ha igen, Petőfi ismerte-e, vagyis hogy része lehetett-e a cikknek Petőfi máj. 27-i elhatározásában.

[65] Pap Gábor helyszíni tudósítása, Életképek, 1848. jún. 4., 732. l.

[66] A királyi szó szentsége! Petőfi bezzeg másként fogalmazott naplójában: „Két héti huzás halasztás után végre ő császári királyi apostoli fölsége kegyelmesen méltóztatott szavát beváltani..."

[67] Sem a kritikai kiadás, sem más nem vette figyelembe, nem közölte eddig a borítólap szövegét „*Tartalom:* Petőfi nyilatkozata. A «Sátán», regény. Közrangu hölgy, novella. Versek. Három szerkesztő Sibériában. Charivari. Nemzeti szinház. Külföld. Vidéki hirek." Máskor is előfordult, hogy feltüntették a borító címoldalán az „érdemleges tartalmat", de ez az egyetlen eset, hogy az szerzői nevet is közöl. Lehetségesnek tartom, hogy a műfaji meghatározás magától Petőfitől való (mindenesetre pontos), és a továbbiakban a máj. 27-i írást következetesen nyilatkozatnak nevezem.

[68] Spira György: 1848 Széchenyije és Széchenyi 1848-a, Bp. 1964, 215. l.

[69] Nemzeti Ujság, 1848. ápr. 7. — Horváth János a tarpeji szikla motívumával kapcsolatban Mirabeau híres szavaira utal, melyeket a költő Szalay László tanulmányában olvashatott.

[70] Vö. A munkácsi várban: „Hát ha még lenn volnék, hogyha ott lenn Híznék rajtam lelkitesti féreg! — Bátran tudnék a vérpadra lépni, Oh de ez a börtön . . . ettül félek."

[71] „. . . nous arrachions la cocarde qui décorait nos chapeaux, nous la serrions sur nos coeurs; nous pleurions de la quitter, mais nous avions peur qu'elle ne devînt une livrée royale. Au reste, si la royauté nous effrayait nous avions tort. Qu'est-ce qu'un ajournement de quelques années pour la cause de l'avenir? Le juste-milieu aura démontré aux plus faibles l'exellence de la république." (Achille Roche: Manuel du prolétaire, Moulins—Paris, 1833, p. 150.)

[72] „J'aurais été au désespoir que la république fût proclamée après la révolution de juillet. La monarchie alors n'était pas encore assez usée; il fallait pour la perdre entièrement dans l'opinion publique, la déplorable épreuve que nous en faisons depuis 20 mois." (Défense du citoyen Laponneraye, prononcée aux assises du département de la Seine, le 21 avril 1832, p. 10.)

[73] „Sans doute les apôtres du républicanisme auront à soutenir de longs et pénibles combats avant de voir leurs efforts couronnés de succès; ils verront plus souvent la voûte des cachots que l'azur du ciel; mais leurs corps, épuisés, par la souffrance et par les privations, renferment une âme inaccessible à la faiblesse; leur intrépidité, leur résignation égalent, surpassent la rage de leurs persécuteurs. Le christianisme a eu ses martyrs, le républicanisme a les siens." (Laponneraye: Défense, p. 10.)

[74] A Pester Zeitung szövegét l. a 22. jegyzetben.

[75] Verlaine Des morts című verse a Saint-Merry utca hőseiről szól.

[76] Kiigazítom Urbán Aladár egy apró tévedését: nem Petőfié az első toborzó vers nyomtatásban; Pap Ignác Toborzó dala megelőzi (Nemzetőr, 1848. máj. 27.), Sárosi Gyula Önkéntesdala pedig vele egy napon jelent meg (Nemzetőr, 1848. jún. 11.).

[77] „Épen most van itt az idő megmutatni, hogy az a hősi bátorság és harczias készség, mit királyi leiratok ellen mutatott az ugynevezett «martiusi ifjuság» nem szalmatüz, hanem valóságos láng, melly a haza ellen fegyvert fogott ellenséget hamuvá fogja perzselni." (Budapesti Hiradó, 1848. máj. 24.) A nógatás itt még kollektív; Vahot, az epigon Vahot, később majd személyesen Petőfihez címezi.

[78] Hány hét a világ?; A nagyszombati csata.

[79] Vahot Imre: Forr a világ bús tengere, ó magyar! Pesti Divatlap, 1848. ápr. 15. — Vahot e három lapnyi irásában huszonötször használta a „szabadság" szót.

[80] Pulszky: Magyar Szépirodalmi Szemle, 1847. máj. 2.; Kemény Zsigmond: Forradalom után, Pest, 1850, 141. l.

[81] Blanqui: Textes choisis, p. 138.

[82] Végezzünk most már röviden a piros jelvények történetével. Táncsics azt javasolta, hogy a honvédtoborzást az ősi véres kardra emlékeztető piros zászló alatt végezzék, itt-ott az önkéntesek ki is tűztek piros szalagokat. A 9. zászlóalj vörös sapkát hordott, ez azonban „a Chlopiczkiféle veres sapka" volt, a lengyel szabadságharc emléke. Jellasicsnak viszont „veres köpönyegesei" voltak, s egy ismeretlen költő verse a szerb felkelők piros zászlajáról beszél. Vasvári a pirosat választotta csapata lobogójának színéül, de piros honvédzászló egy sem maradt fenn. Ney Ferenc pesti választói piros tollat viseltek, s ezért később szemrehányást kapott az osztrák hatóságoktól. Milyen színű volt Petőfi választási zászlaja, nem tudjuk. A piros tollak 1849-ben, a kormány debreceni tartózkodása alatt tűntek fel ismét politikai jelentéssel, mint a radikálisok jelvényei; ekkor (és nem előbb) keletkezett a „flamingó" gúnyszó. A harcra buzdító versek költői többnyire a háromszínű nemzeti zászlót énekelték meg (Arany János, Erdélyi, Sárosi Gyula, Vecsei Sándor stb.); Lisznyai Kálmán kivétel: „Piros toll a kalapomnál, Piros zászló kezemben; Piros öröm a szivemben, Piros lány az ölemben." (Önkéntes dal. Nemzetőr, 1848. júl. 30.) Másutt a piros zászlót a múlt szabadságküzdelmeinek hagyományával párosította: „Szabadság és testvériség Volt forradalmi jelszava, S vérszín lobogója alá Gyült, sereglett a nép java." (Rákóczi és Brankovics. Életképek, 1848. ápr. 16.) Nagyobb figyelmet érdemel Zalár József verse, valószínűleg 1848 végéről: ez a piros színt szociális, egyenlőségi eszmével köti össze: „Föl a vörös tollakkal, nemzetek! Tűzzétek föl már, itt az ideje, Hogy elsápadjon vérszinére a Királyi poklok minden ördöge . . . Ha majd az üdvnek boldogságait, Miként isten látását angyalok, Egyenlőn élvezendjük mindenütt, S a nép testvérként csókolózni fog: Akkor letépjük a vértollakat . . ." (Föl a vörös tollakkal! Szabadságdalok, 1849. A költemény megtalálható a Hét évszázad magyar versei első kiadásában.)

[83] Az „Ott essem el én . . ." szavakat később még egyszer leírta Petőfi, de kijelentő módban: „Az isten a magányt nem nekem teremti, Odavaló vagyok én a csatatérre. Dobják le testemmel

együtt majd nevemet A sírba, de addig nem bántsa senki sem, Véglehelletemig nem hagyom a helyet, Ott esem el bármily sárosan, véresen!" (Arany Jánosnál, 1847. okt. 25—31.)

[84] A forradalmi halál-áldozat eufóriája természetesen nem az egyetlen lírai téma: A XIX. század költői a „szelíd" halál képével zárul.

[85] Az itélet című költemény ellentétes eszközökkel fejez ki azonos eszmét: hiányzik belőle a boldogan vállalt egyéni áldozat motívuma, de szó szerint benne van az „eldöntő viadal"-é.

[86] „A francia forradalom csak előfutára egy másik, nagyobb s magasztosabb forradalomnak, mely az utolsó lesz." Manifeste des Égaux. (Buonarroti: Conspiration pour l'égalité, dite de Babeuf, Paris, 1957, t. II, p. 95.) — Sylvain Maréchal e mondata szó szerint megismétli Babeuf egy korábbi művének kifejezéseit: „Il est temps que le peuple, foulé et assassiné, manifeste, d'une manière *plus grande, plus solennelle*, plus générale qu'il n'a jamais été fait, sa volonté . . ."(Pages choisies de Babeuf, recueillies, commentées par Maurice Dommanget, Paris, 1935, p. 356.)

[87] „Sachons une fois pour toutes . . . ce que doit être une révolution; . . . ce qui seul peut faire réussir une révolution . . . de manière à rendre toute révolution ultérieure impossible, parce que toute révolution ultérieure sera inutile . . . une révolution manquée est le pire des maux, . . . le plus grand des crimes; faire et consolider une vraie révolution sera l'oeuvre de la divinité sur la terre. . . . toute révolution politique est nécessairement l'indice des révolutions sociales ou populaires qui vont suivre. . . . Faire une révolution sociale, ce n'est pas . . . substituer un individu à un atre individu, une famille, une caste à une autre famille et à une autre caste . . . Faire une révolution sociale, c'est réformer la société dans l'intérêt du peuple . . . Elle éclatera je ne sais où, ni à quelle occasion, ni pourquoi, ni comment . . . Qu'elle s'annonce d'ailleurs de cette manière ou de toute autre, par exemple comme devant délivrer le pays d'étrangers dominateurs, d'une famille haïe du peuple, d'un pouvoir illibéral, ou d'institutions trop au-dessous des lumières de la nation ou de l'époque, peu importe. Le branle sera donné: et le plus important, le seul important même, . . . qu'elle soit la dernière, parce que le peuple y aura trouvé tout ce qu'il avait droit d'espérer et ce qu'il voulait. . . . Ce n'est que lorsqu'une révolution aura complètement réussi, c'est-à-dire lorsqu'avec le bien-être matériel, elle aura valu au peuple les progrès intellectuels et moraux qui sont ses droits, qu'il sera capable de veiller lui-même à ses intérêts et de les défendre. Or, dès ce moment, il n'y aura plus de révolution. Tout motif, tout prétexte même manquera pour en faire: si alors une révolution était encore possible, elle serait un crime. La première révolution vraiement sociale et populaire comblera réellement et à tout jamais l'abîme des révolutions." (De Potter: op. c., pp. 10—38.)

[88] Babeuf és Buonarroti szakirodalma sokkal terjedelmesebb, hogysem akár csak a legfontosabb műveket fölsorolhatnám. A szükséges bibliográfai tájékoztatást az olvasó megtalálja a Conspiration pour l'égalité idézett kiadásának függelékében; az újabb kutatásokról l. Claude Mazauric: Babeuf, Buonarroti et les problèmes du babouvisme. Etat actuel des recherches. In: Colloque international de Stockholm. Babeuf et les problèmes du babouvisme. Paris, 1963. — Magyarul az egyetlen szakmunka: Claude Mazauric: Babeuf és az Egyenlők összeesküvése, Bp., 1964; jó könyv, de használhatatlanul rossz fordítás. 1950-ben Babeuf válogatott írásai is megjelentek magyarul. — A buonarrotiánus eszmék szétsugárzására nézve nélkülözhetetlen Armando Saitta: Filippo Buonarroti. Contributi alla storia della sua vita e del suo pensiero. I—II. Roma, 1950—51; és különösen Alessandro Galante Garrone: Filippo Buonarroti e i rivoluzionari dell'Ottocento (1828—1837), Torino, 1951. — Buonarroti belgiumi kapcsolatairól l. Julien Kuypers: Les Égalitaires en Belgique. Buonarroti et ses sociétés secrètes d'après des documents inédits, 1824—1836, Bruxelles, 1960. — L. még Maurice Dommanget: Sylvain Maréchal, Paris, 1950. — Végül Lukácsy Sándor: „Mag hó alatt". Élet és Irodalom, 1966. dec. 24. (Buonarrotiról.)

[89] Cabet: Histoire populaire . . ., t. IV, pp. 300—334; Louis Blanc: Histoire de dix ans, passim.

Dokumentum

MAJOR TAMÁS

Felszólalás az Országgyűlés ülésszakán

Tegnap Orbán László elvtárs beszélt itt, s körülbelül mindent elmondott abból, amit én szerettem volna elmondani, s egyet is értek vele. Ilyenkor, ha az embernek van kellő erkölcsi bátorsága, elál a szótól *(Derültség)*. Ennek hiányában *(Derültség)*, úgy hiszem, illik és hasznos rövidnek lenni. Én mindössze három részletkérdéshez szeretnék hozzászólni, amelyek az itt felmerült vitában fordultak elő.

Az egyik az a jogos aggodalom hogy most a gazdasági mechanizmus bevezetésével nem fog-e elhatalmasodni a művészetekben, az irodalomban az üzleti szellem, hogy az olcsóbb dolgok, a népszerűbb dolgok nem fogják-e elnyomni a komoly művészetet. Azt hiszem, hogy a kérdésnek az ilyen feltevése nem egészen szerencsés, és én ezzel így nem is értek egyet. Nem értek egyet azzal, ahogy ezt Darvas József felvetette.

Azt hiszem, hogy minden megrendelőnek a világtörténelem folyamán joga volt — és joga lesz a jövőben is — válogatni. Azt hiszem, hogy az új gazdasági mechanizmusban ez a válogatás differenciáltabb lesz, mint eddig volt, az anyagi támogatás és elosztása összetettebb, nehezebb lesz. De én nem szeretem azt, hogyha a „könnyű műfajról" lenézően beszélünk. Ez az egész műfaji kérdés tulajdonképpen a 19. század polgári esztétikájának a szüleménye. Egészen addig ilyen műfaji kérdés a művészetekben ilyenformán nem volt. Hiszen éppen azért nem bírták az arisztokratikus esztéták Shakespeare-t megérteni, mert nem tudták összeegyeztetni azt, hogy a legmagasabb színvonalú költői részlet után bejön egy részeg bohóc a színpadra és ott elkezd komédiázni. Ezt most értjük meg igazán, amikor már nem nagyképűen nyúlunk ezekhez a művekhez.

A könnyű műfajra szükség van, és ez éppen olyan fontos, mint a másfajta művészet. A magam részéről éppúgy szeretek Shakespeare-t játszani, mint a könnyű műfajban részt venni, akkor, ha annak kapcsolata van az élettel, mert ez a lényeges, az élettel való kapcsolat. És nem kell félni attól, nem reakciós dolog az, ha a könnyű műfaj fricskázik, hogyha a könnyű műfaj bírál, mert a könnyű műfajnak éppen ez a nagyszerűsége, hogy feszültséget old fel, bizonyos fajta feszültséget, ami az életben megmutatkozik, feloldja a humor eszközével. Nemcsak a mi erőnket jellemzi az, hogy eltűrjük ezt a fricskázást, hanem ez a feloldás, feszültségfeloldás erősít is bennünket, segít is bennünket. Én tehát nem úgy fogalmaznám meg, hogy vannak magasabb rendű műfajok és alacsonyabb rendű műfajok, és a magasabb rendű műfajoknak félniük kell az alacsonyabb rendű műfajok konkurrenciájától, hanem inkább úgy fogalmaznám meg a kérdést: kapcsolatban van-e az élettel a művészet, és feszültséget old-e fel, igen vagy nem? Mindegyikre szükség van, s a Nyers elvtárs fogalmazásával tudnék itt egyetérteni.

A másik, amit Darvas elvtárs úgy fogalmazott meg, hogy a komolyabb művészet az szűk körre fog szorulni. Én azt hiszem, hogy minden művésznek — és erre majd szeretnék visszatérni —, aki nem sznob, mert ilyenek akadnak, és bőven akadnak — minden igazi művésznek arra kell törekedni, hogy minél szélesebb rétegekhez szóljon. A legnagyobb művészek, a látszólag még kevésbé megértett művészek is, Bartók Béla is azzal a céllal írt, hogy az egész néphez, hogy a legszélesebb körökhöz szóljon. Ezért kell nekünk is harcolni. De mi valamit el szoktunk felejteni. Mi tudniillik megállapítjuk azt, hogy valamely művész vagy író vagy költő népszerű, és elfeledjük azt, hogy micsoda harcok árán lett a legtöbbjük népszerű. Nem mindenki töri át azonnal az értetlenség frontját. Az új művészetért harcolni kell. És ebben, az új gazdasági mechanizmus körülményei közötti kultúrpolitikában arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy az újért, a jóért, a mienkért való harcot jobban kellene még támogatni. De nekünk művészeknek sokkal jobban kell harcolni érte, sokkal jobban kell propagálni, sokkal jobban kell keresni a közönséggel való kapcsolatot, sokkal jobban kell megértetni az igazunkat a legszélesebb közönséggel. Én tehát nem úgy tenném fel a kérdést, hogy félni kell attól, hogy az igazán jó nem lesz népszerű, hanem megfordítanám és azt mondanám: harcoljunk többet azért, hogy az igazán jó, az igazán új népszerű legyen.

A harmadik kérdés, amelyről néhány szót szeretnék szólni az, hogy művészeti és irodalom-közvéleményünkben viszont nagyon-nagyon elterjedt a sznobizmus. Mit nevezünk sznobizmusnak? A szó már messze van az eredeti értelmétől. Sznobizmusnak nevezzük azt, ha valaki előkelően összekacsint néhány társával, s azt mondja, hogy az igazi művészetet, az igazi kultúrát csak mi szűk körben, igazán csak mi értjük. Sznobizmusnak nevezzük a kultúrát önmagáért imádóknak a táborát. Sznobizmusnak nevezzük a külföldi kultúráért kritikátlanul rajongók táborát, az önteltek táborát, a művészetért, mint valami általános dologért hörgő kritikusok táborát. Általános művészet nincs. Általános tiszta művészet nincs. Viszont, aki azért lelkesedik, sznob. A kritikai életünkben ez a sznobizmus erősen elterjedt. Itt nem akarom azt mondani, hogy tisztelet a kivételnek, mert ha ezek nem is csak kivételek, de erősen elterjedt a sznobizmus.

Manapság divatban van nyugaton egy bizonyos fajta irodalmi és színpadi ábrázolásmód, az ember elembertelenedésének az ábrázolása, az emberi kapcsolatok megrendülésének az ábrázolása, s ezzel kapcsolatban valami szörnyű önmarcangolás. Ahogy az ilyen művek megjelennek, a mi sznob kritikusaink azonnal ujjogani kezdenek. Egy ilyen darabot játszanak most a Madách Színházban, Albee: *Nem félünk a farkastól* című darabját, és már másnap megjelenik róla a hörgő kritika. Ha egy új magyar darab, ha egy Bertolt Brecht darab megjelenik, akkor hetekig kell várni a kritikára. De ha egy ilyen darabot mutatnak be, akkor másnap megjelennek a hörgő kritikák, hogy végre itt az igazi művészet. Tudnék idézni is: „Évek óta ilyen gyönyörű, nagyszerű, művészi színdarabot nem láttam." Ez a színdarab egy alkoholmámorban, gőzben egymást tépő, egymásnak még az álmait is kiírtó házaspárnak a vergődése. Ezek a színdarabok néha valóban színvonalasak is íróilag. Lehetne még egy párat sorolni. Meg lehetne kérdezni, hogy miért engedjük ezeket előadni, s mindjárt szeretném elmondani: én helyeslem, hogy engedjük előadni. Azért helyeslem, mert ezekkel a világnézetükben vitatkozni lehet. Ez a fajta világnézet nálunk is elterjedt kisebb körökben, kisebb értelmiségi körökben, azonfelül

még tanulni is lehet kifejezésformákat stb.-t az ilyen darabokból. Mindent lehet, csak lelkesedni nem kell érte, s nem kell megállapítani azt, hogy végre megjött az igazi művészet. Mert nem ez az igazi művészet.

S ha már erről beszélünk, szóljunk talán egy szót arról is, hogy mi az igazi művészet. Annak hangsúlyozásával, hogy egyetértek azzal, hogy néha ilyen előadásokat is meg lehet engedni, szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy harcoljunk jobban az ellen a hörgő lelkesedés ellen, amikor ezt igazi és tiszta művészetnek igyekszik a kritikánk elkönyvelni. Ezt a magas színvonalú szkepszist, ezt a magas színvonalú kétkedést az élet értelmében. Lehet, hogy az illető kritikus életének nincs értelme *(Derültség)*, de állítom, hogy a mi életünknek van értelme. *(Taps)*

El szeretném azt is mondani, hogy mi az ilyenfajta humanizmussal és emberséggel szemben egy másfajta humanizmusban hiszünk. A kritikák ilyenkor meg szokták állapítani azt, hogy amit itt most látunk, öntépő, marcangoló színdarabot, az kérem a kapitalizmus rothadásának társadalomkritikája. Ezt szokták mondani. Pedig nem erről van szó. Éppen ellenkezőleg arról, hogy az ember elembertelenedését, az embernek a szemétdombra kerülését mint általános emberi törvényt fogják fel ezek a darabok.

Mi erre azt mondjuk: van szemétdomb? Sajnos, elég sok van. Lehet és kell is ábrázolni. De mutassunk rá, hogy ez miért van így. Mi örök embert nem tudunk elképzelni, mi csak társadalomban élő embert tudunk elképzelni, s miután a társadalomtudomány megmutatta nekünk, hogy a társadalmat meg lehet változtatni, mi büszkék vagyunk arra, hogy részesei vagyunk a társadalom megváltoztatásának, s éppen ezért az olyan emberséget, az olyan cselekvő humanizmust szeretjük, amelynek a kritériuma nem az, hogy valaki jó ember vagy rossz ember, hanem, hogy élete munkásságával maga után egy jobb világot hagyott-e, mint amilyen akkor volt, amikor született, vagy nem.

Azt hiszem, hogy mi, amikor itt a gazdasági mechanizmusról beszélünk, amikor a szocializmust építjük, ennek a cselekvő humanizmusnak az alapján állunk, ezt tartjuk igazi humanizmusnak. *(Taps)*

Mindent összevetve tehát, az újért, a jóért harcolni kell. Nem szabad arisztokratának lenni, s én bizom abban, hogy az elkövetkezendő költségvetési évben differenciáltabban, erőnket összefogva, művészeti téren is több vitával, nagyobb eredményeket fogunk elérni. Hiszen a gazdasági mechanizmusnak az emberi tartalma is éppen ott van, hogy az emberek sokkal jobban fogják átlátni a munkájuk eredményét és célját, s ha szabad ezt mondanom: ez egy kissé az emberi boldogságnak az alapja. Ezt a célt szolgálja a költségvetés, s ezért kell elfogadni. *(Taps)*

Vita-fórum

Méltók vagyunk-e Európához?

Szelíd óvás, bevezetőül

Kis írásom terjedelméhez képest aránytalanul hosszú bevezetéssel vagyok kénytelen terhelni az olvasót. Az itt következő cikknek ugyanis olyan — előszót igénylő és talán érdemlő — históriája van, amelynek rövid ismertetése nélkül a szokásosnál is többféle *félrehallásnak* tehetném ki magam.

A nemzeti önérzetről is szóló alábbi cikkemben egyebek közt szóvá teszem egyik kiváló filmrendezőnk vitára ingerlő nyilatkozatát. Többen, akik hallottak szándékomról, hasonlóan ítélték meg e nyilatkozatot, de le akartak beszélni cikkem közléséről. Érvelésüknek két érdemleges pontja volt: 1. az illető rendező dogmákat romboló új filmjét oly sok otromba támadás érte, hogy írásomnak „rossz lenne az akusztikája", olyan látszatot keltene, mintha én is csatlakozni akarnék a dogmatikus bírálókhoz. 2. A *nemzeti* kérdés bolygatására már jó szándékú művészek is allergiásak, kivált mióta látják, milyen sokféle szándék öltözik hazafias pózokba.

Óvást kell tennem. 1. Ilyen alapon dicsérnem sem lenne szabad az illető művészt, hiszen méltatói között is akadtak olyanok, akik *egyebekben* nem tűnnek ki antidogmatikus elszántságukkal, s akikhez szintén nem kívánok „csatlakozni". 2. Nem látok a lelkekbe, s nem szeretem a gyanakvást, de ha csakugyan vannak olyanok, akik csupán „taktikából" akarják árvalányhajjal felcifrázni vaskalapjukat, a puszta ellenkezés kedvéért nem leszek kozmopolita. Különben is már a régi bölcsek tudták: Si duo faciunt idem stb. Ha ketten csinálják ugyanazt, az nem ugyanaz.

Az eszmei harcok társadalmi, organizációs, lélektani és egyéb tényezői már eleve a polarizálódás irányában hatnak. A mi vitáink különösen hamar sodródnak olyan szerencsétlen végletekig, hogy higgadtabb emberek számára szinte lehetetlenné válik a szavazás: ha például elhangzik egy filmről, hogy morbid alkotás, illetve tökéletes remekmű, akkor a harmadik vélemény két oldalról egyszerre válik *gyanússá*. Ha már most mindezt azzal tetézzük, hogy a hozzánk közelállók *elméleti tévedéseit* elhallgatjuk, pusztán azért, mert mások ugyanezeket az alkotókat *művészi igazságaikért* támadják, akkor taktikázásunk végeredményeként csak káprázatos eszmei zűrzavar keletkezhet.

Emlékszünk még a mesebeli szamárra. Folyt a nyála a szénáért is, meg a szalmáért is, de nem tudván választani a kettő között, éhen veszett. Megesik olykor az ellenkezője is: filmművészeti, irodalmi vagy egyéb vitáinkban olykor egyik véglethez sincs kedvünk, de mert opponensünk a szalmát harapdálja, konok antiszamarakként elkezdjük majszolni a szénát. Ami nemcsak látványnak kiábrándító, taktikának is veszedelmes.

Adódhatnak persze helyzetek, amikor egy-egy új — és nagy társadalmi vagy nemzeti érdekeket kifejező — művészeti irányzat függetlenedési küzdelmét mindenáron segíteni kell, olykor talán az irányzat gyengéjének átmeneti palástolásával is. Adott viszonyainkban azonban ezt a helyzetet nem tudom felismerni. Nagy történelmi megrázkódtatások vannak mögöttünk. Kialakulatlanok az új művészi irányzatok. Ilyenkor nem a hűségeskü megkövetelése, hanem a tisztázás van napirenden. Csak ilyen alapon lehet érdemben segíteni és védeni az új törekvéseket.

A felnőttségi komplexusról

Kezembe került a párizsi *Cinéma 67* 113. száma, Jancsó Miklós nyilatkozatával. Oly fontos dokumentum ez, hogy elkésve is érdemes elgondolkodni rajta. Jancsó vallomást tesz művészi céljairól, s egyebek közt elmondja, hogy gyermekkora óta foglalkoztatja egy probléma: a magyar nép szellemének, géniuszának problémája. Úgy találja, hogy e kis nép története, „amely oly különös és ellentmondásos", s amely „irracionális nosztalgiákat" és „fantasztikus álmokat" táplál, egész gyermekkorát meghatározta. Márpedig e nép századokon át „provinciális", „egocentrikus" és önmagának élő, önmagába zárkózó volt, csak ritkán, de akkor teljes lelkével csatlakozott értelmes harcokhoz, máskor apatikusan hozott olyan áldozatokat, amelyeknek nem volt értelmük, mint a két világháborúban. Következtetése: minden filmjében azt keresi: *„mit kellene hát tenni, hogy ennek az országnak népe*

végre felnőtté váljék és méltó legyen Európához"? („. . . pour que le peuple de ce pays devienne enfin adulte et digne de l'Europe . . .")

Nos, ez a nemzetkritikává fejlődött felnőttségi komplexus megérdemel végre *(„enfin")* néhány szót.

Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy a szöveg némely kitétele pusztán fogalmazási ügyetlenség vagy éppen fordítói túlbuzgóság eredménye is lehet. Azt is jól tudom, hogy mivel Jancsó Miklós művész, jelentős művész, nem nyilatkozatai, hanem merész, úttörő filmjei alapján kell véleményt formálnunk róla. Közbevetőleg mégis meg kell állapítanom, hogy rosszul védik, sőt megsértik Jancsót azok, akik szerint nyilatkozatainak semmi közük sincs filmjeihez. E nemzetkritika művészi következményeit Jancsó tudatosan érvényesíti filmjeiben. Egy másik nyilatkozatában *(Filmkultúra*, 1967. 4. sz.), arra a kérdésre válaszolva, hogy van-e „magyar filmstílus", a probléma feszegetését már önmagában is „provinciális" dolognak ítéli (egy „kicsiny és a világban nagyon idegenül élő nép problémája ez"), majd így folytatja: „Nyelvünk olyan kicsiny és társtalan, amin — bármilyen kegyetlenül hangzik is — tulajdonképpen nem lenne »érdemes« írni . . . Sokszor úgy tűnik tehát, a magyarságtudat nem egyéb kompenzációnál . . ."

S a művészetelméleti-ideológiai tanulság: ha „egészségesen működik a rokontalan nemzet gondolkodása, akkor az aktuális problémák megoldását szinte belső kényszerből az általános humánum irányában keresi". Jancsó tehát saját maga kapcsolja össze filmjeinek *„általános humanizmusát"* fentebb idézett nemzetkritikájával. E probléma elemzése azonban külön tanulmányt igényelne, s Jancsó legújabb alkotásának vetítése előtt talán korai is lenne.

Éppen ezért jelenleg nem a nyilatkozat személyi-művészi vonatkozásaival szeretnék foglalkozni. Ha felhasználom az alkalmat némi meditációra, azért teszem, mert Jancsó vallomása igen találóan fogalmazott *adalék* az ő személyén messze túlnövő, *egyetemes érdekű* kérdésekhez. Olyan kérdésekhez, amelyekre sokan mások is látszólag hasonló választ adnak, noha politikailag, etikailag vagy művészetelméletileg a Jancsóétól eltérő álláspontot képviselnek. A *Szegénylegények* rendezője ugyanis csakugyan gyötrődik, önkínzó módon küzd a magyar történelem tragédiáinak tanulságaival, s fáj neki, hogy nem tarthatja felnőttnek a magyar népet. Hívei és tapsolói között azonban — bocsánat a nyílt szóért — bőven vannak olyanok is, akiktől mi sem áll távolabb, mint a nemzeti vagy bármilyen eszme feletti gyötrődés. Velük természetesen nem kívánok vitázni. Van egy további réteg is. Némelyek a fasizmus iszonyatának nyomása alatt jutottak el oda, hogy éretlennek tartsák a népet, s a „magyar nemzet" vagy a „magyar nép" puszta emlegetése árpádsávos nyilasokat idéz fel emlékezetükben. Veszélyes tetszhalottak ébresztését segíthetik elő, ha ezeket a görcsöket nem tudják feloldani magukban, de én erről sem akarok hosszan beszélni. Ilyen dolgokban mindenki a saját háza előtt söpörjön. Megmaradok tehát a nemzetbírálat ama, hozzám közelebb eső változatánál, amelyet Jancsó nyilatkozata testesít meg, még egyszer hangsúlyozva, hogy nem ezzel vagy azzal a művésszel, hanem egy meglehetősen divatos *felfogással* vitatkozom.

A mai negyven és negyvenegynéhány éves „népi" értelmiségiek nemzedéke (amelyhez e sorok írója is tartozik) kamaszfejjel vagy legalábbis fiatalon élte át 1944—45 világtörténelmi földrengéseit. S ha az ellenállásban általában kevesen vettek is részt, 1945-ben már ezres, majd tízezres tömegekben vetették be magukat a régi világ romjainak eltakarításába, az új építésébe, szóval, „a história forgatagába". Nagy volt a hitünk, a buzgalmunk, s persze a szánk is. Azután a sebesen változó fordulatok, a világhelyzet változásai, no meg a lerakódó zsírpárnák vagy a menekülő hajszálak riasztó leckéi (kit-mikor) lehűtöttek bennünket. Kezdtük biztatni magunkat a józan felmérésre, a higgadt cselekvésre, egyszóval a felnőtt magatartásra. Mindez a legtermészetesebb s művészek esetében remekművekre serkentő folyamat lehet. A baj ott kezdődik, amikor egy nem is túl széles értelmiségi nemzedék összetéveszti magát *a* néppel, saját kamaszos ide-oda lengéseiért *a* népet kezdi hibáztatni, s a saját címére illő felszólítások helyett *a* népet buzdítja, hogy nőjön már be a feje lágya. Nemcsak az a baj, hogy e címtévesztés szerénytelenségre vezethet, az a rossz benne, hogy önáltatásból és mítoszokból táplálkozik.

Ami annál is furcsább, mert amióta felnőttek lettünk, szüntelenül demisztifikálni, deromantizálni és deheroizálni akarjuk a világot. Menekülünk az ifjúságtól, amelynek lángja kit ennyire, kit annyira megégetett, s mivel az ifjúság romantika, élvezettel vagy önmagunkat kínozva, de buzgón irtjuk a romantikát, a nép mítoszait, stb. Miközben azonban erőnek erejével deromantizálni, demisztifikálni akarjuk a népet (amely vállalko-

zás mellesleg korántsem olyan problémátlanul egyszerű valami — lásd pl. a *Démocratie Nouvelle* kerekasztal-vitáját „*A Guevara-mítoszról*". 1967. 12. sz.) —, nem vesszük észre, hogy felhőnyi mítoszokat teremtünk önmagunk s néhány kiválasztott művész körül.

Almási Miklós a *Csillagosok, katonák* befejezéséről szólva, mint írja „kis malíciával", de találóan mutat rá, hogy „a film deromantizáló, deheroizáló stílusáért itt romantikával kellett fizetnie". (*Kritika*, 1968. 1. sz.) Azt hiszem, minden malícia nélkül megállapítható, hogy az egész deromantizálási hullám mögött is sokszor húzódnak meg romantikus elképzelések. Ilyesmit még az igazi, klasszikus deromantizálók, Stendhal és Flaubert esetében is tapasztalhatunk, noha mindketten távol álltak attól a minden ízében romantikus felfogástól, amely szerint a költőnek kell a helyes útra vezetnie az éretlen népet, s amely nagyon közel van mai deromantizálóink nézeteihez.

Sok oka van annak, hogy e mítosz új és új formákban támad fel művészeti életünkben. Ami nemzedékünket illeti, már jó ideje alkotnak sorainkban olyan, a valósággal őszintén szembenéző művészek, akik olykor érdemlegesebbet tudnak mondani például történelmünkről vagy mai gondjainkról, mint egyikmásik közelebbről, mintegy foglalkozásszerűen illetékes szakember. Ez is hozzájárul ahhoz, hogy a művész kezd valamiféle prófétává, mágussá, átokoldó sámánná, vagy az éretlen népet felnőtté varázsoló bölccsé válni.

E mítoszt egyébként mi magunk, kritikusok is *szervezzük*, hogy e szándékolt képzavarral fejezzem ki magam. Ha például megszületik egy olyan film, amely végre reális képekben mutat meg sokszor vallásos áhitattal ábrázolt eseményeket, de — a vállalkozás nehézségei miatt is — gondolati ellentmondásokba keveredik, kitűnő kritikusok versengve igyekeznek elfedni ezeket az ellentmondásokat, s a nagyszerű *képek* méltatása helyett vagy mellett korszerű, *új filozófiát* fedeznek fel abban is, ami épp a művész filozófiaellenességének s ebből következően, fel nem számolt tegnapelőtti filozófiák meglétének jele . . .

Az éretlen népnek utat mutató művész képe nemcsak romantikus önáltatásról tanúskodik, ez esetben szervi ellentmondásban is szenved. Tisztázzunk valamit. Ha következetesen akarunk demisztifikálni, deromantizálni és deheroizálni, a teljes dezillúzionizmushoz jutunk el. Rendben van, de akkor tudnunk kell, hogy ide akarunk elérkezni. Ilyen művekre *is* szükség lehet (főleg ha őszinte vivódásból született remekművekről s nem egy divatossá vált művészeti üzletág tucattermékeiről, a gondtalan és derűs emésztést biztosító, minden kockázatvállalási hajlamot idejében kúráló pesszimizmus-labdacsokról van szó). Abban reménykedem azonban, hogy ha századunk történelme adott is egy-két vaskos érvet a kiábrándultság törvényszerűen meg-megújuló filozófiáihoz, túlságosan sietnek azok, akik minden emberi remény felett szeretnék meghúzni a lélekharangot. Legyenek szándékaikban bármily harcos „antidogmatisták", valójában a legkonzervatívabb dogmatikusokat segítik azok, akik a harc értelmetlenségét, minden emberi küzdelem meddőségét hirdetik . . .

Kívánatos lenne tehát, hogy azok a deromantizálóink, akiket alkatuk, múltjuk, hitük és reménykedésük — csalódásaik ellenére is — egy néphez szóló művészet megteremtésére ösztönöz, határozottabban különítsék el magukat a reménytelenség apostolaitól, jogos felelősségtudatukat határolják el a mítosztól s a vele járó pózoktól, s végül tisztázzák, hogyan is akarnak közeledni a néphez, amely iránt változatlanul kötelezettséget éreznek magukban.

Sajnos, a nép megítélésében gyakran még több a mítosz és ellentmondás, mint a művész feladatának felfogásában. Mítosz már maga az is, hogy népünket és történelmünket valamilyen rendkívüli kivételnek érezzük. Az „egocentrikus", „önmagába zárkózó", „irracionális nosztalgiákat" tápláló, „oly különös és ellentmondásos" nép és történelem emlegetése látszólag roppant kritikus és mítoszellenes, valójában a régi magyar nacionalizmus gyökereiből táplálkozik: a magyar nép *rendkívüliségének* és *egyedülvalóságának* e célra negativizált legendájából. Régen páratlan vitézei voltunk a világnak, ma rokontalan, irracionális, önző árvagyereke vagyunk. Pedig bármely történelemkönyvből megállapíthatjuk, hogy a legtöbb nép története szintén „oly különös és ellentmondásos", továbbá, hogy a népek éppúgy „egocentrikusak", mint az emberek, s lehetnek altruista megnyilvánulásai egy népnek, de altruista népek nincsenek. A háborúk végtelen sorozata talán épp elég bizonyíték erre. S bár sajnos nem teljesen világos, mit kell értenem az „irracionális nosztalgiákon", gyanítom, hogy ugyanezt minden kis nép történetéről el lehet mondani. Még a nem is olyan kicsiny lengyel népről is, amelynek művészete egyébként lényegében a miénkkel azonos feladatokkal küzd, annak ellenére, hogy nyelvében éppen nem „rokontalan", hanem egy hatalmas nyelvcsalád tagja . . .

Mindebből az is következik, hogy én nem kívánok szavazni abban a kérdésben, gyermek-e vagy felnőtt ma már a magyar nép, mert magát a kérdést tartom gyermetegnek. A népek és nemzetek nem biológiai, hanem történelmi-társadalmi változásokon mennek keresztül, s életkoruk vizsgálgatása tudományos szempontból értelmetlen. Elismerem, hogy tudománytalan elméletek is lehetnek történelmileg hasznosak, mint ahogy Staël asszonynak a németség ifjú voltára vonatkozó gondolatai Széchenyihez érve nagyszerű tettek serkentői lehettek. De esetleges ilyen tetteink megalapozásához korszerűbb támpontok is kínálkoznak.

Igaz, egyszer, egy keserű pillanatában, Petőfi Sándor is a gyermekhez *hasonlította* a népet. Ennek eszmei szálai azonban még messzebb vezetnek vissza, a XVIII. század nagy forradalmához, életrajzi indokai pedig több mint elégségesek: a nép megtagadta leghívebb barátját, amikor helyette egy tökfilkót választott meg képviselőjének. Petőfinek tehát volt oka a keserű ítéletre. De nálunk a nép lekezelése olyan divattá kezd válni, hogy már húszéves poéták is kiábrándultan nyilatkoznak *a* népről, pedig őket még alkalma sem volt megtagadnia *a* népnek, mert még semmiféle igazi harcban nem is találkozott velük . . .

A *felnőttség* azért sem lehet alkalmas jelszó, mert túl szélesen lehet értelmezni. Ha már mindenáron gyereknek tartjuk a népet, még mindig hátra van a fő kérdés: milyen felnőtté szeretnénk nevelni? Van olyan felnőtt, aki ifjúsága forrófejű kalandjainak tanulságait levonja, s higgadt, józan, értelmes emberséggel, „vérző zászlók alatt" is eszmék embere marad. (Természetesen ilyen művésznek tartom Jancsót is.) De *akad* olyan „felnőtt" is, aki siránkozva nézi, hogy nincs többé tiszta lobogó, elszálltak a kamaszillúziók — s azután vigyorogva kiadja a jelszót: edite, bibite etc. Azokat nem is említve, akik felnőttségen a hajbókolást és a sunyi lapulást értik . . . Mindez nem is miattunk érdekes, a mi nemzedékünk már olyan, amilyen. De egyetlen nemzedéknek sincs joga dezorientálni a jövőt. Itt vannak az új fiatalok, a holnap Magyarországa, túl sok „felnőtt" példázza nekik a „deheroizált", élveteg puhányság leckéjét. Vigyázzunk, nehogy a régi Magyarország nacionalista eszméiben vagy az ultraforradalmiság nyugati értelmiségi körökben máris divatozó önáltatásában keressenek maguknak ideálokat . . .

De menjünk tovább. Ha gyerek, ha felnőtt, méltó-e népünk Európához? A felnőtté válás komplexusa és az európaiasodás vágya szorosan összefügg, csak nem mindig úgy, hogy aki felnőtt, az „méltó Európához". Itt is az induláshoz kell visszatérnünk. 1945 után lelkesen zakatoltunk és bunkócskáztunk, olykor még azt is elhittük, hogy a *Donyeci bányászok* és a *Távol Moszkvától* a művészet csúcsa. A kamasznak példaképre van szüksége, s akkori példaképeinket természetszerűen úgy választottuk meg, ahogy megválasztottuk. A másfélkét évtizeddel ezelőtti egyoldalú tájékozódás érthető reakciója, hogy „Európa" lett az ideálunk. De bocsássa meg a világ, egyszer már ebből is ki lehetne nőni.

Az „Extra Hungariam non est vita" provincializmusából ki kell lépnünk — de nem az „Európán kívül nincs műveltség" kontinentális provincializmusába. Sokan még mindig nem hajlandók felfogni, mit jelent a novoszibirszki egyetem és a Cape Kennedy működése, vagy egy-egy olyan esemény, mint a latin-amerikai művészet előretörése vagy akár a fokvárosi műtét. Pedig Európa-centrikusságunk felett már régen eljárt az idő. A filmnél maradva: anakronizmus volt már Chaplin és Ford indulásakor is, s még inkább az ma, amikor a *Cahiers du Cinéma* többet foglalkozik egy-egy japán vagy brazil rendezővel, mint például az egész angol vagy német filmgyártással . . .

Az európaiasodás jelszava azért is kétes hangzású, mert nem mindig világos, mit értünk rajta. Jancsó természetesen nagyon jól tudja, hogy Csuhraj és Wajda is európai művész, s kötelességem itt megjegyezni, hogy idézett nyilatkozatában némely lándzsarázójával ellentétben „minden fenntartás nékül" elfogadja „Wajda minden filmjét". Sok „európaink" szerint viszont már a pannón föld is barbár terület, nem is beszélve a Visztulán túli világról. Lelkendezünk olyan nyugati darabokon is, amelyek elcsépelt témájukkal könyökbántalmakat okoznak, de el sem megyünk megnézni olyan cseh és lengyel filmeket, amelyek az új kísérletekre érzékeny nyugati értelmiségieket meghódították. Sartre mondta nemrég, cseh művészekkel beszélgetve: „A téma . . . a nagy tartalom, nincs meg nyugaton. Minden, ami ott történik, valamilyen hasonló formában egyszer már megtörtént. Századunk egyetlen új, nagy emberi tapasztalata a szocializmus és a harmadik világnak ezzel összefüggő felszabadulása. Nyugaton csak a forma van, de már nincs mondanivaló. Önöknek viszont van mit mondaniuk . . . " Túl szigorúnak érzem a nyugati világ és művészet önismétlő jellegéről adott sartre-i ítéletet, s azt hiszem, nálunk is történt olyasmi, ami „valamilyen hasonló for-

mában egyszer már megtörtént". De a lényegben egyet tudok érteni, abban, hogy — figyeljünk kicsit jobban „a szocializmus és a harmadik világ" művészetére. Számomra nemcsak London, Párizs és Cannes jelenti Európát. A Cannes-ban győztes és fürgén pergő *Hölgyek és urak*nál többet mond nekem a kissé lassú bolgár *Kitérő*, érdeklődéssel figyelem — némely ideológiailag nem rokonszenves megnyilvánulás ellenére — a bukaresti *Dákok*at is, s Tenessee Williams összes művei nem izgatnak annyira, mint egyetlen jól sikerült mai prágai színjáték, például *A nagy paróka* c. most megjelent kötetből. Sartre persze azt is mondta, hogy nálunk még nincs meg minden feltétel a nagy művészet megszületéséhez. Nem vagyok illetékes annak eldöntéséhez, így van-e, de ha így van, e feltételeket nem a nyugati kommerszpesszimizmus ájtatos hívei fogják megteremteni!

Akárhogyan forgatjuk is tehát, a „Méltónak lenni Európához!" programnak nincs megfogható értelme. Európa Cannes is, de a junta Athénja is, Európa Franco is, ám Wilson és De Gaulle is, Sartre, Aragon, Camus, Godard — és Enver Hodzsa is. Túl bonyolult, túl „különös és ellentmondásos" jelenség ahhoz, hogy hasonulási minta lehessen számunkra.

Ugyan, ugyan — hangzik az ellenvetés —, világos, hogy Európát nem a maga ellentétes bonyolultságában kell értenünk, Európa az örökszép eszmék szinonímája, a haladásé, szabadságé, a művelődésé, a testvériségé, az értelmes emberségé. Ha így kell értenünk, még rosszabb, ellenkezésre, dacos visszakérdezésre kényszerítheti az önérzetes embert: méltó-e „Európa" a könnynek, vérnek ahhoz a tengeréhez, amelyet a magyar nép szabadságháborúinak sorozatában ezért az „Európáért" *is* ontott? Harcoltak katonáink más népek szabadsága ellen, mint ahogy Európa csaknem minden népét el lehetne marasztalni hasonló bűnben, de küzdöttek magyarok testvéreik szabadságáért is. Számítgassuk, ki tett többet? „Európa" Magyarországért, vagy Magyarország „Európáért"? Ne tegyük, mert aki kérkedik-hetvenkedik, annak egy-kettőre kinő a darutoll a kalpagjára. De hamut se szórjunk a fejünkre!

Ez persze már nem a vitatott nyilatkozatra vonatkozik, mégis, elválaszthatatlan a felnőttségi komplexustól, a „deromantizálástól" stb. A magyar nép „éretlenségét" ugyanis, némelyek szerint, ostorozandó bűnök bizonyítják. A vezeklés azonban, miként az önkorbácsolás is, vagy a vallás vagy a sexuálpatológia területére tartozik, a tudománynak és a politikának nem lehet köze hozzá. Valóban adódhat olyan történelmi helyzet, amikor egy nép nem azt teszi, amit ésszerűen el lehetne várni tőle. Hadd szóljak magyarul: sajnálom, hogy 1944-ben nem 1848 népe voltunk. De a szakadékba egy olyan társadalmi réteg vezette hazánkat, amelyet 1919-ben a mások segítségével ültettek nyakunkba — megismételve 1849 szomorú drámáját. Nekem mégsem jutna eszembe, hogy mondjuk a mai románokat az 1849-es enyedi vérengzés vagy az 1919-es bevonulás alapján ítéljem meg, — annál is kevésbé, mert jól tudom, hogy a magyar uralkodó osztály korábbi magatartása részben előidézője volt az eseményeknek, s mert nem akarok reménytelenül beleveszni a kölcsönös vádaskodások kibogozhatatlan szövevényébe. Általánosabban fogalmazva: az együttélő népek közösen felelősek sorsukért. Ami azt is jelenti, hogy érdekeik és helyzetük alapján közösen kell kimunkálniuk az egyetértés útját, s múltbeli tragédiáinkat nem háríthatjuk egyetlen bűnbakra. Ilyen szerepet egyetlen nép sem hajlandó magára vállalni, még akkor sem, ha gyerekként kezelik, s azt hajtogatják, hogy a sarokban a helye.

És Kölcsey? És Vörösmarty? És összes többi nagy költőnk, akik oly gyakran ostorozták a magyar népet? Kiegyezem azzal, hogy őket kövessük. De akkor hadd emlékeztessek arra a köztudott tényre, hogy Kölcsey nemcsak a *Zrínyi második énekét* írta, hanem a *Himnuszt* is; *„Megbűnhődte már e nép a múltat s jövendőt"*. És Vörösmarty nemcsak *Az emberek* költője, hanem a *Szózaté* is... És folytathatnánk a sort, hogy csak a halottak szavát idézzük, egészen Radnótiig, aki történelmi bűneink egyedül helyes felfogását példázta, amikor így összegezett: *„Hisz bűnösök vagyunk mi, akár a többi nép..."*

Némely művészünktől eltérően, a milliókban túlteng a nemzeti önérzet — ebben is hasonlítunk a többi népre. Saját érdekünk, hogy önbecsülésünket a valóság diktálta méretekhez igazítsuk. Meg kell értenünk, hogy csakugyan nem vagyunk bokréta ama bizonyos kalapon, mint ahogy más nép sem az. De fekete gyászszalag sem vagyunk ártatlan földgolyónkon. Mindenki úgy szereti hazáját, ahogy tudja: „érzelmesen" vagy „racionálisan", „korszerűen" vagy sehogy. De ha a bokrétanosztalgiákat gúnnyal, kicsinyléssel, nemzeti múltunk „deheroizálásával" akarjuk gyógyítani, — amire *sehol* nincs példa a világon, kivált *napjainkban* —, akkor csak az ellenkező eredményt fogjuk elérni.

Látom a totálisan deromantizált bölcs fölényes mosolyát: ugyan minek ez a nemzeti cécó, amikor a világ úgyis a nagy tömbök s még tovább, a végső egység felé halad? Hadd válaszoljak e mosolyra, érzelmesen is, meg racionálisan is: 1. Tudom én, hogy földünk az integráció felé halad, már akkor sejtettem, amikor némely újdivatú integrátor még nemzetiszínű könnyeken át nézte a piski győző szobrának kétes jövőbe meredő kőszemét. De azt is gyanítom, hogy minden ember halandó, mégsem prédikálom az öngyilkosságot, de még az élet iránti közönyt sem.

2. Más dolog a *lesz*, s megint más a *van*. Az integráció többféleképpen is létrejöhet, s korántsem mindegy, melyik lehetősége valósul meg. Egy azonban biztos: aki a jelenben figyelmen kívül hagyja a nemzeti önérzetet, aki büszke arra, hogy korszerűen nézi le az éretlen magyar népet vagy éppen mazochista önostorozásra akarja biztatni, az az emberi természet lényegével ellenkezik, s a legjobb esetben is rossz pedagógus. És nem a *távoli* jövőt segíti, nem a népek testvériségét vagy népünk egységét, hanem a tegnapi viszályokat éleszti, többé-kevésbé behegedt sebeket kapar fel, időszerű kézfogások helyett marakodásra biztat, s ezzel megoldhatatlanná mérgesítheti *legközelebbi* gondjainkat.

Misztikus vallomás, befejezésül

Nem volt elég, hogy előszót kellett írnom fejtegetéseim elé, egy utószó erejéig is kérnem kell az olvasó türelmét. Cikkem leadása után jelent meg ugyanis Gyertyán Ervin beszámolója a FIPRESCI budapesti tanácskozásairól *(Élet és Irodalom*, 1968. 4. sz.), amelyek a fenti kérdéseket is érintették. A beszámoló szerint Boleslaw Michalek, a FIPRESCI lengyel elnöke „megállapította . . ., hogy a magyar filmek történetisége közvetlen és égő aktualitással jelentkezik, mint a nemzeti öntudat építésének, demisztifikálásának formája. Párhuzamot vont e tekintetben a lengyel és magyar filmművészet nagy korszakai között és megállapította, hogy amíg a lengyel film —, még Wajda több kimagasló alkotása is — bizonyos formában fenntartja és alátámasztja a történelem névtelen erőinek csapására elbukó, de morálisan mindig diadalmaskodó hősies és nemes lengyel múlt századi mítoszát, a magyar film bátran szembeszáll ezzel az eszményítéssel . . . "

Igyekeztem érzékeltetni, mennyi mítosz húzódik meg a magyar nép demisztifikálásának jelszava mögött. De úgy látszik — a FIPRESCI elnökének nyilatkozata döbbentett rá —, hogy jómagam sem szabadultam még meg bizonyos mítoszoktól, hiába néztem meg minden új magyar filmet. Így például ma is hiszek abban, hogy a „hősies és nemes lengyel", Koszciuszko és katonái — gyengeségeik és bukásuk ellenére — „morálisan diadalmaskodtak" Szuvorov herceg felett. Sőt abban is hiszek, hogy a turini száműzött és a döblingi fogoly „morálisan" szintén „diadalmaskodott" Windischgrätz, Paskievics, Schwarzenberg és Bach felett. S újabban egyre gyakrabban kezdek gondolni arra is, hogy „a nemzeti öntudat építéséhez" az illúziók, nosztalgiák, heroikus emlékek puszta rombolása önmagában talán nem is elegendő . . .

S a történelmi fellegekből napjaink filmművészeti vitáiba leszállva: nagyon becsülöm a *Szegénylegényeket*, de ez nem akadályoz meg abban, hogy *A légiót* és az *Eroicát* is nagyon szeressem. S ebbéli érzéseimben még az sem ingat meg, hogy a művelt, reális, deromantizált, deheroizált és demisztifikált „Európa" Cannes-tól Pestig fölényesen legyintett Wajda hatalmas filmjére, az sem ingat meg, hogy Munk megható alkotását a MOKÉP oly káprázatos gyorsasággal tüntette el, mint amilyen csigalassúsággal hozta be.

A magyar és lengyel filmművészet között nyilvánvalóan van különbség, ez természetes is, helyes is. Mégis, azt merem remélni, hogy ez a különbség nem változott át az újabban egyre gyakrabban emlegetett „szembenállássá".

Lehet, hogy ez is miszticizmus bennem. Csak az vigasztal, hogy a nagy felvilágosultak egy valamiben még nálam is misztikusabban gondolkodnak: azt hiszik, hogy filmekkel demisztifikálni lehet egy népet. Konok materialista lévén, meg vagyok győződve arról, hogy csak a mítoszokat szülő társadalmi viszonyok megszüntetése után lehet megszüntetni magukat a mítoszokat. Mindehhez azonban küzdelem kell, céltudatos cselekvés, ahhoz pedig némi hit és eszmény. Vagyis a puszta demisztifikálás, az egyoldalú deheroizálás épp a mítoszok fenntartásához járulhat hozzá.

A történelem sokszor sodort mellékutakra bennünket. A valóban provinciális eszmék, érzések és indulatok olykor még legjobbjainkra is károsan hatottak. Veszedelmes örökséget kell felszámolnunk. A demisztifikálás éppen ezért történelmileg elkerülhetetlen és sokban hasznos folyamat volt. De talán ideje lenne felülvizsgálni: a korhadt falak mellett olykor nem döntünk-e ki nélkülözhetetlen és szilárd alapokat is?

FEKETE SÁNDOR

Kritika és illúzió

— *Jegyzetek a nemzeti tudat szerkezetéről* —

Bosworth mezeje szelíd, lankás vidék gyér növényzettel. Azon a napon a földet és a bokrokat vér borította. Leszúrt emberek, levágott végtagok hevertek szerteszét. A levegőben pedig szellemek úsztak láthatatlanul, és átkot mondtak. Kivégzett, megfojtott, megmérgezett emberek szellemei voltak ezek. A mezőn ott feküdt a nyomorék zsarnok teteme is. Richmond gróf, a győztes borzadva nézett szét:

„Anglia őrült volt elég sokáig:
A testvér testvért ontott vakon,
Az apa leölte saját fiát
S a fiú lett apjának hentese."

Ezen a napon a majdnem százéves háborúskodás, vérontás és belviszály ért véget. A Bosworth mezei győző, Richmond gróf megkapta az angol koronát, és ezzel kezdetét vette a Tudor-monarchia uralma és az angol nemzeti állam kiépítése. 1485. augusztus 22-ét írtak ekkor. Lezárult a régi típusú feudális állam válsága, és létrejött a korszerű reneszánsz monarchia. A válság korszakát két ciklusra lehet bontani. Az első 1399-től, II. Richárdnak az oligarchák fogságba kerülésétől tart V. Henrik haláláig. Az állam szétbomlik, anarchia lesz úrrá az országon, majd rövid időre ismét megszilárdul a központi hatalom. A második ciklusban elölről kezdődik mindez. VI. Henrik alatt kirobban a „rózsák" harca, és ismét vérbe és szennybe borul az ország. Ez a második ciklus még több áldozatot szedett, s még nagyobb szenvedést rótt az országra.

Shakespeare a válság e két történelmi ciklusát két dráma tetralógiájában elevenítette föl. Az elsőt 1590 és 93 között írta, ez a *VI. Henrik* három részét és a *III. Richárd*ot foglalja magába. Tehát először a válság második ciklusával foglalkozott. Álnokság, cselszövés, gyilkosság, kivégzés tébolyult kavargásából épülnek fel ezek a drámák. Századunk nemzetkritizáló művei, még a legszigorúbbak is, csak lanyha melodrámák ehhez a bírálathoz mérve. Ilyen irgalom nélkül, ilyen kegyetlenül őszintén nem nézett még a világirodalom egyetlen írója sem szembe saját nemzetének múltjával. Nemzeti önostorozás volt ez? Az bizony — de nem öncélú. Tevékeny részt vett egy nagy ideológiai folyamatban: az akkor korszerű társadalmi igényeknek megfelelő angol nemzeti tudat kimunkálásában.

A második tetralógiát Shakespeare néhány évvel később, 1595 és 99 között alkotta meg. Ez a válság első ciklusát dolgozta fel. A *II. Richárd*, a *IV. Henrik* két része és az *V. Henrik* tartozik ide. Az első tetralógia a történelemkritikai drámák foglalata, s alapgondolatuk a *III. Richárd*ban kristályosodott ki. A második tetralógia a nemzeti eszményteremtés jegyében született, és célját az *V. Henrik*ben valósította meg legtisztábban. Shakespeare királydrámáinak, vagy ahogy az angolok helyesebben nevezik: történelmi drámáinak, két pólusa van tehát, a *III. Richárd* és az *V. Henrik*. A *III. Richárd* leleplező és demitizáló dráma, célja a kijózanítás és a kritikai hajlam elmélyítése. A hibákról és a bűnökről szól: egyoldalúan.

Az *V. Henrik* a két tetralógia legkevésbé drámai alkotása. Nemcsak híján van a valódi drámai cselekménynek, hanem szándékosan el is kerüli a kínálkozó alkalmakat. Figyelmét a jellemre és az eszményre összpontosítja. V. Henrikben a reneszánsz eszményeknek megfelelő uralkodót eleveníti meg, kiforrott, változásra már nem szoruló jellemet ábrázol. Az „áldott változás" már mögötte van, amikor megkezdődik a darab. Az a Henrik már a múlté, akit a két *IV. Henrik* jelenít meg, a kicsapongó, dorbézoló fiatalember. E darab V. Henrikje józan, komoly, megfontolt, igazságos, bátor uralkodó. Ha szó esik is árványról és árulásról, a darab hamar elsiklik felettük. Nem engedi, hogy hangjának lelkes szárnyalását lefogják. A nemzetostorozás helyett itt az eszményítés az uralkodó elem.

„Ó, Anglia, belső nagyság modellje,
Mint kicsi test, melyben orjás a szív . . "

— énekli zengőn a második felvonás kórusa. S hogy e dalt megértsük, emlékeznünk kell arra, hogy ekkor Anglia valóban kis ország volt még. 1588 és 1600 között tette meg az első lépéseket a nagyhatalmiság felé. Éppen e két tetralógia megírása idején. Szükség volt ekkor az ostorozó bírálatra, de szükség volt az eszményítésre is. A valóságos V. Henrik ugyanis nem egészen igazolja darabbeli mását. Hibákkal és ellentmondásokkal terhelt jellem volt, bár igaz, nem volt híján az erényeknek sem. Marx minden-

esetre eretnekégetőnek és véresnek nevezte, s uralkodását Shakespeare-nél szigorúbban ítéli meg még a polgári történettudomány is.

Jellemző, hogy Shakespeare királydrámái közül éppen az *V. Henrik* körül dúlt a legheve-sebb történetfilozófiai vita. Erélyes támadást indítottak e dráma ellen már a XIX. század polgári liberális kritikusai. Már a nagytekintélyű William Hazlitt kíméletlenül demitizálta Shakespeare V. Henrik ábrázolását. Az ő véleményében osztozott azután G. B. Shaw és később a XX. század liberális Shakespeare kutatói Bradley, Granville-Baker, Mark van Doren és John Palmer. Zdenek Stribrny az *V. Henrik és a történelem* c. tanulmányában (l. *Shakespeare a változó világban.* Válogatta Szenczi Miklós és Kenyeres Zoltán, Kossuth 1964) kimutatja, hogy aztán a második világháború hatása alatt — tegyük hozzá: nem véletlenül — megkezdődött újból a dráma „hősi költőiségének" magasztalása. Dover Wilson 1947-ben már arról írt, hogy V. Henrik nemzetének vezetője, „Anglia vezércsillaga" volt, és jellemvonásai az igazi angol harcos lényéhez tartoznak.

Az ellentétes vélemények között az az igazság, hogy Shakespeare nagyon jól látta hősének gyengéit, s mint Stribrny elemzéséből kitűnik, ábrázolta is ezeket. Csak a hangsúlyt nem a hibákra vetette, hanem az erényekre. Nem hamisította meg tehát a történelmi igazságot, de — és ehhez joga volt — kiemelte ennek az igazságnak az egyik oldalát, hogy a saját korának etikai és politikai harcaiban az előrehaladást szolgálja.

Shakespeare királydrámái az Erzsébet kori Anglia, a már nemzetté vált Anglia történelmi öntudatának kifejezői és tevékeny alakítói voltak. A két történelmi ciklust megjelenítő két drámatetralógiában két világosan elkülöníthető elemet fedezhetünk fel: a kritika és az illúzió elemét. A kritika — ennek modellje a *III. Richárd* — a múlt hibáival való őszinte és kíméletlen leszámolás, vállalva az ostorozás szégyenét és gyötrelmét is. Az illúzió — ennek modellje az *V. Henrik* — nem a hibák erénnyé tétele, hanem a valóságos erények felnagyítása vagy legalábbis kiemelése. Feladata szerint a nemzet cselekvőképességét növeli és tetterejét sokszorozza, a jelen pozitív céljaihoz példát és bátorítást merítve a múltból. Illúzió a neve, mert a múltban nem valósult meg az ábrázolt eszmény oly tisztán, mint az ábrázolás kegyesen csaló tükrében — de jótékony csalás, mert a jövőbeli megvalósítás nemes célját tűzeti ki. Nem is irracionalitás tehát, mert a cselekvést teszi ésszerűvé.

A két történelmi drámaciklus együttesében tökéletes egyensúlyba került a kritika és illúzió két eleme. E drámákból, mint annyi sok más vonatkozásban, e tekintetben is bátran következtethetünk Shakespeare korának valóságára. A kritika és illúzió ezen összhangja nemcsak e drámákban valósult meg, hanem — és éppen ezt fejezték ki Shakespeare művei — az Erzsébet kor angol nemzeti tudatában is. De ez az egyensúly alighanem minden egészségesen gondolkodó és egészségesen előrehaladó korszakban létrejön: persze munka és küzdelem árán.

A nemzeti tudatot a nemzeti lét határozza meg, mégsem mechanikus viszony van közöttük. A nemzeti tudat egy nemzeti közösség történelmi-társadalmi tudata a történelem egy adott korszakában, és magában sűríti annak a közösségnek a múltbeli tapasztalatait. A kritika és az illúzió elemére azért van szüksége, hogy helyesen mérje le a megtett utat, és hatásosan serkentse a jelenbeli cselekvést. A nemzeti tudat éppen a kritika és illúzió együttesével hat vissza a nemzeti létre. Vannak olyan hamis ideológiák, melyek ki akarják vetni a kritika elemét a nemzeti tudatból. Ezek termelik ki a nacionalizmust és a sovinizmust. Nem kisebb azonban a veszély, ha az egyensúlyt a másik oldalon bontják meg. Az illúzió kiiktatása nemzeti cinizmushoz vezet, ami végső soron ugyanúgy a káros történelmi erők martalékává teszi a nemzeti közösséget, mint a másik véglet.

Shakespeare nem volt közéleti személyiség, nem viselt tisztet, nem tett politikai nyilatkozatokat. „Csak" művész volt, a szónak abban a szó szerinti értelmében, amelyre sokan törekedtek azóta is Európában, de oly tisztán senkinek sem sikerült megvalósítania mint neki. Művei mégis négyszáz éve politizálnak már, s úgy látszik még mindig jobban bírják szusszal, mint számos nyomdaszagúan friss alkotás. Talán azért van ez így, mert olyan komolyan vette azt a „csak"-ot: a művészetet — tengernyi gondjával és nyomasztó felelősségével.

KENYERES ZOLTÁN

Állásfoglalás

A fantázia buktatói

– Szabó Magdáról –

Szabó Magda első regényeit — *Freskó* (1958), *Az őz* (1959) — szinte egyöntetű elismeréssel fogadták olvasói, sőt a kritika is. Új színeket hozott; az 50-es évek prózáját a szikár szabályrengetegből levegősebb magaslatra segítette, polgárjogot szerezve — többek között — újból a tematika és a szemlélet differenciáltságának, az elítélt és megtagadott „pszichologizmusnak", vagyis az elmélyült lélekábrázolásnak. S mintha csak az elismerő várakozást akarná kielégíteni, gyors egymásutánban jelentek meg újabb regényei: a *Disznótor* (1960), a *Pilátus* (1963), a *Danaida* (1964) s a *Hullámok kergetése* (1964), 1966-ban elbeszéléskötete: az *Alvók futása*, a tavalyi könyvnapra a *Mózes egy, huszonkettő*. S közben újabb verseskötet, drámák, filmforgatókönyv, ifjúsági regények és gyermekmesék.

A siker és gyorsan sokasodó írásai tették egyre rutinosabbá a tollát? A népszerűség, a közönségsiker csaloka hajtóerő: annál könnyebben felszínen tartja az írót, minél nagyobb mesterségbeli tudással rendelkezik. Nem mindig engedi, hogy „mély rétegekbe" szálljon, s onnan hozza elő legigazibb kincseit. *Az őz* után a kritika eleinte elnéző, a jogos dicséret mellett mintegy mellékesen említett bíráló észrevételei immár hangsúlyosabb szerepet kaptak: újból és újból említették élményvilága szűkösségét, „a szerkezetnek már-már modorossá váló, mesterkélt kuszaságát", amikor a „szerkezet diktál, nem a valószerűség"; úgy látták, „lélektani készségében nem fedezhetünk fel originálisat" stb. — A kritika kifogásai általában találónak tűntek: a *Freskó* és *Az őz* után majd minden könyvét csalódottan tettük le, úgy éreztük, alatta maradnak két első regénye színvonalának. Az *Alvók futásá*ban újból megjelentek igazi tehetségének fényei. Elbeszéléskötetét nem uralja a forma, nem hajtja igájába a szerkezet, sőt megszokott szerkesztésmódja korábbi buktatóit szerencsés módon javára fordítja. Voltaképpen az öregség történetét írja meg, s ha ez a kötet egészében bizonyos egyhangúságot szül is, a mondanivaló természete (az öregek igazában a múltban élnek) összhangban van emlékező-asszociációs technikájával. Történetei a lélek mélyrétegeiben játszódnak, jelentésüket nem a mese hordozza; így a részletek halmozása, a máskor terhelő aprólékosság szimbolikus erővel telítődik, tartalmi komponenssé válik.

De miért a színvonalcsökkenés? A *Freskó* és *Az őz* után miért egyre sikerületlenebb a *Disznótor*, a *Pilátus*, a *Danaida*? S miért nem maradt a *Mózes egy, huszonkettő* az *Alvók futása* szintjén?

Kiírta volna magát? Már első könyveivel kapcsolatban aggodalmasan emlegették írói világa szűkkörűségét, erős vonalakkal körülzárt és lezárt élményvilágát. Pedig a *Freskó* s *Az őz* világában volt igazán otthon, azt ismerte, arról tudott meggyőző művészi erővel írni. A *Mózes* a mai ifjúságról szól. Abszolutizálja az örök generációs ellentétet — amivel akaratlanul is az általánosítás s nem a különleges történet elbeszélésének szándéka hangsúlyozódik —, a nemzedékeket rendkívül végletesen ábrázolja. De a végletesség nem a valószerűt fejezi ki: nem valószínű, hogy az idősebbeket ennyire elnyelte, morálisan ennyire megsemmisítette volna a történelem vitathatatlanul súlyos élménye, s velük élve, a fiatalok annyira illúziótlanná torzultak volna, hogy csak önmagukban, de szinte tértől-időtől független önmagukban vágyakoznának egy szigetre, ahol „nincsenek sem öregek, sem vének". S hogyan élnének, mit cselekednének majd a szigeten? Van-e valami pozitív életprogramjuk a vágyakozáson kívül, mely felsőbbrendűségük — vélt — tudatát igazolná? Könyörtelen, sőt szadisztikus szembenállásukra sincs elegendő magyarázat: generációjuk nem csupán egy előző, megváltathatatlannak ítélt nemzedék nyomasztó hatása alatt formálódik.

Szabó Magda hangsúlyozottan én-központú író. Személyisége vetül ki a világra. Nem alkotó egyénisége idomul a valóság törvényszerűsé-

geihez, inkább fordított előjelű folyamat játszódik le. *Önmagán* keresztül ábrázol. Regényeinek monológjai egy-egy adott személyiségen keresztül láttatják a világot, de voltaképp mindig maga áll művei középpontjában. Könyvei szövetén átüt — sokszor spontánul hat — egyénisége, mindent magához idomít. — Mondhatnánk, természetesen, hisz a művész minden alkotásában *személyesen* is benne van. De a művész személyisége csak általános társadalmi-pszichológiai törvényszerűségeken keresztül nyilvánulhat meg, spontaneitása nem csaphat át ezeken a gátakon. Szabó Magdánál nem mindig érvényesek ezek a törvények. Személyisége a naplószerű *Hullámok kergetésé*ben csaknem tapintható: mivel sem a mese, sem a szerkesztés szabályai nem kötik, a szükséges-érvényes szubjektivitást messze túllépő énközpontúság gátlástalanul uralkodhat az élményanyagon. Az útirajz-jelleg megkövetel bizonyos objektivitást; Szabó Magda szabálytalanságában is sokat ígérő útleírásában azonban csak az lényeges a látottakból, ami az írónő emlékeire-tulajdonságaira hívja fel a figyelmet. A párizsi, római, nápolyi stb. utcák forgatagában, az ostiai országúton vagy Shakespeare sírjánál — az egész, egyébként okos, értelemmel-érzelemmel figyelt világban — a hajdani kislány bukkan elő, hogy végül egészen elfogja szemünk elől a kilátást; az önsajnálat vagy öntetszés pedig az érzelmesség, sőt érzelgősség „szubjektivitását" adja csalóka ajándékul a könyvnek. — Míg a *Hullámok kergetésé*ben spontánul hathat a túlzott szubjektivitás, egyéb írásaiban a művészi eszközök (mese, szerkesztés) áttételein keresztül, visszafogottabban nyilvánul meg egyénisége, de az érzelmességre való hajlandóság, az ellágyulás, sokszor érzelgősségbe hajló szemlélet nyomai könnyen felfedezhetők a leplező formai szigorúság s a stiláris keménység mögött. Sokszor ez az érzelmesség kerekíti le a történetet: Szabó Magda kedveli a regényben többször visszatérő, szimbolikus motívumokat, melyek majd mindig feleslegesen hangsúlyozzák a mondanivalót; ilyen a kiskanál szerepe a *Freskó*ban vagy a halottak képeivel való szertartás a *Disznótor*ban. Gyakran érzelmesség old fel egy-egy szituációt (a *Danaida* hamis idilljei, Katalin—Elek—Melinda érzelgős hármasa stb.), vagy formálja nagyon is lágyra — máskor keményre, végletesre — alakjait, elébe vágva így a pontos megítélés lehetőségének, a pozitív és negatív jellemvonások világos elkülönítésének. Az érzelmesség, az írónő rokonszenve teszi végeredményben „pozitív" hőssé a *Disznótor* Tóth Jánosát, csakúgy, mint a *Danaida* Melindáját; bár a két regény értelme-logikája másra engedne következtetni. Az akarattalan, lágy Tóth Jánost semmiképpen nem érezhetjük Paula pozitív ellenpéldájának; erős akaratú, következetes felesége sokkal tiszteletre méltóbb jellem. Ám Paula „eredendő" gonoszsága — ami talán társadalmi különbségüket hivatott jobban kiemelni — végül mégis őt juttatja erkölcsi fölényhez. — Melinda sem rokonszenves, az írónő szeretete ellenére, de túl a szubjektív benyomáson, értékében sem pozitív jelenség — bár Szabó Magda az erkölcsileg megüresedett nemzedékkel szemben az újabb generáció pozitív képviselőjének szánta —, nem is valószerű — romlottsága romlottság és nem tisztaság, mint ahogy a mese fordulataiból kiderülne, bölcsessége sem bölcsesség, s nem egy kamaszlányé. Így azonban, az érzelem súlyával figurájában, miként a mágnes, könnyűszerrel maga rendezheti át a vasreszelékként idomuló eseményeket: magára ébreszti Katalint, értelmetlen jóságra és áldozatvállalásra készteti, Eleket csakúgy, önzéséből és tehetetlenségéből teli szívű emberré és pedagógussá emeli. És sorolhatnánk még. — A monomániás, elvakultan vagy tudatosan gonosz, szélsőséges alakok nemcsak „ellenfeleik" tisztaságát hivatottak kiemelni; azt is jelzik, hogy Szabó Magdában az érzelmesség mellett erős hajlandóság él az extrém, morbid, a végletes iránt. E hősök csak annyi társadalmi motiváltsággal rendelkeznek, hogy sérüléseiket a múltban szerezték, de emellett az is jellemző rájuk, hogy ezek kitörölhetetlenül beleivódtak lelkükbe.

A tényeknek, következtetéseknek (íróénak, olvasóénak egyaránt) ellentmondó írói rokonszenv vagy ellenszenv logikátlanná teszi a jellemeket; az írói önkény a jót-rosszat már-már népmesei szinten állítja szembe egymással. Szabó Magda fantáziája alakította, kész jellemekkel dolgozik. Az átlagostól nagyon is eltérő, különös jellemek és szituációk megjelenítése önmagában még nem hiba; de a jellemábrázolás sohasem bújhat ki bizonyos szabályok alól. A lélek valósága a művész számára ugyanolyan objektív, mint a társadalomé, a megszámlálhatatlanul sok variációs lehetőség ellenére bizonyos értelemben — ha csak nem egészen patologikus —, körülményeire majd mindig visszavezethetően meghatározott, törvényeknek alárendelt. Csak ezeknek a törvényszerűségeknek figyelembevétele emelheti az általános szintjére az egyedit, a különöst. — A különös jellemeket csak megfelelő szemlélet, egészbenlátás, háttérrajz hitelesítheti. Ha nem az általános vi-

szonylatában jelenik meg a különös, ítélet, magyarázat nélkül marad; esetleges lesz, s még ha önmagában valószerű is, érvényét veszti. S az „objektív" viszonylatokat is kikapcsolja a valóság áramköréből.

Szabó Magda valóságos helyzetekből indít. *Az őz* Encsy Esztere jellemének eltorzulását magyarázzák a gyerekkori körülmények, a *Disznótor*ban is érthető, hogy Kémery Paula és a szappanfőzőmester tanítóvá lett fia között nemcsak Paula régi szerelme miatt hidalják át nehezen a gyökeresen megváltozott körülmények a múltból származó szakadékot; az is, hogy Csándy Katalin sérült-bizonytalan lélekkel hagyja ott a szülői házat, s lép ki a világba. A történetek a későbbiekben mégis elvesztik hitelességüket. A művészi ábrázolás alapvető dialektikáján nem lehet büntetlenül átlépni. — Az író mindig *viszonyt* jelenít meg, a valóság és a lélek viszonyát, nem külön az egyiket vagy másikat. Az ábrázolás akkor nyer hitelességet, ha e viszonyban egyképpen benne foglaltatik, akár legtágabb értelemben, mindkét összetevő. Szabó Magda az alaphelyzeteket, a kiinduló szituációkat még így rajzolja meg, ezért valószerűek ezek, a későbbiekben azonban a jellemek válnak diktátorrá, amint kiszabadulnak a valóság kötelmeiből. Ha a környezet, a körülmények semmiféle hatással nincsenek az emberre — voltaképpen minden megtörténhet vele, az írói fantázia kedve szerint alakíthatja sorsát. Ám csak a hitelesség, a valószerűség elvesztése árán.

De mit követelhetünk hitelesség címén az írótól? Hogy a maga valóságában láttassa az életet, felelhetnénk, ám maga az élet a legképtelenebb produkciókra képes. A társadalmi együttélésnek azonban vannak olyan velejáró, történetileg meghatározott, nagyon általános „normái", „tudati meghatározottsága", ami az emberi-társadalmi kapcsolatok megítélését vagy ennek legalább a kísérletét, „befogadását" lehetővé teszi, irányzékként szolgál minden „különös" vagy „képtelen" jelenség láttán. A jelenségeket csak összefüggéseikben ítélhetjük meg; az emberi élet jelenségei — az említett „normarendszer", általános meghatározottság részeként — szintén egymástól kapják érvényüket. A különös, abszurd helyzetek és jellemek a rövidebb lélegzetű novellában — részben a műfaji határok korlátozó-szelektáló ereje miatt — könnyebben hitelesek és lehetségesek, a regénykompozíció tágassága és távlatai az események spontán logikájának, összefüggő rendszerének érzékeltetését jobban megkívánják.

Szabó Magdánál sokszor az elképzelt, végletes és változatlan jellemek alakítják a történetet. Azért válhatnak meghatározó hatalommá, mert bármennyire is hiteles környezetben tűnnek fel, a későbbiek során (általában gyökeresen megváltozott körülmények között) függetlenednek körülményeiktől; önmagukba zárva, konstans módon léteznek: a szituáció bármely kifejletéből hiányozni fog a valószerűség. Az írói fantázia ezért esik csapdába: az egész nélküli rész rajza, a dialektikátlan ábrázolás végső fokon — a változatosság és érdekesség szándékai ellenére — unalomba merevül. Ez az oka a Szabó Magda-művek sokat emlegetett levegőtlenségének és szűkkörűségének, nemcsak élményvilágának körülhatároltsága.

Encsy Eszter gyermekkorában megsérült lelkét érintetlenül hagyják a megváltozott körülmények, csakúgy, mint felnőtt-élete tapasztalatai; jelleme bilincseibe zárva bolyong a valóság felett. Sorsának így feltétlenül tragédiába kéne torkollnia, illetve válságának a megtisztulás és változás szándékát kéne rejtenie. De az írónő nem oldja fel megnyugtatóan ezt a válságot, sem ilyen, sem olyan irányban nem ítél elég határozottan. Nem *értékeli* Encsy Eszter életútját, csak elmondja. Pedig *Az őz* az egyik legjobb Szabó Magda-könyv: Encsy Eszter alakja a magyar irodalom legelőbb figurái mellé állítható, megdöbbentő szuggesztivitású, mély pszichológiával megrajzolt lélek. De mivel a lélekrajz végül is függetlenedik a valóság mozgásától, a regényt kissé csonkának érezzük. A *Disznótor*ból már hiányzik ez az elmélyült lélekrajz; figurái sokkal inkább teremtettek, mint Eszter. A tanítót egész életében rabságban tartja, hermetikusan elkülöníti a külvilágtól Paula iránti szerelme, Paula is régi, eredendőnek tűnő gyűlöletét-szerelmét őrzi. A konfliktusmegoldás, a feleséggyilkosság csupán ezzel a halvány motiváltsággal rendelkezik, így lesz melegházi termék; nem a körülmények, jellemek előidézte fejlődés eredményezi. A jellemek konstans állapotban, nehézkesen lebegnek a Szappanos-köz és a Kémery-villa időtlen ellentétében, s tértől-időtől függetlenné vált szenvedélyük nem hordoz olyan feszültséget, amelyből a tragédia következhetne. Kérdőjeleket a *Danaidá*val kapcsolatban is róhatnánk; az alkatilag passzív Csándy Katalint miért épp Melinda „ébreszti" fel, miért a hirtelen és értelmetlen áldozatvállalás? Vajon megszabadítja a danaida-sorstól? Miért ajándékozná meg őt értelmetlennek tűnő cselekedete — férjét oda-ajándékozza Melindának — bölcsességgel és

céltudatossággal? Mennyiben lesz megváltás számára a falusi könyvtárosság, mikor jóformán mindennel leszámolt? Belső, az alakból adódó logikának kellene meghatároznia ezt az utat, cselekvései sorozatát bizonyos belső szükségszerűségnek kellene szabályoznia. — A *Pilátus*ban a főhős, Iza esik áldozatul a „fantáziának": gyermekkorától magán viseli egy sajátos szenvedély-tulajdonság végzetszerű, érthetetlen bélyegét; s hogy eredendő önzéséből ki mit, mikor sejt meg — ez az írónőtől függ.

A legjobb „ellenpéldát", szubjektivizmusa határok között tartását a *Freskó* jelenti. A *Freskó* a legobjektívabb, „fantáziától" leginkább elszakadt könyve, ahol már tárgya miatt sem távolodhatott el úgy a valóságtól, mint későbbi könyveiben. Az írónő valóban *freskót* akart festeni a társadalom múltat őrző, sajátos értelmiségi rétegéről; a vidéki papok, pedagógusok életkörülményeiről, beilleszkedéséről, illetve be nem illeszkedéséről. A belülről megközelített sorsok rajza, mert térben-időben is pontosan elhelyezkedik, sikeres. Alakjait nem csupán „szenvedélyük", elrendelt jellemük határozza meg; *gyötrődnek* megváltozott életformájukban; tudják, hogy régi életük halálra ítéltetett, hiába tartják kínnal-keservvel maguk előtt is a látszatot.

A régi törvény Szabó Magda műveivel kapcsolatban is érvényesnek tűnik: minden fantáziánál gazdagabb az élet. A lélekrajz a társadalomábrázolással együtt vezethet legmagasabbra.

NÁCSA KLÁRA

A szatíra komolyságáért

Tudom, micsoda kockázatot vállalok ezzel az írásommal. Lelki szemeimmel már látom is magam, mint egy Moldova-szatíra hősét: szótárlapokból ragasztott szárnnyal űzőbe veszem a magányos, büszke sast, vagy mint az Igazságról elnevezett garniszálló tulaja csak azoknak adok ki szobát, akik a legfelső emeletről ugyanolyan szögből köpnek a világra, mint én. De rémképeim ellenére is megírom véleményemet Moldova *Kettősverseny hegedűre és zongorára* című szatírájáról, mert ennek mondanivalójával véletlenül egyetértek, és így megengedhetem magamnak, hogy kizárólag a szerző módszerével foglalkozzam. Márpedig ez a módszer — véleményem szerint — ál-szatírákra, látszat-szatírákra vezet, és Moldovának csak akkor sikerül igazi szatírákat alkotnia, amikor elfeledkezik róla.

Moldova — ki ne tudná? — eltökélten szakított a nálunk is dívó, hamisan realisztikus unalom-irodalommal, amely a valóság tiszteletének örve alatt húsz oldalon részletezi egy vakaródzó puli szőrzetének vagy egy rozsdás vasrácson andalgó poloskának a rejtelmeit. Moldova érdekes irodalmat űz, olykor valóban érdekesen, szellemesen, mélyértelműen. Többnyire azonban tévútra viszi az a fantasztikus elképzelése, hogy az érdekes irodalomban minden mondatnak egyformán érdekesnek kell lennie. Sziporkáznak az ötletei, tartalmasak és tartalmatlanok, találók és hajuknál fogva előrángatottak, az olvasó arc- és rekeszizmai vigyorgó alapállást vesznek fel, majd megmeredvednek. A mondatok közt nincs feszültség, nincs hullámzás. Az érdekesség válik unalmassá.

Az említett írás mottója: „1963-ban Magyarországon az értelmiségi szülők gyerekének hatszoros esélye volt a segédmunkás gyerekével szemben, hogy leérettségizzen, és hússzoros, hogy eljusson a diplomáig." Moldova — bölcsen — abszurditásig fokozza ezt a már önmagában is elképesztő tényt, és közben ki is tágítja a mottó érvényességi körét. A segédmunkás gyerekének nemcsak továbbtanulni, hanem élni is nehezebb, minden tekintetben. De az alapötlet már jelzi Moldova szatirikus módszerének gyöngéjét. Az értelmiségi asszony szülés előtt hegedűművész-fiúról ábrándozik, a segédmunkásnő pedig gépírónő-lányról. Erre az előbbinek születik lánya, mégpedig olyan, akinek bal keze helyén miniatűr írógép található, az utóbbinak meg fia, akinek egyik karja hegedűre, a másik pedig vonóra emlékeztet. Mégis az előbbiből lesz bonyolult fújtató- és síprendszer segítségével muzsikus, az utóbbi viszont csak hivatalsegédségig viszi a zeneakadémián. Amilyen üdvözlendő a mondanivaló, olyan kiagyalt, bonyolult és élettelen az ötlet. Gulliver magától értetődő természetességgel mozog a törpék, az óriások és a lovak országában, Gogol bürokrata-hősének önállósult orra vagy Kafka féreggé átváltozott kishivatalnoka úgyszintén zökkenésmentesen illeszkedik be a szürke és kilátástalan hétköznapi életbe, e történetek fantasztikus — de

mindig nagyon egyszerű — előfeltételét millió realitás valószínűsíti, szimbolikájuk pedig sokrétű és bonyolult, nem fordítható át egyszerűen a hétköznapi valóság nyelvére. Moldova alapötlete viszont didaktikus, játszi könnyedséggel és maradéktalanul behelyettesíthető, ráadásul eleve kifecsegi az egyedül lehetséges kibontakozást; ezt a hibát csak súlyosbítja, hogy nem tud az ötlet mögé a részletekből egységes hangulatú valóságot szervezni: mivel minden mondatnak csattanóval kell végződnie, és ezek töltése nagyon különböző, a részlet-tények hol valószínűsítik, hol pedig irreálissá teszik a fantasztikumot. Ezért egy idő múlva az a benyomásunk támad, hogy szatírája egy nem létező világot készít ki. Töménetlen példát hozhatnék erre, írásának erőtlenebb részeit, én azonban a legszellemesebb és — potenciálisan — legmélyebb kitételt idézem, mert itt különösképpen bántó az obligát félresiklás. A segédmunkásnő nem kap OTP-kölcsönt, mert nem esik bele a pénzügyminiszter által meghatározott megbízhatósági kategóriákba: Melyek ezek: „I. Évi egymillió forint jövedelmen felül. Bármilyen ajánlást megkaphat, országhatáron fel nem tartóztatható, vezető állású elvtársak kivételével bárkit kritizálhat, évi két halálos gázolás, egy liliomtiprás engedélyezve. Sajtóban nem támadható. *Emberhúst viszont nem ehet.* — II. Évi egymillió forint jövedelem. Gyereke a felsőoktatási intézményekben nem kötelezhető felvételi vizsgára, kivéve a művészeti főiskolákat. Főosztályvezetővel bezárólag kritizálhat, fekete fuvar és fekete mise engedélyezve. *Kerékpárra fordítva nem ülhet, orrát nem törülheti a kanáriba.* Évi ötszáz sikkasztásig adómentes." Milyen remekül erősíti fel a mondanivalót az a realisztikus megkötés, hogy a szóban forgó gyermekeknek a művészeti főiskolán azért felvételizniük kell! A dőlt betűs mondatok viszont (az én kiemeléseim) cinkos komolytalansággal kacsintanak ki az író világából, mintha ezt mondanák: „Kérem, ne tessék ezt az egész izét komolyan venni, nem tetszik látni, hogy Moldova szaktárs csak viccelődik?" Arra is sok példát hozhatnék fel, hogy Moldovának — ha lendületbe jön — mindegy, mit túloz el a viccel. Pedig a legviccesebb szatíra sem vicc. Az viszont kétségkívül vicces tény, hogy éppen Moldovának magyarázok, aki nagyon is jól tudja ezt a szabályt, egyrészt mert fölöttébb tehetséges és tudatos író, másrészt mert ez középiskolai tananyag.

EÖRSI ISTVÁN

Kritika

„Dolgozó emberek között"

„Ötödik alkalommal rendezik meg – tájékoztat a katalógus – az Ernst Múzeumban *Dolgozó Emberek Között* címmel a munkaábrázolások kiállítását, melynek a szakszervezeti mozgalom a gazdája és amely most hároméves szünet után számol be képzőművészeink ez irányú tevékenységéről." A mondat eléggé szürke és hivatalos ahhoz, hogy talányos legyen: a cím maga túl általános igényre utal (a humoristák úgy mondanák: Magyarországon mindenki dolgozó, köztük élni és alkotni nem különösebb erény tehát); a munka *ábrázolásának* kívánalma viszont – ezzel ellentétben – mintha túl szűk területet jelölne meg, és egyébként is, könnyen leegyszerűsítő tendenciák védőpajzsa *lehet*. Mármost: melyik változathoz ragaszkodott a válogató-bizottság? A közszemlére tett anyag szerint, határozott koncepció híján, egyszerre mindkettőhöz; így aztán jóindulatú engedékenységgel összeállított, színvonalában egyenetlen és jellegében erősen heterogén tárlat jött létre, melynek közel háromszáz műtárgya közül igen sokat *bármilyen* témájú, célzatú és szervezésű hazai kiállításra beküldhetne szerzője.

„Öreg házak", „Vihar", „Önarckép", „Hortobágy", „A sárga ház", „Töprengő", „Táj, fejek", „Dobos néni", „Ősz", „Őszirózsák", „Őszi délután", aztán „Hajátfonó" (márvány), „Akt" (bronz), „Ülő lány" (gipsz), „Fürdő lány" (körtefa) – már néhány kép- és szoborcím is mutatja, milyen végtelenné tágulhatott a „dolgozó emberek között" kategória, s mennyire tetszőleges kritériumok alapján töltődött meg tartalommal. A fent elsoroltak között akad természetesen jó és gyengébb mű, s igazán öröm találkozni olyan értékes alkotásokkal, mint például Udvardy Erzsébeté *(Badacsonyi három királyok)*, Konfár Gyuláé *(Hajnal)*, Raszler Károlyé *(Szobasarok)*, Kamotsai Istvánné *(A vásárhelyi kútra)*, Vigh Tamásé *(Térdeplő)*, vagy az érdekes hagyományok irányában kutató Laki Idáé *(Olvasó nő)*, de helyük *itt és most* – ha már „munkaábrázolást" keresünk, vagy legalábbis olyan témát, ami vele nyilvánvalóbban összefügg – nem különösebben igazolható. Különösen, ha hozzávesszük, hogy többek között egy *Positano* című jó tájképpel is találkozhat itt az ember, talán annak dokumentálására, hogy a dolgozók némelyike hetven dollárral elvetődik oda is.

Ugyanakkor viszont (s ez már sokkal inkább tartalmi kérdéseket érint) nem találkozhatunk a közelmúlt *minden* olyan jeles képzőművészeti alkotásával, melynek pedig *inkább* itt kellene szerepelnie. Laborcz Ferenc emlékezetesen méltóságos, modern munkás-szobra például hiányzik; s ezt a hiányt nem pótolja, hogy – képletesen szólva – inkább három középszerű vagy gyenge produktum áll itt *helyette*. A mennyiség-minőség korrelációjának törvényei mindenütt érvényesek.

Nem, egyáltalán nem a kitűzött témával van baj. Az értelmes, társadalmilag hasznos emberi cselekvés fogalomköréhez kapcsolódó művészi tükrözés óhaja igazán nem szégyellnivaló (jó adag provincializmusra utal, hogy a katalógus-előszóban D. Fehér Zsuzsának *védenie* kell a „tematikus művészet" értelmét és lehetőségét, s közben nem veszi észre, hogy ez a szókapcsolás tulajdonképpen pleonazmus); s különösen nem szégyellnivaló egy olyan társadalomban, mely az *építésre* kötelezte el magát. Annak pedig egyenesen örölnünk kell, hogy a Szakszervezetek Országos Tanácsa hajlandó (s különösen e téma fölött) vállalni a mecénás szerepét; bőkeblű segítségnyújtás azonban csak akkor lehet hatásosabb, ha – éppen azok érdekében, akiket képvisel – a munka *valóságos* problematikájának feltárását támogatja, a munka *folyamatainak* egyszerű állóképpé merevítő „leképezése" helyett. A „munkaábrázolás" igénye, ha valóban komolyan vesszük, egyáltalán nem elégíthető ki bármilyen alkotással, ha *tárgyául* történetesen a munkát választja, hiszen e „témakörben" épp úgy lehet hazudni, mint igazat mondani; és különösen itt, ennél fáj az embernek, ha könnyű fajsúlyú *tudósításokkal* találkozik, elmélyült, drámai és – igen! – tisztelettel teli művek helyett. Magyarán szólva: minél előbb magasabbra kell emelnünk a mércét. Ehhez viszont az úgynevezett „elvárások" tartalmát kell tisztáznunk, mind a *munka* „témaköre", mind pedig ennek művészi tükrözése tekintetében. És ráadásul nem is csak úgy általában; hanem a magyar történelmi-társadalmi motívumok figyelmezésével, és határozottan a *szocialista* szemlélet platformjáról.

Talán kissé túlságosan is jól sikerült hagyománytiszteletünk következtében mintha elfelejtkeznénk arról, hogy – akármennyire is a kapitalizmusból a szocializmusba való átmenet fázisában vagyunk jelenleg – rendszerünk alapvető jellemvonásai már most *minőségileg* különböznek azétól, amelyet megdöntöttünk, s hogy ennek fontos konzekvenciái vannak a művészet területén is, nemcsak *lehetőség*, hanem

szükségesség formájában is. Tudom, hogy Majakovszkij, amikor a *Proletariátus és művészet* című vitán, 1918-ban kijelentette, hogy „Nem elég szobrot állítani a fémmunkásnak, az is kell, hogy ez különbözzék attól a nyomdász-szobortól, amelyet még a cár állíttatott", a proletkult hatására fogalmazott így; de mondandójának *lényegét* mégis a magunkénak kell vallanunk. Csakúgy, mint József Attiláét, aki az *Irodalom és szocializmus* című tanulmányában néhány figyelemre méltó megjegyzést ejtett a szépség fogalmának osztálytartalmáról; mert hiszen ha két ellentétes világnézet alapján állva teszik ugyanazt, az nem ugyanaz. A munka folyamatáról való egyszerű közlés még nem *művészi* közlés tehát, mert az minden esetben állást foglaló, így vagy úgy pártos; és (hadd szabadjon egy igazán banális példát mondanom) ha egy vasöntést mutató festményről nem tudom megállapítani, hogy rólunk vagy a Krupp-művekről szól-e, s itt most *tartalmi* próbára gondolok, akkor az a festmény művészileg bizony vitatható. A formájában vagy netalántán a stílusában kellene különböznie egyiknek a másiktól? Formalizmushoz vezetne *így* keresni a különbségeket; mert azok *elsősorban* a két mű *igazságtartalma* között kell hogy megmutatkozzanak; lényegében, meggyőződésem szerint, így értette Majakovszkij is.

Igen ám, csakhogy éppen ezzel az *igazságtartalommal* van még mindig a legtöbb baj nálunk. *Művészi* igazságra és nem annak jelszóvá zsugorított mására gondolok, természetesen; s ha ennek igényével közeledem képzőművészetünk átlagterméséhez, sok *újat* nem tudok mondani róla. A képek megszínesedtek az utóbbi időben, a stílusváltozatok száma nőtt, a forma (ha szabad egyáltalán külön szólni róla) korszerűsödött; de a tartalom? A munka fogalmának jelentése közben sokat változott nálunk; de úgy változott-e, ahogy ma képzőművészeti alkotásainkban tükröződik? Azt hiszem, nem; mert mintha még mindig erősebb lenne részint a verista, részint a szépelgő „munkaábrázolás" annál, amit a *realitás* igazol. Gyakori az egyoldalúság: hol a naturalisztikus komorság, hol a fellengzős pátosz rontja le a művek hitelét. Pedig megtanulhattuk már, hogy az ilyesmi időtálló alkotásokhoz nem elegendő. Helyes volt például az ötvenes években sematikus egyszerűsítéssel a munka diadalmenetét megfesteni? Éppen az *igazi* heroizmus veszett el így, a szántóföldeken, sárban, esőben, hóban, fagyban nehézipart teremtő ország ellentmondásokkal és próbákkal teli korszaka maradt művészileg megörökítetlenül, pedig állítólagos „munkaábrázolásban" igazán nem volt hiány. A hatvanas évek modernizálódó Magyarországáról vajon milyen műveket hagyunk az utókorra? Művészeink mintha még mindig kevés biztatást kapnának arra, hogy *nem érdemes* a dolog könnyebbik végét megfogniok; s társadalmunk zsűrikben, bírálatokban, vendégkönyvekben megnyilatkozó *kritikája* mintha még mindig nem segítene eléggé annak a koncepciónak a kialakításában, mely eltávolítaná végre a különféle (és néha bizony akaratlanul is polgári öntetű) „szűrőket" korunk szocialista (azaz feltétlen) igazságkereső szemléletének lencséje elől.

Milyen „szűrőket" emlegetek? A két háború között nálunk kialakult magányos művészmodell mentalitására mutató „jóindulatú kirándulás", „nép közötti elvegyülés"-féle attitüd szűrőjét például, mely valahol rokon az olyan „megindultsággal", „elismeréssel", „csodálkozással" és „elragadtatással", amit mindenki idegesítőnek szokott tartani, ha történetesen folyik róla a víz, vagy harmincadszor rugtat neki egy kísérletsorozatnak. Mert művészeink munkaértelmezésében mintha még mindig túl sok lenne a hajlam a „szépség" *kielemzésére*, a mozdulatból, helyzetből, dinami-

kából kiválasztott és elkülönített *dekorativitás* lepárlására, olyan semleges, időn, koron, társadalmi valóságon kívüli „esztétikumot" állítva elő, mely csak pótszer, hiszen az *ember* tulajdonképpen hiányzik belőle. Soha nem felejtem el azt a festményt, melyet az egyik korábbi „munkakiállításon" láttam: cséplést „ábrázolt", de mintha jól kondicionált szoba ablakából készült volna. A szépen „elrakott" cséplőgép, traktor, kazal idilljéből *csak* annak tudata hiányzott, hogy ott por van, zaj, törek, csattogás, meleg, és hogy annak, aki eteti, bármikor tőből elkaphatja karját a dob. Nem, a kép „tiszta" volt és „valőrös", a káromkodás és a kinti aggódó figyelem, meg az erőfeszítés nem jutott el hozzá. De volt-e *igazságtartalmú valőrje* egyáltalán?

Igazságtalanság lenne azt mondani, hogy ez a mostani kiállítás is ilyen képekkel van tele. Az időközben megtett fejlődés jelei (és erre még vissza fogok térni) nyilvánvalóak; a teatralitás viszont, ha tompítottan is, de még mindig kísért. Véletlenül sem személyeskedő ingerültséggel, de megemlítem a nyílt beszéd érdekében néhány típusát. Így például Fáy Győző festményét, melyen egy fülledt levegőjű századvégi szobában serdülő lányka gordonkázik: szinte hallani, hogyan „sír fel a dallam", a nagyobb művészieség végett annak a zeneszerzőnek dedikálva, aki mindent kibírt, csak az érzelgősséget nem (mert a kép címe ez: *Kodály Zoltán emlékének).* Váci András *Állványozók* című alkotásán viszont három munkás áll, kellő artisztikus elosztásban, olyan alázattal fogadva a gerendát, mint a szentek isten igáját annak idején; s hasonlóképpen „himnikusan merengnek" az *Építők* is a tehetségét különben annyi jó művel bizonyító Somos Miklós vásznán. Honnan ez a hamis emelkedettség, ez a merev pátosz, ez a szimpla allegorizmus? És — másrészről — honnan az az anekdotizáló unalom, mely nemcsak Bazsali Ferenc bóbiskoló alföldi kocsisából árad *(Fiákeres),* hanem a kiállított szobrok jórészéből is? Még mindig nem fedeztük volna fel talán, hogy a munka és a lét, a munka és az élet-értelem, a munka és a szabadság, a munka és a megváltás, a munka és a kín, a munka és a játék összefüggő fogalmak; hogy — ha róla beszélünk — a világ Atlaszáról beszélünk, az értelmes cselekvés soha nem konfliktustól mentes törvényeit idézzük, a tett drámáját, ha úgy tetszik; hogy benne a kínok, szenvedések, megaláztatások, robotok szolgaságából való kitörést fogalmazzuk meg *nálunk;* hogy az ember és célja, erői, eszközei gondját-baját-örömét kutatjuk; az önfeláldozás és beletörődés, egyéniség és közösség, kötelesség és penzum problémái között a harmónia érdekében akarunk eligazodni; és hogy minderről el kell igazítanunk a *művészi választ* várókat is?

Szerencsére igaz, elfogadható, szép válasz (s jólesik, hogy végezetül erről szólhatok) nem is egy akad az Ernst Múzeumban. Kiállításuk, mert pozitívumok, jobban igazolja a tárlatot, mint bármilyen „problémafelvetés"; és ráadásul amellett bizonyítanak, hogy előbb elsorolt kívánságaim korántsem a vágyálmok világába tartoznak. Ne lehetne megtalálni, korszerű szemlélettel, igazán humánus valóságigénnyel, azt az igazságtartalmat, mely rögtön feszültséget, erőt, közérthető összetettséget ad a műnek? És mai magunkról vall? Szabó Zoltán nagy festményén *(Tányértörlő)* a monumentalitás nem külsődleges eszközök alkalmazásából fakad, hanem a benne szintetizált ellentmondások emberségéből következik: hősnőjében egyszerre viaskodik alázat és büszkeség, lefojtottság és erő, beletörődés és elvágyódás, hogy kemény processzuson át végül is fölismerje a mégoly alacsony szintű munka *értelmét;* csíkos ruhája még áldozatot idéz, cselekvésre koncentráló szépsége

azonban már csöndes Munka Anyánkká magasztosítja őt, retorika nélküli hőssé emeli, olyan közösségi emberré, aki vállalja, amit vállalnia kell. Nem a békekölcsönkötvények dolgozóinak idűlt mosolya, hanem a felismert szükségszerűség nyugalma és ereje sugárzik róla – igen, ez a kép már méltó emléket hagy rólunk. S mellé társulnak olyan alkotások, mint Galambos Tamás *Szövőnője*, aki *már* nem tud kartellekről s színes álmait, de magamagát is vidám gobelinjében hagyja ránk; mint Xantus Gyula formailag is tanulságos, tisztelettel és méltósággal készített műve *(Favágók)*, mint Tamás Ervin poétikus, egyszerre megpihenő és fáradhatatlan *Varrónője*, vagy mint Tóth Gyula plakettjén *Benvenuto Cellini* mester, aki olyan felszabadult játékossággal kalapál, mintha tudná: mégiscsak annak van igaza, aki keze, agya munkájával a jelennek és a jövőnek teremt.

SZABÓ GYÖRGY

Almási Miklós: Ellipszis

Az *Ellipszis* egyetlen polémia, tanulmányai egymásra kérdeznek és egymásnak felelnek; mint a bevezető ígéri: „A mű és a probléma egymásra néznek: ami az első részben az elméleti-filozófiai kiindulópontból látszik, az később művek és stílusok világnézeti-etikai magvaként tér még egyszer vissza." Nem nagylelkű ígéret ez – a bevezetők szokása szerint –, hanem következetes és céltudatos válogatással és ökonómiával véghezvitt vállalkozás. Almási Miklós néhány fontos problémára hangolta könyvét, nem elégedett meg termésének összegereblyézésével, különös szerkesztői szigorral egyetlen gondolati rendbe építette tanulmányait. Bevezetőjében így világítja meg könyve címének metaforikus sugallatát: „ezek az írások is két fókusz köré épültek. A modern kultúrát vizsgálják az irodalom esztétikai oldaláról – valamint etikai-társadalmi vetület felől . . . Etika és esztétika, ez a két pólus, mint a középiskolai matematikaóra ellipszisének két csodálatos fókusza – együttesen húzza meg a modern szocialista kultúra kereteit." A választott tanulmányok tehát ennek az ellipszisnek az ívét rajzolják körül: innen a kötet egysége, gondolati szervezettsége, a felismerések és elemzések biztos kohéziója.

Etika és esztétika közös vizsgálatba, egyetlen mértani rendbe szervezése azonban túl mutat a vállalt feladaton: Almási könyve arról győzi meg olvasóját, hogy a gondolati kohézió az ígértnél is szervesebb, etika és esztétika csupán megjelenési formája egy még súlyosabb tartalomnak. Almási egy modern *marxista emberfogalom* körülírásával, értelmezésével kísérletezik. Hogy az általa választott mértani metaforánál maradjunk, ha az etika és az esztétika Almási ellipszisének fókuszai, emberfogalma egy fel nem rajzolt, de az idom alakját mégis meghatározó tényező: a két fókusz távolsága. Amint e távolságtól függ az ellipszis íve, az emberfogalom értelmezése dönti el az etika és az esztétika jelentését. Vagyis az *Ellipszis* írója az emberi személyiség fogalmát, helyzetét és lehetőségeit vizsgálja; abban a nemzetközi vitában hallatja szavát, amely az elmúlt évek során a marxizmus antropológiája körül bontakozott ki. Abban az ideológiai és kritikai munkában kíván részt venni, amely a marxi elmélet továbbgondolására, korunk követelményeihez való alkalmazására,

korunk felismeréseivel történő gazdagítására vállalkozott. Érvelésében e vállalkozás forrásaira, eredményeire és képviselőire hivatkozik; vagyis következtetéseit, gondolatait Marx *Gazdasági, filozófiai kéziratai*val, illetve Antonio Gramsci, Ernst Fischer, Roger Garaudy, Adam Schaff és főként Lukács György téziseivel szembesíti.

Almási dialektikus módon értelmezi az emberi személyiséget: a személyiség autonómiájának és kollektív kapcsolatainak kölcsönösségében. Autonómiát hirdet, vagyis elveti a dogmatizmus egysíkú emberfogalmát (amely különben sem lehetett meggyőző, hiszen más oldalról a személyi kultusz féktelen individualizmusa kísérte). Az autonóm ember fogalmát azonban megtoldja azzal a marxi gondolattal, amely a személyiség kifejlődését és gazdagodását a társadalomban való aktív elhelyezkedésének és kollektív kapcsolatainak függvényeként értelmezi. Mint Marx írja: „Az ember valóságos szellemi gazdagsága teljes mértékben valóságos kapcsolatainak gazdagságától függ." Almási úgy vizsgálja az emberi természetet, hogy annak „társadalmiságát" vallatja, vagyis azt a marxi elvet képviseli, amely a társadalmat az ember „természeti környezetének" tudja. Marx fogalmazásában: „a társadalom az embernek a természettel való kiteljesedett lényegegysége, a természet igazi feltámadása, az ember véghezvitt naturalizmusa és a természet véghezvitt humanizmusa".

E gondolatok kettős polémiát jelentenek: egyrészt, mint mondottuk, helyreigazítják a dogmatizmus által eltorzított emberfogalmat, másrészt vitáznak az egzisztencializmussal. A dogmatizmus mechanizált emberképét az autonóm ember ideáljával váltják fel, az egzisztencializmus magányba szorított, esendő emberét pedig mintegy elvezetik a közösséghez, a társadalmi lét személyiségformáló kalandjaihoz. Almási ellentétben Sartre híres szállóigéjével – „a pokol: a mások" –, éppen a közösségben találja meg az ember megváltásának és üdvösségének zálogát.

A személyiség autonómiájának és közösségi meghatározottságának dialektikáját nyomozza azután a modern irodalom néhány jelentős alkotásában: az írói etika és az esztétika szféráiban. Meggyőző példákat sorakoztat olvasója elé: így Semprun és Lengyel József hőseit. Helyesen figyel fel Semprun emberszemléletének arra a dialektikájára, mely autonóm embereket ábrázol a társadalmi elkötelezettség hőseiként. „Észreveszi – írja az íróról és ellenálló hőseiről –, hogy ezek a hősök elsősorban *önmaguk emberségéért* cselekszenek így: érzik, hogy nem tudnák elviselni esetleges gerinctelen gesztusaikat, tudják, hogy önmagukat veszítenék el, ha erkölcsileg alacsonyabbra szállnának. *Önmaguknak tartoznak ezzel a felelősséggel, saját emberségük kötelezi őket adott esetben a hősiességre.* És a *saját emberségét* kereső hős egyúttal a közösség által vezérelt autonóm ember." Hasonló eredményességgel elemzi Lengyel József *Kicsi mérges öregúr* című elbeszélésének hősét: Adrián professzor alakját. Az öreg tudós – Almási meggyőző érvelése szerint – éppen emberi autonómiájának következtében vállalja az elkötelezettséget rabtársai iránt, s elkötelezettsége révén győzi le, legalábbis erkölcsileg, azokat a szenvedéseket, megpróbáltatásokat, miket az önkény és az erőszak rákényszerít. Általában a modern próza „határhelyzeteket" bemutató alkotásaiban találja meg Almási az általa vallott embereszmény konkrét ábrázolását; különösen azoknál az íróknál, akik az évszázad leghevesebb konfliktusaival – a fasizmussal és a sztálinizmus problematikájával – viaskodnak.

Érdekes, hogy Almási emberfogalma miként határozza meg azt a gondolati modellt, amit a modern kultúra természetéről és lehetőségeiről rajzol. Nem lehet meglepő, hogy aki a minél gazdagabb kapcsolatokkal rendelkező, aktív ember ideálját vallja,

az a kultúrát is az ember és a művelődési értékek aktív kapcsolatával azonosítja. Mint írja: „A kultúra ... állandóan mozgásban levő *viszony* a társadalom, egyén és a kultúra tárgyi-anyagi közege között, olyan viszony, melyben az egyén teljes társadalmi-jelenbeli telítettségével fedezi fel, formálja magáévá a kultúra vívmányait, hogy aztán azok visszahassanak rá, és magatartását, világképét átalakítsák, s vele társadalmára is »nyomást« gyakoroljanak." E kultúrafogalomból következik, hogy Almási is két kultúrát különböztet meg, csakhogy másként, mint vitapartnerei. A technikai és humanisztikus kultúra dualizmusa helyett az aktív és a múzeumi kultúra kettősségét hirdeti: az előbbi az emberi személyiséggel kölcsönhatásba kerülő szféra, az utóbbi pedig a kultúra holt anyaga. E gondolattal nemcsak az angol Snow elmélete helyett kínál más minőségű, talán realisztikusabb alternatívát, hanem a kultúra és civilizáció spengleri dualizmusát is újraértelmezi: racionalizálja. Így jut el korunk, különösen a szocializmus egyik igen fontos feladatának megfogalmazásához, ahhoz a kívánsághoz, melynek értelmében a kultúra és az ember kapcsolatát aktivizálni kell: „A kultúra vívmányai – írja – csak akkor lesznek társadalmilag »jelenlevőek«, ha azember saját jelenéből nyúl értük, ha magát akarja bennük felismerni, és bennük kiteljesedve gazdagabban ismer korára, társadalmára".

A teljesedő emberi személyiség kiküzdésének marxi igénye vezérli Almási tanulmányait, vizsgálják ezek akár az elidegenedés, akár a morális felelősség, akár az emberi természet vagy éppen a cinizmus kategóriáit. E magasrendű igény nevében kényszerül arra, hogy újra és újra vitába szálljon a sztálinista dogmatizmussal. Tanulmányai arról tanúskodnak, hogy tudatában van azoknak a súlyos torzulásoknak, miket a dogmatizmus az ideológia, az erkölcs vagy a politika szférájában eredményezett. Szemben azokkal, akik felejtésről beszélnek, Almási következetes eréllyel küzd a dogmatizmus torzító és romboló hatásának ma is észlelhető maradványai ellen. Mint írja: „ezek a társadalom gazdasági szerkezetéig leható torzulások nemcsak a tegnap hibái, hanem kihatásukat ma is érezzük, ma is ezekkel küszködünk, sokszor úgy, hogy torzított jellegét még fel sem fedeztük". E felismerés vezeti az elidegenedés dogmatikus formáinak részletes és meggyőző elemzéséhez s ahhoz a vitához, amit e kategória tagadóival kell folytatnia. Almási az ügy megkívánta tudományos komolysággal, egyszersmind a szocializmus perspektíváira tekintő ember türelmetlen szenvedélyével sürgeti az elidegenedés különböző változatainak leküzdését: „az elidegenedés felszámolása – vallja – a szocializmus egyik legalapvetőbb történelmi küldetése, a marxi–lenini forradalmi elmélet lényegi tanítása és követelménye". E cél érdekében sürgeti a szocialista demokrácia kiterjesztését, a „Lenin által oly nagy fontosságúnak tartott »közvetlen demokrácia«, a forradalmi nép cselekvő öntevékenységének megvalósítását"-t. S nyilván ezért foglalkozik irodalomkritikusként oly heves elemző szenvedéllyel és értelmező szeretettel a dogmatizmus ellen küzdő írók (Benjámin László, Lengyel József) műveivel is.

Az elidegenedés vizsgálata és a „közvetlen demokrácia" közéleti elvének hirdetése arra vall, hogy Almási nem kíván a tudomány üvegburkán belül maradni: az elméletet – Marx módjára – a gyakorlattal való kölcsönösségben kívánja művelni. Ez okozza azt, hogy teoretikus fejtegetéseinek, ha olykor csak egy-egy megjegyzés erejéig is, igen termékeny mondanivalója van a gyakorlat számára. A cinizmus kategóriájának elemzéséből például így bontja ki – igaz, mintegy csak mellékesen – egy fontos társadalomszociológiai jelenség helyes értékelését. Marxnak a cinizmusról vallott

gondolataiból indul: Marx ugyanis igen elismerő módon beszélt az ókori cinizmus „aszkétikus", a sztoicizmust előkészítő válfajáról. Almási e marxi értékelést újítja fel, amikor a „hedonisztikus" cinizmussal szemben rámutat e magatartásforma „szkeptikus" változatának értékeire. „Annak a cinizmustípusnak védelmében kívánunk szólni — mondja —, mely nem a normák és értékek pusztítását, öncélú-nihilista felbomlasztását élvezi, hanem amely ellentmondásos szituációkban is fenn akarja tartani szókimondó hűségét a valóság tényeihez, mely, »tekintet nélkül« a taktikai megfontolásokra képviseli álláspontját, vagy amely csupán erkölcsi ellenállásának védelmére ölti fel a cinizmus védőálcáját . . ." E cinizmus-típust elemzi azután a szocializmus körülményei között, meggyőző módon fejtve ki a magatartásforma és a társadalmi környezet dialektikáját. Nem nehéz belátni, hogy az elméleti kategóriának ebben az elemzésében valójában bizonyos rétegek, súllyal a fiatal értelmiség egy részének szociológiailag pontos elhelyezkedéséről, közérzetéről olvasunk.

Az elméleti megállapításoknak a prakszis felé mozduló továbbgondolása máskor is frappáns eredményeket hoz. Sajnos csupán rövid enumerációra van időnk, mégis megemlítjük, hogy Almási milyen gondolati következetességgel jut el a kultúra dualizmusának modelljétől a szórakoztató művészet vagy még inkább „ipar" értelmezéséig, illetve Franz Kafka írói módszerének bizonyos jellegzetességeitől a modern társadalmakban igen nagy hatást kifejtő „szubjektív látszat" kategóriájához. (E kategórián a „közhangulat, a propagandaapparátus, a »massmedia«, a divat" befolyását érti, „melyet az emberek lassanként elfogadnak, és melyen keresztül látják a világot".) A gyakorlat iránt megnyilvánuló hasonló érzékenységgel jelöli meg a mai magyar társadalomban a művészi kísérletezés helyét és lehetőségeit. Általában továbbgondolásra méltó megjegyzéseket tesz, tanulmányainak nemcsak teoretikus jelentőségük van, hanem gondolatébresztő szerepük, publicisztikus súlyuk is.

Ezért kell néhány kérdésben ellentmondanunk véleményének. Almási izgalmas és meggyőző gondolatokat kínál, s szigorú következetességgel gondolja végig és képviseli elméleti téziseit. Olykor azonban mintha túlságosan is az elméleti gondolatmenet zárt erőterébe kerülne, mintha nem tudna ellenállni néhány tetszetős, de kellően meg nem alapozott konstrukciójának: a doktrinérség csapdájába kerül. Lássunk egyetlen példát. Beckett *Godot*-jának és Semprun *Nagy utazás*ának egyébként tanulságos összevetését Almási egy gondolati formulára építi: a Beckett-dráma látszati humanizmusát (részvét) és valóságos közönyét (tehát antihumanizmus) a Semprun-regény látszati kegyetlenségével és valóságos humanizmusával (a megváltás, a küzdelem lehetőségének hirdetése) veti össze. Ebből a formulából, mint egy algebrai képletből vezeti le azután a két mű kritikáját. Csakhogy a formula nem pontos: Beckett *Godot*-jában nem a *közöny*, hanem a *tehetetlenség* kategóriája jelentkezik. Ez pedig igen nagy különbség: éppen a dráma humanizmusának kérdésében van perdöntő jelentősége. Miután azonban Almási nem eléggé meggyőző módon fogalmazta meg a két irodalmi alkotás értékének arányát, további — véleményünk szerint indokolatlannak látszó — elméleti konstrukcióval operál. Elismeri azt, hogy a *Godotra várva* a hidegháborús szorongás „első, mindmáig legerősebb megfogalmazása". De mivel a darabot a közöny és, ha áttételes módon is, az antihumanizmus reprezentációjának mondta, s ezért nem vonhatja a világirodalom értékei közé, egy új értékfogalmat: a „negatív nagyság" kategóriáját vezeti be. E fogalommal minősíti egyébként Gide, Orff vagy Dali művészetét is. Márpedig e merőben új és kidolgozatlan esztétikai-

axiológiai kategória inkább a teoretikus hajlam által képzett fogalomnak tetszik, mint valóságos szükségletnek.

Ilyen gondolati arabeszket, az elméletépítő készség túlburjánzásának eredményét többet is említhetnénk. Hadd hivatkozzunk csupán még a romantika fogalmának átértelmezésére. Almási hasznos polémiát folytat a szocialista realizmus elméletébe csempészett „forradalmi romantika" dogmatikus kategóriája ellen. Tévesnek látszik azonban az a gondolata, melynek révén a romantikát egy reakciós magatartással azonosítja; csupán néhány irodalomtörténeti jelenségre szűkíti le. Így azután a consensus révén romantikusnak mondott írói életművek átértelmezésére kényszerül: Byront a klasszicizmusba, Shelleyt és Schillert a kritikai realizmusba kell sorolnia, Victor Hugóval pedig végképp nem tud mit kezdeni. Úgy hisszük, valójában a „parttalan realizmus" kevéssé meggyőző elmélete játszik közre e meggondolásokban.

Vitázni tehát lehet és kell olykor Almásival: könyvének értékeit azonban lehetetlen figyelmen kívül hagyni. Hiszen még a lehetséges polémiák is ugyanazt a közhasznú szellemi energiát szabadítják fel, amit esszéinek merész gondolatisága és meggyőző racionalizmusa: a továbbgondolás ingerét. Azt hisszük, éppen ez az ingerkeltés az *Ellipszis* legfőbb erénye: megmozgatja a gondolatokat, korunk megoldást sürgető problémáinak átvilágítására, faggatására kényszerít.

(Szépirodalmi, 1967)

POMOGÁTS BÉLA

Szemle

Bíró Yvette: A film drámaisága

Kevés az olyan elméleti írónk, aki egyúttal időszakonként a gyakorlattal is kapcsolatban van. Bíró Yvette munkáját nemcsak a komoly elméleti tájékozottság emeli az átlag fölé, hanem az is, hogy az általa felvetett elméleti problémák gyakorlati vetületét is fel tudja mérni. Ezért nem azok közé a filmelméleti könyvek közé tartozik Bíró Yvette írása, melyek a szokványos kompilációk, és igénybe veszik Kracauertől Bazinig és Mitryig a kurrens filmelméleti irodalmat, továbbá nem is egyszerűen zsonglőrködés a technika kifejezéseivel, hanem ténylegesen esztétikai megközelítés, nem elméletieskedő, de elméleti, nem filologizáló, de filológiailag pontos.

Mindezt azért kell elmondani, mert a mostanában megjelenő filmelméleti könyveink nagy része az előbb érintett hibákban szenved. Bíró viszont rendkívül mozgékony gondolkodó, és olyan problémákat vet fel, mint az idő problémája, a nyilvános jelleg megváltozása, a film sajátos nyelvezetének kérdése, a filmbeli pátosz lehetőségei, a véletlenség filmbeli szerepe, a ritmus, valamint a film gondolatisága. Az első pillantásra úgy érzi az olvasó, hogy túl sok minden van fölvetve ebben a könyvben. Túl sok a kérdés és túl kevés a kidolgozás, túl sok a nehézség és összefüggéskeresés és nagyonis példálódzó a megoldás. Ha azonban mélyebben szemügyre veszi a könyv felépítését, akkor világossá válik, hogy mindezek a szerteágazó kérdések végeredményben alkérdések, és Bíró Yvette itt filmdramaturgiát akar adni. A drámaiság szó ebben az értelemben tágul ki. A filmet nem drámának tekinti, de elválasztja a filmet minden más műfajtól is, mert a filmművészet olyan drámaiság hordozója, szerinte, amelynek alapja nem kimondott dráma. A drámaiság nem magából a cselekményből, nem is magából a dialógusból áll elő, hanem a film igazi dramaturgiáját pusztán elemek együtthatása magyarázhatja meg. Nagyon jól példázza a film sajátos jellegét azzal, hogy Lesage Sánta ördögét említi meg, mint a film modelljét.

A film sajátsága ugyanis az, hogy nyilvánossá teszi az intimet, in flagranti éri a valóság legbensőségesebb mozzanatait. Ezért a film, mely egyfelől kevésbé intim mint a közvetlen nyilvánosságú színház, másfelől intimebb annál, különös lehetőség és különös torzulási lehetőség hordozója. Ahogy a Sánta ördög segítségével be lehet látni az egyes szobákba, a falak mögé zárt életbe, úgy a kamera is „sánta ördögként" viselkedik. Ördögi volta sántít, de sántító volta ördögivé teheti.

Ez az a gondolat, melynek jegyében Bíró Yvette végigtekinti a filmművészet fejlődését Lumiere-től Godardig, de különösen behatóan tárgyalja az utolsó évtizedek filmművészetét. Ennek jegyében képes finom disztinkciókra, és képes arra, hogy akár egy művész alkotómódszerén belül elválassza egymástól a gyümölcsöző technikát és a technika szubjektívvá válását. Beszél pl. arról, hogy a proustI időbontás milyen hatalmas előnyökkel jár, és elméletileg hogyan készíti elő a filmbeli időbontás lehetőségeit. De azt is látja, hogy „az időkeretek labilitása megbosszulja magát és szétzilálhatja a hősök valódi egyéniségét. Hogy ez a veszély milyen súlyossá válhat, arra éppen Resnais Marienbadja és Murielje a példa. Mindkét filmben annyira abszolúttá vált a hősök csapongása múlt, jelen és jövő között, hogy nemcsak a történések idejét tette rejtvénnyé, hanem az adott érzelmek tartalmát is szertefoszlóvá, testetlenné." (113. l.) Az itt megfogalmazott mérték esztétikailag rendkívül fontos, s nemcsak a filmben érvényes. Valóban — noha a szerző elismeréssel adózik Resnais tehetségének —, teljesen igaza van, mikor ezt a mértéket az ő teljesítményeire is alkalmazza. Így derül ki, hogy minden új művészi eszköz értékké válhat, de csak akkor, ha egyúttal nem rombolja le azokat az esztétikai értékeket, melyekhez képest az új módszer alárendelt jelentőségű.

Ezt a felismerését azután a szerző kitűnően kamatoztatja olyan filmek elemzésénél, mint pl. Olmi *Az állás* című alkotása. S méltán vonja bele ebbe az elemzéssorozatba a magyar filmművészet kiváló alkotásait, elsősorban Jancsó, Fábri és Kovács András módszerét jellemzi nagyon meggyőzően. S éppen az idő, valamint a ritmus kérdései világítják meg a könyvben azt, hogy ugyanazok az eszközök, melyek egy szövedéken belül a legmagasabb művészi mértéket jelentik, másutt teljességgel üressé válnak. Pl. a *Biciklitolvajok* című de Sica film esetében remekül mutatja meg, hogy a belső poézis miképpen menti meg a környezetrajzot attól, hogy puszta leírássá szegényedjék. Viszont a *Kenyér, szerelem, fantázia* c. film igazi nagyipari gyártmány, ahol a környezetrajz „sajátéletűsége" teljesen hiteltelenné válik, és végeredményben nem több külsődleges, egzotikus leírásnál. Éppen ezért beszél arról, hogy a környezetet is át kell szellemíteni, hogy a lírai mozzanatok a filmen belül cselekménnyé válhatnak és hogy a szimbólumrendszer belső egysége az asszociációk minden egyes filmalkotásban szükségszerű belső összefüggése mennyire lényeges összetartó elem a filmművészetben.

S éppen ez az, amit leginkább a gyakorlat értetett meg Bíró Yvette-tel. A filmművészet ugyanis azért, mert auditív is, mert vizuális is, mert lírai is lehet és drámai is, mert az idősíkokat nagyon közvetlenül cserélgetheti és mert a térrel rendkívüli extenzitásban játszhat, mert részleteiben autentikus és intim, de fogékony a fantasztikumra is, végeredményben igen könnyen ezeknek az elemeknek szétesett fölhasználásához juthat el. Az, ami Bíró Yvette-t mint gyakorlati dramaturgot jellemzi, jellemzi ezt a könyvet is. Nagyon sokan ismerik az eszközök sokféleségét, sokszerűségét, a film lehetőségeinek szinte számba sem vehető kaleidoszkóp-regiszterét. De kevesen vannak olyanok, akik ennyire tudatosan keresik az összetartó elemeket, a belső egység megteremtésének lehetőségeit. Kiemelem ilyen szempontból azt, ahogyan Kozincev *Hamlet*-filmjének Ofélia bemutatását jellemzi. „Nehéz abroncsos ruhát aggattak vékony, kislányos testére. Csúf, feketébe öltözött öregasszonyok szolgáltatták kíséretét, s táncra, kecses mozgásra kényszerítették. . . . Ez Ofélia monológja, bemutatkozása." (208. l.) S Kozincev ezzel készíti elő Ofélia későbbi tébolyultságát, ezzel érzékelteti, hogy a lányt neveltetése miként zárta el a világtól, s egy egyszerű képsorral vetít előre sok mindent a hősnő szerencsétlen későbbi sorsából. Bíró Yvette itt is az összetartozást, az összefogó elemeket keresi; hogyan teremti meg a film a rendkívül sok eszköz belső dialektikáját és egységét. A film drámaiságának lényege, hogy különböző, sőt heterogén eszközök közös magban olvadnak össze.

A film drámaiságának leglényegesebb kérdését ragadta meg ezzel Bíró Yvette. Arról van szó minden egyes motívumnál, hogy a motívumnak megvan az autonóm jelentése is, és megvan egy olyan jelentése, amely már csak az egésszel összefüggésben érthető. S abban is igaza van a szerzőnek, hogy ez a jelentés lehet egyszerű hangulati, színárnyalati vagy zenei, de lehet gondolati is és még sok minden más is. Jancsó

*Szegénylegények*jének esetében a lebbenő szárnyú fekete köpenyek autonóm jelentése pusztán a jelenet hitelességét adja meg. Mégis ezek a fekete köpenyek egyúttal az atmoszférának is részei, sőt, nagyon jó eszközök a film egész atmoszférájának megteremtésére és aláhúzására. Ezek a gyakorlat elméleti általánosításai, és a könyv erényei innen magyarázhatók elsősorban. Az elméleti alapok tekintetében Bíró Yvette azt az elvet követi, ami önmagában és elvontan helyes, hogy a filmdramaturgia a valóságos fejlődés elvonatkoztatásából születik meg. Ezért kíséri olyan izgalommal és izgalmasan végig a filmművészet történeti fejlődésének legjelentősebb állomásait az egyes problémák szempontjából. Viszont valami majdnem bántóan hiányzik belőle. Hiányzik a valódi humor iránti érzék. Nem a kommersz műfajok és a kommersz film ideológiai vetületét hiányolom a könyvből. Kétségtelenül igaza van annak az álláspontnak, mely szerint a filmburleszk legtöbb esetben nem haladja túl sem eszközeiben, sem mondanivalójában a szokványt, az átlagot. Ennek ellenére a filmbeli komikumnak nemcsak hogy megvannak a maga csúcsai, hanem ezek a csúcsok sok esetben vetekszenek a melodramatikus vagy tragikus csúcsokkal. Elég lesz itt Chaplin művészetét felidézni. A komikum azonban, mely legfeljebb csak érintőlegesen szerepel a könyvben, voltaképpen egész filmművészeti korszakok és tendenciák jellemzője, és a komikum drámaisága nem kevésbé feszült, nem kevésbé tartalmas, mint a tragikumé. Annak oka természetesen, hogy Bíró oly kevéssé foglalkozik a vígjátéki drámaisággal, részben az utolsó tíz év filmművészeti fejlődésében rejlik. Eléggé ritka az olyanfajta komédia, mint ami Chaplinben érte el sajátos csúcsát, és még a *Jó napot, elefánt* típusú komédia is fehér holló.

S itt érzem vitathatónak Bíró Yvette egész filmkoncepcióját. Ő ugyanis nagyon hozzátapad az utolsó évek gyakorlatához, még a múltból is főleg azt szelektálja, aminek egész máig nyúló gyakorlati hatása van. Ez azonban nem válik előnyére. Annyira szorosan kapcsolódik ehhez a teljesítményvilághoz, hogy könyvének utolsó mondatai így hangzanak: „A film »felnövekedése« mögött kétkedő, forradalmas korunk összes nyughatatlansága szinte emészthetetlen bonyodalmai, lenyűgöző sokértelműsége áll. S ha ebből vétetett, természetes, hogy csak ide térhet vissza. Üzenetében, változékony formáiban ezt az ihlető múzsát kell felismernünk." (264. l.) Véleményem szerint a múzsa sajátossága az, hogy érzi a kort, de kicsit túl is van rajta. Sok tekintetben ősibb, mint a kor, és sok tekintetben újabb. Ez vonatkozik minden múzsára. A filmművészet, s elsősorban a mai filmművészet, csak akkor érthető meg helyesen, ha nem fogadjuk el úgy, mint ahogy van. Nem azért, mintha nem fejezné ki a kort. Hanem mert a művészet sohasem érheti be egy kor kifejezésével. Több ennél a kifejezésnél és egyúttal kifejez valamit, amiben a kor — s éppen saját kora — csupán igen fontos csomópont. S nem véletlen az sem, hogy Jean-Luc Godard-t idézi, aki szerint a film a reflexiót egy jobbára csak ösztönösen érzett alapvető fiziológiai folyamathoz kapcsolja: ez a folyamat az élet. Ez napjaink filmművészetének jellemzője. Erénye is és korlátja is. Bíró Yvette érzi az erényeket, érzi, hogy az erényekből mikor teremtenek zsonglőrködést, de nem érzi ezt az alapvető korlátot. Pedig a művészet fejlődésében sincs olyan törvényszerűség, hogy csak az lehetséges, ami van. Talán éppen a humor segítségével — s nem feltétlenül a fekete humoréval — lehetne túlemelkedni korunk *„nyughatatlanságának"* kifejezésén és egy új, konkrétebb *nyugtalanságot* kelteni. Ez az okos, sőt helyenként elmélyülten elemző könyv talán még élesebben veti fel ezt a kérdést.

(Gondolat, 1967) HERMANN ISTVÁN

Karinthy Ferenc: Szellemidézés

Karinthy Ferenc beleszületett az irodalomba. Ennek a helyzetnek sokféle hátránya lehet; több is talán, mint előnye, — amit Karinthy Ferenc igen korán fölismerhetett. Bizonyíték rá jó húsz évvel ezelőtt készült és most újra kiadott regénye, a *Szellemidézés*. Ez a regény egyebek között erről is szól, még ha nem közvetlenül tárgya szerint. Benne van a józan szembenézés igénye, saját helyzetének fölmérése: apja emlékének, a családban töltött éveknek szeretettel átszőtt, fájdalmas és tárgyilagos megörökítése. Nem leszámolás a *Szellemidézés*, de nem is megszépítő emlékezés. Inkább legendarombolásra vállalkozik írója: a zseniális apa személye köré nem sző mítoszt, emberi közelségből idézi alakját, sok apróságot elmond róla, némelykor kíméletlenül szókimondó egyenességgel, nem hallgatja el a családi hábo-

rúságokat, az otthoni életmód rendezetlenségét. S mégis: végig éreztetni tudja a nagy tehetség képességeit, űzöttségét, vergődését; a pálya összegezésére készülő szándékok elakadását, a tervek félbemaradását. Úgy éreztet távolságot, hogy közben a hangja nem válik ironikussá. Inkább humoros könyv a *Szellemidézés*, oly értelemben, hogy a derű csillogását némelykor meghatottság fátyolozza el. S ugyanezért szép és tiszta írás. Karinthy nem él vissza helyzetével, a pózokat megveti, s amikor őszinte képeket rajzol a családi életről, elfogultság nem torzítja szemléletét, mindig megértésre törekszik. A regényből kiolvasható, Karinthy úgy vált önálló és kritikus egyéniséggé, hogy önmarcangoló tüntetés nélkül tért a maga útjára. A családi környezet elhatározó jelentőségűvé nőtt az életében, de volt ereje hozzá, és képessége is, hogy ne csak belülről, hanem kívülről is lássa, kegyeletrontás nélkül.

Karinthy így emlékezik vissza a regény megírásának körülményeire: „Ezt a regényt több mint húsz évvel ezelőtt írtam. Nagyobbrészt az ostrom idején, különféle lakásokban és pincékben hányódva: egy szuszra, szinte törlés és javítás nélkül... Újraolvasva a könyvet, főként a gátlástalansága lep meg. Hangban, stílusban, szerkezetben, s ahogy a valóságos elemeket, az immár irodalomtörténeti tényeket a képzelet játékával elegyítettem." Pontos önjellemzés, ami a stílust és a gátlástalanságot illeti. Karinthynak már ebben a könyvében megszólalt az eredeti író a maga eltéveszthetetlen hangjával, melyet később kiérleltebben legjobb novelláiban ismerhetünk fel. Kitűnő mesélő, nagyszerűen érti a mesterséget, pár szóval jellemez és néhány jelzéssel atmoszférát teremt. Stílusában az a megejtő, hogy nehézkesség soha nem teszi görcsössé, díszítettség nem finomítja el. Világos ez a stílus; jól és könnyen folyó az elbeszélés, modora mindig meg tudja tartani a közvetlenség benyomását. Könnyedén emelget súlyokat, erőfeszítés nélkül, úgy, mintha ez volna a legtermészetesebb dolog.

A *Szellemidézés*ben két élmény- és motívumréteg szálai fonódnak össze. Az író több részletben apja utolsó éveinek, a családi környezetnek, az otthoni életmódnak jeleneteit rajzolja meg derűs-komolyan, egyszerre gyermeki szemmel és felnőtt tudattal. Karinthy Frigyesről megtudunk sok jellemző apróságot. Olyasmiket, hogy szenvedéllyel gyűjtött hasznavehetetlen, furcsa holmikat; szerette a különlegességeket, kezdve onnan, hogy a század elején már repülőre szállt, rajta volt a Pestre érkező Zeppelin fedélzetén, odáig, hogy élvezte az ugratásokat, és örült, ha minden holmija, amit zsebében hord, piros színű, a töltőtolla, ceruzája, erszénye, tárcája, még az órája is.

De nemcsak erről szerzünk tudomást, nemcsak a különleges atmoszféráról kapunk leírást. Az író személye is megjelenik, amint komor arccal, merev léptekkel, mindig felhajtott gallérral kávéházba siet, és kitörésre készül élete zsákutcájából, a napi robot lélekgyilkos hajszájából, természettudományos művekkel és problémákkal bajlódik, a nagy regény és új enciklopédia tervét dédelgeti magában.

A *Szellemidézés* a tündér-ifjúság közvetlen közelből történő visszaidézése is. Iskolaévek, barátok, szerelmek, játékok, kamaszképzelődések és gyötrelmek rajza, — egyszer valóságos színtéren, másszor képzeletbeli régiókba szabadon ellebegve. A „gátlástalanság" leginkább ezekben a részletekben ragadja el az írót. Igaz, az apáról szóló jelenetek élményszerűen valóságosnak tetsző képsorait is megtoldja néhány helyen képzeletbeli történésekkel, — de saját köreiről, baráti társaságának dolgairól Karinthy Ferenc végig úgy beszél, hogy a valóság romantikus csillogást vesz magára, játékossá és elvágyódóvá színeződik. A játékosság, romantikus ábrándozás kétféle módon is beleszövődik a regénybe: motívumokban és meghatározó írói szemléletben. A *Szellemidézés* baráti társasága, kizárva a felnőttek világát, külön kört alakított, örökké játszott és véget nem érő ugratásokkal élte a maga elzárt életét. „Évtizedes hagyományról volt szó — írja Karinthy. A közös gondolat, amely annyi időre egybefűzött bennünket, írásban nehezen vagy egyáltalában nem rögzíthető. Mítoszok és legendák szerepeltek hétről hétre: a képzeletnek hosszú láncolata, teljes elszakadás a valóságtól." Ezeket a mítoszokat és legendákat a *Szellemidézés* írója még teljes együttérzéssel ábrázolja, így válik a regény stílusában és szerkezetében is játékossá. De az elszakadást a valóságtól a fiatal író már némi távolságból szemléli: „Mert akkoriban úgy képzeltük, hogy élni csakis úgy és itt lehet, ahogy és ahol mi éltünk" — írja. — „Büszkén vallottuk, hogy nálunk különb emberek nem járnak a föld kerekén, s ha valami nevezetesebb szellemről, szép színésznőről hallottunk vagy olvastunk, nagyképűen megtárgyaltuk, nem volna-e ideje bevezetni társaságunkba." A *Szellemidézés* a romantikus vágyvilágot már szembesíteni tudja a valósággal. A zárójelenetben el is hangzik, hogy valami elmúlt és vissza már nem tér többé: „Új élet. Más, mint ami eddig volt. Csak egyet ne felejt-

sünk: tündér ifjúságunk, ama tündér ifjúságunk elmerült, nem tér vissza többé." Romantikus nosztalgia és reális számvetés, játékosság és józan elemzés, „játszi-fájdalmas" visszaemlékezés a valóságtól elzárt világ külön szertartásaira és annak tudata, hogy valami elmúlt és lezárult, egy történelmi korfordulóval egybeesve — ez a *Szellemidézés* summája. Ma is élvezetes olvasmány Karinthy Ferenc fiatalkori műve, de több is ennél: egy társadalmi csoport és nemzedék önvallomása, azonosulásokból és fenntartásokból szőtt tükörképe.

A regényt a tíz évvel későbbi *Irodalmi történetek* novellái nemcsak kiegészítik, hanem tovább is építik, tudatosabb szemlélettel, romantikátlanul és immár ironikusan, s a témakört szigorúbban az életrajzi anyagra építő módon. Az öt novellát: a *Baracklekvár*, *A titkár*, *A jó hiénák*, *Béla bátyám*, *Marci* címűeket Karinthy legjobb, legeredetibb írásai közé számíthatjuk. Ezek a novellák az ötvenes években magára találó író munkái. A sematizmus kitérője után Karinthynak is, mint nemzedéktársai közül többeknek, az önéletrajzi anyag kínálta a hiteles újrakezdés lehetőségét. Az *Irodalmi történetek*ben az író a *Szellemidézés* világához tért vissza, s ezzel visszatalált saját szuverén élményanyagához.

(Szépirodalmi, 1967)

BÉLÁDI MIKLÓS

Nagy Zoltán: A nevető ember legendája

Ismét egy elfeledett értékekkel gazdag kötet került az olvasóközönség kezébe: Nagy Zoltán novellái, színművei és tanulmányai. Ezeknek az írásoknak szinte kétszeres elfeledettségen kellett keresztültörniök. Magát a szerzőt, a kitűnő lírikust rendszerint csak a „jelenvoltak" névsorában szoktuk említeni, ha pedig el is ismerjük költői érdemeit, akkor egyéb írásairól feledkezünk meg.

Talán ez is közrejátszott abban, hogy Nagy Zoltán mindössze kilenc novellát írt. Mintha ő maga sem taksálta volna sokra novellaírói készségeit. S e kilenc novella tematikai-megoldásbeli sokfélesége is arra enged következtetni, hogy szerzőjük is kísérletnek szánta őket. Holott az eredmény mást mutat. Ha sokféleségük miatt nem is jellemezhetjük ezeket az írásokat egységesen, annyit mindenesetre nyugodtan megállapíthatunk: Nagy Zoltán jobb novelláival méltán foglalt helyet a Nyugat novellistáinak rangos seregében.

Legkorábbi novellájában, *A bordó szoknyá*ban még a századvégi-századeleji tárcanovella útjain jár. Ehhez hasonlót a későbbiek során nem írt. 1911 és 1922 között megjelent négy novellája a századeleji magyar próza azon vonulatába tartozik, melyet Cholnoky László, Szini Gyula, Csáth Géza, kissé távolabbról Balázs Béla s a fiatal Babits Mihály novellisztikája jelez. Az anekdotizmussal szakító, némileg a szimbolista líra nyomdokain járó, külső cselekmény helyett belső történéseket kivetítő, felszíni valóság helyett a mélyen rejlő lényeget megragadó, nemegyszer sejtelmes, olykor misztikus novellisztika ez. (Gondoljunk csak Kosztolányi előszavára az *Éjfél* című, misztikus novellákat tartalmazó kötetben.) E törekvés, éppen a jelentől való elfordulása s lényegkereső befelé fordulása során jutott nemegyszer a nemzeti és osztálytagozódástól szét nem szabdalt ősi emberközösség művészetéhez: a népdal és népmese világához.

Első ilyen jellegű novellájának már a címével is jelzi ezt: *Csak álom*. A századvég „az élet álom" koncepciójából kiindulva a valóság és álom egymásba játszatásával, az emberi cselekvés értelmetlenségére utalva bonyolít előttünk egy lényegében befejezetlenül hagyott cselekményt, mert hisz minden úgyis „csak álom". Az idő múlásáról, az emberi lét állandóságáról és változásáról való elgondolásait jeleníti meg a *Mesélek a hercegről* is.

A következő két írás, különösen a kötet címadó novellája pedig már éppen valóságteremtő erejével emelkedik a kötet élére. A történetek itt is meseszerűek, de az elvont, parabolisztikus-szimbolikus megoldásokban kifejezendő mondanivalóhoz az író már reális környezetet teremt. A nevető ember: a falu ismeretlen és titokzatos vendége, az élet, a boldogság, a gátlástalan öröm szimbóluma. Meg kell hát ölni, amint a világ megöli azokat, akik eddigi, megállapodott rendjével szembeszállnak. A mesebeli alakot azonban naturalista hűséggel megformált mellékszereplők veszik körül. E pontos és hű részletrajzok, pontosan és híven megrajzolt figurák teremtik meg a fő alak hitelét, aki — mint a zérus fok alá hűtött

mozdulatlan vízbe csppentett jég — egész körülvevő világát átalakítja. A szimbolikusan elvont főalak a realista környezet révén kap realista funkciót. A bánatba süllyesztett, zsarnokságba belenyugvó világot ki kell mozdítani stabilitásából. Ez azonban — a népmesék törvényei szerint — csak a vágyakban, álmokban lehetséges. Ezért szimbolikus mesealak a novella főhőse, a cselekmény végrehajtója. Szimbolizmus és realitás, vágy és valóság összefonódása, ha úgy tetszik egysége a századelő magyar irodalmának egyik jellegzetes tulajdonsága. Ugyanezen a vonalon halad a szintén remekbe készült *Fájvis, a fuvaros* című novella is. A cselekmény itt a szó szoros értelmében a túlvilágon rendeződik, a fuvarost gorombán beugrató cimborákat maga az úristen inti rendre, hogy ezután a megnyugtatóan derűs megoldás már a legköznapibban reális, falusi hangulatban oldódjon fel.

Sajátos átmenetet képvisel a következő, megoldásában, témájában egyaránt egyedülálló írás, *A disznó*. A kötetet bevezető gondos tanulmányában *Vargha Kálmán* nem ok nélkül említi itt Tersánszky állattörténeteit, s figyelmeztet Móricz nem nehezen kimutatható hatására. Mi azonban, ezzel egyetértve, még azt a feltevést is megkockáztatnánk, hogy a novella a köznapi valóságot idéző környezetével és szereplőivel, a szimbolikus-parabolikus elemek elhagyásával, s mindössze annyi áttételezettséggel, hogy az emberi vágyak és érzések az állatvilágba transzponálódnak, egy reálisabb, a valóságot áttételek nélkül megragadó szemlélet és ábrázolásmód felé mutat. Feltevésünket igazolják a következő, mese és szimbolikus elemeket már teljesen nélkülöző novellák. Más kérdés az, hogy az alapjában lírikus, szimbolista elemekkel bőven élő költő ezekben már nem tud *A nevető ember legendája* szintjére emelkedni.

Három színművet is tartalmaz a kötet. A *Marquise!* című egyfelvonásos egy 18. századi francia környezetben játszódó, kedves, humoros darabocska, sok szellemes, csípős és csattanós megjegyzést záporoztat a férfiúi és női állhatatlanságról, a leleplezett szerelemvágyról s a hatalom előtti főhajtásról. Érdekesebb vállalkozás *A hozomány megszöktetése* című pantomim. Inkább olvasmányként érdekes darabja, a *Bábel* című négyfelvonásos, *A bolondok bálja* alcímet viseli. Valóban, az egész mű nem több, mint egy elmegyógyintézetbeli báli este dramatizált megjelenítése.

Szerencsés és helyeselhető ötlete volt a szerkesztőnek, hogy műfaji egységesség helyett inkább a teljességre fordított nagyobb gondot, s így a kötetben helyet kaphattak Nagy Zoltán novelláinál nem kevésbé értékes tanulmányai és kritikái is. Többek ezek a szó szoros értelmében vett „műhelytanulmány"-oknál vagy a lírikusnak a kritika területére tett „kirándulásainál". Nem egy megállapításuk napjainkban is megállja a helyét. Természetes, hogy a lírához, a lírikusokhoz vonzódott elsősorban. Legszebb és legnagyobb tanulmányát a hozzá legközelebb álló költőbarátról, Tóth Árpádról írta. S itt nemcsak a „beleérző" lírikus szép elemzései és megállapításai találhatók meg, hanem ott van a novellista portréalkotó képessége is: Kardos László monográfiáiáig ez a legkitűnőbb Tóth Árpád-kép. De a lírikus Karinthy Frigyesről, Füst Milánról írott, remekbe sikerült portrékon kívül volt szeme az alkotómódszerben tőle távol állókra, Nagy Lajosra, Móricz Zsigmondra is.

Jóllehet több ízben kifejti, hogy a lírát tartja elsősorban vizsgálandónak, mert az írói egyéniségnek az a „legtisztább megnyilvánulása", s Nagy Lajos szenvtelenségbe rejtett izzó szenvedélyességét sem véletlenül veszi észre a belső lényegre figyelő szimbolista költő — mégis, Nagy Zoltánnak nemcsak szeme volt az irodalom belsőbb területein kívül fekvő jelenségekre, hanem kritikusi tollát épp e távolabbi horizontok minél szélesebb átfogására való törekvés irányította. Nem elégedett meg az alkotások belső összefüggéseinek vizsgálatával, jelenségeinek számbavételével (Kemény Simon ismertetése során az impresszionista líráról írt nagyon is találó elemzést), hanem a társadalommal való közvetlenebb kapcsolatok, sőt az irodalom társadalmi funkciójának felvetésétől sem idegenkedett.

A lírikus s az esszéíró szép találkozása utolsó, eddig kéziratban maradt írása *Az ősök tanítása*, mely a zsidótörvények idején vet számot őseivel, s vall a nemzetből való kitagadottsága ellenére is elvitathatatlan hovatartozandóságáról.

(Magvető, 1967)

BESSENYEI GYÖRGY

Ára: 8,— Ft

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

V., Alkotmány utca 21.
Telefon: 111—010

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM 3 1968 · MÁRCIUS

Megjelent az

IRODALOMTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEK

1967/5–6. száma

Tanulmányok

Szauder József: Sententia és pictura (A fiatal Csokonai verstípusai)

Szilágyi Péter: Adalékok Tóth Árpád jambikus verseléséhez

Kiss Ferenc: A szerep-líra klasszikus ciklusa (Kosztolányi: A szegény kisgyermek panaszai)

H. Lukács Borbála: A „faji erők fejlődésrajzáról" (Farkas Gyula irodalomtörténeti szemlélete)

Gerics József: Krónikáink néhány genealógiai vonatkozásáról

Kisebb közlemények Arany János születésének 150. évfordulója alkalmából (Péczely László, Németh G. Béla, Barta János, Törös László, Nacsády József és Széles Klára tollából).

Az *Adattár* ismeretlen forrásokat tár fel a XIX. század irodalmának történetéhez.

A *Szemle* rovat 17 fontos irodalomtörténeti monográfiát és kiadványt ismertet.

A *Krónika* beszámol a tudományos életről, a Nemzetközi Összehasonlító Társaság belgrádi kongresszusáról, készülő kritikai kiadásokról, irodalmi kiállításokról.

A füzetet a *Magyar irodalomtörténetírás, 1966* című bibliográfia zárja – V. Kovács Sándor összeállításában.

KRITIKA

4

VI. ÉVFOLYAM

1968. ÁPRILIS

HADTUDOMÁNYI



A TARTALOMBÓL

ALMÁSI MIKLÓS: Hol vannak azok a bizonyos falak . . . ? (Kovács András új filmjéről)

KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL: Öt magyar író

SŐTÉR ISTVÁN: „Lektori jelentés"

BÁLINT GYÖRGY: „Tiszta" irodalom?

SOMLAI PÉTER: Gyurkó László: Lenin, október

HERMANN ISTVÁN: Vannak-e elveszett nemzedékek?

NÉMETH LAJOS: Kondor Béla pannója (cikk és műmelléklet)

A
Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtörténeti Intézete,
a Magyar
Irodalomtörténeti Társaság
és a Magyar Írók Szövetsége
folyóirata

Szerkesztőbizottság:

Darvas József
Nagy Péter
Nyírő Lajos
Sőtér István
Szabolcsi Miklós
Zoltai Dénes

Szerkesztik:

Almási Miklós

Diószegi András
(felelős szerkesztő)

Wéber Antal

Szerkesztőség:

Budapest, XI., Ménesi út 11/13.
Telefon: 467—962

TARTALOM

Almási Miklós: Hol vannak azok a bizonyos falak...? (Jegyzetek Kovács András új filmjéről) 3
Falak (műmelléklet I.)
Kolozsvári Grandpierre Emil: Öt magyar író (D. Mervyn Jones könyve kapcsán) 9
Sőtér István: „Lektori jelentés" 20

DOKUMENTUM

Bálint György: „Tiszta" irodalom? 25
Markovits Györgyi: Elfelejtett Bálint György-cikk egy elfelejtett irodalmi lapban 28

VITA-FÓRUM

Tom Stoppard és a melodráma modern lehetőségei *(Szigethy Gábor)* 29
Megjegyzés az „elragadtatásról" *(Szabó András György)* 31
Zen-buddhizmus és fotoművészet *(Féjja Sándor)* 31

KRITIKA

Művészet és irodalom

Kortársunk: Lenin (Gyurkó László könyvéről) *(Somlai Péter)* 34
Vannak-e elveszett nemzedékek? *(Hermann István)* 37
Kerekes Imre drámája Debrecenben *(Török Tamás)* 44
Kondor Béla pannója a Margitszigeti Nagyszállóban *(Németh Lajos)* 47
Szürke középszer, halvány reménysugarak (Televízió-szemle) *(Barta András)* 49
Kondor Béla pannójából (műmelléklet II.)

KRITIKA
VI. ÉVFOLYAM, 4. SZÁM
1968. ÁPRILIS

Szemle

Urbán Ernő: Írott malaszt *(Simon Zoltán)* 53
Katkó István: Szent Bertalan délutánja *(Sipos István)* 54
Tornai József: Aranykapu *(Ágh István)* 56
Vargha Kálmán: Móricz Zsigmond *(Kenyeres Zoltán)* 58

TÁJÉKOZÓDÁS

Szövegelmélet és konkrét költészet *(Bonyhai Gábor)* 59
J. R. Nowak: Új tendenciák a magyar irodalomban *(Bojtár Endre)* 62

Waldapfel József *(Wéber Antal)* 64

A címlapon: *Józsa János:* Bűvölő (illusztráció Jevtusenko verséhez) A „Mai magyar grafika" c. kiállítás anyagából

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható: az AKADÉMIAI KIADÓ-nál Budapest, V., Alkotmány utca 21. telefon: 111—010. MNB egyszámlaszám: 46, csekkbefizetési számla: 05.915.111—46, az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci utca 22. telefon: 185—612, a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODA 1. számú HÍRLAPBOLTJÁ-ban, Budapest, V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. és bármely postahivatalban. Csekkszámlaszám: egyéni 61.257, közületi: 61.066.
MNB egyszámlaszám: 8.
Előfizetési díj fél évre 48 Ft, egy évre 96 Ft.
Index: 25.461

*

A kiadásért felel: Bernát György
Műszaki szerkesztő: Marosi Gyula
68.64975—Akadémiai Nyomda Budapest
Felelős vezető: Bernát György

ALMÁSI MIKLÓS

Hol vannak azok a bizonyos falak...?

Jegyzetek Kovács András új filmjéről

Ambrus hangja: Be kellene tiltani az ilyen beszélgetéseket, csak arra jók, hogy levezessék a bennünk levő feszültségeket és jó modorú, békés állampolgárok legyünk. Úgy látszik csak így bírjuk ki cselekvés nélkül, hogy gondolatban végigjárjuk azt, aminek a tizede is nagy dolog volna a valóságban.

Meghökkentő mondatok, különösen így, egy filmkritika élén. De mit tegyek, ezekkel a szavakkal, ezekkel az indulatos, tenni vágyó, tehetetlenséget szaggató mondatokkal jöttem ki a moziból. Ezért is idézem, mindjárt a cím után. Pontosabban: *ellen-mottóként*, ha van ilyen. Mert Kovács András filmesszéje, ez a látszólag csupán beszélgetésekből összerakódó film, éppen hogy nem engedi levezetődni azokat a „belső feszültségeket", éppen hogy nem enged jó modorú állampolgárokká válni. Tetté változtatta ugyanis, élő, lerázhatatlan művészi gesztusban realizálta jó részét azoknak az álmoknak, amiről közéleti morgolódásainkban, vitáinkban, esti beszélgetéseinkben szó esik. Eredetisége, egyszeriség, még-nem-látott jelentősége *ez a tetté változó szó és kép.* Ezzel taglózza le a nézőt. *Ezt éljük* — éreztem a vetítés után, ám a látottak egyre több felszíni réteget dobnak le magukról, egyre mélyebb szinteket sejtetnek — a film dolgozni kezdett bennem, s hamar rá kellett jönnöm, hogy több ez az alkotás a *tua res agitur*nál. Az „agitur" a *néző munkáját* provokálja, mert maga a művészi anyag is tett. A nézőnek a képen is dolgoznia kell (különben nem érti meg igazán), de tennie kell valamit az életben is (különben nem hagyja nyugodni, amit látott). Vállveregető jelzőkké koptak már a dicsérő felsőfokok, meg aztán nem is akarok tulajdonképpen filmkritikát írni, így csak ennyit: Kovács András megint feladta a leckét. Egy originális, nagyszerű alkotással.

Filmesszé: széljegyzet a közismert ismeretlenről

Tudatosan vállalta ezt a sajátos formát: nem „mozit" akart csinálni, hanem valami mást. Feltehetőleg azt is tudta, hogy a kritika és főként a közönség nagyobbik hányada mégis „a" filmet, azaz a sztorit, a bonyodalmat, a feszültséget és végigizgulható konfliktust fogja majd számon kérni. Az is valószínű, hogy sokan akarták lebeszélni barátilag, »szakmai szempontból«, példákra hivatkozva. S nekem már az a művészi autonómia is imponál, amellyel kitartott koncepciója mellett. Nem is kitartott, rossz szó ez erre a művészi önállóságra: egyszerűen nem hallotta meg az ellenvetéseket. Tudta, mit akar, s csak ez érdekelte. Nem csoda, hogy a kritikának már ez a magatartás is sértő. Még a legjobb bírálatok sem tudják elleplezni csalódásukat, hogy ezt az alkotást egyetlen hagyományos műfajba sem lehet beilleszteni. Az elismerés szavai között minduntalan felsejlik valami céhszerű bűntudat. Olyasmit dicsérünk, amire még nincs (vagy nem is lehet?) paragrafus, vagy olyasmit bírálunk,

ami végül is rokonszenves. S az alternatívák között hányódva, marad a fenntartás, a szordínó.

A forma pedig valóban nagy ötlet. Kovács *úgy tesz*, mintha lenne egy közismert, a nézők által többször is megrágott története, mintha egy nemrég játszott film analízisét vállalná, és így csupán a jól ismert fordulatok *etikai* vizsgálatára, a szereplők hozzáállásának elemzésére korlátozza magát. Egy film filmjét forgatja, széljegyzeteket készít, esszébe foglalja az eddig át nem gondolt történetet. Csakhogy ez a történet itt, ebben a filmben – ismeretlen: senki sem tudja, mi is történt pontosan Ambrussal, ezzel a rokonszenvesen indulatos és krakéleresen nagyszájú mérnökkel, nem is sejti, hogy vajon televíziót vagy ágymelegítőt akart-e a mesés Keleten eladni, arról sem tud sokat, mi is a konkrét vád, miből robbant ki a fegyelmi. Ezzel az ismeretlen és a filmen szándékosan üresen hagyott történéssel húzza csőbe a nézőt. Mert a történet mégis ismerős: egyes elemei, melyekhez a széljegyzetek kapcsolódnak, nap mint nap előfordulnak, a panelek életünk történetének darabkái: ennek a filmnek kanavászát mindennapos tapasztalataink írják. Mindenkinek van ilyen ismerőse, aki „valami jót akar", de rossz mezőnyjátékos és belebukik vállalkozásába; mindenki ismeri ezt az igazgatót, aki okos is, korlátolt is, tisztességes is, de „rendet kell tartania a területén". Ismeri a feleséget is, aki a „jobb a békesség" reszketésével szeretne kimaradni egy újabb, veszélyesebb játékból, és ismeri Benkőt is, aki furcsa módon, hivatalból és mégis „hivatala ellen" kénytelen hősnek lenni . . . Ezért kezelheti úgy ezt az el nem mondott történetet mint közismert mítoszt.

Ebben a sztoriban ugyanis csupán egyetlen réteg maradt mindeddig ismeretlen: miért viselkedik mindenki szerepének megfelelően, miért teszi, azt, amit tesz? Miért alkuszik meg, miért okos otthon, és miért szürke a közéletben, miért vállal olyasmit, amiről tudja, hogy rossz, s végül: miért megy néha fejjel a falnak? Ki osztja a szerepeket, és miért játsszák el a történetet annyiszor – mindig ugyanúgy. A választ csak a *filmesszé* hozhatja: a fordulatok *többoldalúságának*, viszonyrendszerének gondolati elemzése, a figurák több irányú megvilágítása, melyhez ki kell őket emelni a történetből, s „külön" kell vizsgálni. A normális, sztorira épülő film nem tudná megteremteni a gondolatok és problémák eme eredeti felhalmozódását: Kovács egy több éves, évtizedes hagyománnyal szakít, és ez a szakítás kényszeríti erre a formára, ezért vállalja ezt az imponáló eredetiséget: korábbi közéleti filmjeink nagyrészt ott szokták befejezni a történetet, ahol a tulajdonképpeni társadalmi kérdőjelek megjelentek. Kovács itt, a „rázós" rétegben kezdi el elemzését – félretolva az eddigi kérdésfeltevés kliséit. A történet – mondja – ismerős. Lényegesebb tehát, hogy *miért* történik így, és *mit tehetünk*, hogy ne történjék így. S ehhez a vizsgálathoz nem elégséges a hagyományos filmforma. Mivel először vetődik fel ilyen élesen és sokirányúan a (mai) forradalmiság vagy kompromisszum alternatívája, nem a cselekményfonalat kell még egyszer végigrágni, hanem összetevőit, mögöttes indítékait, társadalmi atmoszféráját, gondolati-etikai motívumait kell feltárni. Íme egy példa. Benkő, az igazgató-helyettes elhatározza, hogy segít a bajba jutott mérnökön, kiáll érte. Ekkor azonban Ambrus, a mérnök megszánja:

> Nézd, én tudom a te harcaidat, amik megelőzték a kompromisszumokat. De mások csak a végeredményt látják, azokat a pontokat, ahol te bizony engedtél egy ideális állásponthoz képest. Nem vagyok benne bizonyos, hogy adott esetben melléd állnának. Nem tudom, ki van jobban egyedül ebben a pillanatban, te vagy én?

Kegyetlen szavak, nem is biztos, hogy igazak. De mondataiban ott bujkál a *film formai kényszere*. A hagyományos-cselekményes moziban nem lehet *egyszerre* érzékeltetni a tettek külső hatását, „ahogy kívülről látják az emberek", és ugyanakkor a belső cselekvéssort, nem lehet több nézőpontból egyszerre mutatni ugyanazt. A kontrasztálás, az egybevetés legalábbis nagyobb szabadságot és revelatív erőt biztosít az esszé számára. A már ismert sztori interpretálására.

A kompromisszum szociológiája

> *Ambrus hangja:* Ők ugyanolyan felelős helyen dolgoznak, mint Ferenczi vagy Benkő vagy az én főnökségem többi tagja, és lám, milyen okosak, talpraesettek! Az asszonyaik nem ülnek félre megbeszélni a háztartás gondjait. Jó velük együtt lenni. De vajon ilyenek a munkahelyükön is? Mikor dönteniök kell? Vajon nem ilyen-e Ferenczi is, mikor társaságban van? Hová tűnik el az a sok gondolat? Miért vagyunk butábbak, gyávábbak, ha közéletben szereplünk, annál, mintha egymás között vagyunk? Ő igazgató, ő főszerkesztő, ő főosztályvezető az egyik minisztériumban. Egyikük sem elnyomott, félreértett zseni, mint én, és mégis? Mindegyikben több van, mint amennyit eddig adott . . . Miért szerepel mindegyikük a formáján alul?

Ez a film alapkérdése: a kompromisszumok születésének elemzése. Miért mennek bele rossz döntésekbe olyan emberek, akik egyébként, tehetségüknél, sőt gerincességüknél fogva világosan látják az „ideális megoldás" lépéseit? Miért válnak gyakran a mai forradalmárok olyan kompromisszumok foglyaivá – melyeket maguk kötöttek?

Mert falakba ütköznek. Ezt sugallja a közhely, s Kovács ezt a közhelyet, ezt a zárójelet akarja felbontani. Már maga a szimbólum – a címadó probléma-kép – is találó. A társadalomban nincsenek állandó s főként: kézzel fogható, kitapintható falak. Csak nagyjából lehet tudni, hol helyezkednek el. Ebből a társadalomontológiai tényből két, egymástól különböző magatartás következik. Az „okos", józan vezető nagyjából sejti, hol lehet ez a fal, és lépéseiben, döntéseiben megáll előtte, mert úgy *érzi*, nem mehet tovább. Csakhogy a valóságban – mely újra meg újra változtatja szerkezetét, tehát a „falak" helyét – már rég elmozdultak ezek a falak, jóval nagyobb mozgásteret hagynának a cselekvő számára, ha az venné a bátorságot kipróbálni, hol is húzódnak. Ez a kompromisszum: ott megállni, ahol sejtjük a határokat. A hamis tudat ördögi játéka ez, a „józanság" a gyakorlati bátortalanság és valóság-idegenség testvére. A *másik magatartás:* addig menni, míg *valóban* falba ütközik az ember. Forrófejűség? A „fejjel a falnak" etikája? Kovács is ezt kérdezi, jóllehet a kérdésben már benne a válasz is. A társadalmi gyakorlatban nem lehet másképp rájönni a *valóságos* falak – gazdasági szükségszerűség, nemzetközi helyzet, belső politikai fejlődés megszabta határok – elhelyezkedésére. A filmen a kínai tánc ironikusan, játékosan, kitűnő vizuális képpel jelzi ennek a törvénynek, a *hamis tudat táncának* szerkezetét: a két bajvívó ügyetlenebb, esetlenebb, mert félnek a falaktól, melyeket állandóan közvetlen közelükben hisznek, és ezért nem használják ki a teljes mozgásteret, ezért ügyetlenné válnak. Nem veszik észre, hogy a falak még messze vannak . . .

Kovács realista gondolkodó, azt is látja, hogy bár ezek a falak a hamis tudat tévedései, a társadalmi gyakorlat során mégis valóságossá merevedhetnek. Mások is éppen itt állnak meg, s ha már néhányan ezt teszik, etikett lesz belőle, szokás vagy

divat, illem, mely éppoly kötelező, mint a valóságos objektív fejlődés által diktált játékszabály. Megint másoknak jól jön, hogy ezek itt megálltak, leállították ellenvetéseiket, és most a másik oldalról is épülni kezd ez az eredetileg csupán tudatbeli fal. Így alakul ki egy olyan *látszatmozgástér*, mely jóval szűkebb a valóságosnál, s mégis úgy működik, *mintha valóságos lenne:* mindenki kötelezőnek érzi.

A film tehát kétféle játékteret rajzol fel. Az egyik — éppen csak jelzett — a valóságos, objektív lehetőségek köre, az a keret, melyet a társadalmi adottságaink cövekeltek ki, s mely természeténél, valamint a cselekvők harcai révén állandóan alakul, változik. A másik játéktér határait már csak a hamis tudat tűzi ki, az egymás számára látszatot teremtő, egymás megalkuvásaiból objektív feltételeket varázsló társadalmi gyakorlat. Kovács filozófiai kérdésfeltevése itt telibe talál: felfedezi és leírja a mi körülményeink között születő és funkcionáló látszatszféra szerkezetét. De mint kommunista művész nem éri be ennyivel: alapkérdése mégiscsak az, hogy miképp lehetne ezt a látszatrendszert felrobbantani, milyen etikai és világnézeti tartás szükséges a látszólagos sorompók felnyitásához. Így aztán a legfontosabb kérdéshez is lenyúl: milyen társadalmi távlat felé kell törekednünk, hogy ezeket az etikai lehetőségeket ne csak követeljük, hanem objektív emeltyűkkel is segítsük. Más szóval: hogy ne csak az etikai szférában vessük fel a forradalmiság követelményét, hanem a társadalmi szerkezetben is ezt a magatartás- és tudattípust serkentsük.

A „józanok" és „forrófejűek" egymásrautaltsága

Márta: Ha jön a vihar, beevezünk egy védett öbölbe, és megvárjuk míg elvonul.
Benkő: Költőien fogalmazol. Úgy látszik megihletett a táj.
Márta: Számomra nincs prózaibb, mint amit mondtam. Szánalmasan prózai. De mert zavar, hát elnevezed romantikának. Mert mi is egyszerűbb, mint a kényelem? A komfort. Persze a lelki is, mert intellektuelek volnánk. Nehogy fellépjen valami üzemzavar, valami lelkiismeret-furdalás.
Benkő: A te korodban mindent a morál szemszögéből néz az ember. Mintha egy állásfoglalás értéke csak azon múlna, hogy bátrak vagyunk-e vagy gyávák. Mintha csak kimondani lenne nehéz az igazságot, de felismerni nem. Hát persze, ha Ferenczi gazember, Ambrus nemzeti hős, akkor minden csak azon múlik, kimondjuk-e?

A film ravasz trükkel él. Látszólag úgy mutatja be Ambrust, mint nagyszájú, összeférhetetlen, hőzöngő fiatalembert, akit inkább ellenszenves tulajdonságai miatt akarnak eltávolítani. Kicsit mi is ellene hangolódunk: ma nem lehet ilyen érdesen, pimaszul, ennyi támadási felületet és ennyi felesleges szemtelenséget egyesítve küzdeni. Aztán a film a néző ellen fordítja ezt a logikát, és Ambrus mellé állítja a publikumot. Végül is honnan lehet tudni, hogy hol vannak az igazi falak? Onnan, hogy Ambrus — heveskedve, gorombán, de tudatosan vállalva az esetleges következményeket — fejjel nekik rohant. Példája, magatartása, gesztusa — furcsa keveréke a felesleges krakélerségnek és a szívet melengető tisztaságnak és keménységnek. Ő az, aki Benkőt állásfoglalásra, etikai megújulásra kényszeríti — puszta példájával, azzal, ami gesztusának mélyén húzódik, túl a felszíni látszaton. Ő ugyanis valóságos falba ütközött — ám ezt a falat csak azok tudják lerombolni, *akik beleütköznek és akik építik.* Benkő a „józan" vezető és Ambrus a „forrófejű" egymásra vannak utalva, csak egymással kezet fogva tudnak létezni, azaz tenni valamit.

Ambrus az a kommunista, aki tudja, hogy az egyszer megkötött kompromisszumoknak *etikai* kihatásai is vannak. Nemcsak falként szerepelnek egy későbbi döntésnél — ahol is éppen mi építettük a korlátokat —, hanem belső akadállyá is válnak. Mondanom sem kell talán, hogy Kovács nem általában hadakozik a kompromisszumok ellen: a rossz, semmire sem vezető megalkuvás ellen szól, az értelmetlen, mert kisiklató kompromisszumról beszél. Azokról a határhelyzetekről, ahol már nem szabad — az ügy érdekében — engedni. S Ambrus itt korrigálja a mondatot: *nemcsak az ügy érdekéről van itt szó.* Az emberekéről is — erről eddig megfeledkeztünk. Kovács mint realista ezért emel vétót. A rossz kompromisszum korrumpál, súlyosabb esetben gerinctöréshez vezet, és egy ilyen etikával már nem lehet keményen küzdeni vagy egyenesen állni.

Mi derül ki abból a rendezői cselfogásból, hogy Bekő végül is elfogadja Ambrus etikáját, hogy ti. bizonyos pontokon a kompromisszum csak tovább rontja a dolgokat? Vajon Ambrus ebben a vitában a mai forradalmiság példaképe? Könnyen lehetne az is, hiszen nem sok hiányzik hozzá, hogy — főképp a film vége felé — nagy önfeláldozó, messianisztikus fény vegye körül. Kovács azonban mélyebben lát, és most újabb logikai fordulat következik. Világos előtte, hogy ez a fiatal mérnök pusztán ezzel a morális tisztasággal nem tudja áttörni a falakat, tettének közvetlen társadalmi hatékonysága igen csekély. *Majdnem olyan kicsiny, mint Benkőé* — mondja róla a film. Ahogy a záródialógus fogalmazza: mindketten magányosak lettek, a pillanatnyi helyzet szereposztása olyan, hogy egyikük mögé sem sorakoznak még tömegek. Ambrust bukott embernek tartja a vállalat, Benkőt pedig a kompromisszumok szürkítik el. Az egyik így, a másik úgy lett életveszélyes a „kisemberek" számára. S Benkő józanságának így lesz kiegészítője, bírálója és előrehajtó partnere Ambrus. Így segíti hozzá ez a precedens, hogy önállóan döntsön, hogy ne nyugodjék bele egy „eleve eldöntött" helyzetbe, hogy tágítsa a falakat, mozgáskörét, a döntés játékterét. S másrészt Ambrus hevessége, elvont lázongása, anarchizmusa is így fordítódik le, így válik társadalmi energiává: hatóképes cselekvéssé és egyúttal autonóm, felelősséget, rizikót, egyéni döntést megtestesítő küzdelemmé. A mai forradalmiság etikai és társadalmi feltételeivé.

Bár a film rokonszenve Ambrus mellett lobog, nem kevésbé érezni, hogy fenntartással nézi ennek a kétségbeesett és tiszta küzdelemnek elvontságát, — de az elvontság nemcsak taktikai vétség, hanem társadalmi felhívás is. Nekünk kell segítenünk rajta, — a mi érdekünkben, az autonóm, szabad emberi lét védelmében.

A hősiesség ára

Ambrus: Nézd, én hajlandó vagyok tótágast állva is mérnökösködni, de ha csak a tótágas marad, akkor mi értelme marad az egésznek? Ahhoz nem kell diploma.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Én állat, bedőltem Benkőnek. Ha akkor ő nem mondogatja állandóan azt, hogy jobb a békesség, nem kiélezni a dolgokat, akkor én nem hagyom annyiban. Tessék, most itt a megalkuvás jutalma. Így én kerültem csőbe.

Kovács meghökkentő felfedezésre jut: a hősiesség — elvontan — éppoly abszurd vállalkozás lehet, mint a kompromisszum; egyik sem éri el célját, legfeljebb az utóbbi — rövid távon — kényelmesebb. A két választható magatartás tehát egymást zárja

ki, mert ebben a hamis körben egyik sem választható: egyik sem vezet eredményre. Ha csak a „tótágas" marad, akkor mire jó az egész hősieség, és ha a kompromisszumnak sem volt értelme, akkor ez sem megoldás. Mi marad? Mit lehet tenni? Az értelmetlen áldozatok és a még értelmetlenebb kompromisszumok között csak a cinikus találja meg a *modus vivendit?*

Nem, Kovács a valóságos, forradalmi megoldást keresi, meg is találja: a szocialista demokrácia kibontakoztatásában. Jelzi csak, a film horizontkérdéseként utal rá, de a válasz mint követelmény mégis át meg áthatja az egész alkotást. Jelzi, hogy ennek az útnak kezdetén járunk, hogy az új gazdasági szerkezet ennek a mozgástérnek anyagi alapjait rakja le, de szociológiai mozgásterét, politikai-etikai lehetőségeit még csupán ezután fogjuk kialakítani. Kovács filmje ezért mélyebb és történelmibb, mint a csehszlovák új hullám „proteszt filmjei", pl. Schorm *Hétköznapi bátorsága*. Olyasmit tesz szóvá, fogalmaz meg ábrázolt világa szükségleteként, ami még nem csapódott le kész határozatokban, s ami egy hosszú társadalmi fejlődés programja lesz. Sokszor talán túl könnyű kézzel adományozzuk manapság a „felfedező művész" címet. Kovács András — e film írója, koncepciójának teljes jogú tulajdonosa — itt valóban felfedez valamit, mégpedig továbbfejlődésünk alapvető szerkezeti kényszerét. Az emberek „érdekeltté tehetők" a hősiességben is — mondja —, ha nagyobb teret nyitunk számukra, ha beleszólhatnak közös dolgainkba, ha erőfeszítéseik és áldozataik a társadalmi struktúrán átszűrődve, belátható időn belül eredményekben realizálódhatnak. Mikor egy vacsora utáni beszélgetésen a disszidálásokról vitatkoznak, az egyik vendég indulatosan, de okosan ezt mondja: „Ha nem engedjük az embereket részt venni a dolgokban, ha nem osztjuk meg velük a felelősséget, idegennek érzik magukat, minden nemzetiszínű frázis ellenére, és oda mennek, ahol ugyan szintén idegenek, de legalább többet keresnek." A vita hevében megfogalmazott jócskán egyoldalú mondat egy alapkérdést érint: a film alapszemléletét mondja ki. Ami Benkő és Ambrus viszonyában még *privát problémaként* merült csak fel — hogy ti. „józan" vagy „forrófejű" döntéseket vállaljon az ember —, az itt mint össztársadalmi probléma villan fel, jelezve, hogy itt nemcsak egyéni megoldásokról és *pusztán etikai* kérdésekről van szó. Kovács *nem moralizálóként* kéri számon a hősiességet figuráitól, mint annyi újabb filmünk és drámánk. („Miért nem lesztek hősök . . .?") Etikusan lát ő is, de társadalmi térben, marxistaként gondolkozik: az első lépés kétségtelenül az egyénen múlik, mert — vagy megalkuszik, vállalja önmagát, az ügyet, vagy sodródik. Az első lépés — közvetlenül — még etikai döntés függvénye. De a vállalás, a bátorság, a jó ügyekért való harc nemcsak morális probléma: azé a társadalmi közegé is, mely adott esetben fékezi vagy lassítja ezeket a jó megindulásokat, ahelyett, hogy követelően, serkentően venné körül azokat. A tudatban élő, látszatvilággá merevült falak fogják vissza a hősi etikát, a felelősség önálló vállalását, a rizikó-kedvet. De Kovács materialista módon gondolkozik, mikor arra is céloz, hogy ennek a hamis tudatnak forrásai a létben keresendők, s a megoldást a szocialista demokratizmus strukturális — fokozatos, átgondolt — kialakítása fogja igazán meghozni. Az egyéni hősiesség, a hétköznapi forradalmiság és a társadalmi szerkezet továbbformálása így együtt és egyszerre, egymástól szétválaszthatatlan folyamatként és feladatként merül fel. Ezért több a *Falak*, mint proteszt-film: mélyen történelmi analízis, s ha nem hatna manapság blaszfémiaként egy műalkotás fémjelzésére a marxista jelzőt használni, úgy ezt húznám alá, mint *művészi értéket.*

Mert bármennyire is esszé ez a film, ezek a gondolati utalások a *műalkotás logikájával* hatnak. Elvontabb, „más" mint a normális filmek, de *a* néző mégis éppúgy megfejteni kényszerül a mondanivalót, mint az igazi moziban. S ha kis malíciával azt is mondhatnánk, hogy Kovács kamera helyett magnetofonnal dolgozott – azért az egyes konklúziók éppúgy az egyes szereplők egymáshoz való viszonyából, a képek egymásra csapó válaszaiból hatnak a nézőre, mint a „normális" játékfilmek esetében. A film hatásának alapvető szerkezete tehát, érzésem szerint, nem különbözik a művészi szuggesztiótól. Kovács itt sem „közöl", dialógjait sohasem lehet direktben érteni, aki éppen beszél – annak soha sincs közvetlenül igaza, hozzá kell hallani és látni a többieket, az előzményeket, majd a lezárás után visszafelé is újra kell gondolni a felhangokat. Nem értek tehát egyet azokkal a kritikákkal, melyek a „nem film" erényeit, a filmesszé új lehetőségeit üdvözölve (új műfaj!) úgy érzik, eleget is tettek a modernség igényeinek, és aztán művészietlen vagy művészeten kívülálló alkotásként interpretálják a *Falak*at. Tanmese ez, brechti értelemben vett parabola, ha úgy tetszik: a mondanivalót ugyanaz a művészi ravaszság rejtette el az anyagban, mint amiről Brecht szól írótársaihoz intézett híres tanácsaiban. A rejtvény megfejtését viszont nem lehet kikerülni: a gondolati történés sodra oly kényszerítő, olyan diktatorikus, hogy ezt az utat végig kell járnia a nézőnek.

Azt is mondják, nem fog mindenkinek tetszeni ez a film, nem lesz közönségsiker. Szerencsére Kovácsnak sem tetszik minden néző. Szerencsére, mert nemcsak *mondani* akar valamit, hanem tudja is, hogy *kinek* mondja. Saját közönségének.

KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL

Öt magyar író

– D. Mervyn Jones könyve kapcsán –

Babits Mihály 1913-ban terjedelmes esszét tett közzé *Magyar Irodalom* címen. E tanulmányban – írja – „literaturánkat világirodalmi szemekkel akarjuk vizsgálni. Nehéz feladat. Ezt a mi sötét kis fülkénket az emberi szellem nagy palotájában vendégek nem járják, Baedeckerek alig említik. Sok könyvet írtak már a magyar irodalomról: még senki sem írta meg róla a Fejezetet – abba a nagy könyvbe, amelynek *Világirodalom* a neve."

Az esszé a fenti sorokkal kezdődik, s az alábbi sorokkal fejeződik be: „A magyar irodalom világirodalmi számlája tehát ilyenformán üt ki:

nagy erők, – kevés méltó alkotás, – úgyszólván semmi siker!"

Azóta, hála istennek és nem a mi ügyességünknek, nagyot változott a helyzet. A mi „kis sötét fülkénket" egyre többen látogatják, s bár a Babits áhította Fejezetet máig sem írták meg, most már remélhetjük, hogy egyszer mégis elkészül. D. Mervyn Jones könyve emellett szól.

Öt magyar író a címe. 1966-ban jelent meg Oxfordban, a Clarondon Press kiadásában, 307 oldalon. A cím alatt a nevek: Zrínyi, Mikes, Vörösmarty, Eötvös, Petőfi.

A szerzők megválasztása szakértőre vall, a kiadó szavatosságot jelent, a könyv külseje megnyugtató; mégis enyhe szorongással vettem kézbe, hátha ismét olyan művel hozott össze a balszerencse, mely a megcsontosodott nyugati fölényérzés magasáról mint valami egzotikumra tekint a magyar irodalomra. De nem, Jones szemléletét semmilyen idegen elem nem homályosítja el.

Amint az előszóban maga a szerző jelzi, könyvét nem a szakembereknek szánta, hanem az a célja, hogy a művelt olvasót mintegy „bevezesse" az 1849 előtti magyar irodalom öt legkiemelkedőbb szellemének világába. E célból, mint mondja, „az esszék elé bevezetést írtam, amely vázlatosan magában foglalja a magyar irodalom történetét 1849-ig", ennyit szükséges ismerni a háttérből ahhoz, hogy az egyes írók méltatásának meglegyen az alapja.

A rövid, tömör előszó mintaszerű a maga nemében, nem elégszik meg nevek és művek elkerülhetetlen és elkerülhetetlenül monoton felsorolásával, hanem érinti a magyar irodalom sajátos problémáit — a mohácsi csatavesztés és a Martinovics-összeesküvés kihatását a szellemi életre, a nyelvújítást stb., — s így igen szerencsés és eredményes módon készíti elő az érdeklődőt a tanulmányok megértésére.

Az író széles körű tájékozottságáról tanúskodik valamennyi tanulmány. Ha abban nincs is semmi meglepő, hogy tárgyát, tehát a magyar irodalmat alaposan ismeri, s az írókat mindig szűkebb és tágabb környezetük hátterében mutatja be, mint ahogy azon sem lepődünk meg, hogy gondosan számon tartja az angol irodalom adta indításokat, annál meglepőbb, hogy tájékozottsága a magyarral szomszédos kis népekre is kiterjed. Egyetlen példát említek: Vörösmarty 1841-ben írta *Az úri hölgyhöz* című versét, melyet Octavian Goga 1913-ból keltezett *Letter to the Comtesse de Noailles, Princess Brincoveanu*val (Levél De Noialles grófnő, Brincoveanu hercegnőhöz) hoz párhuzamba. Az ilyen kapcsolatok nemcsak az ismeretek körének szélességét jelzik, hanem az író érdeklődésének távolba nyúló határait, képzettársításainak sokoldalúságát. A szellem emberének rangját — legyen író vagy tudós — mindig az adja meg, hogy miről mi jut eszébe. A szerző precizitására mi sem jellemzőbb: minthogy a tetemes mennyiségű magyar nyelvű idézetekben egyetlen sajtóhibát sem találtam.

Idegen tudósok magyar tárgyú művei néha akkor is hozzájárulnak irodalmi műveltségük gyarapításához, ha szerencsés levéltári felfedezések révén nem bővítik eddigi ismereteinket. Jones műve nem szolgál új adatokkal; új ötletekkel viszont annál többször, mert bár felhasználja, sőt tiszteletben tartja a magyar irodalomkutatás eredményeit, elsősorban magukra a művekre támaszkodik, s minthogy kultúrája, szellemi iskolázottsága különbözik a miénktől, olykor szempontjai sem egyeznek a miénkkel. Azaz más szemmel látja, amit mi hagyományainkhoz híven látunk vagy egyáltalán nem látunk.

Mind az öt esszébe in medias res vág bele a szerző. Erről a módszerről a tudós Pierre Bayle jut eszembe, aki azzal vádolta Spinozát, hogy a szubsztancia fogalmának meghatározásába eleve beletette mindazt, amit aztán meg akart találni benne. Bevezető soraiban Jones mintegy csokorba szedi a tanulmány főbb témái közül azokat, melyekkel az olvasónak mindjárt az elején meg kell ismerkednie, hogy a később következőket megérthesse és élvezhesse.

A Zrínyi Miklóssal foglalkozó tanulmány így kezdődik: „A délnyugat- magyarországi Szigetvár védelme Zrínyi gróf vezetésével nagy Szulejmán ellen 1566-ban az egyik legnagyobb ama számos tizenhatodik századi fegyvertény közül, melyeket

úgy tekintünk, mint az Európát a töröktől megvédő magyar ellenállás jelképét. A szultán azért indította ezt a hadjáratát – az utolsót – Magyarország ellen, hogy megelőzze II. Miksa császárt, aki Erdélyt ellenőrzése alá akarta vonni. A veszély ellenére a császári tábornokok nem mozdultak, hadseregük tétlenül nézte, mint szállnak szembe Szigetvár védői egymaguk a törökkel. Zrínyi vezetésének lelkesítő példájára több mint egy hónapig ellenállottak, a töröknek mintegy 20 000 főnyi veszteséget okoztak – saját létszámuk nyolcszorosát –, s csak ezek után adták föl az ellenállást s rohantak ki mindannyian Zrínyi vezetésével."

Íme az esemény dióhéjban s a történelmi kontextus madártávlatból. Zrínyi Miklósnak, Szigetvár védőjének történetét, száz esztendővel később, egyenes leszármazottja, a költő Zrínyi Miklós írja meg. A hősi ének tárgya nem győzelem, hanem vereség, a költőnek tehát a legnagyobb nehézségekkel kell megbirkóznia. „Először – írja Jones – a költő a legyőzöttek szempontjából szemléli tárgyát. Kétségtelen, hogy az Iliászban gyakorta találkozunk trójai szempontból leírt eseményekkel, gyakran együtt érzünk Hektorral, mindamellett az Iliász tárgya nem Trója elvesztése. Ezzel szemben Zrínyi témája, művének cselekménye egy olyan vár ostroma és sikeres bevétele, mely egy előző alkalommal meghátrálásra késztette az ellenséget. Másodszor, annak ellenére, hogy a szultán az ostrom folyamán meghalt, a magyarok ellenállása nem hatott közvetlenül az eseményekre, hiszen az elkövetkező nyolc évben a hadihelyzet lényegében nem változott. Ilyen körülmények között miként emelje a költő a legyőzöttet a győztesek fölébe, s mint ruházza fel ilyenformán tárgyát egyetemes jelentéssel?"

A megoldást a vallás adja, Isten maga küldi a bűnbeesett magyarokra a törököt, a magyarok meghalnak, de Isten előtt ők a győztesek.

Időszerűséget a témának az adott, hogy a költő Zrínyi Miklós, egyben hadvezér és politikus, nagyszerű történelmi ösztönnel megérzi, hogy a XVII. században látszólag még ereje teljében pompázó török birodalom belsőleg már rokkant, elkövetkezett hát az alkalom Magyarország felszabadítására. Zrínyi, a költő maga szerette volna a törökellenes hadjáratot vezetni, az osztrák ház érdeke viszont az volt, hogy a törököt ne magyar, hanem osztrák hadsereg szorítsa ki az országból. Ez a magyarázata annak, hogy a Habsburg-ház száz évvel később sem ragadta meg a kedvező történelmi alkalmat. S nyilván ez a magyarázata Zrínyi Miklós titokzatos halálának. A szóbeszéd szerint Zrínyit vadászat közben egy vadkan ölte meg, viszont arról is regél a fáma, hogy Bécsben őriztek egy puskát, a következő felírással: „ez a vadkan ölte meg Zrínyit".

Ennek a hőskölteménynek a többi között az az érdekessége, hogy hadvezéri és politikai ihletésre született, s csatatéren, úgyszólván a török torkában, s nem valamely hercegi udvar viszonylagos biztonságában, mint a Gerusalemme liberata, mely modelljéül szolgált, vagy az Orlando Furioso. A téma Zrínyinek nem irodalmi feladat, a témák tárából kedvére választott tárgy, hanem az életével egybeeső legszemélyesebb élmény. „Hero and writer in one" – mondja Zrínyiről Jones, s csakugyan ez a legjellemzőbb vonása írásművészetének: – nem a szemtanú, a krónikás, vagyis a kívülálló számol be az eseményekről, hanem a cselekvő ember, aki tapasztalatból ismeri mindazt, amit elmond. Jones figyelmeztet rá, hogy a hadvezér szemlélete az ütközetek leírásában is megnyilvánul: – „Zrínyi . . . bölcsen elhatározta, hogy feladja a tornyot, s valamennyi seregét átviszi az erődbe. Ez egyben megoldja

a költő számára az ostrom történetét, alkotó megismételt török támadások hosszú sorozatának problémáját; ilyenformán, anélkül, hogy a történelmi hűség ellen vétene, elkerüli a részletes csataleírások egyhangúságát és homályát, mivel csak akkor számol be röviden az ütközetek eredményeiről, mikor *azok már megtörténtek . . .*" A művet zordonan fenséges barbár erő jellemzi, ennek révén különbözik oly élesen a formai tökélyre törekvő, kikent-kifent barokk eposzoktól.

Mikes Kelemen a következő író, akivel szerzőnk foglalkozik. „Az osztrák uralom Magyarországon — írja Jones — a legtöbb szempontból alig bizonyult kevésbé durvának és elnyomónak, mint a török uralom, és a tizenhetedik század utolsó negyedében az elégedetlenség állandóan növekedett Magyarországon. Tevékeny ellenállás ezzel szemben csak szétszórtan és szervezetlenül mutatkozott; s természetes kristályosodási pontját csak akkor találta meg, mikor II. Rákóczi Ferenc fejedelem megszökött egy osztrák börtönből, melyben esztendőt töltött, annak következményeként, hogy egyik XIV. Lajoshoz küldött levelét elfogták."

Ez a két mondatnyi tömör bevezetés két történelmi korszakot fog össze, melyeknek mindegyike másfél-másfél századig tartott. Helyzeténél fogva ez a két mondat sokkal többet jelent szorosan vett jelentésénél, mert az osztrák elnyomással kapcsolatban felidézi mindazokat a szenvedéseket, melyekről az előző fejezetben, a török hódoltság tárgyalása alkalmából már szó esett.

„Rákóczi — írja Jones — fokozatosan jutott el oda, hogy szerepét elvállalja, — de végül is a népe szenvedése kiváltotta szánalom nem engedte, hogy továbbra is tétlen maradjon, és 1703-ban annak rendje és módja szerint kibontotta az osztrákok elleni lázadás zászlaját: négy esztendővel ezután a magyar országgyűlés trónfosztottnak nyilvánította a Habsburgokat, és Rákóczi Ferencet Magyarország fejedelmévé választotta. A fejedelemnek sikerült megszüntetnie az örökül kapott osztálygyűlöletet, s eddig példa nélkül álló nemzeti egységet hozott létre; Marborough blenheimi győzelme azonban gyakorlatilag egyet jelentett a végső kudarccal. Amikor pedig XIV. Lajos megvonta tőle eddigi bőkezű segítségét és Rákóczinak nem sikerült újabb szövetségeseket találnia, sorsa megpecsételődött." 1717-ben elfogadja Achmed szultán meghívását és török száműzetésbe vonul. Kíséretéhez tartozik többek között Mikes Kelemen, aki tizenhét évesen szegődött el apródnak a fejedelem udvarába, huszonnégy éves korában hagyja el az országot, s hetvennégy éves korában hal meg Rodostóban, az utolsó száműzöttek közt.

Miután mesteri tömörséggel felvázolta a történelmi hátteret, Jones, hogy úgy mondjam, átadja a szót Mikes Kelemennek, idézet idézet után következik, s a száműzöttek élete valósággal megelevenedik az olvasó előtt. Mikes lakása Drinápolyban: — „A házam négy kőfalból áll, azon egy fatáblás ablak, azon a szél mind szélyire, mind hosszára béjöhet: ha pedig papirossal bécsinálom, az egerek és a patkányok a papirost vacsorájokon elköltik. A mobiliám egy kis fa székből áll, az ágyam a földre vagyon terítve, és a házamot egy cserép tálban való kevés szén melegíti. De ne azt gondolja ked, hogy mind ezek után én legyek legméltóbb a szánásra; mert tíznek sincsen egy fa széke, se olyan ágya mint nekem, se csak fa tábla is az ablakjokon. A hó lengedezve bémehet az ágyakra — de lehet-é ágynak híni egy leterített pokrócot a földre? Ilyen palotában lakunk ám mi! De a reménység igen szükséges lévén az embernek, és olyan szükséges, mint az eledel, a rossz házakban lakván mostanában azt reményljük, hogy még jókban lakunk. Megérjük-e még aztot valaha? — De azt megértük,

hogy ide érkezett a spanyol követ, a kit a fejedelemhez küldött a király igen sok ígérettel, hogy mindenekben segíteni fogja."

Így szól az idézet s ebben benne van az egész író: — nyomorú sors sztoikus elviselése, az istenfélő, de öncsaló reménykedés s a hirtelen kitérés a valóságos kilátások elől. Ezúttal a spanyol követ megérkezése ad ürügyet a kitérésre. Ezt a részt egyébként a magyar irodalomtörténészek ritkán idézik, talán azért, mert ilyen körülmények között a szenvedés veszít méltóságából? Ki tudja. Ilyenformán ez a levél félig-meddig Jones felfedezése.

Yeniköyből a száműzöttek gályán utaznak Rodostóba, Mikes tüzetesen lefesti a gályát s a gályarabok életét. Aztán Rodostó leírása következik, amit a helybéli szokásokról mond, mintegy előrevetíti jövendő élete eseménytelenségét és elszigeteltségét: — „mert az ember nem mehet örökké sétálni, nem lehet mindenkor a mezőn vándorolni: az ide való emberekkel pedig nem lehet társalkodni. Itt az idegen senki házához nem mehet. Kivált az örmények inkább féltik a feleségeket, mintsem a törökök. Még nem láthattam a szomszéd asszonyomat. Napjában tízszer is a kapuja előtt kell elmennem, és ha a kapuban talál lenni, úgy szalad töllem, mint az ördögtől és bézárja a kapuját." „Török urak vannak, de unadalmas dolog törököt látogatni: egyik a, hogy törökül nem tudok; másik a, hogy ha az ember hozzájok megyen, elsőben: no ülj le — azután egy pipa dohányt ád, egy findzsa kávét — hatot vagy hetet szól az emberhez, azután tíz óráig is elhallgatna, ha az ember azt elvárná."

Nem folytatjuk az idézést, ennyi elég, hogy az olvasó fogalmat alkothasson a száműzöttek napjairól. Nagyjából Mikes egész hosszú élete így múlik el, események, úgyszólván élmények nélkül. Ez a magányba kényszerült társaságkedvelő ember unalmában olvasott, fordítgatott, és kínjában leveleket írt nem létező nagynénjének, hogy ha nincs beszélgető partnere a valóságban, legyen a képzeletben. Így születtek meg a *Törökországi levelek*, melyeket a külföld számára alighanem D. Mervyn Jones fedezett fel.

Mikes paradox író, mint ahogy paradox emigráns, írónak azért, mert ő honosította meg a magyar prózában a könnyed társalgási hangot, holott a mohamedán közösségek nyugati ember számára szinte elképzelhetetlenül nyomasztó magányában élt. Paradox emigránsnak is, a szabadságharcban ugyanis nem vett aktív részt, mi sem kényszerítette arra, hogy a száműzetés útját válassza. Még a fiatalos kalandvágy sem, írásaiban ennek nem találjuk nyomait. Nem a meggyőződése késztette emigrációra, a politika nem érdekli, Rákóczit ugyan csodálja, mint fejedelmet, mint nagy lelket, semmiképpen sem mint politikust, tisztelete nem onnan fakad hát, hogy vele azonos eszmékért lelkesedik. Művei nem adnak rá magyarázatot, hogy életét miért áldozta fel. A hasztalan önfeláldozás hőse ő, akárcsak Peregrinos, a cinico-keresztény filozófus, akiről Montherlant oly megragadó esszét írt. Peregrinos látványos öngyilkosságára az exhibicionizmus magyarázatot ad, Mikes önfeláldozásához nincsen kulcs. Az irodalmi köztudat a hűség image d'Epinaljaként ábrázolja. Holott hű legfeljebb vallásához és saját passzivitásához volt, noha hűtlen aztán végleg nem volt semmihez. Mikes egyike titokzatos irodalmunk egyik legtitokzatosabb alakjainak.

Az első két tanulmány, amellett, hogy hű portrét fest Zrínyiről és Mikesről, mintegy háromszáz esztendő magyar történelmét és irodalomtörténetét foglalja össze, oly tömören, oly ökonomikusan, hogy érdemes volna magyarra fordítani.

A legtömörebb s egyben a leghermetikusabb bevezető sorokkal a Vörösmarty-tanulmány elején találkozik az olvasó:

„Paradox fordulat, hogy egy romantikus költő egy vergiliuszi eposz szerzőjeként jut hírnévhez, és talán még meglepőbb az a tény, hogy Vörösmartynak az 1825-ben megjelent hőskölteménnyel nyert hírneve mindenekelőtt adó volt, mellyel a nemzet jutalmazta azt a férfit, aki teljesítette irodalmi reményeit. A magyar klasszicizmus ugyanis nem megállapodott hagyományok ostromra megérett erődje volt, hanem inkább alap, melytől a nemzet azt remélte, hogy újjászüli az irodalmat, s ilyenformán megmenti kultúráját a fenyegető külső nyomástól."

Ebből a két mondatból, amibe Jones jóformán mindent bezsúfolt, ami a korra és a költőre jellemző, egy gyakorlott szövegmagyarázó a korszak egész irodalmát kibonthatná. Annak ellenére, hogy Jones mindent tud Vörösmartyról, amit egy tudósnak tudnia illik, az öt tanulmány közül ez sikerült legkevésbé. Hogy miért? Nyilván része van ebben a vérmérsékleti különbségeknek, Vörösmarty annyira magyar, hogy még nekünk magyaroknak sem könnyű közel férkőznünk hozzá, hát még egy angolnak!

Van azonban könnyebben megfogható ok is, a módszer. „Idézeteim megválogatásában főleg azt tartottam szem előtt, hogy illusztráljam az író fejlődését, még annak az árán is, hogy sok olyan írást is mellőztem, melyeknek helye volna legjobb művei antológiájában." Ahogy a módszerhez híven Jones lelkiismeretesen számba veszi a Vörösmarty költői fejlődésében állomást képviselő műveket, ámbár egyetlen jelentősebb mű sem kerüli el figyelmét, mégis gyakran téved mellékhadszíntérre. Mert amilyen kitűnően beválik ez az általánosan alkalmazott módszer Mikesnél, aki egyetlen könyvet írt, Zrínyinél, Petőfinél és Eötvösnél, kiknek műve többé-kevésbé monolitikus, annyira célszerűtlennek mutatkozik abban, hogy Vörösmarty műveinek dzsungelszerű gazdagságában, bonyolultságában, színességében, kuszaságában eligazítsa a tájékozódni kívánó olvasót. A tanulmányban egyre-másra találkozunk telitalálatszerű megállapításokkal. Megfigyeli például, hogy *Zalán futásá*nak a címe „elárulja Vörösmarty öntudatlan rokonszenvét a megvert ellenség iránt . . . másfelől hajlik arra, hogy a magyarokat egyhangúan eszményített vitézekként ábrázolja . . ." „Árpádot először csak külsőségeiben látjuk, mint hatalmas férfit, és noha a tökéletes katona és vezér valamennyi tulajdonságának birtokosa, valamelyest mégis színtelen figura."

A figura annyira halvány – hadd fejlesszük tovább Jones gondolatát –, hogy valójában nem is vesz tevékeny részt a honfoglalásban, holott az az ő műve, az ő győzelme, hadvezéri rátermettségének történelmi bizonyítéka. Ha egyedül Vörösmarty műveiben találnánk példát arra, hogy az író kezén mint válik az epikai anyag antiepikussá s az epikai hős cselekvésképtelenné – egyszerű volna a magyarázat. Nem minden író alkalmas arra, hogy a honfoglaló ősöket cselekvő emberi mivoltukban ábrázolja, vagy általában arra, hogy cselekvő hősöket alkosson. Csakhogy nem egyedi esetről, hanem tendenciáról van szó. Ilyen vagy amolyan módon a cselekvés a magyar epika legnagyobb problémája, s minthogy az írók többnyire képtelenek aktív hősöket teremteni, akik maguk csinálják a regényt, szerkezeti fogásokkal keltik a cselekvés látszatát, verbalizmussal pótolják a cselekvést, vagy pre-szürrealista meseszerűségbe menekülnek, mint Petőfi a *János vitéz*ben.

Vörösmartyt egyébiránt mint mélységesen őszinte, tépelődő embert nagyon is foglalkoztatta a nemzeti tulajdonsággá rögződött tett-iszony problémája. Egyik

drámájában így ír: „*Ha még soká tart bolygó életünk, / Kórrá betegszem Kont kétségitől.*" (Idézi Tóth Dezső.)

Jones végül is kimondja, hogy „Zalán is poetry, but not epic", – ám ugyanakkor látja azt is, hogy Vörösmarty tündérvilágában „a new poetic diction is born" (azaz új költői nyelv született), melynek – tegyük hozzá – a magyar irodalomban se párja, se folytatása. A nagy újító, Ady Endre fellépéséig a magyar költészethez úgy hozzátartozik a szemérem, mint emberhez az árnyéka, s nem amolyan vékony őszi, hanem vastag nyári árnyék, azaz túlzott szemérem. Ez gátolta Vörösmartyt abban, hogy költeményeiben nyíltan beszéljen személyes érzelmeiről – mint kortársa Petőfi –, élete végén harmadik személyben vall önmagáról a magyar költészet leghatalmasabb versében, a *Vén cigány*ban. Sőt a szemérmességben odáig megy, hogy az édesanyjáról írott verset – *A szegény asszony könyve* – semleges cím mögé bújtatja. A tündérvilágban azonban, vagyis túl a realitás szűk és bénító határain, a gátlások fölengednek, a fürdő Hajnát így írja le a *Zalán futása* egyik betétszerű részében

„A sietö habokat képére, nyakára locsolta.
Megbomlott haja, és szabados fürtökben omolt el
Tündöklő vállán, karján és a kerek emlőn,
Mely mint fakadó bimbó kipirula középütt."

Ez a négy sor majd akkora merészséget jelentett a lírában, mint később Petőfi híres verse, az *Akasszátok föl a királyokat*. A tündérmesék a *Zalán futásá*ban, a *Délsziget*, a *Tündérvölgy*, a *Csongor és Tünde* – egyik többé, másik kevésbé – az eváziót jelentik ennek a „szívnek, mely véres lángban úszva élt".

Jones külön fejezetet szentel a drámai műveknek, s természetesen kitér Shakespeare befolyására. Ezen a számára ismeretlen területen Vörösmarty Shakespeare nyomdokain indul el, és viszonylag hosszú kitérő után utolsó drámai műveiben ismét visszatér a shakespeare-i ihletéshez. Szerencsétlenül félbemaradt és tüzetesebb tanulmányozásra érdemes befolyás ez, mint Major Tamás írta kitűnő tanulmányában a *Czillei és a Hunyadiak* című Vörösmarty-tragédia előadása kapcsán. Jones ítéletei ezúttal is józanok és megbízhatók. „Vörösmarty – írja – az egyes epizódokat úgy írta meg, hogy közben nem gondolt a fokozásra és a darab egészében érvényesülő kumulatív hatásra, s egy sereg olyan bonyodalmat eszelt ki, amelyekből a kibontakozást önmaga sem látta mindig világosan." A megállapítás *A fátyol titkai*ra vonatkozik, de érvényes Vörösmarty egész színirói oeuvre-jére. Mindezek után – a hagyományoknak megfelelően – a *Csongor és Tündé*vel foglalkozik részletesen. Kétségtelenül méltán.

Az olvasónak valahogyan az az érzése, hogy Jones ezen a ponton nem annyira független ítéleteiben, mint általában egész kitűnő könyvében, s némiképpen engedett a magyar irodalomtörténetben divatos szokásnak, amely Vörösmarty drámai műveinek lebecsülésében nyilvánul meg. Ez annál meglepőbb, mert a *Bujdosók*ról megállapítja, hogy az „poetry but not drama", a *Vérnász*ról pedig, hogy „the tragic atmosphere is excellently maintained", vagyis hogy e művek egyike-másika – szerintem valamennyi – költői olvasmány. Színpadi műről egyébként – s ez saját vélemény – mást aligha mondhat az irodalomtörténész, mint hogy olvasmánynak milyen; annak taglalásába aligha mehet bele, hogy alkalmas-e színpadra, vagy pedig könyv-

dráma, ez csak a színpadon dőlhet el. Nekem magamnak is az volt a véleményem a *Czillei és a Hunyadiak*ról, hogy epizódok áttekinthetetlen szövevénye, nos, nemrég színre vitték a darabot, a sok szál közül egyet kihagytak, néhány epizódot átcsoportosítottak, s az „előadhatatlan" tragédiából az 1966–67-es évad egyik legnagyobb sikere lett, a divatos Marat-Sade sikerével vetekedő. A színpadon kiderült, hogy Vörösmarty tragédiája ugyan messze elmarad a nagy Shakespeare-tragédiák mögött, de a királydrámák mértékét megüti. Nem oly drámai, nem oly sűrű, nem oly tömör, mint Katona *Bánk bán*ja, a nemzeti tragédia, de költőibben szárnyaló.

Ugyancsak a magyar irodalomtörténeti hagyományok határai között marad Jones könyvének abban a szűkre szabott részében is, ahol az öreg Vörösmarty szerelmi lírájáról beszél. Idéz néhány sort *A merengőhöz* című költeményből, de nem említi, hogy a vers a nem túl gazdag magyar filozófiai líra egyik legkiemelkedőbb alkotása. A *Laurához* írott epigramma közlése nagyon határozott vonással egészítette volna ki a költőről az idegen olvasóban kirajzolódó képet:

Nem fáradsz-e rám mosolyogni, ha csüggedek, és ha
Megszédít a gond, tűrni szeszélyeimet?
Nagy feladás vár rád: fiatal szivednek erényét
Tenni napul, megtört életem árnya fölé.

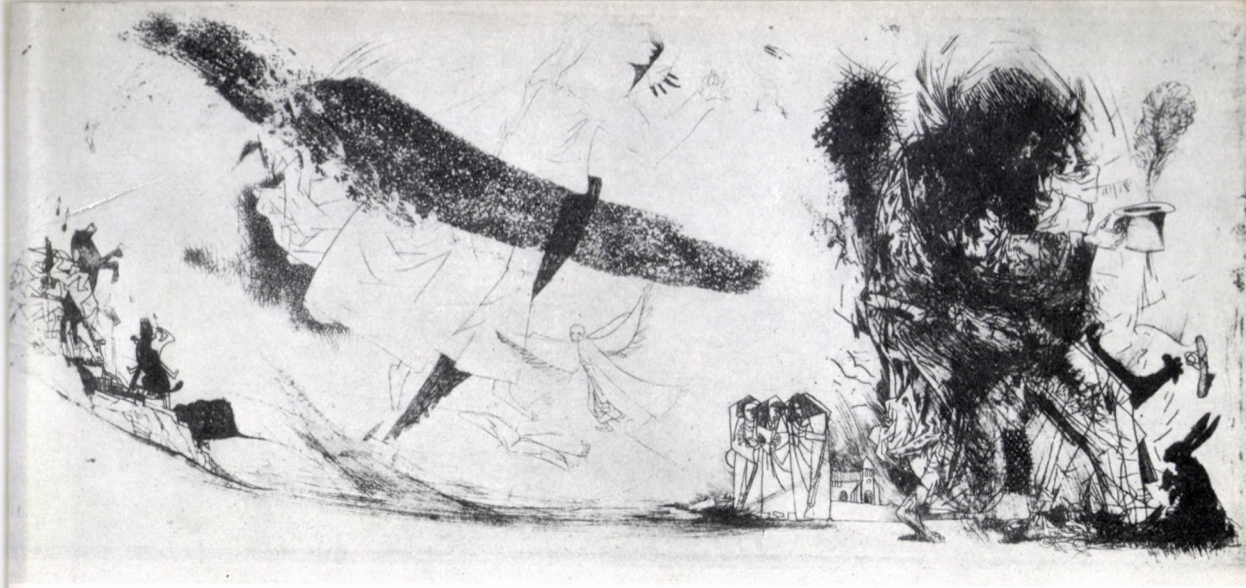
Ez a négy tömör sor nemcsak a költőről, hanem az emberről is tanúskodik. Csajághy Laura, a vers címzettje, Vörösmarty későbbi felesége, huszonöt esztendővel volt fiatalabb a költőnél. Ilyen könyörtelen világossággal látni egy – az akkori közhit s a mai szerint – bolond lépést, nemhogy egy romantikus költőnek, de egy adóvégrehajtónak is becsületére válna.

Még hosszan sorolhatnám, hány meg hány kérdésre tér ki Jones a művek elemzése közben, s hányra nem. Annyi bizonyos, hogy egy olyan szabálytalan, szétágazó, kusza írói pályát azonban, mint Vörösmartyé, hiába szed szét ízeire az elemző értelem, a részek összessége kevesebb az egésznél.

E hatalmas, de zilált életműben azonban vannak közös elemek, ugyanarra a forrásra utaló egyező vonások, melyek éppúgy felötlenek a hazafiúi kötelességérzetből írott munkákban, mint a remekművekben, a tündérregékben éppúgy, mint a romantikus rémtörténetekben vagy a színdarabokban.

Ha rá akarunk találni a Vörösmarty művét megteremtő emberi és művészi erőfeszítés egységére és végső értelmére, két oldalról kell megközelítenünk: – az életfelfogás és a stílus oldaláról. A kulcsot az életfelfogáshoz a *Szózat* és a *Gondolatok a könyvtárban* adja; az előbbiről azt mondja Jones, hogy ebben a versben olyan ember beszél, aki szembenéz a jövővel, „a második elemzésben arra a következtetésre jut, hogy a költő, minthogy a valóságot szakadék választja el az eszményektől, »faces a final pessimism«", néhány sorral távolabb azonban ez a „végleges pesszimizmus" feloldódik, igen, minden borúlátásra ad okot a világon, az „állatember bűnei", „véres lázadók, hamis bírák és zsarnokok", „hűség, barátság aljas hitszegők", „irtózatos hazudság mindenütt", „a világ galád" stb.

És mégis – mégis fáradozni kell – mondja a költő. Néhány sorral ezután: *Ez hát a sors és nincs vég semmiben? / Nincs és nem is lesz, míg a föld ki nem hal.* Majd: *„Mi dolgunk a világon? küzdeni / Erőnk szerint a legnemesbbekért. / Előttünk egy*



KONDOR BÉLA RÉZKARCA ÉS PANNÓJA





nemzetnek sorsa áll." Vagyis a konklúzió ugyanaz, mint a *Szózat*ban: *itt élned, halnod kell.* Mert a magyar romantikában a hazafiasság magában foglalja a kötelesség, az emberség, az erkölcs, a vallás, az életcél fogalmát. Szavak – vethetné ellen valamely szkeptikus elme. Igen, de olyan szavak, amelynek egy élet a fedezete.

A tevékeny pesszimizmus filozófiájáról Szerb Antal is beszél *(Magyar irodalomtörténet)* Vörösmartyval kapcsolatban, s utal arra, hogy ugyanaz a szemlélet nyilvánul meg Madách nagy drámai költeményében, *Az ember tragédiájá*ban. Szemben a siránkozó múltba fordulással, a költői szépségek, a verbalizmus mögé rejtett kapitulációval, az üres bizakodással, az eleve eladott reményekkel s az ősi lustaság reménytelenségével, szemben a feminin természet különféle megnyilvánulásaival – Vörösmarty lírája férfi-líra, nem a szemet hunyó önáltatás, hanem a szembenézés lírája, innen az állandó haláltudat költészetében.

Romantikus költő, a magyar nyelv legnagyobb művésze – az ilyen megállapítások könnyűszerrel téves következtetéseket szülhetnek. Nem, Vörösmarty távolról sem azok közé a költők közé tartozik, akik megittasulnak a színes szóktól, a gazdag hasonlatoktól, egyszóval saját nyelvi és stilisztikai képességeiktől. Ő ebben is férfi, nem a szavak uralkodnak rajta, hanem ő uralkodik a szavakon, nem öncélúan használja őket, hanem költői céljai érdekében, a kifejezés eszközeiként. Vörösmarty képekben gondolkodik, ellentétben Dickenssel például, aki – mint Taine igen meggyőzően kimutatja – megeleveníti a tárgyakat. Vörösmarty írásaiban a gondolat elevenedik meg, tárgyiasul, válik képpé vagy cselekvéssé, egyben szimbólummá, így például a „nemzethalál" oly romantikusnak tetsző fogalmát, mely Zrínyi óta kísért a köztudatban, mint félelem, Vörösmarty lefordítja, hogy úgy mondjam, képi nyelvre, – népek veszik körül a sírt, melyben a nemzet süllyed el. Oly kép, melyet a képzelet nem bír realizálni, azaz érzékelhetetlen, de érzékelhetetlenségében is végtelenül érzékletes. Tehát Vörösmartynál a gondolat azonosul valamely képpel, képszerű cselekvéssel, maradéktalanul beleszívódik. Ez a stilisztikai eljárás gyökeresen különbözik a másik, gyakoribb hasonlatokra, metaforákra támaszkodó módszertől. A költő különféle párhuzamokra, rokonságokra, affinitásokra figyelmeztet, s ezeknek a segítségével iparkodik megértetni a gondolatot, mely a hasonlatoktól függetlenül létezik. Vörösmartynál a kép maga a gondolat.

Eötvös, a regényíró és államférfi – ez a címe a kitűnő negyedik tanulmánynak, s e cím egyben jellemzés. A szerző mindjárt a tanulmány elején figyelmeztet, hogy gyakran észlelünk ellentétet a származás és az életpálya között, de olyan mélyet, mint báró Eötvös József esetében – nagyon ritkán. „Meglehet, hogy ő az első magyar regényíró, akiben már nem annyira az úttörőt, hanem inkább a mestert tiszteljük, nos, ez a férfi kizárólag németül beszélő családból származott, ő aki kimagasló egyéniség a liberális reformerek között, olyan apa fia és nagyapa unokája, akik nemcsak támaszai voltak az osztrák uralomnak, nemcsak konzervatívok, hanem ostobák is." A magyar irodalomban tradíció, hogy az írók valamilyen formában részt vegyenek a politikában. Eötvös József egyedüli a politizáló magyar írók közül, aki államférfiúi szinten működött, vagyis eljutott az elvi csatározásoktól a gyakorlatig, s legalább megkísérelhette, hogy politikai eszméinek egy részét megvalósítsa. Ha következetesen végiggondoljuk az irodalomnak a magyar romantikában kialakult aktivista felfogását, mely mutatis mutandis manapság is érvényes, az eszmény megkövetelte viselkedést Eötvös közelítette meg leginkább.

Jones szerint Eötvös a practical common sense, a gyakorlati józan ész, ez a magyar irodalomban viszonylag ritka tulajdonság jellemzi. Az érett Eötvös mind elméleti műveiben, mind politikai gyakorlatában, mind magánéletében tudatosan és következetesen realista, ezért homogén a műve, ezért azonos a politikus az íróval s az író az emberrel. Mivel összefüggnek, kiegészítik egymást. *Reform* című munkájának első mondatában megállapítja, hogy a jelen körülmények között az ország nem élhet tovább, minthogy Magyarországon tökéletesen hiányoznak a haladás feltételei, nincs meg a rend és a szabadság egyensúlya, nincs egységes és működésre képes közigazgatás stb. Remekműve, *A Falu jegyzője*, egy olyan rendszert írt le, melyet meg kell változtatni, ha azt akarjuk, hogy Magyarország ráléphessen a haladás útjára. A *Magyarország 1514-ben* viszont arra figyelmeztet, „hogy mi történhet, ha a rossz rendszer áldozatai hozzálátnak, hogy erővel változtassák meg a rendszert".

Ezekkel a felsorolt s a többi fel nem sorolt művével Eötvös tevékeny részt vett az 1848. évi magyar szabadságharc elméleti előkészítésében. A szabadságharc törvényeinek túlnyomó részében Eötvös elgondolásai érvényesültek, elsősorban a népiskolai törvényben, amely ugyan törvényerőre emelkedett, de alkalmazására a forradalom bukása miatt nem került sor. Tagja volt a Batthyány-kormánynak, de amikor a függetlenségi mozgalom forradalommá hevült, elhagyta az országot, azzal a nagy önismeretre való megokolással, hogy „engem az ég forradalmi embernek nem teremtett". Követte nagy regénye, a *Magyarország 1514-ben* Lőrincének tanácsát, és „reserved himself for the future".

Emigrációja idején tovább folytatta elméleti működését, a többi között ekkor írta *A XIX. század uralkodó eszméinek befolyása az álladalomra* című, gondolatokban rendkívül gazdag művét, amelyben világosan és elsők között hangoztatja, hogy a nemzetiségi eszme alapján lehetetlen igazságot teremteni Európában, a népeket a békés együttműködésre kell előkészíteni. Ez a manapság hála istennek sűrűn használt kifejezés tőle származik.

1851-ben hazatér, s ettől kezdve Deák Ferenccel együtt a Habsburg-házzal való kiegyezésen munkálkodik. 1867-ben létrejön a kiegyezés, tetemes részt az ő koncepciója alapján, az első kiegyezési kormányban ő vállalja a vallás- és közoktatásügyi tárcát, éppúgy, mint 1848-ban. Ott folytatja, ahol abbahagyta: a népiskolai törvénynyel, mely az ő érdeme, s a maga nemében a legkitűnőbbek közé tartozik az egykorú Európában.

Térjünk rá a kötet utolsó, Petőfiről szóló tanulmányára. A költőt a következő sorok mutatják be az olvasónak: „1844 februárjában egy huszonegy éves, sikertelen fiatal színész, aki költői hírnévről ábrándozott, teljes nyomorba került."

„Egy heti kínos vándorlás után Pestre értem. Nem tudtam, kihez forduljak? nem törődött velem senki a világon; kinek is akadt volna meg szeme egy rongyos kis vándorszínészen?... A végső ponton álltam, kétségbeesett bátorság szállt meg, s elmentem Magyarország egyik legnagyobb emberéhez, oly érzéssel, mint a mely kártyás utolsó pénzét teszi föl, hogy élet vagy halál. A nagy férfi átolvasta verseimet, lelkes ajánlására kiadta a Kör, s lett pénzem és nevem. — E férfi, kinek én életemet köszönöm, s kinek köszönheti a haza, ha neki valamit használtam vagy használni fogok, e férfi — Vörösmarty." „Vörösmarty ilyenformán nemcsak éles elméjéről, hanem nagylelkűségéről is bizonyságot tett, mivel ezek a versek forradalmat jelentettek a magyar lírában."

A költő személyének ez a nagyon életszerű ábrázolása előrevetíti azt is, hogy milyen természetű ez a költői forradalom. Jones szerint Petőfi stílusának legfeltűnőbb vonása, hogy az erőfeszítésnek nyoma sem érzik benne, Petőfi a könnyedség, a természetes hang zsenije. A jellemzés egy Wordsworth-idézettel folytatódik: – „nincs és nem is lehet semmilyen lényeges különbség a próza nyelve és a költői nyelv között", s azzal a konklúzióval zárul, hogy Petőfi stílusának, a végleges, az érett Petőfi stílusának a jellemvonásai többnyire negatívumok. A költő ugyanis tudatosan szembefordul a kor divatos irodalmi áramlataival, elsősorban a romantikával.

Első versében, mely az Athenaeumban megjelent, *A borozó*ban már azt a közvetlen csevegő hangot üti meg, mely egész költészetére jellemző, de a romantika rekvizitumai még benne kísértenek versében: „*Szivemet, hol annyi kínnak / Skorpiói szaggaták.*" Vagy ugyanannak a versnek a végén: „*Még egy korty – s nevetve dülök / Jégöledbe, temető.*" Teljesen élete végéig sem bír megszabadulni a romantika befolyásától, mely olykor legszebb verseit veti szét disszonáns képeivel, például az 1847-ből származó, remekműnek induló *Szeptember végén*t, mely egy grand guignol-szerű romantikus képpel fejeződik be.

Szembefordul a magyar költészet hagyományos szemérmével, tartózkodásával is – noha a szembefordulás ezúttal sem teljes. Apjáról, anyjáról barátairól, saját érzéseiről oly fesztelenül és közvetlenül ír, ahogy Magyarországon odáig nem írtak. Forradalmár abban is, hogy házasélete örömeit megénekli, a magyar szemérem ugyanis elítéli az ilyenszerű bizalmas közléseket, Kisfaludy Sándor az első magyar költő, aki közhírré tette *Boldog szerelem* című kötetében a házasságon belüli, de teljesen légies természetű élményeit. Petőfi számos költeményt szentel feleségének és kettőjük házasságának, a versek hangja közvetlen, hitelességüket azonban a korszellem befolyása néhol gyöngíti. Szerelmi verseiben ritkán reális, akkor is mellékhadszíntéren: „*Mennyasszonyom akaratos / Kisleány, / Én sem hajtok fejet minden / Szó után, / Tüzes patak a mi vérünk, / Hanem azért csak megférünk / Valahogy.*"

Jones a fordulópontot Petőfi költészetében 1846-ra teszi, s igen meggyőzően fejtegeti, hogy az *Elhagytam én a várost* és a *Világgyűlölet* mennyire fontosak költői pályáján, mivel, nagyon is helytálló véleménye szerint, ez a két költemény az átmenet a teljes közvetlenségébe, mely legsikerültebb műveinek sajátja. Költői pályája első felében tömérdek bordalt írt – ő, aki nem kedvelte különösebben a bort –, ez is mutatja, hogy még nem lelt rá a hangjára, nem lelt rá a témáira, holott legfőbb erénye az őszinte közvetlenség, s verseiben másnak akart mutatkozni, mint amilyen valójában volt. 1845-ben és a következő évben – folytatja kitűnő elemzését Jones – a saját élményeiből fakadó keserűséget olvasmányai hatására kis híján konvencionális embergyűlöletté fejlesztette, szabványromantikává.

Érdemes idézni, miként vélekedik a nagy német költőóriásról, ahogy nevezni szokták: – „Goethe szive agyag volt, komisz agyag, nem egyéb; nedves, puha agyag, mikor ostoba Wertherjét írta, azontúl pedig száraz, kemény agyag. És nekem az ilyen fráter nem kell." De hiába becsmérelte ilyen keményen a Werthert, a világfájdalom őt is elérte.

Talán ennél is fontosabb a következő fordulat, melyet Jones nem fejt ki, csupán jelez: „ámde kigyógyulása »világgyűlöletéből« nem jelent passzív belenyugvást az adott állapotokba, sem pedig valamilyen nyugodalmas és eseménytelen jövendő szemlélését". A világgyűlölet meddő érzésének helyébe a világszabadság tevékenységre

serkentő hevülete lép, s ebből születik a költőnek talán legnagyobb, leghatalmasabb verse, az *Egy gondolat bánt engemet . . .*"

Nagy érdeme Jones művének, hogy rendkívül józan képet rajzol Petőfiről, s ugyanakkor megmutatja, hogy ez az oly közvetlen s oly egyszerűnek látszó gay extrovert, ahogy nevezi, mennyi bonyodalom, nehézség között s mennyire tudatosan tör a csak ritkán elért egyszerű közvetlenség felé.

Nálunk az utóbbi években a monográfia a divatos irodalomtörténeti műfaj. Megvannak az előnyei és meg a hátrányai. Ez utóbbiak közül legveszedelmesebb talán az, hogy a monográfia írója a „hátteret", a „környezetet" tanulmányozza, s ámbár a háttér és környezet gyakorlatilag többnyire egybeesik az összefüggésekkel, a monográfiákban az összefüggések még akkor is elmerülnek az adatok óceánjában, ha a szerző nyomatékosan felhívja rájuk az olvasó figyelmét. Jones könyvének egyebek mellett az a nagy érdeme, hogy rámutat egy sereg összefüggésre írók és írók, írók és áramlatok között, s hála ennek a módszerének, néha olyasmiről is újat mond, amiről hitünk szerint minden lényegeset tudunk.

Ha már az összefüggéseknél tartunk, egyet hadd említsek meg, mert érdemes rajta elgondolkodni. Vörösmarty *Mák Bandi* című verse némely tekintetben előképe Petőfi *Bolond Istók*jának, amely viszont Arany János valamelyest byroni ihletésű *Bolond Istók*jának előképe. Mák Bandi kalandjai így végződnek: „*Szánt, vet, gazdálkodik szép feleségével, / S megtelik a kis ház sok apró gyermekkel.*" Ugyanide jut el Bolond Istók Petőfi versében: „*A menyecske fon s dalol: nagyapja / S férje játszik a két fiuval. — / Kinn süvít a tél viharja . . . ott benn / Perg a rokka s vígan zeng a dal . . .*" Mi ez, ha nem a voltaire-i „mais il faut cultiver notre jardin", vagyis műveljük kertünket magyar-biedermeier változata, mely a kert helyébe irodalmunk ősi tradícióihoz képest a családot helyezte?

Ezt az összefüggést nem Jones anyagából vettem, de az ő szemlélete, az ő módszere segített hozzá. Egy példa a sok közül. Egy okkal több, hogy a többi magyar literátorral együtt türelmetlenül várjam a kitűnő szerző következő magyar tárgyú művének megjelenését.

SŐTÉR ISTVÁN

„Lektori jelentés"

Rónay László tanulmánya az *Ezüstkor* nemzedékéről, a magyar irodalmi élet talán legszomorúbb korszakának anyagát, eseményeit, tényeit gyűjti össze, első ízben, s rendezi mindezt a további kutatások és értékelések számára. Ez a tanulmány elsősorban az *irodalmi életről* szól, s a művek, az alkotók csak az irodalmi élet részeiként nyernek helyet benne. Vannak korszakok, melyeknek irodalmi élete (vitái, polémiái, irodalmi csoportosulásai stb.) fontosságban fölér a művekével. Korszakok, melyeknek műveit csak az irodalmi élet mozgásai, eseményei felől lehet megérteni. A 30-as évek derekától a felszabadulásig eltelt magyar irodalmi korszak bizonnyal ilyen. Ahhoz, hogy ezt a korszakot valóban megérthessük, szükségünk van irodalmi életének ismeretére. Az értékelés nem történhetik meg hitelesen az irodalmi élet tényeinek ismerete nélkül. Elméleteket gyártani néha könnyű, s a tények hiányos ismeretében

még könnyebb. A tények néha zavarnak is, – zavarják az egyoldalú és mutatós kritikusi teljesítményeket. Az igazi kritikus azonban éppúgy él a tényekkel, mint az elméleti általánosításokkal. Rónay László teljesítményén úgy halad majd túl a kritika, az irodalomtörténetírás, hogy támaszkodik rá, felhasználja anyagát és tényeit. A művek, az alkotók értékelése még hátra van, de ehhez az értékeléshez máris fontos hozzájárulás az irodalmi életnek az a „feltérképezése", amit Rónay László elvégzett.

Tanulmányának lektora is vagyok, s szereplője is. A lektor is, a szereplő is kénytelen a maga megjegyzéseit hozzáfűzni ehhez a tanulmányhoz. Azaz, ahhoz a korszakhoz, melyről a tanulmány szól. A lektor és a szereplő elsősorban arról szólhat, amit az akkori irodalmi élet térképe láttán, tehát „kívülről és messziről", fölismerhetett. Mert az így összegyűjtött anyag nem annyira emlékeket ébreszt, mint inkább megítéléseket, fölismeréseket, melyek a társaink és a magunk egykori cselekedeteit minősítik. A lektor a műhely munkajelentését készíti el, tehát nem kritikus még, hanem előmunkása a kritikának: ahol a feladata véget ér, a kritikáé ott kezdődik. A szereplő, aki egyben lektor is: részint többet tud a szerzőjénél, részint kevesebbet. Nem egy irodalmi vitánkat jobban ismerem, mint e könyv szerzője, de abból, ahogyan ő az irodalmi élet különféle eseményeit rendszerezte és regisztrálta, olyan összefüggések derülnek ki, amelyeket, szereplőként, még nem ismerhettem föl. Úgy érzem, most nem a vallomás vagy az emlékezés a feladatom, és még kevésbé a kritika, – hanem inkább az a fajta kiegészítés, mely szerzőm tényeire támaszkodik.

A Nyugat „harmadik" nemzedéke, az Ezüstkor nemzedéke: csupa bizonytalan megjelölés egy írócsoportra vagy inkább néhány egymással szomszédos évjáratra. Az első kifejezés Babitstól származik, az utóbbi pedig az utókortól: egyik sem pontos. De egyelőre használnunk kell mindkettőt, amíg a XX. század irodalmi jelenségeinek és folyamatainak mélyebb megértéséhez el nem jutunk. Egy folyóirat munkatársai, egy nemzedék tagjai közt bizonyosan vannak közös vonások, s a mi nemzedékünk néhány közös vonása igen jellegzetes. És mégsem képviseltük kivétel nélkül ugyanazt a művészi módszert, irányt, – valójában nagyon is különféle írásmódok, ízlések, művészi eljárások és hitvallások jellemzik a nemzedék tagjait. És különféle eszméket is vallottak, világszemléletük éppen nem volt egységes. Fejlődésükben az Ezüstkor című folyóirat rövid epizód volt csupán, s mégis nagyon jellemző epizód. Legfontosabb írásaik nem is ebben a folyóiratban jelentek meg, hanem a Válaszban és a Nyugatban, majd még inkább a Magyar Csillagban és a Magyar Szemlében, s részben a Vigiliában. Egyvalami hozta össze e nemzedék tagjait: konfliktusuk a korral, mely a 30-as évek derekától a felszabadulásig telt el. Ezt a konfliktust nem egyszerre élték át, nem egyforma élességgel érzékelték, nem is egyformán szenvedtek miatta, különösen kezdetben. De a korviszonyok nyomása alatt nagyjából egyforma fölismerésre és álláspontra jutottak. E kornak és a nemzedék magatartásának központi kérdése: a fasizmus volt. Ez a megállapítás a nemzedék valamennyi tagjára érvényes, – valamennyiöknek el kellett jutniok a fasizmussal való szembenálláshoz. A továbbiakban azoknak írásaira utalok – többes szám első személyben –, akikben ennek az ellenállásnak szüksége a legkorábban, a legélesebben tudatossá vált, és mindvégig tudatos is maradt. Mert amit róluk mondok, lényegében az egész nemzedékre is érvényes.

De hiszen nem csupán mi állottunk szemben a fasizmussal, hanem a magyar irodalom legjava, a kommunista írók, a népi írók balszárnya, a polgári radikális, humanista írók, s a magyar értelmiség igen jelentős része. Korábban, másutt, már

felvetettem a gondolatot, hogy a magyar értelmiség antifasizmusának szellemi hatóköre nagyobb mérvű volt, mint amilyennek ezt egy időben elismerték. Azt hiszem, ebben a kérdésben ma sem jutottunk még el a tények teljes, megnyugtató feltárásához. A „harmadik" nemzedék azonban sajátos módon került konfliktusba a korral, a fasizmussal, és sajátos magatartást is alakított ki. Alapélményünk a kultúra volt — a világ kultúrája és a nemzeti kultúra —, és a fasizmusban elsősorban e kultúra lerombolóját, meggyalázóját láttuk. Úgy is mondhatnám, hogy a kultúra gondja kezdetben megelőzte nálunk a szociális gondot. Az utóbbinak fontossága a fasiszta nyomás legszörnyűbb korszakában vált számunkra egyszeriben tudatossá, — és maradt is azóta tudatos. Világnézetünk lényege és alapja a humanizmus volt, — olyan humanizmus, melynek kulturális tartalmai egy ideig túlnőttek a szociálisakon. Ez a túlnövés azonban nem vált annak akadályává, hogy a két tartalom egyensúlya később ki ne alakulhasson, illetve, hogy ez egyensúly kialakítására nagy erőfeszítéseket ne tehessünk. A két tartalom új viszonya a felszabadulás előestéjén és főként történelmünk új korszakában született meg szemléletünkben.

Ha a 30-as évek végén s a világháború alatt kialakult magatartásunkat jellemezni akarom, a fenti tételből kell kiindulnom, s az ilyenfajta humanizmusból adódó logikus következményeket kell számba vennem. Ellenállásunkat a fasizmussal szemben két sajátság jellemezte. Az egyik: elfordulás a fasizmus korától, mely felháborodással és undorodással töltött el bennünket. A tagadásnak csaknem irracionális válfajáig is eljutottunk, mely az álmot és az irrealitást többre tartotta a gyűlölt valóságnál. Szürrealizmusunknak ez a tagadó elfordulás volt a magyarázata, — a *Kísértet* álomvilágában akartam otthon lenni, nem pedig Hitler világában. Persze, menekülés volt ez, — csakhogy a lehetetlenség tudatával beoltott menekülés. De nemcsak menekülni akartunk, — tanulmányainkban, cikkeinkben éppen a küzdelmet vállaltuk. Szembeszálltunk a kultúra lerombolóival, a humanizmus eszméinek meggyalázóival, a lezüllött német szellemmel szemben a franciának jó hagyományaira apelláltunk, a háborút sürgető magyar fasizmussal szemben a magyar történelem józan és felelős példáit sorakoztattuk föl: Rónay László könyve ezeknek a harcoknak teljes anyagát ismerteti.

Egyrészt az irracionális tagadás, másrészt a humanizmusért, a kultúráért vívandó harc vállalása: különös kettősség, — nem ok nélkül éreztük a magunk jelképének is Babits Jónását; abból a csodálatos költeményből annak a kornak leghitelesebb értelmiségi vallomását lehet kihallanunk. Csak épp ami Jónásnál *egymást követte*, az nálunk *egymás mellett* élt, tehát a kor tagadása is, a küzdelem vállalása is. Persze ezzel együtt ért az a vád is, hogy nem vállaljuk a felelősséget azokért a problémákért, melyeket a fasizmus „égetőeknek" hirdetett. Mert szakadékba vezető utak közti választásra akart kényszeríteni. Ezeket a dilemmákat és választási lehetőségeket nem vállaltuk, és *Bevezetőjében* Rónay László helyesen látja ennek a nem-vállalásnak értelmét és jelentőségét. (Annál meglepőbb, hogy az Élet és Irodalom egyik cikkírója, a Rónay László könyvét bíráló Eörsi István átveszi az akkor hangoztatott vádat. Szándéka nem lehet rokon a fasisztákéval, s valószínűleg a régi szólamok hangzatossága vezette félre. Eörsi még leckét is kíván adni nekünk a felelősségvállalásból. Ezt a leckét pedig egy idézet-vágási trükkel támasztja alá, mellyel egyik mondatomat célzatosan kiforgatja az értelméből.) A hamis dilemmák közé tartozott abban a korban — és azóta is — a népi-urbánus dilemma. Ezt sem vállaltuk, mert vállalása a fasizmus

szemléletének vállalását is jelentette volna. Persze ez a nem-vállalás is azzal járt, hogy mindkét csoport bizonyos elemei ellenségeinkké váltak. *Ezt* az ellenségességet azonban vállaltuk már.

A népi-urbánus ellentét épp azokat oszthatta meg, akikre a fasizmussal szembeni szellemi ellenállás hárult. A fasizmus korában a népi-urbánus fogalom éppúgy megtelt az „árja" – „zsidó" jelentéssel, mint a „nemzeti" és a „nemzettől idegen" jelentéssel, és még sok, hasonló esztelenséggel is. Mi azonban tudtuk, hogy a fasizmus üldözöttei s az „urbánusok" közül elsősorban céltáblákul állítottak, tehát a „nemzetietlenek" közt épp azokat találjuk meg, akiknek a magyar zene történetéhez, a jelenbeli és a múltbeli magyar költészet sajátságaihoz, a magyar humanizmus alakjaihoz és problémáihoz van annyi és olyan mély közük, amint a népi írók legkiválóbbjainak. Másrészt azt is tudtuk és megmutattuk, hogy pl. Németh Lászlónak éppoly mélyek a kapcsolatai a világirodalom, a világkultúra régi és friss jelenségeivel, mint az urbánusok akármelyikének. A kor ránk akarta erőszakolni a választást a „népi" és az „urbánus" közt, mi azonban mindkettőből azt választottuk, ami humanizmus-eszményünknek és antifasizmusunknak megfelelt. Azt a kort nem lehet megérteni a népi–urbánus ellentétpárból, mert ez az ellentétpár éppoly hamis, mint azok a sértődötten elvakult törekvések, melyek az urbánust eleve a haladóval, a népit pedig a haladásellenessel próbálták egy időben azonosítani. Illyés ugyanolyan közel állt hozzánk, mint Szerb Antal és Halász Gábor, de akármily nagy költőknek tekintettük Füst Milánt és Szabó Lőrincet, hozzájuk akkoriban sokkal kevesebb közünk volt. Halász Gábor volt a legkomolyabb, legszenvedélyesebb kritikusunk, s ítéletei közül ma is sokat elfogadunk, sokat pedig tévesnek tekintünk.

Babits nem minta-vagy eszménykép volt számunkra, hanem a humanista magatartás megtestesítője, s ezért nyíltan védtük meg a jobboldal támadásaitól. Ami fenntartásunk volt vele szemben, azt nem a halála, – hanem a felszabadulás után fejtettük ki. Álruhás eszmék, álruhás párviadalok kora volt az. Babits a nemzeti karakterológiáról írva a józan, óvatos, sőt, a passzív vonásokat emelte ki a nemzeti jellemből, mert így akart óvni az ellen, hogy a második világháborúba bűnös-könnyelműen belépjünk. Imrédy Béla viszont a hadüzenet érdekében, de ugyancsak „karakterológiai" érvekkel próbálta Babitsot cáfolni. Igazi indokait egyik fél sem tárta föl, de amikor Imrédyvel szemben Babits „nemzetképe" mellett álltunk ki, ebben az álruhás vitában tudatosan a hadüzenet ellen foglaltunk állást.

Amikor ma akkori írásaink burkolt célzásait, utalásait olvassuk, magunk is nehezen igazodunk ki köztük, de az a kor nagyon is megértette a célzásokat és az utalásokat. Világosan és nyíltan írni akkor csak a rossz ügy mellett lehetett. Nagy Péter nemrégiben jó szemmel vette észre, hogy Ligne hercegről írni az Ezüstkorban egyet jelentett a fasizmus embereszményének elutasításával. Az Eötvös Kollégiumot pedig azért volt érdemes összehasonlítani az Ecole Normale Supérieure-rel, hogy 1944 januárjában, a németek bevonulásának előestjén, még egyszer a magyar értelmiség demokratikus hagyományaira lehessen figyelmeztetni.

Valóban, sokféle hivatottságot és felelősséget *nem* vállaltunk akkoriban! Még a népi írók egy részének szociális programját sem, – mert nem éreztük elég szélesnek, s úgy véltük, nem egyesíti az egész nemzetet a fasizmussal szemben. A háború utolsó éveiben kerültünk kapcsolatba a kommunista mozgalom néhány tagjával is: ők akkor nem szociális programot hirdettek, hanem a háború és a fasizmus elleni fellépés

programját. Ezt éreztük időszerűnek, s a magunk vágyával közösnek. Mert az akkori helyzetben még a legszebb, legvonzóbb szociális program is csak a közvetlen céltól vonta volna el a figyelmet, átmenetileg. De akkoriban veszélyes volt, még átmenetileg is, időt veszíteni!

A felszabadulás után, a *Testvértelen nemzedék*ben még egyszer visszatekintettem a nemzedék egykori szerepére, de figyelmemet akkor főként a második nemzedékhez való viszonyunk kötötte le. Mert már a háború alatt is ez a viszony: magatartásunk és fejlődésünk egyik lényeges meghatározója volt. A második nemzedék művészi módszerét túlságosan hagyományosnak tekintettük, s mi egészen másféle lelki tájon akartunk megtelepedni, mint ők. Az irántuk támadó vonzalom és az ellenkezés egyszerre fűtött bennünket. Ha *túl korán* vállalunk felelősséget egy irodalmi és egy világnézeti programért: csak az övékét vállalhattuk volna. Mi azonban a magunkét akartuk volna megteremteni, — íme, a felelősség „túl korán nem vállalt szerepének" valódi jelentése a *Testvértelen nemzedék*ben. És hogy ez a nem-vállalás valóban nem politikai közöny volt, s nem is gyávaság, — arról az eddig elmondottak is meggyőzhetnek. Annak a kornak leginkább meggyalázott — s még a jobbak által is lenézett — eszméje: a humanizmus volt. Mi a lenézett mellé, az időszerűtlennek tartott mellé állottunk. Ellentmondásos vállalás volt ez, magának az akkori humanizmus-fogalomnak ellentmondásos volta miatt. A bőrünket azonban vásárra vittük érte. És ez még mindig helyesebb volt, mint ma idézet-kurtítás segítségével forgatni ki bennünket abból, amit tettünk, — ahogyan ezt az Élet és Irodalom cikkírója cselekedte. De vásárra vitték a bőrüket mások is, és éppúgy lenyúzták azt róluk, mint a vértanúkról. Csodálkozom, hogy néhány mai kortársunk még mindig hajlandó elvont puhaságot, sőt, majdnem gyávaságot látni abban a humanizmusban, mely egy erkölcstelen és embertelen korszak ellenében erkölcsös és emberi akart maradni. *Tudom*, hogy Radnóti Miklós, Szerb Antal, Halász Gábor, Sárközi György és társaik: bátor emberek voltak! A haláluk pedig nem megalkuvásból, hanem bátorságból vállalt halál, — tehát erkölcsös halál marad szememben, mindvégig. Sorsuk és magatartásuk megítélésébe újabban sok igazságtalan és méltánytalan mozzanat csúszik be. Ezek a halottak előbb-utóbb perújítást kérnek majd az élőktől!

A *Testvértelen nemzedék* és a szomszédságában keletkezett írások testvéreknek vallják a holtakat. Hát az élőket? Ma újra elolvasva ezt a több mint két évtizedes írásomat, úgy érzem, hogy a második nemzedék nagylelkűbb volt, mint aminőnek akkor hittem. Alkotói nagyságuk persze sohasem vált kétségessé, — s az idők folyamán csak növekedett a jelentőségük, sőt, művészi módszerük hagyományossága is igazolást nyert. Nem az elmélet, — hanem az irodalomban betöltött funkció igazolását nyerte el ez a módszer: mindig a divatokat a legkönnyebb követni, ők pedig sohasem követtek divatot.

Valamikor majd érdemes lesz végignézni az Ezüstkor utáni utakat is. Az a nemzedék-jelleg, mely a felszabadulásig fennállott, később már sohasem alakult ki újra. De az irodalomnak nem az a rendeltetése, hogy nemzedékeket tartson össze, s az irodalomtörténetírás is csak „jobb híján" és ideiglenesen dolgozhat a nemzedék fogalmával. A Nyugat „harmadik nemzedéke" a felszabadulásig nagyjából egységesen képviselt egy sajátos humanizmust. Halász Gábor ironikusan „a tiltakozó nemzedéknek" nevezett bennünket. Ennek az elnevezésnek abban a korszakban talán mélyebb és tágasabb volt az értelme is, a jogosultsága is, mint ahogyan ő azt akkor gondolta.

Dokumentum

BÁLINT GYÖRGY

„Tiszta" irodalom?

Európa-szerte elég nagy azoknak a kritikusoknak, íróknak és kispolgári intellektueleknek a száma, akik az irodalmat féltik az élettől. Ki-ki temperamentuma szerint vagy aggódik, vagy orrát fintorítja a mai irodalmi termelés jó része fölött. Publicisztikát, propagandát, tendencia- és programirodalmat, agitációt és sok más idegen szót emlegetnek rengeteg mai irodalmi termékkel kapcsolatban, félnek, hogy az irodalom magas piedesztáljáról „lealacsanyodik" az élethez, túl aktív részt vesz benne, világnézeti színezetet kap, jobb- vagy baloldali irodalommá „süllyed", ahelyett, hogy megmaradna „tiszta" irodalomnak. E steril esztétizmusnak legfőbb eredendő hibája az a még ma is általánosan elterjedt idealisztikus felfogás, mely szerint az irodalom és általában a szellemi élet önálló szuverén valami, végső fokon nyilván isteni eredetű, mint a feudális királyok hatalma. Ennek az idealisztikus szemléletnek — melyet már Feuerbach is kikezdett, és amely a dialektikus materializmus felismerései óta éppoly használhatatlan, mint az ótestamentum kozmogóniája Galilei és Kopernikus óta — az az alapvető hibája, hogy figyelmen kívül hagyja a valóságot, és nem hajlandó észrevenni, hogy az irodalom *társadalmi jelenség*, és ugyanazok az alaptörvények irányítják, amelyek szerint minden egyéb társadalmi funkció történik. Az irodalom része a társadalmi funkciók összességének, tehát szükségképpen részt vesz az életben, minden körülmények között valamilyen irányú propagatív hatást gyakorol, még abban az esetben is, ha ez nincs az író szándékában és ő maga ezt nem is veszi észre. „Tiszta", az aktuális élettől elvonatkoztatott irodalom éppúgy nincs, mint ahogy nincs „tiszta", az élettől elvonatkoztatott máj, még akkor sem, ha a máj semlegesnek gondolja magát és azt hiszi, hogy nem vesz cselekvően részt a szervezet életében.

Az irodalom és általában a művészet céljáról sokat vitatkoztak már, és nyilván a jövőben is sokat fognak vitatkozni. Ez a néhány odavetett jegyzet nem alkalmas arra, hogy hozzájáruljon ennek az elméleti jellegű kérdésnek a tisztázásához. Sokkal könnyebb és számunkra most érdekesebb is arra a gyakorlati kérdésre felelni, hogy *mi az irodalom.* Ha az irodalmat mint társadalmi jelenséget vizsgáljuk, és minden teleológiai szempontól függetlenül egyszerűen csak megfigyeljük, hogy milyen szerepet tölt be a társadalom életében, akkor a kérdésre határozott választ kaphatunk. Engels szerint a közgazdaság a társadalom anatómiája. Ezen a gondolatmeneten tovább haladva azt mondhatjuk, hogy az irodalom a társadalom pszichológiája. Az irodalom tulajdonképpen geometriai helye a társadalom lélektani folyamatainak. A társadalomban együtt élő tömegek ösztönei, érzései, gondolatai, valamint külső ingerekre és behatásokra való reagálásai az irodalmon keresztül történnek, az irodalomban fejeződnek ki. A társadalmi folyamatok az irodalmon keresztül válnak igazán tudatossá. *Az irodalom kifejezi és összefoglalja a társadalom életét, tehát kifejez és összefoglal minden emberi dolgot.* Ezek az emberi dolgok sohasem lerög-

zített állapotok, hanem az ellentétek összecsapásából, feloldásából és újabb ellentétek kialakulásából álló *dialektikus folyamatok*. Dialektikus folyamat a társadalom fejlődése is, melynek lényege az osztályoknak egymás ellen folytatott küzdelme. Az irodalom így végső fokon kifejezi a társadalmi fejlődést, az osztályok küzdelmét, és ezzel együtt természetesen maga is fejlődik és részt vesz az osztályharcban. Az írónak tehát nem is kell elhatároznia, hogy „agitálni" fog, hogy jobb- vagy baloldali propagandát csinál, az író lehet látszólag a legsemlegesebb, a legtárgyilagosabb, munkája mégis állásfoglalás, és ezzel együtt bizonyos közvetett propagandát jelent, ha híven és lelkiismeretesen mutatja meg az embert és az életet.

A társadalmi küzdelmek üteme természetesen nem mindig egyforma, és így nem is nyilatkozhat meg mindig egyformán az írók műveiben. Vannak a történelemnek látszólag kikristályosodott korszakai, amikor az uralkodó osztályok hatalmuk csúcspontján állnak, és az adott termelési és politikai rend stabil. Az irodalom s a művészet szempontjából ezeket *klasszikus korszakoknak* nevezhetjük. A társadalmi rend ilyenkor harmonikusnak látszik, és így az irodalomból is hiányzik a nagy szociális forrongások visszhangja. Az irodalom ekkor az „Überbau"-problémákat, a lélektan, az erkölcs stb. részletproblémáit elemezheti zavartalanul. (Például: francia klasszicizmus, Shakespeare, a francia kapitalizmus első virágkorában Flaubert, a múlt század végi pszichológiai regény stb.) Ilyenkor az irodalom valóban semlegesnek látszik, ilyenkor születnek meg a tiszta irodalomról szóló elméletek, amelyek csak annyiban igazak, miután ezekben az úgynevezett klasszikus korokban nincs erőteljes, nyílt osztályküzdelem, tehát e korok irodalma sem forradalmi vagy ellenforradalmi jellegű. Megváltozik azonban a helyzet a forradalmi korszakokban, a nagy harcok, a gyökeres átalakulások idején. Ezeket a korszakokat az irodalom szempontjából *romantikus koroknak* nevezhetjük. Ezek azok a korok, amelyekben társadalmi úton történik a „minden érték átértékelése". Nagy tömegek állnak egymással szemben, minden ellentét nyílttá lesz és a végsőkig kiéleződik. Ezekben a korokban az igazi írók sohasem zárkóztak el az „aktualitások" elől. Dante nem félt korának és társadalmának legnapibb aktualitásaitól és korának „előkelő szellemű" esztétái valószínűleg vele kapcsolatban is publicisztikáról és propagandairodalomról beszéltek volna, ha abban az időben már ismertek lettek volna ezek a szakkifejezések és ismertek lettek volna az előkelő esztéták. Az ilyen korszakokban azok alkottak halhatatlant és örökéletűt, akik megnyitották szellemüket koruk nagy társadalmi és politikai áramlatai számára. Aki az ilyen korokban „Halhatatlant óhajtok alkotni!" felkiáltással ült le íróasztalához, annak tollából rendszerint csak szomorú dilettáns munkák kerültek ki. Ilyenkor nem a „program" tesz erőszakot az irodalmon, hanem az, ha az író gondosan kirekeszti érdeklődési köréből és munkájából korának és környezetének nagy, mindent átható társadalmi problémáit, melyek ilyenkor nem pillanatnyi, hanem történelmi aktualitást jelentenek. Hogy egy igen jellemző példát mondjunk, Voltaire-nek nem azok a klasszicizáló költeményei és drámái halhatatlanok, amelyeket a letűnt kor szellemének hódolva írt, hanem kisebb, éles, korszerű társadalmi szatírái, a „Candide", a „Zadig" és a „L'Ingenu". Hogy az idealista Julien Benda kifejezésével éljünk, az ilyen korokban egy-egy részletigazság vagy pártigazság (a dogmatikus Benda általánosságban száműzni kívánja az irodalomból) *általános igazsággá válik*, és ebben az esetben *az lenne az áruló írástudó, aki ettől az általánossággá vált részletigazságtól mereven elzárkózna*. Goethe

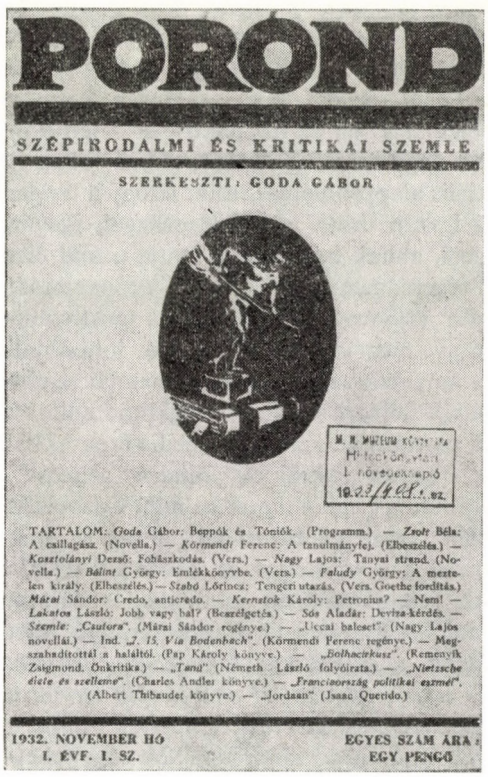
klasszikus elmélyülését és látszólag mindenen felülemelkedő harmóniáját az tette igazán naggyá, életerőssé és halhatatlanná, hogy korának forradalmi világszemlélete teljesen áthatotta. Olimpuszi tökéletességét a tett filozófiája fűti belülről. „*Tett*"-nek fordítja a „*logosz*"-t, és Faust akkor érkezik el a boldogság pillanatához, amikor aktív tömegek új várost építenek a tenger partján. A nagy költőnek nem is kell politizálnia ahhoz, hogy műve cselekvő erővel vegyen részt az életben; részt vesz és hat a legelvontabb és leghűvösebb költői konstrukción és kifejezésen keresztül is, ha nem zárja el magát a forradalmi kor forradalmi áramlataitól és az életet fejezi ki. Végeredményben még a legutóbbi klasszikus korszak, a világháborúval véget érő polgári klasszikus kor utolsó legnagyobb írója, a goethei tisztaságú Thomas Mann is értéket jelent a mostani társadalmi küzdelem baloldali intellektuális frontja számára, mert ha nem tud is kilépni a polgári radikális gondolat krétaköréből, mégis, ideológiai téren felismeri a porondra lépő osztályok törekvését és történelmi rendeltetését, és a maga sajátosan szimbolikus módján állást foglal a reakció ellen (különösen a „Mario und der Zauberer"-ben).

A mi korunkban éppúgy elképzelhetetlen a semleges, „tiszta" irodalom, mint Voltaire és Rousseau korában. Nem kell eltökélten politizáló könyvet írnia az írónak ahhoz, hogy munkájában állásfoglalás legyen. Elég, ha híven kifejezi a valóságot, ennek alapfeltétele pedig az, hogy az embert ne mint elszigetelt egyént, a család, a szerelmi háromszög vagy sokszög keretein belül, a közösségből kiemelve, elvontan ábrázolja, *hanem felismerje benne a társadalmi lényt, a kapitalista társadalom termelési és elosztási folyamatának részesét, és valódi mivoltában, osztályhelyzetében mutassa be.* Korunk lényege az uralkodó és az elnyomott osztályok egyre mélyülő, egyre élesebb ellentéte, és ez az ellentét determinálja a mai élet minden ágát és megnyilatkozását, így elsősorban a pszichológiát is. Lehet regényt vagy színdarabot írni a legkisebb, legegyénibb pszichikai részletproblémáról: ha az író lelkiismeretesen dolgozza fel tárgyát és a felszín alatt felismeri a nagy összefüggéseket, akkor ebben is megtalálja és kifejezésre juttatja a nagy szociális alapproblémát, mint ahogy a tenger minden cseppjében megtaláljuk a sót. Aki igazán tiszta tárgyilagossággal, igazán bátran és igazán nyitott szemmel ír akármiről, annak írása megmutatja a mai élet igazi tényeit. És ez az írás baloldali lesz, végeredményben baloldali propagandát jelent, mert *az élet tényei baloldali propagandát jelentenek.* Ne beszéljünk most azokról az írókról, akik tudatosan, érdekből vagy meggyőződésből állnak jobboldali törekvések szolgálatába. Sokkal nagyobb és művészi szempontból is jelentékenyebb azoknak az íróknak a tábora, akik nem tudják felismerni, még a legkifinomultabb lélektani probléma hátterében is, az alapvető szociális kérdést, vagy pedig erőszakkal törekszenek „semlegességre", és gondosan, óvatosan kerülnek minden „kényes", politikumnak látszó motívumot, és „Utóvégre vannak más dolgok is, mint a szociális kérdés" címen légüres térbe helyezik desztillált részletproblémáikat. Ezek az írók – akik ma többségben vannak – meghamisítják a valóságot, és mikor azt hiszik, hogy a „legtisztább" irodalomnak áldoznak, tulajdonképpen jobboldali irodalmat művelnek. *Minden olyan irodalom, mely a mai élet* (minden korban csak „mai" élet van, nincs általános, örök érvényű élet) *alapját, a dialektikus társadalmi ellentétet nem veszi észre, vagy szemet huny fölötte, le akarja tagadni, el akarja róla terelni a figyelmet: intenzíven szolgálja azoknak az osztályoknak az érdekét, melyek számára hasznos a szemet hunyás, a letagadás, a tömegek figyelmének elterelése.* Sok nagy tehet-

ségű, virtuóz művészetű író kerül ma ebbe a szomorúan paradox, tipikusan kispolgári helyzetbe, tévesen értelmezett „tárgyilagossága" és „felülemelkedése" miatt. Politikát csinálnak, amikor a legelvontabbnak képzelik magukat, reakciós pártérdekeket szolgálnak, amikor emlékedett semlegességre törekszenek. „Tiszta" irodalom címén jobboldali irodalmat művelnek, a halhatatlanságnak akarnak dolgozni, és egy szűk érdekcsoportot szolgálnak ki. Azt hiszik magukról, hogy függetlenek, pedig már régen az uralkodó osztályok szellemi fegyverhordozói, azt hiszik magukról, hogy középen haladnak, pedig már régen a jobboldali hadoszlopokban menetelnek.

Elfelejtett Bálint György-cikk egy elfelejtett irodalmi lapban

Az Országos Széchényi Könyvtár két számát őrzi a *POROND* című érdekes folyóiratnak (OSZK, H 17.149). Alcímként „Szépirodalmi és kritikai szemle" áll. „Megjelenik tízszer egy évben", ami arra utal, hogy a lap létrehozói nem óhajtották fárasztani az engedély megadásával megbízott miniszterelnökségi sajtóosztályt, vagy netalántán az engedély megtagadásától tartottak: 1932 novemberében jelent meg első száma, a második és egyben talán utolsó pedig 1933 februárjában. Szerkesztőként *Goda Gábor* nevét látjuk. Huszonegy éves volt, amikor a lap szerkesztését vállalta, s programját *Beppók és Toniók* című bevezető írásában vázolta jelképesen, a két koldus átlátszó meséjén keresztül, akik a templom jobb, illetve bal oldalán lesik az alamizsnát. Ő a lap „porond"-ján olyan írók találkozását várja, akik „a magyar irodalom oltára előtt térdepelnek s a maguk hite szerint, szívből imádkoznak".


POROND

SZÉPIRODALMI ÉS KRITIKAI SZEMLE

SZERKESZTI: GODA GÁBOR

TARTALOM: *Goda Gábor:* Beppók és Toniók. (Programm.) — *Zsolt Béla:* A csillagász. (Novella.) — *Körmendi Ferenc:* A tanulmányfej. (Elbeszélés.) — *Kosztolányi Dezső:* Fohászkodás. (Vers.) — *Nagy Lajos:* Tanyai strand. (Novella.) — *Bálint György:* Emlékkönyvbe. (Vers.) — *Faludy György:* A mesterlen király. (Elbeszélés.) — *Szabó Lőrinc:* Tengeri utazás. (Vers. Goethe fordítás.) *Márai Sándor:* Credo, anticredo. — *Kernstok Károly:* Petronius? — Nem! — *Lakatos László:* Jobb vagy bal? (Beszélgetés.) — *Sós Aladár:* Devisa-kérdés. — *Szemle: „Csutora".* (Márai Sándor regénye.) — „Uccai baleset". (Nagy Lajos novellái.) — Ind. *„J. 15. Via Bodenbach".* (Körmendi Ferenc regénye.) — Megszabadítottál a haláltól. (Pap Károly könyve.) — *„Bolhacirkusz".* (Kemenyik Zsigmond. Önkritika.) — *„Tanú"* (Németh László folyóirata.) — *„Nietzsche élete és szelleme".* (Charles Andler könyve.) — *„Franciaország politikai eszméi".* (Albert Thibaudet könyve.) — „Jordasn" (Isaac Querido.)

1932. NOVEMBER HÓ — EGYES SZÁM ÁRA:
I. ÉVF. 1. SZ. — EGY PENGŐ

1932 — ez az év, amikor a *„100%"*-ot már elnémították, a *Társadalmi Szemle* megfigyelése s perei — melyek 1933-ban szintén az elnémításhoz vezetnek — folynak; József Attila *Valóság*a egy számot ért, a *Front* egyetlen számát a rendőrség egy évvel előbb lefoglalta — irodalmi lap kell, hiányát érzik az írók, az újat akarók, a meglévőt tagadók.

A rövid életű lap magas igényességet mutat mind a munkatársi gárdát, mind pedig a lapban felvetett problémákat illetően. A szerkesztőn kívül Zsolt Béla, Körmendi Ferenc, Kosztolányi Dezső, Nagy Lajos, Bálint György, Faludy György, Szabó Lőrinc (Goethe-fordítással), Márai Sándor, Kernstok Károly, Lakatos László, Sós Aladár az első szám szerzői; a másodiké: Szász Zoltán, Góth Sándor, Rónay Mihály András, Berény Róbert, Gerő Ödön, Hermann Lipót, Lyka Károly, Petrovich Elek, Réti István, Bíró Vera, Nagy Lajos, Keéri-Szántó Imre, Bálint György, Nyilas Márton, Ignotus, Németh Andor.

A belső címlapon olvasható „Előfizetési Felhívás" így szól: „A Porond" a modern magyar irodalom és kritika havi szemléje. Az ország legkitűnőbb íróinak, költőinek és tudósainak találkozóhelye és porondja min-

den komoly meggyőződés szellemi harcának, szolgálója annak a közönségnek, amely a szellemi élet fejlődésében látja saját sorsának biztosítékát." A szerkesztőség és kiadóhivatal a VII. kerületi Damjanich utca 42. szám alatt volt, a felelős szerkesztő és kiadó funkcióját a szerkesztő édesapja, a kitűnő publicista Goda Géza vállalta.

Az irodalom feladataival foglalkozó cikkek közül említésre méltó a *Jobb vagy bal? Beszélgetés Lakatos Lászlóval* című, melyben a főként csak szellemesen könnyed vígjátékairól ismert szerző kimondja, „írónak lenni tudniillik azt jelenti: kiállani az új mellé, a fiatalság mellé, az emberi dolgok, szóval az írói tisztesség mellé . . . az író, az igazi, mindig baloldali . . ." Ugyanezt a gondolatot fejti ki aztán Bálint György fent közölt, az 1945 után megjelent kötetekben s a *Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből* függelékében szereplő Bálint bibliográfiából is hiányzó, erőteljes kis tanulmányában, a „*Tiszta*" *irodalom*ban.

MARKOVITS GYÖRGYI

Vita-fórum

Tom Stoppard és a melodráma modern lehetőségei

„Ismert közmondás, hogy senki sem hős a komornyikja előtt; de nem azért, mert ez nem hős, hanem azért, mert amaz komornyik. A komornyik számára nincs hős; a hős a világ, a valóság, a történelem számára van. A történeti személyek rosszul járnak, ha pszichológiai komornyikok szogálják ki őket a történetírásban. Ezek nivellálják őket, egyszintre hozzák, vagy helyesebben néhány fokkal az ilyen finom emberismerők moralitása alá szállítják őket."

Hol volt, hol nem volt, volt az embernek személyisége. Hegel idejében még volt, újabban, úgy látszik, nincs. Tom Stoppard darabja, *Rosencrantz és Guildenstern halott* (Nagyvilág, 1967/12. sz.) formailag abszurd dráma. „Két Erzsébet kori úriember tölti az időt, jellegtelen helyen." Shakespeare szerint e két nem éppen jellegtelen, ám meglehetősen jellemtelen úriember nem feleslegesen töltötte az időt s nem is akárhol: a helsingőri udvarban királyi parancsra s jó pénzért kellett Hamlet után nyomozniok. Stoppard szerint azonban Hamlet nem érdemel különösebb figyelmet, a véletlen úgy hozta, hogy királyfinak született s ezért fölötte áll Rosencrantznak és Guildensternnek, de ez csupán azt jelenti, hogy könnyedébben gyilkol, s azt hiszi, hogy tud mindent. Azonkívül a modora is rossz, mert a harmadik felvonásban leköpi a közönséget. Rosencrantz és Guildenstern viszont kiszolgáltatott emberek, ők az igazi hősök, pontosabban az igazi emberi sors képviselői, akik megfoghatatlan erő játékszerei csupán. „Aztán jött egy hírnök. Hívattak minket." Ennyit ért Rosencrantz és Guildenstern Hamlet tragédiájából, s Stoppard szerint körülbelül ennyit is érdemes, s csak ennyit lehet érteni. Hisz az igazi tragédia e két ember sorsa, akik mit sem értenek a körülöttük zajló eseményekből, akik áldozatai a Hamlet-féle kikiáltott hősök manipulációinak, s akiknek nincs más lehetőségük, mint a darab végén önként vállalni a halált.

Shakespeare-nél, a jelentéktelen, a szürke és érdektelen emberek jelentéktelenségük szintjének megfelelően szerepelnek. Rosencrantz és Guildenstern részesei Hamlet sorsának, de csak olyan mértékben ismerjük meg őket, amennyire részesei e sorsnak. S amilyen mértékben részesei Hamlet tragédiájának, az egyben mértéke emberségüknek is. Ez az emberség megméretik, s a mérésnél kiderül, hogy jelentéktelen. S mert jellemtelen is, Hamet nyugodt szívvel s szánakozás nélkül küldi őket az angol királyi udvarba meghalni. A modern polgári tragédia nem egy hőse, inkább szatirikus, mintsem tragikus elbánást érdemelne (Lukács). A tragikum

szintjére felstilizált középszerű hős nem lehet igazi katarzis forrása. Az abszurd drámák reprezentáns alkotásai is megkísérlik a középszerűség tragikus szintre való felstilizálását, de Ionesco Öregasszonya és Öregembere, Beckett Estragonja és Vladimirje a maguk módján még egyéniségek. Középszerű egyéniségek, sorsuk nem tragikus, de a maguk középszerűségében egy nagyon általános értelemben még személyiségek, s mint ilyenek, lehetnek tipikusak. Stoppardnak azonban sikerült meghaladni mestereit. Rosencrantz és Guildenstern már nem egyéniségek, csupán egy pénzdarab különböző oldalai. A feldobott pénz eshet mindig egyik oldalára, eshet mindig a másikra, senki nem tudja még a valószínűségét sem kiszámítani, mi is történik majd. Csak a briliáns logikai semmitmondás biztos, amivel kommentálhatjuk sorsunk: „Ha feltételezzük, aminthogy az imént feltételeztük, hogy természetellenes, illetve természet alatti vagy fölötti körülmények között *az* a valószínűség, hogy a valószínűség törvénye mint tényező nem működik, el kell fogadnunk, hogy az *első* tétel valószínűsége mint tényező nem működik, amely esetben a valószínűség törvénye természetellenes, illetve természet alatti vagy fölötti körülmények között igenis működik. És mivel nyilvánvalóan nem működött, arra kell következtetnünk, hogy nem vagyunk természetellenes, illetve természet alatti vagy feletti körülmények között — márminthogy minden valószínűség szerint, persze." Rosencrantz és Guildenstern nem azért jelentéktelen egyéniség, mert Hamlet nagy egyéniség, hanem mert maga az ember jelentéktelen. S aki nem érti sorsát, annak tragikus sorsa épp ez értetlenség, s az érthetetlen élettel szemben csak az értelmetlen halált választhatja. Rosencrantz és Guildenstern tehát önként indul a halálba, s közben saját középszerűségük nagyszerűségétől meghatva teszik föl a kérdést: „Kik vagyunk mi, hogy ennyi mindennek kell összejátszani a mi kis halálunkhoz . . . ?" Stoppard darabja sem győzhet meg senkit arról, hogy Rosencrantz és Guildenstern több lenne, mint két jelentéktelen s csak jelentéktelenségében érdekes figura, akiknek sorsa csak Hamlet közelében s csak ahhoz mérten érdekes. Az író nem a jelentéktelenség tragikumát írta meg, hanem a tragikumot szállította le a jelentéktelenség szintjére; nem a kisember tanácstalanságát, a világban elfoglalt helyének önmaga nem látta értelmetlenségét jeleníti meg, hanem a jellegtelenséget igyekszik jelentőssé tenni, miközben csak úgy mellesleg a világirodalom legnagyobb alakját a jelentéktelenség szintjére szállítja le.

Stoppard világában nincs már egyénisége az embereknek, a személyiség eltűnt. A darabban szereplő színésznek valamikor volt, de mint maga mondja, az rég volt, már elfelejtette. A jellegtelen helyen időt töltő úriemberek számára, akik értelmetlen halálukon is csak csodálkozni tudnak, valóban felesleges még a középszerűség jellegzetessége is. Az író abszurd drámának tűnő darabjában talán arról akart meggyőzni, hogy ez értelmetlen élet átvészeléséhez legjobb olyan szürkének lenni, hogy észre se lehessen venni az embert, hisz ha egyszer meghalunk, egyformák leszünk úgyis valamennyien. Hamlet, Rosencrantz, Guildenstern, a síron túl mit se számít a különbség, csak e két utóbbi földi sorsában legalább van valami felemelő, mert nem tehetnek róla, hogy olyanok, amilyenek s megváltani sem próbálták soha a világot. Hamlet meg csak győzködjön a kizökkent idővel, úgyis belebukik. Ez a felfogás azonban érzésünk szerint erősen vitatható. S Stoppard darabja, ha a felületes olvasáskor érdekes abszurd drámának is tűnik, tulajdonképpen nem több, mint egy jól megírt boulvard dráma, némi morbiditással és nem kevés szentimentalizmussal. Talán nem véletlen, hogy a Broadwayn, ahol tisztességes abszurd még nem kapott helyet, Stoppard darabja sikert aratott. A műből csak az alapötlet érdekes, de a kisember tragikumát már jobban, okosabban s főként igazabban megírták. A spekulatív cselekmény, az erőltetett szóviccek, a játékos értelmetlenségek és értelmetlen játékok pedig az őket megillető helyre kerülnek: az értékes tartalom nélküli formai bűvészmutatványok és kispolgári sirámok lomtárába.

SZIGETHY GÁBOR

Megjegyzés az „elragadtatásról"

A közelmúltban jelent meg a Gondolat Kiadónál Karel Kosik: *A konkrét dialektikája* c. könyve. A könyvhöz mellékelt „fülön" a következő szöveggel kínálja portékáját a kiadó: „Nem véletlen, hogy a kiváló cseh filozófus magyar nyelven most megjelenő könyvét Sartre elragadtatással fogadta. Ez az igen magas színvonalú filozófiai esszé korunk sokat vitatott és főleg az egzisztencializmus filozófiájában szereplő kérdéseket helyezi új megvilágításba, felhasználva ehhez a marxista dialektika módszerét."

Bevallom, hogy ez az ajánlás meglehetősen zavarba ejtett. Hogy értsem e sokat sejtető szavakat Sartre elragadtatásáról, amely „nem véletlen"? A fülszöveg szerint a könyv az egzisztencializmus filozófiájában szereplő kérdéseket helyezi „új megvilágításba" a marxista dialektika segítségével. Vajon annak szól Sartre nem véletlen elragadtatása, hogy ez az új megvilágítás egybeesik az ő koncepciójával? *A fülszöveg kétségtelenül ezt súgja a fülekbe.* De akkor miért „reméli" a Gondolat Kiadó ugyanennek a fülszövegnek a végén azt, hogy e mű „további ösztönzést nyújt az alkotó marxista munkához"? Csak nem azt gondolja, hogy egy olyan munka, amely szerintük nem véletlenül érdemelte ki Sartre elragadtatását, feltétlenül a marxizmus alkotó művelésére ösztönöz?

Karel Kosik művét, amely egyébként az egzisztencializmussal és konkrétan Sartre-val is *marxista* alapállásból *vitatkozik*, magam is értékes, gondolatgazdag tanulmánynak tartom. A mű egésze cáfolja azt a Sartre-féle dogmát, hogy a marxizmusból hiányzik az ember, „az ember ontológiája". Mint ismeretes: e „hiány" pótlására ajánlja Sartre a maga egzisztencializmusát. Ez teszi érthetővé, hogy lelkesen fogadja azokat a műveket, melyek az általa felvetett problémákkal foglalkoznak, még akkor is, ha az övével ellentétes világnézeti alapon állnak. Sartre ugyanis a marxizmus és az egzisztencializmus közeledését véli felfedezni ebben. Valójában azonban a marxista emberfelfogás kifejtése és továbbfejlesztése éppen azt bizonyítja be, hogy az egzisztencializmus — Kosik kifejezésével élve — megreked az „álkonkrétság" világában, és csak a marxizmus tud a történelem lényegéig hatolni. S ha az elmúlt évtizedekben a marxizmuson belül valóban háttérbe szorultak az ember „ontológiájával" foglalkozó kutatások — ami kelendőbbé tette az egzisztencializmus áruját —, akkor az a fellendülés, mely az utóbbi években a marxista emberfelfogás filozófiai ismertetése és továbbfejlesztése területén bekövetkezett, az egzisztencializmus relatív létjogosultságát is mindinkább megszünteti. A személyi kultusz időszakában nem akkor követtünk el hibát, amikor elhatároltuk magunkat Sartre filozófiájától, hanem akkor, amikor az általa felvetett *reális* kérdések megválaszolása helyett magukat a *kérdéseket* is antimarxistáknak minősítettük és az elvi polémiát politikai megbélyegzéssel, ad hominem érveléssel helyettesítettük. E torz értékelés nemcsak a tudományos hitelét rontotta a marxizmusnak. Azoknak a társadalmi fejlődés által felvetett valóságos problémáknak a tudományos megoldását is akadályozta, melyek éppen a marxizmus továbbfejlődése szempontjából voltak életfontosságúak. Kosik könyvének az a fő érdeme, hogy a marxista filozófia már említett megújulásához csatlakozva, éppen ezekre a kérdésekre kíván választ adni.

Ismerve azt az érdeklődést, mellyel a magyar olvasóközönség a *marxista* emberfelfogással foglalkozó könyveket, cikkeket fogadja — üzleti szempontból is feleslegesnek, ráadásul az olvasó dezorientálásának tartom azt a reklámfogást, mely Sartre elragadtatásával akar egy marxista munkát fémjelezni.

SZABÓ ANDRÁS GYÖRGY

Zen-buddhizmus és fotóművészet

A Magyar Fotóművészek Szövetségének negyedéves folyóiratában, a FOTÓMŰVÉSZET-ben Tillai Ernő fotóművész, Ybl-díjas építész elemezte Lőrinczy György fotóművész amorf ragasztócseppek leképezésével előállított fényképeit. A tanulmány Lőrinczy levelét (esztétikai vallomását) is tartalmazza. A cikk a fotók és a Zen-buddhizmus korrelációjáról vall, miközben megfeledkezik a fotóművészet specifikumairól.

Napjaink fotóművészetében forró viták, új és újabb kiállítások keresik a mai valóságtartalmaknak legjobban megfelelő formát. Számos út vezet zsákutcába. A társadalmi talajtól eltávolodó, a képi bizarrériák világában

tévelygő fotoáramlatok nem felelhetnek meg felelős hivatásuknak. Nem beszélnek érthetően, nem továbbítanak ember által feltárt emberi problémákat az emberek felé.

A FOTOMŰVÉSZET érdeme, hogy vállalta egy vitathatóan izgalmas tanulmány megjelentetését. Ám a cikk, éppen tévedései miatt, sok szempontból kiegészíthető. A szerző pozitívumként értékeli a fotográfus képeiben („vonagló formák, szétszakadó masszák, vergődő »pókhálók«"), hogy „elhagyjuk a fotográfiák élvezetét kísérő, megszokott élményeinket" és hogy „zenei-architektikus és dinamikus effektusok", Chagall vagy Mondrian képeinek, Le Corbusier épületeinek képzetei asszociálódnak élményében. Utal Pollockra s analógiát fedez fel a képzőművészet tasiszta irányzataival, ezt is tudomásul veszem — bár jobban örülnék, ha egy foto a saját törvényeire és nem a képzőművészettől kölcsönzött mankóira támaszkodna. S amikor azt olvasom, hogy „a valóság törvényszerűségeinek, képi mondanivalóinak . . . kifejezésére nemcsak a megszokott valóságelemek alkalmasak", akkor is, természetesen, egyetértek. Egyet kell értenem ezzel is: „a mű ne csak ábrázoljon, közöljön, hanem gondolkodásra is késztessen". (Csupán megemlítem, hogy felismerhetően ábrázolt figurák nélkül [pl. Lőrinczy képei] a különféle emberekben hasonló, az alkotó gondolatát újrafogalmazó gondolatok kiváltása nonszensz.)

De amikor irracionális érvekkel, obskurus utalásokkal találkozom, amikor az oly nehezen, de végül mégiscsak tisztázódó fotoesztétikai szempontokról való megfeledkezést tapasztalom, amikor az egyébként is képlékeny fotoelméletünk — igaz, nem szándékos — felhígítását látom, akkor vitatkoznom kell. Nem az a baj, hogy fotoirodalmunkban ismeretlenként jelenik meg a Zen-buddhizmus — ennyiben rendkívül izgalmas. Ahogy kapcsolat fedezhető fel a verklizene és Schubert muzsikája, egy gyermeki ákombákom és Rembrandt rajzai, egy amőba és a homo sapiens között, úgy minden bizonnyal a Zen és Lőrinczy ragasztócseppjei között is. De a közbülső lépcsőfokok, a „filogenezis" ismerete vagy ismertetése nélkül megkérdezzük: hogyan kerül a csizma az asztalra? Ha megkíséreltük a Zen-t behozni fotoesztétikánkba, akkor feladatunk az lett volna, hogy az értékes magról lehámozzuk a vallási-misztikus burkot. Erről megfeledkeztünk, ködbe rejtettük a tan valódi értékeit, mintegy vitathatóvá tettük fotoművészeti létjogosultságát. Az elmélyedés, a megismerési vágy egyidős az emberrel, minden filozófiai rendszert átitat. Az alkotó elme el sem képzelhető meditáció nélkül. Legjobb fotográfusaink is elmélkednek kedvelt jelenségeiken, szinte megszállottakként fürkészik a természet titkait. Kit ne fogott volna meg a látvány, amikor először nézett mikroszkópba, teleszkópba, vagy lupéval vizsgálta a bőrét kézfején. A sztereotipiákból egy kicsit is kilépni tudó ember rácsodálkozik arra, ami „unalmasan közismert", elgondolkodik azon, ami „annyira kézenfekvő". Próbálja felmérni és elhelyezni önmagát ebben az ismert és ismeretlen világban. Napjaink egyik legelterjedtebb nyugati pszichológiai áramlata Fromm szeretetelmélete. Ez a freudizmusból, teológiából, egzisztencializmusból, szociológiából és Zen-buddhizmusból gyúrt eszmerendszer a kapitalizmust gyűlölő és jóllehet szocializmust hirdető, mégis polgári tan. A koncepciózus elmélet támadható részei sokszor éppen a Zen-bölcselet mechanikus, a mai amerikai társadalommal alig számoló átvételéből származnak; túlhangsúlyozva a zsigerek, az ösztönvilág, a tudatalatti motívumok, az introspektív és irracionális tényezők szerepét. A tudatosság, az előretervezés, az értelmi–logikai–racionális elemek, vagyis a világra aktívan visszaható humán komponensek háttérbe szorulnak.

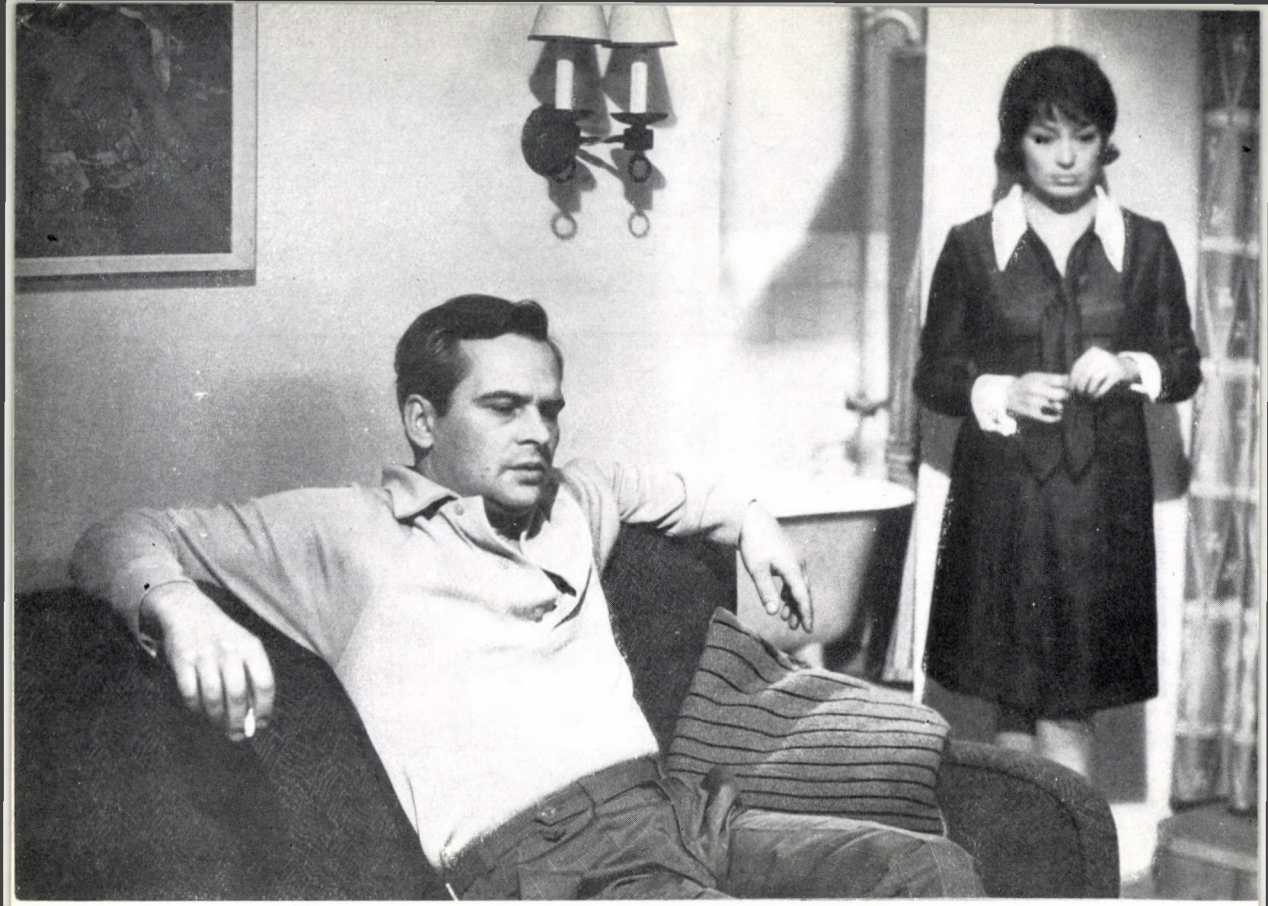
A fotoművészetünkben tudatosuló Zen-tartalmak interpretálásának főhibája: az értelmi jegyeket elfeledtető, a vegetatív és misztikus mozzanatokat hangoztató, a passzív szemlélődést motiváló gondolatok túlburjánzása (mindez könnyen a Zen-nek tulajdonítható!). Ma, amikor egzaktságra törekszünk, amikor a szubjektumot is képesek vagyunk tudományos módszerekkel tanulmányozni, s az esztétikai élményt is megközelíthetjük agyfiziológiai ismereteinkkel, akkor a titokzatosságról hallani hozsannákat, az alkotói és befogadói folyamatot transzcendentálni — bevallom, szokatlan.

A Zen-szekta bölcseleti anyagának mai felhasználása csak kritikai elemzés után lehetséges. Nem lett volna szabad megfeledkezni a XI—XII. századi Kína társadalmi talajáról és a japán Kamakura korszakról, amelyben a buddhizmusnak a szent könyveket megtagadó, nem dogmatikus, hanem meditációs (Zen-meditáció) formája: a hindu eredetű Zen-buddhizmus virágzott, és amelyre visszahatott. Szellemet formáló filozófiai és művészeti hatása nemcsak a XIII. században volt óriási, hanem jelenleg is befolyásos erő, főként a Nyugat szellemi életében. Megtalálhatjuk a képzőművészetben, drámában, az egzisztencializmus tételeiben, a zenében, a beat-irodalomban, C. G.



FALAK





Filmjelenetek és Kovács András a film szereplőivel



Jungnak a Bar-do Thos-sgrol-t (a Tibeti Halottaskönyvet) elemző mélylélektani tanulmányában és a pszichoterápiában egyaránt. A Zen igazi, mai ismereteinkbe, életvezetésünkbe is beépíthető értékét abban jelölhetjük meg, hogy egy általános emberi érzéskomplexumot: a létezés, önelemzés belső megismerés élményét tette bölcselete tárgyául. Ezt a minden emberi tudatban — bár más-más intenzitással — átfutó élményt próbálta a meditáció idejére lelassítani, hogy az én és a világ azonosságának átélése a „satori", a megvilágosodás nagyszerű élményében teljesedjék ki. A Zen-művészetek ezt az élményt szövik bele a műalkotásokba, telítik esztétikai tartalommal, motiválják manifesztálódását. A műélvezés beleélési folyamatában kialakuló esztétikai élményt meditatív tartalmakkal, szabad-asszociációs emocionális képzetekkel gazdagítják. A Zen mesterei igen plasztikusan írták le az „egzisztencia-élményt", a meditáció termékét, ezt a „megvilágosodott" pszichológiai állapotot.

Szerzőnk szőröstül-bőröstül húzza rá a képekre a meditáció sok száz éves bölcseletét. Talán a Zen túlzott tisztelete ez? Lőrinczynél is mintha ilyesmivel találkoznánk: „tartottam magam a legszigorúbb, naturalizmusig menő tárgyhűséghez", meghagytam „bizonyos dekomponáltságot a képen: ne csak az én kezem nyoma lássék, hanem az anyagé is" — írja levelében. Ezek szerint egyáltalán nem lenne szabad sem kiválasztani, sem lefényképezni a tárgyat, sőt, ad abszurdum megnézni sem szabad. A személyiséget reprezentáló minden mozzanat árt a naturalista hűségnek.

Tillai Ernő cikkét a rejtélyesség lebegi körül, mintha dédnagyanyáink lemezét pörgetné a gramofon. Világszellemről olvashatunk, akárcsak Plotinoszt vagy a sztoikusokat hallanánk mai igazságokról szólni. A mágia és okkultizmus divatos fogalmáról, a transzról. A tudatosságot nélkülöző automatizmusról, erről a művészetre vonatkoztatott freudi diffúz-képzettársítási módszer talentumot nem igénylő ortodox szürrealista ihletformáról. Majd eljutunk a tasiszta gesztusfestészet méltatásáig (amelyhez Lőrinczy alkotói módszere állítólag hasonló). Érdekes dolog a gesztusokkal teremtett festékpacni vagy fotográfiai objektum — különösen pszichodiagnosztikailag. Sajátos kategóriát is megismerhetünk: „a mű nem ábrázol, nem közöl, nem jelképez . . ., nem hat, csak: van!" Az esztétikai minőség és a pszichológiai determinizmus jegyeit száműzendő: csak van! De minek? Miért van egy mű, ha nem azért, hogy hasson? Megtudjuk: azért, hogy mély szimbólumait megfejtsük. Mindenesetre nem könnyű szimbólumot megfejteni ott, ahol nincs jelkép, és mindezt úgy, hogy közben a mű nem is hat! Ez annyi, mint a nincs, tehát van! Ravasz egy mű az a mű, ami nem hat, csak: van. De — sic fata volunt — valahogyan megfejthettük a nemlétezve-létező szimbólumokat, eljutottunk az „analógia titkos világá"-ba, amelyet nagyon tiszteltek a tébai papok, megismerhetjük a „jel mágiájá"-t, amelyben hatékony erőt láttak paracelsusék, és a „szám transzcendenciájá"-t, amiért biztosan sírjaikban forgolódnak a pythagoreusok. Mintha egy, a beavatottakhoz szóló misztériumjátékot élveznénk. — A műalkotás-műélvezés pszichológiai történését misztikus láp borította el. Tillai a korcs amőbákra emlékeztető fotókat készítő szerző motívumait túlértékelte, generalizálta, mintegy valamennyi nem-figurális alkotói módszerre érvényes, nyúlós gondolattá dagasztotta. Ideológiát gyártott volna a művészet, a közönség és a társadalom kapcsolatát súlyosan félreértő, illetve eredetieskedő, tehetségtelen, vagy éppen dilettáns neoformalista fotográfusok számára?

A mikronatúra készítője „Zen-buddhizmusszerű elmélyedésre" szeretné a nézőt indítani. Lőrinczy szándékát kétségbe vonni nincs jogom, képeit (jóllehet meditációs élményt kiválthatnak) mégis távol érzem a fotoművészettől. Ha a Zen-ben végighúzódó esztétikai értéket szervesen tudná összekapcsolni mai valóságunkkal, és a fotográfia eszközeivel tenné érzékletessé, saját ítéletével gazdagítva, s nem általános meditációra, hanem cselekvés-gondolatainkat befolyásoló fotoesztétikai-satorira, aktivitásra is késztetne, akkor fotoművészeti jelenség lenne.

Igyekeztem megfejteni a rébuszokat, bevallom, sovány sikerrel. Rébusztalanítás helyett csupán nyugtalanító kérdéseimet tudom leírni. Ha tudományos objektivitásról beszél a szerző, miért lógat misztikus ködfüggönyt a Zen és szemünk elé? Ha a kép mondanivalóját a kép tárgyával felcserélő törekvéseket említi, hogyan feledkezhet meg a mű eszmei elértéktelenedéséről? Pollockot idézi: „Nem illusztrálni akarok, hanem kifejezni érzelmeimet." De hogyan lehetséges ez a fotográfiában, ahol újabban a fotósra sincs szükség? Íme: „ismerje meg a gép saját maga a világot, ne befolyásoljuk, így garantáltan igazi lesz a kép". És hogyan kerül bele ebbe a rébuszvilágba egy „elnyomott nép életének riportos megörökítője"? — újabb csizma egy másik asztalon.

Befejezésül: a Zen-meditáció során átélt satori élmény, vagy ennek esztétikai módusa, és

egy amorf-káoszt bemutató fénykép nagyon távol vannak egymástól. Még akkor is, ha rosszul interpretált eszmék segítségével ezt tagadni próbáljuk. A Zen-buddhizmus hatása megtermékenyítheti fotoművészetünket is. Kár lenne (talán éppen misztifikálásával) száműznünk, még mielőtt megismernénk, befogadnánk.

FÉJJA SÁNDOR

Kritika

Kortársunk: Lenin*

Az 50. évfordulóra egy sor emlékező alkotás született a nagy forradalomról és Leninről. Gyurkó László tanulmánya nemcsak azzal vált ki közülük, hogy talán egyedül ez a mű faggatta az eseményeket és a főszereplőt a *jelenkor* égető kérdéseivel, hanem azzal is, hogy a könyv a kalandregények sebességével fogyott el a könyvesboltokban.

A *Lenin, október* az elmúlt évek egyik legizgalmasabb történelmi olvasmánya. A benne felvetett történeti kérdések módszeres vizsgálata helyett most mégis a szokatlan siker okai foglalkoztatnak. Azok a *mai kérdések*, melyeknek első felbukkanását a szerző Lenin életében és a forradalom eseményeiben kutatta és a történetírás modern buktatóit – módszertanilag példamutatóan – elkerülve elemzete.

A buktatók sorában talán az első az, amely a *forradalmi gyakorlat formájának mítoszából* adódik. Napjaink új jelensége az ifjú nemzedékeknek az a romantikus forradalmisága, amit a vietnami partizánokról és Che Guevara gerilláiról érkező hírek indítottak el. A „Forradalmár"-t ez az ifjúi illúzió egyértelműen és kizárólagosan az amerikaiak ellen fegyverrel harcoló hősökben látja, és a legendák Guevarája modellt képez számára mindenfajta forradalmisághoz. A krónikás, aki biztos bevételt jelentő „szocialista bestsellert" akarna írni Leninről, nehezen állhatna ellen e hatásos képlet kísértéseinek. Pedig a mai Vietnam és Bolívia nem azonos a századelő Oroszországával, és Lenin még akkor sem a legendák Guevarája, ha kettejük közt feltehetően nem jogosulatlanul húzhatók lélektani párhuzamok. Mindenesetre Gyurkó könyvének elolvasása után bizonyosak lehetünk abban, hogy Lenin élete nem kevésbé volt izgalmas, kora nem kevesebb kérdőjelet tartalmazott. Az ő forradalmiságát is jelzi, hogy: „... benne fejeződött ki a kor, azért lehetett a kor megtestesítője. Mások, ha meg akarták őrizni egyéniségüket, csak koruk ellenére tehették; Lenin a kor segítségével."

A másik buktató *az egyéni döntés és az azt követő események logikjának ábrázolásával* függ össze. Leninről valóban könyvtárnyi irodalom született, és a benne böngészőnek akaratlanul is olyan benyomása támad, mintha Lenin fejében a nagy forradalom minden részlete készen állott volna, az élet pedig csak igazolta volna e terveket. Ez a szemlélet sémává halványítja Lenint és Októbert, mert olyan megfeleltetést létesít ember és valóság között, amilyen a történelemben sohasem létezett. Gyurkó élményszerűen bizonyítja, hogy a forradalom vezetője nem tételeket vezetett le, hanem valóságos konfliktusokat oldott meg: „... olyan gondolkodó volt, aki felismeréseit az

* Gyurkó László: *Lenin, október* (Szépirodalmi, 1967)

igazságról elsősorban gyakorlatban fejezte ki". Felismeréseiben és gyakorlatában *együtt* valósult meg a kommunista forradalmár. Gyurkó könyvének egyik legfőbb gondolati vívmánya ez a dinamikus Lenin-kép, ez a mítoszokat foszlató történelmi hitelesség. Az ő Leninje tévedhet is, mert fölénye éppen a gondolat és taktikai-stratégiai gyakorlat állandó vitájából és összjátékából adódik. Ő az, aki ismeri a „történelem ravaszságát", és aki nyomon is tudja követni – esetleges illúziókon át is – az események mélyebb logikáját. Gyurkó pl. a *Kísérletező forradalom* c. fejtegetésében kimutatja, hogyan tért el az októberi felkelés az *Állam és forradalom*ban lefektetett taktikai elvektől: az eltérés, a tévedés mégis a forradalmár önigazolása lett. „Az októberi forradalom és mindaz, ami utána történt: egy elképzelés szembesítése a valósággal. Volt, amiről a gyakorlatban kiderült, hogy téves; másról, hogy pillanatnyilag megvalósíthatatlan. Volt, amiről a gyakorlatban kiderült, hogy téves; s mégis: . . . „A lenini elképzelés lényegét semmilyen részlettévedés, semmilyen gyakorlati hiba, a körülmények semmiféle változása nem módosította." Íme a lenini örökség egyik legfontosabb szála: az állandóan újrafogalmazódó, de az alapelvekhez mindig hűnek maradó gondolati és gyakorlati magatartás példája. Ám a leninizmusnak ehhez a rétegéhez nem juthatunk el egy fetisizált Lenin-képpel – s Gyurkó érdeme, hogy a gondolat és forradalmi tett összjátékának, önkorrekciójának ezt a dinamikus útját, ezt a szekularizált magatartásformáját kereste vissza az eseményekben, a kortársak feljegyzéseiben, és főként: Lenin elméleti írásaiban.

„Oroszország proletariátusát nem különleges tulajdonságai, hanem csakis a történelmileg kialakult különleges viszonyok tették *bizonyos, lehet hogy igen rövid időre* az egész világ forradalmi proletariátusának élharcosává" – idézi a könyv Lenint. A gondolat, hogy Október csak nyitánya egy világtörténelmi folyamatnak, nemcsak Lenin életét kísérte tovább, hanem egyre meghatározóbb erővel alakította a XX. század minden haladó gondolkodású emberének világlátását is. De a lenini elmélet alapozta meg azt is, hogy az októberi proletariátusban ma is az osztállyá szerveződött haladó nemzetköziséget látjuk, a következetes munkásvezérben pedig a világforradalmárt. Lenin öröksége így lehetett az egyetemes haladásé, míg a II. Internacionálé opportunista vezéreinek hazafisága legfeljebb egy érzelmi szocializmussal fért össze. Az össznépi érdekekre való hivatkozás a kapitalista viszonyok között tehát nem egyszerűen az adott ország munkásságának osztályérdekeit viszi vásárra, hanem az egyetemes emberi érdeket, a kommunizmust is.

A munkásosztály, a tömegek. Lenin egyik legaktuálisabb, leginkább elevenbe vágó hagyatékát fedezi fel Gyurkó, mikor a forradalmár kíméletlenségéről ír – arról a kíméletlenségről, melyet saját pártjával, saját tömegeivel szemben érvényesített. Lenin kivételes stratégiai nagysága nem utolsósorban itt, ebben a kérdésben nyilvánult meg. Nem azzal szerzett tömegeket magának, hogy hízelgett a népnek, sőt, a forradalom legveszedelmesebb alternatívájának éppen a kíméletlenség vagy hízelgés lehetőségeit tartotta. „Az, ami minden forradalmat tönkretett, az a frázis, a hízelgés a forradalmi népnek – idézi Gyurkó. – Az egész marxizmus azt tartja, hogy őrizkedjünk a forradalmi frázisok pufogtatásától, kiváltképpen olyan időpontban, amikor az ilyen frázisoknak nagy a keletjük." Az árral szemben úszó politikus arca és etikája bomlik ki a könyvben, s az olvasó nem tud ellenállni a kísértésnek, hogy a mai forradalmi-romantikus hullám idején ne ismerje fel ennek a magatartásnak figyelmeztető aktualitását. A dogmatizmus a népben való vallásos hit és egyúttal egy lélegzetre, a népben való mélységes bi-

zalmatlanság egységét képviselte. A mai forradalmi romantika a forradalmi jelszavak mámorában ég. Gyurkó Leninje a marxizmus alapigazságait fedezi fel, szenvedélyesen, mába beleszóló erővel. Azt, amit vagy elfelejtettünk, vagy amire már csak rosszul emlékezünk.

A világforradalmár azonos volt a szervezővel, az ügyintézővel. A kommunista világstratégia kidolgozásával egyidőben a konspirációs szabályok legpontosabb betartója, az „Új Gazdasági Politika" megalkotása közben a „folyó ügyek" szorgalmas intézője. De ezalatt felügyel Gorkij egészségére, elolvas minden hozzá küldött levelet és válaszol rájuk, egy paraszt három pud lisztjéért, egy katonafeleség elrekvirált gabonájáért táviratozik az illetékesekhez. Lenin semmire, ami emberi ügy volt, nem mondta, hogy „nyicsevo", „ez ráér", „nem az én asztalom". A világforradalmár csak úgy forradalmasíthatja a világot, ha az ember hétköznapi világát változtatja meg: „Lenin, aki a sorsdöntő pillanatokban, roppant eredmények elérése közben is meg tudta őrizni érzékenységét a legapróbb hibákra is, minden hiba közül a hatalommal való visszaélést gyűlölte a legjobban, az önkénytől féltette leginkább a forradalmat."

A tanulmányt bevezető esszében olvashatunk a cári Oroszország egyik fontos szellemi örökségéről, a „*nyicsevó*"-ról. „Hisz az »apróságokkal nem érünk rá törődni« erről a tőről fakad. Ahol az élet értelmetlenné silányul, az emberek nagy része a közömbösségben, a semmittevésben keres menedéket, hisz a tettek kudarcba fulladnak." Ez az örökség együtt jelentette Tolsztojt és Dosztojevszkijt, az anarchizmust és a cári balettet, az írástudatlanságot és a századforduló legtehetségesebb írástudóit, a cár atyuskát és az éhínséget. Ebben a válságtársadalomban mindenre figyelnie kellett a forradalmárnak, hiszen az anyagi és szellemi tényezők e sokaságának gyökeréig volt feladata leásni. A tanulmány első két fejezete példák során mutatja be, hogyan fonódott össze a „nyicsevó" a miszticizmussal, a cselekvésképtelenség a csodavárással. A válság megoldást kívánt, de a „nyicsevó"-szellem elkerült minden megoldást, mint azok a jobbágyok, akik Kropotkintól vagy Tolsztoj Nyehljudovjától nem fogadták el a földet. A misztikusok egy „deus ex machiná"-ban bíztak, a bolsevikokban pedig sokan misztikusokat láttak. A könyv egyik leginkább figyelemre méltó része a marxizmus és a kereszténység összevetése, a hit és a meggyőződés, a kudarcérzet és a sikerélmény, a túlvilág és a mi világunk ellenpontozása. „Minden tan, amely megváltást kínál, hitté válik. Erre van szükség, hogy egy eszme ne csak a gondolkodókat hozza lázba, hanem mozgalommá fejlődjék. S ezért, hogy az európai történelem során a számtalan gondolati rendszerből csak kettő lehetett egyetemes: a kereszténység és Marx elmélete." A párhuzam időszerű, mert a mai marxizmusnak is központi kérdése, hogy milyen perspektívát nyújt az egyes ember számára.

Történelmileg bebizonyosodott, hogy a dilemma hamis megoldását jelentette Bernstein elmélete, ami semmissé tette a jövőt, és a dogmatizmus sztálini gyakorlata, amely egy utópia segítségével akarta felértékelni a jelent. Lenin számára a kommunizmus nem beláthatatlan cél, de nem is misztikus konspirációs gyakorlat volt. Lenin az emberiség jövőjét mint egy új lehetőség feltárulását képviselte, úgy, mint azok a tudatos forradalmárok is, akik saját életükkel bizonyították: „A megváltás, amelyet Marx kínál, az, hogy a világ megváltoztatható." Ebben a megfogalmazásban rejlik a kommunizmus etikájának alfája, mert felfedi, hogy az emberi tett jövőt eredményező hatása nemcsak az unokáknak szól, hogy a változó világ és a világ megváltoztatása kiteljesíti a cselekvő ember egész valóját.

Lenin élete annyiban is a kommunizmus előjátéka volt, hogy teljességével utalt minden ember lehetőségére. Az októberi forradalom vezetője azon kevesek közé tartozott, akik úgy harcoltak a kommunizmusért, hogy közben – e harc által – megteremtették a kommunizmus emberi gazdagságát: „... felvillantott és megtestesített egy lehetőséget, amelyről a világ addig csak álmodozott. A hazugság nélküli élet lehetőségét, az egyéniség torzulás nélküli kiteljesedésének lehetőségét. Hogy az ember az lehessen, aki valójában: önmaga."

A könyv az olvasóé. Az olvasók és az írók között állnak közvetítőkként a kijelölt bírók: a szerkesztők és kritikusok, akiknek mindkét fél igényeit képviselniük kell. Az olvasóét úgy, hogy egyúttal formálják, átalakítsák azt a maguk eszközeivel. Ezek az eszközök nem helyettesíthetik a műveket, hanem a meglévőt egyeztetik az elvárttal. A példányszám meghatározásától kezdve a hírverésen át az elvi elemzésig alakítják ki a mű és a befogadás közötti széles vagy szűk, hangos vagy csendes, szenvedélyes vagy elkedvetlenítő közeget. Az olvasó figyelemmel kíséri ezt is, hiszen érdekli, hogy saját véleménye megegyezett-e a hivatásos bírákéival, az író pedig első fokon e közegben méri le a művének valóraválását.

A *Lenin, októbert* – a Népszabadságban és a Valóságban közölt bírálatoktól eltekintve – *nem fedezték fel.* Alábecslése már a kiadóban megkezdődött az olvasók igényének félreismerésével, hiszen kétszer ennyi példány sem lett volna túl sok ebből a könyvből. Bizonyára az „ünneplő kiadványok" sorába iktatták ezt a művet is, ahelyett, hogy valóságos – és nem pusztán időszerű – értékeiben az újat látták volna meg. Az olvasók különös érdeklődése azonban nem befolyásolta a kritikusok zömét. A Társadalmi Szemlében, a Kortársban, az Új Írásban és máshol Gyurkó és könyve megkapta az összes elismerő jelzőt: „meggyőző", „tartalmas", „hiteles", „igaz", „mélyenszántó", „őszinte". A Népművelés is szánt négy-öt vállveregető mondatot rá. A hivatásos bírák többsége feltehetően néhány olyan mű olvasása közben hagyta el szemüvegét, amit már előttük felfedeztek külföldi bírók. Pedig, úgy látszik, a hazai pálya is tartogat még gólokat, s ha ilyenkor a bírók nem jeleznek, jogos a közönség füttye!

(Szépirodalmi, 1967) SOMLAI PÉTER

Vannak-e elveszett nemzedékek?

(Két magyar és egy amerikai dráma bemutatója)

Az amerikai irodalom újabb és újabb rétegeivel ismerkedve, egyre otthonosabban kezeljük az „elveszett nemzedék", a *lost generation* fogalmát. Szimptómaként vagy betegségként, jelzésként vagy tényként, de mindenképpen valami befejezett, történelmi adottságként értjük, olvassuk vagy – ha színpadon jelentkezik – figyeljük. S most elcsodálkozunk: az elmúlt hónapokban egyszerre három darabot is láthattunk, melynek mindegyike megkérdőjelezi ezt a látszólag jól ismert fogalmat. Az első a *Férfikor*, Mesterházi Lajos drámája a József Attila Színház színpadán, a másik a *Zrínyi* Darvas Józsefé a Tháliában, és a harmadik, Albee *Nem félünk a farkastól* c. alkotása a Madách Kamarában. E három játék közös – szimptomatikus – és egymással vitázó gondolataiból alakul ki talán az *elveszett generáció* jelenségének perújrafelvétele. Legalábbis – így érzi ezt a mai néző.

Mesterházi egy kicsit *prédikátori attitűddel* kezd hozzá egy nemzedék elveszettségének vizsgálatához. Ezt a prédikátori magatartást korábbi műveiből ismerjük, s ha most, legmagvasabb darabjában is ezzel a tulajdonságával találkozunk, úgy a csiszolt anyag és a súlyos konfliktussor, ha nem is emeli túl ezen a gyengéjén, mégis tompítja e módszer művészi kihatásait. Ez a prédikátori magatartása abban nyilvánul meg, hogy nem törekszik összvilágképre, hanem mozaikszerű jelenetek kapcsán fejti ki bölcselkedő széljegyzeteit. Hőseinek sorsa és életútja vele, a szerzővel együtt – vagy vele vitázva — szólal meg, bár csak ritkán fordul elő, hogy a prédikátor narrátorrá lép elő, és elnyomja alakjai vallomását, élettanúságát.

Két aspektusból szemléli az elmúlt negyven-ötven esztendő sorsfordulóit. Egyik hőse, Sándor, kommunista ifjúmunkás, majd szabadságharcos Spanyolországban, aztán emigráns a Szovjetunióban, harcol a Vörös Hadseregben, s végül pártfunkcionárius. Másik figurája, Béla, ennek a kommunista hősnek gyermekkori barátja, valamikor, fiatalkorukban együtt indultak: mindketten szobrászok akartak lenni. Bélának sikerült: előbb ösztöndíjas, Pesten és Párizsban, majd a művészi sikerek szárnyán tör egyre feljebb, s közben szimpatizáns, majd útitárs, s végül Kossuth-díjas lesz. A párhuzam, sőt a *kontraszt*, világos. Mikor Sándor átadja a Kossuth-díjat barátjának, ifjúkori riválisának, a két ember visszaidézheti közös emlékeit. Sándornak, a kommunistának, minden *művészi* törekvése megbukott azzal, hogy *politikára* adta a fejét. Bélának, a szimpatizánsnak minden komoly *művészi* törekvése elbukott azon, hogy nem vette komolyan a *politikát*. Csakhogy Bélából mégis *elismert* szobrász lett — míg Sándor „csak" politikus maradt, a Kossuth-díjat osztó bizottság tagja. Az egyenlet, a párhuzam — kérdést rejt magában.

A történet regénybe kívánkozik, hiszen a párhuzamos életrajzok önmagukban nem könnyen változnak drámává. De gondoljuk csak el: hányszor váltak Plutarkhosz „párhuzamos életrajzai" drámai anyaggá? Shakespeare is ebből merít! Mesterházi azzal lép túl az epikus kereten, hogy rátapint a drámai töltésre, a drámai kérdésre: vajon érdemes-e vállalni a lemondást, érdemes-e politikában alkotóvá lenni, s vajon a két sors a látszólagos értékkülönbség ellenére egyenértékű-e? A kérdés drámaian kiéleződik, hiszen Sándor politikai céljai egymás után illúzióknak bizonyultak. Először sztrájkba lépett egy idős munkás elbocsátása miatt, de védence már korábban felakasztotta magát. Aztán elment harcolni Spanyolországba, de a forradalom elbukott. A Hispánia című, forradalmi ihletésű szobrát maga törte össze, mivel azt az embert, akiről a főalakot mintázta, a Szovjetunióban igazságtalanul bebörtönözték. A felszabadulás után harcol a korrupció maradványai ellen, ám éppen azok verik meg, akikért küzdött. Később azokat börtönzik be, akikkel együtt dolgozott a proletárhatalomért: barátait, példaképeit. S mikor vissza akar térni a művészethez — keze már nem áll rá a szobrászmunkára. Már csak szimbólumban, nem élő, művészi alakokban tud gondolkozni és formázni. Sándor — úgy látszik — az elveszett ember, egy elveszett réteg, az elveszett tehetség képviselője.

Szerelmeivel sem járt különben. Első szeretője gazdag parasztlány volt, akit azonban el kellett hagynia, hogy Pestre jöhessen tanulni. A mozgalomba egy lány vonja be, de őt is el kell hagynia, mert a spanyol frontra megy. Párizsban megismerkedik egy lánnyal, de akkor meg a hivatás szól közbe: a Szovjetunióba utazik, elképzelése szerint arra a szigetre, ahol megalkothatja majd élete nagy szobrát, azt az alkotását, melyet aztán épp itt, ezen a vágyott szigeten kellett összetörnie. A párizsi lány aztán

visszatér még hozzá, most már Pesten – de nem képes arra, hogy a férfi múzsája legyen: nem tud élettárs lenni, és így nem képes művészi inspirációra sem.

Mindketten ajándékba kapják életüket, azt az életstílust, melyet aztán küzdve és becsületesen csinálnak végig. Sándor így jut szerelemnek, mozgalomnak, harcnak és csalódásnak birtokába, Béla így jut – viszonylag könnyebb körülmények között – egyre feljebb a hír és művészi rang lépcsőin. Melyik élet ér többet? Azé, aki „benn", a mozgalomban, vagy azé, aki „kinn", a karrierben ment tönkre? Azé, aki koszorúsan vesztett el mindent, vagy aki koszorúzóként vesztette el életét? Azé, aki átevickélt a felszínen, vagy azé, aki elbukott a mélyben?

Gondolatjáték? Játék a színpadi lehetőségekkel? Inkább színpadi gondolatjáték. Mesterházi érdeme, hogy a darab egészét illetően a fővonalat, a kontrasztot kiemelve túlmegy a kínálkozó közhelyeken (ezeket a közhelyeket szatirizálja a két pesti átlagpolgár, Pohos úr és Csikasz úr figurája), a játék végső poénjai mégis hiányoznak. Mert ennek a drámának mégiscsak az a hibája, hogy az író a végső következtetéseket belefullasztja ezekbe a közhelyekbe, és végkicsengésébe így hamis hangok is vegyülnek.

Mert mi történik a színpadon? A szerző már-már eljut az igazsághoz. Nem azért, mert a hős egykori mozgalmi szeretőjét a Rákosi időben letartóztatták s, aztán börtönből szabadultan „beolvas" a hősnek. Ebben a beolvasásban semmi sincs, ami mélyebbre ásna. Nem is azért, mert a 45-ös választások előtt a rendőrkapitány kisgazdapárti helyettese értelmes cinizmussal magyarázza meg neki, hogy a semmitmondó frázisokhoz szokott magyar választó inkább szavaz a „Bort – búzát – békességet!" banális jelszavára, mint az „Arccal a vasút felé!"-re, mert az emberek elszoktak attól, hogy a szavak a valóságot jelentik. A mélység az egész összefüggésében van. Ez akkor bontakozik ki, mikor Kati, az egykori mozgalmi lány vitatkozik a hőssel. Sándor ugyanis szimbolikus alakban akarja megmintázni a felszabadulást: a sárból felemelkedő ember első mozdulatát igyekszik szoborban megragadni. Katinak nem tetszik a szobor, és szimbolikus formában kritizál: akit egyszer a sárba tiportak, az felkelhet ugyan, de a gerince többé nem lesz egyenes. Ez már összehangzik avval, hogy az emberek szívesen szavaznak a „Bort – búzát – békességet!" jelszóra. Mint ahogy azzal is, hogy Sándor – miután sárba tiporták művészi ambícióit – nem kezdheti pályáját tiszta lappal. A dráma egy divatos, ám elvont felfogás kritikája lesz; azé az illúzióé, hogy az emberek mindig egyenes gerinccel kelnek fel, hogy a nép mindig csak pozitív tulajdonságok elegye – függetlenül attól, hogy milyen megpróbáltatásokon ment keresztül.

Ezzel a gondolattal azonban elmélyül a színpadi egyenleg. Mert az induláskor elég sok zsurnalisztikus tablót látunk. Mesterházi helyzetei itt nem tipikusak, inkább újságcikk ízűek. De a hosszú expozíciót elmélyült dialógus követi, melynek realitása és paradox tartalma már-már kárpótol az elvontságért. Sándor ugyanis belátja, hogy nem lehet többé szobrász, inkább visszatér a politikai pályára. Szerinte ugyanis többet ér egy jó vájár, mint egy közepes bányamérnök. Ez a rezignált önvizsgálat: telitalálat. De a lány válasza még inkább az. Anna ugyanis arra hivatkozik, hogy nem lehet tudni, melyik a vájármunka és melyik a mérnöki. A politikában századok, ezrek sorsáról kell dönteni. S vajon ez-e a könnyebb? Vagy mégiscsak a művész mindennapos alkotói gyötrelme? A már-már megnyíló szakadékot persze át lehet hidalni. Hiszen arról van szó, hogy a politikai munkának köszönhetjük, minden hibája ellenére, az ország fejlődését, hogy a haladó tendenciák világméretek-

ben komoly súlyt jelentenek. Ezt a választ azonban a szerző nyilván sematikusnak tartaná. S ha belülről, művészileg nem tudja kifejleszteni, sematikus is. Ezért lép elő újra a *prédikátor*. Az a prédikátor, aki tudja, hogy nincs semmi új a nap alatt, csak a történelmet lehet állandóan megújítani. Mindketten megnyugszanak, a prédikátor is, a hős is, akiket nehéz különválasztani. Sándor ugyanis elmeséli, hogy mint veterán, diákoknak tartott előadást a 44-es partizánmozgalmakról, s a fiatalok számára 1944 a partizánmozgalmak éve. Ők már a magyar történelmi múlt mitológiáját tanulták, azt a múlt-képet, melyben 1944 viszonylagos hősi korszakként szerepel. S Sándor egyszerűen elfogadja ezt az alternatívát: nem akarja lerombolni a diákok illúzióit, hanem törvényszerűnek veszi, hogy a mai fiatalságot a mai veteránok csak illúzióval teli világképre nevelhetik. Vagyis az élet egész értelme, hogy az ember történelmi illúzióvá váljon. Mesterházi tehát először dezilluzionál, majd újrateremti az illúziót. Először leleplez, majd leplez. Előbb demitizálta a történelmet, azután mitizálja. S a mítosz többet ér, legalábbis a prédikátor megnyugtatása szempontjából, mint a leleplezés. Pedig nem lehet elkendőzni, hogy energiák pusztultak el. De nem lehet elkendőzni azt sem, hogy éppen abba pusztultak bele, ami a valóság. A mai valóságban éltető elemek a beleölt energiák, de mérgező elemként ott élnek a múlt hullamérgei, melyek megakadályozzák az energiák megsokszorozódását. S éppen ez a problémája ennek a darabnak is. Pedig itt a prédikátorból próféta lehetett volna.

Az elveszett generáció tehát válaszút elé került: a politika, de a művészi munka is, egész embert követelt. Az ő életükben azonban a politika és a művészi munka egymást zárta ki, és ezért csak félemberek lehettek. Ezért veszett el egy nemzedék? Nem valószínű; ez a nemzedék sok mindent elvesztett, de mégsem veszett el. Nem oldódott fel illúziókban, mint Mesterházi hiszi, hanem megmaradt utána az a valóság, amit az öreg politikus-művész alakjában Mádi Szabó Gábor érzékeltet. Mádi Szabó Gábor is ehhez a nemzedékhez tartozik. S azok a művészi eredmények, melyek végigkísérték életútját, sokszor ellentmondásosan és nehézségek között, most egy-egy pillanatban sűrítve állnak előttünk a színpadon. Ez az ember, akit Mádi Szabó színpadra állít, már sohasem lesz szobrász. Művész-voltából mindent elvesztett. De ez a figura emberi átlátásból – tehát nemcsak okosságból – valami finom és pózmentes bölcsességből szövődik. Egy kudarcokkal teli élet? Igen. De minden kudarc érdemes, ha ilyen emberi érettség alakul ki belőle. Ezt állítja elénk Mádi Szabó, és vele kapcsolatban elmondhatjuk, hogy sok művészi és emberi kudarc után érdemes és értelmes volt ez az egész élet, mert ilyen súllyal jelenik meg a színpadon.

Míg Mesterházinál a „szocializmus első nemzedéke" illúzióvá „nemesült", addig Darvasnál ennek ellenkezője történik. *Zrínyi* című darabjában erről a nemzedékről csaknem minden illúzió lefoszlik, hogy végül helyreálljon a *reális* egyensúly. A *Zrínyi* természetesen történelmi dráma. De történelmi hősöket csak úgy lehet életre kelteni, ha vérátömlesztést végzünk. Ezért a történelmi dráma írásának alapfeltétele, hogy megtaláljuk a megfelelő vércsoportot, azt a mai „vért", amellyel életre lehet kelteni a múltbeli alakokat. Darvas vérátömlesztése jobbára sikerül. Az ő Zrínyijének nincs romantikus tablókép-jellege. Nem a tirádák jellemzik, hanem az erőszakosság. Az ő Zrínyije tehát bűnnel megáldott hős, vagyis ember. Oligarcha, aki rabolt is, aki hűséges szolgája Habsburg Ferdinándnak, aki gyűlölködik, aki nádor szeretne lenni, tehát hatalomra tör. Persze a mai nemzedék nem ölt ilyen arculatot. Viszont közös vonások vannak, és annál mélyebbek, minél kevesebb a felszíni érintkezésük a *Zrínyi*jével.

Már a *Részeg eső* is erről szólt. Megértheti-e a mai fiatalság ennek az első generációnak életét? Láthat-e megalkuvásaiban, téves hiteiben, sőt bűneiben jóhiszeműséget? Megértheti-e, hogy a tévedésben és a bűnben, a megalkuvásban és az erőszakosságban összekeveredett egymással a történelmileg szükségszerű illúzió, a személyes gyengeség és — mondjuk ki nyíltan: az érdek. Akkoriban Darvas válasza rendkívül határozatlan volt. Meg kell értenie a fiatalságnak ezt, mégpedig valahogy úgy kell megértenie, hogy az önzés faktora harmadrendű, míg a jóhiszemű tévedés faktora elsőrendű legyen. A tények ugyan ellene szólnak ennek a generációnak, és a ma felnövő fiatalság túlzottan „pozitivista", de a tények mögött azért emberek állnak, akik ha elnézték is barátaik pusztulását és kétségbeesését — végül is mindezt „nem rosszindulatból, hanem fájó szívvel tették". Csakhogy éppen azt nem tudta felfedni: mi érteti meg ezzel az új generációval a múltat? Még kevésbé tudta ábrázolni, hogy mi érteti meg a múltnak általa nyújtott interpretációját. Érdekes és értékes volt ennek a belső válságnak az ábrázolása, de e válság értékelése nem mondott sokat.

A *Zrínyi*ben újra megszólal a vádlott, vagyis ez a generáció. Újra szól és megint csak nem tud magyarázatot adni. S nem is adhat magyarázatot, mert nem magyarázkodásra van szüksége. Mert a magyarázkodással csak egyre mélyebben merül az ellentmondásokba. E generáció hibáin nincs mit magyarázni. Ezek hibák voltak, és ezekért sem a történelem ítélőszéke előtt, sem a színpad nyilvánossága előtt, sem pedig a felnövő ifjúság előtt nem felelhet tiszta lelkiismerettel. A per egész folyamán elítéltetik. Zrínyi hiába szállt szembe Miksa császárral, már a puszta gesztus is azt a látszatot kapja, hogy ismét vagyongyarapításról, annak új fázisáról van szó. Sőt Zrínyi hiába is mentegeti magát azzal — a Habsburgok kiszolgálása miatt —, hogy erre a nagy hatalomra kellett támaszkodnia a törökkel szemben; mert más dolog egy nagy hatalomra támaszkodni és érdekből vazallusként viselkedni. Darvas jól látja, hogy nem szabad föladni az autonómiát — sem az emberit, sem a nemzetit —, lettlégyen bármilyen politikai koncepciónk. Tehát Zrínyi elítéltetik, és helyes, hogy elítéltetik. Az első generáció elmarasztaltatik, s ez is helyes.

De ezerszeresen igaza van Darvasnak abban, hogy az elmarasztalással szemben nem magyarázkodni kell. Az élet minden valóságos döntése — s ez a mély gondolat rejlik a *Zrínyi*ben — borotvaélen táncol. Az élet döntő mozzanta, hogy *legfontosabb alternatíváinak gyakorlati eldöntése újraértékelteti a múltat is.* Ez a helyzet Zrínyinél s az első generációnál is. A török Szigetvár felé közeledik. S Zrínyi magára hagyhatná a kis védősereget, elvonulhatna fiatal feleségével és kis gyermekével. Ebben az esetben azonban birtokszerző harcai egy oligarcha önzését jelentenék. Összes erőszakoskodásai a nagyúr fékezhetetlen és embertelen temperamentumát jellemeznék. Zrínyi azonban marad. A harc befejezését már nem látjuk, de nem is kell látnunk. A vég eleve adott, nem is lehet más, mint „Zrínyi kirohanása". Az író számára azonban az alternatíva eldöntése a fontos. S mivel Zrínyi így döntött, azt igazolta (függetlenül attól, hogy mi volt előbb a konkrét indítéka), hogy hatalomvágya történetileg: a török elleni harc megszervezését támasztotta alá. Pontosabban: hogy féktelensége elhanyagolható hiba, melyet érthetővé tesz lelkesedése a nagy célért.

S ugyanez vonatkozik most már az említett első generációra is: bizonyíthatja az új nemzedék előtt, hogy minden régebbi megalkuvása és hibája mögött végül is a becsületes hit állt. Igazolhatja, hogy számára a szocializmus nem vált érdekeinek alávetett jelenséggé, hanem társadalmi pozícióban való emelkedése csak eszköze volt annak,

hogy a szocializmusért tevékenyebben – Zrínyiként – harcoljon. Ez az „utolsó szó jogán" dönt el mindent, csakhogy itt nem az utolsó szó jogáról kell beszélni, hanem az utolsó, a döntő *tett* jogáról. Ez a tett ugyanis befolyásolhatja, sőt megváltoztathatja az egész ítéletet, mert átértékeli a múltat is.

A dráma éltető problémája, sajnos, vázlatosan jelenik meg a színpadon. Nagy kár, hogy Darvas, mint igen sok más kitűnő drámaíró is, megelégszik sokszor azzal, hogy az egyetlen nagy problémát csak „feldobja" a színpadra. Művészi következményeit, viszonylatait nem alakítja és csiszolja. Igaz, hogy az eredeti változat kissé agyondolgozottnak tűnt. A húzások azonban nem kristályosítottak, – csupán elvetettek, de nem formáltak. Így igen sok mellékág bukkan fel a darabban, melyeknek legfeljebb laza szálon van közük a főproblémához. Ilyenkor minden szervetlenné és tablószerűvé válik. Az alapötlet ellenére! Így pl. a Zrínyi család belső feszültsége, melyet Zrínyi új házassága váltott ki, csupán megjelenik a színpadon, de dramaturgiailag „nincs jelen". Ilyen szerkezetük van azoknak a kellékszerű fordulatoknak, mint a megerőszakolt fiatal lány jelenete, akit csak azért hoznak be a színpadra, hogy azután eltüntessenek, az ilyen fogások aligha alkalmasak arra, hogy egy Zrínyi-szerű egyéniséget meghassanak és harcra biztassanak. Ugyanígy: Darvas a darabban szereplő két főpap figuráját és ellentétét elindítja ugyan, de azután nem fejezi be. Mindig megkezdődnek a „melódiák", de csak egyetlen esetben alakulnak dallammá. Ugyanez vonatkozik Miksa császár alakjára is. Nem a megírásnak, hanem Latinovits Zoltánnak köszönhető, hogy ez az alak egész szenvtelenségében áll előttünk a színpadon. Zrínyiben nem magyart, hanem magyarkodót lát. Oligarchát, aki Európa védőbástyája akar lenni, de úgy, hogy közben meggazdagszik. Olyan hidegen és közönyösen hallgatja, mint aki egy szót sem hisz neki. S nem is hihet. Ő a magyarságot azzal a Zrínyivel azonosítja, aki Szigetvárig, a nagy választásig volt. Ezért peregnek le Latinovitsról a szavak, ezért építi a maga koncepcióit Zrínyi és a magyarok nélkül. Kényelmesebb is neki ez, sőt minden jel azt mutatja, hogy igaza van.

Színpadjainkon megjelent a szocializmus első generációjának drámája. Az egyik szempont Mesterházié, mely szerint ez a generáció illúzióként tovább élhet, mert megharcolta a maga harcát. Ebből az utóbbi a fontos és igaz. A másik szerint ennek a generációnak „még egy dobása van", s ez dönt majd el mindent.

Ám a mai felnőtt generáció élete Amerikában is probléma. De ez már nem elveszett, hanem vert generáció. Ezt láthatjuk a Madách Kamaraszínház színpadán Albee *Nem félünk a farkastól* című darabjában. S ez a dráma, melyet sokan félreértenek, a két előbbi magyar darabbal párhuzamos problémát vet fel. Albeenél persze nem a szocializmus első generációjáról, hanem az amerikai polgári világ legutóbbi nemzedékéről van szó. Sőt generációiról. De ez a dráma nem abszurd, hanem mély és megalapozott. Az abszurd dráma legfőbb jellegzetessége, hogy a figuráknak nincs ökonómiája. Kétségbe vannak esve, de nem tudni mitől. Albee darabja rendkívül ökonomikus, és a szereplők kétségbeesése, összeomlásuk oka nagyon is meghatározott.

Az idősebb házaspár, vagyis az idősebb generáció már elvesztette életcélját, mert nem hajlandó beletörődni a talmi életcélokba. George és felesége, Márta, ebből a szempontból tárulkoznak föl a néző előtt. A házasság úgy jött létre, hogy a vidéki egyetemi rektor lányát a fiatal történész feleségül vette. Karrierizmusból? Valószínűleg. Csakhogy aki a karrierizmusban á-t mond, annak b-t is kell mondania. Nem történelmet kell tanítani, hanem – mivel a darab Új-Karthágóban játszódik – bele kell

illeszkedni az új-karthágói társaságba. A megfelelő időben a megfelelő helyen kell kártyázni, inni, táncolni és udvarolni. Sőt, ha kell, „nem félünk a farkastól"-t játszani, majd hajnalig élvezni a részeg társaságot. Nem a tudás és nem a képesség dönt, hanem ez a „pszeudotársadalmiság".

Mikor ez a házaspár hazatér a papától, „akinek piros szemei vannak, mint egy nyúlnak", kiderül, hogy Márta meghívott egy fiatal házaspárt. Ők is jó ismerőseink: annak az útnak a kezdetén járnak, melynek közepén az idősebbek. Az ifjú biológus elvette egy szektavezér lányát, aki meggazdagodott az „isten pénzén", a lány ugyan teljesen jelentéktelen, sőt ostobácska is, de feltétlen el akarta magát vetetni a fiúval, s ezért álterhességbe esett. Ha két ilyen házaspár egy nagy ivászat után összekerül és folytatja az ivászatot, akkor két eset lehetséges. Vagy kártyáznak és közben rosszul lesznek, vagy olyan más játékokat játszanak, amelyek ugyancsak elősegítik az *émelygést*. Az előbbi kevés dialógusra nyújt alkalmat, az utóbbi többre. Így Albee jó érzékkel az utóbbit választja. S megindulnak a játékok. De a színpadon a játék nem érvényesül, csak akkor, ha életjáték. Nos tehát életjátékokat játszanak, különböző szövetségek alakulnak ki, hogy teljesen dezilluzionálják egymás életét. Tehát az idősebb házaspár szövetkezik arra, hogy „levetkőztessék" a fiatalabbakat — afféle szellemi sztriptíz módszerével. Azután Márta szövetkezik a fiatalokkal, hogy lemeztelenítsék George életét, végül George szövetkezik velük, hogy megszégyenítse Mártát. Játék játékot követ.

S a játék folyamán feltárul, hogy a nagy ivászatok mögött nem is élettragédiák, hanem kiüresedett életek állnak. S az utóbbi talán még rosszabb, mert a hősök még tragédiára is képtelenek. Ennek felel meg az, hogy ezek az emberek már élni sem tudnak. Legfeljebb játszani. Karrier-lehetőség és tudományos lehetőség, megbecsülés és élettartalom végérvényesen kettévált. Nem véletlenül Új-Karthágó ez. Albee visszatérő javaslata a darab folyamán azonos a Cato ceterum censeo-jával, vagyis Új-Karthágót le kell rombolni. De Új-Karthágó nem más, mint az *amerikai provincializmus*. Az amerikai provincializmus a maga hivalkodásában, a maga estélyeivel, a maga szórakozásával, sem többet, sem kevesebbet nem mutat, mint hogy a modern polgári világ centeruma provinciálissá süllyedt. Amerika nemcsak a provinciákban provinciális, nemcsak Iowa-ban az Albee szerint, hanem egészében is azonos Új-Karthágó szellemével. Lehetnek Hannibáljai és Hasdrubaljai, csak éppen belül marad provinciális. Külföldön hódítóként, hatalmasként lépnek fel, de belül menthetetlenül kicsinyesek, mert még a legnagyobb centrumokban is a provinciális társadalmi érintkezés az előrejutás módja. Itt mítoszok alakulnak. Ilyen mitikus viszony van Márta és apja között, és Márta, aki pedig érzi, hogy férjében több van, mint apjában, mégsem tud az apa által vont „társadalmi bűvkörből" szabadulni.

Ezért veszett el a legutóbbi generáció. Joggal tekinti elveszettnek őket a fiatal házaspár, csakhogy ez az előbbi generáció még mindig többet ért, mint a következő. Az idősebb házaspár ugyanis még nem törődött bele teljesen a helyzetébe. Ha elkeseredett is, de legalább nem hódol be, nem veszi át belsőleg az új-karthágói társadalmi élet szükséges konvencióit. George-ban még marad valami a kutatóból, a történészből és az undorból. A fiatal házaspár már egészen másszerű. Ők tudják, hogy Új-Karthágóban csak úgy lehet érvényesülni, hogy hozzásimulnak a társasághoz. El vannak szánva a reprezentációra, az alázatosságra. Ők ahhoz az embercsoporthoz tartoznak, mely csupán asszimilálódni akar, a *keep smiling* alapján. Biztos, hogy míg George ötvenes

évei közeledtével sem érte el, hogy tanszékvezető legyen, noha a piros szemű rektor veje, a fiatal biológus csakhamar eléri azt a státuszt a biológiában, amire idősebb partnere hiába áhítozott a történelemben.

A játékok tehát kegyetlenek. Kegyetlenségük azonban nem szünteti meg, hanem erősíti és fokozza leleplező erejüket. A modern amerikai civilizáció az egyes embertől azt kívánja, hogy feladja önmagát, feladja azt, ami tartalom van benne, s puszta formává váljék. A tartalmak legfeljebb az ilyen kegyetlen játékok alapján derülhetnek ki, különben mindenki inkognitóban van, és csak a mások kínzása és az önkínzás foszlathatja le az inkognitót. Így vált az *inkognitó* döntő problémájává Albeenak és e két generációnak: az idősebb még kínnal, a fiatalabb már örömmel viseli az inkognitót. De csak azért, mert a fiatalabb már azonos az inkognitóval. Már azonos volt az uniform életformákkal, ahol a tudás legfeljebb belépőjegy egy bizonyos körbe, de a belépőjegyet nem kell megújítani. Aki belépett, az benn is marad, és aki meg akarja újítani, azt kigolyózzák.

Az előadás nagy teljesítménye a rendező *Lengyel György* nevéhez fűződik. Pergeti a játékot, majd a döntő pontokon megállítja. Ő tudja, hogy nem abszurdról van szó, hanem abszurd helyzetről. Mindenütt időt enged a végiggondolásra. Nem akarja megborzongtatni a néző hátát, – sőt van valami fanyar vidámság is az egész színpadi játékban, ahogy újra és újra áttekinteti a helyzetet. S éppen ez az áttekintés teszi lehetővé, hogy érzékeltesse: ebben a világban csak a játéknak van valóságtartalma, mivel a valóságnak már nincs. Zökkenésmentesen lendíti át a részegségből eredő otromba mozzanatokat a legfinomabb iróniába, az iróniát szatírába. S a játék mögötti szorongást annyira finoman és közvetetten engedi áttetszeni a játékon, hogy alig érzékelhető. De éppen a kevéssé érzékelhetőség teszi jelentőssé a játék minden megállításánál és a befejezésnél is.

Miért került a férfikort éppen elhagyó generáció a színpad középpontjába? Nem azért, mert nemzedéki kérdést, hanem mert történelmi kérdést feszeget. Vádolja-e az új nemzedék az előbbit vagy megérti, példaképnek tartja-e, vagy még értékeit is elvetve hozzásimul az éppen készen talált valósághoz? Ezek az eldöntetlen kérdések. Ezt vetik fel ezek a művek a magyar néző számára. Cinikus lesz-e ez az új nemzedék vagy filiszteri, vagy pedig olyan szenvedéllyel harcolja meg a maga harcát, mint az előző, csak éppen okulva az előző nemzedék tanulságaiból? Mindezt nem lehet még tudni. A probléma felvetése azonban – s ennyire sokszerű felvetése különösen – hozzásegíthet ahhoz, hogy ha a most fölnövő nemzedékről gondolkozunk, akkor ne egy nemzedékről, hanem egy történelmi folyamatról gondolkozzunk – és jól gondolkozzunk.

HERMANN ISTVÁN

Kerekes Imre drámája Debrecenben

A darab teljes címe: „Hadifogoly színjátszóink előadják *KAPASZKODJ, MALVIN, JÖN A KANYAR* címmel egy háborús esemény hiteles történetét, az igazságnak megfelelően, azzal a szándékkal, hogy a ma jelenlevők lássák, mi történt velünk." Ha egy színdarab kéziratának borítóján ilyen címmel találkozom, arra kell gondolnom,

hogy közönséges és nem túlságosan szemérmes utánzat lesz mindaz, ami ezután következik. Nemcsak a cím terjedelme miatt, hanem mert amit a hadifogoly színjátszók ígérnek a címben, ehhez fölöttébb hasonlót cselekedtek nemrégiben a charentoni elmegyógyintézet lakói, az utóbbi évek egyik legemlékezetesebb drámájában. S ha föllapozom a mű kéziratát, s abban sajátosan tördelt dialógusokat látok, melyeknek központozás nélküli formája a szabadversek ritmikus hömpölygését, könyörtelen, puritán tárgyilagossága a jegyzőkönyvek stílusát idézi, már aligha marad kétségem, hogy a viharosan világhírűvé vált Peter Weiss szelleme lehelte életre a művet. S ami kétségem még marad, az is eloszlik, amikor megismerem a darab tárgyát: közel kétszázezer ember pusztulásáról és a felelősségről van szó, 1943-ban, a Don-kanyarnál, és nem közel hatmillió ember pusztulásáról és a felelősségről, 1940–45 között, a haláltáborokban. A kéziratból első pillantásra úgy látszik, hogy csupán ennyi a különbség e mű és Peter Weiss Vizsgálata között, s könnyen meglehet, hogy a felületes olvasó ezzel napirendre is tér *Kerekes Imre* tragikomédiája fölött, nem fedezvén föl benne az eredetiségnek azt a arányát, amely egy mű művészi kategóriába illeszthetőségének elemi föltétele.

Megeshet azonban az is, hogy az olvasónak eszébe jut: ő voltaképpen színművet olvas, és olvasmányát áthelyezi abba a közegbe, amely egyedül hivatott arra, hogy egy színmű próbaköve legyen — s akkor Kerekes Imre esetében, aki maga is elsőrendűen *színházba* képzelve írta meg művét, az olvasó ellenállhatatlan kíváncsiságot érez, hogy a megvalósított művel találkozzék.

A Csokonai Színház előadása nyomán az addig utánérzést fitymáló olvasó egy sereg rendhagyó, eredetinek számító jelenség tanúja lesz. Mert — még olvasmány-szinten — az is eléggé rendhagyó jelenség, hogy drámát fogalmazó és nem is túlságosan rutinos író ennyire eleve a színházra bízza magát, s rendhagyó, hogy a színház ennyire fölismerje és vállalja rangjának és felelősségének növekedését egy dráma színrevitele során, — de szinte példa nélkül állóan rendhagyó, hogy mű és előadás ennyire csak együtthatásában, egymástól szétválaszthatatlanul nyerjen értelmet, szervesen magához kapcsolva egy harmadik és igen csak esetleges tényezőt: a közönséget.

Azzal kezdődik, hogy a színház fogalma ebben az esetben — és ennek még nyoma sincsen a kéziratban vagy Weissnél — térben és időben egyaránt kitágul: a játék nem a színpadon és nem a meghirdetett időben, hanem negyedórával korábban, a színház előcsarnokában kezdődik. De már nem is a Debreceni Csokonai Színházében! Egy szovjet hadifogolytáborba léptünk, valamikor a második világháború befejezése előtt, s már itt, az előcsarnokban a különleges alkalomra kiöltözött magyar hadifoglyok amatőrzenekara fogad. Cilinderutánzatukat szovjet újságok lapjaiból ragasztották össze, s harsányan csinnadrattázzák a korabeli magyar háborús slágereket. A jegyszedők: hadifogoly magyar honvédek, s miután a helyünkre kalauzoltak, a színpadforma tákolmányon máris különös művelet tanúi lehetünk: egy hadifogoly a szőrzetet borotválja egyik társa lábáról, nyilván így akarja elérni, hogy a fogolytárs az előadás során női szerepben léphessen majd föl. S ezután kezdődik az előadás, amelynek — s ilyet sem tapasztaltunk Weissnél — nem nézői, hanem résztvevői vagyunk. Mi is hadifogoly-érzelemmel, tehát kortárs-szemtanúként figyeljük nemcsak a színpadon, hanem az egész nézőtér sugarában hullámzó ítélkezést, tények, érvek és hatások megdöbbentő csoportosítását, amelyek a voronyezsi tragédiát kérik számon. Részvételünk az előadásban két síkon zajlik. Az illúzió síkján: mint

hadifogoly-nézők, úgy érezzük, hogy magunknak is meg kellett járnunk Voronyezst. És a valóság síkján: a Karády Katalin-imitátor és a többi imitátor slágerei félelmetes ellenpontként *valóságos* emlékeinket idézik: amikor a hátország gyanútlan világában éltünk, s Voronyezs valóságáról mit sem sejtettünk.

A szó legnemesebb értelmében formabontó színházhoz természetesen valódi és kizárólagos nézők is tartoznak: az a korosztály, melynek nincsen közvetlen élménye sem e korról, sem e társadalomról. E nézőknek nemcsak a hadifogoly-színjátszók — tehát a színészek —, hanem a játszó-nézők is közvetítik a maguk érzelmi állapotát. S a mi érzelmi állapotunk a megszokottnál sokkal erősebben hat vissza a színészekére is — e lenyűgöző színház törvényei szerint.

Az egész színház: színház. A könyörtelen értelem színháza, melyből néző-társ-színészek csiholják ki az érzelmi szikrát.

Mi hát ez az előadás? Egyszerű Peter Weiss-ismétlés? Nemcsak hogy az nem, hanem sokkal nagyobb jelentőségű bármifajta biztonságosan eklektikus színháznál: a weissi színházi forradalom győzelme. Nem érezzük túlzásnak, ha azt állítjuk: bizonyítása annak, hogy Weiss korunk színházának nem csupán egyszeri, különc jelensége, hanem egy merőben újfajta s most már klasszikusok módján életképes dialektikus irányzat nyitánya.

„Akad a darabban utánzat és néhány korszerű ötlet" — Kerekes Imre és a Debreceni Csokonai Színház ezzel a vallomással rukkol ki az előadás kezdetén —, s az előadás végére azt bizonyítja be, hogy Peter Weiss egyszerinek vélt módszere szinte az egész történelem végigkérdezésére alkalmas lehet.

Az 1966-os drámapályázat bíráló bizottságának föltétlen érdeme, hogy Kerekes darabját — ha csak a legszerényebb jutalommal is — kiemelte a beérkezett több száz pályaműből, bizonnyal megsejtve, hogy avatott rendező kezében a dráma előadása milyen lehetőséget ígér. Az oroszlánrész azonban a Csokonai Színházé, amely vállalta az epigonizmus kockázatát, s még inkább *Giricz Mátyás* rendezőé, aki megtalálta a formát, melyben az epigon-gyanús darab irányzat-szentesítő eseménnyé válik az előadás során.

A rendezői koncepciót kitűnő színészi alakítások szolgálják. Köztük is első helyen kell említeni *Dégi István* csillogóan okos Rendezőjét (értsd: aki a színjátszók előadását irányítja és rendezi), *Kun Vilmos* meghitten emberközelbe hozott, minden rossz ábrázolási hagyománytól megtisztított Orosz tisztjét és *Kóti Árpádot*, aki végletesen groteszk eszközökkel ábrázolja a játék legtragikusabb figuráját, a Magyar katonát, s ezzel nemcsak a legmélyebb tragikus hatást éri el, hanem mű és előadás stílusát is mintegy meghatározó erővel szolgálja.

Külön kell szólni a Magyar és a Német tisztet alakító *Simor Ottóról* és *Fonyó Istvánról*. Különösen e két színész az, akinek rendhagyó módon alkalmazkodnia kell e rendhagyó színház törvényeihez. Játékstílusukat számottevő mértékben meghatározza, hogy milyen összetételű közönség vesz részt a játékban. Ha zömmel olyan fiatalok, akiknek nincsen élménye a korról, tehát csupán figyelik és nem élik az előadást — Simornak és Fonyónak, akik a nem hagyományos értelemben vett konfliktus elsőrendű hordozói, el kell térniök az értelmi színház stílusától, és harsányabban játszva, indulati eszközökkel kell összecsapniok. De mihelyt a kortárs-nézők kerülnek többségbe, visszatérhetnek a játék kötelező stílusához, mely szerint az érzelmi megnyilatkozás kizárólag a néző-játszótársnak lehet a dolga.

Közönséghez alkalmazott játékstílus. Még egy bizonyítás a bizonyítások sorában, melyeknek lényege: egy műforma csak akkor szerez jogot az öröklétre, ha jön egy vállalkozó szellemű és tehetséges derékhad, amely az értelem igénye szerint tágítani és továbbfejleszteni tudja.

TÖRÖK TAMÁS

Kondor Béla pannója a Margitszigeti Nagyszállóban

Ha lassan is, de kibontakozik a modern magyar monumentális-dekoratív művészet. Épp húsz éve, hogy a „Közösségi művészet felé" kiállításon megfogalmazódott a program, és nyilvánosság elé kerültek az első, többnyire még eszmei tervek. Igaz, hogy az évek során több konvencionális, freskóméretre nagyított zsánermotívum vagy üresen dekoratív secco és sgraffito is felkerült az új épületek falára, az elmúlt években azonban már értékes megoldásokra is találunk példát.

Persze ahogy egész képzőművészetünkben az ellentétes szemléletű és stílusú művek élnek egymás mellett, úgy a murális műfajokban is eltérőek a megoldások. Ennek ellenére megfigyelhető néhány típus, amelynek modellje egy-egy vezető mesterhez vagy iskolához köthető. Természetesen e típusokon belül is érvényesülnek az egyéni jellegzetességek, de legalább annyira az összetartó tendenciák is.

Formailag legtisztább típus a kubisztikus-konstruktív. Kedvelt technikája a mozaik és a sgraffitó. Frízszerű jelenetezés, a figurák térütemével és tektonikájával, sötétvilágos kontrasztjával szerkesztett kompozíció jellemzi e típust, amely a legmagasabb művészi szinten Barcsay Jenő mozaikjaiban fogalmazódott meg, de a szerkezeti szigorában enyhültebb, bőbeszédűbb, sőt néhol pszeudokonstruktív formájában találkozunk vele más festők murális műveiben is, főleg a sgraffitókon.

Viszonylag egységes a hódmezővásárhelyiek, illetve a velük rokon szellemben dolgozók secco és al fresco stílusa, amelyet Kurucz D. István pápai, Szalay Ferenc szegedi és – egyéni jellege ellenére – Patay László salgótarjáni falképei jellemeznek. A freskófestés talán legnagyobb korszakának, a quattrocentónak a hagyománya élteti e típust. Humán középpontú, természetelvű, de elkerüli az illuzionisztikus és atmoszferikus megoldásokat, a quattrocento freskófestészete szellemében ügyel a síkrétegek logikus egymásmögöttiségére, a kompozíció egyöntetűségére. Néhol az egyiptomi piktúra és Gauguin utórezgéseként dekoratív megoldás felé hajlik, máskor klasszicizálóbb.

Sok összetevőjében rokona a klasszikus freskófestés hagyományait ápoló iránynak, a sgraffitóban, gobelinben is jelentkező stílus, amelynek példája Domanovszky Endre. Dinamikusabb az előbbinél, nagyobb szerepet játszik benne a festői elem is. A követők kezén azonban e típus meglehetősen eklektikussá vált. E csoporthoz sorolható bizonyos fenntartással a Hincz Gyula nevével fémjelezhető expresszív stílus is. Ez azonban a tektonikus elem hangsúlya miatt rokona a Barcsay-féle monumentalitásnak is, csak dinamikusabb és kalligrafikusabb annál.

Ugyancsak önálló típusnak minősíthetjük a posztnagybányai stílus formajegyeit a seccon is megőrző, atmoszferikus egységre törekvő műveket. E sorozatba tartoznak Szentiványi Lajos seccói és különösen az új Bernáth Aurél secco, amely a művészettörténet tárházából vett, bernáthi hangszerelésben átírt főművek egybefűzéséből ala-

kítja az emberiség történetét illusztráló kompozícióját. Bravúrosan egyazon tájba helyezi a különféle motívumokat és különös egységét éri el a látványpiktúra értelmezésű természetelvűségnek és a montázsszerű alakítás dekorativitásának.

Természetesen minden ilyen tipologizálás egyszerűsít, letompítja az egyéni jellemvonásokat, mégis bizonyos mértékig jellemzi a főbb irányokat, monumentális piktúránk jegecesedési pontjait. Az alaptípusok mellett természetesen több, elsősorban dekoratív jellegű, a monumentális méretű díszítőművészet és a képzőművészet határmezsgyéjén levő mű is készült az elmúlt években.

Kondor Bélának az elmúlt hetekben a Margitszigeti Nagyszállóban felállított, fára festett, 8,60 × 3,75 m méretű pannójának az első szembetűnő tulajdonsága, hogy még csak távoli rokonként se sorolható az említett típusokhoz, és nem is minősíthető pusztán dekoratív-díszítőjellegű műnek sem. Kondor nemrég mutatta be egy kis stúdiókiállításon egyéni technikájú papírmetszeteit, az idei velencei biennálén bemutatásra kerülő művei törzsanyagát. A művészetét nem elég figyelmes szemmel kísérő kritikusok a remek lapok láttán művészetének megújhodásáról, új irányba fordulásáról beszéltek. Kétségkívül, e papírmetszetek a főművek közé tartoznak, ám szervesen ízülnek eddigi munkásságához. Eszmei és formai előképeiket megtaláljuk a korábbi művekben, igaz, nem annyira a grafikákban, mint inkább a festményekben. Itt lenne azonban már az ideje, hogy Kondorban ne csak a magyar grafikában fordulatot hozó, iskolateremtő grafikust értékeljük, hanem a grafikussal egyenértékű, attól elválaszthatatlan festőt is, mint ahogy a valóságban egységes stílusú és minőségű grafikai és festői munkássága. Példázza ezt a margitszigeti pannó is, amelyben korreszpondál a festői és a grafikai elem, a szín és a vonal.

A pannó rendeltetése meghatározta témakörét, sőt némiképp annak feldolgozási módját is. Az alakok léptéküteme, a nagyméretű és kicsi figurák váltogatása a térbeli adottsággal számol, és a feladatnak megfelelően a kép szimbolikája is egyértelműbb, formaadása is közérthetőbb, mint a többi Kondor-képé, illetve grafikáé. Kondor nem annyira a Margit-legendát, mint inkább a sziget legendáját jelenítette meg, a nyulak szigetét, a régi vadászatok, a biedermeier és a századforduló korabeli szerelmes párok találkahelyének színterét, ahol a középkori balga szűzek kórusa felett a törékeny testű királyleány emléke lebeg. A játékos lóvasút, a pompázatos hajó, a busman sziklarajzokat idéző vadászjelenet ironikusan elegyedik a biciklizö ördög, a repülő, a szűzességet jelképező virág, a Margit-alakot óvó angyal motívumával. Kondor egyik legharmonikusabb, minden elemében a tiszta szépséget áhító műve e pannó. Rajza is tiszta, érzékeny és formát rögzítő, az aranyháttér előtt kibomló koloritja pedig hamvasan üde. Minderre volt már példa Kondor képeiben, de talán sose volt együtt ennyi harmóniát, tiszta szépséget sugárzó elem. Kondor visszahódította a modern piktúrának a tiszta, telített, dekoratíven együtt csengeni tudó koloritot. Nem üresen harsány dekorativitás ez, hanem az egész képet átható harmónia formai ekvivalenciája.

Fülep Lajos egyik tanulmányában nosztalgikusan írt a klasszikus mediterrán tájról, ahol „a párátlan, átlátszó, kristályos tiszta levegőben és metallikus fényben a színek ereje, szépsége, a helyi színek (couleure locale) önmagukban valósága nem tud az egymásba olvasztó levegős tónusokról, a mindent föloldó és új, más halmazállapotú anyagba szervező festőiségről. Szerethetjük, csodálhatjuk, magunkénak kívánhatjuk, de fájó szívvel érezzük, nem a mienk. Lehet, hogy nem vagyunk méltók hozzá,

bizonyosan nem vagyunk elég klasszikusok, lehet, hogy majd megint azok leszünk, lehet, hogy ma is vannak az antiquitásban honosak, akik kortársnak és honfitársnak érzik – de nem egyéni lehetőségre gondolok; az aktuális, teremtő princípium általánossága ma, a mi korunkban nem adatik meg benne nekünk." Kondor egész művészetén végighúzódik a vágy: méltónak lenni a klasszikusokhoz, ebben az ellentmondással teli, örökké a káosszal szembenézni kényszerülő korban hozzájuk hasonlóan megteremteni a rendet. Minden expresszionista öntépés, középkoridézés, szürrealisztikus víziós révület mélyén ott rejlik e vágynál konkrétabb küzdelem. Hiszen a Kondor értelmezte szürrealitás sosem az egyéni traumák kivetítése vagy a tudat alatti kavargásából kiszakított pillanatfelvétel. Nem egyszerű neoklasszicizmusról van szó, nem is pusztán formai klasszicitásról, elvont szintéziskeresésről, hanem a töredékléten túlemelkedő teljesség igényéről, a művészetellenes tendenciákon úrrá levésen, az önelvűvé vált forma megteremtéséről és a tiszta viszonylatokból fakadó, egyszerre érzéki és pszichikai szépség holtából ébresztéséről. Kondor, az északi gótika, az „apocalipsis cum figuris"-ok és a „Szent Antal megkísértése" vízióit is megélt festő mint elveszett Édenért küzd ezért a teljességért, amely a klasszikum sajátja. Ám az ő klasszikum-értelmezése nem csupán plasztikus-objektív, hanem magába kell hogy olvassza a Van Gogh-értelmű szubjektivitást is. Ezért a klasszikum nála mindig feszültséggel teli és lényegében átmeneti stádium, amelyet maga a művész robbant fel szüntelenül, hogy azután ismét megkísérelje magasabb szinten megteremteni. Mint ahogy a margitszigeti pannón is a tiszta harmónia iróniával és fájdalmas attitűddel párosul. Mert nincs még egy olyan művészünk, akiben így együtt időzne József Attila tigrise és szelíd őze, s aki ily szubjektív hitellel tudná minden érzelemrezdülését, etikai és bölcseleti problémáját azonnal vizuális valósággá transzponálni, mint Kondor Béla.

NÉMETH LAJOS

Szürke középszer, halvány reménysugarak

Televízió-szemle

Zenével, képzőművészettel kapcsolatosan elég gyakran, filmre, színházra vontkoztatva már sokkal ritkábban hangzik el effajta bevezetés a mindennapok kritikáiban: „Én ugyan nem értek a televízióhoz, de ami a műsort illeti, meg kell mondjam . . ." A televízióhoz ugyanis természetesen mindenki ért. Még az is, aki elvből nem nézi. Ebben nincs semmi különös, – mondhatja bárki, hiszen a televízió közügy. Manapság a széles közvéleményt tekintve sokkal inkább előtérben áll, mint az irodalom, film vagy a színház. Közéleti, művészi, ízlésformáló hatását tekintve egyaránt. Közügyekhez pedig szakértői jogon szólhat hozzá mindenki.

Tíz ember közül kilenc arra a kérdésre, hogy jó-e a televízió műsora, nemmel válaszolna. Akár szenvedélyesen nézi az adásokat, akár csak néha-néha tekint meg egy-egy produkciót. Valóban annyira rossz lenne a műsor, vagy egyszerűen csak divat szidni a televíziót? Ez is, az is. Néha bizony elég gyenge a program, aztán meg nem is illik lemaradni a sznobok mögött: végre is hozzáértésünk elismerését kockáztatjuk, ha nem csatlakozunk az elégedetlenkedőkhöz.

A néző türelmetlensége érthető, jogos. Ha a mozikban vagy a színházakban nincs ínyére a műsor, nem vált jegyet. Olyat azonban még nem hallottunk, hogy valaki lemondja a televízió előfizetését, mert nincs megelégedve a műsorral. A véleménynyilvánítás egyetlen módja az, amit száj-propagandának szoktunk nevezni. Éppen ezért ebben nincs is hiány. Főként negatív értelemben.

A kritikusnak, még ha nem is vallja szakértőnek magát, nincs joga türelmetlenkedni. Például olyasmit várni a televíziótól, aminek egyelőre objektív akadályai vannak, vagy amit más tömegkommunikációs eszközök vagy más művészeti ágak sem tudtak még megvalósítani. De felhívhatja a figyelmet más területek eredményeire, gondosabb szerkesztéssel, dramaturgiával, rendezéssel elkerülhető hiányosságokra. És ha nem fél népszerűtlenségtől és a hozzá nem értés vádjától, az eredményeket is számba veheti.

Még ha nagyon erőszakoltnak tetszik is összefüggésbe hozni az aktuális műsorokat és a televízió művészi tevékenységét, mégis ezt kell tennünk, mert úgy érezzük, az elmúlt évek alatt elért eredmények mellett az utóbbi idők tévéjátékait elsősorban éppen a tartalmi és formai időszerűség tekintetében érheti jogos kifogás.

Ha nincs meg, meg kell teremteni a módját annak, hogy a televízió művészeti osztályai gyorsan tudjanak reagálni a legtágabb értelemben vett időszerű problémákra. És ezen nyilvánvalóan nemcsak a közélet napirenden levő gondjainak művészi tolmácsolását értjük, hanem a másik végletet véve, egy-egy klasszikus alkotás modern igényeknek megfelelő újszerű feldolgozását is. A kockázat a televíziónál kisebb, mint a színházban vagy a filmnél. Az előbbinél egy egész évad sikere forog kockán, az utóbbinál az anyagi ráfordítás jóval nagyobb. És ha egyszer a színházak lecövekeltek egy (néhány kivételtől eltekintve) konvencionális, sokszor anyagias szemléletű műsorpolitika mellett, a televíziónak erre semmi oka. És ha egyszer filmművészetünk megtalálta a művészi elmaradottságból kivezető utat, a televíziónak minden oka megvan arra, hogy a maga módján kövesse azt. (Mindemellett a rádió művészi műsorainak túlnyomórészt magas szintje is jó példával szolgálhat.)

Hol lehet hát a hiba? A képernyő művészei nem rendelkeznek olyan hagyományokkal, mint a nála nem sokkal idősebb film vagy rádió, és kiváltképp a több ezer éves színház alkotói. Ez hátrány, de előny is. Szabad a pálya! De vajon elég önállók-e ahhoz, hogy ezt a szabad pályát befussák? Amíg színházainkat jórészt megbénítja az intézményen belüli és kívüli bürokrácia, az egy nyelven beszélő alkotóközösségek hiánya (a Thália Színháztól és egy-két vidéki színháztól eltekintve), addig a film területén sikerült a bürokráciát csökkenteni és biztosítani az egyes alkotók, közösségek érvényesülését. Vajon a televíziónál is nem errefelé kellene utat törni? Vajon a különböző osztályok, részlegek, dramaturgiák útvesztőjében nem halnak el esetleg jó írói, rendezői, operatőri kezdeményezések?

Annyi azonban bizonyos, hogy a képernyőre kerülő játékok legszembetűnőbb fogyatékossága a karakterisztikus művészi kifejezés hiánya. Ahány alkotó (író, dramaturg, rendező), annyiféle stílus. Ha ez különböző produkciókban jelentkezik, erény, ha ugyanabban, olyan hiba, amely a részletértékeket is elmossa. (Ezúttal csak az elmúlt hónapokról szólunk; a múltban némelyik rendező, kivált Zsurzs Éva alkotásaiban figyelemre méltó eredmények is születtek az egyéni stílus megteremtése terén.)

Igaz, egyik-másik forgatókönyvet már a fogantatás pillanatában el kellett volna vetni. Mert például a *Kérdések a szerelemről* című, lazán összefogott szkecs-sorozatból rendező legyen a talpán, aki valami elfogadhatót produkált volna. „Az vesse ránk az

első követ, aki okosabb, ha szerelemről van szó . . .” — olvastuk a dramaturg nyilatkozatában. Tudományos okfejtést és megoldást senki nem is várt ilyen „bonyolult” kérdésekre, de a régibb és újabb keletű világirodalomban van néhány példa arra, hogy ebből a témából szórakoztató, szellemes, színvonalas jeleneteket, novellákat is lehet írni. Ezúttal ezeknek a példáknak a száma eggyel sem szaporodott. És azok a sötétszürke, kontraszt nélküli, jellegtelen képek, amelyeknek előállításában a televízió immár olyan nagy gyakorlatra tett szert! Ha nem akarják szemünket teljesen tönkretenni, legjobb lesz optikusokkal e hibát korrigálni, szemüvegeket terveztetni. (Vagy esetleg a filmanyagot, netán az operatőri munkát kellene inkább javítani?) A rendezői munka Rényi Tamás, az operatőri Kocsis Sándor nevéhez fűződött.

Már többen megírták és egyetlen vicclapunk is tanúsítja, hogy főszerkesztője Tabi László, a sznobizmus elleni jogos hadjárat címén a maradi, konzervatív álláspont szószólójává szegődött. Holott ennek *Pardon egy percre!* sorozatában néha önmaga is ellentmond. Nem úgy *Kutyaszerencse* című tévéjátékában. Az elveszett kutyája megtalálójának házhoz szállított muzsikálással fizető magyar származású, világhírű hegedűművész és a ravaszdi kisember története nem hetven-, hanem tízpercnyi érdeklődést, jó mulatságot sem tudott nyújtani. A hangversenyekre csak sznobságból járókat egy kalap alá vette az igazi zenerajongókkal, pedig az általánosítás mennyi egyéni, társadalmi, történelmi katasztrófát okozott már. A táncdalfesztiválok többszázezres szavazó tömege boldog megelégedettséggel nézhette a játékot. „Bezzeg minket senki sem tart sznobnak — gondolhatták magukban —, mi nem azért járunk a Kovács Józsi estjére, hogy ott közéleti előkelőségekkel találkozzunk, meg új toilette-jeinket mutogassuk. Mi magára a művészi produkcióra vagyunk kíváncsiak!” A jó viccet sokszor nevetve fogadjuk akkor is, ha egyébként nem értünk egyet vele. Itt azonban vajmi kevés lehetőségünk volt a nevetésre. Élveztük hát, amit lehetett. Például Rajz János pompás karakterfiguráját. Jogos-e ilyen körülmények között a rendezői munkát bírálni? Amikor nincs mit rendezni. Meg kell elégednünk egy közhellyel: Seregi László minden tőle telhetőt megtett.

Ugyancsak írói problémát vet fel a Jack London elbeszéléseiből készült összeállítás, amely a műsorkeresztségben a *Szerencsevadászok* címet kapta. Mivel az író mit sem szólhat ahhoz, hogy írásait televízióra alkalmazták, inkább a dramaturgtól (Szántó Erika) kérdeznénk meg, vajon mi késztette arra, hogy az *Egy napi kvartély* című szentimentális, összefüggéseiből kiragadva hatástalan és a *Csak hús* című iszonyatos rémtörténetet képernyőre alkalmasnak ítélje? Talán az író jól csengő neve és szélsőségesen indulatos szituációk vélt hatásossága? A *Csak hús*-ban két csavargó a közösen rabolt kincs miatt acsarkodva, egymást mérgezi meg. A részletező premier plánoknak hála, Garas Dezső és Nagy Attila naturális játékában végignézhettük iszonyatos haláltusájukat. Az emberben felmerül a kérdés: valóban így hal meg valaki, akinek sztrichnint kevernek az ételébe vagy italába? Alkalomadtán ez is érdekes lehet, de úgy véljük, megválaszolása inkább az ismeretterjesztő műsorok körébe tartozik. Egészen más színfoltot képviselt ugyanebben a műsorban az *Egy szelet hús* című jelenet, egy profi bokszoló utolsó mérkőzését állítva elénk megrendítő lélektani hitelességgel. Ezért és Papp Lászlónak hivatásos színészeket megszégyenítően érdekes alakításáért érdemes volt végignézni a műsort. A nyers valóság kérlelhetetlen felülkerekedésében egy olyan motívum is belejátszik itt, amely nemcsak profi ökölvívók számára lehet figyelemre méltó: „Egy bokszolónak meghatározott számú meccs van

az öklében" – mondja a hős, amikor utolsó mérkőzésére elindul. Nyerni, veszteni egyaránt tudni kell. Horváth Tibor rendező az első két jelenetben a kelleténél is jobban kihangsúlyozta a szentimentális, illetve naturális elemeket. A harmadikban jó alapanyagon, árnyalt színész irányító képességről és művészi ízlésről tett tanúságot.

A dramaturgia tétova bizonytalanságát mi sem mutatta jobban, mint O'Casey jelentéktelen vígjátékának, a *Hajnali komédiá*nak a műsorra tűzése. Tahi Tóth László, Soós Edit, Harkányi Endre és Tábori Nóra, valamint a rendező Hajduffy Miklós hiába vonultatta fel a szórakoztatás nevében a bulvár vígjáték minden hagyományos eszközét, ettől még az utcalány által kifosztott fiatalember története, bármilyen jelentős író fémjelezte is, sem érdekessé, sem mulatságossá, sem pedig tanulságossá nem vált. Hacsak nem abban, hogy a hiszékenyek pórul járnak. Például azok is, akik úgy vélik, hogy egy komédia mellett jót mulatnak majd.

Pompás ötlet sikkadt el Gyárfás Miklós egyes részleteiben igen mulatságos, találó tévévígjáték-filmjében, *Az utolsó háború*ban. Hogy a bábák között hol veszett el a gyermek, nehéz lenne megmondani, de a játék elején egészséges vasgyúrónak vélt újszülöttről rövid egy óra leforgása alatt – sajnos – kiderült, hogy torzszülött. Az életképesnek látszó ötlet szülte történet Periklész korában, a nagy hírű vezér főszereplésével játszódik, és azt a történelmi tényt aknázza ki, hogy a spártai fenyegetéstől megrettent Athénban két évre betiltják a vígjátékírást. Nálunk nincs így, Gyárfás mégis mintha ennek a rendeletnek engedelmeskedve fejezte volna be játékát: az elmés dialógusok egy a műsorkommentár szerint is zavaros látomásba torkollottak, amely utóbbiról végül is nem tudtuk eldönteni, hogy a fenyegető háborúk veszedelmére vagy a kényszeredett filozofálás fonákságaira kívánta-e felhívni a figyelmet. Ha az utóbbiról van szó, az írói önkritikát csak dicsérni tudjuk, ám úgy érezzük, a tévénézők nagy tábora ezt aligha tudta méltányolni. Mi sem. Annál inkább Básti Lajos, Major Tamás és Körmendi János kitűnő játékát, valamint Váradi Hédi dekorativitását. A rendezés munkáját Keleti Márton irányította, és az abszordoszi betét kivételével minden tisztázhatót tisztázott. A holdbéli tájakra emlékeztető díszletben azonban ő is meg az egyébként kitűnően sarkított kontrasztokkal dolgozó operatőr, Sík Igor is eltévedt.

A századelő magyar irodalmát Csáth Géza egészében hiteles atmoszférát sugárzó, de cselekményében kissé porosnak bizonyuló, eredetileg *Janika* című, ezúttal *Családi tűzhely*nek elkeresztelt színdarabjából készült tévéjáték képviselte. A gyermekhalál köré kirajzolódó bizarr háromszög-történet kitűnő színészi alakításokra adott alkalmat, és ez önmagában sem lebecsülendő érdem. Tolnay Klári, Mensáros László és a főszerepben meglepetést keltő Gera Zoltán markáns játéka olyan világot tolmácsolt teljes hitellel, amelyben a szeretet és a gyűlölet éppoly hamis volt, mint maga a társadalom is, amely az ilyen szituációkat szülte. Pártos Géza rendező jól választott, amikor a hangsúlyt a fülledt atmoszféra megteremtésére tette; emlékezetes élménnyel szolgált.

Az év első két hónapja egyetlen valóban mai tárgyú magyar hangjátékának írója, Bor Ambrus, bűnöző fiatalembert választott hőséül. És ezúttal a hős kifejezés nem csupán irodalmi kategóriát jelez, hanem egyúttal értékmérő is. A *Beszélő* visszájára fordította a huliganizmus napjainkban gyakran tárgyalt problémáját: azokat a tényezőket emelte ki, amelyek a főszereplő fiatalembert a meggondolatlan kalandba sodorják. Szüleinek, környezetének, barátainak nemtörődömségét, gyáva felelősség elől menekülését állítva előtérbe, akaratlanul is felmentette a letartóztatása után

rokonszenvesen viselkedő, de elkövetett tettei alapján egyáltalan nem vétlen fiatalembert. Ez a mérlegelés nélküli nyíltság rokonszenves, mint ahogyan a kertelés nélküli szókimondás is az, mégis a művészi egyensúly híján nem bizonyult meggyőzőnek. Bor Ambrus tévedése azonban minden tekintetben a bocsánatos melléfogások körébe tartozik. Annál is inkább, mert a dialógusok kidolgozásában, a jellemek érdeklődést kiváltó megformálásában erőteljes drámairói tehetség jelentkezését éreztük. A tolmácsolás ez esetben mind Mihályfi Imre rendezői, mind Bíró Miklós operatőri munkáját, mind pedig főként Sztankay István, Kovács Károly, Komlós Juci és Suka Sándor színészi alakítását tekintve elismerésre méltóan magas szinten mozgott. Félresiklásával együtt is ebben a tévéjátékban éreztük leginkább megvalósulni azt az igényt, amelyet időszerűség, gyors reagálás és korszerű művészi kivitelezés vonatkozásában a nézők elvárnak a televíziótól.

A címben jelzett szürke középszer kéthónapi műsorról alkotott egész benyomásunkat tükrözi. A más műsortípusokban és egyes tévéjátékokban is jelentkező újabb kezdemények és bátrabb hangok azonban a továbbiakra nézve némi biztatással: halvány reménysugarakkal szolgálhatnak.

BARTA ANDRÁS

Szemle

Urbán Ernő: Írott malaszt

A riport és a nyomozás — mint forma és keret — egyre gyakrabban jelentkezik irodalmunkban. Sokan és különböző eredménnyel kísérleteznek ezzel a formával az epikában, de Taar Ferenc és H. Barta Lajos drámájával már a színpadra is betört a riport. A tényirodalom és a dokumentumdráma kétségtelenül divat manapság, de mint a divat általában, ez sem merőben új. A *Vörös és feketé*től a *Boldog ember*ig számos klasszikus példát idézhetnénk, miként lett régen is egy újsághírből vagy egy „riportalany" történetéből regény. Igaz: *regény* és nem *tényirodalom*. Ám van közelebbi és pontosabb analógia is: a harmincas évek derekáig a Szovjetunióban rendkívül népszerű műfaj volt az ocserk, amit Gorkij így definiált: „elbeszélés a tényekről".

Urbán Ernő legújabb regényére, az *Írott malaszt*ra pontosan illik Gorkij meghatározása. A regény tulajdonképpen Tombácz Imre — „ismert színpadi szerző és publicista" — beszámolója egy riporteri nyomozásról. E fikció analógiája a valósággal nyilvánvaló, s a történet sem igen távolodik el a tényektől, amiket Urbán valamelyik országjáró útja során ismert meg. Az ügy érdekes, és bizonyos vonatkozásokban tipikus. Fodorné Balla Irén, az avarhegyi szociális otthon vezetője, egy „világmegváltó szándékkal" telített „ön- és közveszélyesen" naív lélek — vagy ahogy az író gyakran emlegeti: „szent őrült" — munkája során belegabalyodik az irigység, a bürokrácia, a közöny és a protekcionizmus hínárjába. Hiába hozza rendbe és vezeti kitűnően a szociális otthont, közvetlen felettese, Liháné, már-már az öngyilkosságba kergeti cinkostársaival.

Fodorné szívósan küzd igazáért, mert az a hit élteti, „hogy az igazságtalansággal és a hatalmaskodással szemben előbb vagy utóbb automatikusan jelentkezik bizonyos erkölcsi és politikai erő", amit jelen esetben Tombácz személyében a sajtó s az általa feltárt tények alapján a pártbizottság képvisel. E két erő együttesen végre igazságot szolgáltat Fodornénak, s a tragédia felé hajló történet végül kérdőjeles és kissé rezignált happy enddel zárul.

Urbánt heves igazságkereső és leleplező szándék vezeti, s ez a szenvedély ott izzik az *Írott malasztban* is. Tombácz szavaival így vall önmagáról az író: „az idő és benne egy ember számomra mindig akkor lesz téma, amidőn a valóság valamilyen oknál fogva megszűnik magától érthetődő lenni". Fodorné esete nem magától értetődő, s egészen általánosan — Urbán szerint — azt a kérdést veti fel, „hogy régi emberekkel és mai emberek idejétmúlt nézeteivel hogyan lehet mégis naponta létrehozni a merőben újat? És . . . ebben a bonyolult folyamatban valóban a »szent őrültek«-e az a rohamcsapat, amely a jövő erődjét ostromolva *szükségképpen* a saját testével tölti meg a gyilkos karókkal teleszúrt vizesárkokat . . .?"

Lényegbevágó és izgalmas kérdések, ám az *Írott malaszt* — véleményem szerint — adós marad a válasszal, mindenekelőtt azért, mert nemcsak a keret, de az egész írás a riport, az egyszerű tényfeltárás szintjén marad. Urbán a témát gondolatilag, alakjait pszichológiailag nem aknázta ki, nem mélyítette el. A könyv persze jól van megírva: olvastatja magát. Urbán ügyesen sorakoztatja egymásután a meglepő és felháborító tényeket; a regény leleplező jellege egyre fokozódik, s vele nő az olvasó izgalma, igazságos megoldást sürgető hevülete. A regény alakjai sem érdektelenek. A különc és tipikus figurák tarka csokrát gyűjti össze Urbán. Ahány új szereplő, annyi új és érdekes, már-már önállósuló életkép (a szociális otthonban nyelvórákat adó exbárónő és Ferenc — a szintén gondozott — reaktivált komornyik), pergő párbeszéd és szócsata, latin, német, angol, francia, sőt spanyol nyelvű „aranymondásokban" kulmináló bölcselkedés. Egyszóval: lektür erényekben nincs hiány, bár ezek az „erények" inkább elfedik, mintsem kibontakoztatják az író által felvetett gondolatokat.

Az igazsághoz azonban az is hozzátartozik, hogy a kritika csak részben szól a szerzőnek, egy része — s talán nagyobbik hányada — a tényirodalmat illeti. Létjogosultságát, esetenkénti hasznos voltát — különösen gyors reagálási lehetősége miatt — aligha lehet tagadni; általánossá, divatossá válása azonban művészi szempontból erősen problematikus. Kétségtelen ugyan, hogy a dokumentum-műfajok leleplező, valóságfeltáró funkciója rendkívül intenzíven érvényesül, ez azonban — ha valóban *csak* tényirodalom marad — nem társul esztétikai értékekkel. Az ábrázolást elnyomja az elbeszélő, prelegáló jelleg, az alakok plasztikitása feloldódik, pszichológiai szuverenitásuk elvész, szócsövekké, riportalanyokká degradálódnak. A tényirodalom által keltett élmény pillanatnyilag lehet rendkívül heves (ezért a megjelenés időpontjában sokan és szívesen olvassák), de tartós aligha. Ugyanis értéke aktualitásában van, s ha ez elvész, egy információ lesz a sok között, — kérdésessé válik a mű utóélete.

Az *Írott malaszt* értéke és hibája a tényirodalom értékével és hibájával azonos. Leleplez és felháborít, mert eleven problémáról tudósít, de az olvasóban felkeltett indulatok hamar elcsitulnak, mert hiányzik belőle az az esztétikai és gondolati többlet, ami a feltárt tényeket a valódiságon túl igazzá tehetné.

(Kossuth, 1967)

SIMON ZOLTÁN

Katkó István: Szent Bertalan délutánja

Több mint négy évvel ezelőtt a Kortárs egyik számában Nagy Péter nem kis meglepetéssel állapította meg, hogy van egy írónk, Katkó István, aki régóta becsületesen dolgozik, alkot, egymás után jelennek meg a könyvei, s valamilyen okból mégis hallgatunk róla; csak tudomásul vesszük, hogy van, pedig tehetséges, s ha a mesebonyolítás és az egyénítés nem is erőssége, a rajzban vagy a vázlatban, az élet apró tényeinek megörökítésében jelentős eredményeket ért el.

Találó és sok tekintetben máig is érvényes megállapítás. Mert Katkó neve, írói rangja, bár azóta újabb művekkel jelentkezett, érdemben nem sokat gyarapodott, s többnyire langyos, mérsékelt elismeréssel fogadta a kritika. Igaz, nem kavart vihart, de a hozsánna is elmaradt, s ez a se hideg, se meleg fogadtatás jellemző *Szent Bertalan délutánja* című, legutóbb megjelent regényére is. S azt hiszem, érthetően. Kissé unalmas ez a könyv (pedig a fülszöveg szerint „mulatságos, ironikus történet" lenne), mert túl lassan, lomhán folyik a cselekménye, s mert e cselekmény bonyolult, sokfelé ágazó szálai sehogy sem akarnak összetalálkozni. Meglehetősen elmosódnak — mert

esetlegesek — a mellékfigurák is; inkább csak fel-felbukkannak, többnyire lényeges funkció nélkül, s mire a regény végére ér az olvasó, többségükben el is halványodnak előtte. Mégis kell, érdemes róla beszélni, részben azért, mert a szerző egy rendkívül fontos, napjainkban különösen aktuális etikai-politikai problémával birkózik benne, másrészt pedig, mert ez a regény ismételten példázza, hogy nem elég a puszta szándék, bátorság vagy indulat; a mű értéke, hatékonysága attól is függ, következetes-e a szerző, vagy megelégszik a félmegoldással, s mint ebben az esetben történt, szelíd humorban oldja föl a szatirikus feszültséget.

Persze — hogy én is egy humoros kiszólással éljek — nem csak a szerzőben van a hiba. Még emlékszünk arra a szinte szállóigévé vált, nálunk is széltében-hosszában hangoztatott megfogalmazásra, hogy új Gogolokra és Scsedrinekre, azaz tehetséges, szocialista szatírairókra van szükségünk. Hiába volt azonban a biztatás, nem nagyon sorjáztak a szatirikus remekművek. Ennek, mint tudjuk, két oka is volt. Az egyik, hogy az ötvenes években meglehetősen kockázatos volt, még szilárd világnézeti talajról is, rendszerünk bizonyos belső fogyatékosságairól írni, azokat bírálni, mert könnyen felmerülhetett a rendszerellenesség vádja az íróval szemben. A másik ok inkább elméleti jellegű, nevezetesen, hogy a kritika annak idején a szatírától is megkövetelte, mintegy ellensúlyozásul, a pozitív hős ábrázolását, s ez eleve kétessé tette az ilyen irányú kísérleteket. A szatíra persze nem halt el, csak óvatossá szelídült, s többnyire egyes csalók, egyes reakciósok vagy kispolgárok ellen irányult, pedig a tartalmas, hatásos szatíra valahol ott kezdődik, mikor az író a társadalmi élet jelentős részét átfogó retrográd jelenségeket vizsgálja és ítéli el, vagy teszi oly mértékben nevetségessé, hogy ezzel mintegy meg is semmisíti őket. Igaz, Hegel és Hegel nyomán mások is hangoztatták, hogy az ilyen mű, mert túlságosan éles, ellenséges és didaktikus, kisebb esztétikai értéket hordoz, mint például a humor. Ha ez a felfogás nem is állja meg a helyét, kétségtelen, hogy bizonyos esetekben a könnyet buggyantó humor és derű jelenléte sokat oldhat a szatíra keménységén, komorságán, s ez nem feltétlen hátrányos az esztétikai hatás szempontjából. Ennek azonban előfeltétele, hogy a jelenség is tartalmazza e humoros vonásokat, hogy a humoros ábrázolás mintegy abból következzék, ne pedig azt érezze az olvasó, hogy a szerző visszarettenéséről van szó.

De nézzük meg, valóban van-e ilyen visszarettenés, ilyen régi típusú félmegoldás és következetlenség Katkó regényében?

Mint jeleztem, Katkó egy igen fontos etikai-politikai s egy kicsit talán nemzedéki problémát ragad ki életünk valóságából. Tudja, látja (s erről régebbi munkáiban is írt), hogy van nálunk egy réteg, egy hajdan friss, forradalmi szellemű embercsoport, mely az évek során, hiába került vezető pozíciókba, megmerevedett, megállt a fejlődésben, nem egy esetben géppé, penészes bürokratává degradálódott. Kérdése tehát: mi legyen ezekkel, mit várhatunk tőlük, s ennek érdekében próbálja őket tetten érni, bemutatni, hogy ez a lemaradás milyen formában nyilvánul meg az élet mindennapjaiban. S el kell ismerni, hogy Bertalan elvtárs, aki ezt a típust megtestesíti a regényben, nem elvont, sematikus figura, s eltérően az epizódszereplőktől, sokáig megmarad emlékezetünkben, amint ott ül a Levegőtisztasági Intézet elnöki szobájában és utasításokat ad titkárnőjének, vagy „bádogmosollyal" tárgyal ügyfeleivel és munkatársaival. Léptennyomon látjuk, érezzük, hogy bürokrata, még otthon, a családi körben is, mert minden tettét elavult, régi elvek szabályozzák, s valóban nevetséges, mikor kenetteljes előadásokat tart a lakására rendelt kisiskolásoknak a régi világ nyomoráról, és persze saját hősiességéről, amit Óváros szülötteként fiatalkorában tanúsított. (Innen a ragadványneve is: egy hős, aki nagy tetteket vitt végbe, a tanulók szerint csak szent lehet.) Bertalan elvtársnak és a hozzá hasonlóknak az élet logikája szerint meg kellene semmisülniök, hogy helyet adjanak a friss erőknek, Katkó azonban nem akar hősével leszámolni, s talán nem is tudna, mert nem tartja (legalábbis a könyvben) elég veszélyesnek, s ahelyett, hogy hibáit felnagyítaná, eltúlozná, megelégszik a könnyed csipkelődéssel, végső soron pedig annak elismerésével, hogy nyitva áll az út a megváltozás, a visszaemberiesülés előtt. Ennek a folyamatnak egy furcsa, groteszk kaland az elindítója, s Lendvay Elvira, az öregedő, cinikus táncosnő játszik benne döntő szerepet. Bertalan elvtárs ugyanis az intézet tetejére szerelt periszkópon át egyszer véletlenül megpillantja a művésznőt, amint ruhátlanul táncot lejt a fürdőszobájában. Ezen először felháborodik, mert fél, hogy az izgalmas látvány nyugtalanságot idéz elő beosztottai körében, s levélben kéri a művésznőt, hogy a jövőben tartózkodjék bájai mutogatásától, később azonban — s ebben nem kis része van a révbe vágyó Elvirának — kamasz módjára beleszeret,

s bár húszéves házassága alatt még csak nem is gondolt a hűtlenségre, most reménnyel vegyes izgalommal várja a döntő találkát. Ebben a kalandban mindenképpen el kell buknia, s el is bukik, de nem akárhogyan: elkésik, mert eltévedt az utcákon, mégpedig éppen Óvárosban, abban a szűkebb pátriában, melyről annyi legendát mesélt környezetének, s Elvirát a saját sofőrje csábítja el.

Ha itt véget érne a regény, talán meg is nyugodna az olvasó, de nem ér véget. Van a regényben, még az elején, egy kőből faragott emlékmű, amely, mint a munkásmozgalom bölcsőjének a szimbóluma, Óváros főterét ékesíti. Ez a bölcsőszerű alkotás a regény végén ismét előkerül: ebbe roskad bele Szent Bertalan a hosszas, hiábavaló keresgélés után, s ebből kitekintve döbben rá, megpillantván a föléje hajló kíváncsiskodókat, hogy valamikor, valahol már találkozott ezekkel az emberekkel. S azt hiszem, ez a jelenet csak egyféleképpen értelmezhető: hogy Katkó valóban hisz hőse megjavulásában, újjászületésében, s ezért tartózkodott eleve a deformálástól, a túlzástól, amik pedig — mint legutóbb éppen Moldova György írásai bizonyítják — nagyon is hatásos eszközei az elidegenítésnek, a következetes leleplezésnek. S talán nem tévedek, ha azt állítom, hogy ez a hit, ez a műbe oltott alapgondolat az oka annak, hogy a *Szent Bertalan délutánja* nem lett több egy rutinos, szórakoztató, humoros elemekkel átszőtt regénynél, pedig a felvetett probléma szatírát igényelt volna.

(Szépirodalmi, 1967) SIPOS ISTVÁN

Tornai József: Aranykapu

Jancsó Miklós *Oldás és kötés* című filmjében vitatkozik egy értelmiségi társaság, már csak az újat akarás gesztusaira emlékezünk, meg az arcokra, akik ismerőseink: írók, képzőművészek, filmesek, — a modern művészet jegyesei. Az *Oldás és kötés* s az utána következő filmek sora ezekből a vitafészkekből indult el a siker és rang csúcsára, de a hasonló indíttatású vers, próza, kép és szobor azóta is a félreértések ritka levegőjében szűköl állandóan önvédelemre és önmagyarázatra kényszerítve. Csoóri Sándor, Tornai József, Takács Imre, Kalász Márton, Orbán Ottó, Csukás István, Horgas Béla nevét mondhatnám a költők közül, és megannyi névtelent, akik a precízen megszerkesztett lakatokra nem találták még fel az álkulcsokat. Az említett költők már több kötetesek, műveiket a kritikák megítélték, elemezték, vállon veregették és levágták, magyarázták, legtöbbször elfogultan, a hagyomány szempontjai szerint. Talán nem eléggé tehetségesek? Valóban, közülük egyik sem jutott föl a nagynak nevezhető költészet magasába, de az igazi kibontakozás lehetősége mindegyiknél jelentős, nagy költészetet teremteniök csak akkor volna lehetséges, ha a költői lét hamleti állapota helyett a gyarapodásra fordíthatnák energiáikat.

Közülük Tornai József helyzete a legmostohább. Lehetőséget alig ad megkövesedett mentőkategóriáink érvényesítésére, eldobta a hagyományos szépséget és dallamot, az élmények közvetlen költői lehetőségeit, fölbontotta a megszokott kompozíciót, kiszárasztotta a jó-érzések versi forrásait, a nekünk oly kedves kötőanyagokat nem használja, őszintesége sokszor szentségtörő, humanizmusa, mint egy mélylélektani lelet, rapszodikus.

Csoórit még mentheti erőteljes érzelmi költészete, bősége, melyben magunkra szeretnénk ismerni, Orbánt megtapsolhatjuk a világköltészet mezőin dévajkodó grimaszos kalandozásai közben, Horgast mondhatjuk fiatalnak, várván újabb verseit és köteteit.

Tornai, mint a meztelen, „nem hord emberruhát, csontján a hús áttetsző, szétszakad", ruhát vinnénk neki, idegen kelméket ő is húzna magára, de nem illene rá, be kell látnunk és látnia, minden védekezés és oltalom saját nedveiből, sejtjeiből teremtődhet, mint csigának a háza, madárnak a tolla, halnak a pikkelyei.

Négy kötete a következetes bontás dokumentuma. Új könyvével a föltámadás, az *Aranykapu* korszaka jött el, mert a további bontás megsemmisülés lenne már, hiányérzete felgyülemlett, alapvető indulattá változott, hogy új szépséget, zenét, kompozíciót, harmóniát teremtsen. Hasonlóan a *Most nem gondolok a halálra* című verséhez:

A sötétségből visszajöttem,
esők sörénye a szememben,

szél ordít, recsegnek erdők,
gyerek vagyok, mint minden felnőtt,

most újra levetve előtted
tízezer jégkori esztendőmet . . .

napkorong szikkasztó csóvája,
süss, tajtékozz be a szobámba,

itt vagyok, sár tapad hajamban,
adj rám csattogó inget, föltámadtam.

Új kötetében lett igazán tudatos programmá: „A költészet, még inkább, mint valaha, az az alapvető emberi megrendülés, amit mindannyian átélünk, de csak ritkán tudunk kimondani. A versnek olyannak kell lennie, mint mikor kőbe harapunk."

A költészetet nem újítja a korhoz, hanem teljesen újat teremt. Szándéka és következetessége Kassákhoz hasonlítható. Újra kezdi örömeit és félelmeit, szinte az őskortól napjainkig barangol az elemek, az emberi alkotások és viszonyok között, a hirosimai villanás, a rontó, kísértő népdalok, a totemek és autók, az alföldi puszták és világvárosi zsúfoltság egymásba csapó feszültségében. A mélyből kihallható a líraiság, a népdalok, virágénekek a gregorián dallamok föld alatti kísérete:

Miért omlasz le, pünkösdi rózsa,
miért zuhansz az asztalomra?
A piros gyász, a jószagú szégyen
értem pusztít el tüzében?
A piros gyász, a jószagú szégyen
csak az én örökségem.
Bámulok a kárhozott sziromra,
én vagyok a pünkösdi rózsa.

Tornai a külső világot nem a maga rendjében alkotja verssé, a modern líra elvei szerint a világ szeszélyesnek tűnő lelki nyomaiból teremt költészetet, melyben a rozsda, a sóder, a beton és a tavaszi madárdal együtt van a Tisza kövén locsogó vörös lókoponya, a négylábú madár, a fejetlen kócsag, a farkas-, kos-, csukafejű tajtékzás mitologikus képzeteivel. A modern lírai elméletekkel azonosítja magát, felületesen rásüthető a másodlagosság bélyege. Hát tisztességünk parancsolja, hogy kimutassuk alapvető megkülönböztető jegyeit ennek a költészetnek. Olyan Pest környéki faluban született és élt sokáig, ahol az ipar huszadik századi morajától kicsit félrehúzódva kezdik hajnali éneküket a madarak, a beton és vas ellenére őrizgetik sziklakertjeiket, kerti törpéiket a fővárosban dolgozó altisztek, hivatalnokok, a helyiérdekű vasút és a távolsági vonatok hordják a piacozókat, nyugdíjra váró elégedettség, babona, pletyka és félműveltség vette körül, ahova nem menekülhetett vissza a gyárak tárgyai és emberei közül, a szervetlen világ dagályából, a fáradtság mosolyából és dühéből, a titkárnők csevegéseiből és alakoskodásaiból. A lét dunaharaszti, vegyes képlete kényszerítette, hogy letisztítsa önmagáról és költészetéről a szokványos cselekvés, szokványos gondolkodás és kímélet, a kifejezési sablonok kövületeit. Innen származtatható e történelmi tudat nélküli közösségből makacs ragaszkodása a történelemhez, Szent István szarkofágjáról ír verset, s a második világháborúról, ez az ellenszenv a forrása politikai indulatainak is, a *Töredék*, a *Vannak még magyarok* című versekre gondolok elsősorban. Szinte mindent e kispolgári lét ellenére tesz, ahol az őszinteség megbotránkoztató. Felnagyított, civilizálódott változatával Nyugat-Németországban találkozik, a megdöbbenés két nagy verset teremt, a *Se nappal, se éjszaka* és *A halál hadifoglyai* címűeket.

A paraszti származású költők védelmet találhattak a paraszti élet erkölcsi és művészi rendjében, a jobbításért munkálkodhattak, vagy sirathattak, elhagyhattak és visszamehettek, a városiak gyerekkorukból élvezhették a dolgozó vagy értelmiségi környezet megszakítatlan melegét. Az ő háttere annyira értéktelen, hogy eldobásával otthontalanná változott véglegesen. Ez kétségbeesésének gyökere, innen kezdődik az igazi létezés utáni vágyakozása, makacs otthonteremtési szándéka, melyet mániásan a költészetben akar megvalósítani.

Az *Aranykapu* befejezése egy pályaszakasznak, sok jogtalan és jogos kritikát kapott, inkább a részletekben, az eredet és a szándék megítélésében kevésbé. Pedig mindig őszinte volt, tudatos és megtéveszthetetlen, s nem okozott soha csalódást azoknak, akik értették és szerették.

(Magvető, 1967)

ÁGH ISTVÁN

Vargha Kálmán: Móricz Zsigmond

Arcok és vallomások. Arcképek, fotók, dokumentumok. Móricz az érettségi évében, pelyhedző bajuszkával; Móricz 1903-ban divatos öltönyben, hegyes bajusszal; az esküvői kép; kép fiatal házas korából; kép feleségével és kisfiával; földosztásra váró parasztok közt; kucsmásan, szigorú szemmel, lesoványodva 1919 végén; családja körében, tisztes polgári lakásban; pocakosan, csécsei rokonok között; öregurasan a Nyugat szilveszterein; derűsen, diktálás közben; komoran a Parlament előtt...

A képeket nézegetve az lepi meg az embert, hogy Móricz arca milyen nagy változáson ment át alig pár év leforgása alatt, körülbelül 1903 és 1909 között. A tekintete, arcának karaktere változott meg, tükrözvén bizonyára magatartásának, lényének, egész emberi mivoltának átalakulását. Ezekben az években lett író, de ha életútját és műveit nem ismernénk is, pusztán a fényképekből következtetni lehetne arra, hogy döntő fordulat következett be életében. Ekkor jelenik meg az a már jólismert Móricz-arc, melyet leghívebben nem fénykép, hanem Rippl-Rónai portréja őriz meg. Ezt az arcot alig lehet azonosítani a korábbival, azzal a fiatalemberrel, aki láthatóan másnak akart mutatkozni, mint ami volt, élveteg tekintettel palástolva a kínzó magányos befelé fordulást és vidékies eleganciával a paraszt ősöket. A változás, amit az 1909 utáni képek tükröznek, nem intuitív öneszmélésre vall, hanem szívós, tudatos munkára, meg szenvedésre, gyötrődésre is.

A Móricz-filológia derekas munkát végzett már, és rendelkezésünkre állnak megbízható irodalomtörténeti értékelések is. Életéről, pályájáról, műveiről döntően újat mondani aligha lehet ezután; az aprómunka, az árnyalás, a finomítás van még hátra. Vargha Kálmán sem hozza izgalomba olvasóját gyökeresen új koncepcióval. Könyvének célja, hogy könnyen áttekinthető terjedelemben összefoglalja, amit a részletkutatások és szintézisek — köztük az ő tudományos művei is — feltártak Móriczról. Erénye, hogy jól veti a hangsúlyt, tehát a tengernyi anyagból azt válogatja ki, ami ma a legtöbb tanulsággal szolgál. Így az említett hat esztendővel kapcsolatban is.

Hogyan lett Móricz író? Mi történt 1903 és 1909 között? Vargha Kálmán elsősorban a népköltési gyűjtőutak szerepét hangsúlyozza. A plebejus író kifejlődésében tehát nem a származás predesztinációjának juttatja a döntő szerepet, hanem az elhatározó, tudatos tevékenységnek. E gyűjtőutak alkalmával Móricz először az intellektuel szemével közeledett a paraszti élethez. A nép dala és nem az élete érdekelte. Ahogy ő maga írta: „Előbb csak arra gondoltam, hogy most jelen voltam egy olyan pillanatnál, mikor a ballada terem. Iskolás neveltetésemnél fogva még azt kerestem, ami az irodalmi motívum benne. De aztán rájöttem, hogy az életnek ez a nehéz és tömött nyomorúsága feltétlenül kitermeli azokat a véres balladákat... Azontúl már figyeltem a magánéletek tragédiáit is a költészet által feldolgozottak mellett."

Ez a dokumentum — melyet Vargha Kálmán nagyon jól választott ki Móricz íróvá válásának bemutatására — felhívja a figyelmünket egy néha elfelejtett esztétikai igazságra. Arra, hogy az igazán magas színvonalú realista művészet, amilyen Móriczé volt, mindig a „mindennapok tragédiáin" át politizál, tehát közvetett módon és nem tételesen. Csak úgy szerepel benne a nagypolitika, ahogy az a mindennapok életében jelen van. Ezért helytelen aztán ezt a közvetett viszonyt a művek elemzésénél közvetlenné változtatni.

Az effajta gondolattársítások lehetősége dicséri legjobban Vargha Kálmán könyvét: ez bizonyítja, hogy Móricz portréját sikerült a ma számára fölelevenítenie. Mert ma is szükség van az ilyen íróportrékra. Az életpálya apró adatai, dokumentumokkal és családi fényképekkel kísérve, persze nem az irodalomtörténetnek válik hasznára, hanem elsősorban a nevelődő és művelődő olvasóközönségnek. Irodalomtörténetünkben ma inkább alacsony árfolyamon mérik az életrajzokat és a személyes vallomásokat. A vizsgálódás középpontjában többé nem az író áll, hanem a mű, ami jogos is, hiszen a biográfiai megközelítéstől már kevés felfedezést lehet várni. Annál többet attól az objektív kritikától, amely a művek nyelvi szövetén át hatol be az alkotás titkaiba. Mégis, éppen az olvasóközönség érdekében, szükség van szubjektivitásra, a vallomások összegyűjtésére, a szándék vizsgálatára, az író életének, sorsának megismertetésére is. Egyelőre ugyanis nem tudjuk még másképpen újra és újra bizonyítani, hogy a művészet sokkal több nyelvi jelek halmazánál és hatáseffektusok matematikailag leírható rendszerénél. Hogy a művészet olyan végtelen és megmérhetetlen, mint az ember.

(Szépirodalmi, 1967) KENYERES ZOLTÁN

Tájékozódás

Szövegelmélet és konkrét költészet

(A *Sprache im technischen Zeitalter* profilszámánk ismertetése)

A Sprache im technischen Zeitalter a modern nyelv- és irodalomtudomány problémáival foglalkozó, negyedévenként megjelenő nyugatnémet szakfolyóirat. Kiadási helye Nyugat-Berlin. A strukturalista nyelvészet, az információelmélet, a logika, a szemiotika, a nyelvfilozófia, sőt a kibernetika és a gépi fordítás körébe vágó tanulmányok tekintélyes helyet foglalnak el a folyóiratban, de az úgynevezett „hagyományos" irodalomtudomány kérdései is állandóan szerepelnek benne.

A 15/1965. szám a konkrét költészet és a szövegelmélet tárgykörével foglalkozik. A két problémakör együttes tárgyalása nem véletlen. A szövegelmélet, ez a legutóbbi évtizedben fejlődésnek induló tudományág részben a konkrét költészet megjelenésének köszönheti, hogy egyre több figyelmet fordítanak rá. Egyrészt ugyanis a konkrét költészet művelőinek „ars poeticái" is jórészt szövegelméleti meggondolásokat tartalmaznak, másrészt e költészet megértéséhez, esztétikai minősítéséhez vagy éppen bírálatához nélkülözhetetlen a tudományosan megalapozott és részletesen kidolgozott szövegelmélet. A konkrét költészet egy prekoncipiált elmélet felől halad a szövegek realizációja felé, a végletekig tudatos és konstruktív.

A füzet első tanulmánya Peter Schneider *Konkrét költészet* című írása. A szerző megállapítja, hogy a „konkrét költészet" megnevezés a mai német avantgarde bizonyos szövegeinek összefoglaló neve. E költészet művelői eredetileg a „struktúrák", „artikulációk", „konstellációk", „kombinációk", „konkréciók" névvel jelölték költeményeiket. Eugen Gomringer, a „Konkrete Dichtung" c. sorozat alapítója és kiadója a következőképpen határozza meg az irányzat lényegét: „A konkrét költészet ma nagyszámú költői-nyelvészeti kísérletek összefoglaló neve, jellegzetességük, ... , hogy tudatosan megfigyelik a költői anyagot és annak struktúráját: az anyag pedig nem más, mint azon jelek összessége, melyekkel dolgozunk."

Schneider tanulmánya a konkrét költészet bírálata, ezért először is alapos elemzést végez, s erre építi bírálatát. Abból indul ki, hogy a konkrét költészet *gyakorlata* teljesen érthetetlen marad *elméletének* ismerete nélkül. Tagadhatatlan ugyanis, hogy az olvasó minden költeményhez bizonyos elméleti előfeltevésekkel közeledik: meg akarja érteni a szavak, végül az egész költemény jelentését, értelmét keresi, interpretálni próbál, s ha ez nem sikerül, akkor „valami ismeretlen kulcsot keres, valami titkos törvényt, rejtett szabályt", mely a megértéshez hozzásegítené. A konkrét költészetben azonban nincs ilyesmi. „Megértéséhez" egész elméletét kell ismerni. Elméletének alapja az, hogy a nyelv jelentését lehetőleg háttérbe kell szorítani, és a szintaxisnak, a grammatikának kell elsődlegessé válnia. A konkrét költészet képviselői szerint a szójelentések „elhasználódtak", megmerevedtek, beszűkültek, egyszóval: túlságosan konvencionálissá váltak. A szintaktikai játékok segítségével a szó és annak jelentése az olvasás első fázisában értelmetlenséggé változtatható, ez azonban egy második fázisban lehetővé teszi a szabad asszociációt és az eredeti sokjelentésűség helyreállítását. Az olvasó úgyszólván csak anyagot kap, s azt képzel hozzá, amit akar. Példaként idézzük Claus Bremer egyik „betűköltemény"ét:" „erde / eder / leerd / eedf / efed / edfe / fede / deef / eefd / eeuf / feeu / uefe / efeu / ueef / fuee / ufel / fleu / luef / lfue / ulfe / fule / uflt / flut / luft". A költemény két szó, az „Erde" (föld) és a „Luft" (levegő) szavak között „játszódik le". (Ebben a vonatkozásban lényegtelen, hogy az utolsó előtti „sor", a „flut" szintén jelentéses szó.) Az „erde" és a „luft" a költemény két „témája". Claus Bremer ezt a magyarázatot fűzi a költeményhez: „A költői munka a témának a nyelvre való átfordításában áll..., a témát nyelvvé tenni nem azt jelenti, hogy a témáról írunk, hanem azt, hogy a témát írjuk, hogy a témát az adott anyag segítségével nyelvileg végigvezetjük."

A nyelv azonban jelentéssel bír, míg az „uflt", „ulfe" stb. betűcsoportoknak nincs jelentésük. Bremer tehát nem a nyelv, hanem a nyelv egyik összetevője, a matéria segítségével „teszi teljessé" a témát — állapítja meg Peter Schneider. De még ez az alaktani aspektusban lefolyó sorozat sincs következetesen rendezve,

a költemény lefolyása nincs eléggé organizálva. Az ilyen költemény ugyanúgy olvasható visszafelé mint összevissza. Az olvasónak tehát túlságosan nagy szabadsága van a vers használatában, oly nagy, hogy már nem is tud élni ezzel a szabadsággal. Az ilyen költemények aligha érik el azt a célt, melyet Gomringer így fogalmazott meg: „Ez a költészet objektív játékjellegével szolgálja a mai embert, a költő pedig azzal, hogy e játéktevékenységhez különleges tehetsége van." A „tehetség" azonban csak a létrehozott produktum színvonala alapján állapítható meg. Mivel azonban a betűköltemény használatára semmiféle szabály nincs megállapítva, az olvasó szabadon használja, a betűköltemény hozzáférhetetlen a kritika számára, egyszerűen nem lehet megítélni, hogy a maga nemében milyen színvonalon áll az illető költemény. Így arról is értelmetlen beszélni, hogy valakinek „különleges tehetsége" van ehhez a tevékenységhez. Egy másik „élvonalbeli" konkrét költő, Franz Mon ezt írja az úgynevezett „artikuláció-költeményről": „A kiinduló alakzat egy meghatározott metamorfotikus szabály szerint halad át az előírt formákon, s ezzel egy egészt hoz létre, mely teljességének alapját önmagában hordja és maga megmutatja." Az olvasó azonban — írja Peter Schneider — nem tudja megállapítani ezeket a szabályokat. Miért következik mondjuk a „kukt" hangsor után a „schuga" hangsor? Az olvasó maga soha nem fogja „újrateremteni" az ilyen betűhalmaz „előírt formáit", legfeljebb megállapítja: így csinálta ezt Franz Mon. Ha a betűköltészet nem tartalmaz az olvasók kollektív tudatában már meglevő összefüggéseket, akkor az ilyen „költészet" puszta zsonglőrködés a szavak hangalakjával, s még játéknak is kevés. Schneider így fejezi be tanulmányát: „A betű- és artikulációköltemény magára hagyja az olvasót. Éppen ezt akarja. Az olvasó azonban talán nem ezt akarja. Talán olyasmit akar, amit csak a nyelv segítségével tud megtenni: szembeállítani, összevetni, látni, amit más valaki csinál. Nem azért, mert megoldásokat vár. Hanem csak úgy. Ez persze privát igénye. Mindenesetre azonban igénye."

Schneider írását Elisabeth Walter *Szemiotikai elemzés* című tanulmánya követi. Az első részben röviden ismerteti a Ch. S. Peirce által a múlt század második felében kidolgozott szemiotikai rendszer néhány alapfogalmát.

A füzet harmadik írása Helmut Hartwig tanulmánya, „kritikai jegyzetek a konkrét költészethez". Címe: „*Schrift und Nichtschrift*", — „*Írás és nem-írás*". A cím tudatosan követi a hegeli „lét és nem-lét" ellentétpár szerkezetét. Hartwig arra a következtetésre jut, hogy a konkrét költészet az Én és a költészet, sőt általában az írás *absztrakt* tagadása, miként a hegeli logika szerint a létnek a nem-lét. Gondolatmenete röviden a következő. A 19. század esztétikája a költészet lényegét a képzetek rendjében látta, a nyelvi közvetítő eszközt szinte mellékesnek és főleg teljesen megbízhatónak tartotta. A 20. század azonban felismeri, hogy a nyelv határokat szab a szubjektum szabadságának. A zene és a festészet példája nyomán a költészet is saját anyaga felé kezd fordulni, pontosabban: médiuma, a nyelv felé: a hang, az artikuláció, a betű törvényszerűségeit kezdik kutatni. Ennek a gondolkodásnak eredményeként a figyelem a külső anyagra irányul, s amit korábban fogalomnak neveztek, az elvész a szem elől, üres hely marad utána. Hartwig szerint a fogalomaspektustól megfosztott nyelv csak a legprimitívebb pragmatikus funkciók betöltésére alkalmas. A konkrét költészet sok esetben talán nem akar ilyen messzire menni, mégis, a valóságban éppen eddig megy el. A szubsztrátum (betű, hang stb.) önállósulásával azonban nem kellene feltétlenül elvesznie a fogalomnak. Pongs például a barackról szóló írásához olyan betűtípust keresett, melyben az a betűk a lehető legnagyobb mértékben hasonlítanak a barackhoz. Hartwig szerint ez némileg finomabb eljárás, mert a hasonlóságot nem igyekszik tudatosítani, de még ezt is a képzelőerővel szembeni bizalmatlanságnak tartja. Az ilyen eljárásoknak korlátozottak a lehetőségeik és nagyok a hátrányaik: a jelentésből származó többletet állandóan elrabolja a vizuális séma.

A konkrét költészet szövegei a végletekig viszik ezt a vizuális vagy akusztikus elvet, aszerint hogy betű- vagy artikulációköltményről van szó. A fogalmi szférát teljesen eliminálják. A költészetet és általában az írást a legabsztraktabb sémákra redukálják, végül a látható dolgok helyébe maga a látás, a hallható dolgok helyébe maga a hallás lép. Az írás mint olyan megsemmisül, csak vizuális vagy akusztikus anyaga marad vissza, s a konkrét „költészet" ezzel manipulál. Azaz: az írás helyébe nem valami más, hanem a nem-írás lép, az írás absztrakt tagadása. „Úgy gondolom — írja Hartwig —, hogy ezek után világos a konkrét »költészet« egyik tendenciája: a fogalmi szféra bizonyos történelmi megmerevedésének feloldása ürügyén magát a fogalmi

szférát mint olyat törik össze, a fundamentális vagy absztrakt tagadás álláspontjára térnek át; a szubjektum történelmi megmerevedésének feloldása túlságosan is gyorsan elvezet általában az Ennek a megsemmisítéséhez, az Ennek a történelmileg adott médium differenciálásával való megerősítése helyett maga a médium törik össze, feloldódik a láthatóban és a hallhatóban, a differenciált médiumban megnyilvánuló önismeret-követelmény helyébe az önszuggesztió és egy új mágia lép.

Max Bense-nek *A konkrét költészet* című tanulmánya a füzet első olyan írása, mely kritikai állásfoglalás nélkül próbál alaposan foglalkozni az új avantgarde irányzattal. Az értékelés nélküli megértésre és leírásra való törekvés Bense esztétikai alapelveiből következik. Szerinte az esztétikai minőség nem fejez ki semmiféle értéket, tényként állapítható meg, szemiotikai és statisztikai eszközökkel. Az értékelés a műbírálat és a művészetelmélet feladata. Ezt a célkitűzését nem sikerül megvalósítania. Tanulmányából világosan kiderül, hogy meglehetősen elfogult a konkrét szövegek javára. Az európai irodalom konvencionális jellegével szemben hangsúlyozza a brazil konkrét költészet „progresszív" jellegét. Bense megállapításai nem tartalmaznak lényeges újat Schneider és Hartwig tanulmányai után. A különbség az, hogy Bense mindezt szemiotikai, topológiai és statisztikai szakkifejezésekkel teletömött nyelvezeten mondja el, s persze a két előbbi szerző fenntartásai nélkül. Példaként idézzük tanulmányának egyik jellegzetes részletét: „A konkrét költészetet jellemző felületszerű eloszlás a topológiai ismertetőjegyek közé tartozik. E költészet szövegtopológiai problémája a közlés két- és többdimenzionalitása. A szó szomszédságrelációi túlmennek azon a lineáris reláción, mely szintaktikailag vagy grammatikailag elő van írva..." Mindez egyszerűen annyit jelent, hogy a konkrét „költemények" a közönséges írás és egy igen elvont, geometrizáló grafika eszközeit egyesítik az íráskép kialakításában. Bense mégannyira tudományosan hangzó megfogalmazásai sem tudják feledtetni azonban Schneidernek ezzel az eljárással szemben felhozott néhány műélvezés-pszichológiai ellenvetését.

Benno Schubert *Megjegyzések egy nem teljesen kész költeményhez* című írásában brémai középiskolások kérdésére válaszol. A diákoknak egy antológiában tűnt fel Wolfram Menzel *Rotte Tanzende* c. „furcsa" költeménye. Schubert az ismert vizuális és akusztikus szempontok szerint elemzi a szöveget.

Franz Mon, a konkrét költészet egyik legismertebb művelője *Az írás mint nyelv* című esszéjében az íráskép történeti fejlődését vizsgálja meg költői-esztétikai szempontból. Megállapításai tudományos szempontból jelentéktelenek, mert általában ismert írástörténeti tényeket sorol fel, azért érdekes mégis, mert az íráskép szintjén részletesen illusztrálja a konkrét költészet néhány alapelvét, melyeket már az előbbi tanulmányokból megismertünk.

Irodalomelméleti szempontból magasan kiemelkedik a kötet írásai közül M. Bierwisch *Poétika és nyelvtudomány* című tanulmánya. Bierwisch nem foglalkozik a konkrét költészettel, írásában sokkal általánosabb elméleti problémákat tárgyal, nevezetesen: egy úgynevezett generatív poétika lehetőségeit és módszertani problémáit.

Bierwisch poétikán az irodalmi szövegek struktúrájának elméletét érti. Célkitűzése az, hogy a poétika fogalmának formálisan korrekt, ugyanakkor az általános szóhasználattal tartalmilag lehetőleg adekvát meghatározását adja. Kiindulásként jellemzi az irodalmi szövegekkel való tudományos foglalkozás két ellentétes típusát: az interpretációs iskolát és a szövegstatisztikát. Előbbi megkísérli az irodalmi művet általános előfeltevések nélkül, egyedülálló jelenségként vizsgálni. Csak az irodalmi mű specifikus struktúráit ismeri el, és tagadja, hogy a poétikai struktúrák általános elmélete egyáltalán lehetséges lenne. A szövegstatisztika viszont minden szöveget azonos módon, előre szabályokba foglalt műveleteknek vet alá. Általános elmélete van, mely mechanizálja az elemzésfolyamatot. Az ilyen vizsgálat teljesen egzakt, de alig képes valamit megragadni a költői szöveg specifikus struktúrájából. Bierwisch ezek után helyesen megállapítja, hogy a poétika tárgyai nem az irodalmi szövegek, (ezek csak az *adatok)*, hanem „azok a különleges szabályszerűségek, melyek az irodalmi szövegekben lecsapódnak és specifikus hatásukat meghatározzák, s ezzel végső fokon meghatározzák az ilyen struktúrák létrehozására és hatásuk megértésére alkalmas emberi képességet, tehát valami olyasmit, amit *poétikai kompetenciának* lehetne nevezni." A poétika fogalmának egzaktabbá tételéhez, úgynevezett explikációjához módszertani segítséget nyújt a generatív grammatika. Ennek alapkérdése — mint minden tudományos igényű grammatikának — a következő: hogyan lehetséges, hogy az emberek véges nyelvi tapasztalatok alapján olyan képesség — a nyelvi kompetencia — birtokába jutnak, melynek segítségével végtelen

számú mondatot tudnak helyesen képezni és megérteni. Ennek a képességnek az alapját egy mechanizmus, egy szabályrendszer képezi, melynek segítségével egy grammatikai rendszer formájában explicite is generálhatók az illető nyelv mondatai. A szabályrendszer tartalmazza a nyelv szintaktikai, fonológiai és szemantikai törvényszerűségeit. Ezt a *G* mechanizmust a grammatika fogalmának explikációjaként foghatjuk fel. *G* megadja a szabályos mondatok szintaktikai struktúráját *(SS)*, jelentésstruktúráját *(BS)* és fonetikai struktúráját *(PS)*. A három sík együttesen adja a mondatok teljes struktúráját *(SB)*. *G* csak a szabályos mondatokat, helyesebben: ezek *SB*-jét generálja. A *G*-vel generált *SB*-ket tartalmazó mondatokat *grammatikális* mondatoknak nevezzük. *G* segítségével az illető nyelv bármely kifejezéséről eldönthető, hogy grammatikális mondat-e, illetve ha nem, akkor pontosan meg lehet állapítani a szabályostól való eltérés *faját* és *fokát*.

Bierwisch feltételezi, hogy a poétikának is van egy hasonló mechanizmusa, melyet *P'*-vel jelöl. *P'* alapja a *G* grammatikai mechanizmus. A *G* segítségével generálható *SB*-ket *P'* két csoportra osztja: SB_1-re és SB_2-re. SB_1 az a *G*-vel generált *SB*-osztály, melynek elemei megfelelnek *P'* szabályainak.

Bierwisch tisztában van a probléma bonyolultságával. Hangsúlyozza, hogy a poétikában összehasonlíthatatlanul komplikáltabb a helyzet, mint a grammatikában. Felfogása alapján mindenesetre tisztázható a grammatika és a poétika viszonya. A poétikai szabályok nem tartoznak a grammatikai szabályok közé, de nem is függetlenek tőlük. A grammatikai szabályok képezik az *elsődleges* rendszert, mely elemeket generál, s ezek közül az elemek közül a poétika másodlagos rendszere szintén generatív úton szelektál. Bierwisch tudja, hogy az ilyen *P'* rendszer csak a szabályos metrikai és verselési rendszereket képes átfogni. Vannak olyan szabályrendszerek, melyek csak egy adott művel jelennek meg, előtte nem léteztek. Ilyen esetekben természetesen külön kell megállapítani a sajátságos szabályrendszert. Ilyen szabályrendszereket azonban csak egy előzetes általános rendszer segítségével lehet megfogalmazni. Ezzel megszűnik az interpretációs iskola és a szövegstatisztika közti fentebb vázolt ellentét.

P' poétikai rendszer tehát a *G* grammatikai rendszerrel generált *SB*-ket vonatkoztatási alapként használja, úgyszólván ezekhez méri a költői mű mondatait. Az eltérésszabályok a poétikai szabályok. Világos azonban, hogy nem minden eltérés eredményez költői hatást. Ehhez szükséges, hogy a szabálytalanságok rendszert képezzenek, következetesen legyenek alkalmazva. A *G* rendszerben generálható szövegeken végrehajtott bármilyen modifikáció lehet kiindulópont, maga a kiindulás azonban determinálja a későbbi eltérések faját és fokát. Ez a magyarázata annak a ténynek, hogy az írók alkotás közben egyre kevesebb szabadsággal választhatják meg eszközeiket: a már elkészült műrészlet egy szabályrendszert implikál, amely determinálja az írók további lépéseit.

BONYHAI GÁBOR

Jerzy Robert Nowak: Új tendenciák a magyar irodalomban 1957—1966

Jerzy Robert Nowak talán az egyetlen olyan lengyel kritikus, aki a mai magyar irodalommal foglalkozik. A magyar kultúrát önzetlenül szerető és propagáló fiatal kutató nagy vállalkozásba fogott, amikor száz oldalon — a varsói egyetem magyar tanszékének kiadványaként — a legutóbbi évek magyar irodalmának átfogó képét próbálta megrajzolni.

Nowak olyan csoportosításban látja irodalmunkat, ahogy hazai kritikánkban legalábbis szokatlan. Osztályozásának sok figyelemre méltó eleme is van, másrészt éppen a távolból való szemlélés okozza egy-két kisebb tárgyi tévedését s azokat a — például mai líránk értékét illető — értékeléseket, melyekkel nem lehet egyetérteni. Az utóbbiak esetében nem az a baj, hogy a szerző kénytelen kultúránkat messziről figyelni, hanem az, hogy valóságunkat is csak így ismeri.

Nowak kilenc fejezetre osztotta tanulmányát. Az első kettőben (A magyar irodalom általános jellemzése; A felszabadulás utáni húsz év kulturális változásai és ellentmondásai) beszél irodalmunk lefordíthatatlanságáról, a költészet vezető szerepéről, a novella kimunkáltságáról a regénnyel szemben, a sajátosan magyar szociográfiáról s drámairodalmunk fejletlenségéről, aminek okát az avantgard törekvések előli elzárkózásban látja. Röviden nyomon követi az 1945 utáni fejlődés

fázisait: 1945—1948, 1948—1953, 1953—1956, 1956-tól napjainkig.

A harmadik fejezet a mai lírát tárgyalja. Megemlíti Adyt és József Attilát, az utóbbiról részletesen szólva, s kiigazítva azt a képet, mely szerint József Attila „csupán az elnyomott proletariátus forradalmi lázadásának kifejezője" volt, ahogy Lengyelországban tudják. Nowak a magyar líra legjellemzőbb jegyének a tragikus, katasztrofista hangvételt tartja, mely különösen az 1956-ot közvetlenül követő években erősödött fel, s csupán a legutóbbi időben mutatkoznak a belső válság leküzdésének a jelei.

Három, egymástól homlokegyenest eltérő profilú költőt mutat be Nowak mai líránk csúcsaként: Kassákot, Weörest, Illyést. A szerző ezután négy költőt emel ki, s tárgyalja munkásságukat részletesebben. Ezek a következők: Pilinszky, Benjámin, Juhász Ferenc és Nagy László. Ezután még két csoportot említ meg: a nyugati líra egyes eredményeire figyelő költőket (Pilinszky, Rákos Sándor, Nemes Nagy Ágnes, Vas István, Tóth Judit, Csoóri Sándor), s a tragikus hangvételtől magukat elhatároló, azzal feleselő s azt leküzdő költőket (Benjámin, Juhász, Nagy László), az elkötelezett költőket (Fodor József, Simon István, Hidas, Földeák), s főként a „Tűztáncosokat" (Garai, Váci, Ladányi, Győre, Mezei). Nowak ismerteti a Tűztánc antológia történetét, a körötte lezajlott vitákat, s jelentőségét a szovjet „Jevtusenko-generáció" jelentőségéhez hasonlítja.

A következő, a prózával foglalkozó két fejezet (Az elkötelezett magyar próza; A pszichológiai regény, az érzelmek anatómiája, egzisztencialista tendenciák) a legterjedelmesebb. Nowak először az ún. „leszámolás-irodalom" két legnagyobb alakját mutatja be: Déryt és a „magyar Szolzsenyicint", Lengyel Józsefet. A személyi kultusszal való leszámolás tematikailag gyakran kapcsolódott az 56-os ellenforradalom ábrázolásához. Nowak az ebbe a csoportba sorolható műveket „A kor igazságának keresése" cím alatt foglalja össze, s két regényt elemez részletesebben: Moldova Sötét angyalát és Sánta Húsz óráját. „A háború és az ország fasizálódásának a problematikája" című részben a lengyel és a magyar ellenállási mozgalom közötti különbség rövid megvilágítása után a szerző több művet sorol fel, miközben egy-két mondatban elmondja tartalmukat (Sánta: Az ötödik pecsét, Cseres: Hideg napok, Rónay: Esti gyors, Ottlik: Iskola a határon). Sajnos a mélyebb elemzés itt hiányzik. Annál meggyőzőbb viszont az egyik Różewicz-darab címét viselő fejezet: „A mi kis stabilizációnk" magyar kritikája, mely a Rozsdatemető kapcsán a kispolgári életszemlélet ábrázolásával foglalkozik. A „Duna menti dühös fiatalok" (Szakonyi, Gerelyes Endre, Galambos, Csurka, Csák Gyula, Moldova, Salamon) rokonszenvvel történő bemutatása összekapcsolódik a következő, „A nemzedék drámái" címet viselő fejezettel. Nowak főként két regénnyel foglalkozik: Somogyi Tóth: Próféta voltál szívem és Sarkadi: A gyáva című művével.

A következő fejezetek az ember belső életét ábrázoló művekkel foglalkoznak. Itt kerül tárgyalásra Németh László prózája (különösen az Iszony), Moldova téri estéi, Mándy Iván művészete, Szabó Magda (akiről talán a legnegatívabb véleményt olvashatjuk), Karinthy Ferenc és Mészöly Miklós írásai.

A hatodik fejezet (A magyar dráma) három drámaírónk, Németh László, Háy Gyula, Illyés útját ismerteti majd néhány dráma tartalmát vázolja fel (Thurzó: Záróra, Berkesi: A kör bezárul, Gáspár Margit: Hamletnek nincs igaza, Mészöly: Az ablaktisztító).

A következő fejezet címe: Lukács György, a harcos filozófus. Nowak részletesen ismerteti s méltatja Lukács pályafutását. A tanulmány két utolsó fejezete a magyar irodalmi sajtóról (Nagyvilág, Új Írás, Élet és Irodalom, Valóság, Kritika, Alföld, Jelenkor), illetve a határainkon túl élő magyar irodalomról tájékoztat röviden. A tanulmányt igen gazdag bibliográfia zárja.

J. R. Nowak tanulmányának megítélésénél több szempontot kell figyelembe venni. A legfontosabb az, hogy Lengyelországban a magyar irodalmat — hagyományos barátságunk ellenére — rendkívül csekély mértékben ismerik. Ezért Nowaknak a legtöbb helyen a művek tartalmának az elmondására kellett szorítkoznia, s az elemzés sokszor csak jelzésszerű lehetett, az értékelés pedig abban nyilvánult meg, hogy milyen címszó alá helyezte el az illető írót. Nagyon helyesen mindenhol megemlítette, hogy mi jelent meg már lengyelül, és azt is, hogy nyugaton milyen fogadtatásban részesült egy-egy magyar könyv. Mindezen kiadói és propaganda-szempontok figyelembevétele után kérhetünk számon egyet s mást a tanulmánytól (főként, hogy érzésünk szerint sötétebb tónusúnak látja a magyar irodalmat, mint amilyen a valóságban). Összességében azonban rendkívül hasznosnak kell ítélnünk Nowak úttörő munkáját.

(Varsó, 1967) BOJTÁR ENDRE

Waldapfel József

(1904–1968)

A magyar irodalomtörténetírásban hosszú idő óta alig van olyan téma, ahol ne találkoznánk Waldapfel József nevével. Akár felderítetlen problémák felé közeledik a kutató, akár pedig nagyobb összefüggéseket igyekszik feltárni: Waldapfel József adatközlő tanulmányai, összefoglaló monográfiái mindenütt nélkülözhetetlen tanulsággal szolgálnak.

Már mint fiatal tudós feltűnt sokoldalú érdeklődésével. Pályája első évtizedében a régi magyar irodalomra s kivált Balassira vonatkozó kutatásaival, majd pedig az *Ötven év Buda és Pest irodalmi életéből* c., az 1780 és 1830 közötti fél évszázad irodalmi életét bemutató monográfiájával korszakos jelentőségű tudományos eredményeket ért el; e munkái mindmáig elsőrendű források.

Munkássága felszabadulás előtti időszakának kiemelkedő alkotásai a Katona József életművével foglalkozó tanulmányok. Ezek eredményeit summázta *Katona József* monográfiájában, amely rendkívül takarékos eszközökkel megírt, tömörségében is gondolatgazdag, mintaszerű pályakép. Waldapfel József, a kitűnő filológus sohasem pusztán adatok miatt, egyes homályos részletkérdések tisztázása érdekében búvárkodott: tudósi sokoldalúságában a homályt eloszlató kutató szenvedély és az összefoglaló, tágabb horizontok felé törő szándék egyként jelen volt.

Mivel az irodalom történetében mindig világosan látta a társadalmi és történelmi folyamatokat, a marxista irodalomtudomány műveléséhez már egy kiérlelt s eredményeiben időtálló életmű birtokában foghatott. Ezért építhette szilárd, minden árnyalatában birtokba vett anyagra a *Magyar irodalom a felvilágosodás korában* c. úttörő jelentőségű monográfiáját. Más tanulmányaiban is kulcsfontosságú kérdések megoldását tűzte ki maga elé: Csokonai, Vörösmarty költészetét, *Az ember tragédiáját*, Gorkij és Madách viszonyát elemezte, megalapozva a marxista magyar irodalomtörténetírás számos további kutatását.

Most, hogy eltávozott körünkből, mind tisztábban érezzük, hogy gazdag életpálya zárult le. Emlékezetünkben megőrizzük a nevelőt, a közéleti férfit, s tanulunk továbbra is a tudóstól, akinek életműve visszavonhatatlanul helyet kapott a maradandó szellemi értékek sorában.

WÉBER ANTAL

Ára: 8,— Ft

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

V., Alkotmány utca 21.
Telefon: 111—010

KRITIKA

AZ AKADÉMIAI KIADÓ ÚJDONSÁGAIBÓL

SZABOLCSI MIKLÓS:

A VERSELEMZÉS KÉRDÉSEIHEZ

Irodalomtörténeti füzetek 57.

A mű kísérlet többfajta verselemzési módszer együttes alkalmazására József Attila „Eszmélet" című verse alapján, rámutatva a költő dialektikus ábrázolásmódjának és alkotási módszerének folyamatára is.

KÖLCSEY FERENC KIADATLAN ÍRÁSAI (1809–1911)

A magyar irodalomtörténet forrásai 8.

Sajtó alá rendezte: Bánhegyi György, Szauder József és Szauder Józsefné

A kiadvány Kölcsey 1959-ben felfedezett ismeretlen és kiadatlan kéziratainak egy összefüggő részét tartalmazza.

WALDAPFEL JÓZSEF:

A TRAVERS SIÈCLES ET FRONTIÈRES

(SZÁZADOKON ÉS HATÁROKON ÁT)

Tizenhét tanulmány a szerző gazdag életművéből, valamennyi a magyar irodalom és az európai gondolkodás fejlődésének kapcsolatát vizsgálja.

GYŐRY JUDIT:

THOMAS MANN MAGYARORSZÁGON

Modern filológiai füzetek 4.

Thomas Mann hat magyarországi látogatásának története, a bécsi magyar emigráció munkásságának bemutatása és ismertetése a Thomas Mann felolvasó estjei nyomán támadt magyar antifasiszta tüntetéseknek.

HADTUDOMÁNYI
HADTÖRTÉNETI KÖNYVTÁR

KRITIKA

5

VI. ÉVFOLYAM 1968. MÁJUS



A TARTALOMBÓL

SŐTÉR ISTVÁN: Gorkij

HELLER ÁGNES: Egyén és közösség

MIKLÓS PÁL: Az irodalmi műalkotás kutatásáról

JEAN-PAUL SARTRE Vietnamról

FEKETE SÁNDOR: Folyosói szümpozion

NEMESKÜRTY ISTVÁN: Az illúziók nélküli hazafiságról

CSANÁDI IMRE: Ahmatováról

HORVÁTH GYÖRGY: Mai magyar grafika (cikk és műmelléklet)

A
Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtörténeti Intézete,
a Magyar
Irodalomtörténeti Társaság
és a Magyar Írók Szövetsége
elméleti és kritikai folyóirata

Szerkesztőbizottság:

DARVAS JÓZSEF
NAGY PÉTER
NYÍRŐ LAJOS
SŐTÉR ISTVÁN
SZABOLCSI MIKLÓS
ZOLTAI DÉNES

Szerkesztik:

ALMÁSI MIKLÓS

DIÓSZEGI ANDRÁS
(felelős szerkesztő)

WÉBER ANTAL

Szerkesztőség:

Budapest, XI., Ménesi út 11/13.
Telefon: 467—962

TARTALOM

Sőtér István: Gorkij 3
Heller Ágnes: Egyén és közösség, ellentét vagy látszatellentét 10
Miklós Pál: Az irodalmi műalkotás kutatásáról 21
„Mai magyar grafika" (műmelléklet)

ÁLLÁSFOGLALÁS

Vietnam ügye a Russel-bíróság előtt – Jean-Paul Sartre nyilatkozata *(Varga László)* 31

MŰHELY

Fekete Sándor: Folyosói szümpozion 36

VITA-FÓRUM

Nemeskürty István: Horváth Markó dicsérete, avagy az illúziók nélküli hazafiságról 45
Szerdahelyi István: A szenvedély és igazsága 49
Féjja Sándor: Lesage ördöge az identifikáció mankójával sántít 51

KRITIKA
VI. ÉVFOLYAM, 5. SZÁM
1968. MÁJUS

KRITIKA

Művészet és irodalom

Ahmatováról, könyvkritika helyett *(Csanádi Imre)* 53
Mai magyar grafika *(Horváth György)* 56

Szemle

Hermann István: Vászon és függöny *(Wéber Antal)* 59
Fodor András: Arcom útjai *(Juhász Béla)* 60
N. Mailer: Meztelenek és holtak *(F. Molnár Magda)* 62

A címlapon: *Csohány Kálmán: Nagy madár* – A „Mai magyar grafika" kiállítás anyagából

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható: az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest, V., Alkotmány utca 21, telefon: 111–010. MNB egyszámlaszám: 46, csekkbefizetési számla: 05.915.111–46, az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci utca 22, telefon: 185–612, a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODA 1. számú HÍRLAPBOLTJÁ-ban, Budapest, V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. és bármely posta-hivatalban. Csekkszámlaszám: egyéni 61.257, közületi: 61.066.
MNB egyszámlaszám: 8.
Előfizetési díj fél évre 48 Ft, egy évre 96 Ft.
Index: 25.461

*

A kiadásért felel: Bernát György
Műszaki szerkesztő: Marosi Gyula
68.64975 – Akadémiai Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Bernát György

SŐTÉR ISTVÁN

Gorkij

Amikor Lenin 1899-ben a kapitalizmus oroszországi fejlődését elemezte, kiemelte ennek a fejlődésnek rohamos, váltólázszerű jellegét. Az új viszonyok viharos betörése a patriarkális, elmaradott orosz állapotok közé a társadalmi tudat súlyos válságát hozta létre: az orosz életkörülmények gyökeresen átalakultak, s közben zavaros, anarchiás formát öltöttek. Feszített és dúlt viszonyok léptek a régiek helyébe, melyeknek nyomorúsága néha még egyféle békés családiassággal is párosodott. A viszonyok anarchiája a lelkekben is tükröződött. Az orosz regény a század utolsó harmadában — Dosztojevszkijnél és Tolsztojnál, de még később, Csehovnál, Kuprinnál és másoknál is – : hitelesen példázza a Lenin rajzolta képet a nagyipar belső piacának kialakulásáról. Az orosz regény éppúgy megmutatja ezt az anarchikus és abszurd világot, mint ahogyan kifejezi a túljutás, a kivezető út, a visszaszerzendő emberiesség vágyát, igényét is. Az orosz regény ettől kezdve nemcsak ábrázol, hanem programot is ad, — olyan programot, aminőnek kialakítására az írók gondolkodói mivoltukban képesek. Akármilyen ellentét van is Tolsztoj és Dosztojevszkij életszemlélete és programja között: mindketten a félelmetes, idegenszerű és nagyrészt érthetetlen új viszonyokra reagálnak, s az árvíz közepett olyan menekvéshez folyamodnak, mely épp elérhető. Dosztojevszkijt mindmáig félreérti a nyugati országok irodalma, midőn hőseinek cselekedeteiben és körülményeiben alkotójuk szeszélyét, oksági elvtől elrugaszkodó önkényét, misztikus talányosságát akarja megcsodálni. Dosztojevszkij azonban nem teremtett önkényes és anarchikus világot, hanem a körülötte ténylegesen létezőt mutatta meg. Ez a világ gyökeresen különbözött attól, amelyet a nyugati, realista regények ábrázoltak. Nem a Balzac világa volt, s mégcsak nem is a Zoláé. Az orosz regény megrendülten és felajzottan fedezte fel a rohamosan, újonnan kialakuló valóságot, és talán a *Háború és béke* volt az utolsó mű, mely a meghittet, az otthonosat mutatta be. A Rosztov család képe: búcsúzás is a régi Oroszországtól, mely most melegnek és barátságosnak látszik, még akkor is, ha a *Holt lelkek* különcei népesítenék be. Levin már másképpen él, mint Rosztovék, — de Levin életmódjával maga a modell, az író szakít majd, utolsó éveiben, s abban a tragikus futásban, melynek epizódjai akármelyik Dosztojevszkij-regénybe is beleillenének. Személyes életével tehát maga Tolsztoj is kilép abból a rendezett és klasszikus szférából, melyben két nagyregénye lejátszódik, — a maga szférájából átkerül nagy művészi ellenlábasának világába, sorsával és cselekedeteivel akaratlanul annak ábrázolásmódját, módszerét, emberlátását igazolja.

A fiatal Gorkij meg éppen olyan világ képét hozza magával, mely még Tolsztoj és Dosztojevszkij után is újnak, ismeretlennek hat. A társadalomkívüliségnek azt a közegét, melyben az ő sokat emlegetett „mezítlábasai" élnek: ugyancsak a Lenin elemezte, új viszonyok teremtették meg. Az a kor fogékonnyá vált már a legváratlanabb szociális felfedezésekre, az irodalom most kezdi kialakítani azt a dokumentum-

műfajt, mely azóta oly divatossá fejlődött, — az irodalom nemcsak ábrázol már, hanem felfedez és leír olyan emberi viszonyokat, körülményeket, melyek addig kívül maradtak az ábrázoló művészet érdeklődési körén. Gorkij önéletrajza abban tér el a műfaj klasszikus példáitól, hogy a figyelmet nem az elbeszélő személyes sorsára, hanem szociális környezetére irányítja. Az orosz kisváros mesteremberei, műhelyei, a pék, az ikonfestő, a volgai hajós, a koldusok, a csavargók: valamikor a pikareszk regények is ilyenfajta társadalmi környezetben vezették végig hőseiket, de ez a környezet csak a kalandok, a cselekményfordulatok miatt válhatott bennük érdekessé. Most önmagában, puszta létezése által, pőre tényeivel és jellegzetességeivel válik érdekessé és fontossá. Az a fajta irodalom, melyet a fiatal Gorkij művel, eleve különbözik attól az irodalmiságtól, melyet Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov képviselnek. Ez a különbözés, persze, önmagában még nem jelentene magasabbrendűséget. Az irodalomnak időnként szakítani kell a kialakult gyakorlattal és hagyománnyal, — mert ez a gyakorlat és hagyomány a gépies ismételtetés, újrateremtetés következtében megkopik. A fiatal Gorkijnál eltűnik az ábrázolásnak tolsztoji tárgyilagossága vagy csehovi humora, — a fiatal Gorkij művészete látszólag visszalépés egy olyan szemlélethez, mely nem törekszik a maga tárgyának teljes áttekintésére. Mi több, a fiatal Gorkij nem a tanítás példázatait keresi a világ dolgaiban, hanem a prófétikus sejtelem és vágy indítékait: nem tanokat nyújt, hanem inkább arra akarná rábírni olvasóit, hogy osztozzanak vele valami jobbnak és szebbnek vágyában, reményében.

A tanítás vagy a remény: íme, a leglényegesebb kérdés a nagy Forradalom előtti orosz irodalomban. A viszonyok zűrzavara a tanok káoszával is együttjár, s a nagy orosz írók egyike sem bizonyul igazán nagy gondolkodónak. Tolsztoj és Dosztojevszkij eszméi egyaránt tévesek, zavarosak, sőt károsak; Lenin Tolsztoj-bírálatának tételeit nagyon is szó szerint kell vennünk, s néha meglep, hogy az utókor mily könnyen ad hallgatólagos felmentést a lenini ítélet egyes megállapításai alól. Tolsztoj és Dosztojevszkij eszméi láttán érezzük csak át igazán Lenin szerepének jelentőségét, — kétségtelen, hogy annak a kornak ő az egyetlen nagy gondolkodója, s ez a gondolkodói nagyság *még* akkor is döntő lehetne, ha a forradalmi, a politikai gyakorlat nem társulna hozzá. Mert Lenin az orosz kérdéseket már jóval a forradalom előtt teljes világossággal fogja föl, és Tolsztoj életének tragikus csődje is abból ered, hogy nem juthatott el a lenini gondolatnak legalább részleges megértéséig. Gorkij helyzete ebben a tekintetben sokkalta kedvezőbb a Tolsztojénál. Gorkij nem fejlesztett ki tanítást, hanem csak a patétikus vágyat tartotta ébren valamely később megvilágosodó igazság után. Ez a vágy, ez a várakozás mélyen összefügg azzal, amit Gorkij romantikájának, forradalmi romantikájának szoktak nevezni. A fiatal Gorkij prózai költeményeiben, a Dankóhoz hasonló hősök hitvallásaiban, az orosz szimbolizmus módszerével rokon írásokban és az *Éjjeli menedékhely* eszmei kifejletében egyaránt megtaláljuk a prófétikus elemet, az igazság szomjának és várásának alaphelyzetét, mely Gorkij eszmeiségének, világnézetének lényegét is kifejezi. A szomjnak és a várakozásnak ebben az állapotában lehetett csak találkoznia a lenini forradalom eszmeiségével, a lenini tanítással, mely őt az orosz irodalom egész eddigi korszakától elválasztja és megkülönbözteti.

A várakozás és a találkozás két mozzanata tagolja Gorkij pályáját, — de ez a várakozás és ez a találkozás két irodalmi korszakot is élesen elválaszt egymástól.

Már a várakozó Gorkij sem tartozik igazán Tolsztojhoz vagy Csehovhoz, — a lenini eszmével találkozó Gorkij pedig éppenséggel egy új korszak embere. Ám az is igaz, hogy a valóságban az ilyen folyamatok ritkán zajlanak le tiszta egyértelműséggel: Gorkij pályájának is megvannak a maga ellentmondásai, s arról is kell még szólnunk, ami Gorkijt egy Lenin előtti valósághoz, egy Lenin előtti művészethez és életérzéshez visszakapcsolja, még élete utolsó korszakában is.

Ennek ellenére, világos lehet számunkra a Lenin előtti — és a Lenin utáni Gorkij kétfélesége, különbözősége. De az is bizonyos, hogy a Lenin eszméivel való találkozás előtt Gorkijban már ott él az igazi forradalom elfogadásának lehetősége, — ez elfogadás után pedig épen maradnak benne olyan szálak, melyek a forradalom előtti Oroszországhoz fűzik. Lukács Györgynek igaza van, amikor Gorkij életművében a forradalom előtti Oroszország „Emberi Komédiáját" ismeri föl. Amikor Tolsztoj a fiatal Gorkij „nem-orosz" gondolataira céloz, ez a célzás már az új korszak sejtelmét is magában foglalja. Tolsztoj tudja, hogy Gorkijjal olyasmi kezdődik, ami az ő világától idegen, — de kettejük barátsága együttjár a folytatódás szükségének tudatával is. Tolsztoj számára világos, hogy Gorkijnak előbb-utóbb az ő művészetének, alkotói módszerének folytatására kell vállalkoznia. Gorkij indulása nagyon is távol esik a tolsztoji módszertől, — de az *Artamonovok*ban és a *Klim Szamgin*ban Gorkij mintegy meghódítja magának, s a maga képére is alakítja ezt a módszert. Újat kezdés és folytatás ilyen dialektikájának megértéséhez nyújtanak szempontot Gorkijnak Tolsztojról szóló feljegyzései. Talán egyetlen regényalakját sem tudta olyan erővel életre ébreszteni, mint Tolsztojt; nem tanulmányt írt róla, hanem személyes feljegyzéseket, melyek megfigyeléseket, beszélgetéseket, gondolatokat tartalmaznak, és éppoly jellemzőek őrá, mint Tolsztojra. A tolsztojról szóló írás tanúsága szerint Gorkij egyszerre érez rajongó ragaszkodást és kritikus ellenkezést a nagy íróval szemben. Tolsztojjal élve „úgy érezném magam, mint a pusztában, ahol mindent kiperzselt a nap, sőt maga a nap is csaknem kiégett már — és végtelen, sötét éj fenyeget". Amikor Tolsztojt a „fogalom legigazibb és mindent átfogó értelmében" nemzeti írónak látja, ezzel elsősorban azt kívánja érzékeltetni, hogy Tolsztoj az ő „óriási egyéniségében megtestesítette a nemzet minden hibáját, csonkaságát, melyet történelmünk kínzásai okoztak". Mert Tolsztoj tanítása: „még a mongol fatalizmussal megmérgezett régi orosz vér egészségtelen erjedése". Vagyis: Tolsztojban még mindig újra megtestesül Oblomov, márpedig 1905, illetve 1917 emberei épp az oblomovi jellemvonásokat akarják végképp eltörölni. Gorkij Tolsztoj-bírálata lényegében megegyezik a Leninével, s ebben a bírálatban két korszak válik szét élesen egymástól, — a Forradalom ideológiája csak e bírálat elvégzése után vállalkozhatik az új gondolkodásmód s az új erkölcs megteremtésére.

Gorkijt a szocialista realizmus első képviselőjének, megalapítójának tekintik, mégpedig teljes joggal. De ez a szerep olyan bonyolultságokat is feltételez, melyekről a vulgarizáló, leegyszerűsítő szemlélet szeret megfeledkezni. *Az anya* utáni Gorkijt ugyanis nem lehet, egyértelműen szembeállítani *Az anya* előttivel. Az *Artamonovok* és a *Klim Szamgin* valóban a forradalom előtti világ sommázata, világé, mely forradalomért kiált. A kései Gorkij is ennek a világnak alakjai, viszonyai közt érzi igazán otthon magát, ezekre emlékezik legszívesebben az utolsó itáliai tartózkodás idején. Publicisztikája az új, a szocializmusban keletkezett viszonyokról és jelenségekről szól, — művészi, ábrázolói tevékenysége pedig legsikeresebben a forradalom előtti

élményekhez kapcsolódik. A szovjet élet viszonyaiba, a szocializmus építésének munkáiba és drámáiba Gladkov vagy az első szovjet írónemzedék mélyebben behatol, mint Gorkij. Persze, nagyrészt Gorkij segítségével, irányításával hatol bele ebbe a lenyűgözően új anyagba. Annyi bizonyos, hogy Gorkijnak épp újat kezdő, a régivel szakító gondolkodásmódja miatt sajátos helye van a szocialista realizmus gyakorlatában és elméletében.

Ha azt mondottuk, hogy a Gorkij bemutatta régi orosz világ forradalomért kiált: ugyanezt elmondhatjuk a Csehov, a Tolsztoj ábrázolta orosz viszonyokról is. Láthattuk, hogy a forradalomért kiáltó viszonyok megoldására Tolsztoj nem a forradalmat, hanem a misztikus szentséget és erkölcsiséget javasolja. Gorkij épp e javaslat miatt szakad el a tolsztoji tanítástól, — még ha a tolsztoji művészet példájához élete során egyre inkább ragaszkodik is. Gorkij pályaképének ma már általánosan elfogadott rajzolatában mindenképp helyes és találó az a megfigyelés, hogy Gorkij a jövő felé forduló, a jövőbeli megvilágosodást áhító, bizonyos mértékig romantikus héroszokat mutat be, s ezek a héroszok mind a forradalmárnak, mind az új társadalom legkiemelkedőbb embertípusának áhításos előképei, előrevetítődései. A szocialista realizmus későbbi szakasza azonban nem csupán az áhítottat, hanem a mindinkább megvalósulót mutatja be. Nyilvánvaló, hogy a korai Gorkij nem ábrázolhatja azt, ami csak a nagy Október eredményeként, a szocialista viszonyok hatásaként, bizonyos történelmi folyamat során jön majd létre. Gorkij írói megsejtései igazolódtak, — de azoknak, akik a megvalósulás korszakában alkotnak, már nem lehet szükségük olyasminek a megsejtésére, ami intézményesen megvalósult körülöttük. Sőt, ha a megfigyelés, az élettapasztalat helyébe *ilyenkor* állítják a sejtelmet, az áhítást, s a meglévőnek elemzése, ábrázolása helyett a legfeljebb csírában rejtezőre fordítják álmodozásukat: eszmeileg és művészileg egyaránt tévútra kerülnek.

Gorkij művének egyes értelmezői visszaéltek azzal, hogy ez a mű sajátos helyzetben, sajátos funkcióval jött létre. A személyi kultusz korszakának irodalomelmélete a szocializmus korszakában is azt a gorkiji romantikát pártolta, mely csak 1905 táján volt időszerű. A forradalmi romantikának időszakonként újraszülethetik az időszerűsége, s a szocializmus épülésének bizonyos szakaszaiban ez az időszerűség újra és újra meg is nyilatkozott. Veszélyessé ez a romantika olyankor válhatik, amikor apologetikus, kendőző szerepet szánnak neki. Ennél a kérdésnél azért kell megállanunk, mivel Gorkij örökségének értelmezésébe egy bizonyos korszakban eléggé nyugtalanító, hibás tételek is bekerültek. A forradalomért kiáltó viszonyok ábrázolása során Gorkij a jövő csíráit is felfedezte, — ezek a csírák hajtanak ki az első gorkiji korszak héroszaiban. Minden nagy művészetben jelen volt és jelen is lesz mindig a túlhaladás ilyen igénye, — a jövő ott csírázik a nagy alkotóknak a maguk jelenéről nyújtott, akár komor, akár derűsebb ábrázolásaiban. Csak az a veszélyes, ha a csírában levőt máris gyümölcsöket hozónak mutatjuk be, — ha a megoldatlanságok felett elsiklunk, s ezt az átsiklást a jövő igényével, bizonyosságával véljük igazolhatni. A megvalósulás küzdelmei, ellentmondásai, átmeneti kudarcai, elégtelenségei, sőt tétovázásai és vargabetűi is megragadóbb, meggyőzőbb képet nyújthatnak, mint a felettük átsikló, eszményítésre hajló, romantikus színezetű ábrázolás.

Súlyos tévedés azt hinni, hogy az apologetikus romantikával szemben az egyoldalú kritikaiság az egyedül helyes út. Visszaélni a „csíra" elvével éppoly veszélyes, mint

azt teljességgel tagadni. Az elvont gondolkodás hajlamos arra, hogy az irodalom nagy példáit változatlanul akarja életben tartani, a megváltozott, új viszonyok között is. A nagy írók legfontosabb jellemvonása, hogy szintézist hoznak létre az ábrázolás különféle lehetőségei között, s e szintézis létrehozásában mindig a maguk korának érzékenyen felfogott szükségleteiből vagy lehetőségeiből indulnak ki. A nagy alkotók sohasem válnak egyoldalúakká, — csak értelmezőik olvassák majd bele műveikbe az egyoldalúságot. A kritikaiságot a jövő csíráinak megmutatása egyenlíti ki műveikben, — vagy esetleg a romantikájukat színezi, ellensúlyozza a kritikaiság.

Két végletet kell látnunk egyrészt a kritikaiságban, másrészt az adott viszonyoknál szebbeket, jobbakat megálmodó romantikában. Valójában mindkettőben az adott viszonyokkal való elégedetlenség fejeződik ki, habár egymással ellentétes módon. A valóság visszatükrözésének két lehetséges módszere ez a két véglet, — és épp végletvoltában, más-másféleképp problematikus vagy hiányos is. Láttukra sokan megfeledkeznek arról, hogy a két véglet közt a hiteles visszatükrözésnek olyan gazdag lehetőségei foglalnak helyet, melyekhez épp a legnagyobbak folyamodnak legszívesebben. A tárgyilagos és harmonikus, a megértő, bár nem szükségképp elfogadó, a megismerésre és bölcs ítéletre törekvő visszatükrözésnek olyan példáira gondolok most, melyek Goethe regényeiben, Stendhalnál (leginkább a *Certosá*ban) és főként Tolsztojnál fordulnak elő a leggyakrabban. A tükrözés e klasszikus és bensőséges módja megengedi a kritikaiságot vagy a romantikus sejtelmet, anélkül, hogy elvesznék akár az egyikben, akár a másikban. A *Háború és béke* híres vadászjelenete vagy a *Karenina Anna* falusi részletei — hogy csak kiragadott példákat említsek — tanúskodnak a visszatükrözés egy bensőséges és tiszta, realista lehetőségéről, melyben a megismerés és a derűs szemlélet valamely kivételes és poétikus összhangba kerül egymással. Gorkij önéletrajzának legjobb fejezetei is ezt a derűt és poézist lehelik, — néha a nyomor, az elesettség képeiben, melyeknek mélyéből feltör a tiszta és ép emberiesség forrása.

Gorkij a maga történelmi, irodalomtörténeti helyzetében szintézist valósított meg, s e szintézis a korviszonyok szerint jött létre, ezeket a viszonyokat is kifejezi, s e viszonyok figyelembevételével válhatik az utókor számára tanulságossá. Gorkij olyan mértékben helyezte a hangsúlyt a jövő csíráira, amily mértékben a nagy Október előtt az ilyen hangsúly hiteles és meggyőző lehetett. Kritikaisága szükségszerűleg a régi világ ellen irányult, — de már a Forradalom felől, ami a *Klim Szamgin*ban mutatkozik meg leginkább. A bensőséges tükrözés legszebb példáival pedig épp legjobban sikerült művében, az önéletrajzában találkozunk. Kritikaiság, romantika és tisztán, bensőségesen tükröző realizmus: íme a gorkiji szintézis három eleme, ahogyan az életmű egészéből elénk tárulnak, — persze, az életmű különböző szakaszain különböző mértékekben és párosodásokban.

Művészileg és elméletileg *Az anya* sűríti magába a gorkiji életmű legfontosabb elemeit, — anélkül, hogy *Az anyát* tekinthetnők a gorkiji eredmények leghiánytalanabb foglalatának. De ha *Az anyát* a maga helyén, a maga valódi jelentőségében és funkciójában látjuk: Gorkij példájából is gyümölcsöző, ösztönző tanulságokat vonhatunk le. *Az anya* genezisének és fogadtatásának legfontosabb tényeit legutóbb Bakcsai Györgynek az orosz századfordulóról szóló könyve foglalta össze, tanulságosan. Plehanov és Vorovszkij többé-kevésbé vitatható bírálatai, Lenin véleménye,

Gorkij átdolgozásai, majd pedig Gladkovnak tett kedvetlen nyilatkozata: mindez arra figyelmeztet, hogy az *Az anya* művészi megoldásait a valóban illetékes kortársak bizonyos tekintetben problematikusoknak látták. Helyes-e *Az anya* sajátos elégtelenségeit azzal magyaráznunk, hogy a regény megírása idején Gorkij még hiányosan sajátította el a marxizmust? Inkább talán arról lehet itt szó, hogy az a prófétikus, jövő felé forduló, nyitott és várakozó magatartás, melyből Gorkij romantikája eredt, s melyet héroszai képviselnek: rávetült Pavel Vlasov alakjára, jellemére is. Holott az ő helyzetében mindez már idejétmúlttá vált: 1905 és 1917 igazi forradalmárait többé már nem valamely misztikus és romantikus forradalmiság hatotta át. A forradalmi cselekvés korszakának lelkiállapota és tudatossága már mélyen különbözött a forradalom előtti korszak elvontabb és épp emiatt romantikusabb lelkületétől. Lenin elmélete és cselekvése a forradalomnak a tudományát, nem pedig a miszticizmusát teremtette meg. Pavel Vlaszov nem *lenini* értelemben forradalmár, hanem inkább a Lenin előtti lelkület képviselője. Azok az értelmezések, melyek Pavel elődjeit a Danko-szerű héroszoknál keresik: helyes nyomon járnak. Ebből az is következik, hogy ugyanaz a szemlélet, mely valamikor megóvta Gorkijt attól, hogy túlságosan korai s éppen ezért talán éretlen vagy téves tanítást nyújtson, — ugyanez a szemlélet 1905 körül már inkább akadályává vált a korszerű hőstípus megteremtésének. A regény igazán élő alakja az anya marad, — pedig Pavelnek ugyanily hitelessé és élővé kellett volna válnia. Az igazi forradalmárokat a húszas évek szovjet írói ábrázolják majd, de ehhez az ábrázoláshoz mégiscsak Gorkij segítségével jutnak el. Mégpedig elsősorban *Az anya* segítségével. Pavel Vlaszov úgy hat, mint felszólítás egy új ábrázolási vállalkozásra. Nem megoldás, hanem kísérlet, — és egyszersmind Gorkij addigi útjának összefoglalása is. Tehát összefoglalása a Lenin előtti áhításoknak és reményeknek, — de már olyan időpontban, amikor az áhításokat is, a reményeket is a cselekvés, a harc valósága váltotta fel. Minél inkább prófétikus Pavel Vlaszov alakja: annál időszerűtlenebb is, mivel 1905 után a próféciák bizonytalan jövő ideje feleslegessé vált már, hisz a jövő beleolvadt a jelenbe.

Nemcsak *Az anya*, de Gorkij egész életműve is: minden sajátos ellentmondásával együtt — már egy új történelmi és művészeti korszak jelentkezése. Mi újat hoz Gorkij? Elsősorban azt, hogy szakít az orosz regény igazságkeresésének egyéni és végső soron anarchikus útjával. Nem alapít vallást, nem hirdeti a megigazulás különc-archaikus iskoláját sem. Ha pedig erre kísérletet tenne — mint „istenépítő" korszakának idején —, úgy önmagával kerül ellentétbe, s lemond az ilyen vállalkozásról. Gorkij az első olyan író, aki művészetének eszméit egy történelmet formáló mozgalomból meríti, — és művészetével ugyanezt a mozgalmat gazdagítja. Felolvad a forradalomban, a szocializmus építésében, — anélkül, hogy lemondana magáról, emberi és művészi egyéniségéről. Nem az újszövetségi tanítást követve akarja önmagát elveszíteni, hogy önmagát ismét megtalálhassa. Sohasem veszíti el önmagát, — s ezért tud eggyé válni azzal, ami 1917-ben megvalósul. Mindezt csak akkor teheti meg, ha maga is részesévé válik az új történelmet formáló munkának. Ebből a munkából úgy veszi ki legjobban a részét, ha azonosul a céljaival és a maga egyéni céljaiként küzd értük. Művészete új értelmet nyer ezáltal, az igazságot nem egyénileg, nem magányosan keresi, hanem segít azt a társadalomban, a történelemben megvalósítani. Ez a megvalósítás nem mehet végbe simán és gépiesen: erről tanúskodnak

Leninnel támadó, majd feloldódó nézeteltérései is. Ezeket a nézeteltéréseket éppoly felesleges szépítgetni, mint követendő példaként ünnepelni. Mindkettejük oldalán megtalálunk egy bizonyos igazságot: ezért volt lehetséges az, hogy vitájuk egy közös igazságban egyenlítődjék ki.

Lenin, Tolsztoj és Gorkij: e három férfi viszonyából, kapcsolatából lehet csak az 1917-et bevezető korszakot megértenünk. Lenin segítségével lép túl Gorkij Tolsztojon, — eszmeileg. De Tolsztoj segítségével juthat csak el művészileg oda, hogy Lenin művének a maga művével valóban hasznára lehessen. Az *Artamonovok* és a *Klim Szamgin* képviselik Gorkij életművében Tolsztoj művészi igényének erőteljes érvényrejuttatását. Amikor az *Artamonovok* témáját elmondja Tolsztojnak („egy ismerős kereskedőcsalád három nemzedékének történetét, egy olyan históriát, amelyben az elkorcsosulás törvénye különösen könyörtelenül érvényesült"), Tolsztoj felindultan rángatni kezdte Gorkij kabátujját, és úgy mondta, mintha ő akarná meggyőzni a fiatal írót: „Rövid, de nagy regényt kell írni róla, érti? Feltétlenül!" Ez a rövid, de nagy regény: az orosz Buddenbrook, az *Artamonovok*, — sűrítettségében, fojtottságában az orosz kapitalizmusról nyújtott lenini elemzés hiánytalan igazolása, és a tolsztoji szerkesztési elv bravúros érvényesítése. Vagyis: Lenin és Tolsztoj együttes jelenléte, Gorkijnál. Mert az *Artamonovok* szerkezete éppúgy, mint az üteme, minduntalan eszünkbe juttatja, hogy a *Háború és béke* is kicsiny, önmagukban teljes, kerekded és zárt novellák építőelemeiből szerkesztődik monumentális épületté. Az *Artamonovok* monumentalitása épp az elbeszélés szigorú fegyelméből, könyörtelen gazdaságosságából adódik, Gorkij drámáinak nem használt a csehovi dráma mozdulatlan hangulatképeinek példája, — de annál többet használt a tolsztoji epika szigorúsága, felesleges szavaktól, mozzanatoktól tartózkodó célratörése. Ami Tolsztojnál felesleges, az csak a tanítása, — és már láthattuk, hogy Gorkij attól miként menekedik meg. Gorkij utolsó regényei megmentik, megújítják, megtisztítják a tolsztoji módszert.

Pedig, ismét csak első korszakára visszatekintve, alig találunk az orosz irodalomban Tolsztojtól különbözőbb tehetséget Gorkijnál. Mi sem idegenebb Tolsztojtól, mint Gorkij prózaverseinek, novelláinak vagy pl. az amerikai publicisztikájának felajzottsága, szenvedélyes expresszivitása. A mai irodalmi ízléstől némileg idegen ez a túlfokozott hangnem, — Tolsztoj stílusa közelébb áll ma hozzánk, és tárgyilagos egyszerűségében modernebbnek is hat. Gorkij alakjai is egészen másként rajzolódnak elénk, mint a Tolsztojéi. Zártságukban, sommásan egyszerű jellegzetességükben van valami az ikonok archaikus stílusából: ilyen ikonszerűséggel állnak előttünk az önéletrajzi triológia alakjai, a Nagyanya, Ciganok, Szmurüj. Kifejező jellegzetességükben van az erejük. Nem analitikusan létrehozott alakok, s ebben éppannyira újszerűek, mint archaikusak is. Még az *Artamonovok*ban is megtaláljuk az alakok megteremtésének ilyen módszerét. De Gorkij szükségképp eljut a tolsztoji elemző jellemrajz módszeréhez is, melyhez a bonyolultabb egyéniségek, helyzetek ábrázolásánál van szükség. A *Klim Szamgin* már ennek a módszernek alkalmazását mutatja.

Válasz az értelmiségnek című írásában, 1931-ben, Gorkij arról szólt, hogy nemcsak a természet elemi erői ellen, de az emberben lakozó elemi erők ellen is küzdelmet kell folytatni. Ezért tekintette fontosnak az „egyéniség ösztönös anarchizmusa" elleni küzdelmet. Ez a küzdelem nemcsak a forradalom utáni Gorkijt jellemzi, hanem egész írói pályáját, kezdettől fogva. Ez az elv a gorkiji humanizmus alapja is,

ez az elv készteti arra, hogy mégoly nagy kortársaitól eltérő útra lépjen, hogy az ember újjászületését várja, majd dolgozzék is ezen az újjászületésen. Ha humanizmusnak nevezzük ezt a magatartást, úgy egészen újszerű, az emberi sorsot gyökeresen átalakítani kívánó, forradalmi, szocialista humanizmusnak kell neveznünk Gorkij magatartását. Egy-egy művészeti irány hovatartozása nem elsősorban a tematikáján, hanem sokkal inkább a nézőpontján múlik. Gorkij főként a forradalom előtti Oroszországot választja témájául, de mivel ezt az Oroszországot elébb a forradalom igénye, majd a forradalom valósága felől szemléli: művészete gyökeresen újszerűvé válik, Tolsztojtól, Csehovtól és kortársaitól gyökeresen különböző művészetté, új irányzattá, a szocialista realizmus irányzatává, melynek feltételeit ő is megteremteni segít, s melynek első példáit egész művészetével szolgáltatja. Mégpedig *Az anya* előtt írott művekkel éppúgy, mint a későbbiekkel, hisz mindegyikben ugyanaz a szemlélet fejeződik ki, ha a tisztultságnak különböző fokain is. A további tisztulás, a további gazdagodás útját nyitotta meg Gorkij, s az emberi, az írói magatartás új, magasabb mértékét állította fel önmaga és az utókor számára. Gondolatából és művészetéből új irodalom született, s ez az irodalom, a szocialista realizmus irodalma nemcsak a létjogát bizonyította be Gorkij napjai óta, hanem azt is, hogy az újításnak vagy a hagyománynak csak az adhat értelmet és értéket, ha olyan szándék és indok hatja át, minő Gorkij újító vagy hagyományhoz kapcsolódó szándékait áthatotta.

HELLER ÁGNES

Egyén és közösség, ellentét vagy látszatellentét*

Hogy egyén és közösség között ellentét van-e vagy pedig ez az ellentét csak látszólagos — erre a kérdésre nem lehet a maga általánosságában egyértelműen válaszolni. Mert a válasz mindig attól függ, hogy milyen *egyéniségről* és *milyen* közösségről van szó, tehát elsősorban *tartalmi* jellegű.

Mielőtt azonban a probléma elemzésébe részletesen belefognánk, el kell különítenünk azt egyéb kérdéscsoportoktól, melyekkel gyakran azonosítják. Az egyik egyén és társadalom viszonya, a másik egyén és csoport viszonya, a harmadik egyén és tömeg viszonya. Az egyén és társadalom kapcsolata csak akkor azonos egyén és közösség kapcsolatával, mikor a legmagasabb társadalmi integráció maga közösség jellegű. A nemzetségek és törzsek voltak az utolsó ilyen integrációk. Minél differenciáltabb, strukturáltabb az adott társadalom, annál kevésbé lehetséges, hogy az ember közössége maga a társadalom legyen. Még a polisokban és a kora középkori rendekben, a polisdemokráciában és a Marxtól a középkor „szabadság nélküli demokráciájának" nevezett viszonyok között is már csak arról van szó, hogy az össztársadalom *egyik* lényeges rétege, osztálya, a *differenciáción belüli integráció* tölti be a közösség funkcióját. A nagy, polgári nemzetállamok kialakulásakor azonban már

* A bécsi „Európai beszélgetés"-en 1966-ban tartott előadás szövege.

ez sem volt többé lehetséges. A korabeli társadalmi elméletek különben gyorsan reagáltak is erre a fordulatra. Ahogy Morus vagy Campanella utópiáiban még az egész társadalom funkcionál közösség gyanánt, úgy a francia felvilágosodással induló modernebb utópizmusnál erről többé nincsen szó. Morellytől Fourier-ig az utópisták most már azt keresik: hogyan lehet egy társadalmat közösségekből *felépíteni*, hogyan lehetséges, hogy az egyén össztársadalomhoz való viszonyát szerves közösségek *közvetítsék*. Rousseau – a *Társadalmi szerződés*ben – részletesen elemzi is, hogy miért *nem* lehet a modern, egységes államrend közösség, az *Új Heloise*-ban pedig ugyanő példát akar adni arról, hogy milyennek kellene az újfajta „kis közösségnek" lennie. (Az iparosodás kibontakozásával, az „ipari társadalmak" korában csak ez az utóbbi kérdésfeltevés látszik értelmesnek.) Az emberiség jövőjén gondolkodva nehezen képzelhetünk el olyan perspektívát, melyben az összintegráció maga is közösséggé válhat: elképzelésünk és perspektívánk egy olyan társadalmi szerkezet, mely *lehetségessé teszi, hogy szerves közösségben tagolódjék.*

Egyén és csoport viszonyának azonosítása az egyén-közösség problémával azért téves, mert egyén és csoport viszonya messzemenően *véletlen* lehet. Például, hogy melyik osztályba, az *a*-ba vagy *b*-be íratnak be, ez *egyéniségem* szempontjából véletlen, úgyszintén az is, hogy melyik lakókörzetben lakom, milyen szakmára tanítanak, milyen gyárban kapok munkát stb. *Amilyen mértékben* ezek a tényezők nem-véletlenekké válnak, amilyen mértékben egyéniségem rányomja bélyegét arra a csoportra, amelyhez tartozom, olyan mértékben kezdenek csoportjaim közösséggé válni. Tehát korántsem tekinthető minden csoport közösségnek, de csoportok közösséggé válhatnak. – Az egyén – hogy még egy mozzanatot említsünk – számos különböző csoportba tartozhat, amennyiben a csoport-hovatartozást érdekek és célok közössége és bizonyos közös tevékenység szabja meg. De vannak fontosabb és kevésbé fontos érdekeink, céljaink és tevékenységeink: így csoportjaink között is kialakul egy hierarchia, a fontosabb érdekeket, célokat, tevékenységeket igénybevevők és másodlagos, sokadlagos érdekeket, célokat, tevékenységeket igénybevevők között. Ilyen értelemben közösséghierarchia nem létezik. A „klasszikus" esetben az ember *egy* közösséghez tartozik, nem klasszikus esetekben is mindenesetre kevéshez. A pluralisztikus közösség-hovatartozásnál a másodlagos, harmadlagos csoportok közösségjellege gyengül. – Végül még egy, de igen fontos mozzanat: nem minden csoportnak van meghatározott, sajátos értékrendje. A csoporthovatartozásnál többnyire egyedül a csoportérdekek megszegése az, ami csoportnormát sért, ezen belül teljesen pluralisztikus, ellentmondóetikák léteznek. Az *a* osztályos tanulónak feltétlenül szolidárisnak kell lennie a *b* osztályos tanulókkal szembeni akcióknál; de a csoport ebben az esetben is csak akkor válik közösséggé, ha viszonylag konkrét, minden tagja számára érvényes normarendszere van.

A csoporthovatartozás véletlen jellegét hangsúlyoztuk az előbb a közösséghez tartozás nem-véletlen jellegével szemben. Itt azonban magyarázattal tartozunk. Ellenük vethetnénk ugyanis, hogy egy adott közösségbe, így pl. egy polisközösségbe való *beleszületés még kevésbé* lehet választás tárgya, mint egy vagy más iskolai osztályba való tartozás. Azonban a véletlennek – a közösséghez tartozás szempontjából – lényegében *két ellentétje* van. Az egyik, ha valaki egy adott közösségbe *külső szükségszerűséggel* tartozik, a másik, ha *belső szükségszerűséggel*, tehát egyéniségéből következő szabad választás révén. A polis vagy a rend esetében az előbbi a

helyzet. Ezek a társadalmak még nem „tiszta" társadalmak, azaz bennük még nem ért véget a társadalmi struktúra kialakulása szempontjából az a folyamat, amelyet Marx „a természeti korlátok visszaszorításának" nevez. Ezeknek a társadalmaknak közösségei annyiban „természetesek", hogy nem lehetnek szabad választás tárgyai, s hogy az individuum társadalmi helye, egyéniségfejlődésének, értékrendszerének mozgási területe születésével adva van. Egy koraközépkori lovagi családban született ifjú legfeljebb azt választhatta meg — bár azt is ritkán —, hogy lovag vagy pap lesz-e, de nem dönthet a jobbágylét vagy polgárlét mellett. Az ilyen döntési lehetőségek csak akkor jönnek létre, ha az adott, „természetes" közösségek már felbomlóban vannak. Ez a kapcsolat azonban korántsem véletlen, miután lényege éppen az, hogy nem lehet „kilépni" belőle, nem lehet transzcendálni, áttevődik az egyéniségbe. — Csak a rendnélküli, a „tiszta" osztálytársadalom, a polgári társadalom szünteti meg a természet adta közösségeket az elsődleges társadalmi integrációk területén — mert természetes, hogy az akkor már sokadlagos jelentőségű családnál ez továbbra megmarad —, csak itt jöhet tehát létre az ember „véletlen" viszonya az alapvető társadalmi integrációjához, így osztályához is. S csak itt kaphat teret — ezzel párhuzamosan — az a mozgás, mely integrációnk *megválasztásában áll*, tehát mely lehetővé teszi, hogy *ne közösségünk által lehessünk egyének, hanem egyének lévén közösséget választhassunk*. A nemes, aki polgári nevet vesz fel a francia forradalomban, a polgár, aki magáévá teszi a munkásmozgalom céljait és érdekeit — mind ennek az új lehetőségnek szülötte. Úgyszintén az a követelés, hogy az egyén *egyéni választása alapján alapítson családot* — szintén csak e „véletlen" viszony kialakulásával; a „természetes" közösségek felbomlásával vált lehetségessé.

Mindebből következik, hogy az osztály (társadalmi osztály) korántsem szükségképpen közösség. Pedig az egy társadalmi osztályba tartozók érdekei és funkciói a leglényegesebb vonatkozásokban azonosak; mi több: az osztály értékrendszerében is dominálnak a hasonló mozgásteret adó normák és szokások. De: az osztályhoz tartozás is csak akkor válhat közösséghez tartozássá, ha az osztály tagja ezt *tudatosan* vállalja, választja, és ha ez a választás szervezetekben (csoportokban), intézményekben stb. objektiválódik.

Még egy szót egyén és tömeg viszonyáról, melyet szintén szokás becsempészni problémánkba, — még kevesebb joggal, mint az előbbieket. Társadalom, osztály, csoport, rend, közösség stb. ugyanis *egy homogén szférának*, a társadalom strukturálódásának kategóriái; egyén és tömeg viszonya viszont heterogén az előbbi kérdésfeltevésekhez képet. A tömeg: sok ember együttléte egy adott akciónál, mely együttcselekvésben éppen úgy kifejeződhet, mint „statisztálásban". Ez az együtt-cselekvés vagy statisztálás szintén lehet véletlenszerű (pl. tűz üt ki egy színházban), s lehet nem véletlenszerű (pl. egy tüntetés esetében). A tömegre tehát éppen nem szükségképpen jellemző közös érdek, cél, funkció, mint a társadalmi struktúraképző csoportokra, ahogy az utóbbiakra egyáltalán nem szükségképpen jellemző az együtt-cselekvés vagy statisztálás. Csoport vagy közösség sosem lehet „massza", mert mindig rétegzett és tagolt, a tömeg az adott együtt-cselekvésben vagy statisztálásban lehet rétegzetlen vagy tagolatlan. Persze csak lehet, de nem mindig az. Hiszen, nem is ritkán, előfordul, hogy közösség „alkotja" a tömeget. Így pl. a híres május 1-i, három nyolcasért folyó tüntetésben a tömeg egy adott — közös érdekű, célú — közösség reprezentánsa volt, és ennyiben szervezett, strukturált, egyáltalán nem véletlenszerű.

Egyesek a tömeget mint „masszát" egyenesen szembeállítják a közösséggel, azt vallva, hogy ott van éppen tömeg, ahol nincs közösség. Ezek a tömeg egy típusát (a strukturálatlan s így könnyen manipulálható tömeget) azonosítják a tömeg fogalmával általában, a közösséget pedig az egyénekből álló, demokratikus közösséggel. Ez az azonosítás hamis még akkor is, ha szimpatikus – manipuláció ellenes – gondolatmenetet van hivatva alátámasztani. Hamis még akkor is, ha a tömeg egy valóban létező sajátosságára épít. Arról van ugyanis szó, hogy mikor az emberek „tömegesen", tehát együttlétükben hajtanak végre egy akciót vagy reagálnak valaminő eseményre, akkor a tömegalkotó egyénekben nemcsak előtérbe nyomulnak azok a vonások, célok és érdekek, melyek a többiekkel *azonosak*, hanem *felerősödnek*, mások visszhangjában affektív alátámasztást nyernek. Ez persze korántsem jelenti okvetlenül az individualitás megszüntetését, legfeljebb heterogén törekvéseinek ideiglenes felfüggesztését vagy alárendeltségét. Egyáltalán nem jelent szabad manipulálhatóságot sem, hiszen – amennyiben a tömeg valós individuumokból áll – a hatás, a tömeges akció magával ragadó ereje csak addig hatékony, amíg nem ütközik meg az individualitás „keménységével". Legfeljebb arról van szó – persze ez a „legfeljebb" nagyon fontos –, hogy *amennyiben a tömeg kevéssé fejlett individuumokból áll* vagy pedig (és ez nem szükségképpen azonos) *nem strukturált közösség tömege*, akkor a tömeges együttlét következtében, mely, mint láttuk, bizonyos alaptendenciákat affektíve felerősít – a *manipulálhatóság esélyei erősen megnövekednek*.

Ebben az értelemben szoktak úgynevezett „tömegtársadalomról" beszélni. A kifejezésben ugyanis a „tömeg" szó meglehetősen átvitt értelmű. Itt nincs szó tényleges együttlétről vagy fizikai értelemben vett együtt-statisztálásról. De szó van arról, hogy egy adott társadalom *csak* vagy *elsősorban* olyan belső strukturálódást tesz lehetővé, melyben az individualitás *és* a közösség sem fejlődhet ki, s amelyben az emberek társadalmisága úgy fejeződik ki, „mintha" mindig tömegben, manipulált tömegben cselekednének; eleve a „közös", mást-figyelő attitűd dominál. A „tömegtársadalom" képes kifejezés egy manipulált, konform társadalom leírására.

A közösség tehát olyan strukturált, szervezett csoportegység, melynek viszonylag homogén értékrendje van, s melyhez az egyén szükségképpen tartozik, ismételjük: a szükségképpeniség „eredete" kétféle lehet: a beleszületettség, mely teret ad az egyén kibontakozására, és az egyén viszonylag autonóm választása.

De térjünk vissza indító kérdésünkhöz. Egyén és közösség: ellentét vagy pedig látszatellentét? Amíg a közösségek természetes közösségek voltak, amíg az egyén közösségbeli léte beleszületettség következtében volt „szükségképpeni", addig a fenti kérdést felvetni értelmetlenség lett volna. Minden egyén a közösségben fejlődött egyénné. Aki elvesztette közösségét, az működésének létfeltételét vesztette el; a legnagyobb büntetés a közösségből való kitaszítás volt.

Igaz: egyén és közösségek között ekkor is létrejöhettek és létre is jöttek *konkrét ellentétek*. Hiszen a „kitaszítás" – gondoljunk csak az oisztrakizmusra – vagy egy ilyen ellentét megtorlása vagy pedig egy ellentét prevenciója volt. Méghozzá két okból is létrejöhetett ez az ellentét (és a két ok gyakran össze is fonódott). Akkor, ha az egyén jelentőségben, népszerűségben olyannyira társai fölé emelkedett, hogy puszta léte megzavarta az adott közösség szerkezetének viszonylag zavartalan működését, és akkor, ha az egyén partikuláris céljait – személyes sikereit, meggazdagodását stb. – a közösség érdekei és céljai fölé emelte, a közösséget eszköz-

nek kezdte tekinteni saját céljai megvalósítására. (Persze: különböző társadalmi és politikai rendszerekben más volt a *konkrét* mércéje annak, hogy valaki mikor lépte át a „mértéket", mikor vált értékből méreggé a közösség számára.) A kitaszítás gyakran *igazságtalan* is lehetett: ez volt éppen a kitaszítás rizikója. Ezzel többé-kevésbé a közösségek tisztában is voltak. De a tévedés és igazságtalanság lehetősége egy percre sem tette kétségessé, hogy a közösség prevenciója jogosult.

Közösségi társadalmakban (természet adta közösségekről van mindig szó) a kitaszítás egyben értékítélet is. A kitaszítottnak sosem adnak „igazat", még akkor sem, ha a konkrét kitaszítási akció igazságtalan volt. A közösségéből kivetett egyén vagy úgy érzi magát, mint a partra vetett hal, mint örök idegen – ahogy Ovidius –, vagy közössége ellen lázad, és az utóbbi az, amit sosem bocsátanak meg neki. Akár egyéniségének ereje volt a kitaszítás oka – mint pl. Themisztoklész esetében –, akár az, hogy a közösséget eszközének tekintette, mint Alkibiadész. A természet adta közösségek emberének tipikus katharzisa a hazájával megbékélő Coriolanusé.

A természet adta közösségekben a kitaszított egyén *elismeri* közössége jogát a kitaszításra még akkor is, ha az ítéletet igazságtalannak tartja, sőt akkor is, ha magát kitaszítóinál morálisan jóval magasabb rendűnek tekinti. Így tagadta meg Szókratész a menekülést börtönéből, kötelezőnek érezve hazája törvényeit, melyek halálra ítélik.

A természet adta közösségek felbomlási szakaszaiban ez a fajta ellentmondásos harmónia egyén és közösségek között megszakad. S ekkor kezdenek egyre erősebb szerepet játszani a már nem „készen kapott", hanem választott közösségek. Itt sem merül fel még a probléma, hogy egyén és közösség ellentétes fogalmak-e, hanem csak az, hogy kerülhet-e az ember konfliktusba egy adott közösséggel, vagy még inkább: a meglazult, egyre kevésbé szoros értékrenddel bíró közösségek helyébe választhat-e vagy kialakíthat-e magának más, valóban szoros, fix értékrendet tartalmazó új közösséget. Nem az individuum áll tehát a közösséggel szemben, hanem az új közösségre törő individuum egy már egyre kevésbé kötő, meglazult közösséggel. A sztoa poikilétől Epikurosz kertjén át Jézus tanítványaiig – csupa ilyen szabadon választott, de erős közösségre bukkanunk. De hasonló a helyzet a középkorban az eretnekmozgalmakban is, melyekben, mint ismeretes, a közösségi kötelékek nem gyengébbek, hanem erősebbek, mint a hivatalos egyház keretei.

Közösség és egyén ellentéte csak a „tiszta társadalommal", a polgári társadalommal született, csak az embernek osztályához való véletlen viszonyával. Azzal a társadalommal, ahol az osztályhovatartozás és közösségi hovatartozás elválik egymástól, az egyén mint egyén van az osztályok mozgási törvényeinek alárendelve, ahol tehát *az ember úgy társadalmi lény, hogy egyáltalán nem szükségképpen közösségi lény.*

Mindeddig a természet adta közösségekről összefoglalva beszéltünk, hogy világosan szembeállíthassuk a polgári társadalommal induló fejlődéssel. De most hozzá kell tennünk: a természet adta közösségek konkrét formái nagyon is különbözők voltak. A mi szempontunkból most egy a fontos: különbözők voltak abban is, hogy *milyen teret engedtek az individuum, az individualitás fejlődésének.* De fordítva is kifejezhetjük: különböző fejlettségű individuumok különböző közösségi formák között találták meg mozgásterületüket.

Nem a közösségek lazulása jelenti azt, hogy az individualitásnak nagyobb mozgástér jut. A mozgás tere a jól funkcionáló, nem lazuló közösségeknél is egészen külön-

böző mértékben van kijelölve. Anélkül, hogy ezt a problémát ki tudnánk fejteni, csak jelezzük: a közösségek különböző típusa és az individualitás fejlődése kölcsönhatásban állnak egymással. Egy példával illusztrálnánk. Ha ma a legmanipuláltabb, legkevésbé „egyéni" egyén elolvassa Platón *Állam*át, elszörnyedve kiált fel, hogy ebben az individuum teljesen alárendelődik a munkamegosztásban elfoglalt helyének és nincs semmi szabadsága. De Platón idejében *senki*, leghevesebb ellenfelei közül sem vetette ellenébe ezt a vádat – még Arisztotelész sem. Mert az akkori individuumok számára egy platóni államszervezetben élni nem jelentette volna az egyénisége csorbítását; más volt az individuum és „csorbítani" csak az adott szükséglethez, igényhez *képest* lehet. Hasonló az érzésünk, ha Morus *Utópiá*ját olvassuk – pedig Morus idejében mindenki egyetértett azzal, hogy Utópia szigetén az emberek feltétlenül szabadok. Utópia lakosai viszont az egyén gúzsba kötésének tekintették volna, ha a közösség megszabja tagjainak vallási hovatartozását – egy XI. századi keresztény közösségben ezt nem érezte senki szabadsága csorbításának.

Hozzá kell tennünk, hogy amennyiben az individualitás történelmi fejlődését vizsgáljuk, sosem indulhatunk ki egy kor, egy társadalom individuumainak *átlagából*. Azt a *maximális* lehetőséget kell elemeznünk, melyet az adott kor az individualitás fejlődése számára teremtett. Ezt az úgynevezett *„reprezentatív individuumokról"* olvashatjuk le, azokról – a mindig kivételes – egyéniségekről, akik az adott lehetőséget végsőkig megvalósították. Ez a megkülönböztetés annál fontosabb, minél nagyobb egy adott társadalomban az *elidegenedés*, minél radikálisabban válik el az emberek átlagának léte az emberi lényegtől. Legfontosabb tehát a kapitalista társadalom individuumainak vizsgálatánál. A polgári individualitást elemző gondolkodók többnyire két ellentétes álláspontot képviselnek. Vagy azt állítják, hogy a polgári társadalom teremtette meg a voltaképpeni individualitást, és minden más társadalom – ehhez képest – csak az individualitás „visszavonását" jelentheti (így a liberálisok), vagy pedig azt, hogy a polgári formális egyenlőség, majd a konformizmus, majd a manipuláció éppen az individualitás fejlődését „vonta vissza", megszüntette az egyéni iniciatívát s ezzel a „nagy emberek", az igazi szabad individuumok kibontakozásának lehetőségét (romantika). Ha azonban szembenézünk a tényekkel, akkor kiderül, hogy mindkét elemzésben van igazság, csak más-más vonatkozásban. A polgári társadalom ugyanis valóban hallatlan mértékben fejlesztette az individualitást: ezt legjobban abban a történelmi pillanatban figyelhetjük meg, melyben ez a fejlődés voltaképpen „beindult": a reneszánszban. De az individualitás a későbbiekben is egészen új vonásokkal gazdagodott: így a szubjektivitás, a „bensőség" vonásaival, melyet a zene és a líra kivirágzása finom szeizmográfként jelez. Csak a polgári társadalom – a természet adta közösségek felbomlasztásával – teremtette meg a lehetőségét annak is, hogy az egyén *bármit* csinálhasson magából, hogy képességeit kibontakoztatva maga teremtse meg saját sorsát – amit Napóleon egyénisége szimbolizált. De – és itt jön a romantikus kritika féligazsága – *ugyanez* a társadalom volt az, mely azáltal, hogy az egyént osztálya alá rendelte, az ökonómia törvényeinek mint természettörvényeknek alávetette, ezt a sokkal nagyobb lehetőséget kontrakarírozta, és a szabad individuumokat olyannyira az elidegenedés rabszolgaláncára fűzte, hogy *de facto* valóban mélyen korábbi korok individuumainak színvonala alá süllyedtek. Az utóbbi évszázadban pedig a második tendencia egyre erőteljesebbé vált. Úgy hogy a reprezentatív individuumok többsége ma éppen

azáltal válik reprezentatívvá, hogy megtagadja saját világát: az emberi fejlődés számára új társadalmi perspektívákat keres.

Az erkölcsi (és általában a társadalmi) értékrend és a hozzá való viszony is gyökeresen megváltozott a polgári világ kibontakozásával. A természet adta közösségekben *fix értékrend* uralkodott. Adva volt egy – a közösségtől képviselt – értékhierarchia és minden individuum szükségképpen magáévá tette azt (pl. az antikvitásban nem lehetett kétséges, hogy bölcsesség, mértékletesség és igazságosság a „fő erények"); egyéni mozgásterület és választás természetesen itt is létezett. Az individuum autonómiájának fejlettsége azon volt mérhető, hogy mennyire tudta egyénileg mérlegelni a megítélendő *egyéni* esetet, hogy tudta individualitásának megfelelően *alkalmazni* az adott értékeket minden konkrét szituációban, melyben döntenie kellett. A polgári társadalom kialakulásától kezdve azonban – a természet adta közösségekkel együtt – felbomlottak a fix értékrendek is. Az egyén feladata most már nemcsak az, hogy alkalmazza az értékrendet minden egyes konkrét cselekvéshez (bár *ez* is), hanem, hogy értékeket *válasszon*, hogy egy adott, többé-kevésbé elég tág kereten belül maga építse ki saját konkrét értékhierarchiáját. Tehát az individualitás lehetősége az értékek megválasztásában rendkívül megnő. De megint azt mondhatjuk: ugyanez a társadalom az, melyben osztályok érdekei, szokásai vagy egyszerűen illemszabályai – melyek az erkölcsi értéktáblával objektíve nem függnek össze – nagyon is határozott és egyértelmű értékfunkciót kezdenek betölteni. Újra csak a konformizmus rendkívüli erősödésére gondolunk.

Térjünk vissza egyén és közösség viszonyára. Mindebből következik, hogy – mivel a polgári társadalomban az ember nem közösségbe születik, mert nem közösségi léte határozza meg egyéni létét – *a közösségbe tartozás egyáltalán nem „kötelező"*. A polgári individuum gyakorta teljesen közösség nélkül nő fel, és így is éli le életét. A polgári individuumok többsége – legalábbis egy ideig – ideálisnak is tartja ezt a közösség nélküli létet, és mint saját „szabadságát" eszményíti. A közösségtől való „megszabadulás" teszi lehetővé, hogy *egyéni érdeke* cselekvése *bevallott* motorja legyen. Kialakul az individualizmus és az individualizmus *öntudata*, mely szerint a társadalom „összérdeke", tehát haladása, az egyéni érdek követéséből spontán valósul meg. Az individualizmusban és az individualizmus öntudatában – az úgynevezett egoizmuselméletben – a közösségnélküliség princípiummá válik.

De mindez nem azt jelenti, hogy a polgári társadalom individuumának szükségképpen nincs közössége. Ellenkezőleg. Pusztán a közösséghez való viszony változik meg. Mert amennyiben *van* közössége, annyiban ez *kialakított, szabadon választott*. A polgári forradalmárok, a plebejusok állandóan teremtettek ilyen közösségeket – így pl. a francia forradalomban. Majd a munkásság kezdte kialakítani a maga *önálló* közösségi szervezeteit. Ennek a közösségteremtésnek célja a kizsákmányolás elleni harc sikeres folytatása volt. A munkás, aki osztálylétének tudatára jut, és azért alkot közösséget, hogy tagadhassa ezt az osztálylétet, hogy a létező rend és értékrend helyett újat teremtsen – reprezentánsa mindannak, amit a polgári társadalom az individualitás fejlődésében létrehozott.

De van-e mindig lehetősége az individuumnak arra, hogy közösséget válasszon? Továbbá: *bármilyen* közösséget válasszon-e? Az első kérdésre könnyű a válasz: nincs mindig lehetősége. Gondoljunk csak olyan művészekre, mint Schubert, Schumann vagy akár még az idős Beethoven. Egész zenei érzésvilágunkra rányomja

bélyegét a meg nem talált vagy elveszett közösség iránti nosztalgia. Persze, hozzá kell tennünk, hogy erre a lehetőségre mindig az *adott individuum szempontjából* kell kérdeznünk. – De hogy a második kérdésre választ adhassunk, be kell vezetni gondolatmenetünkbe az „érték" fogalmát.

Ez a második kérdés pedig voltaképpen napjaink centrális kérdése. A polgári individualizmus a múlt század közepére „kifutotta magát". Vagyis az a naiv bizalom, mely szerint az individuum közösség nélkül szabadon ki tud bontakozni, mely szerint az egyéni érdek jó vezérfonal az individuális szabadsághoz, egyre problematikusabbá vált. A „fin de siècle"-től kezdve a magabiztosságot az elkeseredés váltja fel – az egyén közösségnélküliségét már magánynak, szerencsétlenségnek érzi. Egyéni tükörképe ez annak a ténynek, hogy a polgári társadalom egyéniségfejlesztése – még a reprezentatív individuumoknál is – de facto véget ért. Párhuzamosan bontakoznak ki egyre erőteljesebben a munkásmozgalmak; azok az értelmiségiek, akik csatlakoznak hozzá, a munkásmozgalmak közösségeiben életük értelmét találják fel újra. *Nem a „szabadságtól való félelem" volt ez, de a szabadság keresése.* A XX. században felvirágzó forradalmi mozgalom, elsősorban pedig a győztes Október eltüntethetetlen nyomot hagyott – legalábbis a munkásság és az értelmiség legjobbjaiban –; elnyomhatatlan vágyat egy közös közösségben való tevékenykedésre, arra, hogy az egyén a közösség „szárnyain" magasabbra repülhessen. S ez kapcsolódott egy új *társadalom iránti vágyhoz, melyben az ember újfent közösségi lénnyé válhat.*

Kétségtelen azonban az, hogy jelen korunkra három – bár egészen különböző jellegű és típusú – történelmi tény abba az irányba hatott, hogy megint eltávolodjon a közösségkereséstől. Ez a három: a személyi kultusz a szocializmusban, a fasizmus és a csoportmanipuláció a mai polgári világban. Ismételjük: három egészen különböző jelenséggel van dolgunk. Mivel különbségeiket most nem tudjuk elemezni, csak abból a szempontból tettünk róluk említést, hogy felélesztették a szkepszist a közösséggel szemben, s hogy ezért fontos válaszolni arra a kérdésre: *milyen* közösséget válasszon az ember?

Ehhez van szükségünk – ismételjük – az „érték" fogalmára. Objektív értéknek – tehát az emberi értékelésektől független értéknek – tekintjük mindazokat a társadalmi viszonyokat, produktumokat, cselekedeteket, eszméket stb., *melyek az adott történelmi fokon előbbre viszik az emberi lényeg fejlődését.*

De mi az „emberi lényeg"? Itt Marx gondolatmenetéhez nyúlunk vissza, ahogy ezt Márkus György értelmezte. Eszerint az emberi lényeg: a munkatevékenység (objektiváció), társadalmiság, univerzalitás, öntudat, szabadság. Ezek a lényeges tulajdonságok mint lehetőségek már létrejönnek az ember emberré válásával és az emberiség fejlődésének végtelen folyamatában valósulnak meg. Azok a társadalmi viszonyok, produktumok, cselekedetek és eszmék, melyek az emberi objektivációnak nagyobb lehetőséget biztosítanak, integrálják társadalmiságát, egyetemesebbé teszik, fejlesztik öntudatát és növelik társadalmi szabadságát – pozitív értéktartalmúak. Amelyek ezeket kontrakarírozzák, azokat negatív értéktartalmúaknak tekintjük, még akkor is, ha esetleg egy adott társadalom tagjainak többsége pozitívan is értékeli.

Természetes, hogy ezek az értékek – miután heterogén szférákban bontakoznak ki – ellent is mondhatnak egymásnak. Vannak olyan társadalmi viszonyok, melyek kibontakoztatják az egyik értéket, de kontrakarírozzák a másikat, kibontakoztatják az egyiket összemberi vonatkozásban, de kontrakarírozzák fejlődését az egyes

egyéneknél. Egy közösség választásánál tehát mindig az *egészet* kell tekintetbe venni, azt, hogy az egymásnak ellentmondó értékkomplexumban mi a *túlnyomó*, s hogy *inkább* ad-e lehetőséget az értékszubsztancia kibontakoztatására, mint nem. Az értékszubsztancia kibontakoztatása azonban — a mi hipotézisünk szerint — nem más, mint az emberi lényeg kibontakoztatása; tehát ha egy közösség értéktartalmára kérdezünk, akkor mindig az emberi lényeghez való viszonyára kérdezünk. Tehát arra, hogy *viszonylag* (a többi közösséghez, közösséglehetőséghez képest) kibontakoztatja-e, és ha igen, mennyire és hogyan ezt az emberi lényeget.

Azt jelenti-e ez, hogy minden közösség, mely az emberi lényeg kibontakozását viszonylag elősegíti, *egyértelműen* és *egyformán* bontakoztatja ki az individuumok képességeit? Sem az egyértelműség, sem az „egyformaság" vonatkozásában nem beszélhetünk párhuzamosságról. Méghozzá sokszorosan nem. Egyrészt, mert az, hogy egy közösség relatíve kibontakoztatja az emberiség nembeli értékeit, nem szükségképpen jelenti azt, hogy ugyanilyen mértékben fejleszti is az individualitást. A nembeli fejlődés az egyéni fejlődési lehetőség között adott történelmi korban lehet és van is diskrepancia; lehet és van még akkor is, ha a közösségbe tartozást az egyén autonoman választotta. Gondoljunk csak éppen a jakobinizmus forradalmi terrort gyakorló közösségeire; ez a terror szükséges volt a közösség értéktartalmainak kifejlesztésére: ugyanakkor erkölcsileg is megnyomorított nem kevés individuumot, aki önként és világtörténelmi feladathoz illő pátosszal vett részt benne. Itt arról az esetről beszéltünk, midőn az adott közösségben rejlő értékellentmondások teszik problematikussá az individuum kibontakozását. De másról is lehet szó. Sajátos történelmi célokra szerveződött közösségek az individuumok *bizonyos képességeit* jobban veszik igénybe, mint másokat. Így azok az egyének, akik született hajlamaiknál fogva jobban tudják kibontakoztatni a közösség adott céljai szempontjából legfontosabb tulajdonságokat, az individualitás kifejlesztésére sokkal nagyobb lehetőséget kapnak, mint akiknek képességei és tehetségei nem ez irányban fejleszthetők optimálisan.

A közösségválasztásnak tehát két értelmes motívuma lehet: a közösség objektív értéktartalma, emberi lényeget fejlesztő lehetőségei és az, hogy mennyiben ad lehetőséget saját individualitásom kibontakoztatására. Azonban az első kritériumnak mindig *primátusa* van az utóbbihoz képest. Ez a primátus pedig nem egyszerűen „Sollen" kategória, hanem *magából az individualitás lényegéből következik.*

Az emberi individualitás ugyanis korántsem puszta „egyediség". Minden ember egyszerre egyed, partikularitás és ugyanakkor nembeli lény, tevékenysége (együtt és egyszere) mindig partikuláris és nembeli is egyben. Azaz önmagára vonattatva saját társadalmilag kialakult, de mindig az én-re vonatkozó ösztönei, szükségletei szerint cselekszik, azok szempontjából érez, azok szempontjából kérdezi a valóságot és felel a valóságra, s ugyanakkor mint az emberi nem tagja tevékenykedik, érzelmei és szükségletei nembeli érzelmek. Minden embernek mint partikuláris-egyedi lénynek van *tudatos* viszonya is nembeliségéhez. Ebben a tudatos viszonyban a nembeliséget számára valami rajta kívül álló reprezentálja: elsősorban a közösség, majd az össztársadalom szokásai és erkölcsi követelményei, elvont erkölcsi normák stb. Az ember — társadalmi össztevékenységében — mindig „mozgásban van" partikularitása és annak a tudatos nembeliségbe való emelése között: az erkölcs az utóbbit hivatott megtámogatni. Nos: az ember olyan mértékben válik indivíduummá, amilyen mértékben saját énjében „szintézist" teremt; amilyen mértékben a nembeli célokat, tö-

rekvéseket tudatosan egyéni céljaivá és törekvéseivé változtatja, partikularitását „szocializálja". Ezzel az individualitás lényegéhez tartozik a *distancia:* distancia saját partikularitásához s ugyanakkor distancia saját integrációjához, azaz *szabad attitűd* ehhez az integrációhoz. Ez — amennyire az individuum fejlett — már a „természetes" közösségekben is így van (gondoljunk Szókratész viszonyára Athénhez), de fokozottan van így a „természetes" közösségek felbomlásától kezdve.

Ha az individuum lényegéhez tartozik a szabad attitűd a közösséghez, tehát a közösségválasztás, akkor az individuum értéktartalma *elsősorban* abban jut kifejezésre, hogy *milyen* közösséget választ. Quod erat demonstrandum: *a közösség objektív értéktartalma szerinti kiválasztásának primátusa az individualitás szempontjából.* S ezzel egy fel sem tett kérdésre is választ kaptunk. Egy alapjában *negatív* értéktartalmú közösség *sosem* fejleszti az individualitást, mert az egyénben sem az értéket fejleszti. Nem fejleszti még akkor sem, ha az egyén jól érzi magát az adott közösségben, ha úgy érzi, hogy megtalálta saját képességei kibontakozásának területét. Mert ami egy negatív értéktartalmú közösségben kibontakozhat, az sosem az individualitás képessége, hanem mindig csupán a *partikularitás.*

A történelem ezt klasszikus példával demonstrálta a fasiszta jellegű közösségeknél. A fasiszta közösség — és az ehhez tartozó mítosz — mindenekelőtt visszavonta az emberi történelem rendkívüli vívmányát: a viszonylag szabad közösségválasztást. Tudjuk, hogy ez tipikus lehetőséggé a polgári „tiszta" társadalom kialakulásakor lett, de azt is láttuk, hogy voltak már nagy előképei. Így Epikurosz kertje vagy a korai kereszténység közösségei, azoké a közösségeké, melyekben Saulusból Paulus lehetett. Nos: a „faj" és „vér" mítosza *visszavonta* ezt a vívmányt. Egy olyan világban, melyben már de facto évszázadok óta nem voltak természet adta közösségek, megteremtette a *természet adta közösség mítoszát.* A szabad közösségválasztás megszüntetése ebben a mítoszban nagyon is mély tartalmat takar: azt, hogy az adott közösség céljai és tartalmai a maguk totalitásában olyannyira negatív értéktartalmúak voltak, hogy nem is tarthatták meg a szabad közösségválasztás látszatát sem. Ezzel azonban a fasiszta mítosz és gyakorlat visszavonta az individualitás egyik alapértékét is, azt a distanciát, melyről az előbbiekben volt szó; a distanciát a partikularitáshoz *és* az integrációhoz. Az integrációhoz való teljesen distanciálatlan viszony együtt járt — szükségképpen — a partikuláris affektusok féktelen „kiélésével", korlátozatlanságával. A fasiszta közösségekben nemhogy megvalósult az individuum, hanem „szétesett": egy magát féktelenül kiélő partikularitássá és egy a „kívül álló", pszeudo-nembeli követelménynek magát szintoly feltétlenül alávető pszeudo-nembeli lényeggé.

Ha századunkban ellenpéldát kutatunk, akkor szinte természetszerűleg kínálkozik az a közösség, amelyet Makarenko írt le az *Új ember kovácsá*ban. Nem egy ifjúsági kollektíva, nem is egy nevelőotthon egyszeri vagy véletlen sajátságainak elemzéséről van itt szó, hanem sokkal többről: egy humánus-szocialista társadalom modelljéről, a szocializmusban elvileg adott *lehetőségek* modelljéről. Nem akarjuk részletesen elemezni ennek a közösségnek sajátosságait, ezt Lukács György már megtette a könyvről írt tanulmányában. Csak néhány mondatban szeretnénk felsorolni: melyek voltak a közösség sajátságai. Mindenekelőtt: *szabadonválaszthatósága.* Az jött a kollektívába, aki akart, és az hagyta ott, aki akarta. Ugyanakkor a közösség *célrairányítottsága;* a közösségi lét sosem öncél, ahogy nem cél az sem, hogy nevelődjünk,

sem az, hogy „ne legyünk egyedül" – mindez csak *eredmény* lehet, mely konkrét, az *össztársadalom által felvetett célok* megvalósításában valósulhat meg, még akkor is, *ha a közösség viszonya ehhez az össztársadalomhoz sosem egészen problémátlan vagy konfliktusmentes.* (Makarenko közösségének viszonya a szovjet társadalomhoz mindig konfliktusos egységen alapult.) A közösség erkölcsi normáinak olyan megszerveződése, mely *szigorúan* ítél minden tett fölött, mely a partikularitásból fakad *és* a kollektíva összértékeit rombolja, *anélkül, hogy megbélyegezné az egyént,* aki a tettet elkövette, lehetőséget nyújtva az állandó újjászületésre. Ugyanakkor olyan megszerveződése, mely a maximális lehetőséget adja arra, hogy e pozitív erkölcsi értékvilágon belül az egyén *a legkülönbözőbb egyéni értékhierarchiát alakítsa ki* s a legkülönbözőbb magatartásokat fejlessze. Végül a kollektíva cselekvési lehetőségeinek olyan – heterogén, sokoldalú – megszervezése, hogy *mindenki* kifejleszthesse bennük természet adta képességeit.

Tehát van-e értelme egyén és közösség ellentmondásáról beszélni? Nem véletlenül állítottunk szembe az előbb két különböző közösséget. Azt állítottuk, hogy az előbbiben az ember nem is fejlődhetett egyénné, tehát csak *a közösséggel szemben lehetett egyéniség,* míg az utóbbinál a *közösségben* találta meg egyénisége kibontakoztatásának legszerencsésebb feltételeit. Arra a kérdésre, hogy mit tegyen az ember, ha létezik olyan közösség, mely pozitív értéktartalmú, tehát voltaképpen már válaszoltunk is. Nem kétséges, hogy az ilyen embernek ahhoz, hogy egyénisége magasra fejlődhessék, hogy képességeit kibontakoztathassa, ilyen közösségeket kell választania. De – vetjük fel a másik kérdést – mit tegyen az ember, ha társadalmában *nincsenek* pozitív értéktartalmú közösségek?

Az értékhordozó szubsztancia maga az emberi történelem, és ez nemcsak közösségekben objektiválódik. Feltéve – de meg nem engedve –, hogy egy társadalomban *semmilyen* pozitív értéktartalmú közösség alkotására nem ad módot, még számos más objektivációban realizálhat értékeket: művészetben, tudományban, termelésben stb. Ha még ezen heterogén szférák *egyikében sem* lehet értékteremtő, az individuumnak akkor is van pozitív értékválasztási lehetősége. Megtalálhatja ezeket az *elmúlt korok* objektivációiban, eszményvilágában és normáiban, és az előbbieket mint jelen korával szembenállókat választhatja, saját normáivá teheti, hiposztazálhatja a jövőbe stb. Ha mint ilyen értéket-választó individuum áll szemben korának közösségeivel – és korával általában –, akkor is, legalább eszmeileg közösséget választ. Választja a közösséget azokkal, akik az elmúlt korokban a fenti értékeket megtermelték, és a közösséget azzal az integrációval, melybe ezeket az értékeket a jövőben hiposztazálja. *Ilyen eszmei közösség nélkül nem létezik pozitív értéktartalmú individuum.* Csak az az egyén nem választ közösséget, aki *lemond* az emberiségről és ezzel az értékrealizációról általában; aki értéket választ és kívánja ennek megvalósulását (a kettő együtt jár) az – mint láttuk – a szó legszélesebb értelmében egyszerre és egyúttal mindig közösséget is választ. Feltettük – de meg nem engedtük –, hogy vannak olyan korok, melyek *egyáltalán* nem adnak lehetőséget pozitív értéktartalmú közösségek kialakítására. Nem hisszük, hogy ilyen korok léteznének. Persze: rendkívül nagy különbség van aközött, hogy egy korra általában jellemző-e a pozitív értéktartalmú közösség vagy csak kivételes; hogy a fő fejlődési tendencia vonalában épül ki vagy az ár ellen; hogy széles (pl. politikai) hatósugara van vagy barátok szűk körű szövetsége, s hogy mindenfajta individualitás

észre realizálható-e vagy nem. De *valamilyen* formában – szélesen vagy szűken, nagyobb vagy kisebb hatósugárral – megvan rá a lehetőség, és minden igazi individuumnak meg is van rá a *szükséglete*. Az ember, mint nembeli lény, csak a „Mások" tükrében tudja igazán ismerni és megismerni a világot, de még önmagát is.

Az ember szembefordulása egy negatív értéktartalmú közösséggel tehát nem egyszerűen „az individuum" szembefordulása „a közösséggel". Hanem az individuum szembefordulása *egy bizonyos közösséggel* olyan értéktartalmak vállalása alapján, melyek vagy egy létező *másik* közösségben testesülnek meg, ha csak viszonylag is, vagy valaminő egykor létezett, esetleg jövőbe posztulált közösség ideális értékei.

Tehát – legalábbis elvileg – valaminő pozitív értéktartalmú közösség megteremtése minden korban lehetséges. De – és ez a de nagyon jelentős! – korántsem *mindenki számára*. Vannak korok, melyekben a közösségalkotás és ezzel együtt az individualitás kifejlesztése olyan rendkívüli képességeket, szellemi és morális erőfeszítéseket igényel, hogy éppen csak bizonyos reprezentatív individuumok számára válik lehetségessé – jobban mondva: azok, akik ilyen közösségalkotásra képesek, szükségképpen reprezentatív individuumokká válnak. A manipulált „tömegtársadalom" éppen ilyen. Emlékeztetünk arra, amit a „tömegtársadalomról" mondottunk: nevezetesen hogy az egyre inkább lehetetlenné teszi az individuális *döntést*, azt az individuális döntést, mely nélkül mindenfajta közösség elképzelhetetlen, különösen azóta, mióta a közösséghez tartozásnak a közösségválasztás az előfeltétele. A manipulált csoport megszűnik közösségként funkcionálni, miután szubjektumok „eredőjéből" puszta objektummá, „tárggyá" válik. Ilyen csoportokban a közösségre törés és a közösséget formálás (mely egyúttal individualitásra törés és az individuum kibontakozására való igény is) egyre kivételesebb, hősiesebb és ritkább.

A társadalom a maga *egészében* sosem lehet – mint mondottuk – közösség. De a társadalom *egészétől* – le egészen gazdasági szerkezetéig – függ, hogy mennyire ad lehetőséget pozitív értéktartalmú közösségek kialakítására, s hogy kik számára – pusztán reprezentatív individuumok számára – vagy pedig (legalábbis elvileg) a társadalom *minden* tagja számára. *Mikor szocialista perspektíváról beszélünk, akkor egy olyan társadalmat hiposztazálunk, melyben a társadalom szerkezete ezt az elvi lehetőséget mindenki számára megadja. Olyan társadalmat, mely individuumokból szerveződött pozitív értéktartalmú közösségeken, illetve pozitív értéktartalmú közösségeket szervező individuumokon épül.* S ha azt kérdezik: mi a teendő számunkra hic et nunc, akkor azt válaszoljuk: olyan közösségek szervezése, illetve vállalása, melyeknek *célja* annak a társadalmi folyamatnak beindítása, illetve meggyorsítása, mely egy ilyen társadalom megszületését illetve kibontakozását lehetővé teszi.

MIKLÓS PÁL

Az irodalmi műalkotás kutatásáról

Az irodalomtudomány belső fejlődésének logikája és a kulturális életünk változásaiból eredő feladatok egyaránt szükségessé teszik az irodalomkutatás témaköreinek pontosabb meghatározását s a körülhatárolt témák elmélyültebb vizsgálatát.

Akkor is ezt tartjuk szem előtt, amikor az irodalomtudomány egyik diszciplínájának, az irodalomelméletnek a kutatási területeit és lehetőségeit szemügyre véve, egyik sürgős és fontos feladatként az irodalmi műalkotásra vonatkozó kutatásokat jelöljük meg. A tudomány belső fejlődéséből eredő tanulságok arra intenek, hogy a műalkotás vizsgálatának előtérbe kerülése szükségszerű: nemcsak a nemzetközi irodalomtudomány fejlődése tanúsítja ezt, hanem a mi irodalomtudományunké is. De a mi kulturális életünk alakulása is igényli az ilyen tárgyú kutatásokat. A szocialista tömegkultúra megteremtésének és továbbfejlesztésének a feladatai közt — szerintem — az irodalom területén az irodalom élvezetének, az olvasásnak az önállóbb fokát, a szöveggel, a művel való foglalkozás kultúrájának elmélyítését kell kiművelnünk. Az a tapasztalatom, hogy a középiskolától a kritikai életig ennek a hiánya mutatkozik ma leginkább fejlődést akadályozónak.

Az, hogy egy kutatássorozat középpontjába az irodalmi művet állítjuk, nem jelenti sem azt, hogy a többi kutatásokat nem tartjuk fontosnak, sem azt, hogy a műalkotásnak kizárólag immanens kérdéseivel kívánunk foglalkozni. Az irodalmi alapviszony hagyományos hármasságát — alkotó, mű, közönség — és a hármasságot magába foglaló társadalom vonatkozási rendszerét alapul véve, azt mondhatjuk, hogy az irodalomtörténetírás eddig lényegében az alkotó és a mű viszonyára koncentrálta érdeklődését; az alkotóba beleértve a személyiséget kialakító társadalmi közeget is, a művet pedig az őt létrehozó társadalmi problematika tükröződésének fogva fel, lényegében a hármasság *genetikus* viszonyát vizsgálta. A mű és a közönség viszonyával, tehát a *hatás*-viszonnyal gyakorlatilag nemigen foglalkoztak, sem hatás-szociológiai, sem hatás-lélektani, sem hatás-történeti kutatások nem folytak. A művel magával egyrészről a nyelvtudomány foglalkozott, saját, részleges kérdései felől, másrészről az irodalomkritika, de ez kizárólag — ritkaságszámba menő kivételektől eltekintve — praktikus szempontból. Úgy gondolom, hogy a művel való foglalkozás, a műnek elméleti vizsgálata hasznos lehet a történeti kutatások számára is, a hatás-viszony kutatásának a megindulására is, még inkább hasznos lehet a kritikai gyakorlat számára. A műre vonatkozó kutatásokat tehát a többi kutatások részeként kell felfognunk. Annál is inkább, mert a műre irányuló kutatásokat a mi világnézeti és esztétikai elveink értelmében nem lehet a mű immanens kérdéseire szűkíteni. Az irodalmi műalkotás, mint kutatások központjában álló téma, nem fogható fel izoláltan, társadalmi és történelmi kontextusaiból kiszakítva, hanem ellenkezőleg, éppen ezek gyújtópontjaként értelmezendő. Némi túlzással azt mondhatnánk, hogy az általunk elképzelt műközpontú kutatásokban a műalkotás tulajdonképpen nem is a kutatások témája, mint inkább rendező központja: ezeknek a kutatásoknak a folyamán az irodalom jelenségeit teljességükben, összefüggéseik egészében kell állandóan szem előtt tartani; megtárgyalni, érdemben boncolni viszont a jelenségek összességéből csupán a műben összefutó és specifikusan arra vonatkozó kérdéseket kell.

Az ilyen, a kutatások rendező központjaként felfogott műalkotás-fogalom kétféle megközelítést tesz lehetővé. Az első az lehetne, amely a műnek magának a természetes létfeltételeiből indulna ki s azokat állítaná az elméleti vizsgálódásnál szükségszerű logikai rendbe. Elsőnek tehát a mű születésének előzetes feltételeit vizsgálná: a társadalmi környezetet a maga történeti meghatározottságában, majd ennek művelődéstörténeti, művészettörténeti, irodalomtörténeti rétegeit — egyre szűkebbre vett, koncentrikus körökön át haladva a centrum, a mű felé. Ezzel párhuzamosan a mű

alkotójának, akár személyiség, akár közösség legyen az, a mű létrehozásában lényeges s a műben megragadható vonásait keresné. Másodsorban vizsgálhatná magának a műnek belső vonásait, szerkezetét és összetevőit, kezdve a legáltalánosabbakon (műfaji hovatartozás, terjedelem stb.) haladva az egyre egyénibb és konkrétabb vonások és elemek felé (tematika, szerkezet, tartalom-forma dialektika, képvilág, stílussajátságok, nyelvhasználat stb.). Végezetül pedig a mű hatását vizsgálhatná, előbb az egyéni olvasóval (hallgatóval), majd a közönséggel, még tovább a művet magáénak tudó és valló társadalommal való bonyolult és történetileg változó viszonylatában (itt tehát egyre táguló körökben haladva, el a konkrét műtől, annak a társadalmi tudatban való továbbélése s értékké válása, absztrahálódása felé). Ez a szabályos parabolaképlet – a genezis alapjául szolgáló társadalmi közegtől a mű belső világáig, és vissza, a mű birtoklását és élvezetét gyakorló társadalmi közegig – a műalkotásnak az életét sematizálja, s a vizsgálatok sorrendjét is az elvont mű-modell diakronikus aspektusának analógiájára állíthatná össze. Itt tehát a vizsgálat tárgya maga szolgáltatná az elrendezés elvét is. Csakhogy egy ilyen analógiás *tárgyrendszeri* kutatási terv feltételezi a lehetséges problémák előzetes ismeretét s ezek birtokában egy zárt, teljesség-igényű s főként egységes elméleti koncepciót, amely minden problémára kerek választ tartalmaz már – legalább elvileg. Ilyen elméleti koncepció azonban egyelőre nincsen, más megoldást kell választanunk.

Az az eljárás, amely a műalkotás vizsgálatánál lehetséges másik vizsgálattípust képviseli: a *metarendszeri*, azaz a tárgyon kívüli, attól független tényezőkből kiinduló vizsgálatok sora. Ilyen tárgyon kívüli tényezők viszonylag ésszerűen csoportosítható sorát alkotják azok az irodalomtudományon belüli és kívüli diszciplínák, amelyek ma az irodalmi műalkotás vizsgálatával valamilyen módon ténylegesen foglalkoznak, vagy legalább elvileg magukénak vallják a vele való foglalkozás jogát, lehetőségét. Sorrendjüket a tárgy viszonyában önkényesen állíthatjuk össze, de bizonyos ésszerű csoportosításra van lehetőség. Az első csoportot alkothatják azok a filozófiai diszciplínák, amelyek a filozófia elvont síkján foglalkoznak a műalkotással: az ontológia a mű létezési módjával, az ismeretelmélet a mű visszatükrözési funkciójával, az axiológia a mű értékével, a logika és dialektika a műnek mint zárt rendszernek belső összefüggéseivel; továbbá ide sorolhatjuk a hagyományos filozófiai diszciplínák közt önállóan nem művelt, de ma már önálló jelelméletet, amely a művel mint jelrendszeri jelenséggel foglalkozik. Egy másik csoportot alkotnak azok az önálló tudományok, amelyeknek tárgyába beletartozik az irodalmi műalkotás is: ilyen pl. a nyelvtudomány, amely a művel mint nyelvi ténnyel foglalkozik, a szociológia, amely a művet a szociológiai jelenségek egyikeként tartja számon, és a pszichológia, amely a művekben a pszichikum egyik sajátos megnyilatkozását látja. Végül itt vannak a hagyományos irodalomtudomány diszciplínái, amelyek különböző szempontokból vizsgálják a művet: az irodalomtörténet és az összehasonlító irodalomtörténet történeti jelenségként, a régi poétika vagy műfajelmélet morfológiai szempontból osztályozva, a stilisztika kifejezésmódjait elemezve vizsgálja. Ennek a csoportosításnak is vannak nehézségei. Az könnyen belátható, hogy azért maradt ki belőle a filológia és textológia (s természetesen a bibliográfia), mert stúdiumaik elméleti jellegű princípiumai voltaképp a már említett diszciplínák valamelyikéből származnak (a filológiáé a nyelvtudományból és az irodalomtudomány történeti illetve stilisztikai ágaiból stb.), de nehéz elhelyezni az önállóságnak ma még csak

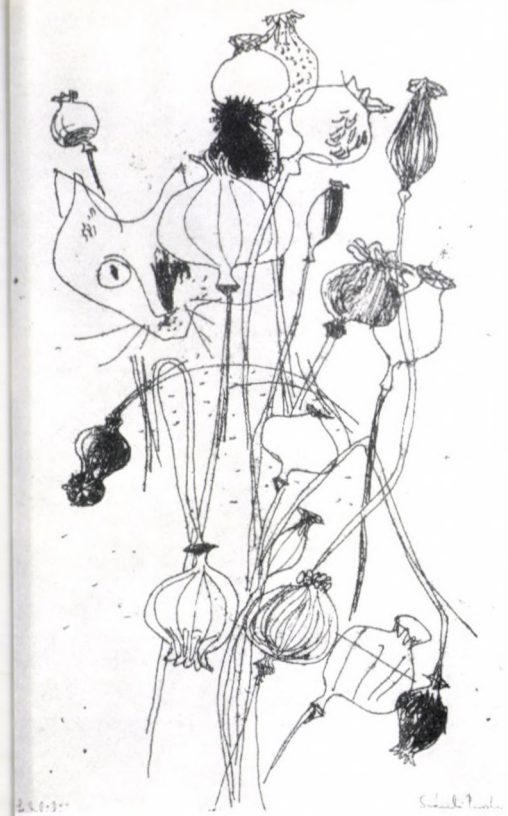
virtuális fokával rendelkező összehasonlító művészettudományt is. Ezt legcélszerűbbnek látszik a filozófiai és a szaktudományi megközelítések átmeneteként elhelyezni: ez foglalkoznék az irodalom alkotásainak a többi művészet alkotásaihoz viszonyított, specifikus jellegével — viszont ezzel kellene foglalkoznia a jelelméletnek is, éppen ezért megkíséreljük a kettőt egybeolvasztani. Ezeknek a csoportosítási nehézségeknek azonban nincsen jelentőségük egy praktikus célú kutatásban; bizonyos megközelítések határsértései, a másik megközelítéssel azonos pontjai pedig még tanulságosak is lehetnek.

Egyébként ennek a metarendszeri megközelítés-sornak a végigjárása éppen azért ígérkezik tanulságosnak, mert a különböző felfogást és módszert alkalmazó diszciplinák vizsgálatai nemcsak kiegészíthetik egymást, hanem — szerencsés esetben — korrigálhatják is egymás bizonyos egyoldalúságait. Az axiológia vizsgálatait a szociológia szempontjai korrigálhatják, emennek a kérdésfeltevései pedig árnyaltabbak és hatékonyabbak lehetnek a szemantikai vizsgálatok fényénél; különösen tanulságos konfrontálás jöhet létre az ontológiai és az ismeretelméleti vizsgálatok eredményeiben, már pusztán azért is, mert az ontológiai kérdésfeltevés eddig nem kapott szerepet a marxista irodalomtudományban.

A kutatások tárgya tehát az irodalmi műalkotás lesz. Azt, hogy mit értünk irodalmi műalkotáson, empirikusan, praktikusan mindenki tudja. Mégis szükségesnek látszik ezt a tárgyat közelebbről meghatározni, vagy legalább elhatárolási szempontjainkat körvonalazni. Bármelyik megközelítésű vizsgálat első lépése ez lesz: meghatározni a korpuszt, azt az anyagot, amely a vizsgálatok alapjául szolgál; ebből önként adódik az a viszonylag nem is könnyű kérdés: mi tartozzék bele műalkotásfogalmunkba, mi nem, hogyan határoljuk el az irodalmi műalkotást a többi nyelvi vagy írott megnyilatkozástól, tehát a nem-műalkotástól, és hogyan válasszuk el az irodalmi művet a többi műtől, tehát a nem irodalmiaktól. Műalkotásnak tekintsük-e Sue vagy Nagy Ignác regényeit, amelyeket ma gyakorlatilag nem tekintenek annak? Irodalmi műnek vegyük-e a színművet, a hangjátékot, a filmforgatókönyvet? Irodalmi műnek kell-e tekintenünk a csak szóbeliségben fennmaradt népköltészeti terméket vagy az írásban gyakorlatilag nem terjedő dalszöveget?

Ezekre a kérdésekre előzetesen nem tudunk pontos választ adni, legfeljebb olyan értelemben, hogy kutatásainknak mindezekkel a jelenségekkel és az általuk felvetett problémákkal foglalkozniok kell. Tehát általánosságban azt mondhatjuk, hogy a lehető legnagyobb terjedelművé kell tennünk műalkotásfogalmunk tartalmát. A vizsgált anyagnak a lehető legnagyobbnak kell lennie, ha a teljességet legfeljebb tipológiai értelemben valósíthatja is meg. A pontos választ ezekre a kérdésekre — tehát a műalkotás-fogalomnak a teljes értékű definícióját — majd az egyes vizsgálatok eredményei fogják tartalmazni: az ontológiai vizsgálatnak kell eldöntenie, hogy a csak szóbeliségben való létezési mód elégséges kritériuma-e a műnek, az axiológiai kutatás fog választ keresni arra, hogy mi legyen az értéke a divattal fel- s eltűnő olvasmányoknak, és így tovább.

A vizsgált korpusz elvileg teljes igényű volta azonban azt a jogos aggályt keltheti, hogy a műalkotás-fogalom így csak túlságosan általános és elvont lehet. A kutatások célja azonban éppen az, hogy az irodalomtudomány konkrét feladataihoz nyújtson támpontokat az irodalmi műalkotás vizsgálatával, hogy lehetővé tegye az egyedi

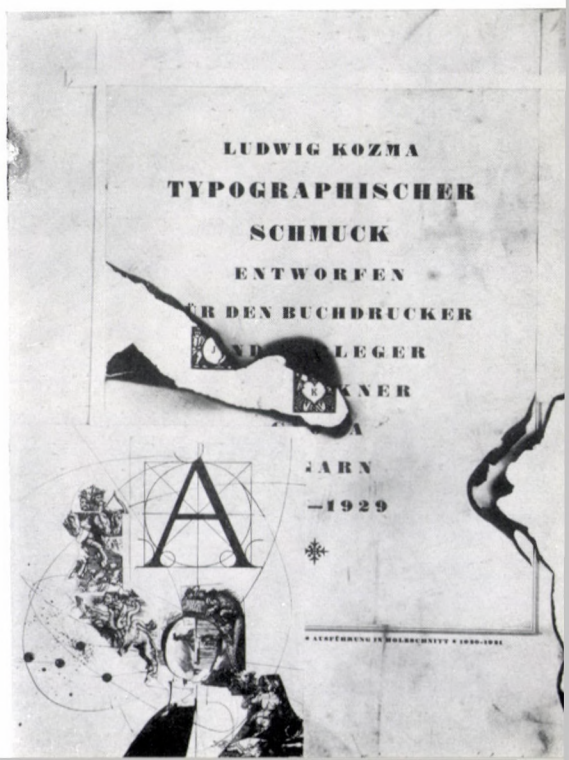




MAI MAGYAR GRAFIKA

A MAGYAR NEMZETI GALÉRIA KIÁLLÍTÁSA



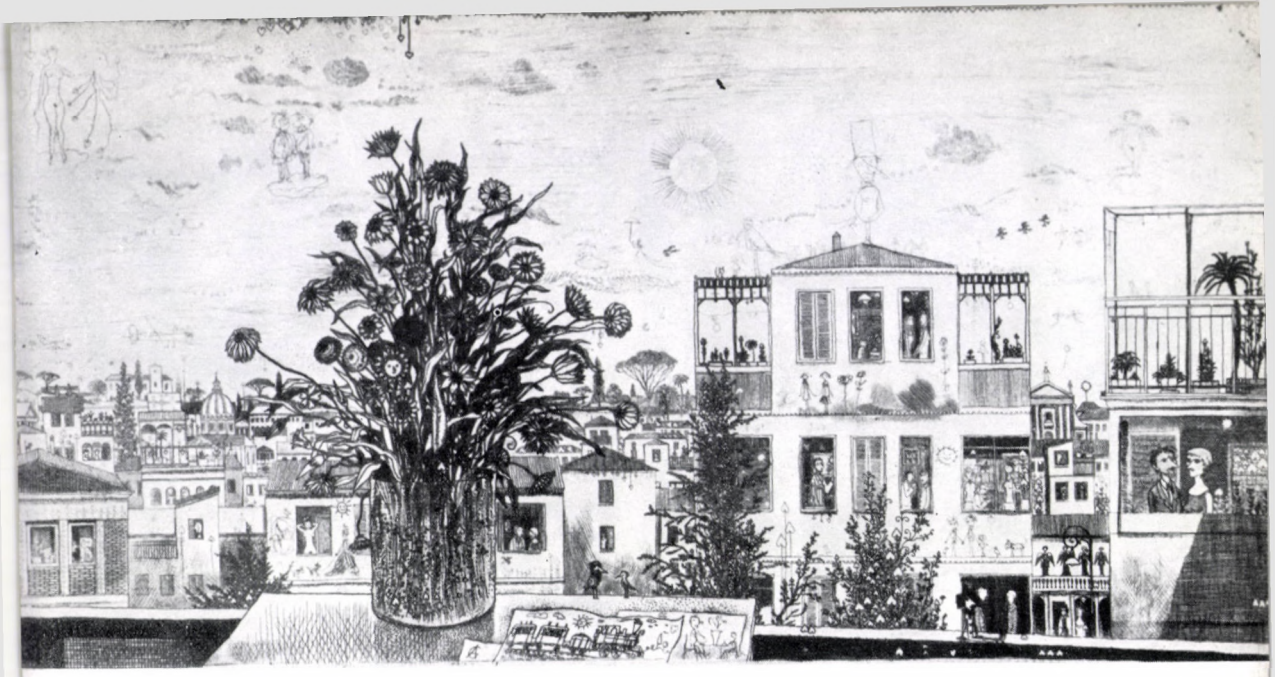


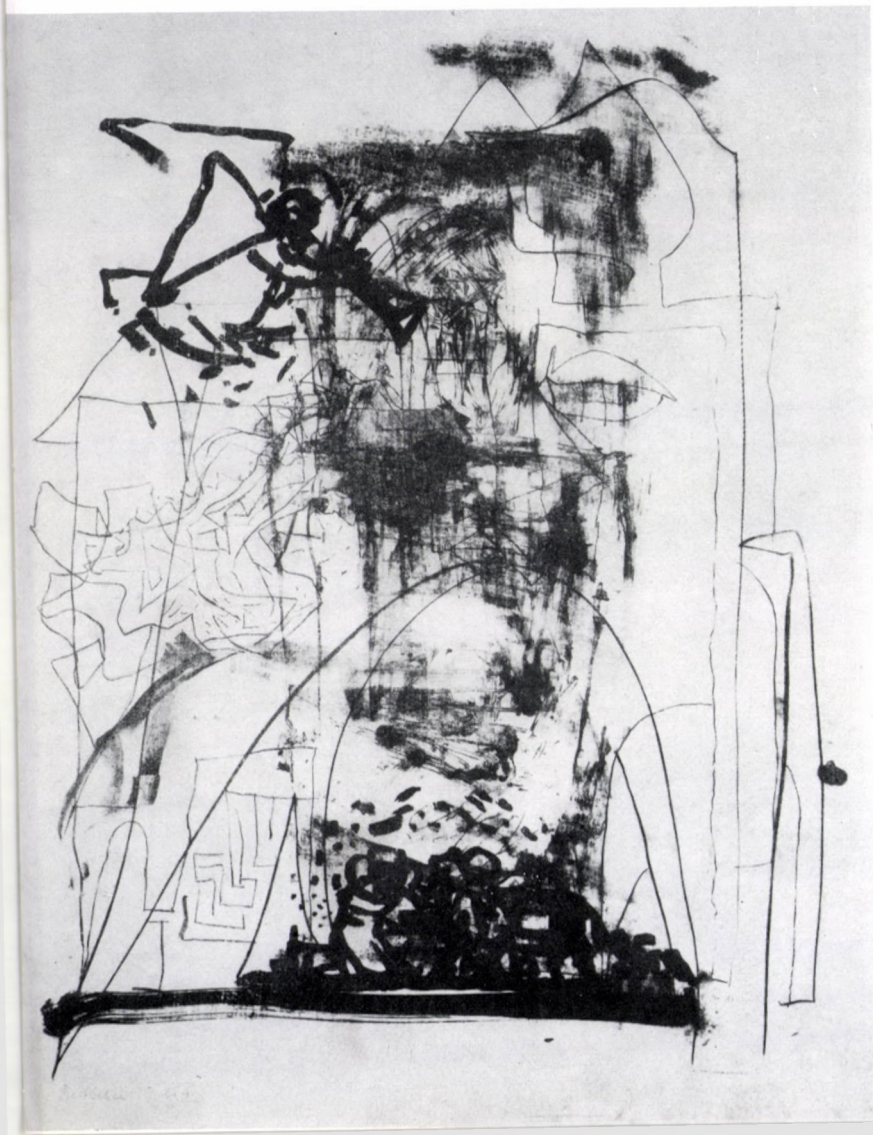




1. OLDALON:

Szántó Piroska:
Leskelődő
Hinz Gyula:
Béke, Leányfej
Reich Károly:
Meseillusztráció
Kass János:
Kner Imre emlékére

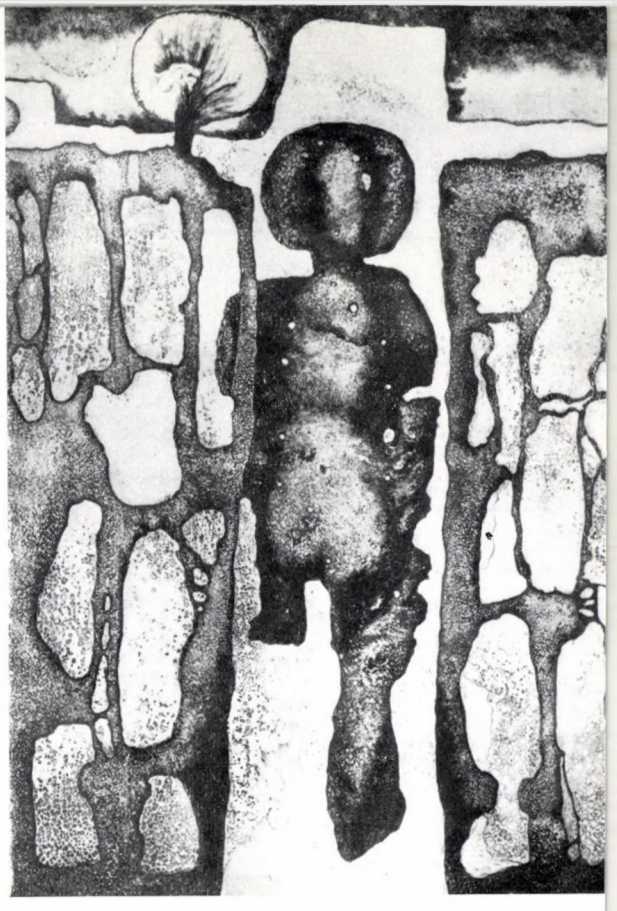


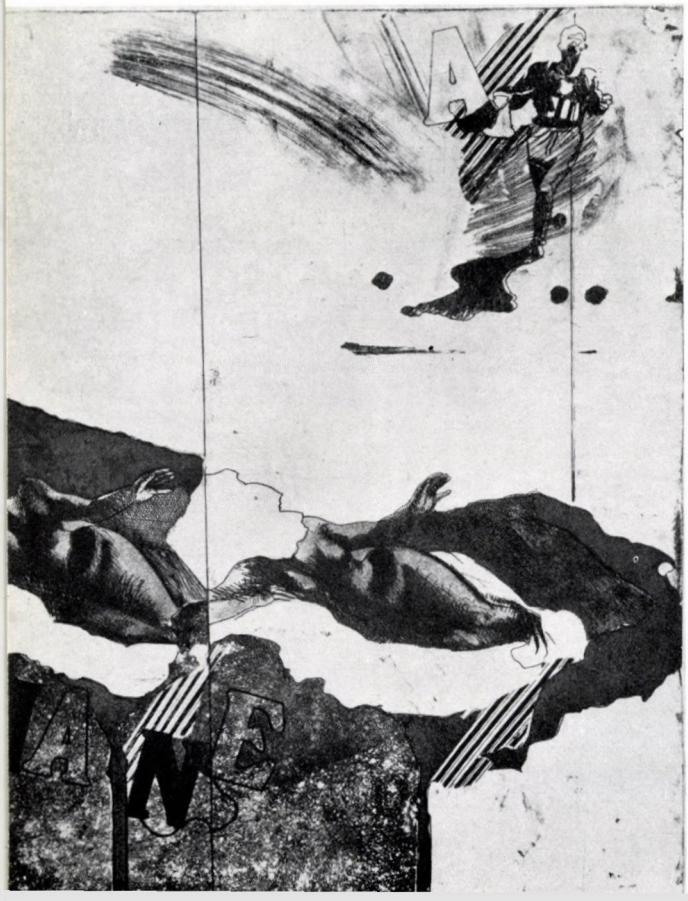


2—3. OLDALON:

Gross Arnold:
Olasz kisváros
Kondor Béla:
Betlehem
Stettner Béla:
1919 március
Feledy Gyula:
Ember csákánnyal







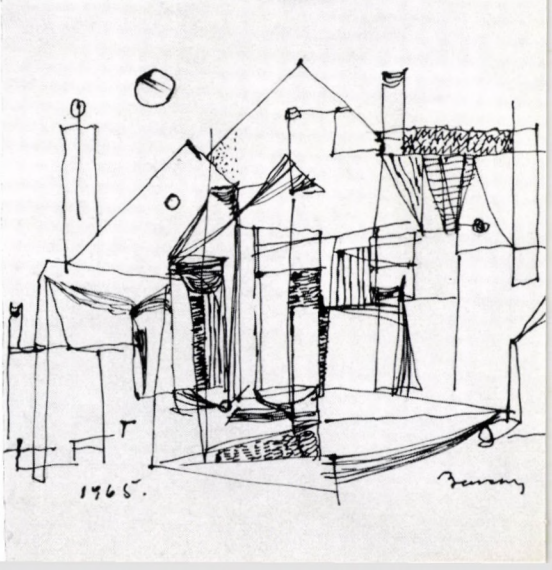
Raszler Károly: Forradalom

Maurer Dóra: Utolsó lap a pompeji sorozathoz

Lakner László: Danae drágám

Barcsay Jenő: Szentendrei közfalak

(A felvételeket készítette: Petrás István)



műalkotás módszeres vizsgálatát. Ezen az ellentmondáson a kutatások gyakorlatában úgy léphetünk túl, ha általános és elvont mű-fogalmunkat legalább olyan fokon konkretizáljuk, amelyen ezt a történelmi tipologizálás lehetővé teszi. Azt mondanám tehát, hogy műalkotás-fogalmunkba mindig bele kell értenünk a műalkotás történetiségét s a művek összességének változó jellegét. Ez gyakorlatilag elsősorban annyit tesz, hogy sosem beszélhetünk „a" műről, hanem csak történetileg meghatározott mű-típusról, pl. ókori keleti költészetről, XVIII. századi európai pikareszk-regényről, szimbolista líráról stb.

Az első csoportot tehát a filozófiai diszciplínák felőli megközelítések alkotják. Elsőnek az *ontológiai* kérdések irodalomtudományi vetületeit vesszük szemügyre.

Látszólag tudálékos fontoskodások az olyan kérdések, hogy hogyan s mivel kezdődik egy mű léte. De ha kritikai gyakorlatunkra gondolunk, azt látjuk, hogy meglepően gyakran fordulnak elő olyan vélekedések, amelyek a művet az írói szándékhoz vagy lehetőséghez mérik (az író ezt és ezt akarta, de nem sikerült . . . , vagy ebben a műben még ilyen és olyan lehetőségek vannak, de az író nem használja ki őket . . . stb.). Vajon alkalmas-e a mű arra, hogy belőle az írói szándékot rekonstruáljuk? Másképp: mű-e a mű az író fejében? vagy csak a közlésben válik azzá? Lehetséges-e egy nem létező műhöz (műben levő lehetőségekhez) mérni a művet? Ezek az elméleti kérdések kritikai életünkben ritkán vetődnek fel – a gyakorlat látja kárát.

Nyilvánvaló, hogy a mű fizikai léte lényeges feltétele annak, hogy a művet műnek tekinthessük. Ez a fizikai lét lehet valamilyen közlési formában való aktív megjelenés – időbeli: auditív, vizuális, auditív és vizuális, sőt e kettőt még mimikai léttel is kiegészítő forma – vagy rögzítés (írásban, hangban, hangban és képben), azaz passzív, térbeli megjelenés, amely a közlésben való részvételt csak lehetőségként tartalmazza. Ez a fizikai létezés azonban még nem minden: az íróasztalfiókban vagy hangszalagon őrzött vers még nem műalkotás, csak lehetőség az azzá válásra. A műalkotás létezéséhez ugyanilyen fontos feltétel a közlés befogadójának megléte: a mű csak olvasója, hallgatója individuális élményében válik művészeti jelenséggé.

Ha elvont és ideális befogadó-fogalommal dolgoznánk, a mű létének problémáját itt le is zárhatnánk: léte kiteljesedik az individuális élményben – a mű léte tehát azonos a közlési folyamatban való létével. Ha azonban konkretizálunk vagy történeti kérdést teszünk fel, nyomban felmerülnek az ilyen kérdések: vajon ugyanazt olvassa ki egy Ady-versből mindenki? Vajon ugyanazt érti-e az Odüsszeián az athéni polgár Periklész korában és a mai magyar olvasó? Vagy: a Nemzeti dalon a kortársak és mi? És ebből: ugyanarról a műről van szó egy műnek különféle individuális élményeiben? És még inkább: minthogy a sok és nyilvánvalóan sokféle individuális élmény között vannak egyezések, közös pontok, nem joggal beszélhetünk-e egy-egy műnek a kollektív élményéről vagy még inkább egy kollektíva tudatában való létezéséről? S az ebből fakadó kérdés: vajon ez a kollektív tudatban létező mű azonos-e a szöveggel magával? A közhely-példa: Klopstock Messiását illik – hírből – ismerni; de vajon ki olvasta azok közül, akik emlegetik?

Nem feladatunk, hogy ezekre a kérdésekre itt választ adjunk. Néhány dolgot azonban előre is megjegyezhetünk. Az egyik az, hogy számunkra nem lehet ennek a kérdésnek a megoldása az, amelyet pl. Heideggernél találunk: „A mű mint olyan, egyedül csak arra a területre tartozik, amelyet ő maga fog megnyitni" – tehát mintegy a mű maga alkotja az írót, s a mű az abszolút végpont minden esztétikai meg-

közelítés számára. Számunkra a mű nem végpont és kezdet, hanem a visszatükrözés és közlés középpontja – éppen ezért kell tisztáznunk léte határait genezise és utóélete irányában egyaránt. A másik megjegyzés: nyilvánvaló, hogy a mi vizsgálatainkat gyakorlati célok is vezetik; nos, a kritikai gyakorlat számára, amelynek a mi társadalmunkban fontos nevelő funkciója van, a műnek a társadalmi tudatban való léte lesz a legfontosabb. Csak példaként jegyzem meg, hogy ilyen értelemben egy szűk körben ható, kísérleti jellegű műalkotás megítélésének kisebb hangsúlyt kell kapnia, mint egy bestsellernek, tömegolvasmánynak – ma a helyzet éppen fordított. Természetesen meg kell alkotnunk egy árnyalt képet a műalkotás összetett létezési módjáról (amelyben a fizikai léte, egyéni – alkotói és olvasói – élményben való léte, valamint a társadalmi tudatban való léte egyaránt szerepel), de a leírásnál nem állhatunk meg, állást is kell foglalnunk társadalmi gyakorlatunk és céljaink értelmében.

Az irodalmi műalkotás *ismeretelméleti* kérdései látszanak a legkevesebb problémát jelentőnek, hiszen a hagyományos marxista esztétika ezekkel foglalkozott legtöbbet, Lukács György életművében ezek kapták a legszínvonalasabb kifejtést. Azonban a mai viták a marxista irodalomtudományban világszerte arról tanúskodnak, hogy ezekkel az eredményekkel még nem érhetjük be. Számos tovább konkretizálandó és tovább vizsgálandó kérdés van még ezen a területen.

A viták résztvevői általában abban egyeznek meg, hogy két hibaforrást mutatnak fel a marxista irodalomtudomány gyakorlatának ismeretelméleti koncepciójában. Az egyik: nem kielégítő a visszatükrözés történetiségének felfogása – hiányzik belőle a társadalmi gyakorlatban bekövetkező megvalósulás mozzanata; ez vezetett a mű utóéletének, hatásának az elhanyagolására. A másik: a visszatükrözés felfogásából hiányzik vagy nem kap kellő hangsúlyt az aktivitás mozzanata – a teremtő aktus szerepe; ez a forrása a mű genezisére vonatkozó számos tévedésnek, amelyek közt a leggyakoribb az volt, hogy a műben csak azt tárták fel, amit kora világáról és annak fő problémáiról mondott, s ezzel a művet és annak belső világát leszűkítették a benne felvetett eszmei problémákra (további következmény az volt, hogy a művek sorát is leszűkítették a közvetlen politikai-társadalmi problémákkal foglalkozó művek sorára, s csak azokat vizsgálták).

A kutatás számára itt nagyon tanulságos lehet mindaz, amit a realizmus nemzetközi vitái felvetettek. A vitákban felmerültek termékenynek látszó pozitív javaslatok is. Ilyen pl. a modell fogalma, amelyet több marxista kutató (Garaudy, Lotman, Revzin és mások) arra tart alkalmasnak, hogy a visszatükrözés irodalomtudományi konkretizálásában az aktív mozzanatot is megfelelően hangsúlyozza. Össze szokták ezt kapcsolni a funkció fogalmával is; míg a modell inkább a műnek a genetikai oldalára, a funkció hatásának jelölésére szolgálhat. Ezek a javaslatok egyelőre kidolgozatlanok, az új fogalmak ötletek csupán. Érdemesnek látszik azonban megvizsgálni és végiggondolni, hogy az irodalmi műalkotást olyan modellnek tekintve, amely alkotója szubjektumán keresztül tükrözi a világot és funkciójában átalakításához is hozzájárul, nem jutnánk-e az eddigieknél didaktikailag is hasznosabb kulcsfogalomhoz.

Ugyancsak termékeny lehet az ismeretelmélet eddigi elhatárolásait kibővíteni: azokat a különbségeket, amelyek az irodalmi műalkotást a tudományos vagy a hétköznapi visszatükrözés tárgyiasulásától elválasztják, kiegészíteni azokkal, amelyek a műalkotásnak sajátos közlésmivoltából adódnak. Az eddigi kérdésfeltevések mellőzték azt a meggondolást, hogy az irodalmi műalkotás ismeretelméleti meghatározá-

sában is jelentős szerepe lehet annak a ténynek, hogy az irodalmi mű nem annyira a termelés szféráival mutat érintkezési pontokat, mint inkább a közlésformákkal. Az irodalmi műalkotás nem annyira tárgyiasság (mint az ontológiai kérdésnél is láttuk), inkább közlési aktus és annak a társadalmi tudatban objektiválódó eredménye.

Az *axiológia* nem túlságosan erős oldalunk, szakirodalma alig van. Csak az utóbbi időben élénkült meg az érdeklődés iránta, s ezt jelzi is néhány – többnyire a népszerűsítés szintjén maradó – cikk. Az általános értékelmélet is a marxista filozófia eddig elhanyagolt ágai közé számít, még kevésbé találhatunk irodalomtudományi értékelméletet. Hiányát annál többen panaszolják; sajnálatos azonban, hogy ezek a panaszok az értékelmélettől többet várnak, mint amire képes lehet: sokan úgy képzelik, hogy az értékelmélet kidolgozása egy csapásra megoldja a kritika gondjait. Pedig az értékelmélet sem nyújthat recepteket, mechanikusan alkalmazható kritériumokat. Szükséges az ilyen kutatások elé illeszteni az intelmet: az ítélkezés, értékelés alaposabb, jobb, tökéletesebb lehet kidolgozott értékelmélet birtokában, de az továbbra is a legmagasabb rendű emberi szellemi tevékenységek egyike marad, amelyet nem lehet gépesíteni.

Az értékelméleti kutatásoknak elsősorban azt kell szem előtt tartani, hogy az érték, az irodalmi műalkotás értéke is, viszony-fogalom. Az érték a műben magában (pl. mint szövegben) csak lehetőségként van jelen, amely realizálódhat a közlés folyamatában és nyomán: az individuális élményben, a társadalmi élményben, a mű utóéletében stb. Az értéknek mint viszony-fogalomnak a különböző tényezőit, összetevőit itt elsősorban a mű vonatkozásában vizsgáljuk. Keressük tehát a műnek magának az értéket képező vonásait – eszmeiségében, megformáltságában stb. –, és keressük azokat a feltételeket, amelyek realizálódásához szükségesek (pl. egy stilisztikai értékhez szükséges a stílus iránti érzékenység és kulturáltság stb.). Ezek a kérdések is azt tanúsítják, hogy az irodalmi műalkotáson belül is több értékfajtát kell megkülönböztetnünk. Nyilvánvaló, hogy bizonyos szempontból értéket képvisel a szórakoztató irodalom is, s ez másfajta érték, mint amilyet pl. a gondolati líra képvisel. Akkor viszont magától jelentkezik a kérdés: az értékfajták közül melyiket értékeljük legtöbbre? A mai irodalomtörténeti gyakorlat is megkülönböztet történeti értéket, dokumentumértéket, esztétikai értéket stb., ezek közt az elsőség vitathatatlanul az esztétikai értéké. Csakhogy az esztétikai értéknek tekintett műalkotások sora más ma, mint tegnap volt, s bizonyára más lesz holnap. Elég itt Shakespeare műveinek pályafutására gondolnunk, vagy elfeledett és újra felfedezett művekre. Az érték tehát nemcsak többféle, hanem történetileg is változik: bonyolult kölcsönhatások eredőjeként, de főként a befogadó, a közönség, a társadalom változásának következményeként. Az értékfajták hierarchiájának és változásának általunk kialakítandó rendjére vonatkozóan csak általánosságban válaszolhatunk itt, mintegy a kutatások hipotéziseként fogalmazhatjuk meg azt az álláspontunkat, hogy számunkra a mű társadalmi, pontosabban funkcionális értéke lesz a legfontosabb. Ez természetesen nem zárja ki más értékfajták figyelembevételét és értékfogalmunkba való belefoglalásának igényét, ellenkezőleg, értékfogalmunknak a lehető legárnyaltabbnak kell lennie (még akkor is, ha árnyaltsága – látszólag – nehezíti gyakorlati alkalmazását).

Filozófiai megközelítésnek tekintjük végül az irodalmi műalkotásnak olyan vizsgálatát, amely a művek szerkezeti sajátságaival foglalkozik. Voltaképp arról van szó, hogy azokat a régi stúdiumokat, amelyek részint a klasszikus retorikába és poétikába

tartoztak, majd a műelemzés gyakorlatának sémáit alkották, emeljük elméleti szintre. Hiszen ezek voltaképp logikai és dialektikai törvényeket keresnek a műalkotásban, amint ezt az ilyen típusú modern elméleti vizsgálatok is tanúsítják, amelyeket *strukturális* vizsgálat néven tartunk számon. Számunkra a polgári irodalomtudomány ide tartozó eredményei is tanulságosak lehetnek, még inkább a marxista irodalomtudományban megindult ilyen kísérletek (elsősorban a szovjet, a lengyel és a cseh irodalomtudományban), de ezek nem helyettesíthetik az általunk megoldandó feladatokat. (A strukturális módszer alkalmazásának lehetőségeiről lásd bővebben a Helikon c. folyóirat különszámát: 1968. 1.)

Ha ennek a kutatási témának a kérdéseit sorra vesszük, nyomban beleütközünk az olyan kérdésekbe, amilyen a tartalom és forma dialektikája. Ez is azok közé tartozik, amelyek látszólag teljesen kidolgozottak a marxista filozófiában és esztétikában, mégis, sok tekintetben problematikusak. Nemcsak a merev kettéválasztásban, tehát az antidialektikus szemléletben rejlő veszélyekre gondolunk – amely egyébként a modern irodalomtudomány egész irányultságát befolyásolja (sokak szerint a modern irodalomtudomány alapvető törekvése, hogy a használhatatlannak bizonyult tartalom – forma fogalompár helyébe újat teremtsen) –, hanem arra a veszélyre is, amely a „formába szökkenő tartalom" fogalmazás révén ismerhető fel: vajon nem valami ontológiai idealizmus rejlik ebben a dualizmusban? (Tartalom ugyanis a marxista felfogás szerint nem képzelhető el forma nélkül – így tehát legfeljebb valamilyen tartalom formájának a változásáról beszélhetnénk, de nem formába szökkenéséről vagy formába öntéséről.)

Az irodalmi műalkotás belső dialektikájának a vizsgálatára célszerűnek ígérkezik a struktúra fogalmát alapul venni, tehát a műalkotás egészét mint sajátos belső dialektikájú, bonyolult összefüggéseket tartalmazó, feltételesen zárt rendszert szemlélni. (Természetesen fenntartva azt a tételt, hogy ez a zártság viszonylagos, feltételes, mert ez a struktúra más, nagyobb összefüggés-rendszerekből van itt kiszakítva, voltaképp mikrostruktúra bizonyos makrostruktúrákba ágyazva.) Ebben a szemléletben helyet kaphatnak a hagyományos irodalomtudományi és műelemzésgyakorlati fogalmak: a külső és belső forma, a kompozíció vagy szerkezet, a téma, az atmoszféra, általában az anyag és elrendezése kérdései. A cél azonban éppen az, hogy a hagyományos koncepciót az irodalmi műalkotás struktúrájáról, amelyet sokszor bíráltak merevsége miatt, egy rugalmasabb, a műalkotás elevenségét az összefüggések révén jobban megragadó szemléletmóddal váltsuk fel.

A kutatások egyik kifejezetten kísérleti jellegű pontját alkotnák azok a vizsgálatok, amelyek az általános *szemiotika* és az *összehasonlító művészettudomány* megközelítési szempontjait egyesítenék, arra a célra, hogy az irodalmi műalkotást más műalkotásoktól való különbségeiben, a csak rá jellemző sajátságokban ragadják meg. Ez a fajta kutatás tehát úgy vizsgálná az irodalmi műalkotást, mint a művészeti közlésformák és jelrendszerek közt helyet foglaló, azok között sajátos közlésformát képező, sajátos jelrendszerrel bíró jelenséget.

Talán sokan gondolnak arra, hogy ennek a kutatásnak kell hasznosítania a kibernetika, információelmélet, matematikai nyelvészet és hasonló stúdiumok eredményeit is. Ennek a lehetősége sincs kizárva, de én elsősorban olyan, inkább általános nyelvészeti, általános szemantikai típusú vizsgálatokra gondolok itt, amelyeknek jellemző

képviselői egyrészt Roman Jakobson, Stephen Ullmann, John Lotz, Thomas A. Sebeok, másrészt Roland Barthes, André Greimas vagy Tzvetan Todorov; hazánkban leginkább Fónagy Iván érinti ezt a területet.

A kérdések tárgyunk sajátos meghatározásából adódnak: az irodalmi műalkotás, mint minden műalkotás, számunkra itt üzenet (message), egy közlési folyamat központi eleme (az üzenet kibocsátója és felvevője közt foglal helyet). Az első fontos kérdés az üzenetnek a jelrendszerhez, a sajátos kódhoz való viszonya. Természetesen ehhez röviden át kell tekinteni a jelrendszer történetét is, egyrészt a művészeti jelrendszerekből, másrészt a nyelvből való elkülönülés folyamatát s az irodalmi jelrendszer saját fejlődését. Az irodalmi műalkotásnak a sajátságait ebből a történeti vizsgálatból kell kibontani.

Emellett azonban szükségesnek látszik sorra venni a jelrendszernek a műben magában jelentkező sajátosságait. A jelrendszer két tengelyéhez, a paradigmatikus és a szintagmatikus tengelyhez viszonyítva az üzenetet, két fő elrendezési módot találunk: a kombinációt és a szelekciót, a költői üzenetben az elsőt a metaforikus, a másodikat a metonimikus eljárás képviseli (Jakobson). Lehetséges más tipizálás is: a költői üzenetnek grammatikai funkciókra redukálásával minden elbeszélés voltaképp mondatnak is tekinthető, amelyben megtaláljuk a fő mondatfunkciókat: alanyt vagy alanyokat, tárgyat stb., és a kettőt a cselekvés vagy törekvés szintjén egyesítő oppozíciókat; hasonló redukciókkal vizsgálhatók a többi műfajok is (Greoimas). Végül a normálisnak, standardnak tekintett nyelvtől, jelrendszertől és jelentésrendszertől való eltérés, a konvencionális szabályok áthágása jellemez minden műalkotást; nemcsak stilisztikai, hanem összetettebb vizsgálatok is építhetők erre, pl. a képvilág, a mű képrendszerének elemzése (Todorov, Ullmann).

A nyelvtudomány, a szociológia és a pszichológia megközelítései ma már meglehetősen gazdag tapasztalatokkal rendelkeznek az irodalmi műalkotás megközelítésében. A nyelvészeti kutatásoknak hazánkban is nagy és értékes hagyománya van, de a másik két diszciplína kutatásaiban főként külföldi tapasztalatokra kell támaszkodnunk.

A *nyelvtudományi* megközelítés az irodalmi műalkotást nyelvi tényként vizsgálja. Elsősorban tehát a költői nyelvnek a sajátságait kutatja, a költőiség és a prózaiság (helyesebben köznapiság) különbségeit, vers és próza jellegzetességeit. Az ilyen általános kérdések mellett a nyelvészeti műalkotás-vizsgálatnak a művet vizsgálnia kell úgy is, mint zárt szöveget. Ilyen vizsgálatra a nyelvészet is a strukturális módszert alkalmazza: a szöveget grammatikai struktúraként fogja fel és elemzi rétegeit, valamint a köztük levő összefüggéseket. A hangtani réteg adja a műalkotás első, közvetlen érzéki hatását, a lexikális anyag és annak morfológiai, valamint szemantikai tulajdonságai képezik a második réteget, s erre épül a szintaktikai réteg, amelynek ugyancsak van szemantikai aspektusa.

A *szociológiai* kutatás számára a műalkotás szociológiai tényként jelenik meg: egyrészt bizonyos társadalmi jelenségeknek – egy társadalmi szerkezet és annak mozgása, gondolatrendszere, igényei, mítoszai, nézetei – kifejezője, másrészt bizonyos társadalmi hatások elindítója vagy támogatója. A szociológiai kutatás az irodalmi műalkotást mindkét vonatkozásában vizsgálja, sőt, vizsgálatának ki kell terjednie a műben megjelenő szociológiai tények esztétikaivá, irodalmivá válására s ennek az átalakulásnak a módosító, közvetítő tényezőire. A mai szociológiai gyakorlat az első vonatkozás vizsgálatára a „content analysis" eljárásait dolgozta ki, a

másodikra viszont inkább a szociológiai hatásvizsgálatok általános tapasztalatai adnak útmutatást, az irodalmi hatásvizsgálatnak legfeljebb az empirikus vizsgálatokban, az ún. olvasás-szociológiai felmérésekben vannak eredményei.

A *pszichológiai* megközelítésben az irodalmi műalkotás egyfelől alkotója pszichológiájának tünete, másfelől élvezője pszichológiájának forrása. Itt is kettős vizsgálatról van tehát szó; ezek közül az első – bármily hatalmas szakirodalma legyen is világszerte –, véleményem szerint, kevéssé kecsegtető: korlátai abban a meggondolásban jelölhetők meg, hogy a mű olyan lélektani „tünet", amelynek eredetére vonatkozóan a tüneten magán kívül csak feltételesen viszonyítható tényezőket ismerünk (pl. az életrajzi adatokat). Fontosabbnak tűnik tehát a műnek mint lélektani eseményeket kiváltó motívumnak a vizsgálata. Ezt lehetne a mű elemei szerint is rendezni, mégis jobbnak látszik a pszichikai tényezők, a pszichológia kategóriái szerint sorra venni: pl. a mű emocionális és intellektuális hatású elemei, ezeken belül az érzékelés, emlékezés, képzelet szférái, azután az azonosulás és az elidegenedés feltételei stb. (Nem árt megjegyezni, hogy az ábrázolás lélektani sajátságai, a mű lélektani hitele nem ennek a kutatásnak a tárgya!) Ennek a kutatásnak az egyéni befogadás lehetőségei mellett vizsgálnia kell a kollektív befogadás pszichológiai feltételeit és a műben rejlő csomópontjait is.

Az irodalomtudomány hagyományos diszciplínái közül itt csak hármat emelünk ki az irodalmi műalkotás vizsgálatára: magát az irodalomtörténetet, a műfajelméletet és a stíluskutatást. Az utóbbi kettőnek a vizsgálati módszerét is a történetiségre kívánjuk alapozni.

Az *irodalomtörténet* is, a másik két diszciplína is történeti jelenségként fogja fel a műalkotást, de míg az első az irodalom belső fejlődésének konkrétumaként tanulmányozza azt, a másik kettő elvontabb síkon mozog, történetisége csak a tipológia szintjén érvényesül. Az irodalmi művet az irodalomtörténeti vizsgálatban az irodalmi folyamat egyik alkotórészének tekintjük, s a vele valamilyen viszonyba lépő irodalmi jelenségek – az irodalmi eszmék és eszmények, világkép és tematika stb. – egy-egy gyújtópontjaként elemezzük. Ez két irányban történik: részint az előzmények felől, amikor is a művet passzív tényezőnek tekintjük, részint pedig a mű utóélete, irodalmi hatása iránt érdeklődünk, amikor a művet aktív tényezőnek vesszük, a folyamat továbbmozgatójának. Nem szabad azonban elfeledkeznünk a mű relatív autonómiájáról, ami ebben az esetben így fogalmazható: a művet magát nem csupán a külső, általa visszatükrözött tényezőkből kell magyaráznunk, hanem önmagából is, sajátságaiból, amelyek viszont – részben – utóéletéből világosodnak meg. A genetikai értelmezés tekintetében sok értékes eredményünk van már, a mű utóéletére, az irodalmi folyamatban betöltött funkciójára vonatkozólag aránylag kevés. Pedig itt ezek a kérdések látszanak a leginkább tanulságosaknak: mi újat hozott egy-egy mű, mit tudatosított és mit konzervált, szentesített az irodalomtörténeti korszakok egymásutánjában, az ábrázolás tárgya és módja tekintetében? Ennek a kutatásnak kell foglalkoznia az összehasonlító irodalomtörténet elméleti problémáival is.

A *műfajelmélet* voltaképp az irodalmi műalkotás morfológiai vizsgálatának tekinthető. Ezt a morfológiát csak történeti alapon – tehát az egyes műfajok genezise felől megragadva s a differenciálódási és integrálódási folyamatokon végigkísérve – lehet hatékonynak elképzelni. Számolni kell azzal, hogy a történetiség itt csak egy bizonyos

elvontsági szinten, tipológiai kategóriákban juthat érvényre. Az egyes műfajok kérdései közül a líra elmélete látszik a legfontosabbnak.

Végül a *stíluskutatás* számára az irodalmi műalkotás bizonyos stílusjegyek, kifejezési módok és eljárások hordozója. Ha a stílust nyelvnek fogjuk fel a nyelven belül, akkor a műalkotás stílusrétegei a nyelvtől való eltérések, az általános normától való eltávolodások sajátos csoportjait alkotják. A korstílus jegyei a művek nagyobb csoportjára lesznek jellemzőek, de jellemzésük épp ezért korlátozott mértékben érvényesül. Az egyéni stílus jegyei ellenkezőleg, csak kevés számú műre vonatkoznak, de azokat jól jellemezhetik. Ezen a tipizáláson túl foglalkozni kell ebben a kutatásban a spontán stílusjelenségek és a stilizálás, a mű más vonásai (pl. műfaji hovatartozása, hangneme stb.) és a stílus összefüggéseivel, valamint a stílustipológia lehetőségeivel.

Ez a kutatási tervezet nem tarthat igényt teljességre. Az irodalmi műalkotás vizsgálatának számos más aspektusa is lehetséges. Ezeknek a témaköröknek a kijelölése gyakorlati célokra történt, s mint ilyen, előzetes munkahipotézisnak tekinthető csupán, amelynek használhatóságát a kutatások ömaguk fogják igazolni vagy cáfolni. De emellett talán használható szempontokat nyújthatnak másoknak, olyanoknak, akik az irodalmi műalkotásokkal mindennapi munkájukban foglalkoznak.

A kritikára gondolok elsősorban, mint az irodalomtudománynak egyik – alkalmazott – diszciplínájára, amely a megközelítési típusok közt épp azért nem szerepel, mert feladatai végrehajtásához neki kell integrálnia és a gyakorlatban kipróbálnia, kiművelnie ezeket. Ezek az irodalmi műalkotásokkal foglalkozó kutatások hozzájárulhatnak tehát a kritikai gyakorlat élénküléséhez, felfrissüléséhez. De ugyanilyen szerepe lehet itt a kritikai hagyományok, a magyar kritika és kritikai gondolkodás történetének is. Véleményem szerint mindkettőre nagy szükségünk van. Az irodalmi műalkotás kutatásának, elméleti vizsgálatának tehát ki kell egészülnie a kritikatörténeti kutatásokkal, hogy mind a kettőnek az eredményeit a kritikai gyakorlat használhassa, próbálhassa ki. Így épülhetnek be műközpontú kutatásaink irodalomtudományunk és irodalmi életünk szerves összefüggéseibe.

Állásfoglalás

Vietnam ügye a Russel-bíróság előtt

— Jean-Paul Sartre nyilatkozata —

1948: Nemzetközi jogászegyezmény a népirtás (génocide) fogalmának meghatározására. Célja: eleve elítélni egy nemzet, egy faj elpusztítását, megakadályozni a zsidók tudatos, módszeres kiirtásához hasonló háborús bűnök létrejöttét.

1967: A világszerte ismert jogászokból, írókból, újságírókból álló „Russel-bíróság" Hollandiában, a Koppenhága melletti Roskilde-ban tartja második ülését. Az egyértelmű bizonyítékok hatására megállapítja, hogy az Amerikai Egyesült Államok népirtó hadjáratot folytat Vietnamban.

A *Le Nouvel Observateur* című baloldali francia hetilap (1967. december 6–12.) interjút készített Jean-Paul Sartre-ral, a „Russel-bíróság" egyik vezetőjével e nagy visszhangot kiváltó döntésről. Bevezetésül Sartre utalt arra, hogy kezdetben nemcsak a nyugati közvélemény, de ők maguk is kételkedtek; valóban a népirtás fogalmát kimerítő-e mindaz, amit az amerikaiak Vietnamban tesznek, nem túlzó-e ez a meghatározás. De később – az egyre sokasodó bizonyítékok, tanúvallomások hatására – mind nyilvánvalóbbá vált, hogy e háború igazi arcának leleplezésére nem lehet pontosabb kifejezést találni. Felvetődik az a kérdés is, hogy mennyiben tér el az amerikaiak vietnami háborúja attól, amit a totális háborúkban eddig is megtettek a hadviselő felek az ellenség lehető legteljesebb elpusztítására. Nem volt-e népirtás például Drezda és Hamburg földig-bombázása a szövetségesek által a második világháborúban? Sartre a népirtás-fogalom pontosabb meghatározásával ad választ erre a kérdésre: „Nem beszélhetünk népirtásról »totális háború« esetén, amelyet egymáshoz hasonló erejű nemzetek vívnak, mert az elpusztulás kockázata – legalábbis kezdetben – kölcsönös. Ha egy »totális háborúban« alig tesznek különbséget civilek és katonák között, annak oka az, hogy a polgári lakosság teljes egészében részt vesz a háborús erőfeszítésekben és támogatja katonáit. Ez volt a helyzet pl. 1914-ben is: a szakszervezeti tagokat, a szocialistákat, akik a békéért küzdöttek, elsöpörte a lelkesedés hulláma, és a többiekkel együtt vonultak hadba, »Berlinbe!« kiáltással. És mivel a polgári lakosság épp úgy gondolkodik, mint a katonáik, az ellenség sem tesz különbséget közöttük. De a fenyegetés kölcsönös. A támadó nemzet kockázatot vállal. A hitleri Németország Európa elpusztítására tört, de ebben a kalandban saját maga is elpusztulhatott – mint ahogy valóban történt. Az Egyesült Államok megkísérelhetné a Szovjetunió lerombolását atombombákkal, de tudja, hogy a szovjet visszavágás saját országában is tízmilliók halálát jelentené. Még ha el is követné ezt az őrültséget, az nem a népirtás fogalmának felelne meg, mert ez: egyirányú, akadálytalan, kockázat nélküli pusztítást jelent." A történelem folyamán nem egy irtóháborúra volt már példa. A 19. században a gyarmatosító hatalmak gazdasági céljaik érdekében sokszor pusztítottak ki bennszülött településeket. De ugyanezek a gazdasági célok korlátozták is a gyilkosságok méretét: szükségük volt olcsó munkaerőre, amit bizonyos fokú túlnépesedéssel érhettek el. „Vietnamban a helyzet egészen más. Az amerikaiak ittlétére nem a klasszikus gyarmatosítás körülményei jellemzőek, mert egyáltalán nincs vagy csak jelentéktelen mértékben van itt megvédendő gazdasági érdekük. Háborús céljuk nem az, hogy megőrizzék áruszállítójukat vagy felvevő fogyasztópiacukat, hanem – Westmoreland tábornok nyíltan megmondta a múlt év októberében – katonai támaszpontjukat megtartani az ázsiai kontinensen és bebizonyítani a világnak: »a gerilla-védekezés nem fizetődik ki«. Ebben a helyzetben Amerikának egyáltalán nincs szüksége a vietnamiakra. Érdekei nem szabnak határt az ellenállók lemészárlásában. És mivel a lakosság egyértelműen ellene van, intervenciójának logikája a teljes népirtáshoz vezet, azaz a vietnami nép – legalábbis mint szervezett csoport – likvidálásához. Ezt az amerikai vezetők nem mondják, de a katonáik annál inkább érzik, hiszen Vietnamba érve hamar elfogadnak két, csak látszólag ellentétes formulát. Az egyik így hangzik: csak a halott vietnami jó vietnami. Amerikai szempontból ez a pontos meghatározás, tudniillik: még a déli szövetségeseikben sem bízhatnak meg. Mindig legalább ötven százalék esélyük van arra, hogy egy Saigon-hadseregbeli katona elárulja őket. Amikor megindították nagy átfésülő

hadműveletüket – egyébként sikertelenül – a »vas háromszögben«, az amerikaiak egy szóval sem értesítették a vietnami vezérkart, mert tudták, hogy a szökések állandó jellegűek. A másik formula a következő: minden halott vietnami a gerillákhoz tartozik. Ezzel akarják igazolni az első formula nevében elkövetett vérengzéseket, de egyben akaratlan bevallása is ez annak a ténynek, hogy az egész lakosság ellenük van." A naponta új és új részletek által kiteljesedő kép egyes elemeit a szabad elhatározásukból, önként tanúvallomásra vállalkozók – mivel nem »hivatalos« bíróságról van szó, hanem a világ haladó közvéleményét képviselő, nemzetközi összetételű tanácskozásról – személyes vallomásai, tárgyi bizonyítékai, filmfelvételek, fotók szolgáltatták. A tervszerű gyilkosságokról, kínzásokról a legleleplezőbb nyilatkozatot éppen egy amerikai katona tette: „A vallatások rendszerét szakszerűen ismertette nekünk egy amerikai tanú, aki maga is részt vett a kínzásokban, és tanított másokat a kínvallatás mesterségére. Tíz hónapig volt ott, és szinte nyugodt hangon mondta: »Én csak egy átlag amerikai vagyok, s látom, hogy én is háborús bűnös lettem.« Arról, amit tett, szakemberként beszélt, mintha egy pék magyarázná a tésztadagasztás legjobb módszerét. Szakmai gőggel állapította meg, hogy »jobb eredményeket ért el, mint a többiek«, mert beszél vietnamiul és így könnyebben tudta kombinálni a fizikai és pszichológiai kínzásfajtákat." Egyes amerikai lapok időről időre közölnek képeket a vallatásokról, de mindig vietnami a vallató is, nemcsak a megkínzott. Mintegy bizonyítékul tárják az olvasó-néző elé, hogy a vietnamiak egymást kínozzák, brutális vadak, nem civilizált nép. De a tanúk egybehangzóan bizonyították: mindig ott van – a háttérben legalább – az amerikai. A „stratégiai faluk", majd később az „új élet falvai" hangzatos nevek mögött meghúzódó koncentrációs táborok életéről is bőséges bizonyító anyag gyűlt össze: „Amikor egy megkínzott rabot, akár beszélt, akár nem, újabb vallatásra érdemesítenek az amerikaiak, átadják a dél-vietnami kormányerőknek, s azok börtönbe vagy koncentrációs táborba viszik. Ott újabb, állandó rettenetes kínzásoknak vetik alá. A bizonyítékok, amelyeket például a Paulo-Condor börtönben uralkodó aljas szadizmusról elénk tártak, súlyosan terhelőek. Az amerikaiak időnként meglátogatják, éppúgy, mint a többi tábort, ellenőrzés ürügyével, de valójában nem törődnek azzal, ami ott történik, hiszen tökéletesen ismernek mindent. És ez szintén háborús bűntett, mert egy hadsereg felelős az általa foglyul ejtettek életkörülményeiért. Egyébként kevés katona van a táborokban. Összegyűjtik az öregeket és nőket, de a »Vietkong« katonáit gyakran a helyszínen kivégzik. Láttunk egy amerikai által készített filmet, amelyen sebesült foglyokat kivégző amerikai katonák láthatók." Sartre emlékeztet arra, hogy ez szinte pontos ismétlődése a második világháború náci bűntetteinek. A lágerekről fennmaradt filmeket maguk a német katonák készítették, s a nézőt meggyőzték arról, hogy nemcsak a gázkamrák parancsnokai a bűnösök, de őrzői, a borzalmakat vidáman fényképező katonák is. „Ugyanezt viszontláttuk Koppenhágában is. A Pic által összeállított film csak azért készülhetett el, mert elegendő fotót és dokumentumot készítettek az amerikai katonák. Van a filmnek egy rettenetes jelenete, amelyben egy katona két tarkólövéssel megöl egy vietnamit, majd – szórakozásból s hogy megnevettesse a filmező társát – kilő még egy golyót áldozata végbélnyílásába. Nem azt mondom, hogy minden amerikai katona így szórakozik – sokan, mondták, megundorodtak attól, amit velük csináltattak –, de néhányuknál ugyanaz a gyilkolási öröm tapasztalható, mint Hitler katonáinál. Mint mindig ilyen esetben, a többiek akaratlanul is követik őket. Egy fiatal amerikai néger

mondta el nekünk, hogy egy razzia alkalmával a tisztje rámutatott egy előttük álló nőre: »No, nyírd ki!« És ő lelőtte. A tiszt nem volt szadista: egyszerűen egy olyan razzián vettek részt, amelyben mindenkit ki kellett írtani. Megkérdeztük ettől a tanútól, miért lőtt. Így válaszolt: »Azért, mert ha nem teszem meg, előbb vagy utóbb engem nyírnak ki.«" A sok tanúvallomás közül is külön említést érdemel – Sartre szerint – az, amely egy amerikai tábornok különös vadászatáról szól. Helikopteren szállt fel, s géppuskából lőtt mindenkire, akit észrevett a gerillák által ellenőrzött területen – kivéve a nőket. Csakhogy a vietnami nők a férfiakkal azonos ruhát és kalapot hordanak, s a magasból ez a különbségtétel csak szándék maradhat. A tények, példák szaporíthatók lennének, de a lényeg változatlan: „. . . amikor elkezdenek lőni mindenkire, aki mozog és sárga, a népirtás kezdődött el. Furcsa, de először az egyszerű katonák vették ezt észre. Úgy érkeztek Vietnamba, hogy kevés fogalmuk volt a helyzetről, csak az a meggyőződésük: a ‚jókat' kell megvédeniök a ‚rosszaktól'. És azután hamar rá kellett jönniök, hogy minden vietnami megveti őket, tehát nincsenek ‚jók', s így nem egy népet kell felszabadítani, de megölni minden vietnamit. Észrevették, hogy becsapták őket, de haragjuk nem kormányuk ellen fordult, hanem azok a szemtelenek ellen, akiket nem felszabadítani kell, de megölni. Sokan közülük megértették, hogy mit műveltek velük, de nem szólnak semmit, mert az nem olyan egyszerű. Emlékezzenek azokra a fiatal franciákra, akik hazajöttek Algériából, ahol »benn voltak az ügyekben«, de jobbnak látták, ha nem beszélnek semmiről." De nemcsak a szorosabban vett katonai akciókban nyilvánul meg a népirtó szándék. A népszaporulat csökkentésére, a lakosság fizikai és szellemi állapotának tudatos rontására irányuló cselekmények is kimerítik a népirtás fogalmát. A „felperzselt föld" taktikája, a művelhető területek megmérgezése, a 700 ezer hektár rizsföld terméketlenné tétele, a családok együttélésének megakadályozása a családtagok széttelepítésével – igazolják, hogy a polgári lakosság ellen is módszeres irtóháborút folytatnak az amerikaiak. Ugyanakkor – folytatja Sartre – „az amerikaiak választási lehetőséget ajánlanak a vietnami parasztoknak: ha meg akarnak menekülni a bombázásoktól és az éhségtől, nem kell mást tenniök, mint elmenni a legközelebbi amerikai vagy kormánypárti állomáshelyre (lehetőleg éjjel, nehogy lelőjék őket helikopterről), ahonnan majd az »új élet falvai« védettségébe helyezik őket. Nézzük, mi történik velük. Nyilván felügyelet alatt állanak, hiszen két-három évig a Vietkong által ellenőrzött területen éltek, viselniök kell a következményeit. Már kezdetként széttörik a minden ázsiai országban oly jelentős családi struktúrát. A családfő gyakran már rég elment harcolni az FNL-lel. De ha maradt és itt van családjával, hamarosan vallatni fogják, gyakran kínozni is. Ha nagyon fiatal, besorozzák erőszakkal a kormány-hadseregbe. Tehát gyakorlatilag nincs többé családi kötelék, s a születés, a népszaporulat lecsökken. Én magam is kételkedtem abban, hogy ez a csökkenés jelentős mértékű, de meg kellett győződnöm arról, ami tény. A magyarázata az, hogy félmillió férfi él börtönben, táborokban és az amerikaiak által ellenőrzött zónában a lakosság több mint egy harmada az »új élet falvaiban« sínylődik. Az így létrehozott népszaporulat-csökkenés is az 1948-as Konvenció által minősített *népirtás-bűntett*. E falvak lakóinak gyakran semmi munkalehetősége nincs. A kevésbé gyanúsakat alkalmazzák alárendelt feladatok elvégzésére az amerikai támaszpontokon, de a munka és az élet egyensúlya – amelyen minden kultúra alapul – megtört. Az egészségügyi állapotok tűrhetetlenek. Az élelmezés szégyenletesen elég-

telen, akár azért, mert az amerikaiak »elfelejtik« kiosztani a fejadagot, akár azért, mert az odaszállított rizst – amit egyébként a környék parasztjaitól loptak el – feketepiacon adják a dél-vietnami alkalmazottaiknak. Mindez a »fizikai és szellemi leromláshoz« vezet, újabb »népirtás-bűntett« az 1948-as Konvenció alapján. Nincs tehát más választás a vietnamiak számára, mint meghalni falujukban, ha maradnak, vagy a lassú elsorvadás az »új élet falvaiban«. És ez sem valódi választási lehetőség, hiszen a terror által diktált: az emberek »visszavonulnak«, ha csak a halálrabombáztatás és az elhurcoltatás között választhatnak. A vietnamiaknak ajánlott »szabad választás« az amerikai propaganda nyilvánvaló hazugsága." A VDK elleni amerikai bombázásokat a leggyakrabban azzal indokolják, hogy az az északiak dél-vietnami harcokban való részvételének megtorlása. Ennek az érvelésnek a nyilvánvaló tarthatatlanságát is elemzi Sartre, rámutatva az amerikaiak ott elkövetett háborús bűntetteire: „Ez is – ti. hogy beszüntetik a bombázást, ha a VDK nem támogatja a gerillaharcosokat – csalás. Először is az amerikaiak nagyon jól tudják, hogy Észak-Vietnam segítsége nem lehetett számottevő (az amerikaiak szerint az FNL hadipotenciál 10%-a), amikor légi agressziójukat megindították Észak ellen. Azután azért is illuzórikus kívánság ez, mert Észak nem tudná, még ha – ami lehetetlenség – akarná is kötelezni az FNL harcosait fegyverletételre. Abban a feltételezett – de elképzelhetetlen – helyzetben, ha a hanoi kormány azt mondaná az amerikaiaknak: »Rendben van: mi beszüntetjük a támogatást«, a harc folytatódna Délen, és az amerikaiak mondhatnák: »úgy tettetek, mintha kapitulálnátok, de hazudtatok, hiszen a háború folytatódik Délen: mi tehát újra bombázni fogunk benneteket«. Az amerikaiak Északon is bűnösek a népirtás szándéka miatt, mert a bombázásokkal szét akarják törni az ország társadalmi struktúráját, lerombolni mindazt, amit a szocializmus tizenhárom év alatt felépített. Nemcsak azt akarják bizonyítani, hogy a »gerilla nem fizetődik ki«, de azt is, hogy a »szocializmus sem fizetődik ki« ... Ezt az állandó terrorral próbálják elérni, amely az emberek idegrendszerét szétroncsolja ... Ez a terror maga is népirtás, mert egy egész nép szellemi integritását akarja csökkenteni, amit az 1948-as Konvenció az előzőkhöz hasonlóan bűntettnek minősített." Az amerikaiak azért ajánlanak fel ilyen illuzórikus választási lehetőségeket a vietnamiaknak, folytatja Sartre, mert nekik maguknak nincs választásuk mindaddig, amíg ragaszkodnak támaszpontjaikhoz Vietnamban: „Egy imperialista hatalom számára a népirtás az egyetlen lehetséges stratégia – nem mondom, hogy taktika – egy, a háborúban teljesen egyesült nép ellenállásának letörésére. Nem az amerikaiak találták ezt fel, de ők és nem mások alkalmazzák. Lehetséges, hogy néhányan közülük, talán még a kormánykörökben is, nem tudták ezt, amikor elkezdték a háborút Vietnamban, de ma már nekik is tudniuk kell. Csak két lehetőségük van: kivonulni Vietnamból vagy mindent elpusztítani. Az amerikai kormány tudja ezt, és legsúlyosabb bűne talán az, hogy hazudik: eltitkolja az amerikai közvélemény elől annak nevében folytatott politikája logikus, kikerülhetetlen meghatározását." Ez a politika egyértelműen a népirtásé, de megvalósítását gazdasági, stratégiai és katonai tényezők is nehezítik. A szükséges infrastruktúra felépítése óriási összegeket emészt fel, az anyagi megterhelés elviseléséhez »szoktatni« kell saját országuk adófizetőit. A nukleáris háború kirobbantásának veszélye nélkül nem gondolhatnak atomfegyverek bevetésére, ráadásul nem is feltétlen biztos a hatásuk egy kis ipari koncentrációjú mezőgazdasági ország ellen. Tehát „az eszkaláció viszonylagos lassúságát nem az amerikai kormány

emberséges magatartása magyarázza: gazdaságilag, anyagilag és pszichológiailag is lehetetlen a gyorsabb ütemű fejlesztése". A terrorbombázások, kínzások, a népirtóháború ellenére sem győzhetnek az amerikaiak – összegezi a Russel-bíróság tapasztalatait Sartre –, mert a vietnami nép a történelemben példátlan erejű ellenállást tanúsít. Ez a tény azonban egyáltalán nem mentő körülmény az amerikaiak számára, annál kevésbé, „mert az amerikai népirtó háború Vietnamban kétarcú jelenség. Valóban népirtás a vietnamiak ellen és ugyanakkor a népirtás fenyegető veszélye más kontinensek – különösen Latin-Amerika – népei ellen is, amelyek meg akarják vívni a maguk forradalmát. Az amerikaiak vietnami bűne magában hordoz tucatnyi más bűnt, amelyet az Egyesült Államok kész elkövetni bárhol, ahol hegemóniáját megingatják. Ezt nem tudja az amerikai nép, mert hazudnak neki, mert elhitetik vele, hogy zászlaja mindenütt a szabadság védelmében lobog. Ezért nem érti meg azt a gyűlöletet, amely ellene irányul mindenütt a világon, ahol az emberek szabadságukért küzdenek."

VARGA LÁSZLÓ

Műhely

FEKETE SÁNDOR

Folyosói szümpozion

amelyből megtudjuk végre, hogy érdemes-e élni és küzdeni, hogy miként lehet villára szert tenni, hogy szereti-e még Gyurkó László Elektrát, hogy ki a legszebb magyar színésznő, továbbá fény derül korunk más égető kérdéseire is

Soha annyi vita nem zajlott földgolyónkon, mint napjainkban. A hitviták százada a monolitikus egység időszaka volt korunkhoz képest. Genftől New Yorkig a konferenciák és munkaebédek fárasztó sorozatában azon civakodnak a diplomaták, hogyan lehetne még eredményesebben megvédeni a békét, higgadt pesti irodalomtörténészek kimért előadások helyett szenvedélyesen rögtönzött disputákat olvasnak fel a rádióban és a tévében, szümpozionoktól hangos a magyar tenger partja, főként nyaranta, a Szabó és Flintstone család tagjai hétről hétre nézeteltérnek a világ dolgaiban is, nem is beszélve a színházi büfékben és a tudományos intézetek folyosóin rendezett ankétokról. Kordokumentumként mi is közreadjuk az alább következő, valahol és valamikor minden bizonnyal lebonyolított folyosói szümpozion anyagát, amely a trágársági vita eredményei miatt szükségessé vált simítások és egyéb tömörítések ellenére éppoly hiteles, mint amennyire pontosak és megbízhatóak az igazi tudományos szümpozionokat méltató beszámolók.

Az ülésszak résztvevői, betűrendben: *Csabai* (1927—) az irodalomtudományok kandidátusa, József Attila-díjas; *Domonkos* (1927—) reformkori történész; *Fekete* (1927—) bedolgozó irodalomtörténész, a Magyar Horgász külső munkatársa; *Sándor* (1927—) színházi és filmkritikus.

Domonkos (a mellette álló *Feketé*re kacsint, s álnok komolysággal ugratni kezdi *Sándort*): Azt mondják, Major Tamás *Ionesco*-premierre készül... Most mihez kezdel? Te voltál Kafka és Camus leghívebb magyar tanítványa, mindaddig, amíg eme szerzőket erélyesen tiltották nálunk. Most már Beckettért is csak fél szívvel rajongsz, s előre reszketsz a naptól, amikor a reménytelenség utolsó szuperprófétája is bevonul a Nemzeti pódiumára.

Sándor: Addig azért lefolyik még egy kis víz a Dunán. De ha Ionescót be is mutatják, Csabai barátunk úgy elveri rajta a port, hogy . . .

Domonkos: Hogy a premier után is töretlenül megőrizheted borúlátásodat. (A közeledő Csabaihoz:) Üdvözöljük a mi Pangloss elvtársunkat, aki a szocializmus építésének mindegyik szakaszában fenntartás nélkül és feltűnően mindig azzal ért egyet, ami éppen van, de bátran és kérlelhetetlenül bírálja mindazt, ami az előző szakaszban volt.

Csabai (frissen begurul): Ellentétben az izgága Domonkossal, aki mindig annak tapsol, ami lesz, s ennek következtében látványosan és minduntalan orra bukik abban, ami van. (Előveszi az *Új Írás* februári számát.) Olvastátok ezt a dekadens-parazita-absztrakt moralizálást? „. . . a szent s a hóhér egyformán szadista, mert bosszút hirdet zsarnok s áldozat, vérszomjuk fölött sistereg a nap, csupán a *kirekesztett*, az a tiszta." A kiemelés nem tőlem van, hanem a szerzőtől. Tudjátok, hogy én antidogmatikus vagyok, sok mindent eltűrök, de ami sok, az sok. Ez a vers korunk pozitív hősének megrágalmazása. Nincs igazam?

Sándor: Nincs. A gondolat persze nem eredeti, de tény, hogy a szentben ugyanaz a hiúság és érvényesülési vágy ágál, mint a hóhérban, minden a szerepek leosztásától függ.

Domonkos: Írd meg ezt Jarosz szigetére, a lecsukott görög demokratáknak.

Sándor: Tudod mit, nem írom. Kivárom, amíg a görög demokraták győznek, s megnézem, hogyan egyeztetik össze a humanizmust a bosszúszomjjal és a hatalomvággyal.

Csabai: A hatalom . . . a hatalom . . . Folyton ezt piszkálod. De hogy melyik osztály kezében van a hatalom, arra nem helyezel súlyt.

Sándor: Elég annak a hatalom súlya. Különben is, én is *kirekesztett* kívánok lenni, távol a ringtől. Üres zsebbel, tiszta kézzel . . .

Csabai: Az bosszant, hogy Vészi más műveiben pozitívan visszanyúlt a . . .

Sándor: Senki sem tökéletes. Mindannyian a piacról élünk, öregem. De a lelke ebben a versben dobog, fájdalmasan és keserűen, amikor *meri* egy nevezőre hozni a zsarnokot és az áldozatot.

Domonkos: Ne mondd! Még hogy *meri* és *piac* . . . Szerinted a piacon csak az optimista áru kelendő? El vagy tájolva néhány esztendővel és brosúrával. Ma azon a bizonyos piacon a világfájdalom a legkelendőbb portéka. Felülről megengedik, oldalról biztatják, alulról pedig majszolják, mint a mannát.

Fekete (olyan epéje van, mint egy piknikus galambnak, s ezért nem szereti a túlzó fogalmazásokat): No . . . no . . .

Domonkos: Ha például a mi Sándor barátunk áttérne az önellátásra, s reménytelenségszükségletét importcikkek helyett saját darabjaival elégítené ki, nem kellene részletre fizetnie soltvadkerti szőlőjét. Képzeljétek el: *Svábbogarak a szuterénban* . . . „Dráma az emberi küzdés értelmetlenségéről, avagy miből építek villát kies szőlőmben?"

Sándor: Nagyon silány kis érvecskét lobogtatsz a pesszimizmus ellen. Már Schopenhauernek is azt vetették a szemére, hogy rakott tálak mellett prédikált a Nirvánáról. Egyébként azok a tálak nem is olyan rakottak . . .

Domonkos: Elismerem. Sőt azt is elfogadom, hogy egy morális érv nem sokat nyom a latban a pesszimizmus ellen, amely szerint a morál nem is létezik, legfeljebb kirekesztve. Mégis nyisd ki a szemed, Sándor, s észre fogod venni, hogy a hitetlenség vallásának ma már *nemcsak* éhező apostolai vannak, szaporodnak jól táplált püspökei is. Államilag javadalmazott bérpesszimisták, akik egyfelől a kultúrpolitika liberalizmusát hivatottak bizonyítani létükkel és műveikkel . . .

Sándor: Gyönyörű! Szóval tiltsuk be Hernádit, meg Mészöly Miklóst, meg az *Új Írás* Forrás-rovatát, meg . . .

Csabai: Nem is lenne butaság. Csak hát a rágalmazók azt mondhatnák, hogy vissza akarunk térni a . . .

Domonkos: Nézd, Sándor, tőlem ne féltsd a sajtószabadságot. Én e tekintetben egy múltszázadi poéta véleményével rokonszenvezem, olvasd el újra *Az országgyűléshez* címzett versét. S rá hallgatok a pesszimizmus megítélésében is.

Fekete: Annak a poétának több véleménye is volt a pesszimizmusról. Melyikre gondolsz?

Domonkos: Erre a versére: „Mennybéli isten, ördög és pokol! Mivé lett a föld, s még mivé lehet? Minden bokorban egy világfaló, Minden bokorban embergyűlölet." Elmondhatom vele együtt: „Én is gyűlöltem . . . volt okom reá . . . " De amióta látom, hogy némelyek „mint vágnak Byron-képeket, Azóta gyűlölségem megszakadt."

Csabai (lelkesen): És Reviczky is leleplezte azokat, akik szerint a megváltó és a két lator egyforma elítélt, s akik szerint „bűn s erény, rút és szép egyre mennek".

Domonkos (Csabaihoz): Drága barátom, csak arra kérlek, hogy ne helyeselj ilyen buzgón nekem, mert akkor teljesen elvesztem a biztonságérzetemet . . .

Sándor: Ezek aztán csodálatos érvek! Egy zseniális kamaszköltő s egy érzelgős pesszimista, amint megdöntik a pesszimizmust! Engedjétek meg, hogy a filozófiát ne poétáktól tanuljam.

Fekete: Ne heveskedjetek, kedveseim. Sándornak igaza van abban, hogy egy világnézet igazát költői vagy egyéb idézetekkel nem lehet . . .

Domonkos: Nem bizonyítani akartam nézeteimet, csupán illusztrálni kialakulásukat . . . Ám mondjuk ki határozatban, nincs értelme az életnek. De mi legyen a következtetés ebből? Pesszimistáink talán lefekszenek a sínekre? Vagy beveszik a ciánkálit? Vagy legalábbis leteszik a tollat? Hiszen ha az életnek sincs értelme, az írásnak sem lehet! Nem, barátaim, nem teszik le a tollat, hanem apró vagy nem is apró pénzre váltják fel a világfájdalmat, s ráadásul mindezt óriási hőstettnek tüntetik fel. Az dühít fel, hogy ebből az államilag védett vagy legalábbis megtűrt komfortból a nonkonformizmus rettenthetetleneinek álarcában siránkoznak kifelé.

Fekete: Először is: nem minden pesszimistánkra áll ez a rosszmájú jellemzés. Másodszor: eltúlzod az egész jelenséget. A nihillel vigéckedő vagy inkább nagyban kereskedő irodalom jobbára nyugati s főleg amerikai üzletág. Ott divat, hogy egy író, 3 millió dolláros Metro Goldwin szerződéssel a zsebében s egy tündérkastélyban, félévenként dramatizálja az ember-állat féregéletének mocskosságát, reménytelenségét. Nálunk ez még csak csírájában mutatkozik.

Domonkos: Mert a 3 millió dolláros szerződések egyelőre hiányoznak, de a hajlam már megvan. És megvan a kritikusi készség is ezek dicsőítésére, csak kellő magyar bálvány híján egyelőre a nyugati félistenek előtt gyakorolja a hajbókolást.

Sándor: Belőletek a régi szektás beszél, az ötvenes évek elején is tüzeltetek a pesszimista versek ellen.

Domonkos: Köszönöm, hogy figyelmeztetsz arra a korszakra. Így legalább a morális síkról áttérhetünk a históriaira. Illyés annak idején gyönyörű cikket írt a pesszimista versek védelmében, s igaza volt. Nem tűnik fel nektek, hogy mostanában inkább a nemzet életerejét igyekszik biztatni, s a lamentálást átengedi azoknak a húszéveseknek, akik mélabús képpel lavórnyi könnyözönt zúdítanak ránk?

Csabai: Mégiscsak meg kellene fontolni, nem kéne-e egy kicsit szigorítani a szerkesztői elveken . . .

Domonkos: Hogy a siránkozók mártírkoszorú alá rejthessék nevetésre ingerlő képüket, úgye? Akad épp elég kritikus, aki megeszi a tésztát és bürokrata vagdalkozásával akaratlanul (?) franznyafkáinkra erőlteti a dicsfényt. A *nyafkát* egy humorista barátomtól kölcsönöztem . . . Mit is akartam mondani? Igen, a szólás megnövekedett jogát istápolni kell, sőt szerény megítélésem szerint tovább is kell fejleszteni. De nem azért, nemcsak azért, hogy szabadon siránkozhassunk. Követelem a jogot, hogy mindenki kedve szerint ríhasson, de azt a jogomat is érvényesíteni akarom, hogy amikor már meguntam a lamentálást, szívből röhöghessek mondjuk a *Völgy* című filmcsodán. Ha egy temetés résztvevőibe erőszakkal belefojtják a sírást, ám verekedjünk a könnyek jogáért, de azt hiszem, már épp eleget temetkeztünk, s mivel tízmillió magyar mégiscsak élni akar, abba lehetne hagyni a károgást.

Sándor: Na, itt a tízmillió magyar, most már jöhet a nyereg alatt puhított turáni bizakodás. „Kis nép vagyunk, de életerőnk . . . "

Domonkos: Ha valaki eldöntötte, hogy élni akar, akkor az értelmes emberi élet feltételeit kell megteremtenie . . .

Csabai: Ha jól tudom, ezek a feltételek megvannak, csak élni kell velük.

Domonkos: . . . s ezeket a feltételeket száz magyar Tenessee Williams sem fogja megteremteni. Legfeljebb akaratuk ellenére, azzal, hogy egészséges csömört váltanak ki az emberből, s így jókedvre hangolják . . .

Csabai: Igaza van Domonkosnak, a hibákat felszámoltuk, a nép egységesen felsorakozik, nincs helye a folytonos destruálásnak.

Domonkos: De észre kell venni, hogy az idő múlik, s ami tegnap megható bánat volt, ma ingerlő, sőt komikus manirrá válhat. A pesszimizmus is többféle, azt merném mondani, hogy van építő és van destruktív pesszimizmus . . .

Sándor: Csak folytasd, élvezettel figyelem, hogyan próbálod összeragasztgatni kamaszkori mítoszaid szétlőtt darabjait.

Domonkos: Amikor Arthúr mester megírta főművét — egyébként kitűnő író volt — a kutyának sem kellett, nem volt időszerű. 1848 után azonban, amikor a német burzsoázia feladta a további ugrálást s kezdett berendezkedni, egyszerre jól jött a halál filozófiája, elősegítette a forradalmi lázak gyógyítását, s a rezignált, békés, nyugodt emésztést. Leopardi pesszimizmusának egészen más lett a funkciója, mint ismeretes, kimutatható szálak vezetnek tőle a risorgimentóig. Nem is beszélve Kölcsey, Vörösmarty vagy József Attila . . .

Fekete: Bocsáss meg, szavad ne felejtsd, de

kicsit csapongsz. Próbáljuk rendbe szedni az érveket. Némi etikai kifogás után az a második ellenvetésed tehát, hogy az adott helyzetben fékező, ernyesztő s nem felrázó funkciót kezd betölteni a pesszimizmus.

Domonkos: Pontosan. Úgy is mondhatnám, nem élünk még olyan remekül, hogy megengedhetnénk magunknak az életuntságot. Ha már például azok a százezrek is összkomfortban csücsülnek majd, akik ma, enyhén szólva, másként laknak, mint legtöbb írónk, akkor felőlem akár tévé-kvízt is rendezhetünk arról, hogy ki tudja jobban bebizonyítani az élet és a küzdelem értelmetlenségét . . . Harmadik kifogásom, hogy gyakran nem olyan eredeti, hogy úgy mondjam, magyar és szocialista pesszimizmusról van szó, mint József Attila néhány remekében, hanem közönséges utánzásról. Olvasom például az *Új Írás* egyik ifjú szerzőjének novellájában, hogy a hős álmában a csupasz falra kapaszkodik, „mint valami bogár". De ez a falon mászkáló emberbogár egyenesen Kafka *Vervandlung*jából vagy inkább annak magyar fordításából vánszorgott az *Új Írás* hasábjaira, s amíg az eredetiben elgondolkodásra késztetett, itt csupán . . .

Sándor: Van egy gimnazista kisöcsém, annak kísérleteit nem akarod szétzúzni? Melyik nagy író nem utánzott ifjúkorában?

Domonkos: Mondhatok neked nagy és világhírű magyar írót is, akinél kimutathatók a kafkai reminiszcenciák, például X.-et, aki . . .

Fekete: Persze ez az X. vagy inkább *X.-be utazó* író nem Kafka szorongásait utánozza, hanem a saját, történelmileg nagyon is megfogható és reális, „magyar eredetű" gyötrődéseinek megfogalmazásához nyúl kafkai eszközökhöz . . .

Csabai: Mit x-eltek itt, nem olvastátok, hogy megbírálta Dobozi Komlóst, amiért név nélkül kritizálgat?

Domonkos: Ha történelmileg annyira megfoghatók ezek a szorongások, fogjuk is meg őket. De ezek a művek túlságosan ködösek. A mai pesszimizmus egyik forrása kétségtelenül a szocializmus sztálini eltorzítása, amely kétségbeesést szült kommunista indítású írókban is. Természetes következménye lett mindennek, hogy elkezdték vizsgálgatni az okokat . . .

Csabai: Fölösleges fáradozás, az okokat már tisztáztuk. Világos, hogy a tragédiákat teljességgel szubjektív okok idézték elő.

Domonkos: . . . az okokat s törvényszerűen eljutottak a hatalom és erkölcs problémájáig. Eddig rendben is van. Annak idején lehangoló felfedezés volt számunkra, hogy szocialista hatalom is felrúghatja a saját erkölcsi szabályait, s legjobb íróink is eltűnődtek ezen. Mihelyt azután a kultúrpolitika bölcsen szabadabb teret engedett, kezdtek megíródni, illetve megjelenni a meditáció termékei, nagyjából egyszerre, de kicsit megkésve, mert általános válaszokat adnak egy olyan konkrét helyzetben, amely . . .

Csabai (idegesen): Egyetértesz velük vagy sem?

Domonkos: Jellemezni szeretném őket, ha megengednéd. Közös vonásuk, hogy a hatalom—erkölcs viszonyt történelmi keretek közt vagy allegorikus formákban feszegetik. Mint például Jancsó három utolsó filmje, köztük a felejthetetlen *Szegénylegények*. De láthattuk ógörög kommunisták vitáját is a szabadságról és a törvényességről, „a legabszolútabb hatalmat jelképező" Nérót egy másik darabban, amint a műsorfüzet szerint „huszadik századi látomás is lehetne", az egyik regény egy IV. századi császár és püspöke erkölcsi konfliktusát magyarázza, a másik Attila udvarán mutatja ki az egyéni vezetés baljós következményeit . . .

Fekete: A harmadik a huszita háborún példázza a forradalmár erkölcsi dilemmáit, ismerd el, hogy igen mélyen és következetesen.

Domonkos: Elismerem. Az egyik dráma a legutolsó háború kapcsán allegorizálja, hogyan gyűr maga alá egyetlen hatalmi mániákus egy egész családot, a másik megmutatja, hogyan rontja meg a stukker, azaz a hatalom az embereket, s kitűnő allegorikus-groteszk komédiánk szól arról is, hogy miért bukik el a *piti* ember a hatalommal szemben . . .

Sándor: Eörsi darabját még nem nem tudtam megnézni, túl ritkán adják.

Domonkos: . . . nem is beszélve arról a filmünkről, amely a puskától való nazarénus iszonyodást dramatizálja.

Fekete: Ez utóbbit elhagyhattad volna. Nem szabad egy zsákba varrni remek dolgokat félresikerült dolgokkal.

Domonkos: Igazad van, ha értékelésről van szó. De ha csupán egy jelenséget akarunk jellemezni, egy irányzatot legárulkodóbban annak akaratlan karikatúrája minősít. A *völgyből* a csúcsokat is jobban látjuk, mintha magán a csúcson mászkálgatunk.

Sándor: Ha jól emlékszem, csaknem mindegyik felsorolt műről lelkesen nyilatkoztál a maga idejében.

Domonkos: Igen, külön-külön a legtöbb tetszett, némelyik nagyon is. De együtt . . .

Sándor: Valahogy ködösek, mint mondtad az

előbb. De nem gondolod, hogy talán némileg objektív okai is vannak annak, ha egész sor kitűnő és kevésbé kitűnő művész csak áttételes formában beszél valamiről, ami rendkívül fontos?

Domonkos: Mit szólsz hozzá, sejtem, hogy több oka is van egy ilyen jelenségnek. De azt hiszem, néha misztifikáljuk ezeket az okokat. Akit persze egyszer amúgy istenigazában megrúgott egy mérges ló, érthető óvatossággal fogja kerülgetni a derék jószágot, de azért nem kell a szomszéd utcába szaladni, ha nyerítést hallunk. A *Falak* szerzőjének abban feltétlenül igaza van, hogy néha némelyek olyan falaktól is félnek, amelyek nem karnyújtásnyira vannak tőlünk.

Sándor: Csak megfeledkezel arról, hogy ezek furcsa falak, mozogni is tudnak, s az egyik pillanatban odébb látszanak, a másik pillanatban már orrba böknek.

Csabai: Ez az egész falazás . . . nem tetszik nekem.

Sándor: Engedd meg, hogy legalább a folyosón túlbeszélhessünk, s hadd ecsetelje Domonkos, mi a baja az allegorizáló írókkal.

Domonkos: Az írókkal semmi. Egy műfaj túltengését kérdőjelezem meg. Egy olyan műfajét, amely az egyszerű emberek számára nehezen közelíthető meg, intellektuális szinten viszont olykor túl sokféleképpen értelmezhető, és sokkal alkalmasabb a szerző lelkiismeretének megnyugtatására, semmint valóságosan pozitív kisugárzásra. Ami olykor — ez a második kifogásom — el is marad.

Fekete: Magas ez nekem, Domonkos, homályos utalások egymás után. Beszéljünk magyarul. Itt van Gyurkó László darabja, a *Szerelmem, Elektra*, sokan dicsérik, mint kitűnő történetfilozófiai allegóriát. Ti hogyan fejtettétek meg?

Csabai: Nézd, nem hivatalosan . . . van valami nyugtalanítóan zavaró az egészben. De biztosan pozitív darab, különben nem játszanák. Gyurkó bátran rámutat a problémákra, és a dráma mindenképpen rangos . . .

Sándor: Ma minden *rangos*. Ez publicisztikánk vezérszava. Kezdetben vala az egyenlőség . . . (Fekete szemrehányó pillantására abbahagyja.)

Csabai: . . . és jó az előadás, Both Béla rendezése is, remek Berek Kati meg Kálmán György kettőse . . . Major is jó. És milyen szép Béres Ilona! Szerintem ő a legszebb magyar színésznő!

Sándor: Van nála modernebb szépség is, például . . . (megint Feketére néz és legyint). De mit mond a darab?

Csabai: Attól függ, hogy kit képzelünk Aigiszthosz, a megdöntött zsarnok helyébe. Ha Aigiszthosz keresztneve Mátyás, akkor az ellene küzdő két testvér, Elektra és Oresztész . . .

Sándor: Nem lehet egy szimbolikát ilyen primitíven lefordítani a napi politikára.

Csabai: A kritikában nem, te magasröptű lélek, de hallottad volna a színház büféjében mi minden hangzott el! Vagy hallottad volna a borbélyomat, aki egy színésztől mindig ingyenjegyeket kap, s aki el volt ragadtatva a darabtól, mert úgy értelmezte, hogy Aigiszthosz — Szálasi, s Oresztész meg Elektra azon vitatkozik, jogos volt-e neki, mármint a borbélynak, az abszolúte kis nyilasnak három évet ülni Kistarcsán. Volt olyan vélemény is, hogy . . . Pándi szerint mindenesetre naiv értelmezés lenne, ha például Moszkva és Peking ellentétére fordítanánk le Elektra és Oresztész szembekerülését. Igen színvonalas kritikája mégis azt emeli ki, hogy Elektra lelke megszikkadt a hosszú gyűlöletben, lelke megkeményedett, látóköre összeszűkült stb., vagyis félreérthetetlenül egy „balos" portréját fedezi fel arcvonásain. Szerintem azonban Elektra jellemének egészen más vonásai is vannak: abszolút erkölcsi kategóriákban gondolkodik, a győzelem után sem akar megelégedni . . . ahogy egy kritikus írta, a „vegytiszta steril igazság" képviselője. Ilyen értelemben inkább a revizionista széplelkek vonásait viseli magán.

Domonkos: Az örökké elégedetlenkedő, a győzelem után is ellenzékieskedő ember alkatilag nem feltétlenül azonos az állandó bosszúvágytól égő megszállottal, sőt . . . Gorkij, mint ismeretes, Leninnel és Sztálinnal is szembe került olykor, de sohasem a bosszú fokozását követelte, ellenkezőleg, hol ennek, hol annak kért kegyelmet.

Csabai: Igen, itt van az eb elhantolva. Én a jogos bosszú és megtorlás híve vagyok, s nem érthetek egyet Oresztésszel, aki szerint elég csak egyetlen főbűnöst elintézni. De ha ebben Elektrához húzok, abban Oresztésszel kell egyetértenem, hogy az ellenzékieskedőket nem szeretem . . . Két dolog van itt összekeverve . . .

Domonkos: Talán épp azért, hogy a darabot többféleképpen is lehessen értelmezni. Mégis az a kézenfekvő . . .

Csabai: Hogy az örök elégedetlenek elítéléséről van itt szó, hiszen a bosszú kérdése nincs ma napirenden nálunk, sem így, sem úgy, annál inkább érdekes a soha ki nem elégíthetők problémája. A darab nyilván azért számol le az elektrasággal . . . azokkal számol le, akik a győzelem után sem nyugszanak meg, folyton-

folyvást elégedetlenek, semmi sem jó nekik, mert... igen... most értem meg... A darab azt igazolja, hogy Elektrával nem lehet kormányozni. Hiszen Oresztész, ha fájó szívvel is, de kénytelen likvidálni Elektrát, azt az Elektrát, akit egyébként még Aigiszthosz is megkímélt...

Domonkos (Major Tamás hangján, a „kórust" utánozva): Halljátok, polgárok? Aigiszthosz megkímélte Elektrát, de Oresztész nem!

Csabai: Igen, most értem meg a darabot. Ez a józan reálpolitika diadaléneke! Oresztész szereti Elektrát, de meg kell ölnie, mert az elektrákkal nem lehet még együttélni sem.

Domonkos (Major hangján): „Megtörlek, pedig cufellig szeretlek." De szereti-e még Gyurkó Elektrát, vagy zufällig épp azt akarja igazolni önmaga előtt, hogy miért nem szeretheti többé?

Sándor: Érdekes felfogás, Csabai, sokáig tartott, amíg megszülted. Szerintem viszont a Tragédia óta ez a legkeserűbb mű irodalmunkban, s épp ezért értékes. Gondolkozz kicsit. Aigiszthosz, a zsarnok azt vallja, hogy az ember féreglény, s úgy is kell bánni vele, Oresztész viszont hisz az emberben, akit szerinte csak a zsarnok aljasít le disznóvá, de a szabadság rendjében ismét emberré válhat. Aigiszthosz kineveti s megjósolja, hogy győzelme után Oresztész is kénytelen lesz szembefordulni Elektrával. S mit tesz isten? Ez is történik a darabban. Hiába prédikálta Oresztész a türelmet, a megértést, a békét, a rendet, azt, hogy csak egyetlen zsarnokot kell megölni, s jön a boldogság: még ki sem hűlt Aigiszthosz teteme, máris megöli testvérét és harcostársát — igazolva ezzel Aigiszthosznak az emberről alkotott véleményét. A zsarnok filozófiája az egyetlen, amely a darab szerint megfelel a valóságnak, a többi álmodozás. Ugyanazt mondja a dráma, amit Vészi verse: „a szent s a hóhér egyformán szadista... mert bosszút hirdet zsarnok s áldozat..." Csak Gyurkó gondolatilag igényesebben bontja ki az emberi küzdelem feloldhatatlan antinómiáit...

Domonkos (Major hangján): Talán mégis szereti... „Vagy ha nem, hát kisnyúl."

Csabai: Mit komédiázol itt, inkább nyilatkozzál!

Domonkos: Már helyettem is igazoltátok mindazt, amit az allegória műfaji veszélyeiről mondtam, pusztán azzal, hogy többféle értelmezés lehetőségét mutattátok meg. De ti csak a második részről beszéltetek, noha az a gyengébb rész. Nem jogtalanul persze, mert az utolsó kép adja meg a mű kulcsát. De az első rész is érdekes. Gyurkó remekül érezteti a koroktól független, egyetemes zsarnokság levegőjét, s aztán felteszi a kérdést: hogyan kell harcolni egy eltorzult hatalom ellen: nyílt sisakkal, elektrásan, vagy Oresztész módjára, csellel, ha kell hazugsággal, ha kell a zsarnoknak színleg hódolva stb. A baj ott van, hogy ez a kérdés már nem ítélhető meg olyan egyetemes érvénnyel, mint amilyen univerzális érvénye lehet a zsarnokság diagnózisának. Először is: a valóságos történelemben az ilyen aigiszthoszokat a nép intézi el...

Sándor: Csodálatos. Máris ott vagy azok társaságában, akik annak idején a nép ábrázolását kérték számon a *Hamlet*től...

Domonkos: Shakespeare a nagy forradalmak előtt élt, de mi már tudjuk, hogy az asztalt a nép szokta felborítani. Oresztész taktikájával legfeljebb csak palotaforradalmakat lehet csinálni, nem társadalmi forradalmakat. Elismerem, hogy palotaforradalmak is indíthatnak üdvös változásokat, de mindig a gyakorlat dönti el, hogy az Oresztészeket, amikor az Aigiszthoszok palotájába belépnek, nem fülelik-e le mindjárt az elején, vagy esetleg ők maguk nem kötnek-e alkut az Aigiszthoszokkal a végén... vagy nem válnak-e maguk is Aigiszthoszokká? Oresztész testvérét és szerelmét megölte, s itt vége a darabnak, tapsolunk Oresztésznek. De milyen alapon higgyem el, hogy Oresztész egy testvérgyilkossággal a háta mögött...

Fekete: Én objektív vagyok, mert nem láttam a darabot. De ha egy mű ennyi izgalmas kérdést vet fel, mindenképpen termékeny gondolkodásra ingerli a nézőt. Ez is bizonyítja, hogy a hatalom—erkölcs komplexus történelmi vagy allegorikus vizsgálói a kozmikus pesszimistáktól eltérően igen pozitív hatást fejthetnek ki.

Domonkos: Elfogadom. De az univerzális hatalom—erkölcs parabolák némelyike ellen épp az a harmadik kifogásom, hogy gyakran egyéni-lélektani magyarázatokhoz lyukadnak ki, a hatalom- és bosszúvágy, a gyilkos ösztönök szerepénél rekednek meg, s ezzel lebeszélik az embert a küzdelemről, mert ha a bajok az emberi természetben vannak, ha az elektrák és oresztészek testvérharca törvényszerű, fel is köthetjük magunkat, hiszen e természet megváltoztatására a közeljövőben sok kilátásunk nincs.

Sándor: Épp azért jó Gyurkó darabja, mert igazolja, hogy tehetetlenek vagyunk az emberi természet Aigiszthosz által megfogalmazott törvényeivel szemben.

Domonkos: Ha tehetetlenek vagyunk, akkor az elektrátlanításra is hiába buzdítunk, mellesleg nem hiszem, hogy ilyen agitációra jelenleg túl nagy szükség van, mert nem hemzsegnek nálunk az elektrák. Kétszeres az ellentmondás.

Sándor: Úgy látszik, titokban mégiscsak Elektra-párti vagy. Nyilván az olyan hajthatatlan hős tetszik neked, aki nem hajlandó talpat nyalni, inkább lő és magát is agyonlöveti . . .

Domonkos: Gyurkó úgy formálta meg Elektráját, hogy annak pártján senki sem állhat. Ami pedig azokat a filmeket illeti, amelyek a hősiességet csak a halál angyalának társaságában tudják ábrázolni, moráljuk *itt és ma* némileg idegen számomra.

Fekete: Nem szabad egy műalkotást ennyire csak morális és politikai leckének felfogni.

Domonkos: Antonioni, Fellini stb. filmjeihez nem is így közeledek. De ha egy rendező a népet akarja nevelni filmjeivel . . . Nézzétek . . . nincs mit kezdenünk egy olyan Oresztésszel, aki az adott viszonyokkal kötött kompromisszumai során testvérgyilkossá válik . . . De az *ellenkező* példázatok sem vonzanak. A maroknyi csapatok vagy elszigetelt egyének öngyilkos hősiessége egy olyan világképet jelez, amely csak két lehetőséget ismer: a szolgai meghunyászkodást vagy a *salto mortálék moráljá*t. De mivel az adott helyzetben, a békés emésztés langyos melegében senki sem hajlandó az öngyilkos hősiességre, még a filmművészek sem, ezek a hősök a nonkonformizmus illúziós kiélésére csábítják a nézőket, akik a tényleges valóságban a kisujjukat sem fogják mozgatni, ha igazságtalansággal találkoznak. S igazuk is van. Ha azt hajtogatjuk az embereknek, hogy csak két út van, s az egyik életveszélyesen járhatatlan, boldogan fognak tolongani a másik, a kényelmes úton. Pedig a két véglet között, az öngyilkosság és az öngyalázás szélsőségei között mennyi lehetőség van még arra, hogy az ember ember maradjon . . . Vannak persze kivételes helyzetek, de ezek morálját nem lehet egyetemes érvényűvé trilogizálni. A háborúk, forradalmak, felkelések kivételes éveit a béke „normális" évtizedei kötik össze, s az előbbiek morálja nem érvényes az utóbbiakra, a kilátástalan helyzetek erkölcsi parancsai nem adnak fogódzót akkor, amikor az élet a mindennapok csendes, higgadt, szerény kis hősiességét követeli.

Sándor: Te voluntarista kis hős, vegyünk egy példát. Hogy Magyarországon a további fejlődés során milyen formákat ölt a szocializmus, elsősorban a világhelyzettől függ. Márpedig a világpolitikai mérkőzéseket te éppúgy nem tudod „mindennapi hősiességeddel" befolyásolni, mint ahogy a tévékészülék mellett izguló nagybácsim káromkodásai nem befolyásolják az előtte zajló meccset.

Domonkos: Először is: a meccseket nemcsak a tévén lehet nézni, hanem a tribünről is, s olyat is láttunk már, hogy a közönség biztatásai is eldöntöttek egy-egy találkozót. Másodszor . . . ha szerinted nem tudjuk befolyásolni a történelmet, akkor minek vitatkozunk felőle?

Sándor: Ha jobban figyeltél volna Gyurkó darabjára, bölcs választ kaptál volna erre is: töprengeni csak azon érdemes, amin nem lehet változtatni.

Domonkos: Megnyugtatlak, még e mondat ama kommentárjára is felfigyeltem, amelyet Mátrai-Betegh fűzött hozzá a maga finom, de precíz fogalmazásában (előveszi a *Magyar Nemzet*et). „Becsületesebb . . . vállalkozása Gyurkó Lászlóénál nem lehet írónak: nekifeszülni a lehetetlennek, mert hátha mégis lehet mozdítani a mozdíthatatlant, mert hátha mégis mozdul." Nos, három eset lehetséges: 1. ha tudjuk valamiről, hogy mozdíthatatlan, ne ráncigáljuk, mert nevetségessé válunk . . .

Fekete: Bocsáss meg, de az író mégsem egyszerűen filozófus, még ha annak is tartja magát. A mozdíthatatlan mozgatása — logikailag értelmetlen. De a magyar költészet legjobbjai e logikai ellentmondáson a gyakorlatban egyértelmű döntéssel tették túl magukat. „Merj! a merészség a fene fátumok Mozdíthatatlan zárait átüti . . ." „S ha a lehetetlent nem tudtuk lebírni. Volt egy szent szándékunk: gyönyörűket írni." Berzsenyitől Adyig és tovább . . .

Domonkos: . . . a 2. eset: ha nem vagyunk biztosak abban, hogy mozdíthatatlan, ne nevezzük annak, mert elvesszük az emberek kedvét a ráncigálástól; 3. ha a mozdíthatatlanság teóriáját pozitívan tudjuk cáfolni, tegyük meg. Nincs több lehetőség. S Fekete lírizálására válaszolva: századunkban, annyi keserű tapasztalat után, már senkit sem lehet azzal a jelszóval noszogatni, hogy nincs értelme ugyan, de próbáljuk meg . . . Erre azt válaszolják Pesten: ha szerinted sincs értelme, barátom, próbálgasd egyedül.

Sándor: Belekapaszkodsz egy logikai ellentmondásba, de az alaptétel igazát nem tudod cáfolni: ha az emberi természet változtathatatlan, örökké az erőszak lesz az úr az igazság felett, minden eszme visszájára fordul . . .

Domonkos: Ha vad állatokat meg lehetett

szelídíteni, az ember megszelídítését sem tarthatom kizártnak. Azért mert valami egyszer, kétszer vagy akár százszor megismétlődik a történelemben, még nem vagyok hajlandó végzetes törvénynek felfogni. Az emberiség nagyjából ismerhető eddigi története még roppant kevés ahhoz, hogy mozgásjelenségeit könnyelműen általánosíthassuk. Ha kozmikus vagy egyéb katasztrófák nem jönnek közbe, van még egy kis időnk hátra, mondjuk egy pár tucat ezredév ... Abból, hogy valaki kétéves koráig százszor egymásután belepisilt a nadrágjába, feltétlenül következik-e, hogy húszéves korában sem fogja tudni használni a sliccét?

Fekete: Kár, hogy az emberiség huszadik születésnapján már nem lesz alkalmunk vitatkozni erről. Közelebbi biztatás is elkelne ez ügyben.

Domonkos: A távoli jövő valóban nem rajtunk múlik. De én a múltat sem tudom csak siránkozva méregetni. S a kizárólagosan és elvontan moralizáló iskolákkal szemben épp az az utolsó és legfőbb kifogásom, hogy tagadják az erőszak pozitív történelmi szerepét, számukra az erőszak mindenestől a gonosz kisugárzása. Emlékeztek a reformáció genfi emlékművéről írott versre, költészetünk talán legszebb filozófiai alkotására. Én Illyéssel értek egyet: az erőszak vad kavargása is kellett ahhoz, hogy szobáinkban éghessen a villany.

Sándor: Reformátusok és katolikusok vitáját én ateista kívülállóként figyelem. Ami pedig az erőszak, a villany és a haladás összefüggését illeti, ez ügyben talán Saccót és Vanzettit kellett volna meginterjúvolni ... öt perccel a villamosszék bekapcsolása előtt.

Domonkos: Azzal, hogy lemondóan széttárod a kezed s az emberi gonoszság felett lamentálsz, nem fogod csökkenteni a mártírok számát.

Sándor: Te pedig addig fogod olvasgatni Machiavellidet, amíg ki nem kötsz a dogmatizmus igazolásánál.

Domonkos: Fogódzkodj meg, és nézz körül a szocialista országokban ... Szembetűnő különbségeik épp azt jelzik, hogy nem az örök és változtathatatlan emberi természetben van a kizárólagos kulcsa a dogmatizmusnak, mert akkor mindenütt egyformán tartaná magát.

Csabai: De hát akkor hol van a kulcs, komámuram?

Domonkos: Időközben a zárat leszerelték, így a kapu kinyitásához már nincs szükség kulcsra, a keresésnek tehát csupán elméleti jelentősége van, nekem pedig nincsenek teoretikusi becsvágyaim. De annyit mondhatok, hogy rossz nyomon keresgéltek. Csabai a szocializmusba vetett hitet akarja védeni azzal, hogy egyetlen ember zsarnoki hajlamaival magyarázza a történteket, Sándor minden hit csődjét egy szintén szubjektivista szemléletű morálbölcselettel és antropológiával szeretné igazolni. Hasonló módszerrel az ellenkezőjét bizonygatjátok ...

Sándor: Nem mered kibökni, hogy az erőszak determinista felfogását vallod. A Weiss-darabnál nyilván Marat-nak és nem Sade-nak tapsoltál!

Domonkos: Az írónak tapsoltam, aki szellemes, modern formát talált a forradalom színjátékának újraértelmezéséhez, s kiváltképpen érdekelt Napóleon uralmának felfogása.

Csabai: De hiszen Napóleon nem is szerepel a darabban ...

Domonkos: Dehogynem, ő a főszereplő. A charentoni elmegyógyintézet Marat-ja, Sade-ja, álmatag Saroltája vitatkozhat a szabadságról, erőszakról, de mindez csak kísérőzene a császár rendjét képviselő ápolók gumibotjainak csattogásaihoz. Kicsit persze elfogult kísérőzene.

Sándor: Szerinted elfogult. Ha ilyen megértő vagy az erőszak történelmi szerepe iránt, ki kell kötnöd Napóleon kultuszánál.

Domonkos: A kultusz éppoly idegen tőlem, mint az antikultusz, én egy folyamat megértésére törekszem. Marat és ellenfelei, különböző felfogásban ugyan, de mind a szabadság, egyenlőség, testvériség eszméit akarták megvalósítani. Önámító jelszavaikra objektíve azért volt szükség, hogy — Marx bölcs szavaival — a harcok „polgárian korlátolt tartalmát" önmaguk előtt is elrejthessék és szenvedélyeiket a nagy történelmi tragédia magaslatán tartsák. Az adott feltételek közepette ezekből az eszmékből nem születhetett meg más, csak Napóleon rendje. Sokan dicsőítik Napóleont, mint félistent, mások gyalázzák, mint a forradalom likvidátorát. Igazában Napóleon nemcsak felszámolta a forradalmat, meg is valósított belőle annyit ... amennyit akkor lehetett. A bonapartizmus — a forradalom akkor egyedül *lehetséges* tartalmának *szükségszerű* formája.

Sándor: Tehát az enghieni herceg ocsmány tőrbe csalását és meggyilkolását is díszítsük fel a történelmi szükségszerűség becsületrendjével?

Domonkos: Szükségszerű csak annyi volt, hogy a régi rend hívei, a rojalisták és a forradalmi eszméket naiv tisztasággal szó szerint értelmező jakobinusok ellen létre kellett hozni a bonapartizmust. Az adott szükségszerűségből fakadó hatalom azonban éppoly szükségszerűen féktelenné és ellenőrizhetetlenné is válik, s lehetővé tesz történelmileg nem szükségszerű, pusztán egyéni gaztettként elkönyvelhető gyilkosságokat is ... Bűvös kör ez, amelyben a ...

Sándor: Mégiscsak mentegeted Napóleont.

Domonkos: Csak magyarázom, halottaknak sem bíráiul, sem védőügyvédeiül nem szegődöm. De a nép csakugyan mentegette Napóleont, emlékezzetek a 100 nap káprázatára. A franciák milliói valahogy megérezték a császárban a történelem emberét. Másképp alakult a helyzet azokban az országokban, ahol nem belső szükségszerűség hozta létre a bonapartizmust. Spanyolországtól a Cisalpin Köztársaságig sokféle fokozata volt az ellenállásnak, de Napóleon sehol sem tudta megnyerni a nép többségét, ez tény. Vagyis a bonapartizmus szükségszerűségének felismerése nem jelenti sem azt, hogy minden gaztettet igazolnánk, sem azt, hogy a bonapartizmus exportját ugyanúgy ítéljük meg, mint franciaországi szerepét. Egyébként érdemes megfigyelni a forradalmak mozgását. A robbanás első szakaszában dúl a hatalmi harc, még a demokráciát követelő forradalom sem tudja tartósan biztosítani a demokráciát, Robespierre, aki kezdetben a halálbüntetés ellen szavalt, hamarosan nyaktiló alá küldi még a barátait is, s a kavargás átcsap a bonapartizmus mítosszal elegy terrorjába. De aztán lassan megszilárdul az, ami a forradalmat létrehozó társadalmi fejlődés „polgárian korlátolt tartalma" volt, s a bonapartizmus is anakronizmussá válik, mint ahogy III. Napóleon alatt azzá is vált: s egy tragikus waterlooi bukás helyett a szégyenletes sedani véres komédiával ért véget, s nemsokára létrejött a III. köztársaság, amely lényegében, az átszámozgatások ellenére, ma is fennáll. Vagyis nyolc évtizedre volt szükség ahhoz, hogy a szabadság-egyenlőség-testvériség fennkölt eszméiből a polgári demokrácia tartós valósága legyen, de ez a fejlődés bekövetkezett, *be kellett hogy következzék* ... És ebben áll az én optimizmusom lényege.

Fekete: Elég komor optimizmus ez.

Domonkos: Sok író visszariad az erőszaktól, s a tényleges történelmi cselekvés helyett azzal kárpótolja és vigasztalja magát, hogy kimutatja a históriacsinálók morális ellentmondásait vagy bűneit, sajnos valamilyen történelmen kívüli etika nevében. Én, szeretném hangsúlyozni, elismerem azok érdemét is akik hátat fordítanak ugyan minden küzdésnek, de panaszkodásaikkal utunk buktatóit segítik jelezni, vagy leleplezik elavult formák *anakronizmusát*, vagy erkölcsi követelményeikkel, legyenek azok bármily elvontak, a harc humanizálására intik a cselekvőket ... a figyelmeztetés mindig elkel ...

Csabai: És az ilyen művek exportra is jók. Nagyon szép dolog az, hogy ma már a nyugati lapok is közlik művészeink nyilatkozatait, mégha olykor ...

Domonkos: ... de jó lenne kicsit közelebb lépniük az igazi, a valóságos, az emberszagú történelemhez. És a *volt* helyett többet foglalkozni a *van*nal és azzal, aminek lennie kell, ami be kell hogy következzék ...

Sándor: Él-jen Do-mon-kos! Aki legyőzte az allegória sárkányát! Éljen a fényes jövő és a hegeli világszellem! És le velem, cinikus kutyával, aki mindazonáltal támogatni fogom Domonkost, ha dialektikus kapcsolatba lép az orra a jövő falával.

Csabai: Mit károgsz, nem olvastad talán, hogy nálunk ma már a nem marxista nézeteket is ki szabad fejteni. S nekem tetszik, hogy épp Domonkos kötözködik a pesszimistákkal, noha van valami az álláspontjában... Tudod mit, írd meg ezt egy cikkben, és akkor ...

Sándor: Ha ezt a cikket Domonkos megírja, épp azokat a művészeket haragítja magára, akiket legjobban becsül. S nem érettek még ezek a kérdések eléggé.

Domonkos: Nem szeretem azokat, akik szerint a kérdések olyanok, mint a sajtok: csak akkor tekinthetők éretteknek, ha már bűzlenek. És ha barátaim megsértődnek, akkor tegyenek ki egy táblát a mellükre: „Csak hódolat illet, nem bírálat." S tudni fogom, hogy mihez tartsam magam.

Csabai: És foglalkoznod kellene azokkal az írókkal is, akik a hatalom és erkölcs dolgában nem elvont moralizálással, hanem igen pozitívan ...

Domonkos: Foglalkozzál velük te, engem most az én témám érdekel. De cikket nem írok. Közöljük ennek a vitának a szövegét, s válasszanak az olvasók, Csabainak, Sándornak vagy nekem... esetleg másnak van igaza. (Bugylibicskát vesz elő, s Feketére szegzi.) Te mit hallgattál, mint a csukáid? Tessék, most válassz köztünk, de nem úgy,

mint Sánta írója a husziták és ellenhusziták közt, hanem világosan.

Fekete: Én úgy választok, mint Sánta írója, ha jól értettem a drámát. Szerintem huszitának kell lenni, de nem Vacláv, hanem egy olyan harcos módjára, aki Zsitomir, Euzébiusz és a paraszt igazságát is megérti... s aki nem fél a történelmileg szükséges erőszaktól, de gyűlöli az oktalan bosszút, a kéjes vérszomjat, a hatalmi mániát...

Domonkos: Határozottabban, te született közvetítő! Érdemes-e küzdeni vagy sem?

Fekete: Nézzétek, Csabait megértem, hisz én is csabai vagyok — ugyanis Hejőcsabán születtem, s egy ideig úgy gondolkodtam, mint ő. Aztán... el kellett jutnom a druszám álláspontjáig, Sándor filozófiájáig. De ma már Domonkoshoz húzok, mert a hit és hitetlenség örök vitájában az utóbbi nem tudta kimondani a végső szót... s mert rokonszenves is nekem Domonkos, az apámra emlékeztet... az ő eredeti neve ugyanis Domonkos volt. S mert apám a *Kommunista Kiáltványt* és *Az ember tragédiáját* egyszerre adta a kezembe, épp huszonöt éve már... S mert...

Sándor: És mert, miként France mester mondotta, on croît ce que on désire. Szívesen elhisszük azt, amit szeretnénk. Mindenesetre eddig csak az atyaistenről tudtuk, hogy három személy egyszerre, Fekete velünk együtt negyedmagával van, ez rekord.

Csabai: Írja hát meg Fekete a tudósítást vitánkról.

Fekete: Nem értek én az ilyesmihez. Különben sincs időm, egy nagyobb cikken dolgozom a Magyar Horgásznak: *Az előetetés korszerű alkalmazása a ponty- és compóhorgászatban...*

Sándor: Minek kell a pontyot előetetni?

Fekete: A ponty nem ismeri s ennélfogva nem is kedveli a tarhonyát, galuskát stb., hiszen tésztafélék általában nem teremnek meg állóvizeinkben. Ha belógatsz a vízbe egy ilyen csalit, jön a bizalmatlan ponty, amely éppúgy idegenkedik a szokatlantól, mint a legtöbb olvasó a száraz elmélkedésektől, körülszaglássza, legyint a farkával és továbbúszik. De ha a halak megszokott táplálékát elvegyíted a csalival s beszórod a nád mentén, a kis csigák, kagylódarabok, kukacok közé kevert galuskát, még a leggyanakvóbb ponty is beszippantja.

Domonkos: Óriási. De mivel tudtommal most ívnak a halak s úgysem szabad pontyozni, írd csak meg a tudósítást. Objektíven természetesen, de úgy, hogy az én igazságom domborodjék ki.

Fekete: Meggyőztél az erőszak történelmi szerepéről... annyira legalábbis, hogy... engedek az erőszaknak, s megírom a tudósítást.

Vita-fórum

Horváth Markó dicsérete, avagy az illúziók nélküli hazafiságról

Fekete Sándor a Kritika 3. számában Jancsó Miklós egy párizsi nyilatkozatán méltatlankodik, s különösen Jancsó egyik mondatának egyik részletét tűzi tollhegyre; e mondatrészlet bírálatának ürügyén józan mérsékletre inti azokat, akik a túlzott deheroizálás híveiként mindazt elpusztítani igyekeznek, „ami előttünk szent ma még / S amiért annyit küzdtenek apáink" — ahogy azt szép versében Babits mondotta.

Ezzel a dolog rendben is volna. Hogy mégis szaporítom a szót, és hozzászólok Fekete Sándor cikkéhez, nem azért van, mintha az általa kifejtett igazságokkal nem értenék egyet, hanem azért, mert bosszant, hogy egy magyar művészről Párizsban írott lelkes méltatás olvastán a szerzőnek *ez* jutott eszébe, ezáltal maga is abba a hibába esvén, melytől az olvasót annyira óvja: a „magyar-központúságba", jó hírünk nevetségesen aggályoskodó féltésébe. Nem h szem ugyanis, hogy egy értelmes francia olvasó a Cinema 67 cikkének láttán így gondolkozna: „Nahát, ezek a magyarok. Maguk mond ák, hogy nem méltók Európához! Hogy provinciál s nép! Meg van róluk a véleményem." Ezzel szemben inkább azt képzelem, hogy az említett francia fi mfolyóirat olvasója arra gondol: „Érdekes. Egy magyar

rendező világfeltűnést keltett. Elmegyek a moziba és megnézem a filmjét." Végül is annak, hogy egy magyar filmrendezővel tele vannak a világ lapjai, örülnünk kéne: végre egy magyar művészt szárnyára kapott a világhír. Jancsó nevét és műveit ezerszer többen ismerik a világon, mint legjobb költőinkét. Vajon kinek hozott dicsőséget Jancsó Miklós? Hazájának, Magyarországnak. Vajon miért készítette filmjeit Jancsó? Hogy sárba tiporja a magyar dicsőséget? Nyilvánvalóan nem. Igaz, hogy megmutatta: mi ma már nem vagyunk azonosak Tisza Kálmán magyarjaival, akik miatt Trianon büntetése érte a magyar népet. Nem kellene örökös kínos éberséggel, kisebbrendűségi érzésekkel csordultig telve megsértődnünk amiatt, hogy valaki keserű szavakkal nyilatkozik hazája történelmi múltjáról, ezzel is bizonyítva, hogy sajátjának érzi azt. Egyébként a világ minden valamirevaló írójának életművében közhelynek számít az ilyenfajta kesergés. Nem kellene mást tenni, mint jószívvel örvendezni sikereinken és dühösen bosszankodni hibáinkon.

És éppen ez az, ami arra késztet, hogy szót kérjek: mért ne lenne szabad bosszankodni? Mi az ördögnek kell titkolóznunk? A magyar történelem sötét foltjait arra hivatkozva dugdosnunk, hogy jajistenem, csak a szomszéd meg ne tudja? A szomszédnak megvolt sokáig a jó oka rosszabbat is hinni rólunk, mint ami valójában megesett. Miért kell örökké rémülten körülnézve hasonlítgatni, hogy a többiek sem jobbak?

De hagyjuk is ezt, mert megint a deheroizáláshoz lyukadunk ki, s erről tovább vitázni reménytelenül terméketlen volna. Hanem van itt egy másik dolog, ez pedig az, hogy ne tegyünk mi mást, csak találjuk meg történelmünkben az igazi hősöket, a magunk hőseit, akiket a régebbi történetírás ravaszul elrejtett a szemünk elől. Ebben az örökös ijedt körültekintgetésben, hogy jaj, mit szól a szomszéd a szennyesünkhöz, észre se vesszük, hogy régi bálványok szobrait leheljük-fényesítjük, s az elfelejtetteket, akiket nekünk kéne igazán felfedeznünk, végleg eltemetjük a szaktudomány temetőjébe. De hogy őket felfedezhessük, rontanunk is kell: a tényekkel bátran szembenézve mindazt, ami hamis előítélet, igenis rombolni kell: „Rontott, mert építni akart Palladio ..." — írja Kazinczy. S annál inkább kell rontanunk, mert veszedelmes dolog, hogy nekünk mennyire ereklyéink a vesztes csaták, a véres tragédiák, a sikertelen vár-megvédések, a nagy nemzeti temetők. Erről mondok most egy példát, s hogy álláspontomat a lehető legjobban megvilágítsam nem deheroizálok, hanem ellenkezőleg: fegyvert s vitézt énekelek; de olyan fegyvert, s olyan vitézt, akit azért takart el a közvélemény szeme elől a ki tudja miféle sors, mert szegény nem veszített, hanem: győzött. S mivel a Mohács utáni időkről írott tudósításom tapasztalata szerint kettős hitellel kell bizonyítania annak, aki megmerevedett konvenciókat robbantgat, mert különben könnyen rásütik a műveletlen dilettáns bélyegét: tanulságos mondókámat körülményesebben adom elő, mint szeretném, bár ezúttal sem közlök semmiféle új felfedezést, csupa olyan tényt ismertetek, amelyet a szaktudomány rég feldolgozott, csak éppen a közvéleménybe nem szivárgott át; s ez az egyik tanulság.

1556 nyarán új budai basát nevezett ki a szultán Magyarországra. Ali basa úgy érezte, hogy e magas tisztséghez jeles haditetteken át vezet az út: mielőtt Budára érne, el kell foglalnia valamely jelentős dunántúli erősséget. Választása Sziget várára esett, mert a Török családnak ez a hajdani birtoka most már királyi vár volt, és ezért Pécs török megszállása óta ennek a természettől védett vízi erődnek a városába települt a töröktől elűzött baranyai nemesség. A természet adta védelmen túl maga a vár gyenge és rozoga volt, parancsnokai gyakran változtak, s hivatásos védőserege a kettőszáz főt se nagyon tette ki. „A hódoltsági nép úgy tekintette a várat, mint a törökök elleni további küzdelem gyűlhelyét" — tehát mi sem volt fontosabb Ali basa számára, mint e ponton erkölcsi és katonai győzelmet aratni. Körülbelül húszezer főnyi seregével 1556 június 10-én körülfogta az erősséget; Ferdinánd királyhoz írott levelében kedélyesen el is dicsekszik tettével: „Azért az Felségös Császár nekem úgy parancsolta, hogy addig Budára se menjünk, hanem Sziget várát megvegyem."[1]

Bent a várban ott szorongott összesen 2590 ember, a környékbeli falvak népe, legtöbbjük asszony meg gyerek, mind enni-inni akartak, folyton láb alatt voltak; közülök csak 200 volt katona. A parancsnok a kanizsai kapitányhoz sebtében küldött levelében tízezer főre becsülte a török sereget.[2] Megszámolt kilenc ágyút is, ezek azonnal lőni kezdték a falakat helyettesítő földhányásokat.

[1] RMKT VI. 339.

[2] Németh Béla: Szigetvár története. Pécs, 1903. 141.

A törökök mérnöki ügyességgel elvezették a várat védő vizet. Kiszárították a vízi erődöt. Mit lehet itt tenni?

Csak egyet: ésszel kell élni, okos számítással védekezni. A kapitány szeme előtt ott lebeg Eger várának nemcsak hősi, hanem katonai-műszaki szempontból zseniálisnak mondható védelme; erről a négy év előtti sikeres haditettről ma is, 1556-ban, beszél az ország, Tinódi énekét szájról szájra adják, s hol ne ismernék Tinódit, ha nem Szigetvárott, Török Bálint családi birtokán, ahol a nagy énekszerző élt. A vár parancsnoka tehát felhasználja az egri védelem tapasztalatait. Első akció: Radovány Jakab ötvenedmagával kitör, és a letáborozott ellenség között meglepetésszerű rajtaütéssel pánikot keltve, jelentős veszteséget okoz. Elvezette a vizet a török az árokból? Tizenkétezer szekér fát hordatott a helyébe, hogy azon át felmászhassanak? A védősereg nyugodtan vár, s mikor az ellenség már nyüzsög a farakáson, a kapitány felgyújtatja a száraz fát. Tűzhalál vár az ostromlókra.[3] Nincsen tüzérsége a kapitánynak? Elővezettet egy török foglyot, s felhasználja szaktudását, mivel ez az ember nemcsak ügyes tűzszerész, hanem keresztény szülőktől származó szerb. „Egy rendkívüli nagyságú ágyú, melyet Margitnak neveztek, s amelyet Enyingi Török Bálint parancsára Szentiványi Antal ágyúöntő öntött, miután csövébe egy ellenséges golyó éppen beletalált, összetört és használhetetlenné vált. E nehézségek a mieinket nagy veszedelembe döntötték. A kapitány nem talált senkit, aki értett volna az ágyú kezeléséhez, s akit a megsebesített helyére állíthatott volna. Volt a foglyok között egy Lázár nevű rác, aki a törököknél ágyús volt, azt tartották róla, hogy ehhez igen ért. Ez a keresztény hit szeretetéből, melyet vallott, s a parancsnok iránt érzett vonzalmából önként ajánlkozott arra, hogy ha bilincseitől megszabadítják, amit azelőtt a törököknek végzett, ugyanazt most kész ellenük végezni . . . Mindjárt az első lövésre, melyet az ellenség ágyúira irányzott be, azoknak egy igen nagy ágyúját szétvitte."[4] Pedig azért a török tüzérség is működött, hatása azonban furcsa módon éppen az erődítmény primitívsége miatt maradt jelentéktelen; egy környékbeli földbirtokos, aki messziről figyelte az ostromot, Zrínyi Miklóshoz írott levelében így tudósít: „Csak poroz az golyóbis rajta" — tudniillik a földpalánkon.

A török sereg pszichológiai nyomással is kísérletezik. Más csatákban levágott fejeket hordoztatnak a vár falai alatt, jelezve, hogy a várva-várt felmentő sereg elpusztult, s csak ez maradt meg belőlük. Csakhogy a felmentő sereg mégse pusztult el, sőt, megérkezett. Nádasdy Tamás nádor és Zrínyi Miklós — aki majd tíz év múlva sikertelenül próbálja megismételni ezt az 1556-os katonai bravúrt az addigra már sokkal jobban megerősített várban — rátámad a török ostromlókra, s hogy elcsalogassák Szigetvár alól, ostromolni kezdik a török kézre jutott Babócsa várát. A török sereg figyelmét ily módon megosztva, állandóan zavarják, és erejének nagy részét egy időre lekötik.[5] Ferdinánd ezt a felmentő sereget később visszaparancsolta, Ali basa újra megjelent Szigetvár alatt — melyet végig szünet nélkül szoros ostromgyűrűben tartott —, és tovább vívta az erődöt. Sziget vára és kapitánya az ostromot végig állták; summa summárum: július 31-én a törökök eltakarodtak a vár alól és kettőszáz magyar vitéz sikerrel verte vissza a húszezer főnyi török sereg ostromát. *Valahul kik Dunán innen élhettek / Ő általok most megmenekedtetek.*[6] Ki volt ez a hős kapitány, aki ragyogó fegyverténytét nyáron hajtotta végre, tehát nem ősszel, mikor a török sereg fél lábbal már visszatérőben van hazájába? Ez a kapitány Horváth Stansych Márk volt, vagy ahogyan akkoriban emlegették: Horváth Markó.

Horváth Markó, Istvánffy szerint „igazi vitéz, régi vágású, fegyelmet tartó katona", fényes karriert futott be. Egy korabeli levél tanúsága szerint 1540-ben még „Batthyány uramnak köteles szolgája",[7] de 1548-ban már nemesi rangot kap, az ötvenes évek elején pedig győri huszárkapitány. 1555 december 9-től Szigetvár kapitánya. Szigetvár sikeres védelmének jutalmául tovább emelkedett rangban és dicsőségben: 1559-ben bárói címet és felvidéki birtokot kap. Halála előtt azonban irigyei megtépázzák: hűtlen pénzkezeléssel

[3] Az ostrom lefolyásáról lásd: Csánki Dezső: Somogy vármegye. Budapest, é. n., főleg 442. skv. lapok; továbbá Németh Béla idézett műve és RMKT VI. jegyzetek.

[4] Istvánffy Miklós: A magyarok történetéből. Budapest, 1962. 289.

[5] Benda Kálmán: Zrínyi Miklós, a szigetvári hős. Szigetvári Emlékkönyv, Budapest, 1966. 36.

[6] Tőke Ferenc alább idézendő énekéből.

[7] Szalay Ágoston: Négyszáz magyar levél a XVI. századból. 8. lap.

vádolják, ő fegyelmi vizsgálatot kér maga ellen és lemond a kapitányságról.[8] Ezzel eléri, hogy ismét bizalmat kap, sőt jelentős összeget is, melyet arra használ fel, hogy Mirandola olasz mérnökkel a korszerűtlen végvárat modernizáltassa.[9] Horváth Markó 1561. augusztus 20-án halt meg Szigetváron. Fia, Gergely, szepességi birtokán triviális iskolát alapított, benne maga is tanított. A Padova, Strassburg, Basel, Genf, Wittenberg egyetemeit megjárt nemesúr afféle tizenhatodik századi fiók-Tolsztojként tanította a birtokain élő népet, s emellett lutheránus teológiai munkákat is írt.

Íme tehát Horváth Márk, a magyar történelem nagyszerű hőse. Vitéz katona, művelt ember — Szegedi Kis István pártfogója —, szépen fogalmazott magyar levelei némi íráskészségről is tanúskodnak. Az ostrom alatt anyja számára írott beszámolójában száraz humorral és minden dicsekvés nélkül írja le tetteit: „Töröttebb házat hiszem, hogy nem láttak, mint az Szigeti Ház vagyon megtörvén ... Az ellenség az vár árokját fával és földdel tölti rejánk, immáron napenyészet felől az szegletbástya iránt annyira töltötték rejánk fával, hogy immáron szabadon rejánk jöhettek volna. De Istennek segítségével tegnap megégettük ismég a fát. . ."[10]

Vajon ki ismeri ennek a kitűnő embernek a nevét? Kortársai még ismerték. Egy alsólindvai prédikátor és énekszerző, Tőke Ferenc hősi éneket szerzett Horváth Markó dicső tettéről. Székely István világkrónikájában két esztendő múltán is jeles haditettként említtetik: „Sziget várát a törökök megszállák és sok ideig vívák, de meg nem veheték, mert Isten lőn oltalmok, kik ellen jóllehet Ferdinándus királ szíp népet bocsátott vala, de hasztalanul, mert nem vívának meg a törökkökkel."[11]

Vessünk egy pillantást Tőke Ferenc énekére. Címe: „A most Sziget királyi várnak nevezett Antemus Sziget ostromának históriája, melyet magyar versekbe szedett Tőke Ferenc az 1556. évben."[12] Mint látjuk, a szerző már a címben fontosnak tartja Szigetvár ősi nevének említését. Alighanem azért, mert a tizenötödik századi gazdag nemesúr Szigeti Antemus, aki az erődöt emeltette a vízivilág közepén: *Veszedelmes időkhöz készült vala / És jövendőt Szigetről mondott vala.* Szigetvárról tehát monda keringett. Ehhez járult a hírhedett Török Bálint nagy tekintélye, a várat ugyanis a Szigeti család a tizenötödik század második felében eladta a Török családnak, őket pedig Hunyadi Mátyás megerősítette birtokukban — továbbá a boldogemlékezetű Tinódi Sebestyén deák országos híre, aki Török Bálintot szolgálta Sziget várában. Micsoda költői téma: az Eger viadalát megénekelő Tinódi kedves tartózkodási helyének Egerhez hasonlóan dicsőséges megvédését megénekelni! Figyelemre méltó, hogy Tőke Ferenc annyira követi az Eger viadaláról szerzett éneket, hogy az olvasó azt hihetné: utánozza, másolja Tinódit — ha nem tudnánk más forrásokból, hogy igaz, amit ír:

(a törökök) *Az ásásban szabadon járnak vala*
Ott lövéssel nékik nem ártnak vala
Mindenfelől fát, földet hordanak vala
Kivül az vár árokját töltik vala
A törökök a várat kérik vala
Igéretet nagy gyakran tesznek vala
Horváth Márkot igen kiáltják vala
Nagy sok kinccsel őtet unszolják vala
A törökök levelet írnak vala
És a várba nyilon bélövik vala
Kiben őket csak hitegetik vala
Szigetiek azt mind elszaggaták vala
(a magyar vitézek viszont)
Régi ó-szalonnákat keresének
Vásott ó-hájt, puskaport is szerzének
(s ezzel az egri fegyverrel úgy megkergették a törököket, hogy)
Jancsár aga féltibenszükölt vala
Árnyékszékben kedve ellen ül vala
A magyarok onnét is kivonják vala
És mint parasztot őtet megölik vala

Nemhiába mondta tehát elismerően Ali basa:

Magyaroknak valahun mely hitek volt
Az egy várba mindenestül hordták volt

[8] A fegyelmi vizsgálat részletei Németh Béla idézett könyvében.

[9] Bende Lajos: Sziget ostroma 1566-ban. Szigetvári Emlékkönyv, Budapest, 1966. 62. „Az ő második kapitánysága alatt épült ki a végház az olasz Mirandola tervei szerint olyannak, amilyen az 1566. ostrom idején volt."

[10] Szalay Ágoston: Négyszáz magyar levél. 195.

[11] Székely István: Krónika evilágnak jeles dolgairól. Krakkó, 1559. 236/b.

[12] Historia obsidionis insulae antemi, quae nunc regia Sziget vocari solita est, concinnata per rytmos Hungaricos opera Francisci Tőke anno 1556. RMKT VI. 131—150.

— ez a hit, ez a kitartás bámulatra méltó katonai eredményt hozott, s mint látjuk, rögtön meg is énekelték. Természetes lenne tehát, ha Horváth Markót ma is úgy emlegetnék az iskolásgyerekek, mint Dobó Istvánt vagy Zrínyi Miklóst. De nem emlegetik. Talán azért, mert éppúgy vallotta magát horvátnak mint magyarnak? Draskovics György ugyanis így gratulált neki 1556. augusztus 14-én Bécsből: „Az egész *croát* nemzetnek díszére váltál."[13] Ez nem hihető, hiszen a Zrínyiekről ugyanez elmondható. Akkor talán az a magyarázat, hogy Zrínyi Miklós hősi halála s még inkább a költő és hadvezér-utód eposza elhomályosította Horváth Márk tettét? Lehetséges, bár furcsa, hogy Zrínyit ünnepeljük, pedig nem sikerült neki a vár megvédése, viszont látványos halált halt, ezzel szemben Horváth Márk ugyan győzött, de nem restellt életben maradni. Mindenesetre tagadhatatlan, hogy amikor Zrínyit saját kérésére kinevezték Szigetvár kapitányává és átvette a védelmet, Antemus Sziget már szimbólum volt. És Zrínyit Horváth Márk példája erkölcsileg kötelezte. Szigetvár tehát 1566-ban már szimbólum, mert: Török Bálint és Tinódi vára; ősi legenda fűződik nevéhez; s mert Horváth Márk sikeres harcát históriás ének örökítette meg és ez az ének az egri hősökről költött históriát veszi példájául. Ezek után természetes lenne, hogy a régi mulasztást pótolva legújabb történetírásunk ha röviden is, de méltatná Horváth Markót. Üssük fel az 1964-ben kiadott Magyarország története című művet, a legfrissebb népszerűsítő szakkönyvet. Ez áll benne: „Szigetvár 1554—56-ban három török ostromot állott ki. Parancsnoka Zrínyi Miklós horvát bán, a hatalmaskodó nagybirtokos, a haditanács zaklatásai miatt lemondott a kapitányságról, de amikor meghallotta, hogy jön a török, önként vállalta a védelem vezetését."[14]

Bizony ez furcsa. Horváth Márkról sehol egy szó sem. Az ember azt hihetné, hogy az 1556-os ostromnak is Zrínyi volt a hőse.

Ne folytassuk. Már csak azért sem, mert bármennyire kedvelem Horváth Markót, ebben az írásban nem őt akarom rehabilitálni. Az ő esete csak egy cáfolhatatlan példa ahhoz, amit mondani akarok: hogy tudniillik a múlt századtól örökölt hazafiassági komplexusunk, a ki tudja kitől ránk hagyományozott emlékek vitrinüveg alatti őrzése megakadályozza igazi hőseink méltó felkutatását és megünneplését. Ezer hasonló példát hozhatnánk a Horváth Márkéhoz, negyvennyolc elfelejtett hősein át akár Károlyi Mihályig, akit bizony a szó tágabb értelmében vett közvélemény ma sem tart nemzeti hősnek. Hogy azonban őket felfedezhessük, bizony falakat kell törni, s ijedt pisszegés helyett, hogy jaj, ne mondjunk annyi rosszat magunkról, rozsdás díszkapukat bezúzni, és akárcsak a régészeknek, le kell verni a falról a cifra neoromantikus festményt, hogy előbukkanhasson a régi freskó. Ha viszont ehelyett másra se ügyelünk, csak a ki tudja ki által szerzett múlt századi tankönyv által ránk örökített hagyomány ájult tiszteletére: lelkünkben megint csak a kerek világ közepébe helyezzük hazánkat, s ezzel saját magunkat, s ebből semmi jó nem fog fakadni. Aki azt hiszi, hogy dezilluzionálással értékeink pusztulnak, az nem hisz a magyar nép történetének igazi értékeiben. Az attól fél, hogy olyan ez, mint a lepke hímpora: ha csak ráfújunk is, vége a tarka dicsőségnek.

NEMESKÜRTY ISTVÁN

A szenvedély és igazsága

A marxista művészetelmélet legújabb, rohamos fejlődéssel biztató korszakát ünnepelte Szili József *Stílusirányzat vagy a szocialista művészet reneszánsza?* című, a Kritika 1968. 2. számában publikált előadása. Aligha akad vonzóbb indulat, mint a korszerű gondolatok szenvedélyes szeretete, s így az előlegzett egyetértés rokonszenvével kezdtem olvasni az előadás szövegét, hiszen annak már első mondataiból kiáltásként hangzik fel e szenvedély pátosza. Mindvégig egyet is értettem Szili Józseffel, amikor a kutatási szempontjaink gazdagodásából, a modern elméletek tanulmányozásából fakadó értékekről írt, hiszen ezeket minden józan embernek elismeréssel kell fogadnia. Ám éppen a korszerű gondolatokban rejlő értékek tisztelete, féltése késztet arra is, hogy megírjam, miért csökkent bennem a továbbiak olvasása közben egyre inkább a helyeslés érzése, és miért kellett rá-

[13] Németh Béla i. m. 146.

[14] Magyarország története, 1964. 176.

jönnöm, hogy a bevezető mondatoknak is csak az indulata és nem az értelme volt meggyőző számomra.

Szili József szerint „az elmúlt néhány évben alapvető fordulat ment végbe a szocialista művészet és irodalom teljesítményeinek és lehetőségeinek értékelésében. A fordulat lényege az volt, hogy a konzervatív ízlés által befolyásolt esztétikai normákkal szemben, vagy velük párhuzamosan, helyet kapott a szocialista művészet elméletében az új művészi eszközök és stílusok létjogosultságának elismerése". A továbbiakban Szili József felsorolja, milyen előfeltételei voltak e pozitív fordulatnak, s ezek között különleges hangsúllyal emeli ki azt, hogy kiküszöbölődtek az irodalomközpontúságból, realizmuscentrizmusból, az ontológiai kérdésekre nem tekintő gnoszeológia-központúságból eredő egyoldalúságok, és hasznosítjuk „a formális logika modern fejlődésével összefüggő" feladatokat vállaló módszertani irányzatok (strukturalizmus) felhasználható vívmányait.

Hogy e fordulat úttörői kik voltak, erről Szili József előadása nem szól, több ízben emlegeti viszont a hátrahúzókat, a „legfontolvahaladóbb koncepciók vallóit", azokat, akik korábbi elképzeléseik revíziójára kényszerülnek, vagy erre „hajlamosnak látszanak": a „realizmuscentrikus elméletek" képviselőit, „esztétikusainkat", akiknek tételei fölött a vita „további erőltetése" már csak „üres szócsépléshez vezethet". Hiszen már az előadás első mondataiban abból indul ki, hogy az egész fordulatot a konzervatív *esztétikai normák* ellen kellett végrehajtani.

E jegyzet terjedelme nem ad módot történeti tények sorolására, hosszabb szövegek idézésére, de erre aligha is lenne szükség. Közhelyszerűen emlegetett és bőségesen dokumentált tény, hogy a stíluslehetőségek leszűkítéséért — s még sok más, hasonló torzulásért, legalábbis nálunk — az 1956 előtti kultúrpolitika a felelős, és nem az esztétika. Számtalan példával bizonyítható és bizonyított már, hogy a dogmatikus kultúrpolitika jórészt eredeti értelmükből kiforgatva hivatkozott az esztétika kategóriáira, mint a realizmusra is, míg az esztétikusok általában kitartottak fogalmaik tudományos értelme mellett. S jóllehet ez az elvont és passzív ellenállás keveset változtathatott a torzult gyakorlat hibáin, a mai, egészségesebb viszonyok kiindulópontjainak őrzésével ezek a „realizmuscentrikus" esztéták nem kevés érdemet szereztek ahhoz, hogy ne csak a gáncs szava illesse őket azok részéről, akik más körülmények között vívhatják elmetornáikat.

Ami az „irodalom-, realizmus- és gnoszeológia-centrizmus" kérdését, valamint a strukturalista módszerek adaptációját illeti, való igaz, hogy legjobb esztétáink sokáig elsősorban az irodalomesztétika, a realizmusprobléma és a gnoszeológiai kérdések iránt érdeklődtek, és igen kevés figyelmet szenteltek a strukturalista módszereknek. Ám azok az eredmények, amelyek tevékenységükből születtek, azok közé tartoznak, amelyek a nyugati világban legalább annyi elismerést szereznek a marxista elmélet számára, amennyi elismerést a Szili József által említett nyugati elméletek részünkről megérdemelnek. S tekintettel arra, hogy ezek az esztéták sose tiltották meg másoknak, hogy képzőművészeti vagy zeneesztétikával, a strukturalizmus tanulmányozásával vagy ontológiai kérdésekkel foglalkozzanak, sőt, a legfőbb „gnoszeológia-centrikus" Lukács György írta le eddig a legfontosabb szavakat az esztétika ontológiai vonatkozásairól, aligha igazságos, ha egy áttekintésben az egyoldalúság negatív minősítésével emlegetik őket ahelyett, hogy színvonalmércéül szolgálnának azok számára, akik az eredményeiket kiegészítő új problémákkal kísérleteznek. Egyetértek Szili Józseffel abban, hogy nagyon fontosak és sürgősek az irodalmon túlmenő ágazati esztétikai kutatások, elengedhetetlenül szükséges, hogy minden jelentősebb esztétikai kategória elmélete legalább olyan részletes kifejtést nyerjen, mint a realizmusé, és nagyon remélem, hogy a strukturalizmus tanulmányozása fontos módszertani vívmányokat eredményez, sőt, ugyanilyen reményeket fűzök más, eddig érdemtelenül „leszólt" elméletekhez is. Mindezt azonban nem tartom indoknak arra, hogy „leszóljuk" az eddigi, más irányú kutatások korszerű eredményeit, sőt, nem egy érvet találhatnék arra, miért kellett éppen ezeket az eredményeket előbbre venni ahhoz, hogy majd továbbléphessünk. Teljesen indokolt „egyoldalúságnak" hiszem például azt, hogy esztétáink előbb foglalkoztak a marxista klasszikusok alaptételeiből levonható konzekvenciákkal, s csak azután kezdték vizsgálni, mi hasznosítható más indítású elméletekből, noha Szili Józseffel együtt vallom, hogy e kitekintés elengedhetetlenül szükséges és ma már sürgős is, hiszen a korábbi kultúrpolitika (de nem az esztétika!) káros lemaradással terheli elméletünket.

Talán igaza van Szili Józsefnek abban is, hogy „a tisztázatlan kérdések egy részében nem vitára, hanem konkrét kutatásokra, bizonyítás-

kiegészítésre van szükség". Az viszont, úgy hiszem, bizonyos, hogy ahol vitára nincs szükség, ott sommás oldalvágásokra semmiképpen nincsen. Jól tudom, hogy a hagyományos kutatás hívei között is vannak olyanok, akik nem vicclapokban közölt viccekkel vélik elintézhetőnek a strukturalizmus kérdését, s remélem, hogy Szili József, akinek munkásságát nagyra értékelem, múló indulatból bánt majdnem hasonlóan a hagyományos kutatás értékeivel. Aligha kétséges ugyanis, hogy amennyi elismerést az érdekesebb külföldi elméletek adaptációjával folytatott kísérletek megérdemelnek, legalább annyi jár a hagyományos elméleti, viták keresztttüzében tisztázott, gazdagon kidolgozott és rendszerbe foglalt, önálló eredményeinek is.

SZERDAHELYI ISTVÁN

Lesage ördöge az identifikáció mankójával sántít*

– Kalandozás egy fogalom körül –

Jelentésük és jelentőségük ismeretében kell használnunk fogalmainkat. Különösen élesen vetődik fel ez akkor, ha egy fogalomhoz művészeti és filmesztétikai gondolkodásunkat alapjaiban megrázó, hatáslélektani ismereteinket lényegében gazdagító koncepció kapcsolódik. Balázs Béla identifikáció fogalma ilyen. Úttörő filmesztétánk alapvető felismerését mai napig sem méltányoltuk kellően. Most pedig, mintha megöntözés helyett gyökerestül próbálnánk kitépni.

„A filmszínházban más a néző részvétele a drámában, mint a színházban, és a hősökkel történő azonosulás nem olyan teljes, mint ott volt." Balázs Béla túlzottan nagy jelentőséget tulajdonít az identifikációnak — írja Bíró Yvette. Hogy „*más*", abban nem kételkedhetünk, ám, hogy „*nem olyan teljes*", abban csakis kételkedni lehet. Szerzőnk már itt is, mint későbbi fejtegetése során, kijelent, *állít*. A *bizonyítással* pedig adósunk marad. De mit mond Balázs: „A filmtechnika lényegében rejlik, hogy megszünteti a távolságot a néző és a művészet önmagába zárt világa között. A színpadot környező vallásos áhítat ünnepélyes távolságának szétrombolásában legyőzhetetlen forradalmi szellem tett tanúságot létezéséről. A film szemszöge a résztvevő közeli nézőpontjának felel meg." Tehát már *A film szelleme*ben (1929) találkozunk a néző azonosulási élményét megteremtő technikai lehetőségek felismerésével. Tizenkilenc évvel később a *Filmkultúrá*ban pedig a filmhatás alapvető lélektani sajátosságát fogalmazza meg: „A moziban a kamera tekintetemet magával ragadja a filmcselekvésnek, a filmképnek terébe. Mintha onnan belülről látnék mindent... Tekintetem és vele öntudatom *azonosodik* a film alakjaival... Ők az én szememmel néznek. Ez az azonosulás (identifikáció) pszichológiai aktusa. Ehhez az azonosuláshoz hasonló valami, semmiféle művészet rendszeres hatásaként eddig elő nem fordult, és ez az, amiben a film legmélyebb művészetfilozófiai új sajátossága nyilatkozik meg." Az ábrázoltakkal való érzelmi azonosulás (ami más alkotás befogadásakor is jelentkezik) a film átélése közben a legkifejezettebb, legerősebb — a filmművészet egyedülálló sajátja ez. Balázs felismerése alkalmas arra, hogy segítse-gazdagítsa filmesztétikai gondolkodásunkat, s hogy újabb egzakt lélektani tartalommal töltsük meg; emellett (bár *most* ez nem részletezhető) pszichológiai ismeretekkel igazolható.

Az azonosulási folyamat az életben, a valóságban gyökeredzik. A film-átélő nézők, illetve saját élményeink bizonyítanak. Érzelmeink is azt mondják, amit a pszichológia, mert a lélektan azt mondja, amit az ember érez, gondol mindennapjai és film-átélése közben. Identifikáció nélkül nincs művészet, filmbeli sajátosságának felismerése nélkül nem tudnánk a mozi hatásmechanizmusának legfontosabb komponenséről. De tovább mehetünk: identifikáció nélkül nem alakulnának ki etikai, esztétikai és egyéb humán tudattartalmaink. Érzelmi azonosulás nélkül nincs szocializálódó személyiség, nincs ember, nincs társadalom. Fetisizálunk egy fogalmat? Tabujára építünk mítoszokat? Szó sincs róla! Ellenke-

*Bíró Yvette: *A film drámaisága* című művében szereplő idenitifikáció-értelmezés (s nem a könyv!) vázlatos kritikájára vállalkozom.

zőleg. Szeretnénk fontosságának megfelelően hangsúlyozni, utalni arra, hogy az azonosulás lelki fejlődésünk egyik legfontosabb életműködése. Ez a pszichológiai aktus, mint korábbi élményminta, jelentkezik a műátélési azonosulás közben; és annál intenzívebben, minél elevenebb érzékletes jegyekkel idézi az alkotás a valóságot (persze egyéb determinánsok is vannak). Elegendő most csak arra gondolni, hogy a film, tobzódó képi gazdagsága mellett, még mozog is ... A Balázs által tulajdonított jelentőség nem túlzott.

„Igaz ugyan, hogy a néző ‚közel kerülése' a hősök életéhez nagy érzéki szenzáció, de ezen az érzékin túlemelkedni pusztán a fizikai közelséggel nem lehet" — érvel tovább Bíró Yvette. Valóban nem lehetne, ha létezne a „pusztán fizikai közelség". De nem létezik. Vagy átélem a filmet, vagy nem. S ha igen, akkor van „érzéki szenzáció" s egyidejűleg érzelmi azonosulás is, ami eleme a „szenzáció"-nak. „A színház valódi közvetlenségéért a géppel történő azonosulás nem kárpótol" — olvashatjuk tovább. Ha a géppel azonosulnánk, csakugyan nem kárpótolna. Viszont az ábrázolt világgal, a gépi eredetű képanyaggal, s nem a géppel azonosulunk. Szerzőnk szerint Balázs kizárólag technikai ténnyel magyarázza a film distanciahiányát. Pedig nem kizárólag. Kiindulópontként. Mert a mozgást ábrázolni tudó technika szolgáltatja azt a képanyagot, amelyet a néző befogad, s amellyel emocionálisan azonosul. Nem technikai, hanem pszichológiai („tekintetem és vele öntudatom azonosodik") folyamatról van szó. Vagyis a filmtechnika által termelt képanyag pszichológiai feldolgozása közben azonosul a néző; és ez az élmény az, ami „megszüntette a néző tudatában a mű állandó távolságát és vele azt a belső distanciát is, mely eddig a művészi élmény lényegéhez tartozott" — mint Balázs hangsúlyozza. „Ha a distanciaérzés csökkent is, annak oka sokkal inkább a filmben ábrázolt világ jellege" — mondja Bíró. Miért „sokkal inkább"? Először ábrázolni kellett, s csak azután lehetett azonosulni az ábrázolttal. Az említett ok létezik, de adott összefüggésben nem meghatározó. Balázs egy másik, döntőbb okról, a distanciát szétromboló identifikációról beszél. A két ok nem ellentétes, hanem a fontosabb utóbbi feltételezi az előbbit, amely tárgya, ingeranyaga. A distanciát nem az ábrázolt világ jellege, hanem az azzal hasonlíthatatlan intenzitással azonosulni tudó élményünk, tehát az identifikáció csökkentette. Később, amikor Bíró Yvette a csakis filmre jellemző hipnotikus hatásról és szuggesztivitásról tesz említést, akkor tulajdonképpen az azonosulás igen erős élményéről beszél, elismerően. Gondolatmenetét mintegy lezárandó pedig arról, hogy „az érzelmek, gondolatok erőteljes fogvatartottsága, rabul ejtése kétségtelenül különös, szokatlan varázslatot teremt". Itt is a Balázs Béla-i identifikáció „tudattalan" elismeréséről van szó. (Szinte nem lehet kikerülni.)

Az identifikációtól az identifikációig jutottunk, mintha boszorkánykörben forgolódtunk volna. Nehezen követhető okfejtés után érkeztünk oda, ahonnan távolodni akartunk. — Itt sem növekedett, hanem csökkent a „distancia".

Elég gyakran elfeledkezünk arról, hogy az ember csakis azokkal a lelki jelenségekkel és csak úgy tud átélni, műélvezni, amelyekkel rendelkezik, és ahogyan azok működnek. A filmelmélet verbális szintjén leírt és értelmezett lelki történéseink néha teljesen elszakadnak élményeink pszichológiai valóságától, önálló életet élnek. Ha ilyen lelki mechanizmusokból építenénk föl egy kibernetikuslény élményvilágát, azt hiszem mindenre inkább képes lenne, mint műélmény szerzésére.

Hermann István, amikor a „megváltozott nyilvános jelleg" kapcsán — e címszó alatt tárgyalja a könyv az identifikációt — Lesage sánta ördögéről beszél, aki — a film sajátos jellegét példázva — „in flagranti éri a valóság legbensőségesebb mozzanatait", sajnos nem tesz említést az azonosulásról. (*Kritika*, 1968. 3. sz.) Igaz, hogy a film sánta ördögének „ördögi volta sántít", s hogy „sántító volta ördögivé teheti", ám csak akkor válhat ördögivé, ha az identifikáció folyamata nem sántít. Mert ha a valóságban is úgy sántítana, mint a könyv interpretációjában, akkor ördögi sántításáról — legalábbis a filmhatásban — mindörökre le kellene mondania.

FÉJJA SÁNDOR

Kritika

Ahmatováról, könyvkritika helyett

1966 tavaszán, Moszkva mellett egy kórházban érte ugyan a halál, de holttestét a szívéhez nőtt északi fővárosban, Leningrádban helyezték örök nyugalomra. Temetése demonstrációnak is beillett. Kinnjártunk idején, hónapokkal később, még lázasan és megilletődve részletezték a történteket, akikkel csak beszéltünk. Írók seregestül gyűltek össze a sírnál, Moszkvából is, távoli vidékekről is, hogy megadják a végső tisztességet méltánytalanul hosszú időn át hallgatásra kárhoztatott nagy társuknak. Különösen sok fiatal vonult ki, olyanok, akik legfeljebb pedig csak az ötvenes évek végétől juthattak Ahmatova verseihez. „Költőnek ő volt a legjelentősebb közöttünk" – ebben eléggé megegyeztek a vélemények.

Más hangon – meglehetős ingerült fanyalgással – egyetlen helyen illették fülünk hallatára Ahmatovát, néhány idősebb hivatalbeli.

Nem sokat tudtunk azelőtt Ahmatováról. Illetve egyet nagyon jól, azt, hogy „budoár-költő". Zsdánov bélyegezte meg így, emlékezetes 1946-os bírálatában, fullánkosan ironizálva a „budoár és kápolna között föl-le száguldozó kisasszonyka poézisén". Ez – különösen már az elhangzása idején – egyéni megállapításnak is felületes és tarthatatlan lett volna. Apellátának azonban nem volt helye vele szemben, és a röpke kijelentés következményeképpen a háború éveiben már szóhoz engedett költőasszony ismét évtizedes némaságra ítéltetett. A személyi kultusz nagy földomlásának kellett jönnie, hogy megint tudathasson magáról, és lassan-lassan elfoglalja megtisztelő helyét népe irodalmában és tudatunkban.

Alaptalan volt Zsdánov ítélkezése? Nem, csak sommásan vulgarizáló, sőt még így is csak a kezdetekre, az indulás éveire vonatkozhatna.

Nemesi udvarházak és módos városi polgárlakások világa... Számos támadó kritika olvasta ezt Ahmatova fejére. Költészete csakugyan ebben a világban gyökerezik. A vagyonos, művelt odesszai hajómérnök lánya, a kis Anna Gorenko (akkor még így hívták) Carszkoje Szelóban, a cári udvartartás fényének igézetében nő fel, nyarait a krími tengerparton tölti, majd amikor elvégzi a kievi egyetemen a jogot, és férjhez megy egy fiatal, jónevű költőhöz, Nyikolaj Gumiljovhoz, Pétervárra, előbb még nászút ürügyén (majd egy évre rá újra) végigbarangolják Franciaországot, Olaszországot, rokon törekvésű nyugati írókkal, művészekkel barátkoznak össze, például Modiglianival. Ebbe a zárt, ápolt, arisztokratikus és artisztikus világba nemigen törhetnek be a társadalmi bajok, azok valahol lenn, mélyen, messze kavarognak, a figyelem mohón és gáttalanul irányulhat tisztán szellemi impulzusok befogadására, az életet pedig betöltheti teljes egészében a szerelem.

Ahmatova (költőként már anyja tatár vagy török eredetű nevét használja) másról sem ír eleinte, csak a szerelemről. Csak már nem a századfordulón uralomra került szimbolizmus elomló, sejtelmes formanyelvén, hanem keményen, csiszoltan, realista világossággal és finom, leplezetlen erotikával. (Hasonló törekvések jegyében szerve-

ződnek csoporttá a tízes évek elején az „akmeisták": Ahmatovával együtt Gumiljov, Mandelstam és még néhányan.) 1912-es első verseskönyvét mindössze háromszáz példányban jelentetik meg, mégis irodalmi esemény, sőt hatása kiárad messze az irodalmi csoportosulásokon túlra. „Két vagy három nemzedék fiatalsága volt szerelmes e versek kísérő akkordjai mellett" – jegyzi föl egy kortárs.

Ekkoriban volt hát Ahmatova „budoár-költő", és még hosszú évekig az is maradt, tárgyán vagy miliőjén alig módosítva. Érthető, ha Gorkij bosszúsan legyint a „szexuális líra nyűgözte" Ahmatovára, Majakovszkijnak pedig különösen nincs ínyére az ő „szoba-intimitása", „anakronizmusa".

Egyet azonban nem tagadhatunk meg az első évtized verseinek olvastán sem Ahmatovától: azt, hogy költő, sőt kitűnő képességű költő. Szuggesztivitása, hangulatteremtő ereje már itt megvan, a biztos versformálás, a veretesség, a tiszta, kemény rajz már itt sajátja. És a páratlan tömörség. A négysoros strófa is túl tág neki – mint találó szellemességgel Gumiljov maga jellemezte.

Az első világháború idején mintha felocsúdna, új programot tűzne maga elé:

> Dalok és szenvedélyek . . . Eldobálja,
> mint fölös terhet, emlékezetem,
> hogy üres legyen. Isten arra szánja:
> nehéz viharok naplója legyen.
>
> *(1914. július 19.)*

Aztán megint a maga belső tájait járja, a maga rekvizitumaiba kapaszkodik, annál dacosabban talán, minél inkább veszni érzi. Nosztalgiája egyre mélyebb és fájdalmasabb. Az előtérben a szerelemmel bíbelődik továbbra is (házassága elromlik, 1918-ban elválik Gumiljovtól) – a háttér azonban a sok kis tömör lírai remekmű mozaikdarabjaiból nagyívű társadalomképpé rakódik össze, az udvarházak menthetetlenül veszendő Oroszországának alighanem utolsó megkapó ábrázolásává.

A forradalom eszméit nem hajlandó elfogadni, és konokabb, hogysem közeledjék. Nem hajlandó azonban az emigránsokkal tartani sem, indulatosan, nyíltan kifakad a „földjüket eldobók" ellen.

Volt férjét 1921-ben kivégzik, ellenforradalmi szervezkedésben való részvétel miatt. Ahmatova még megjelentet egy-két kötet verset, de aztán kiszorul az irodalomból. Hiába, más szelek fújnak, még csak zokon sem vehetjük a proletárforradalomtól, hogy nem kap az udvarházak álmodozóján. Munkát vállal egy leningrádi könyvtárban, belemerül a régi Pétervár építészetének és Puskin munkásságának tanulmányozásába. Aztán a 30-as évek közepén elhurcolják egyetlen fiát (a hunok történetét kutató későbbi Gumiljov professzort), letartóztatják jó barátait. Ekkor égeti el egy rakás versét, minden levelét. Így érlelődik hozzá, ezekben az évtizedekben, a nagy emberi megpróbáltatásokhoz, megrendülésekhez. Ekkor fogan, ekkor készül (kerek húsz esztendő verseiből ciklusszerűen egyberóva) a törvénytelenségek-fakasztotta mérhetetlen szenvedés, a törvénytelenségek elleni tiltakozás jegyében, életének alighanem főműve, a *Rekviem*. A kezdő négy sort csupa nagybetűvel írja, jelezve ezzel is a mondanivaló különös fontosságát:

> NEM IDEGEN ÉG ALATT BOLYONGTAM,
> IDEGEN SZÁRNY VÉDVE NEM BORULT RÁM,
> DE NÉPEMMEL EGYÜTT VÁNSZOROGTAM,
> EGYÜTT JÁRTAM KÁLVÁRIA-ÚTJÁN.

Mintha végig harangok zúgnának benne. Hol külön-külön, hol egymásba gabalyodva, hol elcsuklón, hol az erő érces, tömör zengésével. Hol van már ekkor a „budoár-líra"? Hol a hajdani gondtalan esztétizálás, az individuális költő artisztikus gőgje? Az egykor királynői jelenségként emlegetett fiatal Ahmatova helyett megtört, vérző szívű öregasszony ácsorog fásultan tizenhét hosszú hónapon át „a leningrádi börtönök előtt kígyózó sorokban". Vánszorgó, közösségi tragédiákban, tízezrek sorsában osztozó, megpróbált és megacélosodott ember. Egy helyen maga is rádöbben, mennyire megváltozott:

Hogyha megjósolták volna egyszer
neked, könnyű kedvű lány, neked,
cárszkoje-szelói tréfamester,
hogy tépődik össze életed,
hogy álldogálsz a kereszt tövében
háromszázadikként, egymagad . . .

1940-ben megengedték neki, hogy publikálhat. Publikált. A háború éveiben – a távoli Taskentbe evakuálva – hadikórházak sebesültjeit látogatta sorra, nekik olvasott föl; egy patriotizmus-sugallta versét plakátokon olvashatták a körülzárt, csüggedező leningrádiak, egy másikat a Pravda közölt, a hadijelentések mellett.

És ezek után forrasztotta szájára a szót Zsdanov, a „budoár-líra" pecsétjével.

Az utolsó évek – noha vontatottan, egy-egy hivatal akadékoskodásával, gyanakvásával kísérve – rehabilitációt hoztak. Ahmatova végigutazhatta még egyszer Nyugat-Európát, díszdoktorrá avatták az oxfordi egyetemen, Olaszországban nemzetközi költői díjjal tüntették ki, hazájában pedig megjelenhetett verseinek, majd utána műfordításainak gyűjteménye. Az 1965-ben kiadott gyűjteményes kötet, a *Beg vremenyi* alapján készült nagyjából a múlt évi magyar kiadás, az *Idők futása*.

Rab Zsuzsa fordításait – szubjektív okoknál fogva – nincs módomban méltatni. Azt azonban tanúsíthatom, mennyire meg kellett küzdenie sorról sorra, igéről igére a szikárrá kalapált, minden hangzatosságot kirekesztő, mégis megejtően varázslatos, hatalmasan szuggesztív és minden részletükben pontos képeket tündöklöltető Ahmatova-versekkel. Hasonlóképpen próbára tevő, nemegyszer teljesíthetetlen feladata volt már előbbre a másik nagy rehabilitált asszonyköltő, Cvetajeva megszólaltatása magyarul – leginkább kifogyhatatlan bravúrjai, zengő, szikrázó, villámló szójátékai, megannyi zseniális szeszélye folytán. Ahmatova ilyesmivel nem él, sőt azt mondhatnám: méltósággal kerüli. Gondot a fordítóra mégis éppen eleget ró. „Fogásait" egy viszonylag szerény példán próbálom megmutatni:

A győzelem nagy napja fellobog már,
halovány ködből égre sugaraz.
Mint csendes özvegy, jeltelen sírodnál
hosszan motoz a megkésett tavasz.
Sóhajt, időz, sokáig térdepel,
rügyet sodor, füvet varázsol zöldre,
egy lepkét libbent válláról a földre,
s egy pitypangfejre lágy pihét lehel.

(Barátom emlékének — 1945)

Voltaképp intim részletek sora, olyan elkülöníthető tisztán látszik a versben minden, mint kavicsok a hegyi forrásban, olyan aprólékos gonddal, olyan biztos kézzel kiábrázolva, mint egy fejlett, dekadens érettségű, középkorvégi miniatúrán – ez a miniatúra mégis olyan monumentális, mint egy durván kinagyolt kelta kőtömb.

Ebben a kettősségben – a gyöngéd, csiszolt, artisztikus szépség és a tartalmas nagyvonalúság, az arányokat ismerő erő, a tiszteletet parancsoló emberi helytállás szintézisében – rejlik Ahmatova költői varázsa. Hangja szuverén hang, összetéveszthetetlen bárki máséval. Nem mintha nem figyelt volna mesterekre; közülük is a számára legfontosabb – Puskin – tanulmányozására szinte egy egész életet fordított, Puskin „titkát" nemigen ismerte más Ahmatovánál jobban. Már csak ezért is rokon kettejük „titka", s minthogy ez a „titok" nem könnyen elkapható sallangokként röpköd körülöttük, hanem a magot, a lényeget alkotja, a szokványos fordítás többet árt neki, mint használ. Illesse annál inkább megbecsülés a fordító teljesítményét, ha győzi kellő erővel, hajlékonysággal és tűzzel, s magyarul méltó módon költi újra a varázslatot.

Gondolom, ennyit a részrehajlás vádja nélkül elmondhatok Rab Zsuzsa Ahmatova-fordításairól.

CSANÁDI IMRE

Mai magyar grafika

Mai magyar grafika. Sokarcú ez a kifejezés, inkább sejteti, mint világosan meghatározza a mögötte gyűlő fogalmakat, a Magyar Nemzeti Galéria földszinti teremsorában felsorakoztatott – életműveket reprezentáló – alkotásokat. Hiszen a *ma* általában s elsősorban időbeli összefüggést jelent, olyan „zsákot", amibe ez is, az is belefér, és összerázva békésen megpihen, vagy – természetének engedelmeskedve – harcol tovább egymásba gabalyodva. Mondom, a cím nem ad teljes és egyértelmű képet. Jobbat, árnyaltabbat azonban aligha találhatunk kortárs-grafikusaink impozáns tárlatára; mert ez a fogalom a jelen esetben számunkra többet jelent az egyszerű, időbeli összeesésnél.

A *Mai magyar grafika* seregszemléje ugyanis mást mutat meg, mint amit – szigorúan értelmezett – címében ígér. A „most és itt" ad hoc összeálló konglomerátuma helyett egységes és elemző igényű képpel ajándékoz meg bennünket. A mai magyar grafikát a leglényegesebb jelenség, a gondolatok közössége s felelőssége tartja össze, s foglalja a lehető legszorosabb egységbe, amely azonban – természetéből eredően – nem zárja ki a sokszínűséget, a formák, a kifejezőeszközök, a művészi nyelvezet szabad áradását. Ellenkezőleg: a sokszólamúság, az egyéni látásmód kibomlása ugyanolyan elválaszthatatlan jellemzője ennek a művészetnek, mint a felelős társadalmi indítékú gondolkodásmód közössége.

Ez az egymást feltételező közösség és különbözőség a grafika – és ezen belül speciálisan a magyar grafika – történelmi fejlődésének sajátosságaiból ered. A rajz művészei ugyanis sohasem rúgták el magukat a mesterség alapjaitól, és mindig szervesen építették be munkájukba az elődök eredményeit. Dürer, Rembrandt, Goya, Zichy és Derkovits szelleme elevenen él ma is a műhelyekben. Az új eredmények az ő vívmányaikra, s nem megtagadásukra épülnek fel.

A grafika kontinuitása azonban csak egyik oldala a dolognak. Mert vannak más tényezők is, s azokat sem hanyagolhatjuk el semmiképp. Hiszen a nyomdai mívesség,

a sokszorosítás technikája megszületése óta eleven bázisa ennek a művészetnek. Törvényei és lehetőségei a legközvetlenebbül befolyásolták egész fejlődését. A ma élő magyar grafikusok tábora e tekintetben is hűséges a hagyományokhoz, eleven kapcsolatot tart a könyvnyomtatással, mint a művek illusztrátora és tervezője, az író, a költő egyenrangú társa.

A tartalomról, a gondolatok világáról és az őket formába öntő kifejezőeszközök köréről tehát lehetetlen lenne külön-külön beszélni a mai magyar grafika kiállítása kapcsán. A kettő ugyanis szorosan összefügg: az egyes művészek – a maguk nyelvén – ugyanarról vallanak; egyéniségük szűrőin át- meg átformálva tükrözik a világról megfogamzó gondolatokat. És ez az, ami a magyar grafikusok táborát – bátran kijelenthetjük – közösséggé formálta, olyan egészséges egységgé, amely szervesen épül be a nagyobb közösségbe, s amelyben minden egyénnek helye és feladata van, amelyben vannak meghatározó egyéniségek és követők, – ám egyetlen ember sem akad, aki erőszakos gyámkodásával bélyeget ütne a többiekre.

A mai magyar grafika világában ilyenformán minden igazi alkotónak megvan a maga helye, a közösség befogad és magáénak vall mindenkit, aki gondolkodni, tenni és harcolni akar világunkért, életünkért és művészetünkért. Ezt a szemléletet tükrözi tárlatuk is, amelyet – nem győzzük elégszer hangsúlyozni – a mondanivaló és nem a külsőségek merev egysége kovácsol össze.

A kiállítás súlypontjait vizsgálva először – természetszerűleg – a mai magyar grafika meghatározó egyéniségeit keresi meg a látogató. Sokan vannak, s ez örvendetes dolog, mert sokaságuk erőre utal és a szüntelen megújulás zálogát jelenti. Soruk Barcsay Jenővel kezdődik, aki nemcsak rajzművészetünk mestereinek, de festészetünk kiváló egyéniségeinek is nesztora. Az ő művészetét, képeinek és rajzainak hűvös, konstruktív rendjét sokan méltatták már; és jól ismeri a közönség is, amely nemrég rendezett reprezentatív tárlatán az idős alkotó korát meghazudtolóan fiatalos – azaz forradalmi módon újuló s egyszersmind a klasszikusok magaslatára érkezett – művészetét újra „felfedezhette" magának. Barcsayt tehát nem kell bemutatni és „méltatni" sem, akárcsak művészetünk másik fiatal-öregét, Hincz Gyulát. Elegendő megjegyezni most annyit, hogy egyikük sem zárta le még életművét – s bizonyos, hogy ezután is sokat fog kapni tőlük a magyar grafika és a közönség.

A fiatalabb generáció művészete – így vagy úgy – velük függ össze, s nagyobbrészt az ő munkásságuk mélyebb tanulságaiból táplálkozva építi sajátos, formailag az elődöktől és egymástól egyaránt elütő, a felelősség közösségében azonban összefonódó útjait: Csohány Kálmáné, Kondor Béláé, Lakner Lászlóé, Kass Jánosé, Raszler Károlyé, Stettner Béláé, Pásztor Gáboré, Maurer Dóráé. És mind egy-egy utat, a világ meghódításának más és más lehetőségét jelenti. Csohány Kálmán a népballadák egyszerű nyelvét beszéli rajzain. Fájdalmas, majd bizakodó, elcsügged és küzd, hogy feltámadjon megint. Lapjain nincs egyetlen felesleges vonal. Mindennek helye és jelentősége van, beszél, kiabál, hozzánk szól valamennyi.

Kondor Béla másféle egyéniség. Küzd és vívódik. Keres és gondolkodik. Művei egymás után kelnek ki egyénisége tüzes varázslatából, hogy néhány éve szinte kovászként hozzák mozgásba egész grafikánkat.

Lakner László „ős" úttörő erejű egyéniség, aki világunk problémáival viaskodik, néven nevezve dolgait. Munkái meghökkentik a felkészületlent, merész persziflázsai azonban felvillanyozzák azt, aki nyelvüket értve közeledik hozzájuk.

Kass János fájdalmasan szép lapjain hasonlóképp gondolatok tolulnak a néző felé. A szépség megteremtésének vágya és küzdelme csillog bennük.

Pásztor Gábor és Maurer Dóra Lakner rokonaként, de önálló hanggal robban bele grafikánkba. Fiatalok mind a ketten, és mohón igyekeznek meghódítani minden jelenséget, ami szemük elé kerül, legyen az társadalmi, vagy „vegetatív", a világ történetével, avagy – ettől elválaszthatatlan – „szerves életével" összefüggő probléma.

És Raszler és Stettner. Elkötelezettek ők is. Stílusuk, rajzi nyelvük a közösség gondolatait sugallja. Raszler a forradalom lendületét és a születés s a gyász érzéseit fogalmazza meg vibráló foltjaival és vonalaival. Stettner „szálkás" lapjai a hűvös távoltartás feszültségével beszélnek korunk sebéről, Vietnamról, és állítanak emléket 1919 harcainak.

Mellettük pedig – egyenrangúként – ott sorakoznak: Feledy Gyula, Bálványos Huba, Gross Arnold, Czinke Ferenc, Gacs Gábor, Gyulai Liviusz, Major János, Reich Károly, Szántó Piroska s az idősebbek közül Ék Sándor, Szabó Vladimir, Aszódi Weil Erzsébet, Tarjáni Jenő és Varga Nándor Lajos. Művészetük gyökereit, kifejezőrendszerük alapjait keresve könnyű – ám csalóka – dolog lenne skatulyákat nyitni és beléjük gyömöszölni őket. Az efféle fiókok és dobozok azonban mindig Prokrusztész-ágyat jelentenek: keze-lába kilóg belőle annak, akit beléje szuszakoltunk. Mert mit mondunk el erről vagy arról a művészről, ha kijelentjük: stílusának jegyei innen meg innen származnak – ez Kondor Béla hatása alatt újította meg eszköztárát, amaz a népművészet forrásából merített? Az efféle stílusnyomozás aligha vezet igazi eredményre. Hiszen egyértelműen jellemezhetjük-e példának okáért Feledy Gyula művészetét azzal, ha kijelentjük, új lapjait Picasso tavalyi tárlatának tanulságai alakították? Vagy megfogalmaztuk-e Czinke Ferenc egyéniségét azzal, hogy megmutatjuk a népművészet hatását lapjain? Természetesen nem. A hatásoknál, sőt a közvetlennek mondható befolyásnál ugyanis sokkal lényegesebb az, amire a művész felhasználja a kezébe kapott eszközöket; a kompozíciók építőköveinek jelentőségét a belőlük felhúzott épület, a kifejezett gondolatok rendszere adja. Ezzel pedig – a kisebb-nagyobb vitáktól eltekintve, végső soron – nincs probléma a mai magyar grafikában. Az alkotók egyéniségük szerint társadalmunk eszméit, világunk problémáit fogalmazzák meg a rajz nyelvén, a tükrözés lenini normái szerint adva vissza munkáikon mindazt, amit ők megláttak, amit ők tapasztaltak.

A mai magyar grafika tárlatának valamennyi részvevőjével nem tudunk foglalkozni. Az ilyen, mindenre kiterjedő, átfogó elemzés ugyanis jócskán meghaladná egy kritika terjedelmét, s a krónikás akár köteteket tölthetne meg a gondolatok és megformálásuk részletes felkutatásának eredményeivel, az egyes életművek ezernyi szállal összekapcsolódó rendszerének alapos áttekintésével. Ezt a munkát most maga a tárlat végzi el, amelyet az alkotók objektív szempontok szerint elhatározott, személynek szóló meghívásával állított össze a Magyar Képzőművészek Szövetségének képgrafikai szakosztálya. A Mai magyar grafika – Kass János és dr. Solymár István által megrendezett – kiállítása így önvizsgálat és seregszemle egyszerre; s egyáltalán nem „fölösleges" önismétélés, hanem olyan felmérés, amely egyaránt szól a „szakmához" és a közönségét adó társadalomhoz, a művek s az alkotói portrék – Koffán Károly felvételei – felsorakoztatásával a személyes ismeretség közelségébe hozva grafikusainkat.

HORVÁTH GYÖRGY

Szemle

Hermann István: Vászon és függöny

Ez a kötet három tanulmányt tartalmaz. Mind a három egy-egy kisebb könyvnyi terjedelmű, témájuk, tárgyalási módszerük egyaránt önálló alkotásokká avatja őket. Kettő a filmművészet, egy a színház kérdéseivel foglalkozik, s szinte függelékként egy negyedik polémikusabb hangvételű cikk zárja a kötetet.

Hermann István e műveiben voltaképpen bizonyos elméleti és történeti kérdéseket próbál tisztázni azzal a céllal, hogy tanulságaikat általánosítsa, az adódó következtetéseket rendszerbe foglalja. Első tanulmányában *(A filmművészet társadalmi hivatása)* a filmművészet társadalmi funkcióját, s egyáltalán helyét a művészetek rendszerében határozza meg. Fejtegetései hatalmas anyagra épülnek, ez példáinak olykor csak könnyedén odavetett sokaságából világlik ki. A filmművészet korai szakaszától napjainkig, kimondva vagy csak sejtetve, szinte minden jelentős vagy jellegzetes alkotást számon tartva építi fel gondolatmenetét. Ami a példák felvonultatásának nagy bőségét, gazdagságát, sokszor igen szellemes alkalmazását illeti: ezzel véget is ér a könnyed hangvétel. A tanulmány logikusan átgondolt és kifejtett (helyenként bonyolultan kibontott) koncepció a filmművészet lényeges sajátosságairól.

Ami a filmművészet helyével és szerepével kapcsolatosan Herman-nak ebből a tanulmányából leszűrhető, azzal egyet kell értenünk. Lehetetlen a tanulmány gondolatmenetét itt akár vázlatosan csak jelezni is. Hermann a filmművészetet komplex művészetnek nevezi (elhatárolva a szintetikus művészetről szóló felfogástól), amely különböző művészeti ágak, műfajok, műnemek bizonyos sajátosságainak együtteséből szövődő önálló művészeti ág, meghatározott technikai feltételek és társadalmi igények találkozása eredményeként.

A tanulmány gondolatmenetének reprodukálása helyett ezúttal csak néhány megjegyzést tennék. Még ebben az elméleti igénnyel, úttörő módon a filmművészet leglényegesebb kérdéseit összefoglaló tanulmányban is túlzott általánosításnak tetszik a korai (főként amerikai) filmművészet pozitív és negatív sajátosságainak direkt összekapcsolása a monopolista és a nem monopolista tőkével. Helyenként feltűnő annak visszatérő hangoztatása, hogy egy-egy kiválóan megkomponált, és a szerzőtől igen finoman elemzett filmrészletben nem pusztán technikai vagy formai problémáról van szó. Pusztán technikai vagy formai kérdések legfeljebb az ezek tanulmányozására kialakított poétikákban léteznek, a műalkotásokban sohasem. Herman-nál nyilván a formalista esztétikákkal kapcsolatos polemikus reflexekről van szó, hiszen saját kitűnő példái, elemzései mondanak ellent annak a szintén saját maga által előidézett látszatnak, mintha nem tulajdonítana kellő jelentőséget a művészi eszközöknek.

A filmművészettel foglalkozó másik nagy terjedelmű tanulmány a *Szocialista realizmus a filmművészetben.* Ha az előbbi művében fontos elméleti kérdéseket érintett, ebben az írásában lényegbe vágó kultúrpolitikai és történeti problémák elemzésével igen aktuális gondolatokat vet fel. Úgy vélem, teljesen igaza van abban, amit tanulmánya bevezető, általánosabb jellegű fejezetében taglal, hogy a filmművészet irányítottságának szocialista módja, a marxi—lenini elmélet érvényesülése s az ezekhez a tényezőkhöz kapcsolódó mozzanatok az értékes filmművészet kibontakoztatásához minőségileg kedvezőbb lehetőségeket biztosítanak, mint a kapitalista filmipar. Hermann persze jó elméleti érzékkel s nem kevés gyakorlati tapasztalattal, ha gondolatmenetének nem is ez a fővonala, korántsem tesz egyenlőségjelet a lehetőség és a megvalósulás közé, s számításba veszi a szubjektív és objektív gátló tényezőket is, amelyek tudomásulvétele nélkül a szocialista filmművészet valóságos helyzete aligha lenne érthető.

Igen érdekesek és sok mély értelmű összefüggést felvillantók a szocialista realista filmművészet lélektani meghatározottságáról szóló fejtegetések. Ám ezek a kérdések még nyilván további sokoldalú megvilágításra szorulnak, az előmunkálatok s a részelemzések ezen a területen — a téma jellegéből adódóan — még nem diktálnak olyan evidens következtetéseket, mint az előző gondolatkör esetében. A lényegre tapint a tanulmány akkor is, amikor a humor, illetőleg a heroizmus szerepét, egymáshoz való

viszonyát elemzi a szovjet filmművészet kapcsán, s ezek áthajlását az operettszerűségbe, másrészt az álpátoszba a személyi kultusz éveiben. Az említett karakterisztikumok valóban szembeötlőek. Az már persze a filmtörténet kérdése, hogy ezek a találó és meggyőző megállapítások milyen mértékben s milyen részokok következtében jellemzőek e hosszú fejlődési folyamatra.

A filmművészet kérdéseit elemző tanulmányokhoz hasonló rendszerességgel és alapossággal veszi sorra Hermann a színházi kultúra számos alapvető kérdését, s mintegy átvezetésként igen termékeny összehasonlító szempontokat alkalmaz a film és a színház sajátságos kifejezési lehetőségeit illetően. *A modern színpad* c. tanulmányának gondolatmenetéből az imént jelzett összefüggés igen sok szempontú bemutatásán kívül kiemelhető még a maszk és a gesztus jelentéstanával foglalkozó fejezet. Ez a rész alapvető fontosságú kérdéseket tár fel elméletileg is általánosítható igénnyel. A gesztus ugyanis, mint magatartásformák, társadalmilag és lélektanilag egyaránt determinált, történetileg színezett, s a színjátszást és a befogadó közönség reagálását egyként meghatározó mozzanata, minden bizonnyal a színpad specifikus problematikájának döntő jelentőségű része. Ugyanígy a színjátszás kardinális kérdései közé tartozik, amit a játékosságról és a kettős demaszkírozásról olvashatunk. Kár, hogy a demaszkírozásról, s mi több: a kettős demaszkírozásról szóló fejtegetések a téma komplikáltságán túlmenő bonyolultsággal vannak megfogalmazva, minek következtében világos lényegük időnként gondolatindákba akadozva s mondatzuhatagokba visszabukva már némieg fáradtan és csapzottan tűnik elő.

A tanulmány egyik vezérmotívuma Lukács György koncepciója nyomán a színház népművészeti jellegének hangsúlyozása. Ide kívánkozik az a megjegyzés, hogy miként a gesztus történetileg változó tényező, amely alá van vetve a művészet és a valóság között szövődő ezernyi összefüggésnek és meghatározottságnak — a népművészeti jelleg, noha megmarad alapvető sajátosságként a színi kultúrában, szintén számos módosuláson megy keresztül. Ez következik részint a színi kultúra mind fokozottabban intézményesített, tehát társadalmilag tudatosan befolyásolt jellegéből csakúgy, mint a társadalmi funkció megváltozásából s a befogadó közönség igényeinek, esztétikai érzékelő képességének differenciálódásából. Ennek eredményeként mind a műfaj általános jegyei, mind pedig formai-dramaturgiai részletmegoldásai ezen új meghatározottságok hatását tükrözik. Hermann tanulmánya nagyon érzékenyen reagál e körülményekre, s ezért kelt hiányérzetet az a tény, hogy éppen a népművészeti jelleg kérdésében, napjainkra alkalmazva, nem végezte el a terminus konkretizálását oly mértékben, mint az előző problémák körében. Pedig hogy milyen elfogulatlanul figyeli drámai műnem és a színi kultúra jelenkori alakulását, s egyúttal érzékeli válságait és dilemmáit s az ezekben rejlő, éppen ellentmondásaival aktuális mozzanatokat, azt kiválóan illusztrálja az *Új drámai stílus vagy új dráma* c. magvas, kisebb írása.

A *Vászon és függöny* mint tanulmánygyűjtemény az elmondottak értelmében értékes, fontos kérdéseket tudományos szinten megvilágító, de a művészi gyakorlat számára is hasznosítható kötet. Még inkább ilyen lenne, ha mondatainak gyakrabban lenne közlő, tehát a gondolatot éppen a szükséges számú szóval kifejező funkciója, az itt alkalmazott körülíró, pontosságra csak nagyobb távlatban törekvő írásmód helyett. Végső fokon ez persze mellékes tényező, ám az olvasó elég nehezen jut el e fokig. Márpedig az olvasótól éppúgy nem lehet eltekinteni, mint a színházban a nézőtől, s e körülmény, a szerző kedvenc fordulatával élve: nem pusztán formai kérdés.

(Magvető, 1967) WÉBER ANTAL

Fodor András: Arcom útjai

Élete negyvenedik évének közelében ötödik kötetét tette elénk a költő. Nem sok ez, de nem is kevés. Munkássága szerves részének kell tekintenünk jelentős műfordítói tevékenységét, de otthonosan mozog a kritika és esszé műfajaiban is. A késleltetett indulás hátrányára is gondolva azt mondhatjuk, hogy Fodor András megbízható termékenységgel alkot. Nem hívja fel magára a figyelmet se merész előrefutásokkal, se szembetűnő elmaradással. Ez nem jelenti azt, hogy belső egyensúlya védett, kikezdhetetlen, mindennel dacoló biztonságban volna. Ha pályája egész vonalán rajta tartjuk a szemünket, ha szabályos rendben végigolvassuk köteteit: szemlélet, érdeklődés, tehetség belső mozgásának lehetünk tanúi; a vonzás-

taszítás erővonalai a realitások hatóteny ezői között keresik útjukat. A korai versek derűs harmóniáját az idő megbontotta, ha nem is annyira, ha nem is oly viharosan, mint néhány nemzedéktársáét. A válság némely jelei hosszan kísérik útját, de a belőle való kilábolás egy magasabb rendű, az ellentmondások eleven dinamikájából felnövő új harmóniát ígér. Tehát van fejlődés, van mélyülés Fodor költészetében. Mindezek a mozgások azonban bizonyos határok között zajlanak le, mintha nem tennék teljesen és maradéktalanul próbára a személyiség (és tehetség) minden erejét, nem szorítják meg kegyetlen kérlelhetetlenséggel, nem is csiholnak ki belőle szilajabb tüzeket, a csendesen emésztő lángolás lírája az övé, viharosabbnak látszó periódusokban is. Karakter és magatartás, szemlélet és világérzékelés sajátossága húzódik meg emögött bizonyára; a költői *én* bizonyos visszafogottságának, zártságának jelei tűnnek elénk.

A fokozatosan előrehaladó, lépésről lépésre hódító költő típusának mutatkozik Fodor András, aki mintha nem tudná végigvinni belső forradalmait. Az *Arcom útjai* ismét meggyőzően bizonyítja a költő kiművelt tehetségét, de előző kötete a mélyre hullottság verseivel, az önostorozó elégedetlenség elszántabb hangjaival valami új készülődését sejtette; a remélt „nagy áttörést" azonban mégsem hajtotta végre. Mintha ezt a harcot már kétségtelenül komoly, de mégis csak részeredmények birtokában föladta volna. Félreértés ne essék: az új kötet a költőiség számos friss eredményével büszkélkedhet, és talán a kritikus a hibás, ha túlméretezte várakozását.

Fodor lírájában a leíró-elbeszélő elem uralkodik, a rajzos technika, valamint a vers hangtestének fölépítésében mindig, ám olykor a kompozícióban is érvényesített zenei fogantatás. Nem a koncentrált önkifejezés, nem a *szabadon* kiáramló belső tartalmak megváltó alkalma számára a vers; a térben és időben építkező, konkrét viszonylatokat, objektív elemeket, az életközvetlenség momentumait különösen megbecsülő, epizáló líra nyomdokain jár szívesen. Jellemző verskezdetei: „Lassít a mozdony, megjöttem haza." *(Mementó)*, „Zuhog az eső kint. Hideg van." *(Egy emlék melege)*, „Állok a csatornaparton . . . " *(Kiáltás)*. Nem hiányzik ezek közül a közvetlen, játszi megszólítás sem: „Szervusztok, cirbolyafenyők!" *(Gyémánt menyét.)* És találunk régies reminiszcenciákat ébresztő nyitóképeket: „Alant repül a nap, mint a fáradt madár." *(Alant repül a nap . . .)*.

Szó sincs persze arról, hogy hasonló jellegű versei aztán kizárólag az egyszerű közlés, a szelíd-csendes érzelmi hangoltság nyelvén szólnának! Csak éppen a gondolati-hangulati koncentráció fokozatos kifejlésben, szemünk láttára megy végbe magában a versben. Ritkán vág bele első szavával mondanivalója lényegébe, mintha az nem volna „ugrásra készen" benne, hanem csak a vers előttünk fölépülő szervezetében alakulna ki. Nemcsak az érzést, indulatot fejezi ki, hanem azt a helyzetet, körülményt, összefüggést is leírja, amelyhez az kapcsolódik. Ismert, hagyományos technika ez. Olykor a vers nyereségének látszik a reális viszonylatok, az életközvetlenség konkrét jelenléte, ám sokszor az érzésanyag így túlságosan kötött marad, nem szabadul el eléggé a szituáció egyszeriségétől, csökken jelentéssűrítő képessége. Verse többnyire „kifejtő" jelleget vesz fel, miközben néha kissé kényelmesen építkezik, a szavakkal bánás keményebb szigora nélkül *(Exodus, 945. május 9., Voznyeszenszkij, Búcsú a várostól* stb.). Kedveli az élőbeszédre jellemző tempós közlőritmust, megelégszik a lazán-könnyen összemarkolt jelzőcsoporttal („valószínű, szép, zsibongó éj"), és mint valaminő nyelvi mazsolákat helyezi el versében a tájszavakat vagy egyéni képzésű, maga alakította szóteremtményeit. E nyelvi törekvése általában nem hibáztatható, nemegyszer jó lelemény nyilatkozik meg bennük, az ilyen halmozás azonban már keresettnek látszik: „A *bonduló* hold oly közel *szikárlott* . . . ", vagy: „*roszogva büllög*". Mindig pontos rajzolatú, de olykor kigondolt képei mögött nem érezzük, nem fedezzük fel azt a bizonyos „nagy villanást". Megkülönböztetett szerkezeti helyen, a kötet élén álló versből idézzük: „Szétvetett lábam ácskapcsa fogja / egyszintbe léptedhez a táj / tavaszba uszó tutaját." Az ilyen, mérsékelt érzelmi-gondolati energiát hordozó képek fáradt vizualitásba hanyatlanak.

Mindazonáltal a kötet verseinek szintje eléggé kiegyensúlyozott, kevés vers magaslik az átlagszint fölé, de még kevesebb marad alatta. Fodor András igen tudatosan komponál, noha ideálja láthatólag nem a szűkszavú, sűrítő kompozíció, inkább a tágasabb szerkezetet kedveli, amely bőségesen befogadja a leíró-elbeszélő elemeket, keretet ad a rajzos technika érvényesülésének. A nyelvi-képi telitalálatok nagyobb fényerejű villanásai helyett tárgy és érzés kifejtését kapjuk, részletező ábrázolatot. Nem kísérti a lehetetlent, inkább a jól belátható megoldások biztonságos övezetében mozog. Portréi akkor sikeresebbek, amikor dinamikusabb, energikusabb a rajzoló kéz

mozgása, amikor sodróbb erejű a dikció, erősebb emóciók áramlanak a versbe *(Plicseszkaja)*. Ilyenkor szembetűnőbb látásának szuverenitása is.

Az *Arcom útjai* egyik kritikusa még mindig „az idillikus harmónia" költőjének mondja Fodor Andrást, nem eléggé megalapozottan. Hiszen a kötet verseinek többsége inkább az érzelmek nyugtalanságáról vall: félelmek, szenvedések, megcsalatottság, magára maradás, a kiteljesületlenség disszonanciái feleselnek minduntalan a békésebb-nyugodtabb érzelmekkel, az eléggé ritka derűvel. A disszonanciák szövevényéből is kihajt bizakodása, a jóért való kiállás nyílt megvallása; nem veszít irányt, őrzi az elemi emberi értékeket. Ami leginkább az idillre emlékeztet itt, bár lényegét tekintve nem az: a túlságosan körülhatárolt, lekerekített érzelmi-gondolati anyagból felépített, ezért nyugalmas állapotszerűséget sugalló versek típusa. Ha a bennük foglalt érzelmi-gondolati anyag nem távlatos természetű is, tartalmuk nem idill. Egyáltalán: Fodor András rég túl van azon, hogy a pannon idill költőjének tekintsük! Inkább arról van szó, hogy a versek egy részében nem érezzük a valóban nagy erejű „lírai felfedezés" különös, megejtő ízét, adós marad a felfedezés primer izgalmával. A mérsékelt indulatok, a visszafogott érzelemvilág csak részlegesen köti magához az olvasót. De ha hiányérzetünk van, nem abban az alternatívában gondolkodunk, amelyre a költő a maga védekező polémiáját kiélezi *Panasz helyett* c. versében. Valóban: nemcsak „dühök, álmok elragadtatása" való a versbe; és ne „ökölbaltával vágj a zongorába", mert attól legfeljebb romantikus lesz a vers, de nem feltétlenül jelentős. A valódi és érdemi kérdés mindig az, hogy egy vers, egy költészet mekkora művészi erejű, mélységű emberi dokumentumokat nyújt!

Fodor lírájában fontos szerepe van az emberiesség elemi értékmozzanatainak; vállalja, óvja az elemi erkölcsi értékeket, kimondja az egyszerű jóság és szeretet, bizalom és hűség szavait, megvallja az otthonosság érzéseit. „Én még senkit sem hagytam el" — írja csendes öntudattal *(Monológ)*. „Különös menekült"-nek érzi magát „a szeretet vadonából" *(Különös menekült)*. Az „emberi ügyek örök hánytorgatója" megjárja a szomorúság és szenvedés mélyebb bugyrait is *(Vers a fűszálra)*; azonosul a világgal, a természettel, de ennek indítéka nem a menekülése, és eredménye sem az idill; átéli az azonosság és ellentétesség dialektikáját: „Belőlem sarjadt erdő, / miért sziszegsz rám tébolyodva? / Nedveimmel kerengő lombok, / mért árultatok el?" — kérdi megcsalatottságában. De keserűsége nem magamegadó, a „nem vagy magad" érzése kerekedik felülre, jó erőforrásként *(A gyógyulónak)*; a „minden terhet magadra vettél" köznapi pátoszával él, érdekeltnek érzi magát a „világ igazáért" folytatott küzdelemben. Az emberiséget valaha is pusztító máglyák „sziszegve fénylő emléke" felelősségre, a vállalás bizonyosságára ösztönzi *(Leningrádi temető)*, elátkozza az ember üdvét fenyegető „bandita leleményt" *(Kiáltás)*. Ezen az úton jó reménnyel haladhat tovább, az „akarok mindennel szembenézni" *(Születés)* ígéretes programjával előbbre és magasabbra juthat költői hódításaiban, lírája gondolati szerkezetének, arányainak és távlatainak bátrabb, merészebb fejlesztésében.

(Magvető, 1967) JUHÁSZ BÉLA

Norman Mailer: Meztelenek és holtak

Nálunk Mailer „híres-hírhedt" botrányait már sokan ismerték, amikor műveiről még csak kevesen tudtak. Az *Üvöltés* című beat-antológiában megjelent tanulmánya *(A fehér néger*, 1959) is csak pillanatképet adhatott róla. Ezután a kétes értékű bemutatkozás után kerül most az olvasó kezébe a *Meztelenek és holtak* (1948), amely az angolszász kritika egybehangzó véleménye szerint a második világháborúról írt legjobb amerikai regény. Nagyobb ez a rang, mint amilyennek az első pillanatra látszik. Hiszen a második világháború igen gazdag irodalom forrása lett. S másrészt: Mailer kezdő íróként, első művében tudott teljes összefoglalást nyújtani a nagy témáról. Megítélésekor tehát először akaratlanul is a témához folyamodunk: hol a helye a fiatal Mailernek közvetlen környezetében? A téma persze önmagában nem lehet értékmérő, hiszen csak lehetőséget nyújt, de éppen ezért kikerülhetetlen, amikor a megvalósítást minősítjük. Hadd bocsássuk előre: a *Meztelenek és holtak* egyszerre minősíthető háborús regénynek és társadalmi körképnek, amint maga a háború is egy társadalom tevékenységének része és megnyilatkozása.

A japánok kezén levő kis csendes-óceáni szigetért folyik a harc: az amerikai katonák partra szállnak, kínos pontossággal kiszámított stratégiai elv szerint lépésről lépésre haladnak a dzsungelben, de jelentős eredményt nem tudnak felmutatni. Hogy a döntő offenzívát megindíthassák, parancsnokuk, Cummings tábornok Hearn hadnagy vezetésével felderítő osztagot küld az ellenség hátába, ő maga pedig elutazik a főhadiszállásra erősítésért. Távollétében helyettese — a tenetségtelen stratéga — áttöri a japánok vonalát: s ezzel értelmetlenné vált a felderítők több napos embertelen kínlódása, s a Cummings tábornok által kidolgozott pontos hadműveleti terv is. Ez az idő lineáris vonalát követő cselekmény. Ha a regény csak ennyit mondana el, semmiben sem különbözne a háború után megjelent „tucatregényektől", melyek egy-egy akció leírására szorítkoztak. Mailer „időgépével" megszakítja az események logikus kibontakozását, beékelődő flashbackjei: Cummings tábornok, Hearn hadnagy és a felderítő osztag katonáinak életrajzai — már egy másik világ képét rajzolják: az amerikai társadalom keresztmetszetét. Mailer egyik amerikai kritikusa is érzékeli, hogy itt tulajdonképpen két háború folyik: az egyik Anapopei szigetén, a másik pedig az amerikai társadalmon belül szembenálló erők között. S míg ez a „békés" köznapi életben csak egyre növekvő feszültség formájában mutatkozik meg, a hadseregben — amelyet Mailer irracionális, romboló „autoritásnak" tekint — a szembenálló felek, a „lent" és „fent" érdekei „lemeztelenítve" végletes ellentétté éleződnek. Mailer, amikor a cselekményt két szálon bonyolítja, mintha szuggerálni akarná ezt a sémát: az egyik oldalt, a hadsereg vezetőit a fasiszta Cummings tábornok (Mailer jelzőjét ismételjük) képviseli, a másik oldalon pedig a felderítő egység proletár környezetből kiszakadt közkatonái állnak. De amikor a „fent" és „lent" belső ellentéteit tárja fel, azonnal fel is bontja sémáját: a regény középpontjába Cummings tábornok és a liberális Hearn hadnagy, Croft őrmester és Red Valsen közlegény eszmei párharcát állítja. Ezeknek az embereknek az érzelmeit és cselekedeteit társadalmi hátterük, osztályhelyzetük határozza meg, s ezek szerint reagálnak a háború tényére is. Cummings tábornok a háborút lehetőségnek tekinti, a hadsereget pedig a jövő mintaképének. „Vannak országok — mondja —, amelyek telítve vannak potenciális energiával. És vannak nagy koncepciók, amelyek ezt az energiát felszabadítják, hatóképessé teszik. Egy ország kinetikus energiája a szervezettség . . . a fasizmus. A jelenlegi háború célja Amerika potenciális energiáját kinetikai energiává alakítani át." Ha Cummings győz, „a fasizmus évszázada következik". A tábornok eszméivel Hearn a maga halványan megfogalmazott liberális nézeteit állítja szembe. Egész életében csak sikertelen kísérletekkel próbálkozott, hogy demokratikus elképzeléseit valóra válthassa. Értelmileg szocialista, érzelmileg anarchista. Liberális nézeteit soha nem tudta aktív cselekvéssé változtatni, ezért élete csalások és öncsalások sorozata. Története mindezt a következőképpen közvetíti: a tábornokkal szemben alulmarad — itt a varázsló győzi le Mariót —, s amikor pedig büntetésből a felderítő osztag vezetésével bízzák meg, Croft akaratának függvénye lesz; cselekvésképtelenségének logikus következménye: értelmetlen halála.

A párhuzamos szerkesztés hangsúlyossá teszi, hogy Croft és Valsen voltaképpen kettőjük párharcát ismétli meg. Míg a tábornok „elméleti" síkon dolgozza ki fasiszta elveinek taktikáját és stratégiáját, Croft, a „gyakorlati" ember, ezeknek az eszméknek hűséges kiszolgálója. Ő a „jó" katona, parancsnak vakon engedelmeskedő, aki azáltal találkozik a maga előtt nem is tisztázott távoli, embertelen eszmékkel, mert közvetlen feladatát embertelen pontossággal és kegyetlenséggel hajtja végre. Akaratát az osztag tagjaira is rákényszeríti, s ez egyedül Red Valsent készteti ellenállásra. De Valsen, a volt szakszervezeti vezető bizonytalan, politikailag elszigetelt eszméi nem adnak elég erőt és bátorságot a leszámolásra, s ezért, éppen úgy, mint Hearn, ő is meghátrál. Ebből a kettős párharcból Cummings és Croft kerül ki győztesként. De vajon igazi győztesek-e?

Croft rákényszeríti ugyan akaratát embereire, de célját — a felderítés befejezését — sohasem éri el. Csődjének oka groteszk véletlen: egy megzavart darázsraj visszakényszeríti őket a Mount Anaka csúcsáról. S helyettesének könnyű győzelme után Cummings is kénytelen felismerni, hogy a sikerhez alig van köze, hiszen a japánokat az amerikai erők túlsúlya és az idő őrölte fel, s az ő nagyarányú stratégiai tervét nem a célszerűség, hanem az elvakult elv s valamiféle sportszenvedélyhez hasonló indulat szülte: öncélú hadvezérsége sok hűhó semmiért. Hearn-nel szembeni győzelmét is kétségessé teszi a tudat, hogy „az egyes embert sikerül elintéznie, de a tömeggel más a helyzet, az még akkor is ellenáll neki". S vajon milyen ellenállásra van lehetőségük? A tábornok nemcsak azonosítja magát azokkal, akik ezt a hábo-

rút „imperialista szerencsejátékká" változtatták, („vagy mi győzzük le Ázsiát, vagy a japánok"), számára a háború létforma. De a közkatonák, Hearn és Valsen tudták, hogy itt „mindenki eleve elveszett játszmát játszik". S tudták azt is, hogy ebben a háborúban nincs dicsőség, nincs győzelem és győztes fél: csak többé kevésbé szenvedő emberek.

Mi ez, csupán tehetetlen pacifizmus? Ez a régi válasz is becsületes lenne, hiszen maga az élet tette fel újra és újra a háború brutális kérdését. Mailer azonban láthatóan többet akar mondani. Már az a kaján tekintet, amivel figyeli Cummings és Croft nevetséges kudarcát, többet sejtet. Válaszában azonban igazán akkor jut túl a pacifizmuson, amikor háborús történetének befejezését is összekapcsolja társadalomképével. Eszerint az ő közkatonái boldogtalanok, elégedetlenek, „egy csomó kisemmizett . . . . Amerika kiszikkadt, meddő öléből". Az ő fizikai szenvedésük a háborúban nem más, mint a békés életben tapasztalt szellemi nyomorúság és alávetettség durvább formája. Sorsuk, mely bármilyen színtéren kilátástalanul zajlik, a jobb életbe vetett hitüktől is megfosztotta őket. A regény vége felé Red így töpreng: „Még ha hazakerülünk is egyszer, mi a fenét érünk vele? Mit számít, hogy leszerelnek-e egyszer, vagy sem. Nyilván a polgári életben sem lesz másképp. Soha semmi sem alakul úgy, ahogy az ember szeretné." A következtetést pedig már első veresége után megfogalmazza: „Az ember vagy fütyül a világra, vagy minden semmiségből gondot csinál magának." Ez a két véglet két lehetőség: hipszter magatartás vagy szorongó moralizálás. Az utóbbit nem vállalja. Nem vállalhatja már regénye alaphelyzete miatt sem, hiszen ebben az élet vagy halál végső kérdése merül fel, amely túl van minden erkölcstanon, s magában foglalja az elementaritás egyszerűségét és lényegi voltát. Ebben az alaphelyzetben a moralizálás mindenképpen szenvelgés. Goldstein közlegény, akit zsidósága lelki sérültté tett, hajlamos erre a morális reagálásra, megnyilatkozásai azonban a frontéletben idegen közegbe ütköznek. Red viszont, aki az egészséges reagálás brutális képességével rendelkezik, józan szeremmel mindig megtorpan a morális elérzékenyedés előtt. De fentebb idézett következtetésének első felét sem vállalja teljesen: felötlik benne, hogy talán fütyülnie kellene a világra, de végül is csak *annak a világnak* fordít hátat, ami pillanatnyilag körülveszi. Ezért talán a hipszter előképe, de még semmiképpen sem hipszter. Megalkotója később ebbe az irányba vágja ki magát a dilemmából. Külön elemzést kívánna, miért vált később a beat nemzedéknek nemcsak hívévé, hanem „teológusává". Most csak egy gondolatot idézünk későbbi vallomásából: „mintha a civilizáció kellős közepén . . . lelkünket az az elviselhetetlen aggodalom nyomná, hogy mivel a halál értelmetlen, éppoly értelmetlen az élet is . . ." Nem véletlenül nevezik a hipszter ideológiát amerikai egzisztencializmusnak. Eszerint már nemcsak az értelmetlen halál, hanem az élet is abszurd. Red fő gondja még az volt, hogyan lehet kiküzdeni a túlélést: a halál értelmetlen, de élni érdemes. A *Fehér néger* szerzője szerint az előbbi az utóbbit is értelmetlenné teszi. Igaz, e kétségbeesett filozófia abból a felismerésből fakad, hogy az ember sorsa deus ex machinák, „gázkamrák és radioaktivitással telített városok" következménye. Mégis, az elkeseredés már bezárja a pesszimista kört.

A *Meztelenek és holtak* tehát átmeneti szemléletet tükröz, de éppen átmenetiségéből fakad fő erénye. Jobb szóval talán egyensúlyi állapotnak lehetne nevezni: az írónak nincs ugyan életképes eszménye, de indulata, tagadása s megvető kivonulása még alkalmas arra, hogy egy értelmetlen világ elítélését közvetítse.

A regénynek ezzel az átvilágított képével teljesen egybevág az a vízió, amit stilisztikája mutat. (Ennek a stílusnak magyarra való átültetése igen nagy feladat, hiszen a fordítónak is úgy kell formálnia, hogy nyerseséget, formátlanságot szuggeráljon. *Szijgyártó László*nak ez teljességgel sikerült.) Néhány lap után kétségtelen, hogy a *Meztelenek és holtak* naturalista mű, bizonyítja, hogy a sajátos amerikai naturalizmus tovább él. De nem irodalmi reminiszcenciákban, hanem annak a feladatnak a vállalásában, amely naggyá tette a naturalizmus hőskorának íróit, s amelyet — úgy látszik — a történelem helyenként még mindig időszerűnek mutat.

(Magvető, 1967) F. Molnár Magda

Ára: 8,– Ft



AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

V., Alkotmány utca 21.
Telefon: 111—010

KRITIKA

MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETEK

Az Akadémiai Kiadó hat kötetes A Magyar Irodalomtörténete, amely 1964—65-ben jelent meg, húszezres példányszámban, a várakozásnak megfelelő érdeklődést váltotta ki, mind a szakemberek, mind az irodalom iránt érdeklődők körében. Ez az érdeklődés, amely az ilyen jellegű tudományos munkák iránt megnyilvánul, lehetővé teszi a hasonló vállalkozások folytatását, az újabb célkitűzések realizálását. Ezek közül ugyancsak széles körű érdeklődésre számíthat az MTA Irodalomtörténeti Intézetében jelenleg készülő, szintén több kötetes magyar kritikatörténet, valamint a magyar nemzeti bibliográfia.

Ezek mellett a nagyarányú tudományos vállalkozások mellett az olvasóközönség érdeklődéssel fordult a népszerűsítő jellegű irodalomtörténeti vállalkozások felé. A Gondolat Kiadó három kötetes Magyar Irodalomtörténetének 1967-ben jelent meg a huszadik századi irodalom történetét tartalmazó kötete. A korábbi kötetek pedig már az újrakiadást is elérték. Többszörös kiadásban jelent meg a Gondolat Kiadó — több nyelvre is lefordított — Kis Magyar Irodalomtörténete.

KRITIKA

6

VI. ÉVFOLYAM

1968. JÚNIUS

HADTÖRTÉNELMI KÖNYVTÁR

A TARTALOMBÓL

KÖPECZI BÉLA: Aragon műhelyében

NAGY PÉTER: Kritikusi gondok

„Az író felel" (LENGYEL JÓZSEF és SOMLYÓ GYÖRGY nyilatkozata)

VEZÉR ERZSÉBET: Az Ady-mű néhány tanulsága

ALMÁSI MIKLÓS: Rudi Dutschke és a nyugatnémet ifjúság

ÁDÁM GYÖRGY: Gyorsuló idő — eltérő ütem

PERNYE ANDRÁS: A népszerű Bach

RÓNAY GYÖRGY: Műfordítás-kötetek

SZABÓ B. ISTVÁN: Mándy Iván: Régi idők mozija

NÉMETH LAJOS: A XI. Képzőművészeti Kiállítás (műmelléklettel)



A
Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtörténeti Intézete,
a Magyar
Irodalomtörténeti Társaság
és a Magyar Írók Szövetsége
elméleti és kritikai folyóirata

Szerkesztő bizottság:

Darvas József
Nagy Péter
Nyírő Lajos
Sőtér István
Szabolcsi Miklós
Zoltai Dénes

Szerkesztik:

Almási Miklós

Diószegi András
(felelős szerkesztő)

Wéber Antal

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.
Telefon: 467—962

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM, 6. SZÁM
1968. JÚNIUS

TARTALOM

Köpeczi Béla: Aragon műhelyében 3
Nagy Péter: Kritikusi gondok 7

AZ ÍRÓ FELEL

Lengyel József 16
Somlyó György 18

XI. Magyar Képzőművészeti Kiállítás (műmelléklet)

ÁLLÁSFOGLALÁS

Vezér Erzsébet: Az Ady-mű néhány tanulsága 21

DOKUMENTUM

Almási Miklós: Rudi Dutschke és a nyugatnémet „nyugtalan ifjúság" 26

VITA-FÓRUM

Ádám György: Gyorsuló idő – eltérő ütem 30
Pernye András: A népszerű Bach 35
Gyertyán Ervin: Filmstatisztika és filmművészet 40

KRITIKA

Művészet és irodalom

Reflexiók a XI. Magyar Képzőművészeti Kiállításról *(Németh Lajos)* 41
Műfordítás-kötetek *(Rónay György)* 44
Mándy Iván: Régi idők mozija *(Szabó B. István)* 50

Szemle

Levelek Hatvany Lajoshoz *(Varga József)*
Nézetek és eredmények (Három könyvről) *(Wéber Antal)*
Makay Gusztáv: Tóth Árpád *(Kocztur Gizella)*
Nikosz Kazantzakisz: Zorbász, a görög *(Martinkó András)*

TÁJÉKOZÓDÁS

Fekete Sándor: Marxizmus és történelem (Althusser és olasz marxisták vitája Gramsci elméletéről)
Kada Júlia: Finomkodás és ügyeskedés (Alvarez a mai angol költészetről)

A címlapon: *Vígh Tamás: Kürtösök* – a XI. Képzőművészeti Kiállítás anyagából

A kiadvány előfizethető vagy példányonként megvásárolható: az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111—010. MNB egyszámlaszám: 46, csekkbefizetési számla: 05.915.111—46, az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci u. 22. telefon: 185—612. a POSTA KÖZPONTI HIRLAP IRODA 1. számú HÍRLAPBOLTJÁ-ban, Budapest, V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. és bármely postahivatalban. Csekkszámlaszám: egyéni 61.257, közületi: 61.066. MNB egyszámlaszám: 8. Előfizetési díj félévre 48 Ft, egy évre 96 Ft Index: 25.461

*

A kiadásért felel: Bernát György
Műszaki szerkesztő: Farkas Imre
68.65502 Akadémiai Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Bernát György

KÖPECZI BÉLA

Aragon műhelyében

A műfaj és indítékai

Roger Garaudynak a *Parttalan realizmus* című munkájához írt bevezetésében Aragon a maga felfogását a következőképpen határozza meg: „Életem örök küzdelme az volt, hogy kifejezzem azokat a dolgokat, melyek rajtam kívül léteznek, melyek megelőztek ezen a világon, s tovább fognak itt élni akkor is, mikor én már semmivé lettem. Elvont kifejezéssel ezt realizmusnak hívják." Hangsúlyozza, hogy a realizmus számára „nem egyszer s mindenkorra kialakult dolog", s csak úgy élhet tovább, ha számol az új tényekkel. „Miféle realizmus volna az például, amely megrekedne azoknak az embereknek a szemléleténél, akik azt hitték, hogy a föld lapos, és a nap körülötte kering? De épp így az a realizmus is, mely a valóság legújabb felfedezéseit hagyná figyelmen kívül: a relativitást, a radart, az atom szerkezetét? Pedig igen gyakran erre a dogmatikus realizmusra biztatnak. A holnap realizmusa, mely méltó lesz a holnap embereihez, azokhoz, akik majd ítéletet mondanak felettünk, csak a régi realizmus másolgatásának, megkövesedett példáknak köszönheti majd létét? S ha a valóságról alkotott ismeretünket éppen olyan emberek és művek rendítik meg, akik nem vallották magukat realistáknak, akik eltökélten nem voltak azok, Matisse vagy Joyce vagy Jarry"... (Parttalan realizmus?, Bp. 1964, 16–17.)

Aragonnak igaza van: a XX. század realizmusa nem hagyhatja figyelmen kívül az új tudományos felfedezéseket, a társadalmi változásokat és a művészet nem-realista értékeit sem. A dogmatizmus elvetése és a fejlődéssel való lépéstartás igénye azonban még nem válasz arra a kérdésre, hogy milyen legyen az új realizmus. Két legutóbbi művében *A kivégzés*ben (La mise à mort) és a *Blanka vagy a feledés*ben (Blanche ou l'oubli) a kiváló francia író arra vállalkozik, hogy ne csak elméleti, hanem szépirodalmi választ is adjon erre a kérdésre.

A kivégzés B. Paszternák egyik verséből veszi a címét, amely a régi Róma cirkuszi komédiáját állítja szembe a halálos harccal, s Aragon ezzel is utal arra, hogy a maga számára nem tartja játéknak az irodalmat s különösen ezt a könyvet. Olyan embernek a történetét akarja elmondani, aki „elvesztette az arcát". Anthoine, aki egyébként néha az Alfred nevet viseli, maga a regényíró. Szereti a titokban Fougère-nek nevezett Ingeborg d'Usher énekesnőt, aki viszont Elsa Triolet. A *Blanka vagy a feledés* főhőse Geoffroy Gaiffier, a nyelvész, nem teljesen azonos Aragonnal, de a születési dátumtól kezdve sok mindent közösnek mondhat vele. Blanka, az elvesztett feleség, nem Elsa Triolet, de sok vonatkozásban hasonlít rá.

Ez a hőskiválasztás önmagában is utal arra, hogy itt az én-regény műfajával állunk szemben. Ez azonban még nem elég a műfaj különlegességének jelzésére. Aragon nemcsak arra vállalkozik, hogy saját magának és feleségének „magántörténetét" mondja el, hanem a történelmet is faggatja. Emellett elemezni akarja mindkettőjük művészetének alapvető kérdéseit. Tehát olyan én-regényről van szó, amely az elmúlt fél évszázad regénye, de egyúttal a művészet regénye is, mindenekelőtt a „regény regénye".

Ez a műfaj nem ismeretlen az irodalomban, a legkézenfekvőbb francia példa A. Gide *Pénzhamisítók* c. műve s a vele párhuzamosan írt *Napló*. Aragon nagy újítása ebből a szempontból elsősorban az, hogy számára nem csupán az egyén, hanem a társadalom története is létezik, tehát hogy marxista szemszögből nézi az életet. S ez nem kis különbség. Mi indítja Aragont erre a vizsgálódásra? Súlyos történelmi események, amelyek őt magát és elvtársait nehéz megpróbáltatásoknak vetették alá. Egy tapasztalatokban gazdag, hosszú élet számvetésének igénye. Végül a művész belső szükséglete, hogy alkotómunkáját a megváltozott valósággal és a művészet más irányzatával összevesse.

A kivégzés

Mint már említettük, *A kivégzés* főszereplője maga az író, aki szembenéz saját múltjával. Fő problémája a sztálini időszak. Egy Francis Crémieux-nek adott interjújában mondja: „Még ha egyesek semmiről sem tudtak, még ha ártatlanok is abban az értelemben, hogy nem tudhattak a háborús bűnökről, még ha ártatlanok is az övéik által folytatott háborúért, bűnösök, mert nem értették meg a dolgokat." Ez a nyomasztó felelősségtudat a mű egyik magyarázó elve. „Micsoda rendetlenség, istenem, micsoda rendetlenség – kiált fel Aragon –, nemcsak én veszítettem el arcomat, egy egész század nem tudja összehasonlítani lelkét azzal, amit lát. És milliónyian vagyunk e hatalmas válás eltévedt gyermekei." A történelmi fejlődés ellentmondásai között veszti el a hős az „arcát", s ez a történelmi „rendetlenség" a kiváltója annak az időbeli bomlásnak, amelyet a regény kompozíciója mutat.

De nemcsak a történelmi ellentmondás teszi bonyolulttá az idő problematikáját, hanem a hős „meghasadása" is. Anthoine két alakban jelentkezik, nemcsak ő szereti az énekesnőt, hanem Alfred is. Ez a kettősség a féltékenység rendkívül bonyolult, pszichológiailag árnyalt és néha meghökkentő elemzését teszi lehetővé.

„Anthoine – mondja Aragon – jól látja, hogy az effajta téma kiválthatja az ellenvetést, mely szerint hűtlen lett esztétikájához. Feltéve, ha meg nem változtatjuk a realizmus meghatározását, ha nem toljuk ki a partjait." Eljutottunk tehát a művészet s ezen belül a realizmus vitájához. Aragon ezt a könyvet a „realizmus regényének" tartja, amellett, hogy a „féltékenységről" és az „emberiség pluralitásáról" szól.

A realizmus fő jellemvonását itt a kortársi jellegben határozza meg (caractère contemporain). „A mai realizmus nagy nehézsége – viszonylagos derűvel szólva – nem az, hogy a szabályok, amelyeket szükségesnek láttak megállapítani, abszurdok, hanem az, hogy nem alkalmazhatók. Nem arról van itt szó, hogy egy olyan realizmusról, amely ezeket tekintetbe vette, áttérhetnénk valami másfajta realizmusra, mint ahogy például a klasszikus tragédiáról áttértek a romantikus drámára a hármasegység szabályának tagadásával. Ez a fajta mechanizmus és az irodalmi iskolák egymásutánisága olyan időknek felelt meg, amikor az ember a talicskát találta talán fel, s az einsteini relativitást nem tartotta túlhaladottnak. A realizmus nagy nehézsége fejlődése szempontjából az, hogy amennyiben szabályainak érvényesülését kívánjuk elérni, akkor nem a regényíró agyát, hanem a világot kell megváltoztatni." Aragon a 19. században kialakult realista regényfelfogás ellen hadakozik, amelyet túlhaladottnak tekint. Úgy tűnik azonban, hogy a francia író ezt a realizmusfelfogást

lényegében a cselekmény felépítésére és a jellemek bizonyos ábrázolására szűkíti le, s ugyanakkor homályban hagyja saját koncepciójának esztétikai alapjait. Az új, amit ezzel a „hagyománnyal" szemben szépirodalmilag hoz, a személyiség úgynevezett pluralitása, tehát nem egységes, hanem, mondhatnám, réteges ábrázolása, a cselekmény sok szálon és nem időrendben való futtatása, a sok flash-back, a különböző betétek és reflexiók, amelyek felbontják a regény megszokott kompozícióját is.

Blanka vagy a feledés

A *Blanka vagy a feledés*ben érdekes kontrasztot találunk: egy mai „igaz történet", két fiatalember szerelmi, szinte naturalista históriájának szembeállítását Gaiffier emlékezetből, álomból és reflexiókból szőtt múltbeli világával. Aragon nemhiába választott nyelvészt e könyv központi figurájaként. Élénken érdekli mindaz, ami a nyelvészetben Saussure óta történt, és különösen foglalkoztatja a strukturalizmus kérdése. A strukturalizmus filozófiai vonatkozásait nem teszi magáévá, és hangsúlyozza, hogy semmiféle analízis nem pótolhatja magát az embert. A struktúra számára referenciák rendszere, s ilyennek tartja a regényt is. „Az irrealitást a realitás mércéjéhez mérni, elmosni a képzelet határait, hogy az ember értetlenül vesszen el ebben a bizonytalan birodalomban, ahol a látásról a gondolatra, a nem alvásról az álomra, a tanúbizonyságról a mesére, az emlékezetről a hazugságra tér át... Ilyen módon belépteti az életet, saját életét, tehát az *elfeledhetőt* egy bizonyos referencia-rendszerbe, ha úgy tetszik, egy *regénybe*, tehát átviszi az el nem felejthetőbe. Az élet ilyenképpen érthető lesz, mert megszűnik véletlennek lenni, azzal, hogy megvilágosodik attól a rendszeres szerkezettől, amelybe bevezettem, azzal, hogy hozzátartozik, mint szaktársaim mondják, egy adott *struktúrához*." A regény tehát mint struktúra értelmet ád, s bár hazugság, mégis az „anomália tudománya". Ez az anomália a világban keresendő. Ahhoz, hogy a regény más legyen, mint amilyen, a világot kell megváltoztatni. „Vagy legalábbis a regényt, a regény törvényeit. Legalábbis kezdetként."

A *Blanka vagy a feledés*ben részben más módszereket használ a regény törvényeinek megváltoztatására, mint előző prózai művében. Itt nem a főhős hasad szét rétegeire, hanem őt nézik sok oldalról. Nézik a jelenből mindenekelőtt Marie-Noire és Philippe, a mai szerelmesek. Nézik a múltból, Blanka és más kortársai szemével. Nézik az irodalomból, hiszen Hölderlin és Flaubert is tükröt tartanak elébe, hogy más irodalmi emlékekről ne is szóljunk. Ez utóbbi megjegyzésünk arra is utal, hogy az időbeni összevetéseket még szélesebb skálán tartja lehetőnek, s hogy itt az emlékezés – még inkább, mint *A kivégzés*ben – már nemcsak személyes tapasztalatokra, hanem művészi élményekre is kiterjed. Egyébként az időbeni visszatérés, az asszociációk szabad áradása, az álomtechnika, a belső monológ – ugyanúgy megtalálhatók ebben a műben is.

Említettem, hogy műhelytanulmányokról van itt szó: Aragon elméleti újításait kívánja összefoglalni, néha elvontan, néha a szépirodalom érzékletes előadásában. E műhelytanulmányok lírai jellegűek, éspedig nemcsak azért, mert én-regények, hanem mert az író a gondolatok és érzelmek olyan hömpölygésével lep meg, amelyre költészetében találunk példát. Mindez nem jelenti azt, hogy a külső világ ne létezne a szerző számára. Élményszerűen idézi fel Gorkij temetését, Kolcovval való kapcso-

latát, a második világháború előtti Franciaországot, az ellenállást. Dokumentumszerűen iktat be regényeibe újsághíreket, amelyek a mi világunk szörnyűségeiről, többek között az indonéziai vérengzésekről szólnak. Az egyén tehát nem akar kiszakadni a valóságnak ebből a szorításából, de többre vágyik, szélesebb, mélyebb, igazibb magyarázatra. A magyarázatok keresése nemcsak pszichikai síkon történik, lelkiállapotok, emlékek és álmok felidézésével, hanem gondolatilag is. Mindkét könyv ilyen szempontból súlyos olvasmány. Utalások tömegét találjuk bennük tudományra, művészetre és irodalomra. E sokfajta irodalmi réteget Aragon rendkívüli szerkesztői tehetséggel, valóságos technikai bravúrokkal, gazdag nyelvi fantáziával eleveníti meg.

Egyetlen út

Némely marxista kritikus úgy véli, hogy Aragon ezekkel a könyveivel a mai regény egyetlen útját jelölte ki, amely egyenlő a „parttalan realizmuséval".

„Egy könyv minden szava, minden mondata, minden lapja, vajon nemcsak megközelítő, elégtelen, ki nem elégítő válaszok sora, és az olvasó ezért folytatja az olvasást, vagy legalábbis én, aki olvasónak tekintem magam, akit továbbiakban *az olvasó*nak nevezek. Ahhoz, hogy folytassam az olvasást, az kell, hogy az, amit írok, tehát egy másik *én*, akit szerzőnek nevezek, szüntelenül valamilyen probléma felvetője és nem megoldója legyen, vagy legalábbis olyan választ adjon a kérdésre, amely ugyan a megoldást kezdeményezni látszik, de azt nem adja meg... Azt akarom elérni, hogy könyvem ne hagyjon magamra, arra kényszerítsen, hogy az olvasás után is gondolkozzam, önmagamat kérdezzem, és magamnak választ keressek. Ilyen értelemben a könyv gépezet az ember megváltoztatására." P. Daix, a Lêttres Françaises szerkesztője erre az Aragon-idézetre támaszkodik, amikor azt akarja bebizonyítani, hogy a „hagyományos regény meghalt" (Nouvelle Critique, 1967. nov.–dec.). *Blanka vagy a feledés*sel szerinte „befejeződik a művészetnek egy ciklusa. Egy olyan ciklus, amelyben a művek tárgya rajtunk kívül állt, egy olyan ciklus, ahol a művészet visszatükrözés volt empirikus értelemben, utánzás. Új művészet születik, amely felfedezésnek, változásnak, képzeletnek, anticipációnak tudja magát. Minden alkalommal, amikor forradalom tör ki, elvileg meg kellene változtatni a nyelvtant. Blanka a nyelvtan megváltoztatásának a regénye." A visszatükrözésnek és invenciónak ilyen szembeállításával nem lehet egyetérteni, nemcsak elméletileg, hanem azért sem, mert a művészet egész eddigi története ellentmond e tételnek. Elvégre – hogy csak az úgynevezett „hagyományos regénynél" maradjunk, éspedig a franciánál – Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola vagy Roger Martin du Gard nem egyszerűen másolták vagy még pejoratívebben szólva: fényképezték, hanem a maguk művészeti eszközeivel „újrateremtették" a való világot. A világ megváltozására való utalás nem elegendő indoklás a hagyomány teljes elutasítására és minden újítás elfogadására. A világ természetesen változik, de a művészet erre a változásra különféleképpen reagálhat. Hogy megint csak a regénynél maradjunk, e félszáz évben élt Joyce, Kafka, Musil, de élt Thomas Mann és Hemingway, sőt élt Solohov és „*A való világ*" Aragonja is. E műfaj hányfajta változatát ismerhettük meg, s ez a sokféleség hányféle világnézetre, valóságfelfogásra, művészi elképzelésre utal!

Aragon két műhelytanulmánya senkit sem jogosíthat fel valamiféle egyoldalúság szentesítésére. E művek nagy értékeket mutatnak fel, de nem vitathatatlanok. Aragon szemléletében az utóbbi időben előtérbe került a véletlen problematikája, s ez érthető, de nem mindig látjuk a regények megoldásában az összefüggést a fejlődés általános törvényszerűségeivel. A *Nagyhét*ben a dialektikus kapcsolat bemutatása az ábrázolás egyik erőssége volt. A csapások, amelyek érik, megkeserítik az írót, és e két utóbbi művében néha szubjektívebbé, sőt relativisztikussá teszik történelemszemléletét. Jogos az *én* mélyebb megismerésének igénye, vitathatónak tartjuk azonban a tudatosnak és a tudatalattinak olyan keverését, amely az irracionális túlsúlyát szuggerálja. Teljesen indokolt a totálisabb ábrázolásra való törekvés, még ha az nem is a hagyományos eszközökkel történik. Az asszociációk görgetése, a műveltségi anyag túlzsúfoltsága, tehát a szürrealista technika sokszor azonban nem az élet komplexitásának, hanem mesterséges komplikálásának a hangulatát kelti.

Számunkra a szocialista realizmus nem valamiféle merev, lezárt, normatív rendszer, hanem az egyre változó valóság legadekvátabb megközelítésének és ábrázolásának nyitott módszere, amely semmiféle értékes művészi felfedezést sem zár ki. Aragon műhelytanulmányait is örömmel üdvözöljük, ellentmondásai ellenére.

Ezek a művek véleményem szerint nem a „parttalan realizmus" elméletét igazolják vagy éppen „illusztrálják" – amelynek tudományosságában, mint már másutt elmondottam, kételkedem –, hanem csak arra figyelmeztetnek, hogy a művészetben megállni nem lehet: a kísérletezésre, mégpedig a nagyon igényes kísérletezésre van szükség. Arra semmiképpen sem hatalmaznak fel, hogy egyoldalúan értelmezett modernség nevében Aragon mostani művészi útját kiáltsuk ki egyetlennek.

NAGY PÉTER

Kritikusi gondok*

Az utóbbi időben a sajtóban s az irodalmi világban sok szó esik nálunk a kritikáról. Sőt a leggyakrabban nem is a kritikáról esik szó, hanem „kritikánk"-ról, így, több birtokos egy birtok alakjában, s aki emlegeti, általában ezt is úgy teszi, mint ahogy régi vidéki úriházakban emlegették sóhajtva „Lujzikánk"-at, azt a kedves, de csúnya, hozomány nélküli s ezért reménytelenül pártában maradt vénlányt, aki rokontól rokonhoz vándorolva vagy egy-egy háznál huzamosabb időre megtelepedve inkább teher volt, mint segítség, ha magát rokkantra dolgozta is, s akinek egész keserű sorsa, minden bántása és bántódása ebben a sajátos, több birtokos egy birtok alakban summázódott annak is, aki mondta, annak is, aki hallotta.

De félretéve most az irodalmias asszociációkat, melyek talán túlzottan egyéniek; próbáljuk meg higgadtan, szenvedély nélkül mérlegelni: beszélhetünk-e, jogosan beszélhetünk-e „kritikánk"-ról? Van-e ilyen? Vagyis: nem azt akarom kérdésessé vagy vizsgálandóvá tenni, hogy van-e hazánkban s irodalmi, művészeti életünkben kritika; de azt igen, hogy ez a több birtokos egy birtok alak arra alkalmazható-e? Vagyis van-e olyan művészeti kritikánk, amelynek több a birtokosa – azaz a művé-

* Az Irodalomtörténeti Társaság sárospataki vándorgyűlésén elhangzott előadás

szet, szűkebben az irodalom, az irodalmi világ s a legszélesebb közönség egyaránt a magáénak érzi; s van-e olyan, amely valóban „egy birtok" — vagyis homogén egységet képez? Azt hiszem, nem vagyok túl pesszimista, ha mindkét kérdés feltevését már önmagában negatív válasznak is tekintem, vagyis a kérdést szónokinak; de nem szeretném a magam véleményét sem véka alá rejteni: szerintem joggal és teljes mértékben egyikről sem beszélhetünk; irodalmias asszociációkon és érzelmes emlékeken túl ezért is berzenkedtet meg mindig, ha „kritikánk"-at hallom emlegetni. Ösztönöm tiltakozik a hamis premisszák ellen, amelyekből csak hamis következtetés vonható le.

Folytathatnám ezen a kissé szubjektív-lírai hangon, közhírré téve azt az immár negyedszázada önmagammal is folyó vitámat, melyben megnyugtató eredményre magamra nézve sem jutottam mind a mai napig: hogy tudniillik miért lesz valaki kritikussá? Valóban azért-e, amivel G. B. Shaw gyanúsított meg bennünket kritikusokat egyetemlegesen és egyénileg: hogy aki bírja tehetséggel, az ír, s aki nem bírja, az kritizál? (E gyanúsításnak egyetlen mentő körülménye és szépséghibája, hogy maga Shaw is kitűnő kritikus volt, mielőtt drámaíró lett volna; s vajon a drámaíró képességeinek az ő esetében nem egyik legfontosabb, integráns része-e a kritikai?)

De térjünk le az általánosságok országútjáról, s nézzük hazai ösvényeinket kissé közelebbről. Kétségtelen, hogy sok szó esik a kritikáról az utóbbi időben, s e szavak, enyhén szólva, nem pusztán a dicsőítés és rajongás szavai. Ellenkezőleg: a kritika hovatovább az indulatok levezető csatornája az irodalmi életen belül s a gúnyolódás céltáblája a közönség szemében. A közönség előtt a kritikus úgy jelenik meg, ahogyan a „Ludas Matyi" sulykolja a köztudatba: saját véleményét nem vállaló, megalkuvó és opportunista poltron, aki mégis rettenetes hatalmat tart a kezében. Az irodalmi életen belül pedig a kritikus valami olyan, mint a középkori városban a hóhér vagy a kutyapecér: a városhoz tartozik, de csak a falakon kívül lakhatik; valami szükséges vagy legalábbis elkerülhetetlen rossz, melynek, ha már van, legalább annyi haszna legyen, hogy el lehet rajta verni a port olyan bajokért, amelyeken nem tudunk egykönnyen segíteni.

S az utóbbi hasonlat talán több volt, mint ötlet: a helyzet megrontott voltában — s szokás szerint ez a megrontottság kölcsönösen hat — az alapvető ok a kritikus funkciójának az ítéletvégrehajtó funkciójával való összevétéséből következik. S ha ezt kimondottuk, már kimondottuk azt is, hogy ez a szemlélet az elmaradt kollektív tudatnak jellegzetes esete: mert a kritikusnak, a kritikának ilyen funkciója valóban volt, de ennek az ideje jó évtizede lejárt. Akkor — vagyis a Rákosi-korszakban — a kritika néha ideológiai, leggyakrabban azonban csak politikai ítéletek — nélküle s felülről hozott ítéletek — végrehajtója, ritkább esetben előkészítője-indoklója volt az irodalmi-művészeti életen belül. Ez idézte elő — eléggé természetesen — a máig fájón érzett szétszakadást írók és kritikusok között; ez szüntette meg vagy legalábbis ritkította el az írói kritika gyakorlatát, mely nélkül pedig eleven irodalmi, de kritikai élet sincsen; elritkította olyan mértékig, hogy ha egyszer-egyszer meg is szólalt, szinte kivétel nélkül a személyes indulat — s jó ha a szeretet és nem a bosszú — megnyilatkozása volt.

Kell-e mondani — vagy éppen bizonygatni —, hogy a kritikának s a kritikusnak ilyenféle funkciója valóban megszűnt? Egész művészeti s ezen belül kritikai életünk a tanúbizonyság rá. A funkció megszűnt, de a „nimbusz", ha sápadtabb fénnyel is,

megmaradt; ennek megint számos példáját idézhetném, de tán elég az Írószövetség legutóbbi taggyűlésének beszámolójára hivatkozni, mely a kritikát korholva azt lobbantotta a szemére, hogy „előregyártott ítéletekkel él, elemző felfedezés helyett". A felfedező hajlam s elemzőkészség terén bizony lenne mit javítani, s nem is kevés; de mi közünk ma már az „előregyártott ítéletek"-hez? Nyilvánvalóan és szembetűnően semmi. Hát akkor ne is beszéljünk róla, vagy ne erről beszéljünk, hanem reális problémáinkról; ez a kritika, de a kritikán túlmenően az egész irodalom, az egész művészeti élet érdeke.

És itt, mintegy zárójelben, szeretném azt is megemlíteni: ha a kritika az irodalom gyepüire szorult, abban nagy szerepe volt annak a sok sápadt tintának, ami elfolyt a fölött a kérdés fölött: a tudomány vagy a művészet szférájába tartozik-e? Akkor, némi tusakodás után, a kérdés egyértelműen úgy dőlt el, hogy a tudományéba. Ettől, meggyőződésem szerint, a tudomány nem lett sokkal gazdagabb, de a kritika jóval szegényebb; mert feladatait valóban teljesíteni csak akkor tudja, ha a két szférában egyaránt otthonos helye van, ha a tudomány s a művészet körébe egyformán tartozik. Mindkettőből meríti fegyvereit, vagy ha úgy jobban tetszik: mérő és érzékelő eszközeit, s szerencsés esetben mindkettőt gazdagítja: egyiket új folyamatok s az azokban formálódó új törvényszerűségek felismerésével, a másikat ezeknek a folyamatoknak az önmagára ismertetésével, s azzal a napról napra vívott harccal, amit kényelem, begyöpösödöttség, gondolati és érzelmi tunyaság ellen meg kell vívnia az új, a soha nem látott — de a valóban új s nem a tegnapi újból mai szenzációvá fényesített — talmi csoda érdekében. A nevére valóban méltó kritikát éppen ez a harca, ez a felismerési képessége s az ezért a harcért vállalt áldozatai hitelesítik mind saját közössége: a tudomány s a művészet világa, mind a szélesebb közönség előtt. S ha ezt a harcot nem, vagy nem jó fronton vállalja, ha ezt a képességét nem, vagy nem az igazi értékek védelmében működteti, akkor lejáratja magát mind a három körben, s ezen sem szerénykedő fuvolázással, sem túl hangos össze-vissza csapkodással nem segíthet.

Hol hát a helye, mi a funkciója a kritikának — ma, de tán nemcsak ma, hanem általában, korról korra bizonyos hangsúlyváltozásokkal? Most függetlenül attól, hogy kiemelkedő eredményeiben, szélsőséges csúcsaiban a kritikai tevékenység a tudományt vagy a művészetet is gazdagítja, gazdagíthatja — egy széles horizontú, történeti-esztétikai megalapozottságú kritika a tudomány új eredménye lehet, s egy igazán ihletett kritikai esszé önmagában is megállhat mint művészi alkotás —, a kritikának kettős a funkciója. Egyszerre feladata, sőt kötelessége, hogy a közönséget tájékoztassa, értékek felismeréséhez, káros tendenciák elvetéséhez, művészi érzéke és ítélete fejlesztéséhez segítse, s az is, hogy a művészet — a mi esetünkben az irodalom — életén belül mint eszmélő és eszméltető járuljon hozzá az új születéséhez, a régi elmúlásához; a jó és a rossz helyes felismeréséhez tendenciában, irányzatban, egyedi alkotásban vagy alkotóban egyaránt. E két funkciókör nemcsak érintkezik, de fel is tételezi egymást; nincs a kettő között fontossági sorrend, de annál inkább indulat- és eszmecsere. Nem hiszem, hogy lenne időszak, amelyben az egyik fontossága a másik elé léphet; de azt annál inkább, hogy időszakonként hol az egyik, hol a másik kerül az előtérbe, sőt irodalmanként is — hagyomány és alkotói egyéniségek okán — hol az egyik, hol a másik válik

uralkodóvá. Mert az sem lehet kétséges, hogy a kritikusok között is jelentős alkati különbségek vannak; s ezek egyik megnyilvánulási formája éppen az, hogy a kritikus hol érzi egyéni hivatását — vagy ha úgy tetszik, tehetségét — erősebbnek: az irodalmi szférán belül, annak nyelvén beszélve s csak azok köréhez szólva, vagy pedig éppen a széles olvasói vagy műélvezői tömegekkel érintkezésben, azok szószólója-, szerencsés esetben vezetőjeként? De a kritikai élet egésze — sőt az egyéni kritikus is saját tevékenységében — nem mondhat le egyik funkcióról sem anélkül, hogy súlyosan meg ne csonkítaná vállalt feladatát — s e csonkulás menthetetlenül a tevékenység, sőt az ágazat, vagy ha úgy tetszik, a szakma problematikussá válásához vezethet.

Nálunk számos, a közelebbi s a távolabbi múltba nyúló okból hagyományosabb is, gyakorlatosabb is az irodalmon belüli kritika: az a kritika, mely a szélesebb közönség orientálását inkább csak ürügyül használja s szempontjaiban is, ítéleteiben is, hangvételében is a művészeten belüli, elsősorban irodalmi közvéleményre kacsint; s ez nem egy esetben vezetett és vezet sajátos „madárnyelv"-hez, melyben az írók és kritikusok párbeszéde Proust ama nagynénikéinek beszélgetéséhez hasonlatos, akik rendkívül szellemes és maliciózus megjegyzéseket tettek a világra s környezetükre, csak éppen rajtuk kettőjükön kívül ezt senki nem tudta megérteni. S ha valamelyik, akkor ez éppen a műfaj, amelyben a „jelenlét" semmire sem elegendő; hatás, közvetlen és tömeges hatás nélkül akár a léte is, de léte értelme minden bizonnyal kétségbe vonható.

Ha a mai magyar irodalmi kritikával szemben növekvő hiányérzet nyilvánul meg a legkülönbözőbb területeken — s itt már fontos a különválasztása az irodalmi és a többi művészetek kritikájának: problematikájuk ezen a ponton már erősen szétválik, s csak lényegtelenítve általánosítható —, e hiányérzetnek meggyőződésem szerint elsőrendű oka a valóban közönségközpontú, a legszélesebb értelemben vett olvasóközönséget orientáló és e feladatkörön belül magas színvonalú kritika hiánya.

Ez az a terület, ahol a kritikának elsőrendűen ismeretterjesztő és normateremtő: irányító, tájékoztató, figyelemfelhívó, illetve elrettentő funkciója van; s itt a legfontosabb, hogy a kritika nyelvi-fogalmi köre ne lépje túl feltételezett és valóságos közönségéét — de ugyanakkor az ott adott ismeretanyag felső szintjén mozogjon, s azt továbbfejleszteni, tágítani igyekezzék. Itt az ezoterikus bonyolultság éppolyan súlyos veszély, mint az igénytelen álprimitívség; bár a magam meggyőződése és tapasztalata szerint az utóbbi a nagyobb veszély, s a hatékonyságnak nagyobb kárára van. Az előbbi ugyanis az olvasóknak legalábbis egy szűk kisebbségét további szellemi erőfeszítésre serkenti; de az utóbbi az olvasóban gyanakvást ébreszt a kritikus szellemi képességei, felkészültsége, illetve olvasója szellemi felnőttségéről alkotott képzetei iránt, s a lebecsülésnek ez a gyanúja még a cikkben, tanulmányban található helyes elveket, nézeteket is hatálytalanítja.

Úgy is fogalmazhatnám, hogy a kritika közönség felé forduló arcának legfontosabb vonásai az ideológiai betájolás és az esztétikai érzékenység fokozása. A betájolás, mint tudjuk, hozzáértő számára egyszerű trigonometriai művelet, mellyel egy helyét változtató tárgy helyzetét relatíve változatlan tárgyak — nyílt tenger esetén az égitestek — segítségével határozza meg. S itt szeretném felhívni a figyelmet az égitestek szerepére az irodalmi betájolásban: a kritikusnak is szüksége van ilyen változatlan és messze világító pontokra, hogy a saját munkáját tisztességesen és a közösségre való-

ban hasznosan elvégezhesse. Nyilvánvaló, hogy annak a kritikusnak van hitele és hatékonysága, aki a gondolat és az esztétikai ítélet rendszeralakító csillagzataira függeszti szextánsát – függetlenül attól, hogy ezek milyen mértékben és árfolyamon jegyzettek a kávéházi közvélemény-börzén. Magyarán szólva nemcsak az elvi meggondolás: a tapasztalat is azt mutatja, hogy a közönség és a szakma előtt egyaránt annak a kritikusnak van becsülete, aki a valóban megértett és egyéni élményévé tett dialektikus és történelmi materializmus alapján áll, aki a marxista filozófia és irodalomelmélet nagyjainak a koordináta-rendszerébe illeszti saját ítéletgrafikonját, míg az, aki tegnapelőtt Sartre, tegnap Colin Wilson, ma Jan Kott s holnap talán Roland Barthes véleményei után igazodik ítéletében – hogy az említetteknél bizonytalanabbakra és obskurusabbakra most ne is hivatkozzunk, holott kritikai hajóstisztjeink horizontján ilyenek is vannak – lehet szellemes és tűnhetik tájékozottnak vagy fürgén tájékozódónak, de megbízhatónak nemcsak a szakma, de a jó érzékű közönség szemében sem lesz soha.

A nem az irodalmi körökön belül csevegő, hanem a széles közönséget informálni és irányítani akaró kritikának ma nálunk még mindig az a legnagyobb baja, hogy nem eléggé színvonalas. Elsősorban azért, mert ritkán – s akkor is sokszor csak látszólag – lép túl a tartalmi ismertetésen, illetve a mesetartalom alapján kialakított – és ilyen esetekben igazán a legtöbbször csak idézőjelben említhető – „eszmei mondanivaló" kérdésein. Márpedig ez egyre kevésbé elegendő és alkalmas egy irodalmi mű megítéléséhez és értékeléséhez – arról nem is beszélve, hogy az ilyenfajta kritika mit ér akár az olvasók esztétikai érzékenységének fokozása szempontjából, akár hogy az esztétikailag igényes olvasó előtt ennek a kritikának mekkora lehet ma még a hitele. Egyébként nem elhanyagolható szempont éppen itt az sem, hogy a kritika, a kritika tájékoztatása és módszerbeli tanulságai az irodalmi oktatásnak is orientálója, fejlesztője; ha az utóbbinak árnyaltságában, ítéleteiben elmaradást és sematizmust észlelhetünk, abban bizonyos részfelelősséget az előbbi is visel.

Az eddig említettekhez képest talán másodlagos, de nem elhanyagolható jelentőségű a közönség szempontjából sem, hogy a kritika mennyiben járul hozzá a fellépő vagy alakuló új csoportok, irányzatok megismeréséhez, jellemvonásaik, tendenciáik időben fel- és elismeréséhez. Ha a kritika nem dobosa vagy zászlótartója az újnak, az új, születő értékeknek, akkor egyik alapvető funkciójáról mond le, és a régi, az idejétmúlt elleni harcának hitelét is aláássa.

A mai magyar kritikai élet egyik legsúlyosabb és legfájdalmasabb hiánya, hogy a kritikai tevékenység túlzottan szakosodott – vagyis az írók, az alkotók maguk nem, vagy csak a legritkább esetben kritikusok is. Kell-e részletezni, hogy ez nemcsak elvileg helytelen, de szögesen ellenkezik az irodalmi hagyománnyal általában, a magyar irodalom hagyományaival pedig különösképpen? Csokonaitól József Attiláig, Bessenyei Györgytől Nagy Lajosig a kritikát az író alkotó tevékenysége integráns részének tudta, akként gyakorolta; ő maga is szükségét érezte, hogy saját elveit fogalmilag tisztázza, azokat mások gyakorlatával szembesítse; de azt is, hogy a vele egy oldalon küzdők segítségére siessen, védje őket, ha kell, utat törjön előttük, s nem utolsósorban az indulókat, a hangjukért-témájukért küzdő tehetségeket önmagukra ismerésükhöz s a közönség szeretetéhez segítse.

A korábbiakban megpróbáltam egy-két okra rámutatni, amelyek szerintem hozzájárultak az alkotó írók kritikai vénájának elapadásához; de ezek az okok jószerint

megszűntek, s a helyzet ebben a tekintetben nem, vagy alig változott. Pedig az írói kritikának, ismételten hangsúlyozni szeretném, rendkívüli a jelentősége. Egyfelől azért, amire már eddig is utaltam: az önkifejezésnek fontos, mondhatni nélkülözhetetlen része; de nélkülözhetetlenül fontos alkotóeleme a művészi önkontrollnak is, a saját gyakorlatnak az önmaga által kifejtett elvekkel való szembesítése. S ugyanilyen fontos, a jelen s a jövő számára egyaránt jelentős a saját irányzat, iskola vagy módszer gyakorlathoz kapcsolódó elvi képviselete, védelme, s az ellenkező vagy eltérő iskolák, módszerek és irányzatok bírálata, sajátos szempontú mérlegelése. De mindezek mellett — amelyek közül legalábbis a másodikat szerencsés esetben a hivatásos kritikus elvégezheti — különös jelentősége van az írói kritikának abból a szempontból is, hogy a művet belülről, az alkotó folyamat felől tudja szemlélni; nemcsak a valósággal és az olvasói élménnyel képes összevetni — amin túl kritikus, irodalomtörténész a legritkább esetben képes lépni —, hanem a művészi szándék és megvalósítás viszonyára is biztosabban érez rá a saját gyakorlatán keresztül; amellett a mű nyelvi, strukturális és egyéb tartalmi és formális elemeinek olyan belső megvilágítását adhatja — akár lelkesedve értük, akár szenvedélyesen elutasítva őket —, amire a csak-kritikus, bármilyen felkészült legyen is az elméletben, nem képes.

Talán éppen ennek, az írói, alkotói kritikának a megritkulása, gyakorlati megszűnése az oka annak is, hogy kritikai hozzáállásunk általában szinte kizárólagosan tematikai-eszmei s etikai; ezen belül is gyakran áldoz a divatnak, ritkán a filozófiának; inkább körül-, mint mélyre tekintő. De a legritkább eset az, hogy a kritikus biztosan és bátran bánjék a nyelvi, szerkezeti elemzéssel; s még ennél is ritkább, hogy ezt a — ha úgy tetszik, formális — elemzést a gondolati-tematikai elemzéssel szervesen, struktívan össze tudja kapcsolni, az egyiket a másikból tudja megvilágítani. Pedig ez egyre égetőbb szükségszerűséggé válik az irodalom egészének területén, de különösen a líránál: a művészi eszközök gazdagodása parancsolóan megköveteli a kritikai eszközök lépéstartását is.

A kritika közönség felé forduló arculatának megvizsgálása után fordítsuk tekintetünket az irodalmon belüli kritikára, s a kritikának az irodalmon belüli szerepére. Újra hangsúlyozni szeretném, hogy a kétféle kritika vagy kétféle kritikai attitűd között nincs áthághatatlan fal, lényegében még minőségi különbség sem; inkább hangsúlyeltolódás a kettő között; hangsúlyeltolódás, amely azonban közel sem jelentheti azt, hogy az egyik szempontjából jónak vagy tűrhetőnek tetszhetik, ami a másik szempontjából rossz vagy tűrhetetlen. És fordítva: ami az egyik funkcióban jó vagy kitűnő, az a másikban sem lehet elvetendő vagy éppen elítélendő; legfeljebb túlzottan az egyik igénykörbe zárkózva kisebb, s kevésbé átütő hatású a másikban.

S az irodalmon belüli kritikán nem a bennfentes csevegést értem — ez legfeljebb egyik korántsem rokonszenves s eléggé alpári válfaja, mentegető-rajongó és maliciózus-gonoszkodó változatában egyaránt.

A kritika irodalmon belüli funkciója mindenekelőtt az ítélkezve irányítás. Mint az irodalmi élet, mint az irodalmi folyamat integráns része, a maga eszközeivel, a maga hangjával és módszereivel kíván beleavatkozni ennek az életnek, ennek a folyamatnak az alakulásába; arra terelni, amerre a jelen s a jövő szempontjából a leghelyesebbnek tartja. Kell-e még mondani, fontos-e még hangsúlyozni, hogy a marxista kritika feladata és kötelessége a korszerűen értelmezett szocialista realista irodalom — vagy ha úgy tetszik, s tán így pontosabb: a szocialista realista irodalom korszerű

megjelenési formáinak, újszerű alkotásainak értelmezése, védelmezése, támogatása és szorgalmazása? Az ember ezt már kissé szégyenkezve írja le, hiszen annyiszor írtuk s mondottuk az évek folyamán, hogy közhelynek hangzik. S az is; de sajnos, nem felesleges, hanem nagyon is aktuális.

A szocialista realizmus monopóliumának meghirdetése a fordulat éve után hozott eredményeket, ezt bűn lenne tagadni; de ugyanolyan bűn lenne tagadni azt is, hogy alkalmazása szűk és merev, nem egy vonásában voluntarista volt, s ennek következtében irányzatok, alkotók és művek, akik és amelyek kényelmesen és termékenyen megtalálhatták volna a helyüket a szocialista realizmus keretén belül, azon kívül szorultak vagy kívül húzódtak — nemegyszer a mű derékba törésével, az alkotói pálya súlyos torzulásaival. Mindezen azonban már jó ideje túl vagyunk, s a szocialista realizmusnak nem a monopóliumáért, hanem a többi irányzatok és iskolák melletti és feletti hegemóniájáért küzdünk. Ezért még a szocializmus építésének harmadik évtizede hajnalán küzdeni kell? — kérdezhetné a valóságos helyzettel nem ismerős. De aki a helyzettel ismerős, gondolom, a kérdést nem teszi fel; s jól tudja, miért.

A túl korán s kellő érettség, alap nélkül meghirdetett — viszont minden hatalmi eszközzel megtámogatott — monopólium azzal az eredménnyel is járt, hogy az irodalmon s különösen a kritikán belül súlyos, félig szándékolt, félig szándékolatlan konfúzió keletkezett. A tehetséges írót vagy az értékes művet ki kellett kiáltani szocialista realistának, akár volt ennek alapja, akár nem — egyszerűen érdekvédelmi okokból; s ennek egyenesen kritikai specialistái, sajátos kritikai gyakorlata alakult ki. Ez az irodalomra is súlyos következményekkel járt, a kritikára is.

Az utóbbira többek között azzal, hogy ezzel az „érdekvédelmi technikával" egyben technikai lehetőséget nyújtott a mindenféle sznobizmusnak, hogy hazai és idegen művek és alkotók jellegét, lényegét elleplezve megpróbálja mindazt, ami külföldön divatos vagy valamilyen tegnapi nyugati divat itthoni sápadt kópiája, a szocialista realizmus címkéje alá csempészni. S ezzel a fogalom lassanként malaclopó köpennyé vált, amely alá mind több és mind heterogénabb mű, jelenség, alkotó került, védelmül az időjárás viszontagságai ellen. Ez egyben a fogalom tartalomvesztésével is együtt járt; mindinkább szólam lett, jól körülhatárolható irodalomtudományi terminus technicus helyett.

De ha az irodalmi iskolák, irányzatok összemosódnak, akkor rendkívül nehézzé válik a kritikus számára is, hogy egyikhez vagy másikhoz csatlakozzék; illetve azok önmegfogalmazása s kritikai védelmezése nem nyílt sisakkal és világos beszéddel történik, hanem azon a bizonyos „madárnyelven", amelyre szükségünk nincs s amely jóra nem vezet.

Elsősorban ezt: az írói irányok, tendenciák és iskolák, a meglevő jelenségek és folyamatok kritikai felmérését, meghatározását és bírálatát kell számon kérnünk a mai irodalmi kritikától. S ez a számonkérés nemcsak aktuális — sajnos, nagyon jogos is. Viszont ugyanakkor nem tudok mit kezdeni az olyan felszólítással, mint amit Darvas József intézett az írószövetségi taggyűlésen a kritikusokhoz, kérve őket, „segítsék eligazodni az írókat az élet bonyolultságának ábrázolásában". Vajon feltételezhető-e, hogy a kritikus jobban ismeri az életnek azt a speciális szeletét, amelyből az író témáját és élményét meríti, s amelyet tán egy életen, tán éveken, de legalábbis hónapokon át minden bizonnyal tanulmányozott? Nem vezet-e ez az

igény egyenesen azokhoz az „előregyártott elemekhez" — irodalomban, kritikában egyaránt —, amelyek ellen más összefüggésben éppen Darvas tiltakozott, s amelyeknek visszacsempészése ellen íróknak, kritikusoknak együtt kell harcolniuk — az irodalom, a művészet, az olvasókra gyakorolt hatás védelmében? Hogy ebből az alkalomból ne is menjünk bele abba az inkább elméleti, bár nem érdektelen kérdésbe, amit a valósághoz való viszony író s kritikus számára jelent: az író ugyanis a primer valóságból absztrahálja a műalkotást, míg a kritikus számára, kritikai tevékenységében, a műalkotás a primer valóság, abból absztrahálja a maga következtetéseit, melyeket mint egy szekunder — de döntő jelentőségű — mércerendszerhez állít az általa mint társadalomban élő, gondolkozó individuum által átélt és észlelt társadalmi és természeti valósághoz.

Korábban szóltam azokról az okokról, amelyek az irodalmi iskolák, irányzatok önmegfogalmazását, világos szétválását és elveik kidolgozását hátráltatták, s bizonyos fokig mind a mai napig nehezítik. Ezek is belejátszanak abba, hogy a kritikai iskolák nálunk még kevésbé definiáltak, határozott arculatúak, mint az irodalmiak; hogy ha tán egyik kritikusnak a másiktól eltérő egyéni vonásait fel is tudjuk ismerni s meghatározni, azonos módszerű — s egymástól elváló vagy éppen egymással harcban álló — kritikai iskolákról nemigen beszélhetünk. Ha ez így van — s meggyőződésem szerint így van —, abban az eddig elmondottak éppúgy szerepet játszanak, mint az a tény, hogy a különben elvontan egymástól elválasztható iskola- vagy irányzat-kezdemények élén nincs átütő, harcos kritikai egyéniség vagy egyéniségek, akiknek élethivatásuk és szenvedélyük lenne az élő irodalom jelenségeinek vizsgálata, mérlegelése — éppen az az ítélkezve irányító tevékenység, melyet korábban mint a kritika egyik legdöntőbb feladatát próbáltam jellemezni. Az ilyen egyéniségek — megint a mi irodalmunk s minden irodalom története bizonyítja — fellépésükkel is tábort teremtenek, s tevékenységükkel a többieket is hozzásegítik ahhoz, hogy velük összhangban vagy polémiában önmagukat definiálhassák, sajátos, egyéni profiljukat kialakíthassák.

Ha ilyen egyéniségek a mai kritikában nincsenek, abban bizonyára szerepe van az egyéni alkatnak, a történelmi véletlennek. De vajon csak ezeknek van-e szerepük benne? Hiszen ha csak az elmúlt egy-két évtized kritikai irodalmát áttekintjük, azt találjuk, hogy a kritikai rovatok olyanok, mint a pályaudvari várótermek — melyeket a francia poétikusan „az elveszett lépések terménék" nevez. Számos ígéretes kritikai tehetség jelentkezett az évek folyamán — s most legyen szabad a neveket továbbra is kerülnöm —, de e gyengén világított és rosszul fűtött várótermekből a legtöbben más vonatokra kapaszkodtak: ki az irodalmi alkotáséra, ki az irodalomtörténeti kutatáséra, ki a műfordításéra. S ennek már minden bizonnyal az egyéni alkaton túlmenő, a társadalomban, a környezetben felismerhető okai vannak.

Hogyan is állunk hát a kritika szabadságával ma és most, nálunk? A társadalom felől nézve, mondhatni, ez a szabadság teljes: az alkotmány szabta határok között szabadon mozoghat — s kell-e ennél nagyobb szabadság a kritikusnak? De a maga szűkebb társadalmában, amelynek háromszögelési pontjait a szerkesztőségek, kiadók, irodalmi kávéházak és a szövetség adják meg, ez a szabadság már elég lényegesen korlátozott. S nem valamiféle hatalmi fórum vagy hatalomra való pillogás korlátozza; ellenkezőleg, maga az irodalmi élet hat korlátozóan. Az ember meghatottságtól könnyes szemmel olvassa: mit nem tudtak és mertek a múltban írók és kriti-

kusok egymás fejéhez vágni művek és elvek kapcsán – anélkül, hogy ennek más következménye lett volna, mint hogy legfeljebb a két ember viszonya átmenetileg elhidegedett, – bár még ez sem mindig s mindenkor. Ma nálunk nem lehet eléggé lábujjhegyen tipegni az írók körül, hogy úgy ne érezzék: a tyúkszemükre léptek, s emiatt ne sikoltozzanak – ha csak lehet, olyan fülekbe, melyekről remélhető, hogy gazdájuk telefont ragad, s nagyobb tapintatra inti a szerkesztőt vagy a szerzőt. Kritikusi terror? – bár lenne, mondom én, talán érthető elfogultsággal; de biztosan tudom, hogy nincsen; viszont van egy fajta írói terror a kritikusokkal és szerkesztőkkel szemben.

A történeti okát ennek is könnyű megtalálni: az a bizonyos áldatlan ítéletvégrehajtói szerep, melyről korábban beszéltünk, a kritikával szemben az írókban bizonyos pavlovi reakciókat hívott életre. De ennek a tárgyi alapja idestova már egy évtizede megszűnt; ennyi idő alatt egy kutya kondicionált reflexe is eltűnik. Az ember sokszor már arra gyanakszik, hogy itt nem annyira a múlt beidegzettsége, mint inkább a jelen félelme működik: ne mondják el, hogy elveszítettem a kesztyűmet, mert akkor talán kiderül, hogy meztelen vagyok . . . S az egyik kondicionált reflex szüli a másikat: az író érzékenysége a szerkesztő túl óvatosságát, s ez meg a kritikus körbepillantó elővigyázatosságát. S mindez együtt megteremti azt a légkört, amelyben a kritika elszemélytelenedik és elfelelőtlenedik: nem az egyéni, megfontolt meggyőződés megnyilatkozása, hanem körök és köröcskék hangulatainak lekottázása. A Közvélemény Asztala helyébe a presszóasztalok véleménye kezd tolakodni; pedig soha tán nagyobb szükségünk nem volt arra, amit Bajza József ezelőtt százharminchét esztendővel mint aktuális követelményt megfogalmazott, mint most: „Kritika kell közöttünk, meg nem kérlelhető és kemény kritika, de részrehajlatlan, de igazságos. Ki kell irtanunk a hízelkedés, a szolgai csúszás lelkét; ledöntögetnünk szobrait a bálványozásnak; elrezzentenünk a lelketlenséget; kimutogatnunk egymás vétkeit, botlásait, kimutogatnunk az utat, melyen . . . a tökély magas pontjához vergődhetni."

De vajon ennek az örök-aktuális igénynek a beteljesítéséhez tudjuk-e biztosítani az előfeltételeket? Vajon elősegítettük-e ennek a követelménynek a létrejöttét azzal, hogy egy folyóirat címlapjára kitettük mesterségünk címerét, s ezzel minden más folyóirat szerkesztőjének olcsó mentséget adtunk saját kritikai rovatának elsorvasztásához – anélkül, hogy ez a lap vagy bármelyik más át tudta volna venni a magyar irodalmi termés kritikai mérlegelésének feladatát?

Hogy végül csak két kérdést vessek fel – melyek tán vulgárisan materiálisak, de meggyőződésem szerint nélkülözhetetlenek: hány kritikus van otthon egy-egy folyóiratnál úgy, hogy folyamatos tevékenységére a lap biztosan számít, s ő is arra, hogy a lapnál nemcsak megtűrt, de meghallgatott, sőt – uram bocsá! – megbecsült s a lap politikáját alakító személy legyen? Hány kritikus van, aki rendszeres kritikai tevékenységéből megélhet, s nem egyéb munkája mellett írja kritikáit?

Talán hosszúra nyúlt ez a palinódia, s itt-ott tán személyesebbre sikerült a kelleténél. De úgy érzem, ma a segítség útja a dolgok nyílt kimondása és megvitatása – s a vita eredményeinek a gyakorlatba ültetése. Ehhez kívántam a magam néhány gondolatával és tapasztalatával hozzájárulni, abban a reményben, hogy e vita segítségével is mindaz, amit felpanaszolnom vagy kifogásolnom kellett, hamarosan a múlt emléke lesz csupán.

Az író felel

Régi és sokszor hangoztatott kívánság, hogy íróink fejezzék ki véleményüket az irodalom, a kultúra, a művészeti élet kérdéseiről. Lapunk e célból írói ankétot rendez, abban a reményben, hogy a nyílt fórumon megjelenő nézetek hozzájárulnak az irodalmi életünket foglalkoztató gondok és elképzelések eszmecserék útján történő tisztázásához. Az ankét keretében közölt hozzászólások műfajai változatosak: magnetofonszalagra rögzített élőbeszéd alapján készült írások, a kérdések egyikét-másikát szabadabban értelmező önálló művek, esszék egyaránt előfordulnak most megindulló, s ha nem is havonta, de rendszeresen megjelenő rovatunkban.

Lengyel József

Milyennek látja jelenlegi irodalmunk helyzetét, igaz-e az a manapság sokat emlegetett — akárcsak átmeneti jellegű — szürkülés, visszaesés-tünet?

Így ez nincs. Nincsenek hanyatlások és nincsenek fellendülések — abszolút és általános értelemben. Az előbbi években is születtek kiemelkedő művek, nevezzék őket irodalomnak, ne nevezzék őket irodalomnak, számomra ez harmadrendű kérdés, de hogy nagyszerű művek jelentek meg az utolsó évben, az bizonyos. Mindjárt címeket is mondok. Az egyik Gyurkó László: *Lenin, október*, a másik Marosán György önéletrajzi írásának első kötete, a *Tüzes kemence*, melynek nagy örömmel várom második részét.

Úgy lehetne fogalmazni tehát, hogy az irodalom energiái a hagyományosnak tekintett műfajoktól a novellától, a regénytől átcsoportosodtak a politikai esszére, talán a drámára, sőt a filmre is? A filmművészet az utóbbi években előretört, sokan úgy vélik, hogy éppen az irodalom rovására.

Ha előretört a film, az csak örömmel tölt el, de hogy nem az irodalom rovására, arról meg vagyok győződve. Különben is az ilyen irodalmi előretörések és visszamaradások nagyon időlegesek. Így pl. köztudott, hogy a mai magyar irodalomban a leggyengébben a dráma állt. Ez a tétel igaz volt még néhány héttel ezelőtt is. Akkor azonban bemutatták Gyurkó László *Szerelmem, Elektra* című darabját, és azóta a magyar dráma már nem áll az utolsó helyen. Ilyen hullámzások mindig vannak, nem lehet ilyen általánosító fogalmakkal dolgozni. A filmben tulajdonképpen legkevesebb két vonalat kell megkülönböztetni, az egyik a Jancsó Miklós-féle vonal, a másik a Kovács András-féle, amelyek egymástól nagyon különböznek, bár nem ellentétesek. Csak az a baj, hogy nálunk a kritika vagy nagyon „formalisztikusan", vagy nagyon „tartalmisztikusan" fogalmaz. Pl. nem veszik észre, hogy Kovács András filmjében mennyi formailag ragyogóan megoldott kép van, és most különösen a *Hideg napok* néhány szekvenciójára, az utcára, a vonatra, a jégjelenetre gondolok. Ezek a megoldások az új filmművészet formai előretörésének ragyogó darabjai, és itt már nem csak tartalomról van szó. De Kovács András műve — és itt van megint a kérdés — egy nagyon jó szövegből, a Cseres szövegéből készült, szóval az irodalmat nem sértették meg, és én, aki más helyütt már panaszkodtam, hogy nincs szerencsém a filmmel, nem mondhatom, hogy a film bántja vagy lenézi az irodalmat. Újabban a fiatal rendezők szeretik a forgatókönyvet is maguk írni, ez némely rendezőnél sikerül, némely rendezőnél nem sikerült. Hogyha pl. ezt a spanyol rendezőt, Bunuelt vesszük, őnála ez nem olyan nagyon jól sikerült. Viszont Bergman esetében vajon ki tudna olyan forgatókönyvet írni, mint amilyent Bergman ír Bergman-nak?

Visszatérve az előző, faggató kérdésünkre: ami az irodalmat illeti, beszélhetünk-e bizonyosfajta megtorpanásról? Mondjuk, ha a prózairodalomra szűkíteném le a kérdést?

Egy ilyen megtorpanás sajnos van. És ha őszinte akarok lenni, én a megtorpanás okát abban látom, hogy bár cenzúra nincs nálunk, de a szerkesztők óvatosabbak, mint lenniük kellene. Tény pl., hogy vannak ún. tabu témák. Én magam tapasztaltam, hogy tabu Mao Ce Tung, de tabu Rákosi is. Tabu a lágerek, de azt hiszem, van még egy csomó tabu, én legalábbis ennek a háromnak ütköztem neki, mégpedig fejjel.

Megint filmtémához érkeztünk, Kovács András Falak c. filmjének problémájához. Vajon igazi falak ezek? Hiszen Lengyel József legszebb tábor-novellái, regényei ma a magyar irodalom jelentős értékeiként sorakoznak az olvasók könyvespolcán, sőt Rákosi alakja éppen az előbb említett Marosán-regényben vagy Nógrádi Sándor emlékező írásában is szerepel. Az is lehet tehát, hogy itt nem valóságos falakkal van dolgunk.

Ezt én is szeretném eldönteni, még jobban szeretném, ha ezek a falak nem léteznének. S bár én nekiütköztem ezeknek a falaknak, de talán inkább a szerkesztők hibájából, akik borzasztóan vigyáznak, és úgy állnak ott mint kiskutya a gramofon előtt, és várják a *His Master's Voice*-t, de talán lehet, hogy a „master" nem is olyan szigorú, mint amilyennek némely szerkesztő tartja . . ,

Mi a véleménye a mai fiatal írókról, tehát a legfiatalabbakról, az utánpótlásról? Van egy állandóan visszatérő téma irodalmi vitáinkban: a legfiatalabbak be szeretnének törni, nehezen jutnak publikációs lehetőségekhez, ugyanakkor a megjelenő műveik jó része elég vitatható szemléletében, művészi értékében.

Ezeket az írókat pesszimistáknak nevezik. De hogy is van ezzel a pesszimizmussal? Én ugyan igazán nem tartozom a fiatal írók közé, de volna okom pesszimizmusra, konkrétan megmondom, hogy hogyan. Írtam én egy nem túlságosan hosszú művet, az egész összesen két sor. El is mondom: „Nem volnék én pesszimista, / ha nem *te* volnál optimista." Ezt az epigrammát odaadtam az egyik folyóiratnak, majd irodalmi hetilapunknak — nem közölték. Hát mostan az ember hogyan legyen optimista?

A kérdést visszafordítanám: vajon ugyanazok a szenvedélyek fűtik-e a fiatalokat, tehát ugyanaz az „érted haragszom" szenvedélye izzik-e novelláikban, mint Lengyel József írásaiban?

Én azt hiszem, hogy ezeket a fiatalokat alapjában véve pozitív energiák fűtik. Azt, hogy néha nem látják át a világ teljességét, magasságait és mélységeit együtt, azt nemcsak az ő rovásukra írom, hanem arra is, hogy nem nagyon magyarázzák meg nekik a világuk viszonyait. És vannak jelenségek, amikről ők nagyon szimpla és marxistának sem nevezhető információkat kapnak, s úgy érzik, ki vannak rekesztve a világ dolgaiból, lehetetlenné teszik nekik a megértést. Nem is azt kívánják tőlük, hogy a dolgokat megértsék, hanem azt, hogy fogadják el őket. Ez egy fiatalembernél jogos ellenkezést vált ki, és bizony elkáromkodja magát. Ha tehát ezek a fiatal írók elkeseredettek és pesszimisták, akkor azt a kérdést is fel kell vetni, hogy miért azok? Egyrészt nem engedik őket a húsos fazékhoz, másrészt őbennük is hiba van, mert ha megírtak két novellát, akkor odacsapják a foglalkozásukat, és most már csak írók akarnak lenni. S bár a nyugati írókból a legjobbakat olvassák, mégsem tudják, hogy hogyan élnek ezek a művészek. Nem tudják pl. azt, hogy Sartre már igen híres író volt, mikor még mindig nem adhatta fel a tanári foglalkozását. Nálunk pedig ha valaki megír két karcolatot, attól fogva már csak nagy író akar lenni. Hát ez így nem megy.

Tudnánk-e valamit tenni a fiatalok érdekében, hogy irodalmi érdeklődésük szélesebb skálán bontakozzon ki, s hogy a „húsos fazékhoz", a megjelenéshez közelebb kerüljenek?

Én nagyon jó próbálkozásnak látom azt, amit Örkény az *Új Írásban* csinált. Természetesen az íróknak, akik ott megjelennek, tudni kell, hogy tíz közül egy lesz író — a többi pedig vagy maga rájön vagy a dolgok kényszerítik rá, hogy belássa: neki nem ez a foglalkozása. S ami még fontosabb, legyen egy kis erejük, hogy akkor is írjanak, ha nem minden írásukat közlik. Aki mindig csak úgy ír, hogy az a következő számban már megjelenhessen, az túlságosan vezetteti a kezét, és ezért másodrangú dolgokat, ha nem harmadrangúakat fog írni. Írjon akkor is és olyat is, amiről nincs meggyőződve, hogy másnap már nyomdafestéket lát. Én ezt általában az írói munka egyik fontos tartozékának látom.

Teljes mértékben egyetértek ezzel a követelménnyel, ugyanis pontosan ezt látom én is, hogy a fiatalok egy részéből hiányzik a rizikóvállalás kedve, és nincs meg a morális és művészi ellenállásnak a lendülete, a holnapig vagy holnaputánig való várás lendülete, ami azt is jelenti, hogy különböző divatokat követnek, hogy bizonyos elvárásokat teljesítenek — s ezzel párhuzamosan — mégis egy lázadó pózban tudnak élni.

Igen, ők még mindig csak azt látják a külföldi fiatalságban, hogy sok az autója, de nem látják azt a fiatalságot, amelyik fütyül az autókra, sőt még a szép ruhákra is és mindazokra a lehetőségekre, amelyeket a részletfizetések adnak minden embernek, ők nonkonformista dühvel fordulnak az ún. jóléti társadalom ellen, mert látják ennek a jóléti társadalomnak az összes hitványságát. Nálunk még mindig az autó igézi a fiatalembereket, míg ezek a nonkonformisták már eldobták az autót, és eldobták az autó iránti vágyakozást, — ez még az autónál is sokkal fontosabb.

Mi a véleménye arról a technika iránti lelkesedésről, ami lassanként az esztétikát, sőt az irodalommal barátkozó közvéleményt elfogja, olvasván néhány népszerűsítő közleményt az irodalmat csináló komputerekről?

Olvastam egy ilyen cikket, ahol az irodalmat komputer hozza létre, amelybe egy esztéta — jól értsük, esztéta — beletáplálja a szükséges betáplálandókat, s a gépből kijön az irodalom. A cikk írója aligha ért a komputerekhez, és sokkal szerénytelenebb, mint azok a fizikusok, vagy pl. Wiener, a kibernetika megalapozója, akik mikor nagyon bonyolult dolgokat akartak kifejezni, irodalmi eszközöket vettek igénybe. A mai elektronikus gépek — hangsúlyozom, a maiak — rengeteg fontos dolgot tudnak elvégezni, és főképpen ismert eljárásokat rendkívüli módon felgyorsítanak. De egyelőre — és ez az egyelőre még nagyon soká tarthat — ezek a komputerek úgy aránylanak Tolsztoj agyműködéséhez, mint az aluljárók cigarettaautomatái a komputerekhez. Különben egy anekdotikusnak látszó, de nagyon érdekes dolgot mesélt egy mérnök barátom: ha van három zsebóránk, amelyik közül az egyik egy kicsit siet, a másik egy kicsit késik, a harmadik pedig áll, akkor ha megkérdezzük a komputert, hogy melyik a pontos, azt fogja felelni, hogy az álló óra a pontos, mert az legalább kétszer egy nap a pontos időt adja. Én nagyon becsülöm a komputert, de *irodalmi* kérdésekben nem kérdezném meg.

(Magnetofon-interjú — A. M.)

Somlyó György

Milyennek látja irodalmunk helyzetét? Igaz-e az a manapság sokszor emlegetett szürkeség, visszaesés-tünet?

Őszintén megvallom, a kérdésfelvetés nem túl rokonszenves számomra. Nem érzem, hogy a közepébe vezethetne irodalmi életünk valódi problémáinak. Először is, az olvasó nem aszerint olvas, ahogy a könyvek megjelennek. Saját spontán olvasmányélményei alapján nem alakít ki képet arról, mi is történt irodalmunkban az utóbbi három vagy öt év alatt. Sem az én, sem bárki más legutóbbi olvasmányai nem azonosak az ebben az időben megjelent új magyar művekkel. A kérdésről megbízhatóan legfeljebb az tudna beszélni, aki egy bizonyos időt módszeresen ezeknek a műveknek áttekintésére fordítana.

Ennek ellenére, persze, az embernek van bizonyos benyomása. De, úgy érzem, a szürkülésnek e már *szlogenként* való ismétlése kritikánk egy bizonyos általános részgyakorlatából származik; s van benne, mint kritikánk csaknem minden felkapott jelszavában, valami előre elhatározott, valami kampányszerű. A szürkülés hangoztatása, nem tudom, nem részben abból származik-e, hogy kritikánk sohasem az igazán jelentős írók igazán jelentős életművének fejlődését kíséri szemmel, hanem mindig az éppen aktuális *érdekességeket*. Ha aztán ezekről a frissen felfedezett érdekességekről néhány év múlva kiderül — mert szükségképpen ki kell derülnie —, hogy nem is olyan érdekesek, akkor szürkülésről beszélnek, holott nagyon lehetséges, hogy már akkor sem voltak olyan „színesek", mint amilyennek egyesek látták őket. Irodalomszemléletünk sajátja, hogy mindig csak néhány írót tart fókuszában. Ez se lenne baj, ha ez a néhány valóban a legjelentékenyebb lenne. De furcsa viszontagságok azt eredményezik, hogy ezek többnyire éppen nem a legjelentékenyebbek közül kerülnek ki. Aki például az utóbbi évek „szürküléséről" beszél, feltehetően nemigen figyelt Illyés új verseinek csodálatosan felszökkenő ívére. Illyés ez időben

költészetének csúcsára érkezett — ami nem kis dolog, ha számba vesszük, hogy már eddig is jó néhányszor érkezett a „csúcsára". Ez, ha a legfőbb is, csak egy példa; lehetne folytatni. S hozzá lehetne venni költőink olyan sajátos prózaírói munkáit, mint Vas István remek önéletrajza, Juhász esszéköltemények. De nem a szürkülés jellemző irodalmunk egyik legmostohább sorsú műfajára, a drámára sem. Kevés olyan évada volt a magyar színház történetének, ahol eleven és magas írói szándékkal készült új drámák oly számosan kerültek volna színre, mint ebben az időszakban. Örkény, Hubay, Sánta, Görgey, Gyurkó és mások darabjai egyszerre, egy időben mennek a pesti színpadokon — méghozzá sikerrel —, s hozzájuk járult legutóbb Illyés *Kegyenc*ének bemutatója — s ha ehhez a sorhoz hozzávesszük, hogy századunk véleményem szerint legegyetemesebb érdekű magyar drámaírójának, Füst Milánnak negyven-ötven éve parlagon heverő remekművei sorra ebben az időben kerültek színre, a *Boldogtalanok*tól a *IV. Henrik*en keresztül *Catullus*ig, akkor semmiképp nem nevezhetjük szürkének az új magyar dráma szereplését — végre színpadjainkon is.

A regényirodalomról — való igaz — nem lehet különösebben izgalmasat mondani. De azt hiszem, nemigen lehetett az előző korszakokban sem. A novellában viszont látni lehet néhány érdekes, modern színt.

Ahol, ha nem is szürkülésről, de változatlan szürkeségről lehet és kell — s hol máshol inkább, mint éppen a *Kritika* nyilvánossága előtt — beszélnünk, az a *kritika*, a fogalmat a legtágabb értelemben értve, abban az értelemben, ahogy a francia „littérature d'idées"-ről beszél. Ez irodalmunk legszegényesebb és legkonzervatívabb része. Miközben az irodalom és művészet világszerte — s más műfajokban, elsősorban a költészetben, egyes zeneművekben és filmekben nálunk is — új és új kérdések szakadatlan sugárzásával bombázza önmagát, a kritika — az én értelmezésemben: az irodalommal, művészettel, sőt tudománnyal foglalkozó, akár történeti, akár filológiai, esztétikai, akár közvetlenül az egyes műveket bíráló írások összessége — megmarad bizonyos régen felállított koordináta-rendszerek között. Nem is annyira az a baj, hogy egyes műveket így vagy úgy értékel — különben is kritikánk egyik gyengesége véleményem szerint éppen az, hogy túlságosan nagy fontosságot tulajdonít az amúgy is mindig kétes „ítélkezésnek"; a nagyobb baj, hogy adottnak fogadja el az irodalomnak és művészetnek mint olyannak a szerepét s a kritikának, vagyis a művek olvasásának és mintegy továbbírásának a művekhez való viszonyát. Holott a valóságban mindezek állandó változásban és alakulásban vannak, s a megváltozott helyzetekből, helycserékből és elmozdult kapcsolatokból a múlt és részben a jelen irodalmi, művészeti produkciójának mindig új meg új formái, vonatkozásai és értékei válnak láthatóvá; abból a változatlan alapállásból azonban, amihez a mi kritikánk oly csökönyösen ragaszkodik, nem értékelhetők újra meg újra a múlt alkotásai, és nem érhetők tetten a jelen alkotásaiban a valóban új, eddig nem ismert tartalmak és értékek. Mindez azonban nem egy beszélgetés, hanem inkább egy, sőt több tanulmány tárgya lehetne, éppen ezért elég is egyelőre belőle ennyi.

Mi a véleménye a fiatal írókról, az „utánpótlásról", a legfiatalabbak indulási feltételeiről? Milyennek látja lehetőségeiket és szellemi arcvonásaikat?

A fiatalok indulási feltételeit az határozza meg, hogy ezeket az indulási feltételeket semmiben nem határozhatják meg önmaguk. A teljesen kész, előbbi generációk által teremtett keretekbe kell beilleszkedniük. Ez hátrányos rájuk nézve — és nemcsak rájuk, irodalmunk egészére nézve is. Minden folyóirat a maga jellegével az irodalom fejlődésének egy bizonyos állapotát tükrözi; egy bizonyos irodalmi állapot teremtette a maga képére. A mi folyóirataink kivétel nélkül szinte a mai formájukban egy évtizede vagy még előbb keletkeztek; igaz, átmentek azóta önmagukon belül is bizonyos változásokon, ennek ellenére lényegében rögzítik irodalmunknak egy már meghaladott helyzetét, és ha többé-kevésbé (bár csak többé-kevésbé) megfelelhetnek is azoknak az íróknak és írói csoportoknak, akik és amelyek létrehozták őket, természetesen csak igen kevéssé ismerhetnek benne magukra a később jöttek. A magyar irodalomnak régebben soha nem volt olyan évtizede, amelyben új orgánum ne keletkezett volna, ha csak rövid időre, ha szűk keretek között is. Nagy szükség lenne ilyenre most is, nem is csupán a fiatalok, hanem — hangsúlyozom — az egész irodalom számára; személy szerint magam is érzem ilyennek a hiányát. Néhány költőtársammal együtt régóta szorgalmazzuk is *egy költészeti folyóirat* megindítását, amely véleményem szerint fellendítené a költészet kicsit belsőbb kritikáját, a költészetről való beszéd problémagazdagabb, szellemibb, anyagszerűbb, egy szóval modernebb formáinak kifejlődését, amire költészetünknek és vele együtt egész szellemi életünknek oly nagy szüksége lenne. De visszatérve a

fiatalokra: az a paradox helyzet alakult ki, hogy ha a puszta mennyiség szempontjából elég bőséges terük van is a jelentkezésre, bizonyos szempontból látszólag könnyebb útjuk van is az érvényesüléshez, mint mondjuk az én generációmnak volt induláskor, kevesebb valódi lehetőségük van viszont arra, hogy a maguk sajátos formái között jelentkezzenek. Ezért alakul ki oly nehezen a rengeteg megjelenő új költőből egy-egy sajátos arc. Ezt bonyolítja — vagy inkább jellemzi — az a további helyzet, amely valóban rendkívülinek mondható, hogy az idősebbektől kritikai és olvasói közvéleményünk inkább hajlandó elfogadni a szokatlant, újszerűt, kísérletezőt, mint a fiataloktól, akiknek pedig ez éppen természetadta joguk. Nem egy fiataltól hallottam, szinte szó szerint egyező panaszként, hogy amit Illyéstől, Weörestől vagy akár tőlem is hajlandók közölni, sőt kritikailag elismerni, az tőlük elfogadhatatlannak minősül, tőlük elvárják, hogy jobban igazodjanak bizonyos kialakult mércékhez. Holott, a „szabadosságot", ha egyáltalán meg lehet engedni — s ezt most kissé metaforikusan értem, az élet egyéb területeire is —, nyilvánvalóan inkább a húszéveseket lehet elfogadni, mint az ötvenéveseket. Ha persze egyáltalán belemegyünk abba, hogy a művészetben az új, a szokatlan utak keresését „szabadosságnak" tekintsük. Az uralkodó felfogást azzal lehetne igazolni, hogy ha már kísérletről vagy újszerűről van szó, az legalább jelentkezzék magas színvonalon, de ezt úgy is meg lehet fordítani — s én inkább emellett volnék —, hogy a természetszerűleg kevésbé érett, mert fiatal író éppen azáltal tud az érettebb művészekkel „versenyezni", hogy legalább új próbálkozások és igények feszítik. Az irodalom „utánpótlását" ott kell keresnünk, akár tetszik, akár nem, ahol a tehetség jelentkezik. Mert a tehetség nem véletlenül jelentkezik ilyen vagy amolyan formában, ilyen vagy amolyan orientációval. S ha szemléleti okokból elvétjük a fiatalok között a tehetséget, akkor eleve aláaknázzuk irodalmunk jövőjét. Mert a szemlélet változó dolog, a tehetség azonban — legalábbis viszonylag — konstans. Semmi nem szól amellett, hogy egy tehetséges fiatal író további művében is azonos szemléletet fog követni; de minden amellett bizonyít, hogy a tehetségtelenség, bármilyen vonzó szemlélet jegyében jelentkezik is, mindig tehetségtelenség marad. Persze, tudom, tehetség és szemlélet sem egymástól különálló és elkülöníthető fogalmak; az igazi probléma éppen ezek dialektikájában adott; de éppen ezért dialektikusan kell megítélni őket. És nem önteni ki a fürdővízzel a gyereket is; és nem képzelni gyereket olyan kádba, ahol csak víz van.

Milyen új vonásokat, problémákat lát művészeti életünk egészében?

Egy nem új, de éppen régiségében akut probléma az első: a képzőművészeté. Irodalomban, zenében jelenleg szerencsés módon nincs olyan stílusirányzat, amely eleve kiátkozott és lehetetlen lenne. A képzőművészetben azonban az absztrakt művészet — ne is szépítsük — ilyen helyzetben van. Hozzá kell tennem, hogy magam nem tartozom különösképpen ez irányzat hívei közé. Több tanulmányt írtam, régebben és újabban egyaránt, amely ezt tanúsítja. Azt az álláspontot azonban egyre absztraktabbnak érzem, amely az absztrakt törekvéseket még mindig eleve kirekeszti művészeti életünk normális teréből. Az a különös — és nálunk nem példa nélküli — helyzet állhat elő, hogy az absztrakt művészet talán már régen a múlté lesz a világ művészeti fejlődésében — s máris nem egy jel mutat erre — amikor nálunk végre kiléphet a nyilvánosság elé mint „újdonság". Tehetséges és tisztességes művészeket tartunk az elzártság kétségbeesett állapotában — és éppen az őbennük kialakított keserűséggel konzerválunk olyan, más körülmények között tán pusztán átmeneti törekvéseket, amelyeket elzárunk a további, esetleg egészségesebb vagy tágabb fejlődés útjától.

A filmben Jancsó Miklósnak, ennek a kivételes művésznek sikerült olyan újszerű, sajátos, öntörvényű világot kialakítania legutóbbi három-négy filmjében, amely méltán hívta fel magára az egész művészi világ figyelmét. Ez egyébként művészetpolitikánkat is dicséri — ugyanúgy, ahogy más, például az előbb említett helyzet nem dicséri. Mert tudjuk, nincs olyan területe a művészetnek, ahol nehezebb volna egy alkotónak a saját, ha kell zsarnoki ízlését és törekvését csorbítatlanul érvényre juttatni, mint éppen a filmben. Jancsónak ez sikerült — és remélem, továbbra is sikerülni fog —, bár vitám egy s másban nekem is van vagy lenne vele, ha nem is úgy, ahogy azt néha vele folytatják. Ezzel szemben nem hiszem, hogy a filmművészet egészében megelőzte volna az irodalmat; különben sem szeretem a művészetek nemlétező ügetőpályáján ezeket a képzelt hármas-befutókat. Többet ér, ha nem a fiktív versenyekre, hanem a valódi eredményekre figyelünk.

(Magnetofon-interjú — A. M.)

Állásfoglalás

VEZÉR ERZSÉBET

Az Ady-mű néhány tanulsága*

Nincsen irodalmunknak még egy alakja, aki körül annyi vita folyt, akit annyi lelkesedés és annyi fanyalgás kísért, akiről annyi különféle értelmezés, annyi eltérő értékelés született, akinek nyomán annyi próféta és annyi hamisító, annyi barát és annyi ellenség támadt. S ennek magyarázatára nem elég Ady művének óriási méreteire és jelentőségére hivatkoznunk. A műben adva van mindazoknak az ellentéteknek a magva is, melyek valaha összecsaptak körülötte. Ezek a magvak különféle korok, politikai és esztétikai nézetek, egyéni és csoportos érdekek nagyon is különböző talajában nőttek és terebélyesedtek olyan szálfákká, melyeknek erdejében már-már valóban könnyű eltévedni. Ám ha ezeket a végletes ítéleteket jobban szemügyre vesszük, mégis azonnal kiderül, hogy több van bennük annak a kornak uralkodó ideológiájából, melyben megfogalmazódtak, mint az Ady-mű lényegéből. Minden nagy életművel megesik, hogy kisajátítják korok, ízlések, divatok. Az Ady-mű esetében ez annyival is könnyebb lehetett, mert jelentős része sokáig kiadatlan volt.

Korunk már nagyrészt birtokba vette Ady életművét. Novelláinak jó része, kötetben meg nem jelent versei, publicisztikája teljes gazdagságában először napjainkban látott napvilágot. A viszonylag teljes Ady-oeuvre azonban önmagában még nem biztosítéka egy megnyugtatóbb, igazabb Ady-képnek. Szilárd akarat kell hozzá, hogy ne fogadjunk el semmilyen, a múltból ránk hagyományozott csonkítást, és ne kövessünk el újabbakat. Mert bár ma már közhely, hogy Ady műve szerves egység, mely csak a maga művészi teljességében kap igazi értelmet, mégis ez a mű szenvedte a legváltozatosabb csonkításokat, hamisításokat rövid története során.

Az első és máig is ható csonkítás még Ady életében következett be. Forrása nem is a rosszindulatú értetlenség, sőt inkább a túlzott lelkesedés volt. Ady első köteteinek robbanó sikere rajongóiban elhomályosította a későbbi kötetek értékeit. Azt a szellemi-erkölcsi-művészi megrendülést mitizálták a kortársak, melyet az első Ady-versek bennük keltettek, azt az élményt, mely ebben a generációban eltéphetetlenül és mindörökre összeforrott a progresszió hitével, a magyar „belle époque" kamaszos hevületével. A *Vér és Arany* után a kritika is egyre csökkenő érdeklődéssel foglalkozott Ady köteteivel. Az új művészi értékek szenzációit túlharsogta a botrányhajhászó viták lármája. A Nyugat-estek országos híre meghozta ugyan még néhány későbbi vers népszerűségét *Az Illés szekerén* és a *Szeretném, ha szeretnének* kötetekből is, de a kortársak tudatában Ady mindvégig az *Új versek* és a *Vér és Arany* költője maradt. Az első köteteket népszerűsítették ellenségeinek gáncsai, a vicclapok paródiái is. A tízes években saját táborában szárnyra kelt

* A Gondolat Kiadónál sajtó alatt levő Ady-könyvzárófejezete.

suttogások Ady hanyatlásáról ugyancsak az első köteteknek kedveztek. Ez az arányeltolódás az első négy kötet javára mindmáig jellemzi az egész Ady-irodalmat, a válogatásokat, a fordításokat, a költő részvételét antológiákban, tankönyvekben, rádióműsorokban, tehát egész Ady-tudatunkat. Kötetünk egyik fő törekvése az volt, hogy helyreállítsa az Ady-mű integritását, szerény lehetőségeihez képest érzékeltetve azt az egyenes vonalú fejlődést, mely *A Minden-titkok verseitől A halottak élén* nagy betetőzéséig annyi jelentős új értéket hozott.

A politikai-ideológiai jellegű csonkítások közül közismert az ellenforradalmi korszaknak az a törekvése, mely költészetének radikális-forradalmi arculatára úgy akart árnyat vetni, hogy istenes verseit vonta reflektorfénybe és Adyt tette meg a legnagyobb magyar vallásos költőnek, vagy megmerevítette forradalmi történetszemléletét, és kilúgozta belőle a hatalmas morális erőforrást jelentő nemzeti önismeretet hogy a faji mítosz ősámánjának kiálthassa ki a költőt. A publicisztikájában rejlő progresszív tartalmat pedig úgy tagadta le, hogy cikkeit nem is nagyon igyekezett kiásni régi újságok poros temetőjéből.

A felszabadulás után megvolt annak az oka és értelme, hogy az ellenforradalom alatt elalkudott-meghamisított forradalmi politikai költészetét és publicisztikáját hangsúlyoztuk elsősorban. Mégsem vált ez az Ady-kép javára, mert kiindulópontjává lett különféle más előjelű vulgarizálási kísérleteknek, melyek most meg Ady szerelmes és istenes verseit szorították ki tudatunkból. Ez a tendencia ma is hátrányosan érezhető tankönyveinkben, egész oktatási rendszerünkben, és már eddig is nem kisebb kárát vallottuk, mint hogy a fiatalság átmenetileg elfordult Adytól.

A teljes Ady-oeuvre kétségtelenül élesebb világításba helyezi majd a benne levő ellentmondásokat is, talán vitákat, tisztító véleménycseréket szít fel újra. Ellentmondásaiból egy szüntelenül önmagát kontrolláló, minden dogmát, hazugságot, álszentességet halálosan gyűlölő, minden tézist az élettel korrigáló, semmivel megalkuvásra nem kényszeríthető, mindenben kételkedő szabad harcos szellem képe rajzolódik ki: azé a ritka típusú forradalmáré, aki művészetben, politikában, köz- és magánéletben egyaránt forradalmár.

Ebből az alkatból és nem valami exhibicionista kényszerből következett nála a mindent vallás csillapíthatatlan szenvedélye, a mindent kimondás dacos bátorsága.

Ez a mindent vallás nemcsak „a mindenséget vágyom versbe venni" igényében jelentkezett, hanem egy olyan költői-emberi magatartásban, melyben az állásfoglalás minden emberi dologban: korának nagy kérdéseiben csakúgy, mint a hétköznapok jelentéktelennek látszó eseményeiben, kis és nagy igazságok kimondása a legfőbb erkölcsi parancs.

> Csak hazudni kéne, mennyi minden jönne,
> Magyar eredménnyel, sikerrel özönbe.
> Már elhallgatni is milyen érdem volna,
> De vallani mindent: volt életem dolga.
> *(A szerelem eposzából)*

Ez a magatartás taszította és fogja is mindig taszítani Adytól a finomkodó széplelkeket, a könnyed köpönyegforgatókat és azokat az óvatoskodó, fontolgató megalkuvókat, akik az állásfoglalástól menekülve véleményüket a két- vagy többértelműség leplével ködösítik.

Sokan még ma is úgy vélik, hogy a publicista Ady nagyon is határozott világnézetet tükröző állásfoglalásai a társadalmi-politikai kérdésekben nincsenek összhangban a költészetében, feszülő antinómiákkal, kétségekkel és ezt az ellentmondást vagy úgy oldják fel, hogy meg-

kérdőjelezik világnézete őszinteségét, vagy lírájának ellentétességét korlátozzák ilyen vagy olyan irányban, a nagyon is éles végleteket megpróbálják lefaragni, kiegyenlíteni. Mindkettő meghamisítása Ady lényegének.

A publicisztika, mint az eseményekre közvetlenül reagáló műfaj, feladatát, a közvélemény formálásának szerepét csak úgy töltheti be, ha egységes, indulatokon és érzelmeken is átütő szilárd világnézetet tükröz. Éppen ez a világnézet biztosítja a hitelét. „Világnézetet kérünk, filozófiai, szociológiai megvilágításokat" – követelte Ady is a tanulmányíró-publicista Bourget-től. A publicista tehát eleve valamilyen összefügésben látja és ábrázolja a valóságot.

A líra a világnak és a költő személyiségének bonyolultabb kapcsolatát feltételezi. A lírikus nem valamilyen rendszerben, hanem a legkülönbözőbb, sokszor ellentétes mozzanataiban éli át a világot. Lukács György szavával: a líra a pillanat igazságát fejezi ki. Az, hogy a lírikus a világból mit, mennyit és hogyan él át, az a saját személyiségének gazdagságától és bátorságától függ. Hogy a sok szétszórt és helyenként ellentétes igazságból a költő szubjektumán keresztül hogyan áll helyre és helyreáll-e valamiféle egységes világ, s ez mennyire sűríti magába az objektív világot, az éppen a művészet titka és mértéke is egyben. A „vallani mindent" költője szinte kényszerűen ragad meg minden költőileg izgalmas pillanatot, hogy a maga belső világát építse. A legnagyobb művészi bátorságra és tudatosságra vall, hogy Ady a külső világ ingereit a maguk gazdagságában és ellentmondásosságában *merte* és *tudta* a lírai én belső tartalmává változtatni. De része van ebben annak is, hogy ez a szubjektum maga sem volt mentes az ellentmondásoktól. Persze ez sem független a kortól, a polgári szabadgondolkodás eszményétől, a paradoxonok nagy divatjától, de nem választható külön a költő lelke mélyén mindig elevenen élő és ható protestantizmus hitelveiben meglevő antinómiáktól sem (kiválasztás – elvettetés a predesztinációban) és mindenekelőtt az „eb ura fakó, Ugocsa non coronat" dacos kisúri örökségétől.

Az ellentmondásos világ és az ellentéteket vonzó szubjektum találkozására vezethető tehát vissza Ady költészetének egyik lényeges meghatározó vonása, az ellentmondásosság. A nagy ellentétek ragadják meg kozmikusan is, emberi vonatkozásban is (élet-halál, öröm-bánat, erény-bűn stb.). Önarcképét is ellentétekből rakja össze: „*Keresem és kerülöm a vihart – Gyűlölöm és megáldom az eszem – De ha feledni kell, emlékezem.*" „*Vagyok egy ágban szabadulás, béklyó – Protestáló hit, küldetéses vétó.*" „*A Minden kellett s megillet a Semmisem.*" Az asszonyokról ilyen végletes ítéleteket mond: „*Leköpöm és csókolom őket – Ők: a semmiség és a világ*", Léda egyszerre Ruth és Delila, angyal és ördög. Isten *sújt és szeret* stb. Eszmevilágában együtt, sokszor szorosan összefonódva van jelen istenhit és forradalom. Istenhitében pedig a legellentétesebb istenképek. Egyikben „*Isten: az Élet igazsága*", másikban „*Nem érti meg a mi szívünket*". És ez a két vers *(Az Isten harsonája* és *Isten, a vigasztalan)* nem véletlenül van egymás mellett. Mert köteteiben, ciklusépítkezésében szigorú rendezési elv az ellentétesség. *A Halál rokona* szomorúsága után *A Ködbe-fult hajók* örömszimbóluma, *A nagyranőtt Krisztusok*ban felmagasodó teremtő ember *A Rémület imájá*ban meggörnyed a félelemtől, a *Dal a boldogtalanságról* elkeseredett lemondása után – „*Mert minden oda-van – Oda-van, oda-van, oda-van,*" – *Az Ősz dicsérete* élethimnusza követke-

zik: „*S míg ember él, minden győzve halad*". A ciklusok egymásutánját is szerette ellentétesen rendezni: az *Istenhez hanyatló árnyék* alázatát a *Harc és Halál* daca, *A jövendő fehérei* forradalmi verseit a *Rendben van Úristen* belenyugvása követi. Egész verseket épít az ellentétek egymásutánjára, mint *A Nincsen himnusza* vagy *A bölcseség áldozása*, de sok másiknak is ez a fő motívuma (*Az Anti-Krisztus útja, Ruth és Delila, Játék, játék, játék* stb.). Az Ady-vers szerkezetében is jelentős szerepe van az ellentétnek (tézis-antitézis, a megkettőzött én vitája, párharca, valóság és vágy, van és kellene dialektikája stb.). Fontos stiláris és nyelvi eszköze az ellentét. Tömegével lehetne idézni az ilyen kapcsolatokat, mint *szűz Pilátus*, az *akarat cselédjei*, *zsidótlan rabbi*, *legvalóbb Nem-vagy*, *uzsorás zendülő*, *fagyott nap*, *csókokban élő csóktalanok*, *hivő csalások*, *csalt hitek* stb.

Ha az ellentét ilyen átfogó gondolati és művészi eleme Ady költészetének, akkor nekünk nem az a feladatunk, hogy egyik vagy másik pólusát lefaragjuk, tompítsuk, egymáshoz közelítsük vagy éppen kiegyenlítsük, hanem az, hogy megkeressük, mi fogja össze ezeket az ellentéteket és mi a funkciójuk, mit fejeznek ki a költészet egészében. Mi az, ami az istenes és forradalmi verseket, a lelkes és csüggedt hangulatokat, a halálverseket és az élethimnuszokat egyensúlyban tartja. Mi az az erő, mely ilyen felelős szembenézést parancsol a világban és a saját szubjektumában meglévő ellentmondásokkal, sőt még a saját gyöngeségeivel is. Úgy vélem, hogy ez egy szuverén harcos intellektus ereje, aki mindig minden ellen lázad, ami nem a világ ésszerű és igazságos rendjét munkálja, vagy éppen azt fenyegeti. A harc, a lázadás, a bele nem nyugvás Ady költői világának legdominánsabb törvénye. Ez az a motor, mely a sok-sok pillanatnyi igazságot az objektív világ törvényszerűsége felé hajtja.

Nincs ebben a költészetben pillanatnyi megállás, lazulás, idill. Mint akit valamiféle mitikus ellenség hajszol, űz szakadatlan

> És hosszú az erdő,
> Csak kifutni tudnék,
> Oh, csak már kijutnék
> S be hosszu az út még.
> (*Hosszú az erdő*)

Attól kezdve, hogy kihívó dölyffel bemutatkozik: „*Góg és Magóg fia vagyok én*" – egészen legutolsó verséig, melyben népéért perel a győzővel, szüntelenül harcol magyar Pokollal, istennel, sorssal, asszonnyal. „*Add ide, Isten, a sorsomat*" – kiáltja még hitben, erőben megfogyatkozva is lázadón egyik utolsó versében.

Gőgje is a meg nem alkuvó harcos ember gőgje: „*Magyar dölyffel fölrugom,/Hogyha bánt és nem ért meg,/A világot.*" (*Magyar vétkek bíborban*)

Istenhez azért menekül, mert belefáradt a harcba: „*Nem bírom már harcom vitézül,*" – de amint megtalálta istent, ellene is lázad: „*Oh, ne mozogj, síkos a hátad*"; egy késői versében pedig a harccal azonosítja istent: „*Ha bármilyen káromkodás is: /A harc,/ Az Isten.*" (*Harcos és harc*).

A költészetén végigvonuló hajószimbólum nyelvén is a harc a legkitartóbb, leghűségesebb kísérője: az utolsó hajók egyike.

> De két hajó szeli még küzdve,
> Lesve és űzve
> Egymást tépett lobogókkal: a fáradt
> Félelem s a hetyke utálat.

A *hetyke utálat* nem a világtól elforduló passzív lemondás, hanem – a *hetyke* jelző a bizonyság rá – még mindig aktív érzés, amely *küzd* a félelem ellen.

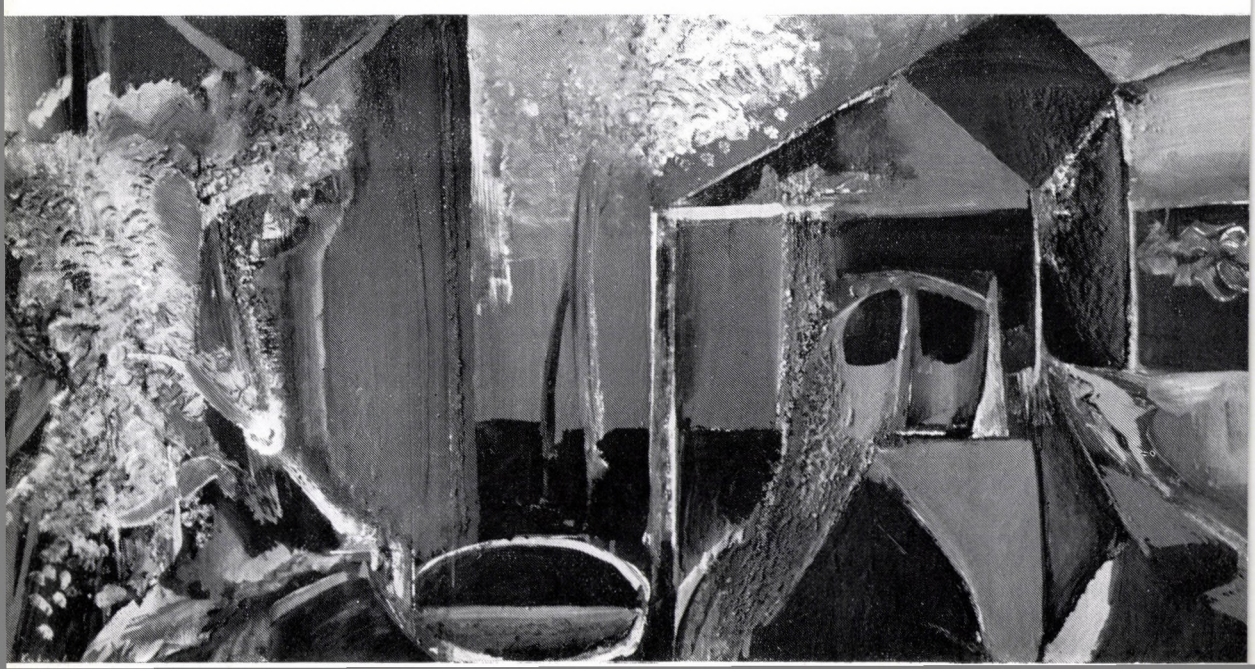
Ady sohasem hazudta magát hősnek, a harc nyomában nála mindig ott volt a csüggedés, a félelem is. Egyformán



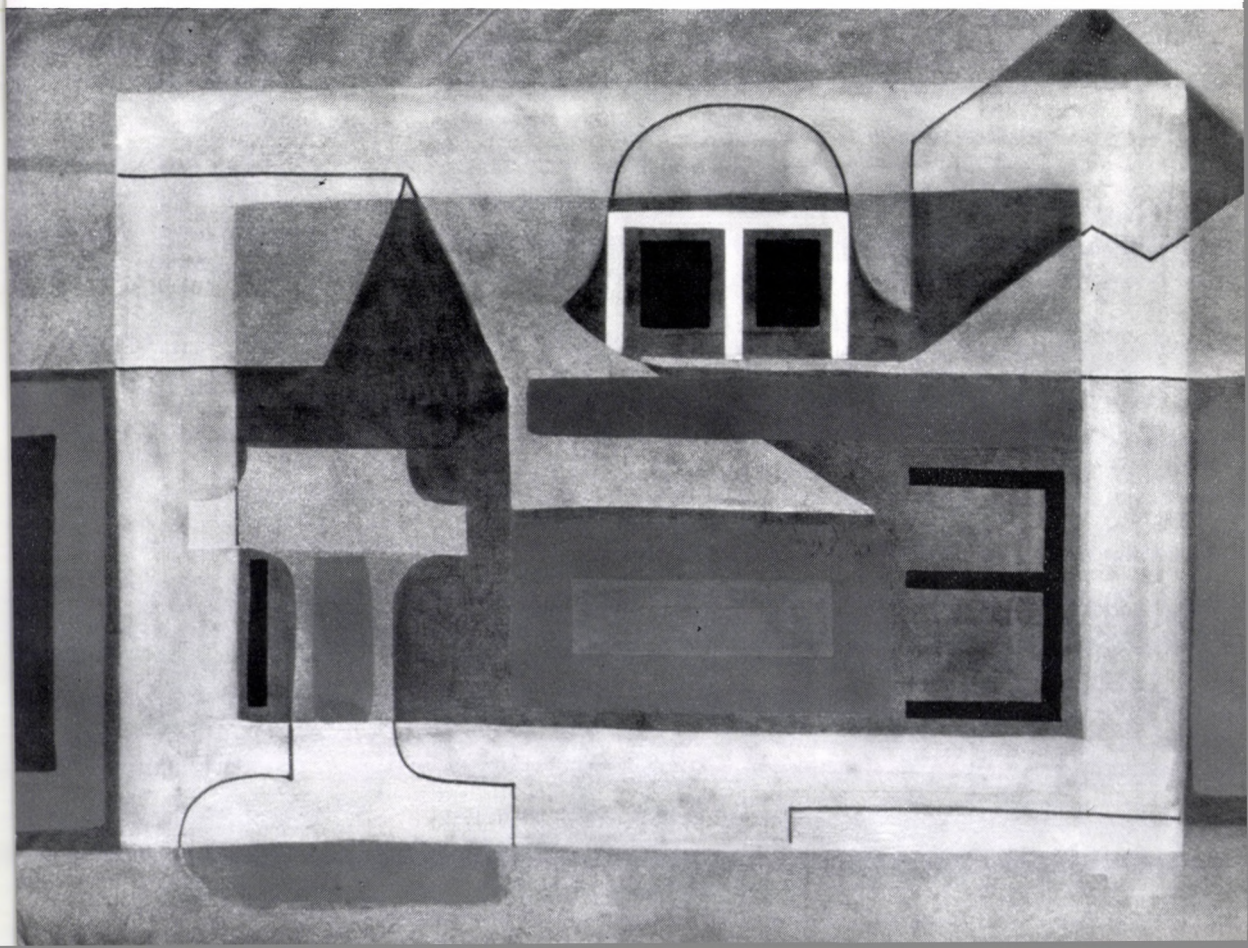
XI. MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁS

Berki Viola: Régi orosz város

Kokas Ignác: Néma ház









Az első oldalon:

Kondor Béla: Gitáros leány

A harmadik oldalon:

Szalay Ferenc: Esküvő

Deim Pál: Szentendre – főtér

A negyedik oldalon:

Borsos Miklós: Derkovits

Somogyi József: Salgótarjáni Emlékmű-terv

Varga Imre: Madách

Kis Nagy András: Hazafelé

(A felvételeket *Zilahy István* készítette)







találó jelképe ennek a belső és külső erők determinálta harcos intellektusnak a tragikus pátoszú *Isten szörnyetege*, mely küldetésszerűen, egyetlen csapással meg akarja változtatni a világot és a nagyon is emberi *Muszáj-Herkules*, aki kényszerűen vállalja a harcot:

Úgy szeretnék gyáván kihunyni
S meg kell maradnom Herkulesnek.

Isten szörnyetege ő a szerelemben is, ha királynénak veszi maga mellé Lédát, vagy ha gőgösen elbocsátja, és Muszáj-Herkules, mikor „*csók-vágy nélkül is csókot esd*".

A háború poklában, ólomtüzekkel a szájában is energiát sugároz ez a hatalmas erőközpont: Isten szörnyetege:

És most megint, indulj föl, erőm,
Indulj föl megintelen a Földről.
(Ember az embertelenségben)

De mindig ott van mellette hősietlen ellenpárja, a *Muszáj-Herkules* is:

Siratom, hogy sokat szóltam,
Biztattam és eligértem,
Mert járnom kell
Most bénán is, csúszva térden.
(Elfáraszt a várás)

Mikor a kínálkozó forradalmi helyzetet elmulasztotta, akkor „*a hőkölő harcok népe*" volt a magyar, mely „*sohse harcolt még harcot végig*". De mikor a háború alatt a költő és népe eggyé válik a tragédiában, akkor a magyarság is „a harcok kényszerültje", Muszáj-Herkules lesz:

Nem kívánta lelke-teste,
De harcolni mégis harcolt,
Kereste vagy nem kereste,
De harcolni kelletett.
(A harcok kényszerültje)

Nincs még egy minden témakörben ilyen állandóan jelenvaló motívum Ady költészetében, mint a harc. És ha néha csak egy *de*, egy *mégis*, vagy egy *mégse*, egy közbevetett indulatszó, *óh jaj*, jelzi is jelenlétét, mégis minden versben ott feszül.

Ezért minden tragikus mozzanata ellenére sem tragikus ez a költészet. Ellentmondásossága objektíven egy történelmi folyamat kuszáltságát is mutatja. Ebben a történelmi folyamatban a progresszió útja visszalépésekkel, buktatókkal, zsákutcákkal teli nehéz út volt. Hogy Ady költészete a forradalmi helyzet gyöngeségét ugyanolyan bizonyossággal sugallja, mint „a rohanunk a forradalomba" hitét, az éppen erejének, nem pedig gyöngeségének bizonyítéka. Csüggedt, fáradt, istenhez hanyatló verseit nem elhallgatni, mentegetni kell tehát, hanem felmutatni, mint Ady kivételes tisztánlátásának, művészi érzékenységének nagyszerű tanúságait. És mert a csüggedt, lemondó, fáradt hangulatokban Ady harcos intellektusa ugyanúgy jelen van a tiltakozásban, a bele nem nyugvásban, a lázadásban, mint a lelkes forradalmi versekben a bizakodásban, ennek a költészetnek egésze mégiscsak azt mondja, hogy *kell a forradalom.*

Ady Endre vívódó, modern, mai költő, aki nagyon sok újat tud mondani a mi problémáinkról is. Zaklatott, lázas fantáziájában már ott zsúfolódtak az atomkorszak emberét fenyegető veszedelmek rémképei is. Generációkért érzett felelősséget és aggodalmat, és generációkra sugárzó a biztatása is, amikor emberséget parancsol az embertelenségben.

Dokumentum

Rudi Dutschke és a nyugatnémet „nyugtalan ifjúság"

1968 februárjában a nyugatnémet-országi Bad Boll-i Evangélikus Akadémia széles körű vitát rendezett a nyugatnémet ifjúsági mozgalmak céljáról, az egyetemi ifjúság helyzetéről és természetesen a vallási szervezetek szerepéről. Ezen a vitán részt vett az SDS (Sozialdemokratische Deutsche Studentenbund) vezetője, Rudi Dutschke és a marxizáló filozófia egyik veteránja, Ernst Bloch is. A vitából most e két legfontosabb felszólaló gondolataiból idézünk néhány passzust. Azért választottuk Dutschke számtalan nyilatkozata, felhívása, beszéde közül éppen ezt a megnyilatkozást, mert a gyakran szétfolyó vagy felszínesen agitatív jellegű felszólalásokkal ellentétben itt koncentráltabban fogalmaz, s e mozgalom karakterét mind saját gondolataiból, mind pedig vitapartnerének oppozíciójából igen pregnánsan lehet kiolvasni. Így e vitában felszínre pattanó ellentmondásokból viszonylag objektív képet nyerhetünk e több oldalról is idealizált – valójában rendkívüli ellentmondásokkal terhes – mozgalomról.

A dokumentum fontosságát ma talán az is aláhúzza, hogy Rudi Dutschke ellen – alig pár héttel e vita után – merényletet követett el egy fanatizált diák: három golyóval majdnem kioltotta a szociológiai doktorátusra készülő diákvezér életét. (A merénylő müncheni lakásában a falon Hitler kép lógott. „Azt hittem, kommunista . . ." – vallotta.)

E mozgalom nemcsak azért érdekes, mert a nyugatnémet diákok (egyetemisták és középiskolások) 30–40%-át vonta körébe, nemcsak azért érdemel figyelmet, mert Benno Ohnesorgeval, és Rüdiger Schreckkel már két halálos áldozata is van. Különös érdekességét protest-mozgalmának belső ellentmondásai adják. Kifejezik ezt már ideáljaik is: Che Guevara, Rosa Luxemburg és – Trockij (a „permanens forradalom" elméletével, melyet változott tartalommal Dutschkeék is vallanak: mint a jóléti társadalom állandó megrázkódtatásokkal való szellemi-politikai felrázását). Rendkívüli elhatározottsággal vetették magukat az egyetemi reformért, diákönkormányzatért, majd pedig általános politikai kérdésekért folyó harcba – vállalva nemcsak a tüntetéseket, hanem az utcai harcokat is. Ugyanakkor rendkívül homályos az a politikai és még inkább ökonómiai cél vagy modell, melyet maguk elé tűztek. S mégis, a mai nyugatnémet társadalmi szerkezetben ők képviselik azt az egyedüli legális tömegmozgalmat, amely az ország demokratizálásáért, a jobbratolódás megállításáért és a demokratikus közvélemény kialakításáért harcol.

Dutschke és az SDS vezetőgárda álláspontjának lényege, hogy egyaránt szembefordul a fasiszta múlttal, a mai „jóléti társadalommal", valamint a szocializmus eddig megvalósult formáival, s valami alig körvonalazott „prochinois", guevarista forradalmiság alapjáról, a „permanens nyugtalanság" talajáról támadja a mai német állapotokat. Az új alternatíva, mellyel rokonszenveznek, a „harmadik világé", egy kínaizáló, gueverista politikai elképzelés, melynek elemei anarchista jellegűek, – sokban viszont valóságos társadalmi ellentmondások felismerését tükrözik.

Hogy a mai német társadalom struktúrájában lényegében egy beteges, mert oppozíció nélküli politikai játéktér alakult ki, hogy a „jóléti társadalom" új szociológiai kórokozók sorát hozta magával, hogy a demokratizmus indulni készülő folytonosságát sorvasztotta el az elmúlt 20 éves korszak – mindezt ez a mozgalom ismerte fel. Proteszttüntetéseinek sorát e tények tudatosítása érdekében vezette. Kétarcú tehát e jelenség: hősies és anarchista, vak és éles szemű politikai távlatokat illetően együtt lép a szocializmus bírálóival, jelenbeli harcait tekintve szenvedélyesen támad minden reakciót. *Dutschke* ezt az álláspontot így foglalja össze:

„Az 1945-től 1950-ig tartó korszakban elértük a háború előtti termelés szintjét, majd 1950-től 1964—65-ig egy töretlen prosperitás-korszak tanúi lehettünk, annak a jelenségnek, melyet „wirtschaftswunder"-nek szokás nevezni. Mármost ezt a korszakot négy síkon kellene meghaladnunk. Egyfelől mindinkább világossá vált előttünk, hogy mindazok az igények, melyeket politikusaink a második világháború után bejelentettek — az ország egyesítése, antifasizmus, a gazdaság irányítása, demokrácia —, az elmúlt húsz éven át nem haladó-demokratikus módon merültek fel, hanem restaurációs-tekintélyi alapon. Ez volt az első felismerés a diákság körében. Ehhez járul másodszor, hogy Vietnam számos diáknak kinyitotta a szemét, és ez a folyamat még ma is tart. Világossá vált a tudomány és humanizmus szétválása — Vietnam ezt világosan bebizonyította. Ez lenne tehát a második fontos sík. A harmadik sík a gazdaság területén jelentkezik: a „gazdasági csoda" szétfoszlására gondolok. Ez az egyetemeken egyet jelentett a kényszerű kiiratkozásokkal, a tanulmányi idő megrövidítésével stb. Végül említsük meg még a negyedik tényezőt is: mikor a főiskolák demokratizálását kezdtük követelni, az egyetemen belül és kívül adminisztratív és bürokratikus nyomásba ütköztünk. Igényeinket és kívánságainkat az uralmon levők többé nem tekintették legálisnak — sem az egyetemen belül, sem azon kívül —, hanem a döntéseket mintegy a hátunk mögött, fejünk felett hozták. Ez a négy komponens határozta meg a harc kezdetét. És ilyen körülmények között számunkra, az SDS számára igen könnyű volt kapcsolatot találnunk a bürokratikus nyomás . . . és a tapasztalható forradalmi és ellenforradalmi harcok között, melyet pl. a harmadik világban tapasztalunk . . . Mi a leggyengébb láncszemnél, az egyetemnél kezdtük a harcot: azért ez a leggyengébb, mert messzi esik az államapparátustól, s mivel lehetőségeink — hogy ti. a hatalmi struktúrát támadjuk — igen nagyok voltak."

Dutschke számára a mozgalom persze csak az első lépéseknél tart: a cél a „hosszú menetelés", melyben a társadalom minden rétegét sikerül forradalmasítani.

„Ezt a gyenge pontot kezdtük ‚átpolitizálni', azonban ezt csak első lépésünknek tekinthetjük. További gyenge pontokat szeretnénk meghódítani: szakiskolákat, iskolákat és stagnáló iparágak üzemeit is — ezek lesznek a mi *‚hosszú menetelésünk'* állomásai, hogy elérjük a szélesebb tömegek — tehát nemcsak a diákok — politizálódását."

A szóhasználat világosan utal Dutschkeék egyik politikai eszményére, a kínaizálódásra, s mégis – amennyiben a munkásosztályra való orientálódást komolyan fogják venni (ma még ennek igen kevés jelét látni), úgy itt tényleges társadalmi megújulás felé is tehetnek lépéseket. Itt is – mint mindenütt – látható ennek a mozgalomnak ambivalens, ellentmondásos jellege: romanticizmusa, forradalmisága és reális társadalmi problémákba akaszkodó, azokból kinövő jellege. (Ezekről Ernst Bloch részletesen és találóan emlékezik meg.)

A vitában felmerült a *forradalmi erőszak és a demokratizálódásra való törekvés* összefüggésének kérdése is: lehetséges-e demokráciára ébreszteni a tömegeket – véres tüntetésekkel? A kérdést az evangélikus lelkészek tették fel, s Dutschke voltaképpen itt fogalmazza meg legvilágosabban a guevarrai tézist: a „csináljatok két, három vagy több Vietnamot" – jelszó európai alkalmazását. Dutschke álláspontjában itt újra csak az a problematikus, hogy valóságos, politikailag körvonalazható,

és a tömegeket mozgató cél nélkül a forradalmi erőszak jelszava és alkalmazása maga is absztrakció marad. Legfeljebb demonstratív, pedagogikus hatást tud elérni.

„Nem a forradalom kezdődik erőszakkal, hanem az ellenforradalom léte azonos az erőszak állandó alkalmazásával. Ugyanakkor világosabban kell megfogalmaznunk az erőszak fogalmát, és nemcsak géppisztolyok és tankok erejét kell benne látnunk. Nem hallgathatjuk el az erőszak finomabb formáit, melyet a mai kapitalizmus nap mint nap bevet, melyet aztán egy ponton a kifejezett erőszak vált fel, mint ahogy június 2-án történt. [Ekkor ölték meg a rendőrök Benno Ohnesorge diákot.] Ez a pillanat akkor következik be, mikor az elnyomottak manipulációellenesen kezdenek harcolni. Látnunk kell, hogy a mai államapparátusnak nincs harcos tömegbázisa. Ezért az a véleményem, hogy a mai kapitalizmus államapparátusának az a funkciója, hogy a passzív, szenvedő tömegeket a manipuláció segítségével függőségbe és az éretlenség állapotában tartsa, hogy aztán — ha áttörik mégis a manipuláció falait, nyílt terrorral váltsa fel ezt a módszert . . . Ha tehát katonaságot fognak kivezényelni a forradalmi csoportok ellen, úgy ezek a csoportok csak ellen-erőszakkal felelhetnek — ezt mindenki beláthatja, aki az emancipációért harcol . . . " „. . . Úgy vélem, hogy a mai viszonyok között az erőszakot forradalmi eszközként nem lehet többé egyes emberek ellen alkalmazni, csupán az elidegenedett embertelen gépezet ellen. Egy Diemet gyűlölhetünk, egy Brancót megvethetünk, Duvalier-t el is tehetjük láb alól . . . sőt még a zsarnokgyilkosságot is jogosnak kell látnunk. Azonban mai politikusaink ellen ilyen gyakorlat hamis, embertelen, és ellenforradalmi lenne."

Bármennyire is disztinkciókat tesz, felszólalásaiból valahogy mégis az derül ki, hogy az elméleti célok tisztázása nélkül kirobbanó tüntetések, „ellenerőszak" demonstrációk jelentik ma Nyugat-Németországban az *egyetlen* demokratizáló polgári eljárást, más szóval a forradalmi mozgalom folytonosságának fenntartását. Itt van vitánk ezzel a mozgalommal. Éppen hősiességének érdekében. A forradalmi romantika egyre kevésbé elegendő muníció e szélesedő mozgalom számára.

Ernst Bloch elemzése az ifjúsági mozgalom *szociológiai helyét és osztálytartalmát keresi*, és ennek e két meghatározónak rendhagyó sajátosságára mutat rá.

„Az újra törés, újat akarás biológiai forrása mindig is az ifjúság volt. A forradalom szociológiai bázisa viszont az elégedetlen osztályokból rekrutálódott: korábban a parasztok és polgárok, majd a szocialista forradalom idején a proletárok alkották bázisát. Ezek azonban most hiányoznak. Helyettük ma egy szociológiailag nehezen körülhatárolható *pótlékkal* rendelkezünk: az ifjúsággal . . . Ez a csoport ugyanis minden osztályból toborzódik. Ennek ellenére mégis szociológiai értelemben szólhatunk róluk: az ifjúság az a csoport a társadalomban, mely még nem integrálódott, nem lépett be az »establishment"-be«. Így a tömegek helyett egy sajátos állapottal, — az ifjúsággal kell számolnunk. Ezért egyúttal az elnyomott tömegek képviselőjének és helyettesének is kell magát éreznie, és ennek a tömegnek ügyeit is vállalnia kell! Tehát: nem oldódhat fel a pusztán ifjúsági jellegű mozgalomban, nem vállalhatja a »Jugendstil« színeit. Egy olyan képviseletet kell teremtenie, melynek indítékai nagyjából így fogalmazhatók meg: ha a tömegek nem csinálják, nekünk kell csinálnunk, nekünk kell agitálnunk és vitatkoznunk, és így kell kimozdulnunk a *csak-ifjúsági* beállítottságú mozgalom kereteiből."

Bloch e szerep körvonalazásában s főként betölthetőségét illetően úgy érzem, kicsit optimistábban fogalmaz, mint amennyire a mai mozgalom szerkezete következtetni enged. Tény azonban, hogy Dutschke — mint hozzászólásából láttuk — vállalja is ezt az „össztársadalmi" szerepet. Hogy ez mennyiben egy illuzórikus, *forradalmi romantikus* beállítottság — az nemcsak Dutschke szavaiból, de Bloch további elemzéseiből is kiderül.

Az egyik kérdező arra kíváncsi, volt-e már arra példa, hogy a gazdasági egyensúly idején szülessenek forradalmi mozgalmak? Bloch válaszként a mai forradalmi mozgalmak objektív történelemi-társadalmi hátterét vázolja fel.

„Ilyesmi eddig ritkán fordult elő. Manapság viszont — Európáról és nem a «harmadik világról» szólok — ez a szabály. A jóléti társadalmakban, a fogyasztói társadalmakban törnek ki a forradalmak, mert az unalom éppúgy magában hordja a vele való szakítás indítékát, mint a nyomor. Manapság egy süllyedő életforma jelent meg, egy elhájasodott életforma, a rutin, az ‚establishment', a megcsontosodás korszaka, — mindez éppúgy lehet a forradalom indítéka, mint a szükség. Ez az unalommal teli, tartalmatlan élet, melynek egyedüli célja csupán a munkaerő újratermelése, oda vezet, hogy embertelen korszak köszönt ránk. Az embereknek végül is elegük leszebből, és változást akarnak — akkor is, ha megvan a mindennapi kenyerük. Az ember ugyanis nemcsak kenyérrel él — és ez nemcsak a bibliában igaz. Még akkor sem akar csak kenyérrel élni, ha éhezik. Bár az éhezés mindig is a forradalmak természetes talaja volt, ma azonban azt kell látnunk, hogy a forradalmi állapot másképp is bekövetkezhetik. És ez arra tanít bennünket, hogy igen jó véleményünk legyen az emberekről, főként a fiatalokról . . ." „. . . Azt is tudják, hogy nem hagyjuk magunkat tovább etetni a kultúripar termékeivel. A népek ópiuma ma mást is jelent, mint Marx idején: akkor csak a vallást értettük ez alatt. Ma már látszik, hogy sok ópium létezik. És ezekből a táplálékokból is elegük lesz az embereknek. Erre rá kell ébrednünk. Ezt szolgálja az ifjúság, mint egy hiányzó tömeg rohamcsapata, mint annak az elégedetlenségnek illusztrációja, sőt megvilágítása, mely jelen van már az emberekben, ez az ifjúsági nyugtalanság annak jele, hogy az embernek más a hivatása. Ha valaki elégedetlen, máris van célja, különben nem lenne elégedetlen."

A vita során Bloch szellemesen tapintott rá ennek a mozgalomnak szellemi és politikai gyengéire:

„Ami leginkább feltűnik és ami e diákmozgalmakban mint szükségszerű gyengeség jelentkezik, az egy különös dolog: *nem világos, nem eléggé látható, miért folyik a harc.* Csupán a negatívum, látható az elégedetlenség, az elkeseredés, a felháborodás azon, ami körülvesz bennünket — mindez világos. Ebben persze már — rejtve — a pozitívum is benne foglaltatik. Csak éppen nincs kifejtve, végiggondolva. Az ember csak akkor elégedetlen ugyanis, ha van valami mértékegysége, melynek segítségével a jelen állapotokat nem kielégítőnek ítéli. Azonban ez még nem jelenti egyben azt is, hogy az emberek tisztában is vannak elégedetlenségük tartalmával, és hogy máris továbbléptek puszta elégedetlenségük, heves tiltakozásaik körén . . . Valami olyasmivel kell számolnunk, amit legkönnyebben talán egy meteorológiai kifejezéssel írhatnék körül — persze nem a jelenség értékelésének szándékával: ködben úsznak a távlatok . . . Ha pedig ez a mostani forradalmi mozgalom ködben tapogatózik, úgy ennek oka nemcsak a fiatalság gondolkodásmódjával függ össze, nemcsak azzal kapcsolatos, hogy a fiatalság még nem tudja elég világosan megfogalmazni elveit, nem rendelkezvén elég elméleti felkészültséggel, — hanem a mai helyzetet objektív értelemben is az a novum jellemzi, hogy maga a valóság burkolódzott ködbe, mégpedig jóval nagyobb mértékben, mint korábban. Marx egyszer azt mondta: a gondolat csak akkor tud eljutni a valóságig, ha a valóság eljut a gondolatig. Nos, a valóság manapság nem tör oly hevességgel a gondolat irányába, mint a francia forradalom idején . . . ma az a helyzet, hogy maga a valóság homályos és rejtélyekkel teli. Ma nem élünk már abban a korban, melyet Brecht még így jellemezhetett: a cél világos előttem, legfeljebb azt nem tudom, hogy jutok el oda. *Ma, ellenkezőleg, sokkal jobban látszunk tudni, hogy jutunk el ehhez a célhoz, és ugyanakkor sokkal kevésbé világos előttünk a cél, melyet el kellene érnünk.*"

Bloch tehát a maga módján kicsit a körülmények specialitásának, az objektív történelmi helyzetnek tulajdonítja a diákmozgalmak elméleti gyengéit. A diagnózis azonban mégis pontos: a tüntetések, a változatos harci taktika, a protest-magatartás elemei pontosabban kerültek kidolgozásra, mint amiért a harc folyik.

Itt van ennek az egyre növekvő mozgalomnak a gyenge pontja, – ám mindez egy ellentmondásos összkép egyik, jóllehet alapvető és később egyre súlyosabb következményekkel terhes, mozzanata. A másik oldal: Nyugat-Németországot politikai csipkerózsika-álmából éppen ez az ellentmondásos, anarchizáló, – „politikából happeninget csináló" (Lukács) – csoport rázta fel.

ALMÁSI MIKLÓS

Vita-fórum

ÁDÁM GYÖRGY

Gyorsuló idő — eltérő ütem

Marx György ez év januárjában megjelent tudományos esszéjét[1] igen széles körben, rendkívül sokan és méltán nagy érdeklődéssel olvasták. E hozzászólás fő indítéka a *Gyorsuló idő* visszhangjának tanulságos sokrétűsége, amely — tapasztalataink szerint — erősen az életkor függvénye: a fiatalabbak — úgy 30 évig — teljes mértékben egyetértenek a kifejtett gondolatokkal, míg az idősebbek egy része árnyaltabb megfogalmazást igényel, fenntartásokat vagy éppenséggel aggályokat hangoztat.

Gyorsulás és generációs probléma

Kezdjük tehát a generációs problémán. A legfiatalabb — köztük „tizenéves" — olvasók álláspontja, talán kissé kiélezett formában, így összegezhető: „Többet tudunk és különbek vagyunk az előző nemzedékeknél, tisztuljanak tehát a pályáról, és engedjék át minél előbb a helyüket, mert — sokkal ütőképesebbek lévén — labdába itt már csak mi rúgunk."

Egy, a 30. életévéhez közel járó és elsősorban elektronikával foglalkozó mérnök szintén igen jellemző véleménye a következőképpen foglalható össze: „Maradéktalanul helyeslem a *Gyorsuló idő* mondanivalóját. Maximálisan szükséges annak tudatosítása, hogy olyan természettudósokra, mérnökökre van szükség, akik hajlékony szelleműek és gyorsan tudnak átállni. Ez a lépéstartáshoz ma már elengedhetetlenül szükséges. Jómagam szerzett szakmai ismereteimet néhány évenként szellemi lomtárba teszem, és korszerűbbekkel újítom fel. Ahol az ismeretek elavulása napjainkban is csak csekély mértékű, az nem a felgyorsulást cáfolja, hanem az adott tudományágra és/vagy annak művelőire jellemző."

A termelőerők fejlődése, a tudományos-technikai forradalom nyújtotta lehetőségek megvalósítása valóban a szellemi, de a fizikai dolgozók korszerű típusává is azt teszi, aki nem reked meg az egyszer megtanult tudásanyagnál, hanem kimunkálja magában új szemléletmód elsajátításának képességét, általában az új iránti befogadókészséget, és egész életében tovább tanul. Ez az embertípus szellemi rugékonyságánál fogva mindenképpen rokonszenvesebb annál, amely akár renyheségből, akár a szükséges képességek híján makacsul, görcsösen, gyakran indulatosan ragaszkodik a valamikor — esetleg nagy erőfeszítések árán — szerzett szerény tudástőkéhez, s mivel ez gyakran egzisztenciális létalapja is, nemegyszer kifejezetten ellenségesen viszonyul mindahhoz, ami látókörén túlnőtt, sőt azzal kapcsolatban negatív erkölcsi értékítéletek hangoztatására is hajlamos.

Ennek előrebocsátásával azonban nyomatékosan kell kiemelni a generációs probléma olyan megközelítését, amely egyébként a *Gyorsuló idő*ben is megnyilvánul: Az igazi választóvonal az akármilyen korú, de fejlődésre képtelenek és fejlődésképesek között húzódik. Bizonyos, a korral járó biológiai tényezőktől és adottságoktól természetesen nem lehet elvonatkoztatni. Az életkor meghosszabbodásával azonban az alkotóképesség időszaka is kitolódik, s ha azzal nem is arányosan, de állandóan nő azoknak a száma, akik nemhogy 30, 40, de 50, sőt 60 éves fejjel akarnak is, tudnak is nemcsak tovább tanulni, de újat is alkotni. (Nem is beszélve nagy öregjeinkről, akik közül egyesek még nyolcvanas éveikben is megőrizték szellemi frisseségüket. Marx György maga is ilyen értelemben emlékezik meg arról a tudósról, aki szakmájában mestere volt.) Afelől aztán már lehet vitatkozni, hogy erre, mondjuk, az elméleti fizikában kevésbé van példa, mint a zenében, az esztétikában vagy filozófiában, a szépirodalomban vagy a közgazdaságtanban.

Megítélésünk szerint itt helyénvaló bizonyos — főként a fiatalabbak szemléletében jelentkező — túlzásokra rámutatni. S talán nem lesz érdektelen, ha e ponton egy, Nyugat-Európában újabban mind aktuálisabbá váló problémára utalunk.

Az amerikai közvetlen beruházások köz-

ismert felduzzadása folytán[2] Nyugat-Európa gazdasági élete bizonyos mértékben „amerikanizálódik", és ennek egyik tünete, hogy az ott végbemenő nagyarányú koncentráció és centralizáció kapcsán — amely gyakran elbocsátásokkal jár — ott is mindinkább terjed nemhogy az idős, de egyszerűen a nem egészen fiatalok kíméletlen és sokszor indokolatlan kiselejtezése. Egy francia tanulmányból idézünk:[3] „... Nagyvállalat, London székhellyel, eladási osztálya számára harmincas éveiben járó mérnököt keres... Lehetőleg 35 évnél fiatalabb vezetőt keresünk képviseletünk számára... Felveszünk 28—35 éves pénzügyi ellenőrt komoly gyakorlattal..." — ilyen és hasonló apróhirdetések olvashatók a (londoni) *Sunday Times* heti 12 oldalas, hirdetéseket tartalmazó mellékletében. A (nyugatnémet) *Frankfurter Allgemeine Zeitung* egyik számának 35 oldalt betöltő hirdetései között ilyenekre bukkanhatunk: „Ismert fémipari vállalat megalapozott szaktudással rendelkező 30 év körüli vegyészmérnököt keres." „If you are young... Wenn Sie jung sind... Si vous-etes jeune... ha Ön fiatal, használhatjuk Önt...

Az ifjúság és velejárói (dinamizmus, hatékonyság, rugalmasság stb.) felmagasztalása szinte minden apróhirdetésben megtalálható az érettebb kor s annak erényei (megfontoltság, higgadtság, bölcsesség, gyakorlati tapasztalatok stb.) rovására."

Eljárásukat a vállalatok valamiféle közgazdasági biológiával ideologizálják meg: „... Mi nem ismerünk egyszerűen embert, hanem csak termelő, termelékeny embert, és csak azt tudjuk, hogy mibe kerül és mit hoz a vállalatnak, tehát a közösségnek. Régen azt hittük, hogy az idő múlásával sem válik az ember használhatatlanná, sőt a 'használat' javára válik. Ma már tudunk kalkulálni, és arra jöttünk rá, hogy a munkaerő elavulhat, mielőtt elhasználódna. 'Elavulás' — ez a helyes kifejezés. Az ember éppoly kevéssé kerülheti el ezt a sorsot, mint a gép, amelynek parancsol és amelyet szolgál. *Az embereket éppúgy ki kell selejtezni, mint az elavult szövőszékeket...*" (A mi kiemelésünk.)

Ez nem más, mint a kifacsarási elmélet új köntösben — jegyzi meg Alain Murcier, a tanulmány szerzője.

Félreértések elkerülése végett: a világért sem azért kívánunk síkra szállni, hogy meg nem felelő munkaerőket korukra való tekintettel mindenáron meg kell tartani állásaikban, hanem az ellen a szemlélet ellen, hogy embereket valamilyen általánosított fizikai kopásmérce alapján pusztán koruk miatt „kiselejtezzenek". Nem ritka, amikor egy-egy kívánatosabb munkahely ifjú városmányosai elsősorban korukra és nem tehetségesebb voltukra való hivatkozással kívánnak feltörni, sürgetik (és enyhén szólva: aktívan siettetik) az őrségváltást, noha az társadalmilag nem mindig előnyös... Itt is ama nyugati divatok egyikével van dolgunk, amelyet nem okvetlenül szükséges átvennünk.

A kép teljességéhez hozzátartozik, hogy az sem kivételes jelenség — hiszen erről sok keserű kifakadás tanúskodik —, amikor tehetséges fiatalokat kizárólag korukra, un. tapasztalatlanságukra való hivatkozással nem engednek érvényesülni, dinamizmust igénylő, tettvágyuk kiélését lehetővé tevő munkát végezni, s rutinfeladatok ellátására szorítják őket, a korai kiégés veszélyét idézve fel életük talán legtermékenyebb, legalkotóbb időszakában.

Végül tisztában kell lenni azzal is, hogy a nemzedéki probléma gyakran csak ürügy és eszköz, amelyet az egyik oldalon az idősebbek indokolatlan és idő előtti eltávolítására használnak fel ugyanazok, akik — mihelyt „befutottak" — a másik oldalon a kapukon dörömbölő, náluk rátermettebb fiatalokkal szemben helyezkednek konzervatív, sőt néha mereven elutasító álláspontra.

E két probléma jelentőségének nem mércéje a tárgyalására itt jutó hely. Az ezekkel kapcsolatos visszásságok kiküszöbölése a szellemi erőforrások gazdaságos kiaknázásának lényeges feltétele.

Gyorsulás és szellemi berozsdásodás

Lássuk most, miként állunk a tudásanyag elavulásával, illetve, hogy mennyiben jogosult az árnyaltabb megfogalmazás igénye.

Akármilyen meglepően is hangzik, akadnak, akik az elavulásnak tulajdonított jelentőséget túlzottnak tartják és egyes, a legmodernebb fegyverrendszereket gyártó, a lég- és űrhajózás, a rakétatechnika, az űrkutatás (az ún. „space-industries") terén tevékenykedő amerikai nagyvállalatok személyzeti osztályainak a gyorsan változó pillanatnyi szakemberigények azonnali kielégítését célzó kapkodásaiból, nemegyszer embertelen „kiselejtezési" gyakorlatából, annak szélsőségeiből kiindulva a tudásanyag elavulásának „legendájáról" beszélnek.[4] Erre egyebek közt az készteti őket, hogy abszurdnak vélik az elavulás olyan kivetítését, hogy pl. amelyik mérnökhallgató 1900-ban végzett,

ismereteit az elavulás veszélye nélkül 40, — aki 1930-ban: már csak 20 évig használhatja, s aki 1970-ben végez, már azzal kell számolnia, hogy diplomáján még meg sem száradt a tinta, tudása máris korszerűtlen.

Ezzel szemben kiemelik az el nem avuló tudásanyag fontosságát, mint olyan alapét, amelyre támaszkodva azok, akik időt álló ismereteket sajátítottak el, nyugodtan nézhetnek szembe az elavulás veszélyével. *Az egyik véglet szüli a másikat.*

Senkinek sem juthat eszébe tagadni, hogy van el nem avuló tudásanyag, hiszen éppen ennek ismerete teszi lehetővé a mindenkori különleges szükségletekre való rugalmas átállást, hiszen az elavulásnak elsősorban a „túlszakosodók" vannak kitéve, akik ismeretei az alapozó tudományokban (matematika, fizika, kémia stb.) nem eléggé szilárdak. Az alapozó tudományágak el nem avuló ismeretanyagának elsajátítása azonban csak nélkülözhetetlen feltétele a továbbfejlődésnek, egymagában, az új iránti befogadókészség nélkül nem véd a „szellemi berozsdásodás" ellen.

Egyes amerikai nagyvállalatoknak a „kifacsarási" elven alapuló eljárása, amikor az elektroncsövekről a tranzisztorokra, ezekről az integrált, majd a szuperintegrált (LSI = large-scale integration) áramkörökre való átállás időszakában a maximális hatékonyság jegyében a legszívesebben szélnek eresztenék (vagy eresztik is) a tegnapi technológia specialistáit, — hogy az egyetemeken a legszívesebben a pillanatnyi követelményeknek leginkább megfelelő, szűk területen otthonos szakbarbárokat képeztetnének ki, egyszóval a diplomás szakemberekkel szemben követett munkaerőgazdálkodási irányvonal korlátoltsága nem takarhatja el a lényeget, vagyis azt, hogy az elavulás veszélye a tudomány és technika nem egy területén reális.

Ilyenek a *Gyorsuló idő*ben említett elméleti fizika bizonyos ágai, így az elemi részecskék fizikája és természetesen az elektronika. *Az elavulás azonban nem minden tudományágat, a technikának és az iparnak nem minden területét és nem minden időben érinti egyformán.* Vannak időnként a „robbanás" állapotába kerülő területek, amelyeken az ismeretanyag gyarapodása exponenciális, és ezzel párhuzamosan az elavulás is különösen nagymértékű. Ezek azonban bizonyos idő múltán a viszonylagos telítődés szakaszába jutnak, amikor mind az új tudásanyag feltárása, mind az elavulás erősen lefékeződik, viszont a folyamat más területeken reprodukálódik[5]. A gyorsulás lelassulásának időszakában, a nem robbanó területeken tehát — az addigi tudásanyag és tapasztalat nemcsak beválik és hasznosan alkalmazható, de egyenesen nélkülözhetetlen.

A szakismeretek elavulásának tényét semmilyen eltúlozására való hivatkozással nem lehet kiiktatni, de a felgyorsulás nem mindig és nem mindenütt áll fenn, így az indokolatlan általánosításból eredő következtetések is csak bizonyos korlátok között érvényesek.

Ez pl. nemcsak a fizikai tudományokra és a technika bizonyos területeire áll. Hovatovább a közgazdaságtudományban is elavultnak számít, aki a matematika alkalmazásában nem otthonos, aki pl. a műveletkutatást, a modelleket mellőzi. A közgazdaságtudományban szintén akadnak persze, akik a legegyszerűbb, legszembeszökőbb tényeket és összefüggéseket is bonyolult matematikai apparátussal bizonyítják. Ez azonban nem ok arra, hogy a matematikai eljárások intenzívebb alkalmazását a közgazdaságtudományban szükségtelennek vagy nélkülözhetőnek tekintsék.

Hagyományos és tudományos vívmányokon alapuló iparágak

Abban az érzelmi-indulati ellenállásban, amely a tudásanyag elavulásának tényével szembehelyezkedik, annak jelentőségét csökkenteni igyekszik, szerepet játszik az az érvelés is, amely a tudomány, a technika, az ipar egészének többé-kevésbé statikus területeit emeli ki, így tehát azt, hogy sok emberi tevékenység fejlődési dinamizmusa a felsoroltakéhoz képest viszonylag lassú ütemű. Ebből néha olyan következtetést is vonnak le, hogy az elavulás inkább kivétel, mint szabály, fölösleges túlbecsülni, mert bőven akad szektor, ahol állandó továbbtanulás nélkül is „jól meg lehet élni".

Akármennyire szükségesnek tűnt is a már említett megszorítások hangsúlyozása, sok jel vall arra, hogy napjainkban, a tudományos-technikai forradalom időszakában mind több a „robbanó" területek száma és alkalmasint mind hosszabb a minőségi ugrásokat méhükben hordó és megvalósító időszakok tartama is: „A változás a társadalomban többé nem valamely statikus állapot időleges megzavarása, rövid átmenet a stabilitás új korszakába. A változás állandó és gyorsan növekedő."[6]

A közgazdaságtudományban sem egészen véletlenül vált mind használatosabbá az a terminológia, amely egyrészt hagyományos, másrészt tudományos vívmányokon alapuló

iparágakat különböztet meg. A gazdasági növekedés gócaivá mindinkább az utóbbiak válnak; növekedési mutatójuk sokszor messze meghaladja a gazdasági növekedésnek az egész nemzetgazdaságra vetített mutatóját. S itt nem csupán mennyiségi összefüggésekről van szó, hanem minőségiekről is. A számítógépipar fejlődése pl. mind nagyobb befolyást gyakorol az emberi tevékenység minden ágára: az ügyvitelen kívül — ahol alkalmazása még a legelterjedtebb — mind fontosabb szerepet játszik a termelési folyamatok irányításában, integrált információs rendszerek kialakításával a vállalatvezetésben, az oktatásban, a tudomány számos ágában. Sokak szerint jelentősége napjainkban akkora, mint a gőzgépé volt a XIX. században, s egy évtizeden belül a legnagyobb iparág lesz az olaj- és autóipar után.

A tudományos kutatáson és vívmányokon alapuló — és épp ezért a szakismeretek elavulását leginkább megsínylő — ágazatokban való lépéstartás manapság a gazdasági függetlenség megőrzésének talán a legfőbb záloga. Nyugat-Európa iparilag legfejlettebb országaiban ezért áll már évek óta a viták központjában a műszaki rés („technological gap"), vagyis az a tény, hogy Nyugat-Európa a nagyarányú kutatási ráfordításokat igénylő újabb, az utolsó két évtizedben kifejlődő iparágakban mindinkább lemarad az Egyesült Államok mögött. E lemaradás egyik döntő bizonyítékaként éppen azt emlegetik, hogy a nyugat-európai számítógépiparban fennálló amerikai túlsúly, az amerikaiakkal versenyképes nyugat-európai vállalatok hiánya aláássa a kontinens országainak gazdasági és politikai autonómiáját.

Az iparban szerte a világon óriási strukturális átalakulások mennek végbe. A Ruhr-vidék néhány évtizede még Európa ipari szívének, a német imperialista terjeszkedés legfontosabb bázisának számított; ma a szénbányászat, valamint a vas- és acélipar jelentőségének csökkenésével hovatovább ínségvidékké és a munkanélküliség egyik gócává válik; talpraállítása a nyugatnémet iparpolitika egyik legfőbb gondja. Sok országban krónikus válsággal küzd a hajó- és textilipar is. Az ipari fejlettség új mércéi a kutatási ráfordítások szintje az elektronika helyzete, a számítógépipar kapacitása és a számítógéppark nagysága, a numerikus vezérlésű szerszámgépek száma, az automatizálási beruházások, műszeripar, a vegyipar bizonyos ágainak korszerűsége stb, s nem utolsó sorban a kellően képzett emberfők száma!

A lépéstartás problémája: új eszközök és megoldások kutatása

Ezzel összefüggésben felvetődik a kérdés: ha a tudomány termelőerővé válásával a tudományos vívmányokon alapuló iparágak felfutásának biztosítása az egész ipart magával ragadó hatásánál fogva az általános fejlődés kulcskérdésévé, vagyis egyben a gazdasági növekedésnek is egyik, sőt mindinkább *a* legfontosabb tényezőjévé válik, mi a teendő annak érdekében, hogy kellő mértékben álljanak rendelkezésre a tudomány előrelátható haladásával lépést tartani, a tudásanyag elavulásának veszélyével leginkább megbirkózni tudó természettudósok, mérnökök, technikusok, újfajta „polivalens" szakmunkások?

E cikk keretei között természetesen csak néhány elgondolásra, illetve fejleményre vagy lehetőségre utalhatunk:

— Világszerte probléma a tudományos-technikai forradalom követelményeinek megfelelő szemlélet és életforma kialakítása, a „tanuló néppé" (Marx György) válás. Hadd kapcsolódjunk itt ahhoz, amiről a *Gyorsuló időben* is esik szó, többek között egy Linus Pauling-idézet nyomán, ti. a természettudományok sokkal intenzívebb oktatásához. Marx György itt azt írja: „Túlbecsülöm a természettudományos oktatás fontosságát és lehetőségeit? Meglehet." Azt hisszük, nem becsüli túl, nem vádolható szakmai elfogultsággal. Asztalunkon fekszik egy 12 oldalas izgalmas beszámoló[7] arról, hogy miként lehet és kell a természettudományok oktatását már az óvodákban megkezdeni („Science starts in kindergarten"), s elemi iskolai-általános iskolai, illetve gimnáziumi szinten az eddiginél sokkal behatóbbá tenni. Helyenként a fizika élvonalában álló professzorok szánnak időt és energiát olyan tananyag összeállítására, amely áthidalja a szakadékot a gyakorlat és az oktatás között, „életközelbe" hozza a modern fizika fogalmait és problémáit. Megkapó fényképek sorozata mutat be fizikai kísérletekbe magafeledten elmerülő kisfiúkat, kislányokat és persze tizenéveseket is. Ez magától értetődően különlegesen képzett tanerőket is igényel az oktatás minden szintjén, nyitottságot, mindennemű „új ortodoxiától" való tartózkodást.

A kísérletekkel helyenként máris igen biztató eredményeket értek el. Az irányelv: bármely gyermek fejlődése bármely szakaszában minden tantárgyat hatékonyan el tud sajátítani, ha azt valamilyen intellektuálisan tisztességes formában tanítják.

A lépéstartásban nagy szerepet játszhatnak a számítógépek, mégpedig több vonatkozásban is. Egyrészt az adatok tárolása és visszakeresése megkönnyíti az egyre halmozódó, lassan beláthatatlan méretű ismeretanyag áttekintését és átfogását.

Vége felé közeledik az a korszak is, amikor a programozás tudománya maroknyi beavatott kiváltsága volt.

Talán már egy évtizeden belül — a szuperintegrálás (ISI) egyebek közt valószínűleg ezt is jelenti — minden természettudós és műszaki szakember szert tehet saját számítógépre, amelyet problémái megoldására maga tud beprogramozni és felhasználni, vagy pedig az időosztásos — számos „egyidejű" felhasználót kiszolgáló — berendezések révén akármilyen távolságból mód ljában áll nagy teljesítőképességű központi számítógép-rendszerek igénybevétele.

Ez nagymértékben mentesít a legkülönbözőbb rutinfeladatok nyűgétől, és az eddiginél több lehetőséget biztosít a mélyrehatóbb analízist és szintézis igénylő, valóban emberhez méltó alkotó feladatok elvégzésére, az ember és a gép közötti kapcsolatok új formáit alakítva ki. A számítógépeknél tehát sokkal többről van szó, mint a tárolt adatok visszakereséséről és kezelhetőbbé való tételéről.

Gondolunk itt a számítógépek segítségével történő tervezésre:[8] már vannak olyan katódsugárcsöves megjelenítő készülékek, amelyek vizuális formában mutatják be a számítások eredményeit, s ezek fénytollal korrigálhatók, a számítógéppel újra átalakíthatók, és ismét az ernyőre vetíthetők.

Ez azonban még mindig a hagyományos eljárás. Újabban kísérletek folynak döntési elemek beprogramozására, olyképpen, hogy a számítógép „szintetizál", vagyis pl. a tervrajzokat újra meg újra világosan definiált, de gyakran bonyolult előírásokhoz viszonyítja abból a célból, hogy az az optimumot mindinkább megközelítse. Ezzel már belépünk az automatizált tervezés birodalmába. Egyelőre még korlátolt mértékben történő alkalmazására máris sor került a lég- és űrhajózásban, valamint a feldolgozóipar egyes ágaiban.

Mindebből itt csupán arra kívánunk konkludálni, hogy a számítógépek jelentőségét nem lehet elég nyomatékosan hangsúlyozni s hogy kezelésüknek, programozásuknak az egyetem alatti oktatási szinteken is minél előbb helyet kell kapnia, mert az emberi alkotóképesség meghatványozásának új dimenzióit tárják fel.

Műszaki fejlesztési prognózisok felállítása

Az ilyen prognózis — az egyik definíció szerint — többé-kevésbé megbízható előrejelzése annak, hogy meghatározott időszakon belül, meghatározott anyagi támogatást feltételezve, valamely műszaki vívmány mikor valósul meg. Ez az előrejelzés nem terv, hanem csupán a tervezés és döntéshozatal egyik eszköze. S itt nem science-fictionszerű futurológiáról, hanem tudományos igényű eljárásról van szó. Ez az új tudományág többfajta módszerrel kísérletezik, amelyek bővebb ismertetésére itt nincs mód. Csupán jelezni kívánjuk, hogy bizonyos mértékben eligazítást nyújthat az oktatás, a tudomány és technika egyes területeire való „ráállás" és még a munkaerő-gazdálkodás (különösen a távlati munkaerő-tervezés) számára is.[10]

A tudományos-technikai forradalom lehetőségeinek kiaknázásához — mint láttuk — olyan modern embertípus kialakítása szükséges, amely eddig is létezett, de inkább kivételnek számított. Gyakoribbá, sőt gyakorivá válásának nyilvánvaló feltétele az oktatásnak az új követelményeket figyelembe vevő messzemenő korszerűsítése. Ez azonban objektív és szubjektív okoknál fogva hosszadalmas folyamat. Addig is, míg sikerül az oktatást úgy megszervezni, hogy kevesebb adathalmazt adjon, ne annyira bevett — vagy annak feltüntetett — igazságok átadásából álljon, mint inkább útmutatást tartalmazzon arra nézve, miként kell önállóan gondolkozni, a tananyaghoz kritikusan viszonyulni, nem annyira az adott tudásanyag memoralizálására, mint új összefüggések felismerésére nevelni — a társadalom létfenntartásának elemi követelménye, hogy ne hagyja elkallódni a tehetséges fiatalokat, tehát azokat, akik már meglevő adottságaiknál fogva eleve a legalkalmasabbak arra, hogy a tudományos-technikai fejlődés kritikus szakaszain a leggazdaságosabb oktatási energiaráfordítással legyenek bevethetők. Ez tudatos koncentrációt kíván az alkotó elmék felkutatására és felkarolására, tehát arra, hogy olyan körülményeket biztosítsanak számukra, amelyek között egyéni lehetőségeik optimumát adhatják.

E téren nálunk is folynak figyelemre méltó kísérletek, elsősorban a tehetséges matematikusok felkutatására.

Egyik fővárosi gimnáziumunk matematika tagozatos diákjai rendszeresen foglalkoznak egyes kerületek általános iskoláinak nyolcadik osztályos tanulóival. A tematikát a gimnázium

tanárai állítják össze, és ugyancsak ők végzik az ellenőrzést.

Műszaki egyetemünk egyik tanszékének fiatal munkatársai harmad- és negyedéves, önként jelentkező hallgatók segítségével Pest megyei középiskolákban az egyetemi felvételi vizsgák matematikaanyagát veszik át kizárólag fizikai dolgozók gyermekeivel. Ez a kísérlet rendkívül sikeresnek bizonyult.

Ezen túlmenően egyes budapesti gimnáziumokban bevezették azt a gyakorlatot, hogy egyes tagozatos osztályokban magasabb szinten oktassanak, mint a többiben. Fiatal matematikusaink, fizikusaink nemzetközi viszonylatban elért sikerei igazolni látszanak azt az elgondolást, hogy van létjogosultsága az olyan oktatási formáknak, amelyek a különösen tehetségesek számára lehetővé teszik, hogy az átlagos képességűek testére szabott kötöttségek nélkül, utóbbiak számukra visszafogó hatását kiküszöbölve, nagyobb szellemi kapacitásuknak megfelelően tanulhassanak és fejlődhessenek.

Talán érdemes volna megfontolás tárgyává tenni, hogy ez a gyakorlat miként volna egyetemi szintre átültethető, hiszen itt hazai hagyományokra is támaszkodhatunk (igaz, humán vonalon). Ehhez — külföldi példák alapján is — egyebek közt valószínűleg arra volna szükség, hogy a legtehetségesebbeket a kutatómunkába már egyetemi tanulmányaik közben is bevonják, és szakterületük legkiválóbbjaival interdiszciplináris együttesek keretében intézményes kommunikációt építhessenek ki. A különböző diszciplínák művelői érintkezésének a kölcsönös szellemi megtermékenyítés szempontjából felbecsülhetetlen jelentősége van.

Végül — és nem utolsósorban — nagyon egyet kell érteni Marx Györggyel a mind nagyobb mértékben termelési infrastruktúrává is váló oktatás fontosságának hangsúlyozásában, az oktatási színvonal és az életszínvonal alakulása közt fennálló szoros összefüggés szemléltetésében, vele és az általa idézett Jánossy Ferenccel abban, hogy a szó legtágabb értelmében vett tanítók az előző nemzedék élenjáró rétegeiből kerüljenek ki, s a legtehetségesebb fiatalok közül verbuválják a jövőbe induló nemzedék kiképzőit.

Jegyzetek

[1] *Gyorsuló idő* (tudományos esszé). Új Írás, 1968. január, 69—83. l. — [2] Erre vonatkozóan legújabban Jean-Jacques Servan-Schreiber: *Le défi américain* (Az amerikai kihívás) c. könyve (Denoel, Paris, 1967) közölt érdekes adatokat. — [3] Alain Murcier: *Cadres en solde.* Le Monde, 1966. október 22, 23—24., 25., 26. és 27. Magyarul *A fehérgallérosok kiárusítása* címen l. A műszaki haladás problémái c. válogatásban. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1967. 156—181. l. — [4] Gerd D. Wallenstein: *The myth of obsolescent knowledge.* Electronics, 1966. június 13. 142—146. l.; továbbá uo. *The fear of obsolescence*, 23. l. — [5] L. Vámos Tibor tanulmányát: *Technokrácia egy „technokrata" szemével.* — [6] Dr. Emmanuel G. Mesthene: *The Intellectual Implications of Technological Change*, idézve a Computers and Automation 1967. októberi számából, 11. l. — [7] Michael F. Wolff: *Teaching Children Science.* International Science and Technology, 1967. május. 27—38. l. — [8] „Computer-aided design." — [9] „Automate ddesign." — [10] Marvin J. Cetron: *Forecasting Technology*, International Science and Technology. 1967. szeptember. 83—92. l.

PERNYE ANDRÁS

A népszerű Bach

Néhány hónappal ezelőtt, öt nap leforgása alatt háromszor hangzott el a János-passió — kétszer a Zeneakadémia nagytermében és egyszer az Erkel Színházban —, mindannyiszor telt ház előtt. Aligha lehet véletlen, hogy ezt a napjainkban és hazánkban szokatlan látogatottságot — mert a három telt ház ez esetben jóval több mint négyezer embert jelent — éppen *Bach passiójának* előadása vonzotta. Ez a tény arra kényszerít bennünket, hogy megpróbáljuk körvonalazni a Bach-muzsika korunkbéli szociológiai viszonyait.

Nem kell mondanunk, hogy ez az esemény voltaképpen egy, az utóbbi évtizedekben immár világjelenségnek tekinthető folyamat magyarországi lesugárzása. A mise, az oratórium és a passió műfajában a nagy látogatottság, ha nem is kielégítően, de könnyen magyarázható az előadó apparátus nagyságával. De mit szóljunk az olyanféle koncertekhez, mit amilyen például Gleen Gould, a jelenkori Bach-zongoristák egyik vezető személyiségének moszkvai vendégszereplése volt, melynek keretében a többi között Bach összes háromszólamú invencióját adta elő, ezeket a határozottan instruktív célzattal írott darabokat? Még az ortodox Bach-rajongók számára is kísérteties vállalkozásnak tűnhet Gouldé, hiszen a háromszólamú invenciókat minden zongoranövendék úgy veszi magára, mint a testi örö-

möket inkább kedvelő, mintsem megvető szerzetes a vezeklőövet, a legjobb esetben is azzal a tudattal, hogy egy felsőbb lény — a Tanár vagy a Mindenható — jobban tudja, hogy őneki magának mi válik majd javára. Még szerencse, hogy Gleen Gould koncertjének ez a részlete hanglemezen is hozzáférhető, és ezzel dokumentálható a vállalkozás jogosultsága.

A felsorolást bőséggel folytathatnánk. Csupán futólagosan emlékeztetjük az olvasót Enrico Mainardi szólóestéire, amikor is Bach három gordonka-szólópartítáját játszotta, majd egy évvel később eljátszotta — a másik hármat. És azt sem szabad elfelejtenünk, hogy Szvjatoszlav Rihter első budapesti koncertje első felének műsorát kizárólag Bach műveiből állította össze . . .

Sokan és sokféleképpen magyarázták e Bach-reneszánsz okait. Mielőtt e nézetek egyikét-másikát megtárgyalnánk, hangsúlyozottan *futó* pillantást kell vetnünk a bachi termés utóéletének történetére.

Mint az meglehetősen köztudomású: Bachot voltaképpen már életében elfelejtették. Ezt a tételt még akkor is fenn kell tartanunk, ha olyan grandiózus mozzanatok szólnak ellene, mint Nagy Frigyes udvarában tett látogatása 1747-ben, amikor is ez a nagy muzsikus-császár már-már hódolatszámba beillő tisztelettel fogadta őt. Sokkal kevésbé köztudomású viszont, hogy Bach élete vége felé már „reménytelen konzervatív" volt kortársai szemében, hogy tehát nem „érthetetlen modernsége", hanem akkoriban már túlhaladottnak tűnő „maradisága" miatt mellőzték. Nincs annál egyszerűbb és olcsóbb dolog, mint az utókor okossága: ma már tudjuk, hogy Bach kortársainak nem volt igaza ebben. De gondoljuk csak végig a dolgot.

A modern iskola legnagyobb mestere, a cseh származású *Johann Stamitz* (1717—1757) már Bach életének utolsó évtizedében lerakja annak a klasszikus szimfóniának alapjait, amely azután olyan gazdagon virágzik ki Haydn és Mozart művészetében. (Stamitz egy-egy szimfóniarészlete szinte összetéveszthető Haydn korai műveivel.) Emellett a 18. század első felére esik *az olasz invázió*, amely 1700 körül már szinte két vállra fektette a német muzsikusokat — és főként a közönséget. Utóbbi — érthető módon — részesülni akart az olasz opera gyönyörűségében, annál is inkább, mivel a harmincéves háború által visszavetett német fejlődésben ez a műforma számos oknál fogva, de főként alkalmak hiányában meglehetősen háttérbe szorult. (Tudjuk, hogy a német operáért még a 19. század elején is milyen ádáz harcot kell vívnia Webernek, sőt, Lisztnek és Wagnernek is!) Szinte szimbolikusnak kell tartanunk, hogy Bach közvetlen elődje a lipcsei kantorátusban, *Johann Kuhnau* (1660—1722) „A zenei szélhámos" címmel írja nagyjelentőségű ironikus könyvét a címben jelzett olasz muzsikusfajta németországi elterjedése ellen . . . Mindehhez hozzá kell vennünk a már kezdetben is olasz hatás alatt álló délnémet, illetve osztrák iskolát, amely a zenei értelemben vett jezsuita-barokk művészi és ideológiai besugárzását biztosította — és akkor, ha futólagosan és vázlatosan is, de fogalmat alkothatunk Bach meg nem értésének okairól és körülményeiről. *A rohanó idő* hangzatos, modern jelszavával tüntető modern*izmus*, a nemzeti hagyományokat mazochista gyönyörűséggel feladó Németországban céljához ért. Vajon kinek kellhettek ilyen körülmények között a bachi passiók?

Megint más kérdés az, hogy az ortodoxok szünet nélkül teátralitással vádolják Bachot, azzal, hogy folyvást engedményeket tesz az olasz operastílusnak. (A felmérhetetlen szakirodalomból az érdeklődőt e tárgyban a könnyen hozzáférhető Bartha Dénes: J. S. Bach 207. és köv. lapjaihoz utaljuk, Zeneműkiadó Vállalat, 1967.)

Népszerű volt-e Bach életében?

Erre a kérdésre, anélkül, hogy azt jelen dolgozatunkban lezárni kívánnánk, egyértelmű nemmel felelhetünk. A kor egyik legnagyobb, enciklopédikus műveltségű elmélettudósa és lexikonírója, a komponista- és orgonistaként is rendkívül jelentős *Johann Gottfried Walther* „Musikalisches Lexikon"-ja 1732-ből Bach művei közül mindössze a hat zongorapartítát említi . . .

Népszerű volt-e Bach a 19. században, miután Felix Mendelssohn-Bartholdy száz évvel a mű keletkezése után, 1829. március 11-én újra előadta a Máté-passiót? (A modern értelemben vett Bach-kultusz születésnapjának szoktuk tekinteni ezt a dátumot.)

Erre a kérdésre már lehetetlen egyértelmű választ adni. Valóban nem paradoxonnak szánjuk, hanem a tények ismerében ajánljuk ezt a meghatározást: Bach népszerű volt — művei kevésbé.

Mit értünk ezen?

Mendelssohn és kortársai, valamint közvetlen utódaik hamarosan felismerték Bach jelentőségét. Már jóval előbb, 1782-ben Mozart több fúgát ír át a Wohltemperiertes Klavierből vonósokra (K. V. 404a; 405), Beethoven-

ről pedig úgy hírlik, hogy az egész monumentális ciklust kívülről tudja, méghozzá olyan módon, hogy bármelyiket bármelyik hangnemben eljátssza. A Bach-felfedezők sorában Mendelssohn mellett Robert Schumannt kell említenünk, aki már-már a mai zongorapedagógia szemléleti módjával parancsolja a növendéknek a Wohltemperiertes Klavierra mutatván: „Ez legyen mindennapi kenyered!" Utoljára, de nem utolsósorban pedig Liszt Ferencet említjük, aki számtalan Bach-művet írt át zongorára, valamint ugyancsak számtalan bachi témát dolgozott fel orgona- és zongoradarabjaiban.

És mégis elgondolkodtató az a kérdés, hogy vajon *hogyan* látták ezek a nagy mesterek Bach muzsikáját? Szinte természetesnek kell tartanunk, hogy végső soron önmagukat igazolták benne. Grandiózus példa erre az a kiadvány, amelyben Bach híres, szólóhegedűre írott „Chaconne"-ját tették közzé *két zongorakísérettel*, amely nem kisebb mestertől származott, mint Mendelssohn és Schumann! Ehhez még hozzá kell vennünk, hogy Robert Schumann 1854-ben kísérettel látta el mind a hat szóló-hegedűművet és ugyanakkor a szólócsellóra írott hat szvitet is! Liszt sok Bach-darabot játszott hangversenyen — de főként olyan orgonadarabokat, amelyeket ő tett át zongorára!

Valóban: az átiratok gyakorlata ma már nagyobbára kiment a divatból. Itt azonban nem pusztán az átirat kérdéséről van szó, hanem arról, hogy *saját képükre és koruk hasonlatosságára* óhajtották e nagy mesterek formálni Bach muzsikáját, mert a lelkük mélyén, titkon mégiscsak az volt a meggyőződésük, hogy a zene Bach óta óriásit fejlődött, és hogy ezeket a műveket ma már nem lehet úgy előadni, mint Bach korában. Voltaképpen meg és át akarták menteni a bachi életmű legjobb értékeit.

De talán túlságosan is sokat időzünk a múltbéli Bach-felfogás zenetörténeti problematikájánál, ahelyett, hogy megpróbálnánk választ adni Bach jelenkori népszerűségének kérdéseire.

Kezdjük először a téveszmék és álmegoldások távirati stílusú ismertetésénél.

Mind közül talán a legelterjedtebb: Bach egyenletesen, „motorikusan" zakatoló ritmusa a huszadik század „gépkorszakát" jósolta meg.

Ellenvetés: 1. Ez a koncepció nem ad választ az énekes művek népszerűségére, tekintettel arra, hogy a „motorizmus" csak a hangszeres Bach-műveket jellemzi. 2. Az egyenletes — hangsúlyozottan: „quasi"-motorikus — ritmus sokkal tisztábban testesül meg a mostanában kissé mellőzött Chopin és Liszt zongoraetűdjeiben. 3. Miért feltételezzük, hogy a közönség a koncerten is azt a „motort" akarja hallani, melynek zajától már úgy is egész nap fájt a feje? 4. A „száguldás" és „rohanás" mint esztétikai és zenetechnikai princípium csupán Beethovennél jelenik meg, és éppen arra a korszakra jellemző, amelyet a Bach-kedvelők nagy része elutasít, a *romantikára.*

A másik megoldási kísérlet szerint korunk vallásos érzése tartja életben és hozza mindinkább előtérbe Bach muzsikáját. Ezt a problémakört két részre kell osztanunk. Az első részbe korunk új keresztény mozgalmait sorolhatjuk, amelyek mindegyike természetszerűen használja fel a régmúlt és a jelenkor művészi alkotásait saját maga erősítésére. A második rész hangsúlyozottan *a vallásos érzés iránti nosztalgiára* vonatkozó problémákat öleli fel.

Ellenvetés: Az első magyarázatot elfogadva, tehát ha a bachi muzsika vallásos tartalmaira koncentrálunk, azt az eredményt kapjuk, hogy a vallásos emberek száma a legutóbbi évtizedekben megsokszorozódott — ezt azonban az egyházak legvérmesebb reményekkel eltelt propagandistái sem merik állítani. Másodszor: Vajon miért orientálódik korunk vallásossága éppen Bach felé? Hiszen ez az érzés saját maga kielégítésére a zenetörténet elmúlt évszázadaiból tucatjával találhatna kiváló komponistákat és ezrével könnyebben érthető kompozíciókat. Harmadszor: Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy Bach protestáns egyházzenét írt, melynek gerincében a katolikus egyházból kiátkozott Luther-féle bibliai szöveg áll. Ebből az következnék tehát, hogy a bachi muzsika a katolikus országokban, országrészekben (mint pl. Németországon belül Bajorországban) kevésbbé, nehézkesebben, lassabban terjedne. Ez pedig nem áll.

Jóval nagyobb realitása van annak a magyarázatkísérletnek, amely a vallásos érzés iránti nosztalgiát határozza meg a bachi muzsika terjedése főokaként. (Nem kell itt említenünk, hogy milyen különbség van a hivő és az olyan ember között, aki szeretne hinni.) Itt azonban, ha szószaporításnak tűnik is, újból elő kell hoznunk egyik ellenérvünket: miért éppen Bach? Ez a kérdés arra kényszerít, hogy újabb kérdéseket tegyünk fel.

Kétségtelen, hogy a romantikus mesterek a vallásosság bensőbb, személyesebb — és ezzel együtt voltaképpen kisszerűbb — aspektusát nyújtják. Miért van az, hogy századunk

embere ezt a bensőséget nem igényli? Vagy legalábbis miért igényli jóval kevésbé?

A felelet meglehetősen egyértelmű és nyilvánvaló: a ma embere Bach világát nagyobbnak, biztosabbnak érzi. A romantika korának társadalmi hányattatásai közepette élő és alkotó egyéniség, még a legnagyobb is, gyakran úgy lép elénk, mint valami magányos csónakos a tengeren. Persze tagadhatatlanul van ebben valami végtelen heroizmus, valami rendkívüli nagyság — hiszen éppen ez a romantika lényege, ez benne a leginkább vonzó —, ám a biztonságával gyakran kérkedő modern ember a maga összes kétkedésével, nyugtalanságával és főként magányosságával mindent inkább akar, mintsem a bizonytalanságot. Fitogtatott magányunk álarca mögött folyvást értő emberi közösségek után vágyódunk — és így találunk rá Bachra.

Ez persze meglehetősen vékony magyarázatnak tűnik így egymagában. Főként azért exponáltuk, hogy rámutassunk egy, a vallásos érzés iránti nosztalgián belül jelentkező *közösségi mozzanatra*. Ezt viszont döntőnek kell tartanunk, mert benne pillanthatjuk meg a többi között azt a különbséget, amely Bach korának katolikus és protestáns egyházzenéjét elválasztja egymástól.

Az ellenreformációs tridenti zsinat végeredményben a katolikus egyházzene időleges halálát hozta. Ez természetesen nem úgy értendő, hogy nem komponáltak egyházi muzsikát. Sőt: a 17. századi katolikus egyházzene saját dekadenciáját szinte fantasztikus termékenység formájában nyilvánítja ki. A tíz- és százezrével reánk maradt énekes művek között azonban alig vagy egyáltalán nem találhatunk olyant, amit ma is előadhatnánk, anélkül, hogy azt zenetörténeti kuriózumnak kellene tekintenünk. Az olasz muzsika két úton járva tudott önállót és örök érvényűt teremteni: az egyik a Monteverdi-kör operája, a másik a hangszeres zene. A katolikus egyház ideológiájának tömegmozgató ereje hosszú időre megbénul, csupán a bécsi klasszikus mesterek művészetében nyer valóságos életet, mintegy két évszázaddal a tridenti zsinat után.

A német zene ezalatt a parasztháború és a reformáció ideológiáján erősödött-izmosodott, évtizedek alatt behozta az olasz, a francia, de főként a németalföldi zenéhez viszonyított elmaradását, és már a 17. században nem kisebb mesterrel lép a világzenetörténet színpadára, mint Heinrich Schütz, kinek hazánkbeli reneszánsza hamarosan éppoly dicsőséges lesz, mint Monteverdié volt nemrégiben. Bach két nagy kortársa, Scarlatti és Vivaldi rendkívül csekély kivétellel csupán a „magányos" zenei formákat (zongoraszonáta, hegedűverseny) gazdagították remekművekkel. A „nagy" Couperin életművének gerincében az apró tételekből összefűzött szvitforma áll. Viszonylag talán még Georg Friederich Händel életművét tekinthetjük Bachéval leginkább rokonnak (Gervinus óta a két mester között mutatkozó párhuzamot többen fejtették ki plutarchosi módszerrel). Händel és Bach művészete úgy viszonylik egymáshoz, mint az extenzív és az intenzív művészet. (Mondanunk sem kell, hogy e fogalmak egyiküknél sem kizárólagosan öltenek zenei formát, hanem mindkettőjüknél mindkét princípium jelen van — legfeljebb az arány minőségét jelzi fenti általánosításunk.) A bachi énekes muzsikában, valamint orgonazenében — tehát az életmű több mint kétharmadában — a protestáns korálmelodikáé a centrális szerep. A protestáns korális, a „Kirchenlied", azaz egyházi dal, egyrészt a régi gregorián leegyszerűsítéséből és a latin szöveg németre fordításából, másrészt a reformáció előtti idők német templomi gyakorlatából származik. Mindezen kívül számos protestáns korál dallam köszönheti létét valamelyik 16. sz.-i vagy még régebbi zeneszerzőnek, döntő többségében azonban mindenki által ismert — a szó teljes értelmében vett — falusi, városi vagy utcai népdal. Ennek alapján kijelenthetjük, hogy a bachi művészet döntő alapelve a legteljesebb értelemben vett kollektív kapcsolat, az a kötöttség, amelyben a komponistaegyéniség a szó teljes értelmében szabaddá válhat. Händel és Bach művészete között számtalan különbségvonás figyelhető meg — ezek közül a legfontosabb: a kollektív eredetű és természetű dallamanyag szerepe.

Milyen közösségi melodikára támaszkodhatott a francia Couperin, a délolasz Scarlatti, az északolasz Vivaldi vagy a Londonba szakadt német Händel? Nyilvánvaló, hogy számukra egyetlen lehetőség adódott csupán: az akkoriban zenetechnikai vonatkozásait tekintve nagyjából egységesnek mondható *műzenei világnyelv* hagyományai és eredményei szolgáltatták az alapot és kiindulópontot ahhoz, hogy egyéni mondanivalójukat kinyilváníthassák. A német Händel zenéje így és csakis így juthatott el — angol közönségéhez. Csakis így válhatott valóra a zenetörténet ama grandiózus abszurduma, hogy az angolok Händelben mindmáig nemzeti zeneszerzőjüket tisztelik. De innen eredeztethető a már említett olasz invázió lehetősége is.

Ami mindebből számunkra a legfontosabbnak látszik: *Händelnek valamit engednie kellett* ahhoz, hogy világfórumok ünnepelt hősévé lehessen. Az olasz operának tudatosan kellett törekednie valamiféle kozmopolita világnyelv elsajátítására — különben nem verhetett volna olyan elsöprő erejű visszhangot egész Európában. (Ne feledjük: a 18. század még nem ismerte a „nemzeti kolorit" romantikus varázsát!) A felsorolást nem folytathatjuk, mivel az könyvnyi terjedelművé növelné dolgozatunkat. Annyit azonban le kell szögeznünk, hogy Bach külföldi kortársai egyfelől nem rendelkeztek a nagy művészet teremtéséhez nélkülözhetetlen kollektív zenei talajjal, vagy életkörülményeik folytán annak odahagyására kényszerültek.

A bachi intenzitás a világfórumoktól távol, az akkoriban mindinkább kifejlődő szabad verseny hullámaitól alig vagy egyáltalán nem érintve, a maga legsajátabb és legtermészetesebb lételemében, *a nyugalomban* jött létre. (Csupán századunk „ideges" embere számára jelent egyet a nyugalom a tespedtséggel. Valójában minden nagy dolog nyugalomban keletkezik!) És mialatt Händel a legrafináltabb politikai cselszövényekkel és hétről hétre új és új alkotásokkal (hangsúlyozzuk: *remekművekkel!)* száll harcba a londoni közönség gyorsan változó kegyeiért, mialatt Couperin míves munkájával cizellálja bámulatos zongoraminiatúráit, mialatt Scarlatti a portugál és a spanyol királyi udvarban ejti bámulatba arisztokratikus közönségét szikrázóan virtuóz egytételes darabjaival — azalatt Bach és vele együtt még talán félszáz kántor, német kisvárosok és kisfejedelmek szerény hivatalnokaként újból és újból feldolgoz egy-egy koráldallamot. Van közöttük, amely már Bach korában is fél évezredes, és Bachig bezárólag már félezer feldolgozásban részesült . . .

Bachot — tehetségén felül — az emeli ki kortársai közül, hogy mind eközben mintegy „véletlenül" a kezébe akad a korabeli termés legjava. Közülük a legjobbakat (Vivaldi, Telemann stb.) saját használatára át is írja, és ezzel — tágabb értelemben — ezekkel az eredményekkel saját ihletterületét gazdagítja. A mi szempontunkból azonban a legfontosabb, hogy soha, egyetlen pillanatra sem szakadt el egy rendkívül tág értelemben vett közvetlen közösségtől: népétől és annak zenei múltjától.

Itt kibonthatatlan a protestáns korálnak az a grandiózus folyama, amely a német fejlődés alapjában áll és amely gyakorlatilag Bach halálával kiapad — legalábbis mint a műzene ihlető-tápláló anyaga. Ez az anyag minden kozmopolita eredményt „átimpregnált" — amely utóbbihoz természetesen Bach zsenije volt szükséges. A folyamat a megváltoztatandók megváltoztatásával, de alkotáspszichológia tekintetében rendkívül közel állott Bartók esetéhez, kinél ugyanezt a magyar népdal tette. Még abban is rokonok, hogy mindkettőjük működése a felhasznált kollektív zenei anyag életének utolsó pillanataira esik.

Szintúgy inkább kijelentésnek, semmint a fenti gondolatmenet konklúziójának szánjuk azt a megállapítást, amely szerint minden művészet előtt, amely kollektívából származott, megvan egy későbbi közösségbe való visszatérés lehetősége, tekintet nélkül arra, hogy a későbbi közösség gondolkodásmódja, konstrukciója időközben alapvetően megváltozott. Azt viszont mondanunk sem kell, hogy a legáltalánosabbat, tehát a legmélyebben közösségi eredetű művészetet csak a legmélyebben egyéni zsenialitás tudja örökérvényűvé tenni. Csak a nagy alkotó biztosíthatja az átmenetet, a közlekedést két, alapjában különböző közösség között.

Meggyőződésünk szerint ez a legmagasabb fokon sűrített kollektivitástartalom sugárzik elemi erővel Bach muzsikájából, különösen a passiókból és a kantátákból. Bachnak az a sokat idézett kijelentése, amely szerint a Mátépassió koráljait a templomi közönségnek kell énekelnie, nem valami romantikus értelemben vett hitvallás, hanem a lehető legtermészetesebb dolog. Mondhatnánk: Bach azért írta le, mert az ő idejében már ez a szokás mindinkább elhalványult, mindinkább jogaiba lépett a mai értelemben vett koncertmuzsika fogalma, amelyet csupán hallgatni kell, nem szükséges részt is venni benne.

Ám amikor e sorok írója a lipcsei Tamás-templomban Bach Máté-passióját hallotta egyszer, mellette ült egy öreg bácsi, aki szépen és csendesen énekelte a kórussal a korálokat.

Filmstatisztika és filmművészet

Mindig örömmel olvasom a *Figyelőben* Horváth Mihály okos, telibe találó gazdasági cikkeit, s ez az első eset, hogy úgy érzem, vitatkoznom kell vele a lap 11. számában közölt *Pillantás a vászon mögé* című cikkével kapcsolatban. Horváth Mihály ebben a cikkében is sok okos, hasznos, megszívlelendő észrevételt tesz, és olyan jelenségekre hívja fel a figyelmünket, amelyek valóban orvoslást kívánnak. Való igaz az, hogy a film az elmúlt esztendők során erősen suficites iparágból deficites lett, s míg 1960-ban még 148 millió forint nyereséggel zárult a filmév, 1966-ban már 49,9 milliós veszteséggel, s a helyzet nem javult 1967-ben sem. Igaz tehát, hogy — mint írja — kevesebbet járunk moziba... és ez a tény nemcsak a közgazdász, de a filmesztéta és kultúrszociológus szívét is szomorúsággal töltheti el... bár nem egészen azonos bánkódásunk forrása. Már kevésbé meggyőző Horváth Mihálynak az az érvelése, amellyel a filmlátogatottság csökkenését függetleníti a televízió elterjedésétől. Erről még az ő adatai alapján is lehetne vitatkozni.

Fővitám nem is a közgazdásszal van, hanem a közgazdász csinálta kultúrpolitikussal, a kultúrának azzal a kizárólagosan gazdasági szemléletével, amely Horváth Mihály cikkét jellemzi, s amely egyenlőségjelet tesz egyfelől, mondjuk, a film és másfelől a cipő vagy a vegyipar között. Az új gazdasági mechanizmussal kapcsolatban felmerült az aggodalom, még lelkes híveiben is, hogy vadhajtásaként a kultúrára is kiterjesztik érvényességét, szerencsére a kultúrpolitika idejében elhatárolta magát az ilyen törekvésektől. A film esetében a helyzet azonban komplikálódik. Aligha hiszem ugyanis, hogy bárki is fellépne mondjuk Bartók vagy Kodály ellen, és fesztiválszerzőknek minősítené őket — pedig azok — azon a címen, mert Zerkovitz vagy Lehár többet hoz a konyhára. Vagy József Attila, Illyés Gyula, Benjámin László költészete ellen azon az alapon, hogy jóval népesebb tábora van Szenes Iván, S. Nagy István dalszövegeinek. Nos, a film is művészet, amelynek nemzeti értékét éppúgy nem lehet csak a pillanatnyi fizető publikummal mérni, mint a zene, az irodalom vagy a képzőművészet alkotásaiét.

Világszerte egyre inkább meggyökeresedik az az álláspont, s ezt ma már nemcsak a kommunisták hangoztatják, hogy a filmművészet szubvencionálása éppúgy állami feladat, mint az ugyancsak természeténél fogva deficites operaházaké, koncertmuzsikáé, vagy ha úgy tetszik, a közoktatásé. Sőt, a vezető filmországokban — s nemcsak a szocialista országokban — ez meg is valósult. Nagymértékben szubvencionált a filmművészet Svédországban, Norvégiában, Franciaországban, most készítik elő — svéd példára — a szubvencionálás rendszerét Dániában, ezért harcolnak Olaszország, az Egyesült Államok, Dél-Amerika filmművészei és filmbarátai, és így tovább. Ez a jövő, a filmművészet fejlődésének természetes és elkerülhetetlen útja. Természetesen filmművészetről és nem filmiparról beszélek, amelynek megadóztatása a forgalmazásban — mint például Jugoszláviában — e szubvenció egyik forrása lehet.

De ha alaposabban megvizsgáljuk a magyar filmstatisztikát, ha a mozilátogatottság filmenkénti megoszlását is elemezzük, olyan jelenségekre is bukkanhatunk — éppen a *Filmvilág* egyik legutóbbi számában írt erről Zsugán István —, amely jogos büszkeséggel tölthet el. Az az egymilliós nézőszám, amelyet a *Szegénylegények* és a *Hideg napok* túlhaladott, s az a magas, közel nyolcszázezres látogatottság, amely az *Álmodozások korát* vagy a *Húsz órát* jellemezte — csupa fesztiválfilmet említettem —, még abszolút számban is ritka sikernek számítana mondjuk Franciaországban és Angliában is, ahol pedig a lakosság alapján a teljesen csillagászati számnak, abszurditásnak minősülő ötmilliós nézőközönség felel meg a mi egymilliónknak. Külföldi kollégák rendszerint hitetlenkedve és irigységgel hallgatják ezeket a nálunk lekicsinyelt és közönségünk vitathatatlan kulturális fejlődéséről tanúskodó adatokat.

Nem arról van szó, hogy nincsenek fehér foltok, nincs egyoldalúság filmgyártásunk műfaji vagy tématérképén, nincsenek jogos közönségigények, amelyek kielégítésével még filmgyártásunk gazdasági helyzetén is javíthatnánk. Magam is sokat írtam már ezekről a problémákról. Horváth Mihály néhány javaslatára is érdemes odafigyelni. Arról van szó, hogy a főszempont számunkra a kultúrpolitikai és nem a gazdasági haszon, — ennek a kérdésnek a megítélésében is, és hogy a jogos közönségigényt ne a magyar filmművészet nagy eredményei, elért színvonala ellen és rovására érvényesítsük, hanem párhuzamosan és harmóniában értékeink védelmével és továbbfejlesztésével.

GYERTYÁN ERVIN

Kritika

Reflexiók a XI. Magyar Képzőművészeti Kiállításról

Itt az ideje, hogy felülvizsgáljuk a kiállítási rendszerünket – ezt bizonyítja a XI. országos tárlat is. Az ötvenes évek elején, mikor megszületett az országos tárlatok eszméje, célja félreérthetetlen volt: felmérni a művészetünk helyzetét, bemutatni a művelődési politika által támogatott irányokat. Azóta a helyzet több szempontból is megváltozott. Egyrészt összehasonlíthatatlanul több a rangos egyéni kiállítás, amelyek szükségképp frissebbek, jobban tükrözik képzőművészetünk valós problémáit, mint egy ilyen nagy tárlat. Másrészt képzőművészeink működési területe mindinkább a monumentális műfajokra tevődött át. Az országos tárlatok tükrözik e folyamatot, hiszen megpróbálkoznak azzal, hogy valamilyen ízelítőt adjanak e monumentális vagy monumentális-dekoratív feladatokból. A jelenlegi kiállításon is szerepelnek tehát vázlatok, tervek, sőt felállítás előtt álló, kivitelezett művek is. E törekvés azonban szükségképp felemás eredményre vezet. Mert ha önmagában is művészi alkotásnak minősülő vázlatról van szó, akkor nincs semmi zavaró motívum, mint ahogy a jelenlegi kiállításon is önmagában hat Somogyi József salgótarjáni emlékműterve vagy Vígh Tamás *Kürtösök* című kompozíciójának egyharmad nagyságú változata. Többnyire azonban csak műtermi munkának minősülő, a szakembernek esetleg érdekes, de a közönséget inkább megzavaró vázlatok, kartonok kerülnek a kiállításra. A jelenlegi tárlaton bemutatottak közül Barcsay Jenő mozaikterve szigorú kompozíciós rendjével, sötét-világos ütemével grafikailag is érdekes, ezért kiállítása indokolt, még ha a hatása más is, mint a kivitelezett mozaiké. Nem terv csupán, hanem önmagában is érdekes mű. Ám akár Domanovszky Endrének a gödöllői Agrártudományi Egyetemre kerülő, akár Kádár Györgynek az Egressy úti technikumba szánt mozaikműve kartonjának – illetve e kartonok részletének – kiállítása már teljesen indokolatlan, egyáltalán nem tartozik a nagyközönség elé. De nem sokkal jobb a helyzet a már kivitelezett, de még a rendeltetési helyére fel nem állított művek túlnyomó részének az esetében sem. Segesdy György 380 × 240 × 160-as krómacél *Anyaság*a minden bizonnyal invenciózus mű, és ismerve alkotója jó térérzékét, feltételezzük, hogy kitűnően fog hatni az encsi tanács és pártház előtt, posztamensen és szabad levegőn, itt azonban csak a kiállítási látogatók forgalmi akadálya, hasonlóan Antal Károlynak a Műcsarnok termeiben gólemnek ható, 3 méter magas Kőrösi Csoma Sándor emlékművéhez.

Nem az említett példák a lényegesek, hiszen mindegyik esetben kitűnő művészről és becsületes szakmai minőségről van szó, hanem az elv szorul revideálásra. E művek meghatározott architektonikus térbe, szín- és fényhatásba komponálódtak, valódi minőségükről jobban vallanának, ha egy külön teremben színes fotódokumentáció mutatná be őket megvalósult formájukban a konkrét környezetben. Szét kell tehát választani a monumentális megbízásokra készült tervek és a táblaképek, illetve kisplasztikák bemutatását. Érdekes lenne egyszer a Műcsarnokban egy külön kiállítást rendezni a monumentális tervekből, amelyen makettek, színes fényképek is

kiállításra kerülnének, ez talán valamelyest áttekintést adna a közületi munkákról, és ez esetben a vázlatok és a kartonok nem is akarnának többek lenni, mint amik valójában.

Persze a monumentális feladatok megszaporodása más problémát is felvet. Ha a jelenlegi képzőművészetünk valós helyzete már nem mutatható be a monumentális tervek nélkül, ezeknek a tárlaton való szerepeltetése azonban fölöttébb problematikus, akkor felvetődik a kérdés: vajon szükséges-e egyáltalán az országos tárlatok jelenlegi rendszerének a fenntartása? Nem lenne e helyesebb – mint ahogy a mostani kiállítás kitűnő munkát végző rendezője, Szabó Iván szobrászművész is javasolja – a kisebb igényű tavaszi és őszi szalonok megrendezése, amelyen folyamatosan bemutatkozhatna új műveivel minden arra érdemes képzőművész. A kulturális kormányzat pedig 3–5 évenként rendezne egy valóban gyűjteményes kiállítást, amelyben meghívásos alapon összegyűjtené az elmúlt évek legjobb termését, és ezzel valóban lehetőséget adna a tudományos felmérésre. Ez esetben megoldódna a másképp sosem megoldható zsüriprobléma, és az egészségtelenül sok középszerű kép vagy szobor bemutatásának a jelenleg kivédhetetlen kényszere.

A jelenlegi zsürirendszer ugyancsak felülvizsgálásra szorul. E sorok írója tagja volt a zsürinek, látta az egész beküldött szoboranyagot és a szakzsürik által szelektált festményeket és grafikákat. Bizonyíthatja tehát, hogy a zsüri lelkiismeretes munkát végzett. Természetesen ennek ellenére a szavazás véletlenje folytán gyakran vált bizonytalanná a zsüri munkája, hiszen a pillanatnyi diszpozíció, az egymás után megszavazott művek egymásra hatása mindig magában rejti a relatív értékelés veszélyét. A jelen helyzetben súlyosbítja a kérdést, hogy a lektorátus vezetőjének cenzori joga van, a zsüri munkáját felülvizsgálhatja. E cenzori jognak esett áldozatul e kiállításon is néhány kiállításra feltétlenül méltó mű, többek között Orosz János kitűnő kompozíciója a Nagy László verse által inspirált *Búcsúzik a lovacska* c. festmény, Szebényi Imre *Kiskun tudomány* c. plasztikája stb. Mindez természetesen nehezíti, hogy a XI. országos tárlat valóban megbízható képet adjon művészetünk helyzetéről. Bonyolítja a problémát, hogy néhány judiciumos művész nem is küldött be művet, pedig a közelmúltban rendezett egyéni kiállításának a sikere vagy alkalmi kiállításokon bemutatott művei ugyancsak azt bizonyították, hogy helyük lenne egy ilyen nagy seregszemlén. Teljességre való törekvés nélkül az objektív vagy szubjektív okokból hiányzó művészek névsora: Bálint Endre, Kornis Dezső, Ország Lili, Karátson Gábor, Orosz János, Szabó Vladimir, Martyn Ferenc, Maurer Dóra, Major János, Fóth Ernő, Szebényi Imre, Konecsni György, Samu Katalin – és folytathatnók a sort. Ezért lehetetlen a kiállítás alapján általánosítani, művészetünk valós helyzetét értékelni. Maradnak tehát a művek és néhány kitűnően szereplő művész.

A X. országos tárlatról írt beszámolónkban végre leírhattuk: szobrászatunkban mozdult valami. Úgy látszik nem csupán véletlen javulásról volt szó, csakugyan új irányba indul szobrászatunk, levetkőzi végre az üressé vált neoklasszicizmus formáit, Medgyessy vagy Ferenczy Béni epigonszerű követését. A szakmai felkészültséggel sosem volt baj, de főként a fiatalok közül hiányoztak az igazán egyéni arcok. Most végre nemcsak a már művészettörténeti rangot elért szobrászok, mint Borsos Miklós, Kerényi Jenő és Schaár Erzsébet szerepelnek életművükhöz méltó szobrokkal, hanem az újabb generációnak is vannak már szuverén művészei. Legelsőnek Vígh

Tamást kell említeni, aki mint Ferenczy Béni legjobb tanítványa mindig az élvonalba tartozott, de igazán kiválóvá csak az utolsó években mélyült. Már a legutóbbi országos kiállításon is sokat ígértek emlékműtervei, most pedig már be is váltotta az ígéretet. *Kürtösök* c. monumentális művében a három tömbszerűen formált, dinamikus figura mesteri egybekomponálása, a figurák súlyosságának és a harsonák nyújtott arányának egymást egyensúlyozó ellentéte, a remek körkompozíció, a zárt sziluett, a robbanó feszültség mind azt bizonyítják, hogy Vigh Tamás az új, monumentális magyar plasztika egyik letéteményese. De nemcsak e főműnek tekinthető monumentális kompozíció kitűnő, hanem kubisztikusan konstruktív *Úton* c. kisbronza vagy látomásos *Angyal* c. kompozíciója is. A másik meglepetés Kiss Nagy András. Három kisbronzzal, néhány plakettal szerepel. Tömegben való gondolkodás, kontraposztos ritmus iránti érzék és drámai erő jellemzi e méretben kicsiny, de művességben és belső dinamizmusában tökéletesen megoldott szobrokat. Mellettük egyre több egyénivé formálódó szobrász: a kitűnő portretista Meszes Tóth Gyula és Janczer Frigyes, a kőben gondolkodó Papachristos Andreas, az invenciózus Lessenyei Márta és Ligeti Erika vagy a még fiatalabbak közül Borbás Tibor. Kezdi beváltani a hozzáfűzött reményeket a hol ironikusan szellemes, hol nemesen egyszerű Varga Imre is.

A festészeti és grafikai anyagban már kevesebb a meglepetés, bár kétségkívül a festmények átlaga jobb, mint a X. országos tárlaton volt. A grafika szerényebb anyagára is van mentség, hiszen nemrég zárult a miskolci biennálés a „Mai magyar grafika" és a mostani kiállítással egyidőben is több grafikai tárlatot vittek külföldre. Az önismétlés veszélye nélkül nehéz is lenne beszámolni a XI. országos kiállítás grafikájáról, jóllehet van néhány újszerű hang is, így például Kondor Béla leheletnyi finom monotípiái, Csohány Kálmán régi parasztfényképeket variáló, szeretetteljesen ironizáló rézkarcsorozata, Pásztor Gábor színes cinkmaratásai és a konstruktív és organikus elv között egységet kereső Deim Pál.

A festészetben az idősebb mesterek, Bernáth Aurél, Czóbel Béla, Kmetty János méltóan szerepelnek, s meglepetés Miháltz Pál tojás-olajtempera sorozata, különösen az ő halk szavú, lírai festészetében újszerűen ható, tragikus hangú „*Requiem*".

A most hatvanasok közül érdemes összevetni Domanovszky Endre és Bartha László művészetét. Mindegyikük a negyvenes években alakította ki egyéni stílusát, amelynek új stádiuma a legutolsó évek termése. Mindketten a non-figuráció felé hajlanak, jóllehet Domanovszky csendéleteiben fel-felbukkan valamiféle tárgyiasító elem, és Barthánál sem csupán a címek utalnak arra, hogy képei mélyén a Balaton-élmény húzódik. Mindkettőjüknél azonban a természeti motívum csupán kiindulás, a képek valódi esztétikai mondanivalójához már nem sok köze van, az igazi tartalom már csupán az egymásra vonatkoztatott színek viszonylataiban revelálódik. Domanovszky a drámaibb, már-már brutális, Bartha franciásan artisztikusabb, az első inkább expresszív, míg a másik a lírai absztrakció felé halad.

A hódmezővásárhelyiek között az eddig is már stílusmeghatározó művészként szereplő Németh Józsefhez és Szalay Ferenchez kezd felnőni Fejér Csaba. Németh egyre tisztultabb, dekorativitása sosem üres, a síkszerű foltokat kompozíciós szigor fogja össze. Bálványszerű nyugalma, szűkszavúsága már-már a jelképalakításhoz érkezett. Szalay *Esküvő* című csoportportréjának ironizáló neoprimitivitása némiképp

Csohány fényképvariációjával rokon. Mindkettőjüknél érdekes, hogy ez az ironizálás nem a kívülállásból fakad, hanem valamelyest a paraszti realizmus új útjának a keresése. Szalay színvilága is a népművészet gyakran tarka kolorizmusából nőtt ki. Szalay monumentális tervvel is szerepel, de a szegedi seccokarton részlete alapján nem lehet megítélni kivitelezett műve minőségét. Fejér Csaba igénytelen motívumokat választ, de líraian érzékeny. Monotonsága ellenére is mélyen festői érzékenység jellemzi a mostani kiállítás egyik meglepetésének minősülő Somogyi Jánost és a csak egy képpel – de kitűnővel – szereplő Kokas Ignácot. A *Néma ház* sejtelmes hangulatú kép, azon a határon, ahol a természetelvűség már-már a látomássá nemesedik. Feltétlenül fontos lenne, hogy a Velencei Biennálé után itthon is bemutassák gyűjteményes anyagát.

A X. országos képzőművészeti kiállításon Kondor Béla *Darázskirályát* minősíthettük az egyik „archimedesi pontnak". Kondor ismét jelentkezett egy megrázó művel, a *Nő gitárral* című olajpasztellel. Fájdalmasan szép kép. Vajda *Felmutató ujjú ikonos önarcképe* óta nem is igen született hozzá mérhetően átszellemült mű. E kép is bizonyítja, hogy a dehumanizáció nem szükségképpeni következménye a modern művészetnek, és a pszichikai érzékenység, a művész legbensőbb énjének, szubjektív rezdüléseinek a képpé formálása megférhet a valódi formaátadással, az esztétikai szuverenitással.

Eddig inkább a Fiatalok Stúdiója kiállításain szerepelt Lakner László, aki kezdi megtalálni saját útját. Lakner sokáig – tagadhatatlan tehetsége ellenére – meglehetősen eklektikus volt. A most kiállított festménye és grafikája azonban eredeti szemléletről vall. A megformált és formátlan részek egymást váltása, a fény-árnyék ütem, a pozitív-negatív forma montázsszerű egybejátszása mind már tudatos komponatív szándék következménye. Az említett festők mellett még az őszi kiállítása anyagából jól választott művekkel szereplő Gerzson Pál, az egyszerre rafinált és naiv Berki Viola – akinek legjobb munkái, sajnos, nem kerültek be kiállításra –, a grafikában is említett, a szentendrei stílusban újat hozni tudó Deim Pál és a festők közé rangsorolt domborításos zománcokat készítő Stefániay Edit munkái emelkednek ki.

NÉMETH LAJOS

Műfordítás-kötetek

József Attila előtt hódoltak 1955-ben a francia költők; a legtöbben bizonyára úgy voltak, mint Guillevic: nem sejtették, mi lesz még ebből. Gara László ugyanis, aki az első fordítókat erre a franciáknál szokatlan munkára édesgette (hogy aztán irgalmatlan pedagógiájával addig keserítse őket, míg ki nem csikarja tőlük az elérhető legjobbat) – Gara László nem engedte ki többé a kezéből azokat, akiket sikerült megnyernie. Tárgyilagosan, és azzal a tisztelettel, amit emléke megérdemel, meg kell állapítanunk: a magyar költészetnek az az „áttörése", amelyet olyan örömmel emlegettünk pár esztendővel ezelőtt, elsősorban neki köszönhető. Rákapatta valamire a franciákat, akik ilyesmit azelőtt nemigen csináltak (nem így csinálták); mint a költők, akik valamelyik effajta munkaközösségben részt vettek, maguk mondják: megtanította őket fordítani. Úgy, ahogyan mi magyarok már nagyon régóta fordítunk.

József Attila után következett a magyar költészet nagy antológiája 1962-ben, mintájaként és példájaként a további hasonló vállalkozásoknak, a magyart követő lengyel antológiának például; aztán pedig következett Gara László tragikus halála, és következményeként az a veszedelem, hogy a munka elakad, a folyamat megáll, és a magyar líra, az elismertetés kurta kora reggele után (mert hol voltunk még a delelőtől!) megint visszamerül a tisztes és szürke homályba. Guillevicnek is köszönhetjük, ha egyelőre mégsem egészen így történt. Fordításkötete igen jelentős tett annak érdekében, hogy a láng ne aludjék ki.*

„Minden a francia költők József Attila előtt való *Hódolatával* kezdődött – írja előszavában. – Mikor Gara László fölkért, vegyek részt e hódolásban néhány költemény adaptálásával, persze még nem láttam előre mi lesz mindennek a következménye." Következménye lett, többek között, a fokozatosan mind melegebb és melegebb kapcsolat a magyar költészettel és a magyar költőkkel, a magyar líra „szép, gazdag és nagy vidékének" fokozatos fölfedezése, és a fölfedezett értékek meghódítási, „adaptálási" kísérlete. S végül is (de remélhetőleg nem egyszer s mindenkorra végül) egy antológia, „Az én magyar költőim".

Illetve nem is antológia; Guillevic a kezdet kezdetén leszögezi, hogy „szó sincs a magyar költészet antológiájáról". Először csak inkább véletlen kalandozás volt: alkalmak, barátságok, igazi guillevici kedvességgel „örömszerzés", bizonyos kölcsönösség is – és mindebből egy csokorra való magyar vers franciául. Aztán a tolmácsoló megpróbált „kevésbé töredékes képet adni a magyar költészetről", pontosabban a mairól, meg a tegnapiról, kezdve Aranyon, akiben nagyon jól érezte meg az újat, a fordulást „a romantikusból a modernbe", és végezve, legfiatalabbként, Tóth Judittal. De nem törekedett semmiféle „teljességre"; világosan jelzi a cím is; nem *Les*, hanem *Mes poètes hongrois*. Kezdetben volt tehát a véletlen; ezt követte kiegészítésül az érdem („X . . . megérdemli, hogy szerepeljen a válogatásában"); a vezérelv pedig az ízlés volt. Más szempont, történelmi, politikai, „protokoll" nem játszott közre.

Persze nem könnyű tájékozódni egy költészetben, kivált egy-egy „maiban", ha az ember nem ismeri a nyelvet. Voltaképpen nem is illenék ilyen körülmények közt föltenni a kérdést: vajon „jó-e" a válogatás. Guillevic esetében azonban föltehetjük. A válogatás jó, mert egyrészt jól tájékoztatták, másrészt remek érzéke van hozzá, hogy kevéssé ismerős vidéken is tájékozódjék. Akik ismerik, tudják; még az ízlésnél is primérebb ösztön vezeti, valamilyen rendkívüli, már-már csalhatatlan szimat, hallatlanul érzékeny tapintás. Az vezeti mint fordítót is, mégpedig azon a fátyolon át is, amit a „nyersből" való fordítás jelent.

Ennek Guillevic minden problémáját nagyon világosan látja. És nagyon jól látja egyáltalán a fordítás problémáit. Ezeknek egyébként egyik legjobb teoretikusa is a franciáknál; azok közül, akik nem laboratóriumi tudományossággal, műszerekkel fölszerelkezve beszélnek a dolgokról, hanem gyakorlatból, tapasztalatból, konkrétan, tehát hasznosan. Mint „magyar költői" előszavában is. Akár a „nyersfordító munkatárs", a *co-traducteur* szerepéről és fontosságáról van szó (mert nyilván még mindig jobb *co-traducteur*rel *fordítani* a magyar költészetet, mint nyelvtudás híján egyáltalán *nem* fordítani), akár a tolmácsolás kérdéseiről, a fordító szükségszerű döntéseiről egy-egy adott esetben, akár a formahűségről, a különféle versrendszerek, prozódiák kü-

* Guillevic: Mes poètes hongrois *(Corvina, 1967)*

lönbségeinek következményeiről. Akár végül arról, hogy „*il faut être poète pour traduire un poème*", ami nálunk sosem volt kérdés: nálunk mindig is elsősorban a költők voltak azok, akik költőket tolmácsoltak, legalábbis költői szinten és igénnyel; a franciáknál azonban ez némiképp újdonság, ott az idegen irodalmak, költészetek tolmácsolása sokáig általában vagy filológiai munka volt, vagy dilettánsok vadászterülete. Így aztán érthető (bármilyen paradoxnak látszik is), hogy a költőileg is pontos (vagy legalábbis megközelítően pontos) fordítás igazában azzal kezdődött, amikor a költők kezdtek fordítani. S életté is akkor válik a tolmácsolt anyag, holt filológiai „dokumentumhalmazból" táplálékká, bekapcsolódva a másik költészet (és ezáltal az egyetemes költészet) vérkeringésébe. Vannak erre korábbi példák is: Poe szerepe Baudelaire-en és Mallarmén át, Baudelaire-é Babitsékon át, és így tovább.

Hogy a fordítások, illetve tolmácsolások milyenek? Az adott helyzetben és pillanatban alighanem a lehető legjobbak. Vannak benne már joggal híressé lett remeklések (*A walesi bárdok* például); de vannak itt-ott olyan helyek is, ahol a magyar olvasó már-már úgy érzi, a dolog legvégül talán mégis reménytelen. „Fier de son velours vert, sous son nouveau diadème, – Le mont Gellért a l'air un peu gêné quand même": – hol van ez Aranytól, a *Vojtina* híres Duna-parti látképének lejtésétől, tömörségétől, nyelvi zamatától: „Büszkén a Gellért hordja bársonyát, – S fején, mint gondot, az új koronát!" Milyen más tud lenni más nyelvben még az is, ami szó szerint ugyanaz! És mégis, mennyire nem reménytelen! Ott van Babits *Esti kérdése* franciául; és ott van vele ugyanaz a formai probléma: ötödfeles jambus áttétele francia alexandrinusba – mégis, hogy át tudja menteni Guillevic a verset; az első háromnégy sor után minden ellenállásunkat, bizalmatlanságunkat végleg legyőzte, visz ellenállhatatlanul francia versének sodra, *ugyanazzal* a sodrással, amivel az eredeti, és ugyanazzal a nosztalgikus lendülettel, a végső és egyetlen pontig. És ez nem egyetlen bravúrja a kötetnek. Ki győzné mind fölsorolni őket, a Szabó Lőrinceket, Juhász Gyulákat, József Attilákat, az egyetlen, elbűvölő Dsidát, vagy a mai és legmaibb magyar líra egyik-másik hangjának kitűnő eltalálását?

Guillevic kötete azt is jelenti, hogy személyesen hitelesíti a franciák előtt az új magyar lírát. Személyes tekintélyével vállal garanciát érte. Ez pedig nem kis dolog.

Kilenc esztendővel a *Szeszélyes szüret* után jelent meg Kálnoky László újabb, második fordítás-kötete.* Arno Holzcal kezdődik, aki 1863-ban született; az 1937-es születésű Marc Alynnel végződik. Tehát, mint az ismertető is mondja, „kizárólag huszadik századi versekből" ad válogatást. Párját ritkítóan bő válogatást: százhuszonhét költőt szólaltat meg, köztük sok olyat, aki magyarul most kap először hangot. Az olvasót mindenekelőtt a gazdagság zavara ejti meg.

Sok verskedvelő, kritikus, költő, fordító kezdi mindinkább úgy érezni, hogy a szó mai értelmében vett világirodalomban egyre kevésbé lehet tájékozódni, éppen napjainkban, amikor a tájékozódás és tájékoztatás annyi gyors és fejlett eszköze áll rendelkezésünkre. A „teljes kép" kezd mind reménytelenebb ábránd lenni, legalábbis egy bizonyos, fölszínes jólértesültségen túl. Épp ezért sokszorosan tiszteletre méltó minden olyan vállalkozás, amely – mint az *Évgyűrűké* – a nehézségek és a sok kedvetlenítő mozzanat ellenére sem mond le erről a – már-már heroikus – igényről.

* Kálnoky László: Évgyűrűk *(Szépirodalmi, 1967)*

Mert végül is nem kedvetlenítő-e az olvasó, még inkább a – Németh László kitűnő kifejezésével – „lassítottan olvasó" fordító számára annak az ömlesztett lírának az áradatában evezni, amely hovatovább valamiféle jellegtelenül szürke szóözönné tornyosul, és úgy zúg el az ember füle mellett, hogy egybefolyó morajánál alig marad meg több belőle? Elgondolkoztató jelenség, hogy azok a művek, amelyekben valami mélyebb – jobb szó híján és némileg goethei értelemben – „erkölcsi tartalmat" érzünk: olyasmit, hogy együtt, egyszerre, karöltve épül benne alkotás, ember, világ – az ilyen művek valahogyan egyre inkább „külön" épülnek, egy-egy áradattól elkülönült szigeten, nem pedig az áradat ömlékeny görgetegében: a szemlélődés, kontempláció keményen kivívott és megőrzött türelmében és nyugalmában (amely nyugalom természetesen nem tétlenség és nem henyeség, hanem csak az izgágaság és sietség kerülése) – egy Saint-John Perse, egy Nelly Sachs, egy René Char, egy André Frénaud, egy Francis Ponge: akiknek hangjuk, égboltjuk, világuk van.

Hogy Kálnoky László is ilyen költő, azt mindenki tudja, aki ismeri a líráját. *Lázas csillagon* volt (azóta is fájón folytatás nélküli) kötetének címe; és bármilyen kockázatos (és végeredményben olcsó) dolog címekre építeni: miért ne láthatnánk úgy, amint kilátótornyából szenvedélyes érdeklődéssel figyeli és rögzíti e lázas csillag lüktetéseit, szívverését, lázkiütéseit, nyugodt és fölvert perceit, úgy, amint e lázas csillag lírájában tükröződik? Sorra tapintja ennek az ezerkezű lénynek a csuklóit, de kezét csak ritkán tartja huzamosabban egy-egy ütőéren. Morgenstern, Rilke, Apollinaire, Supervielle, Cocteau, Becher, Lorca, Dylan Thomas, Günter Grass: egy-egy ilyen hosszasabban fogott kéz. Részben fölkínált, részben kikeresett kezek. Nem véletlen, hogy alighanem itt azonosul leginkább a kulcsolódó kezek érverése. Ezeknél, vagy az idegen hang, látás, lejtés, élmény olyan teljesnek érződő birtoklásaiban, mint például Léon-Paul Fargue *Pályaudvar*a, Trakl *Élisz*e, Mandelstam *Palaódá*ja, Benn *Epilógus*a, Montale *Arsenió*ja, Macneice *Birminghamj*e... Ez a puszta fölsorolás is jelzi, milyen változatos regisztereken, milyen széles skálán tud Kálnoky László egyforma biztossággal játszani.

Persze minden fordítónak megvan a maga saját „tollfogása", még a legnagyobb hajlékonyság mellett is. Tollfogás, igen; de voltaképpen több, mélyebb: voltaképpen talán egy alapvető versélményről, versképzetről van szó: hogy mi az, ami valaki számára a legtermészetesebben, legösztönösebben *vers* (anélkül természetesen, hogy ami ennek nem felel meg, azt ne tudná tolmácsolni). Kálnoky László számára – ezt tanúsítja a lírája is – a vers bizonyos értelemben mívesebb, a szó legjobb, baudelaire-i értelmében „szebb", „ékítményesebb", mint bizonyos modern, kopárabb, csupaszabb verstípusok. Ott, ahol a formálás nem a szép felé irányul, hanem megfordítva, a szép gúnyos negatívja felé (mint Eliotnál sokszor), ott természetesen ugyanúgy elemében van. Ahol azonban egyáltalán nincs ilyen „formálás", a teljes kopársággal mintha az ő verselképzelése (nem tudatosan, hanem valahol a versalkotás alapmozzanatában) nem bírna megbékülni: ilyen esetekben olykor előfordul, hogy egy-egy szinonimaválasztással, egy-egy kifejezés „költőibb" tolmácsolásában, szinte ösztönös döntéssel kissé „megemeli" a szépség felé a verset. Hogy a legkínálkozóbb példán mutassam be, mire gondolok, Nelly Sachsra, korunk egyik „legkopárabb" (s éppen kopársága sajátos pátoszával megrendítő) költőjére hivatkozom. *Erde, Planetengreis* című verse (Föld, bolygók aggastyánja) első sorában már az „aggastyán" ünnepélyesebb hangulatú, mint az egyszerűen csak keserűen komor *Plane-*

tengreis; a harmadik sor: „o König Lear mit der Einsamkeit im Arme" pedig a magyarban, a saját megütött hangjához következetesen, de elmozdulva leheletnyit az eredetitől: „ó, Lear király, ki *kebledre öleled* a magányt". Vagy a *So einsam ist der Mensch* című versben (Oly elhagyott az ember) a harmadik sor: „wo die Melancholia im Dämmerungsgesicht erscheint" a magyarban: „ahol *mélabú dereng a pirkadat* arcán"; itt mindhárom szó: *mélabú, dereng, pirkadat* egy árnyalattal költőibb a németnél. (Mint ahogy egy Krolow-versben a *pitvar* költőibb a *Hausflur*nál.)

Az *Évgyűrűk* azonban Kálnoky László fordítói művének csak a fölső gyűrűit adja; pedig az ő számára nem a huszadik századdal kezdődik a világ. Amit korábbi korokból tolmácsolt, ugyanúgy megérdemelné, hogy kötetbe gyűjtsék. Illetve mi, olvasók, megérdemelnénk, hogy ugyanúgy kötetbe gyűjtve olvashassuk.

„Verset fordítani: ez nagyon hasonlít ahhoz, hogy verset írni" – mondja Guillevic. Más szavakkal ugyanezt mondja Fodor András is *Vallomásában a műfordításról.* Elve, célja, reménye „belülről újra megteremteni a kompozíció tudatos rendjét, művészi igazságát". *Újraköltésről* beszél, mert „bizonyítani szeretné: a műfordítás kivételes alkalmakkor nemcsak szolgai tükröztetés, nemcsak mechanikus utánzás, de minden értelmező, elemző műfajnál különb: elsődleges költői teljesítmény".

Nemcsak költőhöz méltó fölfogása ez a versfordításnak, hanem erősen megszívlelendő is; ki ne látná ugyanis, hogy fordításirodalmunkat éppen ma, mikor annyian tudnak jól fordítani, nehézségeket könnyedén megoldani vagy elegánsan megkerülni, az eliparosodás veszélye is fenyegeti? Hogy a fordítások tiszteletdíját sorra mérik, az természetes, mert végül is valahogyan mérni kell; de az már meggondolkoztató, ha vannak fordítók, akik hajlandók bármit, szintén sorra mérve, „betáplálni" a bennük működő gépezetbe, amely aztán bármit egyformán rutinos és egyformán egyforma ömlesztésben, gombnyomásra kiad. Valóban vannak ilyen fordítók? Épp elégszer találkozunk egyébként „jó", simán gördülő, a mesterség minden csínját-bínját értő fordításokban, nem ugyan a „tartalmi", hanem a stílushűség ellen elkövetett kisebb-nagyobb vétkekkel ahhoz, hogy gyanakodni kezdjünk egy effajta „elektronikus" fordítói módszer (vagy erkölcs?) kialakulására. Nem árt vele szemben hangsúlyozni azt, amit Fodor András hangsúlyoz.

Ő is kapott és kap föladatokat; mindenki kap föladatokat. Azon múlik, ki hogyan vállalja a kapott föladatot. Ha valaki alkalomnak veszi arra, hogy meghódítson magának valamit: egy költőt, egy stílust, egy lírát – akkor az alkalom saját gazdagodásának alkalma lett. Így gazdagult Fodor András Nyekraszovval és Chaucerral, Burnsszel és Shelleyvel, Rilkével és Mickiewiczcsel. A fordításban, a fordítással azt, ami kezdetben kényszer volt (mert „egyik napról a másikra kimaradtam az irodalomból... Az ötvenes évektől ha költőként nem is, legfiatalabb műfordítóként mind gyakrabban szerepeltem") – hasznára konvertálta, a jó minőségű tehetségek módján: táplálkozott vele, nőtt vele, mélyült vele. *Sub pondere.* És mert szervesen és személyesen: tehát úgy, hogy nem adta föl saját magát, a saját törekvéseit, irányát. „Egyre tudatosabban követni igyekeztem Bartóknak a kelet-európai népek szellemi testvériségét oly szuggesztíven felmutató tanítását." Föltárni azt, ami szomszédos velünk, rokon a miénkkel, és mégis más, „néhány csapást vágni az ismeretlenbe, lelkiismeretcsitító, folytatásra kötelező kezdeményként". Ez a programja; s az ennek jegyében végzett másfél évtizedes munka gyümölcse a *Napraforgó.**

* Fodor András: Napraforgó *(Magvető, 1967)*

A kötetnek több mint a fele áll a „bartóki program" jegyében. Említsük meg külön a szép Puskin-fordításokat, a kitűnő költőt bemutató Bunyinokat, a Jeszenyin- és Zabolockij-fordításokat; a lengyel részben Mickiewicz mellett a két jelentős mait, Różewiczet és Herbertet; a cseheket Biebl képviseli; a mai románok közt Nina Cassian és Baconsky kelti föl a figyelmet. A nyugat-európai lírában leginkább az angolokhoz vonzódik, saját költészete is belőlük táplálkozott alighanem a leginkább. Shelley *Alastor*ának fordítása jelentékeny teljesítmény; szépek a Keatsek, kitűnőek a Dylan Thomas-tolmácsolások. Érdemes követni Fodor András, akár ismert tájakon jár, akár ismeretleneken vág csapást.

„Hányszor talált magányosan a sötét éjszaka messze kint a földeken, hányszor keltem föl nyáridőben éjszaka... és mentem ki egyedül a holdvilágban leginkább a vetések közé, de gyakran föl a hegyekbe is! Hányszor léptem be ott ezen az órán minden kísérő nélkül, bizonyos borzongó elégedettséggel a forrás barlangjába, ahová pedig világos nappal kísérővel is csak habozva szoktak belépni..." — Magány, természet, holdvilágos éjszakai kóborlások, „borzongó elégedettség": csupa romantika, ha tetszik, preromantika, Rousseau-n iskolázott kedélyek élvezetei és hangulatai. Ki hinné, hogy négyszáz évvel Rousseau előtt érzett és írt így valaki? Petrarca.

Az első „modern" ember? Mindenesetre a legelsők egyike. Hogy mennyire, azt a mai olvasó föl sem tudja fogni; s érthetőleg is, hiszen egy sokszorosan megcsontosodott, és sokszorosan kiüresedett hagyomány kérgén kellene áthatolnia az „igazi" Petrarcáig: addig, hogy megérezze a frisseségét. A petrarkizmus, mai szemmel, mai ízlésnek, mai olvasónak: sablonok kelléktára. Eredetileg pedig éppen fordítva: kilépés volt a sablonból a valóságba, természetbe, spontán emberségbe. Ahogy ezt kifejezte: abból százados használatra való sablon lett. De ezt a sablont az ő újító merészsége teremtette meg. És talán éppen ezért a sablonban is megmaradhatott, rejtve, lappangva, valami az eredeti frisseségből, az ajkak százaitól elkoptatott kehelyben is legalább egy parányi ihlető csepp az eredeti „nektárból". Mert az irodalmi újjászületések kezdetén (amelyek természetesen és elsődlegesen *érzelmi*, érzésbeli újjászületések, ember és világ viszonyának újszerű érzékelései a régivel szemben) megmegjelenik a petrarkizmus mint ihlető és mint érzésforma. Gondoljunk a francia reneszánszra, Du Bellay *Olive*-jára. Gondoljunk Himfyre. (És gondolhatunk mellette a mélységesen elfelejtett Töltényi Szaniszlóra is.)

„Petrarca sokban úgy érzett már, mint a modern ember, mint a XIX. század szentimentális szerelmese, mint a XX. század önmaga lelkének titkaira hallgatódzó magányosa. Daloskönyvében azért tudunk gyönyörködni ma, mert magunk is kissé Petrarcák vagyunk, s Petrarca is kissé mihozzánk hasonló volt." Sárközi György írta ezt annak idején, szemelvényes *Daloskönyv*-fordítása bevezetőjében; s most, az új teljes magyar *Daloskönyv* kísérő tanulmányának végén Kardos Tibor is idézi.*

Valóban tud benne gyönyörködni a mai ember? Sárközi György fordítása és szavai óta sok minden megváltozott: közben volt egy világháború, egy világösszeomlás. Nem temette maga alá annyi mindennel együtt Petrarcát is? És elsősorban mindazt, ami petrarcai „versszerző találmány" és hagyomány volt, összes fogásaival, *concet-*

* Francesco Petrarca Daloskönyve *(Európa, 1967)*

*tó*ioal, érzelmi helyzeteivel és stiláris rekvizitumaival? Pedig kár lenne, ha Petrarca ebben az új magyar formájában csak egy szép sorozat teljességének kedvéért vonulna be könyvtárainkba.

Irodalomtörténészek, irodalomtörténeti érdeklődésű költők jól tudják, hogy ha nem is minden, de hosszú időre majdnem minden belőle jött és tőle származott: hogy az európai szerelmi líra egyik alapja. Ez azonban elsősorban irodalomtörténeti, költészettörténeti érdekesség. Nem viszi közelebb a ma emberét Petrarcához. A megközelítést alighanem másfelől kell megkísérelni. Az ember felől.

Nem a kalandos élete felől. Hanem talán olyan módon, hogy megpróbáljuk meglátni, megkeresni benne a saját egzisztenciájára ráeszmélő embert; az elsők egyikét, aki fölfedezi és vállalja ezt a modern értelemben vett „egzisztenciát", a maga teljes és szuverén „létezését". Mindazzal, amit adott pillanatában ez a tudatos és tudatosan vállalt létezés jelentett. (És ami talán közvetlenebbül szól felénk az oldottabb formájú canzonékból, mint a többszörösen is kötöttebb szonettekből.)

Kardos Tibor mintaszerű tanulmánya mindent megtesz ennek a közelhozásnak az érdekében; gazdag, érzékeny, óriási tudásanyagát vonzó előadásban közlő esszé. Hozzá külön tanulmányként csatlakoznak a filológiailag is, életrajzilag is a szó legnemesebb értelmében izgalmas jegyzetek, nemegyszer egy-egy miniatűr esszével, a lehetőségig megvilágítva minden rejtelmet és megmagyarázva minden nehézséget. A fordítások szépek, stílusosak; megérdemelnének egy külön, elemző tanulmányt.

RÓNAY GYÖRGY

Mándy Iván: Régi idők mozija

Mándy Iván konok író. Huszonöt éve, amikor a pályáját kezdte, körülkerítette művei színterét, s azóta ott építkezik (legfeljebb egy-egy gyerek-kirándulást vezetve más vidékre). A régi Teleki tér lim-lomos bódéi, szürke, áporodott utcák, kedélytelen szállodák, egy kültelki futball-pálya kerítése, piszkos kocsmák s az ezek körül ténfergő „hátsólépcsőházi emberek": árusok, csavargók, kiöregedett artisták, félbemaradt színészek, zughírlapírók, drukkerek vannak a művek határain belül. Valamint néhány homályos, sajtszagú mozi: a Roxy, a Phőnix, a Fővárosi, az Eldorádó . . . Ehhez a világhoz és kiérlelt stílusához köti nehéz hűség Mándy Ivánt.

Olyan olvasója, kritikusa nemigen akadt soha, aki rendkívüli írói felkészültségét, novellaépítő erejét, összetéveszthetetlen saját stílusát elvitatni próbálta volna. De minden kötete után bőven kapott jóindulatú tanácsot is: most már végképp ideje, hogy tágasabb világdarabra kilátást nyitó, magasabb helyre költözzék, mert el sem lehet képzelni, hogy ebből a szűkre zárt körből felmutathat még valami újdonságot. Mándy viszont tudta, hogy nem mehet el sehová, és innen kell felmutatnia időről időre azt a művészi újat, ami igazolja a hűséget és az alkotást.

Nem mindig sikerült ez egyformán. A novelláskötetek vonalán haladva: a legelsőnek (*Vendégek a Palackban*, 1949) magas művészi szintjét és – kétségbe vont – folytathatóságát magabiztosan igazolta az *Idegen szobák*ban (1957). Ezután két kötet (*Az ördög konyhája*, 1965, *Séta a ház körül*, 1966) igazi újdonságot keveset hozott, inkább a ciklusos novellakomponálás, illetve a hang- és szinte kép-játék új műfaji

lehetőségeit tapogatta. A tárgyilagosan szigorú kritika ezek tartalmáról így ítélt: „Abban a világban, ahol Mándy otthonos, szomorú komédia az élet. Minden elromlik és félresikerül, céljához nem ér el senki; emberei ütődötten vonszolják magukat, s még fölséges szerencse, ha sivár adottságaik közegéből a szivárványló képzeletbe a mozivászon csábvilága révén egy pillanatra átlendülhetnek." Ugyanezekkel a szavakkal; a *Régi idők mozija* egy kötetnyi „fölséges szerencse", melyben az idézett „*átlendülés*" nemcsak egy pillanatra sikerül, hanem folyamatossá válik, az elsőtől az utolsóig valamennyi novellának az alapját képezi.

Ezzel a kötettel Mándy ismét igazolni és újítani tudott. Az újítás sikerét elsősorban nem annak köszönheti, hogy régi idők mozijának világát – amely a kötet címét, anyagát, légkörét, vonzerejét adja – eddig nemigen vonta be magába a magyar irodalom. A huszas éveknek, a némafilm utolsó, legnagyobb korszakának kültelki zugmozik poros vásznain feltűnő „csábvilága": rendezők, producerek, beavatottak, Hollywood, a Film Városa és sztárok, sztárok: Gloria Swanson, Pola Negri, Norma Shearer, Rudolph Valentino, Bánky Vilma, az isteni Garbo, Zoro és Huru s Rin-Tin-Tin, a legendás filmkutya, fényes karrierek és bukások – nem főszereplői, de fontos mellékszereplői a könyvnek. Ugyanilyen fontos szerepet játszik maga a mozi: a sötét előcsarnok hatalmas plakátokkal és a pénztár barlangjával, az üres ruhatár, a szomorú cukorkaárus, a jegyszedő és az öreg mozigépész.

A főszereplő pedig – aki mind a filmek világát, mind a mozi világát életre varázsolja – *a fiú*. Egy állás- és lakás nélküli „szerkesztő úr"-nak, a számlák elől kisfiával egyik rossz szállodából a másikba vándorló, mindenféle álmokba, reménytelen vállalkozásokba és vissza se köszönő „barátokba" kapaszkodó ál-írónak a gyereke. Ezt a fiút Mándy Iván rendszeres olvasói jól ismerik. Az írói pálya különböző szakaszain felbukkan egy-egy novellában, két szálloda között csatangolva, apját várva a biztosra igért, de fölöttébb ritkán érkező honoráriummal. Legtöbbet mégis egy húsz évvel ezelőtt kiadott regényben, a *Francia kulcs* címűben olvashattunk róla; abban föltárult mindig átmeneti szálloda-életének családi háttere is, az apa ismerőseiben pedig – elmosódva – a társadalmi is.

Nincsen komoly műfaji akadálya annak, hogy a mostani kötet közvetlen előzményét a novellák helyett a *Francia kulcs*ban keressük és elért szintjét is ahhoz viszonyítsuk. Ugyanis a regény Mándynál épp annyi joggal mondható novellafüzérnek, mint a mostani novellafüzér regénynek. Amabban sem a regényszerkezet, hanem a közös atmoszféra nyomása tartja össze regénnyé a mozaikokat, emebben a mozaikok közös atmoszférája regényszerű egységet hoz létre.

A két műben szereplő fiú a „személyi adatok" alapján azonosítható. Mégis hatalmas köztük a különbség: ez egyben a két mű különbsége. Ferinek még csak kidolgozatlan – bár a legszeretetreméltóbb – mellékes vonása volt belső, lelki kapcsolata sőt azonosulása Marholmmal, a filmek mesterdetektívjével. A *Régi idők mozija* főszereplőjében ez a vonás: a filmhősökkel való személyes kapcsolat és azonosulás válik meghatározóvá. Feri – a korabeli kritika szavaival – éppoly apatikus és enervált volt, mint körülötte a felnőttek. A mostani fiú megnyerően friss és mozgékony, távoli tőle a fásult, tompa közömbösség. Feri kissé koravén volt, ez a fiú igazi gyerek. Feri a teljes reménytelenség délutánjaiban lézengett, akár a szállodában, akár az anyjánál vasárnaponként. A *Régi idők mozija* fiújának csordultig teli a szíve-agya reménnyel, vággyal, szenvedéllyel, ideállal.

De milyen reményekkel és milyen ideálokkal? Természetesen olyanokkal, amilyeneket körülményei között megálmodhat. A harmadosztályú garniszállók piszkos terítőikkel, örökké csöpögő vízcsapjaikkal, a kopott mellékutca, a poros tér, s apa az adósságokkal, gyakran megalázva, – vagyis a valóságos életkörnyezet legkevésbé sem ad alkalmat vágyak és ideálok építésére. De amit megtagad tőle a három dimenziójú való világ, bőven ontja felé a két dimenziós „csábvilág": a mozi vásznáról és az egykori Moziélet lapjairól. A mozi ennek a fiúnak több, mint szenvedélye. *Valódi* élete mellett, fölött – ez az „*igazi*" élete. Valódi életében vacsora nélkül kuporog a Moziélet füzeteire hajolva, de „igazi" életében már a végtelen prérin vágtat. Valódi életében a mozi előcsarnokában szorong jegy nélkül, de „igazi" életében már elrabolta Bánky Vilmát, mint a sejk fia. Valódi élete szűkös, szegény és színtelen, de „igazi" élete határtalan, gazdag és színes . . .

Színei: a hollywoodi „világattrakciók" rózsaszínei. Gazdagsága: a kulisszák hamis aranyozása. Határtalanságát a korabeli filmipar ordenáré romantikája, halhatatlan cowboyok és visszajáró kísértetek csodatevése biztosítja.

Hogy milyenek a fiú „igazi" életének eszményei, azt jól mutathatja az egyik remek darab: *A Nagy Keserű* című. A Nagy Keserű a filmen: Clive Brook. „Mosolytalan arc. A nők megvadulnak érte. Most is röpködnek körülötte, de ő fel se néz a pohárból." Cinikus és flegma. „Mindegy . . . minden mindegy" – ezt fejezik ki a mozdulatai. – A fiút gyerekzsúrra hívja egy osztálytársnője, Muralik Éva, akinek imponálni akar. Azzal megy Muralikékhoz, hogy úgy fog viselkedni, mint a Nagy Keserű lord Douglas estélyén. Ő lesz a Nagy Keserű. Majd belebámul a pohárba és egyszer sem fog mosolyogni. De nem sikerül. Süteményt nyomnak a kezébe, s már vigyorog; rászól a kislány mamája, hogy ne morzsázzon, s zavarba jön; megpróbálkozik a „félelmetesen gúnyos tekintet"-tel, de rá se hederítenek. Muralik Éva különösen nem. A fiú elszökik a zsúrról. „Az Eldorádó Moziban még becsúszott a fél nyolcas előadásra . . . Odabent, egy virágfüzérekkel feldíszített hajó fedélzetén az angol királynő fogadta a fiút". – Tehát a valóságos világ csalódásai elől a film világába menekül, ahol nincsenek csalódások. Valódi világában nem lehet a Nagy Keserű, sem Zé, a fekete lovag, sem Fred Thompson, a cowboy. Valódi világában egyáltalán semmi sem lehet. A *valóság* reális, megvalósítható lehetőségeivel körülményei között nem találkozhat. A filmek világából pedig olyan eszményeket és ideálokat plántál magába, amelyek soha nem valósíthatók meg, mert azok világa sehol sem létezik.

Mellékes, hogy ennek a remekül megformált fiúnak az alakjában mennyi önéletrajzi elem van. Ez a fiú nem az írónak, hanem az író *hőseinek* életét, gyakori csődjét értelmezi visszamenőleg is. Mándy Iván a *Régi idők mozijá*ban ugyanis azt fedi fel, hogy azok az emberek, akiknek ilyen reménytelen és igénytelen volt a gyermekkoruk, ilyen hamis ábrándok buborék-fújásából születtek a vágyaik és eszményeik, nem is építhetnek maguk körül szebb világot, mint az ő könyvének figurái; nem érkezhetnek igazibb célokhoz – bármennyit próbálkozzanak –, mint ahol keringenek. „Hőseim jönnek, legyintenek, elalszanak", – mondta önirónikusan egyik nyilatkozatában. Ide jutnak mikorra kinőnek a fiú ábrándozásainak korából. A könyvben egymásra felel a fiú álomvilága és az apa céltalan és reménytelen élete: a reménytelenség a hamis reményekből ered. A felnőtt élet bajainak, kudarcainak magyarázata a „gyermekélet" sivárságában és sivár illúzióiban keresendő, mert ez a múlt egészséges tisztulások és metamorfózisok nélkül él tovább a felnőttek életében.

Történetisége (egy letűnt társadalmi berendezkedéshez, közízléshez és eszményrendszerhez szóló kritikája) ennek a kötetnek határozottabb, világosabb, mint akármelyik korábbi Mándy-könyvé. S úgy tudja azt kifejteni, hogy nincsen a könyvben egyetlen mondat, ahol az „ítélkező író" (sose volt Mándy ilyen) „kibújna" a gyermek szemléletmódja mögül. Az alaphang a stílusban kifejeződő finom iróniáé. Sehol nem bontja meg fals gúnyolódás vagy nosztalgikus ellágyulás. Mindkettőtől az „átlendülések" pontjainak: a film világába s onnan a való világba történő „visszavágások" szükséges helyének a pontos eltalálása óvja meg.

Mándy Iván stílustechnikájának fő jellegzetességét a kritika már húsz éve abban jelölte meg, hogy a *film* módszere: a kihagyásos, gyors képváltásokkal sűrítő módszer renkívüli hatással volt rá. Most ezt a technikát odáig fejlesztette, hogy könyve nem *„hasonlít"* a filmre, de valósággal film pereg benne. Mégpedig egyszerre két film: az egyiken filmsztárok, kalandok, happy endek, a másikon a mozi, a fiú, az élő emberek élete. S azok a legjobb darabok, amelyekben a két „film" szüntelenül egymásba játszik, szinte képről képre változik, – játékosságot és feszültséget egyszerre biztosítva *(Az előcsarnok, A viking sisak, A partnerek, A cowboy, Norma és Irving)*.

Mándy Iván (ritka nyilatkozataiból kitűnik) jól tudja, hogy hangulatnovelláinak irodalomtörténeti előzményeit a magyar rövidprózának Krúdy Gyula, Pap Károly, Gelléri Andor Endre művelte vonalában találhatni. Legtöbbre mégis Móricz Zsigmond fogékonyságát és eredetiségét tartja. Mándy művének egésze a lehető legtávolabb helyezkedik el Móriczétól, akinek ars poetica-jellegű megnyilatkozásaiból (Vargha Kálmán új Móricz-képeskönyvéből) kettőt mégis ide idézhetünk, mert ellentétes karakterű írókra is érvényes kívánalmakat összegeznek.

Az egyik: „Magyarázzam meg, miért írok úgy, ahogy írok? . . . Mit tudom én, én úgy fütyülök, a rigó másképp. Az író csak arra törekszik, hogy valóban úgy fütyüljön, ahogy csak ő tud és senki más a kerek világon. Ha ezt valaki eléri, akkor mindent elért, amit ezen a pályán elérhetett. A saját hangszín fontosabb még a melódiánál is. A melódia csak éppen arra jó, hogy mások is figyeljenek rá."

A másik idézet: „Minél nagyobb egy író, annál nagyobb kötelessége a legfontosabb dolgokban színt vallani és megmondani, mi az igazság és mi a kötelesség." – Móricz – és minden író, aki nemcsak tehetségében, hanem társadalmi jelentőségében is nagy író – ennek a kritériumnak éppúgy megfelel, mint az előbbinek. Mándy Iván az első idézet feltételeit régen teljesítette: *úgy* „fütyül", ahogy csak ő tud és senki más. Saját hangszíne van, – s a *Régi idők mozijá*ban olyan „melódiát" talált, amelyre mások is érdeklődéssel figyelnek. A második idézetben foglalt kívánalom kielégítéséhez viszont igen sok az adóssága. Miként törleszthetné? – kérdeznénk. Ám az a tény óvatosságra int, hogy talán nincs még egy írónk, aki annyi tanácsot *nem* fogadott meg, mint Mándy Iván. Ezért legyen elég annak a megállapítása, hogy a *Régi idők mozijá*ban egy *meglehetősen fontos* dologban: a sokat ábrázolt reménytelenség forrásainak dolgában vallott színt. S érjük be a bizakodó kérdéssel: vajon lesz-e benne elég fogékonyság, hogy még fontosabb dolgokban (pl. a mai kamaszok eszményeinek, érzelmeinek utóbbi írásaiban megpendített „melódiájában") színt valljon a *Régi idők mozija* művészi ökonómiájával és hitelével?

(Magvető, 1967.)

SZABÓ B. ISTVÁN

Szemle

Levelek Hatvany Lajoshoz

A levél a legárulkodóbb műfaj. Az irodalmi levél különösen az. Így az a közel hatszáz levél is, amelynek Hatvany Lajos volt a címzettje — s amelyek 1897 és 1961 közötti dátumaikkal több irodalmi korszakot ívelnek át —, egyik desrifrírozó kulcsa a huszadik század magyar irodalmának.

Hatvany Lajosban ma egyszerre tiszteljük a harcos tollú publicistát, a nagy esztétikai kultúrájú és fogékonyságú esszéistát, a kitűnő prózaírót. Mégis úgy hisszük — s erre éppen ez a vaskos levelezés-kötet is fontos bizonyíték —, hogy a legjelentősebbet irodalomszervezőként alkotta. Ady Endre annak idején egyik Nyugat-beli írásában tűnődött el *Hatvany Lajos problémáján*: életének rejtélyén. Ám ő is Hatvany sokféle, sokfelé irányuló tehetsége mellett is, a legnemesebb propagáló talentumát hangsúlyozta. Ady ítéletét erősíti a Nyugat előtt indult nemzedék egyik kitűnőségének, Gárdonyi Gézának Hatvanyhoz írott levele is: „Örömest teljesítem az óhajtását, hiszen tudom, hogy a Maga munkálkodása a mi irodalmunkért nem üzlet, hanem áldozat . . . No lám: Maga nemcsak a *Nyugat*nak nyit ajtót mifelénk, hanem nekünk is Nyugat felé!"

A nagy kor nagy nevei — Ady, Babits, Móricz, Kaffka, Tóth Árpád, Krúdy, Bródy — sorra megtalálhatók a levelező partnerek között. S az ügyek, amelyek szóba kerülnek, a század magyar irodalmának valóban nagy ügyei: a *Levelek Hatvany Lajoshoz* című kötet természetes csomópontjait adják. Ezek: a Nyugat szerkesztése körüli viták 1912—13 tájáig; az Adyval kapcsolatos ügyek; a Pesti Napló szerkesztése; majd Hatvany emigrációs évei; az *Ady a kortársak közt* előkészületei és visszhangja; a húszas évek vége és Hatvany második emigrációja közötti időszak: a humanista gondolat őrzője ekkor a levelek címzettje, amelyet nemesen fémjelez Thomas Mann barátsága és vele való levelezése.

A meglepetések könyve ez a vaskos levelezés-kötet, amelyet nem lehet letenni: olvasmánynak is lebilincselően izgalmas, irodalmi dokumentumgyűjteménynek pedig bizonyára a huszadik század magyar irodalmának — Ady levelezése mellett — legfontosabb kompendiuma. Mekkora gazdagság! E más műfajú írásokból is egy igazi Zeitroman bontakozik ki. Ahány nagy író levelező-partner található a könyvben — szinte annyi külön esszét kellene írni, hogy a levelek gazdag irodalomtörténeti tanúságait kamatoztassuk. Egy-egy esszéisztikus hangvételű s olykor terjedelmű levél elolvasása után másként látjuk a kor nagy alkotóit.

A megújuló magyar szellem nagy ügye, a Nyugat korai korszaka különösen gazdagon dokumentáltan bontakozik ki a levelekből. Ignotus okos levélsorai a Nyugat körül gyülekező írók közös attitűdjét fogalmazzák meg: „A *Figyelő*-ék szeme rajtung csüng (hallom, hogy a Nyugat-ölő cikk máris megjelenik, a jövő számban) — s e szemek tekintete alatt *nekünk össze kell fognunk. Együtt kell állanunk*, s nem szabad egy hangnak vagy ténynek sem *kifelé* azt mutatnia, hogy valami bajunk lehet egymással." (1911. febr. 28.) A levelekből egyben arra is fény derül, hogy mennyi egyéni érdek, érzékenység keresztezte olykor e nagy elvi ügyeket. Ismét Ignotust szólaltatjuk meg: „. . . Mit tesz az: Magyarországon a tollukból élni s famíliát eltartani úgy, hogy az ember megmarad gentlemannek, sőt még némely közügyeknek is használ, s szintén nem kockázat nélkül." (1910. jan. 6.)

Kibontakozik a levelekből mindezek Hinterlandja, a kor, a magyar kapitalizmus írói viszonyai. Fülep Lajos 1908-as datálású levelében olvassuk: „Hogy mégis írok bele, bármennyire ellenkezik a természetemmel, annak egyszerű oka, hogy kénytelen vagyok vele, ebből élek és nem az irodalomból. Viszont azonban a szerzőséget ezekért a dolgokért természetesen nem vállalom, nem én írom őket, nem az én gyerekeim, zabigyerekek, az író és a kenyér viszonyának fattyai." Utolsó félmondatával Fülep Lajos helyettünk is kimondta a lényeget. Még megrendítőbben vallott erről, a kor nyomorúságos írói lehetőségeiről Juhász Gyula: „Íme, az eset: én már öt éve okleveles tanár vagyok, és még mindig nem tudtam helyettesi állást se kapni az államtól. Jelenleg állás nélkül vagyok. Eddig hiába pályáztam az államhoz, kénytelen voltam ideiglenesen éhbérért tanítani papi iskoláknál,

legutóbbig Nagyváradon." (Szeged, 1911. aug. 2.) S visszatérő a sirám Kaffka Margit leveleiben is: „Nekem, szegénynek, minden düheim ellenére is meg kell írnom nekik (Nyugatnak) a regényt. Négyszáz korona előleget adnak most, és én a nyárra nem kaptam fizetést — ezerötszáz koronát adnak úgy, hogy az Athenaeum Nyomda adja könyvalakban, és *az* majd nekik fizet. Kérem, ne adjanak majd nekik sokat!..." — fordul iróniába kérése.

Szólnunk kellett ezekről a jogos írói panaszokról kordokumentum voltuk mellett azért is, mert a Hatvanyhoz írott levelek taszítókiábrándító felhangja a pumpolás. Palágyi Lajos pontos definiálásában: „Ön elsősorban is mindenekfölött íróművész, de ettől a hivatásától magát ismételten eltereltette mint lapkiadó, lapszerkesztő, írópártoló, oly színben állott az írók előtt, mint akire támaszkodni, vagy akinek révén jóhoz jutni lehet. S mivel nálunk hamar skatulyáznak el mindenkit, s mivel sokak számára kívánatos is volt, hogy Önt a mecénások közé skatulyázzák: ferde helyzetbe jutott az Önt körülvevő írókkal szemben s így elsősorban Adyval szemben. Így természetesen megértőkre nem találhatott. Akiket Ön támogatott, Önt pumpolható médiumnak nézték — s kiket Ön már nem volt hajlandó vagy már nem volt képes támogatni: Öntől ez okból fordultak el." Mondanunk sem kell, hogy Palágyi Lajos szerencsés megfogalmazása nem Kaffka Margitra, Fülep Lajosra, Juhász Gyulára avagy Ady Endrére vonatkozik...

S valóban, mennyit tett Adyért! Nemcsak a közismert életrajzi tényekre, Ady szanatóriumi kúráinak fedezésére gondolunk. De mennyit tett Ady külföldi megismertetéséért: Stefan Zweig és Romain Rolland levélpasszusai egyként tanúskodnak erről. „Ennek köszönhetem, hogy — a Maga jóvoltából — gazdagodott az én kis belső birodalmam vonzalom és csodálat világa. Rendkívül érdekelt, amit Adyról tudomásomra hozott." — írta válaszként köszönőlevelében Romain Rolland. Ez a levél Ady-vonatkozáson túl is vallomás-értékű, az író hitéről és pacifizmusáról: „Az én hitem sokkalta függetlenebb az eseményekről, mert már eleve számol a legroszszabbal... Az erős hit lényege éppen az, hogy meghaladja és messze megelőzi a pillanatnyi lehetőségeket... Nem vagyok ‚pacifista' (a szó köznapi értelmében). A ‚pacifistának' nevezett emberek rendszerint azok, akik eszményítik a valóságot, mert nem akarják nagyon közelről nézni... Én nem eszményítem a valóságot. Sosem láttam rózsaszínűnek." (1921. máj. 3.)

S Romain Rolland nevének említésével azt is jelezni kívántuk, hogy hányfelé vittek az utak Hatvany Lajos közeléből. Hiszen ezt az írói névsort a kortárs világirodalom reprezentatív neveivel (Musil, Hoffmansthal és mások) gyarapíthatnánk, ahogy a húszas években föllépett új nemzedék legkiválóbbjainak neveit is megtaláljuk a levelek feladói között: Szabó Lőrinc, József Attila, avagy Gaál Gábor nevének említése egyként idekívánkozik. Gaál Gábor mentora és támogatója egyszerre volt Hatvany Lajos. Ahogy a tanítvány levelében olvassuk: „... sokszor szerető szívvel és erélylyel állt mellém... mindig volt emberi szava hozzám... Önön keresztül Gyulai Pállal fogtam kezet, s így ha későn is, de sokban, a nagy magyar galériába tartozó tanítóra akadtam." (1925. ősz.)

S persze, benne van ebben a könyvben a kor politikai története, a magyar polgárság huszadik századi útja is. Garami Ernő okos levele (1926. jún. 13.) Fenyő Miksa kurzust támogató szerencsétlen politikai ügyeiről mond keserűen igaz ítéletet. Fenyő és Hatvany: a magyar polgárság két típusa, a burzsoá és a citoyen.

A Hatvany Lajosné kitűnő válogatásában közreadott levelezés-kötetből így bontakozik ki annak a literary gentlemannek, a nagy irodalomértőnek, szervezőnek és felfedezőnek az alakja, akit Németh László oly szépen elevenített meg nekrológ-esszéjében. Igaza van Domokos Mátyásnak, a kötet kiadóbeli szerkesztőjének: valóságos levélregény ez a hat évtized postájából válogató gyűjtemény. Levélregény, amely — egy élet regénye is. *(Szépirodalmi, 1967)*

VARGA JÓZSEF

Nézetek és eredmények

(Három könyvről)

Irodalom, történelem, közélet, szépírói igényű publicisztika, kritika, polémia és tudományos mérlegelés egyaránt szerepet kap abban a három kötetben, amelyek nemrégiben láttak napvilágot. Azon felül, hogy valamennyiben szóhoz jutnak érdekes vagy fontos irodalmi kérdések, aligha lehetne valami közös gondolat jegyében jellemezni őket. Ám e körülmény inkább javukra válik, hiszen éppen különféleségükben tanulságosak.

Héra Zoltán kötetét (*Jó ellenfelet!*, Szépirodalmi, 1968), miként a címe is sejteti, áthatja a problémákat boncolgató, polémikus hevület, anélkül azonban, hogy kifejezetten és meghatározóan egyes személyek nézeteihez vagy nyilvános vitákhoz kapcsolódna a kötetbe foglalt írások zöme. Inkább álláspontok világos megfogalmazására törekszik, olykor oldottabb szépirodalmi formákat alkalmazva (*Levél az állhatatlanságról*, *Levél a bölcselkedésről* stb.), s nézeteinek mindenoldalú szembesítése inkább egy jellegzetes közírói-kritikusi magatartás jele. Önnön véleményének keresése, kialakulásának töprengéseken át való ábrázolása írói módszerként is figyelemre méltó, s mindenképpen alkalmas arra, hogy következtetéseit a személyes hitelesség erejével is növelje. A változatos tartalmú kötetbe az erkölcs és az ízlés kérdéseitől kezdve a „bürokratológiáig", az elkötelezett művészettől a világirodalomig s napjaink lírájáig a legkülönbözőbb témák beleférnek: a gondolkozás és a módszer egysége biztosítja a könyv töréstől mentes szerkezetét. Vitázó magatartás jellemzi Héra írásait, s egyik-másik írásával lehet is vitatkozni, az azonban kétségtelen, hogy gyűjteményes kötete egy mind markánsabbá váló életmű ígérete.

Ha pusztán a tartalmi változatosságot tekintenők, akkor Abody Béla kötete (*Saulus vagy Paulus?*, Magvető, 1968) látszatra hasonlatos lehetne Héráéhoz. Ám mi sem lenne tévesebb, mint ebből a látszatból kiindulni. Nemcsak azért, mert Abody ízlése, gondolkodása másfajta, hanem mert műfajai is egészen sajátosak. Különlegesen fejlett érzéke van a kuriózumok iránt, s ezért az egyedit és a jellegzeteset rendkívül szuggesztíven tudja ábrázolni. Ábrázolni, s nem csak leírni, hiszen portréi (pl. Kellér Andorról) túllépnek a kritikai elemzés vagy az esszé keretein, itt a szépirodalmi eszközök már nem pusztán stiláris jelentőségűek, hanem az írói látásmód elemei. E látásmód eredményeképpen Abodyt a mű és a művész, a tevékenység és a személyiség, az alkotás és a szellemi környezet egyaránt érdekli, s e tényezők írásaiban szerves egységbe fonódnak, s ez, valamint saját egyéniségének egyszerre komoly és játékos vonásai adják írásai egyre inkább összetéveszthetetlen színeit, varázsát. Olvasmánynak és alkotásnak egyaránt kiváló riportjaiban, a lóversenytérről és a zsibpiacról adott hangulatos képeiben és jellemrajzaiban is ugyanazt az egyéniséget, gondolkodó-típust fedezzük fel, ezért vegyes tartalmú kötete voltaképpen kerekebb egésznek tetszik, mint sok, kínos gonddal megszerkesztett gyűjteménye. Határozott véleményei sohasem vitathatatlannak vélt definíciók és tézisek, ez írásainak rokonszenves mivoltát csak erősíti. Korábbi kritikáiban — ezt nem hallgathatom el — minden szellemességük ellenére volt valami modorosság, mintha egyéni látásmódja nem fért volna meg e szabályos keretekben, s bizarr stílusfordulatokkal hívta volna fel a figyelmet magára. Megtalálván azonban „szabálytalan" formáit, Abody írásai ma már komoly megbecsülést hoznak szerzőjüknek, s tanulságot, élvezetet jelentenek olvasóinak.

Horváth Zoltán könyvében (*Irodalom és történelem*, Szépirodalmi, 1968) is erőteljes a publicisztikai vitázó szellem. Őt azonban pályafutásából eredően elsősorban a múlt kérdései foglalkoztatják, közelebbről a századforduló és a huszadik század első évtizedeinek kérdésköre, s jelenkori kiadványokat is főként ebből a szempontból elemez. Különös gonddal ébreszti azok emlékét (Szende Pál, Németh Andor stb.), akik a maguk módján a magyar progresszió képviselői voltak. Irodalmi és történelmi tárgyú írásaiban egyaránt a dogmatikus felfogással vív szenvedélyes csatát. A munkásmozgalom némely kérdéseit, a sajtó történetét, s a különböző színezetű szocialista és polgári törekvéseket és azok kiemelkedő képviselőit alaposan ismerő tudós publicista írásai a maguk polemikus kiélezettségével fontos kérdések tisztázását segíthetik elő.

WÉBER ANTAL

Makay Gusztáv: Tóth Árpád

Tóth Árpád sohasem volt derűlátó, mikor poézisének közönségéről beszélt. A *Kisvendéglőben* című versének emlékezetes szavaira „Néhány szomorú lánynak és fáradt úrnak megtetszik a lelkem" utal egy Hatvany Lajoshoz írott, jóval későbbi levél mondata: „Bizonyára száz ember sincs, akik ismernének . . ."

Negyven év múlásával százezrek kincsévé lett költészete. Pályáját Kardos László monográfiája a filológiai igényesség és teljesség szintjén mutatta be a szakemberek szűkebb körének. S most az Irodalomtörténeti Kiskönyvtár sorozatában Makay Gusztáv a nagyközönség számára rajzolta újra a költő pályáját.

A szerzőt láthatóan az a szándék vezette, hogy az irodalomszerető nagyközönséghez közel hozzon egy költői magatartást, bevezessen műhelytitkaiba, megkönnyítse a versek értelmezését. Ezt a feladatát lényegében meg is oldja. A dekadens, életidegen életérzés felől közelítve meg témáját, a hagyományos Tóth Árpád-i fejlődésképet bontja ki a szerző; a magány szecessziós impresszionista témaváltozataitól — a közönséget kereső s rövid pillanatokra azzal forradalmasan egybefonódó — az elvontabb, humanisztikus sorsélmények témájához ívelő pályaszakaszokat elemzi.

Úgy tetszik azonban, a könyv koncepciója éppen a dekadencia értelmezésében ellentmondásos. Az induló költőről rajzolt kép egy útját nem lelő, dekadenciájában egyre mélyebbre süllyedő költőt mutat. A fejlődésképben logikája viszont egy nem egyenletesen és következetesen, de a dekadenciától egyre távolabb kerülő utat rajzol.

„Tóth Árpádnak *is lehettek* nyomós, konkrét okai az életpanaszra . . ." „*Talán* betegségének tudata, a szegénység nyomasztja . . ." írja a szerző, s e kommentárok színtelenségét csak a verselemzések élet és költészet találkozását felvillantó részletei tudják ellensúlyozni *(Kisvendéglőben, Meddő órán)*.

Helytelen lenne adósságok, anyagi gondok, betegségek tényeihez pászítani költői életutak csúcsait, a költészet imponderábilis szépségeit. De ugyanilyen helytelen fontos, lényeges mozzanatok zárójelbe, háttérbe helyezése is.

Kortársai közül talán egyiknek sem volt olyan nyomorúságos az élete, mint éppen Tóth Árpádnak. A magyar írók a huszadik század hajnalán is mecénásoktól függtek. Ez a függés azonban Tóth Árpád esetében különösen megalázó és nyomasztó. Szinte gyermekkorától kezdve filléres elszámolásban van mindenkivel, apjával, Hatvanyval, barátaival, szerkesztőivel. Állandó vendége 1915-től a szanatóriumoknak, mondhatnánk az élet és a halál birodalma között lebeg 13 éven át. És éppen itt lehet feloldani a „dekadens" költői pálya ellentmondását. Éppen azért vonz, indít meg Tóth Árpád költészete, mert a dekadencia divatja úgy esett egybe egy életúttal, hogy a kettőnek immár realisztikus kapcsolatában az igazi életbánat s az élettapasztalásból sarjadó rezignáció hiteles, emberi tartalmaival telt meg.

E sajátos egybeesés magyarázza tematika és formakincs egymást alakító, gazdagító harmóniáját és tökéletes megfeleléseit. Megfeleléseket, melyeket a *Kisvendéglőben, Meddő órán, Tavaszi elégia* és az *Elégia egy rekettyebokorhoz* c. versek elemzésében Makay nagyszerűen juttat érvényre.

Kár azonban, hogy a következetesen végigvitt eszmei-formai elemzési mód éppen a költői pálya fókuszába helyezett *Az új isten* esetében felemás, csak eszmei szempontokra utaló módszerré változik.

Nem lehet kérdéses az, hogy a vers központi helyet foglal el Tóth Árpád életművében. Központi helyet, ha a költői téma felől közelítjük meg. Ritka példája a robbanásszerű felismerésnek, költő és kor nagyszerű összetalálkozásának, az egyéni és érdekközösségi érdek egybecsendülésének. A téma hőfoka azonban szétfeszítette, átégette Tóth Árpád formáit, képeit. A művész nem ért fel az ember igazságához. A formai elemzés hiánya nyilván a költő eszmei reputációját van hivatva védeni, pedig erre a szemérmes hallgatásra sem a versnek, sem Tóth Árpádnak nincs szüksége.

Makay Gusztáv láthatóan törekszik arra a könyv egészében, hogy Tóth Árpádot megvédje az egyhangúság vádjától. Mégis, miután lényegében csak költészetét tárgyalja, maga is megfosztja a költőt olyan színektől, amelyek gazdagabbá, teljesebbé tennék Tóth Árpád portréját.

Mellékmondatos megjegyzések, a zárófejezet néhány sora utal Tóth Árpád nem költői tevékenységére, de ez, még az adott terjedelemmel számolva is, kevés. Sokan elhanyagolhatónak tartják az újságíró-prózaíró Tóth Árpádot, úgy tetszik, a szerző is. Pedig éppen a közösségi élmények megerősödését méltató

fejezetek válnának azonnal hitelesebbé, ha a napi politika kenyerén élő debreceni újságíró valamivel nagyobb teret kapna. Nem kellene állandó meglepődéssel szólni Tóth Árpád politikai tájékozottságáról, ha csak egy mondatban is felsejlene glosszáinak tematikája — a T. Ház obstrukciós manővereitől a Balkánháborúk bonyolult stratégiai-politikai egyensúly játékáig. Ez az újságírói robot Pesten is az élet eseményei között tartotta a költőt.

A prózaíró Tóth Árpád érdemein mindenesetre lehet vitatkozni. Semmiképpen sem vitatható, mellőzhető azonban a költő mellett a műfordító. Babits közismert megjegyzése, hogy ti. a legszebb magyar vers Shelley *Óda a Nyugati Szélhez* című verse Tóth Árpád fordításában, szellemesen jelöli Tóth Árpád előkelő helyét a magyar műfordítók gárdájában. Költői egyéniségének rokon hangokra érzékeny önkifejezése fordítói munkásságának eredményeibe szűrten helyet kellett volna hogy kapjon a tanulmányban. Itt kell megjegyeznünk azt is, hogy a pályaképet végigkísérve, de különösen a fordítások említésekor, az az érzése támad az olvasónak, hogy bár Tóth Árpád költői művei és műfordításai már a kritikai kiadás teljességével is az olvasó rendelkezésére állanak, e kiadás eredményeit nem vette figyelembe a szerző.

Vitatható pontok megjelölésével semmiképpen sem akartuk csökkenteni Makay Gusztáv tanulmányának érdemeit. Bizonyos feladatok megoldásáról nyilván céltudatosan lemondva, sikerrel idézi meg a teljes költői életművet, s mindenütt érezzük, hogy személyes vonzódás, versszeretet hitelesíti a szakember biztonságos anyagismeretét. A világos s olvasmányos tanulmány, Makay stílusának könnyed eleganciája bizonyára újabb híveket hódít majd Tóth Árpád költészetének.

KOCZTUR GIZELLA

Nikosz Kazantzakisz: Zorbász a görög

Az 1957-ben elhunyt neves görög szerző e művét a magyar közönség előbb ismerte meg a filmvászonról, és bár irodalmi művek filmfeldolgozása ritkán jár a *nyelvi* művészet csonkítása, szegényítése, a csak nyelvi gondolkozás szférájában kifejezhető eszmei, művészi, formai mondanivaló redukálása vagy legalábbis hangsúlyeltolódás nélkül, — a Zorbász (Zorba) esetében a filmnyelv képi gondolkozásából s a *film* időbeli terjedelmének kényszerűségéből következő koncentráció, sűrítés ritka szerencsésen esett egybe a *regény* valódi értékeinek megragadhatóságával, az irodalmilag is kevésbé sikerült lényegtelenebb elemek elhárításával.

A regényben ugyanis két fő síkban helyezkedik el a mondanivaló. E két sík többnyire párhuzamosan halad (vagy inkább áll) egymás mellett, olykor érintkezik is, egymásba azonban ritkán játszik át (s akkor is erőltetetten, úgy, hogy a szerző-hős Zorbász szájába adja saját intellektuális, filozófiai kérdéseit). A kevésbé érdekes, kevésbé lényeges sík: a regénybeli író (a szerző maga) filozófiai konfliktusa a világgal. E konfliktusnak eszmei tartalma — ha kiábrándultságában itt-ott felbukkan is egy-egy modernebb motívum — nem túlságosan jár mélyen: Nietzsche, Bergson, Buddha útján keresi a megoldást, valami elvont „szabadságot", függetlenséget. Szubjektív élményi hőfokát tekintve is, az elmúlt fél vagy negyed évszázad irodalma emésztőbb s tragikusabb formáit produkálta. Írónk enervált, reflexív magatartása még csak nem is a fin de siècle gauguin-i meghasonlottságát, sokkal inkább a romantika és szentimentalizmus menekülés-típusát idézi. Erre (és még régebbre: Cervantesre) emlékeztet valóság és halvány ideálok, elmélet és gyakorlat, élet és filozófia, ténfergő intellektualitás és népi ösztönösség, vérbőség szembesítése s a végső megoldás rousseau-i kicsengése is, hogy ti. az „egyszerű" Zorbász, a természeti ember mint teljesebb ember föléje magasodik a betűrágó és betűtermelő, absztrakcióban élő filozófus-írónak. Még e világ-, társadalom-, erkölcs- és jellemszemlélet megfogalmazása is — direkt reflexióival, naplószerű töprengéseivel („az emberekhez való kapcsolatom teljesen belső monológgá vált"), levélrészleteivel, a „tanulság" áttétel nélküli, értekezésszerű kibontásával — erre a stílusra emlékeztet.

De csak ezen a síkon. Mert a másik sík: Zorbász, a környezeti, emberi s nemzeti valóság olyan magas szintű *ábrázolásban* van elénk állítva, mely a könyvet évszázadunk néhány tucatnyi „örök" remekei közé sorolja. Egy-

részt: a fikció páratlan élet- és valószerűsítésével Zorbász személyében, testi, etikai, társadalmi és nemzeti mivoltában egy olyan alakot sikerült a szerzőnek teremtenie, aki egy időben típus és egyén, múlt és jelen, nemzetek feletti és mégis félreismerhetetlenül görög. A látszólagos ellentétek e dialektikus szintézisét olvashatjuk ki hányatott életsorsából s változatos magatartásából is: bővérű, nagyevő, -ivó, szeretkező, de biológiai gesztusai megannyi kultikus gesztussá lesznek (míg gazdája a szerelemben is csak Szent Antal — vagy Buddha? — megkísértésének gyötrelmeit éli át), s vannak eszményei: a béke, a munka, a szeretet, a barátság, a függetlenség; világcsavargó, magányos, de az emberi közösség életeleme, s teli családi érzésekkel; „akár embert is ölő" farkas, és csupa humánum: önző és áldozatra mindig kész (szánalomból és az emberi szenvedés iránti megértésből elvesz egy szétlottyadt örömlányt); furfangos, mint Odüsszeusz, és átlátszóan őszinte, mint egy gyermek; idegen számára minden metafizika, de antik és modern panteista, akit ősi, misztikus kapcsolat fon egybe az anyaggal, s akit gyötörnek a megválaszolatlan végső kérdések; kimüveletlen agya elhessegeti a betűt: csak testével, ösztöneivel gondolkozik, és mégis művész: felfogja s a zene, a tánc nyelvén ki tudja fejezni az anyagi világ, a természet, a tárgyak, a test, az emberi sors szépségeit és kérdéseit . . .

A világirodalomban az ókortól Kakuk Marciig, Zorbásznak sok rokona van; rokona, nem mása, mert Zorbász: *a* görög. Ennek a dicső és szerencsétlen népnek egész anyagi és szellemi története rajta hagyta nyomát: egyszer homéroszi figura, majd mintha egy görög tragédia kórusából hallanánk a hangját; egyszer a filozófia kezdeti „csodálkozásával" csodálkozik, máskor a szofisták materialista dialektikájával veti fel az idealizmust, a vallást zavarba ejtő kérdéseket, ahogy Apollón mellett megvan benne Faust is. Aztán a múzsák gyermekeként tűnik fel, de van benne a krétai kalózok, a makedon martalócok, az ortodox kereszténység s a Miasszonyunk bohócának plebejus hitéből, meg a török mohamedanizmus oltásából is, ahogy az egymással hol gyilkos harcban, hol testvéri összefogásban élő balkáni népek mindegyike is adott egy-egy vonást Zorbász képéhez. Benne él a görög szabadságharcosok romantikus-nemzeti hevülete, de benne a hazafiságot már csak félrevezetésre használó modern görög nyomor, a fásult, hazátlan, külföldi munkakeresésre kényszerült proletár is.

De nemcsak Zorbász görög, görög a környezet, táj, a szokások, gesztusok, életmód, a ruha, még a hajó, még a szikla, még a tenger is. Soha nem jártam Görögországban (s bizonyára nem is fogok), mégis az első lapok olvasása után már egy szikrányi kétség sem élt bennem, hogy ez Görögország, a görög táj, a görög ember, a görög élet, és hogy csakis ilyen lehet. Nem ismerem az újgörög irodalmat, de nem hinném, hogy valaki Kazantzakisnál jobban és tömörebben ragadta volna meg a „görögség" történelmi és 20. századi lényegét, az évezredek során beidegzett erkölcsi, társadalmi, értelmi reflexeket. A nemzeti irodalmak nagy íróinak, ismeretes, a „nemzetiség": a nemzeti jelleg, karakter művészi megragadása, kifejezése, ábrázolása volt sarkalatos célja. A *Zorbász, a görög* az európai nemzeti irodalmak korszakának egyik utolsó remekműve. Funkció és műfaj szempontjából tehát egy kissé a múlté, noha távolról sem korszerűtlen. Inkább a múlthoz köti stílusa, alkotásmódja, technikája is: mindebben nincs semmi „modern", jórészt e hagyomány vonalában áll. Amit a regény a kompozíció megbontása terén mutat (két tartalmi sík egyidejű vezetése, idősíkok egymást fedése, a lineáris időfolyamat meg-megszakadása, egy fő cselekménynek esetleges epizódokkal való helyettesítése stb.) ma már a szokványos eljárások közé tartozik. Ám a hagyományos is új, friss, szép lehet, ahogy — többek közt — örvendező meglepetéssel látja az ember, hogy valaki a világ regényirodalmát elárasztó introvertált intellektualizmus, moralizmus és pszichológiai abszurditások hajszolásának korszakában újból felfedezi a *külső világot:* a természetet, a tájat, utcákat, házakat, csillagokat, virágokat, tengerpartot, az emberi külsőt — és gyönyörű leírásokban (igen: „leírásokban") mutat példát rá és tesz tanúságot arról, hogy az embert környező külső világ s magának az embernek anyagi-fizikai megjelenése továbbra is a művészet, a nyelvi művészet, az irodalom tárgya lehet.

A mű fordítása (Szabó Kálmán és Papp Árpád munkája), persze csak a magyar szöveg alapján ítélve, a remek telitalálatok egész sorát vonultatja fel, — kár, hogy az összképet bántóan zavarja *néhány* feszes, át nem idomított, csikorgó fordulat. Külön értéke a kiadásnak Dimitriosz Hadzisz rövid, tömör, de rövidségében is igen jó eligazítást nyújtó, okos utószava.

(Európa, 1967)

MARTINKÓ ANDRÁS

Tájékozódás

Marxizmus és történelem

(Althusser és olasz marxisták vitája Gramsci elméletéről)

Ha van vita, amelynek kirobbanását matematikai bizonyossággal előre lehetett látni, a *Rinascita* hasábjain nemrég kibontakozott disputa feltétlenül ilyen természetű. A strukturalizmussal rokonszenvező marxistáknak előbbutóbb állást kellett foglalniuk a történelem felfogásának kérdésében, hiszen másképpen nem lehet szó arról, hogy egy eleve ahistorikus elméletet összhangba hozzanak a marxizmussal. S mivel a marxista gondolkodók közül éppen Gramsci hangsúlyozta leghatározottabban elméletének „feltétlen történetiségét", s mivel a strukturalizmus némely elemeinek beolvasztására elsősorban francia teoretikusok vállalkoztak, egy olasz—francia marxista párbeszéd már jó ideje időszerű volt ebben a kérdésben.

A konkrét alkalmat az szolgáltatta, hogy Louis Althusser, a marxizmus történetének neves francia kutatója, az új pescarai folyóirat, a *Trimestre* első számában leközölt egy fejezetet új könyvéből, amely különben azóta meg is jelent a Feltrinelli-kiadónál (Althusser: Leggere Il Capitale 1968). Az Olasz Kommunista Párt központi hetilapja, a *Rinascita* 1967. december elsejei számában, Rino Dal Sasso tollából bíráló megjegyzéseket jelentetett meg Althusser fejezetéről. A francia gondolkodó a *Rinascita* 1968. március 15-i számában levéllel fordult Dal Sassóhoz, néhány fontosabb kérdésben részletesebben kifejtve álláspontját. A lap ugyanekkor közölte Dal Sasso rövid válaszát, egyszersmind megszólaltatta Nicola Badalonit, Galvano della Volpét és Luciano Gruppit is, majd április 5-i számában helyt adott Lucio Lombardo Radice idevágó fejtegetéseinek is. Az alábbiakban röviden ismertetjük a vita lényegét, az állásfoglalások kronológiai sorrendje helyett a főbb kérdések logikai rendjét követve.

Althusser könyvének vitatott fejezete *A marxizmus nem historicizmus* címet viselte, s a *Rinascitának* írt, *A filozófia, a politika és a tudomány* című levelében ez utóbbi kérdések felől közelítette meg Gramsci — általa tévesnek ítélt — történelemfelfogását. E felfogás jellemzője Althusser szerint a Croce hatása alatt kialakult historicizmus, amelynek alapját az alkotja, hogy Gramsci nem határozta meg pontosan a tudományt. A marxizmus pozitivitista tolmácsolói ellen fellépve — mondja Althusser — nagy érdemeket szerzett Gramsci, mert meglátta és erőteljesen végiggondolta minden filozófia *egyik* meghatározóját, *a filozófia és a politika közötti viszonyt*, de nem látta meg és hasonló erővel nem gondolta végig másik meghatározóját, *a filozófia és a tudományok közötti viszonyt*. „Teoretikus síkon ez a gyenge pontja Gramscinak." A tudományt „eszköznek" tekinti, „módszernek", „vezetőnek a cselekvésben", de nem jut el a tudományok specifikumáig, amely — Althusser szerint — „objektív ismeretek létrehozása". Mivel Gramsci nem gondol a filozófia és a tudományok specifikus viszonyára, szüntelenül arra törekszik, hogy a „filozófiát" „világnézetté" csökkentse. Odáig megy ebben, hogy szerinte „minden ember filozófus", s az átlagember világnézetét, világfelfogását csak az különbözteti meg a filozófiától, hogy ez utóbbit nagyobb „koherencia" jellemzi. További követelménye mindennek — fejtegeti Althusser —, hogy Gramsciban fokozódott az a tendencia, hogy a marxista filozófiát (a dialektikus materializmust) összekeverje, egybeolvassza a történelem tudományával (amelynek a történelmi materializmus az általános elmélete). „E zűrzavart szentesíti Gramsci akkor, amikor 1. a dialektikus materializmus klasszikus fogalmát elhagyja . . . 2. egyetlen közös meghatározásban, a gyakorlat filozófiájában azonosítja a történelem tudományát a marxista filozófiával . . ."

Olyan terminológiai kérdésekről van itt szó — következtet Althusser —, amelyeknek elméleti és gyakorlat következményei egyaránt messzemenőek. Így például a tudománynak mint objektív ismereteket létrehozó tevékenységnek a felfogásából is következik Althusser számára *A tőke* tudományos érvényessége: Marx főművéből szerinte hiányzik minden emberi célzatosság, a struktúra kényszerítő jelenléte lehetetlenné tesz minden önkényes

eljárást. Ilyen értelemben lehet azt mondani, hogy a marxizmus antihumanizmus és antihistoricizmus, a tudományos racionalizmus megnyilvánulása.

Az olasz opponensek alapjaiban utasítják el Althusser nézeteit. Nem egyforma élességgel fogalmaznak, különböznek a kérdések megközelítési módjában is, de mindannyian Gramsci elméletét védik a bírálattal szemben. Sőt, Dal Sasso és Nicola Badaloni nyíltan ki is mondja azt a véleményét, hogy Althusser számára Gramsci tulajdonképpen hamis cél, a francia teoretikus valójában a marxizmus történetiségét, illetve Marx és Lenin gondolkodásának ama vonatkozásait bírálja, amelyek az elméletet a gyakorlatra igyekeznek visszavezetni. Többen is utalnak arra, hogy Althusser felfogásában a XVIII. századi francia racionalisták ahistoricizmusa támad fel, Althusser viszont magukat az ilyen magyarázatokat és párhuzamokat tartja a marxizmus vulgárisan historizáló tolmácsolásainak, s arra szólít fel, hogy bizonyos nemzeti hagyományoktól kölcsönösen kellő távolságra kell maradni.

A vitában központi helyet kap az elméletnek a politikától való ama „gőgös elszakadása", amelyet az olasz opponensek leginkább kifogásolnak Althusser nézeteiben. Badaloni a *Trimestré*ben közölt fejezethez képest e szempontból haladást lát Althusser levelében, de a levél idevágó téziseit is bírálja. Lehetséges — mondja —, hogy a tudományból általában hiányozhat mindenfajta emberi célzatosság, irányzatosság, de a filozófiából semmiképpen sem hiányzik ez a szubjektív tényező. Luciano Gruppi pedig (aki egyébként Marx—Engels válogatott művei új olasz kiadásának szerkesztője) egyenesen azt veti Althusser szemére, hogy a tudomány és a természet, a filozófia és a tudományok egységét töri meg, amikor elhanyagolja az egységet biztosító gyakorlatot. Szerinte Althusser a világnézetet és a politikát *ideológiává*, vagyis nem-tudománnyá fokozva le, Levi-Strauss elméletének tesz engedményeket, amely a politikát korunk mitológiájának tekinti. „Senki sem fogja tagadni — írja Gruppi —, hogy a politika telve van mítoszokkal, de a tudomány vajon immunis a mítoszokkal szemben? Senki sem fogja tagadni, hogy a mítoszok lehetnek a munkásmozgalomban és a marxisták felfogásában is. A marxizmus azonban épp arra kötelezi önmagát, hogy kritikailag állandóan meghaladja a felfogásában jelentkező ideologikus mozzanatokat, amelyek nem felelnek meg a tapasztalatnak és a gyakorlatnak."

Badaloni elismeri, hogy lehetnek Gramsci elméletében a gyakorlatot, az emberi akarat szándékosságát, a politika jelentőségét túlhangsúlyozó mozzanatok, egészében azonban épp a cselekvés, a tett, az akarat centrális jelentőségének felismerésében látja Gramsci nagy érdemét. „Gramsci legnagyobb hozzájárulása a marxizmushoz abban áll, hogy vizsgálódását, amelyet a leninizmus függelékeként jellemzett, a forradalom problémájára irányította, mégpedig az orosz körülményektől különböző, kapitalista szempontból fejlettebb feltételek közepette."

Lucio Lombardo Radice ennek kapcsán idézi Gramscinak ezt a tételét is: „A filozófia alapjának az »akaratot« kell tekinteni (vagyis végső fokon a gyakorlati, illetve politikai cselekvést), de egy ésszerű, nem önkényes akaratot, amely az objektív történelmi szükségszerűségeknek felel meg..." Gramscit kizárólag vagy szinte kizárólag azok a marxista filozófusok érdekelték, akik képesek voltak a tömeg által felvetett problémák konkrét kidolgozására. A világnézet Gramsci számára „az emberi tevékenységben megnyilvánuló felfogás". Mint forradalmi vezető, az elvont elméleti spekulációkkal szemben a történelmi korszak követelményeinek megfelelő forradalmi tudomány megalkotására törekedett.

Ami a dialektikus materializmus, mint általános elmélet, és a történelmi materializmus, mint annak alkalmazása közti különbségtételt illeti, Gruppi emlékeztet arra, hogy ez a felfogás a régi párttörténet Sztálin által szerkesztett IV. fejezetében található, s szerinte nem más, mint a marxizmus metafizikus felfogása. Gramsci épp ezt a felfogást bírálta, amikor Buharin filozófiai kézikönyvével vitatkozott. „Amikor Gramsci a dialektikát mint történelmi dialektikát fogja fel, s a gazdasági struktúrában alapozza meg annak materialista jellegét, nem csupán visszatér a hamisítatlan marxi gondolathoz, amelyben szerintem nem lehet megtalálni a dialektikus és történelmi materializmus közötti skolasztikus és szőrszálhasogató megkülönböztetést, hanem egyszersmind meg is erősíti azt az egyetlen módot, amellyel meg lehet alapozni egy nem spekulatív, nem ideologikus, hanem tudományos, mert a gyakorlatra hivatkozó és a politikával helyes kapcsolatában álló (vagyis dialektikus, tehát a politikával mechanikusan nem azonosuló) világnézetet."

Radice kifejezetten szerencsének tartja az olasz munkásmozgalom szempontjából, hogy Gramsci a *gyakorlat filozófiájaként*, a törté-

nelem és a forradalom tudományaként fogta fel a marxizmust. Szerinte Gramsci terminológiája és egész elméleti felfogása azt jelenti, hogy a forradalmi pártnak van tudománya a forradalomról és a történelemről (ezt nevezi gyakran „világnézetnek"), de *mint pártnak* nincs saját általános filozófiája. A „marxista párt" kifejezése önmagában kétértelmű, kétféle jelentése is lehet: 1. jelölhet olyan pártot, amelynek saját általános filozófiája van, a dialektikus materializmus; 2. s jelölhet olyan pártot is, amelyet a Marx által alapított tudomány, a történelem és a forradalom tudománya vezet. Gramsci — Radice szerint — határozottan ezt a második interpretációt választotta, s ezt fejlesztette tovább Togliatti is. Radice ezután Togliatti 1944-es, illetve 1947-es megnyilatkozásaira hivatkozva azt magyarázza, hogy Togliatti éppen ilyen alapon sohasem beszélt a párt „filozófiájáról", hanem csupán „elméletéről". Ez az álláspont tette lehetővé — fejtegeti Radice —, hogy az olasz kommunista párt maga köré tudta gyűjteni az összes forradalmárokat, akiket az osztályharcon alapuló történelemfelfogás vezet, függetlenül attól, hogy milyen nézeteket vallanak a filozófia általános kérdéseiben, s kiváltképpen függetlenül attól, hogy keresztények-e vagy ateisták. A történelem és a forradalom marxista tudományának *laicitása* van, vagyis a különböző filozófiai nézeteket vallók számára is egyaránt érvényes lehet.

Az ismertetés kényszerű vázlatossága ellenére is megállapítható talán, hogy a struktúralizmus és a marxizmus szintézisére irányuló kísérletek sokkal messzebb ható problémákat vetnek fel, mint azt az irodalmi-esztétikai keretek közt maradó gondolkodók időnként elismerni látszanak. A vita kapcsán egész sor olyan kérdés is felmerült, amelynek jelentősége máris túlmutat a kiindulási alapul szolgáló nézeteltéréseken. Számunkra ez a párbeszéd abból a szempontból is tanulságos, hogy újabb ösztönzést kínál József Attila néhány filozófiai töredékének további vizsgálatához. Gramsci és József Attila felfogása a politika és az irodalom több lényeges kérdésében mutat elgondolkodtató párhuzamokat — most még világosabb, mint valaha, hogy ezek a párhuzamok szorosan összefüggnek a *történelem és a dialektika* viszonyának lényeges pontokon hasonló megítélésével, s még messzebb tekintve: Gramscinak és József Attilának azzal a törekvésével, hogy az 1917-es Oroszországénál fejlettebb viszonyok közt érlelődő proletárforradalmak sajátosságait megértse.

FEKETE SÁNDOR

Finomkodás és ügyeskedés

(Alvarez a mai angol költészetről)

A. Alvarez angol kritikus időről időre összefoglalót készít az angol költészet helyzetéről. A címben jelzett két „költői módszer" két legutóbbi beszámolójának kulcsszava. Az egyik az 1962-es *The New Poetry* című kötet bevezetője volt, a másik *Beyond All This Fiddle* (Minden ügyeskedésen túl) címmel a Times Literary Supplement 1967. március 23-i számában jelent meg. A 62-es összefoglalóban felméri az angol költészetnek a tízes és húszas évek költői forradalma óta megtett útját, és a főbb állomásokat a következőképpen jelöli ki: a harmincas években W. H. Auden égisze alatt hátat fordított a kísérleti versformáknak, és visszatért a régi formákhoz, a negyvenes években Dylan Thomas nyomán hadat üzent az intellektualizmusnak, az ötvenes években pedig annak a mozgalomnak a jegyében állt, amely száműzte műveiből az irracionális elemeket, és gondosan került minden feltűnő és szélsőséges költői vagy szellemi mutatványt és bravúrt. Alvarez úgy érzi, ez a költői program felidézi az angol költészet mindig jelenvaló rémét és legfőbb veszélyét: a finomkodást. Ez a józan, mértéktartó és elegáns, minden szélsőségtől és esetleges durvaságtól gondosan elhatárolt költői hang ma annál hamisabban cseng, mert az angol költő körül is igen megváltozott a világ; hisz már aligha remélheti, hogy a kontinens bajait ezután is távol tudja tartani tőle a csatorna, és az utóbbi években félreérthetetlenül kiderült, hogy az ember életét a kontinensen és Angliában egyaránt olyan erők irányítják, amelyektől semmi sem áll távolabb, mint az udvariasság, finomság vagy elegancia. Midez arra kényszeríti a költőt, hogy félretegye a régi módszereket, újfajta komolyságot tanuljon, és a valóság minden kérdését teljes intellektuális fegyverzettel közelítse meg. Ennek a magatartásnak a példá-

ját teremtette meg T. S. Eliot, és ezt alakította ki a negyvenes évek amerikai költészete, például Robert Lowell és John Berryman műveiben.

Ezt a 62-es cikket így zárja Alvarez: „Nekem a magam részéről az az érzésem, hogy sok költői tehetség van ebben a pillanatban Angliában. De hogy lesz-e belőlük valami vagy sem, az nagyrészt nem bármiféle irodalmi trükkök ügyes használatán múlik, hanem azon, hogy milyen mértékben tudnak a költők védettek maradni az angol kultúra oly gyakran visszatérő betegségével: a finomkodással szemben."

Fel kellett idézni ezt a cikket, hogy lássuk: mennyi minden történt az alatt az öt év alatt, ami ezt az írást a Times Literary Supplement tavaly márciusi számában megjelent cikktől elválasztja. Az utóbbiban Alvarez már nagyon határozottan fogalmazza meg a kérdést: mi annak az oka, hogy az 1914-ben indult viharos erejű költői forradalom, T. S. Eliot és Ezra Pound forradalma szinte nyomtalanul elmúlt, az angol költészet pontosan ott van, ahol 1914-ben Elioték hagyták, az amerikai pedig a hagyományokhoz való visszatérésnek egy másik módját választva, a hagyományos formák helyett az örökös kísérletezés hagyományához tapadt. Mi lehet annak az oka — kérdezi —, hogy az utolsó néhány évtizedben egyre gyorsuló sebességgel követték egymást a stílusváltások, és hogy egyre inkább úgy látszik, mintha már nem is lennének stílusok, hanem divatáramlatok, csoportok modorosságai helyettesítenék őket. A művészet mai válsága szerinte nem a stílus válsága, hanem a stílustalanságé. Nincs semmiféle általánosan elfogadott hit, világnézet vagy morál, így a művész tökéletesen magára van utalva és saját személyiségéből kénytelen kitermelni a mértékegységet is, amellyel önnön művészetét mérheti. Ez a tény vezet aztán ahhoz, amit általában a művész-társadalomtól való „elidegenedése" gyanánt szokás emlegetni: Alvarez szerint a művészet — valódi, jelentős társadalmi funkció híján — a szórakoztatóipar egyik ágává vált, s a degradálódott művésznek sovány kárpótlás az az anyagi biztonság, amit a modern társadalom minden korábbit felülmúló bőkezűséggel kínál. Az „elidegenedés" kifejezés egyébként szerinte nem helytálló, mert a modern művész nem „elidegenedett", hanem egyszerűen eltévedt, mivel nélkülöznie kell minden hagyományos támaszt, amit a régieknek a társadalom kínált: a vallás, a politika, a nemzeti kultúrhagyomány és az értelem támaszait.

A cikk további részeiben arról beszél, mit is jelent ezeknek a támaszoknak a megsemmisülése. A vallás és mindenféle hit nyilvánvalóan érvényét vesztette, és az utóbbi időben a politika is, mert a társadalmi elméletek, amint gyakorlatban valósították meg őket, olyan mértékben egyszerűsödtek és váltak szélsőségessé, hogy a kisember nem tudja őket többnek tekinteni, mint szembenálló hatalmi csoportok taktikai eszközeinek; a lázadásnak és tiltakozásnak azokat a gesztusait, amelyeket hajdan a politikai radikalizmusban véltek felfedezni, ma a szexuális őrület és a kábítószerek vidékén keresik. Nem segíti többé a modern költőt a nemzeti kultúrhagyomány sem, mert az új technológiai társadalom, amikor elmossa a területi és nemzeti különbségeket, és a fejlett hírközlési és közlekedési eszközök segítségével eltörli a távolságokat, olyan életformát és szellemi légkört teremt, amely az egyes országok művészetét leválasztja sajátos nemzeti múltjukról és egymáshoz közelíti. Ezért van az, hogy Eliot, aki utolsóként talált szerves kapcsolatot az angol költészet hagyományaival, ugyanakkor az elsők között volt, akik művészetükbe építették a párizsi nemzetközi környezet kínálta bécsi, afrikai, amerikai, orosz, német, olasz kulturális elemeket. És ezért van az, hogy a pop art, amely megkísérelte, hogy valamiféle népi művészetté váljon, végül minden országban nagyjából egyforma lett, mert az életforma, amelyből kinőtt, mindenütt az amerikaihoz hasonló, vagy ahhoz közeledik. És a modern költő, aki elvesztette a vallás, a politika és a hagyomány nyújtotta biztonságot, nem menekülhet az értelemhez, a tudományok világosságához sem, mert a fizika áttekinthető, newtoni világa felbomlott, és a természettudományok adatai éppoly bizonytalan, nehezen megközelíthető, áttekinthetetlen és zűrzavaros világról adnak hírt, mint a társadalomtudományok.

A művésznek, ha mindezt látja, nem marad más választása, mint hogy tudomásul vegye a megváltozott körülményeket, leszámoljon a társadalom vagy a természet áttekinthető voltáról alkotott régi eszményekkel és illúziókkal, és felhasználja művészetét saját személyisége megteremtésére. Ebből a kényszerű magatartásból adódik aztán a modern művészet két alapvető sajátossága: egyrészt, hogy bizonyos anyagtalanság jellemzi, mintha hősei a tér és idő egy semleges pontján, valami körvonaltalan és bizonytalan világban élnének, körülöttük és bennük semmi más, csak saját tudatuk teremtményei; másrészt pedig, hogy

az író az érzelmek és élmények legszélsőségesebb szférái felé hajszolja magát, az idegösszeroppanás, a téboly és öngyilkosság tényei izgatják, mert művészetét nem fejlesztheti más irányba, mint saját tudata legrejtettebb, csak a legnagyobb erőfeszítések és kínok árán feltárható rétegei felé. Ezt pedig csak úgy teheti, ha mindvégig megőrzi kívülállását és személytelen magatartását önmaga legiszonyúbb élményeivel szemben. Ezt teszik azok a modern amerikai költők, akiket Alvarez extremistáknak nevez; Robert Lowell, Anne Sexton vagy Sylvia Plath.

Az extremizmus talán a hagyományos költészet utolsó kísérlete, hogy az új helyzetre reagáljon — mondja Alvarez. — A modern világnak ugyanis mintha másfajta, „életrevalóbb" művészetre lenne szüksége, aminek a prototípusát ki is alakította már: megszületett az új művészeti forma, a film, amelyet Alvarez több szempontból is „életrevaló" művészetnek tart: egyrészt mert megfelel azoknak a követelményeknek, melyeket a mechanizált társadalom a művészet elé állít: kollektív munka eredménye, nagy technológiai apparátust igényel és rentábilis. „Életrevaló" ennél mélyebb és egészségesebb értelemben is, mert lehetetlenné teszi, hogy a művész olyan hermetikusan elzárt belső világot ábrázoljon, mint amilyet néha a költészet megörökít: a kamera akarva, nem akarva látószögébe fog valamit a kiválasztott események körül zajló életből is. Mivel minden tekintetben ennyire megfelel a modern kor követelményeinek, a film állandó fenyegetést jelent a többi művészetnek. Erre a fenyegetésre a művészetek például a „pop" mozgalom formájában reagáltak, és megpróbáltak funkciót teremteni a modern festőnek, akit nagyjából a belsőépítész feladatával ruháztak fel, vagy a modern költőnek, aki nyilvános felolvasásai során valamiféle agitátorrá, szociális munkássá vált, és akinek közéleti szereplése ma már fontosabb, mint alkotásai.

Végeredményben Alvarez úgy látja, hogy az új helyzet a művészet régi formáit létükben veszélyezteti. Mindaz, amit a költők sora hosszú évszázadok alatt megtanult és normaként kialakított, most hirtelen érvénytelenné vált. „Ezzel a vészjósló átalakulással szembenézve az extremista stílus a legbátrabb reagálás. Végeredményben lehet, hogy kevesebb köze van a nukleáris halál előérzetéhez, mint ahhoz a meglehetősen egyszerű felismeréshez, hogy a művészet hagyományos bázisa darabokra tört.

Ebben a kétes kimenetelű helyzetben a művészi rend új formáivá átalakított általános zűrzavar lesz az összetartozás legvalószínűbb formája" — zárja a cikket Alvarez. S az olvasó, ha összeveti ezt a meglehetősen lemondó, és vajmi kevés reménnyel kecsegtető cikket az öt év előttivel, nem csekély aggodalommal gondolkozik el azon: ha Alvareznek igaza van, vajon öt év múlva talál-e valamit egyáltalán, amit érdemesnek tart arra, hogy leltárt készítsen róla.

KADA JÚLIA

Ára: 8,– Ft



AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

V., Alkotmány utca 21.
Telefon: 111—010

KRITIKA

AZ AKADÉMIAI KIADÓ
KÖNYVHETI ÚJDONSÁGAIBÓL

MŰVÉSZETI LEXIKON

IV. kötet: R–Z

Főszerkesztő: Zádor Anna és Genthon István

Ezzel a kötettel teljessé vált a legújabb és legegyetemesebb művészettörténeti összefoglalás.

KISLEXIKON

A–Z

Szerkesztette: Ákos Károly

A régóta várt egykötetes általános lexikon a korszerű műveltség rövid enciklopédiája.

LŐRINCZE LAJOS: NYELVŐRSÉGEN

A rádió méltán népszerű nyelvművelő ötperceinek anyagából készült válogatás.

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM 1968. JÚLIUS

TUDOMÁNYI KÖNYVTÁR

7

HERMANN ISTVÁN: ILLYÉS GYULA: Kegyenc

KOLOZSVÁRI GRANDPIERE EMIL: Utazás a valóság körül

CSOÓRI SÁNDOR: A kiegyensúlyozottság ára

VAJDA MIHÁLY: Az ontológia aktualitása

KENYERES ZOLTÁN: Még egy-két szó az ontológiáról

VARGA LAJOS: Jegyzetek legfiatalabb líránkról

ABODY BÉLA: A kritikus munkafeltételeiről

KALMÁR ÉVA: Szerelmünk – Elektra

HARY MÁRTA: Rádiójáték fesztivál

Afrika művészetéből (műmelléklet)



A
Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtörténeti Intézete,
a Magyar
Irodalomtörténeti Társaság
és a Magyar Írók Szövetsége
elméleti és kritikai folyóirata

Szerkesztő bizottság:

Darvas József
Nagy Péter
Nyírő Lajos
Sőtér István
Szabolcsi Miklós
Zoltai Dénes

Szerkesztik:

Almási Miklós

Diószegi András
(felelős szerkesztő)

Wéber Antal

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.
Telefon: 467—962

TARTALOM

Hermann István: Illyés Gyula: Kegyenc – A hatalom történeti dialektikája 3
Kolozsvári Grandpierre Emil: Utazás a valóság körül 10
Afrika művészetéből (műmelléklet)

AZ ÍRÓ FELEL

Csoóri Sándor: A kiegyensúlyozottság ára 27

ÁLLÁSFOGLALÁS

Vajda Mihály: Az ontológia aktualitása 29
Kenyeres Zoltán: Még egy-két szó az ontológiáról 33

VITA-FÓRUM

Abody Béla: A kritikus munkafeltételeiről 36
Kalmár Éva: Szerelmünk – Elektra 40
Hary Márta: A belső történés művészete? (Az 1968-as Nemzetközi Rádiójáték Fesztivál margójára) 41

MÉRLEG

Varga Lajos: Jegyzetek legfiatalabb líránkról 43

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM, 7. SZÁM
1968. JÚLIUS

KRITIKA

Művészet és irodalom

Déry Tibor: Theokritosz Újpesten *(Csetri Lajos)* 48
Bori Imre: Kassák Lajos, az író *(Béládi Miklós)* 53
Körner Éva: Kassák festészete *(Németh Lajos)* 56

Szemle

Pók Lajos: Babits Mihály *(Rába György)* 58
Tamási Áron: Vadrózsa ága *(Keszthelyi Rezső)* 59
Fekete Gyula: Csördülő ég *(Bata Imre)* 60
Simor András: Hangjegy az utcák énekében *(Borbély Sándor)* 63
Gergely Ágnes: Johanna *(Sinka Erzsébet)* 64

A címlapon: *Női alak* Bodrogi Tibor *Afrika művészete* c.könyvéből

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesitőknél, a Posta hirlap üzleteiben, a POSTA KÖZPONTI HIRLAP IRODÁNÁL (KHI, Budapest V., József-nádo tér 1. sz.) közvetlenül vagy csekkbefizetési lapon (csekkszámlaszám: egyéni 61.257, közületi: 61066), valamint átutalással a KHI MNB 8. sz. egyszámlájára,
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111—010. csekkszámlaszám: 05.915—111—46, MNB egyszámlaszám 46, és az
AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci u. 22. telefon: 185—612.
Előfizetési díj egy évre: 96 Ft
Példányonként megvásárolható: a Posta hirlap-üzleteiben és minden nagyobb utcai elárusító-helyen vagy az AKADÉMIAI KIADÓ-nál Budapest V., Alkotmány u. 21, és az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V.. Váci u. 22.
Példányonkénti ára: 8 Ft

Index: 25.461

*

A kiadásért felel: Bernát György
Műszaki szerkesztő: Farkas Imre
68.65683 Akadémiai Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Bernát György

HERMANN ISTVÁN

Illyés Gyula: Kegyenc

— A hatalom történeti dialektikája —

Illyés akkor ütközött a Kegyenc-problémába, mikor 1956 után a magyar közéletben fetisizált módon vetődött fel a hatalom kérdése. A hatalom ebben az időszakban sokak számára elvont negatívumot jelentett: „a hatalom — minden formájában — elembertelenít". Nemcsak azt a kérdést nem tették fel, hogy a hatalomnak milyen a jellege, nem csupán azt hagyták figyelmen kívül, hogy egy bizonyos konkrét hatalom milyen történelmi periódusáról van szó, hanem bizonyos értelmiségi körökben a hatalom és az elidegenülés egybeeső fogalmakként szerepeltek. Mindaz, ami más síkon az *abszurd* fogalmában fejeződött ki, a hatalom fogalmára is átruházódott. A hatalom öncél, tartalma önmagában van, a körön kívüliek számára elnyomás, játék az alattvalókkal, a hatalom csak elidegenült lehet, csak formális lehet, minden érve külsődleges, ami a tartalmát illeti, az az elnyomás.

Ebből a felfogásból természetszerűen egészen különböző gondolati ösvények ágazhatnak el. Illyés művészi útja azonban nem kötődött ehhez a felfogáshoz. Már csak azért sem, mert Illyés számára mindig centrális jelenség és kérdés a népi művészet sajátos, az elidegenülést mintegy beépítő, sőt azzal szembeforduló tendenciája. Híres versében a ciszternáról és a fenyőfáról ír, amikor a fenyőfa gyökérzete behatol a víztároló betongyűrűjébe, és elszívja azt a vizet, ami számára szükséges. Ő írta a *Bartók* verset, és ő érzi leginkább és legmélyebben, hogy nem a rettenet *bemutatásáról*, hanem a rettenet *megszüntetéséről* kell gondolkodnia annak, aki modern művész, a mai kor alkotója akar lenni. Ezért Illyéstől távol áll az elidegenültség steril, külsődleges és hideg ábrázolása és legfeljebb csak bizonyos következményeinek felfedése. Illyés számára a hatalom nem azonos az elidegenüléssel, nem jelent külsődleges és közönyös jelenségkört. Van hatalom és létezik zsarnokság. De *történelmileg* még a zsarnokság sem értelmetlen. A zsarnokság kétségtelenül láncreakciókkal hálózza be az élet minden területét, s éppen e láncreakciók miatt menthetetlen, bár történelmileg tekintve önmagában sokszor még menthető lenne. (A „láncreakció": egy rossz döntés természetes következménye ugyanis: a bűnt csak egy újabb bűnös — vagy rosszabb esetben: hibás — lépéssel lehet korrigálni, s ezek a lépések láncként kapcsolódnak egymásba, egymásból következőn.) Ezekről a láncreakciókról szól ez a dráma, megközelítési módjában pedig a rosszul megragadott lehetőségek konfliktusának ábrázolása.

Szakítsuk egy pillanatra félbe gondolatmenetünket. Hogyan jutott Teleki Lászlónak, a százhúsz évvel Illyés előtti *Kegyenc* dráma szerzőjének eszébe, hogy Gibbon történelmi tanulmányából éppen Valentiniánus és Maximus történetét írja meg? A romantika egyik legáltalánosabb és legkedveltebb problémájáról van szó. Így

többek között Musset *Lorenzacciója* is ezt a kérdést feszegeti. Lehetséges-e egy zsarnok szolgálatába állva, szeszélyeit kiszolgálva arra várni, hogy alkalmas időpontban belülről lehessen megdönteni a zsarnokságot. Igaz, Musset darabját Teleki nem ismerhette (csak néhány évtizede került elő), de a hasonló jellegű romantikus ötletek egész sorozata ismeretes volt előtte. Vörösmarty drámái nemegyszer érintik e problémát, és se szeri se száma azoknak a világszerte játszott – részint romantikus – drámáknak (Alfieritől Kleistig), melyek így vagy úgy hasonlókat pedzenek. Teleki számára azonban a téma sokkal konkrétabb konfliktust jelentett – s itt függ össze az egész kérdéskomplexum a magyar történelemmel. E fejlődés egyik legjellegzetesebb sajátossága volt az, hogy Magyarország a *kényszerű kompromisszumok* országa lett. Kompromisszumot kellett kötni a törökkel az osztrák ellen és az osztrákkal a török ellen. Bethlen Gábor vagy előtte Bocskai hős volt, de hősiességüknek – a történelmi helyzet folytán – kompromisszumokkal kellett összekapcsolódnia. S náluk – mint ahogy a későbbieknél is – nem pusztán taktikai kompromisszumokról van szó, hiszen ilyeneket minden politikus köt, hanem mélyreható stratégiai kompromisszumokról. Az elmulasztott lehetőségek következtében a nemzetnek már csak ilyen kompromisszumok árán lehetett elvergődnie. Teleki, a reformkorban, világosan látta: az a kor szintén kompromisszumokkal telített korszak. Aki polgári változást akar, annak a nemességet is szolgálnia kell. Annak, aki nemzeti függetlenséget akar, jó ideig lojálisnak kell lennie a Habsburg uralkodóházzal. Annak, aki ipari fejlődést akar, Anglia felé kell tekintenie, és az angol osztálykompromisszumok elkésett mását kell eltervelnie. Az ellentmondásos kompromisszumok sorozata – ez volt a magyar realitás. S Teleki László egyfelől ezt a realitást látta, másfelől azon kivételes egyéniségek közé tartozott Magyarországon, *akik gyűlölték a kompromisszumokat.* Az ő *Kegyence* ezen a gondolati talajon született. Ebben tehát felfogása összetettségében különbözik pl. Musset felfogásától. Musset-nél a zsarnok szolgálatában álló kegyenc tulajdonképpen túltesz magán a zsarnokon. Ő maga terveli ki az aljasságokat. Ő maga adja az ötleteket, hogy ezzel egyre jobban beférkőzzön ura kegyeibe, és közelebb hozza bukását. Musset hőse következetesebb mint Telekié. Musset aktív gonoszt állít középpontba – Teleki passzívat. Mégpedig azért, mert Teleki, bár mint politikus tudta – ekkor is, később is –, hogy nehéz helyzetekben a kompromisszumok elkerülhetetlenek, de nem mindent kell szeretni, ami szükséges.

Illyés darabja megőrzi Teleki koncepciójának lényegét. A Valentiniánus-történet azonban nála kevésbé romantikus, szerteágazó, mint Telekinél. Illyés dramaturgiáját görögös zártság és architektonikus fegyelem jellemzi. Összefogott cselekményfűzés, a dialógusok egyszerre modernek és patinásak, egyszerre rómaiak, reformkoriak – és maiak. Illyés Valentiniánusa ezért jócskán különbözik Musset későreneszánsz fejedelmétől. Nem azonos természetesen a Móricz-féle Tündérkert erdélyi fejedelmével sem. Alakjában dinasztikusan és egyénileg is több van, mint amazokban. Minden alávalóságával együtt történelmi ember. Ezért Maximus célja nem a megbuktatás, hanem az átmentés, a dinasztia megőrzése; vele Rómát akarja megmenteni. Így szól: „Kappadociától Britanniáig a birodalmat ez a szerencsétlen – ez a végső szerencsénkre adott – dinasztia fogja össze az évszázados gyökérzetével. Addig, ameddig ő, az utolsó Theodosius él." De nemcsak a dinasztikus erő összetartó képességéről van szó. Másról is. Maximus a szenátusi ellenzék vezérével, Fulgentiusszal beszélget, annak szemrehányásaira így érvel:

Fulgentius: Katalauninál úgy iszkolt a hunok elől, mint a nyúl.

Maximus: De hadat üzent nekik.

Fulgentius: Nagy bátorság! Aláírni egy levelet.

Maximus: Amivel az egész hatalmát kockáztatta.

Fulgentius: Azt is részegen írta alá. Bolondériából. Ahogy most is! Bortól böfögve jelenteni be, hogy a nagy Aetius fiához adja a lányát...

Maximus: Talán nem is olyan bolond ötlet.

Majd nem sokkal később, mikor a császár korhelykedéséről van szó, Maximus így beszél:

Nyilván ez kellett — vagy ez is — ahhoz a szédületes merészséghez, hogy a barbárok ellen a had vezetését egy barbárra bízza. Hogy a ferde szemű hun ellen a lapos orrú vend: Attila ellen Aetius vigye a rómaiakat.

Államrezon? Vajon Illyés itt az úgynevezett államrezont gúnyolja, és arra akar rámutatni, hogy ezzel a fogalommal milyen könnyű visszaélni? Vagy folytatja a Teleki törekvését, a kompromisszumok leleplezésének vonalát? Mindennek szerepe van természetesen a *Kegyenc*ben. Csakhogy mindez nagyon kevés volna ahhoz, hogy a *Kegyenc*ből valóban nagy és átfogó mai dráma legyen. Illyés történelemszemlélete ugyanis nem annak a történetietlen általánosságnak a vonalán mozog, melyet elöljáróban jellemeztünk. Nem egyszerűen a vérözön látványát és nem is egyszerűen a vérözön dicsőítését akarja bemutatni. Emlékszünk egyik versére: amikor a reformáció genfi emlékműve előtt áll, felidéződik benne az a rengeteg borzalom, mely a reformációt követte, a vallási fanatizmus, a vallásháborúk korszaka, majd a máig hömpölygő vérfolyam. Ez azonban nem oda vezeti őt, hogy közömbös témaként, felesleges nyűgölődésnek lássa a *homo usion* vagy a *homo iusion* kérdését. Nem a vulgáris felvilágosító fölényével szemléli azokat az eszméket, melyek — akkor — a küzdők számára élet-halál kérdést jelentettek. Tudja, hogy ha Giordano Bruno akkor nem lép a máglyára, kérdéses, hogy ma van-e villany. Így értékeli a ma már tovatűnt vitákat. Nem szenvtelenül: kritikusan és szenvedélyesen egyszerre. Nála a „megérteni" nem jelent egyet a megbocsátással.

Történelemszemlélete a *Kegyenc* esetében sem más. Maximus nem az általános hatalomnak kötelezte el magát, és nem kompromisszumot köt. Maximus egy pillanatig sem hiszi azt, hogy a császár jó egyéniség. Maximus nem gondol arra, hogy valamivel is megmagyarázza a megmagyarázhatatlant, s nem teremt magának ideológiát ahhoz, amit csinál, mert *tudja*, hogy amit tesz, *helytelen*. Illetve helytelen az egyik oldalról, de helyes a másik oldalról. Helytelen morálisan, helytelen egyénileg, de helyes történelmileg. Legalábbis akkor, ha valaki, mint Maximus, még hisz a római kultúrában. Ha valaki hiszi, hogy ez a kultúra, ez a világ a maga egészében értékesebb a barbárok világánál.

Illyés Kegyence nehéz helyzetben kénytelen cselekedni. Tudja, hogy a császár, az adott esetben, a maga ötletességével és határozottságával — amely a legutálatosabb kedvtelésekkel, egy ördögi életvitellel párosul — *esetleg* megmentheti Rómát. Ám ebben a bizalmában és reményében mindent elveszít. Először feleségét, Júliát, azután fiát, Palladiust és végül — elveszti önmagát is. Maximus tehát nem udvari lakáj. Nem Victor Hugo *A király mulat*jának bohóca, aki abban a pillanatban, amint saját lánya is sorra kerül a királyi mulatságok során, hirtelen bosszúállóvá változik. Ma-

ximus a legnagyobb öntudatossággal áldozza fel saját életét. A *régi római erények* megtestesítője abban a korban, amikor ezeket az erényeket már csak ő képviseli – egyedül.

Ezért nem hasonlít a *Kegyenc* Illyés Gyula-i megfogalmazása semmiféle romantikus drámához. Ezért történeti a koncepció: hiszen Maximus nem valami elvont jó vagy rossz ember, nem is a jövő embere, hanem a *múlté*. Elsősorban államférfi, aki ezt a hivatását tekinti a legkomolyabbnak. S itt történetileg Maximusnak tökéletesen igaza lenne Fulgentiusszal szemben. Fulgentius csak a szenátust látja, Palladius csak a római ifjúságot, és így Maximus feltétlenül fölöttük áll. Mindegyikük csak egy részmozzanatot lát, csak egy részigazságért harcol. Maximus az *egészet* akarja kézben tartani. Egyetlen lény van, akivel szemben Maximus alulmarad: Júlia. S ebben az alulmaradásban derül ki egyedül, hogy Maximus helytelen úton járt. Amennyire igaza van Fulgentiusszal és Palladiusszal szemben, amennyire természetesen nagyobb ember, mint a császár gonosz ötleteinek támasza, a Herélt, annyira össze kell omlania Júlia előtt. Maximus így vall erről: „*Csak azért, mert úgy voltunk, mint a mesterember meg a szerszáma* (ti. Maximus és a császár), *azt hittük puszta szerszámként kezelhetünk téged* (Júliát)." S éppen Júlia alakja az, amely értelmessé teszi a tragédiát. Ott, ahol emberek vannak, ahol emberekről van szó, nem lehet mesterember és szerszám viszony. S a zsarnokságnak nem az a problémája, hogy kegyetlen, nem az a problémája, hogy a hatalom érdekében időnként szertelenné kell válnia, *a zsarnokság nem azonos a hatalommal.* A zsarnokság ott kezdődik, ahol az emberek puszta szerszámokká lesznek. S ebben az értelemben Maximus a régi római erények őrzésével együtt belecsúszott a zsarnokságba. Ebben áll tragédiája.

Illyés művészi elképzelése tehát mély történeti szemléletén alapul. Éppen azt tárja fel, hogy a zsarnokság nem morális tartalma szerint ítélhető meg. A morális megközelítés ugyanis pusztán Valentinianust ítélné zsarnoknak. A valóságban, Júliát kivéve, mindenki zsarnok. Fulgentius ugyanolyan zsarnokságot jelentene, mint ahogy a zsarnokság légkörét árasztja Eudoxia is, Sidonius is. Mert ahol zsarnokság van, ott despotizmus uralkodik a lelkekben, az emberi viszonylatokban, ott zsarnokian szereznek nőt, – ott a zsarnoksággal csak zsarnokságot lehet szembeállítani. Ez az oka annak, hogy a darab nem úgy végződik, hogy: „Éljen Maximus Petronius imperator divinus", – hanem azzal, hogy Maximus kiissza a méregpoharat. A láncreakciónak kell véget vetni.

S így jutottunk el ahhoz a sajátos művészi formaproblémához, mely mélyen összefügg Illyés dramaturgiai nézetével és az előbb érintett tartalmi problémákkal. Talán a zsarnokság az a problémakör, melyet legevidensebben lehet a *drámai mozgás* középpontjába állítani. Elég egyetlen beszélgetés Maximus és Fulgentius között, s a szellemi arcok teljességgel elénk tárulnak. Ebből ismerjük meg Valentinianust, a Heréltet, azt a lehetőséget, hogy Valentinianus Júliát is elveszi tőle, mint ahogy azt is ebből a jelenetből sejtjük meg, hogy Palladius számára milyen konfliktusok nyílhatnak. A többi már csupán drámai láncreakció. Ha a színpadi sakktáblán egyszer már adva vannak a szellemi figurák, akkor ebben a szituációban – a zsarnokságban – a borzalmak szükségképpen szoros logikai sorrendben követik egymást. Az egyik borzalom szüli a másikat. Drámailag ezért könnyű a zsarnokság középpontba állítása. Ez a látszólagos könnyűség azonban valójában tehertétel is. Ha III. Richárd sorsára, a „bűn bűnt von maga után" láncreakciójára gondolunk, akkor látható ennek a folyamatnak pszichikai analógiája is. Viszont ha arra gondolunk,

hogy olyan nagy művész, mint Corneille, milyen hihetetlenül nehéz drámai helyzetek elé került azáltal, hogy a borzalmakat állandóan fokozni akarta, mint például a *Rodogune*-ban, világossá válhat az itt rejlő dramaturgiai buktató.

A *borzadályok sorozatának* rajza a legtöbb esetben rémdrámát produkál. Különösen olyankor, ha a szerző felfogása romantikus. Illyés művészi formaérzékét bizonyítja az a – jóllehet az eredeti meséből kölcsönzött – mozzanat, hogy a kegyenc egy időre kegyvesztett lesz, eltűnik a közéletből, és csak bizonyos idő után tér oda vissza. Ez az önmagában csak a történethez tartozó elem itt *formai funkciót* nyer, megszakítja a láncreakciókat, és Maximus visszatérése után a helyzet már csak a felszínen ugyanaz mint visszatérése előtt, – lényegében már új helyzet, új szituáció adódik. Tudniillik a szükségszerűen bekövetkező események Maximusszal együtt is bekövetkeznének – csak másként. Maximus akarva-akaratlan – és ebben az esetben mindkét szó hangsúlyos – kivonja magát a következmények egy részének vállalása alól. Távolléte alatt az események tovább gördülnek, ugyanúgy talán, mint ővele gördülnének, de mégis nélküle, s így a zsarnoki világ tendenciái tisztázottabban és Maximus nevével nem fedezetten következnek be. S ez természetesen mindkét oldalra vonatkozik, Valentinianus udvarára és az ellentáborra is. Tehát ez a formai megoldás, a cselekménysorozat megakasztása, egyúttal a cselekménysorozat nagyobb és tisztultabb áradását is jelenti, s ezáltal a borzalmak romantikus rajzát Illyésnek sikerült elkerülnie, illetve ezeket az eseményeket kívülhelyeznie a darabon.

A zsarnokság azonban nem mindenhova férkőzik be. A zsarnokság ugyan megfertőzte Maximus magánéletét, – „a mesterember és az eszköz" hasonlata világosan mutatta ezt a morális süllyedést. A zsarnokság áthatott mindent és áthatott mindenkit. De kivétel is akadt. Természetesen nem az összeesküvő Palladiusra gondolunk. Őt csupán a választás *véletlene* emeli ki Róma ifjai közül, hogy egy új Brutus szerepét játssza – valójában ő is hozzátartozik ahhoz a körhöz, melyet a zsarnokság elárasztott. Az igazi kivétel – Júlia.

Júliában ugyanis mindig élt a *hit*, jóllehet nem a régi és nem az új vallás hite. Nem a hit az elidegenült hatalmi erőkben, hanem a hit egy emberben. Maximus megkérdezi tőle: „*Te mondtad, a hivőknek könnyebb a szenvedés. Hittél?* – Júlia: *Benned, Petronius.*" Ez a vallomás, mely talán egyike a világirodalom legegyszerűbb, de éppen ezért legemberibb szerelmi vallomásainak, megmutatja, hogy a láncreakció köre meghaladható. Miért olyan meglepő ez a szerelmi vallomás? Nemcsak azért, mert a nő hisz a férjében, hanem azért, mert hisz mindannak ellenére, ami vele történt, a férfi minden ellene irányuló morális aljassága dacára. S ezért Júlia révén derül ki, hogy Maximus mégiscsak hozzátartozik a zsarnoksághoz, bármennyire is a régi római erényeket képviseli. Ugyanakkor épp ez a hit még egy másik vonást is láthatóvá tesz Maximusban: emberi magatartása mégis túlmutat, túlemelkedik a zsarnokságon. Mégpedig egyetlen mozzanatával. *Azzal, hogy hinni lehet benne.* A zsarnokban nem lehet hinni. Illetve a zsarnokba vetett hit csak elidegenült, csak félelemből származó vagy azzal párosuló hit lehet, s ez a hit sohasem katartikus. Az a hit, amely Maximus felé árad, és amely legkristályosabban Júliában jelenik meg, a félelem és az együttérzés igazi katartikus érzelmein alapul, ahol ez a két érzelem elválaszthatatlanul fonódik össze.

A zsarnokság láncreakciója tehát nem elvont szükségszerűség és nem is jellemezné ezt a világot, mert bár elpusztul Júlia, s elpusztul Maximus is, ebben a világban

azért létezhetett egy nem borzalmon alapuló hit, és éppen ezért létezhetett egy nem csupán borzalmakon alapuló dráma. Lehetetlen ugyanis észre nem venni, hogy az a drámai erő, mely Júlia és Palladius jelenetét tölti meg, éppen ezzel a hittel függ össze. Palladius úgy érkezik, mint akit Róma ifjai megbíztak mostohaanyjának meggyilkolásával. És a tizenhét esztendős, Brutus szerepét játszó „férfiú" nem hajtja végre az ítéletet. Megelégszik azzal, hogy Júlia arról beszél neki, hogy nyugodtan jelentheti: végrehajtottam az ítéletet. És ezek után jön be Maximus, még jókedvű, még reménykedik, mit sem tudva Júlia öngyilkossági tervéről, majd később arról, hogy már megitta a mérget. A régi római erények szent romjain állunk ebben a pillanatban. Ezeknek *az erényeknek ugyanis csak a hit* ad értelmet. És Júlia azért hajtja végre az ifjúság ítéletét, mert ő még párosítani tudta ezeket az erényeket a hittel. S ezért ad Illyés rendkívül mély képet a régi római birodalom hanyatlásáról. A magyar költészetnek is hagyománya, hogy Róma bukását kulturális síkon, az erkölcsi bomlás segítségével mutassa be. (Gondoljunk Berzsenyire.) Illyés modernsége és maisága abban áll, hogy számára az erkölcsi elvek önmagukban üres keretek. Az erkölcsi értéket csak akkor látja valóban megalapozottaknak, ha ezek a normák az emberbe vetett hittel párosulhatnak. S történelemfilozófiaként ennél mélyebbet — etikai szempontból — nem is nagyon lehet elmondani a római birodalom bukásáról.

Azok, akik úgy látták, hogy bizonyos gazdasági alapokon túlmenően a kereszténység is hozzájárult a római birodalom pusztulásához, csupán egy részletigazságot látnak. Mert ennek a részletigazságnak a mélyén az a meggyőződés rejlett, hogy nem lehetett többé hinni az emberben (általában), és ezért a kereszténység csupán azt fejezte ki, hogy az emberbe vetett hitet át lehet ruházni az ember istenbe vetett hitére. A Krisztus-kultusz nem utolsósorban azt jelezte, hogy mégis van egy olyan eszme, mely az emberbe vetett hitet transzcendentális módon megőrizte. Ezért kerül bele a darabba az, hogy Júlia nem hisz se a régi, sem az új vallásban, és ezért olyan megrázó, katartikus végpontja az egész drámának Júlia hite Maximusban.

A *Kegyenc*ben tehát nem arról van szó, hogy a hatalom általában elembertelenít. Még csak arról sem, hogy a hatalom önmagában negatív tendenciák gyűjtőhelye. Itt a zsarnokságról van szó, és arról, hogy mennyire igaz a zsarnokság bűvköréről alkotott legenda. Ez olyan mélyen igaz, hogy végeredményben nem igaz. A törvényszerűség szövedéke is mindig fölfeslik valahol. S Illyés, aki itt a rosszul megragadott lehetőséget mutatja be, aki itt a már kész zsarnokságot ábrázolja, éppen ennek a fölfeslésnek a költője. A feslettség és a fölfeslettség szorosan összetartoznak. Nem közvetlenül, nem a felszínen, hanem egy rendkívül széles, de éppen ezért rendkívül mélyen gyökerező összefüggésben. Lehetett volna természetesen mindezt másképp is ábrázolni. Lehetett volna a zsarnokságot konkrétabban és nem a római bomlás keretében bemutatni. Kérdés azonban, hogy ilyen nagyszerűen lehetett volna-e megteremteni ebben az esetben a törvényszerűség fölfeslésének bemutatását? Lehetett volna-e ennyire mélyen megmutatni, hogy a kompromisszumok milyen széles mezőt alkotnak? Lehetett volna-e ilyen sokoldalúan ábrázolni a rosszul megragadott lehetőséget? Mert mit ragadott meg rosszul Maximus, a kegyenc? Azt, amiről már szót ejtettünk, hogy úgy érezte: az élet egész vonalán szembeállítható egymással az egyéni lét és a társadalmi lét.

S itt kell ismét elidőznünk egy pillanatra. A gyakorlatban természetesen Maximus épp ezért tartozik a zsarnoksághoz. Az egyéni lét és a társadalmi érdekek szembeke-

rülhetnek egymással, de csak bizonyos ritka határpontokon. A határpontok állandósítása — ez a zsarnokság lényege. A különleges, egyes esetek általánosítása — ez a tartalom, mely a zsarnokság lényege. A zsarnokság: abszolutizmus. De nemcsak azért, mert az uralkodónak abszolút hatalma van, hanem azért, mert abszolutizálja a határpontokat. Egy pillanatra le lehet mondani az egyéni élet érdekeiről. A zsarnokság a pillanatot abszolutizálja. A történelmet abszolutizálja úgy, hogy a pillanatot stilizálja fel történelemmé. A pillanattal pedig egyetlen dolog áll szemben: az olyan gondolkodás, az olyan élet, mikor az ember hihet az emberben. És ezt a legnagyobb zsarnokság sem tudja elpusztítani. Nem pusztíthatja el, amit az emberiség egy évmillió alatt küzdött ki magának.

A mű megszületése után hosszú évek teltek el, míg színpadra került. Skolasztikus lenne a vita azon, hogy mi lett volna a megfelelő időpont, de mindenesetre ez a „horatiusi időszak" is próbára tette a művet, és az ezt fényesen kiállta. A Madách Színház előadása *Vámos László* rendezésében a klasszicizmushoz közelíti Illyés darabjának hangvételét, elveszi intim jellegét, és közvetlenül kitágítja a színpadot, hogy szinte mindig érezzük: többről van szó, mint ami a személyek között történik. S az előadás csodálatos színészi élménnyel szolgál. Nemcsak Mensáros László sokak által jellemzett és dicsért alakítása emeli az évad színészi produkciói között az első vonalba ezt az előadást, hanem — s talán mindenekelőtt — Tolnay Klárié.

Szabályos színikritika helyett, részint az előadás bírálataként — részint elismerésként egyszerre — ezúttal csupán az ő alakításával foglalkozom. Ez a teljesítmény olyan csúcs, amely beárnyékolja a többiekét.

Mert az, amit Tolnay csinál, egészen szokatlan a magyar színpadon. Mindazok a színészi eszközök és jellemzési módok, melyek színpadjainkon gyakran előfordulnak, Tolnay játékában egyszerűen megsemmisülnek. Az első pillanatban megjelenik előttünk egy asszony, aki férjét nemcsak szereti, hanem valami hihetetlenül szeretetteljesen gondozza is. S úgy tűnik, mintha a legmelegebb szívű feleség állna a színpadon. De mindjárt érezni lehet, hogy ebben az apró gondoskodásban valami messzirelátó bölcsesség van. S a továbbiakban Tolnai ezt a bölcsességet fejezi ki játékával.

Mikor Maximus eladja őt a császárnak, akkor hirtelen megfagy benne minden, valami egészen furcsa fagyosság és szenvtelenség költözik az arcára. S ebből csak az undorodás pillanatában lép ki. Olyan lárvát visel, melyet nem tud huzamosabb ideig megtűrni, mely ellen küzd, és melyet mégis viselni akar. Minden idegszála tiltakozik helyzete ellen, de el akarja hitetni magával, hogy férje megmentésének ez az egyetlen módja. S ez a belső küzdelem Tolnay Klárinál olyan mély, olyan megrendítő, hogy az ő játékából lehet igazán megérteni: mindennek meg lehet az oka, és mindent meg lehet magyarázni. Egyet azonban végső fokon nem lehet megmagyarázni: az emberi méltóság sárba tiprását. S a legfeledhetetlenebb pillanat az, még ezen az alakításon belül is, mikor Tolnay Klári Júliájában már benne dolgozik a halálos méreg, s ekkor sikerül most már tudatosan levetnie minden lárvát, minden merevségét, ismét sikerül emberi méltósággá oldania és emelnie tekintetét, mely egy pillanat múlva a haláltól törik meg. Ezért szükségszerű, hogy a néző azt érezze: Tolnay most a halálba rántott mindent, ami megcsúfolhatja, lélektelen eszközzé teheti az embert, s ezáltal fölragyogtatta a természetes emberi arcot, mely értelemmel tekint a világra.

KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL

Utazás a valóság körül

Az irodalmi reálizmus

Értelmező szótárunk a reálizmus fogalmát így határozza meg: — „Az a művészi irány, amelynek célja a valóság . . . hiteles ábrázolása." A megfogalmazást elfogadhatjuk alapul, nyilvánvaló viszont, hogy a hiteles ábrázolás feltétele a reális szemlélet, mert aki nem tud különbséget tenni látszat és valóság között, s nem képes értelmével a jelenségek mélyébe behatolni, az semmilyen valóságot nem ábrázolhat hitelesen. A reálizmus tehát nem egyenlő jól megfigyelt, de a vizuálitást meg nem haladó, bár önmagukban hiteles adalékok irodalmi feldolgozásával. A színfoltok, a folklorisztikus megfigyelések, az apró tények értelmet csupán egy nagyobb koncepción belül nyernek, mint Stendhalnál, Balzacnál, Tolsztojnál. A kirakati bábun minden valódi: — a cipő, a zakó, a nyakkendő, a sál, a felöltő, a kalap — e „való tényeket" azonban nem ember hordja. A „kaszát vásárló paraszt" hitelesen csak akkor vallana a magyar parasztságról, ha néprajzi érdekességnél többet tartalmazna. Más szóval, a kisreálizmus nem föltétlenül reálizmus, többnyire egyáltalán nem az, hiszen aki csupán a látó- és hallóidegeivel érzékeli a jelenségeket, de nem érti azokat, a jelenségek összefüggését bizonyos fokig át nem tekinti — az, ha a feje tetejére áll, sem ábrázolhatja hitelesen a valóságot. Mi sem könnyebb, mint „hiteles" adatok halmozásával, csoportosításával a valóság látszatát kelteni ott, ahol az író tulajdonképpen semmit sem lát, s csak a rutinja menti meg attól, hogy le ne leplezze magát az olvasók egész tábora előtt.

Noha a fentebbiekben lényegében benne van a reálizmus értelmezése, igyekszem valamivel pontosabban kifejteni, mit értek rajta.

A naturálizmus nemzetközi fogalom, nemzetközi módszer, lényege a durva eszközökkel való ábrázolás. Ha a szerző egy részeg nőt ír le, amint okádik, káromkodik, ocsmány szavakat kiáltoz — tökéletesen mindegy, hogy a nő pezsgőtől rúgott-e be Párizsban, rizspálinkától Tokióban vagy vodkától Szibériában: — a téma: a viselkedés, s ez nagyjából egyformán visszataszító, akármi idézte elő. Naturálizmust bárkitől tanulhat az író, reálizmust nem.

Most már a tudósok is rá-ráeszmélnek, hogy a reálizmus nem valamilyen egységes nemzetközi irányzat. Reálizmus önmagában, elvontan nincs, mert ha számos közös vonást találunk is az orosz, az angol és a francia reálista iskola között, inkább a törekvés közös bennük, mintsem a módszer. Hogy másra ne hivatkozzam, az elbeszélés ritmusa más Thackeraynél, más Tolsztojnál, más Balzacnál és más-más a kilátó, ahonnan a szerző a szereplőket, az eseményeket szemléli. A reálizmus sikerének kritériuma, hogy az író életszerűen, hitelesen, őszintén, szélhámos fogások vagy automatikus megrögzöttségek nélkül ábrázolja valamely közösség életét, többnyire azét, melynek maga is tagja. Más szóval, reálizmus annyiféle van, ahány életformát a történelmi körülmények létrehoztak. Az író feladata, hogy felkutassa a tárgyul választott életforma belső törvényeit, gátló és mozgató erőit, s ezek felhasználásával építse föl a történet szerkezetét.

Ezek szerint az író csak értelmi munka árán juthat el a tárggyal — hogy úgy mondjuk — egynemű szerkezethez. Ha bonyolultabban is, egy regény szerkezete sok tekintetben hasonlít egy épület statikájához. Az épület nem azért áll, mert emeletre

emeletet húztak, hanem azért mert, a felső épületrészek olyan alsó épületrészekre nehezednek, amelyek súlyukat elbírják. Levélregény, én-regény, családregény belső monológ, bűnügyi regény stb. — regényformákat bárkitől kölcsönözhetünk, de bármelyik mellett döntsünk is végül, maga a történet: vallomás az emberről, a társadalomról. A vallomás legmélyebb rétege a szerkezet, mert az mutatja meg, hogy miként gondolkodunk a valóságról, milyen erők mozgatják az emberi életet stb. A szerkezet: — világnézet, világszemlélet. Hiába hangoztatja az író, hogy ő így meg így, vagy úgy meg úgy gondolkozik erről vagy arról, ha ugyanarra a kérdésre a szerkezet, tehát az anyag elrendezése, mozgatása stb. más választ ad. Már Arany János ráeszmélt, hogy epikai szemléletünk — s ami ettől elválaszthatatlan — valóságszemléletünk körül nincsen minden rendben. „Naiv eposzunk" című tanulmányában írja: „... A költői idom az, mely a hagyományos mondákat írás segélye nélkül nemzedékről nemzedékre átörökíteni képes; e nélkül a puszta tények laza csoportja vajmi könnyen széthullana az emlékezetből." Három évszázadon keresztül a költők eposz helyett históriát írtak, s „műalak" helyett a tények egymásutánjára hagyatkoztak. A jelenség magyarázatát Arany a híres magyar józanságban leli meg: „már első krónikásainknál látjuk a józanságot, mellyel a történelmileg valót a mesétől ... igyekeznek elválasztani". A józanságnak a költészetre nézve oly káros faját igen találóan „tudós naivságnak" nevezi, mely abban nyilvánul meg, hogy némely íróból hiányzik az „alakítási hajlam", vagyis a „műalakra", a szerkezetre való törekvés.

„Műalakon", „idomon" Arany valami készet ért, amit az író vagy megóv, vagy elront használat közben. A „szerkezet" hivatása szerinte nagyjából az edényével azonos, ahogy az edény megóvja a beleöntött bort a szétfolyástól, úgy óvja meg a „költői idom" a mondát, a regét, a hőstetteket a feledéstől. Nemcsak elméleti kijelentései, de költői gyakorlata is igazolja, hogy Arany a szerkezetről mindig úgy gondolkozott, mint eleve adott, a téma anyagától független tényezőről. Naiv eposzunkat, melynek elemei népmesékben, népdalokban, szokásokban, babonákban stb. kétségkívül megvoltak, mint ahogy nyomokban máig megvannak, Arany azért vélte elveszettnek vagy hiányzónak, mivel ezekben az elemekben nem lelt rá valamely ősi „idom" töredékeire. Ennek híján a *Niebelungen-lied* idoma mellett döntött. A magyar ősi eposz pótlását tehát idegenből vett szerkezettel oldotta meg.

Arany tehetsége és tekintélye ilyenformán szentesített egy szabatosan ugyan soha meg nem fogalmazott, de a gyakorlatban igen széles körben elterjedt hagyományt, amely a reálizmusról alkotott fogalmainkat alaposan megzavarta. Ha ugyanis az író vagy az olvasó igaznak veszi azt a feltevést, hogy a szerkezet választás dolga, joggal kirekeszthetí a műalkotás folyamatából az értelem szerepét, mert a csoportosítás, értelmezés, kihagyás, hangsúlyozás, arányosítás, válogatás — vagyis a szerkezet, értelmi munka eredménye.

Másfelől a családregénytől a viccig minden cselekménynek, minden költői vagy másféle tárgynak megvan a maga optimális, az anyagban benne rejlő, abból kibontható szerkezete. Aki „lelövi" a viccet, tulajdonképpen abban hibázott, hogy nem lelt rá a történet sajátos szerkezetére, hanem azt valamely idegen formába, szerkezetbe kényszerítette. Mindenki, aki megpróbálkozott viccmondással, tudja, milyen nehéz rátalálni az igazi szerkezetre, a hatásos felépítésre. S ha egy viccnél ennyi a nehézség, mennyi nehézséggel kell szembenéznie egy kisebb-nagyobb közösség életét regényben ábrázoló szerzőnek! Kivált, ha az író a reálizmus igényével ír!

Irodalom, kritika, irodalomtörténet néha bámulatos egyetértéssel működik együtt a közönség, azaz a nemzet félrevezetésén. Az írók ábrázolnak valamit, s úgy tálalják, hogy amit írtak, az a valóság, holott gyakran kevés köze van hozzá, a kritika meg az irodalomtörténet pedig megerősíti a közönséget tévhitében. Ilyenformán a mi büszkén reálistának minősített irodalmunk — a kritika és az irodalomtörténet segítségével — nemhogy tisztánlátásra nevelne, hanem épp ellenkezőleg, a homályt, a ködöt, a bizonytalanságot sűríti és öncsalásra buzdít.

Az eszközök rendkívül változatosak.

A továbbiakban néhány gondolkodási patront elemzek, a valóság megkerülésének, a valóságtól való eltávolodásnak szerintem tipikus módszereit. A cél nem bálványok ledöntése, hanem a módszer lehetőleg pontos feltárása, mindig egy adott művön, sohasem az oeuvre-ön keresztül. Az elemzésre szánt műveket a magam céljaihoz képest választottam ki. Ha a mű nem jellemző a szerzőre, jellemző arra az általános szemléletre, amelyről a tanulmány szól.

Első utazásunkban Gárdonyi a kalauzunk. *Átkozott józanság* című kisregénye kétszeresen tanulságos. Egyfelől a szerző érzékletes példát ad arról a tudós naivságról, arról a pozitivista józanságról, melyet Arany említ, s amelyről kiderül, hogy mily mérhetetlen messzi van minden józanságtól. Másfelől azért érdekes ez a regény, mert a szerző ez alkalommal kivételesen „intellektuális" témát dolgozott föl, s hála ennek, megismerteti az olvasót a nálunk annyira népszerű, könnyen gördülő, mint Arany nevezi, „szárazhiv" elbeszélő próza eszmei hátterével, a gondolati vázzal, melyre az író fölrakja az eseményeket, megismertet azokkal a mértékekkel, amelyekkel Gárdonyi a valóságot méri, megítéli, felbecsüli, rendszerezi. Egyszóval bevezet a műhelybe, csupaszon tárja a szem elé az alkotás folyamatának értelmileg megragadható hányadát.

Az *Átkozott józanság* főszereplője egy huszonnyolc esztendős jómódú orvos, aki a Vaskapunál a Dunába veti magát. A Vaskapu szabályozását előkészítő mérnök és segítőtársa kimentik a „hullámsírból". Miután magához tért, a fiatalember kurtán kijelenti, hogy a józansága kergette kevés híján a halálba. A mérnök azonban nem éri be ennyivel s nem tágít, míg az öngyilkosjelölt egész életét el nem beszéli.

Gárdonyi azok közé az írók közé tartozik, akik olvasóikat semmilyen tekintetben nem akarják kétségben hagyni. Ha egy egészséges, jómódú fiatalembert egyedül a józansága kerget öngyilkosságba, akkor az írónak nyilvánvaló kötelessége megmagyarázni, hogy a hős mi módon jutott a végzetes józanság birtokába. Írói lelemény kérdése az egész. Hősünk apja földbirtokos; egy napon elcsapja egyik béresét. Ennyi az előzmény, ezután tanúi lehetünk, miként pattan ki a híres magyar józanság Pallas Athéneként egy dühre gerjedt béres agyából:

„A béres . . . szekérre tette a ládáját, és mikor kifelé ment az udvarunkból, megállt a tornácunk előtt. Megállt és vérben forgó szemét az apámra emelte, megfenyegette öklével:

— Verjen meg hát az Isten örökös józansággal! Verjen meg téged is, gyermekedet is, ha születik!"

Meglenne hát a cselekményt mozgató dinamikus elem, a motor, a faculté maîtresse. Most már csak a definíció hiányzik, hiszen ha az olvasó mást ért józanságon, mint a szerző — kész a baj. Gárdonyi tehát filozófiai meghatározással szolgál:

„Józannak lenni annyit jelent, hogy: az ember egy megfagyott szívet hordoz a mellében. Az agya olyan, mint a hűtőkészülék: minden gondolat és érzés jéggé válik benne. A fagyasztó szer: az analízis, az elemzés."

Mindezek után törvényszerű, hogy hősünket átkozott józansága állandó elemzésre sarkallja. Így jut el olyan meglepő eredményekhez, hogy a festmény „szemidegmámor", a zene „fülidegmámor". S a kissé gyors következtetéshez, hogy „nem lehet boldog", „mert mihelyt valami kedves, rögtön az okára pillantok. Azt kérdem:

— Miért?

Ettől a kérdéstől minden délibáb eltűnik."

Egy józan elme leszámol az élet nyújtotta lehetőségekkel. Ezt teszi hősünk is, sorra veszi a férfiboldogság nyolc forrását; mert nyolc ilyen forrás van, nevezetesen — „A pénz, — a bor, — a cigány, — a tánc, — a szeretkezés, — a lakmározás, — a kártya, — a vadászat." Egyik sem kecsegteti boldogsággal, hiszen az asztali örömökért ki lelkesedik? — „A gyermek, az agg, a kanonok." Az italt ki imádja: „A paraszt, a gyári munkás, a napszámos, az eszem-iszom falusi úr . . ." A táncot igen eredetien ítéli meg: „A zene rángatja az idegeket, az idegek rángatják a csontokat." A szeretkezésről már orvosnövendék korában tudta, hogy „akut láz, vagy mondjuk magyarul: időleges láz, buta vérhevülés. Nekem éppúgy nem lehet gyönyörűségem, mint az eszkimónak a tropikus ég."

Hősünk élete itt tulajdonképpen véget is érne, ha nem volna engedelmes jó fia anyjának, aki — ahogy vidéki nemzetes asszonyhoz illik — meg akarja nősíteni. Anyja kívánságára sorra látogatja a lányos házakat, s e látogatások folyamán józansága ellenére beleszeret Bentzefalvy Adria kisasszonyba, akit plébános nagybátyja nevelt fel, minthogy szülei a tengerbe fulladtak. Lévén a korszellem: a prolongált biedermeier, Adria természetesen gyöngéd lélek, olyannyira gyöngéd, hogy ha törött házú csigára lel, enyvet melegít, s a házát megragasztja. A józanság azonban nem engedi, hogy hősünk átadja magát szerelmének. Az önelemzés rögeszmés kényszere ünneprontó gondolatokat sugall neki:

„Azon az éjszakán folyton Adriával álmodtam. Láttam őt kék ruhában, fehér felhők között, s madarak röpködték körül.

Azonban reggel erősen működött a hűtőkészülék:

— Szokatlan volt, azért izgatott!"

„Ha bennem csak annyi költői érzés volna — mondja másutt —, amennyi a juhászom kutyájában . . . én most ezt a fehér leányt átkapnám . . . és a kocsimba ragadnám; s ki a világba! — enyém vagy, álmok gyermeke!"

Hiába elemzés, dráma, konfliktus, a fiatal pár sétálni megy a Vaskapu környékére, s a végzetes sziklán elcsattan az első csók. Gárdonyi ugyan nem ezt a kifejezést használja, mindamellett nem vitás, hogy azok közé a szerzők közé tartozik, akiknél a szerelmesek csattanó csókokat váltanak.

Minden rendben volna, ha az esküvő előtt néhány nappal ismét színre nem lépne a fridzsider józanság. Hősünk az éjszaka mélyén tusakodik lelkiismeretével:

„Te eddig csak arra gondoltál, hogy Adria *milyen jó lesz neked.* De hát arra gondoltál-e, hogy *te milyen leszel Adriának?*" (Aláhúzás Gárdonyitól.) Ő ugyanis — „rideg-józan, fagyos lelkű ember. Egy béka?" A leány viszont „tavaszi napsugár". S minthogy bajosan elképzelhető, hogy egy tavaszi napsugár örömét lelje egy nyirkos békával való nászban, a belső hang arra unszolja a békát, hogy végezzen magával.

Erre a Vaskapu partján álló tarajos szikláról merő józanságból a mélybe veti magát.

A „tények" után elmélyítő bölcseleti magyarázat következik, *kijelentő* magyarázat, melyhez kétségnek árnyéka sem férhet, oly józan, oly nyilvánvaló, oly magától értetődő. A szabályozáson dolgozó öreg mérnök bebizonyítja a pórul járt öngyilkosnak, hogy távolról sem józan, s ezt úgy teszi, hogy a hős áljózanságával szembeállítja a maga igazi józanságát, ahogy következik:

„Ha valaki józanon megy a halálba, cselekszi azt egy jól átnyugodott éj után, reggel, mikor már megfrüstökölt, de nem éjfélkor, mikor az ember agya fáradt, s a megfontolóképessége a leggyengébb. – Soha még egészséges ember nem követett el a reggeli órákban, reggelizés után öngyilkosságot, hanem vagy este, vagy éjjel, vagy álmatlan éjszaka után a kora reggeli órákban, szóval mikor az ítélőképessége a leggyengébb volt. Mert az élet értéke oly nagy, hogy azt józanon nem dobja el senki." – Mire a fiatalember mi mást tehetne, megvallja töredelmesen és önkritikusan, hogy nem volt józan, sőt *nem volt józan* (aláhúzás Gárdonyitól). S ha már idáig eljutott, a következtetést is levonja: „Tehát mégis lehet, hogy én ne lehessek józan? Hiszen akkor még én boldog is lehetek."

Nem tudom az olvasónak mi jut eszébe erről az idilli optimizmust lehelő happy endingről, én azokra a feledhetetlen dolgozatokra emlékszem róla, melyek a személyi kultusz óta oly szerencsésen elszaporodtak irodalmunkban. A bajba keveredett dolgozó az esztergapadnál áll – egyébként húsz éve vasesztergályos –, odamegy hozzá a káderes, hajdani gombügynök, és így szól hozzá:

„– Tudod, mi a te bajod, Bentzefalvy elvtárs?

– Nem tudom – felelte Bentzefalvy elvtárs szelíden, de a szemében már hajnali reménység csillogott.

– Az, hogy nem szervezed meg a munkádat.

Bentzefalvy elvtárs leeresztette két kérges kezét, s egy másodpercig úgy állott az esztergapad előtt, mint akinek a lelkében épp akkor gyulladt ki két nagy Jupiter-lámpa, mely problémáinak legsötétebb zugait is napvilággal árasztja el. Állt, állt, mintha semmit sem értene, holott ekkor érlelődött meg benne élete legnagyobb felismerése. A homlokára ütött, és érdes-őszinte melós hangján így kiáltott föl:

– Hogy én erre nem gondoltam!

És másnap Bentzefalvy elvtárs már százhúsz százalékot teljesített, mert megfogadta a tanácsot, és a munkáját megszervezte."

A második utazás

Itt a helye, hogy néhány szót szóljak valóság és gondolkodás viszonyáról. Szerintem gondolkodni annyit jelent, hogy értelmünkkel, képzeletünkkel követjük a természet mozgását, egy ütemben haladunk a folyamatokban kibontakozó valósággal. A folyamatok egy bizonyos szakaszát tehát áttekintjük, s valamelyest előre is látjuk. Nem magát a valóságot gondoljuk el – ez nyilvávaló képtelenség –, hanem azon igyekszünk, hogy gondolkodásunk ugyanazoknak a törvényeknek engedelmeskedjék, mint amely törvények a valóság mozgását előidézik.

Egy szemléltető példa: az óra szerkezete emberi eszközökkel megvalósított, gondolkodás által létrehozott megfelelője annak a ritmusnak, melyet a természet reggeltől estig elénk tár. Az óra sietése vagy késése jelzi az eltérést valóság és gondolat

között, a másodpercek és a fényévek nagyságrendje az arányokra figyelmeztet és szerénységre int. Világegyetem és zsebóra nem azonos, viszont egynemű: a kis szerkezet beleillik a nagyba, egyazon ütemben ketyeg vele, s a kis szerkezet egyetlen eleme sem tölt be olyan hivatást, melynek párhuzama a nagy szerkezetben meg ne volna. A kettő tehát azonos törvények szerint működik. Az óra szerkezetében az emberi értelem — ha csak egy kurta kis szakaszon is — a világmindenség mozgásával párhuzamosan halad.

Ilyenformán képzeljük el a reálista író munkáját is. Ha az író bevallott célja az, hogy a valóság valamely részletét ábrázolja művében, joggal várhatjuk el tőle, hogy írásának szerkezete olyanszerű megegyezést mutasson a valósággal, mint az óra gépezetének megegyezése az égitestek mozgásával.

Gárdonyi regényében a készen kapott elbeszélő forma helyettesíti az életszemléletet, a szerkezetet. A valósághoz ez a történet néhány mesterkélt műszállal kapcsolódik. S amennyiben a szerző gondolkodik, e műveletben a tények, az élet ismerete, a tapasztalatok a legcsekélyebb mértékben sem befolyásolják. Az elbeszélésnek megvan a maga útja, a valóságnak úgyszintén, a kettő nem találkozik, nem érintkezik egymással. Az elbeszélésnek — annak ellenére, hogy az irreális vázat az író olykor elfedi az önmagukban hiteles részletekkel — a valósághoz semmi köze nincs.

Második utazásunkon Németh László a kalauz. Darabjáról, a közelmúltban bemutatott *Szörnyetegről* sok mendemonda keringett. Kíváncsiságom igazán akkor ébredt föl, amikor arra figyelmeztettek, hogy a darabban „eszmék ütköznek össze". Mi sem ritkább a magyar glóbuson az eszmék harcánál, beültem hát a Katona József Színházba, megnéztem a darabot, majd néhányszor elolvastam, leltárba vettem az eszméket, a helyzeteket, egyszóval felkészültem az elemzésre.

Bizalmas kapcsolat egy idős férfi és egy fiatal lány között. Ez a cselekmény magja. A férfi Sárkány professzor, gúnynevén a „Szörnyeteg", aki felesége halála óta még megközelíthetetlenebbül, még magányosabban él, mint addig. A lány vegyészhallgató és Amálnak hívják. A professzor beleszeret, feleségül veszi, a fiatalasszony azonban hamarosan megszökik tőle.

Miért?

Mert Sárkány professzor szörnyeteg. A gúnynevet régebben ragasztották rá: hallgatóit furdalja a kíváncsiság, hogy mi okból. Károlyházi, a professzor későbbi tanársegéde így vélekedik:

„Nem tudom, de találó (az elnevezés). Minél tovább hallgatom, annál jobban értem, milyen találó. Talán a magány. Szinte sivít belőle. A haja is attól olyan. Tulajdonképpen meg van fésülve, s mégis mintha csapzott volna."

Maga a professzor elmondja Amálnak, hogy annak idején a felesége tudomására hozták a gúnynevet. Majd így folytatja: — „Ne féljen, nem mondom ki. A feleségem nem ijedt meg tőle . . . Sőt, tán büszke is volt, hogy ezzel . . . a monstrummal — így latinul jobban kimondható — ő akár egy fürdőkádban is megfürdik, s amitől más retteg, borzad, abból ő jólétet, gyerekeket, svábhegyi villát, elégedettséget tud kicsikarni." Egész életén át tiltakozott a szörnyetegsége ellen, de hiába, a feleség „kényelmének . . . boldogságának kellett a hit, hogy én az vagyok . . . aminek mondanak. — A házunkba csak olyan ember léphetett be, aki ezt axiómaként elfogadta. Ezek voltak a barátaim. A többi . . . vissza akar élni a szörnyeteg-voltommal. No, kimondtam."

Boronkai, a hajdani barát és diáktárs, akitől az elnevezés ered, további adatokkal szolgál: – „Mennyi ideje van az áramkörében? – kérdezi Amáltól. – És még nem érez fáradtságot? Nem szeretne egynapi, egyheti szabadságot kapni a boldogságtól?" A professzor ugyanis azért szörnyeteg, mert mértéktelen, a maximumot minimumként kéri embertársaitól, ezért dől ki mindenki mellőle. A dráma hatjóereje a mértéktelenség, amely nem esetleges tulajdonság, hanem a professzor zsenijének a következménye.

Sárkány professzor zseni, mégpedig szükségszerűen félreértett zseni, amint ezt a fordított Lombroso elméletben világosan megmagyarázza. Valahányszor a „tehetségek, mint a XIX. század elején, őrültnek látszanak, voltaképp a kor az őrült... a tehetség voltaképpen az egyszerű, de szürkeségében is ép, erős élet hirdetője... s az emberek torzítják őrültté... Nem a lángész az őrült... Ők csak védekezni kénytelenek így vagy úgy az emberek őrültsége ellen." Van egy másik megfogalmazás is: – „A kor magára hagyja nagy embereit. S a tétlen erő, mint valami hormon, nekimegy az agynak." Tehát a géniuszok vagy azért látszanak bolondnak, mert ellentétben a tömeggel – épeszűek, vagy a tömeg bolondítja meg őket. A dráma szempontjából a két értelmezés egyre megy.

Márta – a professzor leánya – a következőkben jellemzi apját:

– „Az ő természetes állapota a reménytelenség. Ha ő azt érzi, hogy az élet céltalan, az emberek méltatlanok, s ő gondolkozik, mert agya van, s azt jártatni kell – akkor ő olyan, amilyennek lennie kell... De ha a remény belekap, ha ő azt gondolja, hogy az élet mégse céltalan, nem mindenki méltatlan... Akkor ő borzasztó." (Hadd jegyezzem meg, hogy ezt a stílust Arany János előre megjósolta: – „Ő mindennap hajtotta ki nyáját... Ő heverészett... Erre ő rendkívül ijede meg, de ő ugy ijeszte rá a vén nőre, hogy ő felnyitni sem merte száját többé." – *A jövő stílusa*).

A Márta ecsetelte lelkiállapotba robban bele a friss, üde, fiatal, értelmes Amál: először csak a professzor előadásait hallgatja, aztán bekéredzkedik a Sárkány-szemináriumba, – később matematikára tanítja a professzort. Végül bekövetkezik, ami előre látható volt, a csinos fiatal lány *életreményre lobbantja* a professzort, amint ezt tőle megtudjuk, először magyarul, majd görögül. A professzor feleségül veszi Amált, és beleépíti életébe, pontosabban tudományos érdeklődésének körébe, s röviddel a nászéjszaka után ráveszi, hogy tudománytörténetet tanuljon. Sárkánynak ugyanis nem arra van szüksége, hogy „szeressék, hanem hogy repüljenek vele". Kell valaki, aki a „suton szundító Erős Jánost felébreszti" és „aztán ébren tartja".

Az emberek... „azt képzelik – mondja –, hogy amit én ma csinálok, házasság, könyvírás, konferenciák... ez valami lázas tevékenység". Holott „elevenen élni sokkal könnyebb, mint keserűn... A látszólagos lázas tevékenység sokkal kevesebb energiát emészt." Az életrelobbanásnak, a lázas tevékenységnek az alapja „egy archimédeszi pont, egy hit, egy ember... Egy legalább, aki elnézővé tesz a többi iránt." Ez az archimédeszi pont: Amál.

Csakhogy a fiatalasszonynak túl sok az a teher, ami a közös életben rá hárul, kifullad, nem bírja tovább vállalni az *életregyújtás* szerepét, s elmenekül a közös fészekből. Az utolsó csepp, amitől a pohár kicsordul, a professzornak az a kívánsága, hogy szüljön neki gyereket. Mikor ez szóba kerül, Amálból – hogy úgy mondjam – kicsúszott egy őszinte pillantás. Erre a tekintetre emlékezik vissza Sárkány, mikor megtudja, hogy a felesége elhagyta. „Az a pillantás: avval fog a világ végéig rám nézni... Nemcsak ő... az egész emberiség."

Az epizód tehát lezajlott, a kör bezárult, visszaérkeztünk az indulás sivár reménytelenségébe. Az emberi dráma valójában véget ért. Hátra van még a professzor néhány megjegyzése az eseményekkel kapcsolatban — ezekről később —, és hátra van természetesen az eszmék harca.

E tekintetben a dráma imponálón indul. Németh Lászlónak sikerült az egyik legnehezebb színírói feladat; a professzor szájába adott gondolatok révén elhiteti egy költött figuráról, hogy zseni. Holott a történelmi drámák tanúsítják, milyen ritkán mutatkozik a színpadon zseninek az is, aki életében csakugyan az volt.

A néző először Sárkány eszmevilágának legfelsőbb rétegébe hatol be, az európai vagy éppen világtörténelmi gondolatok körébe, majd leszáll az országos eszmék szintjére, azaz közeledik a valósághoz. A fejtegetések arról tanúskodnak, hogy a professzor szívén viseli nemzete sorsát, részt vállal az időszerű feladatok megoldásában. A szöveg efelől nem hagy kétségben.

A Habsburg-monarchia szétbomlása a prof szerint alkalmat adott az önállósult kis népeknek arra, hogy „megcsinálják a maguk ország- és életmodelljét". A csehek elég jól megcsinálták. A mi helyzetünk sem reménytelen, feltéve, hogy „az európai fejlődést átgondolva látnánk hozzá . . . Ennyiből tán nem veszett kárba az a hétnyolc évi munka, amit az újkori fejlődés elemzésére fordítottam. Értem, hol állunk; mi az, ami körülöttünk történik." E célból többek között az Avogadro-törvény ismeretét is megköveteli a bölcsészhallgatóktól. Minthogy e törvény azt állapítja meg, hogy „a különböző gázok molekuláris térfogata azonos nyomáson és hőmérsékleten egyenlő", bajos megmagyarázni, hogy e törvény ismerete mily mértékben járulhatott volna hozzá Horthy-Magyarország fiatal tanárjelöltjeinek politikai neveléséhez. Menjünk tovább.

Németh László Ady és Bartók példájára hivatkozik, s azon tűnődik, hogy a magyar élet miként illik bele „az európai fejlődésbe", meg akarja hirdetni „a magyar élet reális lehetőségeit". A feladat, melyet magára vállal: „a nemzeti életet úgy csinálni meg, hogy az emberi életnek ma lehetséges legtökéletesebb formája legyen". Következik a harmadik réteg, a közvetlen gyakorlat szintje. Nézzük, mit tesz Sárkány professzor annak érdekében, hogy a fentebb oly szabatosan meghatározott célokat elérje?

Eladja svábhegyi villáját, és parasztházat építtet Kisorosziban. A megoldás a szöveg tanúsága szerint tökéletesen kielégíti: — „Ez végre is nem akármilyen ház — magyarázza fiatal feleségének —, hanem eszme-ház, az új élet modellje", vagyis „az emberi élet ma lehetséges legtökéletesebb formájának" a burka.

Később az új élet néhány vulgáris részletével is megismerkedik a néző. Eddig a prof a Svábhegyről járt be az egyetemre, ezentúl Kisorosziból jár be, motorcsónakon. Mivel előre látja a tél adta nehézségeket, Sárkány úgy osztja be munkarendjét, hogy hétfőtől szerdáig leadhassa az óráit. A hét elejét Pesten töltik egy bútorozott szobában, szerdán este visszatérnek a „viskójukba", s élnek abban a boldog tudatban, hogy „ott csinálják, onnan mozgatják . . . egy petróleumlámpa mellől a világot". Kész.

Tehát a matematikatörténet, a mozgások története, a világ-civilizáció, a tudománytörténet, a szétbomlott Habsburg-monarchia s az önállósult kis népek adta történelmi helyzet, Spengler és Avogadro gondolatai, Ady és Bartók példája ide vezetett, végre tudjuk a receptet, hogy miként illeszthetjük be „életformánkat az európai

fejlődésbe". – Íme a rousseau-i retour à la nature magyar változata: allez et retour à la nature; nyáron motorcsónakon, télen helyiérdekűn. Rousseau megmaradt az elméletnél, Tolsztoj visszavonult Jasznaja-Poljanába, de a kísérlete kudarcot vallott. Szabó Dezső kieszelte a „faluzást", mely a természetes falusi élet regényes imádatát ötletesen kapcsolja össze a városi élet kényelmével. Németh László visszautasítja ezt a megalkuvó megoldást, s egy olyan életformát javasol, mely a falusi élet kényelmetlenségeit nemcsak a városi albérlet kényelmetlenségeivel, hanem az állandó utazás kényelmetlenségeivel is megtetézi.

Amál szökése után a professzornak egyetlen gondja megmagyarázni Mártának, hogy ő tulajdonképpen nem ment lépre, mert ugyanolyan jól tudta, mint mindenki más, hogy Amál számító kis lotyó, viszont felfüggesztette a tudását, s ilyenformán megajándékozta magát néhány havi igazi élettel. „Nem kell félned – nyugtatja tovább a lányát –, nem mondják majd apádról, hogy egy lotyó szoknyájának a szele elfútta a lelkesedését. Egy ideig csinálom, aztán befagy itt úgyis minden." Vagyis egyedül a külszín érdekli, a látszat. Annyira csak az, hogy eszébe sem jut, hogy Amál árulása következtében „a magyarság új életének modellje" csonka marad, semmi célzás arra, hogy eszerint Amál lépése messzi túlnő kettejük kapcsolatán, s olyanszerű országos katasztrófa, mint Mohács volt hajdan.

Sárkány a fordított Lombroso-elmélet következményei alól is kibújik: „S amikor a földet sem fogom nyomni az árnyékommal, tán az ország is elhiszi, hogy tulajdonképpen szeretett engem." – Van ennél szebb happy ending? Az utókor elismeri a meg nem értett géniuszt, aminek kettős haszna van: megnyugszik a zseni, mert tudja, hogy a jövő őt igazolja, s megnyugodhat a méltatlan közösség, mert tudja, hogy az unokák kárpótolják elismerésükkel azt a nagy szellemet, akit ő kicsiségében és őrültségében „palackba dugaszolt".

Amolyan lelki strip-tease a színmű, Sárkány professzor sorozatos vallomásaival egymásután dobálja le magáról a ruhadarabokat, de valami csoda folytán a gyapjú alsó mindvégig rajta marad.

„Ha megmutatnám a fenekemet, biztosan másképp beszélne" – mondja a *Candide* öregasszonya Kunigundának. Igen, ha megmutatná! Csakhogy ennek a strip-teasenek éppen az a különlegessége, hogy a vetkőzőt a néző soha nem láthatja anyaszült mivoltában, s a fenekét annál kevésbé láthatja, mivel hogy nincsen feneke. Sárkány professzornak egyszerre roppannak össze szerelmi és apostoli álmai, s ő ahelyett, hogy átkozódna, sírna, összeszorított foggal fogadkozna, bosszúra készülne, öncsalások sorozata révén egyezkedik jelennel, jövővel, vagyis nem fogadja el a maga teremtette szituációt, hanem mihelyt ez sérti érdekeit, elsősorban a hiúságát, átfesti a szituációt, megmásítja tartalmát, jelentését. Ebből következik aztán az a tény, hogy egy kétszeres tragédia hőse nem veszi komolyan a tulajdon tragédiáját – noha állandóan komolykodik, sőt tragikus hangokat üt meg –, nem vállal benne részt, annyira kívül áll a saját drámáján, annyira képtelen emberi reakcióra, hogy az imádott nőt, a kitűnő munkatársat, az *életreményre-lobbantót* öt perccel azután, hogy gyereket akart tőle, lekurvázza. Nem úgy, mint egy csalódott férfi teszi első dühében, hanem a saját szerepének megszépítése érdekében. Sárkány professzor csakugyan szörnyeteg, mert még egy káromkodás erejéig sem képes őszinteségre.

A tragikus hős vállalja a helyzetet s a bukást valamennyi következményével. Az a tulajdonság, hogy az adott helyzetet nem veszi tudomásul, hanem úgy viselkedik és

beszél, mintha más szituációban volna, a bohózatok szereplőire jellemző. Végső elemzésben a prof tragikusnak álcázott bohózati figura.

Az eddigiek nagyjából arra a kérdésre is választ adtak, hogy ebben a darabban mi a kapcsolat valóság és gondolat között. A kisoroszi eszményi életrend fényében mindaz, amit odáig gondolatszámba vettünk, a színpadi hangulatkeltés oly külsőleges eszközének bizonyult, mint a világítás vagy a díszlet, melyek szükségesek ugyan az előadáshoz, de felcserélhetők. Ugyanez érvényes Sárkány prof gondolataira is, ezek amolyan szegről leakasztott gondolatok, lehet hogy igazak, mélyek, eredetiek, a leglényegesebb egyéni vagy művészi elem, a szubjektív meggyőződés viszont hiányzik belőlük. Ezek a gondolatok nem tartoznak szervesen Sárkány professzor személyéhez, mint Otellóhoz a féltékenység, Harpagonhoz a fösvénység, épp ezért semmilyen szerepük nincsen a cselekmény formálásában. A darab cselekményén és „eszmei" tartalmán mit sem változtatna, ha a professzor egzisztencialista, neotomista vagy platóni tanokat hangoztatna. Ezekből a tanokból éppúgy nem következne a kisoroszi önkéntes száműzetés, mint abból, amit professzorunk csakugyan elmond a színpadon.

A professzor agya állandóan működik, gondolkozásában azonban semmilyen erőfeszítést nem érzünk a valóság megragadására, felderítésére. Nincs személyes kapcsolata a gondolataival, ezt ő maga is tudja: — „kialakul bennem egy gondolatsor — mondja —, vagyis úgy érzem, hogy egy gombolyag gurul a fejemben, nem is tudom pontosan, hogy mi . . ., de ha gyorsan le nem gombolyítom, rettegek, hogy elgurul". Egy ilyen gondolatsor gurította a professzort Kisorosziba, s gurítja majd máshova, aszerint, hogy éppen mit olvas, Spenglert vagy Szabó Dezsőt, Móricz Zsigmondot vagy Ortegát, Babitsot vagy Pirandellót.

A harmadik utazás

Sartre egyik tanulmányában bejelenti, hogy társaival egyetemben a jellemszínház utódjaként a helyzetszínházat szándékoznak megteremteni. Céljuk olyan helyzeteket vinni színpadra, „amelyekben az emberi állapot főbb oldalai" megvilágítódnak, mert bizonyos helyzetekben az ember választani kényszerül, ilyenkor „ki kell raknia a lapjait az asztalra, s a kockázatot bármely áron vállalnia". Az ember a választás tényével teremti önmagát, mondja Sartre, s mi sem természetesebb, mint hogy egy jól megszerkesztett helyzetben a hős mindenki helyett dönt, s „a választásban az egész ember erkölcsisége benne van", a megelőző konfliktusban viszont emberi értékrendszerek csapnak össze és nem jellemek, lelkialkatok, mint a régi vágású drámákban.

Sarkadi Imre *Oszlopos Simeon*ja, — noha rendhagyó módon — helyzet-darab. Az elemzés megkönnyítése végett felvázolom a darab etikai alaphelyzetét más színhelyen, más szereplőkkel.

Két sínpár egy jelentéktelen állomáson. X órakor jön a déli gyors délről, az első pályán, és átfut az állomáson; ugyanebben az időben érkezik az északi gyors ellenkező irányból a második pályán. A váltóőr ellenőrzés közben látja, hogy az első pálya szabad, a másodikon viszont tehervonat áll, s a szemaforok nem működnek. Mit tegyen? Adja a szabad pályát a déli gyorsnak? Ez esetben az északi gyors belefut a tehervonatba. Ha viszont az északi gyorsot bocsátja a szabad pályára, a déli gyors ütközik össze a tehervonattal. Erkölcsileg a két megoldás egyenértékű.

Sarkadi darabjának hőse, Kis János, a harmadik megoldást választja, egymásnak ereszti a két gyorsvonatot, minek következtében a tehervonat megmenekül.

Miért cselekszik így? Nyilván nem a tehervonat szeretetéből. Vagy tán a pusztítás örömeért? Első pillanatra valószínűnek látszik, valójában nem ez a cél vezeti tettében.

A cselekmény reggel indul. Kis János és a szeretője, Mária, egymás mellett alszik a padlóra helyezett matracokon, a szoba „a teljes és tökéletes rendetlenség képét mutatja, semmi sincs a helyén ... Kezdéskor ébred János, felkönyököl, cigaretta után kotorász, rágyújt", aztán motyog, „hogy a másikat ne okvetlenül rögtön ébressze fel, de azért felébressze". Jártatja az agyát, megpedz egy tucat témát, de mindegyiket csak érinti, úgy siklanak ki a gondolatok az agyából, mint az élő hal a kézből. Egyebek között ekkor esik szó Oszlopos Simeonról, „arról a derék fickóról, aki húsz vagy harminc éven keresztül egy oszlop tetején állt mozdulatlan". Mária felébred, egyetlen szóval sem válaszol a férfinak, aki megállás nélkül beszél, iszik és dohányzik, miután megfürdött, felöltözött a lány, az első szava tagadás:

— „Nem kérek szendvicset." Ezek után gombot varr a blúzára, majd bejelenti, hogy elmegy, azaz szakít a férfival.

„Elmégy? — kérdi János. — És teát se iszol?"

Ez az első reakciója, aztán értelmezi a helyzetet:

„... Mindig sejtettem, hogy egyszer csak elmégy. Vagy egy fél évvel, pontosabban, várj csak ... 209 nappal ezelőtt, március 27-én a Rókusnál leszálltál a villamosról, én történetesen fel akartam szállni, s akkor mégsem szálltam fel, hanem veled csámborogtam ... Másnap reggel volt olyan gondolatom, hogy ahogy akkor leszálltál, majd egyszer ugyanúgy felszállsz a villamosra a Rókusnál, egy kicsit nézek utánad, még integetek is, aztán sötét köd, aztán már csak a villamos lámpáját látom, aztán azt se, s ilyen módon elmégy. Nem akarod a stílszerűség kedvéért estére halasztani? S a Rókusnál? Addig elkísérlek."

„Nem, nagyon sietek" — válaszol Mária s azzal már megy is.

A következő jelenetben a telefonszerelő jóindulatúan magyarázza, hogy ő még várhat, fizesse ki János a tartozását, s akkor megtarthatja a telefont. János mindenről hajlandó beszélni, csak a gyakorlati teendőkről nem. Itallal kínálja a szerelőt, mint egyébként mindenkit, akivel jó vagy rossz sorsa összehozza, mert amint Sarkadi másutt írja: — „ha az ember iszik, evvel egész nap el tudja magát foglalni". Kevéssel ezután a postás levelet kézbesít, melyben eddigi munkaadója közli Kis Jánossal, hogy szolgálatait nem kívánja tovább igénybe venni, azaz felmond neki. Ha ehhez hozzávesszük, hogy Kis János élete főművének tekintett festményét előző nap utasította vissza a zsüri, teljesen megokoltnak látszik a darab alcíme: — „lássuk, uramisten, mire megyünk ketten". Csapások halmaza, hogyne fogná el düh és elkeseredés az áldozatot?!

Számos szövegrész is amellett bizonyít, hogy a darab tárgya a sikertelenségbe belenyomorodott festő látványos önpusztítása. A helyzetekből részint ez is kiolvasható, de nemcsak ez, és ahol ez, ott sem ilyen egyszerűen. A dráma mélyebben rejtőzik, nem az önpusztítás tényében, amely nem ok, csupán tünet. Félrevezet minden olyan kijelentés, amely arra utal, hogy Kis János azzal, amit tesz, az úristennel közös munkához járul hozzá. Más ugyanis a kijelentések és más a cselekedetek értelme. János gyakran úgy beszél, mintha dühből, elkeseredésből idézné elő a katasztrófát. Holott Kis János már az első felvonás végén a teljes érzelmi, hivatásbeli, erkölcsi, anyagi csőd állapotában van, s minthogy mindennemű önálló cselekvésre képtelen,

a drámának tulajdonképpen vége volna. Ezt pontosan tudja maga Kis János is: „... Az ember az órára néz – mondja a darab elején –, s az óra nem mutat semmit, illetve mutat, a mutatók nem tűntek el, csak megbomlottak, két mutató helyett négy van vagy hat, s mind a tíz egyforma hosszú, időnként egyik-másik eltűnik, a többi pedig sebesen jár előre és hátra."

Az idő szubjektív valóság, az időt azáltal érzékeljük, hogy akarunk valamit, távolodni vagy közeledni szeretnénk valamihez. Vágy nélkül, félelem nélkül, terv nélkül, munka nélkül nincs idő. Kis János kívül rekedt az időn, nem vágyik semmire, nem fél semmitől, a maga erejéből nem mozdulhat, nincs hajtóerő.

A holtpontra jutott cselekményt Vinczéné viszi tovább. Ő takarítja János lakását, s ezen az alapon szabad bejárása van oda. Egyébként vicéné, s már az első felvonásban színre lép, jelen van, amikor János megkapja az iskolától a felmondólevelet. Iddogálnak s ezenközben számol be róla az asszony, hogy előző nap végignézte a fia akasztását: – „mennyi utánjárásomba került nekem, hogy jegyet szerezzek az akasztására. Sehogy se akartak adni, azt mondták, hogy az nem szokás, nem cirkusz ez, hogy néző legyen... Igen, mondom én, de hát maga az anyja, édes uram, vagy én vagyok az anyja? Hát már csak van annyi jogom nekem is, megnézni, hogy akasztják a fiamat, mint magának, tisztelt úr."

„Most jövök rá – mondja János Vinczénének –, hogy maga csak az értelem számára létező valami. Tudom, hogy maga van. Az életének nincs célja, beteg, öreg, csúnya, egész nap dolgozik, lót-fut..." Más szóval Vinczéné nagyjából ugyanott tart, mint a festő, azzal a különbséggel, hogy Vinczéné nem égett ki, az ő dühe, elkeseredése dinamikus, gondolatainak irányát pedig megszabja a gonoszság. A festő igen, Vinczéné nem adta meg magát, ő nemcsak „a gondolat számára létezik", hanem a maga módján nagyon is él.

Az első kép végén Vinczéné megtudja, hogy társbérlőket utaltak János lakásába, a második felvonás elejére már kieszeli a drámai helyzetet, egyszerűen és mégis zseniálisan. A társbérletre kiutalt szobát bebüdösíti, abban a reményben, hogy Zsuzsi, a fiatalasszony, kényszerűségében majd a festő lakrészében tölti az éjszakát. Bálint, a férj, éjfél után tér meg a munkából, majd ő nyit neki kaput, s ez alkalommal célozgat rá, hogy a felesége alighanem Jánosnál hált éjszaka. János azonnal elfogadja a ráosztott szerepet: Csakhamar betoppan Zsuzsi, a fiatalasszony, kihátrál az undorítón bűzlő szobából, János hellyel kínálja, udvarolni kezd neki, nyílt kártyával játszik, nem titkolja el a nő elől, hogy el akarja csábítani, sőt az előrelátható bonyodalmakra is céloz: „... nem, nem én vagyok a rossz, dehogy vagyok. Magának lesz a rossz, hogy ha meg hagyja simogatni a haját... aztán a száját simogatom meg... S aztán a térdét is... Magának ebből csak rossz lehet... Rossz lesz, ha haza jön a férje..."

A többszöri figyelmeztetés ellenére sikert ér el, megkapja az asszonyt. Bálint, a férj, amolyan derűs, jó idegzetű férfi, Vinczéné hiába célozgat a maga ocsmány módján arra, hogy János és a fiatalasszony között alighanem történt valami, Bálint kidobja. Erre János maga veszi kézbe az ügyet, s hozzálát, hogy felébressze a férj féltékenységét. Lélektani módszerrel dolgozik:

„Felkaptad... a fejed, mint a kopó a szimatra, úgy néztél rám, láttam a szemedben a gyanakvást." – „Az ilyen mindig így kezdődik. Vinczéné mond valamit, aztán jön az intuíció... S a logika utólag igazolja, Zsuzsi szórakozottsága a hűtlenség

jele stb." – „Egyszer csak észreveszi Zsuzsi is a megsűrűsödött légkört. Rád pillant, meglátja szemedben a gyanakvást... Zsuzsi megtudja, hogy féltékeny vagy, s te megtudod, hogy már tudja, hogy az vagy..."

Mikor látja, hogy még mindig nem ér célt Bálintnál, kiadja Zsuzsit, megvallja, hogy az éjszakát együtt töltötték. A férj megpofozza, de nem hisz neki: „A fene egye meg – dühöng –, hitvány strici, azt hiszed, hogy evvel ki tudsz túrni a lakásból! Azért se! Pimaszkodhatsz, akkor se. Ha a fejed tetejére állsz, akkor se!"

A dráma a harmadik felvonásban teljesedik be, félelmetesen és igazságtalanul, mert a legsúlyosabb csapás Zsuzsit éri. Egy sereg előzmény után a fiatalasszony rosszul érzi magát, ittas is, mire János lefekteti a saját szobájában, s célzást tesz rá, hogy rövidesen maga fogja felébreszteni. Vinczéné pénzt kér lakbérre, János a múlt havi bérrel is tartozik. „Müller úr szívesen adna" – jegyzi meg Vinczéné. Majd tovább bontogatja az ötletet: „Pedig az kellene. Itt hagyni Müller urat avval a fiatalasszonnyal." A szoba felé int, ahol Zsuzsi fekszik. János megint elfogadja a szituációt:

„Jól van, Vinczéné. Küldje Müller urat."

Nemcsak János, a maga álnok módján Vinczéné is nyílt kártyával játszik. Miután értesítette Müller urat, hogy áll a vásár, borért indulóban megkérdi a festőt, hogy nincs-e egy tantusza. Amaz fejcsóválva jegyzi meg: – „Nem hiszem én, Vinczéné, hogy a férje elhinné magának, ha megtelefonálja neki." De elhiszi, mert Vinczéné azt telefonálja, hogy Zsuzsi a lépcsőházban szívrohamot kapott, és János vitte fel a lakásba. Müller úr ekkor már bent van Zsuzsinál, aki félig részegen alszik a sötét szobában. A zajra előjön, észreveszi Jánost és felsikolt:

„Te... itt? Maga... itt?... Hát akkor ki volt odabenn?" – A háttérben megjelenik Müller úr. – „Hát... – folytatja Zsuzsi... Hát ez ... Óó... hát ezt is, még ezt is." Az asztalon dísztőr, felkapja és Jánosba döfi.

Zsuzsi tördöfései azonban semmi új elemet nem visznek János drámájába. Tökéletesen mindegy, hogy a festő életben marad-e, vagy meghal, Mária ismét hozzáköti-e sorsát, vagy végleg elfordul tőle. Mert tegyük fel, hogy János felépül, s ezután minden a lehető legkedvezőbben alakul, vagyis Mária visszaköltözik, új állást kap, a telefont visszaszerelik, munkakedve visszatér, s a tetejébe Vinczéné meghal, Bálinték pedig máshova költöznek, a külső körülmények János jellemén hajszálnyit sem változtathatnak. Vagyis a komédia néhány napi szünet után ott folytatódna, ahol félbeszakadt. A harmadik felvonás végén ugyanis pontosan ugyanott tartunk, ahol az első felvonás végén tartottunk. Az utolsó két felvonás a Vinczénéé, aki azzal, amit Kis János és a társbérlők ellen tesz, az emberiségen áll bosszút a rajta esett sérelemért. Vinczéné hadjáratában Kis János az eszköz szerepét tölti be. Elfogadja a Vinczéné kieszelte helyzeteket, gondolkodó, de nem ellenkező báb módjára engedelmeskedik Vinczénének, és amilyen leleményesnek és kezdeményezésre késznek mutatkozik a rárótt szerepen belül, annyira szélütötten, akarattalanul viselkedik minden más helyzetben. Ami az önpusztítást illeti, amiről annyi szó esett, Kis János csak abban a mértékben pusztítja magát, amennyire Vinczéné erre lehetőséget ad. A maga erejéből való tevékeny önpusztításra nem képes, legfeljebb *mulasztásra.*

A helyzeteket a második és a harmadik felvonásban Vinczéné teremti, az alaphelyzet viszont, amely lehetővé teszi Vinczénének, hogy a helyzetek révén végzetes szerepet játszhasson a dráma szereplőinek sorsában – a Kis János műve. Egyebek mellett

ez is jelzi a két szereplő szoros, dramaturgiailag újszerű összetartozását. És most próbáljuk megállapítani, hogy hol a voltaképpeni dráma?

Abban keressük, hogy a zsüri előző nap visszautasította Kis János „életének főművét?" Annak ellenére, hogy a visszautasítás egy művésznek mindig dráma, a baj gyökere máshol van. A festményt ugyanis már régen azelőtt visszautasították, hogy a festő egyáltalán gondolt volna a megfestésére, mint ahogy az állását sem azért mondta fel az iskola, mert aznap vagy előző nap mulasztott, és a szeretője sem előző esti minősíthetetlen viselkedése miatt hagyta ott. Része lehet a drámában annak is, hogy a művészt túlságosan szoros korlátok közé szorították, s ilyenformán megakadályozták abban, hogy kísérletezések árán eljusson az egyéniségének megfelelő műfajhoz és stílushoz. Ismétlem, része lehet és nyilván része is van a drámában. Ha viszont a művész e korlátozások ellenére megalkothatta élete főművét, a végzetes mozzanat mégsem a szocreál egyedül üdvözítő volta, hanem valami más.

Egy életforma. Ennek az életformának leglényegesebb vonása a valóságtól elszakadt gondolkodás. Kis János megállás nélkül végiggondolkozza az egész darabot. Gondolatainak színét a fájdalom s valamelyes csodálkozás adja meg. Babonásan vigyáz arra, hogy jelenlegi reménytelen helyzetének okait véletlenül se érintse, s ne érintse a kilábalás lehetőségeit sem. A maga színes, következetlen, csapongó módján a jelenlegi helyzet foglalkoztatja. Ezt azonban valamilyen természeti csapásnak tekinti, amelynek létrejöttében neki magának semmilyen része nem lehetett, s megváltoztatására gondolni éppoly reménytelen, mint más pályára kényszeríteni a Napot vagy a Holdat. Tehát — ami a gyakorlatot illeti — körülbelül úgy gondolkozik, mint az az ember, aki két hete egy falatot sem evett, és csodálkozik, hogy *mégis* az éhhalál küszöbén áll.

A gondolkodása tehát nem őszinte, annál őszintébb viszont a fájdalma, a maga megvetése, az alázata: habozás és köntörfalazás nélkül elismeri a kudarcot, nem szépíti, nem hárítja másra a felelősséget. A kudarc elismerése és a fájdalom készteti arra, hogy a helyzetet, amelybe nem tisztázott, meg nem vallott körülmények miatt került, a kívülálló tárgyilagosságával írja le: — „Úgy látszik, a gondolkodás átalakul, függetlenedik az embertől, vagy legalábbis megpróbál függetlenedni . . ." — „Igen, igen, millió meg millió aszkétaforma Oblomov, csak az agyuk működik, sűrű gondolatokkal teli az agyuk, s ebben különböznek klasszikus ősüktől, nem határozatlanok, hanem teljesen határozottak . . ." Zárójelben megjegyzem, hogy mint sok helyütt máshol, az ötlet ezúttal is elragadja, éppen mivel a „gondolat függetlenedik az embertől", az új Oblomovok határozottságáról beszél, holott a cselekmény egyetlen mozzanata sem tanúskodik Kis János határozottságáról. „Gondolkozzunk csak a pillanatban" — mondja rögtön ezután. Majd: — „lehet, hogy régen tünedezik mellőlem a világ . . . csak hát az eltűnésnek furcsa fázisai vannak, az ember néha csak hetek, hónapok múlva veszi észre . . ." — „Egyetlenegy valami marad meg: a tiszta ész. Ami felmérhet mindent . . . s fel is mér." Tiszta észi minőségében igen, a gyakorlati élettől távoli absztrakciókban, máskülönben nem mér fel az égvilágon semmit. Igen, Kis János szünet nélkül gondolkozik, mint ahogy a halott haja-körme-szakálla tovább nő a koporsóban, holott a kézből, mely a köröm gazdája, a fejből, a haj gazdájából régen elszállott az élet. Pedig, mint Sarkadi mondja, „az érzékeken felül fej is kell, hogy megállapítsa az ember az érzett dolgok pontos helyét".

A kórkép teljes. „Tudod, mi jutott eszembe? — kérdi Kis János. — Az, hogy ez a szép, egészségesen fejlett önimádat milyen is lenne önimádat nélkül? Egocentri-

kus világkép, anélkül, hogy az ember egy cseppet is törődne magával." Ugyanaz, mint Németh László szubjektum nélküli szubjektivizmusa.

Kis János gondolatai egyébiránt éppúgy felcserélhetők tetszés szerinti más gondolatokkal, mint a *Szörnyeteg* profjának gondolatai, mivel a dráma nem rajtuk nyugszik, a cselekvés nem belőlük következik. Külön van a gondolati váz, külön a történet — lásd Gárdonyit —, külön a dráma, külön a kommentárok. Azokat a gondolatokat, melyek valahonnan mélyről, szinte atavisztikusan irányítják a cselekvéseket s az életforma létrehozói, óvakodik megfogalmazni bárki. A konfliktust, amelyben Sárkány professzor, Kis János, Szakhmáry Zoltán elbukik, Goncsarov nagyjából a mi körülményeinkre is érvényesen megfogalmazta Oblomov és Stolz életformájának szembeállításával.

Hol van hát a dráma?

A valóságtól elszakadt, az egyéntől eltávolodott, a gyakorlattól függetlenedett gondolkodásban. Ennek a következménye Kis János és Vinczéné sorsának az a különleges összefonódása, mely a darab legfőbb újdonsága.

Kis Jánost nem a rossz igézete sarkallja, mint ahogy állítja, máshol viszont tagadja — nem, őt az üresség iszonyítja. Még teli van — nem életerővel, őrá vonatkoztatva a kifejezés nincsen a helyén — hanem életanyaggal. Ő maga már nem alkalmas arra, hogy a nyersanyagnak formát adjon, törekvései, reményei zsákutcába torkolltak, képzelete megbénult — de mindezek ellenére él. Kis János felhasználatlan, önmagát emésztő energiáját Vinczéné beoltja a tulajdon életébe. Ő látja el céllal, feladattal Kis Jánost, aki a maga erejéből képtelen az életének tartalmat adni. Az *Oszlopos Simeon* végső, a helyzetekből kiolvasható, noha szavakba nem foglalt mondanivalója az, hogy aki gondolkozásában és tetteiben elszakad a valóságtól s ilyen formán elereszti tulajdon életének gyeplőjét, óhatatlanul annak a prédája lesz, aki megváltja az üresség borzalmától. Préda lesz, eszköz, szerszám; emberség nélküli ember, aki cselekedhet bármiként, nem magát, hanem lelkének gazdáját fejezi ki gonoszságaival éppúgy, mint jótetteivel.

Reálista művek-e a felsoroltak?

Bizonyos megszorításokkal azok, de valahogy úgy, hogy a valóságból többet lepleznek el, mint amennyit feltárnak. Az az életforma, melyről néhányszor már szó esett, tárgya és egyben akadálya a magyar reálista irodalomnak. E tekintetben tanulságos az *Úri muri* alapszituációjának vizsgálata. A mellékfigurákban Móricz Zsigmond lenyűgöző erővel ábrázolja és feltétel nélkül elítéli ezt az életformát, de ami Szakhmáry Zoltánt, a főhőst illeti, vele azonosul, s ennek következtében elhomályosítja a konfliktust, amelynek *valamennyi eleme* megvan a regényben, s valamivel élesebben a színpadi feldolgozás második változatában. Szakhmáry újat akar magánéletében s újat a gazdaságában. A megvalósításnak nem az objektív körülmények az akadályai, nem az általános elmaradottság, s nem is a felesége, hanem ő maga, mert ugyan miként modernizálhatná a birtokát egy olyan gazda, aki „sohasem képes a számításait egészen végig vinni", vagyis lusta kalkulációt csinálni? És miként változtathatna a magánéletén egy olyan ember, aki kitaníttat magának egy summáslányt, elrejti a tanyáján, és saját maga előtt sem tisztázza, hogy mi a célja vele, s magánélete tarthatatlanságáról kölcsön után jártában *véletlenül* értesül Lefkovics bankártól? Szakhmáry — holott Móricz kivételes egyéniségnek, félig-meddig supermannek ábrázolja — oly mértékben idegenkedik a gondolkodástól, hogy még amúgy nagyjá-



AFRIKA MŰVÉSZETE





Bodrogi Tibor Afrika művészete című albuma az utóbbi idők egyik legérdekesebb művészeti kiadványa. Az album mindenekelőtt hatalmas képanyagával kelt lenyűgöző hatást. Koffán Károly csaknem kétszáz fényképe betekintést nyújt Fekete-Afrika különböző, ún. etnológiai társadalmainak művészetébe, a szudáni, az atlanti partvidéki, a guineai, a nigériai és a kongói népek plasztikájának világába. Az afrikai művészetet már a század elején fölfedezték az európai művészet forradalmárai. Bodrogi Tibor kitűnő bevezető tanulmánya arra is emlékeztet, hogy Hevesy Iván 1929-ben megjelent Primitív művészete a magyar érdeklődés változását is jelezte, sőt az etnológiai és esztétikai megközelítés összekapcsolásával az európai kutatás élén járt.

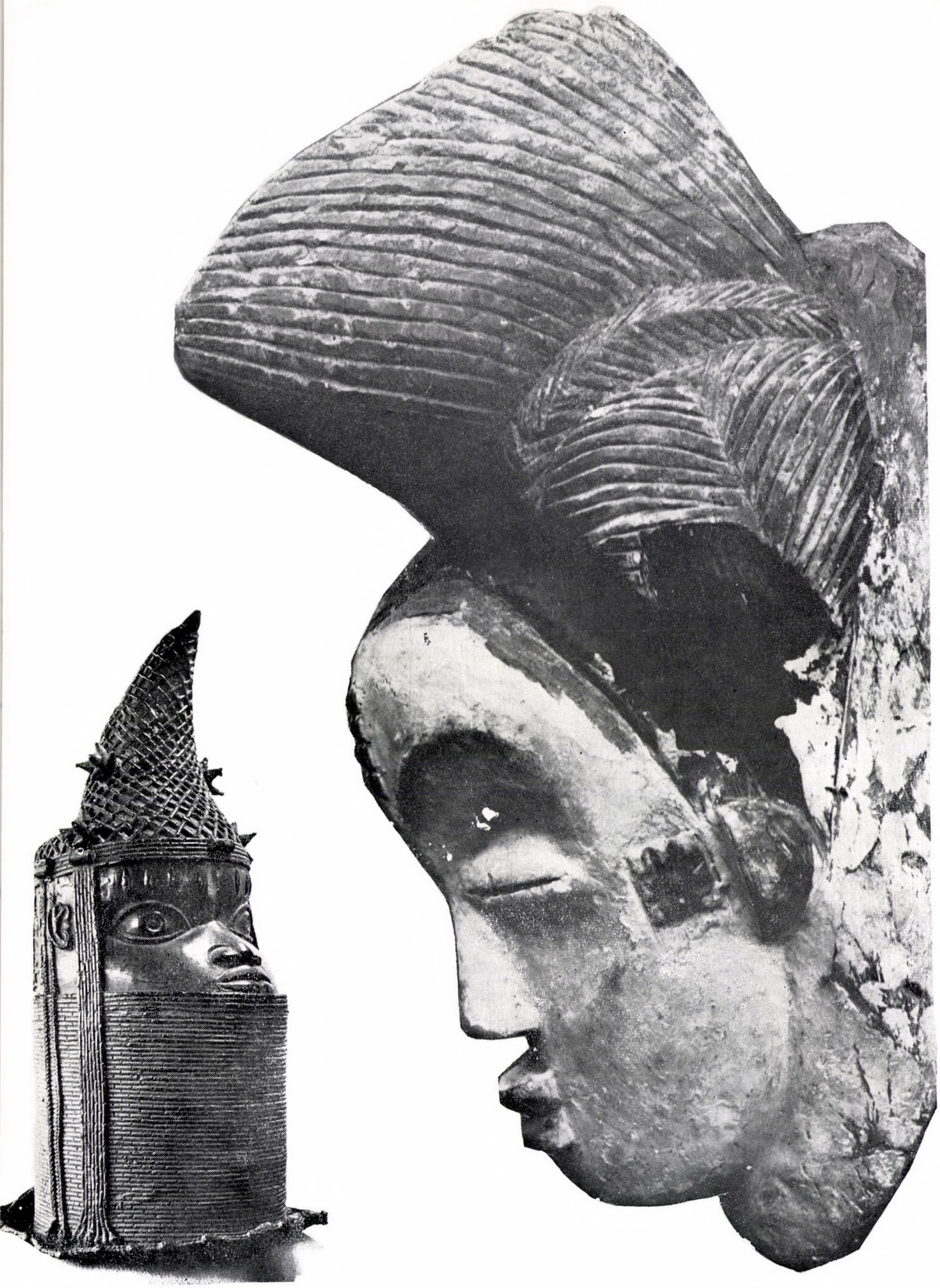
Az Afrika művészete mindenekelőtt a vizuális szemlélet alakításában működhet közre, — de a bevezető tanulmány gondolatmenete és számos következtetése is figyelmet érdemel. Hol a művészet határa, hol kezdődik a művészet; beszélhetünk-e „primitív", „természeti népi" és „egzotikus" művészetről, vagy mindarra, amit egyelőre „nem európai" megjelöléssel illetünk, más megnevezést kell találnunk? Az afrikai művészet tanulmányozása — írja Bodrogi Tibor — arról is meggyőz, hogy a stílussajátosságok szerinti osztályozás sem megoldható feladat, s ezért „a megnevezéseknek a kialakító etnikumokhoz kell kapcsolódniuk".

A különlegesen szép kiadványt Kass János tervezte.
(Corvina, 1968)









ból sem méri fel a saját helyzetét. Életének összeomlásában egyetlen tiszta, azaz lucidus mozzanat nincs. A szeretőjét, Rozikát feláldozza a feleségének, akinek véletlenül épp akkor jut eszébe kilátogatni a tanyára. De nem a felesége, nem a gyerekei kedvéért áldozza fel Rozikát, hanem rögtönzésképpen, mert ez az első ötlete, s ezután mindjárt feláldozza a család, vagyis a felesége és a gyerekei jövőjét is azzal, hogy felgyújtja a tanyát, s magát szíven lövi. Egyébként az öngyilkosságba sem a megoldhatatlannak felismert helyzet elől menekül, nem tudatos ebben sem, hanem legalább felerészt magyaros virtusból, mivel mulatozó társa, Csörgheő Csuli nem tartja ilyesmire képesnek.

Nézhetjük akárhonnan, reakciója az adott helyzethez képest inadekvát, s mint cselekvési patron feltűnően emlékeztet Petőfi juhászára, aki azzal könnyít bánatos szívén, hogy a szamarát kupán teremti. Cselekedetei tanúsága szerint Szakhmáry Zoltán semmivel sem különb a regény többi figurájánál, Móricz rokonszenvből mégis azonosul vele, enyhébben ítéli meg osztályos társainál.

Szakhmáry nem homogén regényhős, fél lábbal Móricz, másik fél lábbal Jókai művészi világában áll, akárcsak Túri Dani meg Rozika. Jókai regényírói univerzumában, bár többnyire fekete-fehérre egyszerűsítve, de tökéletes művészi rend uralkodik. Luciditás. Az olyan féleszményi-félreális figurák, amilyen Szakhmáry Zoltán, a teljes eszményítésnél jobban eltávolítanak a valóságtól. Kárpáthy Zoltán eszmény; Szakhmáry Zoltán suba alatt eszmény és suba alatt bírálat.

Móriczhoz viszonyítva, ami a helyzetek világosságát illeti, mind Németh László, mind Sarkadi visszaesést jelent, Móricz ugyanis az azonosulás ellenére sem hallgatja el a dráma egyetlen elemét sem. A felsorolt homályos körülmények nem akadályozzák meg abban, hogy a konklúziót a maga módján levonja: – az olyan ember, aki nem a valóság közegében gondolkozik, óhatatlanul elbukik. Az *élhetetlen* életmóddal az öngyilkosság valamilyen változata szükségképpen együtt jár. A két világháború közötti korszakban, ami az öngyilkosok számát illeti, elöl járunk Európában, pedig csak a közvetlen öngyilkosságokat tartják számon, s azóta sem javult a helyzet, holott társadalmi rendszerünk teljesen megváltozott. A gyökerek tehát mélyebbre nyúlnak: az életformába. Móricz Zsigmond zsenialitását bizonyítja, hogy ezt a tényt írásaiban érzékeltette. Öngyilkosjelölt Sárkány prof is; abban, hogy menekül az evidenciák elől, s még inkább az Kis János.

Németh László gyermek módjára azonosul hősével, s gyermeki gátlástalansággal siet védelmére, talmudisztikai műveletek sorát hajtja végre, a Lombroso-elméletet visszájára fordítja, csakhogy mentse a menthetetlent, s elsikkassza a valóságos drámát. Sarkadi vállalja a végeredményt, a teljes kudarccal együtt járó szenvedéseket, a lealjasodást, arról viszont, hogy miként jutott oda, ahol tart, se beszélni, se gondolkozni nem hajlandó. Ő is azonosul Simeonjával, s minthogy egy vele, nem is láthatja világosan – még ha akarná sem. Szakhmáry türelmetlen gondolkozni, Sárkány és Simeon szüntelenül gondolkozik, de véletlenül sem arról, amiről kellene: életük valóságos helyzeteiről, ezért a vérbő Szakhmáry vérszegény gondolataival még mindig közelebb jár a reális gondolkozáshoz, mint Sárkány a maga minden valóságra fittyet hányó intellektuális rögtönzéseivel, melyeknek a drámához semmivel több közük nincs, mint bármely vidéki emlékkönyv idézetgyűjteményének.

Valamely mű tisztasága – a luciditását értem – mindig a helyzetek kidolgozottságától függ. A görög tragédiákban – hadd hivatkozzam az Elektrára – a szerző

és a hős egyformán világosan ítéli meg a helyzeteket. Az erkölcsi rend, a feladat világos – csak az eszközök megválasztása és a végrehajtás bizonytalan. Más esetekben a hős nem látja a helyzetet, a tisztánlátás kötelessége ekkor a szerzőre hárul. Minthogy a szerző látja azt, amit a hős nem vesz észre, a művészi feladat szükségképpen olyan figura ábrázolása, aki nincsen tudatában valóságos helyzetének. Csehov hősei semmivel sem gondolkoznak reálisabban, mint a magyar regényhősök, a tettiszony sem kisebb bennük, mégis világosan és bonyolultságukban is áttetszőn jelennek meg előttünk. Csehov szeretettel rajzolja meg hőseit, egyben iróniával szemléli tehetetlenségüket, beléjük helyezkedik, de nem azonosul velük. A *Cseresznyéskert*ben Ranyevszkaja nem képes felfogni, hogy a csőd szélén állanak, s kineveti az intézőt, aki az ősi birtok eladására próbálja rábeszélni. Csehov külön látja a helyzetet, külön a figurát. De hogyan lássa meg az olvasó a valóságot, ha az író éppúgy nem látja az adott helyzetet, mint a hős, vagy alig valamivel lát többet belőle.

A mi reálizmusunk sebezhető pontja máig ez.

A téma oly kiterjedt, hogy másként, mint szúrópróbaszerűen aligha lehet megközelíteni. A bizonyító anyagot főként nagy íróinktól vettem, akik annyi, ízigvérig reális figurával ajándékozták meg irodalmunkat, egyfelől mert a bizonyítás így meggyőzőbb, másfelől mert a tény, hogy még legnagyobb íróink sem mindig mentesek attól a szemlélettől, melyről az esszé szól, arra mutat, hogy ez az irreális szemlélet mélyen beleivódott műveltségünkbe.

Ez az egyik közös vonás az elemzett szerzők között, a másik a kijelentő mód használata. A mi irodalmunk általában kijelentő irodalom, mindentudó írók irodalma, mindentudó kritikusoké, kételyt nem ismerő, a kinyilatkoztatás birtokában levő írástudóké. Lásd fentebb Gárdonyi észvesztő elméletét az öngyilkosságról, melyből a soha nem gondolkozó ember megingathatatlan biztonsága süvít. A kérdezés, az elemzés, a kétely nem a legnépszerűbb írói és kritikusi tulajdonságok mínálunk. Műveltségünk antiszokratikus. Ha más nem, vitáink efelől könnyen meggyőzhetnek bárkit, rendszerint mindenki a maga nótáját fújja, s ha reflektál más írására, legfeljebb véletlenül támad olyasmit, amit a szerző csakugyan leírt. Nem – a vitázó arra válaszol, amit maga olvasott bele a szövegbe, mert egy antiszokratikus elme sohasem képes mást elgondolni, mint amit már elgondolt. Erre az esszére is ez a sors vár.

Antiszokratikus műveltség? – illenék a fogalmat megmagyarázni. Gondolom ízelítőül elég annyi, ha a magyar Hamletet megpróbálom felskiccelni. Először is, az apa szelleme hiába jelenne meg, a mi Hamletünk nem hisz benne, ő józan, a színészeket kidobja, mostohaapja és anyja házasságát tiszteletben tartja, a koponyákról annyi jut eszébe, hogy igen, mindnyájan így végezzük, s ha már odáig nem verekedett, békén marad a végén is.

Mindezek után hadd kérdezzem meg, érdemes-e ennyit foglalkozni a reálizmussal, hiszen annyit írtak és beszéltek már róla?

Ez az esszé nem esztétikai méltatás, nem az a célja, hogy következetlenségeket fedezzen föl szerzőkben vagy művekben. Végeredményben az eddigiek valójában a korszerű műveltség kérdését feszegetik. A reálizmus, ahogy én értelmezem, nekünk magyaroknak nem stiláris téma, hanem életkérdés, talán a nemzeti fennmaradás kérdése. Az első sortól az utolsóig ezt a komor állítást iparkodtam erőmhöz képest megmagyarázni. Dixi et salvavi animam meam.

Az író felel

Csoóri Sándor: A kiegyensúlyozottság ára

Hogy milyennek látom irodalmunk pillanatnyi helyzetét? A válasz először mélyről jövő sóhajt indít útnak, s rögtön utána egy közhelynek számító gondolatot.

Kezdjük ez utóbbival.

Sosem rózsás az irodalom helyzete, ha már ilyesféle kérdésekre kell az íróknak válaszolniuk. Mindnyájan ismerjük a lakodalmi filozófiát: egyél, vagy távozz! A lendületes jókedv nem kíván magyarázatokat.

Aki dolgozik, az a munkán töpreng, akinek pedig nem megy a munka, azon, hogy mért nem megy. Jobbik esetben: mért nem úgy megy, ahogy mehetne.

Irodalmunk jelenlegi helyzetére ezt a látszatra kedvezőbb változatot érzem érvényesnek. Hogy mért csak látszatra kedvezőbbet? Azért, mert a valóságban ez a „jobbik eset" a legrosszabbal is érintkezik. Ki tagadná, hogy aránylag nem elég jó az irodalmunk? S ki merné állítani, hogy nagyon jó? Ami jó benne és ami nem, valamiféle higgadt kiegyensúlyozottságban találkozik.

A kiegyensúlyozottság pedig kolonc az irodalmi életen.

Ami felemás: lefokoz. Állapotot rögzít, amiből nehezebb kimozdulni, mintha valami egyértelműen rossz volna. De hagyjuk az elvont okoskodást.

Induljunk ki a tényekből. A hatvanas évek elején csapatostul jelentek meg azok a művek, amelyek öt év után is jobban foglalkoztatnak bennünket, mint a manapság megjelenők. Illyés Kegyencére, Juhász és Nagy László költői csúcsteljesítményére gondolok elsősorban: lenyűgöző verskatedrálisaikra, melyek nemcsak arányaikkal, látványosságukkal törtek magasba, uralták a terepet, de lényegükben is hordozták a nagyság igényét, a nagyság arányait. Mellettük prózairodalmunk is emelkedni kezdett. Másféle rendeltetéssel, másféle izgalmakkal csigázva érzékenységünket, másféle lökésekkel indítva el bennünket a nemzeti önismeret útján. Fejes és Sánta regényei, Cseresé, Somogyi-Tóthé; Szakonyi, Moldova, Galgóczi, Csurka novellái és másoké is, Mészöly-től Mándy Iványig, Hernádiig; Csák Gyula, Mocsár Gábor társadalomrajzai szinte egyidőben jelezték a társadalmi, a politikai és erkölcsi földmozgást.

A könyvek, szándékok, műfajok egymástól váltak izgalmasabbakká, s árnyalataikkal azt a közös igazságot fejezték ki: ha egy korszak irodalma izgatott: a korszak föladatokat lát maga előtt. Azért is részletezi sokféleképpen, hogy majd annál pontosabban elvégezhesse. Annál körültekintőbben.

Jóllehet gyakrabban voltak irodalmi botrányok, félreértések, de több érték is született. Nézzünk csak át a kerítésen: ugyanez volt a helyzet a lengyel és a szovjet irodalomban is.

Tekintsük ezt véletlennek vagy inkább törvénynek? Egy regényalakot befolyásolhat a sors, más útra téríthet a véletlen, de — mondjuk — egy kor regényirodalmát csak törvények szabályozhatják. Mindenekelőtt a társadalom mozgása.

Az irodalom jelenlegi „kiegyensúlyozottsága" a társadalomét tükrözi tehát?

Sajnos, igen.

Ez pedig többszörösen is leleplező. Mindenekelőtt azért, mert mozdulatlanságával tükrözi. Még pontosabban szólva: azáltal, hogy c s a k tükrözi: úgy azonosult vele, hogy lényegében magára is hagyta. Nem talál ki semmit, nem javasol semmit, nem kér számon semmit. A hatvanas évek elején megjelenő társadalmi rajzok, regények, tanulmányok azt készítették elő — ha mással nem, izgatottságukkal —, ami a gazdasági élet átszervezésének a gondolatát érzelmileg is megérlelte. Azóta mintha kimerült volna az irodalom. Szám szerint ugyanannyi könyv jelenik meg, mint akkor, de eseménynek tekinthető mű — eltekintve néhány összegyűjtött verseskötettől — sokkal kevesebb akad. Vagy ha mégis akad, hatása erőtlenebb, mert egyedül érkezik, nyugtalan, zsörtölődő társművek kísérete nélkül. Az a bizonyos trombitaszó, melyet Darvas oly biztatónak, lelkesítőnek hallott azokban az években, mintha a föld alól hallatszana, egyre mélyebbről, egyre rekedtebben.

Olyasfélét érezhet mostanában az ember, mintha az egykor lejáratott eszmények után az irodalom ráunt volna a valóságra is. Ráunt volna, vagy nem tudna vele mit kezdeni. Nem a hiteles beszámolók, az oknyomozó riportok megcsappanását hiányolom, nem is a nyomukban támadt forgószél porfátylait, hanem a kíváncsiság és a kutatás izgalmát, amely kísérte őket.

A kutya otthagyja a csontot, ha lerágta. — Ez történt az irodalommal is?

De megtörténhet-e vele ilyesmi egyáltalán? A szellem nem ismeri a befejezettséget, csak a a folytonosságot. Ami kész, máris átadja helyét a készülőnek. „Csak ami nincs, annak van bokra, csak ami lesz, az a virág . . .” Lehetséges tehát, hogy az irodalom sem azért torpant meg, mert befejezett valamit, hanem azért, mert nem fejezett be?

Azt hiszem, ezen a csapáson kell továbbindulnunk, hogy a magyarázatot megtaláljuk.

Ezerkilencszázötvenhat óta jó néhány kényesnek mondható témát bolygatott meg irodalmunk. De ötvenhat drámai ábrázolásával máig adós maradt. Olyan ez, mintha egy drámában csakis a mellékszereplők mondatai hangoznának el, s csak fojtott, részleges utalásaikból sejthetnénk, hogy a főszereplők miféle vélt vagy valóságos eszmék nevében csaptak össze. Holott annak, amit félig írtak meg, amit félig mondtak csak el, a másik fele elintézetlenül ott iszaposodik a valóság alján, a tudatunkban, a történelemben. A tizenkét év idestova már múltnak mondható. Ha ezt a múltat mi sem ismerjük alaposabban, mint ahogy ez a múlt önmagát ismerhette, be kell vallanunk: csak időben és csak formailag haladtunk rajta túl. Ötvenhat már rég nem politikai jelentésével és kiterjedéseivel azonos. Sokkal inkább jelképe lett egy nép történelemből ismert ösztönös, heves, kényszerű megnyilatkozásainak. Tanulságai tehát az eszmék, a gondolkodás, a nemzeti lélektan világába tartoznak. S mindenekelőtt az irodaloméba.

A csomót összes görcsével kibogozni férfias próbája lenne irodalmunknak. Mostani veszteglésében, szerintem, ez a föladat mozdíthatná ki. Ötvenhatban minden megtörtént: az is, ami bekövetkezett, s az is, ami nem. Lejátszódott bizonyos értelemben a múltunk, és lejátszódott bizonyos értelemben a jövőnk is. Nagyságra és törpeségre, szégyenre és félelemre, bizonytalanságra és hűségre, országos megingásokra egyaránt akadt példa. Ha volt a szocializmusnak hamleti pillanata, akkor ez a pillanat ötvenhat volt. Hogy idejétmúlt e korszakot emlegetni? Ha igen, akkor mindnyájan idejétmúltak vagyunk, akik túléltük és dolgozunk, mert így vagy úgy, ennek a történelmi pillanatnak a katarzisa hatott és hat taglejtéseinkre, ítéleteinkre.

Nyilván akadnak, akik erről is és az irodalom jelenlegi megrekedéséről is másként gondolkodnak. Magam is ismerek olyanokat, akik azzal csöndesítik magukat, hogy az irodalmunkból kiszorult érzékenység, robbantó kedv, csapatszellem az utóbbi években a filmeseknek adta át a stafétabotot, s a bottal ők messzebbre szaladtak. Lassan ötödik éve dolgozom együtt filmesekkel, tehát jogom van néhány ponton megkérdőjelezni a gondolatot. Épp a határszélek s a magaslati pontok kijelölésében. Filmjeink sikerét és hatását nem téveszthetjük össze azzal az igazsággal, amit kifejeztek. Meggyőződésem, hogy egyik filmünk se jutott messzebbre társadalmi gondjaink föltérképezésében, mint irodalmunk. Nem jutott messzebbre se tisztánlátásban, se gyötrő probléma keresésben. Amit láthatóvá tettek filmjeink, irodalmunkban valamilyen formában már évekkel előbb jelen volt. Jelen volt, mint indulat, mint megformált gondolat, mint drámai helyzet. Szellemi életünkben tehát nagy hatású filmjeinkkel nem új fölismerések, nem új igazságok születtek, csak a meglevők vagy a meglevőkkel azonos értékűek fejeződtek ki árnyaltabban. Sánta Húsz órája semmivel se mondott kevesebbet, mint a belőle készült film. Jancsó, Kovács, Gaál, Kósa különböző indíttatású, de egyaránt nyugtalanító s remek filmjei semmivel se halmoztak föl több erőt, megrendülésre méltó igazságot, mint például költészetünk. Sőt, Juhász néhány eposzerejű verse, Nagy László Zöld angyala, Mennyegző-beli emberpárja mintha kíméletlenebbül pöröltek volna magunkért, magunk ellen; mintha szigorúbb törvények tudói s kivallói lettek volna. Kovács András szépítgetés nélkül kiteregette elénk a társadalmunkban fölépült valóságos és látszat-falak alaprajzát. Jó néhány költőnk pedig már évekkel előbb csákányt emelt ezekre a falakra. Hogy hatásuk mégis észrevétlenebb és esendőbb volt mint filmjeinké? Kizárólag a költészet műfaji korlátaival magyarázható. Ezt azzal is árnyalhatnám, hogy amit nem végzett el az irodalom — a saját világán belül, a saját eszközeivel —, egyelőre a film se végezte el a mozivászonon. Ötvenhat drámai — tehát egyetlen lehetséges — ábrázolásával ugyanúgy adós, mint a novella, a regény vagy a színház.

Megjegyzéseim, magam is tudom, bizonyos fokig egyoldalúak. Túlságosan a tartalom, a mondanivaló, a közéletiség határhelyzeteit tekintem kiindulásnak. Sőt, ami ennél is terhelőbb: egyetlen mozzanatot nagyítok csak ki a történelemből, ahelyett, hogy folyamatokat

elemeznék. Erre az elfogultságra az a tapasztalat késztet, hogy nem ismerhet meg az ember alapigazságokat, ha nem érzelmek, megrendülések, szenvedélyek közben ismeri meg őket. Nem ismerheti meg így a folyamatok lényegét sem. A művészet enélkül csak az elbeszélés igazságát tudja közvetíteni, nem a megrázó, a megújító és a változást sürgető drámáét.

Az elfogultság tehát egyúttal szakmai is. Semmi sem szomorítana annyira el, mintha filmművészetünk is, hasonlóan az irodalomhoz, a szalag átszakítása előtt fulladna ki.

Megvan ennek a veszélye? Ugyanúgy megvan, mint ahogy a veszély elkerülésének a biztató jelei is megvannak. Nézzük előbb a veszélyeit.

Minden jelentős filmünk, két-három kivételével, történelmi ihletésű. Hátrafelé fordulva kíséreli meg fölvázolni, összerakni egy nép mozaikokra esett önarcképét. S ezzel egyidejűleg a történelmi s politikai mítoszok porát is lefújni róla. Ez átmenetileg szükségszerű és fölbecsülhetetlen, mert önmagunkra: tévedéseinkre, értékeinkre, erőfeszítéseinkre döbbent rá. A veszély mégis ennek a szükségszerűségnek a falrepedéseiben rejtőzködik. Ha mindent a múltba vetítve vizsgálunk — és nem is a közelmúlt legizzóbb pontjára összpontosítva —, fölismeréseink könnyen átcsúszhatnak morális vigaszokba, a szembenézések drámája helyett az önigazolásokét éljük át, hiszen az emlékezés ritkán jár együtt szenvedéllyel. A múlt és a jövő kérdései bonyolult érzéseket kelthetnek bennünk — írja Kazimiers Brandys —, de csak a jelent lehet egyszerűen szeretni vagy egyszerűen gyűlölni. A folytonos múltbafordulásokért ugyanúgy a jelenkor hiányával fizethetünk rá, mint ahogy, volt rá példa, ezzel fizettünk a megható jövőbefordulásainkért is.

Filmművészetünk, a jelek szerint, valóban elkerülheti ezt a veszélyt. Sajátos ellentmondásként épp formai erényei segíthetik ebben. Két-három év alatt olyan esztétikai, nyelvi, képi eszközöket teremtett, amelyek egy napon, akarva-akaratlanul is, a modern ember érzékenységét fogadják mindenekelőtt magukba, a jelenét élő világét.

Állásfoglalás

VAJDA MIHÁLY

Az ontológia aktualitása*

Lukács György eddigi életművében nem egyszer bukkanunk újrakezdésre és megújuló kérdésfeltevésekre. Mégis szervesebb egység, mint valamely akadémikus filozófia szukcesszíve kibontakozó épülete. Szervesebb egység, mert alapja a korszak — századunk — *munkásmozgalmából adódó teoretikus kérdések* szenvedélyes keresése. „Az ember válaszoló lény (antwortendes Wesen)" — mondja Lukács, leglényegibb jegyeinek egyike, hogy „azokra az alternatívákra reagál, melyeket a valóság állít fel számára". Az alternatív lehetőségeket azonban, mielőtt kiválasztjuk a megvalósítandót, meg is kell fogalmaznunk. Ahhoz, hogy feleljünk, kérdezni is tudni kell. S a kérdés feladatát mindig a filozófia vállalta magára. Akkor is ezt a feladatot látta el, amikor ennek a legkevésbé sem volt tudatában. S amióta Marx kimondotta, hogy „A filozófusok a világot csak különbözőképpen *értelmezték:* a feladat az, hogy *megváltoztassuk*", a marxizmus nyíltan magára vállalta: nemcsak nem tud, de nem is kíván a lét „örök" kérdéseire egyszersmindenkorra érvényes válaszokat adni. Ideológia, e szónak abban az értelmében, hogy eszköz, melynek segítségével az ember „kihordja a maga konfliktusait".

A lukácsi életmű egységét ennek a feladatnak a maximálisan tudatos vállalása teremti meg. Nem véletlenül zúdította magára újból és újból azoknak haragját, akik a marxizmust a kommunista mozgalom előtt álló, mindenkor megújuló problémák megoldásának mindent tartalmazó katekizmusaként szerették volna birtokolni, talán éppen azért, mert nem érezték magukban a kellő erőt, hogy szembenézzenek az új konfliktusokkal.

Akik azt hiszik, hogy Lukács György most,

*Gespräche mit Georg Lukács, H. H. Holz, L. Kofler, W. Abendroth hrsg. von Theo Pinkus, Rowohlt, 1967.

túl a nyolcvanon, amikor „A társadalmi lét ontológiáját" írja, e művével filozófiáját mintegy „lezárni" kívánja, a „Beszélgetések Lukács Györggyel" címen most megjelent kis kötetet olvasván meglepetve tapasztalhatják, hogy az új mű, a Lukácsot ma foglalkoztató gondolatok minden inkább, mint „lezárás". A Hans Heinz Holzcal, Leo Koflerrel és Wolfgang Abendroth-tal folytatott négy beszélgetés, melyek az általános ontológia legelvontabb kérdéseitől kezdve a munkásmozgalom előtt álló konkrét feladatokig számos, legkülönbözőbb kérdést vetnek fel, azt mutatják, hogy Lukács számára most készülő társadalom-ontológiája — bár kétségtelenül a marxi társadalomelmélet legátfogóbb problémáinak feldolgozásáról van szó, s ennyiben a marxista filozófia alapvető problémáinak *szisztematikus* kidolgozásáról — „a nap követelménye". — Elméleti bázist teremteni a munkásmozgalom új, a történelmi helyzetnek megfelelő stratégiája számára — ez Lukács társadalmi ontológiájának alapvető célkitűzése.

A szóban forgó beszélgetések, ha egyértelmű világossággal mutatják is, hogy a mozgalom csak úgy oldhatja meg feladatait, ha stratégiája a jelen történelmi szituáció egészének egységes analízisére épül, a kapitalista országok munkásmozgalmának problémáit helyezték a középpontba, hiszen Lukács partnerei nyugatnémet marxisták, akiket — magától értetődően — elsősorban az ő világuk problémái, a szocialista mozgalomnak a kapitalizmuson belüli lehetőségei érdekelnek. Az elhangzottak mégis a mozgalom egészének életkérdéseit érintik, s nemcsak annyiban, hogy Lukács, mint teoretikus, a napi problémákat is az elméleti általánosságnak olyan szintjén képes megragadni és megfogalmazni, hogy azoknak mindazok számára jelentőségük van, akik a mozgalom problémáit a magukénak tekintik. A felmerült kérdések a mozgalom egészének életkérdései azért is, mert a kommunista mozgalom előrehaladásának mindenütt — nálunk is — alapvető feltétele, hogy szembenézzünk a ma kapitalizmusának problémáival.

Ma már minden gondolkodó marxista számára világos, hogy a korunk kapitalizmusáról szóló, annak „dekapitalizálódását" hirdető, vagy azt „népi kapitalizmusként" jellemző polgári mitoszokkal nem számolhatunk le azon az alapon, ha a mi kapitalizmus-elemzésünk a mai kapitalizmusból csak azt hajlandó tudomásul venni, ami benne a Marx vagy akár a Lenin korabeli kapitalizmussal azonos, azaz annak alapvetően kapitalista struktúráját. Ha nem vagyunk hajlandók tudomásul venni, hogy a mai kapitalizmusnak alapvetően új vonásai vannak. Ezen új vonások legfontosabbika: a kapitalista kizsákmányolás többé nem az abszolút, hanem a relatív értéktöbblet kapitalista elsajátítására épül fel, s ennek megfelelően a mai fejlett (amerikai, nyugatnémet) kapitalizmus munkásosztályának relatíve magas életnívója nem véletlen és átmeneti jelenség, hanem a kapitalizmus mai struktúrájának következménye, amennyiben a tömegfogyasztási ipar és a szolgáltatások általános kapitalizálódásának következményeképp a tőkésosztály arra *kényszerül*, hogy áruinak fizetőképes keresletét biztosítandó, a munkásosztály számára is lehetővé tegye a kapitalista termelés termékeinek a megszerzését. A kapitalizmusnak ez az új vonása mit sem változtat annak kapitalizmus-voltán. Az új tényező nemhogy megszüntetné, hanem erőteljesen fokozza e társadalomban az elidegenülést. De az ellene folytatandó harc stratégiáját e tényezőnek mégis alapvetően meg kell változtatnia. A munkásmozgalom nem érheti el célját — a kapitalista társadalom megdöntését —, ha jelszavai csak azokhoz szólnak, akik a mai fejlett kapitalista társadalom perifériájára szorultak, azokhoz, akiknek alapvető fizikai létszükségletei kielégítetlenek maradtak ebben a társadalomban is. A mozgalomnak éppen az e társadalomban anyagiak tekintetében többékevésbé kielégített munkástömegekre kell apellálnia, arra az elégedetlenségére kell reagálnia, amelyik teljes kiszolgáltatottságukból ered, amelyik azonban lévén sokkal kevésbé kézzel fogható forrása az elégedetlegségnek, mint az éhség és a nyomor, nem annak tényleges forrása ellen irányul.

Lukács a mai kapitalizmus „elégedetleneit" a géprombolókhoz hasonlítja, akik elégedetlenségük energiáit nem nyomorúk tényleges, okozója, a kapitalista kizsákmányolás, hanem a gépek ellen fordították. A „vallásos szükséglet" fokozódása, az LSD okozta narkózis keresése, a szexualitás középpontba állítása a tömegek elégedetlenségének kifejezője. Ahhoz azonban, hogy ez az elégedetlenség annak forrása — az elidegenedésnek a kapitalizmus okozta végsőkig való kiéleződése, s végső soron majd — a kapitalizmus ellen irányuljon, a mozgalomnak meg kell találnia a mai kapitalizmus ismeretére, lényegére s nem pusztán jelenségeire vonatkozó ismeretekre építve a tömegeket megmozgató *új jelszavakat*. Mindez a szocialista társadalom „hogyan továbbja"

számára sem közömbös. A mai kapitalizmusban élő — de a szocializmusban élő — tömegek számára is a szocializmus csak azáltal tehető vonzóvá, ha az anyagi szükséglete kielégítése mellett és azzal egyidejűleg tudatosan törekszik az „igazán emberi élet" lehetőségeinek megteremtésére, olyan feltételek megteremtésére, amelyek között minden egyes ember „teljes" lehet, individuummá válhat, kezében tartja saját sorsát.

A beszélgetésekből szándékosan emeltem ki a gyakorlati oldalt. A felmerült filozófiai problémáknak már a felsorolása is kimerítené e néhány oldalas írás kereteit. S remélhetjük, hogy a most készülő „Ontológiát", ahol a beszélgetésekben csak érintett teoretikus filozófiai kérdéseket Lukács a maguk teljes mélységében tárgyalja, röviden a magyar közönség is kezébe veheti. De arra a kérdésre meg kell adnunk a választ, hogy a mozgalom problémáinak elméleti megalapozása *miért éppen egy társadalomontológia kidolgozását teszi égetően szükségessé.* S azt hiszem — a fentiek alapján — a kérdésre nem nehéz feleletet adni. A munkásmozgalom fejlődésének abban a stádiumában, amikor a munkásosztály közvetlen anyagi helyzetének tarthatatlansága a kapitalista társadalom ellentmondásait kézzel foghatóvá tette a tömegek számára, a szocializmus megvalósításának *szükségszerűsége* nem volt vitatható. Ezenközben azonban elmosódott ennek a szükségszerűségnek a kétértelműsége. Nem kellett egyértelműen tisztázni, hogy a szocializmus azért szükségszerű-e, mert csak a szocialista társadalom adhatja meg a lehetőséget az igazán emberi élet számára, vagy azért, mert a történelmi fejlődés törvényszerűségei — akár akarjuk, akár nem mindenképpen a szocialista társadalom létrejöttéhez vezetnek, s a szubjektív tényező itt pusztán a folyamat sebességét szabályozhatja. A két szükségszerűség-fogalom azonos irányba mutatott. Ma azonban, amikor a kapitalizmus képes, sőt, hogy egyáltalán fennmaradhasson, kénytelen is kielégíteni a tömegek közvetlen anyagi szükségleteit, felmerül a kérdés, vajon megvalósul-e a szocializmus akkor is, ha a tömegek — éppen anyagi szükségleteik kielégítettsége folytán — nem lázadnak közvetlenül a fennálló társadalmi rend ellen. Ahhoz, hogy a marxizmus elmélete megalapozhassa a mozgalom stratégiáját, tisztáznia kell ezt a problémát; tisztáznia kell annál is inkább, minthogy a mozgalom kibontakozását két oldalról is veszély fenyegeti. Akadnak ugyanis egyrészről olyanok, akik a tömegeknek mai kapitalizmusban bekövetkező manipulációját mindenhatónak tekintik, azt állítják, hogy a kapitalizmus képessé vált arra, hogy „integrálja" a kizsákmányolt osztályt a társadalomba, s elérje, hogy immáron ne csak a tőkések, hanem a munkásosztály is „jól érezze magát az elidegenültségben". Ez az elképzelés — legyen szubjektíve a legjobb szándékú is — beletörődik a fennállóba, szükségszerűnek tekintve azt. De nem kevésbé törődnek bele a fennállóba azok is, akik nem hajlandók tudomást venni a mai kapitalizmusban kialakult új jelenségekről, s az elvont történelmi szükségszerűségben „bízván" elkerülhetetlennek tekintik a kapitalizmus pusztulását, s ezért nem is keresik a tömegeket, a kapitalizmus ellen mobilizáló új jelszavakat.

A társadalmi fejlődés és ontológiai alapjainak vizsgálata ezért vált ma égető szükségszerűséggé. S az „Ontológiában", amint az a beszélgetésekből láthatjuk, Lukács alapvető célkitűzése e problémák vizsgálata, a marxi útmutatások alapján való kimunkálása. Azt mondja: „... Marx tanulmányozása alapján megállapíthatjuk, hogy az ökonómiában, mondhatjuk, három nagy dinamikus komplexus van, melyek az emberi fejlődés folyamán töretlenül fejlődtek, függetlenül attól, hogy fejlődésük hordozói akarták-e azt." Ez a három momentum a következő: „Az első ..., hogy a munkának az ember fizikai reprodukciójához szükséges mennyisége állandóan csökkenő tendenciájú." Azaz, hogy az ember egyre csekélyebb erőbefektetéssel egyre magasabb szinten képes szükségleteit kielégíteni. „A második momentum, ... hogy a társadalmi kategóriák egyre inkább összefüggő réteget képeznek, amely az ember fiziológiailag adott létezése fölé emelkedik, sőt, azt módosítja is, tehát, hogy az ember létét meghatározó mozzanatok között az igazán társadalmiak egyre inkább háttérbe szorítják a természetieket, az ember egyre inkább »visszaszorítja a természeti korlátait« ahol is természetesen »a ‚visszaszorítás szó szükségszerű, mert a természeti korlát, egyszerűen annak a ténynek a következtében, hogy az ember fiziológiailag meghatározott élőlény, sohasem esik el egészen«." „A harmadik momentum ... az összefüggő társadalmak egyre erőteljesebb integrációja." Ez a három egymástól elválaszthatatlan folyamat az emberek ezt akarástól függetlenül „megy előre" mindaddig, amíg csak az emberi társadalom létezik. Az emberi cselekvés mozgástere tehát „adott" az ember számára, a fenti folyamatok szükség-

szerűek annyiban, amennyiben az ember nem választhatja meg szabadon, utat enged-e kibontakozásuknak vagy sem. Ezen a mozgástéren, kereten *belül* azonban alternatívák állnak az emberi cselekvés előtt, az ember szabadon választhatja azoknak egyikét vagy másikát.

Természetesen ezeket a végtelenül bonyolult kérdéseket nem lehet egy-két oldalon megvilágítani, s nemhogy e recenzió, de a beszélgetések sem voltak alkalmasak arra, hogy a kérdést mindenoldalúan megvizsgálják. Az ember szabadságát egy adott mozgástéren belül sem szabad úgy értelmeznünk, hogy bárki, bármikor szabadon választhatja meg a maga cselekvését. A már végbement történelmi cselekedetek olyan kauzális sorokat indíthatnak be, amelyek hosszabb-rövidebb időre erőteljesen leszűkíthetik az alternatív cselekvések körét stb., stb.

A dolog lényege azonban világos: a „szabadság birodalmának" megvalósulása, az „elidegenedés" leküzdése csak tudatos célkitűzéseknek alapján bekövetkező tudatos cselekvéseredménye lehet, csak a tudatos munkásmozgalom képes azt megvalósítani. Éppen ezért ma, sokkal inkább mint bármikor eddig a munkásmozgalom történetében, a marxizmus elméletének a leghatározottabban szembe kell szállnia a spontaneitást alátámasztó elméleti elképzelésekkel.

Lukács munkássága során nem most kísérli meg először, hogy a marxizmuson belül jelentkező ilyen tendenciákkal szembeszálljon. A húszas évek elején, marxistává válásának pillanataiban a „Történelem és osztályöntudatban" is ezt tette már. E művét azonban éppen azért tekinti immár „meghaladott műnek", mert ott „valóság" és „teremtés" egységét nem fogta fel dialektikusan, mintegy nem vett tudomást arról, hogy az ember „*nem maga választotta körülmények között* csinálja történelmét". Hogy e műve az elmúlt évtizedekben mégis a marxizmus megújulásának kiindulópontjává vált, az azzal magyarázható, hogy a II. Internacionálé és Sztálin marxizmusa viszont éppen arról nem vett tudomást, hogy az „*ember maga csinálja történelmét*". Ebben a marxizmusban az ember egy a történelem felett lebegő történelmi szükségszerűség játékszerévé lett, a kommunizmust kérlelhetetlen szükségszerűséggel megvalósuló történelmi teleológia sorkatonájává. Lukács új ontológiája mind ezzel a fatalisztikus — a részcselekvésekben azonban a legszélsőségesebb voluntarizmust hirdető — marxizmussal, mind pedig saját fiatalkori — ahogyan ő nevezi, „messianisztikus szektarianizmusra" épülő — marxizmusával szemben a fenti marxi tézis egészéből indul ki. Az ember maga csinálja a történelmét: saját történelmi cselekvésétől — semmiféle általános törvényszerűség által *egyértelműen* meg nem szabott, semmiféle célt *szükségszerűen* meg nem valósító cselekvéstől — függ, hogy a manipulált világot leküzdve megvalósítja-e vagy sem a „szabadság birodalmát", a kommunizmust. A manipuláció leküzdése azonban — talán ez Lukács beszélgetéseinek legfőbb tanulsága, s egyben az „Ontológia" által megvalósítandó legfőbb feladat — annak a világnak, a „nem maga választott körülményeknek az ismeretét feltételezi, melyeknek megváltoztatása a mozgalom feladata.

A mozgalom sikere feltételezi a történelmi hic et nunc ismeretét. Amennyiben azonban ez az ismeret nem a helyzet történelmi genezisének ismeretére, nem *a társadalom történelmi ontológiájának* ismeretére épül, nem az átfogó elméleti kérdések megválaszolására, hanem *pusztán* aktualizáló látszatelméletekre, akkor csupán sikeres vagy sikertelen — ez a mozgalom egészének szempontjából közömbös — manipulatív taktikai lépések alapjává válhat, nem pedig a kommunista stratégia, az új történelmi helyzetnek megfelelő stratégia elméleti megalapozásává.

A történelmi fejlődés általános menetét feltáró filozófiai gondolatoktól a konkrét politikai jelszavakig természetesen igen hosszú az út. S Lukács — partnereivel egyetemben —, ha vizsgálta is a konkrét politikai problémákat, mint filozófus nem vállalkozott és nem is vállalkozhatott arra, hogy ezeket a jelszavakat megfogalmazza. Amit mondani akart, az nem több — de ez már önmagában sem kevés —, mint hogy a marxista—leninista teória számára a „nap követelményévé vált" a jelenkor társadalmainak tudományos analízise, mert enélkül a kommunista politika nem lehet képes arra, hogy megfogalmazza az adekvát jelszavakat. Ezeket a jelszavakat, amint ezt Marx is, majd Lenin is a „Mi a teendő?"-ben hangsúlyozta, csak *kívülről lehet bevinni az ösztönös mozgalomba*, s erre a teoretikus nem, csak politikus vállalkozhat. De az elmélet nem várhat arra, míg a mozgalomnak ismét olyan szerencséje lesz, hogy egy Marx vagy egy Lenin személyében teória és politikai praxis perszonálunióra lép. Haladéktalanul hozzá kell fognia feladata megvalósításához.

KENYERES ZOLTÁN

Még egy-két szó az ontológiáról

„... Valaki írásában valami jót találok, enyém" — mondta Pázmány Péter s gondolata érvényes még az információs irodalomra is. Minden ismertetés állásfoglalás egyben, célja szerint szabadon bánik anyagával, minden leírás szükségképpen válogat, tehát véleményt mond. Így nem tartalmazhat megrovást, még csak rosszallást sem annak megállapítása, hogy Vajda Mihály is néhány gondolatot súlyosabbnak érezvén, kiemelt Lukács György elmefuttatásából egy részt, másokat meg kevesebb figyelemre méltatott. Az információs irodalom természetes mechanizmusa működött nála is. Én sem vállalom, hogy Lukács György és a három nyugatnémet tudós beszélgetéseit minden ízükben ismertessem, hiszen ez a százharminc lapos füzet lefordítását igényelné. E dialógusok gazdagságát szeretném csak jelezni, a kérdések és válaszok rádiuszát szeretném bemutatni. Erre azonban szükség van a teljesebb kép kedvéért és azért is, hogy a Vajda Mihály ismertetésében foglaltakat a kiinduló gondolatokkal együtt, összefüggésükben szemlélve, helyesen értelmezhesse az olvasó.

Lukács György pályakezdő írásait sokan homályosnak és ezoterikusnak találták, s azért bírálták, mert úgy érezték, hogy merőben elvont spekulációkat tartalmaznak. 1914—15-ben a *Die Theorie des Romans*t megírva rácáfolt ezekre a bírálatokra, és bebizonyította, hogy filozófiai és esztétikai kérdésföltevéseit a kor valósága érleli. Az 1930 óta írott műveiben, magáévá téve a marxizmust, már nemcsak a kérdései, hanem a válaszai is korunk hangján szólaltak meg. A szaktudomány sok kemény csatát vívott azóta is különböző műveivel, de azt csak elvakult emberek vagy dilettánsok vitatták el, hogy gondolatai a társadalmi-történelmi valóság vonzásában formálódtak. Művei mégsem kezelhetők úgy, mintha történelmi értekezések, politikai pamfletek vagy szociológiai traktátusok lennének. Még kevésbé úgy, mintha pusztán napi aktualitásokat kommentálnának. Tudományos művei mindig a filozófiai, esztétikai, irodalomtörténeti gondolkodásmódba ágyazva tartalmazták politikai és szociális nézeteit s a *Beszélgetések*ből következtetve így lesz ez az Ontológiában is.

A marxista ontológia szükségét Lukács Györgynek már az esztétikai szintézis előmunkálatainál be kellett látnia. *A különösségben* (1957) ugyan arról ír, hogy fejtegetései „csupán csak az esztétikai visszatükrözésnek mintegy ismeretelméleti elemzését akarják adni", e kijelentés mentegetőző hangsúlya, a „csupáncsak", mégis arra utalt, hogy másféle filozófiai elemzés lehetőségét is fontosnak tekinti. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy a *Wider den missverstandenen Realismus* (1958) tanulmányaiban (melyek 1955-ben keletkeztek) a kritikai rendszere az ismeretelmélet mellett már az ontológia pillérén is nyugodott, mivel a realista művészetet az ember társadalmi létéről vallott felfogása alapján különítette el a modernizmustól. De magával a különösséggel is olyan filozófiai kategóriát állított ez időtől kezdve esztétikai vizsgálódásának középpontjába, amely az ontológiában gyökerezett.

Lukács György esztétikája éppen úgy érte el magaslatait a nagy szintézisben, hogy felismerte: a lenini tükrözéselmélet lehetőséget ad az ismeretelméleti és ontológiai vizsgálat összekapcsolására. Lukács György felismerte, hogy ha az eszététika csak azt tudja megmondani, hogy a művészet milyen körülmények között és milyen módon tükrözi az emberi valóságot, de kijelentéseiben nem tételeződik, hogy milyen törvények szerint változik, alakul, és milyen természetű az az emberi valóság, akkor akarva-akaratlan vagy az idealista formalizmusnak tesz engedményt, vagy a dogmatikus voluntarizmusnak nyit kaput. Nem véletlen, hogy a formalizmus és a dogmatizmus táborában az ontológia puszta említése megbocsáthatatlan bűnnek számít, és az sem véletlen, hogy Lukács az Esztétikát első része után abbahagyva, a folytatás előtt, a marxizmus ontológiájának szintetizáló munkájába fogott. Az vezérli, hogy a mai kor igényei szerint kiemelje, megújítsa és rendszerbe szervezze a marxizmus klasszikusainak ontológiai tételeit. Ha ez sikerül, akkor ennek eredményeképpen a marxista esztétika is felfrissül.

Az idealista formalizmus azért nem ereszti be az ontológiát a művészetelméletbe mert tagadja a műalkotásnak a valósághoz való tükrözéses viszonyát, és tekintetét egyoldalúan a formai teremtés munkájára veti. A dogmatikus voluntarizmus pedig napi jelszavai szerint, pillanatnyi taktikája érdekében ön-

kényesen határozza meg a valóságot, és magyarázatát, ravaszul kihasználva a tükrözéselméletet, igyekszik rákényszeríteni a művészetre.

H. H. Holz, az első beszélgetés vezetője *Az esztétikum sajátosságá*ból indul ki, abból, hogy Lukács e művében már számos ontológiai problémát exponált. Mi is tehát az ontológia marxista definíciója? Lukács azt fejtegeti, hogy — miként a művészetek genézise is bizonyítja — az ember minden cselekvésében, minden tudatformájában a valóság kérdéseire válaszol. Az ontológia tárgya a „valóságosan létező", amely e kérdéseket teremti és feladja. A természeti és társadalmi lét mindig mint komplex egész áll az emberrel szemben, az ontológia az a filozófiai stúdium, amely e komplexitást vizsgálja, míg a szaktudományok a létező egésznek mindig csak egy-egy részletével foglalkoznak. Az ontológia így lehetőséget ad a részletkutatásoknak arra, hogy tárgyukba mélyedve is áttekinthessék az egészet, és lássák a valóságos arányokat és összefüggéseket, mert a részletfolyamatok csak mint a komplex organizmus részletfolyamatai érthetők meg. Mindebből két fontos következtetés adódik. Először az, hogy — mint azt Nicolai Hartmann is megállapította —, a komplexitás elsődleges a partikularitáshoz képest, vagyis a komplexitás az elsődleges létező. Másodszor: a filozófia problémái, ahogy az élet fölveti őket, sem logikailag, sem ismeretelméletileg nem oldhatók meg. A logika és az ismeretelmélet bizonyos körülmények között, kritikailag kezelve, jó eszköz lehet, de fő módszerként alkalmazva, mint a kantiánizmusban és a pozitivizmusban, éppen a valódi megismerést akadályozza. A marxizmusban a tudomány mindig az ontológiai kérdések megoldása felé visz előre. Az ontológiának ekképpen mint egyfajta alaptudománynak bizonyos közvetítő szerepe van a tudományok között.

Míg az idealista filozófiában az ontológia metafizikai stúdium, addig a marxizmusban történeti tudomány. „A lét történelmi folyamat" — mondja Lukács. Ahogy Marx a pénz „ontológiáját", azaz valóságos létét, a misztifikációkat elkerülve, a csereviszonyok genéziséből vezette le, akként a természeti és társadalmi lét minden megnyilvánulását eredetéből, kifejlődéséből és változásaiból lehet csak megérteni.

A *Beszélgetések* kötete nem szokványos újság interjúkat tartalmaz, hanem eleven dialógusokat, partnerei vitatkoznak Lukáccsal, kiegészítik a gondolatait, esetleg más oldalról is kifejtik őket. H. H. Holz például Lukács ontológia-fogalmát figyelemre méltó gondolatsorral toldja meg. Az ontológia, mint alaptudomány — mondja —, bizonyos fogalommodelleket fejleszt ki, amelyekben az egyes tudományok által a lét sajátosságairól nyert ismeretek összefüggése áll helyre. Mármost ezáltal visszajutunk az esztétikához, ami a *Beszélgetések* kiindulópontja volt. A művészet Holz szerint szintén modelleket vázol fel, a műalkotásban létrejön egy „kis világ", ami az egész világot képviseli. Így a műalkotás „ontológiailag intencionált", és abból a premisszából indul ki, hogy a világ rendezett és nem kaotikus. A mű ezért mindig egy magában rendezett fogalmi összefüggésnek tekinthető, ami azt jelenti, hogy a műben létrejön egy „kozmosz", amely zárt rendszert alkot azáltal, hogy a részek a legfontosabb vonatkozásaikban összefüggenek egymással. A világ áttekinthetetlen vonatkozásrendszere a műalkotás kis világában áttekinthető lesz.

Természetesen ez még kevés a művészet meghatározásához. Nem minden zárt vonatkozásrendszer tekinthető műalkotásnak, és bármilyen szellemes is Holz megállapítása a művészet ontológiai intencionáltságáról, Lukács György jogosan hangsúlyozza vele szemben a művészet és a tudomány alapvető különbségét, az antropomorfizáció és dezantropomorfizáció módszerének ellentétességét, amit már *Az esztétikum sajátosságá*ban részletezett. Vitatkozik Walter Benjamin „Jetz-Zeit" elméletével is, amely szerint a múltbeli műalkotás pl. egy görög dráma konfliktusát jelenként éljük át, tehát a jelen mintegy reaktiválja a múltat. Lukács azt bizonyítja, hogy a művészet az emberiség emlékezete, a görög drámában a mai ember nem jelenét, hanem a saját múltját fedezi föl. Ezt már korábbi műveiben is kifejtette, félreértésre csak az adhatott alkalmat, hogy különbség van a múlt ismeretelméleti és ontológiai meghatározása között. Ismeretelméletileg a múlt az elmúlt, ontológiailag viszont valami, ami a jelenben is van, vagy lehet. Amikor a műélvező az alkotásban a saját múltját fedezi föl, akkor nem érzéki csalódás áldozata lesz, nem arról van szó, hogy jelenként él át valamit, ami valójában nem jelen idejű, hanem arról, hogy azoknak a gondoknak és örömöknek, megoldásra váró feladatoknak az eredetét fedezi fel, amelyek őt, környezetét, társadalmi rétegét, osztályát vagy nemzetét foglalkoztatják. A műben tehát magában van benne, amit felfedez, nem csupán „beleérzi" azt.

A művészet ontológiája számára mindebből az következik, hogy csak azok a művek tudják fenntartani magukat, amelyek szélesebb és mélyebb értelemben az emberiség fejlődésével vannak összefüggésben, és így a különböző értelmezésmódokban is hatni tudnak. Nem a jelen játszik tehát szerepet abban, hogy feltámad-e egy alkotás vagy sem, hanem az, hogy felszíni vagy lényeges jelenségeket ragadott-e meg a saját korában. H. H. Holz elismerve Lukács érvelését, megjegyzi, hogy a lukácsi realizmus fogalmát mindezek szerint nem úgy kell értelmezni, hogy realistának nevezendő az olyan mű, amely a valóságot tükrözi, hanem csak olyan alkotások sorolandók ide, amelyek az emberi fejlődés történelmi „mélységperspektíváját" ragadják meg.

Ahogyan a mélységperspektíva teoretikusan megfogalmazott kérdéskörébe tartoznak korunk legfontosabb irodalmi és irodalompolitikai vitái, ugyanúgy filozófiai fejtegetésekbe ágyazódnak a *Beszélgetések*ben az aktuális társadalmi, politikai, ökonómiai gondolatok is. Amikor Lukács a munkavégzés teleologikus tételezettségét elemzi, és megállapítja, hogy a munkát végző ember nincsen teljes tudatában annak az okozati rendszernek, amelyet a cél megkíván, és ezért a munka elvileg mindig létrehozhat valami *mást*, mint amit a munkát végző maga elé tűzött, továbbá amikor leszögezi, hogy az emberiség fejlődése döntő mértékben ezen a *máson* keresztül történik, akkor Lukács a filozófia felől Keynes ökonómiájával vitatkozik, azzal az eszmével, hogy a kapitalizmus tökéletesen uralkodhat a gazdasági rendszerén. A *Beszélgetések*ben nem a filozófia ad ürügyet az aktuális kérdések kifejtésére, hanem a mai gondok indítanak el általános filozófiai elmefuttatásokat.

A századforduló óta számtalan kísérlet történt az európai humanizmus hagyományainak összegezésére. Művészek is, tudósok is megpróbálták szintetizálni e nagy örökséget, hogy eleven hatóerő legyen a jelenben, és a jövőbe mutasson. A legnagyobb szabású polgári kísérlet T. S. Elioté volt, de versei és esszéi éppen azt bizonyítják, hogy a polgári ideológiák már nem alkalmasak e nagy munkára. A szintézist eddig a legteljesebben a marxista Lukács György valósította meg *Az esztétikum sajátosságá*ban. Műve ezért sokkal több puszta filozófiai értekezésnél: az európai humanizmus foglalata. Példaanyagában, bizonyító apparátusában szerepelnek Európán túli adatok is — miként Eliot is idézett a szanszkrit irodalomból —, gondolkodásmódja azonban Európa-centrikus.

Ez az Európa-centrikus szemlélet érezhető a *Beszélgetések*ben is. Erényei és hiányai egyaránt benne gyökereznek. A hiányok különösen a politikai megjegyzéseiben mutatkoznak meg. Lukács György meggyőzően érvel amellett, hogy a kommunista mozgalom stratégiájának és taktikájának tekintetbe kell vennie a kapitalizmus mai struktúráját, berendezkedését és intézményeit. Gondolatai azonban csak a legfejlettebb nyugat-európai államokra érvényesek. Nyilvánvaló, hogy Ázsia, Afrika, Dél-amerika, Dél-Európa államaiban másképpen vetődnek fel a kérdések, és a „hagyományos" gazdasági és szociális jelszavak egyáltalán nem vesztették még el az érvényüket. A májusi nagy francia sztrájkok pedig azt bizonyítják, hogy a kommunista pártoknak még a fejlett nyugat-európai államokban is rendelkezniök kell konkrét gazdasági és szociális programmal. A *Beszélgetések*ben kimarad Lukács fejtegetéseiből a „harmadik világ", amely pedig egyre nagyobb szerepet kap a világpolitikában, mint résztvevő és mint megoldatlan gondok területe. A harmadik világ tengernyi sajátos gazdasági és szociális kérdést vet föl, és belőlük ideológiai, sőt filozófiai problémák nőnek ki. Ezek sem szerepelnek Lukács elemzéseiben. De gondolatai az Egyesült Államokra is csak erős megszorítással alkalmazhatók, hiszen a lakosság 11 százalékát kitevő négerek egyenjogúsági küzdelme olyan helyzetet teremtett, amely nem húzható rá a nyugat-európai sémára.

Lukács György beszélgetései a három nyugatnémet tudóssal 1966 szeptemberében hangzottak el. Egy évvel később Simon Istvánnak és Gyertyán Ervinnek adott nyilatkozatában (Kortárs, 1968. 5. sz.) kitérve a harmadik világ gondjaira is, már tágult a szemhatára. Ebből alighanem arra lehet következtetni, hogy amíg *Az esztétikum sajátossága* az európai humanizmus szellemét testesítette meg marxista módon, Ontológiája az ember társadalmi létét már a világ egész bonyolultságában tárja majd fel. Milyen érvényű lesz e szintézis, mennyire lesz korszerű, azt majd új tudományos viták döntik el. De a küzdőtér addig is nyitva áll. A *Beszélgetések*ből egészséges vita légköre árad, Lukács György nem kinyilatkoztat, hanem érvel, és várja a nyílt választ. A magyar tudománynak sem tenne jót, ha mesterséges szélcsendet teremtve lehorgonyozna.

Vita-fórum

A kritikus munkafeltételeiről

Ez a dolgozatom egy másfél esztendősnél is korosabb írószövetségi hozzászólás parafrázisa. Magamtól eszem ágába sem jut, hogy a nagyobb nyilvánosságot terheljem vele, ha a Kritika szerkesztősége meg nem győz róla, hogy a most folyó s a régebbieknél jóval tartalmasabb, szélesebb körű és szókimondóbb kritikavita (Népszabadság) viszonylag keveset foglalkozott a kérdés gyakorlati oldalával, a kritika és a kritikusok munkafeltételeivel. Közrebocsátom tehát roppant esendő formába összeállt, sok helyütt a rögtönzéstől még érdes gondolataimat és tapasztalataimat a szélesebb spektrum érdekében, és abban a reményben, hogy valamelyes értelmet nyernek azzal, hogy továbbgondolják, megfelelő mederbe terelik őket. Miután egy efféle — önmagában nem valami jelentős — dokumentumnak az kölcsönözhet némi időleges értéket, ha pontos; csak a legszükségesebb változtatásokat hajtottam végre, a vizuális és akusztikus műfajok hatáskeltő elemeinek eltéréseire alapítva átíró műveleteimet. Ennyi feltétlenül szükséges volt, több már nem segítette volna a közlés szerény célját.

Hogy bajok vannak kritikánkkal, nem kétséges. Indokolt ez az elterjedt és már-már közhelyszerű megállapítás akkor is, ha groteszk fúgaként ott kacskaringózik a jelenség alatt az a tény, hogy neves kritikusok kérik számon a neves kritikusok buzgalmát, bátor bírálatok reklamálják a bátor bírálatokat; valahogyan nincs címzett ezeken a felszólításokon. Személytelen, szemérmes önbírálat? Vagy a felelősség diszkrét átpasszolása: *én* csak jelzem hiányérzetemet, jó esetben körvonalazom az elvégzendő feladatot, aztán majd a *másik*, *mindig a másik*, a soron következő oldja meg? S ha netán nem oldja meg, fogadja *preventív* rosszalásomat? És — hogy éppen csak érintsünk egy másik, hosszabb kifejtést igénylő kérdést — az sem ártana talán, ha a műbírálatot *az egész irodalmi életösszefüggéseiben* vizsgálnók. Hiszen a művek s a művekről szóló írások közötti kapcsolat nem valami újkeletű felfedezés, és az irodalomtörténet sem ismer akkora értékkülönbséget egy korszak kritikái és megkritizált művei között, mint azt néhány drámaírónk vagy alanyi költőnk képzeli. Vannak művek bizony szép számban, amelyek megérdemlik a róluk szóló kritika színvonalát. Akadnak, amelyek — fájdalom — egészen egyszerűen nem inspirálnak jelentős új gondolatokat, tartalmas és bőséges okfejtést, amelyek — ne kerülgessük a szót — nem érik meg az alapos, elmélyült és felhevült műkritikát. Sőt, effélét nem is tesznek lehetségessé, tekintve, hogy esztétikailag csak esztétikai jelenséget lehet mérni. A magunk gyengéit a kritikára fogni, képességeink hiányát a minisztériumon számon kérni, hírnevünket máson reklamálni, népszerűségünk hiányát a könyvterjesztés kétségtelen hibáival magyarázni etikailag legalábbis vitatható álláspont, és meglehetősen nagy hagyományai is vannak nálunk és másutt, — nem a legjelentősebb alkotók körében. Én a négy-öt esztendőnként felbukkanó kritikaviták mögött sokszor egy efféle belső írói vitát is sejtek, számos gond, probléma, személyes csőd szövetkezését és kivetítését egy objektíve tisztának — és persze létezőnek — tűnő vászonra. A meg nem értő, felületes, a műhöz méltatlan kritikus hagyományos pofozóember; torz, mert torz indulatokkal összeeszkábált fikció a magyar irodalomban, legalább a reformkor óta. S ha a reklamáló szerzők javarésze az idő Kukájába került is azóta, az érvek halhatatlannak bizonyultak; ebben a tárgyban, a kritikus vétkei ügyében az évszázados balhiedelmeket ma is bűntetlenül el lehet mondani, itt még a történelmi korú elfogultságok is érvényesek.

Ne essék félreértés. Mindezt nem a kritika védelmében, hanem irodalmunk egységes esztétikai-etikai értékelése védelmében, az azonos eszmei mértékek védelmében mondom el. (Céhszolidaritás nem köt; az elmúlt években szinte minden műfajban többet dolgoztam, mint éppen a kritikában, hivatástudatom másfelé terel, családomat nem recenzióírásból óhajtanám eltartani. Próbálnám csak . . .) A felelősség kiterjesztése soha sem jelentheti a konkrét részfelelősség elhárítását. Attól, hogy bizonyos problémák más műfajokban *is* felbukkannak, nem csökkennek, nem oszlanak meg — legfeljebb komplexebben, igazságosabban értékelhetők — a kritika és a kritikusok problémái. Ha lépten-nyomon arra figyelünk, söpör-e más is kellőképpen a maga portáján,

aligha lesz időnk és módunk a magunk portáján söpörni.

Kezdeném ott, hogy az irodalmi lapoknál érvényesülő szerkesztési elvek — tisztelet a később kifejtendő kivételeknek — általában nem nagyon kedveznek a jelentős kritikusi egyéniségek kifejlődésének, s az egyes jelentős kritikai alkotásoknak. A lapok — ez persze sok szempontból jogosult — egy meghatározott koncepcióhoz keresnek munkatársakat, hivatásos, gyakorló „okfejtőket". A szívesen látott külső munkatárs még ma is az, aki „munkára" jelentkezik a heti vagy havi könyvterméstt tárgyalási alapnak tekintve, s nem eszméinek, kedvenceinek, példaképeinek szuverén hirdetésére. Születik-e jelentős alkotás egy mű és kritikusa *esetleges* találkozásából azon az alapon, hogy melyik „kiadó" könyv áll még ott a szerkesztő polcán? Ritkán. Kétségtelen, hogy a kolumnista-rendszer néhány — igen korlátozott számú — tehetséget és koncepciót hozzásegített önmaga következetes végiggondolásához és hatásos, viszonylag zavartalan — pontosabban: legfeljebb az irodalmi közéletünk belviszonyai által megzavart — kifejtéséhez. (A legjobb példa itt az Élet és Irodalomból Faragó Vilmos tevékenysége, aki vitathatatlanul atmoszférát teremtett maga körül.) Ám a hátulütője a vezető-kritikus rendszernek is megvan: több dudást már nem tűrhetnek meg ezek a csárdák, kivált egy eltérő vagy éppenséggel ellentétes ízlésnorma hasonlóan terjedelmes, zavartalan és központba állított önkifejtését. A kritikusok többségének — köztük a legjobbak többségének — nincs vagy alig van tere önmaga kritikusi életműve felépítésére, a publikáció kívánatos folyamatosságára, az önként választott, számára inspiráló művek alapján. (És a muszfeladatoktól, kínos és legtöbbször felesleges „lapkötelezettségektől" mentesítve.)

Számoljuk hozzá a kritikust körülölelő hangulatot. Röviden intézzük el az első jelenséget: a kritikusra az írói közvélemény terrorja nehezedik. Nem arról van szó természetesen, hogy Déry Tibor vagy Illyés Gyula reklamálna egy polemikus kitételért, szigorúra, netán durvára sikerült megjegyzésért. De a számszerű többség: nem ők. Akinél egy írói pálya értékelése vagy önértékelése még „nyílt", rendkívüli érzékenységgel s a baklövésekkel egyenes arányban növekvő, a belső bizonytalanságot s a csappanó reputációt túlharsogó önérzet-hipertrófiával állunk szemben. Takaros — és morális szempontból milyen tanulságos! — antológia kerekednék ki a „negatív" bírálatok nyomán megszületett levelekből, szerkesztőknek és magasabb illetékeseknek címzett tiltakozásokból, telefon-átkokból s egyéb büntető szankciókból, amelyeket nem egy megbírált a maga hatáskörén, kapcsolatkörén belül gyakorolni igyekszik. Mit tehet a személyes fenyegetések között élő kritikus? Adva van a szocialista világnézetünkből egyenesen következő etikai jó tanács: rá se rántson szigora | jogos vagy jogtalan szigora | várható | jogos vagy jogtalan | következményeire; dolgozzék, vállalja a kritika kritikáját. Ennek azonban van egy praktikus vetülete is: emberek vagyunk. A gyengébb — hangsúlyozom, nem *rosszabb*, hanem *gyengébb* — jellem, a békésebb természetű recenzista kerüli ezeket a fölösleges, tisztes életvitelét megzavaró konfliktusokat. Támadhat egy olyan koncepciója is — nem rögtönzés; hallottam már nem egy kollégámtól! —, hogy nem vállal méltatlan, zaklató, időigényes részcsatákat, személyes perpatvarokat a maga műve fontosabbik részének zavartalan kifejtése érdekében. Jobb, közérdekűbb feladat, mondjuk, a fiatal lírikusok legújabb műveinek eszmei töltéséről, a kisregény formai tendenciáiról elmélkedni *általában*, mint *konkrétan* egy ingerült közepes prózaíróval összeakaszkodni egy mulandó harmincsoros recenzió igazsága érdekében. Van ennek a kritikusi magatartásnak bizonyos szubjektív jogosultsága, — a kritikus mint személyiség, a kritikus mint állampolgár szempontjából. De az is természetes, hogy az emóciók elhájasodása nem tesz jót kritikai életünk szellemének; nagymértékben hozzájárul szelíd, „veszélytelen" pragmatizmusához. Marad azonban a kritikusi témaválasztások sztereotipiája. A „kényes" helyzetekben kialakult a párválasztási alapképlet; szinte előre kiszámítható, hogy ki kiről és mit fog írni. A Nílus minden krokodiljának megvan az a madara, aki békésen csipegeti a hátát; ez egy meghatározott krokodilus és meghatározott madár, meghatározott mozdulatokkal; ezt nem illik megzavarni, ez egy olyan biológiai szertartás, hogy a szereplők s a mozdulatok összekeverése a legnagyobb madártani neveletlenség.

Nézzük a további korlátokat. Összeállt a „bírálhatóság", nem hivatalos, de közkeletű és köztudott normarendszere is. Bizonyos életkor, vérnyomásszint, egészségi állapot és kverulanciafok jóformán teljes védettséget jelent. Nem szokás, sajnos, számításon kívül hagyni egynémely tisztségeket, irodalmi műhelyek irányító pozícióit sem. A felgyülemlett kritikusi indulatok a „védetlenebbek" — kezdők, sza-

badúszók stb. — hátán csattannak; még jó, ha „lányomnak mondom, hogy menyem értse" alapon. (Ha a menyek éppen odafigyelnek.) A lényeges elvi mondanivaló sokszor méltatlan, jelentéktelen, a dolgokat kevéssé megjelenítő példaanyag ürügyén kerül napvilágra. Ez nem tesz jót egységes esztétikai normarendszerünk kialakulásának.

Van ebben persze valami megnyugtató is a kultúrpolitikai irányítás egészét tekintve; egy történelmi tendenciát, a szocialista demokratizmus valós, széles körű, nem csak deklarált kibontakozását jelzi az a tény, hogy a Révai-féle monocentrikus-voluntarista irányítási módnak befellegzett. Mai napság nemcsak hogy lehetséges akadályba nem ütköző, kockázatmentes, tehát hálás mutatvány, hanem szinte sikk mondjuk egy vezető irodalompolitikus udvarias demokratizmussal megfogalmazott irodalompolitikai tézisével vitába szállni. (Ízlésem szerint ma már kissé olcsó mutatvány is; voltak idők, amikor erre hasonlíthatatlanul több objektív ok volt, s megvolt a dolog egzisztenciális kockázata, a szubjektív tét is, ami az efféle „ellenzékieskedést" morális gesztussá emelte.) Ám a kritikus elé az egy nagy fal helyett, amelyet államunk bölcsen lebontott, sok kis — nemegyszer magunk építette — fal mered. Cenzúra helyett kis csoportok, kávéházi asztalok, presszócsapatok, irodalmi műhelyek illegális, de annál agresszívebb házi cenzúrája („X lapnál Y-t nem dicsérheted, Z kiadó művét G érdekében ne támadd, ha W vendéglőben nyugodtan akarnád közepes minőségű ebédedet végigenni, Q színháznak ne küldj be darabot stb.) — és persze itt van a fentiek nyomán kialakult önvédő reflex, az öncenzúra is.

Megint hallom az ellenérvet: a tisztesség egyetlen pótszere a tisztesség. Ez igaz. De megkívánhatjuk-e a mindennapos munka gyakorlásának *feltételéül* a heroizmust? Kockáztasson a kritikus lapot, kiadót, pártfogó mestert szókimondásával? Jó. Kockáztasson. (A magam nagyon szerény gyakorlata ellen szólnék, ha mást tanácsolnék kollégáimnak; végül is minden döntésemmel egy ellenkező döntésről és egy ellenkező döntés híveiről mondok le, minden gesztusommal egy másik gesztusról; az alternatívát nem egybemosni kell, hanem választani a lehetőségek között, ha minden döntés mégoly kellemetlen is „diplomáciai" szempontból.) De: nem lenne egyszerűbb, természetesebb, tisztességesebb, ha a választás nem járna kockázattal? Csak a kritikust terheli a felelősség, ha természetes jogáért, a választásért árat kell fizetnie? Miért morális erőpróba az, ami önmagában csupán csak egy munka, a kritikusi munka természetes alapfeltétele?

Erre persze megint lehetne mit felelni: jócska túlzás, amit a „védett" személyekről írok. Igen, túlzás. A polémikus okfejtés törvényeiből következő túlzás. De, azt hiszem, a tényekre világító túlzás. Nem állítottam, hogy a tekintélyes — művük, múltjuk, koruk okán tekintélyes — alkotóink mind tabuk. Azt sem, hogy a többségük tabu. Olyan meg aztán, aki maga szervezi védettségét, éppenséggel igen kevés van, statisztikailag elhanyagolható számú. (S ezek nem is okvetlenül a legvédettebbek, mert ez irányú hadműveleteik túlontúl átlátszók és köztudottak: nehéz és kockázatos dolog a nyilvánosság előtti dicsőítésüket vagy védelmüket vállalni, apródjaik kétes hírű csapatához csatlakozni.) De az, hogy egyáltalában van meg nem érdemelt védettség — akart vagy akaratlan, spontán vagy a bálvány háta mögötti túlbuzgó jóakarattal szervezett —, máris nemkívánatos, és gyanakvást ébreszt a kritikusban, félreértések, félelmek, gyávaságok, rémlátások láncreakcióit indítja meg.

Ezzel magyaráznám, hogy bírálatainkban erősen megcsappant az értékmérés funkciója a színezés, a „jellemzés" rovására. A jellemzés nem zavarja az orgánum, a rovat, a bíráló viszonylagos nyugalmát. Az „érdekes" vagy „elvont" költő, az „eseményes" vagy „meditatív" prózaíró, a „népszerű" vagy a „választottak exkluzív igényeit kielégítő" drámaíró nemigen háborog, a közepesnek vagy gyengének minősített annál inkább. Ha egy hónap kritikai termését egymás mellé sorakoztatjuk, valóban rengeteg mindent megtudunk — köztük az irodalomtörténet, az utókor, a nagyközönség szempontjából nem is elhanyagolható fontosságú vagy érdekességű dolgokat — az író személyiségének, néha életművének, olykor még a konkrét művének milyenségéről is. Roppant keveset azonban az adott alkotás minőségéről, méreteiről. *Mekkora* a szocialista tudatformálás, az esztétikai értékteremtés szempontjából X regény Y-hoz képest? Mit jelent az erények és hibák, az ezeket színező jelzők matematikai aránya a mű *jelentősége* szempontjából? Ezekre a kérdésekre legtöbbször még akkor sem kapunk választ, ha nem hossz-, hanem keresztmetszetben vizsgálódunk, s egy lap vagy akár egy kritikus több hónapos, folyamatos termését nézzük. Legfeljebb egy gyanúnk erősödik meg, ha a kötelező óvatosság és protokoláris körültekintés nyomán létrejött fedőszöveget megfejtjük: a kritikus sokszor alig-

hanem többre becsüli a zord szavakkal megbíráltat, mint akit semmitmondó elismerő általánosságokba pólyázott, nagyobbra tartja azt, akivel őszinte szigorral beszélt, mint akit nem akart vagy nem mert, esetleg nem méltatott *ítélő* mondatokra, csupán csak ködös, de semmiképpen sem sértő *ismertetésre*. Így alakul ki a furcsa helyzet: van, akiről a kritikusok mindig „kedves, oldott" tárcát írnak, van, akinek mindig hajdani érdemeit említik, van, akinek a figuráját választjuk tanításainak elemzése helyett, van, akivel szemben még mindig egy régi igazságtalanság számláját törleszti a kollektív bűntudat: a kritika összes — ősi és korszerű — funkcióit a bírálat rendszerint a harmincadik életévüket el nem ért írókkal szemben gyakorolja, ahol nem segít ki az anekdota, nem fenyeget a szerzői telefon, a csoportmegtorlás, nincs legenda, amit kötelezően tisztelni kell, és nem kell tekintettel lenni a szerző véredényeire.

Ebből az állapotból következik az is, amit talán úgy jellemezhetnénk, hogy „egymásra figyelés". Kevesen vállalkoznak rá, hogy *először* mondjanak ki az íróról olyan ítéletet, amely a korábbiakkal nem egyezik. Kevés a revízió. Viszont ha egyszer valaki elkezdte, valószínűleg sorozatban folytatódik a dolog, az új ítélet válik az előbbihez hasonlóan általánossá és tartalmatlanná a hasznos vita *helyett*. Ellapult a vélemények szükséges, egészséges polarizálódása; minden hangszer azt hiszi, hogy állampolgári kötelessége egy nagyzenekar harmóniáit megszólaltatni. Ha minden hangszer ilyen becsvággyal és hamisan túlméretezett kötelességtudattal lép fel, nyilvánvaló, hogy az egészből együtt éppen nem az lesz, ami a kultúrpolitika szempontjából kívánatos lenne. Az a régi és kikezdhetetlen, napjainkban újra sokszor hangoztatott alapelv, hogy a művek sokféleségében (amely adminisztratíve nem korlátozandó) rendet az *egységes kritika* teremtsen, nem jelent annyit, hogy ezt a teljes, hibátlan egységet az *egyes kritikusoktól* kell megkívánni *minden* konkrét művükben. Nyilvánvaló, hogy ez az eszmei orientálás a világnézetünk inspirálta kritika *egészére*, *összmondanivalójára* vonatkozik. E feladat túl merev és személyes „lebontása", szűk konkretizálása teszi sokak szemében félelmetessé a kritikusi feladatot; sokan úgy vélik, nem alkotó szellemi munkájukra, hanem vigyázói, csőszi, meósi feladatvállalásra van szükség. Innen már csak egy lépés a tömegméretű kritikusi „elvándorlás" a szépirodalmi perifériaműfajok vidékére, ahol fel sem vetődik ez a félreértett követelmény, s a mozgás teljesen kötetlen. (Olykor: felelőtlen; mert úgymond „az alkotó írónak mindent szabad.") Avagy — sorolhatnánk legrangosabb kritikusaink pályáját — az irodalomtörténetbe vagy az általános esztétikába való bezárkózás felé, mentől kevesebb igazán aktuális problémával, példaanyaggal, még el nem döntött eszmei polémiával. S ha még mélyebbre süllyednék a prakticizmus mocsarába, ejthettem volna néhány szót a kritikus életkörülményeiről is: kultúr-untermannok, át- és bedolgozók, bábák ezreit eltartó kulturális életünk nem tud eltartani egyetlen *csak* kritikával foglalkozó kritikust sem: a jó lelkiismerettel megírható munkamennyiséggel egyetlen kritikus sem tudja az országos létminimumot elérni. De hát ezt most burkoljuk a kollektív közszemérem fátylába.

*

Természetes, hogy nem ezek a kritika legfőbb problémái. Azokról volt szó a vitában. Ezek *másképpen* elvi kérdések, mint a kritikus eszmei feladatairól szóló hasznos meditációk. Ám a gyermek születésének alapproblémájához hozzá tartozik a műszerek sterilitásának, a táplálék minőségének, az ágy tisztaságának kérdése is. A körülmények olykor visszahatnak a lényegre. A dolgok konkrét közegben, térben-időben, konkrét személyekkel történnek. Nem a marxista esztétika, kritika és kultúrpolitika viszonyának tisztázása *helyett*, hanem *ezt kiegészítendő* s az akadályokat konkretizálandó próbáltam a kritikusi munkafeltételek kérdéséhez hozzászólni. Tapasztalataim bizonyára hiányosak, mert minden személyes tapasztalat csak egy részét tükrözi a valóságnak. De az efféle adatszolgáltatás úgy kollektív munka, hogy kinek-kinek a maga ismereteiről kell vallania, s nem a várható „végeredményen" meditálnia, ehhez igazítva még az általa ismert tényanyagot is. A diagnózist elkészíteni nincs erőm, de a tüneteket letagadni nincs okom és jogom.

ABODY BÉLA

Szerelmünk — Elektra

Mindenki szenvedéllyel vitatkozik Gyurkó darabjáról. Még azok is, akik puszta retorikának, üres, következetlen, közhelyekkel tüzdelt történet-filozófiai parabolának tartják, túl sokszor térnek vissza rá, túl szenvedélyesek ellenvetéseik, semhogy elhinném: őket nem érintette mélyebben, nem gondolkodtatta el a dráma. Mások hűvös tárgyilagossággal vitatkoznak önmagukkal: vajon a dogmatikusokat képviseli-e Elektra, vagy a revizionistákat, vajon Oresztész a dráma lezárulása után ugyanolyan zsarnoki hatalmat teremt-e, mint Aigiszthoszé volt, így tehát ez a természet rendje, ezért marasztalják el a darabot a homályosság, a többértelműség bűnében.

Számomra épp az a vonzó, amit Fekete Sándor Domonkosa (*Folyosói szümpozion*, Kritika, 1968. 5. sz.) nehezményez: „két dolog van benne összekeverve. Talán éppen azért, hogy a darabot többféleképpen is lehessen értelmezni." A drámát mindig többféleképpen lehet értelmezni. A rendező, aki színre viszi, mindig egyéni elképzelései szerint jeleníti meg, legfeljebb ő sem egyértelműen.

Gyurkó Elektrája azonban nem egyszerű történelmi parabola, amelynek van ugyan megfejtése, csak jól el van rejtve. A *Szerelmem, Elektra* ereje éppen abban van, hogy mint *emberi dráma* is következetes — történeti behelyettesítés nélkül is megállja a helyét. Bár nem tagadom: izzását és sikerét az adja, hogy égetően aktuális politikai problémákkal terhes. De miért kellene a közelmúlt *magyar* történelmének egyik vagy másik alakját behelyettesíteni Aigiszthosz figurájába, hogy azután ehhez az alakhoz keressük a többi analógiát? Így valóban sántító igazságokat szűrhetünk csak le. Valójában általánosabb problémák azok, amelyek felzaklattak: a mi hatalmunk és a mi morálunk viszonya, a mi megalkuvásunk és a mi hűségünk, a saját igazságba vetett hitünk és kisebb-nagyobb hazugságaink, ideáljaink és a napi gyakorlat kapcsolata.

Minden jó drámának jellemzője, hogy alakjai következetesen képviselik a saját szempontjukból vett igazságot. Összecsapásuk csak így válhat drámaivá. A *Szerelmem, Elektra* minden hősének van ilyen igazsága. Nem egy konkrét társadalmi történés szintjén, mert a dráma igazságkeresése ennél általánosabb, de nem olyan absztrakt tézisekben, mint például Sánta *Éjszakájának* hősei. Emberi közelségbe hozott hősök ezek, nem tételes igazságok szócsövei. Szembenállásuk jellemeik és érveik ellentétességéből egyaránt következik. Innen a mű dialógusszerkesztésének sajátossága, amely a görög tragédiát idézi: a szemben álló hősök nem logikai érvekkel cáfolják egymást, hanem mindig egy más gondolati síkon érvényes, magasabb rendű igazság áll szemben a másik fél önszempontúan következetes érveivel. Khrüszothemisznek a saját szempontjából igaza van: az ő megejtő nőiességét kár volna elektrai aszkétizmusba zárni. Elektra igazsága azonban felette áll húga világának. Képes az egyedülléttől szenvedve, gyászba öltözött hallgatásával megkérdőjelezni a meghunyászkodók hazugságait.

Klütaimnesztra nagyjelenetének a belső érzelmi motiváltság kölcsönöz tragikai erőt. Számára a szerelem minden eszközt szentesítő cél volt, s most imádottja, bálványa fekszik holtan előtte. Mégis világos a két testvér erkölcsi fölénye: a szerelem nem adhat felmentést a bűnökért.

Aigiszthosz és Elektra, Aigiszthosz és Oresztész szópárbajában is a kétféle morális szemléletmód csap össze. Aigiszthosz — zsarnok, de nem felhőkben trónoló isten, akinek csak a képét láthatjuk a szobák és házak falain. A mindennapok zsarnoka ő, cinikusan lenézi a többi embert, disznónak tartja a népet, azt hiszi az erő jogán bármit elkövethet ellene. Az ő morálja szerint Elektrának meg kell törnie, ha a disznópásztor felesége lesz és úgy kénytelen élni, mint a többiek. Elektra azonban más morál szerint gondolkodik. Az emberi szenvedés elől ő sem menekülhet, de megalázottan, sőt halálában is önmaga marad. Aigiszthosz Oresztészt saját gondolatrendszerén belül támadó ellenfélnek tartja, meg sem értheti, hogy az nem személyes bosszútól vezetve jött megölni őt, nem is az elrabolt kincseket, nem is a hatalmat — a zsarnoki trónt — kívánja, hanem új rendet akar teremteni. A „pocsolyában disznó módjára hentergő" nép számára kivívandó szabadság eszménye felett a zsarnok csak gúnyolódni tud. Annyira más normák szerint gondolkodnak, hogy Aigiszthosz érvei is igaznak látszanak — a hitetlenek, örök pesszimisták számára.

Elektra és Oresztész . . . Ők *egy* igazság két oldala. Csak együtt lehetnének a hazugság nélküli eszményi világ. A tettek szempontjából azonban Elektra a *nem*, Oresztész az *igen*. Az elektrai *nem* csak a zsarnok uralma alatt

nagyszerű. Ő, aki képes volt meztelen talppal izzó parázson járni, akit tizenöt éven át nem törhetett meg sem a félelem, sem az egyedüllét nem tudja végrehajtani a tettet, nem tudja megölni a zsarnokot. Aigiszthosz halála után is csak *nem*et tud mondani mindenre és mindenkire. Amit *igen*ként felajánl, az már hazugság Elektra szájából, aki soha nem hazudott: az elhivatottaknak sincs joguk a természet által teremtett törvényt megszegve visszavonulni az egyéni boldogság szigetére. Oresztész *igen*je pedig csak a király megölésének pillanatában egyértelmű. Az ő feladata az új rend, az új törvény megteremtése a tizenöt éven át félelemben élt emberek számára. Számukra — és nem ellenükre, velük — és nem nélkülük, és nem elpusztításuk árán. Teremteni valamit — ez döntéseket követel. A döntés pedig tragikus feladat. Ha emberek sorsáról van szó, olykor a számunkra legdrágábbat, önmagunk egyik felét kell feláldozni. És a döntést tragikumával együtt vállalni kell. Ez csendül ki a dráma utolsó szavaiból is: „Oresztész — Oresztész, Elektra — Elektra marad, most már mindörökre."

Itt a játék véget ér. A dráma nem végtelen, mint a valóság — valahol lezárul, ezt el kell fogadni. Értelmetlennek tartom a morfondírozást arról, vajon hogyan teremtheti meg a testvérgyilkos Oresztész az új rendet.

Oresztész rendje — a rettegés nélküli világ. De ő sem zárhatja ki az ítélkezést. A bűn nem maradhat büntetlenül, mert akkor minden megtörténhetik, az is, hogy nem kel fel a Nap, az is, hogy milliókat égetnek el, mint a fahasábokat. Ítéleteinek van mércéje, a szabadítóé, akinek joga van ítélkezni: csak az az igazság, ami nem árt az embereknek. A bosszúálló Elektra erkölcsi mércéje eszményi, de mivel absztrakt, az emberek ellen fordítható. Ez Elektra tragikuma: neve fenn ragyoghat a templom oszlopán, de még ott is egyedül van, jóllehet valamennyien együttérzünk vele.

Ebből ered a mű érzelmi hőfoka. Az érzelemé, amely az értelemre apellál. Itt jut szerep a Kórusnak. Szükség van rá, mint a görög tragédiákban: strófát és antistrófát mond, kiemel és elgondolkodtat. Az érzelmi hatás megszakítása, az elidegenítés azonban nem mindenütt indokolt. Kételyeket csak féligazságokkal szemben szabad kelteni. Szükség van a Kórus közbeszólására, hogy ne higgyük el — érzelmi alapon — egy pillanatra sem Aigiszthosz, Klütaimnesztra, Khrüszothemisz érveit, de az Elektra—Oresztész párharcban, amikor kettejük érvei csak együtt képviselik az Igazságot, mi a nézőtéren ugyanolyan érzelmi hőfokra kell emelkedjünk, mint ők ketten a színpadon. Az itt megszólaló Kórus ellenkező hatást ér el, amikor megjegyzéseivel lehűt.

Oresztész tragédiája — a mi tragédiánk: mindennapi tetteink, keserű döntéseink, kényszerűség szülte ítéleteink tragédiája. Elektra tragédiája — a mi tragédiánk: örökké fennragyogó, el nem ért eszményeink, meg nem valósult szenvedélyeink, beteljesületlen szerelmeink tragédiája.

KALMÁR ÉVA

A belső történés művészete?

Az 1968-as Nemzetközi Rádiójáték Fesztivál margójára

Az idei rádiójáték fesztivál, amelynek során áprilisban és májusban kilenc alkotást hallhattunk, már azzal is betöltötte feladatát, hogy általában értékes művekkel illusztrálta egy fontos műfaj jelenlegi fejlődési állapotát. Kilenc rádiójáték természetesen csupán ízelítőt adhat e műfaj ténylegesen nemzetközi méretű problematikájából, az év közben hallott egyéb művek azonban megerősítik azt a benyomást, hogy a fesztivál darabjai csakugyan olyan kérdéseket vetnek fel, amelyek e seregszemlén túlmenően is érvényesek.

Mielőtt megpróbálnánk összefoglalni a fesztivál egy-két tanulságát, talán nem árt röviden jellemezni a bemutatott darabokat és szerzőiket.

Ami a szerzőket illeti, Günter Eich volt a „legnagyobb" név közöttük *(A setúbali hullámtörés)*. Egyszersmind ő az az író, aki legsajátabb műfajának talán épp a hangjátékot érzi, s joggal számítható e műfaj úttörői közé. A többiekről azonban nem lehet elmondani, hogy a rádiójátékban találták meg a legjellemzőbb, az egyéniségüknek leginkább megfelelő kifejezési formájukat. Gyárfás Miklós, a fesztiválnyitó darab *(Detektívjátszma)* szerzője, már több kitűnő hangjátékot írt, de emellett drámaés filmíró, költő, kritikus, és bizonyára nem tévedünk, ha legigazibb közegének a színpadot érezzük. Brian Friel *(Cass McGuire szerettei)* rádiójátékkal tűnt fel, de azóta legalább

annyira foglalkoztatja a színpad és a novella is. Az észt-szovjet Ardi Liives *(Ház a kanyarban)* külföldön jobbára csak hangjátékai révén ismert, hazájában azonban elsősorban színpadi szerző. A keletnémet Joachim Goll *(Himalája madár)* az újságtárcától a regényen keresztül a tévéjátékig széles skálán alkot. Az új-zélandi Graham Billing *(Forbush és a pingvinek)* költő és szociológus most bemutatott rádiójátékát regényből dolgozta át hangjátékká. A szlovén Ciril Kosmac *(Tantadruj)* is a forgatókönyvírás mellett műveli a hangjáték műfajt. A lengyel Wlodzimierz Odojewski *(Az egyetlen esély)* rádiós dramaturg, de legalább annyira prózája révén is ismert. A cseh Miroslav Stehlik *(A bizalom vonala)*, húsz dráma, három filmforgatókönyv, és két tévéjáték szerzője, elsősorban szintén színházi dramaturg.

E lista első pillantásra is legjellemzőbb vonása, hogy a rádiójátéknak még nincsenek vagy csak elvétve vannak olyan művészei, akik az önkifejezés oly kizárólagos vagy döntő műfajának éreznék a hangjátékot, mint ahogy Racine, Corneille, Lope de Vega, Molière vagy Ibsen és mások a drámát. A hangjáték ma világszerte elsősorban a drámaírók kirándulási és kísérletezési terepe.

Nem tagadjuk, hogy e megállapítás mögött némi polemikus szándék is meghúzódik. Ha ugyanis a rádiójáték annyira sajátos, egyedülálló, semmi mással össze nem hasonlítható műfaj és kifejezési lehetőség, mint újabban egyre több esztétikai fejtegetésben olvashatjuk, akkor Günter Eichhez hasonlóan, vagy nála is kizárólagosabban „rádiójátékban gondolkodó" művészek száma sokkal nagyobb lenne! És fordítva: e műfaji kiemelés csak akkor lesz igazán érvényes, ha a jelenleginél sokkal több par excellence hangjátékszerző alkot majd a világ rádióinak.

Ha a szerzők után a műveket nézzük, azok sem mindig felelnek meg a rádiójáték specifikumát túlhangsúlyozó elméleteknek.

Nem kívánunk rangsorolást felállítani a bemutatott művekről, mégis szeretnénk kiemelni két, látszólag ellentétes megközelítésű darabot, Miroslav Stehlik és Graham Billing művét, már csak azért is, mert mindkét esetben a rádiós megvalósítás is kiváló volt, elérte a művek színvonalát (Barlay Gusztáv és Varga Géza rendezése). *A bizalom vonala* csupa telefonbeszélgetésből áll. A szálak egy pszichológus-orvosnő kezében futnak össze, akinek az a feladata, hogy az éjszakai ügyelet folyamán válaszoljon a hozzá fordulóknak, s tanácsot, emberi szót adjon megannyi csendes kis tragédiájuk elviseléséhez vagy megoldásához, olykor az öngyilkossági kísérlet legyőzéséhez. A *Forbush és a pingvinek* szintén egy ember küzdelmét ábrázolja a magánnyal, a természeti erőkkel, a munkával. Forbushnak nincs telefonja, helyette az emlékeit hívja elő, s amíg az előbbi telefondráma húszegynéhány beszélgetésből áll, az utóbbiban húszegynéhány mozaikszerű jelenet, emlékek lázas víziója, levelek szenvedélyes hangja, monológok sora áll össze drámává. Zaklatottság, az idő nyugtalan tagolása jellemzi mindkét művet.

Odojewski hőse már nem egyszerűen zaklatott, hanem kifejezetten lelkibeteg: egy asszony csendes depresszióját, a halálig fokozódó üldözési mániáját ábrázolja. A szlovén Kosmac népi ihletésű groteszk balladájában pedig egy falu bolondjainak sorsa tanúsítja, hogy vannak rendszerek, amelyekben a szegény embernek nemcsak élnie, még meghalnia sem lehet kedve szerint. Friel műve a *Cass McGuire szerettei* hagyományos témát dolgoz fel — egy öregasszony vénségére nem találja meg családjában a nyugodt életet, szeretetotthonba küldik stb. — de a külső cselekmény mögött lényegében egy lélek fejlődéstörténete, a valóság elől önáltató illúziókba menekülő lelki gyengeség rajza az érdekes. Illúzió és valóság ellentétére épül Günter Eich hangjátéka is (Cserés Miklós finom rendezésében). Az öregedő udvarhölgy már-már beteges képzelgésekkel áltatja magát, mert nem akarja elhinni, hogy szerelme csakugyan meghalt.

Magányosan vergődő öngyilkosjelöltek, a pingvinek tanulmányozásának magányos, megszállott tudósa, az ír szeretetotthon és a setúbali kastély képzelgő illúziókba menekülő két öregasszonya, a szlovén falu önként halált kereső bolondjai, a háború következtében lelkibeteggé vált s önmagát elpusztító lengyel nő — a fesztivál kilenc darabja közül hatnak többé-kevésbé lelki betegek, vagy legalábbis a mániák határát súroló lelki sérültek a hősei, s közülük három hangjáték az öngyilkosságig zuhanó lelki elesettséget ábrázolja. Nem sok ez egy kicsit?

Talán nem tévedünk, ha ezt az egyoldalúnak látszó tematikát összefüggésbe hozzuk a fentebb már említett hangjáték-esztétikával. Újabban többször is olvashattuk, hogy a rádiószerűségnek nem annyira a tér és időbeli kötetlenség, hanem az ember belső életének ábrázolása, a belső történés a legjellemzőbb vonása.

Van igaz magja ennek a tételnek. A tér és idő-játék valóban nem kizárólagos jellemzője a rádiós műfajnak, és csakugyan túl kellett lépni azon az időszakon, amelyben a műfaj lehetőségeitől megrészegült szerzők a zajok, zörejek, zenei betétek, bemontírozott időszeletek és egyéb hanghatások halmozásában élték ki magukat. S valóban igaz az is, hogy a hangjáték a színpadhoz és a filmhez képest sokszínűbben tudja megközelíteni a hősök belső világát, a külső valóság és a lélek összeütközéseit. Úgy hisszük azonban, hogy veszedelmes egyoldalúságokhoz vezethet *e helyes elv* ma már nemzetközileg egyre divatosabb *eltúlozása*, amely (természetesen nemcsak esztétikai, hanem olykor világnézeti megfontolásból is) törvényszerűen jut el a valóság és lélek konfliktusának legkirívóbb eseteihez, a lelki betegségek kultuszához.

El kell ismernünk, hogy a fesztivál megmaradt három darabja, amely nem ilyen esztétikai elvekre épült, a mezőnynek nemcsak számban, hanem minőségben is gyengébb részét alkotja. Ebbe a csoportba tartozik Ardi Liives meglehetősen szokványos erkölcsdrámája és Joachim Boll szórakoztató, mulatságos, de nem különösebben igényes vígjátéka (Török Tamás, illetve Marton Frigyes kitűnő rendezői munkája növelte a két darab hatását, de természetesen csak bizonyos határokig.) Az következtetne-e mindebből, hogy az igazi művészi elmélyülést csak a „belső történések" esztétikája biztosíthatja? S az a mű, amelyik nem követi ezt a sémát, eleve gyengébb és rádiószerűtlen? Szerencsére épp a fesztivál magyar darabja, Gyárfás Miklós *Detektívjátszma* című álkrimije (rendezte Molnár Mihály) ellentmond ennek. Gyárfásnak remekül sikerült a legrádiószerűbb formát a társadalmi mondanivaló érzékeltetésének szolgálatába állítania, s ha ugyanezzel a szellemességgel nem egy időtlen és elvont régiókba emelt társadalom keretei közt mutatja meg a megalkuvásra nem hajlandó embertípus sorsát, hanem kézzelfoghatóbb viszonylatok közt, műve még hatásosabb lehetett volna.

Természetesen nem állítjuk, hogy a társadalmi megközelítés egymagában biztosíthatja a hangjátékok egyensúlyát, és éppen az idézett cseh rádiójáték s (helyenkénti miszticizmusa ellenére) az új-zélandi hangjáték is azt bizonyítja, hogy a belső történések dramaturgiája helyes felfogásban kaput nyithat az emberábrázolás teljesebb lehetőségei felé is. Azt reméljük, hogy a következő fesztivál a mostanihoz hasonló művészi szinten, vagy még annál is fejlettebb színvonalon egy teljesebb ember és társadalomábrázolás térhódítását fogja bizonyítani.

HARY MÁRTA

Mérleg

VARGA LAJOS

Jegyzetek legfiatalabb líránkról

Kimerülten tettem le az *Első ének** című antológiát, s Illyés szavára gondoltam: valóban — micsoda különbség elcsüggedni vagy elcsüggeszteni. Ha hinnék a „merítőpróba" véletlenében, módfelett elbámulnék szeszélyén, annyira közös nyelven szólnak e költők, annyira azonos lélekállapotot sugallnak a versek. Elbámulnék, de meg tudnám magyarázni, miért maradt ki e kötetből az *Új Írás* eminens gárdája: Utassy József, Rózsa Endre, Győri László, Kiss Benedek, Kovács István és a többi. Fontos ezt firtatni egy tetszőlegesen szerkeszthető, magát különben is rendhagyónak nevező antológia esetében? A válasz, reméljük, kitetszik a gondolatmenet során. Előbb szembe kell nézni azzal a helyzettel, amit a kötet épp vonásai, bajai, ítéletei, hiányai egyöntetűségével kizárólagosnak állít.

* Válogatta, szerkesztette és a bevezetőt írta *Mezei András* — (Kozmosz Könyvek, 1968).

Még él az egyre ritkuló közegben.
Egy fontos szó a nyelvén fönnakad.
Magára hagyva birkózik az ember
a húsra szakadt csillagok alatt.

(Gutai Magda)

Ismerős dallamra komponált szakasz, tárgyilagos, pontos, puritán helyzetkép, mögötte majdnem fásult nyugalom. Pilinszky *Négysorosa* hasít emlékezetembe. Magány: „A testen kívül minden elsötétül" – az emberre omlott világ éjszakájában csak a „kín világos" *(Gutai Magda)*. Itt nincs kérdés, ahogy válasz sincs: a küzdő test immár „saját halálát őrli: | magára néző megvakult malom. | A szájüreg a tél kristályhazája. | Hideg szivárog át a fogsoron." Ez a mélypont. Az egész köteté. A versek többsége inkább határhelyzetet rajzol, ahol a veszélyérzettel, fenyegetettséggel még azonos pozícióból perelhet a remény, a boldogulás elve.

Egyik oldalon hideglelős félelem, tehetetlenség, füst és korom, a romlás kíméletlen ideje, amikor a szavak „százával döglenek" a torkok szakadékába *(Sorbán-Szabó Zoltán)*, amikor az eső golyózápor, a fű élesebb a kaszánál, s a virág is a gally ártalmára fakad, vagy éppen a „kivetettség hatszirmú sárga csillaga"-ként *(Buzás Andor)*, amikor a nyelv beledagad a szájba, a két fogsor egymásba nő és „Mindegy, hogy puska vége, | vagy alku nyomja hátam, | vér, vagy harag fröccsen ki | számon", hiszen „szétzüllik bennünk | e kor és szétzüllünk mi is" *(Halmos Ferenc)*, mert szándékot, jogot, lehetőséget „Bevallatlan tályog | Bomlaszt" *(Pass Lajos)*. Mindegy: most ugyan „Béke van, de a támaszpontok | egymást halálosan bemérték" *(Sorbán-Szabó Zoltán)*, és ellenük nincs fedezék. A kezeken már „alvadt vér a harc" *(Dobai Péter)*, vagy ahogy *Nádasdi Éva* fogalmazza: „Lázadásaim helyén hegek barnulnak. | Megvasalnak úgyis naponta." Elhasznált örömök dohos ízeivel, „célszerű falak" közt, kimondhatatlan árvaságban élnek „családból és megszokott világból | kitelepítve" *(Keresztes Ágnes)*. „Nincs éden csak a mozduló | ember élet-halál fegyelme" halljuk *Szepesi Attilától*, „gyökereknél mélyebbre döbben | a távlattalan pusztulás" – mondja *Ács Jenő*, „Önmagát taposса a szétbomlott közösség" – így folytatja *Halmos Ferenc*, s válaszol *Tandori Dezső:* „Csak az van, ami lehet". Mi még?

Mert vége lesz, már kezdettől tudom.
A fát sikoltó szeggel átverik.
Mint pincemélyben tétován elindulsz.
A szivacsot ecetben fürdetik.

(Takács Zsuzsanna)

Megváltás? Csak áldozat. S ez már a fáradtság ideje, a belenyugvásé, a csöndé.

Életkoruk: 30 éves a legidősebb, ám *Bálint Lea* kivételével joggal mondhatja közülük akármelyik: „Szigorú lettem és savanyú, mint egy agg: | magamnál sokkal öregebb vagyok" *(Varjas Endre)*. S ahogy fiatalságuk, úgy gyermekkoruk sincs, pontosabban annak varázsos, fájdalomra, keserűségre szivárványt, mosolyt emelő ideje nincs. „Ötvenmillió hulla" van, „konzervált rémület" *(Horváth Lajos)*, „füstbevezényelt anyák" fiainak háta mögött a régvolt rettegést mába vetítő emlékmű *(Dobos Éva)*, örökségként „sosem gyógyuló seb" *(Kerekes András)*.

A másik oldalon óvatosságra oktatott remény tétovázik. *Apáti Miklós* a fák üzenetéből az élet megmaradásának valószínűségét hallja ki, s ezt így igazolja: „nem

lehet | mert nem igaz, hogy vérünk | a homokba vágyik." A mindennapi valóság hitet megcsúfoló közegéből *Ács Jenő* is a „megismert életen" túli terepre látja átbukni az életben maradás biztosítékait, anélkül, hogy közbeavatkozhatna, hogy sorsa irányítását önnön kezébe vehetné. *Dobos Éva* szerint ennek alkalmára még várni kell, mert lehetetlen, „hogy két életen | át ne történjék semmisem | amiért élni érdemes | és meghalni is érdemes". A tét kétségtelenül nagy, költészetünk első vonalának tagjaitól tudjuk, hogy maga az ember. (Ezt látszik igazolni a kötet mélyebben húzódó vonala is.) Érzik, hogy a harc volna természetes életformájuk, ám a felelősség, a kockázat nagysága a kiegyensúlyozottabb egyéniségeket is terrorizálja.

Az ösztöni szféra, a „rügyek reménye" idegenkedésük ellenére, bevallva-bevallatlanul szinte mindenik számára a soha nem érzett teljességélményt jelenti, Nagy Lászlóék nyomán a világ végső egységét, azt a terepet, ahol a sajgó, „fegyverek kergette" ember új energiákat kapcsolhat magába, s a megújulásért – mindent elölről kezdve – szembefordulhat az emésztő erőkkel. Új energiákat? Igen, mert itt, ahogy máshol nem, kielégülhetne a minden versben fellobbanó s meddőn elhamvadó testvériségvágy, hiszen arra a még épségben működő láncra lelne, mely az embert a lét ősforrásaihoz, a sejtekhez, az anyaghoz köti. Igen, mert olyan törvényekre találna, melyek sokszor az értelmet megkerülve irányítják sorsunkat, hordozzák létünket, biztosítják az örök folyamatosságot. A töredékesség, a bizonytalanság, a vállalkozó kedv hiánya miatt azonban e felismerés nem válik a vers esztétikailag is kamatozó érzelmi szervező erejévé, nem lényegül húsba-vérbe markoló sokkhatású igazsággá. Inkább torlasz lesz a torkokban, bilincs a mozdulatokon, hályog a szemeken, s oka a sorsok felfedhetetlenségének, a magánynak. Kockázat? – „jobb, ha az ember összehúzza magát | és nem ugrál annyit" – véli *Dobos Éva*. Így juthatnak el *Pass Lajos* bénító kételyeihez:

> . . . szükség-e szólni:
> Ez szorít már, hogy nem nyilvánvaló
> Semmilyen menedék, se sarkalló indulat
> Se kötelesség, s nem enged
> Belemerülni semmilyen bizalomba.

Érdeklődésük mozgástere látszólag igen nagy, versképző élményük viszont meghökkentően kevés van. Az egyik meghatározó élménycsoport a magyarság emlékezetében fellelhető erkölcsi traumára támaszkodik, a zsidókérdésre, s ennek szövődményeire. A másik az új háború eshetőségének tudatára. A harmadik, az előzőekkel bonyolult kölcsönhatásban levő privatizálódásra. E három voltaképpeni kapcsa a humánus felelősségérzés. Az emberi lét megőrzésének terhe ugyanis mindinkább a mienk, hiszen a szocialista társadalom az ember kiteljesedése reményének végső bázisa. Őrjáratukat, mely Vietnamot éppúgy meglátogatja, mint Dominikát, az a fontos felismerés riasztja útnak, hogy a humánum szempontjából döntő változások elsősorban határainkon kívül zajlanak. Társadalmunk s vele az ember jövője a békétől függ, amit megőrizni az egyre sűrűsödő, világomlással fenyegető konfliktusok közt igen nagy felelősséggel, erőfeszítéssel, ráadásul gyakran nem is nyilvánvaló politikai manőverekkel jár. Veszélyérzetük, szorongásuk forrása a politika diktálta kényszerű kanyarok, pihenők nyomán előállott helyzet áttekinthetetlenségéből, valamint a privatizálódás nyomán kialakult belső viszonyainkból fakad. Jól tudják, hogy a béke megvédésének esélyei a konszolidálódó társadalom nyugalma, langyos bizton-

sága miatt megromlanak. Az éberség lankad, tunyul a lelkiismeret, kényelmeskedik az elme, mind kevesebben ütik fel fejüket önös ügyeikből. Ahogy *Urbán Gyula* mondja: „Az észre én, a becsületre ők | alkalmaztuk a dialektikát". A tett sürgető szüksége itt ki nem elégülhetve, érthetően a még eldöntetlen, nyílt tusák, az egyértelmű célokkal, a konkrét cselekvés alkalmaival biztató harcok felé fordul.

Hanem most a sodrásból egy kicsit félre kell állni, s elgondolkodni: miért a gyanakvás az olvasóban, amikor az előbbi, a kötet akusztikájában kizárólagossá erősödő érvelést hallgatja? Elsőbben talán azért, mert sok a mesterkélt szituáció, a kimódolt kép, amelyek mélyén csak az eredetieskedés ingere, a meghökkentés vágya feszeng. „Tonhal-gerincen érlelem hideglelős imámat" *(Hajas Tibor)*; „Az Andromeda-ködben, szikár alak, konditsd meg | a csöndesség harangjait" *(Magyar Katalin)*; „Mint a heréltek, úgy figyeljük | olyan elcsukló izgalommal | amint szétveti lábait | az éjszaka" *(Halmos Ferenc)*; „Vessétek a zokogás piramisai alatt roskadozóknak | csupasz öklük vitézségét oltalmul a Semmi ellen" *(Döbrentei Kornél)*; „Állok a Hold | Görbületében | Vonz a világ | Ólomcsigolyák függősorai" *(Fehér József András)* stb. Aztán azért a gyanú, mert a hatást sokszor olyan motívumokra bízzák, melyek a kívánt érzelmet szinte reflexszerűen kiváltják, példának okáért a többször előforduló lángoló buddhista képére, a sárga csillagra, a csupasz ökölre, meztelenségre, árvaságra. Nem birkóznak az anyaggal, de olvasva e néhol újságcikknél laposabb munkákat, azt is megkérdezhetnénk: tudnának-é birkózni egyáltalán? Könnyű volna igazolni, mennyire híjával vannak azoknak az elemi költői készségeknek is, amiket már a zsengék sem nélkülözhetnek. Rábukkanni az érzékelés frisseségére, a nagy távolságokat egybevillantó merészségre, találékonyságra, a gondolatot kiugrató szerkesztésre, az idéző-láttató erőre, s főleg az érzelmek bőségére csak itt-ott lehet. Kényszeredettség, izzadmányos erőlködés érzik a verseken, s igen gyakran: slamposság. Nem birkóznak az anyaggal — szinte már séma szerint alakul a művek helyzetrendszere, tér- és időbeli szemhatára. Az empirikus alaphelyzet a jellemzett három élménycsoportból alakul, jobbára az előbb említett díszletszerű elemekből. Az ezek indította érzelmi folyamatok, hangulati áramlások aztán szükségszerűen egy irányba tartanak, a szorongás, a tehetetlenség stádiuma felé. Hogy miért? Mert — és hányadik mert? — a költő, ha konfliktusba keveredik is a verssziuáció mozzanataival, konfliktusa ritkán tragédia vonzású. Olcsóbban oldja meg, s kényelmesebben. A hitelességet pedig épp a keresés, a rátalálás személyes izgalma, a küzdés indulatainak, reménynek és csüggedésnek, bizonyosságnak s bizonytalanságnak, sűrű dühnek s krisztusi nyugodtságnak megélt dialektikája adná. Ezt viszont nem lelni, csak a természetellenes görcsöt, bénultságot, formailag pedig paralízises verstestet, zavart képek sorát.

Gyanúnk a hitelességet illetően így több oldalról igazolt volna, s talán a félreértést is kikerültem: nem azon akadtam meg, hogy jelzik a közérzet romlását, közlik a bajt, s felkészítenek a veszedelem elviselésére vagy az ellene való védekezésre. Azon igen, hogy a társadalmilag motivált félelem hiánya, vagy az ilyen félelem kifejezésére való képtelenség miatt a szorongássá dúsított rosszkedv deklarálásával akarnak imponálni. Azon igen, hogy segédletükkel a romlás mitizálódik, s azt a látszatot kelti, mintha valami elháríthatatlan ítélet teljesedne be rajtunk. Innen s ezért támadhat az olvasónak olyan érzése, hogy ezek a fiatalok sötétben vagdalkoznak: falakat sejtenek ott, ahol csak árnyék van, szakadékot, ahol árok sincs, s hátrálnak pontosan fel

nem mért veszélyek elől, kompromittálva a köztudatban egyúttal ügyüket, szándékaikat s a valós bajokat is.

Nincs mértékük, mondhatná védelmükre valaki, hiszen az az élményforrás, melyből például Juhászék időlegesen meríteni kényszerültek, számukra evidens, megfellebbezhetetlen. Szellemileg ebben értek költővé, a jobbról, a teljességről csak sejtésük lehet. Ezért az aránytévesztés. Rendben van. De mivel magyarázható, hogy míg illetékességük horizontja a világot karolja, a magyar gondok itt és mostjáról megfeledkeznek? Mivel, hogy a vallatás szomjúsága rögtön kisebb, ha nem a születés és halál ügyeire kérdeznek? S vajon a műgond hiányai miként menthetők?

Kár, hogy ilyen környezetben ismerkedünk meg Tandori Dezsővel és Gutai Magdával, Tóth Évával, Buzás Andorral, akik különben ígéretes tehetségek.

Vonzóbb, mert természetesebb, fiatal líránk másik, ága. Erről csak röviden. Sokszínűségéhez, sokféle ihlettípusához viszonyítva az előbbieken mintha uniformis volna, hiszen sokszor még a képzettársításuk is azonos vágányon fut. Itt *Utassy József* varázsos-tragédiás játékossága mellett *Rózsa Endre* fanyarsága, epikus hajlama, *Kovács István* komoran feszes gondolatisága, *Molnár Imre* groteszkbe hajló humora, mely mögött egy-egy pillanatra dermesztő örvények nyílnak, *Kiss Benedek*, *Mezey Katalin* ballada iránti vonzódása, *Győri László* hetykén rátarti keménysége bizonyítja a gazdagságot. Az *Első ének* fellazult kompozíciói után összefogottabb, céltudatosabb költőkre vall ezek formáinak nagyobb fegyelme. Verseikben felismerhető az előttük járók teljesítménye, s a népi hagyomány ihletése. Egyrészt ebből, másrészt a tragikumra való fogékonyságukból, mely cselekvést s emberközelséget tételez fel, harmadrészt gyakran kölykös, áprilisi kedvükből, negyedrészt kiforrottabb gondolatrendszerükből következik, hogy a mát megtartó, holnapot ígérő energiák teljes pompájukban megmutatkoznak:

> Én, amíg a remény ága renget,
> tüzek tüze, márciusi gyermek,
> a feslő fák erejére mondom:
> győzni kell a gyöngyös gyökereknek. *(Utassy József)*

Ugyanebből hitelük. Építkeznek, s az érzelmek láncreakciója kíséri mozdulataikat. Építkeznek, s közben kiderül: olyat is tudnak, amit az *Első ének* poétái csak imittamott. Azt tudniillik, hogy az ember nemcsak jelen idejű relációkban él, de visszafelé is, s ez, ha úgy tetszik, azonos a haza, a nemzet: magyarságunk birtokbavételével. Intellektuálisan és érzelmileg. Itt „egymásra felel | érzés és vallató tudás" *(Oláh János*, Új Írás, 1968/1.), így mondhatják ki, szinte Tandorival polemizálva: ami nincs, az még lehet. „Az ember már a dolgokhoz | terepszínű pofát vág" — állítja *Rózsa*, de kérdésében ott feszül a többlet: „van-e joga gondolkozz | feladni minden álmát" (Új Írás, 1968/1.). Vagy *Győri László:* „ki költő, hát zseni!" (Új Írás, 1968/1.). Így mérik, mert csak így mérhetik a tennivalót, maguktól ezen a szinten, ilyen igénnyel követelhetnek. Úzni a „csodaszarvas igazságot" az elmúlásig. S e gondolatnál újból Illyés szavára kell gondolnom: valóban — micsoda különbség elcsüggedni vagy elcsüggeszteni.

A fenti tanulmányt vitaindító jellegűnek, tárgyát pedig rendkívül fontosnak tekintjük. További cikkekben, hozzászólásokban szándékozunk fiatal költőink lirájának részletes, hiteles mérlegelését folytatni. (Szerk.)

Kritika

Déry Tibor: Theokritosz Újpesten

Az első világháború során megbolydult európai életforma s a szociális forradalom dübörgése a kor értelmiségének válsághangulatát kifejező avantgarde-irányzatokban reprezentálódott legtisztábban. A nemzetek összeütközését a háború végén a nemzeteken belüli osztály-összeütközés váltotta föl, s bár a szocialista forradalom tartósan győzni és berendezkedni csak egy országban tudott, megszilárdulása kimozdította sarkából az egész addigi világot: olyan archimédeszi pontnak bizonyult, mely a polgári életforma és az imperialista burzsoázia társadalom- és államformáinak teljes konszolidálódását lehetetlenné tette. De a szociális forradalom, a nemzeteken belüli osztályösszeütközések új hullámhegyét kiváltó gazdasági világválság mégsem új avantgarde-hullámok elterjedéséhez, hanem Európa-szerte új, harcos realizmus, a néptömegek felé tájékozódó művészet megizmosodásához vezetett. Az élesen polarizálódó osztályfrontok ellentétes póluson álló vezető erői egyik oldalon a legszélesebb népi tömegekre támaszkodó forradalmi társadalomátalakítás, másfelől az álforradalmi szociális demagógia útján olyan szövetségi politikát igyekeztek megvalósítani, mely aláásta a csak-értelmiségieknek szóló, belterjes irodalomművelés lehetőségét, az írókat is pártállásra, döntésre kényszerítette. Ezeknek a harcoknak tüzében, a világválság nyomorgó munkanélküli tömegeinek és az erősödő fasizmus tömegterrorjának nyomására, az osztrák és német munkásmozgalom fegyveres harcaiban született újjá Déry epikus művészete – saját korábbi zaklatott avantgarde-líráját és lírai epikáját elvető objektív irodalommá. S a valóságnak ez a vonzása azóta sem szűnt meg, változó módszerekkel bár, de a külső világ által feladott rejtvényeket igyekszik megfejteni műveiben. Ez adja a két kötet valamennyi elbeszélésének és kisregényének, Déry kisepikai életműve öt évtizedének a stilisztikai változatosság ellenére is oly meglepő egységét.

S ezért nem tudok egyetérteni azokkal a bírálókkal, akik a gyűjteménytől számon kérik Déry avantgarde-korszakának jelentősebb elbeszéléseit és regényeit is. Igaz, hogy a *Lia*, *A két nővér*, a *Kriska*, *A kéthangú kiáltás*, az *Ébredjetek fel*, az *Országút*, *Az éneklő szikla* is hozzátartoznak a történelmi teljességhez; formai kísérletezéseik és a bennük megőrzött emberlátás nyomai Déry későbbi pályáján is fel-feltűnnek, s a *Szemtől szembe* vívódása a forradalmi etika aszkézisének problémáival is végighúzódik életművén, különös hangsúlyt nyerve válságos szakaszain. Az első másfélkét évtized művészi kísérleteit mégis döntő nyomatékú cezúra választja el a kibontakozó és klasszikussá érő realista epikus pályaszakasztól, nemcsak világérzés és forma, de esztétikai érték cezúrája is, s ezért nem lep meg, hogy egy teljességre nem törő válogatás az egység megőrzése érdekében ler ondott róluk.

Kétségtelen, hogy a pálya csúcsait a nagy regényekben, a *Befejezetlen mondat*ban, a *Feleletb*en, a *G. A. úr X-ben*-ben, *A kiközösítő*ben érte el. Ezek egyben egy-egy pályaszakasz reprezentatív összefoglalói is, s a társadalmi valóság fejlődése által

felvetett új kérdések megválaszolói is, Déry újrakezdésekben oly gazdag pályájának formai megújulásait is kiteljesítik. Ezekhez viszonyítva az életmű egészében a kisepikai műfajok jelentősége másodlagosnak tűnik, egy-egy nagy regény árnyékában formai vívmányaik felszívásáról, aprópénzre váltásáról is lehetne beszélni. Mégiscsak a felületes megfigyelő számára lehet kielégítő ez az értékítélet: hisz a négy nagy regény négy mérföldkő ugyan a pályán, de ilyen jelentőségű, a XX. század magyar epikáját bizonyos értelemben megújító életműben aránylag kis termékenységre vallana, ha nem egészülne ki épp a kisepikai művek gazdag sorával.

Már mások is megfigyelték azt a jelenséget, hogy Déry realista pályaszakaszának kisepikai művei mennyire születésük napjainak társadalmi valóságából merítik témájukat, hogy még a történelmi félmúlthoz is milyen ritkán fordul anyagért. Igaz, hogy a kor legáltalánosabb, filozófiai és etikai érvényű problematikáját legtöbbször regényei fogalmazzák meg; a 30-as évek harcoló munkásainak és falusi szegényeinek életéből merített témájú, hol lírai és a szürrealizmus nyomait is magukon hordozó *(Theokritosz Újpesten, Kaluska)*, hol drámai feszültségű elbeszélései *(Svájci történet, A tengerparti gyár)* messze maradnak a *Befejezetlen mondat* teljességigényétől. A *Feleletnek* a munkásmozgalom félmúltjába visszanyúló nagy kísérlete idején is inkább pihenésül, mintegy felejtetőnek születtek a felhőtlen idill elbeszélései. Mintha saját korának, az egyre erősebben eluralkodó dogmatizmusnak minden embertpróbáló kérdésével a két évtizeddel korábbi témájú nagyregényben igyekezett volna megküzdeni, novellisztikájában és a *Simon Menyhért születésében* pedig az uralkodó idillisztikus irodalmi közhangulat elvárásainak igyekezett volna eleget tenni. A Simon Menyhért így is csodálatos emléke az optimizmusnak, a közösségi szemléletű és érzésű társadalom embere felemelkedésébe vetett hitnek. Az igazi remekművek nem is a nagy regények árnyékában születtek, hanem akkor, amikor a társadalom válságos korszakainak az alkotó egyéni tudatába is behatoló ereje lehetetlenné tette az objektív és olimpuszi fölényű nagyepikai összefoglalást, és a rángó társadalomról és önmagáról adandó vallomás kényszerét kisebb, kiszakított darabokban valósította meg.

Kisepikájának első ilyen, az oeuvre adott szakaszának legjelentősebb mondanivalóját kifejező időszaka a budapesti ostrom, majd a felszabadulás utáni első évek kora. Az *Alvilági játékok* de profundis-a ma is megdöbbentő erővel idézi fel az ostrom pinceéletének heteit. Minden ironikus és karikírozó hajlamát elfojtva, a legtárgyszerűbben és szavakban is rendkívül gazdaságosan közvetíti a régi világ összeomlásának ezt az időszakát. A megjelenített alakok addig rejtett jellemvonásainak felszínre hozása, latens aljasságok és eddig ismeretlen hősi erők feltörésének megjelenítése reális színeiben mutatja be azt a szánalmas „istenek alkonyát". S igaza van kritikusainak: a *Befejezetlen mondat* gazdag típusteremtő eszközeivel létrehozott alakjainak szinte további életsorsát kísérhetjük figyelemmel az *Alvilági játékok* hat darabjában. A polgári értelmiség figurái, a hivatalnokok stb. az új körülményekhez hozzáhunyászkodó vagy odavicsorító arcukkal éppúgy folytatásai a regény hasonló alakjainak, mint a szökevény katonafia életét megmentő, magáét odadobó monumentális munkásasszony, Anna néni is a regény munkásasszonyának.

Különösen megrázó a világváltás korszakának rajza a kisembereknek vagy a gyerekeknek az életében. Az eresztékeiből kiesett világ az embereket vegetálásra, a nehéz napok túlélésére kényszeríti. Az élet értéke is nagyon alacsonyra száll, a

vegetálás állati szintre kényszeríti az embert, és ilyen körülmények között a ló elől a takarmányt unokáinak ellopó öregasszony az életakarat igazi hősévé válik, aki megértést és együttérzést nem az embertől, hanem csak a meglopott lótól remélhet. A *Jókedv és buzgalom* kiéhezett és elvadult gyerekei pedig minden különösebb lelki megrázkódtatás nélkül ülnek neki a krémeshalomnak, az általuk meggyilkolt cukrász hullájának jelenlétében. S a kegyetlen élet, kegyetlen történet kegyetlen stílust is követel: nincs semmi magyarázgatás, semmi érzelmi felhang, csak a gyermekien primitív párbeszéd feleselgetése, szinte a hemingwayi understatement-tel.

Az elbeszéléstermés második virágkora a *Vidám temetés*sel kezdődik. Túl az alkotókedvet is gátoló ún. Déry-vitán, a sematizmus és a lakkozás lehúzó kényszerén, Déry emberteremtő és emberszóló tehetsége egyaránt felpezsdül. Az élettől búcsúzó nagy író fájdalmas valóság- és önismerete, a fiatal lány megértő szeretete és a nemzet özvegyének szerepére készülő feleség szatirikus ábrázolása egyaránt remeklés. És ezután születnek a személyi kultusz korszakát bíráló alkotások: a magyar munkás valóságos életét a külföldi előtt szépíteni akaró, Patyomkin-falakat húzó *Vendéglátás*, a munkásság rossz közérzetét ábrázoló *A téglafal mögött* és a megrázó *Niki*. Ez az utóbbi mű megjelenése idejében annyi politikai indulatot kavart föl, hogy művészi kvalitásainak felmérésére gyakorlatilag máig sem került sor. Pedig Déry egyre gazdagodó lélekábrázoló tehetségének legnagyobb bizonyítékai közé tartozik. Egy kutya története ez a kisregény, a leendő gazdájával, Ancsa mérnökkel történt első kacérkodó sétától élete végéig. Az író, aki szinte egyetlen művében sem szerepel közvetlenül (csak a *Simon Menyhért születésé*ben és legutolsó írásaiban használja az énformájú elbeszéléstechnikát), itt sem mond le a kívülállás fölényéről, nem azonosítja az elbeszélés nézőpontját a kutyáéval. Mégsem kívülről való ábrázolás ez, sőt igen sokszor — bár szükségszerűen — antropomorf, de mégis megdöbbentően együttérző-beleérző megjelenítése egy kutyasorsnak. Csak ez az együttérző, de mégis távolságtartó „lélek"-ábrázolás tette lehetővé, hogy a témában adódó buktatókat elkerülje, és egy hűséges állat sorsának bemutatásán keresztül a környezetéhez tartozó emberek kisvilágáról és nehéz sorsukon keresztül a szocializmust építő nemzet fejlődésének egyik nehéz, ellentmondásos korszakáról hiteles művészi képet nyújthasson.

Déry pályáján tragikus törést jelenthetett volna az ellenforradalomban játszott szerepe és az ennek következtében elszenvedett börtönbüntetése. De ha kommunista világnézetének válságához — melyet már a Rákosi-korszak is megrendített — hozzá is járult ez az időszak, s ennek nyomát azóta írott művei is magukon hordják, a nagy társadalmi katasztrófa katartikus hatása művészetének 1945 óta szinte töretlenül emelkedő ívét nem tudta megszakítani. S ez nemcsak a joggal problematikusnak tekintett nagy regények művészi kvalitásain látszik, hanem novellatermésének elmélyülő, gazdag humanizmusában is. A válság a *G. A. úr X-ben* absztrakt, dehumanizált világában elsősorban logikai szinten nyert kifejezést, a novellisztikában viszont mind a témaválasztás, mind a témakezelés tekintetében egyaránt felszínre jutó vagy legalábbis a művészete korábbi szakaszainál kevésbé rejtetten megnyilvánuló líraiságban. Bár az epikus objektivizáló vénája itt is jól működik, s mint ahogy Fehér Ferenc joggal mutatott rá, a típusoknak ilyen kis terjedelem mellett szinte páratlan sokaságát teremti meg és vonultatja fel, a *Számadás*ban, az elbeszélés professzorhősének lelki vívódásában mégis okkal ismertek rá a szerző lelki katarzisának folyamatára. A válság jelének tekintették a *Philemon és Baucis*t is, de ha a két, egy-

másnak élő öregember idilljét a durva valóság értelmetlen merénylete meg is töri, mind az idill ábrázolásának hangnemében, mind az élet továbbfolytatódásának konkrét képében – a kölyköket szülő kutya szimbólumában – az elpusztíthatatlan életbe vetett optimista hit sugárzik, ha nem is az idill, hanem inkább a tragédia nyelvén.

Talán az egész életmű legnagyszerűbb elbeszélése is erről a líraiságról tanúskodik. A *Két asszony* játékos-ironikus hangvételű párbeszédei és ábrázolásmódja már *A kiközösítő* formaművészetéről árulkodnak, mégis leheletfinom eszközökkel sikerül a játékos kereten átsütő tragikum érzékeltetése, miközben a tragikus helyzetet enyhítő kölcsönös szeretet oldott líraiságát épp az ironikus-játékos távolságtartás eszközeivel sikerül megmentenie a kísértő szentimentalizmus veszélyétől.

Nagy gyermeknovellái sorában is csúcshoz ér az emberség nevében tiltakozó *A cirkusz*ban, amelynek az emberi méltóságot lelki terrorral és fizikai fenyegetéssel megtörő gyermekalakjában a fasizmus gyermeki prototípusát sikerült előállítania, de novellájának antifasiszta éle egyúttal minden erőszak és lélektiprás ellen is irányul.

Míg *A tehén* hősnője az aszkétikusan túlhajtott munkában szinte összeroppanva túllép saját magánya korlátain, s életének újra megtalált értelmével az emberi közösséghez is visszatalál, a *Libikóka* hősei közösségben élnek: a disszidált gyermekek könyöradományaiból, Ikka-dolláraiból életüket tengető régimódi emberek közösségében. Ebben a közösségben rangot a kint levő gyermek autójának márkája, lakása, szobáinak száma és bevételeinek összege ad csupán, s az öregek úrhatnámsága, sznobsága csak a dicsekvésben, vagy ha arra nincs ok, az egymásra licitáló hazugságok libikóka-játékában nyer kifejezést. Itt már nincs semmi líraiság, semmi könyörület és belopódzó megértés: Déry ennek az életformának látszatokra épülő, üres voltát teljesen kívülről és hidegen szemlélve láttatja.

Ugyanilyen szerepe van a játékosságnak a *Capricció*kban, Déry legutóbbi korszaka abszurdan groteszk karcolataiban. Szinte a szürrealista fantázia támad fel újra, hogy emberi és állati sorsok fonalainak illogikus összeszövésével, a különböző életszintek s össze nem tartozó elemek szabad keverésével a legteljesebb értelemben valósítsa meg a groteszket. S ezért tűnik meglepetésnek, az első gyökeres újdonságnak ez a néhány szeszélyes caprice, annál a Dérynél, aki a két kötet anyagában a realizmust a humanizmussal, az ember iránti szeretetet és felelősségérzést a kiirtandó vonások gyűlöletével párosította. A két kötet rendkívül gazdag anyagához viszonyítottan az 1957 utáni termés bemutatásának szinte aránytalanul széles teret azért szántam, hogy az elmélyülő líraiság és emberség korszakának műveit teljesebben állíthassam e játékos groteszk futamok mellé.

Ezekre a *Capricció*kra ugyanis feltétlenül áll az, amit néhány más kisepikai művéről is elmondhattam: nagyregényben kipróbált új lehetőségek továbbvitelét jelentik. S ahogy a nagyregény is válságtermék volt, a világnézeti válság megrázó kifejezése, ezeknek a daraboknak életlátására is jellemző az úttévesztés életérzése. Az ábrázolt élet elvesztette összefüggéseit, s ez feloldja a hagyományos epikai szüzsét. A groteszk rendszerint elidegenedett világot és megrendült szubjektumot tükröz, és Déry a *G. A. úr X-ben* c. regényében egy félelmetesen elidegenedett világ látomását adja, Hogy az összefüggéseit és értelmét vesztett világ bemutatása itt mégis ily ironikus-játékos nyelvi eszközök segítségével történik, hogy a téma tragikusan komoly kifejezése után itt a jellemek determináltságát ily szeszélyes-könnyeden oldja fel, az amellett tanúskodik, hogy ezekben a művekben inkább ujjpróbálgatásról, tehetség- és fantázia-

vizsgálatról van szó, nem pedig egy élettől távolodó ember játszadozásáról az emberi élet lehetetlen lehetőségeivel.

Hogy mégis figyelemmel kell kísérni a válság szimptómáit és művészetére gyakorolt hatásukat, arra saját vallomása figyelmeztet a két kötetet lezáró *Egy füredi délelőtt*-ben: „...Nincs kedvem történetet írni. A sztori untatna. Írói ösztönöm tollbamondására szögezem ezt le, s nem lepődöm meg rajta túlságosan, jóllehet szembekerülök bizonyára jól megalapozott véleményemmel az elbeszélő irodalom természetéről. Már jó ideje érzem ezt az egyre fokozódó kedvetlenséget, már a *Capricciók* óta, dehogy, már jóval előbbről, már hosszú esztendők óta nyuvaszt. De hagyjuk a forráskutatást, nem kívánok a magam filológusa lenni. Csak a kuriózum kedvéért kérdezem: elképzelhető-e, hogy egy lelki válság közvetlen következményeként nem az író, hanem egy irodalmi műfaj roggyan meg? Vagyis, hogy a hagyományos epikának szüksége van azokra a hit és remény támasztotta önkéntes korlátokra, amelyekről a szkepszis bátran lemondhat."

A Déry életművét átfogó tanulmányok és novellagyűjtemények eddig megjelent kritikái egyaránt foglalkoznak azzal a „rejtéllyel", hogy ez a szuverén művész mind nagyregényeiben, mind kisepikájának egyes korszakaiban mennyire használja a XX. századi próza legnagyobb megújítóinak és kiteljesítőinek, Proustnak, Thomas Mann-nak, Kafkának stb. művészi eszközeit. De éppen ezeknek a tanulmányoknak az alapján az is világos, hogy itt nincs szó utánzásról vagy utánérzésről. Épp ezért tűnik hibásnak az a vélemény, amely az *Egy füredi délelőtt*ben a francia „új regény" felé való tájékozódást keresi. Igaz, hogy egyes stíluseszközei rokonságot mutatnak azzal, de ennek könnyű magyarázatát nyerni, egyrészt az elbeszélés leírta szituációból, másrészt Déry előbb idézett vallomásából. A válogatást kezdő és élete jelentős részéről valló önéletrajza mellett ez a kötet legszubjektívabb írása: egy Balaton menti domboldal megjárása közben felmerült gondolatok és hangulatok s a séta közben meglátott valóságdarabok lírai rögzítése. S ha használja is a nouveau roman egyes stíluseszközeit, épp ezen az íráson mutatható meg leginkább, hogy az irányzat korlátain mily könnyedén túllép, miközben szuverénül „déryesíti" vívmányait. Élete csúcsára érkezett ember szemléli nemcsak a környéket, de az egész életet, és sajátját is bizonyos távolságból és magasságból. De nemcsak a múltat, a távolt szemléli, nem a termést takarítja be elégedetten, hanem minden érzékével szívja magába a domboldal flórájának és faunájának valamennyi színét és hangját. S nem búcsúzik, hanem az emberi boldogságon töpreng és a lét értelmének kulcsát keresi. Meg nem találta, vagy ha már életének egy szakaszában megtaláltnak is vélte, újra elvesztette. De a szkepszis nem jelent lemondást, s a füredi délelőtt bensőséges vallomása a meg nem nyugvó keresésről tanúskodik.

(Magvető, 1967)

CSETRI LAJOS

Bori Imre: Kassák Lajos, az író

Bori Imre elsőként vállalkozott arra, hogy részletesen végigelemezze Kassák szépírói munkásságát és ezzel párhuzamosan – bár jóval vázlatosabb formában – kitekintsen a manifesztumok, vitaírások, önértelmező cikkek terjedelmes anyagából a legfontosabbakra, az időszerű gondolatokat hordozó írásokra is.

Babitsnak A Tett íróival foglalkozó bírálatától számíthatóan, minden évtized szembetalálkozott valamilyen formában a „Kassák-kérdéssel". A „Kassák-kérdés" az elmúlt években új feszültségekkel telítődött. Napnál világosabban kiderült, hogy Kassák műve nemcsak irodalomtörténeti dokumentum és mozgalma sem csupán a fejlődés fő irányától eltérő másodlagos képződménynek minősíthető. Életművével és mozgalmával számot kellett vetni, erre ösztönözték mind a történeti, mind az elméleti megfontolások. A stílusirányok problémakörének új szempontú fölfogása csakúgy, mint a nemzeti irodalom normarendszerének kritikai igényű átvizsgálása és tágabban pedig a nemzeti jelleg és egyetemes érvényesség összefüggéseinek elfogulatlanabb megítélése.

Kassáknak mindig támadtak hívei – és ellenségei, értői – és félremagyarázói – csönd soha nem volt körülötte, csak az ötvenes évek elején.

Ennek ellenére mind máig nem sikerült igazában megfejteni, mit is jelent Kassák öt évtizedes pályája – az életében közreadott mintegy hetven kötet a magyar irodalom számára. A megértést mindig az nehezítette, hogy Kassák összenőtt az avantgarde-dal – ha létezik magyar avantgarde, arról mindenekelőtt a *Máglyák énekelnek*, *Világanyám*, *A ló meghal a madarak kirepülnek* szerzője életművéből szerezhetünk benyomást. Az avantgarde viszont oly idegennek, oly annyira behozatali cikknek látszott, a hagyományoktól elütő jelenségnek, különösen a harmincas évek „új klasszicista" áramlatának megerősödésétől, hogy kétely és elhárítás is állandóan kísérte Kassák munkáját.

Mondani sem kell tehát, mily nehéz és hálátlan munkára szánta el magát Bori Imre a Kassák-tanulmány* megírásakor. Előítéletekkel is szembe kellett szállnia, a hagyományos magyar versízléssel összenőtt értékrendet kellett újra vizsgálnia és részben megtagadnia a költő és a mozgalomszervező elméletíró portréjának megrajzolásakor. A nehézségeket Bori még meg is tetézte a maga számára azzal, hogy Kassák művét környezetével együtt próbálta szemlélni. Az avantgarde mozgalom újdonságát a Nyugat eredményeivel vetette össze, s ez a szembesítési igény nemcsak tételesen nyilatkozott meg a tanulmány hangsúlyos pontjain, hanem mindvégig meghatározta az érvelések logikáját és hevületét. Bori elsősorban arra kíváncsi, mi újat hozott Kassák a magyar költészet világába. Tanulmányából ezért lesz értelmező, magyarázó szándékú, műelemzések köré rendeződő irodalomtörténeti kismonográfia és ugyanakkor vitairat a modern magyar irodalom fejlődéstörténeti koncepciójáról. Munkája műelemzésekből épül össze, de az értelmező szándékú megfigyelések mindig visszautalnak a tanulmány gerincét alkotó néhány vitázó alapgondolatra.

Bori tanulmányában a műelemzések a legsikerültebb részek. Példákat szép számmal idézhetnénk, de elegendő a *Mesteremberek*, és az öröm-himnuszok, a *Máglyák énekelnek*, *A ló meghal a madarak kirepülnek* és a dadaista periódus lírájának remekbe sikerült értelmezésére emlékeztetni. Borit elsősorban a költő Kassák érdekli,

*Kassák irodalma és festészete (*Magvető*, 1967)

tanulmányának jóval terjedelmesebb részét a verselemzések alkotják, de a prózaíróról sem feledkezik meg, sőt új szempontokra, új értékekre figyelmeztet, mindenekelőtt a *Misilló királysága* és a *Hídépítők* esetében. Nem lehet említetlenül hagyni azt sem, mily körültekintő alapossággal követi végig Kassák elméletírói működését, mindenkor arra ügyelve, ami ma is időszerű gond és ami a művek világának megértéséhez visz közelebb és a költői személyességre vonatkoztatható.

Bori műelemző módszere a művek szemléleti és stiláris értelmezését szolgálja, annak a meggyőződésnek a szellemében, hogy a művészet és így az avantgarde költészet is „világkép és világlátás, életérzés és gondolkodás kérdése elsősorban, amely magával tudja ragadni és át tudja lelkesíteni a formákat is". Ez a műalkotás-egészet láttató értelmezés Bori irodalomtörténészi egyéniségének legjellemzőbb tulajdona, ebben tud igazán újat és néha megragadóan sikerültet nyújtani. A külső életrajz adatait legfeljebb említi, az íróegyéniség emberi-lélektani vonásai kevéssé érdeklik, és az irodalomtörténeti vonatkozásokkal is nagyvonalúan bánik, leginkább a párhuzamok jelzésszerű érzékeltetésére vállalkozik. A monográfia megjelölés tehát szó szerinti jelentésében nem is illik művére: munkájának igazi műfaját a nagy lélegzetű tanulmány és az anyagával szabadon rendelkező esszé összeötvözésében határozhatjuk meg.

Sok megjegyzést lehetne fűzni, sok kérdőjelet lehetne tenni Bori megállapításaihoz, egynémelyik elemzéséhez, részletmegfigyeléséhez — nem utolsósorban épp anyagának gazdagsága, szempontjainak, ítéleteinek úttörően egyéni volta miatt. Ennek az ismertetésnek nem feladata, hogy erre — pontról pontra haladva — vállalkozzék. Csak utalhat arra, hogy Bori némelykor túlzottan nagy jelentőséget tulajdonít Kassák önértelmezéseinek, midőn a versek újdonságát és a költőpálya átváltozásainak jelentését igyekszik földeríteni. Így a festői látást, a térbeliséget érvényesítő képszerkesztést például olyankor is meghatározó érvényűnek véli, amikor az tüzetes elemzéssel aligha volna bizonyítható. Az *Éposz Wagner maszkjában* kubista megfeleléseiről épp oly vitatható beszélni, mint a húszas évek elejének költészetéről szólva arról elmélkedni, hogy „nem a dallam fogja a költő kezét, hanem a vonal optikai ihlete" és hogy Kassák a „kubizmusból kifejtett mértaniság költői megfelelőjét is kutatta". Közismert, hogy Kassák élete végén is konstruktivistának tartotta költészetét, szabadversét szigorúan megszerkesztett műalkotásnak fogta fel és a lényeg kivetítésének mondotta. A húszas–harmincas években több cikke foglalkozott az izmusok eredőjéül fölfogott konstruktivizmussal. Kassákban mindig is megvolt a hajlam, hogy tulajdon költészetének újításait elméletileg is alátámassza, — védelmezze és igazolja, s azt is mindig fontosnak érezte, hogy a képzőművészeti és költészeti ihlet összehangolásaira, belső azonosságaira figyelmeztessen. Bori elemzései azonban nemigen tudnak arról meggyőzni, hogy a húszas évek kassáki lírájában „a szürrealizmus" kötetlen, szabad ömlését a konstruktivizmus architektúrája egyensúlyozta és mérsékelte. A tipográfiai értelmű képvers persze nevezhető éppen — némi elméletieskedő túlzással — akár architektónikus konstruktivizmusnak is, bár Kassáknak ezek a versei inkább a dadaizmusnak egy szelídebb, elégikusabb válfaját képviselik, semmint a mértani értelmű megszerkesztettséget, a konstrukció szigorú fegyelmét. Néhány programversén kívül — mint amilyen a korai *Júliusi földeken* és a kései *Költészetem* című — nehéz is lenne hitelesen bebizonyítani a „vonal optikai ihletének" és a térbeli konstrukciónak uralkodó szerepét. A „daloló ...nek" legfeljebb metaforikus értelme lehet — több aligha.

A könyv módszeréhez és a részletelemzésekbe foglalt ítéletekhez szervesen hozzátartozik néhány, a gondolatmenetet végig színező tétel. Bori tanulmánya – már jeleztük – vitairat is. Nagyvonalú elfogulatlanságra törekvő vitairat mindaddig, amíg a magyar avantgarde és Kassák lírájának az elismertetéséért, a kellően föl nem tárt értékekért emel szót. Elfogulatlan, midőn Kassáknak a forradalomhoz, munkásmozgalomhoz, politikai pártokhoz fűződő írói és emberi kapcsolatát elemzi végig. Bori – nagyon helyesen – igyekszik megmutatni, hogy Kassák nemcsak közvetítője az európai izmusok forrongásának, nemcsak áthonosítója a különböző irányok eredményeinek, hanem maga is eredeti alkotó, az avantgarde teremtő egyénisége, és tudatos önállósággal vette át a tízes–húszas évek állandóan változó áramlatainak ritmusát, új művészi világkép és formanyelv megteremtésén kísérletezett. A magyar avantgarde és vele Kassák életműve Bori könyvében nyerte el első nagyobb igényű áttekintését és megalapozott elismertetését. Elfogulttá és igazságtalanná válik viszont, ahogyan Kassákot és mozgalmát a Nyugat-mozgalom felől ítéli meg, egy merőben új, ám egyáltalán nem bizonyított irodalomtörténeti felfogás jegyében. Bori igyekszik újjá rajzolni a huszadik századi magyar irodalom térképének erővonalait, s ezt úgy éri el, hogy Adyt az egész Nyugattal Kassák mögé utalja, mert a Nyugat egyetemlegesen 19. századi műveltségűnek bizonyul a szemében. Ezért a „modern magyar líra története tulajdonképpen Kassák Lajos felléptével kezdődik, s A Tettnek és a Mának a szerepe van akkora, mint a Nyugaté volt indulása idején." Kassák nagy szerepe elvitathatatlan a magyar versízlés átformálásában, egy jellegzetes szabadvers és hanghordozás önálló kiképzésében, a lírai világkép megújításában, s a magyar avantgarde mozgalma is több annál, mint eddig gondoltuk. Az avantgarde-ban látni azonban a huszadik századiság egyedül hiteles és legfőbb megtestesülését – oly avult legenda, hogy komolyan leírni ma már aligha szabadna. Bori itt ismét Kassák nagyon egyoldalú önértelmezését veszi át – a Helikon című folyóiratban megjelent visszaemlékezéséből –, és újra megteremti az avantgarde és vele a modernség mítoszát. Bizonyos, van átgondolni való a magyar irodalom történeti rajzának akár legújabb változatában is, – ám azt állítani, hogy *A Halottak élén* Adyja csupán a részt szólaltatta meg, míg A Tett írói a teljességet tudták megfogalmazni, s mindezt azokra a ma már nagyon is elavultan harsány, szónokiasan üresen csengő programokra alapozni, melyek a „végtelenbe derülő Ember" és a „kozmosz teljessége" szólamosságát hirdették – nem egyéb megalapozatlan kihívásnál. A Tett és a Ma valóban sokat vállalt az irodalmi kultúra előmozdításáért, de művei alig vannak; igazi alkotója pedig, az egyetlen Kassákon kívül, egy sem akad. Bori elmulasztotta tanulmányának alapgondolatát esztétikai érvekkel bizonyítani, s ezért a nemzeti jelleg hagyományos szemléletéhez kötődő elfogultságot egy tetszetősebb, ám ugyanúgy elfogult véleménnyel cserélte fel. Bori a hagyományosság felől ítélkező irodalomtörténeti felfogásokkal szállt hadba, midőn Kassákot és mozgalmát állította a huszadik századi magyar irodalom fejlődésének középpontjába. De megfeledkezett arról, hogy a huszadik századi magyar irodalom története is a kor által föladott feladatvállalások története. Nem egy mozgalom és generáció, hanem mozgalmak és nemzedékek egymásra épülő és egymást esetleg megtagadó munkájának eredményeiből születő folyamatosság.

Tanulmányának kitűnő elemzései ellenére igaz, amit befejezésül ír: „Kassák Lajos irodalomtörténeti helye nincs még megnyugtatóan kijelölve." BÉLÁDI MIKLÓS

Körner Éva: Kassák festészete

Művészettörténetírásunk nem nagyon bővelkedik koncepciózus tanulmányokban. Körner Évának a *Kassák irodalma és festészete* kötetben (Magvető, 1967) megjelent tanulmánya a kevés magvas írások közé tartozik. A szerzőnek más írásaiból is kiviláglott már, hogy történeti és esztétikai diszciplínákból leszűrt határozott és egyéni véleménye van a modern magyar festészetről, és az is világossá vált, hogy szívéhez legközelebb a konstruktivista irányok állanak, sőt talán némileg egyoldalúan a konstruktivizmus vetületében, annak mérceként állításával ítéli meg a század első felének festészeti mozzanatait. Kassák-tanulmánya több is, mint amit a címe ígér – *Kassák Lajos a magyar és a nemzetközi művészetben* – lényegében a nemzetközi konstruktivizmus kibomlásának történeti indokait, fő irányainak elméleti tartalmát és sajátosságait is felvázolja, s e nemzetközi áramlatokban keresi a Kassák-féle magyar konstruktivizmus helyét, jellemvonásait. A képzőművész Kassákban nagyon helyesen elsősorban a szervezőt és a teoretikust látja, és nem a szuverén festőt, műveinek is elsősorban eszmei indítékait, etikai és quasi filozófiai tartalmát elemzi, és nem par excellence művészi értéküket. Ez ugyan megóvja a szubjektív együttérzésből fakadó esztétikai túlértékeléstől, ugyanakkor azonban néha elmossa a szándék és a művek valódi jelentése közti distanciát.

Körner szerint Kassák fellépésekor a haladó magyar művészet válságban volt. A nagybányaiak kora lezárult, a Nyolcak lendülete is megtört: „A harcos nyolcak akadémikusokká vagy a naturalizmusnak is sok tért engedő romantikusokká csöndesedtek. Ezeket a romokat találta Kassák, amikor fellépett, egyelőre nem mint festő, hanem mint teoretikus, kritikus és szervező. S míg a magyar művészeti irodalom szakemberei képtelenek voltak a jelenségek nyitját megtalálni, de különben sem akartak túltekinteni a naturalizmus által szentesített »festői« értékeken, Kassák megteremtette a tekintélyekre vagy baráti kapcsolatra nem tekintő európai mércéjű művészeti kritikát. Tág látóköre, európai érdeklődése lehetségessé tette a különböző formanyelvek megértését és megítélését, valamint a társadalmi és világnézeti tényezők hatásának felméréseit." Kétségkívül Kassák kitűnő szemmel vette észre, hogy a magyar avantgarde hulláma megtorpant, legalábbis ami az erők tömörítését illette. Persze romokról beszélni túlzás, hiszen a tízes évek közepén válik igazán naggyá Nemes Lampérth, Nagy Balogh, Nagy István, találja meg útját Uitz. Kassák érdeme nem is az, hogy a „MA"-ban vagy „A Tett"-ben új művészetet teremtett vagy új káderekét nevelt, hanem hogy tömörítette a Nyolcak utáni modern nemzedéket és segítette a célok tisztázását. Ezzel a magyar avantgarde második hulláma kibontakozásában csakugyan történelmi érdemeket szerzett. Körner ismerteti a MA körül csoportosuló művészeket, és megállapítja: „a MA a monumentális klasszicizmustól a kubizmuson át az absztrakt expresszionizmusig minden modern törekvést támogatott, ha az az »erők énekének« kórusába illett; a Kassák-csoport világnézetében az »állandóság«-ot csak a törvényszerűségbe vetett hit, a konstruktív formában való gondolkodás képviseli, mert különben »semmi sem befejezett«, s minden »örök mozgásban van«."

Érdekes belső ellentmondása Kassák életművének, hogy művészetszervezőként a különféle modern irányokra egyaránt fogékony, a bennük revelálódó esztétikum iránt „nyitott" volt. Saját festészetében, illetve az annak mélyén meghúzódó esztétikai elvekben azonban dogmatikusan egyoldalú. Körner nem elemzi ezt a problémát,

bár érinti, mikor a bécsi emigrációról ír, Uitz és Kassák útjának szétválását említi. Körner szerint Kassák absztrakt képarchitektúrája a forradalom bukása utáni szituáció szükségszerű terméke, a „mindent újrakezdés, a mindent tisztázás művészete. Társadalmilag a jelennel nem egyezkedő, a jövő viszonylatában gondolkodó, absztrakt művészet". Pszichikai alapja, hogy Kassák „a tökéletes vereségben sem volt hajlandó elismerni a vereséget. Töretlenül hitt a forradalomban és a tiszta társadalom lehetőségében, nem elégszik meg közvetlen eredményekkel, egy végső, abszolút cél jegyében gondolkozik és cselekszik. Csakhogy jelen és jövő között a szerves szál megszakadt, s a korábbi gyakorlati harc szerepét átveszi a művészet . . ." Kassák tehát „a megtorpanás, megalkuvás, visszafordulás vagy elzárkózás helyett, ami a társadalmi katasztrófát követhette volna, egy ellenkező irányú, óriási személyes tartalékot követelő utat választott: a reális adottságoktól függetlenül újra tételezte a forradalmat . . ." Kétségkívül a kassáki tett etikai értéke félreérthetetlen volt, és Körner helyesen látja társadalmi és pszichikai tartalmát: „Kassák számára az absztrakció szükségszerű volt: ezekben az években, amikor a forradalmi akció útja teljesen el volt vágva Magyarországon, az absztrakt művészet a forradalmár magatartás, a rombolás és építés cselekedetének jelképe volt. Szükségszerűen emelkedett felül a konkrét ábrázolásán: »a jelentől, a jelenlevőtől el kellett tekintenie, a jelenhez is a jövő, az ‚abszolút' nevében szólt.«" Körner azonban nem világítja meg az érem másik oldalát: a káosszal a neoplatonista idealizmus szellemében az „abszolutumot" szembehelyező attitűd egyúttal menekülés is. Etikai gesztus, de félreállás, lemondás a vereség utáni szituáció emberi-művészi tartalmainak a megfogalmazásáról. A történelem mégis inkább Derkovits és Egry útját, tehát az árkádiából az expresszionizmus pokolköreit is megjárni merő művészeket igazolta. Ez egyébként megmutatkozott abban is, hogy Kassák a manifesztáció jellegű képarchitektúra korszaka után évtizedekig abbahagyta a festést. Az „abszolút" nevében csak manifesztálni lehet, de a mindennapokkal szembenézni nem. Nem véletlen, hogy a nemzetközi konstruktivizmus manifesztációs kora után le is szállt a pusztán jövőnek élés idealista piedesztáljáról, és a modern építészet, ipari esztétika, tipográfia stb. révén gyakorlati tevékenységet vállalt. Persze ezt Kassák már csak azért sem tehette meg, mert ő elsősorban mégis író volt, s ezen nem változtat az sem, hogy az elmúlt évtizedben ismét termékeny volt a festészetben is.

Körner tanulmánya, némi elfogultság ellenére is számos kérdést tisztáz. Rendkívül érdekesen bizonyítja, hogy miért előzte meg Kassák képarchitektúra-korszakát rövid dadaista epilógus, de rámutat arra is, hogy miben tért el az ő dadaizmusa a nyugat-európaitól. Kitűnően kezeli Kassák írásait, mesterien válogat, mindig a lényegre tud az idézetek segítségével rámutatni. Amit pedig az orosz, holland és a magyar konstruktivizmus társadalmi tartalmának eltéréseiről, sajátosságairól ír, az jelentőségében túlmegy már egy Kassák-esszé hatáskörén, a modern európai művészet megértése szempontjából is fontos.

NÉMETH LAJOS

Szemle

Pók Lajos: Babits Mihály

Az „*Arcok és vallomások*" sorozat francia mintákat, elsősorban a Seuil-kiadó ún. „par lui-même" kiadványait követve, egy-egy magyar író pályaképét vallomásaival, alkotásainak személyes és elvi vonatkozású szemelvényeivel, magyarázó szöveggel és változatos szemléltető képanyaggal mutatja be. A sorozatnak kettős feladata van: egyszerre tölti be a téma tudományos mérlegének és a népszerűsítésnek szerepét.

Pók Lajos Babits-portréja nem törekszik látványosan új megállapításokra, de az író sokoldalú és bonyolultan összetett emberiírói egyéniségét a maga gazdagságában és megközelítő teljességében állítja elénk. Megeleveníti a fiatal tanárnak a századeleji magyar vidék méretére szabott viszontagságait és ellentétes pólusok vonzásában álló, bontakozó alkatát, széles skálát tükröző korai költészetét; híven festi a pacifista Babits bátorságát és meghurcoltatását, majd szerepét a forradalmakban és bukásuk után, s már itt sikerrel valósítja meg az első regények elemzésének s az elemzés fejlődésrajzba állításának nehéz feladatát; jogosan időzik el Babitsnak a Nyugat szerkesztőjeként betöltött ízlésformáló és irodalompolitikai szerepénél, és megértéssel, tárgyi pontossággal, egyszersmind elvi alapon ítéli meg e szerep jelentőségét és negatívumait; végül hangsúllyal szól a *Jónás könyve* költőjének humanizmusáról, sőt olykor nyilvánvaló antifasizmusáról, bár, legalábbis a bevezetőben, e humanizmusról olyan szavakat is ejt, amelyek már ellenkezést válthatnak ki: ha valakinek a humanizmusában „túlteng az elavult, objektíve ártó elem" (7.), akkor nem humanista, mert e jelzők a nevezett magatartással ellentétben állnak, — más szóval, vagy megadjuk Babitsnak, ami az övé, vagy megtagadjuk tőle... Máskülönben a szerző a pályarajzzal párhuzamosan mindig követi és történeti súlyuk szerint értékeli az érzékeny alkatú költő alapvető vonásait: az egyetemes igényű moralistát, a liberális politikai gondolkodót, a vívódó irodalmi vezért stb.

Pók Lajos munkája a sorozat általános jellege ellenére sem pusztán a Babits-kutatás állásának jelenlegi mérlege. A szerző, mint folyóiratirodalmunk s kivált a századelő folyóiratainak kitűnő ismerője, több feledésbe merült cikk főbb mozzanataival kelti életre hősét, s mindezt a hivalkodó felfedezés látszata nélkül teszi. Egyébként is szerencsés kézzel, hozzáértéssel válogat ki el nem csépelt, frissen ható idézeteket — nemegyszer a korabeli kötetekbe föl nem vett versekből —, hasonló hatást ér el folyóiratban lappangó, vallomásértékű írások (pl. *Az én könyvtáram*, *Homme de lettres vallomása)* fölelevenítésével, sőt jobbára olyan találó kritikákat idéz, melyeket a szakirodalom eddig nem méltányolt kellőképpen: így Schöpflin bírálatát a korai versekről, Bálint Györgyét a *Jónás könyvéről* stb. (Csak azt sajnáljuk, hogy prózai idézetek után gyakran nem közli a címet.) A pálya vagy életmű jobb megértetése kedvéért bátran változtatja meg a Babits-művek nagyságrendjét, ezért szemléltet a Kosztolányi-nekrológ egy megvilágító erejű szemelvényével ott, ahol, mondjuk, ismét valamelyik ars poetica jellegű vers idézését várhattuk volna. Gondos anyaggyűjtéssel iktatja krónikájába az író egyes nyilatkozatait, pl. az *Elza pilótáról* adott magyarázatát, s ez hitelesíti a portrét, élénkíti az egyébként is jól követhető előadás ritmusát. A könyv periodizációja sem alkalmazkodik gépiesen korábbi korszakolásokhoz: pl. Babits pacifista korszakának kialakulását nem a világháborús vereségkorszak kezdetétől, hanem 1914-től számítja, bár az újabb kutatások (Kardos Pál) a korai datálásnak mindenképpen ellentmondanak. De ha a tanulmány eddig felsorolt erényeihez világos, érzékletes stílusát, áttekinthető arányait, következetes gondolatmenetét is hozzászámítjuk, Pók Lajos Babits-portréja, népszerűsítő feladatát is figyelembe véve, a szakirodalom egyértelmű nyeresége.

A tanulmány nem szembesít elvtelenül különböző nézeteket, hanem állást foglal: így — e sorok írójának felfogásával ellentétben — azt a nézetet képviseli, amely szerint a Nyugat-mozgalom nem egységes, hanem két szárnyra oszlik. A szerző ezért állítja ellentétbe ismételten Ady egyik vagy másik forradalmi megnyilatkozását Babits magatartásával. Móricznak és Babitsnak a Nyugat szer-

kesztőiként átélt szembekerülése viszont tárgyi kérdés, és az ellentét oka nem világnézeti, mint ahogy a szerző Gellért Oszkár emlékiratai nyomán jelzi, azaz Babits nem „a Nyugat »tiszta irodalmi elveit« féltette Móricztól" (157—58.), hanem ellentétük magyarázatát a hiteles tanúnak Babits szerkesztői elveiről adott jellemzésében kell látnunk: „Úgy gondolkozott, hogy novellákat közölnek a heti- és napilapok, de verseket csak keveset és alsóbb mértékű válogatással, tanulmányokat egyáltalán nem. Legyen tehát olyan hely, ahol a költők és essayisták szóhoz juthatnak." (Schöpflin Aladár: *Babits Mihály és a Nyugat*, Babits Emlékkönyv, 1942. 228.)

A sorozat pedagógiai célkitűzése olyan egyszerű és néha egyszerűsítő megfogalmazást igényel, amit nem mindig lehet a bonyolult irodalomtörténeti jelenségekkel összehangolni; ennek az ellentmondó követelésnek a szerző sem tud hiánytalanul megfelelni. A borzongatónak ábrázolt templom, mely végül a fantasztikum levegőegébe röppen *(A templom! Röpül!)*, csakugyan eszünkbe juttathatja akár az avantgarde legmerészebb gondolatkapcsolásait, de anakronizmus két évtizeddel a szürrealizmus megszületése előtt „szürrealista látomás"-nak nevezni. (62.) A *Kártyavárt* ugyan 1915-ben kezdte közölni a Nyugat, de Babits „írni" (103.) még 1911-ben kezdte. *Az írástudók árulása* 1928-ban még csak a nacionalizmust támadja név szerint, és nem „az érlelődő fasiszta ideológia kultúraellenességét" (136.). Kicsit sommás az a megfogalmazás is, hogy a Vasárnapi Újság szerkesztői üzenete szerint 1908-ban „még nem közölhetők a Babits-versek . . ." (49.) A szerkesztői üzenet, egyébként Schöpfliné, így hangzik — a *Turáni indulóról*: „Érdekes kvalitások vannak benne, szeretnénk azonban Öntől egyebet is látni, bizonyosan akadnak egészebb dolgai is." (L. i. h. 1908. 10. 197.) Pók Lajos szép, tömör elemzést ad az első Babits-verseskötet valóban „klasszikus metrumú" költeményeiről, de ezután *A lírikus epilógját* idézi, s ezért a filmszerűen, jól pergő pályaképben úgy értjük, mintha a verstani meghatározás erre a szonettre vonatkoznék (60.). Hasonló hatást kelt, hogy Babitsnak a Nyugat 1923-as évfolyamában megindított *Könyvről könyvre* rovatát a szöveg csak később, a költő betegségeivel kapcsolatban említi meg (158.).

Egy-két sajnálatos sajtóhibát a nyomda terhére kell írnunk. A 95. lap költő-tanítványokként Sárközit és Komját Aladárt nevezi meg, holott utóbbi helyett Babits „fogadott fiá"-nak nevét, *Komjáthy* Aladárt kell olvasnunk. Babits diákkori görög olvasmányaként a tragikus sorsú szónokra, Isokratesre hivatkozhat, hiszen Sokrates tanításai csak Platon szövegében maradtak fenn: az idézett Babits-szemelvény a két görög auktort szembe is állítja, ami különben képtelenség volna (34.). Tárgyi szempontból kell viszont kifogásolnunk szerzőnek azt a nézetét, miszerint Baumgarten, a németül író esztéta s a róla elnevezett irodalmi alapítvány nagylelkű donátora, Babitsot nem ismerte személyesen: igaz, mindössze két eszmecserét folytattak, s a két találkozás közt csak néhány nap telt el, de, tudjuk, kivált a második alkalommal hosszabb és beható irodalmi tárgyú beszélgetésre került sor. (L. *Babits Mihály ünnepi beszédei*, 1943. 46.)

Az új Babits-portré értékei mindenekelőtt a szerző erényeiből: elmélyült és önálló gondolatokkal társított olvasmányélményeiből, logikus rendszerezéséből s az irodalmi korszaknak széles körű, ezért távlatot is nyitó ismeretéből következnek, hiányosságait nem utolsósorban egy nemrég indult sorozat néha egymást ütő követelményei határozzák meg. Mindenesetre Pók Lajos könyve pillanatnyilag az egyetlen Babitsról szóló teljes pályakép, amely rendelkezésünkre áll, s így versenytársa sincs.

Külön dicséret illeti P. Somlai Alice munkáját, a kiadványt kísérő gazdag tematikájú és műfajú szemléltető képanyagot, mely Babits ismerőinek is számos ismeretlen fényképpel szerez meglepetést.
(Szépirodalmi, 1967)

RÁBA GYÖRGY

Tamási Áron: Vadrózsa ága

Illés Endrének a könyvhöz írt bevezető soraiból tudjuk, hogy Tamási Áron 1966 elején kezdte tollba mondani feleségének — mert írni már nem tudott — a *Vadrózsa ágát*. Az utolsó mondatokat május 24-én vetették papírra, Tamási Áron május 26-án meghalt, s az életére való visszaemlékezés félbeszakadt; az, amit adhatott belőle, csupán az íróvá válás

éveinek története. Úgy is mondhatjuk: a halál körülményei között elhangzó vallomás, mert nemcsak a súlyos betegség kilátástalan hónapjai előzték meg, hanem a haldoklás órái is. S most zaklat a kérdés: mivé válik az élet a halál körülményei között. Akit még nem veszélyeztet közvetlenül az elmúlás, bizonyára azt hiszi, a halált bemutató idő alkalmat ad az élet legmélyebb belátására és talán igazi értelmének megjelenésére. Vajon jogosult-e kiterjeszteni ezt a hiedelmet a *Vadrózsa ágá*ra is? Látszólag nemigen, s mégsem térhetünk ki az elől, hogy egy valamit biztosra vegyünk: önmagáról a legtöbbet árulja el Tamási Áron azzal, hogy mit választott legvégső tettének, s ezt a tettet hogyan hajtotta végre.

A *Vadrózsa ágá*ban csak az található, ami megtörtént. Az Amerikából hozott Underwood írógép, mely némi feltűnést kelt a vámvizsgálatkor, pajzán játszadozás egy falusi református pap feleségével, szócsaták az anyóssal és az írótársakkal, költözködések, látogatások, üldögélés a temető padján, bandukolás Kolozsvár utcáin és ezekhez hasonló mindennapi események. S hadd lopjunk be most ezek közé egy hasonlatot: mintha Tamási Áron a beláthatatlan tenger előtt kószált volna, ahol, mint mi is annyian, összeszedett néhány kavicsot, majd sok-sok év múltán kirakja megmutatni, de egy szóval sem említi a tengert, s még azt sem mondja: látod, ez a kavics barna, ez fehér, ez meg vörös; nem állít mást, csak azt, hogy felemelte valamikor őket, s ez a mozdulat kétségtelenül ő volt. Ez az, amit határozottan életnek nevez, s ami miatt nehéz meghalnia. Nem szabad azonban azt hinnünk, hogy ez — a hasonlatra utalva — lemondás a tengerről, vagy a tenger jelenvalóságának a hiánya. A *Vadrózsa ágá*nak lapjain olvasható egy rövid esztétikai eszmefuttatás, s abban ez a mondat: „az én irodalmi tevékenységemben a misztikum az emberi létezésre kiterjedő valóságot jelenti". Valóban: Tamási Áron nem avatja az ember sorsává a valóságot, de a valóság elérkezik hozzá és érintkezik vele, „kiterjed" rá. Ezáltal varázslatossá válik, ha úgy tetszik, költészetté, mivel a valóság mindig befejezhetetlen marad az ember*ben*, tehát misztikus, „mely a társadalmi realitás hullámait is magához akarja vonzani".

Ezt a szándékot sohasem tudta költői eszközök nélkül olyan költőien valóra váltani, mint a *Vadrózsa ágá*ban, mely talán ettől olyan realista, és ettől olyan titokzatos, mint egy ősi szertartás. Az apróságok az idő közegében: Töksi, a medvebocs, aki felmászik egy gyümölcscsel megrakott szekérre, s a mitsem sejtő szekeres atyafi háta mögött szétszórja a gyerekek között a meggyet; Karinthy Frigyes a Central kávéház egyik nyitott fülkéjében a nagy márványasztal mellett, „kézzel-lábbal úgy tesz, mintha sürgős írnivalót írna" — s folytatható lett volna a végtelenségig. Tamási Áronnak talán emberfeletti fegyelemre, s nyugodtan mondhatjuk: páratlan lélekjelenlétre volt szüksége ahhoz, hogy mindvégig ilyen „valóságokkal" tisztelje meg és avassa egyetlenné az őt cserbenhagyó életet. S éppoly páratlan ízlésre és iróniára.

Hiszen jól tudjuk, a *Vadrózsa ága* fogantatásának napjait még a kortársak is elfelejtik lassan, az utókor pedig még csak fel sem idézheti. Az a feszültség, amelyet a könyv elevensége és írójának halála közötti ellentét vált ki, idővel el fog enyészni. Ami marad: egy nagyon szívünk szerint való olvasmány, melynek lapozgatása közben többször nevetünk, mint tűnődünk, s véges-végig szórakozunk. Tamási Áron, az író ehhez tartotta magát, olvasóira bízva ars poeticáját.

(Szépirodalmi, 1967)

KESZTHELYI REZSŐ

Fekete Gyula: Csördülő ég

Budapest ostroma idején játszódik a *Csördülő ég*. Egy helyzet, egy állapot elemzése a regény. Nyilas zászlóalj vetette meg magát egy temető hantjai, kriptái közt, vette be magát a föld alá, halottak országába, hogy esztelensége végképp evidens legyen. A „szent nyilas" Skultéthy ebben a temetőben játssza el a „végső harc" színjátékát. Az „eszme" megszállottja Skultéthy, a magyar-történelem szakos polgári iskolai tanár. Az ő tudatában e végnapokban is minden világos rendben van. Ahogy tanulta, ahogy elfogadta. Kész az önigazolás. Ahol az eszme rögeszmévé válik. Öncélúvá és beteggé. Skultéthy jelleme és magatartása egyetlen realitást ismer, a minden valóságtól elszakadt eszmét. S jaj a valóságnak, ha nem egyezik

eszméjével. Amíg neki fegyver van a kezében. Ez a Fekete Gyula ábrázolta helyzet struktúrájának jellege.

Nem az a lényeges tehát ebben a regényben, ami történik, hanem ahogy történik, ami van. A pillanatban megnyilatkozó nyilvánvalóan megmutatja kettőségét. Egyrészt adott a valóság. A háború, a pincékbe húzódott emberek, szökött katonák, s ellenállásra szervezkedők világa. Másrészt ott a temetőben egy nyilas zászlóalj, s a megszállott parancsnok, aki nem hajlandó tudomást venni a valóságról. Mert magatartásának nem az a jellemzője, hogy céltudatosan feláldozza magát egy elképzelésért, inkább az, hogy nem hajlandó tudomást venni a valóság tényeiről. Ha már csak három napra elegendő a kitartása, akkor elfogadja a főnyilas elemzését a helyzetről, aki szerint néhány napon belül be kell vetnie a hitleri stratégiának a titkos fegyvert, mert soha jobb alkalom, mint ami következik. Álomba, irrealitásba kapaszkodik Skultéthy. S ami mindenkinek másnak rossz álom, melyből ideje egyszer felébredni, neki az valóság, amit ha megsért bárki, gondolkodás nélkül agyonlövendő.

Gyilkolni nem probléma. Egy határon túl már nincs jelentősége az emberölésnek. Egyetlen embert megyilkolni nagyobb felelősség, mint embermészárlással foglalkozni. Skultéthynak a legtermészetesebb munka, mert napi dolga az ölés. S mindenkit el kell pusztítani, aki nem az ő abszurd logikája szerint cselekszik. Hiszen milyen egyszerű volna, ha mindenki pontosan úgy viselkednék, mint ő. Meg lehetne akkor állítani az ellenséget. Aki tehát nem hozzá hasonlóan viselkedik, annak halálos bűne van. Meg kell ölni, el kell pusztítani. Nem más, csak a körülmények akadályozzák meg, hogy mindenkit kiirtson, aki nem jön a temetőbe a végső harcot megvíni.

Fekete Gyula tehát azt elemzi, hogyan lehetséges, ami történik. Skultéthy rögeszmés viselkedése mindent megmagyaráz. A helyzet nyilatkozik itt meg a maga zártságában, belső logikája szerint. Egy struktúra, melynek az a lényege, hogy miután nem természetes a kapcsolata már az egyetemes valósággal, éltető eszméje végképp a rögeszmére redukálódik, de még mindig kezében az erőszakkal szerzett hatalom, amit hatókörében tud tartani, és amit oda von, megsemmísiti. A maga képére akarja formálni a világot. Ellentmondást nem tűrve. Utolsó pillanatáig ragaszkodik a maga irreális világához. Vitatkozásra szánva magát is, fegyvert tart a kezében. Egyetlen érve van csak, az ellentmondó élet kiirtása. Ha ez a rögeszme elszabadul, urává lehet az életnek, megöli azt, vagy öngyilkos lesz az élet; időlegesen. Mert végül szembefordul vele, semmi áldozatot nem sajnálva, akár önfeláldozás árán is, kiirtja a maga köréből.

De Skultéthy csak tiszta képlete az „eszmének". Más képviselői immár arra gondolnak, miképp vészeljék át a számonkérő időket. Nem hal meg az „eszme" minden katonája. Sőt! Csak a megszállottak halnak meg. És aki hasznot húzni jött az „eszmét" szolgálni? — Mimikrit keres magának. Ezen a ponton válik általános értékűvé Fekete Gyula struktúraelemzése. „Ritka pillanata ez a történelemnek, amikor ennyire befejeződhet minden, és minden ennyire elölről kezdhető. De hogy mi fejeződik be csakugyan végleg és mi kezdődik csakugyan, ami beépül majd az emberi történelembe — ezekben a napokban még senki se tudta volna megmondani." Ez az idézet Fekete Gyula szándékát és regénye jellegét határozza meg. A struktúra elismételhető, s ha igen, akkor továbbra is akadhat „szent nyilas", aki végül már nem lát mást, csak eszméjét, a rögeszméjét, s mindig lesznek majd, akik úgy vélik, a szent nyilasokat szolgálni életlehetőség. Fekete Gyula szerint a történelem helyzetek végtelen sorában megnyilvánuló struktúrák váltakozása. S van egy bizonyos helyzet, mely a Skultéthy-magatartásnak kedvez, s vannak emberek, akik e szent nyilasokat szívesen szolgálják a valamire jutás reményében. Úgy tesznek, mintha . . . S ha Skultéthy el is tűnik világával együtt, ezek a „mintha-emberek" iparkodnak. Ilyenformán nem is az emberekről — ezekről — kell beszélnünk, inkább a helyzetről, melyben lehetséges a rögeszmések diadalmaskodása. Mert van olyan szituáció, melyben minden szándék — jó és rossz egyaránt — csak rossz lehet, „éspedig annál szélsőségesebb formában, minél inkább megtagadja a szándék, az »eszme«, a módszer az örök humánum vastörvényeit".

Abból a szempontból tárja hát elénk Fekete Gyula a helyzetet, ahogy az volt. Az író maga is beáll abba a helyzetbe, a résztvevők szemléleti szintjén, a történeti távlatot szándékosan mellőzve, miként volna csak egy azok közül, akik az esemény részesei, ábrázolja a szituációt. De éppen ez a távlattalanság képzi meg a történeti perspektívát. A helyzet elemzése, teljes távlattalanságának a felmutatása adja ki a történelmi ítéletet. Itt valami véglegesen befejeződik. Ezen a módon nem lehet tovább csinálni. De hogy valóban elmúlik-e a helyzet, nem ismétlődhetik-e? — Hogy ne ismétlődjék.

elemi alakjában, csíra mivoltában fel kel ismerni. A *Csördülő ég* nemcsak definíciója egy helyzetnek, annak, amire rákérdeztünk, de elemiségében mutatkozik, tehát olyan jegyeket tesz előttünk világossá, melyeknek egy más helyzetben való megléte — figyelmeztető.

Fekete Gyulának azonban az is becsvágya, hogy az analizált helyzetet ne mint absztrakciót adja elénk, de értékelését visszafordítja a tapasztalati valóság nyelvére. Úgy adja világát, amint az a hétköznapiság szerint van, a mérhető időben és bejárható térben. S ha van kifogásolnivalónk a *Csördülő ég*gel kapcsolatban, nem analízisében, gondolatiságában érjük őt tetten, hanem e visszafordítás vonatkozásában.

Egy példa. Skultéthy szerelmes lesz a lányba, volt tanítványába, aki ellenállóként is belopja magát környezetébe. Kérdés azonban, nem kellene-e ezt a szerelmet jobban motiválni, vagy éppen másképpen. Skultéthy rögeszmés lelkivilágában egy ilyen érzés is patologikusan nyilatkozik meg, s nem azzal a természetességgel, ahogy Fekete Gyula láttatja. A *Csördülő ég*nek éppen annyi a hibája, hogy e teljesen abszurd világ a hétköznapi élet normális rendje szerint mutatkoik. Csak időnként áttöri e homogén közeget a háború és a rögeszmések kiszámíthatatlan viselkedése. Vagy épp azt akarná mondani Fekete Gyula, az a legriasztóbb az egészben, hogy mindent, még a poklot is meg lehet szokni? A bujkáló fiatalok a romházban, ahogy a lány közlekedik e romház és Skultéthy hadiszállása között, a kriptabörtön foglyai, e börtönvilág atmoszférája együttesen mégis hátborzongató síkja a regénynek, s az is pokoli, ahogy a félkezű katona szó szerint veszi a nyilasok ígéretét, s minden aljasságért igazoló papírt kér Skultéthytől, mert ezek a papírok földet érnek, annyiszor többet, ahogy szaporodnak. A pincelakók homályos világban, egyetlen várakozásban és rettegésben élnek. Mindez azonban nem jelenik meg a nyelv síkján. Fekete Gyula elbeszélő hangja nem itatódik át eléggé mindazzal a borzalommal, ami tényszerűen jelen van a regényben. Talán, mert a szituáció immanenciáját nem veszi eléggé következetesen tudomásul az író. Az elemek gyakran nem a helyzet belső törvényei szerint illeszkednek, csak a történeti események rendjében. A másképp nem lehet, a véglegesség jele hiányzik: a mindent egy fókuszra utaló megszerkesztettség. Ezért tűnik fel úgy, mintha kissé publicisztikus volna ennek az epikának a hangja, nincsen belső, egységet teremtő ritmusa.

Fekete Gyula olyan jelentős mű szerzője, mint *Az orvos halála*. Most is nagyra néz evvel a vállalkozással. Mégis, most kevesebbre jutott. Főként abban, ami becsvágya kell legyen, a forma kialakításában. Sebtiben végzett munka, itt-ott bántó felületességgel. Pedig elgondolása jó, amennyiben ennek a szélsőséges helyzetnek, a magyarországi fasizmus rövid tündöklésének és bukásának egy epizódját példázatképpen adja elő. De éppen az ilyen parabolikus forma kívánja meg, hogy anyagszerűségében tökéletes legyen. Nyilvánvaló, az írónak ebben az esetben úgy kell alakítania történetét, hogy az egyszerre tegyen eleget az anyag belső rendjének, de ez a belső rend egyben mindig túl is mutasson az első jelentésen, a történet közvetlen értelmén, s ez a második jelentés, ha nem is azzal a szigorúsággal, mint az elsőtől várjuk, kontúrjaiban és tagoltságában, de mutassa meg magát. És ami aztán törvénye ennek a parabolikus prózának, a második jelentés, az író filozófiai elképzelése nem szabad, hogy az eredeti életanyagot torzítsa, redukálja, változtassa, és fordítva, ügyelni kell rá, mit bír el a kiválasztott anyag a gondolati jelentés szempontjából. Valószínűleg arra van szükség, hogy az író találjon egy természetes pontot, ahonnan távlatot tud kialakítani, olyan pontot, ahonnan maga is szívesen szemlélődik, ahonnan nézve még a személyességet is érvényesíteni képes, s akkor anyaglátása és átképzelése összhangban jut érvényre. Mert ez a személyesség, mely lehet irónia, önirónia, humor, groteszk, teremti meg az írásnak azt az egységesítő atmoszféráját, amely nélkül sose lehet különböző rétegeket egységbe fogni az írásban. — Mindezt Fekete Gyula okulására előadni — némiképp megmosolyogtató lehet. Pedig az egész magyar szépprózának is okulására szolgál. És ez volna, ami elgondolkoztatja az embert. A magyar próza előtt két út van — úgy véli legalább. A közvetlen ábrázolás és a közvetett megjelenítés. S annyi tisztázatlan és misztifikáló mozzanat a kettő körül, hogy még a legjobb is elbizonytalanodik. Fekete Gyula regényének a baja, hogy nem vállalja következetesen, amit választott, a közvetettséget, mert ezzel együtt olyan problémahalmazzal kellene megbirkóznia, amitől nemcsak ő, majd mindenki megriad. A tehetség és a kivívott elismertség azonban kötelez. Ilyen gondolatok jegyében várjuk a *Csördülő ég* folytatását.

(Szépirodalmi, 1967)

BATA IMRE

Simor András: Hangjegy az utcák énekében

Simor András első verseskötete („*Tereld a felhőket*") 1962-ben jelent meg. Mostani második könyve tehát öt esztendőt váratott magára. Úgy tetszik az újabb jelentkezés időbeli elhúzódása a fiatal költő lírájának csak javára vált. Helyesen tudja ő maga: „a hirtelen győzelem már a múlté" — a költészet területén is.

Az új verseskönyv közreadásának hosszasabb megfontolása viszont korántsem jelenti egyúttal a lírikusi szenvedélyek megnyugvását, sem pedig letisztulását. Gondolkozásmódja sem vált tökéletesen kiegyensúlyozottá. Sőt: ahogy egyre mélyebbre hatol a világ megismerésében, úgy sokasodnak elérthető ideges vibrációi, motivált, belső nyugtalankodásai. Állásfoglalásai, verbális megnyilvánulásai, igaz, pozitívak és jobbára maguktól érthetődőek: például a nagyszerű emberi jellemek természetszerűen elfogulttá teszik költőiségét, a fiatalos elégedetlenkedéssel számba vett, a múltból itt maradt és valamiképp újratermelődött panoptikumfigurák meg gyűlöletét szítják. Mégis a világ és a költő között fennálló kapcsolat még többnyire rendezetlennek tűnik. Nem méri fel mindazt, ami lehetőség és ami buktató, meglehet, hogy pontos helyét sem találja, dinamizmusa olykor lelassulni látszik, ezért bukkan fel itt-ott kétkedéshez hasonló fenntartásféle bizonytalankodás.

Mindez azonban nem teszi félreérthetővé politikai elkötelezettségét. Simor András lírájának punctum saliense-e ugyanis jól érzékelhetően a szocialista politikum. Magatartása a politizáló emberé, érdeklődésének központjában a társadalmi-politikai viszonylatok által mindig is befolyásolt ember áll. Költeményei így szinte kivétel nélkül antropocentrikusak, és talán hozzátehetjük még, hogy antropológusak is. A természet, a tárgyi környezet csak néhány sor erejéig hatol be egységesen emberközpontú líraanyagába. Küzdőpontjainak háttereit leginkább csak elnagyoltan rajzolja meg.

A verseken belül igyekszik az elvi lényegre koncentrálni. Nem bíz semmit a képek mágiájára. Legfeljebb az egyidejűség prózai sokrétűsége, a montázstechnika izgatja. Fogalmazásmódjában olykor elegyedik a groteszk intellektualitás a malíciózus kajánsággal. Nem kilúgoz, de a jelképi formák helyett nem átall direkten kimondani dolgokat. Kedveli az epigrammatikus rövidséget. Hangja inkább csak szerelmi költészetében lágyul meg, lejtése itt lesz zeneivé, és ezt még egy-két kevésbé ötletes ríme sem zavarja. A kötet versei ilyenformán mintegy feleselnek egymásnak stílusban is, de tartalmilag úgyszintén kiegészítik, árnyalják, vagy éppen közömbösítik egymást. Vagyis: Simor András könyvének megszerkesztésekor elsősorban a kötet egészének folyamatára, dialektikájára épített, és nem bízta magát egy-egy keménykötésű, nagyobb teherbírású pillérre. Magyarán az az igazság, hogy nincs igazán nagy verse. A néha túl megnyújtott prózaversek a néhány sorosakkal együtt juttatják érvényre a költői mondanivalót.

Ebben a mondandóban pedig az a kellemes meglepetés, hogy nem ragaszkodik görcsösen és kizárólagosan közvetlen környező valóságához. Pályatársaitól megkülönböztető erénye széles látómezője. A Kubában — „modern Kolombusz"-ként — eltöltött idő mindenképp értelmet nyert: világszemléletet adott a fiatal poétának. Félreértés ne essék: nem attól tág horizontú látásmódja, hogy gyakorta emlegeti Kubát, Afrikát, Vietnamot, hanem gondolatmenetében is meg tudott szabadulni a szellemi röghöz kötöttségtől; később nyilván ez már a hivatkozások nélkül is világos lesz. Mindenesetre elmélkedései, asszociációi máris földrészeket fognak át, nemzetközi méretekben is képes kérdéseket felvetni.

Vonatkozik ez arra is, mikor emlékeivel viaskodik. Ezeket, a mostani problémákkal egyetemben, eleven történelmi konkrétságukban bogozza. A társadalmi múlt és a jelen valóságának szemlélése közvetlen emóciókat ébreszt benne; közéletiségét, morális beállítottságát személyes indulat fűti. Irtózik a „köz- és magán közöny"-től. Erkölcsileg háborítja fel a semmittevés. Gyűlöli a „vágytalan békét, a békés belenyugvást, a hülyefrizurás lázadókat és a sima fejű engedelmeseket". Ezt a kinyilatkoztatást a „Krónika" lány szereplője mondja ugyan, nyilvánvalóan azonban az ő magatartása van mégis közelebb a költő attitűdjéhez. Igaz, „Nem lelte meg a harc útját a lány, ezért indult az oktalan halálnak", de ebben mégsem lehet általános küzdelemfeladást feltételezni, legalábbis a verseskötet más mozzanatai bizonygatják, hogy Simor András az irodalomban már-már megtalálta magának a „harc útját".

(Magvető, 1967)

BORBÉLY SÁNDOR

Második kötet. És a második kötetek mindig fontosabbak az elsőnél, sőt bizonyos értelemben a következőnél is. Ez a második kötet rendhagyó, mint a költőnő, aki szeret odafricskázni egy-egy meghökkentő sort, gondolatot. Mintha új verseit is így tenné elénk: nem hagyja magát „besorolni" sehová.

Gergely Ágnes nem napi aktualitásokban és külsőségekben kötődik a korhoz, hanem belülről él át mindent, ami körülötte kis és nagy méretekben végbemegy. Intellektuális líra a mai modernség ellentmondásaival, a magányra kényszeredett ember vágyával, amely hol a világ közeli-távoli, kicsi és óriási részleteivel azonosulva, hol egyéniségében a teljes világot megtalálva küszködik a lét ellentmondásainak feloldásával. A térben és időben szűkre szabott élet mikrokozmoszában próbálja látni a teljes világ nyüzsgését: akár önmagába, akár a közeltávol környező világba tekint. Ha már nem léphetünk ki saját életünk adott korlátaiból, kiléphetünk az azonosulás vágyának megvalósulásával, és ez a megvalósulás maga a költemény Gergely Ágnesnél. Átéli azokat a sorsokat is, amelyek tulajdonképpen idegenek tőle, különböző térben, időben, emberekben keresi meg és mutatja fel azt, amivel önmagát kifejezheti.

Ezért csak látszólagos az ellentmondás a kötet sokféleség és egysége között. Nyugtalan és nyugtalanító költő; a racionalitást, a józanságot akaró alaphangot a játékosság és képzelet végleteivel váltogatja. Ez az ellentmondás azonban nem jelent törést. Játékos merészség nélkül, a képzelet szabad asszociációi nélkül nincs költészet, viszont a józanság akarása, a racionalitás nélkül nem lehet élni.

Ha a mondanivaló alapállásából közelítjük meg a kötet sokféleségét, akkor egységessé áll össze, és ezt az egységet és rendszert nagyszerűen mutatja meg a kötet beosztása is; „Belül"-ről, az én-ből indul el a „Távol", sőt a „Túl" felé, amiket az egyénitől, a legintimebb emberi-női problémáktól a legmeszebbmenő nagy emberi kérdésekig visz el; a szimbolikus térben elhelyezett közel-távol fogalmába belesűríti az egy és a sok, a jelen és a múlt, tehát az időbeliség kérdéseit is. Nem mesterséges távlatok ezek; a versek megadják hitelét, sőt kívánták ezt a beosztást, amelynek nemcsak lezárása, hanem összegezése is a kötet utolsó verse: „forgok maradék sejtjeimmel az ismeretlen középpont felé . . ."

Első kötetének kritikusai a szenvedélyek és indulatok spontán áradását hiányolták verseiből. Pedig már akkor is felismerhető volt, amit ez a kötet már világosan felmutat: a vers győzelem, formákba zabolázott indulat, az elviselhetővé visszafogott szenvedély és szenvedés. Ez a józan költészet állandóan felmutatja a józanságért való küzdelem jegyeit, a józanság akarását. Nem a szenvedély hiánya, hanem a valóság lehetőségeihez mért belső-külső élet fegyelmezettsége: szabadulás az embertelentől, nyomasztótól, azáltal, hogy kimondja. Valóban menekül a szépelgés elől — de képzelete mesét teremt, dalt, játékot; a nagyvárosi utcán púpos manó terem előtte, a hétköznapok gondjaiból képzelet-várost teremt.

Ez a visszafogott költészet néha azonban kitör önmaga szabta fegyelméből, egy-egy sora felsóhajt a merészség, a könyelműség bátorsága után: „szerettem a folyton-utazókat, | az elrugaszkodni-merőket. | A strip-tease táncosnőt is megirigylem | s a részeget, a berugni-merőt."

De ő józan akar maradni. Ennek a józanságnak a játékos nyelvöltögetései groteszk versei, sorai. Jellemző költészetére az irónia, amit ritkábban egy-egy teljes versben, többnyire azonban egy-egy váratlan fordulatban, sorban fejez ki.

Önálló, de a kötet egységébe tartozik a *Johanna* c. szonettkoszorú, végén a mesterszonettel. Már a műfaj meglep és megállít. Szonett — a fenti sokrétű, soktartalmú, sokformájú versek után? Mértéke egy költő magabiztosságának, formai tudásának régen — részben ma is. Míves munka, de a kötethez viszonyítva mégsem annyira jelentős, aminek a költő szánta (címadó is lett!). Nem szonettformába illő mondanivalót belefegyelmezni — nem lehet egyértelműen pozitív az eredmény. Nem is az. Különösen azért, mert igen keveset tesz hozzá a kötet egészének mondanivalójához. A szigorúan kötött forma sokszor mesterkéltté, modorossá, homályossá teszi ezt a kompozíciót.

Annak ellenére, hogy a kötet egészén érezhető erős költői egyéniségek (Weöres, Nemes Nagy Ágnes, Nagy László) hatása, Gergely Ágnes verseiből egyre határozottabban rajzolódnak ki eredeti költői egyéniségének körvonalai.

(Magvető, 1968)

SINKA ERZSÉBET

Ára: 8,– Ft



AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

V., Alkotmány utca 21.
Telefon: 111—010

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM 1968. JÚLIUS

7

Megjelent a

HELIKON

Világirodalmi Figyelő 1968. 1. száma

a strukturalizmusról

A különszám — kielégítve a strukturalizmus iránt hazánkban is felébredt élénk érdeklődést — tájékoztat a strukturalizmus születéséről, és értelmezéséről különböző tudományágakban. Gazdag dokumentumanyaga bemutatja azokat a strukturalista áramlatokat, amelyek kapcsolatban állanak az irodalommal vagy hasznára lehetnek az irodalom kutatásának. Emellett közöl néhány példát is a strukturális analízisre.

Miklós Pál: Bevezetés
Rudolf Carnap: Struktúraleírások
Marc Barbut: A struktúra szó jelentéseiről a matematikában
Roman Ingarden: Széljegyzetek Arisztotelész Poétikájához
Jan Mukařovský: A csehszlovák művészetelmélet fogalmai
Roman Jakobson és *Claude Lévi-Strauss:* Baudelaire A macskák c. verse
Ju. M. Lotman: A struktúra fogalmának nyelvészeti és irodalomtudományi elhatárolásáról
Lucien Goldmann: A jelentéssel bíró struktúra fogalma a kultúra történetében
Lucien Sebag: A történelem és a strukturalista elemzés
Roland Barthes: A strukturalista aktivitás

A számot rendkívül bőséges *Szemle* és *Könyvek* rovat egészíti ki.

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM 1968. AUGUSZTUS

8

A TARTALOMBÓL

JÁSZ DEZSŐ: Kassától Bukarestig

VITÁNYI IVÁN: Katarzis és művészetpszichológia

PÓK LAJOS: A kor regénye?

SZABOLCSI MIKLÓS: Kétféle költészet

NEMES NAGY ÁGNES a magyar versről

FEHÉR FERENC: A rabszolgaság öröme

FERNAND LÉGER kiállítása (cikk és műmelléklet)



MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁR TÖRÖLT BÉLYEGZŐ

A
Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtörténeti Intézete,
a Magyar
Irodalomtörténeti Társaság
és a Magyar Írók Szövetsége
elméleti és kritikai folyóirata

Szerkesztő bizottság:

DARVAS JÓZSEF
NAGY PÉTER
NYÍRŐ LAJOS
SŐTÉR ISTVÁN
SZABOLCSI MIKLÓS
ZOLTAI DÉNES

Szerkesztik:

ALMÁSI MIKLÓS

DIÓSZEGI ANDRÁS
(felelős szerkesztő)

WÉBER ANTAL

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.
Telefon: 467—962

TARTALOM

Jász Dezső: Kassától Bukarestig 3
Fernand Léger képei (műmelléklet)
Miklós Pál: Léger kiállítása a Műcsarnokban 9
Vitányi Iván: Katarzis és művészetpszichológia 10
Pók Lajos: A kor regénye? 20

ÁLLÁSFOGLALÁS

Szabolcsi Miklós: Kétféle költészet 30

AZ ÍRÓ FELEL

Nemes Nagy Ágnes a magyar versről 35

MŰHELY

Fehér Ferenc: A rabszolgaság öröme (Pauline Réage: O története) 38

VITA-FÓRUM

Fekete Éva: Hogyan játsszuk ma a klasszikusokat? 45
Hajduska István: Egy laikus hozzászólása (A népszerű Bach) 47

KRITIKA

Művészet és irodalom

Szabó Lőrinc: A költészet dicsérete *(Kovács Kálmán)* 48
Kodolányi János: Visszapillantó tükör *(Pomogáts Béla)* 53

KRITIKA
VI. ÉVFOLYAM, 8. SZÁM
1968. AUGUSZTUS

Szemle

Saul Bellow: Herzog *(Molnár Magda)* 57

Utánjátszások és utánérzések — Televízió-szemle *(Barta András)* 60

TÁJÉKOZÓDÁS

Bolgár írók a nemzeti jellegről *(Sipos István)* 62

A címlapon: *F. Léger: Kenpimgező* (1954)

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlap üzleteiben, a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODÁNÁL (KHI, Budapest V., József-nádor tér 1. sz.) közvetlenül vagy csekkbefizetési lapon (csekkszámlaszám: egyéni 61.257, közületi: 61.066), valamint átutalással a KHI MNB 8. sz. egyszámlájára,
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111—010. csekkszámlaszám: 05.915—111—46, MNB egyszámlaszám 46, és az
AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci u. 22. telefon: 185—612.
Előfizetési díj egy évre: 96 Ft
Példányonként megvásárolható: a Posta hírlap-üzleteiben és minden nagyobb utcai elárusítóhelyen vagy az AKADÉMIAI KIADÓ-nál Budapest V., Alkotmány u. 21, és az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V.. Váci u. 22.
Példányonkénti ára: 8 Ft

Index: 25.461

*

A kiadásért felel: Bernát György
Műszaki szerkesztő: Farkas Imre
68.65848 Akadémiai Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Bernát György

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

JÁSZ DEZSŐ

Kassától Bukarestig

A magyar kommunisták, akik a Tanácsköztársaság leverése után Kassára kerültek, 1922-ben szanaszét szóródtak. A megváltozott politikai viszonyok folytán én is kénytelen voltam elhagyni Csehszlovákiát. Bécsbe mentem, amely a húszas években a nemzetközi kommunista mozgalom fontos forgókorongja volt. Háy Lászlóval együtt léptem át a cseh–osztrák határt. Amikor befutott velünk a vonat az *Ostbahnhof*ra, megállapodtunk, hogy továbbra is kapcsolatban maradunk egymással. Útjaink többször is találkoztak: előbb Németországban, majd a Szovjetunióban. De a viszontlátásra — közös kassai tartózkodásunk után — csak huszonnégy év múlva került sor...

Bécsben sok régi ismerőssel találkoztam: Aranyosi Pállal, Bakonyi Endrével, Barta Lajossal, Gyetvai Jánossal, Haász Árpáddal, Illés Bélával és Mácza Jánossal (aki két vagy három héttel előttem hagyta el Csehszlovákiát, azzal a szándékkal, hogy a Szovjetunióba költözik). Illés Béla, miután kitoloncolták Pozsonyból, a grinzingi barakktáborban húzódott meg. A 43-as barakkban ütötte fel tanyáját, ahol rajta kívül még tizenegy magyar kommunista lakott (köztük Révai József). Itt játszódik Illés Béla kisregénye, az *Eltaposott emberek*. A grinzingi barakkok emlékeiből keltek életre a regény főszereplői: Kallós Vera (igazi nevén Arvale Rita), Heinrich Fülöp, aki valóban a barakk főszertárosa volt és az *asszír király*, aki a 33-as barakkban lakott, pár lépésnyire *Szolvejgék kunyhójá*tól. Illés Béla szobatársa Huszti Ferenc volt.

Huszti Ferenc jogot tanult. Élete 1912-től szorosan összefonódik a munkásmozgalommal. Nem könnyű megrajzolni a portréját.

1919 elején lépett be a kommunista pártba. A Tanácsköztársaság idején vádbiztos volt. 1921-ben fontos szerepet játszott Pécs-Baranyában, amely a Tanácsköztársaság utolsó hadállása volt. Bécsi tartózkodása idején széles körű volt publicisztikai és fordítói tevékenysége. 1924-ben a Szovjetunióba került, ahol a Volga–Német Köztársaság igazságügyminisztere lett. 1931-ben újból bekapcsolódott a Magyarországi Kommunista Párt tevékenységébe. Egy ideig a Központi Bizottságnak is tagja volt. Miután ismét visszatért a Szovjetunióba, az alsó-volgai területi tervbizottság elnökévé nevezték ki. Az emigrációs frakcióharcok idején Huszti Ferenc *landlerista* volt. Ezt azért említem meg, mert 1937-ben, amikor sokakkal együtt őt szintén letartóztatták, landlerista „múltja" ellenére is vonakodott fellépni Kun Béla ellen. Rendkívül művelt ember volt: folyékonyan beszélt németül, angolul, olaszul és franciául, ezenkívül (még bécsi tartózkodása alatt) oroszul is megtanult. Szívvel-lélekkel kommunista volt. Kevés emberrel találkoztam (a húszas években), aki elméleti kérdésekben olyan jártas lett volna, mint Huszti Ferenc. Mint annyian mások, ő is a *nehéz idők* sír nélküli halottai közé tartozik. A mai nemzedék már a nevét sem ismeri. Regényhősök jutnak eszembe, ha rágondolok.

Bécsben naponta találkoztam Illés Bélával a *Café Beethoven*ben (a *Votivkirche* mellett). A bécsi emigráció idején több éven át ez volt „ifjúságunk szent kávéháza".

A *Café Beethoven*t főleg barakklakók: Csillag László (a Galilei Kör antimilitarista csoportjának egyik vezetője), Hernádi György, Huszti Ferenc, Leitner Miksa (Lékai János bátyja), Lengyel József és az Arvale lányok (Liza és Rita) látogatták. De

gyakran megfordult itt Barta Sándor és Lukács Hugó (Ady Endre háziorvosa) is. Az emigráns magyar művészek közül Derkovits Gyula és Uitz Béla tartozott a kávéház törzsvendégei közé. Uitz Béla minden alkalommal elmesélt egy-egy új részletet Kassák Lajossal ismétlődő nézeteltéréseiről. Mélyen elítélte a kassákisták pálfordulását. Kassák Lajos az ő szemében defetista volt.

Bécsi „vendégszereplésem" – ezúttal – mindössze három hónapig tartott. Augusztus elején levelet kaptam Köblös Elektől, a Romániai Kommunista Párt Politikai Bizottságának tagjától (akivel a Tanácsköztársaság idején ismerkedtem össze, a tiszai átkelés előestéjén). Köblös Elek aziránt érdeklődött: volna-e kedvem „hazatérni" Romániába. A Központi Bizottság tervbe vette a párt magyar nyelvű központi lapja, a *Világosság* átszervezését; az erdélyi tartományi titkárság engem szándékozott megbízni ezzel a feladattal.[1]

Nagykárolyban születtem, amely az én gyermekkoromban éppoly „szemetes, kicsi város" volt, mint a nyolcvanas évek végén, amikor Ady Endre ott diákoskodott. Engem is feketeruhás papok tanítottak az a + b-re. (Mint a legtöbb nagykárolyi kisdiák, én is folytattam „Ady-kutatásokat". De már csak arra emlékszem, hogy Ady Endre a Hajdúvárosban lakott. Kosztadó gazdájáról mintázta *Vig Avay Ábrist*).

Születési bizonyítványom szerint román állampolgár voltam. Erre építettem, amikor közöltem Köblös Elekkel, hogy vállalom a megbízást.

Rajtam kívül álló okokból öt hétig tartott, amíg sikerült átlépnem a román határt. Szatmárnémetiben kötöttem ki, ott tudtam meg, hogy időközben megváltozott a helyzet, mivel a bukaresti belügyminisztérium betiltotta a *Világosság*ot. Így kerültem Brassó helyett Marosvásárhelyre, az *Előre* főszerkesztőjeként. Ez a kis hetilap, amelyet előttem Simó Géza szerkesztett, a *Világosság* betiltása után a párt magyar nyelvű központi lapjává lépett elő. Első utam Kahána Mózeshez vezetett, aki akkor már ismert író volt. Első verseit Kassák Lajos adta ki.

Kahána Mózes nagy örömmel fogadott. Amikor elmondtam neki, mi járatban vagyok, tüstént kijelentette, hogy számíthatunk rá. Ígéretét be is váltotta: egymás után jelentek meg cikkei az *Előre* számaiban. Rendszeresen kaptam cikkeket az emigráns magyar íróktól: Boros F. Lászlótól, Gábor Andortól, Gyetvai Jánostól és Huszti Ferenctől. A közvetítő Illés Béla volt. Ő szerepelt a lap bécsi szerkesztőjeként, ahol megnyerte a lap munkatársává Landler Jenőt, Lukács Györgyöt és Révai Józsefet is. Boros F. László többnyire kulturális vonatkozású cikkeket küldött, míg Huszti Ferenc és Révai József főleg elméleti téren voltak segítségünkre.

Az *Előre* a Concordia-nyomdában készült.[2] A szerkesztőség a Szabómunkások Termelőszövetkezetében kapott helyett, egy udvari szobában, amely olyan kicsi volt, hogy ha meg akartam fordulni, vigyáznom kellett, nehogy a falba verjem a könyököm. A „főszerkesztői asztalt" egy vasalódeszka helyettesítette . . .

Körülbelül öt hét múlva az *Előré*t is elérte a *Világosság* sorsa; mindössze négy vagy öt számot ért meg. Bevallom: kétségbeestem – nem tudtam, mitévő legyek. Erdélyben – akkoriban – a politikai lapok kiadását belügyminiszteri engedélyhez kötötték. Arra, hogy új engedélyt kapjunk, nem volt kilátásunk. A megoldást Roz-

[1] A *Világosság* Brassóban jelent meg Rozvány Jenő szerkesztésében.

[2] Számos röpirat került ki ebből a nyomdából az illegalitás idején, miután a Központi Bizottság Bukarestből Marosvásárhelyre költözött.

vány Jenő lelte meg: azt javasolta, adjuk ki a lapot *hetenként más és más címmel*, időszaki nyomtatványként, ehhez nem volt szükség külön engedélyre. Rozvány Jenő nyilvánvalóan Szilágyi Sándor példáját tartotta szem előtt, aki a Bach-korszakban időről időre meg-megváltoztatta a 48-as szabadságharc emlékeit idéző kiadványai címét, mivel nem kapott lapengedélyt.

Megfogadtam a tanácsot: a lap következő száma már *Fáklya* címmel jelent meg. Ha nem tévedek, a *Fáklya* az *Egység*nek adta át a stafétabotot. De az is lehet, hogy fordítva áll a dolog. Negyvenhat esztendő nagy idő; sok részlet elmosódott időközben az emlékezetemben. A romániai levéltárakban porosodó okmányokhoz sem tudok hozzájutni.[3]

Az *Előre* betiltása után a lap példányszáma hétről hétre emelkedett. A *Fáklya* háromezer példányban jelent meg (mint az *Előre)*, az *Egység* viszont már ötezer példányban látott napvilágot. A munkások egymás kezéből kapkodták a lapot. A Maros völgyében több mint ezer előfizetője volt az újságnak. A nyomdaszámlát mindig ki tudtuk fizetni. Én még fizetést is kaptam: kétezer lejt (ami az idő tájt egy szakmunkás havi keresetének felelt meg).

Kár volt azonban előre inni a medve bőrére! A nyomdatulajdonost március első napjaiban beidézték a szigurancára. Kihallgatása után felkeresett, és közölte velem, hogy nem vállalja a lap további kiadását. Az utolsó szám ekkor már be volt tördelve; ezt még sikerült kihoznunk. (Nem biztos, de azt hiszem: *Robot* volt a címe.)

A siguranca beavatkozása megfosztott bennünket a lehetőségtől, hogy a lapot Erdélyben adjuk ki. Erre a vállalkozásra már egyetlen nyomda sem lett volna hajlandó. Ezért javasoltam: próbáljuk meg kiadni Bukarestben (ahol nem volt szükség lapengedélyre). A Központi Bizottság egyetértett a javaslattal. Így kerültem szűkebb hazámból, Erdélyből a *Regát*ba ...

A képeslapok tanúsága szerint, amelyeket ez év elején Tolnai Gábortól kaptam, Bukarest rengeteget fejlődött a felszabadulás óta. Negyvenöt esztendeje a román főváros egy sznob házához hasonlított, aki előkelő, márványlépcsős villában lakik, amelyből azonban hiányzik a fürdőszoba.

Vendégszereplésemet a Dimboviţa partján a *Májusi Emléklap* kiadásával kezdtem, amely ötezer példányban került ki a nyomdagépből, kétszínnyomásban, Bortnyik Sándor fametszeteivel. Legalább tízen írtak az *Emléklap*ba, köztük Landler Jenő, Lukács György és Révai József. Az ezer példányból, amelyet Brassóba küldtünk, a szigurancának sikerült háromszázat lefoglalnia. Erre az intézkedésre egy *Freiligrath*-vers szolgált ürügyül (Gábor Andor fordította le az *Emléklap* számára).

Ezután következett a *Munkás*. A lap megjelenése után még szorosabbá váltak kapcsolataink az emigráns magyar írókkal. Ez indokolt is volt, mert a lapnak – rajtam kívül – csak két belső munkatársa volt: Fóris István (aki már a *Világosság*nál is dolgozott) és Kahána Mózes. Amíg azonban Fóris István ott állt az új lap bölcsőjénél, Kahána Mózes csak öt hónap múlva kapcsolódott be a szerkesztőség munkájába. Viszont ő volt a lap legsokoldalúbb munkatársa. Szinte ontotta a cikkeket (a legkülönbözőbb kérdésekről). Az ő cikkei határozták meg a lap kultúrpolitikai

[3] Romániában 1928-ban jártam utoljára, az illegalitás idején, a Külföldi Végrehajtó Bizottság képviselőjeként, azzal a feladattal, hogy segítsem előkészíteni a IV. pártkongresszust (amely – éppúgy, mint a III. kongresszus – külföldön zajlott le).

irányvonalát. Tollából származott a vitacikkek kilencven százaléka. Itt volt igazán elemében. Fóris István főleg belpolitikai cikkeket írt. Emellett ő látta el a szerkesztőség titkári teendőit is. Kitűnő elvtárs volt; mindig lehetett számítani rá. Rozvány Jenőnek és Simó Gézának a *Munkás*hoz már semmi köze nem volt. Rozvány Jenő a *Világosság* betiltása után ügyvédi irodát nyitott, míg Simó Géza szakszervezeti vonalra állt át. A lap felelős szerkesztője, Cloţan János csak jogi személy volt.[4]

A külső munkatársak közül különösen sűrűn írt a lapba Gábor Andor (akinek több száz cikke jelent meg a húszas években a magyar nyelvű kommunista lapokban). Ő maga gépelte minden egyes cikkét három vagy négy példányban, s ezekből egyet Bukarestbe küldött. Ez a magyarázata annak, hogy a *Munkás*ban megjelent Gábor Andor-cikkek legnagyobb része a *Kassai Munkás*ban és az *Új Előré*ben is megtalálható. De van a Bukarestben megjelent Gábor Andor-cikkek között néhány olyan *romániai vonatkozású* írás is, amelyet Gábor Andor az én felkérésemre — szóval „megrendelésre" — írt. Ezt azért szögezem le, mert a cikkeken Gábor Andor neve nincs feltüntetve. A külföldi munkatársak cikkeit — taktikai okokból — általában név nélkül hoztuk.

Különösen széles teret foglaltak el a lap hasábjain az üzemi riportok. Nem hiszem, hogy tévednék, ha azt állítom, hogy minden egyes számban közöltünk két vagy három ilyen cikket. Hogyan születtek ezek a szocialista riportok? Összeállítottam egy kérdőívet, amelyet — esetről esetre — eljuttattunk egyrészt a helyi pártszervezethez, másrészt a Szaktanácshoz. A beérkezett válaszokat azután a szerkesztőség feldolgozta. Erre vezethető vissza, hogy az üzemi riportokban mind a tudósítók személyes élményei, mind a riport műfaji sajátosságai fellelhetők.

Mi volt a helyzet a pártirányítást illetően? Ki vigyázott a lap politikai irányára? A kérdés vizsgálatánál tekintetbe kell venni az akkori adottságokat, amelyek a pártvezetés mechanizmusában is lecsapódtak. Marosvásárhelyi tartózkodásom alatt összevissza kétszer volt módom kapcsolatba lépni a Központi Bizottsággal (amely Bukarestben székelt). Viszont gyakran találkoztam egyrészt Berger Aladárral, a párt erdélyi tartományi titkárával, másrészt Köblös Elekkel, a Politikai Bizottság tagjával, akik tájékoztattak a Központi Bizottság határozatairól. De így is gyakran előfordult, hogy kénytelen voltam megelőzően állást foglalni fontos politikai kérdésekben, még mielőtt a Központi Bizottság leszögezte volna álláspontját. Sietek hozzátenni, hogy ezen senki sem ütközött meg. Erre már azért sem kerülhetett sor, mert abból indultunk ki, hogy a személyes nézetek csak akkor esnek kifogás alá, ha politikai platformmá válnak. Természetesen, amikor Bukarestbe kerültem, szorosabbá váltak a kapcsolatok a szerkesztőség és a Központi Bizottság között. Egyetlenegyszer sem fordult elő, hogy a Központi Bizottság kifogást emelt volna a lap irányvonala ellen. Jó kapcsolataink voltak a *Socialismul* szerkesztőségével is, amelyet csak egy ajtó választott el tőlünk.[5] Soha nem éreztem magam idegennek a román elvtársak között (bukaresti tartózkodásom alatt). Elsősorban kommunisták voltunk mindannyian.

A húszas években többször szememre vetették a *Munkás* „landlerista irányvonalát". Ennek a vádnak nincs semmi alapja. Mi sem állt távolabb a romániai magyar

[4] Cloţan János Erdélyből került Bukarestbe. Kitűnően beszélt magyarul, ezért esett rá a Központi Bizottság választása, amikor felvetődött a kérdés: ki legyen a lap felelős szerkesztője.

[5] A *Socialismul* a párt román nyelvű központi lapja volt. D. Fabian szerkesztette.

kommunistáktól, mint az, hogy beavatkozzanak a Magyar Kommunista Párt belügyeibe. (Szlovenszkóban is tartózkodtunk a „frakciózástól".) Így csak a rend kedvéért említem meg, hogy a lap külső munkatársai között *kunisták* is voltak, mint Boros F. László és Réz Andor (az újság berlini tudósítója). Egyébként 1924 elején magát Kun Bélát is felkértük, hogy írjon cikkeket a lapnak. Kun Béla erre hajlandó is volt. Ebben az esetben Komját Aladár volt a közvetítő. Az ő segítségével léptünk kapcsolatba Hajdú Pállal és Rákos Ferenccel is (akik — éppúgy, mint Kun Béla — Moszkvában éltek).

Komját Aladár miatt a szigurancával is meggyűlt a bajunk. Éppen az utolsó simításokat végeztem a *Munkásnaptár*on, amikor kopogtattak a szerkesztőség ajtaján. Ion Apostolescu szigurancafelügyelő lépett a szobába, nyomában öt-hat detektívvel. A szerkesztőségben — rajtam kívül — csak Ana Pauker tartózkodott, aki egész véletlenül került oda. Őt a detektívek mindjárt magukkal is vitték. Engem — ezúttal — békében hagytak, de lefoglalták az összes kéziratot, ami az íróasztalomon hevert, köztük Komját Aladár verseit is. A kéziratok egy részét pár nap múlva visszakaptuk, de Komját Aladár verseit elkobozta a szigurancа.

A külföldi munkatársak egy fillér honoráriumot sem kaptak. Ez Gábor Andorra is áll. Ezért magyarázattal tartozom. Ha igaz az, hogy Gábor Andor „vagyont, jólétet dobott el magától, amikor elhagyta Magyarországot", mégsem következik ebből, hogy nyomorgott volna bécsi tartózkodása alatt. A tíz ujján is megszámlálhatná az ember azokat a magyar kommunistákat, akik a bécsi emigráció napjaiban rendezett anyagi viszonyok között éltek. Gábor Andor — hányatott életkörülményei ellenére — nem küzdött megélhetési nehézségekkel, azután sem, hogy megvált a *Bécsi Magyar Újság*tól. Így velünk szemben sem támasztott honoráriumigényeket.

Illés Béla 1923 nyarán Moszkvába költözött. Utána Ebel Ottó volt a lap bécsi szerkesztője.[6] De Béla bácsi továbbra is írt az újságba. Legutóbbi gyűjteményes kötetében három olyan cikket fedeztem fel, amely Bukarestben jelent meg. Ő számolt be a *Munkás* olvasóinak Vlagyimir Iljics utolsó útjáról is.

Felvetődik itt a kérdés: nem volna-e ideje, hogy a magyar irodalomtörténészek közelebbről szemügyre vegyék a Tanácsköztársaság leverése után Romániában megjelent magyar nyelvű kommunista lapok tevékenységét? Azt hiszem, legfőbb ideje volna, már csak azért is, mert ehhez első kézből való adatokra *is* szükség van, amelyekhez egy vagy két év múlva talán már nem lehet majd hozzájutni ... Persze nem csak erről van szó.

Itt fekszik előttem az íróasztalon a *Magyar Irodalom Története* hatodik kötete, amely részletesen foglalkozik a *Szépmíves Céh* és a *Helikon Kör* szerepével Erdély irodalmi életében. Ez rendben is van. Arra azonban nem lehet mentséget találni, hogy a tanulmány szerzői *a pártkiadványokat meg sem említik*. Ezt az adósságot az irodalomtörténészeknek törleszteni kellene, hiszen nem vitás, hogy a *Munkás* is szállított egy-két téglát „az erdélyi szellemi élet kialakulásához". Ezt már maga a munkatársak névsora is bizonyítja, amelyben Gábor Andor, Gyetvai János, Illés Béla, Kahána Mózes, Komját Aladár, Mácza János, Révai József és mások mellett Balázs Béla, Lukács Hugó és Szuchich Mária is szerepel. De a *Munkás* nemcsak az emigráns magyar írókkal ápolta a kapcsolatokat, hanem törődött az olvasók nemzetközi tá-

[6] Ebel Ottó a Szovjet Távirati Iroda bécsi kirendeltségén dolgozott.

jékoztatásával is. A lap révén ismerkedtek meg az erdélyi magyar munkások Henri Barbusse-szel, Petr Bezručcsal, Georg Grosszal, Vlagyimir Majakovszkijjal, Hermynia zur Mühlennel és Upton Sinclairrel. A névsor természetesen nem teljes. Hajlandók lettünk volna teret adni az erdélyi magyar íróknak is, de ők nem álltak szóba velünk. A húszas évek elején a Regátban nagyobb visszhangot keltett a Kommunista Párt álláspontja az értelmiségiek között, mint Erdélyben.[7] Ez a körülmény a Központi Bizottság összetételében is kifejezésre jutott.[8] Nem nyújtott lehetőséget az együttműködésre az Erdélyben élő emigráns magyar írók magatartása sem, amelyet — általában — az jellemzett, hogy elítélték a magyarországi fehérterrort (amely undorral töltötte el őket), de egyben elhatárolták magukat a Kommunista Párttól is. Ehhez járult még *kitérő magatartásuk* a romániai problémákkal szemben.[9] Persze idővel változott ebben a tekintetben a helyzet, de csak a harmincas évek elején.

A művészek sokkal hozzáférhetőbbek voltak. A nagybányai művésztelep tagjai között legalább három kommunista volt: Ferenczy Noémi, Krizsán János és Ferenczy Béni (aki az 1920-as általános sztrájk után hagyta el Romániát). 1924 és 1926 között a nagybányai művésztelep a párt illegális támaszpontja volt.

A *Munkás* hetenként kétszer jelent meg, kezdetben ötezer, majd nyolcezer, végül tízezer példányban. Természetesen a sziguranca sem volt tétlen: mindent elkövetett, hogy akadályozza a lap terjesztését. Ha a *Munkás* ennek ellenére hétről hétre eljutott az olvasók kezébe, úgy ez a futárszolgálat érdeme, amelyet kizárólag erre a célra szerveztünk. Ez a futárhálózat Erdély minden jelentős városára: Brassóra, Kolozsvárra, Nagyváradra, Resicára, Temesvárra, Marosvásárhelyre kiterjedt. Nem jelentett-e ez a futárszolgálat túl nagy anyagi megterhelést a lap számára? Egyáltalán nem, mivel a futárok kommunista vasutasok voltak, akik ingyen utaztak ...

Nem feledkeztünk meg természetesen Bukarestről sem, ahol a *Munkás* a legtöbb újságkioszkban kapható volt, még a Calea Victoriein, a királyi palota környékén is. Vasárnaponkét külön plakátokat is nyomattunk, hogy felhívjuk a járókelők figyelmét a lapra. (Bukarestben ez idő tájt legalább ezer erdélyi magyar munkás dolgozott.) A *Munkás* már csak ezért is vörös posztó volt a sziguranca szemében.

Engem 1924. április 7-én letartóztattak. A rendőrigazgatóságon tudtam meg, hogy letartóztatásom után a lapot is betiltották. A *Socialismul* hasonló sorsra jutott. Arra már nem emlékszem, mivel indokolta a belügyminisztérium a *Socialismul* betiltását. A *Munkás* betiltására a lap legutolsó vezércikke szolgált ürügyül, amelyben állást foglaltunk a beszarábiai kérdés lenini megoldása: *Beszarábia önrendelkezési joga* mellett.

A *Socialismul* és a *Munkás* betiltásával lezárult a Romániai Kommunista Párt tevékenységének legális szakasza. A párt illegalitásba vonult, amelyből csak húsz év múlva lépett ki, amikor a szovjet hadsereg Romániát is felszabadította.

[7] Kivétel ebből a szempontból csak Nagyvárad, *A Holnap városa* volt.

[8] 1922-ben a számarány 1 : 5 volt a *Regat* javára.

[9] Szeretnék utalni ezzel kapcsolatban a következő tényekre: Az egyik kolozsvári „haladó polgári lap", amelynek szerkesztősége jórészt emigráns magyar írókból állott, Lengyel Józsefet is megpróbálta rávenni, hogy menjen Erdélybe. Felajánlották neki, hogy „azt írhat a Horthy-rendszer ellen, amit akar". Lengyel József felvetette a kérdést: élhet-e a kritika jogával a Bratianu-rendszer ellen is? Levelére azt a választ kapta, hogy erről nem lehet szó; ellenkezőleg, a Bratianu-kormányra legmesszebbmenőleg tekintettel kellene lennie. Lengyel József akkoriban nagy nyomorban élt, mégsem fogadta el az ajánlatot.



F. LÉGER KÉPEI

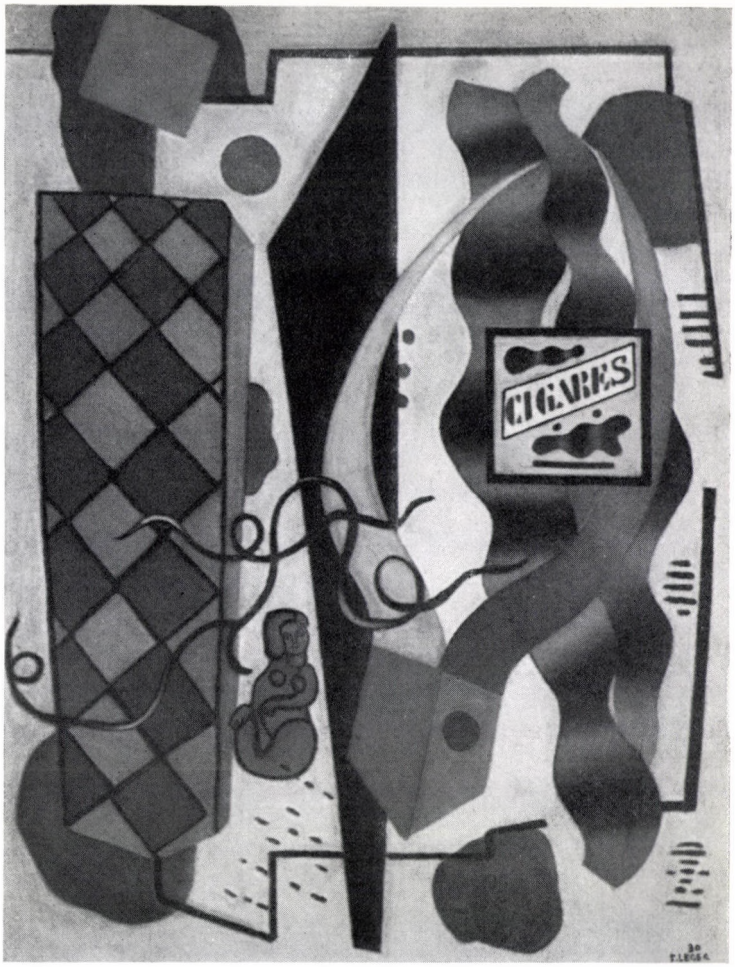
1. oldalon:

A mechanikus (1920)

2. oldalon:

Piros szobor (1930)

A fürdőző (1936)







3. oldalon:

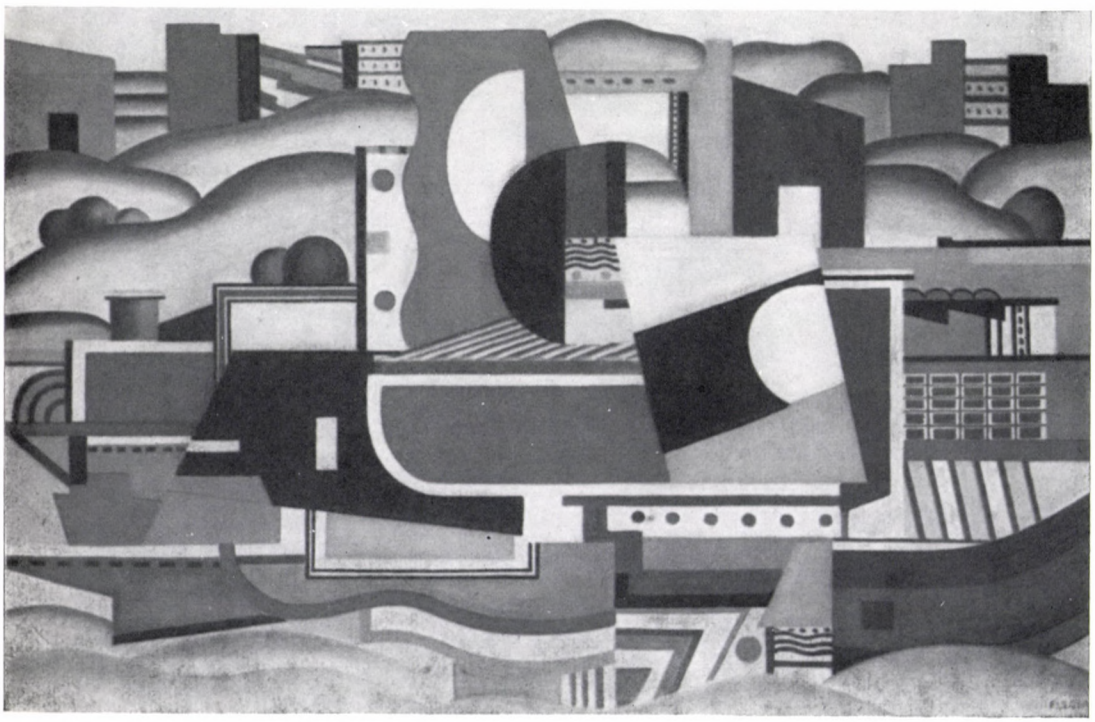
Kompozició, 503 (1939)

A nagy uszályvontató (1923)

4. oldalon:

Pihenés—Louis David tiszteletére (1948—49)

Táncosnő kulcsokkal (1930)




Louis David



Léger kiállítása a Műcsarnokban

Derűt árasztó élénk színek, amelyek esetlenül vaskos vonalakkal formált rajzi szerkezeteket díszítenek — a figurák merev vagy kicsavart mozdulatokban rögzítve lebegnek, állnak, pihennek a gépezetek és a tárgyak között: Léger világa tárult elénk a Műcsarnok kiállításán, Léger-é, a modern művészet egyik klasszikussá merevedett forradalmáráé. Az egykori merész újítások ma már megszokott formákként lépnek sorban elénk, hogy a reprodukciók üzenetéből most személyes ismerőseinkké váljanak, de a figurákban a munkás és a kisember glorifikálódik és sűrűsödik jelképpé, s a képek tárgya a derű és az életöröm, ez pedig — még ha tudtuk is — szemléletes erejű argumentumként hat egy nálunk még ma is vissza-visszatérő közhely ellenében. Íme, az avantgardizmusnak, a modernizmusnak egyik jeles képviselője, akinek semmi köze a dekadenciához.

1881-ben született, 1900-ban került Párizsba, ahol egy ideig folytatta eredeti kenyérkereső foglalkozását: építészeti rajzolóként dolgozott. Művészeti tanulmányai alatt is ebből élt meg. 1910 táján azonban már Delaunay barátsága révén kapcsolatba kerül Picassóval és Braquekal, majd Kahnweiler műkereskedővel, az avantgarde istápolójával, akinek 1913-tól ő is szerződéses szállítója. Ebben az évben költözik be abba a párizsi műterembe, amelytől élete végéig sem válik meg. Baráti társaságában ott vannak a költők is: Max Jacob, Blaise Cendrars és Apollinaire.

Ezekben az években Léger végigjárja az akkori piktorok szokásos útját: az impresszionisták hagyományával kezdi, majd a „Vadak" vonzási körébe kerül (ezek a művei elpusztultak). Aztán a fináne Rousseau s még inkább Cézanne hatása alatt dolgozik. Az analitikus kubizmus — a geometrikus elemeire bontott és újra összerakott és képpé formált jelenség — címkéje alá tartozik festői fejlődésének első jelentős szakasza. Ezek a kísérletek teljesen elvont formai játékokban öltenek testet.

Léger saját vallomása szerint háborús élményei tették őt realista festővé (híres levelében szól arról, hogy bajtársai — utászok: munkások, bányászok, tengerészek — között hogyan fedezte fel a kézzel fogható realitások művészi vonzóerejét). A kubizmus iskoláját kijárván, sosem szakadt el annak tanulságaitól; úgy tartják, ő volt az, aki leginkább szó szerint vette Cézanne híres tanácsát (hogy ti. a természet jelenségeit perspektívába rendezett hengerek, gömbök, kúpok formájában kell ke..'n a piktúrában). 1917 táján kezdi el festeni azokat a képeket, amelyekben ez a formálási elv megerősödik, s amelyet a húszas években témaként a gépek, mechanizmusok jellemeznek, a húszas évek végétől pedig az amorf, természettől inkább, mintsem emberi alkotástól ihletett alakzatok, és a kompozícióban a szabadabb (bizonyára a szürrealistáktól is sugallt) asszociációk érvényesítése gazdagítanak.

De ezeken a formai kísérleteken túl vagy inkább ezek mélyén mindig ott húzódott és tisztult Légernek az a meggyőződése, hogy a festészet feladata a kortárs ember ábrázolása: ez egyszerűsödik és lesz jelképszerű tömörséggel a civilizáció gépei és tárgyai között élő, dolgozó, pihenő vagy egyszerűen csak jelenlevő munkás. Ez a meggyőződés szülte legjelentősebb képeit és sorozatait a *Pipázó katonától* (1916) a *Cirkusz* sorozaton át a negyvenes és ötvenes évek nagy pannóiig *(A négy biciklista, A nagy parádé*, de a gondolat átvilágítja a tárgyakkal és formákkal, színekkel és vonalakkal játszó elvontabb képeit is.

Esetlen formáit, „kályhacső" emberalakjait nem mindenki kedveli; de nemcsak a szobrászati vonalak és formák nyers primitívsége elleni sznob tiltakozás jelentkezik az ellenérzésben, hanem inkább arról van szó, hogy a leszűkített világ és világkép nem elégíti ki a nézőt. Léger világában a tárgyaival és gépeivel körülvett emberen kívül alig van más; nem ismeri a tájat s a természet más szépségeit. Világképe pedig egyoldalú: minden idilli nála. Nem ismeri a modern művészet semmilyen gondolati problémáját, sem drámáját, sem líráját. Igazi otthona éppen ezért a nagy, dekoratív felület, nem a meghitt hatású, kis kép. Jelentősége is ott van nagyméretű, dekoratív célú műveiben (a kiállításon néhány nagy pannó és remek faliszőnyeg érzékelteti meg ezt a nézővel). A modern kor egyik legnagyobb tehetségű és a mi eszméinkkel közeli rokonságban levő díszítőművészét tiszteljük a 13 éve elhunyt s most végre közelről is megismert Fernand Légerben.

MIKLÓS PÁL

VITÁNYI IVÁN

Katarzis és művészetpszichológia

A művészi élménynek kitüntetett szerepe van a művészettel foglalkozó tudományokban: voltaképpen ez köti össze az esztétikát a művészetpszichológiával. A magyar szakirodalomban Mátrai László hívta fel először erre a figyelmet 1940-ben megjelent nagy hatású művében, az *Élmény és mű*ben. (És még korábban a jelenkori esztétika irányairól írt tanulmányában.) Ez a könyv nemcsak a modern pszichológiai esztétika eredményeit közvetítette, hanem önálló és eredeti koncepciót is nyújtott az esztétikai élmény mibenlétéről. Ha ma újra olvassuk, meggyőződhetünk akkori hatásának jogosultságáról: a koncepció legfontosabb elemei a marxista kritika fényében is megállják a helyüket. Az élmény fogalmának öt alapvető sajátosságát emelte ki: az élmény szerint (1) a szubjektum és objektum között létesülő kapcsolat, amely (2) közvetlen jellegű, (3) de nem pusztán valamilyen lelki történés csak, hanem egyben és főként mindig e történés megélése is, (4) benne tehát mindig valami részleges, partikuláris lép kapcsolatba valami egésszel, és végül (5) az élmény különböző struktúrákat ölthet és különböző típusokba osztható.

A marxista művészetpszichológia a katartikus élménynek lényegében ugyanezen a fogalmán épül, — ezt értelmezi esztétikai koncepciójának elvei szerint.

El kell ismernünk, hogy az élmény hosszú ideig a tilos, sőt a gyanús kifejezések közé számított a marxista irodalomban. Most azonban nemcsak polgárjogát nyerte vissza, hanem egyre nagyobb jelentőségre is emelkedik. Mindenképpen itt az ideje annak, hogy megpróbálkozzunk e fogalom összefoglaló, marxista értelmezésével.

Ehhez először is az eddigi legfontosabb megfogalmazásokat kell áttekintenünk.

Pavlov és Vigotszkij a művészet pszichológiájáról

Pavlov figyelmének központjában a reflexfolyamatok elemzése állott, ezért természetesen csak érintőlegesen foglalkozhatott a művészettel, közelebbről a két típus, a *művész* és a *tudós* gondolkodási módszerének szétválasztásával. Erre vonatkozólag két — egymásnak is részben ellentmondó — megoldást adott. Az egyik szerint a gondolkodó típus a 2., a művész pedig inkább az 1. jelzőrendszerben gondolkodik. Ezt azonban semmi esetre sem fogadhatjuk el, hiszen ezzel a művészt megfosztanánk a specifikusan emberi jelzőrendszer használatától, s végeredményben a nyálreflexes kutya színvonalára degradálnánk.

Sokkal érdekesebb számunkra Pavlov másik megoldási kísérlete. Ebben a különbséget inkább abban látja, hogy a művészek a valóságot egészében, minden szétbontás és felaprózás nélkül fogják fel, míg a gondolkodók felbontják, szinte elölik elevenségét, csontvázat készítenek belőle, és azután fokozatosan állítják újra össze belőle a valóságot. A művészet így szerinte az úgynevezett „eidetizmussal" rokon, tehát egyes emberek (és különösen gyerekek) azon képességével, amelyben rendkívüli elevenséggel képesek bizonyos emlékképeket felidézni.

Pavlovnak ez a második koncepciója már igen sokban érintkezik marxista gondolkodók megállapításaival. Hogy a fogalom elöli az élet elevenségét, azt Lenin is

hangoztatja, sőt a dialektika alaptörvényének tekinti. Ezzel szemben a művészi gondolkodás alapkategóriája megtartja ezt az elevenséget, mint a marxista esztétikának szinte minden művelője kifejti. Pavlov tehát valóban olyan alapvető kapcsolatra világított rá, amely jellemzi az embernek a valósághoz való esztétikai viszonyát.

Ezek után érdekes megállapítanunk, hogy Ljev Szemjonovics Vigotszkij koncepciója bizonyos mértékig éppen ellentétes Pavlovéval. Vigotszkij ugyanis éppen az *ellentétek sajátos szembeállítását* tartja a művészet sajátságának.

Pavlovval ellentétben Vigotszkij önálló művet szentelt a művészet pszichológiájának. Sajnos azonban ezt még azelőtt írta, mielőtt kialakította volna a ma nevéhez fűzött elméletet, ezért fejtegetéseit nem tekinthetjük a Vigotszkij-féle „művelődéstörténeti iskola" autentikus állásfoglalásának. Legfőbb korlátja – a későbbi Vigotszkijjal szemben –, hogy a valósághoz való viszonyt itt még ő is zárójelbe teszi, a visszatükrözés-elméletet nem ismeri el a művészetpszichológiai megközelítés alapjául.

Ennek ellenére Vigotszkijnak ebben a munkájában találunk értékes momentumokat. Érdekes módon vázolja fel például a művészetpszichológia és az általános pszichológia három nagy érintkező területét (érzékelés, érzelem, fantázia).

Különösen fontos számára a művészet érzelmi hatása. (Bár konklúziója, amely szerint a művészet az érzelmek „társadalmi technikája", túlságosan szűk körű és egyoldalú.) Figyelemre méltó azonban, hogy az érzelmek mibenlétének meghatározásában mintegy előlegezi a szovjet pszichológia ma talán legmodernebb megfogalmazását (Szimonovét), Vigotszkij szerint az *érzelem az idegenergia elhasználása,* tehát jelentkezése magáról az idegműködés tényéről tudósít. Az érzelmek normális levezetése az egymást váltó érzelmek hullámzása, művészi levezetésük – az ellentétek szembeállításán keresztül bekövetkező robbanása – viszont ezzel éppen ellentétes. A folyamat jellemzésére Vigotszkij is a *katarzis* elnevezést használja, szerinte is a katarzisban kereshető a művészet érzelmi hatásának lényege.

A katarzis tehát Vigotszkij szerint az ellentétes érzelmek kiélezése és összeütköztetése. „Az esztétikai reakció törvénye olyan affektust tartalmaz, amely két ellentétes irányban fejlődik, és végpontjában, mintegy rövidzárlat formájában semmisül meg."

Ez a felfogás az alaklélektanos Krueger elméletére emlékeztet, attól azonban el is tér abban, hogy az érzelmet nem állítja szembe az értelemmel, hanem hangsúlyozza, hogy a művészet emóciói az „értelem emóciói", a fantázia tevékenységével függenek össze. Vigotszkij ezzel kétségtelenül valami olyat ragad meg a katarzisban, ami feltétlenül hozzátartozik, de ami mégis inkább külső megjelenésének formájára vonatkozik, nem lényegére. A lényegét csak akkor tárhatjuk fel, ha azt is megkérdezzük, hogy a valóság mely jelenségei válthatják ki ezt a sajátos, egymás ellentétébe átváltó érzelmi kört, ahol – mint már Arisztotelész is mondta – a félelmet és szánalmat a megtisztulás és megnyugvás követi, ahol tehát az érzelmek azáltal „csaphatnak" át saját ellentétükbe, hogy elérik kifejlődésük legmagasabb csúcsát.

Vigotszkij erre a kérdésre már nem felel. Utolsó nagy művében *(A gondolkodás és a beszéd)* is csak a közelébe jut, – ott nem is volt feladata. Mégis gondolkodásának irányát mutatja, ahogy szembeállítja egymással a közlés két szélsőséges formáját: az írásban megfogalmazott nyelvi közlést és az élőbeszéd szavakkal ki nem fejezett „mögöttes értelmét" (Sztanyiszlavszkij kifejezése). A mögöttes értelmet a beszéd zenei elemei, *intonációja* hordozza. A zene így egyfajta nyelvi (mai szóval „szemiotikai", „metakommunikációs") rendszernek bizonyul, egy másfajta „jelzőrendszernek".

Itt keresi a probléma megoldását Lukács György is, amikor *Az esztétikum sajátossága* második kötetében Pavlov elméletével kapcsolatban felveti a jelzőrendszer kérdését. Lukács természetesen nem fogadja el Pavlov megoldását (amely szerint a művészek inkább az 1. jelzőrendszerben „gondolkodnak"), hanem helyette azt javasolja, hogy vegyünk fel egy külön 1' (egy-vesszős) jelzőrendszert is. Ez nemcsak a művészet nyelve, hanem a mindennapi életé, nemcsak a beszéd zenei elemeiben jelentkezik, hanem olyan nehezen megfogható dolgokban is, mint például, hogy valakit „tapintatos embernek" tartunk-e vagy sem. (Ítéletünk e tárgyban meglepően biztos, elég hamar meg tudjuk ítélni, hogy valakit besorolunk-e ebbe a kategóriába, noha szabályait nem tudjuk egészen pontosan lerögzíteni, s esetleg ítéletünket sem tudjuk még egész pontosan megokolni. Működik tehát bennünk egy „jelzőrendszer", amelynek jelzéseit felfogjuk és amelynek alapján következtetéseket is vonunk le.)

Lukács ugyanazt fogalmazza meg kifejtett formában, amire Vigotszkij még csak célzott utolsó munkájában. Igaz, véleményem szerint helyesebb lenne e szisztémát inkább 2' jelzőrendszernek nevezni, hangsúlyozva a nyelvvel való strukturális egyenrangúságát.

A katarzis lényege

Ennél is fontosabb a művészetpszichológia számára Lukács György *katarziselmélete*. Lukács ugyanis itt — Vigotszkijjal ellentétben — a valósághoz való viszony szempontjából, tehát a marxista esztétika talajáról vizsgálja meg a katarzis lényegét.

A fogalmat természetesen szélesebb értelemben használja, mint a hagyományos esztétika, amely főleg a tragédia által keltett érzelmekre korlátozta. Lukács a katarzist egyetemes érvényre emeli, róla szóló fejezetének címe is *A katarzis mint az esztétika általános kategóriája*. És bár itt nem tér ki közvetlenül a művészetpszichológiára, nyilvánvaló, hogy a katarzis éppen azért általános kategóriája az esztétikának, mert egyben legátfogóbb kategóriája a művészetpszichológiának is. Lényege szerint ugyanis a műalkotás által keltett *élményre*, a műalkotás „utánjára" vonatkozik.

Lukács meggyőzően hangsúlyozza, hogy a katarzis — mint az esztétika minden nagy kategóriája — az *élet kategóriája* is. Vagyis nemcsak a művészet okozhat az emberben katarzist, hanem az élet bizonyos személyesen átélt eseményei is, a művészet éppen az ilyen események koncentrált visszatükrözése. (Ezt a lehetőséget ragadja meg a pszichoterápia, amikor a tudatosan előidézett katarzissal a lelki betegségek gyógyulását akarja előmozdítani.) Csakhogy amíg az életben (és az etikában) a katarzis határeset, *egy* lehetőség, addig a művészetben (és az esztétikában) kiindulópont, *általános követelmény*, az esztétikai élmény *alapja*.

Mi tehát a katarzis lényege? Ezt is éppen Lukács György foglalja össze a legteljesebben a marxista irodalomban. Felfogását talán azzal jellemezhetjük a legjobban, ahogy a katartikus élményt Rilke verssorának híres felszólításával kapcsolja össze: „*Változtasd meg életedet!*" Akkor beszélhetünk katarzisról, amikor az embert olyan élmények érik, amelyek életvitelének teljes (vagy legalábbis részleges, de hathatós) megváltoztatására (vagy ugyanolyan erőteljes megerősítésére) szólítanak fel, nemcsak értelmileg, hanem érzelmileg is, — és fordítva, sohasem csak érzelmileg, mindig egyben értelmi jelleggel is.

Lukács György felfedi ennek az élménynek a mechanizmusát. Létrejöttéhez az szükséges, hogy az ember túlemelkedjen mindennapi korlátozottságán, felismerje létének egyetemes összefüggéseit, felismerje életének egyedi-partikularitásában a társadalmi értelemben vett lényeget. Vagyis, hogy ami vele megtörténik vagy megtörténhet, az nem pusztán véletlen-esetleges, hanem nagyobb összefüggésekben nézve egyenesen törvényszerű, mások is megélték és megélhetik. Az emberi egyén öröme, bánata, félelme, szánalma és diadala így forr eggyé mások, végső soron az emberi közösség örömével, bánatával, félelmével, szánalmával és diadalával. Az egész ember – mondja Lukács markáns terminológiával – az „ember egészévé" változik, vagyis az egyes ember egész valójában átéli azt, ami az egyetemes értelemben vett emberség egészéhez, a minden oldalú és teljes emberhez tartozik.

Összefügg ez a felfogás Marxnak azzal a (marxizmus egész esztétikájában központi szerepet játszó) gondolatával, amely szerint az ember a világot a maga képére és hasonlatosságára átalakítva, önmagát megkettőzi (ezzel önmagát eltárgyiasítja, a természetet pedig elemberiesíti), s végül a létrejött eredményben önmagát szemléli. A katarzis élménye éppen akkor jön létre, amikor az egyes ember valami másban (akár természeti, akár társadalmi jelenségben) társadalmi értelemben vett önmagát ismeri fel. *Szépség* akkor keletkezik, amikor a világ egyetemes törvényeinek és az ember sajátos törvényeinek mértéke metszetet alkot a művészi anyag mértékével. Ekkor szemlélheti az ember alkotásában a benne tükröződő önmagát és az önmagában, valamint az anyag törvényeiben tükröződő világot egyszerre. Amikor a két kép úgy fedi egymást, hogy összeillő formáikból egységes szerkezet bontakozik ki, akkor jöhet létre a *katarzis*, amelynek átélésével az ember felemelkedik a természet, a társadalom és önmaga közös lényegének felismeréséhez.

A művészi tevékenységnek van egy *objektív* és egy *szubjektív oldala*. Objektív oldalát képezi az, hogy létrejöttének alapja minden esetben a *valóság visszatükrözése* (amelynek során a külvilágnak az emberben, az embernek pedig a külvilágban kell tükröződnie, s e két képnek összeolvadnia). Szubjektív oldala viszont a *katarzis*, a ráismerés belső, pszichikai folyamata, élménye és elragadtatása. A valóság visszatükrözése (mimézisz) és művészi hatás megtisztító élménye így olvad tökéletesen össze, – és mint arra Szigeti József rámutatott, így képezte már Arisztotelész esztétikai felfogásában ugyanannak a dolognak objektív és szubjektív oldalról nézett vetületét.

A katarzisnak ebből a felfogásából következik, hogy a művészet társadalmi funkciója Lukács megfogalmazásában *defetisizáló küldetése*. A fejlett árutermelő osztálytársadalomban ugyanis a dolgok közötti viszonyok eltakarják a mögöttük rejlő valóságos emberi viszonyokat, az ember lényegét. Ezt nevezi Marx fetisizálódásnak. A dolgok a maguk elidegenedett árumivoltukban fétissé válnak, az elidegenedés bilincseibe béklyózott ember nem ismeri fel valódi természetüket. A művészet feladata is, hogy leleplezze ezt a fetisizálódást, és megmutassa, hogy a személytelenné vált emberi intézmények mögött valódi emberi tevékenység áll.

Meg kell jegyeznünk azt is, hogy ez a nagyvonalú koncepció összhangban áll más marxista szerzők megfogalmazásaival is. Mindenekelőtt Antonio Gramscinak és George Thomsonnak a katarzisról adott definícióit kell említenünk, akik más és más oldalról nézve ugyanezt az összefüggést ragadják meg.

Igen jellegzetes Gramsci megfogalmazása. Szerinte „A »katarzis« kifejezés a tisztán ökonómiai (vagy egoista-passzionális) mozzanatról a politikai-etikai mozzanatra

való átmenet jelölésére, vagyis annak a folyamatnak jelzésére szolgál, amelynek során az alap az emberek tudatában felépítménnyé dolgozódik át. Ez egyben az »objektívból a szubjektívbe«, a »szükségszerűségből a szabadságba« való átmenetet is jelenti. Az »alaphoz« való tartozás itt Gramscinál egoista magatartást jelent, az egyénnek pusztán egyéni szempontból vett gazdasági helyzetének felmérését. A felépítménybe akkor »emelkedünk fel«, ha felismerjük e helyzet társadalmi összefüggéseit, ha tehát önmagunkat belehelyezzük a társadalom egészébe, méghozzá nem pusztán értelmileg és nem is pusztán a szentimentalitás értelmében véve érzelmileg, hanem mindenekelőtt akaratilag." G. Thomson a görög tragédia, értelmezéséből közeledik a katarzis fogalmához. Említi, hogy ezt a kategóriát elismeri és alkalmazza a modern pszichológia is, és gyökerét az egyén és a társadalom viszonyának feszültségében keresi. A társadalom részei (osztályai), s ebből következőleg az egyén és a környezet közötti ellentmondás kiéleződése megteremti a harmónia újból való megteremtésének igényét. A művészi élmény egyik oldalával levezeti ezt a feszültséget, másik oldalával azonban éppen felszítja, a katarzis mind a kettő egyszerre, de mindkét formájában a partikularitás és a társadalmiság összeütközésének és megoldásának élményéből születik.

A katarziselmélet és más művészetpszichológiai elméletek

Itt azonban meg kell állnunk, hogy ezt a katarziselméletet összevessük a különböző pszichológiai iskoláknak a művészi élmény lényegéről vallott koncepciójával. Vajon milyen viszonyban áll a mi katarzison épülő felfogásunk a különböző pszichológiai irányzatok művészetről vallott nézeteivel?

Kezdjük ezúttal a végső következtetéssel: a marxista művészetpszichológia nem tagadja ezeknek az elméleteknek részletigazságait, de nem is épülhet fel eklektikus egymás mellé állításukból sem. Radikálisan más a kiindulópontja. Legtöbb elmélettel szemben áll abban, hogy *nem teszi zárójelbe a valóságot*, hogy a művészi tevékenység lelki mechanizmusait is a művészet valóságtükröző lényegével hozza kapcsolatba.

Nem tagadja tehát, hogy a művészi tevékenység különleges lelki élményt, lelki állapotot („esztétikai állapotot"), elragadtatást, „beleérzést" (projekciót és introjekciót), sajátos gyönyörűséget, sőt felfokozottságában némiképp extatikus izgalmat jelent (mint Lipps „Einfühlung"-elméletében). Nem tagadja, hogy ez az élmény, ez az állapot kellemes vagy egyenesen gyönyört hozó (még negatív formájában, a félelem és a bánat átélése kapcsán is), hogy a művészi tevékenység indítékai között e gyönyörűség elnyerésének vágya is szerepel. Nem tagadja, hogy ennek következtében a művészi tevékenység az ember szükségletévé válik, sőt azt sem, hogy e szükségletben ösztönös mozzanatok is szerepet játszanak. Nem borzad meg annak kimondásától, hogy e szükséglet kielégítésének vágyát más szükségletek és ösztönök átalakított („szublimált" vagy „kompenzált") formái is megerősíthetik, hogy például az elfojtott szexuális vágy is fordíthatja az embert a művészi tevékenység felé (mint a freudizmus állítja). Nem tagadja következésképpen azt sem, hogy a művészet nemcsak a megismerés dolga, hanem a megszeretésé is, hogy befogadásakor az embert nemcsak az a szándék vezeti, hogy ismereteket szerezzen a múltról és a jelenről, az emberekről és a népekről, hanem az is, hogy szeretetének tárgyat találjon, hogy érzelmi energiáinak

kiélésére keretet és formát kapjon. Nem veti el a marxizmus kategorikusan azt a felfogást sem, amely szerint ezek a szándékok, ezek az ösztönök, ezek a művészetben kielégülést kereső vágyak nem mindig hatnak tudatosan, hogy van egy összetevőjük, amely a tudat közvetlen ellenőrzése nélkül, „tudattalanul" fejti ki tevékenységét, sőt azt sem, hogy ez a mindannyiunkban meglevő tudattalan réteg megköveteli a maga jogát, hogy irányító hatást gyakorol ízlésünkre, hogy olyan művészetet keres, amely hajlamainak megfelel, s hogy ennek következtében lehetségesek kisebb-nagyobb konfliktusok is az ember tudatos és tudattalan lelki működése között. Azt sem vetjük el természetesen, hogy e tudattalan réteg működésének megvannak a maga törvényei, tehát bizonyos szimbolikus formák, struktúrák, ha úgy tetszik (a Jung-féle megfogalmazás szerint) „archetípusok" törvényszerűen jelentkeznek.

Mindezeket tehát a marxizmus nem veti el, de művészetpszichológiája mégis radikálisan különbözik mindazoktól az elméletektől, amelyek a beleérzést, az ösztönök kielégítését, a tudattalant vagy az archetípust állítják szemléletük középpontjába. Alapvetően különbözik tőlük, mert ezek az elméletek sohasem teszik fel azt a kérdést, mi lehet az oka annak, hogy éppen ebbe és nem abba a jelenségbe vagy eseménybe „érzi bele" magát valamely kor embere, mi lehet az oka annak, hogy az ösztönök, szükségletek és vágyak milyen kielégítést követelnek, hogy az emberek milyen művészetet „szeretnek", hogy milyen tendenciák érvényesülnek tudatosan és tudattalanul, hogy milyen minták, struktúrák, archetípusok alakulnak ki. Ez ugyanis egyáltalán nem véletlen, és a művészet pszichológiája számára sem véletlen, az élmény létrejöttének szerves része és alapja. Az érzés, a „katarzis" vagy akár az extatikus elragadtatottság csupán „felépítmény" ezen az alapon. Visszahat rá, de szerepe végső soron mégis másodlagos. Ismerjük és tudjuk az érzelmek erejét. Tudjuk és értjük, hogy a művészi tevékenység gyönyörűséget okoz, s hogy az ember keresi ezt a gyönyörűséget, – de ahogy az érzelmet elméletileg sem választjuk el az értelemtől, ugyanúgy nem szakíthatjuk el a művészetek vonatkozásában sem. Nincs értelem érzelem, és nincs érzelem értelem nélkül. Nincs művészi katartikus-érzelmi élmény a valóság sajátságos visszatükrözése nélkül, és fordítva, a valóság *művészi* visszatükrözése nem jöhet létre a katartikus élmény nélkül. A speciálisan pszichológiai feladat nem az élmény és a gyönyörűség önmagában vett vizsgálata, hanem olyan elemzése, amely már az élmény struktúrájába belefoglalja kiindulópontját: az embernek a valósággal való meghatározott viszonyát.

Hasonlóképpen vagyunk azokkal a művészetpszichológiai elméletekkel is, amely nem az érzelmek, hanem az érzékelés vagy a képzelet működésének elemzéséből indulnak ki. Itt sem tagadjuk a kérdésfeltevés részigazságát. Nem tagadjuk, hogy a művészet elsajátításában is formákat, struktúrákat, alakzatokat észlelünk, s hogy ezt a tevékenységünket az alakérzékelés általános törvényei is meghatározzák, sőt azt sem, hogy a művészetben a „jó formára" való igény, az alak megalkotására és teljessé tételére irányuló kényszer is megnyilatkozik (mint a „Gestaltpsychologie" mondja). Nem tagadjuk továbbá, hogy a művészet, amennyiben az ember és a valóság viszonyának tükörképe, nem pusztán a statikus értelemben vett múltat, a már meglevőt és jelenlevőt tükrözi, hanem az ember cselekvő akaratát is, hogy egyben viselkedési mintákat, „stratagémákat" is ad, s hogy ezáltal társadalmi mértékben szabályozza nemcsak érzelmeink lefutását, hanem egyetemes magatartásunk normáit is (a K. Burke-féle behaviorizmus értelmében). Nem tagadjuk továbbá, hogy a művészet

létfeltétele az ember képzeletének mozgósítása, hogy amennyiben a művészi tevékenység értelmi mozzanatait vizsgáljuk, olyan speciális sajátosságokra bukkanunk, amelyeket leginkább a fantázia működésével vethetjük egybe (ahogy pl. Palágyi tette).

Ezeket az elméleteket sem tagadjuk tehát teljes egészükben, de más szempontból ezeket is korlátozottaknak és szűkeknek kell tartanunk, mert valamilyen módon zárójelbe teszik a valóságot. Az alaklélektannak a formára és a struktúrára vonatkozó vizsgálatait például rendkívül fontosnak tartjuk, de nem elégségesnek. Szerintünk az igazi kérdés, az igazi megoldásra váró feladat ezután kezdődik: hogyan lehetnek az észlelt struktúrák a valóság képmásai (vagy ha úgy tetszik, jelei), milyen szerkezeti elemeknek kell azonosaknak vagy analógoknak lenniük, hogy a kapcsolat létrejöjjön, hogyan képes az ember a valóság nyelvét az észlelet nyelvére „lefordítani", hogyan áll össze ebből a fordításból a művészi struktúra. Magunk is úgy tartjuk továbbá, hogy a műalkotás nemcsak képmás, hanem a cselekvés „stratagémája" (vagy ahogy mondani szoktuk: „vezérfonala") is, de éppen azáltal vezérfonal, mert modell is, és éppen azért modell, mert nem holt lenyomat csupán, hanem képes a cselekvés folyamatainak „szimulációjára". A legdöntőbb itt is az átmenet: mikor lesz a valóság „leképzéséből" az elkövetkezendő folyamatok, tevékenységek rendezőeszköze.

És végül: szükségesnek és fontosnak tartjuk külön figyelmet fordítani a művészettel kapcsolatos értelmi tevékenységre is, éppen az értelem és érzelem egységének elvéből kiindulva. Nem tartjuk azonban kielégítő megoldásnak azt, amely a (gondolkodással szembeállított) képzeletben látja a művészet specifikumát. Ez az elmélet ugyanis szintén hibásan vonatkoztat el a valóságtól. Nincs olyan gondolkodási folyamat, amelyben ne lenne egy adag képzelet (amint az alaklélektanból is tudjuk, már a legelemibb szinteken), s ugyanakkor nincs olyan képzelet, amely mindenestül elrugaszkodhatna a valóság elemeitől. A művészi fantázia persze másképpen rakja össze ezeket az elemeket, mint a tudományos gondolkodás (és a tudományos alkotó fantázia). Az igazi kérdés — hogy miben másként és miben mégis azonosan vagy hasonlóan — itt sem tárulhat fel a valósággal való viszony vizsgálata nélkül.

Felvetődhet persze a kérdés, hogy vajon a valósághoz való viszony tárgyalása nem inkább a filozófiát és az esztétikát illeti-e, nem az volna-e az esztétika és a művészetpszichológia közötti ideális munkamegosztás, ha az esztétika foglalkozna a művészettel, mint a valóság visszatükrözésével, a művészetpszichológia pedig csak e folyamatot kísérő lelki jelenségekkel. Feleletünk itt is kategorikus *nem*. A visszatükrözés a mi felfogásunk szerint mindig kettős folyamat: mi visszatükrözzük a bennünket körülvevő valóságot, és vissza is tükröződünk benne. Az ember valamennyi lelki (idegrendszeri) tevékenysége e kettős tükrözésen, a környező valósággal való kölcsönhatáson alapul, e viszony elemzése nélkül egyetlen részletműködést sem vizsgálhatunk reálisan a maga helyére állítva.

Mátrai László elmélete éppen ebben haladja meg a legtöbb pszichológiai iskola felfogását: egyaránt tartalmazza (elsősorban) a valóságra való vonatkozást (szubjektum-objektum viszony), az élmény közvetlenségét, strukturális vonatkozását, értelmi és érzelmi jellegét, valamint a partikularitás-totalitás sajátos összefüggését. A művészetpszichológiának is ebbe a nagyobb összefüggésrendszerbe kell beágyaznia a művészet elemzését.

A katarzisélmény összetevői Arisztotelésznél

A katarzis értelmezésében az a legfontosabb, hogy ne szűkítsük le arra, amit a görög szó maga jelent. A kifejezés eredeti jelentése ugyanis „megtisztulás", méghozzá korántsem pusztán átvitt értelemben. Hippokratész a test ártalmas nedveitől való megszabadulást érti rajta, és Arisztotelész is használja ilyen értelemben is.

A művészetre vonatkozóan azonban Arisztotelész természetesen átvitt értelemben használja, s ha megnézzük azt is, hogy milyen összefüggésekben, bebizonyosodik, hogy e fogalom nála sokoldalú értelmet nyer. A legismertebb meghatározás ugyan közvetlenül a „megtisztulásra" utal: „A tragédia . . . a részvét és félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást." Hiba volna azonban pusztán erre a definícióra támaszkodva úgy vélni, hogy ezzel már ki is merítettük az arisztotelészi fogalmat. A szót kapcsolataiban szélesebb értelemmel ruházza fel.

Először is a Poétika fejtegetéseiből nyilvánvaló, hogy a *mimézissel* (utánzás) és annak alapján a *felismeréssel* kapcsolja össze. Amennyire elválaszthatatlan a tragédiától a katarzis, éppolyan elválaszthatatlan a felismerés. Ez utóbbi kategória is sokoldalú. Legközvetlenebbül egyszerűen azt jelenti, hogy felismerjük az utánzás tárgyát. Szélesebb értelemben azonban „a felismerés a tudatlanságból a tudásba való átváltozás, amely a boldogságra vagy szerencsétlenségre rendelt emberek örömére vagy fájdalmára következik be." Itt tehát voltaképpen a *megismerés* egyik fajtájaként jelenik meg. A megismerés a mai terminológiában szélesebb folyamatot jelöl, amely a már megismerttől a még ismeretlen felé halad, *a felismerés viszont a megismerés egyszeri aktusa*, az éppen most és éppen itt bekövetkező megismerés, amely a közvetlenség (éppen Mátrai által kiemelt) mozzanata folytán erős érzelmi hatást is kelt.

Egy másik összefüggés is világosan kibontakozik az arisztotelészi szövegből: hogy eljussunk a megtisztuláshoz, a színjátékban megelevenedő cselekedeteket és a velük összefonódó érzelmeket *át kell élni*. Azt mondhatnánk tehát, hogy a katarzis létrejöttének az a *szimbolikus cselekvés* — pontosabban a műben testet öltő *cselekvésminták szimbolikus átélése* — is feltétele, amit a művész és a műélvező egyaránt végez.

Harmadik fontos mozzanata a katarzis elvének a *közlés*. Implicit formában ez is benne van már a fogalom arisztotelészi értelmében is. Heller Ágnes fejti ki, hogy noha a Poétikában csak a néző által megélt katarzisról van szó, de nyilvánvaló, hogy „a katarzis a hősökre, a szereplőkre is jellemző, sőt, rájuk jellemző elsősorban". Az ábrázolt személyek valódi, etikai értelemben vett katarzist élnek át, a szereplő színészek esztétikai katarzisához azonban elválaszthatatlanul hozzátartozik az élmény továbbadása is. Ha a közlés hiányzik, nem is jöhet létre esztétikai értelemben vett katarzis. A művészet „mindig kérdés a visszadobbanó szívhez" (Hegel), sohasem egy ember ügye, mindig a közösségen belüli közlés (akár egybeolvad a közlőés a felvevő funkciója, mint pl. a népművészetben, akár különválik).

És itt érkezünk el végül negyedszer magához az *érzelmi* mozzanathoz. Amint erre már többször is utaltunk, itt sem pusztán a megtisztulás valamiféle „egydimenziós" folyamatáról van szó. Az érzelmek ellentétességét Arisztotelész két vonatkozásban is hangsúlyozza. Egyrészt sohasem csak félelemről vagy csak részvétről beszél, hanem mindig a kettőről együtt, tehát mindig összekapcsolva az érzés egyéni-partikuláris és közösségi oldalát. Kardos Lajos meggyőzően mutatja ki egy opponensi véleményében, hogy ez az összekapcsolás korántsem véletlen, a félelem kifejezetten az egyéni,

a részvét a közösségi érzelemkör prototípusa Arisztotelésznél. Ugyanezt hangsúlyozza Arisztotelész-monográfiájában Heller Ágnes is.

A művészi tevékenység pszichológiai jellemzése

Összefoglalva: vizsgálódásaink szerint a tágabb értelemben vett katarzis, tehát a művészi tevékenység pszichológiájának jellemzésére négy tényezőt kell számításba vennünk: 1. a *felismerést*, 2. a *cselekvésminták szimbolikus átélését*, 3. a *közlést* és 4. a szorosabb értelemben vett katarzist, tehát az *érzelmi felindulást és megtisztulást*.

Most tehát azt kell felismernünk, hogy a művészi tevékenység igénybe veszi az idegrendszer egészét. Azt lehetne mondani, hogy ezzel egy meglehetősen banális felismeréshez jutottunk, – ha nem láttuk volna, hogy a különböző pszichológiai iskolák mennyire innen maradtak ezen a banalitáson, mennyire egy-egy tényezőre (elsősorban az érzelemre) korlátozták a művészet pszichológiai „előttjét" és „utánját". A mi felfogásunkban azonban nemcsak az értelem elválaszthatatlan az érzelemtől, hanem az értelminek tartott különböző működések (információ, program, kommunikáció) is elválaszthatatlanok egymástól. Az igazi művészi élményben elválaszthatatlan az egyéni és a társadalmi mozzanat is, a katarzis csak akkor jön létre, ha a pusztán egyéni elkülöníthetetlenül összeolvad a társadalmival.

Félreértés lenne tehát, ha a tudományt egyszerűen az értelem, a művészetet pedig az érzelem szférájába utalnánk, s ebben vélnénk pszichológiai különbségüket megtalálni. Ez a könnyen adódó megoldás egyenesen tévútra vezet, mert a tudomány és a művészet differenciája egyaránt kiterjed az értelmi és az érzelmi tevékenységre, sőt markánsabban jellemezhetjük az értelem szférájában, közelebbről a *tudományos és művészi megismerés* különbségével.

A *tudományos megismerés* részletekre szabdalja a világot, hogy az egyes részeket sorra megismerhesse. Tehát részismeretet rak ismeret mellé. Éppen e folyamatban tör az *általános* felé, módszere az, hogy az *egyes* részeket közös jegyeik alapján *általános* fogalmak alá sorolja, hogy aztán az így nyert általános fogalmakból újabb, még általánosabbat alkosson meg. Mindebből következik az is, hogy a tudományos megismerés megismételhetetlen, az egyszer megismertet – ugyanazon egyén vagy kontinuus társadalom életében – nem kell többé újra megismerni. (Vagy ha igen, akkor módosítani kell az előbbit, tehát voltaképp új ismeret kialakításáról van szó.)

Mások a jellemző vonásai a *művészi megismerésnek*, vagyis – előbbi kifejezésünket használva – *felismerésnek*. Ez nem szabdalja a világot részeire, hanem mindig az egészet keresi. Így – mint az előbb láttuk – nem is találhat rá az általánosra, hanem a *különösre*, vagyis arra az *általánosra*, amely még az *egyesben* jelenik meg.

A különösségnek így nyert fogalma nem egyszerűen valami „középút" egyes és általános között. Nem olyan útról van itt szó, amelyen ha eljutottunk az egyestől a különöshöz, egyszerű továbbhaladással eljutunk az általánoshoz. Nem, a különös és az általános más irányban fekszenek. Másként rakják össze a valóság elemeit. Az általános maga alá foglalja a részleteket (a kutya fogalma alá odailleszkedik minden lehetséges kutya minden lehetséges tulajdonsága). A különös azonban nem foglalja magában az összes részletet, hanem csak annyit, amennyi az *egész* felépítéséhez szükséges. Mint József Attila mondta: „az ihlet tehát megragad bizonyos valóságele-

meket, a többiek és szemléletünk közé helyezi, és eltakarja a valóság egyéb részét, mint a telihold a napot napfogyatkozáskor. Azaz szemléletileg teljes valóságnyivá növeli a kiválasztott valóságelemeket." (Vagyis, a kutya esetében a művészi „képmás" nem foglalja magába az összes lehetséges kutya összes lehetséges tulajdonságát, csak bizonyos tulajdonságok metszetét, amelyek együtt mégis *felismerhetővé* teszik az általánost.) Ebből következik, hogy a művészi felismerés: megismételhető. A megismert tudományt nem kell ugyanannak az embernek vagy közösségnek újból és újból megismernie, de a már megismert műalkotás újból és újból ugyanolyan intenzitású élményben részesíthet. A tudomány megismeri az ismeretlent, a művészet (mondja Shelley) ismeretlenné teszi az ismertet is. Nem azért, hogy meghagyja az ismeretlenségben, hanem hogy átélje az újbóli megismerés gyönyörűségét.

A művészet ezért nemcsak megismerés, hanem *megszeretés* dolga is. A szeretet ugyanis olyan ítélet, amellyel a „számunkravalót" választjuk ki, azt szeretjük, amit a magunk számára kívánatosnak, értékesnek, szükségnek tartunk. Ezért nem azonos a megismerés és a megszeretés, szerethetjük azt, amit nem ismerünk pontosan, vagy amit egyenesen kiismerhetetlennek tartunk, s ugyanakkor ismerhetjük azt, amit nem szeretünk, sőt amivel szemben személy szerint közömbösek vagyunk.

A tudományos és művészi megismerés e röviden összefoglalt különbségével kapcsolatosak azok a további differenciák is, amelyek a művészi tevékenység jellemzésére felsorolt többi tényezőre vonatkoznak. Ezekre csak vázlatosan térhetünk ki.

A művészetet az előbb a *cselekvésminták* (természetesen: társadalmi cselekvésminták) *szimbolikus átéléseként* jellemeztük. A tudományos tevékenység ezzel szemben nem szimbolikus, mert közvetlenül (vagy legalábbis közvetlenebbül) része a társadalom valóságos termelőfolyamatának. Ugyanakkor elvontabb, sőt bizonyos értelemben bensőbb jellegű, mint a művészi tevékenység. Amíg a tudománytól elkülönült a technika, a művészet ma is magában foglalja a technikának megfelelő tevékenységformákat. Elkülönült a tudomány és a művészet a *kommunikáció* szempontjából is. Tágabb értelemben minden közlésnek van egy közvetlenül ismeretközlő (Jakobson szerint: referenciális, Moles szerint: szemantikai) és egy művészi (Jakobson terminológiájával: poétikus, Moles-évei: esztétikai) funkciója. Más és más azonban az arányuk, nemcsak a tudomány és a művészet viszonylatában, de az egyes tudományágak s az egyes művészeti ágak és műfajok között.

Végül – ami számunkra különösen fontos – más és más az *érzelem* szerepe is. József Attila – egészen a mi vizsgálódásaink szellemében – így ír az érzelemesztétika ellen: „Állítható ugyan, hogy a művészet érzelmeket kelt, azonban van-e valami egyáltalán, ami nem kelt érzelmeket? Az érzelem úgy kísér mindent, ami szellemünkben járkál, mintha bizony az árnyéka volna . . . balga volnék, ha a költemény mivolta után kutatódván, a költő meg az olvasó érzelmeit elemezném. De még az is botorság volna, ha az érzelmeket legalábbis az ihlet forrásának tenném meg. Mert minden lelki mozzanatomnak, habomnak, csöppömnek forrása teljes életem, meg annak a világgal való összefüggései, azonképpen az ihlet meg az érzelem teljes életemből fakadó mozzanatok. Nem egymás forrásai, hanem közös forrásból eredőek, többi eseményemmel, cselekedetemmel, élményemmel egyetemben, hiszen mindőjüket életem szüli." József Attila nem tagadja, hogy „az ihlet mindamellett érzelmes", de ra gyogó dialektikával mutat rá, hogy az érzelem nem tartalma a művészetnek, hanem formája. Az ugyanis, hogy milyen valóságos érzelmek kísérik az alkotó vagy a színész-

munkáját, a mű szempontjából mellékes: „a színésszel madarat is lehetne fogatni, ha jól adja a bánatosat. Hát nem is az érzelem kifejezéséről forog ott szó. Éppen megfordítva, a bánat, az érzelem a forma, azaz formai elem, amely valami másnak a kifejezése végett szerepel."

Ezzel nagyon fontos dolgot mondott ki, amelyet sajnos azóta sem vesznek eléggé figyelembe. Közkeletű ugyanis az a felfogás (gyakran még marxista esztétikai művekben is), amely az érzelmeket egyes műfajokban (líra) és művészeti ágakban (zene) egyedül teszi meg a művészet tartalmának. József Attila azt állítja, hogy forma. Ez is éppen elég különbség azonban a tudományos tevékenységgel szemben, amelynek az érzelem csak kísérő jelensége, ösztönzője vagy esetleg (a pszichológiában) tárgya, de semmi esetre sem formája! A művészetben viszont ezzel magyarázhatjuk azt, hogy minden olyan műfaj, művészeti ág, amelyben különösen nagy szerepet tulajdonítanak az érzelmek kifejezésének (tehát éppen a zene, valamint a költészet, a festészet bizonyos műfajai) formai felépítésében szigorúbb, zártabb „matematikaibb", mint a „prózai" műfajok.

PÓK LAJOS

A kor regénye?*

Németségének tudata hosszú élete során hol túlhabzó önérzet forrása volt Thomas Mann számára, hol gyötrő Nessus-ing. Az egyéni és történelmi lelkiismeretvizsgálat kényszere azonban mindig szerves része a németségéhez való problematikus viszonyának. Először az első világháború alatt az *Egy nem-politizáló elmélkedéseinek* hatalmas esszéfolyamában, másodszor a második világháború alatt, 1943 májusában elkezdett regényében, a *Doktor Faustus*ban *(Adrian Leverkühn élete. Elmondja egy barátja)* támad jelentős mű ebből a lelkiismeretvizsgálatból. Igaz, a *Lotte Weimarban* is szorosan kapcsolódik a németség sorsproblémájához, ott sem hiányzik a vallomásos jelleg (nem is említve számtalan más, kevésbé fontos írását), de a *Doktor Faustus* jelentőségét, sajátos karakterét és súlyát az összegező szándék, a végső számvetés igénye adja meg. Az a tény, hogy szinte azonosítható — a németség problémavilágán túl is — a katolikus vallásgyakorlatból ismert életgyónással. Századunk kevés irodalmi alkotásával lehet indokoltabban asszociálni Paszternák hasonlatát arról, hogy az igazi könyv „az égő, füstölgő lelkiismeret egy téglalap alakú darabja". Mégpedig nemcsak a nagy humanista író lelkiismeretéé, hanem — benne és általa — egy nemzet, egy kultúra legjobbjáé.

Thomas Mann németségének élményét a bűntudat színezte már sok évvel a *Doktor Faustus* megírása előtt. A német irracionalizmus, a vak bensőség és a veszélyes mélységkultusz tragikomédiáját látta már a weimari köztársaság éveiben, beleértve a maga részét is mindebből. De csak Hitler és a fasizmus által kirobbantott

*Részlet az Európa Kiadónál megjelenő *Józan varázslat (Thomas Mann világa)* című könyvből. — (A *Doktor Faustus*t Szöllősy Klára fordításában idézem)

második világháború évei hozták meg az ő számára is a vértelen intellektualizmus és a véres barbárság összefüggésének bizonyítékait. „*Életrajz-könyv, csaknem büntetendően kíméletlen, különös fajtája a képletes önéletrajznak, olyan mű, amely többe van nekem, és jobban emésztett engem, mint minden korábbi . . .*" írja egyik levelében regényéről. Az „életgyónás" ingere természetszerűen növekedett nagyszabású művészi koncepcióvá. „*Egy rendkívül problematikus, bűnös művészélet történetének köntösében nem csekélyebb dolgot szándékoztam megírni, mint korom regényét*" — olvassuk *A Doktor Faustus keletkezésé*ben, ebben az egész világirodalomban páratlan, könyvnyi vallomásban, amely voltaképpen szerves kiegészítője a regénynek. Éppen ezzel a koncepcióval függ össze a regény eszmei-művészi megítélésének legfontosabb mozzanatai: vajon valóban a kor regénye lett a *Doktor Faustus?*

Az életműve kialakításában annyira pedáns és tervszerű Mann-nál ennek a témának s a téma megformálásának is megvan a maga messzire visszanyúló története. Mintegy negyven esztendővel a regény írásának kezdete előtt, a *Tonio Kröger* idején jegyezte fel először, hogy foglalkoztatja a szifiliszes művész alakja, aki mint Doktor Faust szerződött az ördöggel; a szifiliszes fertőzés mámorító, zseniális művekre inspiráló erőként hat, amíg elviszi az ördög, a paralízis.

Már ebből a néhány sorból látható, hogy a német irodalomban olyan nagy szerepet játszó Faust-téma milyen végletesen tragikussá formálódik Mann-nál, jelentkezésének első pillanatától. A XVI. századi Faust-népkönyv, amint Engels írja, nem több, mint az elme hívságai ellen jámborságra intő boszorkányhistória. A felvilágosult Lessing Faust-vázlatában a csillapíthatatlan emberi tudásszomj jelenik meg; Goethénél a hasznos munka eszméjének képviselőjeként hagyjuk el a költemény második részének végén Faustot.

Már Goethénél is szintézis a Faust-téma, az emelkedő, erejének tudatával élő polgárság eszméinek és álmainak legnagyobb költői megjelenítése. A kora regényét író, a német és a művész lét problémavilágát a fertőzés, a betegség jelképességébe oldó Mann hőse, Adrian Leverkühn a Goethe Faustjáéval éppen ellentétes utat jár meg; a világból a legszörnyűbb magányba zuhan, művészete pedig a nihil örvényének, reménytelenségének, embertelen, jéghideg közönyének kifejezője. Kezdettől érthető gondja az írónak, hogy a patologikust beleolvassza a meseszerűbe, s a forma könnyedebb fogásaival, vidámságával enyhítse a tragikus pátosz feszültségét.

Mann a Faust-monda és a költemény nagy hibájának tartotta, hogy Faustot nem hozta kapcsolatba a zenével. Ezért lett Leverkühn muzsikus, zeneszerző. „*Ha Faust a német lélek reprezentánsa, muzikálisnak kell lennie, mert a németség viszonya a világhoz absztrakt és misztikus, vagyis zenei.*" A modern zenéről, elsősorban a zene Schönberg nevéhez fűződő forradalmáról — Schönberg nevének említése nélkül — természetesen sok szó esik a regényben.

Az író igazi témája, problémája azonban nem a zene. A zene csak példa, eszköz, ami kifejezi a művészet, a szellem, az ember helyzetét. A regény egyes elemzői túlzott jelentőséget tulajdonítottak a tizenkét fokú hangsorral való komponálás artisztikus mozzanatainak, a disszonáns hangközök sűrűségére épülő technikának. Mindez csak mint egy folyamat tükrözője fontos: hogyan hatol be a művészetbe a hidegség, az elvontság, a káosz élménye, a dekadencia, — tehát az értelem és a morál karjaiból elszabadult esztétikum útja a barbarizmusig. Jellegzetes példa a regényből Leverkühn egyik művének, az Apokalipszis-oratóriumnak a bemutatása.

A mű a zene egész élettörténetét kívánja tükrözni *zene előtti, mágikus-ritmikus, elemi ősállapotától fogva a legbonyolultabb tetőfokáig.* És, mint Zeitblém írja, *hányszor nem érte ezt a művet a véres barbárság vádja! S hányszor a vértelen intellektualizmusé! Érte, és el is találta...*

De a zenei elemzés, mint ahogy általában a zene, voltaképpen csak mint a német polgárság hanyatlásának, bűnössé válásának egyik áttételesen jellemző motívuma, tünete jut megfelelő szerephez. A zene és egy muzsikus életútja a korral s a németséggel kapcsolatos mondanivalóit hordozó jelképrendszer forrása lett.

A zenéről többször írta Mann, hogy démoni világ, és az ifjú Leverkühn egyik mondata — *„a zene a rendszerré emelt kétértelműség"* — árulkodóan egybehangzik Mann sok vallomásmondatával. Még árulkodóbb *A Doktor Faustus keletkezésének* végén egy furcsa elmélkedés: milyen a viszony zene és erkölcs, zene és szellem, zene és igaz emberség között? *„Hát valóban nem volna semmi kapcsolat a zenei géniusz és a humanitás, a társadalom tökéletesedése között? Vagy talán éppen ellenük dolgozik?"* Azzal folytatja, hogy *„de hát Beethoven hitt a forradalmi emberszeretetben"*, mégis erősebben marad meg az olvasóban *„a kétellyel teli kérdés"*. Nem lényegtelen mozzanat az sem, hogy bár Mann elméleti tekintetben hihetetlenül sokat tudott a modern zenéről, de őszintén bevallotta: *„nem tudom élvezni és szeretni. Elég nyíltan megmondtam, hogy alapjában a „Ring" hármashangzatainak világa a zenei hazám."*

A regény írásának elkezdése előtt, 1943 májusában fiának, Klaus Mann-nak írott levelében szinte szinopszisszerűen így foglalja össze a regény motívumvilágát:

Egy művész (zenész) és modern lelket-az-ördögnek-eladási történet Maupassant, Nietzsche, Hugo Wolf stb. sorsának tájékáról, röviden: a rossz ihletés és zsenivé válás témája, ami Elvitte az Ördöggel, vagyis paralízissel végződik. De a mámor eszméje általánosságban és az észellenességéé is belevegyül, s ennek révén a politika, a fasizmus, így tehát Németország szomorú sorsa is. Az egész erősen önémet-lutheránus színezetű (a hős eredetileg teológus volt), de a tegnap és a ma Németországában játszódik. Ez lesz az én „Parsifalom".

Három egymásba szőtt történetből, gondolati, esztétikai tekintetben három tükrözési aspektusban alakul ki a regény: Leverkühn történetéből; az életét megörökítő barát, Serenus Zeitblom, — továbbá a mű megírásának, a háború utolsó éveinek történetéből.

Mann a maga életének hangulataiból, konkrét tényeiből igen sokat épített bele a regény főhősének életrajzába s általában a regénybe. Igaz, Leverkühn 1885-ben született, tehát tíz évvel fiatalabb, mint Mann, de gyermekkorának városa, Kaisersaschern a gótika és a reneszánsz találkozását idéző légkörével ugyanaz, mint Lübeck. Leverkühn müncheni, római, palestrinai élményei gyakran azonosíthatóak az író ifjúkori élményeivel. Családja története is adott a regényhez motívumokat. (Clarissa Rodde alakjában, öngyilkosságában nővérének történetét írja meg, a kis Echo vonásait kedvenc unokájáról mintázta stb.) Leverkühnnek, az alkotó művésznek problémái még inkább találkoznak az író — s a német polgárság, a huszadik századi művészet — problémáival. Az ifjú Mann is úgy érezte, mint az ifjú Leverkühn, hogy hiányzik belőle az a *„robusztus naivitás, amely, úgy látszik, sok egyéb között, és nem is utolsósorban, hozzátartozik a művész fegyverzetéhez"*. Hasonlóképpen volt Mann-nak, mint hősének egy egész korszakon át, a *Varázshegy*ig, személyes és alkotói problémája az *„ellentét is művészsors és polgári életforma között"*. Az alkotó indulat és az önkritika konfliktusa vagy a hagyományos művészi eszközök elhasználtságának

s ennek következtében a paródiának mint egyetlen lehetőségnek a problémája: Mann esztétikájának is fontos eleme.

Az a zenei életmű, amelyet az egész világirodalomban páratlan bravúrral hősének épített Mann (nem előzmény nélkül a maga művei között, hiszen a *Halál Velencében* írója, Aschenbach is „kapott" Manntól egy teljes életművet), hasonlóképpen tükrözi Mann személyes alkotói világának és századunk első három évtizedének számos gondját, különösen a növekvő feszültséget művészet és társadalom kapcsolatában. Leverkühn először – jelentősebb művei sorában – Shakespeare „Felsült szerelmesek" című vígjátékához ír zenét, amely még valóságos társadalmi kapcsolatok gyümölcse, bár a paródia közegében. További művei a társadalom valóságától eltávolító kísérletek, s a magány fojtogató görcsei teszik őket tragikussá. Az utolsó, a *Doktor Faustus panaszolkodása*, amely után csak az éj s a hallgatás, az őrület következik Leverkühn életében tizenegy esztendeig, haláláig. Ennek a kantátának a szövegkönyve prófétikus jelképességgel szól a modern Faust sorsáról, a pusztulás örvényébe jutott németekről:

> ... az Oratio Fausti ad Studiosos néven ismert részben Faust arra kéri társait, hogy testét, ha holtan, megfojtva találják, hantolják el irgalmasan, mert – úgymond – halála jó és rossz kereszténynek méltó: jó keresztényként hal meg bűnbánata révén, s mert lelke mélyén mégiscsak reménykedik az isteni kegyelemben, rossz keresztényként pedig annyiban, hogy tudja, szörnyű végre jut, és a gonosz mindenképpen megkaparintja testét. – Nos, e szavak: „Mert rossz s jó keresztényként halok meg" – ezek adják a variációs mű generális alaptémáját.

A pusztulás elkerülhetetlenségének s a kegyelem reményének eszméje tölti ki az alaptémát, s az utóbbival felesel a Zeitblom által cinikusnak mondott énekkari scherzo:

> Már késő, kushadj, tűrj magad,
> Ne panaszold romlásodat,
> Kegyelmet Isten már nem ad,
> Mert minden órád kárhozat.

Adrian a maga sorsát írta bele a pokolra szállás hátborzongató közjátékába; a kantáta zárótételében megszólaló panaszkórus pedig mintegy a fordított utat teszi meg, mint az Öröm-óda, s Beethoven IX. szimfóniájának visszavonásává, visszavételévé lesz. A regény azonban – Lukács György hívja fel erre a figyelmet – mégsem pesszimista, mint ahogy Shakespeare tragédiái sem pesszimista művek. Nemcsak azért, mert Adrian búcsúbeszédében is megjelenik a remény: támad még az emberek között olyan rend, „*amely ismét megadná a szép műnek az éltető talajt és hátteret, ahová becsülettel beilleszkedhetne ...*" A regény struktúrájában ugyanis Leverkühn a német sors jelképének szerepét tölti be, mégpedig a német polgárság árulásának szinte minden mozzanatát „demonstrálva" a történelmi tragédiába zuhanás éveiben. De ha a barátja történetét megíró Serenus Zeitblom ezzel a sóhajjal tesz pontot: „*Isten legyen irgalmas árva lelkednek, barátom, hazám*" – ennek a mondatnak elkerülhetetlenül politikai igénye és súlya van.

Lehet-e mentség, menekvés Leverkühn számára, – munka közben sokáig foglalkoztatta Mannt ez a gondolat. Kezdetben valamiféle megtisztulás lehetőségét mérlegelte, de később zenei tanácsadója, Adorno javaslatára elvetette ezt a tervet, s ilyen

módon kétségtelenül igazabb és bátrabb lett a regény eszmeisége. Az utolsó mondatban igényelt irgalom nyilvánvalóan nem érzelmes kellék, hanem annak a Mann-nál gyakori gondolatnak a következménye, amely szerint Németország és a fasiszta embertelenség nem azonos, bár nem véletlen, hogy Németországban jutott hatalomra.

Nem a regényből, hanem Thomas Mann-nak 1943 decemberében Bertholt Brechthez írott leveléből idézek egy részletet, amelyben nagyon egzakt módon és lefegyverző tisztánlátással foglalja össze álláspontját. (A regény művészi megoldásai egyébként korántsem tükrözik a tisztánlátásnak ugyanezt a színvonalát a németség történelmi útjának, lehetőségeinek megítélésében, s erre még visszatérek.)

Thomas Mann egy előadásáról ír Brechtnek, amelyet 1943 novemberében tartott New Yorkban, a Columbia egyetemen a német problémáról:

Az előadás során elismertem ugyan, hogy bizonyos mértékű összfelelősséget a történtekért és azért, ami még történni fog, elhárítani nem lehet. Mert valamiképpen felel az ember és felel a nép azért, ami, és amit tesz. Viszont azután nemcsak hogy felsorakoztattam nagyon is pontosan a németség és a náciság azonosítása ellen szóló valamennyi érvet, amelyet Ön levelében felsorol, hanem kijelentettem, hogy ajánlatos a megvert ellenséggel való bánásmódban a bölcsesség, már csak azért is, mert a világdemokráciákat súlyos bűnrészesség terheli a fasiszta diktatúra[1] keletkezésében, hatalmának megnövekedésében és abban az egész veszedelemben, ami Európára és a világra szakadt. A kapitalista demokráciáknak erről a bűnrészességéről olyan fordulatokban nyilatkoztam, amelyekről alig hittem, hogy türelmesen tudomásul veszik, nem is szólva arról, ahogy történt, hogy nagy tapsssal fogadják. Sőt még a polgári világnak a kommunizmustól való bárgyú vakrémületét is kifiguráztam, nem csupán New Yorkban, hanem megelőzőleg Washingtonban is, a Kongresszus hivatalos Könyvtárában. Azt mondtam, hogy nekünk, német emigránsoknak, nincs jogunk, hogy tanácsot adjunk a Holnap győzőinek, hogyan bánjanak Németországgal, de hivatkoztam a szabadelvű Amerikára, és kifejeztem abbeli reménységemet, hogy a közös jövendőt a győztes hatalmak intézkedései nem fogják túlzottan megterhelni. Nem Németországot és a német népet kell megsemmisíteni és sterilizálni, hanem a junkerek, a hadsereg és a nagyipar vétkes hatalmi kombinációját, amely már két világháború felelősségét viseli. Minden remény egy igazi és tisztító német forradalomban van, amit a győzőknek nem hogy elfojtaniuk, hanem pártolniuk és előmozdítaniuk kell.

Mann, aki nemcsak szerette a zenét, hanem minden művészet példájának tartotta és „*a regény formáját valamiféle szimfóniának, eszmeszövevénynek és zenei konstrukciónak*" érezte, a *Doktor Faustus* szerkezetéből, az alakok kiválasztásából, jellemzéséből kibontakozó „eszmeszövevény" és saját véleményeként értelmezhető közvetlen megfogalmazások tanúsága szerint az irracionalizmust tartotta a németség fő bűnének, a német történelem átkának. A német irracionalizmusban való részvételét tekintette a maga élete bűnének is. Már az első világháború alatt, az *Elmélkedésekben* azt írta, hogy a német irracionalizmusból jött, de azzal a szándékkal, hogy krónikása és elemzője legyen, s megkísérelje legyőzni a dekadenciát és nihilizmust.

Az „ónémet démoniság" légkörét érezni már a regény elején Leverkühn szülőfalujának, Oberweilernek és még inkább diákoskodása színhelyének, a thüringiai Kaisersaschernek a rajzában. Az irracionalizmus különböző forrású ideológiájának gőze csap ki Adrian első zenei tanítójának, Kretzschmarnak fejtegetéseiből, a hallei teológusok, Kumpf és Schleppfuss, a Winfried diákszövetség vagy a Kridwiss-kör vitáiból. Nietzsche neve nem fordul elő a regényben, de Leverkühn életének sok mozzanata azonos Nietzsche életrajzának adataival (kalandja, fertőződése a lipcsei

nyilvánosházban; a kezelés módja, amelyet Nietzsche nizzai leveléből ismerünk; a betegség hatása szellemére; Leverkühn lánykérésének módja stb.). Az irracionalizmus német prófétájának gondolatait szóról szóra való átvétel formájában is sokszor beépíti a regény szövegébe. Nietzsche démoni indulata, a reneszánsszal és a felvilágosodással győzelmes emberi értelem diszkreditálása, benne él a regény sok szereplőjében. Nem a tudomány uralma alatt kialakuló élet az igazi, hanem amelyet ösztön és ellenállhatatlan megszállottság vezet, ez a Nietzsche-gondolat, meg a másik: az isten halott, az abszolút értékek lehetetlenségének korába ért a világ, — szerves része a regényben a felelősségre vonás pátoszával bemutatott folyamatnak.

Mann nem maga mondja el Adrian Leverkühn történetét, hanem a muzsikus barátja, volt iskolatársa, az Isar-parti Freisingben, megszokott dolgozószobájában remetéskedő, a második világháború földrengéseit remegve figyelő, a németség sorsán töprengő öreg latintanár, Serenus Zeitblom. Egy kicsit az író paródiája, aki azonban a regény folyamán szürke, provinciális figurából szinte Mann alteregójává nő. A zseniálisan nihilista Leverkühn mellett ő a német polgári értelmiség másik szélsőséges képviselője. A típus történelmi eredetéről és társadalmi tartalmáról igaz, amit Mann ír két főhősével kapcsolatban *A Doktor Faustus keletkezésében* (*„... sokat kell lepleznünk, tudniillik azonosságuk titkát"*), de Zeitblom alakjának megteremtése mégis elsősorban nagyszerű művészi fogás volt. Alkalmat adott az írónak arra, hogy a mű egész világát két szemléleti síkon ábrázolja, s hogy a cselekmény két idősíkon haladjon. 1943—1945 között írja Zeitblom barátja életrajzát (Mann valójában 1947-ben fejezte be), a teleírt lapokon párhuzamosan bontakozik ki Leverkühn s a Harmadik Birodalom tragédiája és az a folyamat, amely a tragédiához vezetett.

Milyen ember Zeitblom? Szellemi hazája a polgári humanizmus. Szereti az ájtatos, romantikus hangot; azt tanítja felsős gimnazistáinak, hogy *„a kultúra lényege az éjszaka sötét, félelmetes hatalmainak jámbor és rendező, szinte úgy mondanám: engesztelő bevonása az istenek kultuszába ..."* Vallja, hogy *„az abszolút értékekbe vetett hit, bármily illuzórikus is, ... életfeltétel"*. De nemcsak nagy barátja démoni nihilizmusának ellenpontja ez a jámbor filosz, hanem az elviselhetetlen pedáns racionalizmus, a német kispolgár anekdótába való groteszk karikatúrája is. Így ír például egyetemi éveinek egyik nőügyéről: *„Nem a vérem forrósága vitt bele ebbe a viszonyba, inkább ... a vágy, hogy az ókor nemi téren tanúsított szabadosságát, mely elvi meggyőződéseim közé tartozott, a gyakorlatba is átültessem."*

Zeitblom szorongató, fájdalmas magányban, eszményeinek, hazájának, családjának romjai között írja barátja élettörténetét. Már a hitlerizmus kezdetén visszavonult a tanári pályától, de családjába is behatolt az embertelenség fertőzete, fiai a rendszer fanatikus hívei lesznek, és otthagyják szüleiket. Barátjához való viszonya olyan szeretet, amelyben *„gyengédség és borzadály, szánakozás és odaadó csodálat"* vegyül. (Ezt a mondatot okkal találta a regény több méltatója Thomas Mann és Németország viszonyát is jellemzőnek.) Kettőjük regénybeli szerepe egymás mellett legfőképpen az, hogy a németségnek a világhoz való viszonyát s a német felelősséget a legjellemzőbb nézőpontokból ábrázolja.

A *Doktor Faustus* egyik sokat vitatott vonása a regény egész anyagát meghatározó írói módszer, amelyet maga Mann montázstechnikának nevezett. Ez a technika összefügg Mann képzeletének természetével. *A képzelet nem azt jelenti, hogy valamit*

kigondol az író, hanem inkább azt, hogy csinálni tud valamit a dolgokból – írja *Don Quijote*-tanulmányában. Megszámolták, hogy *A Doktor Faustus keletkezésében* százötven olyan nevet (barátot, ismerőst, személyesen vagy írásban megkérdezett szakembert) és százharmincöt olyan könyvet említ, akinek és amelynek valamiféle köze volt a mű anyagának, motívumvilágának kialakulásához. Százával vannak a regényben mondatok is, amelyeket Thomas Mann műveként olvasunk, holott nem azok, hanem idézőjel nélküli idézetek zenetörténetekből, Luther, Grimmelshausen, Adorno és mások műveiből. A montázstechnika része Leverkühn és Nietzsche tragédiájának összefonódása is. Leverkühn szüleit két Dürer-arckép alapján írja le. Az ördöggel való szerződéskötés nagy jelenete, a XXV. fejezet, a regény középpontja tele van Hugo Wolf vallomásaiból vett, nem jelzett idézetekkel. Leverkühn és muzsikus barátja, Rudi Schwerdtfeger furcsa kapcsolatának gondolata Stendhal és egy fiatal orosz tiszt hasonló kapcsolatából származik. Schwerdtfeger tragédiája – egy féltékeny asszony lelövi a villamoson – még 1902-ben olvasott újságcikkből került a regénybe. (Már akkor megírta Hilde Distelnek*: nem lehetetlen, hogy egyszer mint tény- és mesevázlatot felhasználom . . .)* Csajkovszkij láthatatlan rajongójának és jótevőjének, Meckné asszonynak az alakja Tolna asszonyként került a regénybe, aki csak elfátyolozva jelenik meg pillanatokra, de árnyékként kíséri Leverkühn életét. Tolna asszony egy magyar mágnás özvegye; kíséretével és egy orvossal állandóan járja a világot. Hermann Stresau Mann-könyve említi meg: lehet arra gondolni, hogy azonos az Esmeraldának nevezett lipcsei nyilvánosházi lánnyal, aki megfertőzte Leverkühnt, s aki Lipcséből Pozsonyba került (Pozsony egyszer a német szövegben is magyarul szerepel), s itt lett egy könnyelmű, dúsgazdag magyar arisztokrata felesége. A szerelem és méreg, bűn és engesztelés motívuma, amelynek nagy szerep jut a regényben, ezzel a magyarázattal teljesebbé válik. Tolna asszony jóvoltából – az ő távollétében – tölt el Leverkühn 1924 tavaszán tizenkét napot az asszony egyik Balaton menti kastélyában, ahol egészen sajátos módon a cselédség török. Egyik sétája a szomszédos faluban, a szinte archaikus nyomor, elmaradottság és mocsok élményével, meglepően azonos Kasimir Edschmid 1924-ből származó útleírásának néhány lapjával.

A montázstechnika egyik eleme, a tizenkét hangú vagy Reihe-stílus jelentkezése Adrian Leverkühn művészetében, okozta a legtöbb bonyodalmat, hírlapi vitát és a haragot Arnold Schönberggel. Azóta jelenik meg a *Doktor Faustus* a szellemi tulajdonjogot tisztázó szerzői utószóval.

Ez bizonyos mértékig – írja Thomas Mann *A Doktor Faustus keletkezésében* – meggyőződésem ellen történik. Nem annyira azért, mert az ilyen magyarázat rést üt regényvilágom zárt egén, mint inkább azért, mivel a tizenkét hangú technika gondolata könyvemben, az ördöggel kötött paktum és a fekete mágia világának körében, olyan színezetet, valami olyan sajátos jelleget nyer, amely a valóságban nincs meg benne, s így bizonyos mértékig az én tulajdonommá, azaz a könyv tulajdonává teszi azt . . .

A montázs elve – az újabb Thomas Mann-irodalom egyik legérdekesebb darabja, Gunilla Bergsten könyve (Thomas Manns „Doktor Faustus". Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Stockholm, 1963. Studia Litterarum Upsaliensia. 3.) fogalmazza ezt meg pontosan – több a modellekre való támaszkodásnál, motívumok átvételénél. Az idegen anyagnak ennél nyersebb alkalmazását jelenti,

úgyszólván idegen szöveg „beragasztását" az író művébe, mégpedig idézőjel nélkül, mert a hivatkozással az író kilépne a regény világából.

A *Doktor Faustus* körüli kritikákból természetesen nem hiányzik az igazi teremtő erő hiányának, a mások tüzén fellobbanó alkotókedvnek a vádja. Az író azonban már munka közben, 1945-ben azt írta Adornónak:

semmiféle idegen javakból való segítségfelmarkolástól nem riadok vissza: bízva abban, hogy a felmarkolt, eltanult anyag a kompozíción belül nagyon is önálló funkciójúvá lehet, szimbolikus egyéni életre tehet szert — és emellett eredeti kritikus helyén *érintetlenül megmaradhat továbbra.* A hivatkozás a Molière-féle „Je prends mon bien où je le trouve" szerintem sem igazán kielégítő mentség erre az eljárásra. Beszélhetnénk a g g k o r i hajlamról, hogy az ember az életet kultúrproduktumnak látja és mitikus kliséknek, amelyeket — megcsontosodott méltósággal — többre tart az „önálló" leleménynél. De én nagyon is jól tudom, hogy már régebben is gyakoroltam a magasabb rendű másolás egy fajtáját: pl. a kis Hanno Buddenbrook tífusza esetében, aminek ábrázolásához a K o n v e r s a t i o n s l e x i k o n megfelelő cikkét nyugodt lélekkel, hogy úgy mondjam „versbe szedtem". Híres fejezet lett belőle. De érdemem csupán a mechanikusan eltulajdonítottnak bizonyos átszellemítése (és a Hanno halála közvetett közlésének trükkje).

A montázstechnika alkalmazását elősegítette a regénynek az a strukturális sajátossága, hogy többnyire az elvont gondolati anyagot mozgató párbeszédeknek mintegy a hátterében mozdul előre a cselekmény. A montázs esztétikai szerepe azonban a regény nyelvében, stiláris eszközeiben tapasztalható a legkönnyebben megközelíthető módon. A félreismerhetetlen, a kifejezés feszes eleganciáját és határozottságát, máskor ironikus sokértelműségét, elvontságot és plaszticitást vegyítő, bársonysimaságába ólomsúlyt rejtő, egyszerre ódon és nyugtalanítóan modern hatásokat keltő Thomas Mann-i nyelv közegében legalább négy fontosabb, párhuzamosan vonuló és megfelelő funkciójú réteget lehet megkülönböztetni. A regény első felében Zeitblom krónikaírói stílusa a gondolkodás és kifejezés XIX. századi elemeinek provinciális, tanférfiúi változatával, patetikus keresettségével jelenik meg. A hallei teológusok beszédének és Leverkühn sok megnyilatkozásának a XVI—XVII. századi német nyelv, Luther és Grimmelshausen nyelvének darabos plaszticitása, parázsló heve ad sajátos színt. A Winfried diákkör tagjainak, a müncheni szecessziós társaságnak a nyelve és az első világháború utáni álforradalmár világmegváltók fráziskészlete meglepően közel áll a náci Németország publicisztikájának stílusához: a nyelvi mozzanatok így suggallnak összefüggéseket. A regény utolsó fejezeteiben, amikor az író egyre leplezetlenebbül azonosul Zeitblommal, Zeitblom reflexióinak stílusa is szinte azonosul az antifasiszta Thomas Mann második világháború alatti prófétai hevű előadásainak, cikkeinek hangjával. Ezek a fejezetek rokonszenves módon cáfolják azt *A Doktor Faustus keletkezésé*ben leírt vallomását, hogy *„stílus terén én tulajdonképpen már csak a paródiát ismerem"*.

A *Doktor Faustus* megjelenése után a regény eszmeiségéről, hatásáról kialakult vélemények közül voltaképpen csak a marxista kritikusok — korántsem egyértelmű, lényeges kérdésekre adott válaszok tekintetében is különböző — nézetei érdemelnek figyelmet. Mann-nak is ez volt a véleménye, amint egy svájci irodalomtörténészhez, Max Rychnerhez 1947 végén írott, iróniától sem mentes leveléből kiderül:

Az Ön szellemi látóköre és független kultúrája nyilvánul meg Lukács, Benjamin, Bloch idézésében, akiknek a jellemzése roppant helyes. Ez átkozott egy dolog! bizony kétségtelenül a l e g -

o k o s a b b szféra manapság, akárhogyan is értékelnők most ezt a jelzőt, és én nem tehetek róla, hízelgőnek érzem, ha onnan érkezik hozzám dicsérő szó. Lukács, aki valahogyan jót akar nekem (és Naphtában nyilvánvalóan nem ismert önmagára), talán a legjobb cikket írta 70. születésnapom alkalmából, az „Internationale Literatur"-ban . . .

Németország nyugati megszállási övezeteiben 1947-ben már elég sok folyóiratot és polémiát produkált a gyorsan kibontakozó irodalmi élet, s ennek legbefolyásosabb hangadói, akik a Hitler alatt olykor kétes belső emigrációba vonuló otthonmaradottak közül kerültek ki, nagyon „kaliforniainak", németellenesnek találták a regény nézőpontját. Egyik bírálója még attól sem riadt vissza, hogy a Leverkühnt magányában felkereső Fitelberg impresszárió alakja miatt az antiszemitizmus vádját emlegesse. Azok a németek, akik szinte a béke első pillanatától revánspolitikára gondoltak, s ennek lehetősége érdekében keresték a kapcsolatokat a nyugati megszálló hatalmak erre alkalmas képviselőivel, természetesen elvetették a *Doktor Faustus* szenvedélyes német önbírálatát.

A marxista kritika egyik jelentős megnyilatkozása Lukács György bírálata volt. Lukács elsősorban a modern művészet tragédiájának látta a *Doktor Faustus*t, amely még szemléletesebbé válik az imperialista korszak német társadalmának sajátos viszonyai között. Hangsúlyozza, hogy Mann fejlődése nemcsak a demokráciához vezetett, hanem annak felismeréséhez is, hogy a szocializmus elkerülhetetlen. „Ez a lehetőség azonban mégis életművén kívül maradt." Nagy művészi és világnézeti eredményének tartja, hogy tragikussá formálta hőse sorsát. A mű azonban éppoly kevéssé pesszimista, ahogy erre már utaltunk, mint Shakespeare nagy tragédiái.

Hans Mayert, aki akkor még a marxista kritika élvonalához tartozott, és fontos szerepet töltött be Németország keleti részének irodalmi életében, főképp a háború utáni németség és a regény világának viszonya foglalkoztatja. Mann-könyvének a *Doktor Faustus*ról írott fejezete a legelismerőbb a regény első méltatásai között. A művet az önismeret és az erkölcsi-politikai felelősség figyelmeztető remekeként elemzi. Ő az első, aki a *Doktor Faustus*szal vállalt feladat eszmei megoldásához tartozó műként említi a *Németország és a németek* (1945) című, továbbá az 1947-ben Zürichben tartott Nietzsche-előadást. Az előbbi előadásból idézi – döntő érvként – azt a mondatot, amely dokumentálja Lukács György fentebbi megállapítását is Mann világszemléletének változásáról – amelynek nyoma azonban hiányzik a regényből és későbbi szépirodalmi műveiből is –: *az emberiség szerte a világon olyan gazdasági demokráciára törekszik, amely az emberi fejlődés magasabb fokát érheti el.*

Ernst Fischer szenvedélyes hangú esszéje (Doktor Faustus és a német katasztrófa, 1949) vitatkozik a mű egész szemléletével, koncepciójával. Fischer szerint a mű nagyságának és veszélyességének egyaránt az a forrása, hogy voltaképpen két Thomas Mann közötti tragikus párbeszéd: a Goethe-rokon demokrata, humanista Thomas Mann és a Nietzsche-ihletésű, a romantikus irracionalizmus vonzásából teljesen nem szabaduló Mann között. A regény legdöntőbb pillanatában, az ördöggel való paktum megkötésekor az ördög szájából Nietzsche filozófiája szól, s ez a humanista Mannra vall; de a regény koncepciójában is félreismerhetetlenül ott van Nietzsche hatása. Fischer elégedetlenségének legkevésbé vitatható mozzanata, hogy Mann mitizálja a fasizmust megtermő történelmi folyamatot, démoni erőkként mutat be valóságos társadalmi tényeket, és hogy hiányzik a regényből az áttekintő társadalomkép is. Így nem derül ki, hogy mik a szellem fertőzésének társadalmi feltételei,

és mi történt Németországban Goethe óta, hogy Faust már nem győzi le az ördögöt, hanem áldozata lesz. *A Doktor Faustus keletkezéséből* nyilvánvaló, Mann is érezte:

regényemmel én is hozzájárulok egy új német mítosz megteremtéséhez, azzal hízelegve a németeknek, hogy démoniak . . . azt az intelmet vontam le tanulságként, hogy a szellem legyen óvatos, és hogy könyvem kétségtelenül erősen német színezetű válságtematikáját a lehetőséghez képest fel kell oldanom valami általános európai és kortematikában.

Az írónak ez a szándéka – Mann mértékével mérve – nem járt igazi sikerrel, és a *Doktor Faustus* nem is éri el a megelőző nagy művek szintjét, teljességét. Ezzel kapcsolatban egyet lehet érteni Ernst Fischerrel. A mű belső terének nincs elég tágassága, nemcsak társadalmi, hanem szellemi értelemben sem. A regény párbeszédeiből, elmélkedéseiből áradó gondolati és egzakt anyag lenyűgöző gazdagsága nem cáfolja ezt a megállapítást, hiszen a mű eszmei és művészi egyensúlyáról van szó. Leverkühn élete romantikus sorstragédia, mert démoni erők áldozata lett, és életében túlságosan sok az esetleges, véletlen mozzanat is ahhoz, hogy nemzete meggyőző szimbólumának tekinthessük.

A valóság mitologizálásáról és a német társadalom leszűkített, a pozitív erőket szinte tagadó ábrázolásáról más véleménye volt Hans Mayernek és Lukácsnak, mint Ernst Fischernek. Hans Mayer azt kérdezi: nem az a társadalmi tény jelent-e meg Thomas Mann regényében, hogy a német nép, beleértve nagy és erős munkásosztályát is –, az utolsó percig, amíg minden talpalatnyi földjét elfoglalták a szövetségesek – a maga erejéből képtelen volt kiutat találni a barbárságból. A maga erejéből a fasizmusra volt képes . . . Lukács szerint is Mann „szinte ugyanolyan kevéssé tud konkrét képet adni a démoniság reális ellenerőiről az életben és a kultúrában . . ., mint a tőle ábrázolt emberek. . . De mert a tragédiát mélyebben átgondolta és fájdalmasabban átélte akármelyik polgári kortársánál, mégis a tragikus konfliktus új megoldásából annyit lát derengeni a látóhatáron, amennyi művészileg szükséges ahhoz, hogy végleges, mindent átfogó fordulatot adjon neki." Lukács álláspontja főképp Leverkühn búcsúbeszédének arra a már idézett mondatára támaszkodik, amely reménykedik a művészetnek és az emberiességnek otthont adó új világban.

A XX. század polgári irodalmának sok nagy regénye, Proust, Gide, Musil, Kafka és mások műve egy társadalom hanyatlásának élményéből, elkerülhetetlen pusztulásának érzéséből született. Ezek a regények a polgárság történelmi útjának végét azonosították az alkotó és előretekintő emberi lét lehetőségének megsemmisülésével, íróik többnyire azonosultak annak a világnak az eszményeivel, amelynek gyászjelentését írták. A *Doktor Faustus* indítéka is hasonló, de az azonosítás és azonosulás mozzanata nélkül; ehelyett a humánum új, méltóbb világának reményével. Igaz, hogy korántsem *A varázshegy* vagy a József-tetralógia művészi színvonalán. Elsősorban azért, mert valószínűleg azoknak van igazuk, akik nem látják a regényben a megoldás „művészileg – és hadd tegyen hozzá: társadalmilag – szükséges" mozzanatainak feltárását, előkészítését Adrian Leverkühn búcsúbeszédéig. A *Doktor Faustus*ban megjelenő életgyónás őszinte, mély, sok részletében félelmes erejű, intellektuális gazdagsága századunk világirodalmának szinte egyetlen alkotásához sem mérhető, de nem lett „korunk regénye" abban az értelemben, ahogy – idéztem – Mann is szerette volna.

Állásfoglalás

SZABOLCSI MIKLÓS

Kétféle költészet*

Két példán kísérlem meg illusztrálni a művészet funkciójának és formáinak összefüggését, arról szólni: hogyan függenek össze a művészetnek bizonyos alakulatai, formái, stílusai, modorai avval a szereppel, hellyel, amelyet adott időben, adott helyen, egy közösségben, társadalomban betöltenek.

*

A két példa egyikét engedjék meg, hogy hazámból vegyem, a magyar irodalom területéről. Olyan kérdésről van szó, amely régóta foglalkoztat minket, de amelynek megoldása még várat magára. Azt szoktuk állítani, hogy Magyarországon a líra népszerűsége, elterjedtsége nagyobb, a költészetnek viszonylagosan nagyobb szerepe van a magyar kultúra egészében, mint más országokban. Engedjék meg, hogy állításaimat (esztétikai kongresszuson talán szokatlan módon), néhány statisztikai adattal vezessem be. Az ország lakosságának száma kereken 10 millió.

1. *Eredeti magyar szépirodalmi művek*

	száma	*példányszáma*
1966. évben	353	5 053 978
1967. évben	369	6 669 205
ezekből verseskötet		
1966. évben	70	543 610
1967. évben	79	554 210

2. *Összes szépirodalmi művek*

1966. évben	668	10 176 604
1967. évben	644	11 902 148
ezekből verseskötet		
1966. évben	118	831 770
1967. évben	128	940 699

* Előadás az 1968. augusztusi stockholmi Nemzetközi Esztétikai Kongresszuson.

Azaz: a megjelent művek kb. 1/5-e verseskötet, példányszámuk pedig kb. 9%-a a megjelent szépirodalmi művek példányszámának. A megjelent művekből a megjelenés évében 70—95% fogyott el. Példaként megemlítem, hogy az 1967. évben kiadott verseskötetekből legnagyobb példányszámban a következők jelentek meg:

	Példányszám	Raktárkészlet 1967. XII. 31.	Elfogyott	Fogyás %-a
A Világirodalom legszebb versei*	77 150	26 600	50 600	65,5
Arany János: Toldi-trilógia	59 000	12 700	46 300	78,5
József Attila Összes versei	52 150	8 000	43 900	84,1
Puskin: Jevgenyij Anyegin	46 000	15 200	30 800	67
Vajda János Összes versei	32 100	13 100		59,3
Ady Endre Összes versei	29 150	15 700		46
Szép versek 1966	27 900	—	27 900	100
Arany János: Buda halála	26 000	6.300		76**

* Év végén jelent meg.

** Az adatokat a Kiadói Főigazgatóságnak köszönöm.

Az első öt legjobban fogyó verseskötet közt tehát két modern kötet, József Attiláé és egy mai antológia található. Az élő költők versei 10—40 000 példányban jelentek meg.

Bár e statisztikai adatokhoz az összehasonlító számok hiányoznak, mégis mellékük állíthatunk néhány francia adatot, Georges Mounin alapvető könyve, J—P. Gourévitch,

Raymond Jean művei, valamint Escarpit professzor ankétjai arra a tényre mutattak rá, hogy a francia költészet a francia könyvkiadás egészében kisebb helyet foglal el, és az olvasási statisztikában hátrább van. Gourévitch könyve szerint 2—3 (Aragon, Prévert, Saint John Perse) kivételtől eltekintve 1500—2500 példányban jelenik meg egy verseskötet, ritkán 4000-ben. Ismeretes előttem, hogy a Seghers-kiadó híres „Poètes d'aujourd'hui" sorozata átlag 5000 példányban jelenik meg.

A költészetnek a livre de poche-ban való megjelenése előtt, 1956-ban Franciaországban a 10—450 000 példányban eladott könyvek listáján a 29. helyet foglalta el verseskötet, s ez is Minou Dronet-é volt — és az első „komoly" költő, Philippe Soupault, 1700 példánnyal a 79. helyet kapta.

A magyar statisztikai adathoz összehasonlításul kínálkozik egy ankét anyaga, amelyet 1966. őszén Bordeaux-ban tartottak, a SIGMA-hét keretében. Eszerint Franciaországban 1966. ápr.—máj.-ban 808 szépirodalmi mű jelent meg; ebből 327 regény — és 58 verseskötet; — azaz a megjelent műveknek kb. 6%-a.

Némileg változtatott a helyzeten Franciaországban a livre de poche bevezetése, amelyben egyes verseskötetek, mint Prévert Parolesjai a félmillió példányszámot is elérte és Eluard 150 000 példányban jelent meg. Mégis: még ezzel a példányszámmal is a költői művek a legnépszerűbb művek éllistájának közepe felé kezdődnek, — Prévert említett műve, a livre de poches mai szépirodalmi népszerűségi listáján a tizenegyedik helyen van. Sok más adat is azt bizonyítja, hogy a két irodalomban a költészet helye más és más. Egyetlen angol adat: 1966-ban 5293 szépirodalminak tekintett műből 478 volt verseskötet, — azaz kb. 8%; jóval kevesebb, mint a magyarországi arány.

Igaz, e könyvkiadási statisztikai számok viszonylagosak, voltaképpen nem adnak teljes képet; ehhez az olvasásról szóló teljes statisztika, hatásvizsgálat kellene. A leggyakoribb olvasmányok jegyzékében az olvasó-statisztikák élén Magyarországon is prózai művek szerepelnek; de ez arra is utal, hogy a verseskötet nem olyan „könyv", amelyet a megkérdezett olvasó a „legkedvesebb olvasmányom" rovatba sorol, — nem egyszeri olvasásra való, s ezért statisztikailag nehezen feldolgozható. „Olvasgatásra", forgatásra szánt könyv; — ezért a vásárlási statisztikában mindig jobb a helye a költészetnek, mint a könyvtári olvasásstatisztikában. A teljes képhez természetesen mindinkább hozzátartozik a rádión és tv-n elmondott versek számbavétele, meghallgatásukra vonatkozó vizsgálat is.

De a hiányos statisztikai adatok, egybevetve az élmény, a tapasztalat kínálta tanulságokkal, — bizonyos fő tendenciákra, bizonyos alapvető irányokra rámutathatnak. Eszerint van egy sor olyan ország és (itt Magyarországhoz hasonló helyzetben vannak a spanyol nyelvterület egyes országai, dél-amerikai országok, bizonyos kelet-európai országok, elsősorban a Szovjetunió), ahol a költészetnek nagyobb helye, nagyobb funkciója, lényegesebb szerepe van a közösség életében, mint más országokban, ma Franciaországban, Angliában, sőt valószínűleg az Egyesült Államokban.

Merész állítás ez, és nehéz határkérdéshez is érünk, a költészet hatásának, funkciójának bizonyos általános problémáihoz, ahhoz, milyen hatásmechanizmussal működik voltaképpen a líra és ez a hatás-mechanizmus miben különbözik a prózáétól. Bizonyos mindenesetre, hogy a költészetet nem egyetlen funkciójúnak kell felfognunk, — hanem sokfajta funkciót betöltő, sokfajta formát öltő művek összességének; még a hatásmechanizmusra, az olvasók elvárásaira vonatkozó empirikus szociológiai vizsgálatok is felsorolják egyként az „önmagából kilépni" és „a magasabb értékek felé lépni" reakciókat — az érzelmi felszabadulás és az engagement-révolte-cri motívumát, éppen úgy, mint a zenei, ritmikus feszültség-oldódás élményeket.

Nagyobb szerepe, más funkciója, nagyobb elterjedtsége van a magyar költészetnek, — ezt a nagyobb szerepét történeti szempontból is meg lehetne indokolni, kiindulva abból a tényből, hogy a nemzeti irodalom reprezentánsai századokon át nem elsősorban a prózaírók, hanem a legutóbbi időkig a költők voltak. Különféle elméletek is születtek ennek magyarázatára: van, amelyik a nemzeti jellemben, bizonyos keleties jellegben kereste a jelenség okát, a nép magával hozott régi hagyományaiban. Más elmélet az ország sajátos politikai fejlődésében, abban ugyanis, hogy azt a társadalom számára fontos mondandót, amelyet más országokban filozófusok, politikusok mondtak el a 18—19. században, az ország sajátos társadalmi fejlődése, konkréten a polgári fejlődés elmaradottsága, félig-nemesi volta, ellentmondásossága következtében sokszor a költők kényszerültek elmondani. Más oldalról: romantikus hagyomány, a költészet romantikus elképzelésének bizonyos továbbélése mutatkozik meg szerepének ilyen fontosságában. És úgy is fel lehetne vetni a kérdést,

nem egy bizonyos primitivizmus jelentkezik-e mindebben, egy korábbi állapot rögződött meg, élt tovább a mai időkig — amikor közösség és költő még közelebb volt egymáshoz.

A magam részéről a felvetett kérdésre most nem elsősorban az okokra vonatkozó választ szeretnék adni — inkább két, leíró-szinkronikus jellegű következményről szólnék. Először: úgy hiszem, hogy jelenleg is a magyar (és a felsorolt más) irodalmakban a kultúrának, az irodalom szerkezetének egy másfajta modelljéről, másfajta struktúrájáról van szó, mint sok más, ún. fejlett vagy nyugati típusú irodalomban, egy olyan modellről, ahol a líra jelentősebb szerepet játszik, mint másutt, a prózához és a drámához viszonyítva. A másik: (és ez voltaképpen mondandóm lényege): az a líra, amely ezt a nagyobb helyet betölti, nagyobb szerepet játssza, némiképpen különbözik a költészetnek attól az ideálképétől, amelyet pl. Franciaországban vagy Angliában lírán ma általában érteni szokás. Természetesen a magyar költészet is keresztülment azon a folyamaton, amelyet az európai irodalomtörténet és esztétika a modern költészet születésének szokott nevezni, — a Baudelaire-től máig terjedő fejlődési szakaszon. De ennek a fejlődési szakasznak is népek, nemzetek, országok, társadalmak szerint különféle variációi, alternatívái lehetségesek. Esztétikai gondolkodásunk hajlandó az egész európai líra fejlődését voltaképpen egyvonalúnak látni. Abból indul ki és helyesen, hogy a baudelaire-i típusú líra a polgárság és a művész, általában a művész és közönsége közti viszony megromlásának, elfajulásának következménye; vagy még szociológiaibb megfogalmazással: a polgári fejlődés előrehaladtával a költő régebbi vezéri, vátesz funkciója feleslegessé válik, és a művész társadalmi izolációja következik be, és így bontakozik ki az izolált művész eszménye; a tömegtől félrevonuló, a közönséggel szembeforduló, a polgárságtól, majd minden tömegtől, az embertől általában magát elzáró, új világot teremtő művész ideálképe. Hoffmansthal panasza évtizedeinkig szól: „A művész magányosan lakik az idő házában, a lépcső alatt, mindenki elmegy mellette és senki sem figyel rá . . ." És a líra fejlődése ilyen módon mintha egyenes vonalú lenne, a kései romantikától Mallarmé csendjéig és Valéry csendjétől a ma tárgylírájáig, magánykölteszetéig, egészen az amerikai *extremistákig*, Robert Lowell, Anne Sexton végletesen szenvedő, magányos, még önmagával szemben is távolságot tartó lírájáig. Fájdalmas keserűséggel és önkínzó világossággal W. H. Auden vonta le ennek a fejlődésnek keserű elméleti tanulságait, a *The Poet and the City* c. híres tanulmányában; „Eltünt a közélet, mint revelatív személyes cselekedetek szférája. Ma a visszájára fordult a 'személyes' és a 'közösségi' fogalmának jelentése, a közélet elszemélytelenedett, az a terület lett belőle, ahol az ember betölti társadalmi feladatát, míg személyét csak a magánéletben mutathatja meg szabadon. Következésképpen a művészet, különösen az irodalom elveszítette hagyományosan elsőrendű humanista témáját, a cselekvő embert, aki végrehajtja a közösségi cselekedeteket. Így — eltekintve néhány vígjátékírótól — ma csak az arisztokratikus művészet érvényesül."

Ugyanennek a fejlődésnek egy másik interpretációja szerint, (és az európai esztétikában ez utóbbi ma még általánosabb) a folyamat lényege a költészet „autonómmá" válása, a költészetnek mint nyelvi képződménynek kizárólagossága, a nyelvmágia uralma, és ez olyan út, amely ismét csak a késő romantikától egyenes úton vezet a legfrissebb költői kísérletekig, a konkrét líráig, a számológép-költészetig, — a stuttgarti körig, P. Garnier-ig, Eugen Gomringerig; és ezen az úton, ahogyan Harald Weinrich írja, a szemantikai többletet a szintaktikai determináció csökkenésével lehetett elérni, azaz a költészet köznapi értelemben érthetetlenebb, ill. sokértelműbb lesz. És a költő mint vezér funkció elvesztése után — a költő mint technikus ideálképe lesz uralkodóvá. Ennek a fejlődésnek általánosítása Sartre irodalomelméletében az a megállapítás, amellyel a költészetet élesen elválasztja az irodalom többi részétől, — mint ismeretes, szerinte nem beszélhetünk „poésie engagée"-ről; és elsősorban azért, mert a költő a nyelvvel teljesen másképp bánik, mint a prózaíró. Ennek a fejlődésnek van egy másik oka is — és ez főleg a német lírában figyelhető meg —, a II. világháború után egy bizonyos nagyon is érthető kiábrándulás érezhető. Ahogyan Walter Höllerer írja: „Andere Züge . . . und zwar die programmatischen, des Pathos der Weltverbesserung, Sturz und Schrei, Aufruf und Empörung erscheinen entweder als Relikte des Pathos hohen Stils oder in Thema zeitgebunden."

Nem kétlem, hogy az európai költészet fejlődésének van egy ilyen, fent jellemzett útja, amely az izolált művész, az izolált költői én fejlődése fonalán eljut a végső tagadásig, a végső izolációig, a társadalommal, sőt az emberrel való szembefordulásig s ezzel párhuzamosan a mind merészebb, mind átláthatat-

lanabb, mind izgalmasabb nyelvi formák, és a költészet pusztán nyelvi, sőt nyelvészeti kísérletté való változtatásáig. Ez az út valóban a modern polgári, mondhatnám technicizált polgári társadalmakban, a modern ipari társadalomban a költészet *egyik* útja, egyik modellje. És éppen a közönség és alkotó közti viszony elromlása, a művész izolációja hozta létre a lírának ezeket a tendenciáit, formáit. Nehéz lenne okot és okozatot kutatni, nehéz lenne megmondani, hogy a líra formái teremtettek-e fokozódó izolációt, vagy az izoláció hozta létre ezeket a formákat. (A francia közönségvizsgálatokban a mai költészet nem olvasásának indokaként folytonosan szerepelnek a költészet témái, formái és nyelve.)

De: ez az út nem egyedüli, nem kizárólagos és talán nem is szükségszerű. A költői forradalomnak, az új költészet fejlődésének elképzelhető egy másik ága, egy olyan költészeté, amely továbbra is igyekszik az olvasóval, közönséggel a kapcsolatot fenntartani, igyekszik úgy kísérletezni, hogy közben hozzáférhető is legyen, és igyekszik bizonyos, látszólag már elavultnak látszó funkciókat is teljesíteni: érzületet, lelkiismeretet formálni, sőt az intellektus sajátos továbbformálására törekedni, a közösség és az egyén viszonyának problémáira direkte is válaszolni, a közösség etikai, morális, sőt politikai problémáinak is hangot adni, és ilyen módon — sokszoros közvetettséggel ugyan és sok áttétellel — de hatni a történelemre is, oly módon, hogy új emberi értékeket, magatartásformákat mutat fel. „Szükséges, hogy vers írassék, különben meggörbülne a világ gyémánttengelye" — mondja József Attila. Szükséges egy ilyen világraszóló líra, — úgy, hogy a képekben, a vers felépítésében, a struktúrában nem adja fel az eddigi vívmányokat, sőt azokat továbbfejleszti és új szintézisbe integrálja. Olyan költészettípus ez, amely — mint Somlyó György mondja — őriz valamit a Rimbaud előtti költészet integritásából is, — mintha közvetlenebb lenne, mintha az egyénen át mindig a közösség gondjáról is szólna. S ez a jellemvonás is a líra egyik legmélyebb sajátságából fakad: hogy voltaképpen szorosabban kötődhet a mindennapi élethez, mint a próza vagy a dráma. Azt hiszem, az előbb jellemzett fővonal mellett van egy ilyen útja is az európai költészet fejlődésének; gondolok a spanyol líra fejlődésére, Lorca, Alberti, Machadó művére; ilyen fejlődés tapasztalható dél-amerikai országokban (Guillein és Neruda), és természetesen olyan művészek, mint Majakovszkij és Brecht műve egy ilyen lírai vonulat megléte mellett érvel, — és mint említettem, ilyenfajta fejlődés, ilyenfajta modell alakult ki a magyar irodalomban is. Egy modernebb líra modellje ez, egy korszerű, nyelvi eszközöket, képzuhatagokat és fantáziát is mozgató líráé, amely ugyancsak a költői nyelv sajátos kommunikációs módjával él, — mely azonban ugyanakkor igyekszik el nem szakítani kapcsait az olvasóval, az élvezővel, a közösséggel. A lírának ez a két vonala nemcsak nyelvek és nemzetek szerint válik el, hanem egyes országokban korszakok szerint (gondolok itt pl. a francia ellenállási költészetre, és említhetném a német költészet egyes legújabb teljesítményeit, az „apokalipszis" utáni egyes műveket, ahol e kétfajta törekvés szinte egymás mellett él), és még egyazon alkotó pályáján is megleljük a költészetnek e kétfajta modelljét.

Mondanivalómat e részben tehát abban zárnám, hogy a költészet nagyobb elterjedtségének, aránylagosan nagyobb olvasottságának, betöltött funkciójának oka és következménye is egyúttal a költészetnek egy másfajta megfogalmazása. A kétfajta megfogalmazás olykor-olykor már annyira eltér egymástól, hogy szkeptikusabb pillanataimban már-már nehezen is tudnám mindkettőt lírának nevezni, és úgy tűnik, mintha a lírán belül legalábbis kétfajta főág keletkezne; el kellene gondolkodnunk azon, hogy ne duplikáljuk meg líra I-re és líra II-re az irodalmi fő kategóriák számát. De ettől mégis visszatart a két ág, a két változat sok közös vonása. Mert az előbbi is, magányában is, látszólagos izoláltságában is a közösséget fejezi ki. „Közösségi mélyáram képezi minden individuális líra alapját" — írja Adorno, és a szélsőséges magány költője, Paul Celan így vall a Meridian-ban: „Das Gedicht will zu einen Andern, es braucht dieses Andere; es braucht ein Gegenüber. Es sucht auf, es sprecht sicht ihm zu . . ." Az utóbbi pedig csak akkor értékes, ha vállalja azt a feladatot, amelyet Guillevic így fogalmazott meg: „Az emberi érzékenység területét feltárni és szünet nélkül egyre tágítani határait és megpróbálni átlépni őket." És ugyanebben a beszédében mondja ki: „A költő azon munkál, hogy összhangba hozza az embert a világgal és természetesen oda jut, hogy *nemcsak az életet*, hanem *a világot is* meg akarja változtatni . . . " És az ilyen líra is magában hordozza a líra bizonyos alapvető jellegzetességeit, objektívnek és szubjektívnek azt a sajátos egyensúlyát, az objektív világnak a költői szubjektumon keresztül való tükröződését, te-

hát — ahogyan Lukács György mondja — a lírában maximális objektivitás a legvégletesebb szubjektivitás képében jelenik meg.

Nem állítom, hogy a kétféleség, ez a kettészakadás valamifajta örök, változhatatlan állapot. Hiszen az egész újabbkori költészet — akármilyen típusú — egyik jellemzője éppen funkciójának, formájának, létének álladó keresése, állandó változtatása — a saját meghatározására való törekvés. (És a keresés egyik következménye az egyre szaporodó „litterature sur la litterature".) Bizonyos, hogy pl. nálunk Magyarországon is változik a líra típusa; egyazon országon belül a líra kétfajta útja is elképzelhető. Sőt, lehetségesnek tartom, hogy egy bizonyos idő múltán nálunk is meg fog szűnni a lírának ez az (aránylagos) túlsúlya, hogy nálunk is pl. a próza foglalja el ezt a helyet. Ugyanígy azt hiszem, hogy a francia, a német, az angol irodalomban is a modern líra fejlődésének általam jellemzett első típusa mellett a második típus is fel-felbukkan, mégpedig nemcsak történelmileg különleges pillanatokban, hanem szinte állandóan. Ismeretes pl. előttem a belgiumi francia nyelvű költészet elterjedtsége, a költészeti centrumok és folyóiratok léte, a „Jeunesses poétiques" mozgalom, és mindez összefüggésben van e költészet általános jellegével is. De utalhatok itt a francia költészet két legolvasottabb alakjára, Prevertre és Aragonra, akik mindketten éppen annak köszönhetik népszerűségüket, hogy sajátosan elegyítik a modern költői eszközöket és az emberek mindennapi életébe való változatlan beleszólás igényét. De hivatkozhatnék sokkal vitatottabb, kiérleletlenebb példákra is, így a francia irodalmi sanzon újabb hullámára, és általában az énekelt költészet tömegsikerére Franciaországban, amely talán egy közvetlenebb, életközelibb líra funkcióját látja el, igényét, vágyát elégíti ki, és még közelebbről jelezhetném az amerikai beatköltészetet vagy a gitáros „troubadours de la révolte"-t (ahogyan Claude Roy nevezi őket), éppen úgy, mint a fiatalok között egyre jobban terjedő folk-beat-et. Történeti és esztétikai szempontból nehéz lenne másképpen értékelni őket, minthogy létrejöttükben része van annak az igénynek, amely egy közvetlenebb, az emberek mindennapi életéhez szóló, mégis nagyon szubjektív, izgatott és modern közéleti líra iránt még a legiparosodottabb országban is felmerül. Lehetséges talán az is, hogy a modern tömegkommunikációs eszközök korában és segítségével — a hagyományostól eltérő módon, de megvalósul líra és közösség egykori szoros együttélése, együttlélekzése, hogy magasabb fokon visszatér majd alkotó és közösség egysége?

Kettészakadás, kétféle irány, két líra egymás mellett, — folk-beat és lettrista kísérlet, computer-költészet és sanzon, közéleti líra és elvont, tárgyias képek, — mindez együtt líra és ugyanakkor a lírának kétfajta, sokban funkcióalakította útja.

*

Az ún. avantgarde-mozgalom olyannyiszor megírt története másik példája a művészet funkciója és formái közti összefüggésnek. (Avantgarde-on itt azoknak a szervezett programmal bíró mozgalmaknak sorát értem, amelyek 1905 körül indultak útjukra és első, ill. második nagy hullámukat kb. 1938-ig élték. A terminust tehát történeti értelemben használom.) Alkalmam volt egy irodalomtörténész-kongresszuson kifejteni, itt csak röviden utalok rá, hogy e mozgalmak szociológiai indítóokát éppen a művész és közönség közti viszony megbomlásában látom (sok más szerzővel együtt); és e mozgalmak rendkívül sok jellegzetessége és vívmánya magyarázható e megbomlott egyensúly feletti kétségbeesésből, vagy másrészről helyreállításának kísérleteiből. Az irodalom egységének posztromantikus szétbomlása, alkotó és közönség viszonyának diszharmóniája, — ennek ismét megszüntetése és új harmóniává való átváltoztatása ösztönözte, indította az avantgarde első nagy, heroikus hullámának művészeit új megoldások keresésére.

Nem ez új megoldások értékéről szeretnék szólni, csak arról, hogy e mozgalom a második világháború után is folytatódott különféle formákban, — világos jeléül annak, hogy művész és közönség, alkotó és olvasó, alkotó és élvező, művész és társadalom közti egyensúly nem állott helyre, habár egy rövid időszak ilyen szempontból optimizmussal kecsegtetett. Talán úgy is lehetne fogalmazni, hogy az avantgarde legújabbkori, 1945 utáni történetében is kétfajta vonulat fedezhető fel: az egyik, amely abszolutizálja ezt a távolságot, igyekszik örökké változtatni, és az avantgarde első fázisából azt emeli ki, amely éppen az izolációt hangsúlyozza, a magányos kétségbeesésre adhat további támaszt, a közönség nélküli művész ideálképére. De éppen a legutóbbi időben lelhetünk itt is egy olyan törekvéssorozatra, amelyik művész és közönség közti szakadékot egy új, immár neo-avantgarde eszközeivel, módszereivel és felismeréseivel igyekszik meg-

szüntetni. Ha ilyen szempontból vizsgáljuk pl. azokat a Francia- és Németországban általam ismert kísérleteket, amelyek a permutációnális művészet ideálját tűzik ki, tehát egy olyan művészetét, amelyet maga a közönség alakíthat, formálhat, vagy az op-art egyes vívmányaira gondolunk, vagy a kibernetikus szobrászatra (pl. Schöffer köztéren mozgó szobrainak ideáljára) és mindezeknek az irányzatoknak bizonyos esztétikai alapépítményére, mint az olasz esztétikus, Umberto Eco „nyílt mű" elméletére, — akkor látszik, hogy az új avantgarde-ban, a legújabb törekvésekben egy olyan vonulat is felbukkan, mely művész és közönség megbomlott egyensúlyát igyekszik helyreállítani, egy újabb, harmonikus viszonyt kialakítani. Más kérdés, más vitatéma, hogy ezekből a kísérletekből mennyi még a magányos művészé, mennyinek van jövője és mennyi érdemli meg esztétikailag a művészet nevet, — a mi célunk ezúttal csak az összefüggések felvázolása, egy néhány megjegyzés megtétele volt művészet és funkció, forma és funkció, társadalomban elfoglalt hely és megjelenési mód összefüggésének rendkívül bonyolult kérdéséről.

Válogatott bibliográfia

Adorno, Theodor, W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft. Akzente 1957 (1) 7 skk.

Ars Poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik. Hrsg. v. Beda Alleman. Darmstadt, 1966.

Auden, W. H.: The Poet and the City. The Dyer's Hand.

Cowley, Malcolm: The literary situation. Nr. 4., 1958, The Wiking Press.

Eörsi István: György Lukács and the theory of Lyric Poetry, The New Hungarian Quarterly VI., 1965 N° 18, pp 33—46.

Fügen, H. N.: Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie u. ihre Methoden. Bonn, 1966.

Gourévitch, Jean-Paul: La poésie en France. Paris, Les Editions Ouvrières, 1966.

Guillevic: La poète et le monde social. (Discours à Knokke-le-Zoute), Europe, Mars 1966 pp. 19—27.

Hoffmansthal, Hugo von: Der Dichter u. seine Zeit.

Höllerer, Walther: Nach der Menschheitsdämmerung. Akzente 1 (1954) 5. 423—435.

Jean, Goerges: La poésie. Paris, Seuil, 1966.

Lukács György Az esztétikum sajátossága I—II. Bp. 1965.

Mérigon, Christiane: La poète sur le marché. Europe, mars 1966 pp. 83—87.

Mit olvassunk? 4000 háztartás könyvolvasási adatai (Statisztikai Időszaki Közl. 169) Bpest. Közp. Stat. Hiv. 1965/2.

Moles, Abraham A.: Manifeste de l'Art Permutationel.

Moles, Abraham A.: Cybérnétique et oeuvre d'art (in: Progress in Biocybernetics — Vol. 3. Amsterdam, 1966).

Mounin, Georges: Poésie et société. Paris. P.U.F. 1962.

Sartre, J.-P.: Qu'est-ce que la littérature?

Somlyó György: A költészet évadai 2. Bp. 1968.

Az író felel

Nemes Nagy Ágnes

Milyen problémákat lát művészetünkben, irodalmunkban?

Szeretnék a sokból egyet választani. Azt, hogy miképpen látja a külföld a mai magyar költészetet. Beszéltünk már erről, hadd beszéljünk róla újra. Módomban volt néhány — főleg francia — véleményt meghallgatni ez ügyben, nem illetéktelenekét. S nem árt az ilyesmire odafigyelni. Autóvezetők szokták mesélni, hogy milyen hosszú ideig eltart, amíg egy autós megtanulja a kocsija szélességét. Amíg annyira eggyé

válik az autójával, hogy pontosan tudja: mekkora helyen fordulhat meg, mekkora közre van szüksége, hogy két másik között átférjen. Azt hiszem, hogy sokkal hosszabb ideig tart, amíg az ember megtanulja az országa szélességét. Márpedig a költészet közúti forgalmában sosem szűnhetünk meg viszonyítani magunkat.

Az udvariasságot most elhagyom. Mármint a külföldiek udvariasságát, amit a magyar költészet némely terméke iránt tanúsítanak. Mit kifogásolnak bennünk? Természetesen a kifogásokban eleve bennfoglaltatik a költői fordítás bizonyos fajta reménytelensége, különösen, ha kis nép verseit fordítják nagy nép nyelvére. Igyekszem azokat a kifogásokat csokorba kötni, amelyek a versnek leginkább fordítható rétegére vonatkoznak, arra, ami „átmegy" egyik nyelvből a másikba. Tehát nagyjából összefoglalva a dolgot, főleg azt szokták szemünkre vetni, hogy a mai magyar vers pedagogikus, szerkezetében avittasan magyarázkodó és – ez a legkényesebb – képeiben tarka, túlzsúfolt. Az első két kifogásra nem is reflektálok, sok okunk van arra, hogy igazat adjunk nekik. De a harmadik kifogás, a magyar vers képgazdagságát illető (amiről pedig már az iskolában megtanultuk, hogy költészetünk büszkesége) – az húsba vág.

Mi nem tetszik nekik a képeinken? Hiszen – hogy ne is menjünk át más nyelvterületre s maradjunk csak a franciánál – nemrég küzdöttem egyik neves francia költő két sorával, amelyben számomra kibogozhatatlanul fonódott össze néhány elem: egy sasmadár, a vér és egy magasba emelkedő kéznek a képzete. Nem úgynevezett nyelvi nehézségről volt szó. Értettem a szöveget. A *képet* nem értettem. Vagyis a két sor lényegét – szerintem. Magyar módra okoskodtam, szóról szóra hittem el, ami írva van. S megint tapasztalhattam – amit minden műfordító százszor tapasztal – a szavak szférakülönbségét a különféle nyelvek között. Hiszen elvben tudjuk, hogy a magyar szó érzékletesebb, testszerűbb, mint a francia. Csak gyakorlatban oly nehéz újra és újra összeütköznünk ezzel a szabállyal. Hogy magyar példára hivatkozzam: senki sem tudja már az „érdekelteken" kívül, hogy az „érdekel" szó eredetileg érintget-et jelentett. „Ló oldalát sarkantyúval érdekelni" – így szól erről a hajdani iskolai példa. De a szó már réges-régen átkerült az elvontság szférájába – úgy, mint a francia szavaknak a magyar szavaknál sokkal nagyobb százaléka. Mi viszont, ha francia verset fordítunk, hajlamosak vagyunk minden megfontolás nélkül belerakni a mi testesebb, kevésbé fogalmi szavainkat a versbe, és így – ami már elkerülhető volna – testesebb, kevésbé fogalmi gondolkodásmódunkkal méricskélni a szöveget. Vagyis bizonyos fokig hajlamosak vagyunk a ló oldalát sarkantyúval érdekelni, akkor is, ha már valahogy másról van szó.

Ezek persze árnyalatok. Nem súlyos félreértésekről beszélek. Hanem a szinte-szinte elkerülhetetlen atmoszférakülönbségekről. S most fordítsuk meg ezt a gondolatmenetet. Mit érzékelhetnek a külföldiek a mi magyar verseink képeiből? Úgy látszik: a túlfűszerezettséget. Az éles ízek olyan fokát, amit az ő ínyük nem kíván. Mi azt mondjuk: a magyar vers színes; ők azt mondják: rikító. Mi azt mondjuk: érzékletes, erőteljes; ők azt mondják: vaskos, nehézkes. Ezek is árnyalatok, amik a jót rosszá, a jelentős verset jelentéktelenné tehetik.

Természetesen ebből nem az következik, hogy képtechnikánkat – mások ízlése szerint – át kell alakítanunk. Semmi szín alatt nem lehet elvárni tőlünk, hogy nyelvünk adottságait, mai állapotát egyszeriben megváltoztassuk. És miért is változtatnánk? Hiszen ez – mint igyekeztem körülírni – nem is csak stíluskérdés. Nagyon

is mélyen belenyúlik a nyelv, az anyanyelv alaprétegeibe. Ha egy nyelv érzékletes, ha szavai (még) foghatók, ez legalább annyira előny, mint hátrány, ha költészetről van szó. Mondom, bátran elfogadhatjuk azt a kifogást, ami a magyar vers túlzottan didaktikus mivoltát, magyarázkodó szerkezetét illeti. S ha igyekeznénk okulni abból, amiből okulhatunk, talán még didaktikusan is többre jutnánk, ha érzékletességünket, a magyar vers ősi és modern képszerűségét nem didaxisba rámázva nyújtanánk át a külföldi olvasónak.

Vagy itt van egy másik idevágó kérdés: a formabontásé. Az európai költészet a századforduló óta nagyjából szabadvers-jellegű. A magyar költészet a századforduló óta sem szabadvers-jellegű. Természetesen írtunk és írunk szabadverset, majd minden jelentős költőnknek volt erősen formabontó korszaka, sőt vannak kiváló szabadvers-költőink is. Mindezt tudjuk. De azt is tudjuk, hogy a magyar líra törzse, számbelileg túlnyomó hányada a formabontásnak más fokán áll, mint más nyelvek költészete. Mindebből pedig az következik, hogy Magyarországon kevéssé voltak meg azok az okok — lettek légyen bármilyenek —, amelyek az európai formabontást létrehozták. S milyen kényelmetlen külföldön hallani, hogy a kötött forma a verset — az ő szavukkal — demodernizálja. Hadd fűzzek hozzá ehhez a nagyon is sokágú kérdéshez egyetlen megjegyzést. A rímre vonatkozót. A magyar ritmikáról, amely az antikot is magába olvasztja és lehetővé teszi, már sokat beszéltünk. De mintha nem vennék eléggé tudomásul, hogy a magyar rím más. Másabb más, mint a többi rím egymás között, Európában.

Azt mondja nekem a kiváló francia költő: „Itt van a maga versének az első sora franciául. Ha azt kívánja, hogy a továbbiakban formahíven fordítsam, leírom mellé az összes francia rímlehetőséget. Van vagy öt darab. Nézze. Lehet, hogy egy, legfeljebb kettő nem jut eszembe. De edzett, régi költő vagyok, belenyugodhat, hogy sokkal több nincsen. Melyikhez igazítsam a második versort? Válasszon." — Megtekintettem a rímlehetőségeket, és megkértem szépen a költőt, hogy fordítsa versemet rímtelenül.

Okultam. Jobban megtanultam, mint valaha bármiből, hogy mit jelent a magyar nyelv ragozó mivolta. Hogy mit jelent egy nyelvben az a sok áldott rag, amely szüntelen változtatja a szóvéget, tehát a rímlehetőséget is. Megértettem az európai, vagyis indoeurópai nagy nyelvek rímfáradtságát, s megértettem, hogy agglutináló nyelvünk rímkészlete gyakorlatilag kimeríthetetlen.

Nem mintha azt hinném, hogy egyetlen verstechnikai ok olyan világjelenséget, mint a formabontás, megmagyarázhatna. De úgy tetszik, hogy a kötött forma lebomlását, ezt a rímelési ugaroltatást még nyelvi okok is megtámogatják. Úgy tetszik viszont, hogy a magyar nyelv szerkezete ma még bőven terem. S nem kételkedem benne, hogy a formabontás milyensége, más okokból elkerülhetetlenül szükséges foka épp olyan mélyen gyökerezik a nyelvben is, mint a stílusszándékban.

Műhely

FEHÉR FERENC

A rabszolgaság öröme

(Pauline Réage: O története)

„*O története*", az utolsó évtizedek legnagyobb és legrejtelmesebb hátterű pornográf könyvsikere (rejtelmes hátterű, hisz a szerzőnőt, akit szeméremsértés vádja miatt a francia rendőrség körözött, máig sem ismerjük), a jó elbeszélések „in medias res" stílusában kezdődik. O-t, akinek kilétét már kafkai reminiszcenciájú neve is homályba burkolja, szerelmese, René, egy napon felállítja arról a padról, amelyen egy parkban kettesben ülnek, betessékeli egy váratlanul odasurranó autóba, majd útban Roissy felé (így nevezik azt a helységet, amelyben a tortúrák kastélya található) határozott hangon utasítja, hogy vegye le magáról legbizalmasabb ruhadarabjait, melyeket elkoboz tőle. Egyszersmind megtiltja, hogy ezeket bármikor viselje, sőt a parancs arra is kiterjed, hogy O-nak a továbbiakban mintegy „nyitva kell állnia" a férfiak befogadására, azokéra, akiket René megjelöl számára. A riasztó bevezetés még félelmetesebb valósággá kísértetiesül a megérkezés után. A hosszú várakozás végeztével (a várakozás, minden kínzási és embermegtörési procedúra természetes és bevett nyitánya, mostantól fogva O rendes osztályrésze lesz) álarcos férfiak és raffináltan „meztelenre öltöztetett" nők veszik gondozásba, és az előbbiek hideg tárgyilagossággal és ellentmondást nem tűrő hangon közlik vele a „házirendet". Legfőbb pontjai a következők: O a kastélyban tartózkodás egész időtartama alatt mindenkinek a tulajdona, aki birtokba akarja venni; ezek lehetnek egyedül, de érkezhetnek csoportosan is, a tény közömbös, mert parancsaikat mindenképpen köteles teljesíteni, bármire terjedjenek is ki azok. A férfiak hol álarcban vannak, hol felfedik arcukat; O-nak azonban mindenképpen elő kell tárnia teste legkényesebb pontjait, éspedig nem csupán egyenes utasításra: a kastélybeli uniformis már eleve így van tervezve. A férfiak is hordanak időnként olyan öltözetet, amely éppen férfiasságukat „vetkőzteti le"; de O-nak igen szakszerű és részletező modorban magyarázzák meg, hogy „mindez nem is annyira a kényelem kedvéért történik, ami másféleképpen is elérhető lenne, hanem hogy magát megalázzuk, mintegy rákényszerítsük szemeit, hogy arra szegződjön és semmi másra". Az előírások aprólékosak és mindenre kiterjedők. Nemcsak a testtartásokat szabályozzák (a legobszcénabb konfigurációkra csökkentve őket), hanem azt is előírják, hogy derékmagasságnál feljebb nem vethet pillantást birtokba vevőire, nem szólhat sem hozzájuk, sem rabtársnőihez. A parancs pedig Roissy-ban nem üres szó: legkisebb áthágásáért testi fenyítés jár, amit rendszerint a szolgák hajtanak végre (hogy a megalázottságot vertikálisan, a társadalmi függés rangsorában is lehessen érezni). A korbácsot ráadásul külön vétkek nélkül is megkapja, hisz ez itt az idomítás egyik fontos összetevője. Hogy pedig ellenállást ne tanúsítson (ami főbűnnek számít a szenvedések palotájában), kezeit rendszerint hátrakötik, sőt nyakörvet is hord, melynek segítségével órákra ágyához láncolják. Mindezek pedig nem csupán eszközök, *jelvények* is: még jobban kidomborítják birtokba vételének *erőszaktétel*-jellegét. Ez azonban csupán a keret: a malom, amely O-t péppé őrli, e kereteken belül működik. A megőrletés döntő módszere a szeretkezés *nyilvánossága*, hozzáértő és brutális kommentárok közepette, ahol a kéjlesésnek csak egyik funkciója a körülállók szexuális felélénkítése; a másik, a fontosabb, O gyökeres emberi megsemmisítése. A megőrletés azután pontos stratégia szerint történik. Eleinte René csak tapintatos megfigyelő, aki az erőszak vagy az ostorozás szüneteiben szerelmi vallomásokkal önt erőt a csüggedő O-ba, hisz mindez Renéért történik, René iránti odaadásának bizonyítéka. Később a férfi kéjlesése fontosabb funkciót kap: azért van jelen O ekstázisainak pillanataiban, hogy a nő szégyene a mástól kapott gyönyör miatt az önmegsemmisülésig fokozódjon. Azután René szeretkezik az egyik rabnővel O szeme láttára, hogy az érzéskomp-

lexum kiegészüljön a féltékenység árnyalatával; majd a csúcspont és a válság pillanatában elutazik, formálisan is magára hagyja szerelmesét, aki most már alvajáróként teljesíti a parancsokat.

Ha „O története" csupán ezt és ehhez hasonlókat tartalmazna, a klinikai tanulmányozáson kívül kevés energiát érdemelne. Azonban bírálói joggal emelték ki, hogy Réage regénye mégsem a szadizmus-mazochizmus szokásos kétértékűségében fogant, amit a leírások hangsúlyozottan száraz tárgyilagossága is kiemel. A szokványos pornográfiában a tortúrák bemutatásának nyilván az a célja, hogy izgalmat keltsen az erre szorulók körében, tehát az inszcenírozás mindig melodrámai. Réage-nál, ellenkezőleg, inkább egy katonai „eligazításra" emlékeztet a hűvös oktatói hang. Feltűnik továbbá, hogy O a fizikai és szexuális megkínzatásokban, amelyeket kezdetben borzalomként él át, egyszersmind *megkönnyebbülést* is érez, mintha levetett volna egy terhet, az önmagáért viselt felelősség nehéz súlyát. „Mégis semmi sem szolgált neki oly nagy segítségül, mint a kötelező hallgatás, legfeljebb még a láncok. A láncok és a hallgatás, melyeknek önmagára kellett volna rábéklyózniuk őt, megfojtaniuk és elnyomorítaniuk, éppen ellenkezőleg, megszabadították önmagától. Mi lett volna belőle, ha meghagyják számára a beszédet és kezeinek mozgási szabadságát, ha maradt volna választása, míg szerelmese saját szeme láttára kiszolgáltatja őt másoknak?" Ez a Fromm által leírt „félelem a szabadságtól", amelynek egyelőre konkrét, körülményekhez kötött értelme van, kiszélesül és általánosul azokban a vallásra emlékeztető motívumokban, amelyek O-t roissy-beli tartózkodása során egyre erősebben átitatják. Már helyzetének önmegfogalmazása is az önkéntes mártírium stílusában történik: „O a foglyokra gondolt, amint azokat régi történelemkönyvek metszetein látni, azokra a foglyokra, akiket sok-sok évvel vagy évszázaddal ezelőtt hasonlóképpen megláncoltak és megkorbácsoltak, és akik most halottak voltak. Nem kívánta ugyan magának a halált, de ha a mártírium volt az az ár, amelyet azért kellett fizetnie, hogy szerelmese a jövőben is szeresse, akkor csupán arra vágyott, lenne az René számára megnyugvás, hogy elszenvedte ezt a mártíriumot, és csendben várta, amíg ismét elővezetik." Az exaltáció azonban még tovább fokozódik: „Tehát alá kell vetnie magát ezeknek a férfiaknak, és hasonló tisztelettel kell fogadnia őket, mint ahogy Renét fogadja, akárcsak ikerképei lennének. Ekképp fogja őt René birtokolni, hasonlatosan ahhoz, ahogyan egy Isten birtokolja teremtményeit..." A lelkesültség sugarai magát O-t is megtisztítják: „... szó szerint úgy fogadta látogatóit, mint a tisztátlanság edénye, amelyről a szentírás beszél ... Hihetetlen és mégis igaz, hogy gyarapodott méltóságban, mivel prostituálódott." Az elragadtatottság azután átterjed magára az aktusra is: „A parancsoknak olyan felkavaró hatalmuk volt, hogy sohasem hallgatta őket lelki térdhajtás és jámbor megalázkodás nélkül, mintha nem René, hanem egy isten szájából jöttek volna." Ez a sajátságos férfikultusz természetesen nem elegendő ahhoz, hogy O-t az „asszonyi mártírium" szimbólumává emelje, mint a könyvet védelmező kritikák sugallják, de mindenesetre kiemelik történetének jelentését a szokványos mazochizmus-kórképek közül. Legyünk igazságosak: O kultuszát egyetlen vallás sem ismerné el vallásos magatartásnak, sőt a legtöbb borzadállyal utasítaná el tartalmait. Joggal, hisz hiányzik belőle *minden* vallás viszonylagos értékteremtő jellege (ha mégolyan ellentmondásosak vagy problematikusak is értékei), mi több: bizonyos fokig a „megtisztító" vallásos beállítottság diffamálása ez. És mégis: van abban a frivol párhuzamban igazság, amellyel Sartre „szent Genet"-t és Avilai Szent Terézt, a betörőt és az áhítatos önkínzót összehasonlította, azon az alapon, hogy mindkettő az önmegalázás fanatikusa és egzaltáltja volt. E párhuzam modelljére nevezhetjük O-t is vallásos lénynek, mivel magatartásában a transzcendensre irányuló szerkezet bizonyos alapvető formajegyei fellelhetők: a csupasz kreatúraszerűség (hisz O bordélyházi alkotójának tökéletlen és teljesen a „nagy formálótól" függő hasonmása), a kiszolgáltatottság felismerése és alázatos, mi több: lelkesült elfogadása, meg az engedelmesség erénye is, igaz, egy csúf travesztia alakjában. De hogy itt mindaz travesztiává fajul, ami évszázadokon keresztül a kereszténység lelkek fölötti hatalmának titkos forrása volt, azért a kor felel. Mert a modern civilizáció, amelynek O jellegzetesebb gyermeke, mintsem történetének különös-patologikus nyitányából első pillantásra gondolnánk, csak az *üres istent* ismeri: a felettünk lakozó hatalom és tulajdon kiszolgáltatottságunk eszméjét és élményét, amely a vallásos magatartásokat újjászüli, anélkül, hogy megfogható és határozott értékekhez kapcsolódó vallásos tartalmakkal képes lenne őket megtölteni. Ehhez az üres istenhez imádkoznak Albee hasonlóképp szadista-mazochista kicsapongói, rá várnak Beckett csavargói

Már említettük, hogy az orgiajelenetek milyen „nouveau roman"-os részletezéssel és tárgyilagossággal vonulnak el előttünk Pauline Réage regényében. Ez a pont — egyébként a rendőri eljárás sarkköve — az írónő valódi újítása D. H. Lawrence-hez vagy Henry Millerhez képest, akik nemzetük irodalmi nyelvének trágárság-szótárát valósággal megreformálták (bármi legyen is e teljesítmény kultúrérdeme). „O története"-ben viszont — furcsa módon — egyetlen obszcén kifejezést sem találunk, annál inkább bőséges kölcsönzéseket az anatómia és a nőgyógyászat köréből. S ha arra gondolunk, hogy az adott esetben ennek nyilván nem a túlságos tartózkodás az oka, mindjárt fel is fedezhetjük ravasz és dehumanizáló célzatú művészi rendeltetését: *a szexualitás és az erotika szétválasztásának* kísérletét, *az erotika redukcióját a tisztán szexuálisra.* Hogy a visszafogottság szándékos, arról Pauline Réage siet bennünket meggyőzni. Többször említi ugyanis, hogy az O-t megrohanó, őt egymásnak kiszolgáltató, egymásnak kínálgató férfiak milyen elmondhatatlan trágársággal beszélnek az asszonyról *jelenlétében.* Az is ábrázolódik, hogy a „zsargon" megfelel rendeltetésének: O megsemmisülten áll a párbeszéd folyamán. De az írónő tisztán tartja a tollát, még közvetve sem utal egyetlen megjegyzésre: a „nouveau roman" egyesül a Gide-féle klasszicizálással. És különös: azt kell mondanunk, ha közönségesebb lett volna, emberibb maradt volna. D. H. Lawrence „Lady Chatterley szeretője" című regényében (ebben az úttörő kezdeményezéseitől eltekintve igen mérsékelt műben) szerepel egy jelenet, amely megfejti a vulgáris magatartás viszonylagos emberiességének a titkát. Connie Chatterley, akit férjének háborús eredetű testi impotenciája (voltaképp sznob és egoista környezetük lelki impotenciájának érzékien kivetített jelképe) asszonyiságában már teljesen megfagyasztott, akkor éled újra női életre, amikor az erdésszel való szerelmi jelenetben a férfi bevonja gügyögő és fél-infantilis, játékosan erotikus monológjába: a közönségesség szétveti a frigiditás páncélját. Pauline Réagenál minderről szó sem lehet, mert az írónő éles szemmel ismeri fel, hogy még a legtrágárabb szavak is, amelyeket a szerető intéz szeretőhöz: emberi kommunikáció, emberi érintkezés. S éppen ezt akarja kiirtani. O világában a nő csak rab, csak tárgy lehet, akinek nincs hozzászólnivalója ahhoz, ami vele történik. Mert az erotika lefokozása tisztán szexuálisra éppen arra utal: a modern polgári világ felbomlása nem olyan éteri és fennkölt, hogy csupán a IX. szimfóniát, a régi művészet „istállói melegét" vegye vissza, mint Adrian Leverkühn a „Doktor Faustus"-ban. Vissza akarja az venni az „érzékszervek humanizációját", azt az aurát is, amelyet az ember egy hosszú fejlődés minden kínjában rakott biológiai eredetű „ösztönei" köré. Az erotika pedig ezeknek az auráknak egyik legfontosabbika. Olyan kisugárzás, amely mindig *embertől közvetlenül ember felé tart,* amelyben nem léphetnek fel *dologi közvetítések* (hisz a prostitúció épp azért csökkenti az erotikát szexualitásra, mert a kapcsolatot pénz közvetíti), amelyben még a kétszínűség, hazugság, hódítási kedv mellett is megmarad egy konkrét lényre irányuló emberi akarat. A klasszicizáló külső ellenére Réage regénye *nem folytatása* azoknak a nagy ábrázolásoknak, amelyek az ancien régime erotikus démonait: Don Giovannit, Merteuil marquise-t és Valmont vicomte-ot elénk vetítették. Mozart és Laclos hősei nagyszabású szörnyetegek voltak; a világ kisszerűbb, de inkább emberlakta táj lett pusztulásukkal. Ám akármilyen veszedelmet jelentettek is ezek a nagyvadak többnyire korlátolt szellemi horizontú társaiknak, még ha rendi alapon hideg megvetéssel le is nézték őket, a szerelmi játékban, ha csak ideiglenesen is, meg kellett fizetniük az egyenlőség adóját. Amíg a nő ostrom tárgya volt, el kellett ismerni emberi mivoltát, azt, hogy éppen olyan, amilyen, sőt — használjunk most egy elborzasztóan filozofikus kifejezést — ez az „éppígylét" volt erotikus emanációjuk forrása. Roissy malma azonban megőrli az emberek éppígylétét. A rabnők csak annyiban jönnek számításba, *amennyiben tárgyak,* birtokba vételük akkor is erőszakos-közönyös elsajátítás, ha odaadó buzgalommal kínálják fel magukat.

És mégis: a tiszta szexualitásra való redukció Réage-nál sem más, mint üres, bár reakciós *utópia.* Az üres istenekkel való küzdelemben reményünk többek között arra alapozódhat, hogy a „visszavétel" sohasem lehet maradéktalan, a történelmet nem törölhetik le nyom nélkül a tábláról. Mert ha az olvasó számára O hányattatásainak nincs is már erotikus vonzereje, ami az írónő negatív értékű stiláris sikerét mutatja, annál inkább akad erotikus gyönyörforrás az orgiák résztvevőinek: éspedig éppen *a megalázásban és a megalázottságban.* A kiirthatatlanul emberinek nagyon furcsa manifesztációi ezek a szőnyegre taposott, derékszögben meghajlított, összekötözött kezű és véresre korbácsolt, szenvedésükben magukat kínálgató asszonytestek, és mégis manifesztációi. Mert Roissy rabtartói csak hiszik, hogy

áldozataikat végképp tárggyá süllyesztették. Ami őket hozzájuk vonzza, és gyakran ellenállhatatlanul, éppen az, hogy ezek még érzik a kínt, a lealázottság szégyenét. Láthatjuk: a szexualitás itt allegorikus jelentésű. Míg a „meztelenre vetkőztetés" nemcsak a nőemancipáció visszavétele, hanem voltaképp az ember megfosztásának folyamata mindattól, ami személyiségét alkotja, az erotika (tehát mégis valami emberi) kényszerű megmaradása Roissy pokolbugyraiban az effajta kísérletek határát jelzi. Ezzel „O története" feltárta előttünk titkainak titkát: nem pornográf „lektűrt" olvasunk, hanem *a parancsuralom kulcsregényét.*

*

Mindeddig mégis lehetne O históriáját a szerelmi alvilág krónikájának tekinteni, amint a műfajra szabott angol kifejezés mondja: „underground" regénynek; lehetne az allegorikus kiszélesítés ellenére is. Mikor azonban O Roissy-ból hazatér, (persze az ujján már egy vasgyűrűvel, amely a beavatottaknak jelzi, hogy bármikor birtokba vehetik), a történet különleges jellege megszűnik, *mert a szolgaság,* melynek a gyűrű csak emblémája, *áttevődik a mindennapokba.* René összehozza őt Sir Stephen H.-val (figyeljük meg: a nevek mindenütt növelik, nem oszlatják a félhomályt az alakok körül), egy nála 10 évvel idősebb, zárkózottan hideg angol úriemberrel, állítólag féltestvérével és bizonyosan eszményképével, akinek „kikölcsönzi" az asszonyt, hogy az most a Sir Stephen mellett végzett szerelmi szolgálatok odaadó teljesítésével bizonyítsa René iránti hűségét. Roissy tehát permanenssé válik, és ezzel Pauline Réage már egy *világot* ábrázol, nem fantasztikus történetet kohol, és a kópia értékrendjét — művész módjára — az általánosság igényével és felelősségével állítja szembe az eredetivel. Itt azonban szükséges egy megszorító megjegyzés: világot kapunk, de csak etikai kozmoszt, a valóságos társadalmi hátteret ugyanaz a félhomály fedi, mint az alakokat, amelyek belőle előlépnek. Azért mégis megtudunk egyet-mást, ami lényegbevágó. Azt például, hogy Sir Stephen afféle „idle rich" (gazdag semittevő), René vezető menedzser, s ez a mozzanat mind a kínok kastélyának (sőt: kastélyainak) finanszírozása szempontjából megvilágító, mind pedig a férfivonzerő első, még banális magyarázata: hisz O is kisfizetésű fényképész, az új áldozat, Jacqueline pedig egyenesen a deklasszált szegénységtől akar szabadulni. Pauline Réage művészi okossággal teszi, hogy — miközben a hátteret felvillantja— teljes részletességgel ki nem dolgozza. Bár azt a jövőt akarja megmutatni, amelyet anonim hatalmak készítenek elő számunkra, de nem utópia formájában, hanem amint a jelen testében elsőket moccan.

Sir Stephen uralma O felett egy újabb, mélyebb bugyor ebben a pokolban, vagy ha jobban tetszik: eggyel magasabb emelet a rabszolgaságban. A függés fokozatainak első skálája az *átadás* ceremóniája. Itt még ugyan megmarad O önalávetésének eredeti értelme, René iránti szerelme, de a követelés már abban áll, hogy az asszony *azonosítsa* egymással a két férfit. A regény finoman jelzi és most először, hogy a szolgaságban *hierarchia* van, pontos fokozatokkal: René, csodálata (és talán erotikus vágya) következtében éppolyan leigázottja Sir Stephen varázsának, mint O az övének, csak a szolgaság formái diszkrétebbek. A második lépcsőfok: az odaadás *vallomásainak* kikényszerítése. Láttuk, O hálát adott sorsának, amiért Roissyban még összekötözött kézzel és a hallgatás fenyegető terhével ajkán kellett sorsát viselnie. Most elveszik tőle ezt a mentőövet. Új „szituációja" az, hogy „szabadságra ítélik". Szakadatlanul választhat: kimondja vagy nem mondja ki az énjét megsemmisítő szavakat, megteszi vagy nem teszi meg a szolgálatokat, amelyek egyikétől-másikától maradék szeméremérzete hisztérikus rohamokban borzadozik. Továbbá: Sir Stephen rendszeres „testi fenyítékben" részesíti, de most már nem holmi primitív szabálysértések miatt, hanem *ideológiai* indokokkal. A legfőbb vádak: egyrészt, hogy O „buja", vagyis visszafordítják ellene a kötelességteljesítésben elárult buzgalmát, a második, még fontosabb: *összetéveszti a szerelmet az engedelmességgel.* Az utóbbira figyeljünk fel: most már egy végső határt lép át a hősnő, mert éppen azt az alapot húzzák ki alóla, *amelynek nevében és okából a gépezet szolgája lett* — René iránti odaadását. Végül: ezt megtetézi a „kihallgatások" (legintimebb titkaira vonatkozó faggatások) és a szakadatlan, újabb, még elképzelhetetlen borzalmakat kilátásba helyező *fenyegetések* szövevénye, mely a terror pszichózisát, mint a hurkot a nyakon, fojtogatóan szorosra vonja össze.

O közvetlen reakciói igen jellemzőek. Egyrészt kezdi érezni a rabszolgaság első örömeit: „Sem nyakörvet, sem karszíjakat nem hordott, és egyedül volt, mint önmaga egyedüli nézője. Mégis, sohasem érezte még magát ilyen tökéletesen kiszolgáltatva egy idegen akaratnak, ilyen teljes mértékben rabszolgának, és még sohasem örült ennek ennyire." Másrészt sza-

porodnak „vallásos" egzaltációi. „Boldog volt, hogy ilyen sokat jelentett Renének, örvendezett, hogy a férfit boldoggá tette az, hogy őt megsérti, amint a hivők megköszönik istennek, ha az lealacsonyította őket." És az új hit már nem is csupán O fetisizmusa, éppúgy kiterjed Renére: „Valahányszor csak O Sir Stephen karjaiból érkezett, René egy Isten nyomait kutatta rajta." Lényegesebb ennél, hogy fokozatosan feltárul O „önkéntes mártíriumának" igazi magyarázata: *bűntudata*. „O boldog volt, mert a korbács fájdalma és szégyene, és a megalázás, amit azok mértek rá, akik kéjre kényszerítették, birtokukba véve őt, akik élvezték a gyönyört, anélkül, hogy az övével törődtek volna, úgy jelent meg számára, mint a bűnhődés vétkeiért." O vétkei részben igen valóságosak. Mikor a nagy gépezet már őrli, akkor idéződnek fel az asszony emlékezetében *saját szadizmusának* képei és szcénái, köztük a legembertelenebb. Egyik szerelme, akit sokáig hitegetett, végső reménytelenségében öngyilkos lesz, de megmentik; O felkeresi közvetlenül felépülése után, és órákig mutogatja magát ruhátlanul a férfinak, hogy aztán egy hideg mosollyal eltávozzon. Most a „felsőbb hatalmak" — megsokszorozva és igen találékonyan — csak azt szolgáltatják ki neki, amit korábban ő adott gondtalan magabiztosságával másoknak. Közben figyelő szemmel azt is felfedezi, hogy — miként az alávetettség — a bűntudat is általános: Sir Stephen hideg kegyetlensége abban az arányban fokozódik, ahogyan leleplezi önmagában O iránti szerelmét, saját „még emberi" mivoltának: tökéletlenségének jelét.

A folyamat végeredménye: *a rabszolgaság tökéletes internalizálása*, a teljes alámerülés, amit két tény mutat a legvégletesebben. Az egyik: nem tud többé különbséget tenni René és Sir Stephen között; „René vagy Sir Stephen?" — teszi fel magában a hovatartozás kérdését, de „ah, nem tudott rá felelni többé". Ezzel megszabadult „élethazugságától", attól az ürügytől, hogy mindent Renéért tesz, és marad a hatalom iránti „tiszta" elragadtatás, a névtelen és személytelen büntető gépezet ájult tisztelete. Másrészt: egy időtől fogva nem csupán „beszervezett", „beszervezővé" is válik, puszta áldozatból *cinkossá*. Az organizáció utasítja őt Jacqueline-nak, a mannequinnek a bevonására, Roissyra való „előkészítésére". Ez lényeges határkő O „fejlődésében". Ugyanis szerelmes a lányba (leszbiánus torzulása bűntudatérzéseinek további forrása), de korábban nem meri megközelíteni, noha a lány távolról sem elérhetetlen, mert ez a behálózás—parancs nélkül — még *szabad tett* lenne, tehát összeegyeztethetetlen Roissy szellemével. Most viszont, amikor utasítják a megkörnyékezésre, még egyszer fellángolnak benne humánus „előítéletei", hogy aztán jóvátehetetlenül elhamvadjanak. Most már örül: majd Jacqueline is megízleli az engedelmeskedés örömeit.

Az olvasó a leírásból megfigyelhette, hogy ebben a fázisban — noha még bőségesen szerepelnek — a tisztán szexualitásra alapított epizódok már mindegyre veszítenek jelentőségükből, és meztelenül előlép *a totális alávetettségek hierarchikus rendszere*, a megvalósulóban levő „szép új világ", amelynek születését Réage regénye megjövendöli és — kiábrándult hitetlenségével — előmozdítja. Nevezzük nevén most már a dolgot: *a győzelmes manipuláció társadalmának előképe* ez a „pornográf" történet, és hogy az írónő tárgyát a szexualitásból veszi, az csupán gonosz művészi intelligenciáját dicséri. Olyan területet keresett és talált, amelyben a viszonyok közvetlenül emberiek (még ha tökéletesen embertelenek is), ahol tehát az alávetés bemutatását nem keresztezik tárgyak és tárgyi rendszerek, ezért a csupaszon felmutatott végeredmény közvetlenül átélhető. Az apokalipszis üres jövendölése volna mindez? Hisszük, nem a jövő prognózisa, de bizonyosan több, mint rémítgetés; valóságalapjait a *motívumokban* fedezhetjük fel. Láttuk már: az elsődleges motívum a partikularitás kapitalizmusban szokásos megkörnyékezése: a pénz, a rang, a presztizs mágikus ereje. De erre az önkiszolgáltatás és a kiszolgáltatottság raffinált szerkezete épül, amely a csupaszon egyedi, társadalmiságáról mit sem tudó és tudni nem akaró ember jellegzetes „komplexumát" hozza mozgásba: a bűntudatot. Tartalmát, mindenkit mindenkivel egy rabláncra összefűző mivoltát már futólag elemeztük. Most azonban újból vissza kell térnünk a pszeudovallásosság ismételten megpendített mozzanatához. Már Nietzsche harca a bűntudat ellen (amelyet nem véletlenül említünk itt, mert ez a „szabadságküzdelem" tanácsolt először korbácsot a férfi kezébe, amikor asszonyhoz megy) mutatja, hogy milyen terhes örökséggel kell számolnunk e téren. Bizonyára nem volt más fegyvere a születő és elterjedő kereszténység nagy humanizációs munkájának a római romlottság és a hordák vadsága ellenében, mint hogy cselekvések egészen különböző fajsúlyú és színvonalú sokaságát egyetlen fogalomban: a bűn kategóriájában homogenizálta. De mikor a feszes fűzőt a terebélyesedő individuum ledobni készült, *két*

út nyílott számára, s az elsőt: a Spinoza átemberiesített univerzumából következőt, amely a szabad szükségszerűség öntudatának jegyében vetette el a bűntudatot, eddig mindig csak egy kisebbség járta. Valahányszor viszont anélkül akarták leküzdeni a keresztény hagyatékot, hogy az emberi felszabadulás valaminő perspektívájával kapcsolták volna össze a bűntudat elleni küzdelmet, egyben meg is őrizték a bűntudatot, egy tetszés szerinti hatalomnak való újult odadobottságban szublimálva. A szorongó érzés tehát megmarad és szüntelenül odaláncol az embertelen triumfus szekeréhez, de mindig feloldozást nyer, amíg önnön vérünkkel, alázatunkkal és engedelmességünkkel etetjük a gépezetet. Megmaradásának magyarázata pedig az, hogy az alávetésért fizetség vagy legalább konc jár: a jog ugyanannak a partikuláris „betegségnek" a kiélésére, amely — a bűntudaton keresztül — a „szervezetbe" hajszolta az embert. Így O is megőrizheti leszbiánus hajlamait és szadizmusát: csupán a kiélés parancsra történik. Eric-kel, angol imádójával, aki ki akarja ragadni Sir Stephen rabságából, a férfi parancsára játssza el öngyilkos hódolójával rögtönzött szerelmi megtorlásának egy sokkal förtelmesebb változatát. Megmarad tehát a „bűn" és így a bűntudat is.

Nagyon érdekes és a probléma szomorú általánosságát mutatja, hogy Fellini *Julia és a szellemek* című (művészi stílusában felette problematikus) filmje bizonyos fokig ugyanezt a kérdést ragadja meg, de egészen ellenkező előjellel és megoldással. A film kötelező tapintatával Fellini is jelzi a szolgalélek mélyéből előtörő orgiasztikus vágyálmokat, amelyek itt-ott átmennek a mazochizmus-szadizmus kettősségébe. A kötődés a valláshoz (itt: a valóságos valláshoz) az ő Juliájánál még erősebb és még konvencionálisabb tónusú. De a megoldás (és ezért: az egész kompozíció) éppen ellentétes irányú: Julia eltépi magát a „szervezettől", amely már felé is kinyújtja csápjait, és teheti ezt azért, mert leszakad a félénkségét eddig dajkáló vallásról is. Ezzel a kontraszttal kapjuk meg „O történeté"-nek igazi helyét a mai irodalmi-ideológiai küzdelmekben is. Nem egyszerűen Sade folytatója ő, hanem a „Sade-reneszánszé", amelyet a legkülönbözőbb — gyakran szubjektíve rokonszenves — szándékokkal intonálnak manapság (hisz Sartre köre is részt vesz ebben a feltámadásjátékban), de mindig azon a közös nevezőn maradva, hogy a leigázott egyediség megváltását pusztán a konvenciókat felrúgó barbár tettől várják, ami pedig a magára hagyott egyediséget — végső soron, kerülőutakon — csak visszavezethet eredeti leigázottságába. Vagy ugyanezt variálva: „O története" a Kierkegaard-féle „Csábító naplójának", ennek a komor lélekdrámának az abszurdba áthajló szatírjátéka. Ami még Kierkegaardnál elegáns lélekexperimentum, Pauline Réagenál (nagyobb művészi erővel és összehasonlíthatatlanul alacsonyabb emberi tartalommal) egy hatalmi apparátus megállíthatatlannak tűnő dinamikája, amely a megtöretés után sem engedi el az embert, hanem a szervezet aktivistájává teszi.

*

Ami a történetből még hátra van, az már csupán a kontúrokat húzza meg élesebben és fenyegetőbb egyértelműséggel. O-t Sir Stephen elviszi Samois-ba, Roissy „leányvállalatába". A samois-i tartózkodás befejezi Roissy és Sir Stephen művét, és egyben cinikus nyíltsággal adja ki az eddig sem nagyon leplezett titkot: *a manipuláció megsemmisítő táboraiban, az új Auschwitzban vagyunk, ahol nem a fizikai embert, hanem az emberi egyéniséget hajítják a tűzbe.* Már Roissy körmönfont rendszerében is megfigyelhető volt ez a lágerszerűség. A bonyolult előírások, amelyek mind csupán csapdaként szolgáltak, ürügynek a büntetéshez, a fegyelem aprólékossága, amely az *esztelen rend* bélyegét viselte, az áthatolhatatlan fal, amely villanyáramnál szorosabban zárta körül foglyait, a magánzárka találékonysága, amely az „időélményt", a menekülés és szabadulás reményének közegét ragadja el a fogolytól, mind-mind régi ismerőseink. De Samois „díszlete" és házirendje még beszédesebb: a „zeneterem", amelynek dupla ablaka és zeneeszközei kifejezetten a megkínzottak sikoltásainak elfojtására szolgálnak, éppúgy a táborok hangulatát idézik, mint a szolgálati beosztás „önkéntes" kényszere: a „foglyok" sorshúzás alapján naponta váltogatják funkciójukat; aki az egyik nap megkorbácsolt, a másikon a kocka szeszélye folytán korbácsolóvá válhat. O eleinte húzódozik a hóhérsegéd szerepétől, de fokozatosan bámulatos metamorfózison esik át. Korábban a tortúra mártírium volt számára. Most úgy érzi, „az egész világot elárulná kínzás közben" (a rabszolgává alacsonyított lény árulás-pszichózisának finom megfigyelése ez Pauline Réage-tól, aki valóban egy Lagerführerin tapasztaltságát mutatja az efféle ismeretekben), majd egyre jobban élvezi, ha az ő korbácsa sújt le a vonagló testekre. Nemcsak azt a kéjt éli át, amelynek eddig pusztán tárgya volt, most lett először alanya; a „hűség jutalmának" perverz

komédiáját is megfigyelhetjük, hisz az engedelmesség elismeréseképpen adják most kezébe a büntetőeszközt. Végül pedig az „Appellek": minden fogoly nőnek, függetlenül a szerencse napi forgandóságától, néhány órát meztelenül és obszcén tartásban kell szemlén állnia, hogy meg ne feledkezzen igazi helyzetéről. Anne-Marie, a fegyházparancsnok pedig goromba leegyszerűsítés nélkül is emlékeztet Ilse Kochra. Ugyanazzal a műértő pillantással becsüli fel foglyait, akik ideiglenes ágytársai, ez a férfiak sorába emelkedett parancsoló, ez a „nagy szabados", aki megveti a férfiakat, mint Ilse Koch nézegethette az éjszakára elővezetett deportáltakat, akiknek iparművészeti technikával összezsugorított bőréből utóbb lámpaernyőket készített. (Jellemző persze, hogy ez a mozzanat sem a lázadást szítja fel O-ban, hanem — ismét — a bűntudatot: most döbben rá arra, hogy pontosan ilyen „fogyasztói" viszony kapcsolja őt Jacqueline-hoz.) És a fegyenc lajstromozása, a végső ceremónia sem maradt el: O-t az ájulásig sápadt Sir Stephen szeme láttára „megjelölik": tüzes vassal bélyegzik combjába, hogy Sir Stephen tulajdona.

Az utolsó fejezet már csak arra szolgál, hogy — a vallásos felmagasztalás tudatos-pogány ellenjátékaképpen — a női és általában az emberi princípium végső lealacsonyodásának tanúi lehessünk. O-t egy testébe épített láncnál fogva, bagolynak öltöztetve (de természetesen úgy, hogy a maszka megmutassa meztelenségét), egy részeg, mulatozó társaságban közszemlére állítják, és ő ezúttal nemcsak tűri, hanem bárgyú elragadtatással élvezi is helyzetét. A szervezet tehát győzött, és O is feljebb léphet, az utolsó körbe. Megjelenik a „parancsnok" rejtélyes alakja, akit Sir Stephen is bizonyos elfogódottsággal kezel (a parancsnok „absztrakt" mivolta azáltal is hangsúlyt kap, hogy „rangján" és legfelületesebb testi leírásán kívül végképp semmit sem tudunk meg róla), és utolsó szertartásképpen ő is „felavatja" O-t. A befejezés szándékosan hanyag; mindössze ennyiből áll: „Amikor O látta, hogy Sir Stephen elhagyni készül őt, a halált kívánta. Sir Stephen beleegyezését nyilvánította."

*

E gondolatok vége egy vallomás: tanulmányunk címe plágium—Jean Paulhannak a kötetet kísérő előszavából való. De olyan plágium, amely hangsúlyozni akarja Paulhan intellektuális „hozzájárulásának" súlyát és jelentőségét. Mert a francia kritika „szürke eminenciása" egy intelligens és végsőkig agresszív tanulmányában védi meg a rabszolgaság öröméhez való jogot, mint embermivoltunk fontos tartozékát. És az elegánsan végigvitt, lendületes okfejtés éppoly aggasztó szimptóma, mint a könyv maga. Annak bizonyítéka ugyanis, hogy Réage csakugyan nem excentrikus álmodozó, aki a kéj és a kegyetlenség vízióit éli meg magányos révületeiben, hanem egy befolyásos irányzat szószólója. Azé, amely — alighogy véget ért az új rabszolgaság európai „fellendülésének" kísérlete — most megnyitná előttünk a manipuláció kínzókamráit. És hogy ennek szószólója, azt a szándékok nem ismeretében is kimondhatjuk. Lehetséges talán, hogy az író a maga ábrázolta folyamatot idegenkedéssel nézi (*felháborodással*, amelyből lázadás csaphatna ki, bizonyosan nem), de győztes megállíthatatlanságát befejezett ténynek tekinti. És ma minden a *kapituláció* vagy *ellenállás* választján fordul meg. Aki a manipulált jövőt kikerülhetetlen sorsnak tartja és mutatja, szkepszise és fenntartásai ellenére a behódolás előmozdítójává válik. Pauline Réage kételyeiről és fenntartásairól az olvasó mit sem tud, azt viszont annál inkább látja, hogy ellenerőt a gépezettel szemben nem ismer és nem ismer el. E fölényes és intelligens hitetlenség az emberben pedig a szellemi cinkosság egyik kétségtelen formája.

Vita-fórum

Hogyan játsszuk ma a klasszikusokat?

Színházi körökben világszerte egyre inkább hangot kap az a vélemény, hogy Molière darabjai fölött eljárt az idő, hogy az európai komédia mestere a mai néző számára avított. Sajátos módon maga a molière-i örökséget ápoló Comedie Française is tápot ad ennek a felfogásnak. Néhány évvel ezelőtt, budapesti vendégszereplésük alkalmával mi is tapasztalhattuk, hogy előadásaikban Molière darabjai csupán mint nagyon értékes és gondosan kiállított műkincsek váltották ki csodálatunkat, de nem nyújtottak igazi színházi élményt. Az a színház, mely fő feladatának a klasszikus értékek sértetlen megőrzését tekinti, így akarva-akaratlanul csak a múzeum szerepét töltheti be, a rendezés pedig az eredeti színpadra állítás puszta restaurálására korlátozódik. Természetesen nem arról van szó, hogy elvitassuk ennek a színháztípusnak a jogosultságát. Hogy ez nem lenne helyes, arra nemcsak a Comedie Française nagyszerű előadásai, hanem a Moszkvai Nagy Színház kitűnő, Sztaniszlavszkij szellemében rendezett Csehov-előadásai is figyelmeztetnek. Ellenérzésünket csak az váltja ki, ha a színpadra állításnak ezeket a hagyományos módszereit a klasszikusok esetében *általános* rendezői elvként deklarálják.

A mai színházban ennél sokkal nagyobb problémát okoz az akadémikus felfogás modern ellenpólusa, a klasszikus művek aktuális „átértelmezése". Ez többnyire azt jelenti, hogy a darabokra a rendezés folyamán aktuális és fontos problémákat felvető, de magától a műtől lényegileg idegen tartalmakat applikálnak. Nem beszélve azokról a kísérletekről, amelyek a jelen divatos fétiseit erőszakolják rá a művekre, az „ósdi" szenvedélyt felcserélik a „modern" pszichopatológiával, s ennek eredményeként az érzékeny, magányos költő Tasso és Osztrovszkij Vihar-jának forradalmár Katyerinája egyaránt egzaltált monomániásokká válnak.

Az „archaizálás" és „modernizálás" egy hamis alternatíva két oldala, látszólagos ellentétességük mélyén ugyanazon tévedés bújik meg. Kimondva-kimondatlanul mindkét koncepció abból az előfeltevésből indul ki, hogy a klasszikus művek elavulása szükségszerű, a különbség csupán abban van, hogy az ebből adódó feladatokat ellenkező előjellel értelmezik. A hagyományos felfogás képviselői természetesnek tartják: a klasszikus műalkotások színpadra állítása *kizárólag* azt célozza, hogy a múlt lényeges kollízióit a mai néző bámuló szemei előtt felvonultassuk. A modernizálás híveinek érvelése szerint viszont a klasszikus műalkotások csak úgy találhatnak utat a mai nézőhöz, ha a rendezés révén a modern ember érzései és konfliktusai is helyet kapnak bennük. A különböző, sőt ellentétes vélemények egymás mellett éléséről tanúskodik például az a vita, mely 1965-ben a Theatre dans le monde hasábjain folyt le a színházi realizmus kérdéséről. (Magyarul megjelent a Színháztudományi Intézet Korszerű színház sorozatában *Realizmus a szinházban* címmel.)

A megoldás csak a dilemmán kívül, a művészet maradandóságának valóságos forrásánál kereshető. Ez a *tertium datur* csak annak a rendezőnek tárul fel, aki a nagy műalkotás gazdag polifóniájában meghallja azokat a hangokat, amelyek kora lényeges problémáival összecsengenek, és képes arra, hogy a színpadra állításban megvalósítsa ezt a rezonanciát.

Azt, hogy ezeket — a színházi vitákban gyakran szereplő — kérdéseket újra felvetjük, a Katona József Színház Tartuffe-felújítása indokolja. Babarczy László, a Pécsi Nemzeti Színház fiatal rendezője vendégrendezésében ugyanis ezt az üdvözítő harmadik utat találja meg, s határozottan megcáfolva a Molière avíttságáról kialakult véleményeket, nagyszerű példáját adja annak, *hogyan játsszuk ma a klasszikusokat.*

A Tartuffe, ez a csodálatos darab, a molière-i életmű kiemelkedő csúcsa, a drámairodalomban páratlan kompozíciós felépítésével, tartalmi gazdagságával, sokértelműségével mindig hálás feladat elé állítja a rendezőt. Jelen esetben azonban nemcsak egy kitűnő feladatmegoldásról van szó, hanem a mű problematikájának és ugyanakkor korunk konfliktusainak és emberi magatartástípusainak mély megértéséről tanúskodó, rendkívül eredeti rendezői koncepció következetes megvalósításáról. Babarczy László a darab lényegére figyel, és a „nap követelményét" teljesíti, amikor a zsar-

nokságra törő demagóg bemutatását állítja a darab középpontjába. A Molière korában aktuális politikai probléma, az egyház leleplezése ebben a korszerű felfogásban elveszti eredeti fontosságát. E hangsúlyeltolódás kitűnő színpadi ötletekben realizálódik. A rezonőr figurának az igaz és a hamis vallásosság különbségéről szóló hosszú — s a mai néző számára meglehetősen unalmas — tirádáját tiszta helyzetkomikumban oldja fel, a deklamáló Cleante a szárnyas ajtók sokaságán keresztül kergeti véleményével Orgont. (Itt kell megemlítenünk Török Iván sokféleképpen variálható, ötletes és nagyon szép szárnyasajtó-sorból álló díszletét, amely fontos dramaturgiai funkciót kap a rendezésben, és így a cselekmény „aktív" részese.) Az egyházellenes él letompításával éri el a rendező, hogy a támadás célpontja a jelen szempontjából konkrétabb: a demagógia, a manipuláció eszközeivel hatalomra törő embertelen zsarnok. Az előadás csúcsjelenete az, mikor a már-már leleplezett Tartuffe visszaszerzi hatalmát Orgon felett. A demagógia legegyszerűbb fogásával — azzal ti., hogy a színlelt önvádaskodás határtalan túlzásával látszattá tegye a valódi bűnösséget — oly nagyszerűen bánik, hogy nemcsak Orgont vakítja el, hanem még az igaza biztos tudatában cselekvő és a színlelésen átlátó Damist is meghökkenti. Kállai Ferenc kitűnő játéka ezekben a pillanatokban a színészi alakítás legmagasabb csúcsaira jut el. A harácsoló kapzsiságot önmarcangolásba átfordító gesztusai, az önző szenvedély leleplezésének dühétől kicsorduló könnyek átjátszása a szenvedés könnyeivé, lenyűgöző és félelmetes hatást kelt. Az emberellenes demagógia hatalmának képe a XX. század zsarnokainak nyílt és cinikus demagógiájára, az emberi értékekkel való gátlástalan manipulációra emlékezteti a nézőt, anélkül — s ezt nem győzzük hangsúlyozni —, hogy bármilyen jelenre vonatkozó konkrét utalás, bármiféle idegen tartalom helyet kapna az előadásban. A rendezés sehol sem aktualizál közvetlenül, hanem a mű belső sokértelműségéből bontja ki azt, ami számunkra a leglényegesebb. Így, amikor e koncepcióból következően a mű „majdnem tragédia" jellegét húzza alá, nem homályosítja el azt a vidám, derűs alaptónust sem, amely Dorine talpraesett eszességéből, Elmira magabiztos okosságából, a fiatalok naiv tisztaságából sugárzik és a demagógiával szemben a tényleges emberi ellenerőt jelképezi. Csupán teljes félelmetességében mutatja be azt, aki képes arra, hogy elpusztítsa ezt a felhőtlen boldogságot. A tragikus mozzanatot a negyedik felvonás nagy leleplezési jelenetének kitűnő színpadi megoldása helyezi előtérbe. Amikor az asztal alatt hallgatozó Orgon Tartuffe álszent erőszakosságán felháborodva ledobja az asztal lapját, a képmutatás leleplezése egyben annak felismerése is, hogy a kitörés emberi lehetőségeinek mozgástere teljesen beszűkült: a vak jóhiszeműség ajándékai a magabiztosan ágáló Tartuffe kezében olyan fegyverré válnak, amely elől az asztalkeretben riadtan és kétségbeesetten topogó Orgon számára nincs menekvés. Ezt a szánalomra méltó figurát a demagógia sokírozó hatásával szemben mutatott gyengesége juttatta saját kelepcéjébe. Így fonódik össze a szó és a gesztus, a cselekmény és a díszlet megdöbbentő hatású színpadi képpé.

A tragédiát elhárító szerencsés végkifejletet — a jól ismert társadalmi motivációjú „deus ex machinát" — a rendezés ironikus happy andben oldja fel. A királyi kegyelmet hozó rendőrhadnagy mesebeli megjelenése, tarka jelmeze, patetikus gesztusai a Koldusopera befejezését idézi fel bennünk, Brecht keserű gúnnyal mondott szavait: „A király lovasfutárai a valóságban igen ritkán jönnek." Az előadás zárképe: a sorsuk jórafordulásán örvendezők vidám csoportjának és a hatalmától megfosztott Tartuffe sötét figurájának szembeállítása arra figyelmeztet, hogy az elhárított, de meg nem semmisített antihumánus veszély árnyékában könnyen törékennyé válhat a szerencsés fordulattal visszanyert boldogság.

FEKETE ÉVA

Egy laikus hozzászólása

A népszerű Bach

Nem vagyok zeneértő, hanem csak amolyan zenekedvelő, aki Bach muzsikájáért idestova harminc esztendeje lelkesedik. Magam is fölfigyeltem kedvenc zeneszerzőm jelenkori reneszánszára, és örömmel tapasztaltam, hogy most már százezrekkel osztozom e különösen tiszta szép élvezetében. Az örömön túl én is törtem a fejemet: vajon mi lehet az oka ennek a harmadik, talán a legnagyobb diadalnak?

Pernye András cikke *(Kritika,* 1968. 6. szám), amelyben Bach mai s az ifjúság körében tapasztalt népszerűségének az okait igyekszik meghatározni, szerintem téved, amikor a vallásos érzés iránti nosztalgiára gyanakszik, mint indítékra, és az ebből fakadt érdeklődés elmélyülésének fő motívumát a Bach-muzsikából sugárzó sűrített közösségi tartalomban látja.

Előre is elnézést kérek valamennyi szakembertől, ha nézeteimnek kifejtése nélkülözi majd a zenei tudományosságot. Ismétlem: egy régi Bach-hivő egyéni és még szociológiailag sem alátámasztott, eléggé szubjektív megállapításai ezek.

Amikor e szerelem kezdetén önmagamnak is föltettem a kérdést: vajon miért vonz engem ez a muzsika, a választ úgy fogalmaztam meg, hogy a zene tökéletes aritmetikája, éterien tiszta logikája gyönyörködtet; az érzelmi és intellektuális élmények harmóniája. Nem restellem kimondani: a matematikai szépet érzékeltem. Én Bachot a barokk Leverkühnjének tartom, ám az ő kristályrendszere mélyen humanista; remek rendszerbe foglalt emberség.

Ebből kiindulva, Bach mai nagy népszerűségének okát a matematikai műveltség jelenlegi hatalmas elterjedtségében látom. A matematikai tudomány óriási felvirágzásának és a mindennapi életbe való intenzív behatolásának a korszakát éljük. Ma minden valamirevaló gimnázium egy-két matematikai szakos osztályt rendszeresít, de a „szakos" osztályokon kívül is sokkal komolyabb a matematikai oktatás, mint valaha a reáliskolákban volt. Nem beszélek az általános iskolákról, amelyek ugyancsak a régi elemi iskolai tananyag sokszorosát táplálják be a kisdiákok fejébe.

Ez az erőteljes és tömény matematikai képzés az ifjúság egész gondolatvilágát, fogékonyságát mélyrehatóan átalakítja. Olyan új fölfedezésekre teszi őket alkalmassá, amelyek a régi diákok számára majdnem elérhetetlenek vagy nehezen hozzáférhetők voltak. De ugyanez vonatkozik — úgylehet — az egész világra, mert a matematikai szép sokáig egyedüli hordozójának, a muzsikának a felvirágzásán kívül tanúi lehetünk a geometriai szép nagyarányú térhódításának is a képzőművészetekben.

Immáron hetedik esztendeje írom a Rádiónak a *„Tudósaink arcképcsarnoka"* című sorozatot. Minden hónapban bemutatunk egy-egy magyar akadémikust; a napokban készítettem el a hetvennegyedik portrét. E munkám közepette hosszasan beszélgethettem a legjelesebb magyar matematikusokkal: Alexits Györggyel, Erdős Pállal, Hajós Györggyel, Kalmár Lászlóval, Rényi Alfréddal, Turán Pállal, Varga Ottóval. A minél hitelesebb arckép megrajzolására törekedve megannyiszor igyekeztem a modellről mindent megtudni, ami a tehetséges ember fejlődési útjára jellemző. Megállapíthattam, hogy a matematika nemcsak abban rokon a zenével, hogy mindkettőnél egészen zsenge gyermekkorban jelentkezik az elhivatottság ellentmondást nem tűrő tudata hanem abban is, hogy csaknem valamennyi matematikus zenerajongó is egyben. Nagyon lehetséges, hogy a matematikai és a zenei hajlam tulajdonképpen egy tőről fakad.

Megkérdeztem a matematika tudósait: mi a véleményük szerény következtetéseimről Bach mai népszerűségének indokolására? Ez a kis közvélemény-kutatás — lehet, hogy éppen olyan szubjektívnek minősül, mint maga az alaptétel — engem támogatott. Hozzáteszem: mindezt Pernye András cikkének megjelenése előtt végeztem el, tehát nem ismertethettem az akadémikusok előtt következtetéseit.

Abban nem vitatkozom Pernyével, hogy e népszerűségnek jelenkori fokozója és tartalma különösen az a bizonyos kollektivitás, amely elemi erővel sugárzik Bach muzsikájából. A legfontosabbnak azonban az értő és fogékony közönség hirtelen és hatalmas megnövekedését tartom. Lehet, hogy ezzel a jelenséggel valamennyi művészeti ágnak s az irodalomnak is számolnia kell.

HAJDUSKA ISTVÁN

Kritika

Szabó Lőrinc: A költészet dicsérete

Költők tanulmányai, cikkei — mindig vallomásértékűek. Akár úgy, hogy valóban belső, személyes rétegek tárulkoznak fel a tárgy ürügyén, s a megnyilatkozás alkalmává válik a tanulmány. Ám a legtárgyiasabb cikkben is mindig tanulságos a személyes oldal: ahogy az egyéniség lát és ítél, ahogyan rávetíti témájára intellektuális izgalmait, ahogyan asszimilál és elhatárol. Nem lép közvetlenül elő az egyéniség, inkább az okfejtés logikai lépéseit avatja önkifejezéssé. Esztétikai világkép, életszemlélet, szellemiség tárja fel bennük magát. S ha az idő megfakítja is az ítéleteket, forrásértékük nem halványodik, mert a tudatos szellemi létezés mozgásaiba vezetnek: önmagunk építésének, szellemi hódításainak tenyészetébe.

Szabó Lőrinc tanulmányai valóban tárgyias, a témára összpontosító, elemző, okfejtő írások. Ahogy Simon István írja: „prózájában is ugyanaz a világos gondolatmenetű, racionális gondolkodó, mint verseiben. Okfejtése nagy általánosságban még ott is mentes marad az érzelmi megnyilvánulásoktól, ahol az indítóok nyilvánvalóan érzelmi eredetű lehetett." Meglepő például, hogy a Villon-cikk milyen higgadt redukcióval korlátozta magát a legvalószínűbb adatok felderítésére. Nem rokonszenvezett a legendagyártókkal; a biográfiák ellentmondó feltevései között a legvalószínűbbet kutatta, akár a gyilkosság utáni hét hónapról volt szó, akár az 1456-os elbujdosásról, a „rejtélyes nőről" vagy az utolsó öt esztendőről. A pontos tájékoztatás lehetett a célja, ezért jelzi oly markánsan, hogy mi a biztos, mi a valószínű, s hol kezdődik a teljes bizonytalanság birodalma. Az oknyomozó, tényszerű biográfia jellemzői uralkodnak a Shakespeare-cikkekben is, a Baudelaire-, a Verlaine-, a James-életrajzban is. Ahogy műfordításait áthatotta a pontos, hűséges tolmácsolás szándéka, ahogy idegenkedett minden átköltéstől, műfordítói elrajzolástól, — cikkeiben is elfordult a mondák szaporítóitól és a szellemtörténet léggömbjeitől.

Nagy elméleti tájékozottság, kivételes esztétikai érzék és alázatos tárgyszerűség vezette tollát; távolról sem véletlen, hogy olyan ítéletekre, olyan ötletekre bukkanunk, amelyek históriai értékűek, s máig sem értékesítette őket az irodalomtörténetírás. Mennyire esztétikai oldalról igazolja például Csokonai és Petőfi kapcsolatát, amikor Csokonai fejlődésében „a népi vagy humoros célzatból indult, majd később komoly tudatossággal alkalmazott lírai realizmust" hangsúlyozza a *Tüdőgyulladásomról* vagy *A lélek halhatatlansága* egyes részletei kapcsán. Horváth János nyomán máig is tartja magát az a hiedelem, hogy Ady fejlődése megtörött az első kötetek lendülete után, hogy az 1910-es években hanyatlott költői ereje. Itt sem vezették félre fiktív elvek költőnk esztétikai érzékét! Az első kötetek divatjával szemben *A Minden-Titkok versei*, *A menekülő Élet* és *A Magunk szerelme* „elmélyült és rejtelmes szépségeire" figyelmeztetett. Ide igyekezett „a jelentőség hangsúlyát" áthelyezni, mert a korai versek „általában kisebb és dalszerű feladatokkal birkóznak meg". Ma, amikor újra borzolódnak Móricz körül az ellenvélemények, egyre jelentőségteljesebb az ő nekrológját olvasni. Az „intellektuális" Szabó Lőrincét, aki oly csodálattal adózott Móricz életerejének, gazdagságának, roppant emlékezetének és ábrázoló tehetségének.

Nem a nekrológ szomorú alkalma fokozta túl ítéletét; a leverő pillanat mély felismeréséről van szó, amely új fényben láttatta a tapasztalatok bőségének íróját, realizmusát, az igénytelenség mögött feszülő arányokat, gazdagságot és fölényt. S mennyivel pontosabban ismerte fel egynémely mai vitázgatónál Nagy Lajos művészetének lényegét: a „ridegen tárgyilagos és szürkeségével szinte tüntető" előadásmódot. Igaza lehet Sőtér Istvánnak, amikor az apoétikusság rokon esztétikai minőségeire utal Nagy Lajos és Szabó Lőrinc életművében.

Akkor változik a „hangnem", amikor személyes élményeiből rakja össze egy-egy kortárs író portréját, vagy csak egyszerűen emlékeket rögzít, helyzeteket idéz vissza. A higgadt biográfus, a tudós kutató szabadjára engedi ilyenkor elemző hajlamát, s félelmetes értője a lélek és a test nyűgeinek. Milyen megrázó az a két helyzet, amely Juhász Gyula nehéz napjairól ad hírt! Felzaklatták, fellázították Szabó Lőrincet az önmagába zuhant lélek mániás-depressziós zavarai, az életösztön elfojtódása, a visszautasító passzivitás teljes közönye. Szinte a pszichiáter tapintatával és megszállottságával támadott: saját lelki gyakorlatával igyekezett áttörni a barát közönyét: az „ellent-nem-állás" buddhista önmegváltásával. A megértés hasonló mélységeibe vezet el, amikor Babits rejtekezéseit és feltárulkozásait idézi, amikor Király György portréját rajzolja, vagy Nagy Lajos szenvedéseit, félelmeit, titkos vendégeskedéseit rakja össze. Belső tájakon barangol ilyenkor a megszállott önelemző: a rendellenességek, a félelmek, a gátoltságok, a kikapcsolások és kiegyenlítések belső tájain.

Babitsnál „egészségesebb, nyugodtabb, reálisabb alkat vagyok, bár szintén rejtekező lélek és ideológus hajlamú" – írja magáról. A tanulmányok valóban igazolják az önjellemzést, mégis zavarba ejt és elgondolkoztat. Valahogy nem vág össze költőnk szakadatlan önvizsgálatával, a lelki meztelenségnek már-már exhibicionista szertartásaival, különösen, ha a versekre gondolunk: az expresszionista köteteket követő test-élményre, anyag-mítoszra. Arról lehet szó, hogy a maga-megmutatás nála sem volt könnyű és gátak nélkül való! Az önleleplezés lírai ceremóniája mindig ütközhetett belső és külső közegek akadályaival. Erőfeszítések árán tudott csak túllépni a szemérem parnasszista viszolygásain, s talán a gátakat érezte a rejtekező lélek ismérvének.

Tanulmányaiban tényleg ritka a közvetlen önvallomás, de ami van, az nagy segítség a jellem, a lélek megértéséhez. Meglepő, hogy sok dekadens vonást figyelt meg egyéniségében és műveiben. S a „dekadencia" az ő szótárában többet jelentett már, mint a fiatal Babitsében vagy Kosztolányiéban. Nemcsak felfokozott szenzibilitást, nemcsak az új élmények örökös és gáttalan sóvárgását, hanem – kedélybetegséget, a társadalmi és „metafizikai" rossz tudatából párálló pesszimizmust, a „sorvadó ibolya költészetét". „A művészi pesszimizmus természetes, de ugyanakkor többnyire életellenes." „Legjobban azt sajnálom, hogy ez a tulajdonságom bizonyos határig és bizonyos értelemben elzár a néptől, és polgárivá, »kultúrköltővé« tesz. Pedig én használni szerettem volna a hazámnak. . ." Az expresszionista lázadás évei után, a kimerült és megkeseredett lélek fokozatosan munkálta ki a létezés elviselésének individuális módját. A *Különbéke* buddhista önmegváltásáról van szó, amely a teljes vállalás révén igyekszik megsemmisíteni a fájdalmat. Többször is leírja, hogy hogyan küzdötte ki belső egyensúlyát. Meg kell tanulnunk vállalni magunkat, mert ez első ereje a gyengének, s a vállalás révén már nem veszünk tudomást kínjainkról, már szinte külső szemlélőként vizsgálhatjuk őket, mint betola-

kodott, idegen anyagot. A „nem fájsz, hanem érdekelsz" állapota, önmagunk külső szemlélése, a magány e lelki, individuális alapozottsága — sok mindent megértet kései lírájából. Megérteti azt is, hogy intellektualizmusa szintén kapcsolódott valahogy kiküzdött egyensúlyához. Az élményérzés-hangulat gondolati síkra vetítése — mindig távolítja a lelki tartalmakat; olyan arányú függetlenedést eredményezhet, amely lehetővé teszi a szinte tárgyszerű szétboncolást és összerakást. Megérteti a különös egyensúly, hogy miért érzett így a költő: „Legtitkosabb énem, mint utólag rá kellett jönnöm, az életen kívüli, szakadatlan és öntudatlan csodálkozást kívánta." Érthető az is, amikor átélő erejének egyidejű polifóniájáról beszél, a szimultán többirányulás képességéről: „Mindkét félnek egyszerre éreztem a lelkiállapotát, ami később is, azt hiszem, egyik jellemző vonásom maradt, és ma is az." A Lóci-versek szemléleti váltásairól van szó, vagy a kuruc-labanc nézőpont párhuzamairól a *Kuruc-költészet* című tanulmányban.

Gazdagabb, teljesebb a tanulmányokból kibomló esztétikai világkép. Szabó Lőrinc nem lírai irányzatokban gondolkodott, hanem *művészi értékben.* Az avantgardizmusról írt szatírái (adhortáció) s a kapcsolódó mimusok (egzekució) azt akarják igazolni, hogy a modor mennyire eltanulható, mennyire szerepjellegű; önbeállítás kérdése, s lényegében távol áll az igazi lírai önkifejezés gondjaitól *(Divatok az irodalom körül).* Merész és mély elmére vall, hogy szembe mert fordulni a modern művészetek esztétikai krédójával: az „új", az újdonság" jelszavával. Kimutatta e fogalmak elméleti tarthatatlanságát, mert az egyszerű *különbözést* emelik törvénnyé, pedig minden különbözést kiismer és megismer már az első felfogás, tehát azonnal megszűnik az értéke is. Az „újság maga művészileg egyáltalán nem értékelhető"; ellentmond a költészet lényegi céljának, létezésének, természetének; az újság tisztelete a művészet öngyilkossága. Bár a művészetek játékszerűségét, önelvűségét, néha öncélúságát vallotta (főleg etikai értelemben!), a költészet lényegét az élet fokozatos meghódításában látta. Az ábrázolás és a kifejezés szakadatlan expanzióját hirdette, amely újabb és újabb életterületeket von be a művészet birodalmába. Ezért írta, hogy az igaz művészi újszerűség „egyszerűen csak életet hoz". Összefügg saját költői gyakorlatával, az önelemzés szélső határáig való elmerészkedéssel, hogy biológiai jellegűnek mondja a hódító művészetek újszerűségét: a test és a lélek rejtelmeit világosítja, az ember és a társadalom új vonatkozásait elemzi ki. Kétkedve nézett minden irodalmi divatot; egyszerre harcolt a sznob szemforgatás és a primitív maradiság ellen. Ma is önkorrekcióra ösztönzi a kritikust figyelmeztetése: az intellektuális és élményköltészet ellentétpárja csak absztrakció, ideális, meg nem valósuló szélsőség, mert például az intellektuális költőnek „csak *többek között* lehet tulajdonsága az intellektualizmus . . . Hogy személyes is legyek: egy-egy *intellektuális* versemet . . . a magam részéről nem tudom nagyobb produkciónak tartani, mint pl. Erdélyi József legjobb dalainak egyikét-másikát."

Szabó Lőrinc ízlése, esztétikai nézetei a magyar líra fejlődésének nagy fordulatával fonódtak össze. Arra az újrealista irányulásra gondolok, amely a 20-as évektől szinte minden költőnknél megfigyelhető, a nyugatosok kései köteteiben éppúgy, mint Radnótinál, József Attilánál, Illyésnél, sőt Kassáknál is. Ady és a francia szimbolisták közvetítették a nagy élményt a fiatal Szabó Lőrinc számára; a 20-as évek végére viszont nem vonzotta már sem a Nyugat szecessziója, sem a formarobbantó expreszszionista hevület. Túljutott Verlaine ars poeticáján is, miszerint a versben mindig le-

gyen valami mámor, bizonytalanság, egy kis pikáns imprecizitás. Realista ízlése éppúgy békétlenkedett a fiatal Ady stílromantikájával, mint a korai Kosztolányi pózos önstilizálásával.

A *lírai realizmus* nyilatkozását becsülte, a lírai realizmus elméletét hirdette. Hozzátehetjük mindjárt, hogy szemlélete szerint nem egyetlen irányzat ez a többi között, hanem maga *a* művészet, *az* igazi líra. E realizmus első ismérve a tematika kiszélesedése, a költői tárgyak korlátlansága. Sőtér István már a 20-as évek expresszionista köteteiben felfigyelt a „költőietlen" témák szaporodására. Később a *Különbéke* buddhista kontemplációi idején még inkább sokasodnak az olyan versek, amelyek valamiféle *antilíra* gyanúját ébresztgetik. Szabó Lőrinc az *Ars poetica*, a *Vers versek helyett* című költeményében s a *Technika és költészet* című cikkében beszél sajátos témafelfogásáról. A dolgok, a természeti tárgyak — önmagukban létező, objektív, közömbös jelenségek; hangulatukat, érzelmi tartalmukat bizonyos *viszonylatok* adják. Rendszerint az ember vetíti rájuk, amikor valamilyen kapcsolatba kerül velük. Nem a tárgy a lényeg tehát, hanem a tárgyakhoz fűződő emberi viszony: egy nem létező kvalitás, amely csupán egyetlen emberi vonatkozás gyermeke, rabja. A szürke, közömbös katángkóró ebben az emberi viszonylatban dúsul *gonosszá*, mert felszúrta a költő lábát, s e kapcsolat minősége fakasztja fel az érzelmek áramlását. A papucsdrótozást is nehéz lenne a költőies cselekvések közé sorolni, s a tevékenység érzelmi kísérői sem számítódnak az intenzív érzelemfajták közé. „Nézd más szemszögből" — mondja a költő, s azonnal az affektivitás lelki mezején jársz. Lehet bosszúság, lehet méreg e munka; lehet az alkotás gyermekien naiv öröme vagy a suszteren kifogó ember huncut hetykesége, tehát a lírai érzelmek forrásaihoz jutottunk. Az emlékidézésnek is ezt a szubjektív mozgását, a viszonyok által irányított sűrűsödését hangsúlyozza. Az emlékezet „érzéklés nélkül érzékien hozza a mámort"; az eset vagy tárgy adta emlék szinte áram alakította hang lesz, „maga továbbszüli szerveinkben magát".

Mindez átvezet már az alkotásfolyamat belső világába, a kifejezendő esztétikai élmény rejtelmeibe. Fontos vallomásokat találhatunk Szabó Lőrinc cikkeiben e mindmáig eléggé ismeretlen lelki mozgásokról. Babitsról írta: „folyton mozgó, alakuló, folyton bonyolódó labirintusban jár és él: az emlékezet és a fantázia mozgó falú barlangjaiban, s életérzésének és eszmei életének egymásba nyíló, állandó végtelenében valahogy mindig csak egy négyzetméternyi és pillanatnyi kis hordalékszigetet a jelen". Könnyű és olcsó dolog lenne úgy magyarázni e sorokat, hogy a jelentől való elfordulás, a jelen közösségi gondjaiból való kiszakadás glorifikálódik bennük. Valójában másról van szó: az esztétikai élmény időbeli többsíkúságáról. Egy vers élménytartalma csak ritkán azonos a keletkezés idejéhez kötött, jelenbeli élménnyel. A költői létezés számára nemcsak a jelen benyomásai vannak adva, hiszen emlékei révén benne él múltjában is, ismeretei révén hat rá a történelem is, s tervei, képzelete, eszményei átsegítik a jövő ösvényeire. A versélmény rendszerint különös sűrűsödése a több dimenziós benyomásoknak. Közülük valamelyik kristályosodást indít el, s a kiválás folyamata magához vonzza a rokon benyomásokat múltból és jelenből egyaránt. A „derengő érzés és gondolat még minden létező és lehetséges formát megelőző keveredésben valami alaktalan, lebegő, zeneszerű életet él. Ez a zeneszerű komplexum szabad önkénnyel ölti magára lassú kikristályosodásának formáit, s tulajdonképpen saját magát teremti meg, amikor a lélek matematiká-

jával és geometriájával kialakul, saját testét és életét nyeri a forma megnyerésével, amikor összes alkatrészeinek egységében, érzéki harmóniájában kiegyensúlyozódva, mint zárt, bonthatatlan hang- és szórendszer, készen és tisztán előmerül az öntudatlanságból."

Abban megegyezik Babitscsal s a legtöbb esztétikussal Szabó Lőrinc, hogy a művészi képességet ő is azonosítja a kifejezés és a formálás képességével. Ám a „kifejezést" sajátos, a lírai realizmushoz társuló követelményekkel hozza közös nevezőre. Többször megismétli igényét, hogy az önkifejezés egyenes és közvetlen legyen. Íme néhány példa: „az egyre közvetlenebb, egyenesebb élményt tettenérni"; „az élményt a maga hitelességében megfogni"; „az igazi költő fő ereje a közvetlenség, sőt közönségesség, vagy mondjuk így: a természetesség, illetve a természetesség látszata"; a rossz költő „nem tud közelférkőzni magához és a világhoz", szigetelő közeg van szavai és a tárgyak között; a „nagy költők valahogy mindig rokonok a felidézés egyenesvonalúságában, és ez teszi őket időállóvá".

Bizonyára összefügg önelemző hajlamával, hogy a lírai közvetlenséget kizárólag a művészi kitárulkozás oldaláról vizsgálta. Ismerte Gundolf tételét az élményhatárok és stílushatárok kapcsolatáról. Úgy képzelte Szabó Lőrinc, hogy a realizmus – a póztalan magunkmegmutatása, s ez csupán az élményhatárok kitágulásával, belső tartalmasodás révén valósulhat meg. Az átélés képességének kiszélesedése, a lélek élményi telítettsége vezet oda, hogy szorítják a költőt egykori pózai, nyomasztják szerepeinek önstilizáló gesztusai, és kezd közvetlenül kitörni belőle a kín. Ez az a pont, ahol többé nem ér rá választékos lenni, ahol a lélek leveti maszkjait, mert a valóság széttöri a ferdén tükröző közegeket. Kicsit gyanakodva nézte szinte minden költő fiatalkori köteteit. A fejlődés későbbi korszakaiban érezte a realizmus kényszerét: a póztalanság lehető legrövidebb és legpontosabb ráfogalmazását. A modern, önelemző költő ilyen gondolatsor végén jutott el olyan hagyományos esztétikai értékekhez, mint az *őszinteség*, az *egyszerűség*, a *közönségesség*.

Schiller tanulmánya óta átment már a köztudatba, hogy a modern költő (ő még szentimentálisnak nevezte!) nem tud többé oly békés harmóniában élni a világgal, ahogy Homérosz létezett társadalomban, természetben, kora világképében. A kiszakadás távolsága disszonáns helyzeteket teremt: űrt, magányt, harcot, nekifeszülést és visszahullást. Belső harmóniát csak ritkán érezhet a modern költő, mert az idő, a társadalom, a lélek ellentmondásaiban hánykolódik. Szabó Lőrinc lírai realizmusa sem valamiféle egyensúlyköltészet! A tartalom harmóniája szerencsés hangoltság, eszmei kapcsolatok, társadalmi kötődés dolga, s vagy van, vagy nincs. Ám a disszonáns, groteszk tartalmak esetében is igényelte a *formálás harmóniáját*, mert az expresszió csak az alakítóképesség működése révén lényegülhet művészetté. Tudta, hogy a kötetlen formák felé halad a líra, mégis figyelmeztetett a szabadvers „egyoldalú, szegényes" szabadságára. Ma, amikor néha sorvadni látszik a formaérzék, el kellene gondolkodnunk azon, hogy ő látta a tartalom és forma összefüggését, a belső forma önkénytelen, kényszerek nélküli, tiszta megvalósulását. Az új, élő szépség szerinte sem nélkülözheti az alakítás szilárd egyensúlyát, a disszonanciák harmonikus *formálását*. „A megformálással szemben minden feszélyezetlenséget megőrizni: minden műalkotás sikerének titka. Ami enélkül született, az nem teljes irodalom. Ha a forma és tartalom egységét csak aránylag közelíti meg, a mű aránylag gyenge irodalom; s elvileg rossz irodalom az, amely nem kívánja, nem érzi, sohasem érezte, tehát tar-

talmon kívülálló bravúrnak képzeli a témának, stílusnak és formának életadó együttesét." Szabó Lőrinc „egyszerűség"-fogalma a póztalan, nyílt önkifejezést jelentette csupán, s talán a kor lírájának áttetsző, direkt, szimbolizmust kerülő nyelvi mezejét. Az élő szépség, a disszonáns élet kifejezését tekintette modernnek, a felfedezők megszállottságát újnak és — korszerűnek. Állandó, örök, ha úgy tetszik, nélkülözhetetlen „konzervativizmusnak" viszont a zárt, rendezett, egyensúlyra törő alakítást. S ebből nem engedett semmiféle divat szellemi terrorjának szorításában sem.

Simon István, e kötet szerkesztője, jól tudta, hogy nemcsak adósságot rótt le a válogatással. Nemcsak históriai dokumentumok gyűjteményéről van itt szó, hanem olyan esztétikai szemléletről, amely közvetlenül érintkezik mai gondjainkkal. Néha meghökkentően aktuális nézeteket olvashatunk, s talán külön többlethitelt kölcsönöz nekik, hogy éppen Szabó Lőrinc írta le őket. Senki sem értette nála jobban, hogy miért elutasítóbb a bírálat a konzervatív módon rossz versekkel szemben, s miért türelmesebb az avantgard módon rossz művel. A műelemzők boncolási lázát is elgondolkodtathatná nézete, hogy a vers „több, mint minden alkotórésze együtt". A kritikáról, irodalmi divatról, közönségről, irányzatokról írt sorai nemcsak igazságukkal hatnak; a műfaj is új. A kor szociográfia szemléletét átviszik az irodalmi közéletre, s az irodalom-szociográfiai lehetőségeit mutatják. Kritikus, historikus, esztétikus — egyforma haszonnal forgathatja e kötetet.

(Szépirodalmi, 1968) KOVÁCS KÁLMÁN

Kodolányi János: Visszapillantó tükör

A *Süllyedő világ* 1965-ös második kiadása Kodolányi János életének első húsz esztendejét tárta elénk. A kiadó jegyzete akkor az önéletrajz folytatását ígérte. Bizonyára nem az írón múlott, hogy ezt a folytatást most nem egyetlen alkotássá szervezett önéletírásban, hanem egyféle gyűjteményben: emlékezések, régebbi és újabb tanulmányok, önéletrajzi jegyzetek alakjában olvashatjuk. Kodolányit a súlyos betegség akadályozta meg abban, hogy megírja férfikorának történetét. Erejéből csupán arra futotta, hogy összegyűjtse s néhány újabb jegyzettel kiegészítse korábbi emlékezéseit, portrévázlatait. A kötet régebbi írásai: egy-egy Móricz Zsigmondról és Cholnoky Lászlóról szóló tanulmány még a húszas években keletkeztek, a terjedelmesebbek: *A csend országában* című finnországi útirajz és a *Móricz Zsigmond* című nagyobb tanulmány a harmincas, illetve az ötvenes évek terméséből valók, a legújabbak: a Szabó Lőrincről, Zilahy Lajosról és Bajcsy-Zsilinszky Endréről írott vázlatok pedig a hatvanas évek szülöttei. Kodolányi könyve tehát gyűjtemény: egyformán szerepel benne publicisztika és esszé, emlékezés és irodalompolitikai állásfoglalás, régebbi vitacikk és mai megjegyzés. S mindebből természetesen az életút egy szakaszának rajza is kibontakozik.

A sokféle szándékú és keletkezésű irást mégsem a virtuális önéletrajz fogja össze, hanem az írói vállalkozás. A *Visszapillantó tükör* írója (egyszersmind anyagának egybegyűjtője) ugyanis saját férfikorát, a két világháború közötti időszakban tanúsított magatartását helyezi mérlegre, eszményei és cselekedetei felett tart számvetést. Arról vall, hogy miként igyekezett utat találni a történelem Scyllái és Charybdisei között, s hogy miként látja, miként ítéli meg ma, a visszapillantás és a számvetés

idején ezt az utat, egykori önmagát. Aki ismeri Kodolányi útját, régebbi állásfoglalásait s a vitákat, melyek nézetei körül viharzottak, kivételes érdeklődéssel figyeli e számvetést és önvizsgálatot. Bölcs tárgyilagosságot vár s bölcs önbírálatot. Nem látványos gyónást, önszaggató töredelmet, csupán józan belátást és igazságkeresést. Azokat az erényeket, amelyekről a *Süllyedő világ* átdolgozása és utószava is tanúságot tett. Sajnos nem ezt kaptuk. A hibák igazolásának méltatlan szenvedélyére és kísérleteire figyelhetünk. Kodolányi vállalkozása és önigazoló indulata ellentmondásra tüzeli az olvasót, a könyv értékes, eligazító jellegű, igaz gondolatainak és fejtegetéseinek ellenére is. E sorok írója Kodolányi tisztelői közé tartozik. Elismeréssel kell adóznia az író hatalmas elbeszélő tehetségének, nyelvteremtő erejének, közéleti igazságkeresésének és önzetlenségének, de vitába kell szállnia az önigazolásnak azzal a szenvedélyével, mely hibásnak bizonyult gondolatokat élesztget, s figyelmen kívül hagyja a tényeket.

Köztudomású, hogy Kodolányi több mint egy évtizeden át vett részt a munkásmozgalom küzdelmeiben, az illegális kommunista párt harcaiban. A mozgalommal azután szakított a harmincas évek elején. Nem a mi feladatunk, hogy e szakítás oknyomozó történetét adjuk: elvégzik ezt majd a párt történetének kutatói és Kodolányi János biográfusai. Azok az okok, melyeket az író maga sorakoztat fel könyvében és az Élet és Irodalomnak adott 1967. december 16-i nyilatkozatában, meglehetősen súlyosaknak látszanak. Kodolányi a szocializmus megtorpanására, belső konfliktusaira hivatkozik. A sztálini vezetés lassan megmutatkozó hibái, a hazai kommunista mozgalom szektás irányítása s különösen durva kultúrpolitikája (Kodolányi a József Attila, Móricz, Bartók és Kodály elleni hajszákra utal) valóban elkeserítőek voltak, ha nem is elegendőek arra, hogy bennük csalódva valaki a jobboldalon keresse helyét. Mert Kodolányi végül is ezt tette. A jobboldali radikalizmus műhelyében megfogalmazott elméleteket művelte tovább, jobboldali szervezetekben fejtette ki tevékenységét. Igaz ugyan, hogy e gondolatokban és szervezetekben: az Új Szellemi Frontban, a Nemzetőrben, a Turul Szövetségben végül is sorra csalódnia kellett.

Kodolányi önigazolásának legfőbb érve az, hogy tevékenységét a parasztság felszabadításáért és a német terjeszkedés ellen folytatott küzdelem okozta és hatotta át. Való igaz, hogy írásaiban — akár regényeire, drámáira, akár a Magyarországban vagy a Szabadságban megjelent cikkeire gondolunk — nem szűnt meg a paraszti érdekek védelmében és a germán befolyás ellen küzdeni. Csakhogy a fasizmus ideológiája ellen ő maga is „völkisch" érvekkel hadakozott. A német terjeszkedést nem a fasizmus társadalmi tartalmával, hanem a germánság biológiai offenzivájával magyarázta. A kapitalizmust, csakúgy mint a marxizmust, azért utasította el, mert nem felel meg, úgymond, a magyarság lelki alkatának. A fiatalkorában vállalt szociológiai elveket fokozatosan a faji mítosz kategóriáira cserélte; s hiába tiltakozott a német hódítás ellen, nézetei — személyes szándékaitól függetlenül is — a magyar demokrácia és a forradalom ellenségei számára szolgáltak fegyver gyanánt. Kodolányinak tehát nincs igaza akkor, amidőn a tevékenységével szemben megnyilvánult bírálatot ellenséges hajszának tünteti fel. Nézetei, állásfoglalása teljes joggal váltották ki a kritikát, s mindenképpen szükségessé tették, hogy — akár barátai is — vitába szálljanak vele.

A visszapillantás azonban elmulasztotta ezeknek a kritikáknak és vitáknak a józan számbavételét, sőt az oppozíció sértett indulatában gyakran képtelen következtetésekre jutott, a történelem által jogosan megcáfolt nézetekig hátrált. Lássunk csupán

egyetlen, igaz a legszembetűnőbb módon jelentkező példát. Kodolányinak az Új Szellemi Frontban betöltött szerepére s e szerep mai megítélésére gondolunk. A *Visszapillantó tükör* írója több alkalommal is foglalkozik Gömbös Gyulával s az Új Szellemi Fronttal (*„Gömbös legkitartóbb híve"*, *Elvetélt reformer* stb.). Mindezekben az írásokban igaztalannak tartja a tevékenységét érintő bírálatot. Ám — anélkül, hogy Kodolányit azzal vádolnánk, hogy a végsőkig kitartott Gömbös politikája mellett — fel kell idéznünk a tényeket. A Gömbössel való megegyezés lehetőségét, mint ismeretes, Zilahy Lajos cikke jelentette be (*„Új Szellemi Frontot!"* Pesti Napló, 1935. ápr. 14.). E cikkhez szóltak hozzá azután Illyés Gyula, Szabó Lőrinc, Sárközi György, Tamási Áron, Nagy Lajos, Féja Géza, Pap Károly, Németh László és Kodolányi írásai a Magyarország lapjain. Az írók, tudjuk, áldozatul estek Gömbös propagandájának, később mindegyikük fájdalommal ítélkezett saját hiszékenysége felett. De még így is megszólaltak a józanabb hangok: Németh László például így óvta társait az oktalan bizalomtól: „Az író, aki ma odaadja helyeslését a kormánynak, hiába szívja holnap csalódottan vissza, már részt vett a bizalomnak abban a tőkehalmozódásában, amelyet a hatalom esetleg máshová fektet be, mint ígérte. . . . A hatalom nem tett még semmit, tehát nem is helyeselhetünk neki. Egyelőre várnunk kell." (Magyarország, 1935. május 4.) Kodolányi éppen ezt nem cselekedte. Igaz, sürgette az a vízió, melyet a magyarság kihalásáról ormánysági tapasztalatai festettek elé, mégis oktalanul előlegezett bizalommal, a csodavárás naiv hitével fogadta el a Gömböstől felkínált álnok parolát. „Vártuk — írja *Holt lelkek* című írásában —, nem azt, hogy majd jön egy kormány, amely magához hív minket, hanem hogy jön egy irányzat, egy segítő kéz, *amelyet mi hívhatunk* magunkhoz. Ha ez az irányzat, ez a hatalom itt van: jöjjön, s járjuk a holt lelkek országát együtt, *hogy feltámasszuk az életet.* Aki a feltámadás csodájában hisz: a miénk. De aki a csodákat csak gúnyolni tudja s ijedt okoskodással fitymálkozik a mi elszántságunkon: annak végre el kell válnia tőlünk is, a magyar élettől is . . ." (Magyarország, 1935. ápr. 25.)

József Attila némi joggal ironizált e csodaváró hangulat felett (*„Új Szellemi Front"*, Szocializmus, 1935. 5. sz.). Csak közbevetőleg jegyezzük meg, hogy korántsem egyedül Kodolányival vitatkozott — mint azt a *Visszapillantó tükör* írója megjegyzi —, hanem az Új Szellemi Front más képviselőivel is. Tévedés az is, amit Kodolányi a Front támogatásának tartalmáról és határairól állít. Mint mondja: „egy szóval sem írtam sem többet, sem kevesebbet, mint azt, hogy Gömböst támogatni kell, *amíg a támogatást megérdemli*" (356. lap). A Gömbös-féle reform ugyanis napok alatt szétpukkant, Zilahy, Illyés, Németh sorra be is vallották csalódásukat és kiábrándulásukat. Kodolányi volt az (Féja Géza mellett), aki a legtovább hitt a reformígéretek őszinteségében. A Szabadság 1935. május 12., 19. és 26-i számaiban indulatos cikksorozatban védelmezte a Gömbössel kötött szövetséget a baloldali radikálisok támadásaival szemben. Maga Bajcsy-Zsilinszky Endre, a főszerkesztő sem értett egyet Kodolányi haragos vádaskodásaival.

Mindez persze belátással s némi önvizsgáló hajlammal igazságosan is értelmezhető lett volna, — ha már az író szót kerít az Új Szellemi Front történetére és saját állásfoglalásaira. Kodolányi azonban nem vállalta az önkritikus fogalmazást, s ezért kétféleképpen is eltorzította a tényeket. Egyrészt Gömbös értékelésével, amely nyilvánvalóan az egykori szövetség mentegetésének szándékáról árulkodik. A Gömbösről rajzolt portré hitelesen és szellemes iróniával idézi fel a fasiszta politikus ostobasá-

gát, katonás korlátoltságát. Ám ahelyett, hogy Gömböst valóságos helyzete szerint állítaná a társadalmi struktúra megfelelő helyére, több alkalommal is az egykori miniszterelnök reformszándékáról, a nagybirtok és a nagytőke elleni egyéni küzdelméről beszél (357., 359., 371. lapon). Úgy tünteti fel, mintha Gömbös „radikális népi politikával" érkezett volna, csakhogy e kísérlete az uralkodó osztályok ellenállásán megbukott. Ez az értelmezés az Új Szellemi Front igazolására törekszik, figyelmen kívül hagyva a Gömbös-féle politika demagóg jellegét és a népi tábor tragikus védtelenségét e demagógia szólamaival szemben. Másrészt pedig az el nem vállalt felelősséget másokra, elsősorban Zilahy Lajosra kívánja hárítani. Zilahy nyilvánvalóan nem áll fedhetetlenül a magyar irodalomtörténet előtt. Kodolányi azonban egyenesen a népi mozgalom kísértőjének, megrontójának ábrázolja. Ebben az ábrázolásban ismét a feltétlen önigazolás szenvedélye jelentkezik.

A múlt felidézésének módja, a felelősségvállalás és az önbírálat elutasítása méltatlan ahhoz az igazságkereső szenvedélyhez, amely Kodolányi legtöbb művét áthatja. S természetesen megvannak a káros eszmei következményei is. Így az, hogy a régi viták ismertetésének és az önigazolás kísérleteinek nyomán Kodolányi ma is hamis alternatívákban gondolkodik: ítélkezését ráfuttatja a népi-urbánus ellentét veszélyes síneire. Igaztalan jellemzésekbe bonyolódik: akár a polgári radikálisokkal vitatkozva, akár Babitscsal kapcsolatos emlékeit idézgetve. Ítélkezését a harmincas évek irodalmi harcainak szelleme hatja át. A régi vádakat eleveníti fel akkor, amikor például Babits költészetének „sterilizált" jellegéről vagy a Mikes Lajos által felfedezett radikális szellemű írók (Fodor József, Pap Károly) iránt kinyilvánított „ellenszenvéről" beszél. Régi s gyakran vélt sérelmek öltöznek mai vádjaiba, mintha a régi vitákat nem zárta volna le azóta a történelem. Ez a szemlélet jelentkezik József Attiláról írott cikkeiben is. József Attila, tudjuk, annak idején a magyar irodalmi élet Patroklosa lett: holttestе felett egymást vádolva csaptak össze a népiek és az urbánusok. Kodolányi 1938 szeptemberében írott cikke ugyancsak a költő radikális és szocialista barátait hívja tetemre. Azóta az irodalomtörténetírás sokat vitázott József Attila tragédiáján, legutóbb Gyertyán Ervin bizonyította meggyőző módon azt, hogy a költő halálát érintő felelősség egyetemleges. Kodolányi azonban nem veszi figyelembe az irodalomtörténet érveit: *Búcsú József Attilától* című 1963-ban írott emlékezésében a régi vádaskodás szellemében ítél. Általában megfigyelhető, hogy nem képes meghaladni az egykori sérelmeket. Vélekedését, bírálatát többnyire az elszenvedett bántalmak, a beforrni nem tudó sérülések váltják ki ma is. Visszaemlékezéseinek ez a legfőbb tehertétele. Ez árnyékolja be például egyébként kitűnő *Móricz Zsigmond* című nagy tanulmányát is, amely a két író kapcsolatát, barátságát és szakítását beszéli el. Kodolányi rendkívül érdekes adatokat közöl az ábrázolt kor irodalmi életéről, főként az IGE tevékenységéről, s értékes észrevételeket tesz Móricz műveiről is. Tanulságos az a kép, melyet barátja robusztus egyéniségéről rajzol. Ám ezt az írást is az önigazolás szenvedélye fűti; Kodolányi nem tud higgadtan és tárgyilagosan foglalkozni a rajta esett régi sérelmekkel.

Úgy tetszik, egy hosszú, több évtizedes elfojtás hirtelen felszabadulásának tanúi vagyunk. Kodolányi egykori vitái úgy értek véget, hogy még mielőtt átgondolhatta volna őket, s mérleget készíthetett volna tetteiről, szándékairól, hosszú időre el kellett némulnia. Az elvi alapon folyó, szigorú, de módszerében demokratikus vita talán feloldhatta volna belső görcseit, elindíthatta volna a számvetés és a tisztázás

útján. E vita azonban az ismeretes körülmények miatt elmaradt, s Kodolányi szándékainak tisztaságát hangoztatva önmaga előtt, nem tudott elidegenülni téves nézeteitől, hibás cselekedeteitől. A hallgatás során nem volt képes útjának tárgyilagos felmérésére; s mikor újra szólhatott e régi vitákról, nem gondolta át saját szerepét, felelősségét, nem ítélte el téves nézeteit. Ehelyett sérelmeit hangoztatta, az üldöztetésre hivatkozott.

E kusza szándékok és nézetek közegében mégis születtek egészséges és értékes írások. Nemcsak az író régebbi cikkeire gondolunk, melyekben a Horthy-rendszer reakciós és ostoba kultúrpolitikája ellen hadakozott *(Szobrok, Ponyva fenn és lenn)* vagy a parasztság tűrhetetlen helyzetét és sorsfordulóra irányuló vágyait tárta az ország közvéleménye elé *(Alföldi kirándulás)*. Hanem újabb írásaira, emlékezéseire is. Kodolányi egyik tiszteletre méltó erénye-szenvedélye az alkotómunka állandó belső szüksége és gyakorlata, a vállalkozás betegséggel, testi gyengeséggel mit sem törődő imperatívusza. Ezek az erények jelentkeznek például azokban az írásokban, melyek az utóbbi évtized gondjainak, testi hanyatlásának idején végzett munkáról számolnak be *(Kéklámpás szobák, Visszapillantó tükör)*. Kodolányi az élet végső summáját, a jóra törekvés végső vallomását fogalmazza meg bennük; azokról az eszményekről beszél, melyeket mi is vállalhatunk. De a kortársaira való emlékezések egy része is a kötet nyereségei közé tartozik. A Móricz Zsigmonddal, Bajcsy-Zsilinszky Endrével, József Attilával és a Válasszal foglalkozó emlékezések gazdag anyagot és hasznos gondolatokat kínálnak a modern magyar irodalom kutatóinak. Mert Kodolányi önéletírásának e második „szabálytalan" kötete a kutatás kedvét ébresztgetheti. Arra figyelmeztet, hogy a két háború közötti irodalom vizsgálata előtt, különösen ami a korszak mozgalmait illeti, egyre sokasodnak a feladatok. A *Visszapillantó tükör*be tekintve végül is e feladatok néznek kihívólag reánk.
(Magvető, 1967)

POMOGÁTS BÉLA

Szemle

Saul Bellow: Herzog

Amikor megismerjük Moses Herzogot, a negyvenes éveiben járó történelemprofesszort, fájdalmas felismerés előtt áll: „mindent elrontott — mindent. Élete — közhellyel szólva — romokban hevert." Ez kínzó önvizsgálatra készteti. Milyen egyáltalán a jelleme? Önítélete szerint: „modern szóhasználattal élve, narcisztikus meg mazochista is meg anakronisztikus is. Klinikai kórkép szerint: depressziós." Ez az ítélet azonban nem annyira jellemét, mint inkább jelenlegi állapotát magyarázza. Csődjének kiváltó oka szerelmi válsága: második felesége legjobb barátjával csalja meg. Ez az esemény valóban csak kiváltó ok, mely először a sokk fejbekólintó hatásával kóros lelki folyamatokat indít el benne: környezete azt hiszi, megbolondult, s magának is kételyei támadnak, hogy vajon egészen eszénél van-e. Majd amikor a depressziós állapot hullámvölgyén túl jut, „zarándokútra" kel. A néhány nap alatt, amíg három amerikai nagyváros és vidéki háza között utazgat egy levélpapírral teli bőrönddel, múltját is végigutazza: kitárul gyermekkora, neveltetése egy emigráns zsidó családban, tudományos pályafutásának kezdete. Megtudjuk, hogy bár doktori disszertációjá-

val, melyet a romantika koráról írt, nagy feltűnést keltett, mégis felrúgja első házasságát, mely szolíd életkeretet biztosított volna kutatómunkájához, mert úgy érzi, „a tudata valahogy állás nélkül maradt". De a vágyott többletet második házasságában sem kapja meg: a ragyogóan okos, szép és kegyetlen Madelaine mellett kiszolgáltatottá válik a szerelemben, s egyedül maradva teljesen kifosztott lesz: elveszti szerelmét, gyerekét s tudományos jövőjét. A kisemmizett Herzog áldozattá válik.

Ha a regény csak az „áldozattá válás" folyamatát kísérné végig, semmiben sem különbözne Bellow pályakezdő műveitől *(A lebegő ember, Az áldozat)*, melyeket az író maga is „áldozatirodalomként" emleget. Korai hősei izzó szellemi életet élő, töprengő, de tehetetlen alakok: a családi környezet vagy a társadalmi berendezkedés igazságtalanságának áldozatai. Ezzel az irodalommal azonban Bellow már leszámolt: „véglegesen szakítottam az áldozatirodalommal. Tehetem, hiszen az összülők egyike vagyok. Ez az irodalom csak arra képes, hogy bemutassa az ember tehetetlenségét. Amíg a *Herzog*ot írtam, továbbléptem, és túljutottam egyfajta irodalmi reagáláson: nem tetszelgem a kívülálló, elidegenedett, emberi értékeket tagadó író szerepében." A *Herzog*ban is fellelhető a nihilizmus és az elidegenedés határán botorkáló korai hősök önsajnálata, de Herzog már nem merül el ebben az önsajnálatban, hanem ösztönösen lázad kiszolgáltatott helyzete ellen. Lázadó és áldozat, hős és antihős kívülálló, ugyanakkor ennek a kívülállásnak a megszüntetésére törekvő, anarchista és bohóc: az amerikai irodalom „pikareszk szentjei" közé tartozik, akikben Prometheus és Sisyphus keveredik. Ezek a hősök az amerikai élet ellentmondásain elmélkednek, s passzívan vagy ordítva maguk vállalják a bűnbak szerepét. Önítéletükben a megvetett életvitelt is bírálják, de azonnal arra is kényszerítik magukat, hogy a veszendő emberi értékeket ők teremtsék újjá. Felelősséggel hirdetik, hogy ők a letűnő „embereszmény" utolsó képviselői. Etikájukat a cselekedetek vagy még inkább a szenvedélyek határozzák meg. Ez magyarázza erkölcsi világuk hullámzó mozgását: kétség és bizonyosság váltakozik benne. Ez a félig démonikus, félig felhőkben lebegő teremtmény az emberi méltóság és büszkeség fényével világítja be a káosz sötétségét, tehát nemcsak a konvencionális realizmus hősétől különbözik, hanem a lélektani regény lelki dokumentumot képviselő alakjától is.

Bellow egyik legigényesebb kritikusa, David D. Galloway Joyce *Ulysses*e mellé állítja a *Herzog*ot. Koncepcióját nemcsak arra alapítja, hogy a Joyce-tisztelő Bellow természetesen jól ismeri az *Ulysses*t, hanem a két főhős, Herzog és Leopold Bloom gondjának és regénybeli szerepének hasonlóságára: érzelmeik azonos forrásúak, a külvilághoz fűződő viszonyaik rokon jelleget mutatnak, mindketten kívül állnak a társadalom valóságos mozgásán, s mégis töretlenül él bennük a cselekedet vágya, melytől a világ megértését remélik, s amely örökké közömbösségbe ütközik. Mindez szeretetigényükben fejeződik ki leginkább. Bloom így fogalmaz: „Sértés és gyűlölködés nem lehet emberek élete . . . a gyűlölettel a szeretetet kell szembeállítani." Herzogot is azért kavarja fel oly mélyen házassági válsága, mert a szeretetet vesztette el, s a szeretet hiánya sodorja majdnem a pusztulás szélére. S ez nemcsak következtetés, az író maga is ilyen távlatokat jelez, amikor hőse érzelmi tragédiáját elemzi: Herzog „mélyen átérzi, mit jelent embernek lenni. Nagyvárosban. Évszázadunkban. Tömegben. A gyökeres változásba vetett remények meghiúsulása után. Olyan társadalomban, amely elértékteleníti az egyént." S ha az egyén az „élni akarok-e vagy meghalni" kérdésében az élet mellett dönt, vagy elfogadja az érzelmi világ és a külvilág abszurd ellentmondását, vagy megkísérli annak feloldását. Herzog kálváriája a szélsőséges lehetőségek között vezet. Az egyik véglet: a gyáva, meghunyászkodó magatartás, amely az általános szeretet álarcát ölti magára. Ez az absztrakt humanizmus — melynek legszélsőségesebb, szinte perverz képviselője a régi barát, Lucas Asphalter — az intellektuális érzelgősség és fantáziavilág védőpajzsát emeli maga elé a valósággal szemben. A másik lehetőséget a „realitásprofesszorok" prédikálják, akik „meg akarnak tanítani a Reális, a Valóság leckéjére, sőt büntetni akarnak vele". Madelaine és szeretője, valamint a két ügyvédbarát, Simkin és Sándor Himmelstein fel akarja rázni Herzogot a realitások iránt tanúsított érzéketlenségéből, meg akarja győzni, hogy csak a brutális tényekkel számolhat az ember. Ha elismerjük, hogy „mindnyájan prostituáltak vagyunk a földön" — ahogy Sándor magyarázza Herzognak —, akkor nincs szükség magasabb rendű érzelmekre. Herzogot naiv érzelmessége az előző lehetőség felé közelíti, de idejében felismeri, hogy számára mindkét út járhatatlan, mert míg az intellektuális érzelgősség tagadja a valóságot, a „realitásprofesszorok" az érzelmek

jogosultságát utasítják el. Ő valami grandiózus szintézisre törekszik. Amikor „zarándokútjának" végére ér, azt a tanulságot viszi magával, hogy nem lehet megalkudni a cselekvésképtelenséggel, a hatni-nem-tudással, a magánéletbe való teljes száműzetéssel. Nemcsak a megvetett életvitelnek fordít hátat, belefáradt az elidegenedettség és elveszettség érzésébe is. „A végső kérdés, amely ugyanakkor a legelső is, a halál problémája — mondja — az elé az érdekes választás elé állít bennünket, hogy szabadságunk igazolására tulajdon akaratunkból essünk-e szét darabokra, avagy ismerjük el, hogy a földi ébrenlét állapotában igazi emberi életet vagyunk kötelesek élni, tekintet nélkül az űrre, a nihilre. Munka. Igazi munka, olyan munka, ami számít . . . Ez az a realitás, amelyet olyan buzgón Herzog módra kerestél! Együtt a tömegben, más emberekkel — a mindennapi élet sűrűjében." Ez az a végső megoldás, mely visszavezeti Herzogot a társadalomba. Ezért érzi, hogy szenvedése olyan szenvedés volt, amely az életnek valamiféle bővített formája, az igazi ébrenlétre irányuló törekvés, az illúzió ellenmérge. Korunk körülményeit, létfeltételeit új szemszögből kell nézni, az életet csak az egyetemes kapcsolatok újjáteremtésével lehet elviselhetővé tenni. „Amennyiben lehetséges, osztozni kívánok más emberek sorsában, és nem kívánom elrontani a hátralevő éveimet. Herzog mélyről jövő, szinte mámoros lelkesedést érzett: El kell kezdeni végre!" Herzog tehát célba ért, megtalálja önmagát, a lelki krízis múlóban van. Gyógyulása nemcsak a „mazochista" önvizsgálat eredménye, hiszen új világát csupán önmagából nem tudja megteremteni, — hanem valóságos utazásán szerzett tapasztalatainak is következménye. Felkeresi régi ismerőseit, barátait, szerelmét, mostohaanyját, eljut a Törvényszékre, ahol bírósági ügyeket hallgat végig, szerencsés kimenetelű autóbaleset után néhány órát a rendőrségen tölt; tehát magányra kárhoztatva is szüntelenül keresi a való világhoz kötő szálakat. De Bellow nem elégszik meg e szűk körű környezetrajzzal, hősét a „mindenséghez" közelíti: leveleket írat vele ismerősöknek és ismeretleneknek, tudósoknak, politikusoknak, „a világ nagyjainak", élőknek és halottaknak. Ezekben a levelekben hatalmas ismeretanyag torlódik, a társadalomrajz éppen úgy megtalálható bennük, mint a kor nagy horderejű tudományos felfedezései, a hős szűkebb szaktudományának problémái éppúgy, mint a filozófiáról, kultúrtörténetről és a pszichoanalízisről folytatott viták. S ez az ismeretanyag egyáltalán nem halott, nem sznob dekoráció: ugyanúgy egy megbillent lelki egyensúlyú ember nyilatkozik meg benne, mint az önanalízisekben; Herzog kereső szenvedélye örökké vitát provokál a szellem régi és új divatnagyságaival, Spenglerrel vagy Teilharddal, Spinozával vagy Heideggerrel, s nyugtalanul csapong Churchilltől Eisenhowerig, pszichoanalitikustól a New York Times szerkesztőjéig. Kétségtelen, hogy az el-nem-küldött levelek beiktatása műfogás, amelyet azonban Bellow teljeséggel hitelesíteni képes. Epikai hitelét mindenekelőtt az biztosítja, hogy mintegy mánia szülötte, a hős megzavart lelkiállapotának terméke, tehát bármennyire keresettnek látszik is mint forma, összhangot tud alkotni a hőssel mint anyaggal. De fontosabb, hogy a művészi hitelnek ezen a szilárd alapján nagy szellemi építmény emelkedhet. Ugyanis ezek az el-nem-küldött levelek teszik lehetővé, hogy a hős ne csak saját szűkebb világát és önnön lelkének mélyeit járja be, s odysszeiája a modern kor szimbolikus erejű képsora legyen. Ezért mondhatja a *Herzog*ról egyik amerikai interpretátora (Leslie A. Fiedler), hogy a mai Amerika intenzív képe. Igaz, a középpontjában egy extrém alak belvilága áll, sőt a közvetlenül bemutatott környezet is extrém: az asszimiláción éppen túljutott amerikai zsidóság. De ebben a környezetben az író a „modern ember jellemző létformáját" élheti át és mutathatja be. Fiedler szerint ez a „kisebbségi létforma". A zsidóság a felnőttkor kapujába érkezve félig-meddig még „idegen", és éppen ezért „ölthet benne testet a modern amerikai mítosza". Tehát Bellow számára körülbelül ugyanolyan modellt szolgáltat a csikágói zsidóság, mint például Faulkner számára az amerikai Dél.

Az odysszeiát nem a véletlen stílusötlet íratta ide. Most érthető igazán a fentebb említett Joyce—Bellow párhuzam. Ugyanis nem az *Ulysses* és a *Herzog* motívumainak közvetlenül kimutatható rokonsága a fontos, hanem a természetükben rejlő közösség: mindkét mű mítoszregény abban az értelemben, hogy egy adott világ — változó társadalmi díszleteken túli — teljességét igyekszik adni. Persze a mítosz mintaképétől, a homéroszi műtől már Joyce is eltávolodott: amíg a homéroszi eposz hőse utazása során közvetlen kapcsolatba kerül a környező világgal s átéli annak gazdagságát, sokféleségét, addig Bloom vándorútját asszociációi jelzik. Bellow Joyce útján halad tovább, de *továbbhalad*, mert míg elődje belülről tekint szét a lélek világában, addig ő meg-

kísérli a rokon hős önanalízisének objektiválását: Herzog múlt időben előadott szabályos története és levelei már nem kergetik azt az illúziót, hogy a lelki folyamat a szó eszközével is egyidejűleg rögzíthető; objektív formák. S ez sem csupán műfogás. Ez az objektiváló szándék arra vall, hogy az író úrrá akar lenni a káoszon. Első regényeit még az „áldozathősökről" írja, s szükségképpen alkalmazza a belső lelki folyamatokat rögzítő monológokat vagy naplóformákat. De — amint már fentebb utaltunk rá — a *Herzog*ban éppen a továbblépés lehetőségét keresi. Objektiváló formájával eleve eltávolítja az olvasót a szenvelgésre csábító válsághangulattól, s előkészíti a pátoszmentes megoldásra. S ezt a megoldást vagy inkább feloldást megint csak kettős jelentésű stíluseszközzel jelzi: amikor Herzog kilábol válságából, abbahagyja a levélírást. „Az utóbbi időben egyre-másra irkáltam a leveleket — mondatja hősével. — Ennek is, annak is. Szavak és ismét csak szavak. Én a nyelv eszközeivel szeretném megtalálni a realitást. Sőt talán az egész realitást szeretném átalakítani nyelvvé, szavakká." De hiába áldozza kísérletére maradék lelkierejét, kénytelen felismerni, hogy élettelen konstrukciót hozott létre. Lelki felépülése akkor következik be, amikor ezzel szembe tud nézni, s beszünteti a pótcselekvést. Visszatalált a köznapi életbe, s ezzel rálelt a modus vivendire is. Igaz, a sorsában rejlő távlat csak csődjeihez mérve figyelemre méltó. Arra azonban elegendő, hogy meggyőzően bizonyítsa: nem tehetetlen „áldozathős" immár, írója pedig a válságos világ tagadása után eljutott a tagadás elégtelenségének felismeréséig. Tehát a *Herzog*gal valóban továbblépett.

(Európa, 1967)

MOLNÁR MAGDA

Utánjátszások és utánérzések

— Televíziószemle —

A szórakoztató műsor a televízió kirakata. Nyilvánvaló, hogy a nézők zöme ennek megtekintése, vagyis az elsőrendűen szórakoztatást szolgáló adások alapján dönti el, megnéz-e más műsort, — és voltaképpen e „kirakat" alapján alkot véleményt, néha éppen ezért bizonyos elfogultsággal, a televízió egészéről is.

Nos, ami az elmúlt hónapokat illeti: a kirakat úgy látszik „rendezés alatt áll"; némelyik üvegtábla mögött elszomorító rendetlenség uralkodik, másutt meg ízléstelen kacatokat mutogatnak, megint másutt csak kevesek számára elérhető luxuscikkeket láthatunk, mégpedig kétes kivitelben, — az ízléses, tartós, valóban értékes „áru" egyelőre sajnos még mindig hiánycikk.

A legtöbb esetben különösebb fejtörés nélkül is kinyomozható, miként került egy-egy forgatókönyv éppen a képernyőre. Néha már az író nyilatkozata is árulkodó. Így például Palásthy Györgyé, aki *Isten óvd a királyt!* című, önmaga által felséges vígjátéknak nevezett művével kapcsolatosan a következőket írta a Rádióújságban: „Évek óta szerettem volna megvalósítani ezt a forgatókönyvemet, s most végre sikerült a Televízió jóvoltából . . . " A szerzőhöz valóban jó volt a Televízió, a közönséghez azonban annál kevésbé. Ennyi ízléstelenséget, bárgyúságot rég láttunk másfél órába zsúfolva. És mindezt ráadásul politikai szatíra címen. Levitézlett királyok, hercegek és sejkek ugráltak-kapálództak alsónadrágban és hálóingben, habot mázoltak egymás képére díszegyenruhában vagy mezítláb, ágy alá és ágyra másztak, okkal vagy ok nélkül, de minden kétséget kizáróan a legcsekélyebb értelem híján. „A politikai szatíra ismeretlen műfaj nálunk . . ." — írta a szerző fentebb már idézett nyilatkozatában. Nos, az ő számára minden bizonnyal. Erről mint saját művének rendezője is tanúságot tett.

Úgy látszik, a hangzatos műfaji megjelölés sokszor csak afféle cifra vizitkártya, amely az érkező vendég jelentéktelenségét hivatott ellensúlyozni. Somogyi Pál például *A ravaszdi leányzó és az IBUSZ-vendégek* című tévéjátékát commedia dell'artenak titulálta, de művének a távoli rokonhoz csak annyi köze volt, mint a pesti viccnek egy Shakespeare-vígjátékhoz. Mindkettőn lehet nevetni. A vicc ellen természetesen senkinek semmi kifogása, kivált ha jó és ízléses. Minden vicc magja az ötlet, körítése a történet, amelybe beágyazzák. Nos, Somogyi tévé-viccének alapötlete jó volt, körítése azonban sótlannak, részben nyersnek bizonyult. És ezen az egyes fogások idegen elnevezése sem segített. Például: bonyodalom à la Boccaccio, az olasz mester személyes felléptével, szigorúan csak 16 éven felülieknek.

A napi- és hetilapok kritikusai egyöntetűen azon a véleményen voltak, hogy Carlo Terron *Párbeszéd a tangóval* című érzelgős, banális, helyenként ízléstelen monodráma bemutatásának egyetlen érdeme a Mezei Máriának juttatott bravúros szerep volt.

Déli szomszédaink valutáját, meglehetősen furcsa szóhasználattal, félkeménynek szokás nevezni. Ám a televíziójáték, amelyet tőlük importáltunk (Dora Zirnbach: *Az a hosszú, hosszú út)*, sajnos félig sem mondható sikerültnek. A jugoszláv írónőt eddig főként világszerte játszott hangjátékai révén ismertük, honfitársnője rendezésében bemutatott drámájától többet vártunk. Liljana Bilus sablonos rendezői munkája zavart okozott azzal, hogy is nem tisztázta kellőképpen a játék színhelyét: szereplői szláv nevekkel budapesti környezetben mozogtak. Ez talán apróság, de állandó fejtörést okozott és zavarta nézői figyelmünket. Kállai Ferenc, Domján Edit és Steiner András korrekt színészi játéka mellett vegyes érzelmeket keltett Csernus Marianne színtelen, néhol külsőséges szerepfelfogása.

Kazimierz Brandys lengyel író *Interjú Ballmeyer tábornokkal* című, a Nagyvilágból ismert elbeszélését Sipos Tamás ültette át televízióra. Célkitűzését, a fasizmus tébolyult, embertelen, a maga módján tökéletesen zárt logikájának egy náci tábornok önvallomásán keresztül történő feltárását, kifogástalanul valósította meg. Az író honfitársának, Andrzej Konic rendezőnek segítségével, a képernyő kifejező lehetőségeinek alapos ismeretében, a „lelki premier planok" mértéktartó és éppen ezért rendkívül beszédes alkalmazásával, a váltakozó ritmus feszültségteremtő erejével sikerült nyilvánvalóvá tennie a lassan, néha áttételesen kibontakozó írói gondolatot: a fasiszta eszmény és etika emocionális és racionális megközelítésben ugyanazokat a kóros, rögeszmés elváltozásokat mutatja.

A televíziójáték sikerében a meggyőző jellemportrét formáló Básti Lajosnak és az újságíró szerepében a kíváncsiságtól a meggyőződésig ívelő belső fejlődést hitelesen tolmácsoló Iglódi Istvánnak is jelentős része volt.

Arthur Miller 1955-ben írt, társadalom- és emberábrázolás tekintetében egyik legmélyebb és legszebb drámája, a *Két hétfő emléke* már több ízben szerepelt színházaink műsortervében, közönségünk mégis most a televíziónak köszönheti, hogy megismerkedett vele. A csehovi ihletésű, kisemberek sorsának tükrében alapvető társadalmi problémákat feltáró mű plasztikus portréival, felemelkedő és visszahulló életsorsaival, felsistergő és kihunyó konfliktusaival a második világháború előtti, gazdasági válsággal küzdő Egyesült Államokat mutatja be, ahol a szürke sorsok válságából nincs, vagy csak nagyon ritkán, kivételesen található kivezető út. A nehéz rendezői feladatot Ádám Ottó egészében jól oldotta meg, bár úgy éreztük, a díszlet jobb kialakításával, a fényképezés nyomasztóbb váltásaival ezt a hatást még fokozhatta volna. A produkció egészét sajnos egy nyilvánvaló szereposztási tévedés is devalválta: Cs. Németh Lajos alkatilag nem megfelelő Bert, az írói mondandó szempontjából döntő, önéletrajzi ihletésű szerepének tolmácsolására. Ez a tévedés annál is sajnálatosabb, mert a többi szerepekben kitűnő alakításokat láthattunk (Huszti Péter, Mensáros László, Bessenyei Ferenc, Nagy Anna).

Ugyancsak szereposztási problémákat vetett fel Garcia Lorca *A csodálatos vargáné* című színművéből készült televíziójáték. Két kitűnő színész, Domján Edit és Koltai János birkózott nem nekik való szereppel; az előbbiből a fiatalos hév, az utóbbiból az öreg férfiban is megmutatkozó szeretetre méltó vonások hiányoztak, és így az egyébként is vitatható, a mellékszereplőket marionettként mozgató rendezői koncepció semmikép sem érvényesülhetett. Kende Márta munkáját ezúttal nem koronázta siker.

A televíziófilmek között méltán váltott ki nagy érdeklődést és sikert Gimes György és Geszti Pál *Az aranykesztyű lovagjai* című ötrészes sorozata, amely Garrison New Orleans-i ügyész nyomozásának történetét dolgozza fel. A szerzők ügyes kézzel, feszültségteremtő dramaturgjai érzékkel szőtték össze a valóságanyagot, és csak a legszükségesebb esetben folyamodtak kitalált momentumokhoz, epizódokhoz. Keleti Márton fölényes biztonsággal végezte a rendezés munkáját, kevés kivételtől eltekintve (pl. Keres Emil) jól választotta meg a szereplőket. A Kennedy-gyilkosság történetét most a történelem írja tovább; feldolgozását reméljük ugyanilyen élvezetes formában szintén viszontláthatjuk majd a képernyőn. Vajon milyen befejezéssel?

Földrajzilag közelebb, időben távolabb játszódik Csillik Gábor és Soproni János *Budapesten harcoltak*, valamint Bencsik Imre *Az írnokok kálváriája* című tévédrámája. Mindkettő a náci megszállás éveiből, a magyar ellenállás történetéből meríti témáját. Az előbbi Csillik rendőralezredes személyes élményeit feldolgozó azonos című regényéből készült; legfőbb erénye az egyszerű fiatalemberek, vagányok hőssé érlelődésének minden hősi póz, túlszínező dekorativitás nélküli bemutatása. A hangsúly

itt a kalandon, a váratlan és izgalmas fordulatokon és az egyszerű eszközökkel megvalósított típusformáláson volt. Szőnyi G. Sándor rendező a népes színészgárda irányításával sallangmentesen oldotta meg feladatát: tartalmas szórakoztatást nyújtott a nézőknek. *Az írnokok kálváriája* zárt, egyetlen helyszínen (egy Margit körúti zárkában), egyetlen éjszaka alatt lepergő kamaradráma. Szereplői városházi tisztviselők, akik kisebb-nagyobb cselekedeteikkel, tisztességgel megpróbáltak szembeszegülni a nyilas terrorral. Bencsik néhány mondattal emlékezetes figurákat teremtett, és a feszült légkörben lépcsőről lépcsőre építi ki a katarzishoz vezető utat. Ha tartózkodott volna néhány külsőséges, a tragikus-komikus váltásokat mindenáron erőltető mozzanattól, még sikeresebb, elmélyültebb drámát hozhatott volna létre. Horváth Ádám rendezőben jó, a művet kifogástalanul tolmácsoló partnerre talált; a szereplők, élükön Benkő Gyulával, Kovács Károllyal és Tomanek Nándorral, gondos, kidolgozott portrékat formáltak.

Bonyolultabbnak látszik, de végül is sokkal könyebben hozzáférhetőnek bizonyult Esztergályos Károly szerzői filmje, a *Paradicsomi játékok*. Türelmetlen alkotás ez, telve kérdőjelekkel, bizonytalanságokkal. Fiatalemberek a televízióban vetített vietnami képek hatására „ellenállósdit" kezdenek játszani; a könnyedén induló „mérkőzés" mind komolyabbá válik: a partizán szerepét vállaló fiú kihallgatásakor dacból és fiatalkori, az apjával kapcsolatos emlékek hatására mind eltökéltebben áll ellent társai kegyetlenségig fokozódó dühének. A képzelt kivégzéssel is szembenéz; gyorsított felvételhez hasonlóan bomlik ki előttünk egy jellem fejlődésének folyamata. Az a megrendítő és igaz gondolat, hogy a rendkívüli helyzetekben tanúsított magatartás pozitív és negatív vonatkozásai a hétköznapok cselekedeteiben vagy éppen a játékban is jelen lehetnek, az írói és rendezői szertelenség és a különböző modern filmirányzatokra emlékeztető utánérzések miatt azonban nem válik elég meggyőzővé. Ha Esztergályos a helyenként keresett beállítások és meghökkentőnek vélt, de pszichológiailag nem indokolt kép- és dialógus asszociációk helyett hőse magatartásának gondosabb motiválására törekedett volna, akkor most fenntartás nélkül dicsérhetnénk.

BARTA ANDRÁS

Tájékozódás

Bolgár írók a nemzeti jellegről

Bulgáriában megjelent egy közel négyszáz oldalas kiadvány — *A nemzeti sajátság az irodalomban*, Szófia, 1966. —, mely harmincöt kritikusnak, írónak és irodalomtörténésznek egy külön, ennek a tárgynak szentelt elméleti konferencián elhangzott felszólalását, illetve referátumát tartalmazza. Tekintve, hogy hazánkban sem fejeződtek be ezek a viták, sőt, mintha új lendületet kaptak volna, aminek következtében az ellentétes felfogások egyre világosabban kirajzolódnak, úgy gondoljuk, nem lesz érdektelen, ha a fentebb említett bolgár kiadvány tükrében kissé részletesebben megvizsgáljuk, hogyan vetődnek fel a hasonló problémák egy másik szocialista közösségben, méghozzá egy olyan kis országban, melynek történelmi fejlődése (százados rabság, viszonylagos elmaradottság, megkésettség) sok rokon vonást mutat a miénkkel.

A fő kérdésben, hogy a nemzeti sajátságok érvényesítése elengedhetetlen feltétele a szocialista kultúrának, fenntartás nélkül egyetértettek a konferencia résztvevői. Ez volt tulajdonképpen az alapgondolata a két referátumnak is (egyiket *Andrej Guljaski*, a nálunk is jól ismert író, a másikat *Toncso Zsecsev* kritikus tartotta), s ezt ismételték különböző formában a hozzászólók is, hangsúlyozva, hogy az internacionális csak a nemzetin keresztül létezhet, s hogy aki manapság kívül akar maradni a nemzetin, kívül marad az irodalmon is. Ezek azonban nem puszta kijelentésként vagy megállapításként hangzottak el: a résztvevők többnyire történetileg megalapozott, példákkal illusztrált eszmefuttatásokban próbálták bebizonyítani, hogy a nemzeti jelleg, különösen az emberábrázolásban, mindig is kidomborodott az irodalomban, hogy az írók — mint már Gogol észrevette — még idegen népeket is saját szemszögükből ítélnek meg, s hogy maga a bőséges tapasztalat is igazolja: nemzeti típusok vannak, léteznek az irodalomban, hiszen ki vitatná

el, hogy Goriot apó vagy Bel Ami feltétlenül francia, a Karamazov testvérek oroszok, Baj Ganjo pedig bolgár. Különösen érdekes volt ebből a szempontból *Vaszil Kolevszki* hozzászólása, aki arra mutatott rá, hogy a harmincas évek elejéről származó szocialista realizmus meghatározás ama része, mely a „helyes, történetileg konkrét" valóságábrázolást emeli ki, eleve magába foglalja a nemzeti sajátságot is, s aki erről megfeledkezik, csak szürke, sematikus műveket tud alkotni. Ilyesmi történt a Szovjetunióban is, a forradalmat követő első esztendők lírájában, mikor csak a forradalom nemzetközi jellegét, általános jelentőségét hangoztatták a költők, s ebben gyökerezik a negyvenes évek bolgár lírájának egyik alapvető gyengesége, az elvontság, melyből csak akkor tudtak kitörni a költők, mikor úgy írtak a szocialista valóságról, ahogy az a nemzet és saját egyéni életükben megjelent. Hasonló gondolatokból indult ki *Ivan Cvetkov* is, aki többek között arra mutatott rá, hogy a bolgár proletárirodalom, noha már a múlt század végén megszületett, s G. Kirkov és D. Poljanov személyében tehetséges művelői is voltak, lényegében azért nem tudott sikert aratni, az irodalmi folyamat szerves részévé válni, mert B. Blagoev és a szocialista mozgalom más akkori vezetői, teoretikusai még élesen különválasztották az osztályszempontokat a nemzetiektől. Vazov, Elin Pelin vagy akár egy Javorov viszont, ha hatottak is rájuk idegen írók, a nemzet nevében szóltak, s így válhattak össznépi költőkké.

Meglehetősen sokat szerepelt a konferencián a nemzeti karakter vagy pontosabban karakterológia kérdése is, amit egyszerűen nem lehetett kikerülni, hiszen a jellemábrázolás, a típusalkotás kapcsán állandóan előtérbe került. *Andrej Guljaski* vetette fel elsőnek referátumában, s bár igyekezett hangsúlyozni a nemzeti karakter történetileg változó jellegét, ezen belül osztálydetermináltságát, végül mégis olyan állandókban jelölte meg a bolgár típus jellemző tulajdonságait, mint a szabadságszeretetet, demokratikus gondolkodásmód és egyfajta nyugtalanság, lelki avantgardizmus. Ami az utóbbit illeti, Guljaski ezzel a kifejezéssel azok ellen akart fellépni, akik — egy régi, elavult elmélet alapján — a bolgár népben ma is elsősorban a józan, kuporgató kisembert látják, s elképzelhetetlennek tartják például, hogy Don Quijote típusú hősöket termeljen ki magából. Nem véletlen azonban, hogy ennek ellenére mégis többen vitatták Guljaski elképzeléseit, hiszen melyik népre nem illik, hogy szabadságszerető? Nem voltak-e legalább ugyanolyan mértékben szabadságszeretők a lengyelek, a magyarok vagy éppen a görögök, akik az elmúlt századok során, bár egyfelől a bolgár nép asszimilálására törekedtek, elkeseredett harcot vívtak saját függetlenségükért a török ellen? Arra a veszélyre, mely az ilyen délibábos elméletekből, merev besorolásokból származhat, különösen *Dragomir Aszenov* hívta fel a figyelmet: „A nemzeti pszichikum bográcsa alatt szüntelenül lobog a századok tüze: főnek, fortyognak benne az erények és hibák, melyeket külső és belső, szociális, illetve osztályjellegű, vallásos vagy egyéb mozgalmak újra meg újra összekevernek" — írja egy helyütt, hangsúlyozva, hogy minden a történelmi feltételektől függ, mert nincs egyszer s mindenkorra adott nemzeti karakter. A tulajdonságok gyakran önmaguk ellentétébe csaphatnak át, mint erre máris van egy sereg történelmi példa, ezért a nemzeti jellegen való őrködés csak akkor lehet eredményes, ha az írók résen állnak, nehogy egy-egy jó tulajdonság önmaga ellentétébe csapjon át.

A legtöbb érv, ellenérv a nemzeti sajátság értelmezése körül csapott össze a konferencián, mégpedig a dolog természetéből következően az alábbi alapkérdésekben: 1. Milyen nagy általánosságokban a bolgár irodalom eddigi fejlődésének leglényegesebb nemzeti sajátsága? 2. Mik a legfontosabb, ma is élő, követhető hagyományok? 3. Milyen legyen a viszony a világirodalmi folyamathoz, főképpen azokhoz a modern tendenciákhoz, melyek a nemzeti megkerülésével többnyire csak általános emberi problémákkal foglalkoznak, s az elidegenedésre, a rettenetre, a kiúttalanságra irányítják figyelmüket. Ezeket a kérdéseket *Toncso Zsecsev*, a másik referátum szerzője vetette fel ilyen összefüggésben, egy rendkívül alapos, ragyogó stílusban megírt esszében. A résztvevők többsége jóformán csak vele vitázott, nem egy esetben kötözködött. S talán joggal. Mert Zsecsev, ha szabad ezt a szót használni, kíméletlenül végigvitt egy gondolatot, amivel nagy vonalakban mindenki egyet is értett, de ilyen koncepcióba ágyazva, ilyen mezítelenül már elfogadhatatlannak tartották.

Zsecsev a történeti múltat, a bolgár nép viszonylagos nemzeti elmaradottságát vizsgálva Marxnak abból a gondolatából indult ki, hogy egy nép gazdasági elmaradottsága nem jelenti szükségképpen a szellemi elmaradottságot, sőt, egy ilyen nép esetleg nagyobb, frissebb erővel nyilatkozhat meg, mint a civilizált népek, mert saját reális, földi problémáinak feltárásával újra az élet nagy kérdéseire

irányítja a már elfáradt, megcsömörlött nemzetek figyelmét. Példa erre az orosz klasszikus irodalom, melynek főleg az elmaradottság s az ebből fakadó szenvedélyes igazság- és kiútkeresés, a „mi a teendő?" problematika volt a szülőanyja, és mégis, a XX. század elején egész Európát lázba tudta hozni. Hasonló „hőstettek" lehetősége potenciálisan a bolgár irodalomban is adva volt — véli Zsecsev —, képviselői azonban többségükben megrettentek attól, hogy saját népük tapasztalatára, bölcsességére építve, abból merítve nyilatkozzanak fontos erkölcsi-etikai kérdésekben, mert sok volt bennük a jólelkűség, a fejlettebb népek iránti bizalom, ebből következően pedig a nemzeti kisebbségi érzés, s inkább elfogadták a kész manifesztumokat, ahelyett, hogy a sajátot művelték volna. Persze voltak olyanok is, mint Botev, Vazov, Elin Pelin vagy Jovkov, akik elméletileg nem tudtak ugyan a nemzeti jellegről, mégis spontánul, természetes egyszerűséggel árad belőlük, mert feladatuknak tekintették, hogy a nemzeti élet legfontosabb kérdéseiből induljanak ki. Ezek az írók ráadásul a vidéket szólaltatták meg: műveikben ott van a táj varázsa, az etnikai csoportok bensőséges élete, problémavilága, s ez a mai irodalomnak is tanulsággal szolgál. Bulgária etnikai körzetei ma is tele vannak felszínre nem hozott értékekkel, különösen nyelvi téren, ezért bűn lenne elvetni vagy elveszni hagyni a dialektusok festőiségét, lexikális gazdagságát — fejtegeti Zsecsev, s a továbbiakban olyan javaslattal is előállt, hogy helyes lenne, ha az állam támogatna néhány tehetséges embert, aki dialektusban írná (persze az irodalmi nyelv ismeretében) műveit, miként erre Angliában vagy az Egyesült Államokban is van már példa.

Miben s miért marasztalták el Zsecsevet a konferencia részvevői e koncepció kifejtése után? Abban, hogy nagyon szűken értelmezi a nemzeti sajátságot, mikor csak a regionálisban találja meg azt, s mikor a naivot vagy éppen a primitívet tekinti a nemzeti kultúra legfőbb hordozójának. Ezt hangoztatta *D. Dimov* és *G. Dzsagarov* is, mint jeleztem, joggal, hiszen ez a program, még ha oly szükséges is, ma már szűknek bizonyul. Érdekes azonban, hogy egy ilyen viszonylag szűk programot, ha a „regionális elméletet" nem is fogadták el, többen is vallottak, mikor a szükségesnél nagyobb erélyel védték a pusztán hazai hagyományokat. Elhangzott többek között olyan feltételezés, hogy D. Dimov nagy sikerű regényében, a *Dohány*ban megszakadt a nemes hazai tradíció; az író nem a valóságos bolgár világot tükrözi, mert hősei inkább egy spanyol vagy francia regény atmoszférájában mozognak. Túl kemény és alaptalan bírálat hangzott el néhány fiatal íróval és költővel kapcsolatban is. Különösen Konsztantin Pavlov neve szerepelt gyakran a negatív példák között, mint aki lemondott a hazai valóság ábrázolásáról, s behódolva az avantgardista törekvéseknek, szkeptikus, érzéstelen költészetet művel.

Nem hiányoztak persze a konferencián a józan, okos érvek, figyelmeztetések sem, hogy a nemzeti kultúra jellegének hangsúlyozása, fokozottabb ápolása nem jelenthet hermetizmust, merev elzárkózást mindentől, és sürgették olyan külföldi szerzők kiadását, mint Kafka, Sartre, Faulkner vagy Brecht, akiket az írók is jóformán csak hírből ismernek. *L. Dilov*, a bolgár próza egyik tehetséges, fiatal képviselője pedig határozottan elvetette azt az álláspontot, miszerint vannak bizonyos irodalmi módszerek (például a belső monológ), amelyek eleve idegenek lennének a bolgár lelkiségtől. Vannak persze puszta átvételek, üresjáratok egyes fiatal költők verseiben, s ez kétségtelenül nyugati hatás, de szellemi öngyilkosság lenne, ha akár formai alapon, akár más meggondolásból eleve elutasítanánk minden irányzatot vagy kísérletet, ami nem hazai földön született.

Kétségtelen, hogy egy sereg részletkérdésre s egy-két főproblémára sem adott végleges, egyöntetű választ ez a konferencia. De nem is ez volt a célja, hanem a hangos gondolkodás, a töprengés, hogy miképpen lehetne — élve a szocializmus adta lehetőségekkel — a nemzeti jelleget tovább művelni, erősíteni, úgy hogy ez ne váljék provincializmussá, s ne gyengítse azokat az internacionalista vonásokat, melyeket a haladó világgal való együttműködés során már eddig is kimunkáltak. S nem szabad azon csodálkoznunk, hogy e hangos gondolkodás során egymásnak ellentmondó nézetek is felmerültek. A probléma önmagában is bonyolult, ráadásul Bulgáriában még inkább összekuszálódott, hiszen az elmúlt hat-hét évtized alatt nem egy végletes álláspont zavarta a frontokat: hol a tisztán szociológiai, osztályszempontok kerültek előtérbe a nemzeti rovására, hol pedig a nemzeti nevében hadakoztak a „nem bolgár" irányzatok, például a szimbolizmus ellen. S csak helyeselni lehet, hogy most ki akarják küszöbölni a végleteket, s határozottan arra törekednek, hogy másképpen, más módon, mint a múltban, de a nemzeti sajátság az új, szocialista irodalomban is érvényesüljön.

SIPOS ISTVÁN

Ára: 8, Ft –



AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

V., Alkotmány utca 21.
Telefon: 111—010

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM 8 1968. AUGUSZTUS

A MAGYAR NYELVJÁRÁSOK ATLASZA

Szerkesztette Deme László és Imre Samu

Az első kötet 192 nyelvi térkép magyar és francia nyelvü feliratokkal 49 × 34 cm. Tokban kb. 250,- Ft

A MAGYAR NYELVJÁRÁSOK ATLASZA

az első olyan nyelvatlasz, amely képet ad az egész magyar nyelvterület mai nyelvjárásairól, számba véve a szomszédos országok magyar nyelvű lakosságának nyelvét is.
A hat kötet 327 hazai és 68 határainkon kivüli község mai nyelvjárását mutatja be 1162 térképen, összesen mintegy háromnegyedmillió szóadaton.

1828—1968

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM 1968. SZEPTEMBER

9

...TÖRTÉNETI KÖNYVTÁR
...OLT BÉLYEGZŐ!

A TARTALOMBÓL

KENYERES ZOLTÁN: Az olvasás minősége

TOLNAI GÁBOR: Az Októberi Forradalom és a világirodalom

NÉMETH G. BÉLA: Egy Babits-vers tanulságai

E. FEHÉR PÁL: Pasztternák világa

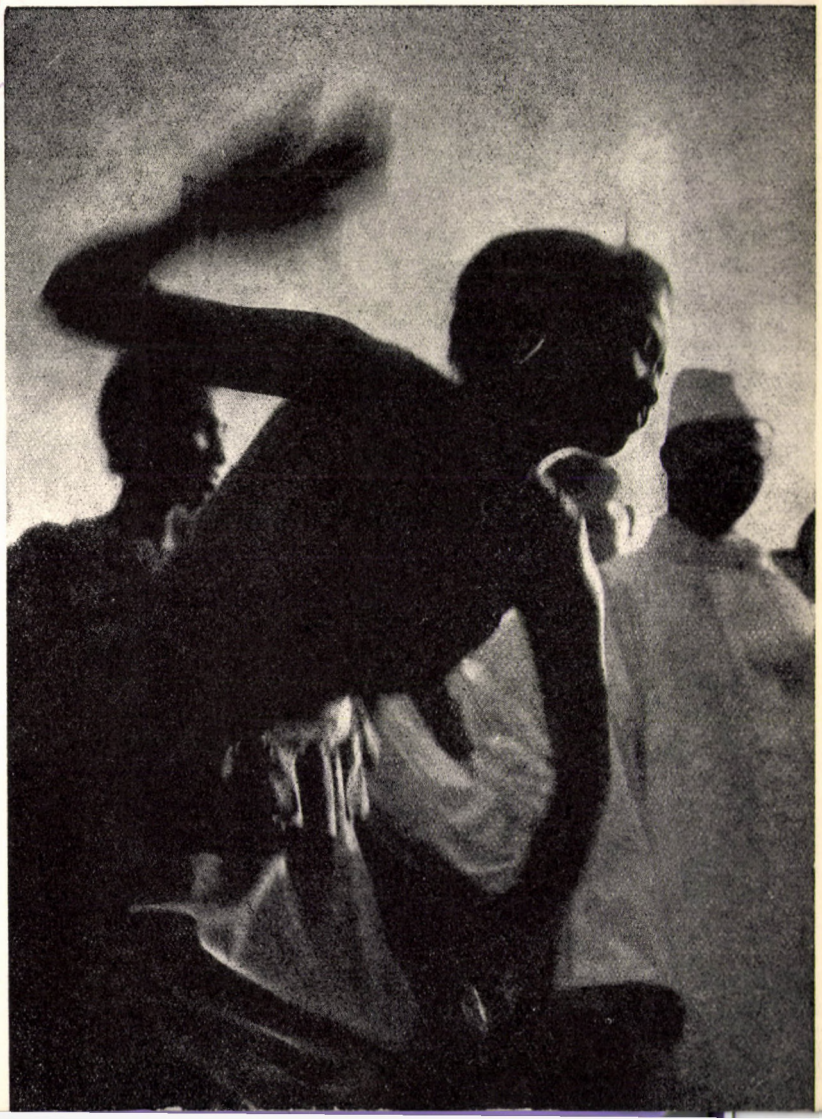
EÖRSI ISTVÁN: Felelősség és konszolidáció

POLONYI PÉTER: Garaudy a kínai kérdésről

DIÓSZEGI ANDRÁS: Hazánk: a szocializmus

WÉBER ANTAL: Czine Mihály: A naturalizmus

„Tánc a fotóművészetben" (cikk és műmelléklet)



A
Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtörténeti Intézete,
a Magyar
Irodalomtörténeti Társaság
és a Magyar Írók Szövetsége
elméleti és kritikai folyóirata

Szerkesztő bizottság:

Darvas József
Nyírő Lajos
Sőtér István
Szabolcsi Miklós
Zoltai Dénes

Szerkesztik:

Almási Miklós

Diószegi András
(felelős szerkesztő)

Wéber Antal

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.
Telefon: 467—962

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM, 9. SZÁM
1968. SZEPTEMBER

TARTALOM

Kenyeres Zoltán: Az olvasás minősége 3

Tolnai Gábor: Az Októberi Forradalom és a világirodalom (Fél évszázad világirodalmának néhány kérdése) 7

Németh G. Béla: Egy Babits-vers tanulságai (Hasonlóság, hasonlat, példázat) 18

KÖRKÉP

Fodor István: Apollinaire, 1968 27

E. Fehér Pál: Borisz Paszternak világa 28

VITA-FÓRUM

Eörsi István: Felelősség és konszolidáció 33

Polonyi Péter: Roger Garaudy a kínai kérdésről 35

KRITIKA

Művészet és irodalom

Hazánk: a szocializmus. – Fábri Zoltán két könyve – *(Diószegi András)* 41

Czine Mihály: A naturalizmus *(Wéber Antal)* 45

Bozóky Mária: Tánc a fotóművészetben (műmelléklettel) 51

Szemle

Kamondy László: Ádám apja *(Szabó B. István)* 52
Mocsár Gábor: Fekete csónak *(Székelyhidi Ágoston)* 54
Somlyó György két könyvéről *(Fülöp László)* 56
Váci Mihály: Eső a homokra *(E. Nagy Sándor)* 59
Gerelyes Endre: Ki vagy te? – Ábel! *(Taxner-Tóth Ernő)* 60
Lengyel Péter: Két sötétedés *(Györffy Miklós)* 61
Szakonyi Károly legutóbbi írásairól *(Lázár Guy)* 63

A címlapon: *Szalay Zoltán:* Extázis – „Tánc a fotoművészetben" c. kiállítás anyagából

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlap-üzleteiben, a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODÁNÁL (KHI, Budapest V., József nádor tér 1. sz.) közvetlenül vagy csekkbefizetési lapon (csekkszámlaszám: egyéni 61.257, közületi: 61.066), valamint átutalással a KHI MNB 8. sz. egyszámlájára,
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111—010. csekkszámlaszám: 05.915—111—46, MNB egyszámlaszám 46, és az
AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci u. 22. telefon: 185—612.
Előfizetési díj egy évre: 96 Ft
Példányonként megvásárolható: a Posta hírlap-üzleteiben és minden nagyobb utcai elárusítóhelyen vagy az AKADÉMIAI KIADÓ-nál Budapest V., Alkotmány u. 21, és az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci u. 22.
Példányonkénti ára: 8 Ft

Index: 25.461

•

A kiadásért felel: Bernát György
Műszaki szerkesztő: Szabó Katalin
68.65989 Akadémiai Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Bernát György

KENYERES ZOLTÁN

Az olvasás minősége

A mennyiség és minőség eszménye évtizedek óta farkasszemet néz egymással a közgondolkodásban. Apostolai vannak mindkettőnek, mérkőzni kész bajnokok állnak mindkettő mögött. Mintha ellenségek volnának, mintha egyik is elboldogulhatna a másik nélkül. Mintha a filozófia Hegeltől a marxizmusig nem az együtt munkálkodásukat sürgetné, mintha a történelem nem azt bizonyítaná, hogy mindama ügy, amelyben az egyik kizárja a másikat, eleve kudarcra ítéltetik. Mintha valóságos alternatíva lenne, hogy sok ruhát gyártsunk vagy jó ruhát. Pedig az effajta kérdés inkább vicclapba illenék. Mégis időnként makacsul újra felvetődik, komolyan sőt komoran, ha nem a ruhákról, hát esetleg a könyvekről szólva. Sokan olvassanak, bár bestsellert, félponyvát, vagy kevesebben, de klasszikusokat, csak komoly irodalmat?

Az Írószövetség kezdeményezésére megindult idén az *Olvasó népért* mozgalom. Sok évre, évtizedre szóló munkája még a tervezés állapotában van; mégis, már a beköszöntőben biztató volt, ahogy a mennyiség és minőség összhangját ígérte. Darvas József leszögezte, hogy „a mozgalomnak két irányban kell tevékenykedni és hatni: egyrészt új rétegeket kell megnyerni az olvasásnak, másrészt a már olvasó ízlését, igényességét is fejleszteni kell. Hiszen nemcsak az a kérdés, hogy kik olvasnak, hanem az is, hogy akik olvasnak, mit olvasnak?" Nem elegendő tehát az olvasók táborának számszerű növelése, munkálkodni kell azon is, hogy finomodjon az ízlés és mélyebb legyen a műveltség.

Az Írószövetségben rendezett egyik vitaülésen és a sajtóban is felhangzott azonban itt is, ott is az az óvatoskodás, hogy ne kergessünk egyszerre két nyulat, elégedjünk meg egyelőre a mennyiségi fejlődéssel, fehér foltok találhatók még az ország olvasási térképén, előbb ezek tűnjenek el, akkor majd ráérünk gondolkodni azon, hogyan szoktassuk mindegyre magasabb rendű irodalomra a már olvasó embereket.

Ahhoz, hogy belássuk mennyire téves, sőt veszélyes az effajta okoskodás, mindenekelőtt tisztáznunk kell azt, hogy az olvasómozgalomban — nevével ellentétben — *nem pusztán a könyvolvasás szaporításáról van szó, hanem tágabb értelemben az irodalmi műveltség terjesztéséről.* A könyv az irodalom kommunikációs eszköze — a szájhagyomány mellett, ahogy a népköltészet terjedt, sokáig az egyetlen eszköz volt. Századunk hatalmas technikai forradalma azonban új eszközöket is létrehozott, a filmet, a rádiót és a televíziót. Butaság volna nem számolni velük. Statisztikai felmérések azt tanúsítják, hogy nálunk ma még csak minden negyedik ember vesz rendszeresen a kezébe könyvet. De sokkal több jár moziba, hallgatja a rádiót és nézi a televíziót. Korunkban kifejlődőben van egy új audiális és audio-vizuális művelődés, ami nem igaz, hogy alacsonyabb rendű a hagyományos literátus, tehát betűkkel történő művelődésnél. Ebben az értelemben, bár paradoxonnak hangzik, „olvasó" ember az is, aki meghallgatja Illyés Gyula versét a rádióban, s nem csak akkor válik azzá, amikor kötetben elolvassa. Az irodalomnak eddig is volt olyan műfaja, a dráma, ami nemcsak olvasás által terjedt, most minden műfaj alkalmas lett arra, hogy a könyvből kilépve is barátokat szerezzen magának.

Természetesen ne adjuk fel továbbra sem a könyvek pártfogolását, minden lehetőséget kihasználva növeljük a könyvolvasó emberek táborát, hangoztassuk azt a jelszót: legalább száz könyvet minden lakásba — de nehogy közben a merkantilizmus hatalmába kerülve szem elől tévesszük, hogy célunk az irodalom hatósugarának megnagyobbítása. Ebben pedig segíthet és segít is a rádió és a televízió nemcsak könyvpropagandával, hanem műsorokkal is. Sok százezer könyvet még nem olvasó, könyvet nem vásárló emberhez juttathatja el az igazi művészetet, mégpedig a befogadás legkevésbé fáradságos módját igényelve. E műsorok — hallgatásra, nézésre csábítván őket — az irodalom vonzáskörébe vihetik, tehát „olvasókká" változtathatják a még nem olvasó rétegeket. A kérdés tehát nem az, hogy X. Y. a szabad idejében könyvet olvas-e vagy televíziót néz, hanem az, hogy *mit olvas, mit hallgat és mit néz.* Ha a a televízióban a Világirodalmi magazin közvetítése elvonja a Szőke ciklon olvasásától, akkor jobban jár a művelődés ügye, ha a képernyő lesz a győztes. A lektűr olvasóból nem biztos, hogy előbb lesz a komoly irodalom barátja, mint a televíziónézőből.

Az elsődleges cél tehát az irodalmi műveltség terjesztése, mégpedig mindenáron, minden segítséget igénybe véve. „Nem szükséges, hogy én írjak verset, de úgy látszik, hogy vers írassék, különben meggörbülne a világ gyémánttengelye" — írta József Attila. Az irodalom társadalmi szüksége ugyanúgy hozzátartozik a kiegyensúlyozott, harmonikus élethez, mint a kor technikai színvonalán álló komfort. Egyik sem helyettesíthető a másikkal, ezért nem is ellenségei egymásnak. A konzum társadalom nem a háztartási gépekkel, a modern lakással és az autóval szívja el a levegőt a művelődés elől, hanem a konzumkultúrával: az álművészettel és a giccsel. Ne a technikai jólét ellen hadakozzunk tehát — ami különben is hol van még? —, hanem azzal *a merkantil szellemmel vegyük fel a harcot,* amely mindenáron olcsó tömegcikkekkel akarja elárasztani a kulturális piacot, az olcsó szót átvitt, szellemi jelentésében értve.

A mennyiség éppen itt kapcsolódik a minőséghez. Amiként minden politikai, társadalmi mozgalomnak szüksége van élcsapatra, ugyanúgy a műveltség terjesztésének is rendelkeznie kell vezető gárdával. És ez a *művelt olvasók* sok tízezres tábora. A művelt olvasóké, akik már túljutottak a ponyván és lektűrön, akiknek igényük és ízlésük van, akik felelősséget éreznek a műveltség továbbhagyományozásáért, akik tudatában vannak az irodalom társadalmi missziójának. Az Olvasó népért mozgalom csak akkor érhet el sikereket, ha megszervezi és sorompóba állítja ezt az élcsapatot: a minőség csapatát a mennyiség érdekében.

Mélyről indultunk, 1938-ban a szépirodalmi művek átlagos példányszáma 3300 volt, ma meghaladja a 16 000-et. A felszabadulás után tízezreket kellett megtanítani a betűvetésre, demokratizálni kellett az iskolarendszert, könyvtárhálózatot kellett kiépíteni. Az Olvasó népért mozgalom már e két évtizedes munka talapzatáról lép tovább, hogy végleg meghódítsa az országot az irodalomnak. Ami húsz évvel ezelőtt fényűzésszámba ment volna, az ma alapvető szükséglet: szükség van az új *olvasó elitre,* amely belülről irányítja az irodalmi közönséget, ízlést formál és igényt szab, mert az olvasómozgalom, de maga az irodalom is légüres térbe kerül, ha egyfelől a legkevésbé kulturált, vulgáris ízlés, másfelől pedig csak a sznobizmus veszi körül. Ez az új elit nem a tömegkultúra ellen verbuválódik, hanem éppen a tömegek átlagos műveltségét kívánja emelni, nem lenézi, hanem segíti a még alacsonyabb szinten állókat. Kinevelése, megszervezése ezért nem célja, hanem eszköze az olvasómozga-

lomnak. De elengedhetetlen eszköze. Itt e minőségi változás fogja maga után vonni az új nagy mennyiségi változást.

Nem az értetlenségüket szapora sóhajtással és sikongással palástoló „vájtfülűekre" van szükség, nem a sznobokra: a művészet iránt már alkatilag fogékony és művészetre szomjas sok tízezer embert kell mozgósítani. A tehetséges olvasókat, mert nemcsak az alkotás, a befogadás is tehetséget igényel. E tehetséget kell – mert lehet – kifejleszteni és továbbművelni. Az Olvasó népért mozgalomnak módot kell találnia arra, hogy országszerte felkutassa a művelt olvasókat, s esetleg intézményesen is kapcsolatba kerüljön velük. Minden ilyen olvasó a kultúra melegét áraszthatja maga körül, s a hőátadás e láncolata bejárhatja az ország minden zugát.

Az új olvasó elit így nem valamiféle szellemi arisztokratizmust képvisel, hanem éppen *a művelődés demokratizálódását mozdítja elő*, hiszen már puszta létével segíti, hogy minél szélesebb körben szerteáradjon a kultúra, sőt nélküle ma már el sem képzelhető a kulturális tömegmunka. Többre jutunk tehát, ha gondot fordítunk ennek az új olvasó elitnek a kiépítésére, mintha a kultúrbürokrácia hálójával próbálunk halászni. Nem leiratokra, feliratokra, körlevelekre és izzadt rendezvényekre, nem is látványos statisztikai táblázatokra van szükség, hanem arra, hogy a népművelés és az irodalmi ismeretterjesztés hivatásos munkásai öntevékeny segítséget kapjanak az olvasóközönség legérettebb rétegétől. A népművelés csak eme „kulturális közvetlen demokrácia" megvalósulásával törhet be a még meg nem hódított területekre.

A lakosság átlagműveltsége jelentősen megemelkedett a felszabadulás óta, és ezt elsősorban az átalakított iskolarendszernek, a fejlődő könyvkiadásnak és könyvtárhálózatnak, valamint a még mindig nem eléggé megbecsült népművelési intézményeknek köszönhetjük. A magas műveltség színvonala azonban nem tartott lépést a követelményekkel, pedig ahol a „magas" kultúra tábora nem fejlődik kellő gyorsasággal, ott a tömegkultúra fejlődése is lelassul egy idő után. A mai kezdő szakmunkás műveltebb és szélesebb látókörű a harminc évvel ezelőttinél, ellenben a mai kezdő irodalomtanár nem hagyja el az egyetem padjait ugyanilyen arányban nagyobb olvasottsággal és ismeretanyaggal, mint amilyennel az idősebb kollegája rendelkezett kezdő korában. És az érettségizett diák, tehát a leendő mérnök, orvos, technikus, tisztviselő sem ismeri intenzívebben az irodalmat. Mennyiségileg annyival többet tud ugyan, amennyit az azóta eltelt évtizedek irodalmáról, tehát az azóta felhalmozott anyagról megtanítottak neki, de még a tudnivalók eme természetes növekedésével is sok hátraléka van. És ez megint nemcsak mennyiségi adósság: az első néhány doboz cigaretta elszívása után kifejlődik a szervezetben egy hatóanyag, ami várja, követeli a nikotint, hogy munkába léphessen. Hasonló hatóanyagot kell kifejleszteni az iskolának is *magasrendű szilárd irodalmi eszményekből*, hogy a tanulók egész életükre rászokjanak az olvasásra. De az iskolai irodalomoktatás maradt a követelmények mögött, és a tanárok legodaadóbb munkáját is a tanterv és óraszám szűknek bizonyult harapófogója szorítja. Pedig a művelt olvasóközönség első műhelye az irodalomóra lenne, ahol együtt ülnek a padban a társadalom különböző rétegeiből származó gyerekek és ahonnan a legkülönbözőbb pályákra és az ország legkülönbözőbb sarkaiba áramlanak majd. De melyik tantárgy kárára növekedjék a magyar órák száma, a fizikáéra, a kémiáéra vagy a matematikáéra? Nyilván ez sem lenne megoldás. Pedig megoldást kell találni, mert az irodalmi műveltség elmélyítése társadalmi érdek s az elkövetkező években és évtizedekben egyre inkább az lesz.

Minden társadalom kitermeli a szellemi életét irányító és betöltő értelmiséget, és így történik ez a szocialista társadalomban is. A magyar értelmiség összetétele máris gyökeresen átalakult az elmúlt két évtized során. Emlékszünk még a „néphez hű értelmiség" meg a „haladó értelmiség" kifejezésekre, a társadalom fenntartásai fogalmazódtak meg bennük, azt fejezték ki, hogy van a népet nem képviselő, reakciós értelmiség is, annak egy része, amelyet a régi rendszer hívott életre és táplált. A bizalmatlanság – ezzel az utóbbi értelmiségi réteggel együtt – mára már eltűnt, de az új népi értelmiségnek, amely máris ott áll a magyar szellemi élet legtőbb őrhelyén, századunk hátralevő évtizedeiben még erősödnie és növekednie kell.

A társadalom olyan irányban fejlődik, hogy az értelmiségi pályák egyre tágulnak és mind nagyobb területet kebeleznek be a fizikai munka eddigi terrénumaiból. Az automatizálás, a vezérlési és információs forradalom, valamint a fúziós energia korában, a század végén gyakorlatilag megszűnik az ipari és mezőgazdasági munkás fogalma, s a legegyszerűbb szakmunkás is a mai mérnök és technikus munkaköréhez hasonló teendőket fog végezni. A város és falu, valamint a fizikai és szellemi munka különbsége az értelmiség szintjén fog kiegyenlítődni. A jövő tervezésében tehát ennek megfelelően kell foglalkoznunk az értelmiség tervezésével.

Az Olvasó népért mozgalom éppen itt válik nemzeti üggyé. A gazdasági, technikai fejlődés ugyanis egyfelől technicizálni, másfelől pedig partikularizálni fogja az emberek gondolkodását. Mivel a foglalkoztatottak túlnyomó többségének nagyfokú természettudományos és technika ismeretekre lesz szüksége a napi munkájához, a humán műveltség könnyen háttérbe szorulhat, aminek kezdeti jelét már ma is észleljük. Az elgépiesedés, a technicizálódás következtében pedig meggyengül az emberek ellenálló képessége mindenfajta manipulációval szemben, és nem tudják felvenni a harcot a társadalom melléktermékeként mindig jelentkező bürokráciával. Másfelől a megnövekedett szakmai ismeretekbe mélyedt ember egyre inkább elveszti azt a képességét, hogy áttekintse a munkájával megteremtett világot.

Mindkét betegségnek, *a technicizálódásnak és a partikularizálódásnak is a humán műveltség az orvossága.* Az értelmiséget tehát már ma minél mélyebben humanizálni kell, hogy a társadalom lehetőleg elejét vegye e kóroknak. A humanizálásban pedig rangos helye van az irodalmi műveltség terjesztésének, hiszen az igazán nagy irodalom mindig a szabadságról beszél és az ember világának egységét mutatja be. Az igazán nagy irodalom mindig az emberi értékek védelmére buzdítja olvasóit, és nem engedi őket beletörődni abba, hogy az élet képéből csak kicsorbult mozaikkockákat lássanak.

A művelt olvasóközönség, amely ma felnevelődik, holnap ennek a szakmájához értő humanizált értelmiségnek a gerincét fogja alkotni – felnevelésével tehát a jövőnket tervezzük meg, utópikus módon fogalmazva: az anyagi és szellemi bőség korát. E bőség pedig a minőség bősége lesz.

TOLNAI GÁBOR

Az Októberi Forradalom és a világirodalom

(Fél évszázad világirodalmának néhány kérdése)

1917. március 15-én, Nyugat-Európa egyik legnagyobb tekintélyű írója, Romain Rolland a következőket írja egyik magánlevelében: „Felrázó hírek érkeznek Oroszországból: örömmel és reménnyel töltik el szívemet." A levél nem kisebb személyiségnek íródott, mint Anatolij Vasziljevics Lunacsarszkijnak. A címzett egyebek mellett ezeket írja válaszlevelében: „Igaz ugyan, hogy a reakciónak és az úgynevezett mérsékelteknek az egyesült erői szemben állnak velünk. De mit számít ez? Az öntudatos proletariátus velünk lesz, s velünk lesz az emberiség jobbik része is, amelynek Ön a képviselője." Másfél hónappal később, május 1-én, a kiválóak közül elsőnek, ugyancsak Romain Rolland, cikkel üdvözli az orosz forradalmat.

Ő nyilatkozott először, de nem maradt egyedül. Anatole France, az októberi győzelmet követő napokban egyik barátjának így ír: „Semmit sem mondok az eseményekről, mert nem találok kifejező szavakat, és ha találnék, úgy azok véresre sértenék a füleket és a szíveket." Forradalmat óhajt hazájában és a világ minden táján, de óhajának aktuális irrealitásával is tisztában van. Az orosz forradalmat azonban „erősnek és tartósnak" hirdeti, bár jó előre tudja azt is, hogy „Anglia és Franciaország nem takarékoskodik majd a pénzzel, hogy lerombolják; de erősen kétséges, vajon sikerül-e nekik?" Máskor ekként szól: „Karl Marx 1871-ben előre megmondta mindazt, ami ma történik. Ritka zseni volt!" Amikor a nevezetes tours-i kongresszuson megalakul a Francia Kommunista Párt, az Humanité bejelenti France szolidaritását. Marcel Cachin visszaemlékezve erre az időre, így nyilatkozik a nagy íróról: „. . . szenvedélyesen követte a tours-i kongresszust, és nemsokára kinyilvánította, hogy teljesen, tökéletesen, minden hátsó gondolat nélkül velünk van." A Kommunista Párttal tartott a demonstratív megmozdulások alkalmával is. Még vannak öreg franciák, akik látták Párizs utcáin e „csodaaggastyán" szikár alakját kimagasodni a tüntető munkások ezreinek sorából; személyes jelenlétével is hangsúlyt adva a francia kommunisták követeléseinek. A meglelt igazság melletti következetes kitartása fél évszázad távlatából is tiszteletet parancsol. A Nagy Október ötödik évfordulójakor *Üdvözlet a Szovjeteknek* című cikkében az igaz, nagy gondolkozó és nagy stiliszta pontosságával fogalmaz: „Ha vannak még barátai Európában az igazságosságnak, akkor üdvözöljék tisztelettel ötödik évfordulóját ennek a forradalomnak, amely annyi évszázad után elhozta a világnak az első kísérletet, hogy egy hatalom a nép által és a népért kormányozzon . . . A szovjetek olyan magot vetettek, amelynek jótéteménye a sors kedvezésével szétárad Oroszországban, és egy napon megtermékenyíti talán majd Európát."

Romain Rolland egyfelől lelkesedik a forradalomért, másfelől viszolyog az erőszaktól; nem véletlenül vall tolsztoji és gandhiánus nézeteket, s valami abszolút pacifizmust hirdet. Felemás intellektuális álláspontjával Henri Barbusse és más kom-

munista értelmiségiek is vitába szállnak. Évekkel ezután, amikor már revízió alá vette nézeteit, s többször is vallomást tett átalakulásáról, jogos panaszként veti fel, hogy a vele vitatkozó kommunista értelmiségiek túlságosan türelmetlenek voltak vele szemben. De már jóval ezelőtt leírt nem is egyszer ilyen és ehhez hasonló határozott és költői szavakat (legsokrétűbben *Búcsú a múlttól* és *Az új világ védelmében* című, a Szovjetunióról szóló műveiben): „Ha a dolgok rendje fegyveres összeütközéshez vezet a Szovjetunió és valamiféle fasiszta szentszövetség között, pillanatig sem ingadozhatunk állásfoglalásunkkal. Én mindenesetre nem habozom: a Szovjetunió oldalára állok, mert a Szovjetunió a munka új világának egyetlen bástyája. – Ha egy napon a Szovjetunió oldalára sorakozunk, ne mondjuk, hogy őt védelmezzük. Önmagunkat védjük benne." Néhány esztendővel később elérkezik a regényíró is a maga teljességéhez; amikor a mélységes vívódással megküzdött eszme beleépült szépirodalmi alkotásába. Ez a teljesség *Az elvarázsolt lélek* második részében valósul meg.

1917 októbere hasonló határkő – mind ez ideig a legnagyobb határkő – nemcsak a társadalom, a gazdaság, hanem a műveltség történelmében is, mint korábban a polgárosodás hajnala az olasz reneszánsz, még nagyobb mértékben a németalföldi, az angol, majd a francia forradalom. Már a polgári forradalmak nyomában is – az egyes európai országok társadalmi fejlettségének megfelelő időbeli eltolódással – valami új, valami más veszi kezdetét, mint ami annak előtte volt. Így az olasz reneszánsz felbomlása után a refeudált országokban is más típusú lesz a feudalizmus, mint volt annak előtte, s amikor a németalföldi és az angol polgári forradalmak megvalósulnak, a feudális világ akarva nem akarva kénytelen módosítani uralmi módszereit, egyszerűen azon oknál fogva, mert velük párhuzamosan már léteznek polgári országok. Történészek vizsgálták e kérdés társadalmi és gazdasági sajátosságait, s mi úgy véljük, hogy a műveltség s azon belül az irodalom területén még érzékenyebben nyomon követhető e változás, mint a társadalom- és a gazdaságtörténet világában. Törvényszerűnek mondható, hogy az első polgári forradalmak megvalósulása után a megerősödő és még századok során fennálló feudális országok uralkodó osztályai a maguk hatalmának biztosítása érdekében kénytelenek módosítani rendszerük természetén; a polgári forradalmak vívmányainak bizonyos – a feudalizmus kereteibe beleférő – elemeivel megerősíteni, átmenetileg stabillá tenni uralmukat. A gondolkodók, az alkotó írók és művészek legjobbjai pedig szolidaritást vállalnak a más országokban már megszületett újjal; az új távlatot nyit számukra, s kísérletet tesznek alkotásban is kifejezésre juttatni a magukévá tett haladó tendenciákat.

Ha helytálló a tétel, hogy a polgári forradalmak nyomán még a feudális országokban is valami új veszi kezdetét, fokozottabb mértékben korszakkezdő a Nagy Októberi Forradalom már azáltal is, hogy befolyása a korábbi forradalmaknál sokkalta hatékonyabb a szovjetország határain kívüli államokra. Hiszen míg a polgári forradalmak – az akkori társadalmi körülmények következtében – még ellentmondásosan is csupán Európának egy részére terjedhettek ki, addig 1917 októbere már nemcsak Európára, hanem a földkerekség sok más részének fejlett vagy fejlődő munkásmozgalmainak talaján széles körű, eleven visszhangra találhatott.

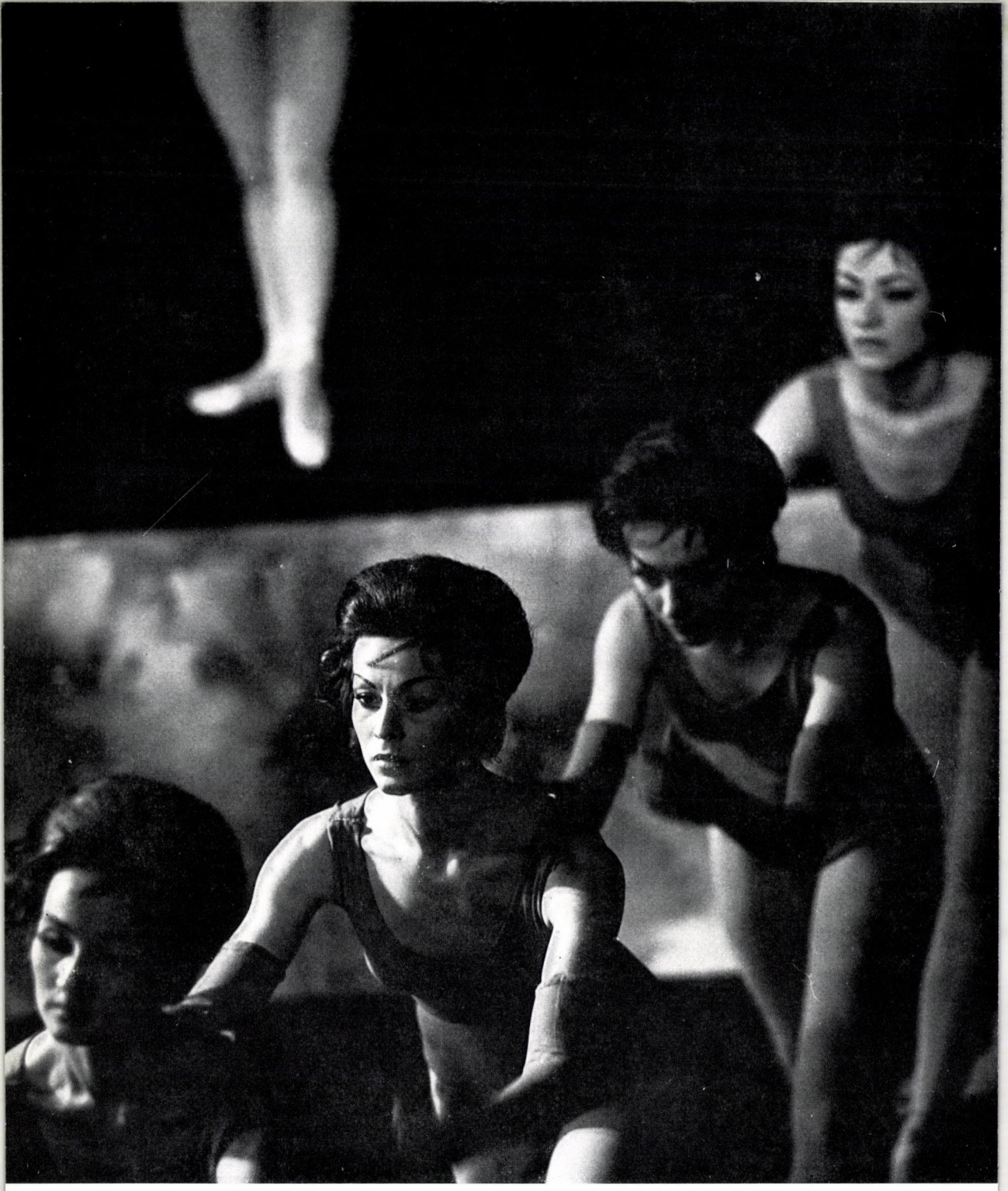
A Nagy Októberi Forradalom után nemcsak szolidaritási nyilatkozatokkal találkozunk. Már az első években eleven, sok helyen forradalmi visszhang, teljes azonosulás is nyomon követhető: *irodalmi és művészeti azonosulás*. Forradalmi visszhang legkorábban azokban az országokban hangzik fel, mint Magyarországon,

TÁNC A FOTOMŰVÉSZETBEN









1. *Szalay Zoltán:* Fából faragott királyfi

2. *Keleti Éva:* Makszimova táncol

3. *Korniss Péter:* Lakodalmas

4. *Féner Tamás:* Couperin Etude (Pécsi balett)

(Szöveg az 51. oldalon)

ahol a szovjet forradalom nyomán – hacsak átmeneti időre is – tanácshatalmak jönnek létre. Másutt, ahol nem bontakozik ki a tanácshatalom, de a munkásmozgalom erős – mint Franciaországban és Németországban –, ott is találkozunk – ha valamivel később is – forradalmi irodalommal, olyan alkotókkal és alkotásokkal, akik és amelyek következetes hívei lesznek az átalakulásnak.

Vessünk egy pillantást a – hol előbb, hol utóbb – létrejött irodalmi avantgarde 1917 utáni helyzetére, helyzetének alakulására.

A cári Oroszországban, ha nem is képez egyeduralmat, 1905 után széles körű avantgarde fedezhető fel az irodalom és a művészet minden területén. Mint Európa más tájain, az orosz avantgarde-ot is a formai merészség, a formai lázadás jellemzi: tagadása a rendnek, a törvénynek – mindannak, ami a fennálló renddel, a fennálló törvénnyel kapcsolatos. – És ugyanakkor e korai periódusában az avantgarde képtelen még perspektivikusan is felismerni az új rendet, az új törvényt, a jövendőt. De a forradalmi események bekövetkezésével az orosz avantgarde tagjai csaknem mindnyájan csatlakoznak az új rendhez, az új törvényhez: élen Majakovszkijjal harcos reprezentánsai lesznek a szocialista forradalomnak. – Az már más kérdés, hogy nem egy közülük képtelen a forradalom következtében beállott fordulatot végigjárni, s művüknek továbbra is a lázadás marad a fővonása; a forradalom vasárnapjai magukkal sodorják, de a hétköznapok során megtorpannak, a társadalmi forradalom útját nem képesek végigjárni. Ha nem is a műveltség összefüggésében, Lenin világosan fejtegeti e kérdést, egyéb írásai mellett a *Baloldaliság, a kommunizmus gyermekbetegségé*ben.

Hasonló folyamatnak vagyunk tanúi Tanácsmagyarországon, amikor a Kassák Lajos vezette magyar avantgarde tagjai közül 1919-ben Budapesten kiválik Révai József, Komját Aladár, Lengyel József, majd 1920-ban, a bécsi emigrációban Barta Sándor, Kahána Mózes, Mácza János, valamint mások, és első reprezentánsai lesznek a magyar forradalmi szocialista irodalomnak. A rövid életű s hatalmát voltaképpen csak Münchenre kiterjesztő Bajor Tanácsköztársaság új rendért küzdő reprezentánsaihoz is felsorakoznak a korábban öncélú lázadók, a német expresszionisták müncheni képviselői – kisebb jelentőségű írókról nem szólva –, olyan kiválóságok, mint Ernst Toller és Erich Mühsam.

A weimari németországbeli változás hasonló, de az ottani helyzet folytán ellentmondásosabb képet mutat, mint az eddigi példák. A német avantgarde – lényegében az expresszionizmus – a Nagy Októberi Forradalom után három részre szakad. A balszárny fogja reprezentálni az anarchiából, a nihilizmusból a forradalomhoz csatlakozó legkiválóbbakat; élén Johannes R. Becherrel, aki a szovjethatalom határain kívül elsőként ünnepli verssel Októbert. Ehhez a csoporthoz tartozik Friedrich Wolf, a drámaíró, aki a proletár forradalmi színházi mozgalomnak is kiemelkedő alakja lesz, valamint Erich Weinert és Rudolf Leonhard, a két költő, valamint Bertolt Brecht, aki a 20-as évek első felében még Wedekind példája nyomán alkot; nihilista nézeteket vall, s lázadása csak 1925 körül koncentrálódik a burzsoázia ellen, hogy az évtized végén kiérjen egyénisége és műve, s azzá váljék, amit a szocialista kultúrában alkotása számunkra ma jelképez. A német avantgarde jobbszárnyán sorakoznak fel azok, akiknél az idők során majd a nacionalista tendenciák kerülnek előtérbe, s később a fasizmus kiszolgálói lesznek. Így pl. Gottfried Benn az expresszionisták polarizációjának kezdetén bizonyosfajta ezoterikus költészet irányá-

ba kanyarodik, hogy végül — Ernst Jüngerttel s még néhány társával — Hitler szószólójává váljék. A forradalmi balszárny és a fasizmusba torkolló jobbszárny között helyezkednek el a *se ide, se oda nem tartozók* — Georg Kaiser, Wilhelm Hasenclever, Franz Werfel és mások. A középen elhelyezkedők közül sem a felsoroltak, sem a kevésbé ismert többiek lényeges társadalmi és emberi újat nem képesek műveikben megformálni; az alkotás belső világában nem jutottak túl a naturalizmus keretein.

A forradalomhoz való csatlakozás a franciáknál is bekövetkezik. Talán igazuk van azoknak, akik az új elközeledtét már felfedezik Guillaume Apollinaire-nél, legfőképpen a korai, *Égöv* című versében, az első világháború katonai mozgósításához kapcsolódó *A kis autó*ban, valamint a testamentumszámba menő alkotásában, az *Egy szép vörösesszőkéhez*ben, annak is e sokat citált sorában: „Elítélem a hagyomány s a lelemény e hosszú vad vitáját." A valóságos csatlakozás nem következhetett be a fejsebében már 1918-ban meghalt Apollinaire-rel. Franciaországban elsőnek nem is az avantgarde — mint másutt —, hanem a realista nagyok, majd ezek fiatalabb utódai az oroszországi események első igazi visszhangzói. És nem véletlenül. A francia avantgarde-nál hosszabb ideig tart az első, csak lázadó, negatív periódus, amelyről más országok viszonylatában szóltunk. Bár a 20-as években a szürrealisták kapcsolatba kerülnek a forradalmi munkásmozgalommal, többen belépnek a kommunista pártba, de ennek ellenére nagyon messze maradnak attól a teljességtől, letisztulástól, amellyel például a német expresszionizmus polarizálódásakor a balszárnynál tanúi lehettünk. Ez sem véletlen. A francia munkásmozgalom nagyon is jelentős már a 20-as évek elején. Azonban a tours-i kongresszuson létrejött kommunista párt még korántsem olyan erőt reprezentáló élcsapat (Lenin elemezte a kérdés politikai összetevőit, s elemzését értelmezhetjük a műveltségre is), hogy a francia avantgarde polarizálódását, a legjobbak világnézeti tisztulását előmozdíthatta volna. Ez csak a 30-as években következik be Aragonék előrelépésével, amikor ő és néhány társa meghirdeti a „visszatérést a valósághoz". A valóság most már az a valóság lesz, amit Aragon a Szovjetunióban, az 1930-ban megrendezett harkovi írókonferencia idején látott, ahogy ő mondta akkor, a „magasabb rendű valóság". Aragonék előrelépése nagymérvű polarizációt jelent. Jelenti sokaknak a leszakadását, de ugyanakkor többeknek — akik eddig bizonytalan magatartást tanúsítottak — teljes eggyéválását a munkásmozgalommal. Paul Eluard ekkor lép be a kommunista pártba, hogy útja azután Aragonéval együtt állandó felfelé ívelésről tanúskodjék, és beletorkolljék a francia nemzeti ellenállásba.

Az avantgarde itáliai alakulása ugyancsak világosan érzékelteti, hogy a belső viszonyok milyen mértékben befolyásolják egy művészeti irány tájékozódását. Az avantgarde olaszországi útja — közismerten — legjellegzetesebb egyéniségeivel beletorkollik a fasizmusba; támogatójává, szószólójává válik. Az eddig előadottak nyomán, a további részletelemzést megelőzve is általánosíthatunk:

— Ahol a tömegmozgalmak baloldali jellegűek, ott az avantgarde is balra, a szocialista forradalom irányába halad. Ahol jobboldali erővé deformálódnak a tömegek, ott viszont az ő vonzókörükbe terelődnek az avantgarde tendenciák is. Ha pedig a tömegek irányulása ellentmondásos — mint a legtöbb esetben —, akkor az avantgarde szétesik különböző árnyalású csoportokra.

Joggal vetődhetik fel a kérdés: abban az Itáliában, ahol a második világháború után ragyogó sikereket ért el a munkásmozgalom, és jelentős alkotásokat produkált

a filmművészet, az építészet, a tömegkultúra, de a képzőművészet és az irodalom is, a 20-as évek elején nem volt olyan erő, ami ráirányította volna a figyelmet a fasizmus veszélyeire, és a műveltség legjobbjait, köztük az avantgarde-nak legalább egy részét haladó irányba terelje, mint ahogy terelődtek nem is csekély csoportok balfelé, a szocialista forradalom irányába Német- és Franciaországban?! — A történelmileg pontos válasz a kérdésre röviden: a *nem*. 1921-ben megszületik ugyan Livornóban az Olasz Kommunista Párt, és soraiban ott van már a nemzetközi munkásmozgalom azóta halhatatlanná nőtt két személyisége, Antonio Gramsci és Palmiro Togliatti; azonban nem kettejük világoslátása, illetőleg nem Gramsci programja érvényesült a pártvezetésben, hanem a megválasztott főtitkár, Amadeo Bordiga baloldali, maximalista, a valóságot helytelenül értelmező politikája. Gramsci és köre, az úgynevezett *Ordine Nuovo*, valamint Bordiga programja között lényegi különbség volt a helyzet megítélése dolgában. A Bordiga-féle — Lenin által is bírált — baloldali politika a tömegektől való elszigetelődéshez vezetett; nem tette lehetővé a fasizmus elleni harcot; kísérletet sem téve az antifasiszta erők összefogására. Bordiga nem is látta ennek szükségességét, mivel Mussolini rendszerét múló, rövid átmenetnek tartotta, amire — úgy vélte — figyelmet szentelni sem érdemes, viszont — baloldali módon — azt vallotta, hogy a burzsoá erőkkel kell megvívni a harcot. Annál világosabban felismerte a helyzetet Antonio Gramsci. Ő a fasizmust a sajátos fejlődésű olasz polgári társadalom szükségszerű állomásának tekintette. Ugyancsak átmeneti jelenségként értelmezte a fasizmust, de tudta, hogy ez az átmenet hosszú ideig fog tartani, s megdöntésére csak nehéz harc eredményeként kerülhet sor. Gramsci pontos helyzetelemzésének azonban nem volt visszhangja; nemcsak a 20-as években nem, hanem egészen 1947-ig, amikor műveit kezdték kiadni és Togliatti megírta róla szóló tanulmányait.

Ilyen körülmények között hosszú időn át az olasz irodalomnak sem lehetett baloldali, antifasiszta iránya; az olyan liberális antifasiszták, mint Benedetto Groce nem könnyítették, inkább nehezítették a balra haladó kibontakozást. A 20-as évek Itáliájában még kibontakozást kereső tendenciákkal sem találkozunk. Ebben az időben a „nem fasiszták", a hermetikus költők is pozitívszámba mentek; a hermetikusok, akik a lírai élmény helyett a lírai élmény elvont párlatát tekintették csupán a költészet anyagának. A közülük való Eugenio Montale híressé vált versszavai világítják meg legjobban a fasizmus első évtizede Olaszországának világát: — „Ne kérdezzétek tőlem, hogy mit akarok, csak azt tudom, hogy mit nem akarok." — Montale pontos szavai a 30-as évekig érvényben maradtak. Ekkor jelentkezik egy fiatalabb nemzedék, amelynek tagjai már nem elégednek meg a „mit nem akarok"-kal, hanem keresik a „mit akarjunk" útját is.

Az ifjú fasiszták körében is megindul egy folyamat, ami a *fascióval* való konfliktushoz, majd szakításhoz fog vezetni. Az ifjú fasiszták körében ugyanis követelően merül föl: — Hajtsa végre Mussolini az ígért szociális reformokat! — Mi jól tudjuk, hogy ezek az ígéretek a fasizmus demagóg ígéretei voltak, s el is poshadtak a demagógiában. De az ifjú fasiszták csak akkor döbbennek erre, amikor követelésükre elutasítás a válasz. Önmagukkal való belső konfliktus következik, de éppen ez a konfliktus vezeti el őket a valóság felismeréséhez, majd az olasz nemzeti ellenálláshoz és végül egy részüket a szocializmushoz. Társadalmi és morális konfliktusról van itten szó, mint ahogy hasonlóan morális konfliktus vezeti a 30-as években fel-

lépő fiatal írókat – csak Cesare Paveset, Elio Vittorinit és Vasco Pratolinit említsük –, akik rádöbbennek arra, hogy a *csak tagadás* bázisáról nem születhetik válasz az előrehaladást kereső kérdésre; pozitív, új értékrendre van szükség, ezt pedig az elszigetelt művész pozíciójából meglelni lehetetlen. A kiábrándultságnak, a dermesztő atmoszférának világa ezzel oldódni kezd; valami lényegesen új veszi kezdetét az olasz irodalomban; az az új, amit majd később a *neorealizmus* gyűjtőfogalma alatt szoktunk emlegetni. Mindössze még annyit; a belső helyzet felismerését, valamint egy új, valósághű irodalom kibontakozását – nemcsak Itáliában, hanem a világ más tájain is – előmozdította a népfrontpolitika, és mindennél felvilágosítóbb, inspirálóbb befolyással a spanyol háború, amelyben meztelenre vetkőzött a fasizmus, s nyilvánvalóvá váltak alapvonásai. Elio Vittorini így ír 1936-ra visszaemlékezve: „Az a háború bizonyította, hogy a *megsértett* világban a néptömegek fegyvert ragadva felülkerekedhetnek a szolgaságon... Nagy tanulság ez az olaszok számára..." Amikor a történelem és vele az irodalom, a művészet útja idáig elérkezik, már régen nem az avantgarde-ról van szó.

A Szovjetunióban létrejött újjal való azonosulás egyet jelentett az avantgarde lényegétől történő fokozatos elszakadással. A Nagy Októberi Forradalom után hosszú ideig – egyes országokban másfél évtizeden át, sőt annál is tovább tartott ez az időszak – az avantgarde volt a köztudat szerint a „forradalmi művészet"; nálunk is nem csupán a Kassák-körből kiváltakra vonatkozóan; a később jelentkező költők, írók is az avantgarde-tól indulnak el, azt tartván minden tekintetben a *forradalmian újnak*.

Történelmileg elemezve a fejlődést, ma már megállapítható, hogy az avantgarde egy átmeneti korszaknak a művészete, s mint a történelem korábbi szakaszaiban is, a két társadalmi formáció határán létrejött irányzat, illetőleg irányzatok egyaránt kifejezői, megfogalmazói a szétesőben levő réginek és ugyanakkor a legjobbjainak alkotásában már felfedezhetők a csírázó újnak az elemei. De ezek az új elemek csak az új társadalmi formációban – illetőleg annak egy országban való megvalósulása nyomán – állnak össze új koncepciójú irodalommá, művészetté. És ez is hozzátartozik a kérdéshez: az új társadalmi formáció létrejöttekor az azt megelőző átmenet írói, költői, művészei közül csak a legjobbak képesek maguk is az új koncepció részeseivé, alkotó, teremtő tagjaivá válni. Érintették már e problémát a marxizmus klasszikusai, ha nem is irodalmi, művészeti, hanem társadalmi és gazdasági összefüggéseiben. Legrészletesebben Engels *A német paraszthábo*rúban.

Ha az előadottak helytállnak, ha gondolatmenetünk valóságos törvényszerűségét jelzi a fejlődésnek, akkor a mi átmeneti korunkban, a XX. században létrejött átmeneti művészetnek, az avantgarde-nak az útja elvileg lezárult a szocialista forradalommal. A gyakorlatban persze egy ideig tovább él a Szovjetunióban is és a kapitalista országokban természetesen még ma is; neoavantgarde-ok létrejöttével is meghosszabbodva az útja, a kapitalista társadalom meghosszabbított életének folyományaként. Törvényszerű jelenségnek tarthatjuk ezt, mivel a kapitalista országokban még mindig tart az átmenet, s a társadalmi átmenettel együtt tovább él az átmeneti korszak irodalmi, művészeti iránya: az avantgarde is. Bár a mai *neoavantgarde-ok*, – részletes vizsgálattal kellene indokolni – már nem azonosak, lényegi eltérések fedezhetők fel bennük az általunk vizsgált átmeneti irányzatoktól.

A fejtegetéseink elején felvázolt tétel további bizonyítása során szólnunk kell a realizmus 1917 után bekövetkező változásáról. A nyugati realizmus ugyancsak mássá lesz fokozatosan, mint volt annak előtte. A változás sem egyik napról a másikra áll be, mint ahogy nem lesz független az 1917-et megelőző előzményektől sem. A forradalmi átalakulás betetőz és kiérlel bizonyos korábbi kezdeményezéseket.

Az új regény folytatása, betetőzője, kiteljesítője a korábban elindult változásnak, mindannak, ami a XIX. századi, a balzaci értelemben vett regénnyel szemben századunk első két évtizedében már kialakult. A naturalizmus utáni új regénytendenciák reprezentánsai érzékelik, hogy a mind bonyolultabbá váló valóságot képtelenség olyan közvetlen módon ábrázolni, mint ahogy ábrázolta a XIX. századi regény; rendkívül közvetett eszközökre van most szükség, s ábrázolásukhoz egyikük igénybe veszi az idő felbontását, a másik a mélylélektant, az asszociációk változatait, a gondolatiságot, az intellektualitást és — sorolhatnám tovább — a modern nyugati regény közismert, más kellékeit. Ezek a vonások jelen vannak az első világháború utáni regényben is, de ugyanazon alkotóknál is nyomon követhetők pályájuk során lényeges változások. Egy példát említünk, a nyugati realisták közül a legnagyobbnak, Thomas Mann-nak a példáját; emlékezetünkbe idézve a *Buddenbroock*ot és *A varázshegy*et. A két regény közötti lényegi, módszerbeli különbözések nyilvánvalóak. Maga Thomas Mann is világosan látta ezt, rövid *Önéletrajz*ában úgy fogalmazza meg, hogy *A varázshegy*nek korábbi műveitől való különbözését elsősorban az idézte elő, hogy közben lejátszódott a világháború, s neki újra át kellett gondolnia felfogását. Műve — a maga nézete szerint — a korábbiakhoz képest leegyszerűsödött, a manni *nehézkesség* csökkent, regénye játékosabbá lett. S az is nyilvánvaló, hogy további útja során, a történelem újabb megrázkódtatásait követően alakul folyton fejlődő, változó realizmusa, *A Mario és a varázslón* át a *József* regényig s még tovább.

A 20-as, a 30-as években és a 40-es évek elején rendkívül bonyolult valóság tornyosult az író elé. Ha a bonyolult valóság kifejezésére a megelőző időben közvetett módszerrel lehetett csak válaszolni — a jelzett eszközök, módszerelemek igénybevételével —, akkor most sem lehet nélkülözhető a közvetett módszer és a különböző eszközök, módszerek alkalmazása. Még a szovjet írók is élnek ezekkel az eszközökkel; elég csupán a szocialista realizmus olyan kiválóságaira gondolni, mint Furmanov vagy Fagyejev. Az alapvető eltérés mégsem a stílus és a módszerelemek terén keresendő a korábbi és a későbbi nyugati realista írók alkotásaiban, hanem más területen. Míg 1917 előtt a valóságábrázolás járhatott illúziórombolással, utóbb — az egymás után sorakozó években mind fokozottabb mértékben — növekszik az írói felelősségvállalás, az „írástudók árulásá"-val szemben az etikai elkötelezettség.

Ha az elmúlt fél évszázad világirodalmának sokrétű problematikájáról nem vázlatot írnánk csupán, szólnunk kellene arról, hogy a Nagy Októberi Forradalom után egy újabb típusú érdeklődés indult meg Nyugaton a klasszikus orosz irodalom iránt; ezzel az érdeklődéssel is magyarázatot keresve a bekövetkezett forradalmi változásokra. Az orosz klasszikusok felé forduló érdeklődésnek tanúi lehettünk a 20-as években Magyarországon is, amikor sorozatokban adták ki Tolsztoj, Dosztojevszkij, Turgenyev és más XIX. századi orosz klasszikus műveit. Ugyancsak szólnunk kellene arról, miként fordítják nagy érdeklődéssel különböző nyelvekre a szovjet irodalmat, s hogyan válnak ezek a művek megtermékenyítőivé az európai s a világirodalomnak. Részletes elemzést igényelne — nem tudok más kifejezést használni —

az a „világirodalmi egységfront", ami nemcsak emberi és politikai magatartásban fejeződik ki, hanem könyvtárat kitevő irodalmi alkotásokban a *spanyol háború* kapcsán. És nem járna tanulság nélkül a szovjethatalom létezésére, műveltségére, irodalmára vonatkozó negatív visszhang elemzése sem, valamint az olyan jelenségek tanulmányozása, amikor egy-egy, a szocializmustól távol álló író alkotásában, mintegy a *realizmus diadalaként*, a Szovjetunió dicséretével találkozunk. Mert ilyen jelenségek is vannak az elmúlt fél évszázad világirodalmában. Egy ellentmondásos példát idézek csupán: Luigi Pirandello *Quando si e Qualcuno* (Amikor valaki valaki) című drámájában a dialógusok során Sarcoli, az irodalmi kritikus egy hozzá intézett kérdésre így válaszol: „De, igen! Oroszország és Amerika, ahol az emberiség újra felvirágzik!" Szélesebb keretek között nem lehetne nem szólni más világrészeknek Október nyomán haladó irányba lendülő irodalmáról, elsősorban Észak- és Dél-Amerika új alkotásairól. De nem hagyhatnánk ki az angol példát sem, ahol — ugyancsak nem ellentmondásmentesen — olyan egyéniségek foglaltak állást a szovjethatalom mellett már a korai időben, mint H. G. Wells és Bernard Shaw, s a 30-as években egy egész kör — Wystan Hugh Audennel és Stephen Spenderrel az élen —, ha nem is egész pályájukra kihatóan, de egy ideig társadalmat alakító irodalmi felfogásokat hangoztatnak, a közösség szolgálatában állnak, küzdenek a munkásosztály győzelméért, és szívvel lélekkel ott állnak a spanyol ügy mellett. Elemeznénk Christopher Caudwell művét, aki ugyancsak szószólója a Spanyol Köztársaságnak, a marxizmus felé fordul, és élesen bírálja a korábbi, a társadalmi kérdések terén közömbös angol írónemzedékeket. És nem mulasztanánk el részletesen elemezni magát a spanyol irodalmat, amelynek útja minden eddig érintett európai ország irodalmi fejlődésétől különbözik, s nem negatív értelemben. Mindezen kérdések részletes analízise helyett hadd fejezzem be fejtegetésemet csupán a hispániai helyzet jelzésszerű felvázolásával.

A spanyol háborút megelőző négy évtized hispániai irodalmát, műveltségét nem ok nélkül szokás újabban a két tenger között elterülő félszigetország *uj siglo de oro*jának, *második aranyszázad*ának nevezni. Okkal: hiszen a művészet különböző területein olyan óriásokat adott századunknak, mint az átmeneti korszak jellegzetes nagy festőjét, a XX. század Grecóját, Pablo Picassót; a Bartók Bélához hasonló törekvésű muzsikust, Manuel de Fallát; valamint a csellóművészet egyedülálló klasszikusát, Pablo Casalst. És az irodalomban — jellemzés, értékelés és csoportosítás nélküli felsorolásban: — Miguel de Unamunót, Pio Baroját, Ramón del Valle-Inclánt, Azorínt, Ortega y Gassetet, Perez de Ayalát, Gomez de la Sernát, Juan Ramón Jiménezt, Antonio Machadót, Jorge Guillént, Pedro Salinast, García Lorcát, Miguel Hernándezt és Rafael Albertit. E rendkívüli gazdagság ellenére, a XX. századi Spanyolország irodalma nem talált még történelmileg helytálló, jelentőségéhez méltó feldolgozásra. *A második aranyszázad* elnevezés sem történelmi elemzés nyomán született meg; emigrációban élő spanyol írók, költők szokták így nevezni az 1936-ot megelőző időszakot. A történelmi fejlődés törvényszerűségeinek megragadása híján — még szocialista országokban is — találkozunk olyan nézetekkel, mintha a Franco hatalomra jutását megelőző évtizedek spanyol műveltségében, irodalmában az Ortega y Gasset műveiből táplálkozó, harmadikutas tendenciák lennének az uralkodó vonások. Igaz, Ortega y Gasset művének belföldön és külföldön egyaránt rendkívüli hatása volt. De történelmi távlatból ma már világosan ki-

tűnik, hogy nem az ő alkotásai szabták meg a fejlődés menetét. Hispániában a 20-as évek elejétől — éppen akkor, amikor Ortega befolyása hazája határain kívül is jelentőssé válik — a társadalmi valóságot helyesen felismerő, a közösség szolgálatába szegődő, előremutató irodalomnak lehetünk tanúi; s ez a fejlődés nem a műveltség peremén, hanem a nagyok s köztük a legnagyobb alkotók pályáján is nyomon követhető. A spanyol irodalmi fejlődésnek ilyen alakulása — kell-e mondani? — nem választható el az 1917-es eseményektől, a hispániai munkásmozgalom megerősödésétől, a Spanyol Kommunista Párt megalakulásától. A spanyol irodalom 20-as évek elejétől létrejött alkotásai ugyanúgy összefüggésben vannak 1917 Októberének határmezsgyéjével, mint ahogy a világ más országaiban, más társadalmi körülmények között bekövetkezett irodalmi változások.

A spanyol irodalomban a változás minden eddig tárgyalt fordulattól eltérően jelentkezik, mert Spanyolország társadalmi viszonyai maguk is eltértek Európa más országainak körülményeitől. Másutt az irodalmi avantgarde alakulásában, polarizációjában volt legjobban szemmel kísérhető a változás. Spanyolországban 1922-ig, a Primo de Rivera fasiszta diktatúráját megelőző esztendőig irodalmi avantgarderól egyáltalán nem lehet beszélni. Az avantgarde késői jelentkezésének okát felületes magyarázattal könnyű volna úgy megválaszolni, hogy Hispániát elkerülte az első világháború, s ennek következtében itt nem alakult ki forradalmi helyzet, mint ahogy kialakult a cári Oroszországban, Magyar-, Német-, Franciaés Olaszországban. Bármennyire tetszetősnek tűnik az ilyen válaszadás, a történelmi valóság másként felel. Ha Spanyolország akkori urai biztosítani tudták is az ország semlegességét az első világháborúban, s ez a semlegesség gazdasági fellendülést eredményezett, már a század elejétől — a megerősödő munkásmozgalom nyomán — hatalmas sztrájkmozgalmak és parasztmegmozdulások váltották egymást, amelyek olyan méreteket öltöttek, hogy 1918 és 1920 között addig sosem látott forradalmi helyzet bontakozott ki Európának e rendkívül elmaradott országában.

A kérdésre adandó választ keressük meg az irodalmi előzmények vizsgálásával, hiszen az irodalmi alkotás természete maga is rá kell hogy világítson a társadalom természetére. A kép akkor bontakozik ki a maga teljességében, hogyha a *második aranyszázad* kezdeteire, az úgynevezett „98-asok" nemzedékére vetjük tekintetünket. A „98-asok" alapvonásai számos hasonlóságot mutatnak — de legalább annyi eltérést is — a mi *Nyugat-nemzedékünk* íróinak, költőinek útkezdéseivel, tíz esztendővel megelőzve magyar rokonaikat. Indulásukkor a „98-asok" minden tagja elszigetelt, magányos kereső. Az utolsó tengerentúli gyarmatnak, Kubának az elvesztése utáni kiábrándító helyzetben, a spanyol nagyhatalmi fikció végleges szétfoszlását követő válságos viszonyok tisztázására, megmagyarázására törekednek. Mindnyájuk egyszerre intellektuális és népközeli költő, író; jelképes értelműnek is tűnhetik, hogy a legnagyobbnak, Antonio Machadónak apja és nagyapja volt két személyben a „spanyol Kriza János"; ők gyűjtötték fel az andalúz népköltészetet. Talán nem tévedünk, hogyha a spanyol irodalmi avantgarde elmaradását, illetőleg késői — csak Primo de Rivera fasiszta diktatúráját közvetlenül megelőző időben történő — megjelenését a „98-asok" népközelségével és az ebből következő alkotó módszerrel magyarázzuk. A „98-asok" valóságra döbbenő nemzedéke nyomán — szorosan összefügg az elmondottakkal — Lorcáék számára az elődöknél is fokozottabb érdeklődés a népi iránt és vonzalmuk az első aranyszázad olyan alkotóihoz, mint Luis de Góngora

és Lope de Vega, pótolni fogja annak a formai, nyelvi, stílusbeli reformnak a hiányát, amit a XX. századi francia költészetnek Baudelaire, Verlaine és Rimbaud alkotása jelentett. A népinek és a spanyol barokk nagy alkotóinak az apercepciója nyitja meg számára, számukra az utat – Lorca mellett elsősorban Rafael Albertire, Jorge Guillénre, Miguel Hernándezre gondolok – a bartóki, illetőleg a De Falla-i zenével párhuzamos modern költészet és dráma megteremtésére.

Visszatérve az 1917 után, Hispániában is bekövetkezett fordulathoz: az avantgarde útjának változásain aligha követhető nyomon az átalakulás, mivel itt olyan jellegű avantgarde folyamat, mint Európa sok más országában, nem is jött létre. A spanyolországi fordulat akként volna leginkább felidézhető, ha felvázolnánk századunk egymást követő hispániai író-, költőnemzedékeinek pályáját. Vázlatos tanulmányunk keretei azonban legfeljebb arra nyújtanak lehetőséget, hogy a „98-asok"-kal kezdődő, s egymás nyomában járó három nemzedék egy-egy kiemelkedő nagy alkotójának útjára utalásokat tegyünk.

Antonio Machado, a „98-asok" magányosnak induló, magyarázatot kereső, a helyzet tisztázására törekvő nemzedékének talán legmagányosabb tagja futotta be a legnagyobb ívelésű pályát. 1919-ben, *Soledades* című verseskötete második kiadásának előszavában már így nyilatkozik: „... szeretem az eljövendő költőket, s a közeledő kort, melyben közös feladat tüzeli majd a lelkeket ... ki kételkedhetik abban, hogy az emberiség fája gyökerestűl kezd megújulni, s hogy új élet hulláma tart a fény felé?" Fokozatosan megújul költészete is; a magánytól eljut a közösséghez, s a spanyol háborúban propagandaminiszter-helyettesként küzd a köztársaságért. Nemzedéke – amelynek tagjai közül legmesszebre ő jutott – talajmunkáló is az utánuk következők számára; azoknak a spanyol íróknak készíti elő a talajt, akik García Lorcával az élen már feladatuknak vallják, hogy felszámolják hazájuk feudális világát. Lorca és nemzedéke a spanyol nép ügyének szenteli életét. Az utánuk következők között már vannak olyanok, akik a nép mélyrétegeiből emelkedtek fel. Szinte jelképessé emelkedik közülük a spanyol háborúval lezáruló *második aranyszázad* utolsó nagy alakja, Miguel Hernández. Az egykori hegyi pásztort, a harminc évvel fiatalabbat, az intellektuális, mind jobban tudatosodó látás még nagyobb mértékben viszi el a marxista tudatossághoz, mint az öreg Antonio Machadot. A polgárháborúban kommunistaként vesz részt, s Franco börtönében pusztul el.

Akik a XX. századi Hispánia irodalmát *második aranyszázad*nak szokták nevezni, úgy vélekednek, hogy a nagy virágkor a spanyol háborúval lezárult, s utolsó nagy költője a börtönben 31 éves korában elpusztult Miguel Hernandez volt. De mint minden lezárulás, új kezdeteknek a szülője ez is. A növekvő felelősséggel, majd forradalmi, politikai mondanivalóval telítődő, az ember teljes világát kifejező spanyol költészet útja nem szakad meg Franco hatalomra jutásával, csupán új árnyalatokat ölt. Mindössze egy versantológiára utalunk, amelyet az 1939 utáni húsz esztendő költészetéből állított össze a kitűnő barcelonai esztétikus és kritikus, José Maria Castallet (*Veinte años de poesia española*, 1939–59. Barcelona, 1960.). Ez a versgyűjtemény arról tanúskodik, hogy Lorcának, Rafael Albertinek, Miguel Hernándeznak és a többieknek a világköltészet élvonalába tartozó alkotása után nem csökkent a spanyol líra társadalmi felelőssége és művészi színvonala; a fiatalabbak egész sora, az elődök útján továbbhaladva, jelentős költészetet hoz létre ma is. A versgyűjteményben szereplő költők, legyenek bár különböző világnézetek szószólói,

a tudatos, a felelősséggel teli szemléletet síkján találkoznak. Művükben a nagy elődök – elsősorban Antonio Machado – emberi és művészi példaadása kiterjed, s mind többen jutnak el a marxista tudatossághoz; a spanyol hagyományok nyomán, a nehéz politikai körülmények ellenére is formálódó szocialista realizmushoz.

Az elmúlt fél évszázad világirodalmának útjai az egyes országok társadalmi viszonyai, hagyományai, nemzeti sajátosságai következtében különböznek egymástól, de az új út alakulása elválaszthatatlan a Nagy Október indításától s a nemzetközi munkásmozgalom egymást követő hullámainak mozgásától.

IRODALOM

Romain Rolland: *Journal de années de guerre 1914—1919.* Párizs, 1952. — Dobossy László: *Romain Rolland az ember és az író.* Budapest, 1961. — Murányi Kovács Endre: *Anatole France.* Budapest, 1965. — Pach Zsigmond Pál: *A Szovjetunió történelmi szerepéről.* Magyar Tudomány, 1967. — Lenin: *Baloldaliság, a kommunizmus gyermekbetegsége.* — Antonio Gramsci: Opere Torino 1947—1966. I—VIII. kötet. — Palmiro Togliatti: *Gramsci.* Appendice di Tania Schucht. Milano, 1949. — Eugenio Montale idézett szavait lásd: Poesie I. *Ossi di Seppia* című kötetében. Mondadori 1948. — *Az olasz irodalom a huszadik században.* Szerkesztette Szabó György. Budapest, 1967. — Engels: *A német parasztháború.* — Tőlem: *Les problème des periodes de transitis.* Acta Litteraria, 1967. 1—4. sz. (Ugyanezzel a kérdéssel foglalkozik az Acta Litteraria jelzett egész száma.) — Thomas Mann: *Gesammelte Werke* 12. kötet. Berlin, 1956. *Lebensabriss* című írása. — Sarbu Aladár: *Szocialista realista törekvések a modern angol regényben.* Budapest, 1967.

Felhívjuk olvasóink figyelmét, hogy a TIT BUDAPESTI JÓZSEF ATTILA SZABADEGYETEM irodalmi tagozatának keretében 1968. októberétől az alábbi előadássorozatokat rendezik:

ELMÉLETEK ÉS VITÁK A MODERN VERSTUDOMÁNYBAN: 1. A összehasonlító verstan legújabb eredményei — *Gáldi László* egyetemi tanár — 2. A XX. századi magyar vers ritmikai problémái — *Kecskés András* középiskolai tanár — 3. Matematikai módszerek a vers-kutatásban — *Petőfi S. János* tudományos kutató — 4. Statisztikai módszerek a vers-kutatásban — *Török Gábor* tudományos kutató — 5. A funkcionalista verstan eredményei a modern Kosztolányi kutatásban — *Kiss Ferenc* tudományos kutató — 6. A hagyományos verstan és a mai — *Garai Gábor* Kossuth-díjas költő és *Devecseri Gábor* Kossuth-díjas költő, műfordító.

MAI DRÁMÁK (drámaelemzések): — 1. P. Weiss: Marat halála — 2. J. P. Sartre: Az ördög és a jóisten — 3. A. Miller: A bűnbeesés után — 4. Örkény István Tóték — 5. F. Dürrenmatt: A nagy Romulus — 6. S. Beckett: Godot-ra várva — 7. E. Albee: Nem félünk a Farkastól — 8. T. Williams: Macska a forró tetőn — 9. Mrożek: Tangó — 10. Illyés Gyula: Kegyenc —

Előadók: *Bodnár György* tudományos mb. osztályvezető, *Elbert János* irodalomtörténész, *Fáy Árpád* irodalomtörténész, *Hegedüs Géza* író, főiskolai tanár, *Kónya Judit* főiskolai tanár, *Süközd Mihály* író, irodalomtörténész.

Beiratkozás: *a TIT Budapesti Szervezetében,* (VIII. Múzeum-u. 7.) Felvilágosítás: a Szabadegyetem Titkárságán, VIII. Múzeum-u. 7. II. em. Telefon: 335-189

NÉMETH G. BÉLA

Egy Babits vers tanulságai

(Hasonlóság, hasonlat, példázat)

Babitsnak ez a verse – az *Ősz és tavasz között*[1] – halála előtt öt esztendővel, 1936-ban keletkezett. Az irodalmi közvélemény kezdettől a költő, s egyben a magyar líra, egyik mintadarabjául tekintette. Benne Babits magatartása s alkotásmódja egyaránt felső szintjén állt olvasója előtt. Mind az egyik, mind a másik tekintetben jellegzetes. S jellegzetes általánosabban is: egy 20. századi költői magatartás- és alkotásfajtára.

Ez a vers a halál közelségében fogant. A halál félelmének tagolatlan kiáltását artikulálta emberi szóvá, műalkotássá. El nem rejtette, el nem tagadta ezzel, de fölébe került, úrrá lett rajta. A költészet egyik ősi küldetését teljesítette általa újra. A rémületet kötötte le emberi értelemmel és erkölccsel, s az általuk formált emberi szóval.

A halálnak ezzel az élményével a magyar irodalom és gondolkodás tömegesen a 19. század utolsó három évtizedében találkozott először. Arany és Gyulai nemzedéke még rendelkezett a vallásos világkép valamely megnyugtató halálmagyarázatának szilárd hitével. Az anyagelvű természettudományok előretörésével ez a hit megsemmisült. A halál élettani ténnyé lett. Lezáró mozzanata az életfolyamatnak. Az életnek és a halálnak, mint ellentétes lényegnek a szembeállítása megszűnt. A halál az élet része lett.

E változás első évtizedeiben az élettani jelleg vállalása a még támadva-védekező vallásos világszemlélettel (s a mögötte álló társadalmi erőkkel) szemben bizonyos ünnepélyességet, fönnséget, pátoszt nyert. S történt kísérlet a vallásos halálmagyarázatok megnyugtató elemének természettudományos érvelésű fönntartására, megújítására, átformálására is. Péterfy, Reviczky, Vajda, Gárdonyi (s mások) életműve mindkét esetre bőven nyújt példát.

A 20. század második negyedére mindkét elfogadható színező elem kihullt a polgári gondolkodásból, mindkettő lehámlott az élményről. S közben maga az élmény, maga a probléma is jelentősen, lényegileg alakult át e gondolkodásban. Magvát a halál egyetemes ténye mellett, a testi-lelki megsemmisülés egyetemes ténye mellett a *meghalás* egyedi testi-tudati elviselésének kérdése alkotta. Pontosan, frappírozottan mutatja a századelőn beálló változást H. Nothnagel akkoriban sokat forgatott művének címe: *Das Sterben* (1910). A 20. századi polgári költészet és bölcselet ama válfajai, amelyek egyik alapproblémájukká tették a halált, többnyire már ebben a változatban tették azzá. Szélsőséges, de egymással, természetesen nem azonosítható példa lehet rá Heidegger vagy a kései Rilke műve. A halál náluk az élet záró mozzanatából az egzisztencia lényegösszegező, lényegmegvilágító alapelemévé lett. Főfő erkölcsi-intellektuális próbája a „létezőnek", az embernek. Magának kell a maga halálát kinek-kinek meghalnia. Így hangzott a közös tétel. A felelet azonban: *miként kell* — kinél-kinél nagyon is másként. Babits gondolkodásának és költészetének a halál sohasem lett központi tárgya. De amikor tárgyává lett, ebben a változatban, a *Sterben* változatában, az egzisztenciának, bár nem lényegeként, de részeként lett azzá.

Ebben a versében is.

Erről az érintett folyamatról — legkedveltebb költői egyikéről, Browningról szólván — így írt az előző esztendőben, Az európai irodalom történetében: „Nyugat legnagyobb szellemei eközben a Semmivel harcoltak, a hitetlenség démonával, egyelőre magában a harcban, a szembenézés bátorságában keresve megnyugvást a szívnek, vagy legalább foglalkozást az értelemnek. Holott egy filozófzus, Herbert Spencer, körülbelül épp ez időben távolította el a hit és hitetlenség problémáját, mint „megismerhetetlent". Könnyű a filozófusnak, de mit tegyen a költő, akinek az élettel van dolga, az érzett és szenvedett élettel, amelyhez a halál is nagyon oda tartozik? Browning embere . . . új verseiben, talán a legszebbekben, amiket valaha írt . . . új harcot kezdett, a legnehezebbet. A Halállal és a Semmivel." (II. 289—290).

*

Babits e verse hatóelemeinek, szervezetének s így jelentésének megragadására is egy ismert és jellemző Goethe-sor kívánkozik. Nem önkényes a Goethehez fordulás. Péterfy mellett Babits értette meg és fogadta be nálunk legmélyebben Goethet, a költőt is, a gondolkodót is, az embert is. Az angol irodalom volt elsőszámú külföldi nevelője. De Goethe irányok, korok és nemzetek fölötti példa volt számára. Az európai gondolkodás és művelődés, s a belőlük következő magatartás leggazdagabb példája és jelképe. Többször szólt erről. Irodalomtörténetében az övé a legnagyobb terjedelem, az övé a legtöbbet hivatkozott név. Végösszegzésként azt kérdezte: „mire lehet nagyobb szüksége a mai életnek, mint erre a szimbolumra", a goethei magatartásra? (II. 138 l.)

A sor, amelyről tehát szó van, a Faust híres összegező utolsó sorai közül való: Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichniss. Minden, ami van, minden, ami halandó, minden, ami mulandó csak hasonlóság, hasonlat, utalás, példázat — így, rokonfogalmakra tördelve, fordíthatjuk e csodálatosan gazdag és tömör, enigmatikus sort.

Babits e versének szervező elve a példázat, az utalás, a hasonlat, a hasonlóság. Áthatja a vers valamennyi alkotó elemét és rétegét, a mondattól, a sortól, a strófától a képig, a szóképig, a rímig és ritmikáig. Alkotó elemei és rétegei a *Gleichniss* jegyében szerveződnek önelvű egységgé, stílszerkezetté, műalkotássá egybe.

S mint versének szervezete, úgy a Gleichniss jegyében jött létre és ragadható meg művének amaz övezete is, mely műalkotásként való létezését elsőnek és elsődlegesen érzékelteti olvasójával: a mű légköre, „hangulata".

Előbb a vers szervezetének, majd reá építve, légkörének megragadására teszünk kísérletet.

A vers műfaja, hangneme éppenúgy, mint képkincse, szcenikája és szószerkezetei az egymást keresztező és fokozó költészettörténeti és művelődéstörténeti *rájátszások* és *utalások* sorozatait mutatják föl. E sorozatokból szerveződnek, épülnek össze.

A *haláltánc-énekre* (s testvér műfajaira) való utalás például nyilvánvaló. A vers visszatérő végsorának, szókép- és hasonlatkincsének hasonlatossága e műfaj szabványához első pillanatra világos. „Óh, jaj, meg kell halni, meg kell halni*2*" — így kántál, így jajong középkoriasan, lapidárisan a végsor újra meg újra. A hasonlat-szókép-, és fordulatkincsből pedig elég idézni e négyet: „ami betűt ágam írt a porba", — „már az év mint homokóra fordul," — „mint az őr, ha tudja már váltását" — „a gyönyörök fája megszedetlen". Az eltűnő időt, az eltűnő életet jelképező eltűnő hó szóképéhez, hasonlatához, metaforájához, mely átszövi az egész verset s egyik vezér-

motívumát alkotja, maga kapcsolta az előző esztendőben, Villonról szólván a haláltáncot. (Az európai irod. története. I. 208.)

A képzet-, a kép, és a hasonlatkincs azonban nemcsak így, „szótári" értelemben, toposz-anyagában játszik rá a haláltáncra, hanem verizmusával, s e verizmus és a bensőség különös groteszk keverésével is. Ki ne emlékeznék a haláltánc-énekek, festmények és domborművek kegyetlen siralomvölgy- és pokol-naturalizmusába ágyazott bensőséges életmeleg életképeire:: a pusztulás, bomlás képei közt pajkos bájú gyerekek. Akárcsak itt: „elomlik és puha sárra rothad, / mint meztelen teste egy halottnak" — „Leesett a hó a silány földre, / talán csak hogy csúfságát befödje" — s aztán hirtelen, az említett groteszk bájjal: „mint pajkos gyerekek ha még nem / akaródzik lefeküdni szépen, / sétálnak az ágy tetején ringva / míg jó anyjuk egyszer meg nem únja." (Arról most ne szóljunk, hogy maga ez az életkép is, a játék félbeszakadásának, az esti lefekvésnek, az álomnak, ez a képe a haláltánc baljós szimbolikájától van áthatva.)

S mint a bensőség és verizmus e keverése, úgy a stilisztikai, a retorikai állandósult alakzatok, sztereotípiák tömeges alkalmazása szintén utalhat erre a műfajra, mely sok társánál is inkább stilisztikai és retorikai sztereotípiákban valósult meg. Elég, ha az ismétlődő figura etimológiákra, a bőséges alliterációkra, a nagyszámú variálva fokozó parallelizmusokras a folyvást jelentkező gondolatritmusokra utalunk. «Íme néhány: „Csak az én telem nem ily mulandó / csak az én halálom nem ily halandó" — „Mennyi munka maradt végezetlen" — „Öreg öröm nem tud vigasztalni" — „Akit én egyszer eleresztettem, / az a madár többé vissza sohse reppen. / Lombom, ami lehullt, sohse hajt ki" — „Barátaim egyenkint elhagytak, / akikkel jót tettem, megtagadtak, / akiket szerettem, nem szeretnek" stb.

Mégis, senki sem állíthatja, hogy a haláltánc-ének fölújított válfajáról volna itten szó. Sőt, még csak azt sem, hogy az utalások, a rájátszások csupán vagy akárcsak elsősorban a haláltánc énekre történnének. Hisz az utolsó előtti, a kilencedik szakasz például egészében és változatlanul beilleszthető, a 16. sz., Szkárosi Horváth András százada bármely magyar *jeremiádjába:* „Barátaim egyenkint elhagytak, / akikkel jót tettem, megtagadtak / akiket szerettem, nem szeretnek / akikért ragyogtam, eltemetnek." A hetedik strófa fölütése meg egyértelmű visszautalás a *népdalok*ra, szorosabban a *virágénekekre:* „Olvad a hó, tavasz akar lenni / mit tudom én, mi szeretnék lenni". Az intonáló első sorokból pedig ki ne érezne vissza *carmina burana* telten zengő, ám melancholiát rejtő boros énekére.

S ha rendbe állíthatók a vers elemei a haláltánc-ének műfaji tulajdonságai alapján, — rendbeállíthatók a *parabola*, az életbölcsességi, az erkölcsi *példázat* stílsajátságai sze rint is. Kettőt kivéve valamennyi versszakában jelen van, hangsúlyozottan, kötőszóval jelölten van jelen s központi szerepet tölt be a példázat, a parabola alapmondatfaja, a hasonlító. S a vers hat strófájában, kétharmadában általános alany található, mégpedig a parabolák jellegzetes általános alanya, a többesszám első személy: „Nem tudjuk már magunkat megcsalni", „Türelmetlen ver a szívünk strázsát", stb.stb.

S az említett stilisztikai-retorikai állandósult alakzatoknak, a figura etimológiáknak, az alliterációknak, a parallelizmusoknak és gondolatritmusoknak ily tömeges alkalmazása a példázatnak is éppoly jellemző sajátsága, mint a haláltánc-éneknek. Mintahogy az azonos mondatrészű ragrímek feltűnő, vakmerő sokasága is: „csalni—halni", „végezetlen — megszedetlen", „lenni-lenni", „múlandó — halandó"

„elhagytak — megtagadtak", stb. stb. Vagy a mondat- és sorvégek naiv hangzatú egybejátszatása. Vagy a változatlan kántáló refrén vállalása. Vagy a hasonlatok életképszerű, kirajzolt jelenetezése. Pl.: „fekhelyünk, ha készen vár megvetve" ... „Idegesen nyitunk száz fiókot ... " S voltaképp hibátlanul illeszthető be a parabola műfaji rendjébe a metrika is, a nemzeti idomot felidéző trochaikus tizes, az epikolírikus versek oly kedvenc, szelíd tizese, mely annyiszor hord magában egyszerre valami naiv életképszerűt és bölcsen példázatost.

Egyszóval, nem az *egy valamely* műfajra való rájátszás itt a fontos, hanem *maga* a *rájátszás*, az *utalás* A hallatlanul sokrétű rájátszás és utalás.

Mert az említett (és a nem említett) *műfaji* rájátszások mellett *irányokra*, *korokra*, *stílfajtákra* való rájátszásokkal is telítve van a vers, egészen az egyes költőkre, sőt az egyes művekre való utalásokig. Ha például az ötödik strófa éles és nyugodt rajzolatú képe — „Már az év, mint homokóra fordul / elfogy az ó, most kezd fogyni az új" — a *klasszicizmust*, az elsőnek érzéklésekben duskáló rajza — „Lúdbőrözik az agyagos domb bőre / elomlik és puha sárrá rothad" — viszont a századvégi *naturalizmust* villantja föl, úgy akkor a nyolcadik harmadik és negyedik sora — „Idegesen nyitunk száz fiókot, / Búcsúízzel izgatnak a csókok" — az édes—ideges, Kosztolányis *szecessziót*, az utolsó strófa végső képe pedig, — „mint a letört karóra a rózsák" — a századforduló *neoszentimentalizmusát* vagy a *praeraffaeliták* hortus conclususát.

S ha a második strófa nyitása még csak sejtelemmel tölti el fülünket — „Este van már, sietnek az esték", — úgy a hetedik és nyolcadik szakasz ötödik-ötödik sora — „Mennyi munka maradt végezetlen" — „Öreg öröm nem tud vigasztalni" — bizonyossá teszi, hogy a nagy hazai ideálképre, az emberi halál másik nagy magyar költőjére, az *Aranyra* való rájátszásról van itten szó. De nem is csak általában van jelen a rájátszás Arany költészetére, hanem konkrétan e vers nagy rokonversére, a *Mindvégig*-re is. Ott például ez áll: „Csak az ősz fordultán, / *Leveleid* hulltán, / ne kívánj nyarat". Itt pontosan ez a nyelvi-szóképi alakzat, összevonás ismétlődött meg, mégpedig azonos képzetekkel: „*Lombos*, ami lehullt, sohse hajt ki." A *Mindvégig* különösen a tekintetben is előzménye a versnek, hogy ugyancsak rájátszások, utalások sorozatából épül föl. Arany szinte az egész reformkor toposzkincsét megfosztja értékétől, degradálja, majd új értékekkel látja el e nagyszerű versében. Arany mellett, persze, másokra is rájátszik ez a vers. A Kritika szerkesztője, Diószegi András pl. arra hívta fel a figyelmemet, hogy Petőfi Szülőföldem c. verse is át-áthangzik Babits sorain; a ritmikán éppúgy, mint a gyermeki életképen vagy az elsőroló előadáson. Nemcsak az alkotómódszer aláhúzása érdekében érdemes ezt szóvá tenni, hanem azért is, mert a költő Babits sokrétű, sokértelmű kapcsolódását igazolja új költészetünk hagyományához. A rezignált Aranyhoz s Petőfihez, az életbizalom költőjéhez egyszerre tud kapcsolódni.

S jóllehet a versben feltűnő nyelvi, szótári, szóalaki, szókötési régiesség kevés akad — „vissza sohse *reppen*", „ver a szívünk *strázsát*", — a vers stílszínezete mégis finoman archaikus. A rájátszások következménye ez, de egyben fokozója is a rájátszások állandó érzetének.

S mint az eddig említettekben, a vers-szervezet többi rétegében is, — a szókincsiben, a morfológiaiban vagy a szórendiben például, — föl lehetne mutatni az *utalásszerűnek* szervező jelenlétét, a *rájátszásnak* alapvető poetikai szerepét. Ezúttal azonban célunkhoz talán ennyi is elegendő.

Minden, ami van, csak hasonlóság, hasonlat, utalás, példázat. Valóban, Babits versének minden eleme, versének egész egyeteme hasonlóság, hasonlat, utalás, példázat a tényre: „meg kell halni, meg kell halni!"

De ez a Gleichniss értelmének csak egyik, s nem is a fontosabb fele. A másik, a fontosabb az, hogy a vers végigjárja az emberi életet, történetet, költészetet, s mindenütt feltalálja a maga élményére a hasonlóságot, a hasonlatot, az utalást, a példázatot. Nem a történelem, a lét és a költészet egyetemes áthatása ez a halál gondolatával, nem „panthanathologia". Babits a létet nem foglalja, nem rendeli alá a halálnak, A halál nem a lét lényegének összegezője és tartalma nála. A Sein számára nem Sein zum Tode. Az élet, a létezés nem a meghalásra, a Sterben-re való készület, érlelődés. A halál megmaradt az élet, az egyedi létezés záró mozzanatának.

Ez e tekintetben az egyik alapkülönbség közte meg az egzisztencializmus és praeegzisztencializmus vonzáskörébe esők között.

A második s a számunkra itt közvetlenül fontosabb különbség pedig az, hogy Babits a maga halálának meghalásában sincs oly végletesen egyesegyedül és segítség nélkül, mint az említett vonzáskör művészeinek és gondolkodóinak többsége. Heidegger számára az ember végzetes izoláltsága, egyedülisége, megsegíthetetlen volta a halálban, a meghalásban tetőz és bizonyosodik visszavonhatatlanul be. Babitsnak segítségére siet az emberi történelem, a közös emberi sors, s esszenciáinak főfő őre és közvetítője, a költészet. Mindenkinek a maga halálát kell meghalnia: ezt „eltakarni" sem „asszonyi jóság", sem „asszonyi csók", sem semmi más nem takarhatja előtte el. De minden emberi sorsok hasonlósága példázatot, tanulságot ad a Sterben, a meghalás emberi méltóságú véghezvitelére. Megtették annyian: lehetősége, záloga benne van a közös, a hasonló, az egyetemes emberi létben.

Ez a Gleichniss, ez az utalásszerűség, ez a rájátszás lelki-szemléleti értelme itt. Ez Babits itteni goetheisége. A nagy weimarinak is elsősorban példázat, tanulság volt a történelem és a költészet az emberi méltóságú életre s az emberi méltóságú halálra. Goethe, mondja Babits, „minden forráshoz lehajolt s minden italból ivott . . . gyűjtőfogalom, mely az egész emberiséget magába foglalja . . . utódává s tanítványává tudott lenni mindenkinek . . . Mindent belekapcsolt az életbe . . . Mindennek végső célja és értelme az élet. Nem az elvont Élet, nagy É-vel, hanem magának a költőnek konkrét és egészen egyéni élete . . . nagyarányú kísérlet, mit lehet csinálni egy életből, mik a szellemi lehetőségei és végleges tanulságai?" S e kísérlethez, természetesen hozzátartozott, hogy a tanulságok nyomán „végül meg kellett békülni a halállal is . . . " s „mintegy túl kellett élnie a saját halálát, hogy minden lezáruljon" — mondta. Majd az 1820-as évek Goethéjéről, akit akkor már csak kevés választott el a végtől — akárcsak az *Ősz és tavasz között* Babitsát, még élesebben így: „Mintha az élet sejtené már, hogy csak a halállal együtt teljes és igazi . . . Van egy vers a kötetben (a West-Östlicher Divan-ban), a legszebb, amely remegő és titkolózó hangon, a lepke lánghalálát magasztalja . . . " ‚Halj meg és élj!' Amíg ezt nem tudod, nyomorult vendég vagy e sötét földön'." (Az európai irodalom története, II. 121.)

A romantikus tétel az egyed létezésének ősbűnszerű izoláló tragikumáról, mely előbb Hebbelnél, majd Heideggernél jutott végkifejletre, mindkettőjüktől idegen volt. Az egyedi tudat része az egyetemes emberi tudatnak, az egyedi létezés minden lényeges mozzanatában, a halálban is, nem csak különbözik, de egyezik is az egyetemes emberi létezéssel.

S mint a vers szervezete, úgy *légköre*, hangulata is a goethei Gleichniss jegyében ragadható meg.

Elégikus a vers légköre, hangulata.

Miként születik ez a légkör a főbb vonásaiban vázolt versszervezetből, s miként függ össze azzal a magatartással és szemlélettel, melyben e versszerkezet fogant? Hármat említünk meg a légkörteremtő elemek sokasága közül.

Elsőnek a tárgy s a poetikai megoldás (halál és rájátszássorozat) kettősségét, ellentmondását kell említeni. Mert a megszokás, a konvenció számára itt kétségtelen kettősségről, sőt, ellentmondásról van szó. A rájátszás következetes keresztülvitele s a vele együttjáró sztereotípiák állandó alkalmazása kétségtelenül a *megalkotottság* érzetét váltják ki. Holott a konvenció szerint ehhez a tárgyhoz a fölszakadó kiáltás spontaneitása, ösztönössége, „természetessége" illenék, volna hiteles. A megalkotottsággal, természetesen, nem szükségletszerűen jár együtt a spontaneitás érzetének hiánya. A kitűnő Arany László figyelmeztet arra, hogy a hosszú hónapokig gyötrelmes izzadsággal fúrt, faragott vers a spontánság, a természetesség érzetét számtalanszor sokkal inkább kiváltja, mint a boros asztalnál együltőben született társa.

De Babits, láthatólag, *akarja a megalkotottság* érzetét. A rájátszás-sorozat s a poetikai sztereotípiák kitüntetett, osztentatív alkalmazása mellett kiválóan érzékeltetik ezt a rájátszások és sztereotípiák *deformációi*. A vers ugyanis folyvást rájátszik múlt korokra, művekre, irányokra, folyvást fölvesz poetikai-retorikai közhelyeket („közmegoldásokat"), de soha sem „idéz" és sohasem „ismétel meg". Gyakran csak egy szórendi, egy morfológiai, egy hangalaki árnyalattal deformál, de állandóan és következetesen deformál.

Két példát idézünk. „Pehely vagyok, olvadok a hóval, / mely elfoly, mint könny, elszáll, mint sóhaj." Itt a második sor poetikai-stilisztikai közhelyéből csak a két névelő maradt ki, de ez, s az előző sorhoz való csatoltság, azaz a versszervezeti helyzet, a struktúrális pozíció, elég ahhoz, hogy a sor közhelyből egyedi *stílémává* változzék vissza.

A második példa: „Ami betűt ágam írt a porba". A „*homokra írás*" ősi retorikai közhelye itt három mozzanaton át lesz újra stílémává. Az első mozzanat: az alárendelő kötőszónak a szabályoshoz képest változtatott alakja s egyberántása a jelzett szóval, amely voltaképp, a közbeszéd számára, fölöslegesen is van jelen. „*Amely*" helyett „*ami*"-t ír a költő, s a puszta „*amit* ágam írt" helyett pedig ezt: „*ami betűt* ágam írt". A második mozzanat az, hogy az első személy helyett perszonifikációs harmadikat használ. Ehelyett „amit *írtam* a porba", ezt írja: „ami betűt *ágam írt*." A harmadik pedig az, hogy ez a képies-perszonifikációs harmadik személy mind képzeti, mind alaktani tekintetben visszautal a már említett Arany-rájátszásra: „Lombom, *ami* lehullt" — „*ami* betűt *ágam* írt." A változtatás mindkét sornál árnyalatnyi, de mind kettőnél, hogy úgy mondjuk, kitűntetett, osztentatív. Azaz hozzájárulnak a *megalkotottság* érzetéhez. Ami viszont a tárggyal eltelt, de a tárgy fölött uralkodó meditáció érzetét hozza magával.

De nem csupán a megalkotottság érzete van folyvást jelen, hanem az is, ami a rájátszás szó tövében rejlik: *a játék*. Ezt az eddigiek mellett, sőt, előtt a metrikai s a strófa-szerkezet sugallja különösen.

A „tartalmi" esztétika legnagyobb mestere, Hegel mondja, hogy a vers már ritmikájában benne hordja képzeteit, hogy a ritmus oly zene, „mely jóllehet még csak

mintegy távolról, de mégis visszhangozza már, bár homályosan, de azért *határozottan* a képzetek [a gondolat] menetét és karakterét" (Művei, Lipcse, 1931. 3. k. 296, 291). Valóban, a nemzeti idomra játszó *trochaikus tizes*, a nyugalmat, az egyensúlyt sugárzó *hatsoros strófa*, (amely elég *hosszú* ahhoz, hogy izgatott benyomást ne keltsen, hogy a kirajzoló, jelenetező epico-lírikus leírás érzetével játszhassék, de elég *rövid* és *osztott* viszont ahhoz, hogy retorikus dikciója ne keletkezhessék), a ragrímeket különböző szófajú, raffinált asszonációkkal keverő rímelés: — valóban, mindez meghatározza, „bár homályosan, de azért határozottan", a vers képzeteinek karakterét. A meditáló jellegnek, mely komor is lehetne, bölcs, bár fájdalmas, „játékosságot", „derűt" kölcsönöz. Az elégia „derűjét" és „játékosságát".

Ennek a versnek esztétikai hatóeleme között, s ezen belül *elégikusságának* sugallója között igen nagy szerepet játszik *zeneisége*. Szokás lett nálunk — alighanem egy József Attiláról szóló kiváló tanulmány nyomán — minden zárt építkezésű, rövidebb soros, erősen zenei szerkesztésű s hanghatású versnél dalszerűségről beszélni, mégpedig a *Lied* értelmében. Tudjuk, a dal műköltészetben igen kései fejlemény, mindenek előtt a német—angol romantika hozadéka. A zárt építkezés, a rövid soros zenei szerkesztés és hanghatás azonban a dal, a Lied diadala előtt is igen általános, s éppen nemcsak a Liedhez közel álló carmen-típusú lírai versben, hanem például éppen az elégiában is. Itt sincs dalszerűségről szó. Ellenben szó van, mint annyiszor Babitsnál, *versszerűségről*, a vers hagyományos kötő-eszközeinek, formáló elemeinek, formaelemeinek, hangsúlyozott kiemeléséről, és kitűntetett vállalásáról. Azaz megint csak a *megalkotottságnak* — ez esetben elégikus légkört erősítő — vállalásáról.

S itt szólanunk kell az „egyszerűség" kérdéséről is. Erről a versről számtalan helyen olvashatjuk, hogy „egyszerű". Holott, láthattuk, a legbonyolultabb szervezetek közé tartozik. Műszemléletünk problematikusságáról vall, hogy a kiváltott hatás pszichológiai jelenségét minduntalan összekeverjük a megalkotás strukturális kérdésével. Ez a vers valóban az egyszerűség benyomását kelti, de éppen hallatlanul kiszámított, bonyolult megalkotottsága következtében. Arany László idézett megjegyzése ide is vág.

A harmadik elem, melyet az elégikusság kiváltói közül megemlítünk, a hasonlatnak leíróvá, sőt életképszerűvé szélesítése, tárgyiasítása, és önnállósítása. Distanciateremtésről van itten szó, arról, amit manapság járatos szóval elidegenítésnek szokás nevezni. Szinte minden szakasz tartalmaz ezekből a leírásokból, életképekből, melyek egyrészt a rettenet szubjektív érzelmiségét, érzelmi kaoszát tárgyias, rendezett képpé nyugalmasítják, másrészt a halál sötét, hideg képzeteit az élet meleg bensőséges képeivel szelídítik meg, s a költő saját egyedi halálának problémáját eltávolítják a költőtől és az élet, a lét egyetemes jelenségeihez, folyamataihoz, törvényeihez kapcsolják.

Ez utóbbi elem azonban már ismét, s *közvetlenül* állít bennünket szemléleti kérdések elé.

*

Az egzisztencialista halálélménynek, illetőleg halálélménnyel áthatott létélménynek alighanem egyik legszélsőségesebb (de egyben egyik legátütőbb) kifejeződése a Babitsnál mindössze három esztendővel ifjabb Benn költészete. Egy gondolatgazdag tanulmányában Benn, aki poetikai eszmélkedőként is igen figyelemre méltót alkotott, azt

fejtegeti, hogy a *Wie-Dichter*, azaz hasonlattal élő költő jellegzetesen 19. századi, nem 20. századi jelenség. Goethe vagy még Eichendorff is joggal élhetett hasonlattal. Volt mit mihez hasonlítaniok. Világképük tárgyias létű elemekből épült össze, s maguk is e tárgyias alkotó elemek egyike voltak. Kant után azonban, hangsúlyozza Benn, nem lehet többé Kant előttien gondolkodni, azaz élni, Hegel után nem lehet Hegel előttien s Nietzsche után Nietzsche előttien. A modern költő számára így, véli Benn, a *maga* léte maradt *egyetlen* valóság, de ez is csak mint lehetőség, mely azáltal lesz tárgyias valósággá, hogy megfogalmazza-e a költő vagy sem.*

Itt van tehát a döntő különbség Babits és egzisztencialista kortársai között. Visszajutottunk a 3. részben tárgyaltakhoz. A Gleichnissnek Babits számára van lehetősége és értelme. Sőt, *a Gleichniss a költészet egyik főfő lehetősége és értelme*. Az egzisztencialisták végletesen magukba zárva, segítség nélkül, *tragikusan állnak* a léttel, létükkel, s annak lényegéül tekintett halálukkal szemben. Hasonlóság, hasonlat, utalás, példázat nincs létükre, — sem életükre, sem halálukra. A történelem, a közös emberi sors egyetlen tényre példázat számunkra: a példázat nélküliségre. Babits viszont a közös emberi lét hasonlósága, a történelem segítő példázata jegyében, a közös emberi értékeket megélt, tartalmas emberi élet jegyében *elégikusan* áll az élet, a lét részeként, zárómozzanataként tekintett halállal szemben. Akárcsak Goethe, akinek annyiszor vetették szemére, hogy az elégikus jegyében kitér a tragikus elől. Csakhogy ez az elégikus nem innen, hanem túl van a tragikuson, magába foglalja a föloldott tragikust. Úgy ahogy Babits mondja róla: „Végül a halállal is meg kellett békülni", s „mintegy túl kellett élnie saját halálát, hogy minden lezáruljon", hogy teljes legyen, hogy *alkotás legyen maga az élet is*. Nyújt-e mindez oly következtetésekre is lehetőséget, mely segíti kijelölni Babits helyét líránk történetében?

A líra története saját elvű feldolgozásának rendszerbefogásának egyik alapeszköze, kétségkívül, a történeti-társadalmi kiindulású és végjelentésű, de irodalmi szempontú tartalmi-formai tipizálás. Goethét emlegettük eddig és Aranyt. Babits magatartása csakugyan beletartozik egy olyan hosszanti, diakrón sorba, melynek világirodalmi főtípusa Goethe, hazai pedig Arany. De az ily diakron sorok, egyes pontjai jelentésének konkrét történeti származtatása és értelmezése nélkül mindig hamisak, hazúgok. Goethét és Aranyt említettük; de előttük említettük volna már a vizszintes, a syncron sornak rokon tagjait is; mindenekelőtt az elégiák Rilkéjét és T. S. Eliotot. Amit jellemzőjént fölsoroltunk (változtatva, persze a változtatandókat,) az ő művükről is leolvashattuk volna. Az utalásszerűséget, a példázatosságot a művelődés- és költészettörténeti anyagot, a rájátszást, a megalkotottságot, a versszerűséget, az elégikusságot és a többit mind. A duinói versek hatalmas utalás és rájátszástömegén át például ugyancsak a megváltó *példázat* felé küszködik a költő. S a kiváló amerikai—angol költő verseit épp így utalásokkal telíti meg, sőt, ő nemegyszer másnyelvű, német és francia sorokat, részleteket, betéteket is épít beléjük.

Eljárásuk szemlélteti okának megvilágítására forduljunk ismét az ellenpélda reflektorfényéhez. Benn Rilkét kiváló, de 19 . századi s nem modern költőnek tartotta. Eliot-ra kortársai közül mindenkinél jobban figyelt. Amidőn a 40-es évek végén az angol költő, személyes ismeretség hiánya ellenére üdvözletét küldte neki, levelei tanúsága szerint, valósággal lázba jött. De kései barátjának, Ernst Robert Curtiusnak, a

* Költészetére s felfogására, épp e probléma tekintetében l. bővebben: Nagyvilág, 1968. 7. sz. 1059.

kiváló tudósnak végül mégis csak azt írta, hogy Eliot magatartásában, kereszténységében, művelődéstörténeti szimbolikájában, példázatosságában neki valami eleve gyanús. Kitérést sejtett. Kitérést a lét, szerinte, eleve magányos, megsegíthetetlen, halálra irányított voltával, világos kimondásával szemben. A dolog azonban úgy áll, hogy Eliot, a maga humanizmusában hitt a közös emberi lét, a történelem, a költészet, a közösség valamilyen segítségében. Benn pedig nem. Eliot tragikussága így elégiába oldódó, Benn-nek viszont minden szava mindig föloldhatatlanul komoran tragikus.

Irodalmunkban Babits a romantika egyik fő leszámítolója. Nem tagadta a romantikus költői elvek és eszmények értékét és szerepét, csak jogigényüket hárította el a kizárólagosságra és elsőbbségre. Besorolta őket a költői elvek és eszmények történetének változásrendjébe. Közülük különösen kettő volt idegen tőle: az eredetiség és a spontánság romantikus szemléletű alepelve és fölfogása. Úgy új és eredeti ő, vallotta, hogy tudatosan folytatja elődeit azonos velük, de mert folytatójuk, különbözik is tőlük. Semmi sem állt tőle távolabb, mint a „wie ein Vogel singt"-féle magatartás s az Originálzseni attitüdje.

Költészetünkben a századvég, a századelő érzelmi, életérzésbeli zűrzavarát ketten győzték le a műalkotásban: Ady és Babits. A kor költészetének két alaptípusa ők a poetika, az alkotói magatartás tekintetében. Ady, a maga hasonlíthatatlanul nagy költői tehetségével, minden alkalommal, minden nagy versében új, egyedi struktúrát hozott létre. Szinte azt mondhatnánk, minden alkalommal újra megszületik nála a költészet. Babits a zűrzavar lekötésében, leküzdésében, poetikai tekintetben is az elődökhöz fordult segítségért. Ady és Babits e tekintetben kiegészítik egymást.

Egyiket romantikusnak, a másikat klasszikusnak nevezni mégis teljesen értelmetlen volna. Nincs realitása az ilyen tipizálásnak. Hugo, Hölderlin, Blake, Novalis (s annyi társuk) alkotásmódjából csakugyan sok van Adyéban. De ami van, másnak van alárendelve nála, mint náluk. Más szervezi a hasonló elemeket műalkotássá nála, mint náluk. Romantikus elemek tovább élhetnek a századvégen, de romantikáról beszélni értelmetlen. Nem az irányzatoknak van folytonossága, hanem a művészetnek, s ez az egymást váltó (gyakran együtt élő) irányzatokban valósul meg.

*

Filozófiánk utolsó két évtizede rendkívüli eredményeket mondhat magáénak. Egyes területeken azonban a vizsgálódások visszamaradtak. Az ontológia, a lételmélet e területek egyik legfontosabbika. A lételmélet problémái közül pedig éppen a halál kérdésköre az, amely puszta érintést, említést is kevésszer nyert. Pedig a 20. századi költészet, szocialistáktól a polgári humanistákon át az egzisztencialistákig, a kései József Attilától Babitson át a kései Kosztolányiig (külföldiekről nem is szólva) meggyőzhet arról, hogy nem szabad e kérdéskört kutatásainkból kizárni. Márcsak azért sem, mert filozófiánk ellenzői, egyebek közt, épp e tárgykör beható vizsgálata révén keltenek meglehetős érdeklődést nálunk is. Öreg „természettudományos" bölcsességek ismételgetése, természetesen, vajmi keveset segíthet itt. E sorok írójának szakkészültsége nem engedi meg, hogy bármi jelentéktelen, javasló észrevételt is tehessen a kérdéskör buvárlatára. Annyi azonban bizonyos előtte, hogy a kérdéseket semmi esetre sem az egzisztencialisták módjára kell feltenni és megválaszolni; de az is, hogy a kérdéseket és feleleteket mindenképp szembesíteni kell az egzisztencialisták és rokonaik kérdéseivel és feleleteivel is.

Körkép

FODOR ISTVÁN

Apollinaire 1968

Apollinaire halálának közelgő ötvenedik évfordulóját fontos filológiai események jelzik. Megjelent az Apollinaire-kutatók, elsősorban Michel Décaudin és Marcel Adéma munkája nyomán eddig összegyűjtött műveinek impozáns illusztrált kiadása, amely végre együtt mutatja be a költőt, az elbeszélőt a drámaírót és a kritikust. Tiszteletére az Europe különszámot adott ki. (1966. nov.—dec.). A Szovjetunióban Balasov tartalmas utószavával és jegyzeteivel, Kugyinov fordításában megjelent az első Apollinaire-válogatás. (1967. Nauka). Egy szomorú hír is: néhány hónappal ezelőtt csöndben elhunyt Apollinaire hagyatékának hűséges gondozója, az Apollinaire kutatók bátorító segítője, a költő utolsó hónapjainak társa, az egykor „vörösesszőke" Jacqueline Apollinaire.

A klasszikusnak kijáró tisztelettel és alapossággal elemzik művét ötvenéves távlatból az Europe cikkírói és Balasov is. H. Meschonnic és a szovjet kutató is abban látják Apollinaire útjának lényegét, hogy a századvégi dekadenciát és szimbolizmust fokozatosan túlhaladja. „Kiszakadás egy szűken introspektív költészetből, amely a költő társadalombeli elszigetelődésének volt a terméke. E költészet a szavak zeneiségével tagadta a világot" — írja Meschonnic. Balasov ugyanígy az elszakadás motívumát hangsúlyozza, de a kapcsolódását is: Baudelaire-hez, de méginkább Rimbaudhoz, s részben a késői Mallarméhoz. A „melegházak" költészetét azonban a századfordulóra egyre erősebben ostromolja az élet, az ember, az egyszerűség, a természetesség nevében szót emelő számtalan irányzat, amit akor legjelentősebb kutatója, Décaudin összefoglaló néven *Style* 1900-nak, azaz „modern stílus"-nak nevez, ami többé-kevésbé megfelel a mi szecesszió terminusunknak. E gazdag és komplex korba, a Whitman-, a Nietzsche- és a Bergson-hatás, a „vitalizmus, a „naturizmus,", a „humanizmus", az „unanimizmus" s az induló avantgarde mozgalmak korába helyezi Meschonnic is Apollinaire életművét, amely szerinte az „ember vizsgálata, s így a nyelv megújítása is, s nempedig a nyelv önmagán végzett kísérlete . . . az új ritmusokban kifejeződő új világ tudata."

Balasov az *Égöv* megírásától, valamint Cendrars *Húsvét New-York*-ban-jától számítja a francia költészetnek a realizmus felé fordulását, amelynek vonulatába sorolja még Reverdyt, Eluard-t és Aragont is. Másutt Nezvalt idézi, aki szerint „a költészet Apollinaire-nek köszönheti az új líra létrejöttét. Ilyen lírát senki sem művelt előtte, még Whitman, az óriás sem. Új materialista költői realizmus született. „Balasov és Meschonnic is érzékeli az Apollinaire-probléma komplexitását: Apollinaire költészete részben innen van az avantgarde-on, táplálkozik a századforduló szimbolizmusából, vitalizmusából, világbirtokló igényéből, részben kifejezi az avantgarde bizonyos törekvéseit (kubizmus, szimultaneizmus, szürrealizmus), de előlegezi a avantgarde lehiggadását is. Balasov Apollinaire művének két lehetséges folytatását jelzi: a szürrealizmust és az Ellenállás nemzeti költészetét. Bár Meschonnic inkább az avantgarde-dal azonosítja Apollinaire költészetét, s párhuzamként a német expresszionizmust, az olasz futurizmust, az orosz akmeizmust, imaginizmust, Hlebnyikov kubofuturizmusát és Majakovszkij futurizmusát, valamint az angolszász irodalmak imagizmusát, s különösen Ezra Poundot említi, Apollinaire-t a „modern költészet Mózesé"-nek tartja, aki a küszöbön maradt, de hagyatékának csak egy részét haladták túl a „tagadás" és az „éjszaka" irányában, művének másik részét Aragonon és Guillevicen kívül alig folytatja néhány fiatal költő.

Balasov cikkének nagy érdeme, hogy részben Décaudin kutatásai alapján Apollinaire költészetének sokszor rejtett társadalmi alapját is feltárja. A versek genezisét eredeti kéziratokon vizsgálva fontos megállapításokat tesz Apollinaire szociális érzékenységéről, valamint a háború alatti magatartásának rugóiról. E megjegyzések egy társadalmilag és politikailag is sokkal tudatosabb Apollinaire-t sejtetnek, mint eddig gondoltuk. R. Navarri tanulmánya szociológiai megközelítést ígér: a szegények, az élet peremére szorultak szerepét

vizsgálja Apollinaire költészetében, s ezt összeveti Baudelaire-rel és Picassoval. Elgondolkodtató az a párhuzam, amelyet az Europe és Balasov is felvet: Apollinaire-t összehasonlítják a kortárs-pályatárs Cendrars-ral és Max Jacobbal, ahol Cendrars a merészebb politikailag és művészileg is, Jacob pedig a halványabb, elvontabb. Apollinaire költészete azonban mindkettőjükénél egyetemesebb.

Balasov gonddal tanulmányozza Apollinaire szláv kapcsolatait, érdekesen bizonyítja, hogy oroszból és ukránból is fordított, de közeli barátai is, mint Salmon és Cendrars, ismerték Oroszországot, az orosz irodalmat, majd később helyeselték a forradalmat. Így magyarázza Balasov azt a tényt, hogy Apollinaire szimpatizált a forradalommal, sőt Billy visszaemlékezése szerint a breszt-litovszki béke jogosságát is elismerte.

Breton szerint Apollinaire, a kritikus „a lelki felmérés olyan eszközeivel rendelkezik, amilyet Baudelaire óta nem láttunk". Ezt az állítást illusztrálja akaratlanul is N. Blumenkranz-Onimus, aki szerint Apollinaire esztétikájában a modernizmus, az energia, a művészi teremtés gondolata az ész, az „izzó Értelem" ellenőrzése alá kerül. Az alkotó és néző értelme egyaránt kiemelt szerepet kap." De nem a hideg és akadémikus észről van szó, hanem az izzó Értelemről, arról, amely, folyton a jövő és a végtelen határain harcol! Hogy eljöjjön az, izzó Értelem évadja! a tudósokat kell utánozni, akik nem tartják az igazságot mozdulatlannak, hanem úgy vélik, hogy az igazat mindig újra fel kell fedezni, de közben mindig az értelem törvényeinek engedelmeskednek" — foglalja össze nézeteit a szerző.

J.-Cl. Chervalier a szójáték szerepéről értekezik és az Apollinaire-kutatás sok eredményeit összegzi. Décaudin és Adéma mikrofilológiai jellegű tanulmányokat közölnek. Érdekes M.-L. Coudert ankétja, amely Apollinaire népszerűségét bizonyítja alkotóművészek és egyszerű olvasók körében is.

E. FEHÉR PÁL

Borisz Paszternak világa

Kétségtelen, hogy Borisz Paszternak életműve — századunk orosz költészetének egyik legjelentősebb, de egyúttal legvitatottabb teljesítménye. Soha nem vitatták e költészet rangját, de szüntelen éles eszmei összecsapások tárgya volt ennek a költői világnak a lényege. Ki volt Borisz Paszternak? Erre a kérdésre mindmáig — több színvonalas kísérlet ellenére — nem tudunk világos választ adni.

Van egy Paszternak-vers, melyet 1946-ban írt, de csak 10 évvel később, a *Doktor Zsivago* című regény függelékeként publikált. A költemény már címében is Paszternak kedves hősét, az általa fordított Shakespeare-tragédiát idézi — Hamletet. Ezek a sorok a műfordítót is komoly próbának vetik alá, ezért párhuzamosan idézem a nyersfordítást és Illyés Gyula átköltését. Paszternak két motívumot emel ki a shakespeare-i hős bonyolult jelleméből. Az egyik: „füleltem: a zajgó messzeségben / mi történik életem alatt" (nyersfordításban: „a távoli visszhangból halászom ki, mi történik koromban"). A másik motívum: „Ámde futja minden itt az útját. / Magam vagyok. Jó, rossz egyre jut. / Elúrhodott a farizeusság. / Az élet nem lakodalmas út." (Szó szerinti tolmácsolásban: „A cselekmény rendjét előre elgondolták, s az út végéről visszafordulni nem lehet. Egyedül vagyok, mindent elnyom a farizeusság. Az életet élni kell — és nem átvészelni.") Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy az idézett sorokat maga a költő magyarázza: „A *Hamlet* nem a gyöngeség, hanem a kötelesség és az önmegtagadás drámája. A véletlen Hamletnek azt a szerepet juttatta, hogy a jelen bírája legyen s a jövő szolgája." Különös szituáció ez: ha a Hamletet mint a paszternaki magatartás kulcsát értelmezzük, akkor azt kell észlelnünk: a jelent csak a távoli visszhangokból érzékelte, a reformált keresztények eleve elrendelésének elvén keresztül szemlélte a világot, de bírája és lelkiismerete is volt egyúttal.

Megannyi ellentmondás. Talán ő is tudta vagy érezte ezeket az ellentmondásokat, s

azért álmodta magát társtalannak, magányosnak. Egyedülinek és kiválasztottnak.

„Ha három-négy ember ismer még engem ezen a világon, és ők sem lesznek már egy-két év múlva." A vallomás szigorúan bizalmas: egy Tbiliszibe címzett levelébe rejtette a költő 1950 telén. És hogy ez nem magakellető póz, arról a folytatás győz meg: „De miért kellene bánkódnom emiatt? És ez az ismeretlenség, ez a természetes feledés még távolról sem minden. Mind sűrűbben hallom a hozzám legközelebb állók hangját, a rokonokét, a legpróbáltabb barátokét, akik hanyatlást észlelnek, önmagam elvesztését, különcködésbe vonulást ... És még ez sem ok a bánatra. Ha van valahol szenvedés, miért ne hasson az művészetemre s vele együtt reám is? Lehetséges, hogy barátaimnak igaza van, de lehetséges, hogy tévednek. Lehet, nagyon lehet, hogy valamivel messzebb jutottam az emberi szenvedés tiszteletében és abban a készségben, hogy megosszam azt másokkal... A művészetről és a művészről szólok, arról az áldozatról, amely nélkül nem kell a művészet, mert botrányosan hazug lesz ..."

Ez a magány nem volt boldogtalan. Ellenkezőleg: Paszternak boldog ember volt, aki érezte és ismerte, vagy pontosabban: ismerni vélte helyét a világban, abban a világrendben, melyet ő, egyedül, szinte csak önnön használatára alakított ki. Magányos volt, jóllehet sokan vállalták volna társnak, sokan — és éppen a legjobbak — akarták zártságából, álmaiból kiszakítani, egyedüliségét feloldani. Majakovszkij szerető gondoskodással vette körül, Ehrenburg lelkesedett érte. Kritikusainak többsége igazán értette őt. Sőt egy időben — például 1934-ben, a szovjet írók első kongresszusán, Nyikolaj Buharin referátumában — a szovjet költészet legkitűnőbb, reprezentáns egyéniségeként méltatták. Élete utolsó két esztendejét kivéve, a hatalommal sem voltak súlyosabb konfliktusai.

A testi és lelki harmónia ritka adományával élt. „Paszternak olyan szép volt, hogy nem állom meg, le kell írnom őt. — Viktor Sklovszkij vallomását idézem. — A fejformája tojás alakú kőre emlékeztet, tömör és erős, mellkasa széles, szeme gesztenyebarna." A harmincéves férfire emlékezik a költőnő, a közeli barát, Marina Cvetajeva is. Paszternak élete első sikerét aratja. Éppen megjelent a *Nővérem, az Élet* című kötete, a beteljesedés, másfél évtizedes kísérlet után, a végleges igére való rátalálás pillanatában látjuk a költőt, aki nemcsak hangját ismeri már, hanem azt is, hogy mi re kell használnia azt. „Paszternak külsőre gyönyörű: az arcában egyszerre van valami az arabból és a lovából: óvatosság és figyelem, illetve még valami... A legteljesebb készség a vágtára. Hatalmas ló-szemében vadság és finom pompa... Paszternak nem szavaiban él, akár a fa sem levelei által, hanem gyökerével van jelen, az ő léte is titok." Kornyej Csukovszkij esszéje pedig már az idős férfit idézi föl a Moszkva melletti peregyelkinói nyaraló kertjében, a férfit, „akit a fiatalság sokáig nem hagyott el..."

Harmónia? Szenvedélye az igazság volt. („Az igazság felfedezésének és kimondásának nem-tudása — olyan vétek, amelyet a bármily tehetséggel kimondott hazugság sem leplezhet el" — írta 1922-ben.) Ezt az igazságot a természet számára megnyilatkozó szépségeiben s az ebből megsejtett magasabb törvényekben vélte inkább fölfedezni, semmint az emberi kapcsolatokban. Nem volt embergyűlölő, ellenkezőleg: humanista volt, a reneszánsz ember egyfajta eszményét képviselte, tehát a világot, az ember belső világát és a világegyetemet azonos rendszerben képzelte el, s ebben a vonatkozásban eltörpülnek számára az adott társadalom jelenségei. Az örökléthez mérte az élet pillanatait, mert személyes hajlamainak ez felelt meg leginkább. Nagyon büszke ember, aki bensejében függetlennek tudja magát a megszokottól is, az ósditól is, s aki éppen ezért külön világot alkotott magának.

1956-ban, utolsó verseskötetének, a szimbolikus című *Tisztuló időnek* élére fogalmazta meg ars poeticáját, mely lényegében jellemző reá életének minden szakaszában:

Eljutni mindig mindenütt
a mélyes-mélyig,
ha munka hív, ha eszme űz,
ha szívem szédít.

Le, be az elhabzott napok
forrásfejébe,
a gyökér, az alap, az ok
mag-velejébe.

Fogni folyton a fonalát
annak mi lett s lesz,
élj, eszmélj, egyre jobbra vágyj,
hogy fölfedezhess.

Törvényét tudni, hogy aki
szeret, miért szenved,
minden nevét kimondani
az alapelvnek.

(Illyés Gyula fordítása)

„Mint minden igazi művész, teljesen független, olyan ember, »aki arcával együtt születik és hal meg« . . . Az a feladata, hogy elmondja önmagát, az önmagában élő napot és azt, miként látja magát a világban. Természetesen, a világ középpontjában tartja magát, s ezért a világot is úgy értékeli, mint látomásai egyetemes rendszerét. Úgy vélem, a XIX. század legjobb romantikusával, Heinrich Heinével szolidáris, aki azt mondta: »Minden ember — egy teljes világ, s minden sírkő alatt a világtörténelmet temették el . . .«" Makszim Gorkij mutatta be így Paszternakot az angol olvasóknak, s lám, ő is az egyedüliséget emeli ki művészetének, világlátásának jellemző tulajdonságaként.

Mint minden jelentősebb kritikusa.

Majakovszkij és a futuristák tévedtek, amikor a LEF 1923-as indulásakor, egy-két, szinte véletlennek mondható költeménye alapján, így jellemezték őt: „Paszternak. A dinamikus szintakszis alkalmazása forradalmi feladatokra."

Paszternak sohasem ismert más forradalmi feladatot, mint az egyén és a természet összetartozásának nyilvánvalóvá tételét, bizonyítását. A forradalmat nem politikai értelemben tagadta, de a társadalmi feladatoknál lényegesebbnek vélte az egyén hivatástudatát, tökélyre való törekvését. Korábban egy a tolsztoji elvekhez hasonlítható passzivitásban fejeződött ki a harmóniaigény, a negyvenes évek elején lezajlott súlyos válság után, a vallásnál szilárdabb keresztény istenkeresésben. A szenvedés, az embertelenség minden formája felháborította és rokonszenvre indította. („Lelkem, mindent megsenyvedő, / mi csak körödbe hat, / elevenen kiszenvedő, / szívek kriptája vagy" — idézhetjük *Lelkem* című versét Illyés Gyula fordításában.) Ez az önmagából kiinduló érzelem kapcsolja a világhoz, s a kettő között soha nem létesült teljes áramkör. Úgy tetszik, Marina Cvetajeva pontosan fejtette meg ennek a jelenségnek az értelmét, éppen Paszternakot idézve: „Paszternaknak nincsenek kérdései, csak válaszai. »Ha én úgy felelek, mintha valaki, valahol, valamiről kérdezett volna engem, úgy lehetséges, hogy magam faggattam magam álmomban az elmúlt éjszaka, de az is lehetséges, hogy csak az elkövetkező éjjelen kérdem meg magam . . .« Az egész könyv — egyetlen állítás, mindenkiért, mindenért: Létezünk!"

Önmagával magyarázta a világot. Önzetlenül, mi több: önfeláldozóan, de értetlenül. Felfedező akart lenni — és önmagát tárta ki a világnak, egyre mélyebb rétegeit mutatván meg lelkének, akaratainak és vágyainak. „Ó szegény, Homo sapiens / A lét iga csupán . . ." — írta egyik versében a húszas évek elején *(Obrazec)*. Ezt az igát Paszternak azzal kívánta széttörni, s az embert, önmagát és minden szenvedő társát felszabadítani, hogy a természet végtelenjének azonos értékű részévé avatta őket. Paszternak verseiben a nap, a hold, a fa, a fű, a szél — mind, mind az emberrel egyenlő teremtmény: „A sövénynél / a nyirkos ágak és a sápadt szél / vitáztak. / Megdermedtem. Érettem vitáztak."

Paszternak hőse nem a költő, amint ez várható lenne, hanem a természet maga. A költő *alteregója* minden teremtett élő és élettelen tárgy, s ezért szerényen, ám öntudattal — láthatatlanná varázsolja magát. Nem éltek benne kétségek, hogy csak ez az azonosulás hozhatja meg a békét és a harmóniát. Holott szüntelen gyötörték bizonytalan érzések, a lelkiismeret már-már önkínzássá merevedő kontrolljai, a természet azonban az az arkhimédészi pont volt, ahonnan érteni vélte azt a rendszert, mely világrendet teremthetett.

Többen figyelmeztették kortársai közül, hogy mennyire véletlenek a kapcsolások, az asszociációk költészetében. Véletlenek, mert hasonlatrendszerével azonosnak hitte magát, tehát számára nem éltek külön, tőle független életet, szívében, szemének belső recehártyáján hordozta külső megnyilvánulási formájukat. Az esetlegesség ezért és így lehet szigorú következetességgé is egyúttal. És ha Paszternak felfedezett valamit, akkor éppen azzal lep meg költészete, hogy olyan pontokon is fölfedezi az ember képét a tájban, a városban, a szavakban, ahol másnak eszébe sem jutott volna korábban. Jurij Tinyanov észlelte először, hogy ez az „esetlegesség sokkal erősebb kapcsolatot jelent, mint a legszigorúbb logikai kapocs . . ."

Paszternak a világegyetem rokonának érezte magát. Az „én" kizárólagossága, különös módon, az orosz költészetben nem a szimbolistáknál, tehát például Bloknál jelentkezik ellenállhatatlan erővel, hanem a futuristák azok, akik a káosszal, a kiismerhetetlennek hirdetett világgal szemben az egyén, az egyéni magatartás, az önismeret és a magabízás biztonságát hirdetik. Kikapcsoltak minden közvetítő elemet az „én" és a világegyetem között, s a csillagok, a felhők a költő „ikertestvéreivé" lehettek. Ez a teória megragadta a fiatal Paszternakot, s kiváltképp ez roko-

nította Majakovszkijjal, annak korai versei iránti csodálatát csakis így magyarázhatjuk. Maga Paszternak rögzíti önéletrajzában, a *Védőirat*ban, hogyan olvasta fel neki a Nyikitinszkij bulváron levő görög kávéházban Majakovszkij még az első háború alatt, a forradalom előtt *Vlagyimir Majakovszkij* című tragédiáját. „Már a cím is zseniálisan egyszerű felfedezés volt: a költő nem szerző, hanem a líra tárgya, aki első személyben fordul a világhoz. A cím nem az alkotó neve volt, de a tartalom jelzése."

Nos, Paszternak magányát ebben az eszmekörben érthetjük, értékelhetjük igazán. Cvetajeva klasszikusan tömör jellemzése találó párhuzam: ha Majakovszkijt olvassuk — megismerjük az egész világot, kivéve magát Majakovszkijt; ha Paszternakot olvassuk — megismerjük a költőt, de a világ ismeretlen marad előttünk.

Kedves hasonlata volt a vonat robogása, a vidéki állomások csöndje, melybe belerobban egy-egy szerelvény fülsiketítő csattogással. A hasonlat szinte évente felvillan nem is egy versben, s több értelmezési lehetőségét ismerjük. Az egyik feltétlenül Paszternak állandó készsége a robbanásra, az a feszültség, az az éber figyelem, melyet éppen az állandó mozgás vált ki; a másik lehetőség a kontraszthatás: a csend, a „vidéki Oroszország" nyugalma és a kor rohanó tempója között — s hadd tegyük hozzá, a félreértések elkerülése végett, Paszternak korántsem a nyugalom védelmezője ebben az ellentétpárban, hanem maga a száguldás. De a vonatok közösségében Paszternak az országot, hazáját is szimbolizálva látta: „a kocsi fülledt melegében" érezte meg a *másik* embert:

„Figyeltem, nem rajongva, mégis
istenítéssel hallgatag,
itt egy leányt, amott egy nénit,
a diák és munkás hadat.
Árnya sem volt rajtuk az ínség
nyomorító nyomainak,
hogy kényelmetlenség van ismét —
úgy viselték, mint az — urak."

(Illyés Gyula fordítása)

A világháború kitörésének évében, 1941 első hónapjaiban született ez a vers. Egyszerre mutatja a költőnek természetéből következő magányát és helyét az emberek között, hazájának őszinte tiszteletét.

Magányos volt, de nem mártír. Nyina Tabidzénak, a sztálini törvénytelenségek áldozatává lett grúz költő, Tician Tabidze özvegyének, egyik legmeghittebb barátnőjének írta: „Nagyon elégedett vagyok sorsommal, hiszen becsülettel dolgozhatom, lelkiállapotom világos. Soha nem tartottam magam semmilyen értelemben sértettnek vagy mellőzöttnek. . ." És kifejti: „Úgy gondolom, hogy az embernek minden erőfeszítését tevékenységére kell összpontosítania, hogy sikeres, bátor és hasznos lehessen, a többit pedig majd elintézi az élet. A lét magasabb szféráiba kell átlényegülnünk, amilyen a szeretet (nemcsak a női, hanem a haza, a kortársak szeretete) vagy a munka. Ez a boldogság vagy megadatik, vagy nem kapjuk meg teljesen, de nincs mit nyugtalankodni, mert semmilyen szenvedés, semmilyen igyekezet célt nem érhet, illetve az ilyesmi hamisság lenne . . ."

Paszternak magánya — a munka és egy önmaga számára teljes, bár korántsem korszerű, individuális világkép harmóniájának csöndje volt. Ebben a rendben nem létezhettek kibékíthetetlen ellentétek: *az eleve elvégeztetett* hite, a költő felismert helye a világegyetemben vigyázta e kristályossá érlelt emberiséget. Az ellentétek a kor és az ember között villantak fel időről időre.

A kérdés mindig az volt: élhet-e humanista kívül saját korán? Paszternak válasza — a kortárs író, Alekszandr Gladkov emlékezései szerint: „nem szabad ölbe tett kézzel ülni, hiszen felelnünk kell életünkért és mindazért, ami nékünk adatott". Ez a felelősségtudat ihlette a sokat vitatott regényt, a *Doktor Zsivagót*, illetve a regényhez kapcsolódó, a regénynél jelentősebb versciklust. Zsivago, a regény főhőse — akinek sok vonásában Paszternakra ismerhetünk — az elkötelezettségre képtelen orosz értelmiségi típusa. Orvosként hányódik a forradalom viharaiban, majd elmélkedik, verseket ír. Értelmezésében — ahogyan Paszternakéban is — a történelem az élet válasza a halál kihívására, a halállal szembeni védekezés egyetlen lehetséges módja, mert az emlékezet és az idő körülbástyázza az embert. A történelem, az ember jelene és múltja a kereszténysi és a kereszténység előtti periódusra oszlik — mi a kereszténység előtti korban élünk.

Az élettől a lélek szabadságát várta doktor Zsivago. A forradalomhoz, a szovjet építéshez kötődő vágyai mind, mind egy krisztusi eszmény körvonalait mutatják. „Görögországból Róma lett, s így lett az orosz felvilágosodás orosz forradalommá . . ." — összegezi az utóbbi évtizedek történelmi fejlődését a regény, s a

szerző rögtön Blok híres verssorát idézi: „Mi, Oroszhon rettenetes éveinek gyermekei". Idetartozónak, a rettenetes évek fiának vallja magát az orosz értelmiséggel együtt, mert léte elszakíthatatlan az orosz földtől és az orosz szellemtől, de a klasszikusan értelmezett humánum eszmekörében nevelkedett értelmiség számára akkor is rettenetesnek vallja a forradalom romboló dühét, elszántságát, ha regénye hősével egyetemben mélységes meggyőződése: „hogy Oroszország lesz a világ teremtése óta az első szocialista állam". E rettenet okát könnyű meglelnünk, hiszen Jurij Andrejevics Zsivago orvosi hivatását elhagyva, az emberektől menekülve, szüntelen önnönmaga függetlenségét, gondolatainak szabad szárnyalását keresi, de azt hiszi, hogy „Oroszhonban az egyéniség története véget ért. Mi mindannyian a régi generáció maradékai vagyunk". S annál szörnyűbb e tudat, mivel a regény szerzője tökéletesen tisztában van azzal, hogy az úgynevezett régi generáció lehetőségei és szabadsága fikció volt csupán; embertelenné lettek, mert az embertelenséget szolgálták, mert képtelenek voltak az embertelenség ellen hatékonyan tenni is valamit.

Kétségtelen, hogy Paszternak regénye *nem tükrözi híven a szovjet forradalmat* s így az orosz értelmiség dilemmáját sem. Mindenekelőtt azért, mert nem *teljes képet nyújt*, mert felelősségvállalása korlátozott. Önmagában élt, s nem csupán a politikai kategóriákat hagyta figyelmen kívül, hanem mindazokat a reális történelmi erőket, melyek a kort vitathatatlanul alakították. Ezért eredezteti, az „értelmiségi" nézőpont következtében, helytelenül, a személyi kultuszt már 1917-től.

Kívül élt saját korán Paszternak? Nem, nem észlelte a kort. Megszenvedte személyes létében az emberiség XX. századi tragédiáit, de azokat a reményeket, melyeket ugyancsak a XX. század s éppen a szovjet élet biztosított, alig észlelte. Bírája akart lenni korának, holott tanúja és eszköze lehetett. Ezt fejezi ki a *Doktor Zsivago*. (Mellesleg megjegyzendő, hogy Paszternak, amidőn a *Doktor Zsivago* körül, az irodalmi Nobel-díj odaítélése körül politikai botrány tombolt, szükségesnek tartotta kijelenteni: „Sohasem volt szándékom, hogy kárt okozzak hazámnak és népének.")

Ez — vázlatosan — Borisz Paszternak világa.

Most már csak az időben kell körülhatárolnunk művét. 1890-ben született — irodalmi környezetben, édesapja, Leonyid Paszternak, a kitűnő festő, Lev Tolsztoj köréhez tartozott. Német egyetemet látogatott, Rilke erős hatással volt költői fejlődésére. 1914-ből származik első kötete, az *Iker a felhőkben*, de az igazi siker az 1922-ben kiadott *Nővérem, az Élet*. Egy ideig Majakovszkij futurista csoportjához tartozik, ekkor születnek jelentős elbeszélő költeményei, az *1905* és a *Smidt hadnagy*. Később eltávolodott Majakovszkijtól, s egyre magányosabb lett az irodalmi életben is, mégis — az időnkénti éles bírálatok ellenére — állandóan jelen volt a szovjet irodalomban. Kitűnő műfordító: Shakespeare drámái, Goethe *Faust*ja, Petőfi *János vitéz*e, sok grúz költő az ő hangján szólalt meg oroszul. (Nemcsak fordította, de ismerte is Petőfit. Gladkov emlékezései 1941 decemberéből erről tanúskodnak: „Nemrég fordította verseit és elolvasta életrajzát. Érdekesen beszél költészetének »cigány«, lázadó lelkéről . . .") Két önéletírása, az 1931-es *Védőirat* és az 1957-ben íródott *Emberek és helyzetek* fontos adalékokkal szolgálnak a század orosz irodalmának teljes megismeréséhez. 1960-ban halt meg, Peregyelkinóban.

A legkitűnőbb orosz versértők egyike, Jurij Tinyanov Paszternak „misszióját" emlegeti, mert híd a XIX. század és korunk között, az orosz vers nyelvének és technikájának zseniális megújítója.

Mai híre és megbecsülése — hazájában és a nagyvilágban — Tinyanov 1924-es jóslatát igazolja.

JEGYZET

Borisz Paszternak verseinek legjobb orosz kiadása 1965-ben jelent meg, a *Bibliotyeka Poeta* sorozatban (Sztyihotvorenyija i poemi, Szovjetszkij Piszatyelj, Moszkva—Leningrad, 1965). Költeményeinek magyar fordításait *A szovjet líra kincsesháza* (Európa, 1963) c. kiadvány Paszternak-füzetében találhatjuk. Paszternak leveleit két szovjet kiadás alapján idézem: *Piszma druzjam*, Lityeraturnaja Gruzija, 1966. 1—2. szám, illetve *Piszma B. Paszternaka* . . . — Voproszi Lityeraturi, 1966. 1. A költő Shakespeare-tanulmánya megjelent a *Lityeraturnaja Moszkva* c. almanach 1. kötetében (Goszlityizdat, 1956. 794—807. l.). Önéletrajzainak kiadásai: *Chrannaja gramota*, Izdatyelsztvo piszatyelej v Leningragye, 1931, illetve: *Ljugyi i polozsenyija*, Novij Mir, 1967. 1. 204—236. l. Érdekes kis antológiát állított össze Paszternak nyilatkozataiból a kitűnő

cseh szlavista, *Miroslav Drozda (Pasternakovo krédo*, Plamen, 1966. 7. 33—42. l.) Értékes megjegyzéseket tartalmaz *Roman Jakobson* 1935-i tanulmánya, melyet én szlovákul olvastam, *Poznámky na okraj básnika Pasternaka*, Slovenské Pohľady, 1967. *Gorkij* Paszternak-cikke megtalálható a következő kiadványban: *Gorkij i szovjetszkije piszatyeli*, Moszkva, 1963. 308—310. l. *Viktor Sklovszkij* véleménye: V. S.: *Érzelmes utazás — A Zoo*, Európa, 1966. 229—230. l. Marina Cvetajeva vallomása az *Izbrannaja proza*, New York é. n. kötetben található. — Magyarul eddig *Elbert János* rajzolt portrét Paszternakról (*Az új szovjet irodalom* c. kötetben, Gondolat, 1967).

Vita-fórum

EÖRSI ISTVÁN

Felelősség és konszolidáció

Világjelenség: az ifjúság lázad. Lázad, amikor tüntet, amikor énekel, amikor táncol, és akkor is, amikor — más eszközök híján — udvariasan vagy közönyösen nem figyel oda. Üdvözölhetjük vagy elutasíthatjuk ezt a lázadást, magyarázhatjuk különféle általános és speciális (nemzeti, osztályjellegű, helyi) okokkal, de nem érhetjük be szólamkövületekkel és megsárgult politikai szakácskönyvekből vett receptekkel. Ez túl nagy luxus volna.

A fiatalok világszerte a konszolidációk ellen lázadnak, amelyekben nem érzik otthon magukat. Már ez a tény is jelzi, hogy alapjában nem nemzedéki kérdésről van szó. Minden korosztályban bőven találunk lázadókat, és a fiatalok között is mennyi a konformizmus! Még a lázadás konformizmusára, bürokratizálódására is bőven szolgáltatnak példát. Ám, ha az elégedetlenség éppen őket lökte ki az utcára világszerte, akkor erre is meg kell keresnünk a magyarázatot. Nyilván ők épültek még be a legkevésbé az adott struktúrákba, ezért egyrészt kevesebb a vesztenivalójuk, másrészt elementárisabban hat rájuk a tények és gesztusok ellentmondása. Ezért kell komolyan venni őket: még légváraik is a valóság talajáról szökkentek a magasba. Ha például Amerika bármelyik nagyvárosába összegyűjthető két-hárommillió hippi, akkor hiába vetjük jogosan a szemükre, hogy nincs reális forradalmi programjuk, ezzel még nem válaszoltunk arra a fájó kérdésre, hogy miért nincs? Mozgalmaik mögött nemcsak a különféle reakciós, visszahúzó erők uralmi válsága lappang, hanem a forradalom szervezett hadainak megosztottsága, helyenként különböző ideológiai-taktikai konzervativizmusa is. A fiatalok vad tanácstalanságában az az általános bizonytalanság is kifejezésre jut, hogy nem tudni, miként egyeztethető ma össze a forradalom nemzetenkénti és összemberi méretekben megvalósítható taktikája, stratégiája, ideológiája. A fiatalok nembeletörődő részét azért emésztik pusztítóbban ezek a kérdések, mert úgy érzik: kimaradtak a forradalmakból.

Ezt a gondolatsort a világ friss eseményein kívül két folyóirat-olvasmány indította el bennem: Az egyiket *Végel László* írta az újvidéki *Új Symposion*ban, a másikat Csurka István az *Új Írás*ban. Végel — aki az *Egy makró emlékiratai* című remek könyvében már ábrázolta a forradalomból kimaradt jugoszláviai új nemzedék tanácstalanságát *Az Édentől balra* című, fölöttébb vitatható és fölöttébb izgalmas cikkében így ír: „Úgy érzem, korunkban létezik egy *globális konszolidáció*, amelynek az a célja, hogy legalább az *ártatlanság látszatát* megőrizze, hogy ne kerüljön sor arra a sorsdöntő meghökkentésre, amely szerint mindannyian bűnösek vagyunk." Mi ez a bűn? Igaz, nem tehetünk a környezetünkről, melybe beleszülettünk: „Nem vagyunk felelősek azért, hogy egy labdarúgó egyetlen aláírása mellett egy bányász egész élete munkája majdnem csekélység, nem vagyunk felelősek a munkanélküliekért, az igazságtalanságokért, a gomba módra szaporodó koldusokért, a Rankovićesetért. *De az ember végső fokon azért is felel, amit nem tett meg.*"

Az utolsó megállapítást én húztam alá, mert

ez a lázongó ifjúság közérzetének kulcsmondata. Végel szerint a konszolidáció elveszi tőlünk ép erkölcsi érzékünket: a felelősségérzetet, mert mindent szükségszerűnek tüntet fel. Ehhez legfőbb eszköze „a tények úgynevezett kényszerítő, objektív ereje. A tények a status quo rendőrei." Ez nyilvánvaló polémia a dogmatikusok egyetemes frázisával, amely szerint „a tények makacs dolgok". Csakugyan makacsok — a rendőrök is azok — olyannyira, hogy például a múlt tényeit sokak fájdalmára meg sem lehet másítani. De a jelen tényeivel szemben nagyobb szabadságot kell kivívnunk. A tényekkel kötött elvtelen kompromisszum elveszi ugyan a felelősségérzetünket, de nem veszi el a bűnt. Csurka István így variálja filmnovellájában ezt a gondolatot: „Az ember okolhatja a sorsot, a rendszert, a körülményeket, ez csak kibúvó. Mindenért maga felel."

Ilyen végletes megfogalmazásban ez kissé romantikusan cseng. Végel vállalja is ezt a jelzőt, a tényekkel szembeni nagyobb szabadság érdekében a romantikához folyamodik, hiszen „minden forradalom romantikus", mert teljesen meg akar valósulni. A tények világa ellenáll, és így az ellene vívott szellemi harc „jórészt gerilla-sorsot idéz elő".

Itt ütköznek ki Végel gondolkodásának gyengéi: mivel szőröstül-bőröstül elítéli a tények világát, a „globális konszolidációt", el kell juttatnia a szellemi harc szükségszerűségének gondolatáig. A szellemi harc viszont örök gerilla-sorsra vezet — de miféle forradalom és miféle harc az, amely kizárja lehetőségei közül a győzelmet? Ha viszont számolni lehet a győzelemmel, akkor felmerül a kérdés: mit kell konszolidálni a győzelem után? Felelheti erre Végel, hogy a konszolidáció hiányát, a tényekkel szembeni szabadságot. Csakhogy a tényekkel nem elvont követeléseket kell szembeszegezni, hanem másfajta tényeket. Emócióink, lázadásaink, bele-nem-törődéseink is tények, lelki-társadalmi valóságok, és ha igaz, hogy „nincs a világon egyetlen tény sem, amely önmagát akarná felülmúlni, hisz lényege éppen változtathatatlanságában rejlik", akkor igaz az is, hogy nincs a világon egyetlen tény sem, amelyet ne más tény múlt volna felül. Végel is tényeket vonultat fel a tények ellen, amikor közreadja kitűnő írásait.

A forradalmár számára tehát nem lehet program a konszolidáció totális megszüntetése — hanem olyan konszolidációra kell törekenie, mely biztosítani tudja a valóság rugalmas szerkezetét, azt, hogy az egyén szabadságra tehessen szert a mindig-éppen-adott tényvilággal szemben. Így hát Végel „romantikus vágyódásá"-nak magva az az antiromantikus, racionális törekvés, hogy eljussunk a tények statikus hatalmának való alávetettségtől a tények közti összefüggések dinamikájának felismeréséig, és tovább: a gyakorlatig, e dinamikának a szabadság érdekében való fejlesztéséig, felhasználásáig.

Itt kap szerepet Csurkának az a tétele, hogy az ember „Mindenért maga felel". A „Mindenért" kis korrekcióra szorul: ha felszállok egy buszra, ám ez teljesen váratlanul letér útvonaláról, és ellenkező irányban kivisz a városból, és én emiatt jóvátehetetlenül lekések egy sorsdöntő, talán egész életemet befolyásoló találkáról, akkor ezért nem vagyok felelős. De akkor már rám is hárul felelősség, ha az autóbuszok rendszeresen nem oda futnak, ahová ígérik — miért tűröm el én, az utas, a buszbérlet-tulajdonos, az adófizető, hogy a buszok visszaéljenek a belém vetett bizalommal? (Mert hát valamiféle konszolidációra mégis van szükség: az összes romantikus elmélet ellenére vallom, hogy jó, ha számíthatunk az autóbuszok előre megállapított és közzétett menetrendjére.) A felelősség tehát szakadatlan önkontrollt jelent: állandóan felül kell vizsgálnom, mikor és mennyiben vagyok a rajtam kívül álló tények — a külvilág — függvénye, és mikor, mennyiben alakíthatom ezeket akaratom, világszemléletem szerint. Ha ezt megteszem, kiderül, hogy Végelnek és Csurkának lényegileg igaza van: csak akkor tekinthetem magam a körülmények áldozatának, ha beletörődöm az áldozat szerepébe. De azt is tudnom kell, hogy nincs mindenkinek egyforma mozgástere a tényekkel szemben: akciórádiuszunk függ anyagi helyzetünktől, a munkamegosztásban és általában a társadalomban elfoglalt helyünktől, tehetségünktől, idegrendszerünktől: lehetőségeinkkel együtt nő a felelősségünk. A szocialista konszolidáció célja tehát csak az általános lehetőségek növelése lehet. Ez vonzhatja a kaland és kockázat kedvelőit is: hosszú és nyaktörő az út a bürokratikus formációktól a közvetlen demokráciáig.

POLONYI PÉTER

Roger Garaudy a kínai kérdésről

Korunk egyik sajátossága, hogy a világot egyre szorosabban összefűző szálak következtében megszűnőben vannak a nemzeti, helyi és nemzetközi problémák közötti határok. Kína problémája azonban nem csupán azért nagy probléma, mert Kína nagy, hanem azért is, mert általános érvényű kérdéseket érint.

A kínai kérdés című kötet szerzője, a marxista gondolkodás kiemelkedő francia képviselője munkájában világosan megfogalmazza, hogy miért tartotta szükségesnek a kínai kérdésről szóló, „politikai-filozófiai tanulmánynak" nevezett könyve megírását, jóllehet maga nem Kína-kutató, s nem is személyes élményei alapján alakította ki véleményét. „Az a forma, amelyet a szocializmus építése Kínában öltött — írja —, nemcsak a kommunistákat, de valamennyi embert óriási kérdés elé állítja: Kína a sorsunk?... A XX. század utolsó harmadában senki sem lehet közömbös a kínai kérdés iránt... Senkinek sincs joga kitérni e kérdések elől, sem kisebbíteni horderejüket." Garaudy nem lép fel azzal az igénnyel, hogy valamennyi felvetett kérdésre megnyugtató és végleges választ adjon, s így minket is felment az alól, hogy ezt számon kérjük tőle. *A kínai kérdés* elsősorban a kínai probléma főbb vonatkozásainak felvázolása, elhelyezése a világ problémáinak szövevényes halmazában, kísérlet az okok felderítésére és a kínai tételek ellentmondásainak kimutatására. A kínai kérdésben való tájékozódási lehetőségekben nem különösen bővelkedő magyar olvasó számára rendkívül értékes ez a könyv, amely azonban világviszonylatban is igen jelentős, hiszen az érintett problémák tárgyalásának szélességében és mélységében mindmáig nincs párja a kínai kérdésről szóló marxista irodalomban.

Garaudy művét az általános érvényű problémák megválaszolásának igénye hozta létre, s ebben az értelemben példa is, mivel a kínai eseményekkel kapcsolatban szerte a világon állást kell foglalnia minden gondolkodó embernek, s lehetőségei szerint mindenkinek végig kell gondolnia a maga „kínai kérdés"-ét. Hiszen a kínai álláspont fő vonatkozásai közismertek, nyilvános dokumentumokban közzétettek, s korunk alapvető kérdéseit érintik — nyugodt lelkiismerettel kitérni előlük vagy szó nélkül hagyni őket nem lehet.

Objektív és szubjektív oldal

A kínai kérdéssel kapcsolatos számos vélemény között mindkét szélsőséget megfigyelhetjük. Az egyik — s ezzel főleg a marxista elemzésekben találkozunk — legszívesebben figyelmen kívül hagyja Kína múltját, fejlődésének objektív körülményeit, s a szakadást kizárólag a kínai vezetők szubjektív nézeteinek a számlájára írja, hol teljes misztikába burkolva az okokat, hol pedig kizárólag nacionalista, voluntarista gyökerekre vezetve vissza, s egyben értetlenül állva az előtt a tény előtt, hogy nem a mi általunk kitaposott úton haladnak tovább. A másik — s ez a túloldalon jelentkezik — a kínai eseményeket szinte végzetszerűnek, Kína múltjából elkerülhetetlenül következőnek állítja be, s tételeit tetszetős történelmi párhuzamokkal illusztrálja. Mindkét irányzat a könnyebb ellenállás felé halad, s megkerüli a kérdések sokoldalú, higgadt vizsgálatát. Garaudy egyik végletbe sem esik, tárgyilagosan különválasztja az objektív és szubjektív elemeket (a könyv két nagy szerkezeti egységében külön is tárgyalja), a kínai fejleményeket nem tartja végzetszerűen elkerülhetetlennek, de ugyanakkor minden előzmény és alap nélkülinek sem. Más kérdés, hogy az objektív és szubjektív elemekre való felosztás (Garaudy tárgyalásmódjában a két rész szinte az alap és felépítmény szférájaként jelentkezik) elsősorban módszertani jellegű, másként kell ugyanis elbírálnunk az objektív helyzetből adódó problémákat, s ismét másként a szubjektív megítélés következtében jelentkezőket. Ugyanakkor az is világos, hogy a szubjektív elemek is az objektív kínai valóságban gyökereznek, s nem véletlenül lettek olyanná, amilyenek.

A „kínai modell" kérdése

Egyetértünk Darvasi Istvánnak a magyar kiadás előszavában gyakorolt bírálatával, amellyel Garaudy „kínai modell" kategóriájának tisztázatlanságát illette. (Meg kell azonban mondani, hogy csupán ezt kifogásoljuk, s nem pedig a „kínai modell" kategória használatát magát. Kétségtelen ugyanis, hogy valamennyi, a szocializmus útjára lépett ország fejlődésének modellje — mint ahogyan erre már Lenin felhívta a figyelmet — az objektív körülmé-

nyek eltérő volta miatt bizonyos vonatkozásokban különbözni fog egymástól.) Ha egy ország konkrét fejlődését vizsgáljuk, nem elegendő általánosságban beszélni az illető ország szocialista modelljéről, hiszen ez a modell útkeresés közben, különböző nézetek összecsapásának eredményeként s még a legjobb esetben is csak az optimális lehetőséget megközelítve alakul ki. A szocializmus „kínai modell"-jéről beszélve tehát világosan meg kell mondanunk, hogy az — adott körülmények között — *optimális*, vagy pedig a *megvalósult* variánsra gondolunk (itt ugyanis a kettő között igen nagy a különbség), s a megvalósult variáns kapcsán sem hallgathatunk annak különböző szakaszairól, az egyes szakaszokban érvényesülő különböző tendenciákról, az egyes tendenciák mögött álló csoportok különböző koncepcióiról stb. Az olyan általánosítás, amely ezek fölé akar emelkedni, alkalmatlanná válik a konkrét helyzet megértetésére. Garaudynál jelentkezik egy olyan tendencia is, amely az egyes modellek eltéréseinek nagyobb fontosságot tulajdonít, mint egyezéseiknek, s így — akarata ellenére is — bizonyos fokú felmentést ad a szocializmus „kínai modell"-je 1958 utáni eltorzítására mintegy az útkeresés színezetét adva ennek a folyamatnak. Mindez elkerülhető lett volna a „kínai modell" értelmezésének pontosabb kifejtésével.

Véleményünk szerint az 1949-től 1958-ig (az egyszerűség kedvéért Garaudy évszámaihoz tartva magunkat) követett szovjet út, majd az annak reakciójaként kialakított kínai út mellett elképzelhető egy olyan variáns is, amely fokozottabban számol a sajátos adottságokkal és feladatokkal, anélkül azonban, hogy a „nagy ugrás"-politika végeredményében csőddel záruló vonalára siklana. A „kínai modell" ilyen optimális variánsának fogalmát nem csupán azért kellene bevezetnünk, mivel az 1958 után kialakított modell tarthatatlan, hanem azért is, mivel az 1958 utáni modell tarthatatlansága egyeseket az 1958 előtti modell idealizálásához vezetett, mintha egy sikertelen kísérletből feltétlenül az következne, hogy az előző kísérlet volt a helyes. Vitathatatlan, pontos adatokkal ki lehet mutatni, ha a szovjet típusú gazdaságfejlesztést folytatták volna, ma sokkal előbb lennének, mint így. Ám a második kísérlet kudarca sem szabad hogy elfeledtesse velünk, lényegében véve az első kísérlet is kudarcot vallott. A kiút nem visszafelé vezet, előbbre csak a két sikertelen kísérlet tanulságainak leszűrésén át lehet jutni.

A kínai problematika kulcskérdése

Garaudy gondolatmenetének lényege a következő: a kapitalizmus „átugrásával" is el lehet jutni a szocializmushoz, bár ebben az esetben a szocializmus feladata lesz a kapitalizmus által el nem végzett iparosítás végrehajtása, s erősebben jelentkezik a kellőképpen túl nem haladott korábbi ideológiák hátrahúzó hatása. Az „átugrásra" vonatkozóan Lenint idézi, s utal a Szovjetunió 1917 utáni részben analóg helyzetére. Nagyon érdekes az a nyugati bírálóknak szánt oldalvágás — amely egyébként alapvetően fontos kérdést érint —, hogy az eddig végbement szocialista forradalmaknak egész sor olyan feladatot kellett megoldaniuk, amelyek tulajdonképpen a kapitalizmusra hárultak volna, s amelyekkel a szocializmus útjára lépő fejlett kapitalista országoknak nem kell majd szembenézniük.

Az itt érintett probléma elméleti jelentősége abban van, hogy egy ilyen nézőpontú vizsgálat segíthet szétválasztani saját szocialista modellünk egyedi és általános vonásait, amelyek a gyakorlati munka során tudatunkban nemegyszer összemosódnak. Abban, hogy saját modellünk egyedi vonásait gyakran általánosnak hisszük, közrejátszik az a történelmi körülmény, hogy a szocializmus eddig elsősorban olyan országokban győzött, ahol egész sor, sokban hasonló jellegű iparfejlesztési, társadalomszervezési problémát kellett megoldani, ami érthető módon olyan látszatot kelt, mintha ezek lennének szocializmus legfőbb általános sajátosságai. Világos, ha egy fejlett kapitalista ország a szocializmusra való áttérésének lehetőségeit vizsgáljuk, akkor az eddigi szocialista modelleken éppen nem az előbb említett sajátosságokat látjuk majd általános érvényűnek.

Mégis meg kell kockáztatnunk egy ellenvetést: ha Garaudyval együtt hiszünk is abban, hogy a fejlett kapitalista országokban is sor kerül majd a szocialista forradalomra, ugyanakkor az elmúlt ötven év tapasztalatai, valamint a már Lenin által elemzett történelmi tapasztalat alapján egy másik törvényszerűség létjogosultságát sem tekinthetjük kizártnak. Ha ugyanis egy társadalmi fordulat eddig „szabályos" úton még nem ment végbe, csak „nem szabályosan", számolnunk kell azzal a lehetőséggel, hogy a történelemnek mégiscsak más a szabálya, mint ahogyan azt mi korábban feltételeztük. Vagyis hogy nem a fejlett kapitalista társadalomból történik a szocializmusra való áttérés, s a kapitalizmus

„átugrása" nem kivétel, hanem előbb a viszonylag elmaradott, illetve elmaradott országok térnek rá a szocialista útra, s az így kialakult világhelyzet nyomására változik meg a fejlett kapitalista országok belső struktúrája.

Garaudy abban nem hibáztatható, hogy az adott mű keretei között a kérdésnek ebbe a történelemfilozófiai részébe nem ment bele, munkáján azonban érződik az elmaradott országok problémáival szembeni fogékonyságának ebből az ortodoxiából eredő hiánya, bár a harmadik világ objektív tanulmányozásának szükségességét többször deklarálja.

Nem kell elfogadni — különösen akkor, ha számos ellentétes tünettel is találkozunk —, hogy korunk fő ellentmondása a fejletlen országok és a fejlett nyugati országok konfliktusának területére tevődött át. (Bár a fejletlen országok e harcban elért eredményeit automatikusan a szocialista tábor meglétéből és erejéből vezetni le túlzott egyoldalúság, noha ez a tényező nem kapcsolható ki, s így egyben lemérhetetlen is, hogy egy-egy konfliktus sikeres megoldásában melyiknek milyen része volt.) Garaudy hozzáállásában mégis egyoldalúnak érezzük, hogy lebecsüli az elmaradott országoknak éppen elmaradottságukból táplálkozó, pozitív és negatív módon egyaránt megnyilatkozó világtörténelem-formáló erejét.

Az elmaradottság többféle reakciót szülhet: ha nem nagy, ösztönző erővé is válhat, hiszen ebben az esetben a fejlett országoknak rövidebb ideig tartó nagyobb erőkifejtéssel történő behozása reálisan megvalósítható, ha viszont nagy, akkor még egy kezdeti nekirugaszkodás ellenére is bekövetkezhet a belső és gazdasági megoldások sikerébe vetett hit ből való kiábrándulás, s felüti fejét az „elméleti szintre emelt türelmetlenség", az általános és gyors nemzetközi megoldások követelése. (Ami persze együtt járhat a meglevő belső lehetőségek kiaknázatlanul hagyásával is.)

Garaudy részletesen tárgyalja a háború és béke, a forradalom, korunk fő ellentmondásának kérdésében elfoglalt kínai álláspontot, s megállapítja, hogy a fő ellentmondás kérdésében az alábbi „helycserét" hajtották végre: „... korunkban központi jelentőségű küzdelem, a világforradalom döntő tényezője már nem a munkának a tőke elleni *osztályharca* (s nemzetközi szinten a kapitalizmus és szocializmus közötti harc), hanem a harmadik világ országainak az imperializmus elleni *nemzeti harca*." Ezek után „*A kínai kérdés*" szerzője megállapítja, hogy „a Kínai Kommunista Párt által javasolt irányvonal, nemkülönben az a bírálat, amivel a többi pártot illette, logikusan következik ebből a fordított nézőpontból. A könyvben azonban a szükségesnél halványabban fogalmazódott meg, hogy a kínai politikát kialakító okokból ugyancsak elég logikusan következik ez a „fordított nézőpont".

Garaudy még az 1966-ban tartott havannai trikontinentálon elszenvedett kínai kudarccal zárja ezt a fejezetet. Az azóta történtek azonban nem erősítik meg ezt a túlságosan optimista értékelést. S itt nem is a kínai politika fogadtatásának vagy hitelének kérdéséről van szó, hanem arról a nézőpontról, amelyet mi fordítottnak nevezünk ugyan, vallói azonban, akik számos afroázsiai és latin-amerikai országban megtalálhatók — valóban így látnak.

A „kínai modell" objektív feltételei

Garaudy három csoportra osztja azokat a körülményeket, amelyek a szocializmus kínai útjára a legnagyobb hatást gyakorolták, s ezek valóban a leglényegesebb tényezők: „1. A Kína 1921-ig terjedő történelméből fakadó objektív feltételek; társadalmi szempontból Kína prekapitalista, feudális ország, amelyben fennmaradtak az ázsiai termelési mód maradványai, nemzeti szempontból félgyarmati ország, amelyben az Európa-ellenes, Japán-ellenes és Amerika-ellenes mozgalom sajátos színezetet ad valamennyi forradalmi harcnak. 2. Azok az objektív feltételek, amelyek az ország társadalmi struktúrájából, nevezetesen az uralkodó agrár, paraszti jellegből fakadnak. 3. Végül annak a harcnak a formáiból fakadó objektív feltételek, amely a szocializmushoz elvezetett: a nemzeti burzsoáziával való szövetség és húsz esztendő gerillaküzdelmei." Társadalmi morál terén e három tényező a modern városi élettel szemben idegenül, sőt gyanakvóan viselkedő puritán falusi forradalmár típusának kialakulásához, illetve e típusnak a kispolgári forradalmárok által történt idealizálásához vezetett. A történelmi feltételekhez pedig még hozzátehetnénk Kínának az adott térségben való hagyományos vezető szerepét, valamint a szomszédaihoz viszonyított relatív fejlettségéből származó fölényérzését, amely kitűnő táptalajt nyújtott a nagyhatalmi sovinizmushoz, s egy adott történelmi pillanatban könnyen elfogadhatóvá tette a kínaiak számára, hogy ők a világforradalom központja. (Jellemző, hogy alighanem Kína az egyetlen olyan

ország, amelynek mai nevében is — Csung Kuo: Középső Birodalom, Középső Ország — megőrződött az a hagyományos elképzelés, hogy ő a világ közepe.) A fenti tényezők önmagukban vagy más tényezőkkel párosulva más országok esetében is előfordulnak, ilyen összeállításban azonban csupán a „kínai modell" objektív feltételeit alkotják, bár még így sem tekinthetjük a későbbi kínai fejleményeket elkerülhetetlen következményüknek.

Az „ázsiai termelési mód" kapcsán Garaudy összegezi ennek a marxi fogalomnak az utolsó évtizedben lezajlott jogos rehabilitációját, amelyben kiemelkedő része volt a magyar Tőkei Ferencnek is. Ugyanakkor azonban, nagyon helyesen, ezt a fogalmat nem kezeli statikusan, mintha a kínai társadalom az adott kategórián belül (vagy részben kívül) minden fejlődésre képtelen lett volna. Hogy a kínai társadalom saját erejéből a kapitalista fejlődés útjára tudott volna lépni, vagy sem, ez valóban nehezen válaszolható meg, az utóbbi évtizedekben megindult gazdaságtörténeti kutatásokon alapuló véleményünk szerint mégsem tekinthető kizártnak. Konkrétan miben nyilvánultak meg és milyen arányúak voltak az ázsiai termelési mód maradványai a 20. század eleji Kínában, s milyen szerepet játszottak a kínai társadalom további fejlődésében? Ezekre a kérdésekre ma még a marxi kategória rehabilitálóitól nem kaptunk választ, s Garaudy is lényegében véve adós marad vele. Mindössze a prekapitalista állapot és a részben önellátó falusi gazdaság meglehetősen körvonalazatlan jegyeit tudja felsorakoztatni. Ez is mutatja, hogy az ázsiai termelési mód fogalmának tisztázása után, konkrét alkalmazhatóságának vonatkozásában még rengeteg kutatnivaló akad. Ahhoz, hogy az alapformák ráerőltetett sémájának helyére ne egy újabb sémát rakjunk, az ázsiai termelési mód vizsgálatát a keleti országok konkrét fejlődésének kutatásával kell összekapcsolni.

Ami a kínai forradalom nemzeti felszabadító vonásait illeti, Garaudynak nagyon is igaza van. Még mindig nem tudatosítottuk eléggé magunkban, hogy Kínában nem csupán egy a Szovjetuniót és a kelet-európai országokat követő szocialista forradalom játszódott le, hanem a kínai forradalom a maga fél évszázados, szakadatlan folyamatában napjaink nemzeti felszabadító küzdelmeinek egyik első állomása, s Kínában az egész baloldali mozgalom lényegében véve ebből a küzdelemből nőtt ki. A kínai politika mai vezető nemzedékét a múlt század végi nemzetmentő indíttatású reformista mozgalom részéről éri az első hatás, s az októberi forradalom útjához is a nemzeti problémák megoldásának keresése során jutottak el. Külön ki kell emelni, hogy — mint ahogy az egész harmadik világban — ebben a mozgalomban az öntudatra ébredő kispolgári értelmiségi fiatalságnak igen fontos szerepe van, s nem véletlenül lett az 1919-es nagy ifjúsági mozgalom ennek a folyamatnak fontos, a Kínai Kommunista Párt megalakulását közvetlenül előkészítő állomása. Helytelen lenne tehát, ha kizárólag a Mao Ce-tung nevével jelzett irányzatot kapcsolnánk ehhez a vonalhoz, hiszen ezek a sajátosságok az egész kínai forradalmi mozgalomra állnak.

A kínai társadalom paraszti tengere igen lényeges, s mindmáig kellőképpen nem kutatott tényező. Mindenekelőtt az elnevezésből eredő problémákkal kell szembenézni, vitatható ugyanis a kistulajdonosi értelemben használt paraszt névnek a kínai helyzetre való alkalmazhatósága, hiszen az úgynevezett kínai parasztság igen jelentős hányada a felszabadulás előtt vagy föld nélküli agrárproletár (béres) volt, vagy pedig az európai méreteket jóval meghaladó arányú terméshányadot vagy bérleti díjat fizető földbérlő. A kínai földmagántulajdon kialakulásának kérdése ma még erősen vitatott, annyi azonban bizonyos, hogy századunk első évtizedeire a kizsákmányolás következtében igen nagy feszültségek alakultak ki falun, s a kizsákmányolás elleni harcban a kínai parasztság éppen nem a falusi kistulajdonosokra jellemző konzervativizmus oldaláról mutatkozott be. Az agrárforradalom a kínai forradalom lényeges hajtóereje volt, bár magát a forradalmat sohasem rendelték alá az agrárforradalom célkitűzéseinek, hanem éppen azt szabták mindig a konkrét politikai körülmények nyújtotta lehetőségekhez, így a KKP agrárprogramja többször is megváltozott. A felszabadulás után végrehajtott földreform gyökeresen megváltoztatta Kína társadalmi helyzetét, a korábbi agrárproletariátus európai értelemben vett kistulajdonos parasztsággá változott, s talán éppen az ebből a fordulatból eredő feszültségcsökkenés volt az oka annak, hogy a kínai pártvezetés egy része a korábbi terveknél jóval gyorsabb, túlhajtott ütemű kollektivizálással próbált szembeszállni ezzel a folyamattal.

A kínai forradalom fegyveres útja önmagában véve nem lett volna meghatározó tényező, hiszen nem csupán Kínában találkozunk azzal a gyakorlattal, hogy az egész párt- és államapparátus lényegében véve a

hosszú fegyveres harcban összekovácsolódott forradalmi hadsereg vezetőgárdájából és gerincéből alakul ki, ez a modell Vietnamban vagy akár Jugoszláviában is, ezekben az országokban azonban mindez nem járt olyan következményekkel, mint Kínában. A kínai történelmi hagyományok, az ország nagyfokú elmaradottsága, az égető szervezési tennivalók vezettek oda, hogy a kínai forradalom fegyveres útja ennek a megoldásnak az abszolutizálásához, a katonai módszerek előtérbe helyezéséhez stb. vezettek. Olyan mértékben, hogy a kínai vezetés végül „tipikusabbnak" érezte a saját, hosszú fegyveres harccal megvívott forradalmát, mint a világháború előkészítette talajon végbemenő 1917-es szovjet forradalmat.

A „kínai modell" szubjektív feltételei

Garaudy az alábbiakat idézi Mao Ce-tung 1955. július 31-én a mezőgazdaság szövetkezetesítéséről előterjesztett beszámolójából: „Tekintettel országunk sajátos feltételeire . . . a mezőgazdaságban a szövetkezésnek meg kell előznie a gépesítés nagymértékben való alkalmazását." „Tekintettel országunk gazdasági feltételeire, a technika átalakításának megvalósítása hosszabb időt fog igénybe venni, mint a társadalom átalakítása." A fentiekhez a következő megjegyzéseket fűzi: „Ebben, elméleti síkon, a kínai szocializmus építésének egyik sajátos különbsége fejeződik ki a nyugati feltételekhez képest: a fejlett kapitalista országokban a termelési viszonyok elmaradnak a termelőerők fejlettsége mögött. Kínában ezt a viszonyt megfordították, és Mao Ce-tung habozás nélkül hangsúlyozza a kettős eltolódást: sarkallni kell a termelési viszonyok fejlődését a termelőerők reális állapotán lényegesen túlhaladva, és sarkallni kell az ideológia fejlődését a meglevő termelési viszonyokon lényegesen túlhaladva. Világosabban jelenik ez meg később 1958-ban, a »népi kommunák« létrehozásakor, majd 1966-ban a »kulturális forradalom« megindulásakor." Ehhez még csak annyit lehetne hozzátenni, hogy nem csupán türelmetlenség jelentkezik, hanem — mint a dogmatizmus esetében annyiszor — a kényszerű körülmények és kényszerintézkedések fokozatos idealizálása is. S így lesz Kína elmaradottságából lassan az a Mao Ce-tung féle tiszta lap, amelyre mindent lehet írni. Lényegében véve itt vagyunk a szubjektivista tünetek nagyon is objektív alapjánál. Természetesen a dolog nem csupán öntörvénye szerint jut el idáig, szükségesek hozzá azok a — Garaudy által nagyon jó érzékkel kimutatott — eszmei előfeltételek, amelyek a szubjektivista konklúziók levonását elősegítik. Garaudy munkájának talán ez a része bizonyítja legjobban, hogy ha a kínai történelemmel és kultúrával kapcsolatos adatok másodkézből származó volta nagyobb hibaforrás-lehetőséget rejt is magában, az ideológusnak az elméleti problémákra érzékeny vizsgálata még a viszonylag ismeretlen területen is értékes, a a Kína-kutatók számára is új összefüggéseket tárhat fel. Arról nem is beszélve, hogy a marxista irodalomban először foglalkozik úgy a „kínai ideológiával", mint e könyv egy hovatovább összefüggő, a filozófiától a gyakorlati tevékenységig terjedő kerek rendszerrel.

Garaudy meggyőzően mutatja ki Mao Ce-tung elméleti munkásságában és gyakorlati politikájában azt a régi kínai etikában gyökerező s a voluntarizmushoz vezető szálat, amely a cselekvés szubjektív mozzanatára helyezi a súlyt. A többször idézett vietnami Nguyen Khac Vien igen érdekes tanulmányából átveszi a konfucianizmus és marxizmus összehasonlítását tárgyaló részeket, amelyekből kitűnik, hogy a transzcendens kereszténységgel szemben az emberközpontú, kollektivista konfucianizmus az ezen nevelkedett értelmiségi számára könnyebben elfogadhatóvá teszi a marxizmust, de a konfuciánusokból lett marxisták gyakran eltekintenek a társadalmi valóság objektív elemzésétől, s hajlamosak a szubjektív elhatározás lehetőségeit szinte korlátlannak hinni. (A mű ellentmondása, hogy itt — jogosan — pozitív értékelést ad a különben teljesen elmarasztalt konfucianizmusról.) Világos, hogy a konfucianizmus nem csupán egy irányba hatott, de ez a rokonság valóban nem a véletlen műve. Kevésbé meggyőzőnek tűnt Mao Ce-tung dialektikájának tárgyalása kapcsán, az ellentétek egysége elhallgatásának kérdésében a Lao-cére és a klasszikus kínai filozófiára való hivatkozás.

A problémák megoldása során objektív és szubjektív oldalról egyaránt jelentkező akadályok kedveztek egy, a reális helyzetet tévesen felmérő politika kidolgozásának. Való igaz, hogy a szubjektivista elemek szerepet játszottak a „permanens forradalom" tétel kínai változatának, a „nagy ugrás" politikának stb. megszületésében. A dolog leegyszerűsítése volna azonban az eseményeket kizárólag a helytelen elméleti tételek megvalósításából levezetni, s figyelmen kívül hagyni magát a konkrét politikai folyamatot. Igaz ugyanis, hogy Mao Ce-tung

írásaiban kimutatható az alap és felépítmény mechanikus értelmezése, amely szerint az új alapnak teljesen új felépítményre van szüksége, illetve a régi felépítmény maradványai újratermelhetik a régi alapot, ám 1966-ban a „kulturális forradalomra" nem csupán azért került sor, hogy a gyakorlatban is érvényre juttassák ezt a különben negyedszázados tételt. Leszámítva azt, hogy a „kulturális forradalom" egyben a politikai ellenfelekkel való hatásos leszámolás fedőakciója, a „felépítmény kicserélésére" irányuló tevékenység is egy bonyolult politikai mozgás részeként jelentkezik. Az akció irányítóinak elképzelése szerint ugyanis a szocialista tábor többi országában a kapitalizmus restaurációja folyik, amit az tett volna lehetővé, hogy a politikai és gazdasági forradalom után nem hajtottak végre olyan ideológiai forradalmat, amely a régi felépítményt teljesen felszámolta volna, s így a „maradványok" ismét hozzákezdtek az alapok újratermeléséhez. Kínában a „szovjet útról" már korábban letértek, ám mindaddig nem számoltak le gyökeresen az 1945 és 1958 között meghonosodott vagy átvett intézményekkel, módszerekkel, amelyekben a szocialista tábor többi országának helyzetéből levont „tanulságok" alapján most egyszerre a restauráció veszélyét magukban hordozó tényezőket láttak. S ha a kapitalista restauráció veszélye nem is fenyegetett, ezek az intézmények és módszerek valóban olyan személyek bázisául szolgálhattak, akik szembeszegültek az 1958 óta folytatott politikával, eltávolításuk tehát e politika továbbvitelének előfeltételévé lett. A „kulturális forradalom" így a helytelen politikai vonal — a korábbi párt- és államapparátus szétzúzásától sem visszariadó — önvédelmi harca is, s közvetlenül a bel- és külpolitikai helyzetből ered. Nem mond azonban sokat, ha a bonyolult kölcsönhatásokkal rendelkező politikai küzdelmet egy elméleti tétel érvényre juttatásával cseréljük fel, márpedig Garaudy munkájában ilyen tendencia is jelentkezik.

Vitathatatlan, Garaudy politikai-filozófiai tanulmányt írt, nem pedig történelmit. Célja a kínai események elméleti vonatkozásainak sokoldalú vizsgálata volt, s ezt a célt sikerült is elérnie. Nem állhatott szándékában az események pontos menetének, az eltérő irányzatoknak a bemutatása vagy a kulisszatitkok felgöngyölítése, ám a tényleges politikai mozgástól a szükségesnél is jobban elvonatkoztatott, illetve az események gyakran nem a tételek levonásának kiindulópontjául, hanem csupán illusztrációs anyagául szolgálnak. Ebből a helyzetből adódik még egy félreérthető sajátság, amelyre a magyar olvasó figyelmét külön fel kell hívni. Garaudy nem kívánt belemenni a kínai vezetésen belüli ellentmondások kérdésébe, ő a Mao Ce-tung nevével jelzett vonal jellemzőit kívánta megmutatni, s nem tulajdonított jelentőséget annak — nem is alaptalanul —, hogy kitől veszi az ehhez szükséges idézetet. (Azért nem alaptalanul, mivel a párton belüli nézeteltérések többnyire nem jelentkeztek a külső megnyilatkozásokban, s ha maga a konkrét személy nem is, de a tőle származó idézet továbbra is a Mao Ce-tung féle vonalat reprezentálhatja.) Azonban abból, hogy Garaudy az idézetválogatásban nem tesz különbséget ma is vezető szerepet játszó és a „kulturális forradalom" során leváltott, meghurcolt vezetők között, nem következik az, hogy ezzel politikai szembenállásuk tényét kívánná tagadni.

Egy politikai-filozófiai tanulmánynak nem elengedhetetlen kötelessége, hogy a ténymegállapítás mellett még a teendőket is leszögezze. Ha mégis megteszi, ez annak a jele, hogy napjaink valóságával szembeni felelősségérzés hatja át, s nem csupán passzív szemlélő akar lenni, hanem az események aktív formálója. Garaudy álláspontja arról tanúskodik, hogy jól mérte fel a kínai probléma okait, s ennélfogva a lényegre tapintott, amikor ezeknek az okoknak a kiküszöbölését tartja elsődleges feladatnak. A szovjet Lejbzon *Kispolgári forradalmiság — az anarchizmusról, trockizmusról és maoizmusról* című nemrég megjelent kötetében a kispolgári forradalmiság létrejöttét az elmaradottságból vezeti le, majd a tételt megfordítva a kiutat az ipar, a termelőerők fejlesztésében látja (amire a jelenlegi kínai vezetés is kényszerítve van), ugyanakkor utalva rá, ez nem lehet ok arra, hogy a marxisták ölbet ett kézzel várják ki, amíg a történelem mindent megold majd.

A magyar olvasóközönség és a hazai Kínakutatás csak hálás lehet a Kossuth Kiadónak, Várkonyi Tibor és Józsa Péter fordítóknak, hogy a L'Humanité volt pekingi tudósítójának, Vidalnak hézagpótló, de elsősorban eseménykövető munkája után a marxista gondolkodás e kiváló képviselőjének elvi jellegű állásfoglalását is ilyen szokatlan gyorsasággal rendelkezésünkre bocsátották. Várható, hogy a Garaudy által felvetett problémák és megoldási kísérleteik megtermékenyítően hatnak majd az itthoni Kína-kutatásra is.

Kritika

Hazánk: a szocializmus*

Az első világháború után, a szétbomlott Monarchia területén keletkezett új államok magyar lakossága sajátos szerepet kapott a közép-európai népek békés egymás mellett élésének és társadalmi haladásának küzdelmeiben. Míg a világ szemében, az európai közvélemény előtt elsősorban a Horthy-reakció irredenta magatartása jelentette a magyarságot, a Tanácsköztársaság bukásától tovább él a magyar progreszszionak az a törzse, amely e sajátos, új szerep-vállalás betöltésére képes.

Az egykori, az Októberi Forradalom és a polgárháborúban résztvevő százezer magyar internacionalista tevékenységének közvetlen folytatóiként a szovjet társadalom, a világ első szocialista államának építésében a magyar kommunista emigráció jelenlétének szimbolikus jelentősége van. Az ő tevékenységükben – éppúgy, mint a spanyol szabadságharcban való részvételükben – az internacionalizmus gondolata reincarnizálódik.

A Tanácsköztársaság internacionalista eszméi éltetik a Horthy korszak hazai szocialista irodalmát, József Attila és társai költészetét. Sőt, a Nyugat legjobbjai humanizmusának és a népi írók haladó baloldali szárnyában hangot kapó, a Közép-Európában élő népek békéjét és testvériségét hirdető gondolatokban ennek az eszmei örökségnek visszfénye is tükröződik.

S az internacionalizmus eszméje tölti be az utódállamok területén a magyarság életútjának és hivatásának reális tartalmait kereső s ezeket kiküzdő férfiak tevékenységét. Lapunk augusztusi számában olvashattuk a nemzetközileg elismert internacionalista forradalmár, Jász Dezső visszaemlékezését *(Kassától Bukarestig)* arról, hogyan küzdöttek együtt erdélyi magyar kommunisták a román kommunistákkal a romániai baloldali erők összefogásáért, s a szocializmus pozícióinak kiépítéséért. A csehszlovákiai magyar kommunisták perbefogott nagy alakja, Major István együtt küzd a cseh és szlovák dolgozókkal, a Csehszlovákiában élő valamennyi nemzetiségű dolgozók szociális felszabadításáért és demokratikus jogaiért. A magyarság nemcsak ék volt, mérgező tüske Közép-Európa testébe verve; amint Jugoszláviában megjelenő magyar folyóirat címe jelképesen is kifejezte: „*Híd*" is volt, összekötőkapocs, amelynek legjobbjai a középeurópai népek testvériségének és szabadságának apostolaiként léptek fel: „*A Duna szomorú népein csak testvéri összefogás segít, a népek erős kezének összefogása. Ez volt és marad minden körülmények között a mi hitünk.*"

Egész két világháború közti kultúránk büszkesége, hogy a Horthy-reakció nyomása alatt felnőtt magyar irodalom – Móricz, Babits, József Attila, Illyés, méltó

* Fábry Zoltán két új könyve: „*Hazánk, Európa.*" (Válogatott tanulmányok. Tátrai Magyar Üzem, Brtislava, 1967.) — „*Európa elrablása*" (Tatran, Bratislava, 1966.)

szellemi társaként – az emigrációban és az utódállamokban is kibontakozott az ott élő magyarság irodalma, jeleként népünk szellemi erejének s a magyarság progresszív energiái kimeríthetetlenségének.

Ez az irodalom ma már hagyomány és mérték. Közös hagyománya és mértéke a hazai magyar irodalomnak és a szomszédos országok magyar íróinak. Gaál Gábor, Salamon Ernő, Horváth Imre, Asztalos István, Nagy István és Balogh Edgár; Szenteleky Kornél és Sinkó Ervin; Sellyei József, Forbáth Imre és Fábry Zoltán. Egy-egy név; s egy-egy fogalom is egyben, amelyben lényeggé sűrűsödik az a sokszor sziszifuszinak tetsző, minden nap újra ismétlődő, s így utóbb hegyet-építő hangyaszorgalom, amellyel művüket s egyben a reájuk bízott közösség életét is építik. Gaál a „*Korunk*"-at – melyet Fábry 1957-es újraindulásakor „történelemnek" nevezett – hagyta örökül; Sinkó, írói munkásságán túl a Nowi-Szad-i magyar irodalmi tanszéket; s Fábry a „stószi remete", a mértéket. Igen, a világos, és mindig egyértelmű mértéket. Ő már 1923-ban (megkérdőjelezve az egykor mértékadó, de ellenforradalomba züllött Budapest mértékadó szerepét) – „*Írók és irodalom Szlovenszkón*" című tanulmányában világosan megfogalmazta: „Idegenek az idegenekért! Idegenek egy minden ellentétet feloldó nagy közösségben: egyformán az emberért! . . . Der Mensch in der Mitte! Az ember a középen!"

Fábry Zoltánnak, aki napjainkban „harmadvirágzását" éli, ebben az évben új, az eddig megismerteknél is súlyosabb tanulmánykötete jelent meg. A címe: *Hazánk, Európa*. E kötet alaphangja is, amiként az egész életmű: a „vox humana".

A *Major-per*ben állásfoglaló tanulmányában (1931) egy új Zola igazságkereső szenvedélyével leplezi le a nemzetközi burzsoázia összefogását a népek testvériségének, a proletárinternacionalizmusnak eszméiért vádlottak padjára ültetett magyar kommunista ellen: „A bírósági tárgyalás legfontosabb személye a jegyzőkönyvvezető. A védők (a védelem vezetője dr. Clementis volt, később tragikusan halt cseh külügyminiszter – D. A.) mindjárt a tárgyalás kezdetén gyorsírót követeltek, de a bíróság ezt az indítványt elszabotálta. Győzött a bírósági jegyző, aki pedig ukrán emigráns, szobáját állítólag még ma is a cár képe díszíti. Cseh ügyész, a Szovjetuniót gúnyoló szavazóbíró és orosz emigráns a szlovenszkói osztályharcos proletariátus és a magyar kisebbségi sors egyik legfontosabb perében: ehhez nem kell kommentár!"

A cseh burzsoázia, amely – hasonlóan az egykorú magyar osztálybírósághoz, mely Sallait és Fürstöt halálra ítélte – hagyományokra támaszkodott: az orosz polgárháborúban a fehérek oldalán szereplő cseh légiósokra, a Magyar Tanácsköztársaság, majd a Kárpát-Ukrán Tanácsköztársaság leverésében szerepet vállaló militarista szellemre. Az első virágzását élő Fábry Zoltán szenvedélyének teljes hevületével ez ellen a közös – cseh és magyar – ellenforradalmi hagyomány ellen harcol. És szenvedélyének teljes hevületével szólítja fel a kisebbségi sorsba került magyarság szellemi képviselőit, hogy küzdjenek „a hamis, bűnös nacionalizmus ellen", s ismeri fel, hogy „az európai irányt nem szabad elfelejteni". *(Irodalom és magyarság*, 1923.) S kik jelentik az „európai irányt"? A magyarok közül ekkor még Ady; később majd József Attila is. A német Thomas Mann és Heinrich Mann, Becher, Brecht és Leonhard Frank; az amerikai Sinclair Lewis és Hemingway, az angol James Joyce; a francia Duhamel, majd Aragon és Eluard; és olyan „új talajú dolgok", mint „az orosz líra, dráma, színház és regény". Az az irodalom ez, amely őrzi a humanizmus európai hagyományait és megalapozza a szocializmus európai jövendőjét. S ide tar-

tozik természetesen Fábry szemében az egykori cseh irodalom legjobb része: Franz Kafka és Jiry Wolker.

Abban, hogy a masaryki köztársaság felépülhetett, s az antifasizmus és a demokrácia egyik európai tűzhelye lehetett, abban az olyan férfiaknak is szerepük volt, mint a Major Istvánt védő Clementis dr., mint Julius Fucik, aki a Sarló 1931-es pozsonyi kongresszusán ki merte mondani, hogy „a magyar munkások és dolgozó parasztok oldalán ott állnak a cseh munkások és dolgozó parasztok is" s hogy „önök ismerik a cseh rendőröket és a cseh végrehajtókat; nos, szükséges, hogy megismerkedjenek azokkal is, akik szövetségesei önöknek, akik tudják, hogy kötelességük önökkel együtt küzdeni! . . ." *(Szentiváni kúria*, 1953). És része volt Fábry Zoltánnak is, aki a huszas években azok közé tartozott, akik a szocializmus nevében védelmezték a dolgozó nép jogait uralkodó osztályaik ellen, s aki Hitler uralomrajutása után egy új műfajban szállt síkra egész Európa emberi jogainak védelméért.

Fábry a harmincas-negyvenes évekbeli másodvirágzása idején is ugyanaz a világosan látó, széleslátókörű és a *Korparancs*ot megértő eszmevivő, mint korábban. Ez az eszmevivő most is a stószi remetelak műhelyéből indul útnak. De ott áll a vészharangot kongató Illyés Gyula és Féja Géza mellett, a „puszták népe" és a „Viharsarok" valóságában is a fasizmus fenyegető valóságát ismerve fel. Világosan látja, hogy a Viharsarok és a Verhovina egyformán „éhségterület"; s hogy „Bata, a cseh prosperity jelképe" s a „Gömbös-féle 'úri fajta" egyformán Hitlerre számít. „A német fasizmus hódító, romboló, bosszúálló céljai pontosan nyilaznak a Szovjetunió felé. Ezt kell elpusztítani, megsemmisíteni, mert a likvidálás, a számonkérés egyedül a Szovjetunióban hangzott el, és az ítélet egyedül ott lett végrehajtva. Ott szűnt meg a kapitalizmus, ott halt meg az imperializmus. Ott hat, gyógyít és épít a háború és háború egyetlen ellenmérge: a szocializmus. Mindenütt máshol, ahol a kapitalizmus, az imperializmus él, mindenütt máshol, ahol a szocializmus helyett a fasizmus gyilkos barbarizmusa van hatalmon: a világháború még nem ért véget . . ." *(Beszéljünk a háborúról*, 1939.)

Fábry nem csupán szenvedélyét és értelmi erejét fordítja szembe a fasizmussal. Műveiben a fasizmus problémájának mély és eredeti elméleti végiggondolása a lenyűgöző. Világosan látja, hogy a fasizmus nem egyszerűen a két világháború közötti időre korlátozódó „tévedés", „múló kortünet". Szemlélete a történelmi materializmus alapjaira épül, s ezért hirdeti a felismerést: „A heveny fasizmus krónikussá vált — világméretben. Dr. Nance, a floridai egyetem rektora, az amerikai ifjúság katonai neveléséről szólva, már a Göringeket, Goebbelseket és Banséket felülmúlóan mondhatta: 'Totális kiképzést kell adnunk, mely a dzsungelek törvényén alapul. Mindenkinek meg kell tanulni a gyilkolás művészetét.' Ahol mindenki gyilkos lehet, ahol mindenkinek gyilkossá kell válnia, ott élet és ember, mint biológiai realitás, mint értelmi fogalom és erkölcsi norma megszűnt . . ." *(A műfaj neve: antifasizmus*, 1960).

Látnoki szavak. A hatvanas évek elején hangzók, amikor még nem hajtották végre a két Kennedy meggyilkolását, amikor még Martin Luther King „szabadon" prédikálhatott, amikor még nem volt Vietnam, Izrael nem hajtotta végre az arab országok elleni agresszióját, s amikor a magyar 56-ban vereséget szenvedett agresszió zavart és kábult volt még . . .

Fábry jelszava: antifasizmus. De bölcsen és szenvedélyesen beszél az antifasizmus eredendően súlyos tehertételéről, a „negációból való élősködésről", s küzd a több-

letért, a nagyobbért: egy pozitívumért való helytállásért. Anna Segherset idézi, aki azt hangsúlyozza, hogy az ifjúságot sohasem lehet megnyerni azzal, hogy valami ellen van, de mindig csak azzal, hogy valamiért van. S ez a valami: „forradalmi ellenállás, forradalmi folytonosság".

Írói „harmadvirágzásának" talán ez a felismerés a legfontosabb tartalma. Nem mintha korábban is nem e forradalmi ellenállás, a forradalmi folytonosság alapján állt volna. A XX. Kongresszus eszméit magáévá téve, széleskörű offenzívát követel ahelyett a „gyenge defenzíva" helyett, amelybe a doktrinér dogmatizmus és azóta is ható következményei a szocializmust taszították. *(Nyugati kultúra és koegzisztencia,* 1956.) Tanulmánygyűjteménye az 1960–61-es esztendőkben keletkezett írásokkal zárul. De azóta kibontakozó munkássága ennek a felismerésnek a jegyében folytatódik. Két éve megjelent könyvében, az *Európa elrablásá*ban (1966) a német fasizmus természetét, s az általa keltett – a mai nyugati hatalmak politikai életét és művészetét megfertőző – láncreakciókat analizálja. S könyve zárószavaiban készülő második könyvéről, a *Szemérmes titok*ról vall, amelyben majd „az igazi német Európa-adalékról és – ajándékról: a német világnépről és világszellemről" fog beszélni. Vagyis arról a pozitívumról, amely alapja lehet – egyik alapja – a „forradalmi ellenállás, a forradalmi folytonosság" óhajtott újjáteremtésének s gyarapításának.

E pozitívum körvonalai már a *Hazánk, Európa* tanulmányaiból is kitetszenek, akkor, amikor Descartessel és Apáczai Csere Jánossal példázza „a gondolat erkölccsel egyjelentésű forradalmi igazságát" és amikor az „etikai realizmusban" jelöli meg a humanizmus lényegét. Értelem és erkölcs: e két fegyverrel küzd Fábry az „ész trónfosztói" és az erkölcs bemocskolói, a „katasztrófanihilizmus" apostolai ellen. Lehet, hogy ezek gyönge fegyverek, vértelen idealizmusok a „racionalizált irracionalizmus" teremtette haláltáborok és a ma már egyre kevesebb finomultságot és elmélyülést jelentő, s mindinkább „csak torzulást" realizáló dekadencia ellen. Mégis, Fábry, az írástudók felelősségének teljes átélésével és vállalásával, töretlen erővel mondja ki igazát. A fasizmus fenyegetései idején is hittel hirdetve: „A reakció mai dinamikus formájának, a fasizmusnak a szellem, a kultúra, a humánum a legnagyobb ellensége". *(Mit csodálkoztok Meieren?* 1936.)

Fábry magyarul ír, de „világnépben" és „világszellemben" gondolkozik. Vagyis egy olyan szellemi hazát épített ki magának, amelynek határai nemzeteket fognak össze és amelynek értelmi és erkölcsi alapja a szocializmus társadalmi alapjaira épülnek. Azt mondja: Hazánk, Európa; s azt gondolja: Hazánk, a szocializmus. Mondottuk: a széthulló Monarchia területén egymás mellé került népek életlehetőségeinek kutatása egy új írótípust teremtett. Fábry ennek az írótípusnak kiemelkedő képviselője: egy nemzeti kisebbség képviselőjeként hidat épít az egymásra utalt nemzetek között. Egy közös hazának a megteremtésén fáradozott és fáradozik. Szemben azokkal, akik e népeket egymástól elszakítva és szembeállítva, a nacionalizmus mérgével akarják ismételten megbódítani. Szemben a magyarság sorsát és gondolkodását megmérgező irredentizmussal; s szemben a kisantant szellemmel, amely a Közép-Európában összefogott burzsoázia gyűlöletét irányította a társadalmi haladás eszméi ellen.

DIÓSZEGI ANDRÁS

Czine Mihály: A naturalizmus

A Gondolat Könyvkiadó stílustörténeti sorozatának elsö öt kötetéről (Bán Imre: A barokk; Szabó György: A futurizmus; Rónay György: A klasszicizmus; Koczogh Ákos: Az expresszionizmus; Horváth Károly: A romantika) Barta János adott értékelő összefoglalást lapunk hasábjain *Stílus és stílusok* című tanulmányában (Kritika, 1965. 7. sz.). Ezeket a „csinos és izgalmas" köteteket azóta újabbak követték: Komlós Aladár: A szimbolizmus, Köpeczi Béla: Az egzisztencializmus dokumentumait gyűjtötte össze. Ez a sorozat hézagpótló jelentőségű, nemzetközi viszonylatban is megállja helyét, s népszerűsége bizonyítja, hogy a hazai olvasóközönség irodalmi igényeinek eleven kielégítője. A sorozat jelentőségét növeli tervszerűsége, újabban A naturalizmus című kötettel bővült. S ezt bizonnyal újabb, a régi és újabb korok stílusirányzatainak problémáit összefoglaló kötetek követhetik. Hiszen a művészetek és az irodalom története számos, még bemutatásra váró fejezetet kínál.

S azt is megállapíthatjuk az eddig megjelent kötetek ismeretében, hogy ezek nem egyszerűen népművelési, tájékoztatási igényeket elégítettek ki. Az egyes dokumentumköteteket bevezető tanulmányok mint önálló tudományos munkák is megállták helyüket, nem egy esetben először nyulva hozzá összefoglaló igénnyel irodalomtudományunkban valamely témakörhöz.

*

„A naturalizmusnak rossz a híre" – írja Czine Mihály *„A naturalizmus"* című kötethez írt kitűnő, alapos bevezetőjében. A naturalizmus itt emlegetett rossz híre egyidős az irányzattal. A tiltakozás eleinte tradíciókat romboló újításnak szólt, s miként az ilyenkor történni szokott, a régi ízlés, a művészet határait a véglegesség igényével kijelölő esztétikai normák nevében háborogtak a konzervatívok a meglehetősen agresszíven fellépő új törekvések ellen. A naturalizmus azonban nemcsak e minden korszakváltásra jellemző irodalmi harcok közepette tört előre. Valami radikálisan újat ígért, s ezért radikális ellenkezésre talált. Míg a régebbi irányok a művészi kifejezés egy-egy területén, céljainak másfajta megfogalmazásával, a valóság különböző mozzanataira irányított figyelemmel keresték az eszmék és érzelmek kifejezésének adekvát formáit – a naturalizmus a XIX. századig felgyülemlett hagyományok és konvenciók egészét tagadta, csak a vélt és valóságos elődöknek kegyelmezve, megfelelő kritikai megjegyzések kíséretében.

Az irodalomtudományban minden egyes új stílus vagy stílusirány története összekapcsolódik az azt jelölő terminus történetével. A fogalmak egyetemlegesen a tudomány és a közműveltség részévé válnak, s a különböző meghatározottságú értelmezések dinamikája eredményeként ellentmondásokkal telítetten konkretizálódnak. Az ellentétes értelmű definíciók sokasága pedig csak a fogalom érvényének, olykor igen nagymérvű, kiterjesztésével oldható fel. Így például, amint a kötet bevezető tanulmánya s a dokumentumok egyaránt bizonyítják, a naturalizmus elnevezéssel illethető a biológiai determinizmus megjelenése a művészi alkotásban csakúgy, mint az erdőt

valóságos fákhoz hasonlóan idéző színházi díszlet, a sematikus regények termelési idillje, s a dekadens csömör és életundor hangulatai nem kevésbé, mint az irodalmi szociográfia általában (így kerül távoli rokonságba Zola Nanája Csoóri Sándor Tudósítás a toronyból c. munkájával), s végül minden, ahol vélten vagy valóságosan nem valami történelmileg lényegesről, hanem mindennapi, átlagos jelenségekről esik szó. Tetézi gondjainkat, hogy a naturalizmust történeti szempontból kritikus helyesléssel, módszertani szempontból pedig pejoratív értelemben szoktuk emlegetni.

A tizenkilencedik századi tudományosság általában, a huszadik századi pedig nem kis részben szinonimaként használta a realizmus és a naturalizmus fogalmát abból az egyszerű meggondolásból kiindulva, hogy a természet vagy a valóság, azaz a tárgyi világ, lényegében véve ugyanazt jelenti. A „common sense" e tagadhatatlan igazsága mulatságosan sok félreértés forrása lett. Persze ez az azonosítás nemcsak szemantikai kérdés. A konzervatív irodalomtörténetírás (Brumetière, vagy nálunk Haraszti) felfogása, amely nemcsak a francia irodalom Balzactól Zoláig húzódó vonulatát, hanem úgyszólván az egész tizenkilencedik századi európai regényt, beleértve az oroszokat is, a naturalista (vagy ha úgy tetszik realista) irodalom körébe sorolta, e sajátos tévedésével egyúttal valami igazságra is rátapintott. Arra tudniillik, hogy a tizenkilencedik századi európai regényirodalom jeles alkotásai társadalomkritikai jellegűek, s közvetve vagy közvetlenül a fennálló társadalom viszonyait és intézményeit kérdőjelezik meg. Ebből a szempontból a naturalista regény kegyetlen analízise csak alkotási módszereiben, de nem lényegét tekintve látszott különbözni a vele együtt emlegetett realista művektől. A konzervatív, akadémikus irodalomtörténetírás és kritika nem a stílus és az irányzat, tehát elsősorban nem az ízlés területén érezte veszedelmesnek a tizenkilencedik századi regényben megnyilvánuló tendenciákat, hanem filozófiájukat, a hagyományostól eltérő témáikat, igazságaikat támadta, az uralkodó osztály erkölcsi és politikai normáit hirdetve. Ez a tény vajon igazolja-e a naturalisták programját, s az a körülmény, hogy pl. Magyarországon a századvégen a szociális kérdések iránt érzékeny írók az orosz realisták s a francia naturalisták műveit egymás mellett s ugyanazzal a tanulsággal olvasták, egyúttal azonos történetfunkciót jelent-e vajon?

Czine Mihály igen tartalmas, sokoldalú, minden lehetséges megoldást számon tartó elemzése azt sugallja, hogy bár az irodalomtudomány a naturalizmus szűkebb, irodalomtörténetileg is körülhatárolható értelmezése tekintetében többé-kevésbé végérvényesen megállapította az eredmények és hiányok mérlegét, a naturalizmus funkciója az irodalmi fejlődés összfolyamatában, hatásainak kiágazásai még korántsem világosak minden vonatkozásban. Lukács György több munkájában is foglalkozott a naturalizmus problematikájával, s pl. a naturalista regény leíró technikájával szembeállítva a realista regény ábrázolási módszereit, igen plasztikusan mutatta meg azokat a különbségeket, amelyek alapján a naturalista irány a realista ábrázolástól, mindmáig érvényesen, elválasztható. Feltárta azokat a társadalmi és világnézeti okokat is, amelyek a realizmus beszűkülését s a naturalista alkotási elveket és programot létrehozták. A naturalista irány világnézeti radikalizmusát elemezve elválasztotta a munkásmozgalom törekvéseitől és ideológiájától, amellyel egyes időszakokban rokonságban levőnek látszott, s ennek révén a század elején, de még a húszas-harmincas években is, különböző módokon és formákban (tendenz-irodalom, neue Sach-

lichkeit, a kizsákmányolás és a nyomor témaköre) a szocialista irodalomra is hatott. Talán ez utóbbi mozzanat magyarázza azt is, hogy Mehring nyomán Lukács György is fontosnak tartotta a naturalista irodalom nem-realista, antirealista, de mindenesetre a realizmustól különböző vonásainak hangsúlyozását.

Az irodalomtörténész számára — s ez az érzés Czine tanulmányát is áthatja — ma már aligha jelent töprengést okozó problémát a naturalista esztétika, annál inkább maguk az alkotások, a témák, azok a változások, amelyeket objektíve előidéztek, s az irodalom életét és fejlődését befolyásoló, nagyon is elevenen és konkrétan ható naturalista örökség. Jules Huret Enquète sur l'évolution littéraire c. 1891-es kiadványában a megkérdezettek általában, közöttük nem kevésbé jelentős személyiségek, mint Anatole France, Jules Lemaitre vagy Edmond de Goncourt egyaránt úgy nyilatkoznak, hogy a naturalizmusnak vége van. Egyébiránt a naturalista iskola szabályait valószínűleg csak Zola és néhány ma már alig ismert követője és tanítványa tartotta meg betű szerinti pontossággal. Illetőleg még Zola sem, hiszen amint ezt Henryk Markiewicz fejtegette 1955-ös realizmus-kongresszusonkon, az írót sokszor elragadja saját nagyszabású tablóinak lenyűgöző pátosza, s ilyenkor romantikus elragadottság avatja költőivé stílusát, s a leírt jelenség (a vásárcsarnok, a mozdony stb.) jelképpé növekszik. Valami patetikus vonás egyébként is jellemző a naturalistákra, mégpedig nemcsak az öröklött és önkéntelenül is ható stílushagyomány eredményeként. Ez a pátosz — a legszenvtelenebb leírások sem tagadják, sőt a nyomor és szenvedés riasztó képei inkább táplálják — Zola és a naturalista irány szemléletének egy lényeges vonásából ered, s valószínűleg ez a vonás az irány európai hatásának egyik titka.

A naturalisták hittek a tudományban, s a tudomány cserbenhagyta őket. A tizenkilencedik század második felében, különösen a természettudományok eredményei a haladó polgári értelmiség egyes rétegeiben azt a illúziót táplálták, hogy a természet és a társadalom titkai rövidesen feltárulnak az emberi elme előtt. Fokozta ezt az érzést, hogy a darwinizmus, a materialista fiziológia és egyéb tudományos eredmények a konzervatív ideológusokat és intézményeket szenvedélyesen szembeállították az új tudományos törekvésekkel. Kialakult az az egyszerű képlet, amelyben a kapitalizmus fokozódó ellentmondásai mind nyilvánvalóbbá váltak az egyik oldalon, ennek ellentéteként pedig a legjobb elmék felfedezései magyarázatot látszottak adni az emberiséget sújtó bajok okaira. A naturalizmust a társadalmi elégedetlenség táplálta, s így a rátalálás örömével fordultak a gyógyító panaceák felé, s a hanyatló, a való élettől mindinkább elforduló művészet új életre keltésének csodatevő eszközét vélték megtalálni bennük. A naturalisták nem tudták megtalálni az utat a kapitalizmussal szembenálló erőkhöz, vagy ideiglenes szövetségeik nem voltak megalapozottak, s maga a naturalista irány nem volt alkalmas sem a társadalmi ellentmondások meggyőző ábrázolására, sem pedig reális alternatíva szuggesztív és művészileg hatékony feltárására. Ám ma már aligha tagadható, hogy a legjobb naturalisták illúziói morálisan rokonszenvesek voltak, s hogy nem csekély bátorságra, mély meggyőződésre volt szükségük programjuk megvalósításához, s meghökkentésre törekvő modoruknál, szenvedélyes antitradicionalizmusuknál erőteljesebb volt az a vád, amely műveikből a társadalmi igazságtalanság ellen sötéten áradt. A biológiai determinizmus, az átöröklés tanának mint forma- és témaalakító tényezőnek elfogadása, a tudományba vetett naiv bizalom, a természeti világ kauzális összefüggéseinek mechanikus

átvitele a társadalmi életre Zolát és követőit a művészet törvényeivel fordították szembe, humánus lehetőségeit csökkentették. Anatole France finom megjegyzése: „Egyetlen szerelmes sincs a naturalisták között" – jól illusztrálja a naturalista irány egyik legfőbb fogyatékosságát.

A kötet bevezető tanulmányának igen vonzó tulajdonsága a tárgyilagosság megőrzése mellett is határozottan érvényesülő értékmentő törekvés. A mégoly meggyőző elméleti igazság sem készteti relatív értékek nagyvonalú mellőzésére. Hiszen Zola és a naturalisták, tévedéseik ellenére, inspiráló hatással voltak a magyar irodalmi progresszióra, amint erről Ady emelkedett szavai tanúskodnak: „Nem imádott még senki úgy, mint Zola Emil, aki magában egy fényes küllő a haladó világkerékben. Sokan hallják a föld dübörgését, s hirdetik, hogy jön az új világ, a világosság világa." Ady pedig szinte tévedhetetlen érzékkel hallotta meg a progresszív eszmék hangját. Ám nyilvánvaló, hogy nincs szükség annak bizonygatására, hogy Zola művészetének újdonsága, állásfoglalása a Dreyfus-perben, híres J'accuse-ének szavai miképpen hatottak a századforduló radikális polgári eszmevilágra. A magyar próza nem nyúlhatott vissza jelentős és értékes realista hagyományokhoz, s a századvég és a századforduló egyre sűrűsödő társadalmi válságai idején a fejletlen és elszigetelt haladó erők eszmélkedéséhez egyebek mellett a leleplező, a kiáltó társadalmi igazságtalanságokat erőteljes vonásokkal ecsetelő naturalizmus kétségtelenül hozzájárult, potenciálisan az oly soká késlekedő kritikai realista prózairodalom kibontakozását segítve elő. Persze ebben a körülményben tükröződik a progresszió táborának gyengesége csakúgy, mint ahogy a zolai naturalizmus doktrinér téziseinek hiánya (ezekkel csak Justh Zsigmond kísérletezett), s a szociális mondanivaló előtérbe nyomulása egyúttal a magyar naturalizmust olyan jellegzetesen átmeneti jellegű irányzattá avatja, amelynek igazán értékes folytatása a realista prózában jelölhető meg.

Úgy gondolom, s ez a tanulsága Czine Mihály tanulmányának s a kötetben közölt, igen körültekintően válogatott dokumentum-gyűjteménynek is, akkor járunk el helyesen, ha a naturalizmust olyan, az egyes nemzeti irodalmakban körülhatárolható iránynak tekintjük, amelynek a történelmi-társadalmi körülményektől függően konkrétan kielemezhető eredményei és fogyatkozásai vannak. Vizsgálhatjuk ezek világirodalmi kölcsönhatásait, más művészeti ágakban való megjelenési formáit (színi kultúra, festészet stb.), s elvonhatjuk belőlük azon alkotási módszerek, elvek és stílusjegyek összességét, amelyekből a naturalizmus irodalom-, illetőleg művészetelméleti fogalma felépül. Ám mi sem helytelenebb, mint a naturalizmus elméleti-esztétikai megítéléséből adódó következtetéseket egyszerűen visszavetíteni az egyedi alkotásokra, mert ilyen esetekben az általánosítás nem az egyedi jelenséget helyezi egyetemes összefüggésekbe, hanem előítéleteket rögzít elméleti igénnyel. A naturalizmus fogalmának a realizmussal szembesített definíciójában a negatívumok dominálnak, ám ebből nem következik az, különösen a történeti funkciót tekintve, mintha a naturalizmus a realizmus ellentéte lenne. A naturalizmus visszalépés a kritikai realizmus reprezentatív alkotásaihoz képest, de számos vonatkozásban egy újabb előrelépés feltételeit teremti meg. A naturalista tematika bizonyos elemei (függetlenül Zola, Gerhart Hauptmann vagy mások szándékaitól) a pesszimista hangulatok, a biológiai determinizmus, az élet csúf és reménytelen jelenségeinek kultusza – az eszményeket tagadó, immorális dekadenciában is folytatódhatnak. Ám ilyen esetekben az adott irodalmi irány, stílus, program negatív vonásai nemcsak önmaguk

logikájából eredően, hanem ezeket az eredeti törekvések összefüggéseiből kiemelő, más célokhoz hozzáidomító, adaptáló, az örökséget a maguk hasznára fordító elképzelésektől is alakítva szolgálnak idegen törekvéseket. Ez a sors egyébként minden zártabb irodalmi stílus vagy irány, úgy tetszik, elkerülhetetlen osztályrésze.

A századforduló előtt vagy után induló írók, amennyiben nem voltak epigonok vagy elszánt hagyományőrzők, valamilyen formában találkoztak a naturalizmus felvetette problematikával, ábrázolási technikával. Így például, bár írói alkatától merőben idegen volt, saját vallomása szerint Thomas Mann-nak is szembe kellett néznie az irány tanulságaival a Buddenbrook-ház írásakor. Gorkijnak a kizsákmányolás, a szegényember-sors és miliő ábrázolásakor. Móricz Zsigmondra különösen erősen hatottak a naturalista témaelemek és stílusjegyek. S voltaképpen itt bukkan elő a kérdés lényege: alkalmas volt a naturalizmus téma- és eszköztára a társadalmi felelősségtudattól áthatott korszerű realista ábrázolás támogatására, eredményei beleépülhettek-e abba? E kérdésre csak igennel lehet felelni, mert kétségtelen, hogy a naturalista irány fellépése után már nem lehetett úgy írni, mint annak előtte. A naturalizmus, ha csak a programja szerint megszabott irányban is, de erőteljesen kiszélesítette a művészi ábrázolás témakörét, eltávolított egy egész sor konvenciót, irodalmon kívüli területeket vont be a művészetbe, lehetővé tette a szókimondóbb, valósághűbb ábrázolást. S ha egy művészeti iránynak csak ennyi eredménye van, már az sem kevés. Ám jelentős irodalmi alkotások sora (a lírai műfajok kivételével), nem lebecsülhető festészeti alkotások, egy új típusú színi kultúra maradt fenn az irányzat elmúlta után, a változások és ösztönzések, amelyek révén eredményei tovább éltek, felhasználandó örökségként és leküzdendő divatként, századunk művészetében.

Él-e, hat-e még a naturalizmus? A kérdés végiggondolása, Czine Mihály gondolatébresztő tanulmánya s a dokumentumok nyomán arra a következtetésre juthatunk, hogy eredeti, történetileg körülhatárolható formájában aligha élő hagyomány. Az egykor oly sok vihart kiváltott művészi alkotások, regények, drámák, festmények nem ébresztenek ma már szenvedélyeket, egykor meghökkentő vonásaik szelíd modorossággá halványodtak, a múló idő hovatovább valami archaikus színezettel vonja be őket, mint minden történelmi emléket. Mégis, alig van többet használt irodalmi-művészeti szakkifejezés, mint éppen a naturalizmus. A naturalizmus ugyanis kiágazásaiban és változataiban él tovább. A brutális, nyers színeket, az ösztönélet leplezetlen rajzát, a körülmények fatalisztikus ábrázolását nevezzük olykor annak, máskor a fényképre emlékeztető részletezést, a deheroizált szereplőket, ismét máskor pedig a részletekhez, a tárgyi világhoz való fantáziátlan ragaszkodást, a való világ invenció nélküli másolását, a megbízható, földhöz ragadt művészi konzervativizmust. Ezeknek a vonásoknak egy része, eredetét tekintve, kétségtelenül a naturalista iskolából származik, más részük a terminus jelentésváltozatainak — az előbbiekkel már csak közvetetten összefüggő — esztétikai és ideológiai történetével magyarázható. Amikor azonban naturalizmusról szólunk, sokszor meglehetősen szabadosan, egyazon konglomerátumban gyűjtjük össze a történeti-konkrét, az elméleti-esztétikai vagy egyenesen népszerű, szólásmondássá kristályosodott megítéléseket. Ennek a látszatra szerény, de értékes, útbaigazító kötetnek az az érdeme, hogy sikeresen próbálja kibogozni az ellentétek és ellentmondások csomóját. Azzal pedig merészen a gordiusi csomót vágja ketté, hogy a naturalizmus hiányainak okát világképének

tudományosan is téves determinizmusában, erényeit és megőrzésre méltó örökségét viszont a szociális kérdések iránti progresszív eszméktől áthatott érdeklődésében találja meg.

A naturalizmus utóéletének másik, történelmileg konkrét változata, hogy olyan társadalmi helyzetekben, amikor a szociális feszültségek erősen érezhetők, de a művész nem tudja megtalálni az utat a változtatásra képes osztályerőkhöz, vagy nézőpontja objektív és szubjektív okokból nem teszi lehetővé a valóság lényeges mozgástendenciáinak áttekintését, a naturalizmusra emlékeztető művészi technikájú, szemléletű, érzelmi töltésű törekvések vagy alkotások jönnek létre. Megfigyelhető ez az amerikai irodalomban (Dreiser, U. Sinclair, Steinbeck, a modernek közül is sokan), de ide sorolhatók az olasz neorealisták közül többen s az angol újabb generáció (Silitoe, A. Wesker) számos műve is. A determinizmus ágának is van folytatása (Tennessee Williams, A. Miller stb. műveiben). Az ilyen értelemben vett naturalista tematika jelentkezik a színpadokon, s behatol a legnépszerűbb művészeti ág, a filmművészet alkotásaiba. Ilyen és ehhez hasonló késői leszármazottakat még bizonyára lehetne emlegetni, de példának elegendő ennyi is.

Vannak olyan, a naturalizmushoz kapcsolódó vonások, sajátosságok, amelyeket én nem sorolnék oda. A naturalista irány és kora tudományának egyoldalú viszonya nem szükségszerű előzménye a modern irodalom és a társadalom, valamint természettudományok közötti, mind szorosabbra fűződő kapcsolatoknak. A tudomány ugyanis hovatovább a munka, a gondolkodás, a létkörülmények, a világnézet olyan alakító tényezőjévé válik, hogy a mi időnkben nem valami külön program segítségével, hanem a valóság és a reálisan ábrázolt hősök tudatának s az írói valóságlátás integráns részeként kap helyet a művészetben. A tudományba vetett naiv bizalom eltűnt, a tudománytól formált világképtől pedig szabadulni sem lehet, sőt csak ezzel rendelkezve lehet megkeresni a művészet helyét, valóságos tennivalóit a bonyolódó világban. Nem nevezném ez okból, még a távoli rokonság jogán sem, naturalista örökségnek az irodalmi szociográfia műfaját. E műfaj szabályait valóságos társadalmi igények formálták, s rangos művelői pontosan ismerték és ismerik határait. Művészi igényeikkel a tények plaszticitását fokozták, a tényekkel tapasztalataik igazságát bizonyították. Az irodalmi szociográfia nem versenytársa, helyettesítője, hanem kiegészítője a szépirodalom társadalmi küldetésének, az írónak, mint közéleti embernek megnyilatkozása, annyi esztétikummal felruházva, amennyit a tárgy megenged és lényegének meggyőző kifejtése érdekében megkövetel. Hat persze a szépirodalomra tényeivel és sajátos stílusával, de még annyi írott és íratlan gondolat, élmény, tevékenység, tapasztalat és látvány gazdagítja és akadályozza a művészi kifejezést, hogy felsorolásukkal igen messze kanyarodnánk a naturalizmustól. Ez pedig azért is sajnálatos lenne, mert Czine Mihály kötete olvasóként is hozzásegített jobb megértéséhez.

(Gondolat, 1968)

WÉBER ANTAL

Tánc a fotóművészetben

A Nemzeti Galéria termeiben 1968. május 18-tól június 16-ig fotókiállítást láthattunk a táncról. A festmények színes, lágy foltjait ezúttal a fotók fehér-fekete kontrasztja váltotta fel s már magában véve az éles, „szegényes", szemnek szokatlan másféleséggel azonnali hatást, — mégpedig szinte kivétel nélkül kedvező fogadtatást — váltott ki a nézőből. Hozzávehetjük ehhez, hogy a fotók — szám szerint 140 darab — húsz fotóművész komolyan átérzett, művészi munkájával — a táncot „emberi közelségbe" hozták, leszedték a rivaldafény édeskésségéből s kategorikusan megfogalmazva, két oldalról fogták közre.

Egyik oldalnak a magnézium- és a kulisszafények közös fókuszába került motívumot jelöljük meg, az *embert*. Fejes László, Féner Tamás, Friedmann Endre, Halász Rezső, Keleti Éva, Korniss Péter stb. felvételei a táncost figyelmes arcvonásokkal, a mozdulatot hol lazító, kóstolgató, próbálgató, hol kirobbanó, valósággal étheri perceket átélő, levegőben szálló pillanataiban örökítették meg; a felvételeken kijön a munkának kétféle etikai törvénye: a fáradtságé csakúgy, mint a diadalé. Jó néhány kép, mint pl. Féner: „Próbateremben", Fejes: „A próba", Halász: „Pihenő", „Bemelegítés", Keleti: „Eck Imre próbál", Szalay: „A fából faragott királyfi", mintegy a „zsákutcából" terelik a motívumot a diadalmas pillanatok felé, — vagy mint amilyeneket Ikládi és Gink „Giselle"-jén, Féner „Chopiniana"-ján, Korniss „Botostánc"-án, „Lakodalmas"-án, Friedmann „Fergeteges"-én stb. láthatunk.

A másik főszereplő ezen a kiállításon természetesen a *fotó* volt. Már a rendezésnél fogva is lenyűgözött, ahogy a táncot végiglebegtette újból a termek során, feltornászta a valóság visszavetüléséig, újból élménnyé tette . . . A fotónak nemcsak minden művészettel közös jellemvonása, hogy a külső fogások ellenére, lélektanilag kell a tárgya, motívuma közelébe férkőznie, hanem elengedhetetlen, felfokozott érzékenységű feltétele is. A kompozíció a fotón spontán jelentkezik, s úgy látszik, mindinkább e felé is tart — mert, ha pl. olyan másodpercet is örökít meg, amilyen Keleti Éva „Friz"-e vagy Korniss Péter nemegyszer expresszionista keretbe kívánkozó balladisztikus felvétele („Kilencen voltak"), vagy a Pliszeckaja-, Passacaglia-, Kun Zsuzsa-portrék, Féner „Rómeó és Júliá"-ja, Gink némi pózzal becserkészett pillanata „A lelkiismeret lázadás"-áról —, a felvételek minden esetben fellazítják a kompozíció kötöttségét, „egyszer s mindenkoriságát" — a mozdulat jobban benne rebben, a csoportok, a kettős figurák szétválni készülnek, a fény megállapodása tűnékeny, fény játéka az árnnyal lágy, sejtelmes.

Színben: a fekete variációja a fehérrel több skálán futott végig; egy-egy felvétel hol a feketének, hogy a fehérnek felhangjait billentette le, némelyik eljutott ahhoz az álomvilág-szürkéhez is, melyet leginkább a fényképen élvezünk (Keleti: „Liane Daydé", Féner: „Spartacus", stb.).

Dr. Ury Endréné és Tóth József rendezésében a Magyar Fotóművészek Szövetsége és a Magyar Táncművészek Szövetsége hozott össze, még visszaemlékezésünkben is mentes maradt ettől a hibától, hát még a valóságban végigjárva. Csendben, áhítattal, mintha maga a tánc lebbent volna be annak az első teremnek ajtaján, melyben figyelmeztetőül ott állt, üvegszekrényben, két fáradt, agyontáncolt balettkosztümöcske is. Maga a tánc lebbent be s a „Giselle"-k, a „Fából faragott királyfi"-k, „Nyírfácskák", „Halotti tor"-ok, „Lakodalmasok" és „Fergetegesek" mozdulatával —, sok olyan pillanattal, melyeket egyébként talán észre sem vettünk volna, — melyekről a fotó leseperte a színpad pazar színeit s kipontozta rajtuk az egyensúly patikamérlegre tehető parányi törvényeit is, végigvonult a termeken, ahol a tablók keltették itt-ott a kulisszák, a forgószínpad illúzióját . . .

Hír szerint az összeállítás Bécsbe készül bemutatásra, s biztos, hogy rendkívüli tetszésre fog találni. Bécs, Párizs és Leningrád között, a tánc, a balett városa, ahol a gyermek Mozart petyegtette le menüettjeit a Collalto-palotában, de a stadtparkbeli „Dunai sellő"-t sem sokkal több „monumentalitással" mintázták meg, mint ahogy a mi fotóművészeink a lebegő, suhanó, hajladozó táncosokat. Fernand Léger egyik táncsorozatával kapcsolatban jegyezte meg az „agression dynamique"-ot. Dinamikus előretörés — de milyen gondosan kiválogatott, halk, minden bizonygatást feleslegessé tevő eszközökkel —, lebegve és megmásíthatatlanul — mint amilyen ez a nagyszerű kiállítás volt.

BOZÓKY MÁRIA

Szemle

Kamondy László: Ádám apja

„A hegyormok mellé síkságok s völgyek kellenek, hogy méltóan emelkedhessenek ki a környezetből. Az egyes emberek »kiemelkedéséhez« azonban gyakran nincs szükség ilyen szintkülönbségre." — A címadó elbeszélésben olvasható — irónikus árnyalatú — bölcsesség igazát Kamondy László új kötete minden írásában bizonyítja. Azok között az emberek között, akiket ő figyel, alig vannak szintkülönbségek, mégis kiemelkednek a mindennapi életvitel — messziről tekintve — csendes fodrozódásából, épp azáltal, hogy az író közelről megfigyeli viselkedésüket. Közelről? Inkább optimális távolságról. Három éve, József Attila-díjához gratulálva, Abody Béla mondta Kamondyról, hogy nem „közeledő" és nem „távolodó" író, — a maga életét éli, a maga életét írja. A nem közeledő, nem távolodó, hanem megfelelő távolságot tartó írói álláspont témáival, hőseivel való kapcsolatát éppúgy jellemzi, mint politikai programokhoz és különböző esztétikai felfogásokhoz mérhető viszonyát. Szerencsés figyelőállását mintegy tizenöt éve, pályája kezdetén választotta meg. Azóta onnan ír — terjedelemre keveset, belső gazdagságában sokat. Ez a pont ugyanis elég közeli ahhoz, hogy hősei életének titkos bensőségeit, viselkedésük apróbb mozzanatait is részletezően elemezhesse, — s elegendő távolságot biztosít — az enyhén ironizáló stílussal is — ahhoz, hogy erkölcsileg ítélkezhessen felettük.

Kamondy László az *erkölcsbíró* írók közé tartozik. Ám könnyű azoknak az erkölcsbíró íróknak, akik az erkölcstelen emberrel szembeállítják az erkölcsös embert, s kihirdetik az egyértelmű ítéletet. Kamondy dolga sokkal nehezebb. Ő mindig *ugyanabban* az emberben vizsgálja, nyomozza az erkölcsöt és az erkölcstelent. S olyan lelkiismeretes aprólékossággal nyomozza, hogy ítélet helyett gyakran a kategóriák megkérdőjelezésével marad abba a történet: erkölcstelen-e az, ami legelőször nyilván annak látszott, s erkölcsös-e tényleg amaz? A nézőpontok váltogatásával ezt a kérdést a komédiáig tudja csűrni-csavarni (mint *Körözés egy csütörtök körül* című erkölcsi krimiparódiájában). De komoly és felelősségteljes programja is ez: a látszatok alá tekintve megvizsgálni a véleményformálásra alapot adó külső megnyilvánulások indítékait, mielőtt elhamarkodott ítéletekkel okoznánk kárt az emberekben.

Kamondy hősei között tehát nincsenek „szintkülönbségek", nincsenek rendkívül jó és kirívóan gonosz emberek, nincsenek ragyogóan okosak és csüggesztően ostobák, nincsenek nagyformátumú személyiségek és pitiáner senkik. Hanem együtt él bennük a jóság és a kegyetlenség, az okosság és a butaság, a kicsinyesség és a nagyszerűség lehetősége. Mint a legtöbb emberben. Kamondy művészetét azért illeti meg elismerés, mert ezeket a felületesen nézve „átlagos" embereket úgy tudja kiemelni az „átlagból", hogy máris bizonyítja: „átlagos" ember nincsen. Emberek vannak, akikben — meglehet, a nagy-nyilvánosság elől zártan, de saját életük szintjéhez viszonyítva éppoly magasan és mélyen valósul meg az emberi nagyszerűség vagy aljasság, mint például színpadra kívánkozóan tanulságos sorsú híres-ember társaikéban. E felfogás jegyében Kamondy oda is állítja a nyílt színre őket, nemcsak drámáiban, hanem az *Ádám apja* drámai építésű elbeszéléseiben is.

Kamondy László — mint minden igazi író — korának mély tartalmait, valóságos emberi problémáit ragadja meg és fejezi ki hősei életében — realista módon. Nem lehet tehát találó a „kisemberek" írójának nevezni. Éppígy értelmetlen az a kérdés, hogy hősei „kisvilágban" vagy a társadalmi lét „nagyvilágában" élnek-e. S tartalmatlan volna azon tűnődni, hogy „kisrealizmus" vagy „nagyrealizmus" az ábrázolási módszere, igénye.

Milyen ma ez a realizmus? Pályakezdő novelláinak elsődlegesen politikai jelentéséhez képest a közvetlen közéleti tartalom — úgy látszik — az erkölcsi-etikai kérdések mögé került. Kamondy — mint legtöbb kiváló pályatársa, akivel az ötvenes évek elején-közepén egyszerre indult — Sánta Ferenc, Csurka István, Fejes Endre, Szabó István —, elsősorban moralista. Megújítani azzal tudtak, hogy a nagy idők zajlásába került ember erkölcsét ábrázolták érzé-

kenyen, hitelesen, — így robbantottak remek konfliktusokat politikai hatalom és erkölcs, közélet és magánélet, a történelem parancsa és a történelmet nem értő ember ellenszegülése között. Legjobb műveik úgy kerek egészek, hogy egyik nézetből társadalmi, a másik nézetből erkölcsi látleletét adják a kornak. Kamondyt is pályája kezdetétől az emberek erkölcsi, magatartásbeli kérdései izgatták. Csakhogy a *Fadöntés*, *Az utolsó játszma*, *A néger pilóta* hőseit olyan történelmi időben s olyan feszült társadalmi-politikai helyzetben állította morális dilemma elé, hogy viselkedésükben megnyilvánuló döntésük az egyéni magatartásmintán túlmutató, általános szimbolikus, értelmet kapott. Ilyenképpen közéleti-társadalmi jelentésű elbeszéléseivel keltett Kamondy figyelmet már az *Emberavatás* című antológia idején, és szerzett rangot, elismerést első pályaszakaszának említett, kitűnő elbeszéléseivel. E szakasznak — a társadalmi-politikai helyzet és erkölcsiség szorosan összefüggő ábrázolásának — csúcsa, egyszersmind már távolító ironizálása, karikírozása is: a *Fegyencek szabadságon* című novella volt. Ezzel — tehát bizonyos kiábrándulással — kezdődik Kamondy második pályaszakasza. A kiábrándulás oka talán a „*privatizálódás*" észlelése volt: nemzedékének más tagjaival együtt úgy érezte, hogy a jelen idejű témákban szétmállott, kisült a korábbi művek feszültségének egyik pólusa: a politikai-közéleti-történelmi pólus nem indukál művészi ábrázolásra alkalmas feszültséget. Maradt csak írói tárgynak rejtelmeivel a belső emberi világ, a magyarázható vagy megmagyarázhatatlan viselkedés. Az *Apostolok utóda* (1960) című regény és közelében néhány, hasonlóan csökkent jelentőségű novella fogant ennek a szemléleti visszavonulásnak a jegyében. A mostani kötet azt mutatja, hogy Kamondy nem sokáig próbálta „az embert magát", vagyis a történelmi, társadalmi viszonyok organizmusából kioperált egyéniséget „lemezteleníteni". Ezt a reménytelen kísérletet ma éppúgy elveti, mint ahogy pályája kezdetén el tudta hárítani az ellenkező illúziót: az egyéniség nélküli, „kollektív" ember fölfedezését.

Új könyve hősei olyan egyéniségek, akik a mi világunk valós meghatározottságai között élnek, s Kamondy joggal lehet magabiztos abban, hogy a szépprózának, amíg nem kell tőle idegen feladatokat átvállalnia, legfőbb dolga, hogy kortárs emberi sorsokról beszéljen. S mindaddig, amíg valóban *mai* embereket ábrázol, nem fenyegeti az a veszély, hogy ha „*túlzottan*" az egyén erkölcse és lélektana foglalkoztatja, akkor egyéniségbálványozó, szubjektivista, individualista torzulásokat fog szenvedni a műve.

Sok fejezetet kezd ilyenformán: „A személyi kultusz idején, amikor Hajba Jolán téglagyári munkáslány szabadnapján egy terepgyakorlatra induló harckocsiosztag első tankja elé vetette magát, hogy ezzel a tettével Kovács Gáspár alhadnagyot házassági ígéretének beváltására figyelmeztesse, özvegy Szente Bertalanné megszakította a testvéri kapcsolatot húgával, és még az ünnepélyes polgári esküvőre sem ment el kiskorú iskolás lányával, Annamáriával." — Más író talán ennyiből írna egy novellát, — az *Ádám apjá*ban ez a mondat csak igen távolról kapcsolódik az elbeszélt történethez. De száz ilyen „mellékes" betét biztosítja, hogy a középponti morális kérdés (jelen esetben az, hogy a kisváros milyen előítéleteivel kell szembeszállnia Annamáriának, hogy leányanya létére erkölcsös maradhasson) — a mi korunk realitásaival telten izgalmas. A közvetlen politikai tartalomnak — a *Fegyencek szabadságon*-ban kezdett — ironizálása megmaradt; illetve a politikum ironizáltan maradt meg a novellákban. A művek képlete ekképp módosult: korai elbeszéléseiben az emberek erkölcsi, magatartásbeli gesztusait társadalmi vetületükben ábrázolta, — míg (az *Apostolok utóda* elvontan moralizáló hullámvölgye után) most a társadalmi kérdéseket az emberek erkölcsi, magatartásbeli megnyilvánulásainak vetületében ábrázolja. Így tudta Kamondy ismét jelentékennyé és társadalmi érvényűvé erősíteni realizmusát.

Ebben a könyvben alig vannak új elbeszélések, sőt — ami szokatlan — harmadrészük megjelent már négy éve Kamondy válogatott elbeszéléseinek kötetében is. Mégsem zavaró ez, mert a *Megdézsmált örömök* 1964-ben *gyűjtemény* volt, az *Ádám apja* most *egység*, s mint ilyen friss és új. Egységét biztosítja már az összefüggő problematika is. Mind a kilenc írás a mai szerelem-házasság-gyerek-család etikai konfliktusaiba visz. Az egységet erősíti továbbá — e témakörön belül — a tudatos ciklusépítés. Az *Ádám apja* azért áll elöl, hogy világosan meghatározza az író célját: nem az érdekli, ami a „közerkölcsöt" képviselő közvéleményt lázban tartja (hogy kicsoda a leányanya gyermekének apja) — hanem maga az acsarkodásban, nyomozásban nyilvánuló „közerkölcs" és közvélemény.

A kötet gerincét alkotó ciklus *(Szemérmes ateisták*, *A két kiskakas*, *A tilalom sorompói*, *Megdézsmált örömök)* az összekapcsolt életek

súrlódásainak borzongatóan hiteles ábrázolásától a tragikus törésekig vezet. Legmélyebbre *A tilalom sorompói*ban száll; e cikluson belül is itt a legkevesebb a távolító irónia, vallomásosan vívódó a hangnem, egyes szám első személyes az előadás, író és hőse között itt a legkisebb a térköz. Az őszinte, szilaj szerelem szabadsága és a megdermedt, steril légkörű családi élet sok-sok odakapcsoló kötelme között tragikus a szakadás. „Mint egy határszéli falut az osztozkodás, két külön részre szakított engem is a némaság. A szabadság és a bánat utcasorai közt álltam, s nem tudtam, hogy merre induljak." — Így végződik az elbeszélés, de azzal, hogy *A tilalom sorompói* mögé a *Megdézsmált örömök*et állította, Kamondy kifejezi hitét és bizalmát is: a bizalmatlanság, értetlenség, részvétlenség pokolköreiből ki lehet lábolni, a jelen mégoly súlyos erkölcsi konfliktusai közül is nyílhat katartikus feloldásra lehetőség. Ez a két elbeszélés együtt: a kötet csúcsa.

Szó sincs persze arról, mintha az író valamiféle monoton derűlátással hírdetné a jelenkori etikai konfliktusok harmonikus elrendeződésének ábrándját. Számos olyan esetről tud, ahol már nincs segítség. A következő ciklusban ilyenekről szól, de úgy őrizve meg előbbi hitét, hogy a reménytelen helyzeteket szánakozóból gunyorosba, majd szatirikusba váltó hangon tárgyalja. A mama már sose kaphatja meg a kamaszlánya kegyetlen ellenőrzése alatt nevetségessé váló öregkori szerelem örömét *(A mama udvarlója)*. Egy fiatalember úgy találkozik becsapott szeretőjével, hogy az időközben — bosszúból — apjának a felesége, a „mamája" lett. Itt nem lehet mit tenni, legfeljebb keserű iróniával döntetlenre adni a mindkét oldalról elvesztett küzdelmet. „Csak ültek szótlanul, mozdulatlanul, mint a sakkozók, akik maguk se hiszik el, hogy patt, új játszmát kell kezdeni" *(Jó reggelt!)*

A befejező ciklus *(Szűrt fények és benzingőz, Körözés egy csütörtök körül)* a reménytelenül megfeneklett erkölcsi kapcsolatokat a kedélyes groteszk, illetve a végnélküli tragikomédia irányába hajtja túl. Kétségtelen, hogy a témában való írói haladásnak ez az egyik lehetséges, következetes útja. Mégsem valószínű, hogy Kamondy — fejlődésében a groteszk jelenthetné a következő, magasabb szintet. Benne több a részvét, mint a kegyetlenség, erősebb a hit, mint a kétely, hogysem a groteszkben otthonára találhasson. Kamondy nem a lehetetlen, groteszk, paradox kapcsolatok írója. Inkább a rejtett tulajdonságoknak, a félszegségnek, őszintétlenségnek, lelkiismeretfurdalásnak, az önmagunk elől is titkolt belső feszültségeknek kifinomult érzékű megfigyelője, feltárója s így feloldója.

(Szépirodalmi, 1968)

SZABÓ B. ISTVÁN

Mocsár Gábor: Fekete csónak

Mocsár Gábor új könyvéhez a *családregény* műfaját választotta. Hogy választásról, mégpedig alaposan végiggondolt választásról van szó, ezt számos jel bizonyítja. Műfaj, anyag és kompozíció összhangja elsősorban. A végsőkig kiaknázza a családregény lehetőségeit. Bővíti, mélyíti anyagát, de nem halmozza túl. Egy paraszti sorból származó család három nemzedékének történetét beszéli el az első világháborútól napjainkig: a féljobbágyi helyzettől a hatalomba való belenövésig, beleszokásig. A történelmi út azonban itt nem mint történelmi keret jelentkezik, hanem mint történelmi tartalom. Mocsár nem azt ábrázolja, hogy az ország legnépesebb osztálya mi módon tette meg ezt az utat, hanem, hogy miközben megtette azt az utat, milyenné lett maga, milyenné változott. Milyen belül. Látszólag így a téma veszít a súlyából. Valójában így kap igazi jelentőséget. A lényegre koncentrálódik, az eredményre. Mocsár a hagyományos paraszti osztály utolsó és a megváltozott parasztság első két nemzedékének helyzetét s állapotát rajzolja meg, abban az egyetlen s egyedüli történelmi pillanatban — a mában —, amikor e nemzedékek még találkoznak, de már elváltak, elkülönültek. Ebben az összefüggésben az idő sajátos kiemelő és nyomatékosító szerepet játszik. A regény idejének meghatározó rétege a jelen. Benne gyűlik össze, rendeződik el, nyer végleges jelentést a múlt megannyi fölszabdalt részlete. Így az időbeli — a külső, az esetleges — különbség megmarad ugyan, de háttérbe szorul, hogy annál határozottabban emelkedhessen ki a másfajta különbség; pontosabban az, hogy az igazi különbségeket a társadalmi helyzet, az erkölcs, a világszemlélet, a magatartás, a pszichikum tényei képezik.

Egyrészt a család három nemzedékének ábrázolásával, másrészt az idő sajátos szerepeltetésével s az összemérhető tartalmak csoportosításával Mocsár elérte tehát, hogy egyedül hiteles módon, összeolvasztva mutathatta be a társadalmi, a történelmi, a pszichikai, a biológiai elemeket, s egyúttal esztétikailag is indokolt és kifejezett rangsort állapított meg köztük — a társadalmi és a történelmi elemek javára. Ha tehát a *Fekete csónak* a család változásainak és különbségeinek a regénye, úgy bennük elsősorban a társadalmi és a történelmi változásoké és különbségeké.

Gyökeres változásoké, szélsőséges különbségeké, mennyiben pozitívaké, mennyiben negatívaké vajon? A regény képeiből hiányzik a harmónia. Csupa diszharmonikus, feszültséggel teli egységből tevődnek össze: a gyászból, a bomlásból, a fájdalomból, az értetlenségből, az erőszakból, a kiszolgáltatottságból, az elválásból, a küzdelemből, a vereségből, az erőfeszítésből, a dacos vállalásból, a zűrzavarból, a csalódásból, a történésből, a törekvésből . . . Ezeknek a közegében alakulnak ki a viszonyok, mennek végbe a folyamatok, pozitívak és negatívak, felfelé emelkedők és lefelé hullók egyaránt. Az alakok helyzetét, mozgását, értékét nem annyira a kölcsönös cselekvések és hatások szabják meg, sokkal inkább az erkölcsi, a magatartásbeli, a világszemléleti mozzanatok; a viszonyokat egyáltalán nem vagy elsősorban nem akciók hordozzák és fejezik ki, hanem dialógok, monológok és párhuzamba állított arcképek. Az erkölcsi, az eszmei, az akarati, az érzelmi egyéniségek világa ez. Ahol, érthetően és természetesen, minden attól függ, hogy ki-ki mit gondol magáról, a másikról, a világról, mit s miképp akar vagy nem akar elérni, mit kap meg s mit nem kap meg a környezetétől, és végül, hogyan érzi magát a helyzetében. Ezek alapján állíthatjuk, hogy a regény gyújtópontjában a vallomások, az önértékelések, a kölcsönös összehasonlítások és mérlegelések, az állapotmeghatározások foglalnak helyet. Ilyenek többek között: „Benned és körülötted rend volt, szigorú rend . . . apám . . . Mi pedig élünk ebben a nagy, rendezett, szabályozott világban . . . csak éppen bennünk nincs rend, a mi szűk környezetünket bomlasztja, olvasztja . . . valami . . . összevisszaság . . . Ilyen kocsonyásan élni . . . ezt nem lehet sokáig kibírni." Ez a mélyből fölszakadt, önkínzóan őszinte vallomás a Laczkó család első és második nemzedékének életvitelére, életérzésére, különbségére vonatkozik. A második nemzedék belső különbségeit pedig így fogalmazza meg a harmadik nemzedék: „A csillagok távolodnak egymástól. Szétfele mennek . . . Na, a faterokra visszatérve: valami ilyesmi történik velük . . . Testvérek, ugye, mégis szétnövőben vannak . . . Elfelé mennek egymástól. Világos?" Ez a belső viszonyok köre és folyamata. Másformán alakulnak a külső helyzetek. Gazdaságilag, társadalmilag, műveltségben, azaz lehetőségekben minden fiatalabb nemzedék felülmúlja az idősebbet; a fokozatos, sőt az ugrásszerű emelkedés törvénye érvényesül. Az öreg Laczkó kisparaszt volt; lányából tisztviselő, három fiából szövetkezeti vezető, művelődési otthon igazgató, vállalati anyagbeszerző lett; a három unoka közül kettő egyetemi hallgató, egy gimnazista és egyetemre készül. Mennyire szöges ellentét a párhuzamosan mozgó belső és külső folyamatok irányában, jellegében! Mocsár regénye elsősorban ezt a szövevényes, ám végül egy ellentétes axiómába szorítható jelenséget írja le: „A rendezett világban . . . bennünk nincs rend."

Természetesen nem okok, körülhatárolások, összefüggések és következtetések nélkül. Mocsárt a jelen érdekli. Módjával nyúl tehát a történelemhez, a fölszabadulás előtti múlthoz. Summázza csupán: a két világháború, a pusztítás, a gyökeres fordulat megrendített s fölkavart egyént, osztályt, nemzetet, s kiváltképp az egyéni sorsokban hagyott jóvátehetetlen sérüléseket (Gizi). Annál érdekesebb az okoknak az a sora, mely a mából, a mai társadalomból fakad. Mocsár, figyelemre méltó összegező erővel, az okok lényegét emeli ki, az eltérő jelenségek közös szerkezetét és forrását. Először: A társadalom dolgainak, szervezeteinek, folyamatainak mozgató és összetartó princípiumaival aránytalanul többet törődik a társadalom, mint a társadalmat képező egyének belső mozgató és összetartó princípiumaival. (Az öreg Laczkó orvosolatlan szégyene; Gizi első férje különös pálfordulásának lehetősége az épülő Pentelén; Pali becsületének és önbecsülésének szinte kollektív szétrombolása; Károly ravasz individualizmusának szabadjára engedése, fölértékelése.) Másodszor: A társadalmi gyakorlat hibái és torzulásai kölcsönhatásban állanak a társadalmi önismeret s a társadalmi gondolkozás hiányaival, tévedéseivel és torzulásaival, ez pedig, láncolatszerűen, a magatartások és a sorsok mind további torzulását eredményezi — a társadalmi önismeret és a társadalmi gondolkozás helyzete nem csupán elméleti kérdés. Itt van Karcsi esete. El-kivadulásának logikája ez: Mint egyetemi hallgató keresi, de nem találja a magyarázatot a törté-

nelem régi és új ellentmondásaira; kérdései tehát meghaladják a kész ismeretek, válaszok szintjét; azok, akikhez fordul, a hiányos ismereteket véglegesnek tekintve elutasítják (első tévedés); magára maradva, hamis eredményre jut (második tévedés); emiatt kizárják az egyetemről (első következmény); ő ebből azt a tanulságot vonja le, hogy „ne járjon az eszed, ne járjon a szád . . . szavazd meg, amit felülről javasolnak . . . isten őrizz, hogy valamiben is kételkedj . . . " (harmadik tévedés); és ennek a keserű meggyőződésnek a szellemében akar tovább élni, vagyis mint a társadalom tagja passzívan, mint személyiség csonkán (második következmény). Kiélezett, megdöbbentő fordulat! Karcsi, a család legtöbb lehetőséggel rendelkező tagja, a társadalmi hatalomba már beleszületett harmadik nemzedék képviselője, a leendő tanár, a jövő embere eltávolodik tulajdon társadalmától, belül holtpontra jut, nem tölti be történelmi hivatását. Útja és helyzete végletesen mutatja mindannak a legrosszabb lehetséges kimenetelét, ami a család többi tagjában kisebb-nagyobb sérülésként egyensúlyvesztésként, magatartásbeli kettősségként jelentkezik. Mert: ugyan merre tovább? A „szétnövés" törvénye inkább rosszat sejtet, mint jót. Csakhogy alakítható, változtatható folyamat ez is. Mocsár regényének világa épp ide sarkul: azt ábrázolja és bizonyítja, hogy a társadalmi gyakorlat, akarva, nem akarva, tudva, nem tudva, egyszerre és egyenlő mértékben azonos a lehetőségek megteremtésével és a lehetőségekkel élő egyéniség megteremtésével. Azonos mindkettővel; felelős mindkettőért.

Felelősségért csak felelősség protestálhat. Így igaz most is. Mocsár szenvedélyesen átérzett, fenntartás nélkül vállalt felelőssége a regény fordulóponton álló alakjaiért — a parasztságért, a parasztságból jöttekért — áthevít minden sort. Fontos, értékes része az írói szemléletnek. Néhol kerékkötője is azonban. Két ponton jelzi ezt a regény. Viszonyításainak egyik sarokköve a hagyományos paraszti világ — az, amely az öreg Laczkóval véget ér, elhal — ; ennek a szegényes, kezdetleges és rideg, ám szilárd és megtartó rendjéhez mérve tetszik különösen zilálnak s bomlottnak a parasztságból származó második és harmadik nemzedék élete. Mennyi pátosz emeli az öreg Laczkó fiát kereső vándorlásainak elbeszélését, mennyi nosztalgia vegyül Pali, Imre, Gizi búcsúzó és emlékező monológjaiba! Ennek hitelességét, jogosságát értjük. De a regény világában ennyi pátosz és nosztalgia már zavart okoz. Nehezíti, hogy teljes mértékben szükségszerűnek, indokoltnak, sőt kívánatosnak lássék annak elmúlása, amit pedig végérvényesen elmúltnak ábrázol a regény maga. Mint a hangnem egyik forrása, a nosztalgia az érzelmesség, a megértő humor, a finom elégikusság színeivel gazdagítja a regényt. De nem fogja-e vissza az ellentétes színek kibontakozását? Gizi, Pali, Károly alakja nemhogy megbírná, egyenesen igényli az iróniát s a szarkazmust. Arcképükből, a regény egészéből hiányzik azonban e színek lehetséges és szükséges mennyisége. (Más műveiben bőségesen és mesterien bánik velük az író.) Föltételezésünk szerint ez a hiány az alakokkal való fölös együttérzésből ered.

Mindezeknek megtestesítője és kifejezője, a *Fekete csónak* egyértelmű funkciót tölt be. Megfogalmazza és tudatosítja, hogy a mai magyar társadalmat létrehozó, fenntartó és birtokló tömegek egy rétegét veszély fenyegeti. Körvonalazza a most és itt belátható és elérhető gócokat is, a társadalmi gyakorlat mulasztásait és hibáit, a társadalmi gondolkozás tévedéseit. Végül fölszítja és megerősíti a felelősséget. Felelősségünket a jelenünkért s a jövőnkért. Példázva, hogy az igazi felelősség nem kendőzi, nem túlozza, hanem ismerni és megszüntetni akarja a bajt.

(Magvető, 1968)

SZÉKELYHIDI ÁGOSTON

Somlyó György két könyvéről

Két kötete jelent meg Somlyó Györgynek majdnem egyszerre a közelmúltban: *A költészet évadai 2.* (Szépirodalmi, 1967) és a *Mesék a mese ellen* (Magvető, 1968). Az egyik folytatása az azonos című korábbi tanulmánygyűjteménynek — esszék, költőportrék, jegyzetek sorozata, a másik — alcíme szerint „költemények prózában" — újabb verseinek foglalata.

Mindkét művének talán az a legfőbb értéke, hogy a legjobb értelemben vett szellemi izgalom feszül bennük, s ezt az izgalmat jelentékeny erővel képesek kisugározni, átadni az olvasónak. Érezzük a kérdezés ajzottságát, az elemzés szenvedélyét, a felismerések nyugtatónyugtalanító örömét. *A költészet évadai* mindenekelőtt az érdeklődés sokszínűségével,

szemhatárának tágasságával, tárgyi és gondolati gazdagságával, a tárgyszerűség és személyesség termékeny egységével, — nemkülönben: a gondolatkifejtés friss elevenségével ragad meg. Sok mindenről értekezik itt Somlyó, s „értekező modorától" mi sem áll távolabb, mint a pedáns szárazság, a kiszikkadt szentelenség. Ötletei sziporkáznak, megfigyelései őrzik a rátalálás élményszerűségét, gondolattársításai merészek, rajzai megelevenítőek, és sohasem titkolják a személyes érdekeltséget. A tárgyválasztó figyelem egyenesen szertelen, csapongó, a tematika szerteágazó: a mai magyar líra állapotáról, a fiatal szovjet és amerikai költőkről, Hernandezről, Sarkadiról, Felliniről, Veres Péterről — és még mennyiféle témáról! — szóló írások sorakoznak a kötetben; s a műfaji skála is — a filológiai mikroelemzéstől a keresztmetszet-esszéig — rendkívül színes, változatos. És a bőség, tarkaság mögött ott van az igazi fedezet is: a tartalmas ismeret, a nagy tájékozottság, az értelmezés és analízis kiforrott képessége, a gondolkodás biztonsága, komolysága — s eleganciája. A sokfelé indázó kíváncsiságot pedig — mintegy alapmotívumként — a modern líra sorsán, gondjain és lehetőségein töprengő költő igazi szenvedélye fogja össze. Egyetlen „nagy témaként" magaslik ki az igencsak heterogén tematikából, a könyvben „szétszórtan kifejtett gondolatok" tarka szőtteséből — a *modern költészet;* mégpedig sokféle vetületben, több irányból tükröztetve, különböző alkalmak felől közelítve. De bárhonnan indul is a gondolatmenet, legyen bár más-más természetű az indító élmény, szüntelen változzék is a közvetlen tárgy — Somlyó minden esetben alapkérdésekig hatol, a modernség forrásvidékeit keresi, és a mai líra alternatíváit fürkészi. Ebben az összefüggésben latolgatja például oly állhatatos szenvedéllyel a magyar költészet fordításának, a világlírához való viszonyának, líránk világirodalomba érkezésének, makacsul remélt „világirodalmi pillanatának" nehéz és izgalmas gondjait is. E szívós kutató-kémlelő magatartásnak külön is figyelmet érdemlő eredménye, hogy végül a reflexiók saját ars poeticáját is összefoglalják. Áterezi ezeket a gondolatfutamokat a személyes vallomás, az őszinte szubjektivitás, ami még vonzóbbá — olykori vitathatóságukkal együtt is —, érdekesebbé teszi a kritika, az éles bírálat helyett egyébként többnyire méltató értelmezésre törekvő esszéket, jelenségleíró vázlatokat. Somlyó költői hitvallásának, alkotói programjának megfogalmazásai mögött ott munkálnak a jelenkori egyetemes költészet tendenciáinak ismeretéből és elemző kutatásából leszüremlett tanulságok, belátások is. Művészetfelfogását, költészeteszményét az a meggyőződés hatja át, hogy a líra „az ember legjobb és legnagyobb erői közül való", lehetőségeiben — minden válságláttszat ellenére is — kimeríthetetlen, határtalan; a költészet nem veszítheti el történelmi küldetését, a jelenvaló korban „nagyobb szerepet játszhat, mint ennek előtte"; a költő nem „elhanyagolható különösség" a bonyolult világban; a költői szó nem holmi önmagáértvalóságában létező súlytalan játék, hanem az emberlét nélkülözhetetlen eleme, hiszen „a végtelen változatú emberi arcok egymásba villanásának, egymást felismerésének s egymásban önmagukra ismerésének" megörökítésére, lényegszerű kifejezésére vállalkozhat.

Persze ez az elnagyolt vázlat nem érzékeltetheti Somlyó fejtegetéseinek, cikázó ötleteinek eredendő gazdagságát. Mindössze egyetlen vallomásértékű gondolatot ollóznánk ki még a kötetből, — s azért, mert a másik könyv jobb átértésében lehet segítségünkre. Ilyesféle, többször fel-felbukkanó megjegyzésekre céloznánk itt: „Századunk lírájának . . . egyik kulcskérdése: hogy léphet túl önmagán?", „Ahogy a költészet . . . egyre inkább a költemény-mint-költemény végső formája felé törekszik, úgy törekszik a költő is az ember teljességével való azonosulásra . . . " A költő „nem ábrázolni akarja ezt vagy azt az adott dolgot; magát a létezést akarja megragadni ...", „A modern költő összetettebb és bonyolultabb hatással dolgozik, mint a múlt századi . . ." Az egymás mellé rakott mondatok lényegileg egy irányba nyilallnak: Somlyó ars poeticájáról vallanak, közvetve-közvetlenül. Hogy így van, abban megerősít bennünket a párhuzamosan olvasott prózaverskötet is. Így hát a *Mesék a mese ellen*t akár e vallomásmondatok tükrében is szemlélhetnénk, arra figyelve, hogy elmélet és a saját lírikusi gyakorlat rímként hangzik-e egybe.

Az eddigi bírálatok mindenekelőtt a *Mesék a mese ellen* újszerűségét méltatták. Valóban szembeötlő a kísérletnek a magyar líra hagyományaitól — s részben költőnk saját korábbi törekvéseitől is — eltérő jellege. A pontosság kedvéért azonban ehhez hozzá kell tennünk, hogy az újat-kezdés nem válik itt külön az életmű folytonosságát erősítő jellegzetességektől. Aki ismeri ennek a költészetnek előző szakaszait, az tudja — amit legutóbb a *Szemfényvesztő fügefa* is bizonyított —, hogy Somlyó György ars poeticáját korábban is a gondolati

igény, a tudatos-racionális létmegértés szándéka, az emberi alaphelyzetek megfigyelésének és az „én" zárt bensőségéből való kiszabadulásnak a vágya, a művészet erejének bizonyítása és hatalmának fürkészése, a nagy műveltséganyagot mozgósító gondolkodói szenvedély határozta meg. Ez a művészi program élteti e mostani költeményeket is, „mindössze" az történt, hogy — magamegújítási kísérletként is — költőnk másfajta struktúrákat alakított ki, kísérletező kedvvel megteremtette az élménytárgyiasítás új típusát, a belső forma újszerű kombinációját. A szonettkeretben oly rutinos otthonossággal mozgó lírikus a tárgyrögzítés és gondolatkifejtés alkalmas közegére talált a prózavers alakzataiban, melyek viszonylag fesztelen szerkezetük révén jól idomulhatnak az ihlet természetéhez.

Valamiféle létköltészet, lényegköltészet Somlyó lírikusi álma. Mindig valami alapvetőt akar megragadni az életből, igyekszik kiszűrni a létezés jelenségvilágából a lényegszerűt. A jelenségben a jelentés kibontására szolgáló tárgyat lát; a látványból a látott értelme, a tünemény gondolati sugallata fogja meg. Szándékosan és programosan racionális-intellektuális költészet ez, mely a gondolatban s magában a gondolkodási folyamatban próbálja megtalálni a par excellence lírait, költőit. A szándék egyenes és szerves következménye az elemző ihlet, a spontaneitás ellenében az analitikus költőiség — mint módszer, szemlélet, beállítottság.

Tulajdonképpen — jórészt — úgynevezett gondolatélmény csapódik le Somlyó György „meséiben"; az intellektuális beállítottságú lírikus egy-egy felismerése, töprengő gesztusa bontakozik ki e prózaversek szövegéből. Innen vezethető le a kötet egyik jellegzetes versváltozata, amelyet a gondolati lírán belül talán ráébredés-versnek lehetne nevezni. A költemény gyújtópontjában itt valamilyen átható erejű hirtelen belátás, gondolatilag kikristályosodott észrevétel, összefüggésre való — revelációként jelentkező — rátalálás áll (pl. *Mese a jóról és a rosszról*, *Mese a versről*, *Mese arról, ki hogyan szeret*, *Mese a huszonnyolcadik napról*, *Mese a barátságról*, *Mese a hídról* stb.). Maga a mű, a közvetlen szöveg ilyenkor nem tárja elénk a ráocsúdás előtti gondolkodási folyamatot, a ráébredés pillanatához vezető szakaszokat, a belső vívódás, a küzdelem menetét. Úgyszólván a végeredményt, a meglelt gondolat szentenciózusan tömör foglalatát közli. A költői szándék ez esetben a ráébresztés: az alkotó a ráébredés gyötrő vagy katartikus pillanatát — tehát megrendítő erejét és örömét — szeretné átadni olvasójának, magát a felismerést akarja alakba — általában a lírai parabola alakzatába — önteni.

Némileg eltér ettől az a — lénye szerint mégiscsak rokon — variáció, mely nemcsak a summázatot rögzíti, hanem magába foglalja a ráébredés és titokfejtés folyamatszerű aktusát is. A költő most nem szorítkozik a lepárolt eredmény közlésére: a mű lényegéhez tartozik a felismerésig vezető útnak, a gondolati analízisnek, a kérdezés izgalmának, a világba hatolás gesztusainak vallomáserejű, önfeltáró megörökítése is (pl. *Mese a történelemről*, *Második mese a történelemről*, *Mese a véletlenről*, *Mese a tébolyról és az ép észről*, *Mese erről a percről*, *Mese egy titkos óhajról*, *Mesék Párizsról 10.*, *Mese a mesebeli országról*, *Mese a költőről és a kritikusról)*. Ez a verstípus nem is törekszik mindig zárt összegezésre, a bizonyosság-érvényű „tétel" kimondására; gondolati szerkezete esetleg nyitva marad, kérdésben végződik, olvasójára bízza a továbbkérdezés feladatát. A költő alkotó részvételre hívja olvasóit, részeltetni próbálja a kifejtés izgalmában, beavatja a lényegfeltárás szertartásába, a tudatosító ráeszmélés áramába.

Igaz persze, hogy a verseskötet színvonala, intenzitása nem egyenletes. Vannak részletei, ahol ellankad az intellektuális erő, tömörség helyett alaktalanul szétlazul a mű; olykor nem érezzük a gondolatélmény átlényegítésének szellemi ajzottságát, csak a példázatfogalmazás rutinos eleganciáját; felbukkan helyenként az egyszerű témamegverselés tünete; némely helyen a szövegmondás görcse vagy éppen eufóriája tűnik szemünkbe; a „teremtő" költőiséget itt-ott elnyomja a puszta illusztratív jelleg, a villámló gondolatot a közhely-poén, a vallomást a didaxis; néhol a gondolattal nagy lírikusi erővel mérkőző költő helyett inkább csak a gondolatokat forgató költőt látjuk. Kétségtelen: a gyűjteménynek van bizonyos kísérletjellege, s a jelzett fogyatékosságok és megoldatlanságok valószínűleg részben ezzel magyarázhatók. Nálunk eléggé járatlan úton indult el Somlyó György, maga is próbálgatja még ezt a formát, kísérletezik az újszerűnek látszó lehetőségekkel. Mindenesetre: járható út ez, máris érdekes eredményt hozott, kötete líránkból jószerint hiányzó színt villantott fel. A *Mesék a mese ellen* a líra korszerűségének egyik lehetséges módját jelzi — s főként: majdani folytatásként ígéri —, egyéni példa a költészet modernségéhez, melyről *A költészet évadai*ban költőnk oly színesen, árnyaltan és szenvedélyesen mondta el véleményét. FÜLÖP LÁSZLÓ

Váci Mihály: Eső a homokra

Kevés olyan költészet van, mint Váci Mihály szenvedéllyel kiküzdött plebejus lírája, amely — csúcsain — az évszázadokon keresztül közéleti ihletésű magyar költészet modern örököse és korszerű kiteljesítője. Nehéz sorssal hódította meg ezeket a csúcsokat, lázas lobogással hangzó verseiben a személyes élmények őszintesége tüzel. Költeményeiben megszerettük és elfogadtuk a szocialista közéleti költő korszerű magatartását és a közéleti költészet modern tartalmát. Csak természetes tehát, hogy az olvasó, aki kézbe veszi új kötetét, elsősorban arra kíváncsi, hogy a *Még nem elég!*, a *Kelet felől*, a *Méltó hatalmat!*, a *Százhúszat verő szív* költője tartja-e ezt a szintet? Sikerül-e vajon a népe, osztálya iránti hűséget és felelősséget úgy hittel megőrizni, hogy szintézist tud teremteni költészetének két legfontosabb jellemző vonása, a szemlélődő-emlékező magatartás és a feszítő, robbanást ígérő indulatosság között?

A kötet egészére az eddigi költői motívumok megőrzése jellemző: a történelem, a haza, a népi sors, a forradalmi hitek és tettek az egyén, és közösség viszonya, az objektív világ hatásait átélő egyén örömei és fájdalmai egyaránt verseibe kerülnek. E motívummegtartás azonban egyáltalán nem eredményez megtartó nyugalmat is, mert a versek nyugtalanságról, görcsös útkereséséről, erős zaklatottságról, rezignált magányról és társkereső vágyakról szólnak. A férfikor delének fájdalmas bánata áramlik a sorokban, s a költő sokszor önkörében mozogva, kínlódva küzd az új mondanivalóért és a nemes veretű költői eszközök megújításáért.

Kemény küzdelem ez, és a felületes olvasó megtorpanásnak is tekintheti. Pedig valójában így formálódik a közéleti költő új, tartalmasabb fogalma, az objektív világ történelmi-társadalmi változásaival módosult kiteljesedésének korszerű lehetősége. Hiszen köztudomású, hogy az utóbbi évek során a világ, az ember dolgai bonyolultabbak lettek, és ha a költő választ akar adni az átváltozásokból eredő kérdésekre, az egyén és közösség viszonyát bizonyára árnyaltabban, nagyobb gondolati elmélyültséggel kell újrafogalmaznia. Ez a tanulsága Váci Mihály új kötetének is, amelynek válsághangulata egyszerre jelzi a megállást és a továbblépésre való készülődést.

A válsághangulat a költő eddigi köteteiben magas szinten kimunkált s rá legjellemzőbb témakörben, a közéleti líra legszembetűnőbb területein mérhető: a nép sorsa melletti *elkötelezettség* indulatának szelídülése, az egykori cselekvő *forradalmiság* mai meddőségének érzete és a *humanizmus* magasztos eszményképének, magának az embernek társtalan kiszolgáltatottsága a kínok útját járó költői lélek megpróbáltatásairól vallanak.

Váci Mihály a „homloknyi ország" népének nagyságát most is sorsával méri, és az elbukott forradalmak örökségéből feltámadó hazában fel-le bukdosó szívvel hirdeti, hogy ez a nép a múlt szenvedéseivel megváltotta boldogabb jövőjét. Az „édes hazához" most is forró vallomást intéz, de az útnak indító környezetet és az oly sokszor versbe varázsolt hazai, nyírségi tájat a harcosságra buzdítás helyett visszarévedő, érzelmes nosztalgiával idézi. *(Hatszáz forint nyugdíja van; Nyírség; Sírokkal teli; Hazai temetőben).*

Ő, aki hajdan az ütéseket másokért elviselte, tudja még, hogy másokért csatázni a legszebb költői feladat, de az elkötelezettség plebejus indulata mintha elfáradt volna benne. „Ha érdemes — ha nem", vállalt sorsként megőrzi még hitét, de úgy érzi, hogy ebből már nem fakadnak, vagy a jelenben nem fakadhatnak nagy tettek. Az ifjúságában lázas forradalmára a bénító tétlenség zuhant. Az egykori próféta mozdulatai torz, félbemaradt pózokba merevültek. Az álmok szertefoszlottak, és innen már csak egy lépés annak kimondása, hogy „nem volt semmi ily hasztalan, mint odaadott, hű életem".

A költő többször nekilendül, hogy újra és újra megfogalmazza hűségét a forradalomhoz, az élethez, de a fegyverek nélküli forradalom csendességében csak a „tömeg kényszerű hite" élteti, Giordano Bruno konoksága és Dosztojevszkij kiközösített szívjósága tölti el. Küzdve, utakat keresve a változott körülmények között is az alkotó forradalom tüzét éleszti a kötet egyik legjobb versében *(Hű lázadás)*, de panaszolja a közönyt, s a társtalan magányból az éltető szerelemhez és a megtartó közösséghez menekül. *(Mert nincs erőm egyedül; Ha rádgondolok — virágzom; Szerelmem, forradalmam; Te vagy* stb.) A forradalom iránti nosztalgia csendül ki kubai verseiből is *(Láttam a forradalmat)*, s a költő, aki fiatalon „sortüzek fényével hódító tavaszból" indult el, ma már elhagyni készül a harcteret, és csak hírmondóként, nem pedig harcosként akar dalolni.

A jelen már említett rezignációja, fáradt és társkereső magánya átalakítja a humanizmus optimista tartalmát is. Az embert kiszolgáltatottnak érzi: a társadalmi formák és filozófiák mélyén ott van „az árva ember, kit fojtva szorongat — és mégis úgy magára hagy a kor!" Az elembertelenedett huszadik század eltorzult eszméivel és borzalmas háborúival kétségessé vált az emberi eszmények értelme, s hogy az elvadult világ tébolyát elviselje, a feloldást adó Bartók-zenéhez fordul a költő. Az emberiség tisztaságát önmagában akarja megőrizni: „Az elvadult világ nyergéből szállj le végre, és telepedj le bokrosodó kis életed tövébe" — biztatja önmagát *(Meztelen lelkek a jégen; Panziói bölcsességek.)*

Bár a kötet fő vonala a melankolikus, helyenként sötét tónusokból alakul ki, az utazások élményeit feldolgozó versekben most is ott bujkál a költői egyéniség gazdag skálájáról a derűsebb humor, a finom irónia és a szatíra. Eszközeinek kelléktára töretlenül gazdag, színpompás. Képei kifejezőek — gyakran az elkötelezettség hitét susogó jegenyék és a mostani versekben talán fáradtabban dobbanó szív jelennek meg, de igen erőteljesek avantgarde-hatású expresszív képei is —, versformái változatosak, a lírai miniatűröktől a szabad versekig terjednek, érintve a prózavers szuggesztív lehetőségeit is. Verskompozíciói a mondanivaló jellegéből következő lefojtottságuk ellenére sodróak, leggyakrabban sikerül „a világ költői szintjén" maradnia, s a politika költőiségét most is biztosítani tudja izzó személyisége és szép elkötelezettsége.

A kritikust leginkább az foglalkoztatja, hogy miért van e kötet verseiben az erős zaklatottság, fájdalom és lemondás, néha belenyugvó türelem, máskor türelmetlen újrakezdés? Nemigen lehet ezt az egyenetlenséget másként megérteni, csak ha tudjuk, hogy az objektív világ elenségeinek tartalma a történelmi-társadalmi fejlődésnek megfelelően módosult. A forradalom lobogása csendes teremtő erővé változott, a prófétákat felváltották a nyugodt munkával újat teremtő hétköznapi emberek. A jelenkori emberi sorsokról a közéleti költőnek bizonyára másképpen kell szólnia: korunk emberének megvan az oka a derűs bizakodásra is, bár jövőjét több veszély fenyegeti. A humanizmus általános szépségei megfakultak, helyüket a súlyosabb gondok foglalják el. Az emberiség — és ebből következően egy nép — sorsát, jövőjét nem lehet szokványos irodalmi eszközökkel kifejezni, mert a nehéz, sokszor drámai küzdelem, amelyet fennmaradásáért folytatni kell, az új konfliktusokhoz igazított kifejezőeszközök keresésére kényszeríti a költőt.

E kötet tanulsága szerint Váci Mihály költészete most birkózik ezekkel az átváltozásokkal. A költői metamorfózis során felfedezi járható útjait, és a felvetődő filozofikus kérdésekhez mély gondolatiságot kíván — anélkül, hogy elvontan homályos lenne — és friss, a Kalevalára emlékeztető eredeti gondolatritmust, a népi misztikát felhasználó szárnyaló képzeletet, emelkedett feszültséget. Jó példa lehet erre a kötet talán legszebb verse, az *Ének az elszállt madárról* című.

Ezek azonban csak lehetőségként villannak fel, mert az *Eső a homokra* című kötetben még a szintézisre való készülést érezzük. Megállás ez a kötet, mintsem előrelépés Váci Mihály költői pályáján, de erőt gyűjtő megállás, és új eredményeket ígérő erőgyűjtés. S ezzel nemcsak az elkötelezett, pártosan aktív költészet tartalma újul meg majd Váci Mihály lírájában magasabb szinten, de a költői magatartásforma is igazodik a korszerű követelményekhez. Ez pedig a hatvanas évek során átformálódott magyar líra új sikerei felé mutat.

A szép kiállítású, ízlésesen kivitelezett kötetet *Váci András* metszetei gazdagítják. A versek gondolatait hűségesen követő stilizált illusztrációk önmagukban is szuggesztív hatást váltanak ki.

(Magvető, 1968)

E. NAGY SÁNDOR

Gerelyes Endre: Ki vagy te? — Ábel!

Vékonyka kötetébe négy év írói munkájának termését gyűjtötte össze Gerelyes Endre. Akárcsak előző műve *(Töprengés az éjszakáról*, 1963), ez is vegyes műfajú írások gyűjteménye, novelláké és szociográfiáké. Szociográfiai fölfedező útjain fölhalmozódó nyersanyagából azonban nem tudományos dolgozatok — de egyelőre nem is novellák vagy regények —, hanem jellegzetes irodalmi riportok születtek; pillanatnyi kétséget sem hagyva az iránt, hogy vérbeli író próbál itt országos vagy helyi gondok, gazdasági összefüggések és nyitott erkölcsi kérdések mélyére hatolni, az egyén és közösség bonyolult viszonyának különböző szálait bogozva. Szociográfiai írásainak többségében azonban Gerelyes nem

jutott túl a vidéki élet különböző érdekes jelenségeinek összegyűjtésénél. *Kenyértelen Tarján?* című írása éppen azáltal emelkedik ki riportsorozatából, hogy itt végre a bányászat problémáinak népgazdasági távlatai között föl tudja villantani az ügy megoldásával szükségszerűen együtt járó emberi tragédiák mélységeit.

A gondolkodás síkja a legértékesebb réteg Gerelyes novelláiban, amelyekben elsősorban eszmék, erkölcsi-etikai problémák és megoldási lehetőségek között jön létre a belső feszültség. A hősök halványan kirajzolt emberi arca többnyire vázlatban marad; — noha Gerelyes elbeszélései az első kettő kivételével nyilván önéletrajzi fogantatásúak. Hősei félelmekkel, bizonytalanságokkal, saját lelkük mélyéről fakadt rossz vagy éppen gyilkos indulatokkal viaskodnak, miközben meg kell küzdeniük a külső erőszak fenyegető veszélyeivel is. Káinok leskelődnek rájuk, s — a rendszerint lírai hangnemben megjelenített — Ábelnak választania kell az áldozatsors vagy az erőszakra erőszakkal válaszoló küzdelem között. Káin azért ölhette meg Ábelt — vallja Gerelyes —, mert Ábel hagyta magát; ez az áldozat tehát szükségtelen és értelmetlen volt. A börtönőrök segítségére fölvonuló tankok hernyótalpai alatt meghalnak a *Kitörés* című elbeszélés lázadó politikai foglyai is; életük föláldozását azonban küzdelmük reménytelensége ellenére sem érezzük értelmetlennek, mert minden tőlük telhetőt megtettek céljaik elérése érdekében, s harcban, küzdelemben vesztették életüket. A többi elbeszélésben Gerelyes lírai hőse indulatoktól fölszaggatott világban, ellentétes töltésű érzelmek kereszttüzében keresi a számára kijelölt igaz utat. Neki is ki kell törnie az előítéletek és gátlások börtönéből, hogy szabadon és jól fölhasználhassa azokat a lehetőségeket, amelyeket az élet mindenki számára biztosít. A mai világ fontos változását látja abban az író, hogy többé nem a lehetőségek megteremtése, hanem teljes mérvű kihasználásuk az ember fő gondja.

Az író önkínzó tépelődését korunk fontos erkölcsi-etikai problémái fölött az *Ábel* című elbeszélés és a kötet végén olvasható állatpéldázatok egészen elvont síkon fejezik ki; a *Kitörés* írói nyersanyaga a háborús évekről szóló olvasmányokból, a többi novelláké pedig Gerelyes életéből származik. Ez utóbbiakban fölvillan gyermekkora, ifjúsága, a szerelmi élmény, ötvenhat konfliktusa és mai életének számos gondja. Mindez azonban valóban csak nyersanyag, mivel Gerelyes számára sehol sem a mese (a story) a fontos, hanem a történés segítségével kibontott gondolat. A cselekmény menetét, a képek változását és összefüggését, a szereplők jellemének kidolgozottságát (vagy kidolgozatlanságát) nem az elbeszélés belső törvényei, hanem a novellákra kívülről rákényszerített írói elképzelés rendezi esztétikus rendbe.

Gerelyes kötetének izgalmas gondolatai, magasfeszültségű erkölcsi felelősségérzete arról tanúskodik, hogy írói pályája emelkedő fordulathoz érkezett, éppen ezért érdemes elgondolkodni azon, vajon miért jelentkezik oly ritkán novellákkal ez a tehetséges ember? Termékenysége alapján ugyan egyetlen művészt sem lehet igazságosan minősíteni, mégis izgatóan fontos kérdés, miért ilyen kevés az elmúlt négy év termése? — Gerelyes maga így vall erről: „Az elmúlt háromnégy év talán eddigi életem legsúlyosabb és felelősebb ideje volt." E szavak múlóban levő személyes okokat sejtetnek, Gerelyes kötete azonban ezenkívül másról is árulkodik. Arról, hogy kevés megírható élményanyaga van; ezért próbálta tehát rokonszenves módon, vidéki útjain földúsítani valóságismeretét. Itt szerzett élményeinek hasznosításához persze alighanem más — kevésbé lírai — földolgozásmódot kell majd találnia, de ebben külső szemlélő már nem nagyon adhat tanácsot. A valóságismeret bővítésének nem ez a fajta közvetlen tapasztalatszerzés az egyetlen lehetősége; az írói horizont tágítását szolgálhatja a korszerű műveltség sokágú fogalmába tartozó különböző szellemi tevékenységek elmélyült művelése is. *(Szépirodalmi, 1967)*

TAXNER-TÓTH ERNŐ

Lengyel Péter: Két sötétedés

Nyolc év munkája ez a kétszázötven oldal — írja a fülszövegben első kötetéről Lengyel Péter. 1939-ben született, első novelláját 1958-ban írta, s a legújabbakat a kötetbe fölvett novellák közül 1966-ban. Bizonyára nemcsak tehetsége és egy nemzetközi irodalmi pályázaton elnyert díja, hanem a szerencse is segítette, amikor az elsők között jelentkezhetett kötettel kortársai közül. Nemzedéki jellegzetességeket keresni novelláiban még korai volna, egyedül élményvilága az, amiben a mai húszegynéhányévesek a magukéra ismernek. Hacsak nem tekintjük nemzedéki jellemzőnek azt a negatívumot, hogy a kötetben nem találkozunk

olyan problémákkal és konfliktusokkal, amelyek a közelmúlt irodalmának központi témái voltak. Lengyel Péter novelláinak főszereplője önmaga, illetve közvetlen környezete. Világa annyit ölel föl a valóságból, amennyi egy magánélet határai közt elfér, s a megközelítés szemszöge is végig ugyanaz, a főszereplő írói *én* személyes érdekeltsége. Ez az önvallomásjelleg azonban valószínűleg az írói pályakezdés ismert sajátosságaival is összefügg, mondhatnám úgy is, hogy „gyermekbetegségével", bár éppen Lengyel Péter esetében félreérthető lenne erről beszélni, mert már első kötete olyan írói alkatra vall, amely a dolgok érzelmi-hangulati oldalára reagál elsősorban, és amelyet jobb szó híján lírainak nevezhetnénk. Ez nem azt jelenti, mintha a *Két sötétedés* végérvényesen kijelölte volna írója fejlődésének útját, csak azt, hogy a kötetben kibontakozó énközpontú világ nemcsak „gyermekbetegség", hanem önálló írói mondanivaló ígérete és lehetősége is.

Az énközpontú világ akkor talál utat az olvasóhoz, ha az írói személyiség és élményvilág reveláló erejű. Lengyel Péter novelláiban olyan élményvilággal találkozunk, amely elsősorban saját nemzedékét reprezentálja. Már *A túlsó oldalon* c. novella is, amely az 50-es évek elején játszódik, a gyermekkori utcai kalandok világában, olyan emlékeket ébreszt, amelyek tágabb érvényességük mellett különösen azokban keltenek visszhangot, akik maguk is gyermekként élték át ezeket az éveket. Az Árpád fejedelem útján még megvan az ócskavastelep, ahonnét elásott töltényhüvelyeket lehet kibányászni. A régi típusú villamosokon még lehet tujázni, a vezető beosztású anya háztartási alkalmazottat tart, aki elvtársnőnek szólítja asszonyát. Egy részeg, piros kulikabátos nő Rákosit szidja az utcán, a fültanúk gyorsan elfordítják a fejüket. A háttér, a kor közege a novellában csak sejthető, közvetetten érezhető, csupán azokkal a kellékeivel van jelen, amelyek egy kamasz horizontján feltűnnek. Valami olyasmit sikerült Lengyel Péternek ebben az *Edzés után, A tizennyolcason* című novellájában felvillantania, amit eddig csak Szabó István *Apa* c. filmjében láttunk.

A latin-amerikai és nyugat-európai utazás élménye hasonló érzelmi gondolati töltéssel más novellákban is visszatér *(Két sötétedés, Ifjúsági Vendégház, A régi Francis Scott Fitzgeraldban)*. A kötet egyik legszebb novellájának, a *Nyár*nak az önéletrajzi ihletése is félreismerhetetlen. Egy fiú elutazik Pestről szerelme elé, aki két hetet vidéken tölt a rokonainál. Egy állomással odébb száll föl arra a vonatra, amellyel a lánynak vissza kell utaznia. A következő állomáson a lány valóban föl is száll, gyanútlanul, hiszen nem beszéltek meg találkozót. A novella azzal fejeződik be, hogy a fiú már a lány fülkéjének ajtaja előtt áll, de a lány még mindig nem látja őt. Végig nem esik szó szerelemről, érzelmekről, higgadt, személytelen elbeszélés az egész novella, a végén mégis valósággal kézzelfoghatóvá válik a nyár, a fiatalság és a szerelem líraisága.

A *Két sötétedés*nek azok a jó novellái, amelyekben a személyes elem ilyen közvetetten, észrevétlenül jelentkezik. Ezekben a novellákban megvalósul az az egység, amely az egyéniséget és a nemzedéket összeköti egész korával. Több novellában fölfedezhetjük még a privát szféra nehezékeit, de míg az említettek közül egyik-másikban csak szépséghibáknak tűnnek, a *Hántoló*ban vagy a *Viktor szerelmei*ben már túlsúlyba kerülnek, és a novella nem tud igazán ráébreszteni arra, amire akar.

Egy másik kifogás az író statikus szemléletét, problémalátásának bizonyos egyhangúságát, egyoldalúságát érintené, de első kötetről, az első témákról: az önismeret kereséséről lévén szó, korainak látszik a kritikusi akadékoskodás. A következő írások fogják eldönteni, hogy a *Két sötétedés* lírai helyzetképei differenciáltabb írói világ kiindulópontjaiul szolgáltak-e.

GYÖRFFY MIKLÓS

Szakonyi Károly legutóbbi írásairól

Természetesen minden író azt hiszi, hogy a kritikusaival szemben neki van igaza, hiszen azt az anyagot, amelyet feldolgozott, senki sem ismerheti annyira mint ő, tehát senki sem tudhatja nála jobban, hogy miképp kell feldolgoznia. Így Szakonyi Károly is meg van győződve arról, hogy azt a változást, amelyet legutóbbi kötetében, a *Porcelán babá*ban és azóta megjelent írásaiban megfigyelhetünk, anyagának törvényszerűségei, vizsgálódásainak szükségletei diktálják; s ebben igaza is van. A kérdés csak az, hogy ugyanezek a törvényszerűségek, ugyanezek a szükségletek nem diktálhatnak-e más megoldást is, olyant, amely az anyag természetéhez és az író képességeihez még méltóbb volna?

Miről van szó? Arról, hogy a szocialista társadalom az ember társiasulásának irányába hat, ez a társiasulás azonban nem megy végbe olyan gyorsan, ahogy azt elvárnánk. A hiba tehát, gondolja Szakonyi, az egyes emberben van, abban, hogy „társas lény voltát a személyisége igen erősen ellenpontozza". És ez nem is lehet másképp, gondolja az író, hiszen a társadalom voltaképpen az egyes emberek összessége. Meg kell tehát keresnünk e kettősség okát, és fel kell mérnünk, hogy miképp haladhatjuk meg. És ez látszólag egyenes folytatása annak, amit Szakonyi az első írásaiban csinált, hiszen már az *Emberi üdvözlet* Botosának vesztét is az okozta, hogy az emberségével nem jutott előre, és ezért az embertelenségéhez folyamodott. Azonban éppen Szakonyitól tudjuk, hogy Botos azért folyamodott az embertelenségéhez, mert az a kor, amelyben élt, elhitette vele, hogy „az engedelmesség, az már tisztelet". Vagyis Szakonyit nem elégíti ki az a látszat, hogy a konfliktusokat a jók és a rosszak szembenállása okozza, és ezért mélyebbre ás, de csak a következő látszatig, amennyiben az *egyes (elszigetelt) emberben* mutatja meg a jó és a rossz harcát. Ezért lesz neki teljesen mindegy, hogy ezt a belső küzdelmet mi váltja ki: ferdehajlamú apa, beomló föld, kulturális forradalom vagy házastársi hűtlenség, hiszen elsősorban a helytállás lehetősége érdekli, és ez véleménye szerint teljes mértékben az egyes ember belső adottságaitól függ. Csak azok őrizhetik meg személyiségüket, akik önmagukból tudnak erőt meríteni *(Régi novella, Háború)*, csak azok fejezhetik ki magukat, akiket különleges tehetséggel áldott meg a sors: a színésznő, az olimpiai bajnok, a festőművész, a légtornász, és még nekik is mindent erre a tehetségre kell feltenniök, mert elég egy pillanatnyi kétség ahhoz, hogy bekövetkezzék a tragédia *(Varieté)*.

Ebből is világosan láthatjuk Szakonyi írói fejlődésének kettősségét. Egyrészt az egyes emberek belső küzdelmére helyezi a hangsúlyt, és ezért nagy erővel érzékelteti társadalmunk egyik legfőbb problémáját, a közéleti cselekvés lehetőségének elégtelenségét; másrészt (minthogy e belső küzdelem kimenetelét pusztán az egyes emberektől, illetve ezek összességétől teszi függővé, és figyelmen kívül hagyja a társadalomnak mint az emberektől függetlenedő szerkezetnek a szerepét), elzárja az utat a valóságos lehetőségek felmérése elől. Belekerül tehát a bűvös körbe: minél jobban összpontosít a lényegre, annál kevésbé értheti meg.

Pedig előző kötete alapján még úgy látszott, hogy meg tudja haladni ezt az ellentmondást. A *Cirkusz* példabeszédében nemcsak arra szólított fel, hogy „idézd fel egykor gyáván elvetett álmaidat, mindig ez legyen mutatványod magva", hanem azt is megmutatta, hogy ez a felszólítás nem ér semmit, ha „mindenki csinál egy csomó olyan dolgot is, amihez igazán nem ért". Az *Életem, Zsóká*ban pedig végigkövette azt a folyamatot, amelyben azok az emberek, akik ismerték Goethe végső igazságát, akik „tudták, hogy naponta újra kell tanulni az életet", bepiszkítják magukat, és ezt éppen azért tehette meg, mert figyelembe vette, hogy az emberek a társadalmi szerkezetben elfoglalt helyük miatt lehetnek rosszak anélkül, hogy önmagukban rosszak lennének. Igaz, a darab utolsó mondata így hangzott: „De megtenni az utat, tisztán, miért nem lehet!?" — ez azonban még nem lett volna moralizálás, ha azt jelezte volna, hogy Szakonyi még messzebbre akar jutni ezen az úton, de mint látjuk, az út kettévált, és Szakonyi csak a szubjektivitás ösvényén haladt tovább, az objektivitásén nem. Így viszont nemcsak az elsőn nem jutott olyan messzire, mint mehetett volna, hanem bizonyos értelemben egyáltalán nem haladt előre, hiszen a probléma megoldása a két tényező együttes felmérését igényli.

E mozgás látszat voltát maga Szakonyi is érzi. Ezért kapaszkodik bele abba, ami vitathatatlanul valóságos: a mindennapi élet apró tényeibe. „Tejet és kenyeret, gondolta József. Ezek legalább biztos dolgok." *(Nyár végén a tónál)*. És ezért kapaszkodik bele abba, ami

visszavonhatatlanul valóságos: a múltba *(Városok)*. Ez még nem jelenti azt, hogy Szakonyi a felszínen marad, azonban éppen az előbb próbáltuk kimutatni, hogy elmélyülése végül is látszólagos. Ugyanígy nem jelenti azt sem, hogy Szakonyi a múltba menekül, hiszen már első írásai, az *Ezüsthasú halak*, a *Rövid utazás* is e menekülés lehetetlenségét bizonyították, és legutóbbi kötetének Néva-parti hőse is visszatér a jelenbe; ezt a visszatérést azonban az író, éppen vizsgálódásának egyoldalúsága miatt, már nem tudja megindokolni. Így a felszín mellett a múlt is önállósul a valóság egészével szemben, és ez az önállósulás teszi Szakonyi stílusát *szecesszióssá*.

Igaz, így az író eléri, hogy amit leír, azt szinte mind az öt érzékszervünkkel érzékelteti anélkül, hogy megváltoznának a világ valóságos arányai és eltűnne az írói gondolat. Hadd idézzük, erőszakot téve az írás egységén, egyik motívumának elejét és végét: „A babkávé illata, amint a forralt tej sűrű szagával keveredik; habzik a friss langyos ital a piros pettyes bögrében . . . hűvös az árnyék, a házfal tövében nedves a föld, de ahová a fény ér, ott már zörög a fű, reggel, nyári reggel, reggeli a kertben, nyolc órakor. Ennyit csak megérdemel az ember."

A felszín és a múlt már csak azért is önállósulhat Szakonyi írásaiban, mert amikor hősei szembekerülnek alapvető problémáikkkl, ezek nem egész *egyéniségüket* mozgatják meg, hanem csak az egész *lelküket;* vagyis azokat a külső és belső tulajdonságaikat, amelyek nem közvetlenül kapcsolódnak a helytállás problémájához, alig ismerjük meg. Ezt már az előző kötetek írásaiban is megfigyelhettük, most azonban, amikor Szakonyi még jobban koncentrál a személyiség megőrzésének kérdésére, vagyis még kevésbé érdeklődik az iránt, hogy milyen ez a személyiség és miképp kapcsolódik a társadalomhoz, mint objektív alakzathoz, ez még feltűnőbb.

Bármely oldalról közelítjük meg Szakonyi írásait, mindig az egyénnek és a társadalomnak mint szubjektivitás és objektivitás egységének kérdéséhez jutunk, és ez azt jelzi, hogy amíg figyelmen kívül hagyja ezt a problémát, addig minden előrelépése helybenfutássá válik.

LÁZÁR GUY

Ára: 8,- Ft

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

V., Alkotmány utca 21.
Telefon: 111—010

KRITIKA

TUDOMÁNYI

VI. ÉVFOLYAM 1968. SZEPTEMBER

Az Akadémiai Kiadó gondozásában jelent meg a közel

350 ÉVES ÚTINAPLÓ

Szepsi Csombor Márton
Összes Művei

(Régi magyar prózai emlékek 1.)
Kritikai kiadás

A most induló sorozatban a XVI–XVIII. századi magyar próza legértékesebb szövegeit adja közre az Akadémiai Kiadó a tudományos szövegkiadások módszerével: betűhíven, részletes magyarázó jegyzetekkel és – a kritikai kiadások eddigi gyakorlatához képest újszerű megoldásként – alapos bevezető tanulmányok kíséretében. Első kötetként Szepsi Csombor Márton közel 350 éves útinaplóját: Europica varietas (Kassa, 1620) és erkölcstani művét: Udvari schola (Bártfa, 1623) nyújtja át a kiadó. Az útirajz a teológiával súlyosan megterhelt régi magyar irodalom egyik legüdébb világi műve, mellyel írója – a fejlettebb nyugat-európai állapotokat rajzolva – a hazai felemelkedést kívánta szolgálni. Történeti, földrajzi, művelődéstörténeti, művészettörténeti és helytörténeti szempontból egyaránt izgalmas és hiteles forrás. A látnivalókat személyes élmények elbeszélésével fűszerezi.

Sajtó alá rendezte
Kovács Sándor Iván és Kulcsár Péter

663 oldal . Kötve *88,–* Ft

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM 1968. OKTÓBER

10

HADTUDOMÁNYI TÖRTÉNETI KÖNYVTÁR KÖNYVTÁR TÖRÖLT BÉLYEGZŐ!

A TARTALOMBÓL

PERNECKY GÉZA: Művészeti Lexikon

KIRÁLY GYULA: Új fejezet a szovjet Dosztojevszkij-kutatásban

PETŐFI S. JÁNOS: Műelemzés – strukturalizmus – nyelvi struktúra

SŐTÉR ISTVÁN: Közbeszólás (Vita Lukács Györggyel)

SOMOGYI TÓTH SÁNDOR: Szerkesztői meditációk

SZILI JÓZSEF: A szocialista irodalomtudomány Angliában

BARÓTI DEZSŐ: Bevezetés-féle *Buday György* fametszeteihez *(műmelléklettel)*



A
Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtörténeti Intézete,
a Magyar
Irodalomtörténeti Társaság
és a Magyar Írók Szövetsége
elméleti és kritikai folyóirata

Szerkesztő bizottság:

DARVAS JÓZSEF
NYÍRŐ LAJOS
SŐTÉR ISTVÁN
SZABOLCSI MIKLÓS
ZOLTAI DÉNES

Szerkesztik:

ALMÁSI MIKLÓS

DIÓSZEGI ANDRÁS
(felelős szerkesztő)

WÉBER ANTAL

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.
Telefon: 467—962

TARTALOM

Perneczky Géza: Művészeti Lexikon 3
Király Gyula: Új fejezet a szovjet Dosztojevszkij-kutatásban 6
Petőfi S. János: Műelemzés — strukturalizmus — nyelvi struktúra 18
Buday György újabb fametszetei (műmelléklet)

ÁLLÁSFOGLALÁS

Sőtér István: Közbeszólás 28

AZ ÍRÓ FELEL

Somogyi Tóth Sándor: Szerkesztői meditációk 32

VITA-FÓRUM

Kritikust tolláról . . . *(Halmos Ferenc—Sipos Áron)* 36
Egy kritika örvényei *(Rózsa Endre)* 39

MŰHELY

A szocialista irodalomtudomány Angliában *(Szili József)* 40
Bevezetés-féle Buday György fametszeteihez *(Baróti Dezső)* 44

KÖRKÉP

A nőemancipáció filmje *(Fekete Éva)* 46
Okozatiság és formanyelv *(Somlai Péter)* 49

KRITIKA
VI. ÉVFOLYAM, 10. SZÁM
1968. OKTÓBER

KRITIKA

Dobos László: Földönfutók *(Kovács Kálmán)* 52
Illés Endre: Írók, színészek, dilettánsok *(Sándor Iván)* 54

Szemle

Michel Butor: A velencei Szent Márk leírása *(Martinkó András)* 57
Thurzó Gábor: Egy ember vége *(Rónay László)* 59
Nemes Károly: A filmművészet útján *(Nagy Ilona)* 60
Urbán Ernő: A láthatatlan barikád *(Előry Éva)* 61
Mátyás Ferenc: Emlékek lázadása *(Kis Pintér Imre)* 62
Sobor Antal: Nyulak délutánja *(Seres József)* 63
Maurice Druon: Zeus emlékiratai *(H. Erdélyi Ildikó)* 64

A címlapon: *Buday György: Joyce* (fametszet)

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben, a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODÁNÁL (KHI, Budapest V., József nádor tér 1. sz.) közvetlenül vagy csekkbefizetési lapon (csekkszámlaszám: egyéni 61.257, közületi: 61.066), valamint átutalással a KHI MNB 8. sz. egyszámlájára,
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111—010. csekkszámlaszám: 05.915—111—46, MNB egyszámlaszám 46, és az
AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci u. 22. telefon: 185—612.
Előfizetési díj egy évre: 96 Ft
Példányonként megvásárolható: a Posta hírlapüzleteiben és minden nagyobb utcai elárusítóhelyen vagy az AKADÉMIAI KIADÓ-nál Budapest V., Alkotmány u. 21, és az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci u. 22.
Példányonkénti ára: 8 Ft

Index: 25.461

•

A kiadásért felel: Bernát György
Műszaki szerkesztő: Szabó Katalin
68.66191 Akadémiai Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Bernát György

PERNECZKY GÉZA

Művészeti Lexikon

Hamis hiedelem az, hogy a lexikonok a halhatatlanság csarnokai. A bennük szereplő nevek után feltétlenül ott áll a születési és halálozási évszám, vagy a még élők esetében (s ez a kegyetlen figyelmeztetés!) egy kis üres hely, hogy az olvasó majd a második dátumot is alkalomadtán pótolhassa. Halhatatlan csak maga a lexikon, amely túl fog élni mindnyájunkat: szerkesztőket, munkatársakat és olvasókat. Ebből a tényből származik aztán egy további körülmény is, a lexikonszerkesztő kiváltságosan nehéz helyzete. Mert mi az az évtized, amelyben a lexikon elkészül, ahhoz az évszázadhoz képest, amikor majd használják? Ki látja előre ennek a száz évnek az ízlését, érdeklődését, esztétikai meggyőződését? A lexikonszerkesztő hasonlatos a nagy kezdőbetűvel írt Időhöz, aki áll, kezében rostával, s létrehoz valami személytelen képződményt, magát az objektivitást.

A lexikonszerkesztő tehát dönteni kénytelen, hogy mi legyen a jó rostálás biztosítéka. Számolja a rosta likjait, sűrűségüket optimálisra állítja, és választ, hogy lexikonja a jólértesültség, illetve a feszes, de megbízható akadémizmus vagy a merész előretekintés, az avantgarde jegyében váljon-e halhatatlanná. A legnehezebb variáció mégis az, ha egyiket sem választja, hanem egyszerűen *objektív* lexikont szerkeszt. Most, hogy a Művészeti Lexikon negyedik, befejező kötete is megjelent, úgy érezzük, ez utóbbi esettel állunk szemben, és ez kissé azt is jelenti: — valószínű, hogy az *Akadémiai Kiadó* nagy lexikondömpingjében éppen a képzőművészeti lexikon sikerült a legjobban. A csend, amely az egyes kötetek megjelenését követte, nem abból a körülményből fakadt, miszerint a művészettörténeti szakma nálunk még teljesen fejletlen volna (ezt részben a lexikon is cáfolja mintegy 150 munkatársával), hanem inkább abból a helyzetből, hogy az egyes kötetekkel mindenki meg volt elégedve, a fogyasztók teljesen normálisnak találták a lexikont. Pör csak az elfuserált lexikonok körül kezdődik. S még valamit: bár magyar testvérei között csak a valószínűség erejéig neveztük éppen a művészetit a legjobbnak, a nemzetközi mezőnyhöz mérve nyugodtan lehetünk ennél szerénytelenebbek is: a Művészeti Lexikon a nagy európai lexikonok mellé állítható mind terjedelménél fogva, mind pedig tartalmának valóban enciklopédikus gazdagsága miatt. *Zádor Anna* és *Genthon István*, a két főszerkesztő tehát olyan munkát végeztek, amellyel a magyar művészettörténelemtudomány eddigi legalaposabb és legrangosabb kiadványa születhetett meg. Ez az állítás nem frázis, — gondoljuk csak végig: monográfiánk ilyen súlyú még nincs, a kétkötetes magyar művészettörténelem korábbi, s így kevésbé korszerű munka, egyetemes összefoglalásokkal pedig úgyszólván nem is rendelkezünk.

A recenzens zavarban is van, hol fogjon hozzá összefoglaló értékeléséhez. Adatok? Az előszó az első kötet elején 14 000 címszót ígért, úgy hisszük azonban, hogy a későbbi munka folyamán ezt a tervet messze túl is teljesítették. A képanyagot csak hozzávetőlegesen becsüljük föl, kötetenként legalább 800—1000 klisé készülhetett, összesen ez majd 4000 illusztrációt jelent. A klisék minősége kifogástalannak látszik, s ha van szürke, párás nyomat, az inkább a magyar könyvkiadás állandóan vissza-

térő fogyatékosságával, a rossz nyomdai beállítással és az egyenetlen festékfelhordással magyarázható. A példányszám 39 000, ez is imponáló mennyiség. Ám ezek az adatok végül is csak a lexikon felszínét érintik, az igazi tartalmi kérdések nem fejezhetők ki számokkal.

Mélyebb és az egész magyar művészettörténetírás helyzetét tükröző vizsgálat feladata lenne nyomon követni azt, hogy a lexikon milyen szülőktől származik. Az Éber—Takács-féle korábbi magyar művészeti lexikontól keveset örökölhetett, hiszen az lényegesen szűkebb terjedelmű. Felépítésében azonban sok hasonlatosságot mutat azzal, — a címszavak itt is három nagy kategóriába oszthatók: a művészlexikonok művészneveinek családjába, a traktátusok technikai, szakmai kérdéseinek körébe és a bedekkerek leíró, helyszínt magyarázó topográfiai anyagának rokonságába. Hátramaradnak még a par excellence történeti címszavak, a művészetelméleti kategóriák, mint a stíluskutatás és az esztétikai fogalmak magyarázatai vagy a művészetszociológia és egyéb újabb szakterületek kérdései. Ezek az „egyéb" területek azonban csak járulékosan szerepelnek a lexikonban, s ha van a munkának hiányossága, akkor kétségtelenül ezeknek a modernebb kutatási területeknek az eredményei hiányoznak. A lexikon különös módon azonban mégsem tűnik egyoldalúan klasszikusnak. Például már a tavaly megjelent kötet ismertette az idei velencei biennálén szereplő amerikai pop-art művész (Marisol) tevékenységét, vagyis a címszavak nagyon friss, az idővel nemcsak lépést tartó, hanem azt csaknem meg is előző rugalmasságot mutatnak. A belső frissülés másik forrására is hozhatunk példát: — a „primitív művészet" címszó kitűnően foglalta össze a kezdetleges funkciókban kifejlődött primitív művészet archaizmusa és az ilyen archaizmus csorbítatlan művészi értéke között feszülő ellentmondást, utalva arra, hogy a fogalom csak a mi oldalunkról, az európai magas kultúrák örököseinek szemében létezik mint olyan, – tudományosan, történetileg vagy esztétikailag nincs primitív művészet, illetve ha van, az nem a természeti népek művészete. Ez a példa azt mutatja, hogy a klasszikus mintájú művészettörténelem ósdi hierarchiája lexikonunkban már csak nyomokban lelhető föl, néhány kitűnő munkatárs lépten-nyomon összetöri az avult sémákat.

Mégis hadd mutassak rá néhány nyomra, amelynek követésével a magyar művészettörténetírás hézagaihoz és mulasztásaihoz érkezhetünk. Mai problémáinkat, túl a pozitivista adatgyűjtés, a formákkal operáló Wölfflin-nemzedék és a szellemtörténeti iskolák évtizedein, a történetibb és funkcionálisabb szemlélet jellemzi. A marxista művészettörténelem kezdeti, naiv korszaka után — amikor legfőbb feladatnak az tűnt, hogy Munkácsy életképeiből az osztályharc illusztratív motívumait próbáljuk kisilabizálni — elérkeztünk egy méltóbb fázisba: művészet és társadalom, műfajok és funkciók, tudat és világkép speciális kérdéseinek vizsgálataihoz. Ilyen szempontból nézve a népművészet és a magas művészet egymást magyarázó és kiegészítő kategóriák, a dekoratív ornamentika és a magasművészet ábrázolása úgy viszonylik egymáshoz, mint a szókészlet a mondattanhoz, az iparművészet és az ábrázolóművészet pedig egymásból kifejlődő genetikus kapcsolatban állanak. S különös fontosságot kaptak a művészetet a társadalmi szükséglettel összefűző tényezők, a művészetszociológia kérdései. Annál is sürgetőbb a velük való foglalkozás, mert hiszen a modern művészet maga is feleleventette a nagy múlt, a kultikus korok sok vonását, a mágikus funkcióra és a mitikus nyelvre való emlékeztetés gesztusait, az ornamensek

nem díszítő, hanem szimbolikus tartalmú használatát, és a komponálásmódnak azokat a változatait, amelyek csak a népművészet és az archaikus művészet elveinek ismeretében, s mellettük a modern életforma fetisképző tendenciáinak, szimbólumrendszerének a figyelembevételével érthetők. Nyissuk ki a lexikont és keressük ezeket a címszavakat. A művészetszociológia hat sort kapott s egy irodalmi utalást. Olyan pikáns dolgot, mint a „közönség" fogalmának és szerepének meghatározását, korai lenne elvárni, de hiányzik a műkereskedelem címszó, a galériák és a galériaművészet tárgyalása például, holott az európai művészet fejlődése már a XVI—XVII. századtól szorosan összefonódott a piacra való termeléssel, a műtárgyak forgalmazhatóságával (eklatáns példa erre a klasszikus holland művészet). A népművészet funkcionális és esztétikai problémáit egy rövid címszó a néprajztudomány körébe utalja. Hiányzik a gyermekrajz címszó s vele a modern művészetre és általában a művészi percipiálás fejlődésének tanulmányozására oly döntő momentum tárgyalása. Nem találjuk a lexikonban a fétis, a mágikus művészet, a kultikus művészet fogalmának és belső tartalmának az ismertetését, holott bizonyos modern áramlatokat leíró címszavak ezeket a fogalmakat többször is használják. Formális az ornamentika meghatározása, — „lehet mértani, növényi, figurális vagy vegyes", olvashatjuk, holott égető szükség lenne az ornamentika funkcionális magyarázatára, például mágikusan szimbolikus vagy tisztán technikai eredetének különválasztására, történelmi fejlődésének bemutatására stb. Nincs címszó a groteszkre, a szónak általánosabb értelmében, műfaji, illetve esztétikai vonatkozásait feltárva. S ezeknek az elméleti-szemléleti kulcsszavaknak a hiánya természetesen még egy sor más címszó tartalmát is árnyékba borítja. A formalizmus címszó nagyon tárgyilagosan és helyesen tisztázza azt, hogy „a formalizmus tehát nem azonos a művészet formaproblémáinak a kutatásával", ám e kutatás részletproblémáit, a forma, a szín, a kompozíció szerepét, történetét, szemléleti fontosságának változásait vagy válfajait hiába keresnénk a lexikon lapjain. Mindezek a hiányosságok tulajdonképpen nem a lexikonra jellemzők, hanem a magyar és tágabban: a kelet-európai művészettörténelem késői indulására, különösképpen a korszerű művészetelmélet fejletlenségére. Jól látszik az is, hogy néhány úttörő kutató, aki mégis írt ezekről a kérdésekről (mint pl. Fülep Lajos igen sokat és igen mély tanulsággal a kompozíció fogalmáról), igazi munkássága még a szakma szélesebb rétegei előtt is csak halványan dereng s a lexikon, mint le nem zárt problémákat, ezeket a kérdéseket inkább elkerülte. Ugyancsak a művészetelméletnek a gyakorlattól való lemaradása és a tényanyaggal időnként konfliktusba bonyolódó nehézkessége magyarázhatja a kelet-európai modern áramlatok labilis helyzetét a lexikonban. Az egyes országok művészetét a jelenkorig vezeti a lexikon, nem így a népi demokráciák művészetét, ahol rendszerint a második világháború utáni évekhez érkezve véget ér. Az egyetemes művészetre rendkívül nagy hatást gyakorló orosz avantgarde-ra az orosz művészet címszó csak pár soros utalásokat tesz, ugyanígy mintegy csak emlékeztet rá a szovjet művészet tárgyalása. E mostohán kezelt művészek azonban saját nevüknél legalább bőséges tárgyalást kapnak, a kisebb kelet-európai népek modern alkotói azonban még ezt az elégtételt sem élvezhetik, — például a nagyon markáns jugoszláv képzőművészet vezető egyéniségeit, a nálunk is kiállított szobrászt, Djamonját vagy a festő Stupicát nem említi a lexikon.

Nem tudom megállni, hogy a korai magyar avantgarde méltatásának hasonló hiányosságait ne tegyem szóvá. (A mai sokkal méltányosabban szerepel.) A *magyar*

művészet címszó tartalma méltányos, arányos. De ha összehasonlítom a *Nyolcak* címszónál található utalást (azt, hogy e művészek a monumentális és drámai hang keresésével a Tanácsköztársaság alatt működő aktivisták útját egyengették) az első kötetben szereplő aktivizmus meghatározásával: „irracionális világnézeti felfogás", akkor legalábbis zavarban vagyok, hiába olvasom két sorral lejjebb azt, hogy ezt az irracionális világnézetet elsősorban szocialista forradalmárok vallották. Ha ezen felbuzdulva felütöm a Kassák Lajos címszót, akkor látom, hogy festői, szervezői és szerkesztői munkásságának méltatása alatta marad egy Neogrády Antalénak is, ha pedig meg akarom tudni, hogy a magyar konstruktivizmus jellemző műfaja, a képarchitektúra micsoda, summázásként azt olvashatom, hogy „síkformák variálásai a papír vagy vászon síkján, be nem vallott dekoratív céllal és eredménnyel", amit tulajdonképpen minden festői műre el lehet mondani. Lássuk tehát az egyéb konstruktivista áramlatok méltatását, — itt, pl. a konstruktivizmusnál a hangsúly a modern építészeti és tárgyformáló szemlélet kialakításán van, a Bauhausnál pedig az egész XX. századi művészet fejlődésére tett elhatároló szerepen: — „munkáját haladó szellemű, szociális elgondolás, az emberi és társadalmi igényekből levezetett építészet gondolata hatja át . . . stb." A korai magyar avantgarde eredményeit és egyoldalúságait is nyilván csak ezekhez az egyetemes vonatkozásokhoz szabadna mérni s nem légüres térbe kifutó, értetlen megállapításokkal.

De talán nagyon is a részletekbe bocsátkoztam. Ha a Művészeti Lexikon óriási apparátusa és a kortárs művészeteket méltányoló mozgékonysága meg is botlik a hazai talaj rögösebb felületén, ezek az apró disszonanciák elvesznek az egész mű nagyvonalúságának és imponáló gazdagságának láttán. A lexikonra végül is az jellemző, hogy benne a buránói csipke éppúgy megtalálható, mint a kantharos nevű ivócsészék rajza, a hattyúnyak-ív ugyanúgy, mint az op-art művek történelmi és ízlésbeli vonásai, a fiatal amerikai Larry Rivers művészete éppúgy, mint a kínai Tao Chi lapjai. Az enciklopédikus gazdagságnak ebben a végtelen füzérében pedig nagyobb és súlyosabb fejezetek, kismonográfiáknak is beillő összefoglalások olvashatók. Bizonyára nagyon sokan és nagyon sokáig fogják használni, és igen ritkán fog előfordulni, hogy egy-egy címszavának adatainál az olvasó elégedetlen marad majd, annyira, hogy más, külföldi kiadványok után kell nyúlnia. *(Akadémiai Kiadó, 1966—1968)*

KIRÁLY GYULA

Új fejezet a szovjet Dosztojevszkij-kutatásban

Az utolsó évtized, az 1950-es évek vége és a 60-as évek szovjet Dosztojevszkij-kutatása olyan nagy lépést tett előre az orosz irodalom e zseniális íróművésze jobb megértése érdekében, ami a szovjet irodalomtudomány 20-as, 30-as éveinek eredményeivel vetekszik. Azoknak az évtizedeknek a mérlegén egész sor archív és levéltári anyag, az eleddig tudományosan legteljesebb kiadás, valamint egy sor cikkgyűjtemény és monográfia szerepel, e korszak Dosztojevszkij-kiadását dicsérve. A 30-as évek végétől

az 50-es évek közepéig ez a kutatás lényegében megszakadt, de annál nagyobb erővel indult el újra a jubileumi évtől kezdve. Az 50-es évek végén, a 60-as évek elején megjelenő Dosztojevszkij-monográfiák egyelőre még sok ellentmondást tartalmaztak ugyan, s jogosan váltottak ki sok vitát. Mégis a Világirodalmi Intézet kiadásában megjelent cikkgyűjteménnyel egyetemben ezek a munkák indították el a Dosztojevszkij-kutatás reneszánszát. 1963-tól kezdve pedig szinte évente 2—3 monográfia jelezte, hogy a nagy orosz író műveinek és hagyatékának olyan mérvű és igényű feldolgozása indult el, amely tudományosabb módszertani alapokra helyezte a Dosztojevszkij-kutatást, s egyben az egész marxista esztétika fejlődését is elősegítette.

Az új Dosztojevszkij-kutatási hullámra elsősorban az jellemző, hogy a legkülönbözőbb szempontokat és módszertani elveket valló marxista tudósok erőfeszítését egyesíti. Elegendő a legjellemzőbb mongráfiákra utalnunk.

Az azóta elhunyt első szovjet Dosztojevszkij-kutató, Leonyid Groszman, 1920-as években elkezdett biográfiai kutatásait most egy hatalmas Dosztojevszkij-életrajzzal zárta. Dolinyin Dosztojevszkij utolsó regényeinek műhelytitkaiba vezet bennünket 1963-ban kiadott művében. Ismét más jellegű Goluszovker „*Dosztojevszkij és Kant*" című esszeisztikus stílusban írt, de filozófiai összefüggésektől súlyos munkája. N. Vilmont Dosztojevszkij műveiben Schiller és a romantika jegyeit kutatja. Más, elméleti szempontok vezetik Friedlendert „Dosztojevszkij realizmusa" és Kirpotyint „Dosztojevszkij a hatvanas években" című könyvében. A 40-es évek végén, 50-es évek elején írt, de csak most, a tudós halála után megjelent Csirkov-tanulmányok Dosztojevszkij életművét azok stíluselemein keresztül próbálják megközelíteni. Zundelovics, a szamarkandi Dosztojevszkij-kutató a nagyregények formavilágát szisztematizálva alakítja ki koncepcióját. A Dosztojevszkij poetikájával foglalkozó monográfiák és munkák közül is kiemelkedik Bahtyin „Dosztojevszkij poetikájának problémái" című könyve, amely mindmáig nemcsak a szovjet kutatás irányát befolyásolta, hanem a nyugati Dosztojevszkij-irodalomét is.

De ugyanez a komplexitás jellemzi azokat a elemző vagy vitacikkeket is, amelyek a 60-as évek elejétől szinte számbavehetetlen mennyiségben látnak napvilágot központi folyóiratokban és cikkgyűjteményekben, helyi jellegű lapokban és egyetemi aktákban, intézeti kiadványokban. Dosztojevszkij szovjet kutatásának igazi reneszánszát jelzi ez a komplexitás. Életművének ilyen sokirányú és eltérő módszertani alapról induló kutatása azt is bizonyítja, hogy a szovjet marxista irodalomtudomány az utóbbi évtizedben nemcsak az általános elméleti, de az alkalmazott kutatásban is komoly eredményeket ért el.

Azok a kérdések, amelyek Dosztojevszkij bonyolult útjának, ellentmondásos művészetének és egyéniségének hívebb megrajzolásában perdöntők, újra felvetődnek ezekben a munkákban, és más megvilágítást kapnak a megelőző évtizedekből ismert monográfiák megállapításaihoz képest. Azok a kritikai munkák, amelyek első látásra csak formai vagy részletproblémának tűnő kérdés elemzését tűzik ki célul végül is a lényegesebb kérdések egész sorát érintik, s gyakran szuverén Dosztojevszkij-koncepcióval lépnek fel, vagy legalábbis sejtetnek egy új, tudományosabb összegzési lehetőséget. Ezek az új és egymástól elütő koncepciók bizonyos kérdésekben közelednek egymáshoz, de koordinálódásuk ellenére is egyre jobban eltérnek egymástól. Az egyelőre még szerteágazó munkák nyomán egyre teljesebben rajzolódik ki egy új Dosztojevszkij-összkép.

Dosztojevszkij művészetének kutatása ugyanis sajátos helyet foglal el a vele egyenrangú világirodalmi nagyságok marxista kritikai értékelés történetében. A kortárs Balzac és Tolsztoj a marxista irodalomkutatás szempontjából előnyös helyzetben van: Marx és Engels Balzac világirodalmi helyére, Lenin pedig Tolsztoj világirodalmi szerepére, művészetének gyökereire mutat rá, miközben szemléletének és művészetének legkritikusabb ellentmondásait is megmagyarázza. Dosztojevszkij művészi nagysága és világirodalmi jelentősége nem marad el egyikőjükétől sem, de életműve abban a helyzetben van, hogy (korai és átmeneti műveit kivéve) még forradalmi demokrata kritika sem született, illetve maradt fenn róla. Dosztojevszkij halálakor, 1881-ben, a társadalmi harc szellemi porondján még nem a liberális és marxista irányzatok küzdenek örökségéért, (mint 1910-ben, Tolsztoj halálakor) hanem egyrészt a narodnyik és az akkor induló dekadencia kritikusai, másrészt pedig a pravoszláv egyházzal összefonódott hivatalos reakciós kritika.

Mliödez hosszú időre megszabta az író műveinek hazája szellemi küzdelmeiben lbetötbtt helyét és szerepét. Műveinek irodalomtörténeti értékelése is kezdetben sokáig oinkáb csak a politikai s az irodalmi harcok zászlajának szerepét töltötte be; objektív esztétikai értékelésről szó sem lehetett.*

Tovább bonyolítja az író értékelését az a tény, hogy Dosztojevszkij, mindjárt indulásakor a kortárs irodalomba, nemcsak műveivel, hanem személyes szimpátiájával, illetve antipátiájával is kapcsolódott, közéleti tevékenységével is gyakran elkötelezte magát kora politikai mozgalmainak. Dosztojevszkij Bjelinszkij és Nyekraszov irodalmi körébe, Petrasevszkij utópista nyugatos politikai mozgalmába tartozott, a 60-as években a Vremja és Epoha című folyóiratokban működött közre, sok tekintetben osztva e folyóiratok neoszlavofil nézetét, a 70-es években a Grazsdanyin című hivatalos folyóirat szerkesztését vállalja el, *Az író naplója* című esszésorozatát éveken át publikálja pro vagy contra befolyásolva politikailag is az orosz közéletet, utolsó éveiben Pobedonoszcevvel tart személyes, majd levelező barátságot. Mindez ahhoz vezet, hogy Dosztojevszkij műveit sok esetben nemcsak az írói elgondolás vagy

---

* A korai marxista irodalomtörténet sajátos elméleti és módszerbeli tradíciókkal indult, sajátos körülmények között teszi meg többek között a Dosztojevszkij-kutatásban is az első lépéseket. Másfél évtized alatt, a 20-as, 30-as években, a változó irodalomtörténeti elméletek, szempontok és iskolák „pártharca" ellenére is — mint említettük — nagy eredményeket ért el a Dosztojevszkij-kutatás. Sőt, egy-egy jelentősebb iskolaalapító kutatása, illetve összegzése módszertani és elméleti szempontból is hatott a marxista irodalomtudomány alakulására. Elég Pereverzev majd Bahtyin Dosztojevszkij-könyvére utalnunk, V. Vinogradov és Tinyanov Dosztojevszkij korai és 50-es évekbeni regényeinek elemzésével elindított módszertani irányzatának a szovjet irodalomtudományban és irodalomelméletben betöltött szerepére hivatkoznunk. De az utóbbi évtizedek koncepcióit, elméleti elképzeléseit is erősen jellemzi a Dosztojevszkij képviselte hagyomány elfogadása vagy elvetése, s ennek az elfogadásnak vagy elvetésnek esztétikai indoklása. A lenini Tolsztoj-cikkeket a legutóbbi évtized szovjet Dosztojevszkij-kritikája igyekszik ugyan hasznosítani; egyre inkább hangsúlyozzák, hogy sem Dosztojevszkij világirodalmi nagysága, sem művészetének és nézeteinek ellentmondásossága nem vezethető le politikai állásfoglalásának egyéni sajátosságaiból, hanem csakis az orosz forradalom ellentmondásaiból. Ezzel kapcsolatban igen gyakran beszélnak arról, hogy Tolsztojhoz hasonlóan Dosztojevszkij esetében is csak ebben az összefüggésben ragadható meg az a forradalmi lépés, amit az emberiség művészi fejlődésében életműve jelentett. S ez mindenképpen üdvözlendő lépés.

a művek objektív mondandója szempontjából ítélik meg kortársak és utódok, hanem elsősorban e közéleti — pozitív vagy negatív — szereplés tendenciáit keresik bennük.

Valóban, műveinek értékelésében már a 19. században is nagy szerepet játszott az, hogy az orosz felszabadító mozgalom adott periódusában merre tartott vagy látszott tartani a publicista Dosztojevszkij (gondoljunk Dosztojevszkij és Scsedrin viszonyára és Scsedrin Dosztojevszkij-értékelésére). A kérdést még tovább bonyolítja, hogy haladó kortársai nem mindig voltak azon a kritikai-esztétikai magaslaton, hogy objektíven felmérjék, mi is e században az összefüggés politikai szándék és az alkotás ideológiai-esztétikai értéke között. Konkrétan Dosztojevszkij esetében írói szándék és objektív műalkotás mikor és mennyiben viselte magán az író politikai állásfoglalásának nyomait, vagy ellenkezőleg, mikor mennyiben alakította át, változtatta meg ezeket az állásfoglalásokat a mű megalkotásának folyamata. Már Bjelinszkij és a kritikus Majkov kortársai, még inkább Dobroljubov és Piszarev utódai, mint pl. V. Zajcev és különösképpen N. Mihajlovszkij reakciós értelműnek látják magukat a Dosztojevszkij-műveket is, s elődeik pozitív Dosztojevszkij-értékelését fölrúgva, tévesen informálják a 70-es évek közönségét és progresszív ifjúságát a Dosztojevszkij-művek ideológiai és esztétikai értékét illetően. Alapot szolgáltatnak ezzel a reakciós kritikának arra, hogy ne csak a publicista Dosztojevszkijt, de az írót is retrográd törekvések apostolának vagy később realistaellenesnek kiáltsa ki. A feudálkapitalista rendet leleplező, a kapitalizálódó Oroszország uralkodó osztályait műveiben támadó írót az orosz forradalmi demokráciával szemben állónak tüntették fel, holott Dosztojevszkij az anarchizmust és a narodnyik terrort bírálta, a forradalmi demokratákkal pedig vitatkozott a kivezető utak konkrét formáit és célravezetőségét illetően.

A 40-es, 50-es évek szovjet Dosztojevszkij-kritikája nem egy esetben folytatta a nagy művész megítélésében ezt a kétesebb értékű kritikai hagyományt. Így eshetett meg, hogy sokaknak paradox módra igazabbnak, helyesebbnek tetszett a szlavofil Apollon Grigorjev Dosztojevszkij-koncepciója — a Bjelinszkijével szemben vagy Sztrahov és Mihajlovszkij koncepciója Dobroljubovéval és Piszarevével szemben.

Amíg filológiai és elméleti alapon elemző kutatásokról volt szó — mint a 20—30-as években általában —, addig ez kevésbé hatott ki az egész életmű értékelésére vagy a marxista esztétika irodalomelméleti vonatkozásaira. Mihelyt azonban monografikus igényű munkára került sor, az ilyen eltájolódások komoly kihatásokkal jártak. Így Pereverzev Dosztojevszkij-monográfiájában már hajlott afelé, hogy Mihajlovszkijt és a liberális vagy szlavofil koncepciókat a maga szociológiai magyarázatú esztétikai koncepciójából bírálja, s az író típusrendszerét azzal magyarázza, hogy Dosztojevszkij a kispolgárság érdekeit és pszicho-ideológiáját fejezte volna ki műveiben. Jermilov sok tekintetben impresszionisztikus módszerével az író reakciós vonásait felfedezni véli már a *Hasonmás*tól, tehát második regényétől kezdve. A nagy humanista író műveinek egész soráról állították Mihajloszvkij nyomán, hogy Dosztojevszkij az emberi természetet eredendően rossznak tartja; Merezskovszkij, Sesztov és Vjacseszlav Ivanov nyomán, hogy a vallás és az idealizmus apostola; a narodnyik kritika nyomán, hogy a forradalmi ifjúság ellen támadt műveiben. A realizmus-antirealizmus koncepció évekig tartó tévedése nem kis mértékben éppen azért tudott zavartalanul egzisztálni a marxista esztétika alaptételeként, mert alapját Tolsztoj és Balzac művészetének „nagyvonalú" megítélése, illetve Dosztojevszkij művészetének felületes

elemzése látszott bizonyítani; az egyik esetben a nagy-realizmus győzelme, a másik esetben az antirealizmus klasszikus képviselője állt előttünk.

Közismertek a marxista esztétikán belül folyó realizmus-viták és különböző álláspontok. A jelenlegi Dosztojevszkij-kutatók is megoszlanak abban a tekintetben, hogy hol keresik a Dosztojevszkij-életmű ellentmondásosságának a forrását. Egyesek úgy vélik, hogy ez az ellentmondásosság a művész alkotó módszere és világképe között feszül, mások, hogy a művész logikai gondolkodása és művészete között, megint mások a művészi gondolkodás, a művészi módszer keretein belül jelölik ki ezeket az ellentmondásokat. A kérdés ilyen vagy olyan eldöntése természetesen kihat az elemzett munkák egész koncepciójára és módszertanára is. Fridlender lépten-nyomon azon éri utol Dosztojevszkijt, hogy művészileg cáfolja azt, amit logikailag állítani akart. Kirpotyin Dosztojevszkij korai és átmeneti periódusáról (60-as évek) írt részletes monográfiájában azt igyekszik bizonyítani, hogy a *Hasonmás*sal elkezdődött és kb. az 1850-es évtől beállt világnézeti krízis tükröződik majd a következő évtizedben írt Dosztojevszkij-művekben. A kutatók azonban megkerülik a kérdést: hogy honnan is ered hát akkor Dosztojevszkij gondolkodásában a realista módszer, ha egyszer ideológiai gondolkodásából nem, és hogy miként lehetséges, hogy miközben Dosztojevszkij egyre tökéletesebben tagadja meg korábbi, haladó nézeteit, éppen, mire ez a tagadás a csúcsát éri el, akkor alkotja legnagyobb művét, a *Bűn és bűnhődés*t. Dolinyin, Belkin, Goluszovker és Csirkov pedig inkább afelé hajlanak, hogy a nagyregények művészi eredményeit az író nézetei ellentmondásainak elmélyülésével, sőt világkoncepciójának elsősorban haladó voltával magyarázzák.

Ezért is lényeges hangsúlyoznunk a szovjet Dosztojevszkij-kutatók és irodalomtörténészek többségével egyetértve, a konkrét filológiai elemzés, az általános irodalomelméleti, irodalomtörténeti és esztétikai elemzés korszerűbb, dialektikusabb komplex alkalmazásának szükségességét. Éppen Dosztojevszkij bonyolult, sokrétű művészetének jobb megértése s művészi tapasztalata hasznosíthatósága sürgeti ezt. Ezt a szélesebb dimenziójú, de filológiailag is pontosabb kutatást kéri számon Okszman Groszman könyvének bírálatában, Poszpélov és Subin Bahtyin-könyve elemzése kapcsán, Fridlender Jevnyin, Kapusztyin és Tyunykin a 60-as évek Dosztojevszkij-monográfiáinak taglalásában. Ennek a gazdag és zseniálisan sok vonatkozású művészetnek egyik vagy másik egyoldalúan kiszakított vonatkozásával ugyan meg lehet támogatni egyik vagy másik téves esztétikai tételünket is, de ez nyilvánvalóan nem lehet feladatunk. A kutatómunka itt csak abban az esetben lehet termékeny és továbbmozdító, ha mai esztétikai elképzelésünk tételei premisszák — de nem prekoncepciók kutatásunkban, ha az életművet nem esztétikai tételek megtámogatása érdekében elemezzük, hanem az életmű újabb és újabb elemzéséből vonunk le tanulságokat mai esztétikai elképzeléseink pontosbítására vagy újrafogalmazására. Minden esetre az utóbbi szovjet munkák eredményei ma már világosan mutatják, hogy Dosztojevszkij műveinek megközelítése nem képzelhető el más írók — (akár a legnagyobbak) — művészetéből leszűrt esztétikai képletekkel és kutatásmódszertani kritériumokkal.

Két alapkérdés látszik e monografikus munkák és a most folyó újabb kutatások alapján döntőnek a dosztojevszkiji életmű egészének, valamint az egyes művek és azok részletproblémáinak értékelésében. A két kérdés összefügg, s mélyebb esztétikai problémákat is érint, nemcsak a Dosztojevszkij-problémát.

Az egyik: mi a kicsengése egy-egy műnek vagy az egész életműnek abban a korban,

amelyben létrejön, mi az utóélete és milyen esztétikai élményt sugároz ma nemzeti irodalmi és világirodalmi értékek, hagyományok és új alkotások rendjében? A kérdés nem meddő, hiszen emlékezzünk: a 10-es években Dosztojevszkij életműve komoly vita tárgya, amibe még Gorkij is beleszól, s ez a vita még ma sem fejeződött be, legutóbb Fegyin könyvében nyert új megvilágítást. A másik kérdés — a Dosztojevszkij-regények poetikája, amely szintén nemcsak magukat a regényeket érinti. Dosztojevszkij regényei már régóta a regénypoetika és regényelemzési módszerek kidolgozásának központjában állanak. Az itt érintett monográfiák és cikkek az elbeszélő műfajok hierarchiájában próbálják kijelölni a dosztojevszkiji epika helyét, az epikus elbeszélés leglényegesebbnek látszó kérdését érintve: a szubjektív és objektív elemek viszonyát, s ebben is az írói attitűd kérdéscsoportjába tartozó problémákat.

Az első kérdés szélesebb hullámokat vert már az irodalomelméleti vitákban, hogysem itt hely lenne kitérnünk rá. E kérdéskomplexumból csak a kimondottan Dosztojevszkij életművének újabb koncepcióit érintőket vesszük, hiszen az új munkákban éppen ott történt továbblépés, gazdagodás. Ilyen összefüggést jelent Dosztojevszkij korai és érett művészetének egymáshoz való viszonya, az ún. *ideológiai és művészi fordulat kérdése*, mely nem kevésbé osztja meg a 60-as évek Dosztojevszkij-kutatóinak táborát. Az utóbbi évek kutatásai ugyanis megdöntötték a Dosztojevszkij és Bjelinszkij szembenállásáról szőtt túlzó legendákat, és kimutatták, hogy Bjelinszkij alapvetően akkor sem változtatta meg pozitív ítéletét és nagyrabecsülését az íróval szemben, amikor különben a *Háziasszony* és *Prohorcsin úr* című műveivel kapcsolatban valóban komolyan tartott attól, hogy Dosztojevszkij feladja objektív módszerét, visszatérve a romantika elavult eszközeihez; úgy véli, pszichológiai etűdjeiben az író nagyobb feladatot tűz maga elé, mint amilyent egyáltalán a művészetben — akár az ő tehetségével is — meg lehetne oldani. A korábbi elképzelések mindenképpen azt igyekeztek bizonygatni, hogy Dosztojevszkij már a *Hasonmás*ban szembekerül esztétikai elképzeléseinek irányát tekintve a Nyekraszov és Bjelinszkij vezette korai forradalmi demokrata esztétika irányával. Ez az elképzelés nem konkrét történelmi vagy filológiailag kimutatható tényekre támaszkodott, inkább a nagy regények antirealistának kikiáltott tendenciáit volt hivatva a művész korai periódusában is a folytonosság megteremtése érdekében kimutatni. A 40-es évek szellemi mozgalmának tudományosabb képletét felrajzoló újabb marxista történeti, irodalomtörténeti és filológiai kutatások konkrétabban hangsúlyozzák azokat a lényeges különbségeket, amiket a 40-es évek felszabadító mozgalma mutat a 60-as évek differenciáltabb mozgalmaihoz képest. Ebben az összefüggésben Bjelinszkij sem látszik már történelmietlenül parasztforradalmárnak, de az irodalomtörténet sem szorgoskodik jobb ügyhöz méltó buzgalommal a 40-es évek haladó mozgalmában — többek közt irodalmi mozgalmában is — mindenáron a 60-as évekre jellemző liberális-forradalmi demokrata ellentétet kimutatni, s ebben az összefüggésben Dosztojevszkijt is hol liberálisnak, hol forradalmi demokratának titulálni, avagy művészetében ennek vagy annak a nyomait keresni.

Így mindenesetre másképp fest az a kérdés is, hogy lényeges elvi fordulat állt-e be Dosztojevszkij ideológiai gondolkodásában, politikai magatartásában a tízéves katorga és száműzetés következményeként, avagy csak a 60-as évek eleje történelmi változásai (jobbágyreform, a reakció offenzívája, a forradalmi demokraták bebörtönzése vagy száműzése, a lengyel felkelés, a nyugati kapitalizmus újabb fejleményei

stb.) érlelték meg ezt az ideológiai változást. Érthető, ha azok a tudósok, akik Dosztojevszkij Bjelinszkijjel való szembenállását hangsúlyozzák, ugyanúgy mellőzik a konkrét történelmi események szerepét ebben a fordulatban, s a katorgában látják Dosztojevszkij politikai törésének okát. Akik viszont Dosztojevszkij realizmusának és ideológiai nézeteinek nem ellentmondásait, hanem inkább összefüggéseit tartják lényegesebbnek, valahol a 60-as évek közepe táján jelölik ki azt a pontot, ahol ez az ideológiai fordulat már művészileg is jelentős konceptuális változásokat eredményezett. „... Helyes-e döntő szerepet tulajdonítanunk Dosztojevszkij fordulatában a száműzetés élményeinek" — kérdezi az egyik fiatal Dosztojevszkij-kutató, Kirpotyin álláspontjával vitázva. „... Nem csak egy-e ez az okok közül — természetesen nagyon fontos ok — a Dosztojevszkij egész krízisét meghatározó okok komplexumában?" Véleményünk szerint „a meggyőződés megváltozásának" nem lett volna oly mély, mindent átfogó karaktere, ha nem tükröződött volna benne az egész társadalmi élet törése, az orosz gondolkodásnak az a krízise, amely a 62-es, 63-as évekkel kezdődött.

Érdemes figyelmet fordítanunk a Dosztojevszkij-kutatók újabb nemzedékének eredményeire is, akik ebben a kérdésben egy sor régi legendát döntöttek meg, valamint új összefüggéseket tártak fel. Jevnyin pl. a következőképpen sűríti azokat a pontokat, ahol a 40-es, 50-es évek monografusainak Dosztojevszkij ideológiai változását érintő koncepciójával nem ért egyet: „... a *Hasonmás* nem volt eszmei fordulat Dosztojevszkij művészetében, sem annak az eszmei vonalnak a megtagadása, ami a *Szegény emberek*kel elindult, ellenkezőleg, annak folytatása, továbbvitele, elmélyítése. Sem a gogoli iskola tradícióinak, sem pedig Bjelinszkij eszméinek megtagadásáról nem beszélhetünk itt még a legcsekélyebb mértékben sem. Az elbeszélésben ugyanis nem lehet kimutatni, hogy Dosztojevszkij valamennyire is kételkedne az emberben, vagy sötéten állítaná be az emberi természetet, vagy magát a megkettőződést tüntetné fel fatálisnak, ahogy ezt állítják róla, s még kevésbé igaz az a *Hasonmás*ra, mintha Dosztojevszkij betegesen élvezné ábrázolás közben az ember megkettőzöttségét. Az elbeszélést egészében, de Goljadkin alakját magát is a legmagasabb rendű humanizmus hatja át. Az utópista szocializmus hatása... Dosztojevszkijnek ebben a művében is kimutatható. Az írónak az az állítása, hogy a műve alapját képező eszme értéke számára felmérhetetlenül nagy, hogy mondandója mélyen szociális értelmű — teljesen megfelel a tényeknek. Az elbeszélésben a pszichológiai motívumok nem szorítják ki — mint ezt sokan bizonyítani próbálják — a szociális motívumokat, sőt ez a pszichológiai motiválás a szociális problémák plasztikusabb megragadását és átélését szolgálja."

Derkács Dobroljubov és Dosztojevszkij viszonyát konkrét filológiai, szélesebb történelmi és elmélyültebb elméleti síkon nyomon követve azokkal vitatkozik, akik a katorga utáni Dosztojevszkijt már a reakció felé forduló írónak látják, aki, mint pl. Borscsevszkij mondja, csak azért nem beszél világosan, mert a 60-as évek ifjúsága előtt félti népszerűségét. „A Dosztojevszkij-kritikában több ízben elhangzott már, hogy Dobroljubov figyelmét nem kerülték el Dosztojevszkij világnézetének a katorga utáni változásai, nem szólva a Vremja c. folyóirata irányáról, a kritikus számára elégséges anyagot nyújtott Dosztojevszkij korai és katorga utáni műveinek különbözősége. Csakhogy Dobroljubov távol áll attól, hogy reakciós ízű pálfordulásait befejezett ténynek tartsa. Dobroljubov jól látta, milyen ingatagok Dosztojevszkij új elképzelései, s tudta, hogy Dosztojevszkijt még nagyon is sok szál köti mind tegnapi

forradalmi múltjához, mind a mai demokrata mozgalomhoz. Ezt a kötődést bizonyította „G.-bov és az irodalom kérdése" c. cikke is. Nem lehet egyetértenünk azokkal, akik pl. úgy vélik, nogy Dosztojevszkij cikkének polemikus ellenvéleménye a művészi-ség kritériumát "lebecsülő" Dobroljubov álláspontjával szemben a 60-as évek retrográd és liberális sajtójának szokásos demagóg fogásait ismételte volna, aminek az lett volna a célja, hogy a haladó orosz írókat „összeugrassza" a Szovremennyik folyóirattal. Dobroljubov korántsem így ítélte meg Dosztojevszkij cikkét. Ellenkezőleg. Válaszcikkét az a törekvés hatja át, hogy megőrizze a tehetséges írót a demokrata tábor számára; s megbecsülése korántsem csak az író nagyszerű múltja iránti tiszteletből fakad. Még későbbre teszi az ideológiai fordulatot a Dosztojevszkij átmeneti periódusával eleddig — Kirpotyin mellett — filológiailag legrészletesebben foglalkozó fiatal szovjet kutató, R. Nazirov, aki a katorgán túl egy sor történelmi tényt sorakoztat fel, amik kb. 64—65-re szerinte beérlelik azt az ideológiai fordulatot, amely élesebb nyomokat hagy a *Feljegyzések a föld alól*, a *Bűn és bűnhődés*,valamint a további nagy Dosztojevszkij-regényekben.

A probléma-kör differenciálódása még ezzel sem merült ki, mert Bahtyin pl. nem egy követőre találva egyáltalán nem lát Dosztojevszkij műveinek esztétikai és tartalmi mondandója szempontjából ilyen fordulatot. Tovább növelhetnénk e kérdés megoldásában mutatkozó eltérések számát, de ehelyett elégedjünk meg azzal, hogy a probléma ilyen vagy olyan megoldása valóban nagyon komolyan kihat Dosztojevszkij művészetének megértésére és interpretálására. S a megoldások sokfélesége sem tud kielégíteni bennünket, avagy meggyőzni, hogy valóban mikor és milyen összefüggésekben lényeges Dosztojevszkij művészetében ideológiai látásának fejlődésében és változásában egy-egy nagyobb fordulat, nézetei változásának egy-egy csomópontja. Ha igazán nagy volt a művész, nem lehet, hogy ne tükrözte volna az orosz forradalom egyik vagy másik aspektusát — mondja Lenin az orosz írókról Tolsztojjal kapcsolatban. Lenin a parasztforradalom kindulási pontját az 1861-es jobbágyfelszabadításban jelöli meg. Tolsztoj az 50-es évek elején indul, s 61-re már jócskán kialakul ideológiai világképe, s művészi látása is differenciálódik, mégsem beszélünk és beszélhetünk a 61-es év után alkotott műveiről mint olyanokról, amik valamiféle ideológiai fordulat eredményei lennének, — hiszen fordulatról Tolsztoj ideológiai gondolkodásában majd csak a 70-es évek végén, 80-as évek elején beszélhetünk. Anélkül, hogy erőszakolnánk a két művész világképének párhuzamait, nem hanyagolható el az, ami közös — a 61-es történelmi forduló ellenére is! — Dosztojevszkij korai művészetében, s az 50-es—60-as években létrejött alkotásaiban. A *Bűn és bűnhődés* differenciáltabb és korszerűbb mai értelmezésében inkább tetszik összegzésnek, a korábbi periódusok ars poeticája meghaladásának, míg a *Félkegyelmű*vel valami új és kétségtelen olyan kezdődik, ami végig megmarad a további nagyregényekben. Mindenesetre a 60-as évek végén, a 70-es évek elején beállt fordulat legalább olyan nagy ellentmondásokat mutat, mint Tolsztojé a 70-es évek végén, 80-as évek elején, mégha természetesen más kérdések összefüggésében is. S ennek a fordulatnak ugyanúgy megvannak a maga pozitív és negatív eredményei, mint Tolsztoj fordulatának, ugyanúgy magasabb szintre emeli Dosztojevszkij kérdésfeltevését, bírálatát és magasabb szinten bonyolítja eszményi világának ellentmondásait is. Dosztojevszkij ugyan új helyzetbe kerül a 60-as évek elején, amikor visszatér a katorgáról, de ez a változás sem ideológiailag, sem művészileg nem negatív, ellenkezőleg: elmélyíti ember- és társadalomlátását. Ha

elfogadjuk azt, hogy a 60-as évek Dosztojevszkij világszemléletében csak negatív eredménnyel jártak, akkor el kell fogadnunk azt a tételt is, hogy a művész legnagyobb alkotásai „ideológiai nézetei ellenére", valami misztikus „realizmus győzelmeként" jöttek létre. Utóbbi esetben viszont nem különösebben érdekes maga az ideológiai fordulat, illetve Dosztojevszkij művészetének konkrét történeti vonatkozásai sem. Inkább azokkal kell egyetértenünk, akik úgy vélik, hogy „... a művész logikai elemző tevékenysége és művészi szintetizáló gondolkodása ennyire élesen nem állnak szemben egymással..." Az utolsó tíz év tanulmányainak eredményei kétségtelenül nagy lépést tettek a probléma megoldása felé, s ez megnyugtató, bár — mint láttuk — a kérdést korántsem tekinthetjük lezártnak, hiszen az szorosan összefügg a fentebb jelzett második fő kérdéssel: milyen síkon ragadható meg Dosztojevszkij regényeiben maga a művész, az epikus építkezés milyen síkjain és milyen összefüggéseiben mondja ki a művész az ábrázoltakon keresztül az ábrázoltakról és a világról alkotott véleményét?

A kérdés eldöntése az utóbbi évtizedben Dosztojevszkij életművének megítélésében vízválasztó. Nagyjából két csoportra oszlik a Dosztojevszkij-kutatók tábora: azokéra, akik továbbra is valamelyik regényhőse vagy az elbeszélő szellemi és erkölcsi arculat mögött vagy intellektuális világfelfogásában vélik utolérni az írót, s azokéra, akik az írót a művek differenciáltabb és bonyolultabb összefüggéseiben gondolják fölleni.

A figyelemnek ez utóbbi kérdésre való összpontosulását bizonyítják nemcsak az e tárgyban publikált cikkek tömegei, hanem már maga az a tény is, hogy a 19. századi orosz írókról írt munkák között éppen Dosztojevszkij művészetéről írták a legtöbb hasonló jellegű elemző poétikai munkát. Már említettük V. Vinogradovot, aki a szovjet irodalomtudomány leghajnalán hasonló kérdéseket felvető munkákra alapozta műelemzési módszertanát, de megemlíthetnénk Tinyanovot, aki paródia-elméletét szintén Dosztojevszkij műveinek ilyen irányú elemzésére építette. Bahtyin 1929-ben megjelent könyve egészében is az írói attitűd formájának meghatározására épült. Zundelovics Dosztojevszkij poétikai rendszerében szintén az elbeszélő formáknak tulajdonít nagy szerepet, a művek első személyű vagy írótól idegen elbeszélői attitűdjének tartalmi indokait próbálja megragadni. Csirkov a regénypoétika stíluselemeit rendszerezi aszerint, hogy mi tartozik abból az író, s mi az alakok „introspekciójához." Goloszovker úgy véli, hogy Dante Divina Comediája az ember erkölcsi, Balzac „Emberi színjátéka" az ember szociális, Dosztojevszkij „Ördögi színjátéka" — az ember intellektuális pokoljárását hagyta ránk, s ezt elérendő alakul a regényforma Dosztojevszkij keze alatt *saját* filozófiájának belletrista formájává. Bahtyin új könyvében éppen ellenkezőleg, a regényformát nem tartja Dosztojevszkij írói attitűdje közvetítő formájának: az ő koncepciójában Dosztojevszkij különböző világképű és intellektuális sorsú embereket vitatkoztat és ütköztet, s a regény éppen arra való, hogy hősei saját világképüket mondhassák végig — minél hihetőbben és szabadabban —, miközben az író nem foglal állást se pro, se contra, hanem a maga világképét a regényforma adta keretekben a többivel egyenrangú véleményként fejti ki. Így Bahtyin szerint a regényíró a maga intencióit végeredményben egy síkra és szintre helyezi az alakok önálló és végigmondott ítéleteivel, s ezzel a mű korvonatkozásai, az alakok nem-szellemi eredetű, konkrét történelmi világkapcsolata — egyszóval az alakok és a helyzetek tipikuma — lényegtelen. Ezért is nevezi Bahtyin Dosztojevszkij regényét „polifonikus regénynek", sőt felkeresi az európai irodalom történetében

ennek a regényformának a genezisét, visszanyúlva a görög menipposzi tragédiákig és a reneszánsz ún. „karneválművekig", a 18. század értekező filozófiai regényeiig. Ezzel Bahtyin úgy véli, megfejtette Dosztojevszkij sokfőhősös regénystruktúráját.

V. Vinogradov egyik 1966-ban elhangzott előadásában azt az állítást kockáztatta meg, hogy az irodalmi alkotások (különösen a prózaiak) struktúrája megértésének a nyitja az író műben elfoglalt álláspontjában (obraz avtora) keresendő. Bahtyin monográfiájának legnagyobb és egyben legértékesebb utolsó fejezetében komoly teret biztosít „A prózai beszéd típusai" címmel az elbeszéléstípusok különböző formáinak s bennük az író szerepének. Sikerül bebizonyítania ezzel a mikroelemző módszerrel, hogy Dosztojevszkij közvetlen világképével vagy közvetlen formájú ítéleteivel, értékelésével valóban sehol sem jelenik meg a regényeiben; ott is, ahol az író jelenlétét sejtenénk vagy protokolláris semleges hangnemre vált át, vagy úgy tolmácsolja saját eszményeit, eszméit és világfelfogását, hogy az legfeljebb egynek tűnjék a sok nézet közül, és semmi esetre se befolyásolja hősei világfelfogásának az olvasóra tett hatását. Ebben látja Bahtyin a Turgenyev—Tolsztoj-féle monologikus regényformákkal szemben a Dosztojevszkij-féle dialogikus, polifonikus regény lényegét.

Mindezzel egyet is kell értenünk, amíg Dosztojevszkij műveinek szubjektívebb, formai oldaláról van szó. A zseniális regényíró az epikus formáknak valóban új csúcsait érte el mind korai kisregényeiben, mind pedig — igen gyakran ideológiaiaknak nevezett — nagyregényeiben. Ennek az új epikus gondolkodásnak az egyik ismérve valóban éppen az, hogy Dosztojevszkij mint első személyű értékelő nem lép ki az epikai szerkesztés nyújtotta objektív formák és eszközök mögül, mint azt tették elődei, különösen Puskin és Gogol, vagy mint nagy kortársa, Tolsztoj. Bahtyin azonban másodlagosnak tartva az epikus szerkesztés nemcsak monologikus regényekre, de dialógusos formákra (egészen a regényes drámáig) is jellemző törvényeit, kizárólagos szerepet tulajdonítva Dosztojevszkij és hősei eszmekifejtő motívumainak, indokolatlanul hallgatja el a hősök egyéni és társadalmi sorsát kifejtő regénymotívumokat. Emiatt aztán a bahtyini koncepció számára rejtve marad mindaz, amit Dosztojevszkij regényében hőseinek tipikus sorsával, sorsuk tragikus alakulásával mond róluk, a társadalomról, a világról. Remekül érzékelve és elemezve a dosztojevszkiji alakok lelki és főleg szellemi önkifejtésének tudati önmozgását, nem veszi számításba az alakok sorsának és az egész regényszituáció kibontakozásának és megoldásának pszichológiai és szociális törvényeken nyugvó belső, realista *önmozgását*. Ezzel sokkal többet tagad, mint szándékában volt, amit bírálói is elég gyakran szemére vetnek. Ezzel Bahtyin tulajdonképpen a dosztojevszkiji epikus gondolkodást nem tartja regényszerűnek: a regény nála nem műfaj csak forma. Az esetek többségében a bahtyini monográfia szubjektív hatása annyira hatalmába keríti még kritikusait is, hogy elkerüli figyelmüket: Bahtyin nemcsak azt tagadja, hogy Dosztojevszkij monologikusan értékelné hőseit és azok világlátását, hanem kimondatlanul azt is kényszerül tagadni, hogy Dosztojevszkij mindig a társadalmi berendezkedés megoldhatatlannak látszó szociális ellentmondásait bírálja, és hogy nem önmagában, hanem csak ebben az összefüggésben van értelme, mikor különböző sorsú, de világképüket illetően egyenlő értékű hősei kifejtik, elmondják mindazt, amit a világról gondolnak, mindazt, amit a világról nem lehet nem elmondaniuk sorsuk általánosításaképpen.

Bahtyin az eszme-regény Engelgardi-koncepciójához azt tette hozzá egyben tagadva is ezt a koncepciót, hogy Dosztojevszkij regényei „*polifonikus* eszme-regények",

s ezzel akarva-akaratlanul rávilágított arra, hogy különböző korokban miért is tartották Dosztojevszkij más-más regényhősét az író alteregojának, s ennek következtében miért válhatott különböző korok kritikai irányzata szemében Dosztojevszkij hol ilyen, hol amolyan filozófiai gondolat, esztétikai tartalom, művészi felfedezés, pszichológiai irányzat apostolává. Dosztojevszkij hősei ugyanis realisztikus szólamukat olyan hallatlan hőfokon és meggyőző erővel mondják végig Dosztojevszkij polifonikus regényében, hogy úgy tűnhet, ők az író álláspontjának szócsövei. Ez történt már a *Szegény emberek*kel is; a főhős és Dosztojevszkij álláspontja között nemcsak a 19. század 40-es éveinek egy sor kritikusa, az utóbbi évtizedben például Jermilov sem látott különbséget. Ez lett a sorsa második kisregényének, a *Hasonmás*nak és a *Följegyzések a pincelyukból* című 60-as évekbeli regényének is. A századvégen pedig a Félkegyelmű Miskinje, a Bűn és bűnhődés Szonjája és a Karamazov testvérek Aljosája kapta a vallási kritikában és a dekadensek koncepciójában ezt a szócső szerepet. Sorolhatnánk tovább a pszichoanalitikusokat, majd az egzisztencialistákat, de talán ennyi is elég ezen esztétikai probléma érzékeltetésére.

A Dosztojevszkij-művek poetikai meghatározásának története is hasonló. Bjelinszkij számára Dosztojevszkij regényformája az „írói attitüd objektivitásának hatalmas képességét" bizonyítja, Dobroljubov szemében a Dosztojevszkij-regénystrukturában az írói attitüd a Rousseauéra emlékeztető kommunisztikus társadalomlátásban fedezhető fel. De már Appolon Grigorjev számára Dosztojevszkij pesszimistább és alacsonyabbrendű író, mint Gogol, Mihajlovszkij koncepciójában Dosztojevszkij az orosz irodalom „kegyetlen talentuma", aki hőseit kínozza, regényeiben az emberi természetet vádolja; a szimbolista Vjácseszláv Ivanov véleménye szerint Dosztojevszkij regény-tragédiát írt, melyben, mint Mereskovszkij is véli, az orosz istenkereső filozófus, s vele az orosz nép istenkeresése talál művészi formára. Bahtyin könyve után ezek a koncepciók egyoldalúnak tetszenek, bár Bahtyin a másik végletbe esett: kiűzte az írói attitüdöt a regényből.

Ez a végletesség állít szembe Bahtyin sok tekintetben kiváló eredményeket felmutató koncepciójával számos szovjet kutatót. Így például Dolinyin, aki egy történetibb felfogás híve, a kor nagy szellemi forrongásait aprólékosan nyomon követve inkább úgy látja, hogy Dosztojevszkij az eszme és gondolat világszféráiból száll le regényeiben a konkrét, történelmileg adott ember és az ember gondolkodásának (művészi karakterekben és szituációkban kikísérletezhető és ellenőrizhető) szociális világába. Nem a regény apropos Dosztojevszkij számára eszmék és filozófiák kifejtésére, hanem koreszmék és ideálok, konkrét intellektuális sorsok válnak a Dosztojevszkij-koncepcióban a világ megismerésének és megfejtésének eszközeivé. Nem a különböző világfelfogások végigmondatása és „tiszteletben tartása" a célja a Dosztojevszkij-féle regénytípusnak, hanem a történelmileg adott világfelfogások és koreszmények mérlegelése a kor nagy vagy nagynak ítélt kérdéseinek megoldása szempontjából. Dolinyin így nagyobb súlyt fektet a kor eszmetörténetének boncolgatására, s inkább az író műhelytitkaiba vezet bennünket, gazdag levéltári anyaggal illusztrálva a típusok születését, változását s véglegesülését — míg elkészül a mű. Még élesebben — bár elvontabban — fogalmazzák meg Dosztojevszkijnek ezeket a konkrét történeti útkereséseit, nyomon követve regénytípusainak korhoz kötött vonásait Fridlender, Goluszovker, Zundelovics, Guszjevnyin, Belkin. Igaz, az utóbbiak Dolinyinnal szemben sok esetben inkább a szociológiai

következtetések felé hajlanak, kevésbé tudják megragadni elemzőn Dosztojevszkij konkrét, történelmien mozgó analitikus gondolkodásának és művészi összegzésének egységét. Csak ez az esztétikai szűkkeblűség okozhatja, hogy bár a tudósok ezen csoportjának munkái komoly megfigyelésekkel gazdagítják a szovjet Dosztojevszkij-irodalmat (sokszor nagyon is elnagyolt összefüggésekre híva fel a figyelmet), s bár, helyesen, éppen ott keresik Dosztojevszkij művészetében az írói attitűdöt, ahol az általában valóban fellelhető — Dosztojevszkij epikus koncepciójában, a szituációkban, a karakterekben, a tipikumban, az ütközésekben, a regény kompozíciójában és architektonikájában —, mégis sokszor vulgárisan vagy egysíkúan valamelyik szellemi, politikai vagy ideológiai áramlat elképzeléseihez igazítva fogalmazzák meg ezt a dosztojevszkiji mondanivalót, írói álláspontot, eszmét, kérdésfelvetést.

Mindenesetre akár egyik, akár másik álláspont eredményeit elemezzük, komoly előrehaladást látunk mind a konkrét történelmi irányú elemzésben, mind a poetikaibb érdekű monográfiákban és munkákban. Mindkét irányú kutatásból egyre teljesebben, meggyőzőbben és differenciáltabban rajzolódik ki a dosztojevszkiji életmű, annak nemzeti irodalmi és világirodalmi helye, esztétikai nóvuma, elméleti tanulsága. A kutatás ilyen természetű fejlődése még inkább várható most, amikor lényegében elindult az első tudományos Dosztojevszkij kritikai kiadás, amelynek méreteiről és jelentőségéről nemcsak a köteteknek az eddigiekhez mért száma beszél mindennél ékesebben, hanem filológiai elgondolásának koncepciója is. A kritikai kiadással kapcsolatos eddigi munkálatok s az azokról közreadott információk arra engednek következtetni, hogy az egyes kötetek elkészítése egyúttal olyan irodalomtörténeti és filológiai munkát igényel, ami a 19. század orosz irodalmának legbonyolultabb és máig sem megoldott és összegzett négy évtizedét (40—70-es évek) differenciáltabban láttatja majd.

IRODALOM

Könyvek: V. Perverzev. Tvorcsesztvo Dosztojevszkovo, Moszkva—Leningrád, 1928. — M. Bahtyin. Problemü tvorcsesztva Dosztojevszkovo, Leningrád, 1929. — A. Dolinyin. V. tvorcseszkoj laboratorii Dosztojevszkovo, Moszkva, 1947. — L. Groszman. Poetika Dosztojevszkovo, Moszkva, 1925. — N. Delcsikov. Dosztojevszkij v processze Petrasevcov, Moszkva—Leningrád, 1936. — V. Jermilov. Dosztojevszkij, Moszkva, 1956. — V. Sklovszkij. Za i protyiv. Zametki o Dosztojevszkom, Moszkva, 1957. — M. Gusz. Igyeji i obrazü Dosztojevszkovo, Moszkva, 1962. — L. Groszman. Dosztojevszkij. Moszkva, 1962. — A. Dolinyin. Poszlednyije rmanü Dosztojevszkovo, Moszkva—Leningrád, 1963. — Ja. Goloszovker. Dosztojevszkij i Kant. Razmüslenyija csitátyelja nad romanom „Bratyja Karamazovü" i traktatom Kanta „Kritika csisztovo razuma", Moszkva, 1963. — Ja. Zundelovics. Romanü Dosztojevszkovo. Sztatyi, Taskent, 1963. — M. Bahtyin. Problemü poetiki Dosztojevszkovo, Moszkva, 1963. — G. Fridlender. Realizm Dosztojevszkovo, Moszkva, 1964. — N. Vilmont. Velikije szputnyiki... Moszkva, 1966. — V. Kirpotyin. Dosztojevszkij v sesztyigyeszjatüje godü, Moszkva, 1966.

(Mint látjuk, az esztétikai és poetikai művek egész sora sürgeti hogy megoldjuk Dosztojevszkij regényeinek karakterével kapcsolatos problémát. A magunk részéről egy ilyen megoldást kísérelünk meg egy készülő nagyobb monográfiában.)

Cikkgyűjteményeké Tvorcsesztvo Dosztojevszkovo. Szbornyik sztatyej i matyerialov pod redakciej L. P. Groszmana, Odessza, 1921. — F. M. Dosztojevszkij Sztatyi i matyeriálü pod. red. A. Sz. Dolinyina. Szanktpeterburg Szb. I., 1922; szb. II. Leningrád—Moszkva, 1924. — Tvorcseszkij puty Dosztojevszkovo. Szbornyik sztatyej pod. red. N. L. Brodszkovo, Leningrád,

1924. — Dosztojevszkij. Trudi goszudarsztvennoj akademiii hudozsesztvennü nauk, Moszkva, 1928. — Tvorcsesztvo F. M. Dosztojevszkovo. Izd-vo AN SzSzSzR, Insztitut mirovoj literaturi imenyi A. M. Gorkovo, Moszkva, 1959.

Cikkek, szemlék. — Elsősorban a Voproszi Lityeraturi, a Ruszskaja Lityeratura, a Filologicseszkije nauki, a Vesztnyik Moszkovszkovo unyiversziteta és a Vesztnyik Leningradszkovo unyiverszityeta közölt az utóbbi években számos értékes anyagot. Néhány példa:

F. I. Jevnyin. Ob odnoj isztoriko-literaturnoj legende (Pobeszty Dosztojevszkovo „Dvojnyik") — *Russzkaja litye ratura*, 1965, No 3. — Rosenblat V. K pereszmotru nyekotorüh litye raturnüh cennosztyej (Ob otnosenyii k romanu Dosztojevszkovo Bjeszü) — „Russzkaja litye ratura 1965. No. 3. 253—255. — Kapusztyin M. Problemü Dosztojevszkovo szivodnya Voproszü literyaturü, 1965, Z. 126—143. — K. Tyunykin. Presztuplenyija Raszkolnyikova. L. Dosztojevszkij Presztuplényije i nakazanyije, Moszkva, 1965. — Ju. Okszman. Novaja monografija o Dosztojevszkovo *Voproszü litye raturü*, 1964, 4. 200—204. — L. Subin Gumanizm Dosztojevszkovo Voproszü litye raturü, 1965. I. 78—90. — G. Poszpelov Preuvelicsenyija ot uvlecsényija. Vorposzü litye raturü 1965. I. 91—108 stb. stb.

PETŐFI S. JÁNOS:

Műelemzés — strukturalizmus — nyelvi struktúra

1. Bevezetés

„Világosságot akarunk. Ne legyen titok a művészetben sem, aminek nem kell titoknak maradnia. Kötelességünk róla lekaparni minden burkot és mázat, hogy annál élesebben láthassuk a maga meztelenségében azt a csodát, melyet úgy se fejthetünk meg" — írta Kosztolányi 1921-ben *A magyar rím* című írásában.

A műalkotások titkaiba való behatolásnak, a 'csoda' teljes fényben való meglátásának igénye egyidős magukkal a műalkotásokkal. Módszerei a világszemlélet, a műalkotás-szemlélet változásával együtt alakulnak, változnak évszázadok óta.

Manapság — mind keleten, mind nyugaton — különösen sok szó esik arról a szemléletről, ami körülbelül Kosztolányi fent idézett írásával egyidőben kezdett kibontakozni a nyelvészetben, és amit összefoglaló néven *strukturalizmus*nak nevezhetünk. Ennek, az először talán a biológiában (vagy a matematikában) kialakult szemléletmódnak, mely a matematika és a nyelvészet közvetítésével meglehetősen sok tudomány területére behatolt, sokféle megnyilvánulása lehetséges. A 'strukturalista' megjelölés így önmagában nem sokat árul el annak természetéről, amit megjelölünk vele.[1] Ha strukturalista elemzésről hallunk, e jelző alapján több-kevesebb biztonsággal csak annyit tudhatunk, hogy *az elemző elemzése tárgyát olyan zárt rendszernek tekinti, amelynek elemei egymástól és a rendszer egészétől kölcsönösen függenek*. Minthogy azonban a legegyszerűbb tárgy vagy jelenség is sokféle szempont-

ból tekinthető rendszernek, struktúrának, bármely strukturális elemzés megítélésénél elengedhetetlenül szükséges annak a szempontnak a felderítése, amelyből a szerző tárgyát vizsgálta.

2. A műalkotás struktúrájáról

Ahhoz, hogy az irodalmi művek *műközpontú* megközelítésének különféle szempontjait világosabban elkülöníthessük, vizsgáljuk meg 'struktúrájának' összetevőit.

A 'nyelvi műalkotás'-ok struktúrájának a felépítésével igen részletekbemenően foglalkozik Roman Ingarden a *Das literarische Kunstwerk* című, 1931-ben megjelent könyvében.[2] Mellőzve itt fejtegetéseinek filozófiai vetületét, megállapításait — meglehetősen leegyszerűsítve — a következőkben foglalhatjuk össze.

A nyelvi műalkotás struktúrája különböző *rétegek*ből áll. Az egyes rétegek egymástól egyrészt *anyagukban*, másrészt a többi réteg és a mű egészének felépítésében betöltött *funkciójukban* különböznek. A nyelvi műalkotás rétegei a következők: a *hangzásegységek* rétege (a ritmust, a tempót, a szöveg 'melódiá'-ját hordozó egységek rétege), a *jelentésegységek* rétege (a szavak, mondatok, mondatcsoportok, illetőleg a mű egész szövege jelentésének a rétege), a *sematizált szemléletességek* rétege (mindaz, *amit* az alkotó kiválaszt annak érdekében, hogy a konkrétan leírt 'szemléletességek' és a bennük rejlő 'szemléletalakító lehetőségek' olyannak mutassák a műben ábrázolt tárgyiasságokat, amilyennek azt az alkotó mutatni kívánja: tehát az a *médium*, amelyben a *jelentésegységek* közvetítésével az *ábrázolt tárgyiasságok és ezek sorsa* feltárul) és végül az *ábrázolt tárgyiasságok és ezek sorsá*nak rétege („. . . metszet egy közelebbről meg nem határozott, de létezését és létezésmódját illetően rögzített világból, éspedig olyan metszet, amelynek határai nincsenek élesen megjelölve. Olyan ez, mintha egy fénykéve egy vidék valamely részét megvilágítja, többi része pedig homályos ködbe vész, de a maga homálybaburkoltságával mégis jelen van.") Ezeket a rétegeket egy *strukturális momentum* a *'kezdődik* és *végződik* határai között kibomló' egésszé alakítja. (Ingardennek az egyes rétegek anyagának és funkciójának elemzésére vonakozó megállapításaival itt nem kívánunk foglalkozni.)

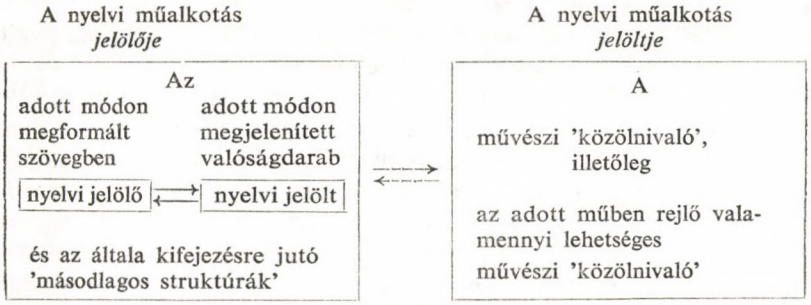
Ingarden könyve, megjelenése idején — részben nehezen követhető filozofikus gondolatfűzése, részben a nyelvtudomány akkori helyzete következtében — nem kapott olyan visszhangot, mint amilyet megérdemelt volna. Jelentőségét most lehet igazán felmérni, miután az általános nyelvészeti és általános szemiotikai kutatások egyre nagyobb mérvű kibontakozása erre megteremtette a lehetőséget. (Nem véletlen, hogy 1960-ban megjelent második kiadása.)

A műalkotások, mint jelek, rendszerét már Hjelmslev elhelyezte a különféle szemiotikai rendszerek hierarchiájában. A műalkotásjelek azóta igen sokrétű szemiotikai kutatás tárgyai lettek.

A 'jel' — legáltalánosabb meghatározása szerint — 'jelölő' és 'jelölt' meghatározott jellegű egysége, kapcsolata. Ha a jeleket e kapcsolat szempontjából vizsgáljuk, igen változatos kép tárul szemünk elé. A jelek egyik típusában ok-okozati kapcsolat van jelölő és jelölt között (füst — tűz), egy másik típus ikonikusan jelöl (fénykép), a nyelvi és nyelvszerű jelrendszerekben pedig jelölő és jelölt kapcsolata önkényes, meghatározott konvención alapul.

A művészi szemiotikai rendszerek elemei bonyolult, összetett jelek. Egy mű, egy művészi jel, nem csupán ábrázol valamit, hanem ez ábrázolt valóság közvetítésével gondolatokat, érzelmi

állapotokat közöl. A műalkotásokban az „igazi jelszerű kapcsolat az *ábrázolt valóság* és a velük kifejezett *tartalom* között van."[3] Ebben a jelszerű kapcsolatban tehát a 'jelölő' önmagában véve is jelrendszer, nyelvi műalkotásoknál egy, a nyelvi jelrendszer elemeiből összeállított közlemény. A 'műalkotás jellegű jelölésben' azonban nemcsak a nyelvi jelölt (az adott módon megjelenített valóságdarab), hanem a nyelvi jelölő (a szöveg nyelvi, szemantikai, szintaktikai, ritmikai és eufonetikai komponense) maga is tevékenyen részt vesz. A nyelvi műalkotások ezenkívül az úgynevezett másodlagos szemiotikai rendszerek közé tartoznak, amelyekben a rendszer alapját képező természetes nyelv által megjelenített valóságdarab másodlagos — poétikai, esztétikai, ideológiai stb. — struktúrák hordozója is.[4] A nyelvi műalkotásnak mint jelnek a struktúráját az alábbi ábrán szemléltetjük.



Meg kell jegyeznünk, hogy a műalkotás jellegű jelölés (⇒) a 'jelviszonyoknak' egy sajátos megjelenési formája, és hogy a nyelvi műalkotás jelölőjében maga a nyelvi jelölés (⇄) is specifikussá lesz. Ha a nyelvi jelölő — a szöveg — szorosabban összetartozó ritmikai és eufonetikai komponensét 'nyelv-zenei', szintaktikai és szemantikai komponensét pedig 'nyelvi' komponensnek nevezzük, a következő *struktúrák*ról beszélhetünk: a nyelvi műalkotás

nyelv-zenei	(ezen belül 'ritmikai' és 'eufonetikai')
nyelvi	(ezen belül 'szintaktikai' és 'szemantikai')
megjelenített valóság,	
teljes szöveg	(a 'nyelv-zenei', a 'nyelvi' és a 'megjelenített valóság' struktúrájának egymásra vetítésével kapott), valamint a másodlagos
poétikai,	
esztétikai	
ideológiai,	
. . . . . ;	végül a
komplex jelölő	(a 'teljes szöveg' struktúrának és a 'másodlagos' struktúráknak az egymásra vetítésével kapott) struktúrájáról.

A 'megjelenített valóság' struktúrán belül beszélhetünk 'megjelenítő' és 'megjelenített' rétegről, ezek azonban nem különíthetők el úgy, mint a nyelv-zenei és nyelvi struktúrák komponensei. (Ingarden 'műalkotás rétegei'-t nem nehéz az e sorban levőkkel azonosítani.)

Valamennyi itt felsorolt struktúrának vizsgálhatjuk *hierarchikus* felépítettségét (kompozicionális szerkezetét) és *lineáris* felépítettségét (a sorozatosság különféle megnyilvánulásait).

3. A strukturális elemzésről általában

A műközpontú strukturális elemzés célja nyilvánvalóan a nyelvi műalkotás *komplex jelölő struktúrájának* a feltárása. A fenti felsorolás az ehhez vezető út kb. egymás után következő állomásait jelöli. Ezek azok az egyedi struktúrák, melyek független, ill. a sorban őket megelőző struktúrá(k)ra épülő egzakt feltárásáról szó lehet, bár az egzaktság mértéke nem várható azonosnak valamennyi esetben.

Az egyes művekről így nyert kép azután tovább gazdagítható az alkotó életművére, életére, korára, környezetére stb. vonatkozó ismeretekkel.

A valódi műalkotás igaz, összehasonlíthatatlanul több és 'más', mint a különböző szempontok alapján összegyűjtött egzakt ismeretek összessége. A 'csoda' felfedése nem egy egyszer s mindenkorra elvégezhető feladat. A helyesen alkalmazott strukturalizmus nem akar mást, mint egy újabb lépést tenni feléje, az intuíció bizonytalanságát kívánja helyettesíteni vagy legalább alátámasztani olyan biztonsággal, amilyen egyáltalán elérhető.

Talán fölösleges külön hangsúlyozni, hogy a műalkotás struktúrájának (ill. különféle struktúráinak) a feltárása nem azonos az alkotási vagy az újraalkotó befogadási folyamat elemzésével. Az alkotás és befogadás a műalkotás társadalmi kommunikációs relációi. Elemzésük feltételezi a műközpontú struktúraleírást. (A műközpontú struktúraelemzés a 'nyelvi kompetencia' — a nyelvi struktúrára vonatkozó ismeret —, a kommunikációs relációk elemzése pedig a 'nyelvi performancia' — a nyelv használatára vonatkozó ismeret — elemzésének analogonja).

4. A teljes szövegstruktúra elemzése felé

A nyelvészet módszereivel — kizárólag a mű és a nyelvtudomány keretein belül maradva — a *nyelv-zenei* és *nyelvi struktúrát* lehet közvetlenül vizsgálni.

A nyelvi megközelítés különféle kérdéseivel másutt részletesen foglalkozunk. Itt csak egy lényeges momentumra kívánunk rámutatni.

Minthogy a *nyelv-zenei* struktúra viszonylag egyszerűbb, mint a nyelvi — és minthogy az ezt hordozó nyelvi szintnek az elemzésére irányultak az első egzaktságigénnyel fellépő strukturális nyelvészeti kutatások —, ennek egzakt elemzésére történt először kísérlet. (Elsődlegesen ez jellemzi mind az orosz formalista iskola, mind a prágai iskola[5] kezdeti tevékenységét, noha a teljes, valamennyi szintre kiterjedő nyelvi elemzésről nem mondtak le.)

Roman Jakobson — a fent említett két iskola legjelentősebb képviselője a műelemzés terén — azonban fokozatosan tágította az elemzés hatósugarát.[6] A *paralelizmus vizsgálatát*, amelynek a költészetben alapvető jelentőséget tulajdonít (és amelynek kutatástörténetét többször is felvázolta), *kiterjesztette a legkülönfélébb nyelvi szintekre*. Paralelizmus és kontraszt céljaira felhasználható kategóriát jelent számára „valójában valamennyi flektáló és változatlan szóosztály, a számok, az esetek, a nemek, az idők, az aspektusok, a módok, a cselekvő, illetőleg a szenvedő jelleg az igék esetében, az élő és élettelen, a konkrét és absztrakt jelleg, a gyűjtő- és a tulajdonnevek, a tagadás, a verbum finitum és infinitum, a határozatlan és határozott névmások és névelők, valamint a legkülönfélébb szintaktikai összetevők és konstrukciók". Az ezekből létrejövő paralelizmusok segítségével mélyrehatóan jellemzi az egyes versek különféle 'részstruktúráit' (versszakait, versszakcsoportjait) és magukat az egyes verseket is. Elemzései igen jelentős lépést jelentenek a teljes szövegstruktúra elemzése felé. Módszere széles körű alkalmazásra, de továbbfejlesztésre is sarkall. A továbbfejlesztés lehetőségét pedig a legújabb — a fonológiát, szintakszist, szemantikát egységbe foglaló — generatív nyelvelméleti vizsgálatok teszik lehetővé. Ennek alkalmazása mind a nyelv-zenei, mind a nyelvi struktúra elemzésében jelentős eredményeket ígér.

Csupán utalni kívánunk rá, hogy S. R. Levin már ennek első eredményeit is figyelembe véve alkotta meg a paralelizmusok egy sajátos osztályozását.[7] Különbséget tesz *pozicionális* és *természetes* paradigmák között. Az elsőt — megállapítása szerint — az olyan formák alkotják, amelyek szövegkörnyezetükre nézve tekinthetők azonosnak, a másodikat pedig azok, amelyek a nyelven kívüli valóságra — hangzásukra vagy denotátumaikra — vonatkozóan. A költészetre azokat a paralelizmusokat tartja jellemzőknek, amelyeknek elemei a szövegben 'pozicionálisan', a nyelvi rendszerben pedig 'természetesen' azonosak.

A nyelvi műalkotások teljes szövegstruktúrájának elemzésére vonatkozóan a kívánt eredményt csak egy még további lépés, a *nyelvi szemantikai kutatások kiszélesedése*, valamint a nyelvészet legújabb eredményeinek és módszereinek *mondatnál nagyobb szövegegységek* elemzésére való kiterjesztése hozhatja meg. Ezen a téren is van már néhány biztató kísérlet.

A teljes szövegstruktúra elemzésének valamennyi szempontját egységbe foglaló keret felvázolására mi is kísérletet tettünk.[8]

E bonyolult folyamatban a strukturális elemzés két fázisát különíthetjük el. Az első fázis a laboratóriumi vizsgálatokhoz hasonlítható. Ebben a fázisban a nyelvészet módszereinek figyelembevételével meghatározzuk a nyelv-zenei és nyelvi struktúrának, illetőleg a nyelvi műalkotásnak mint egyetlen önmagában zárt egésznek különböző komplexitású egységeit, elvégezzük ezek eufonetikai, ritmikai, szintaktikai, szemantikai interpretálását, végül ennek alapján feltárjuk a mű nyelvzenei—nyelvi jelentéshálóját. Ez a munka bármennyire érdekes is — eredményei messze túlmutatnak az elemzett mű (sőt a nyelv- és irodalomtudomány) keretein! —, egészében csak a szakemberekre tartozik. Közérdeklődésre csupán a leglényegesebb összefüggések leírása, a feltárt szövegstruktúra „miért szép?" jellegű bemutatása tarthat számot.

5. A 'nyelvi struktúra' elemzéséről

A strukturális *nyelvi* elemzésnek itt csupán egy alapkérdésével kívánunk foglalkozni, mely egyrészt mind a 'laboratóriumi' munkát, mind a 'bemutatást' képes érzékeltetni, másrészt a nyelvi struktúra elemzésén túlra is mutat — a 'megjelenített valóság' struktúrájának feltárása felé. Ez az alapkérdés *a 'nyelvi struktúra' értelmezése.*

A struktúrafogalom nyelvi műalkotásra való alkalmazásánál mind a műalkotás, mind a struktúrafogalom lényegének az felel meg legjobban, ha a *műalkotás egészét* tekintjük egyetlen zárt struktúrának. Bármilyen szempontból vizsgáljuk is e struktúrát, ennek megfelelően kell megállapítanunk egységeit és ezek relációit.

A 'nyelvi struktúra', mely a teljes szövegstruktúrában a legtöbb műnél domináns szerepet játszik, a strukturális elemzés szempontjából is elsődleges.

Alapegységének egy 'mondat'-tal analóg és körülbelül azonos nagyságrendű egységet tartunk, amit *'közlésegység'*-nek nevezünk. Ezzel egy olyan általános elnevezést kívántunk bevezetni, amely egyrészt a nyelvi szempontból esetleg értelmetlennek minősülő művészi 'közölnivaló' jelölésére is alkalmas, másrészt kifejezésre juttatja azt is, hogy nem a szerző mondatairól van szó (ha egyáltalán jelölve vannak ilyenek). Célunk, hogy az egységekre bontással oly mértékben közelítsünk a 'megjelenített valóság' 'elemeihez', amilyen mértékben a nyelvi közlés 'tartalmá-

nak' értelmetlenné darabolása nélkül közelíthetünk. A közlésegység pontos definíciója az analízis célját szolgáló elmélet keretein belül adható meg. Megközelítőleg azt mondhatjuk, hogy a folyamatos szövegben különválasztható egyszerű bővített mondatokat (lehetőleg halmozott mondatrészek nélkül), az alapmondatról leválasztható halmozódó mondatrészeket, illetőleg az ilyeneknek minősíthető szövegrészek közé ékelődő egyéb szövegrészeket nevezzük közlésegységeknek. (A szabatos definíciót itt az alábbiakban bemutatott versek szegmentálása pótolja.)[9]

A közlésegységek a legváltozatosabb belső struktúrával rendelkezhetnek, és a legváltozatosabb módokon szerveződhetnek önálló, nyelvileg kapcsolt, nagyobb részstruktúrákká, esetleg a mű egészének nyelvi struktúrájává. (A mű egészének 'teljes szöveg' struktúrájában ugyanis a közlés-, illetőleg kompozícióegységeket nem kapcsolja egymáshoz mindig, mindenütt nyelvi kapocs.) Egy irodalmi mű *nyelvi struktúrája* tehát a következő rétegződést mutatja:

a kompozicionális szerkezet	*A mű egészének nyelvi struktúrája*
	különböző szintű kompozícióegységek
	közlésegységek
a közlésegységek szerkezete	*közlésegységtagok*
	szavak

A nyelvi elemzések legnagyobb része csupán a közlésegységek (illetőleg mondatok) szerkezetének elemzésére terjed ki, és ezen a szinten sem tár fel általában valamennyi, a hasonlóságok és különbözések alapját képező összefüggést. (Ezzel a szinttel itt nem kívánunk foglalkozni.)

6. A kompozicionális szerkezet nyelvi megközelítéséről

A kompozicionális szerkezet alapvető jelentőségű minden műben, mert egyrészt ez fogja össze és teszi interpretálhatóvá a különféle jellegű strukturális elemzések eredményeit, másrészt ez képezi alapját további elemzéseknek.[10]

A következőkben néhány vers kompozicionális szerkezetét mutatjuk be vázlatosan. Pontosabban azt kívánjuk megmutatni, hogy feltárásában milyen messze lehet elmenni kizárólag nyelvészeti eszközökkel, hol kell a nyelvi elemzésnek a megjelenített valóság más jellegű elemzésével szükségképpen összekapcsolódnia. Csupán érzékeltetni kívánjuk a kompozicionális szerkesztés lehetőségének sokféleségét, a versekhez fűzött megjegyzések nem tekinthetők e versek teljes nyelvi strukturális elemzésének.

1. *Hangtalan* (Illyés Gyula)

(1) Egy forrás-tiszta őszi csepp
szaladja végig a fekete ágat
(2) hízik (3) ragyog (4) remeg
(5) szólni akar szinte akár a szemed
ha könnybelábad
(6) Úgy tele lett
hogy lebukott

Nem adva semmi szót
semmi jelet

(7) Ezzel is kevesebb
mit ma tudok

(A vers szövegébe beírt zárójeles számok a szegmentálás során nyert közlésegységek sorszámát jelölik. A versekhez fűzött megjegyzésekben a 'kompozícióegységeket' római számokkal jelöljük.)

A *kompozicionális szerkezet*ről a következőket állapíthatjuk meg:

I: (1)—(6)

Az első közlésegység önmagában teljes, a 2—6 közlésegységek ennek alanyára vonatkozó állítmányok. A közlésegységek kapcsolata a legszorosabb szintaktikai kapcsolat.

II: (7)

A 7. közlésegységet a bevezető „ezzel" mutató névmás kapcsolja I-hez (elsődlegesen 5—6-hoz).

A *versben megjelenített valóság* kétszeresen is 'nyitott'. Azzá teszi egyrészt a 7. közlésegység „is" kötőszava, amely egy a versben nem közölt 'közleményhez' vagy 'közleménysorhoz' való kapcsolódást jelöl, másrészt a 7. közlésegység állítmányának egyes szám első személyű formája (a beszélő megnevezése nélkül).

2. *Lábnyomok* (Illyés Gyula)

(1) A kétnapos hóban jól láthatók
a lábnyomok.
(2) Itt jött a férfi, széles és nehéz
léptekkel, akár az elrendelés.
(3) És szembe — könnyedén, szaladva tán —
a lány.
(4) Itt találkoztak. (5) Aztán — hol a nyom?
(6) A völgy felé, a hó-fuvatokon
csak az a súlyos férfi-láb
megy már tovább,
a mély havat mélyebbre törve még.
(7) És ő, a kicsi könnyűség?
(8) Óh, bár örökre-
tartó boldogság kapta volna ölbe!

A szavak szintagmákat alkotó kapcsolatain kívül igen jelentősek azok a kapcsolataik, amelyek a nyelvi rendszeren belül különféle halmazokká szervezi őket. Ilyenek többek között a *szinonimikus* és a *témaköri* kapcsolatok. Ennek a versnek a közlésegységeit a *kompozicionális szerkezetben* elsődlegesen ezek kapcsolják össze. (Az összetartozást az azonos jellegű aláhúzások jelzik.)

I: (1) jól láthatók| a lábnyomok (A)
II: (2) Itt jött a férfi ... nehéz |léptekkel (B)
(3) És szembe — könnyedén, szaladva ... |a lány (C)
(4) Itt találkoztak (ti. a férfi és a lány) (D)
III: (5) Aztán hol a nyom? (A')
IV: (6) Csak az a súlyos férfi-láb|megy ... tovább (B')
(7) És ő, a ... könnyűség? (C')
(8) Óh bár örökre-|tartó ... (D')

Buday György fametszetei



1



2



3

1. A comói Nemzetközi Ex Libris Kongresszusra készített ex libris (1968. július)



4



5



6



7

A „Cries of London" című sorozatból
(1953)

2. Vessző-paripa árus (1680 körül)
3. Autóbusz-kalauznő (1953-ban)
4. Utcai ivóvíz-árus (1686 körül)
5. Szemetes-ember (1860 körül)
6. Puttonyos férfi (1688)
7. „Friss ibolyát!" (1900 körül)
8. Gyufaárus (1903 körül)



8

9. Jonathan Swift. 1667–1745. (Az Oxfor Egyetemi Nyomda „Standard Authors" sorozatában 1967 novemberében, Swift születésének 300-ik évfordulójára megjelent Swift Költői művei c. kötet címlapjára készült metszet.
10. Illusztráció Fredoon Kabraji hindu költő „The Cold Flame" (Hideg Láng) c. verskötetéhez.



9

(Buday György képeiről lásd a 43. lapon Baróti Dezső tanulmányát.)



10

A közlésegységek szavainak az egész versen végigvonuló témaköri kapcsolatain kívül a II. és IV. kompozícióegység közlésegységeit a közlésegységeket bevezető elemek (mutatószók, kötőszók) 'szintaktikailag' is összekapcsolják: *Itt — És szembe — Itt*, illetőleg *Csak — És ő — Óh bár.* Az I—II. és III—IV. kompozícióegységekből álló magasabb szintű egységeket az *Aztán* kötőszó kapcsolja össze.

A 'megjelenített valóság' struktúráját a vers — külső formában nem megmutatkozó — szimmetrikus felépítése jelzi. (Erre az idézett sorok végén álló nagybetűkkel utaltunk.) Zártságát a 7., 8. közlésegység bontja meg. (A 8. közlésegység *megjelenített rétegének* fölfedését, a 6. közlésegység befejező tagja *(a mély havat mélyebbre törve meg)* készíti elő; a *megjelenítő réteg* 'felkiáltó-óhajtó' jellegét pedig az *örökretartó* szó írásképi kettétörése árnyalja.)

3. *Derengés* (Illyés Gyula)

(1) Hajnali szél; (2) megigazítja
zilált kontyát az ifjú megyfa
(3) Elcsöppennek a csillagok
(4) Itt eltűnik, kibukkan ott;
a hegyre fut:
leleplezi tervét az út
(5) Csillan tű, (6) megnyíló
ablak
(7) kakasfarok, (8) eke
(9) harmat;
(10) szemed, (11) a tó —
(12) járni kezd a Nap fogaskereke.

Ebben a versben csak egyetlen olyan kompozícióegység van, amelyben a közlésegységeket nyelvi (szintaktikai) kapcsolat tartja össze: (5)—(11). A 6—11. közlésegységek ugyanis az 5. közlésegység állítmányának halmozott alanyai.

A mű struktúrájának, *kompozicionális szerkezet*ének elsődleges 'szervezője' a versben megjelenített valóság. A kapcsolat a közlésegységek elemeinek 'jelöltjei' között áll fenn: *Hajnali . . .; Elcsöppennek a csillagok; . . . eltűnik . . . kibukkan . . .* az út; *Csillan . . .* ; *Járni kezd a Nap fogaskereke* (s mindenekelőtt a vers címe: *Derengés).*

A vers 'megjelenítő réteg' struktúrájának, *képszerűségének* elemei csupán a 'megjelenített réteg' struktúrájának ismeretében, illetőleg e kettő kölcsönös egymásra vetülésében tárható fel. Csak így interpretálhatók a *megigazítja zilált kontyát az ifjú megyfa; Elcsöppennek a csillagok* és a *Nap fogaskereke* kifejezések.

(Nagyon tanulságos megfigyelni azt is, hogy Illyés milyen interpunkciót — mondatelkülönítő, mondatokat szegmentumokra osztó írásjelezést — alkalmaz e három versben.)

4. *Őszi dal* (Weöres Sándor)

(1) Őszi ködben
zugó ötven
nyárfa,
ötven dal van
törzsetekbe
zárva.

(2) Őszi csöndben
nyíló ötven
láda,
ötven szív van
deszkátokba
zárva.

A két közlésegységet *'formális szintaktikai'* kapcsolat fogja össze. Ezt erősíti az a tény, hogy e két szintaktikai szerkezet számos azonos lexikai elemet tartalmaz, és az azonos helyen álló különböző lexikai elemek pedig azonos szótagszámúak.

(Nagyon érdekes — és ezért 'jelentéshordozó' — a vers írásképe. A 'bezárás' konkrét helyét jelölő két négy szótagú szó, *törzsetekbe* és *deszkátokba*, ezzel az írásképpel olyan helyre került, amely kiemeli zártságukat. A vers egészén végigvitt 'írásképi metrikai szegmentálás' ugyanis ketté kell hogy vágja őket. Vessük össze például az alábbi, a szintagmatikus szerkezetet tükröző írásmóddal:

Őszi ködben zúgó
ötven nyárfa,

ötven dal van
törzsetekbe zárva.)

Ez a szintaktikai szerkezet a poetikai struktúra interpretálásánál sajátos jellegű paralelizmusnak minősül.

A *megjelenített valóság* struktúrájának a nyitottságát az első félstrófák megszólító jellegét is kiemelő birtokos személyragok *(törzsetekbe, deszkátokba)* juttatják kifejezésre, amelyek egy a versben más módon meg nem mutatkozó 'beszélőt' jeleznek.

A most következő versben a költő semmi támpontot nem adott a közlésegységekre bontáshoz, minthogy sem nagybetűt, sem interpunkciót nem használ. Ilyen esetben előfordul, hogy a versnek több — egymástól különböző — 'olvasata' is lehetséges. Ha valóban ez a helyzet, kompozicionális homonímiáról' beszélünk. Ekkor valamennyi olvasatot interpretálni kell. Mi az összes lehetséges olvasat elemzésétől itt eltekintünk, és a struktúrát egy olvasatra értelmezzük. A verset is ebben az olvasatban mutatjuk be.

5. *Ablak az éjbe* (Weöres Sándor versének egy olvasata)

szűz arc égi vánkosán át a vércsék városán lehajolt	(1) Szűz arc — égi vánkosán — át a vércsék városán lehajolt.
szárnyak és csőrök felett gömbölyű tér megreped penge hold	(2) Szárnyak és csőrök felett gömbölyű tér megreped. (3) Penge hold!
várás ablaknégyszöge bámuló illat zene libegő	várás ablaknégyszöge, bámuló illat, zene libegő
kerete négy széle fog szélből épült bástyafok égi kő	kerete négy széle fog, szélből épült bástyafok, égi kő.
de ha te hámba fogod nyergeled az ablakot paripád	(4) De ha te hámba fogod, nyergeled az ablakot. (5) Paripád,
vihar villám szoroson fénylő szűz arc eloson ködön át	vihar villám szoroson — fénylő szűz arc — eloson ködön át.
ablaknégyszög aki vá- illat zene aki bá- kerete	(6) Ablaknégyszög, aki vá-, illat, zene, aki bá-, kerete
illa-bá és villa-bé az éj meghasad belé de ha te	(7) Illa-bá és villa-bé (8) Az éj meghasad belé (9) De ha te...

Kompozicionális szerkezete:

I: (1)—(5)

Az első kompozicióegység közlésegységeit az elemeik között fennálló tematikus kapcsolat fogja össze:

(1) ... *vércsék városán* ...
↓
(2) *Szárnyak és csőrök felett* | *tér megreped* ...
↓
(3) *Penge hold!*
várás ablaknégyszöge
↓
(4) ... *nyergeled az ablakot*
↓
(5) *Paripád* ...

Ezen a kompozícióegységen belül az igealakok és a főnevek birtokos személyragjai alapján két kisebb részstruktúrát különíthetünk el: az (1)—(2) és a (3)—(5) közlésegységekből állókat.

II: (6—(9)

Ez a kompozícióegység egymással már lazábban összekapcsolódó közlésegységekből áll. Közös jellemzőjük, hogy az előző kompozícióegység közlésegységeire utalnak.

(6) A 3. közlésegység egy részének megcsonkult transzformációja.
(7) Mintha (!) a 6. közlésegység második sorának továbbcsonkulásával kezdődnék.
(8) A 2. közlésegységet (és a 3. megszólítását) idézi.
(9) A 4. közlésegység bevezetése.

A vers *megjelenítő réteg* struktúrája erősen tranzponáló. Ennek következtében a *megjelenített valóság* struktúrája csak ezen az erősen szimbolikus médiumon keresztül közelíthető meg.

(Mind a nyelvi struktúra, mind a megjelenített valóság szinte egyértelműen fedi fel a *művészi 'közölnivalót'*, az emberi elmének az álom küszöbén fokozatosan szétesö gondolati tükröző-képességét. Ezt azonban nem szabad a nyelvi struktúra elemzéséből *szervesen* következő egyetlen lehetséges megállapításnak tekinteni.)

A *megjelenített valóság* struktúrájának nyitottságát a 'képszerűség'-en kívül a második személyű személyes névmás, ige- és birtokos személyrag juttatja kifejezésre, amely egy 'csak ebben a formában jelenlevő' beszélőt jelez.

6. *Négysoros* (Pilinszky János)

(1) Alvó szegek a jéghideg homokban.
(2) Plakátmagányban ázó éjjelek.
(3) Égve hagytad a folyosón a villanyt.
(4) Ma ontják véremet.

Az első két közlésegységet a hasonló formális szintaktikai struktúra kapcsolja össze.

Az első hármat e közlésegységek egy-egy elemének felszínes — mert a szintaktikai szerkezetek kapcsolódása által meg nem erősített — tematikus rokonsága: *alvó — éjjelek — villany* mutatja kapcsolatba hozhatónak.

A 4. közlésegység — első személyű birtokos személyragja révén — a második személyű igealakot tartalmazó 3. közlésegységhez kapcsolódik.

A versben *megjelenített valóság* struktúrája még ilyen mértékű szervezettséget sem mutat. A közlésegységek 'jelöltjei' között szerves kapcsolat nem mutatható ki.

A *megjelenítő réteg* struktúrája teljesen nyitott. A nyelvi jelentés valamennyi közlésegységnél egyszerű és egyértelműen megállapítható. Rendkívülivé az egymás mellé helyezésük által lesznek. Szimbólumszerűségüket e montázstól kapják. Felfedésüket is ebből a tényből kiindulva kell megkísérelni. (Valamennyi közlésegység az egymás mellé helyezés következtében a *magára hagyottság*, a *magára hagyás* egy-egy parafrázisává lesz.)

7. Összefoglalás

Összefoglalásul a következőket szeretnénk még egyszer hangsúlyozni. Valamely mű teljes strukturális elemzésének (pontosabban: *komplex jelölő struktúrája* elemzésének) alapját *teljes szöveg struktúrájának* (ezen belül *kompozicionális szerkezetének*) elemzése képezi.

Teljes szöveg struktúrája a 'nyelvi', 'nyelv-zenei' és a 'megjelenített valóság' struktúrák egymásra vetüléséből jön létre, és ebben az egymásra vetülésben a nyelvi struktúra alapvető jelentőségű. Létrehozásában, a közlés és kompozícióegységek összekapcsolásában a legkülönfélébb tényezők a legkülönfélébb módon vehetnek részt.

Kompozicionális szempontból egy irodalmi mű *per definitionem* a legmagasabb szintű kompozícióegység. Meggyőződésünk szerint csak a kompozicionális szerkezet ismeretében és arra vetítve interpretálhatjuk megfelelő módon az egyes művek

különféle strukturális elemzésének eredményeit, és haladhatunk tovább a mű teljesebb elemzése, illetőleg a művet magunkba foglaló nagyobb struktúrák (az író életműve, a kor irodalmának struktúrája stb.) elemzése felé. A kompozicionális szerkezetben azonban a nyelvészet eszközeivel csak bizonyos kapcsolattípusok tárhatók fel. A nyelvi elemzés határainak a felfedése alapfeltétele a sok szempontból nélkülözhetetlen kompozicionális tipológia létrehozásának is.

A tárgyalt versekkel néhány kompozíciótípust kívántunk bemutatni. Bár példáink között csak versek szerepeltek, a struktúra elemzésének ez a módja meggyőződésünk szerint megfelelő áttétellel prózai művekre is alkalmazható.

JEGYZETEK

[1] Az irodalmi műalkotások különféle megközelítésmódjaihoz lásd Miklós Pál: *Az irodalmi műalkotások kutatásáról* című tanulmányt, Kritika VI. (1968). 5. 21—31. — A strukturális nyelvészetről lásd Petőfi S. János: *A nyelvszemlélet változásának történetéből, I. A strukturális nyelvészetről*, Valóság (megjelenés alatt) — A strukturális szemlélet megnyilvánulásának sokféleségéről lásd Miklós Pál: *Bevezetés* a Helikon 1968. évi első számában, valamint a Helikon 1967. évi 3—4. számát. — [2] Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960. 430 l., lásd még Vajda György Mihály: *A „fenomenológiai iskola"*, Kritika IV. (1966). 12. 29—37, valamint *Fenomenológiai szemlélet az irodalomtudományban és az irodalomban*, Helikon 1966. 3. 249—272. — [3] Vö.: Papp Ferenc: *Szemiotikai jegyzetek* Általános nyelvészeti tanulmányok 3 (1965). 157—176. — [4] Lásd Jurij Lotman *Lekcii po strukturalnoj poetike* című művének ismertetését a Helikon 1967. évi 3—4. számában. — [5] Lásd Nyírő Lajos: *Az orosz formalista iskola*, Kritika IV. (1966) 9. 10—21; Sziklay László: *A prágai iskola*, Kritika IV. (1966). 11. 16—21. — [6] Roman Jakobsonnak Baudelaire *A macskák* című verséről Claude Lévi-Strauss-szal közösen írt elemzését lásd Helikon 1968. 1. 61—76. Több verselemzése olvasható majd válogatott tanulmányainak jelenleg sajtó alatt levő magyar kiadásában. — Az idézett sorok *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie* című tanulmányából valók (a Mathematik und Dichtung című tanulmánykötetben, München 1965. 351 l.) — [7] Samuell R. Levin: *Linguistic Structures in Poetry*, 's-Gravenhage 1962. 64 l. — [8] Petőfi S. János: *On the Structural Linguistic Analysis of Poetic Works of Art*, Computational Linguistic VI. (1968). 53—82. — [9] Vö: Petőfi S. János: *Szóképek, képek és az irodalmi művek nyelvi elemzésének néhány kérdése*, Irodalmi és nyelvi közlemények 1967. 2. 71—101. — [10] A 'szerkezet' általános kérdésével elég keveset foglalkoztak. Érdekes — bár sok esetben vitatható — megállapításokat találhatunk legutóbb Török Gábor *A líra logika* című nemrég megjelent könyvében.

Állásfoglalás

SŐTÉR ISTVÁN

Közbeszólás

A magyar film új alkotásaival kapcsolatosan Lukács György *beszélgetésének* szövegét közli a Filmkultúra. Ez a *beszélgetés* kitér irodalomtörténetírásunkra is, ami arra késztet, hogy a *beszélgetésbe* — közbeszóljak. Lukács szerint a magyar irodalomtörténetírás „a régi kultúrfölény helytelen politikáját" folytatja, s Császár Elemér szintjén végzi „a múlt igazolását". Utal a 67 körüli korszakra, melynek irodalma propagálta a feudalizmus megóvását, és utal

Jókaira, aki egyenesen „apologetikusan ábrázolta ezt a kort".

Lukács gondolatát az egész magyar irodalomra alkalmazva, emezt túlnyomó részében „apologetikusnak" kell látnunk, mellyel ily módon egy ugyancsak „apologetikus", „múltat igazoló" irodalomtörténetírás foglalkozik. Ez általános „apologetizmus" alól csak a legszorosabban forradalminak tekinthető irodalom lenne kivétel, — maga a *beszélgetés* még méltányos engedményeket tesz Mikszáth javára is.

Lukács méltán ismeri el a Szegénylegények szemléleti és művészi érdemeit, — de ez az elismerés olyan koncepcióval is együtt jár, mely a magyar irodalom múltjának igen fontos tényeit, sajátosságait mellőzi, sőt, ezt a múltat hamis színben mutatja meg. Jancsó művének nem az az érdeme, hogy szakít a magyar irodalom „apologetikusnak" feltételezett múltjával, — hanem az, hogy *visszakapcsolódik* egy olyan kritikai hagyományba, melyet Lukács meglepő módon figyelmen kívül hagyott. Aligha szabad mellőznünk azt a tényt, hogy a Szegénylegények szemléletének olyan szenvedélyes kritikai előzménye is van a magyar irodalomban, mint A falu jegyzője. A „gyűlöletre és utálatra érdemes" tények megmutatásának pedig valóságos sorozata, mely legalábbis a Lúdas Matyinál kezdődik, és Kölcseyn, Széchenyin, A nagyidai cigányokon, Vajda János röpiratain át tart Mikszáthig. És még tovább, a századforduló „elsüllyedt irodalmáig", melyet Ady, századunk első nagy kritikai szelleme, nem véletlenül érzett magához oly közel. Talán nem foglalkozott eleget irodalomtörténetírásunk Kölcseyvel, Eötvössel, Vajdával? Azt hiszem, a „leleplező" irodalommal való foglalkozás sokáig volt a szívesebben vállalt, sőt, talán könnyebbnek is tekinthető feladat. A bonyolultabb problémák talán túl soká is szorultak háttérbe.

Mégsem azzal kell most vitatkoznunk, amit Lukács figyelmen kívül hagy, hanem azzal, ahogyan értékel. És nem is az irodalomtörténetírásunkról szóló értékelésével akarok elsősorban vitatkozni, hanem a magyar irodalomról szólóval.

Átérezzük Lukács erkölcsi igényét, mely szigorú kritikát szegez szembe a hibákkal, a jelen és a múlt hibáival, az egyéni és a nemzeti hibákkal. Legnagyobb gondolkodóink erre mindig készek voltak, — Lukács jogos, marxista kritikája is az ő előzményeikhez csatlakozik. Lukács György irodalmi *ízlését*, s ez ízlés jogos vagy kevésbbé jogos elfogultságait emlegették valamikor. Én inkább úgy éreztem mindig, hogy erkölcsi igénye vonzotta azokhoz a művekhez, melyeket nagyra tartott. Ennek az igénynek és az ilyen erkölcsi hajlamnak még az elfogultsághoz, az értetlenséghez is egy bizonyos joga van. Illetve, ez az étosz még az elfogultságot és az értetlenséget is lenyűgözővé teheti.

Ám ha azzá teszi is: másokat csak még inkább feljogosít, sőt kötelez arra, hogy az értetlenül vagy elfogultan kezelt jelenségeket valóságos mivoltukban mutassák meg. Lukács ítélete lehetetlenné teszi a magyar (és még néhány másik) irodalom bizonyos jelenségeinek, korszakainak helyes felfogását, értelmezését. Bizonyos jelenségek, bizonyos korszakok érthetetlenekké vagy gyanúsakká válnak, ha egyoldalúlag a kritikaiságot kérjük számon rajtuk.

Mert az életnek — és a történelemnek — vannak olyan helyzetei, melyek nem a kritikaiságot igénylik elsősorban. Lehetnek olyan történelmi helyzetek is, melyekben épp azok a kérdések szorulnak háttérbe, melyek a kritikai szemléletet leginkább lehetővé teszik vagy

igénylik, — tehát a társadalmi problémák. A magyar irodalom történetében az 1848 utáni korszak volt ilyen, — szemben az 1848 előttivel, mely épp a társadalmi kérdéseket állította előtérbe. Az ilyen háttérbe szorulás *átmenetileg* lehet indokolt is. Veszélyessé akkor válik, ha tartósul. Romantika és realizmus múlt századi viszonyának, jelentkezési változatainak sokoldalú tárgyalása közben, irodalomtörténetírásunk ezt már jó ideje, sok ízben kimutatta, elemezte. Lukács ezeket a munkáinkat sem veszi figyelembe. És ennek oka abban van, hogy Lukács a magyar irodalomnak erről a bonyolult és problematikus korszakáról — az 1848 és 1867 közöttiről — egészen másként vélekedik, mint mi. Másféle vélekedése kiderült korábban, amikor Madáchot sommásan elutasította. Ebből a mostani *beszélgetéséből* kiderül, hogy Jókai szerepét, jelentőségét is egészen másként látja, mint mi. Lukács a múlt hibáinak igazolását látja abban, hogy mi Jókai írói jelentőségét igazoljuk.

Mármost: Jókainak nem *egész* működését, nem mindegyik alkotói korszakát, nem akármelyik művét igazoltuk. De Lukács az *egész* Jókait apologetikusnak tekinti, az egész Jókaiban a feudális hibák apologétáját, mentegetőjét látja. Ítélete arra a másik ítéletére megy vissza, melyet a romantikáról mint irodalmi irányzatról alakított ki. A romantika lukácsi megítélésével éppúgy nem értettünk egyet, mint ahogyan lehetetlen elfogadnunk azt a sommás, egyoldalú ítéletét, melyet mostani *beszélgetésében* alkot Jókairól.

Közép- és Kelet-Európa irodalmaiba a romantika bizonyos késéssel érkezett el, s az angol, a francia, sőt a német romantikához képest is lényegesen módosult. E módosulás legfontosabb jegyének azt tekinthetjük, hogy mindazt, amit a nyugati romantika az Én-re vonatkoztatott, azt pl. a magyar romantika is a Nemzetre vonatkoztatta. A romantikus Én-felfogást felváltotta a romantikus Nemzet-felfogás. Az Én egzaltált kultuszát a Nemzet egzaltált kultusza. Az Én szabadságigényét a Nemzet szabadságigénye. Nyugat romantikus Én-je átalakult nálunk Nemzetté. Amit a nyugati romatika az Én számára követelt, azt pl. a magyar költészet is a Nemzet számára követelte. Ez a Nemzet felé irányított egzaltáció és kultusz éppúgy megvan Vörösmartynál, mint Petőfinél, — habár az utóbbinál a Nemzet eszméjének tartalma már lényegesen megváltozott. És ugyanez van meg Kossuthnál is. A romantikus Én konfliktusa az ellenséges külvilággal átalakul a Haza konfliktusává egy ellenséges politikai és államrendszerrel. A magyar romantika tudatállapota ebben rokon a lengyel romantikáéval. A keleti romantikák megkésettsége miatt az új szemlélet még elvegyül a felvilágosodás bölcseletének bizonyos maradványaival is. Kölcseynél legutóbb ezt Szauder József mutatta ki. Ilyen maradványok jelenlétére Eötvösnél és Szalaynál is gyanakodhatunk. Ha a romantika cselekvéskultuszának Byron a legtökéletesebb mintaképe, úgy megérthetjük Széchenyi és Arany vonzódását Byronhoz, — de ugyancsak a Hazáért végrehajtott cselekvés jegyében. Lukács a romantikát reakciós irányzatnak tekinti. Az 1848-at megelőző félszázad magyar, lengyel, közép-európai költészete arra figyelmeztet, hogy az ilyen egyértelmű minősítés helytelen. Igaz, a *beszélgetésben* Lukács a magyar 1848 jelentőségét is minimalizálja, s ezzel a nézetével is vitába kellene szállni. Még akkor is, ha emiatt a „múlt igazolásával" vádolna bennünket.

Az 1848 utáni helyzettel, a nemzeti tragédiával, a vereséggel lehetett egyfajta kritikai módon szembenézni, ahogyan Kemény Zsigmond tette, s lehetett oly módon is, hogy Jókai álomképet alkotott a nemzet jobbik énjéről. A romantika egzaltációra, csillapíthatatlan nosztalgiákra nevelő szemlélete a Nábob vagy a Kőszívű ember világában: ezt a jobbik ént igazolja, növeli naggyá, — s buzdít is a követésére. Ez a buzdítás, *abban* a helyzetben, éppen nem apológia, hanem inkább végsőkig fokozott erőfeszítés arra, hogy valami veszendőbe menő értéket még meg lehessen menteni. A „régi jó táblabírákat" Jókai akkor a Bach-huszárokkal szemben apologizálja. Mind a kritikát, mind a nosztalgiát az teszi ellentmondásossá, hogy az előbbi mögött újabb, elkerülhetetlen tragédiák sejtelme rejtezik. (Keménynél ez a sejtelem mindig erősebb, mint pozitív programjának ésszerűsége), — a romantikus egzaltáció viszont túléli önmagát, tetszetős és euforisztikus magatartássá sekélyesedik abban az újabb helyzetben, mely a dualizmus korával köszönt be, s az egyre súlyosbodó társadalmi problémákkal szemben sürgetően igényli már a kritikai számvetést. Itt válik kínosan időszerűtlenné Jókai romantikája, melyet *most már* valóban apologetikusnak tekinthetünk. De hisz az Aranyember utáni mintegy három évtizednyi pályaszakaszt ugyancsak csüggesztőnek mutatták értékeléseink, s a Lélekidomár gyermeteg miszticizmusáról is úgy szóltunk, ahogyan az a mű megérdemelte. De még ebben a kihunyó korszakban is találkozunk olyan alkotással, mint a Rab Ráby, melyet Mikszáth nem ok nélkül tekint félig sikerült remekműnek, — mely azonban *még így is*, egyeztető szándékai ellenére is, lényegében a feudalizmus súlyos kritikája, s emiatt méltán kerülhet A falu jegyzője és A különös házasság mellé. Mindazt, amit Lukács joggal tekint a magyar történelemben gyűlöletre és utálatra érdemesnek — a Rab Ráby ugyancsak gyűlöletesnek és utálatosnak mutatja.

Kontinuitás és diszkontinuitás nem mindig zárják ki egymást, s a valóságban gyakran fennállhat az egymásmellettiségük. Ezzel a körülménnyel számolnunk kell a nem-forradalmi korszakok és művek értékelésénél. Mi több, az irodalmat nem lehet kritikai és apologetikus művek, magatartások egyértelmű csoportjaira kettéosztani, mert kritika vagy apologetika nem a kizárólagos lehetőségei az irodalomnak. Mindaz, amit a magyar múltban rossznak érzünk, nem elsősorban az irodalomban csapódik le. A magyar irodalom nem cinkos, mint ahogyan Lukács véli. Csak épp fel kell ismernünk, ki kell kutatnunk a felelősségvállalásnak azokat a módjait, melyekkel múltunk egy-egy korszakának alkotói éltek vagy élhettek. Lehet, hogy az ilyen fölismerés, az ilyen kikutatás már eleve igazolást is jelent. Történelmének szerencsétlen vagy szégyenletes viszonyai közt az irodalom a magyar nép tudatának még mindig a jobbik részét fejezte ki, ha mégoly ellentmondásosan vagy elégtelenül is néha. Lehet, hogy a nép történelmének valamely rejtett és sajátos igényét értette meg az irodalom, amikor nemcsak hibáinak bírálatával volt segítségére, hanem megtanította álmodni is.

És ezért — hogy a példákat csak egyetlen korszaktól kérjem kölcsön — ha a szocialista nemzetet nevelni akarjuk, e célra nemcsak Petőfit és Aranyt használhatjuk föl, hanem Madáchot is, sőt — sok mindent Jókaiból is, és más, ellentmondásos életművű, de a maguk lehetőségei szerint felelősséget vállaló íróink műveiből is fölhasználhatunk.

Az író felel

Somogyi Tóth Sándor: Szerkesztői meditációk

A tudathasadás egy-két oka

Kínos gyanú kerülget: hogy nem vagyok azonos önmagammal. Nemcsak a szerkesztőségi szobában. Most se, míg jegyezgetek. Minek is jegyezgetek? Hisz tudom: az irodalomban minden gesztus undorítóan sokértelmű. A szerkesztő ne fecsegjen. A szerkesztőség leginkább a gyóntatószékhez hasonlít, vagy az orvosi szobához. Aki az effajta hely titkait szellőzteti, nincs etikai érzéke, világos. A szerkesztőről határozott nézetek alakultak ki. Sajátos jogköre — képzelt vagy igazi hatalma — folytán figurája vonzza a szkepszist. A kívülállónak mindig az a határozott impressziója, hogy a szerkesztő nem veszíthet semmit, neki mindegy. Bontakozóban a kép, amelyet akárhonnan nézünk: talányos diplomataarc tekint vissza ránk. A maszk — mindenki tudja — arra való, hogy rejtsen valamit. Egy titkot, egy motívumot. A szerkesztő beszél, tehát titkol valamit. Ki hiszi el, hogy nincsenek rejtett motívumai? Például: személyes sérelmein akar túladni, pellengére állít valakit. Szava célzás, állásfoglalásaihoz kulcs van valahol, csak meg kell találni. Példáival támad, védekezik, álcázott vitát folytat. Mármost a józan ész azt mondja, kár ezen meditálni, mindez a dolog természetéből adódik, a *középhelyzet* mindig bonyodalmakkal jár, mert lefelé is kell nézni, fölfelé is, közben ne mulaszd el, hogy jobbra és balra is sandíts. Az ember egy idő múltán kissé kancsalít, ez még nem erkölcsi vétek, meg lehet szokni. Csakhogy nehéz. Nehéz megszokni. Legalábbis nekem. Ne tagadjuk, kell azért ehhez bizonyosfajta bőr. Rinocéroszbőr. Objektivitásnak is lehet nevezni, mindegy. Lehetsz hűvösen tárgyilagos, barátian együttérző, fölényes; lenyűgöző logikád mámorában elfeledkezhetsz a szemben ülőről, akinek lám csak, remeg a keze. Lehetsz továbbá mesterien szűkszavú, hisz egyszerű a vállalkozás: meg kell győznöd a pácienst, hogy mit és hogyan kellene cselekednie (írnia), ha ő nem ő lenne, hanem valaki más. Körülbelül erről van szó. Csak egyet nem tehetsz. Nem élheted át a helyzetét, nem aggódhatsz a gyerekért, akit megölsz. Ha aggódsz, nem tudod megölni.

Ez a nagy baj énvelem. Minduntalan kiesek a szerepemből. Kényelmetlen a diplomataálarc, tartásom elárul, nyakamon feltűnően lüktet az ér. És a hangszálakon se könnyű uralkodni, ha azt látom, hogy „ügyfelem" halottsápadt — és ha a legpompásabban uralkodik magán; ha rezzenéstelen vagy gúnyos mosollyal hallgatja csukladozó szavaimat —, még ez a legjobb különben, ha ő is álarcot visel — akkor is: csalhatatlanul tudom, hogy az elegáns közöny sötétlila szorongást rejt. Ha egyszer átadták a kéziratot, *sohase* mindegy, még a legnagyobbaknál se: mi történik vele. Ha másért nem, presztizsokokból. Persze lehetne szépen, higgadtan, a bevált hierarchikus érvekkel megnyugtatni magam. Egyik csupán a tekintélyét félti — sose legyen nagyobb baja! —, a másik előrébb akar rukkolni, mint ahová a tehetsége predesztinálja, a harmadik szokványosan totózik, izgalma totóizgalom, a negyedikre figyelni se kellene, mert . . . még eddig sose volt fontos, amit csinált, miért pont most? . . .

És ez az, ami nekem nem megy. A presztizs-félelem éppoly jogosult előttem, s éppúgy átborzongat, mint a dilettáns voluntarista izgalma. Mert akárhogy okoskodunk, a szerkesztő valahogyan kifejezésre juttat egyfajta *kvalifikációt*, hisz döntéseinek látható — bár nem mindig jól mérhető — következményei vannak. A kvalifikáció — a remekmű ritka esetét kivéve — mindig közvetett. Ez azt jelenti, hogy az értékítélet bizonyos értelemben homályos, szimbolikus, más ügyekkel, más kéziratokkal, más írók és művek sorsával van összekapcsolva. A kvalifikáció hangsúlyozza az értékítélet bizonytalanságát, hogy ne mondjam: romlékonyságát. Példa: ígéretet teszünk a közlésre, de nem teszünk ígéretet a közlés időpontjára. Egyidejűleg azt a sunyi illúziót ápolgatjuk, hogy az író azt hiszi: tele vagyunk remekművekkel, ezért kell az ő remekművének sorára várni. Ámde az író ezt nem hiszi. Én pedig — aki közöltem a kvalifikációt — tudom, hogy nem hiszi. Ő is tudja, hogy én tudom, hogy ő nem hiszi.

Kezet fogunk és utána engem elkezd kerülgetni a tudathasadás. Az írót is, csak őt másképp. Néha úgy érzem, két részre szakad az agyvelőm. Mert az előbbi példa jelképes, de roppant ártat-

an. Ártat an példa, mert megvannak benne a reménység elemei, hogy a konfliktus föloldódik egyszer, ha majd közöljük az írást. Ha megtartjuk ígéretünket. Mert nem mindig tartjuk. A nagy versenyben egyik mű gyakran elébevág a másiknak. Némelykor ennek reális oka van, például a közölt mű jobb, mint a nem közölt. Szerintem. De nem az író szerint. Vagyis e példában nemcsak a reménység, hanem a reménytelenség elemei is benne foglaltatnak. Ha a mű közlése halasztást szenved — netalán elmarad —, akkor az író és szerkesztő közt prolongáltuk a konfliktust. Ki viseli el békén, ha az *igen*ből *nem* lesz, a napvilágból sötétség s a honoráriumból nulla? Az író csak akkor azonos önmagával, ha írását közlik, írólétének nem a leglényegtelenebb igazolása a szerkesztői igen. És a honorárium? Az igenlés átalakulása tagadássá *szó szerint* is *létkérdés*, hisz nem selejtről van szó, a régi igennek megfogható anyagi (pénz) értéke volt.

Mindebben szemlátomást sok a skrupulozitás. Egy „magasabb" diplomáciai nézőpontból az egészet iktatni lehetne, vagy afféle ár nyoldalnak minősíteni. Ó, igen. Tömérdek vigasztaló bölcsesség lelhető, igaz. De mit csináljak, ha nem elégítenek ki a nagyvonalú vigaszszavak. És nincs csökkentértékűségi érzésem, figyelek napról napra: jó néhány aggályos széplélek ül a szerkesztőségi székekben. Az aggályoskodást maga a muszka fejleszti ki. Ez egy konfliktuserdő, nem tréfálok! És napról napra ültetjük a konfliktuscsemetéket, amelyekből új erdő támad.

Egyelőre ne vegyük példának ama pokoli pillanatokat, amikor az íróval közöljük, hogy bár eddigi művei az esztétikai ítélet általános mércéjéül szolgáltak hazánkban és Európában — a *szóban forgó*, a *legújabb* tulajdonképpen, mindent egybevetve, nem sikerült. Legalábbis nem mindenben, helyesbítek, mert úgy érzem, elfogyott a levegő, rögtön megfulladunk. Azzal a különös és képtelen helyzettel se foglalkozzunk most, amikor a szerkesztő bizonyos javításokat javasol a kéziraton. Általában a „szemtől szembe" kvalifikáció borzalmait — a hullanevetés, a rángatódzó szemhéjak, a fölényeskedő torzmosolyok, a kétoldali üldöztetési mánia atmoszféráját —, ezt hagyjuk most.

Vegyük csak a legegyszerűbb — és a leggyakoribb esetet. Jelentkezik a Dilettáns. Nem személyesen. Kéziratot küld és levelet. Megszólítás: *Szerkesztő Elvtárs!* Nézem előbb a „novellát". Undorítóan sima ügy. Rossz, használhatatlan. Naivitás és irodalmiaskodás párosodott: szörnyszülött. A kísérőlevélre pillantok „... *igen nagy szükségem volna arra, hogy ezen mellékelt kéziratom megjelenjen önöknél*". Ideges röhögés remegteti a hasfalamat: neki nagy szüksége volna ... Aztán düh kerülget: persze, hogy szüksége volna. De ezt nem szokták írni. Terror. Szelíd a formája, de kétségtelenül terror. Az a baj, hogy engem elég jól lehet terrorizálni ilyesmivel. Tizenegy oldalon már átrágtam magam, lássuk az utolsót. Kész. Semmi. Reménytelen. De miért van nagy szüksége? „... *ha szabad kérnem, mielőbb megjelentetni, tekintettel arra, hogy betegeskedem* ..." Értem. Tekintettel arra. Ez megdöbbent, hiába titkolom. Igazán, azt hiszi? Már vizionálok — ráncos, lilakörmű kéz, kopott rózsaszín paplan, rajta régimódi írógép, kajla sorok. Ágyban gépel, fantasztikus! Öreg, szürke bőrű arc. De miért öreg? Ódon stílus, öregnek kell lennie. De értse meg, kirúgnak *bennünket*.

Azonosítom magam vele, és vitatkozom az érdekében a Főszerkesztő Elvtárssal. Ha szabad kérnem, végül emberileg is felelősek vagyunk, nem? Nem hát. Mindenki zavart ábrázatot vág ... Tébolyda, esküszöm. Mit írjak neki? A további őrjöngés elkerülésére — és önmegnyugtatásul — árnyalatos esztétikai elemzést csinálok a „novellájá"-ról. Álmomban megkapom a saját levelemet, és keserű kínokat szenvedek, hogy a betegségről, *az én betegségem*ről egy szót se írnak, arról persze elfeledkeztek.

Ez a legegyszerűbb — mondhatni: mindennapos szerkesztőségi konfiktus.

Vesszőparipa

Nem óhajtom újra fölfedezni a dilettáns pszichológiát — vagy pszichózist? —, mert előre hallom az ellenvetést: közhely, mindenki ismeri, akinek találkozása volt vele, s akinek nem volt, örüljön. Ámbátor: ha valaki hirtelen tanulmányozni akarná a dilettáns lelkialkatot, nemigen támaszkodhatna forrásanyagra. Aztán: „jelenség" arculatát éppen úgy változtatja a kor, az uralkodó szemlélet, a stílus és a divat, mint a mindenkori művészi magatartást. A dilettáns a művész torz árnyéka — és kár lenne tagadni: a dilettantizmus — a sznobsággal egy csapatban — elentékeny művészetfogyasztó kategória. És épp az ebből táplálkozó öntudattal lép színre

A jobbfajta dilettáns tájékozott. Irányzatokkal, nevekkel dobálódzik, irigylésre méltóan biztos önmagában, s ami leginkább tévedésbe ejthet: írása sem ügyetlen utánzat. A legjelentősebb típusa manapság okvetlenül az avantgardista. Újabbnál újabb „modern" jelszavak ömlenek a szájából, arca a bomladozó esztétikai törvények félhomályárnyékában. Nagyszerű terep ez! A régi kritériumok „ósdiak", az újak bizonytalanok, éppen vitatkoznak fölöttük. Milyen alapon lehet hát ítélkezni? Nehéz a vegyelemzés. Különösen, ha a harcot szemtől szembe, szóban kell megharcolni. Második forduló, mert ügyfelem követelésére a szerkesztőség tagjai körbeolvasták az írást.

Nyugtalanul várakozom. Nyugtalanságomnak legalább három oka van. Először is általában kétely vibrál bennem az effajta beszélgetés várható eredményeiről. Csak tökéletesen zöldfülű szerkesztő gondolja azt, hogy a kézirat visszaadásának kényelmetlen és gyötrelmes gesztusa után az ügyfél hálásan meghajol, mosolyogva hazatér, gondosan őrizve koponyájában a titkot, amely vakító lángsugárral bevilágítja az eleddig sötét redőket, az egyetlen lehetséges új koncepciót; otthon aztán addig introvertál szigorúan, míg a kint hallott bölcsesség vérévé válik. Nem. Ilyen ma már nincs. Régen se volt, csak megjátszották. Önhitt szerkesztők rózsaszín ábrándja . . .

Mindezt tudom, mégis kínoz egy idegen képzelgés, hogy „*valamivel*" — van egy ötletem! — töprengésre késztetem ellenfelemet — most már ellenfelem, kétségtelenül. Lehetetlen, hogy a *konfliktus*-kérdésre se reagáljon. Ha pedig ezen vitatkozunk, akkor már . . . De ez hiú remény, nem fog reagálni, tudom. Hogy *figyeljen* egyáltalán, ahhoz otthon kellene felejtenie egy csomó vele született és félelmetesre hizlalt tulajdonságát. Olyan tulajdonságát, amelyek létezéséről nem is tud. Olyan tulajdonságát, ami nélkül megszűnne az lenni, aki, következésképp megszűnne közös problémánk, elmaradna a kétes értékű párviadal. Például a csalatkozhatatlanság. Ügyfelem az a típus, akit saját gondolatai mámoros, kábult önimádatba csiklandoznak. Rajongva fordul önmagába, s a szembejövő gondolatokat ingerülten elhessenti, mint a legyeket. És zavartalanul vitázik önmagával, képlékeny tésztává gyúrja partnere érveit, s a kedvére való figurákkal addig játszogat, míg győzelemérzése hiánytalanná, befejezetté, sőt némileg unalmassá válik. Akkor megkérdezi kihívóan: mit ajánlok, mit kell tennie, mit írjon ezután és hogyan — mert hisz világos, nekem az a funkcióm — (sőt a hivatásom!) —, hogy körvonalazzam az ő tehetségét, pontos választ kér, általánosságok nem érdeklik. És én nem válaszolhatom azt, hogy: „Fene tudja", se azt, hogy: „Pihentesse a tehetségét!" — különösen az utóbbit nem. Íratlan szabály: ironizálni nem szabad se fölfelé, se lefelé. Nyílt láng használata tilos. Az effajta stílusról bármikor szikra pattanhat, és a sértődési hajlam roppant lobbanékony anyag.

Különben is: második okom a nyugtalanságra a szkepszis. Igen. Érvelésünk szilárdnak tetsző építményét kikezdheti az idő. Minősítésünk esetleg csak pillanatnyi érvényű, a perspektívára is kell egy tekintetet vetni. Egyébként: ez kötelező is a szakmában.

Míg az órára pillantgatva várakozom, lassan belelovalom magam egy rögeszmébe. Persze egyidejűleg azt is tudom, hogy részben őszinte, részben csiholt kétségeimmel előre vigasztalom magam, hisz nem kétséges: a bizalmatlanság gyilkos szúrásai alatt diszkréten elvérzek majd, utána rossz napjaim lesznek. De ha a hitet, az ő tehetségébe vetett hitemet meggyőzően demonstrálni tudnám? — akkor a közös reménység jegyében esetleg békésen búcsúzhatunk. Eléggé gyáva gondolat ez, igyekszem rögtön elriasztani, de önsúlyánál fogva mégis célba ér valahogyan. Emberünk ma még dilettánsnak látszik, kétségtelen. De hol a biztosíték, hogy holnapra is az marad? A felfedezők gyakran tévednek. Tévedett Gyulai Pál, Ady Endre, Babits, Osvát . . . sőt, ismerek egy ma élő szerkesztőt is, aki tévedett! Megvesztegető bölcsesség kerülget: ha jól meggondoljuk, mindenki dilettánsként kezdi, viszont nem mindenki folytatja dilettánsként. Jöhet hirtelen egy pszichológiai mutáció, vagy mit tudom én, lángra lobban a lelke. Jó. A kockázat egy tévedés csupán. De ki szeret tévedni? Aztán: ha tévedek, nagyon ostobán tévedek. Dilettáns vagy leendő művész, ez nem mindegy! Igaz, nem közvetlenül adom a minősítést, de az egész eljárásmódban mindenütt ott lappang egy-egy motívum, ami kétséget kizáróan a dilettantizmusra utal. Például az egyöntetű elutasítás. Volt valakinek kétélye a szerkesztőségben? Nem volt. Csupán nekem van, most; mivelhogy fázom az ízetlen vitától, keresek egy reménykeltő, békülékeny hangot. Persze, hasztalan. Nincs mire építkezni. Elsősorban az írás tudákos igényei miatt. Ellen-regény, ellen-szimbólumokkal, a jelképnélküliség jelképességével, mélyértelműen primitív kompozíció, vagyis: nincs kompozíció — mit keresgél ez a hülye szerkesztő, hol vagyunk már az ilyen penészes kategóriáktól, amikor Tristan Tzara 50 éve kinyilatkoztatta: a gondolatok a szájban képződnek, és van Allain Robbe-Grillet, hol van őnála kompozíció; a tárgyak lelke a kompozíció; na és Ionesco . . . jó, hogy a típustannal nem hozakodnak elő; talán még a parttalan realizmusig se

jutottak el. Hát igen. Az írás igénye nem kevesebb, mint hogy a „legmodernebb" művészeti gondolkodásnak, esztétikának sajátosan magyar és szocialista utat törjön. A cél gyönyörű, csodálatos, sőt forradalmi. Mármost, ha erre azt mondják: *nem*, akkor csak két eset lehetséges: vagy a szerkesztő korlátolt, vagy a szerző dilettáns. Harmadik út nincs. Mivel emberünk szemszögéből a második eset elképzelhetetlen, világos: minden energiáját arra fordítja majd, hogy válogatatlan eszközökkel bizonyítsa a szerkesztő vele született és szerzett idiotizmusát.

Félre az illúziókkal! Ügyfelem korántsem hagyatkozik műve múlékony hatására . . .

Megérkezik. Nem zavart, nem elfogódott, csupán türelmetlen. Azonnal közlöm az egyöntetűen elutasító határozatot, abban a hiú reményben, hogy ez némileg csökkenti majd harci kedvét. De nem, dehogy. Az indokolást fölényes kézmozdulattal félbeszakítja — a mese ismerős! —, s átvéve a szót, tervszerű támadóharcba fog. Apatikusan hallgatom: miként helyezkedik a tévedhetetlenség pózába, s hogy mily nevetségesen öltenek alakot előzetes képzelgéseim és próféciáim. Élvezi a hangját. Ionesco és Garaudy a két faltörő kos. Ő csak azt csinálja, ami az előbbinek szokványos ábrázolási gyakorlata, s amit az utóbbi diktál. De hogyan, ember! Nem ugyanúgy — válaszolja fölényesen, mert a szelíd közbeszólást egyáltalán nem kritika gyanánt fogta föl, hanem úgy, mint „műve" specifikuma iránti érdeklődést. Míg a saját koponyája felé hallgatózva, mámorosan beszél, bosszúság fog el: egyenesebben kéne szólni, megmondani például, hogy a „mű" dagályos zagyvalék, szó-dizentéria, s ha epigon-írásnak minősítenénk, megtisztelnénk vele. Tiltakozni kéne az ostoba és szerénytelen párhuzamok miatt is. Mivel ő a megjegyzést a maga javára magyarázza. Úgy gondolja, nincs más dolga, mint hogy „konkrét" tévedésünkről felvilágosítson bennünket. Lassan derengeni kezd bennem, hogy hosszú szónoklata korántsem öncélú, érvei hatásosságáról szilárdan meg van győződve, azt gondolja, újabb megfontolás tárgyává tesszük a „művet". Rosszkedvű és fáradt vagyok. A dolgok rossz irányba fordultak. Míg oszlatgatom a félreértést, elszörnyedve tapasztalom, hogy emberem hiedelmei naivak és rosszindulatúak egyszerre. Meglepő és jellegzetes az is, amit nem feltételez, az is, amit feltételez. Nem feltételezi, hogy a művel kell megvívnia a harcot s nem a mű fölött. Semmiféle tárgyilagos, elfogulatlan tartást nem föltételez, az elfogultságot viszont meglepően természetesnek tartja, mintegy a szerkesztőség legbensőbb lényegének minősíti. Egy élesebb vitakanyar után kijelenti, hogy a csoportszellemiség (értsd: klikkesedés) sajátos esztétikai sündisznóállásokat alakított ki nálunk, s a régi magyar epikai hagyomány fölös tisztelete elbarikádozza a kísérletek útjait. Nézőpontjaink ósdiak, porosak, s egy bonyolult körmondatsor egyikéből elég világosan kitetszik, ő tudja, hogy a visszautasítás igazi oka: *politikai gyávaság.*

A kör be akar zárulni, olyasféle érzésem támad, mintha valamilyen fogságba tuszkolnának. Nagy nehezen kivágom magam a szorongattatásból; nem szofizma: *most* igazán nem az fontos, *mit* mond, hanem: *ki* mondja. Már csupán arra vigyázok, hogy aktív udvariatlanság ne csússzon a viselkedésembe. Sivatagos búcsú.

Két nap múlva egy másik fajta dilettáns — ugyancsak védhetetlen műve védelmében — fejemre olvassa, hogy a magyar epikai stílust kiszorítottuk a folyóiratból, mindenféle modernista, intellektualista kísérletekre pazaroljuk a papírt, összekeverjük az elbeszélő prózát az esszével. Ő ezt nem bírja csinálni, de nem is akarja. Nem szabadna engedni, hogy egy csoport-(klikk) esztétika terrorizálja az irodalmat. De ő megmondja nyíltan — mint ahogyan a kisregénye se szimbólumokban szól —, a visszautasítás oka: *politikai gyávaság.* Most már dühösen kifakadok: a jelzett „mű" nem olyan bátor, hogy gyávaságot ébresztene. Nem vigasztal, hogy emberem roppantul tanulékony, szívesen összekeverné prózájával az esszét, össze is fogja keverni, és az új éppoly használhatatlan lesz, mint a jelenlegi változat.

Újra fenyegetően érzem: a kör be akar zárulni. Nyomasztóan nehezedik rám a fogolypszichózis. De mégis: dolgozik az idő: kopik az emlékezet, már-már elfelejtem a furcsa szorongást.

Akkor — mondjuk négy nap múlva — egy igazi író, jónevű, tehetséges író novelláját olvasom. Történetesen baráti viszonyban vagyunk. Épp ezért őszintén megmondom neki, hogy novellája szuverén világ, kitűnő színvonalú mű, de valami miatt mégse tetszik ez a romantikus deheroizáció, valahogyan idegen. Másfajta valóságábrázolatra szeretnénk ösztönzést adni. Nem érti. Új lapot alapítunk? Dehogyis, magyarázgatom, csupán e *konkrét* írásról van szó, a lap egységes arculatán óhajtunk munkálkodni. Kérdezi, hogy ez vajon mikor jutott eszünkbe? Ma reggel vagy tegnap alkonyatkor? Érzem: tökéletesen sarokba szorultam, s hebegek valamit: szerkesztői szuverenitás is van, tudod, elég régen föltalálták. Ő nevet és szidja magát, hogy magasztos törekvésünket nem vette észre. De mért is titkolództok annyira? — úgymond. Hol lehet látni

azt az arculatot? Lapotok hónapról hónapra az irányzatok, ízlésigények kaleidoszkópja. A sokarcúság karneválja. Stíluseszmények gyűjtőhelye, esztétikai laboratórium. Nyájas fogadtatásra talál itt a népfi, a harmadikutas polgár, a titkos nacionalista, a „független" intellektuel, a konformista kispolgár, a revizionista és a dogmatikus, sőt időnként a kommunista forradalmár is. Meghitt otthoniassággal hirdetik magukat a lap hasábjain a legkülönfélébb irodalmi irányzatok: naturalizmus, romantika, intellektualizmus, szecesszió, primitivizmus, realizmus, sőt még a szocialista realizmus is. A ti lapotok egy évkönyv, havonta megjelenő totális tükör, az uralkodó áramlatok és stílusok tükre, valóságos almanach. Különös, hogy épp most jutott eszetekbe a szerkesztői szuverenitás, és épp ez a novella nem fér be már, meg a „romantikus deheroizáció". Mért ne férne el a többi közt? Ki mondja, hogy nem fér el? Na, hisz tudom. Ez a lap jellege. Az is rendben volna, hogy nem tetszik. Nem, hát nem. De mondd csak, nincs emögött valami más, idegen motívum? Például: *politikai gyávaság?*

A kör bezárult.

A tudathasadás egyik főokához jutottunk.

Vita-fórum

Kritikust tolláról...

Örömmel tettük le a *Kritika* című folyóirat 7. számát, melyben Varga Lajos az *Első Ének* c. antológiáról mondta el a véleményét, alkalmat teremtve ezzel arra, hogy néhány gondolatunkat leírjuk. Ami a többes szám első személyt illeti, nem az antológia harmincnyolc költőjét takarja, akiknek nevében nincs jogunk szólni, hanem saját és néhány pályatársunk véleményét.

Úgy érezzük: a kritika nem csupán a kritikus ügye, mivel társadalmi funkciója van; az olvasóközönség tájékoztatása, ízlésének irányítása. A kritika tudomány, mely ezáltal nem nélkülözheti sem az objektivitásra való törekvést, sem a tudományos módszert, világos szerkezetet, sem pedig a céltudatos szándékot. Vizsgáljuk meg Varga Lajos írását, hogyan valósítja meg ezeket a szempontokat.

A kritikus feladata, hogy ítéletet, mégpedig meggyőző, megalapozott ítéletet mondjon. Mit véljünk azonban arról a kritikusról, aki már az első mondatokban gyanússá teszi a vizsgált alanyt, alanyokat. Nem jelenti ez legtöbbször az objektivitás feladását? Félreértés ne essék: nézetünk szerint az objektivitás nem a pártosság felváltása valamilyen „általános, örök" törvényszerűség mércéjével; ellenkezőleg: a mércét éppen az elkötelezettség szempontjai adják, ítéletet azonban csak a konkrét műalkotás, műalkotások alapos elemzése és nem szubjektív érzései vagy előítéletei alapján mondhat a kritikus. Mielőtt ezt az alapos elemzést kétségbe vonnánk kritikusunk írásában, feltennék egy kérdést. Lehet-e objektív az a kritika, amely már első mondataiban — anélkül, hogy a kritika alanyáról valamit is szólna — a kimaradottakat hiányolja, már eleve elárulva előítéleteit az írások iránt, sőt előítéletet keltve az olvasóban is.

„Ha hinnék a merítőpróba véletlenjében, módfelett elbámulnék szeszélyén, annyira közös nyelven szólnak e költők, annyira azonos lelkiállapotot sugallnak a versek" — írja Varga Lajos. Mi pedig elámulunk, hogy egy kritikus harmincnyolc költő versei között képtelen megkülönböztetni egyet is, ami más a többinél. Mielőtt azonban felületességgel, sőt kritikusi lelkiismeretlenséggel vádolnánk Varga Lajost, engedtessék meg egy gondolat. Még ha igaza lenne is Vargának, minket akkor is elgondolkodtatna az a tény, hogy harmincnyolc különböző indíttatású, egymástól jórészt független alkotó, különböző világnézettel stb. rendelkező költő „közös nyelven szól, verseik azonos lelkiállapotot tükröznek". Talán mégsem e költők nyelvében, lelkiállapotában van a baj, hanem azokban a tényezőkben, melyek ezt létrehozták, illetve kiváltották. De a kritikusnak ez a gondolatmenet — úgy látszik — nem volt elég kézenfekvő, arra pedig gondolni sem mert, hogy utánanézzen, milyen tartalmak (külön-

bőző tartalmak) húzódnak meg e közös nyelv, azonos lelkiállapot mögött. Véleményünk: hogy a költőket elsősorban a tartalmak választják el egymástól, ezért bámultunk el azon a sajátos kritikusi attitűdön, amely e harmincnyolc költőt egy szerzőként kezeli. Ennyit a kritikus objektivitásáról.

Szólnunk kell a kritikus módszeréről is néhány gondolat erejéig. Varga Lajos írása és bírálata jelentős részét az antológia versszoraira építi fel. Ehhez joga van egy kritikusnak. Hozzá kell tennünk azonban, hogy csak akkor, ha néhány követelménynek eleget tesz. Először: pontosan idézzen, másodszor: ne csak a nyelvtani, hanem a gondolati pontosságot is őrizze meg, úgy hogy az idézett sor, vagy rész a verskörnyezettől sugallott, versösszefüggést feltáró igazságot (mondanivalót) éreztesse. Varga mindkét követelményt figyelmen kívül hagyta. Egy-két példával bizonyítanánk. „Egyik oldalon hideglelős félelem, tehetetlenség, füst és korom, a romlás kíméletlen ideje . . ."

„Mindegy, hogy puska vége,
Vagy alkú nyomja hátam,
Vér, vagy harag fröccsen ki
számon", — *hiszen*
„Szétzüllik bennünk
E kor és szétzüllünk mi is"

— idézi Varga Halmos Ferencet. Most hadd idézzük ugyanezt — szövegösszefüggésében:

„Hajlékony lett a világ és
Hajlékony lett a sors, amit
Kiegyengetni nekünk kell.
. . . Aranyból vert
Szavak helyett a békét kell
Felvernünk, hogy zubogjon a
Vére, verejték áztassa,
MIELŐTT (és nem *hiszen)* szétzüllik bennünk
E kor és szétzüllünk mi is,
Ártalmatlanná alázva."

Íme, a kritikusnak elég volt a „mielőtt" felelősséget és haragot sugárzó szóalakot a „hiszen"-nel felcserélni, és máris a cinikus szomorúság vált alaphangulattá a versben.

„Önmagát tapossa a szétbomlott közösség" — idéz Varga egy másik versből. Nem tudjuk eldönteni, miért a „hideglelős félelem, tehetetlenség, romlás kíméletlen ideje" ez a sor, akkor, ha előtte azt a költői kérdést olvassuk, hogy

„. . . hova tapadjak, ha nem oda, ahol
legtöbb a gond,
ahol mint tengeren az ezernyi hullám
önmagát tapossa a szétbomlott közösség.",

és néhány sorral arrébb azt a tehetetlennek egyáltalán nem mondható következtetést, mely így hangzik:

„Ma már lobogni nem hagy a felelősség.
Lopott reményünk az a szövetség,
Melyben nem lehet az életet —
Még a harcot kell életté kalapálni."

Nem is szólva arról a kis pontatlanságról, hogy Haraszti Miklós ötletes *Trágár töredékei*ből idéz — Halmos Ferenc neve alatt. De ha megnézzük Keresztes Ágnes *Háló* című verséből kiragadott idézetet, az eredmény ugyanaz. A szinte egyénre aktualizált vers általános életérzésként vetődik elénk a kritikus idézetéből. („Kimondhatatlan árvaságban élnek — mármint a költők — családból és megszokott világból kitelepítve"). Vagy Búzás Andor esetében *(Egy elszáradt kóróhoz)* egy jól eltalált képet használ fel a kritikus, a nyilvánvaló áttételt figyelmen kívül hagyva. Szepesi Attila mély, fegyelmezett, a körülményekkel számot vető verse *(Az álom kevés)* is megerőszakolva érezhetné magát utolsó két sorának kiszakításával.

Nekünk már-már nevetségesnek tűnt az a „sós vízbe teszlek, onnan is kiveszlek" népi játék is, amit a kritikus produkál Tandori Dezsővel, Gutai Magdával, Tóth Évával, Búzás Andorral. Az egyik oldalon sorokat, szakaszokat idéz tőlük, „a kötet mélypontja, tehetetlen, hideglelés" stb. jelzőkkel a tehetetlenség, semmitmondás sós vizébe dobva őket, majd két oldallal arrébb épp őket emeli ki, mint a kötet egyébként tehetségeseit. Tehetségük nevében kérdezzük: Varga e cikken belüli önellentmondásai nem mutatnak-e mélyebb ellentmondásra is? Az ilyen módszer alkalmas a tehetség felderítésére, észrevételi azt? Hisz nem attól kritikus egy kritikus, hogy valamilyen írás kikerül a keze alól. Előrebocsátva: mi nagyra értékeljük, igényeljük, elviseljük és magunkévá tesszük a kritikát, csak érdekel bennünket, hogy mit és minek alapján követel tőlünk a kritikus?

József Attila így kezdi egyik kritikáját: „Az emberi elmeművet ember alkotja. Az ember 1. értékalkotó lény, 2. társadalmi lény és 3. bizonyos fokig egyéniség, azaz a közösségnek valamilyen képviselője. Eszerint minden

elmeművet, így költeményt is három találkozó főszempontból vizsgálhatunk: 1. érvényes-e, tehát helyes-e, van-e önértéke, elméleti értéke, 2. az adott társadalom adott osztályharcaiban miféle szerepet játszik (van-e társadalmi értéke), és végül 3. milyen emberi lélek nyilatkozik meg az elmeműben?" Nem állítjuk, hogy ezek kötelező szempontok lennének, azt azonban igen, hogy minden kritikusnak kell hogy legyenek ilyen vagy hasonló szempontjai, mert a kritika a művész részére akkor hasznos, ha a hibák észrevétetése mellett példaként is felmutat: ha mást nem, hát követelményeket. Nézzük, mit követel (hiányol) tőlünk Varga Lajos. Először is hiányolja a versképző élményt. Idézzük: „Versképző élményük meghökkentően kevés... Az emberi lét megőrzésének terhe ugyanis mindinkább a mienk, hiszen a szocialista társadalom az ember kiteljesedésének végső bázisa. Őrjáratukat, mely Vietnamot éppúgy meglátogatja, mint Dominikát, az a fontos felismerés riasztja útnak, hogy a humánum szempontjából döntő változások elsősorban határainkon kívül zajlanak."

Szerintünk a legszélesebb skálájú versképző élmény: a valóság. A konkrét valóság az a terep, ahol az ember új energiákat kapcsolhat magába, s a megújulásért szembefordulhat az emésztő erőkkel. Mi ezt választjuk ahelyett az eléggé elvont és megfoghatatlan terep helyett, amit a kritikus a „világ végső egységében", abban a láncszemben jelöl meg, amely „az embert a lét ősforrásaihoz, a sejtekhez, az anyaghoz köti". Már csak azért is ezt, mert a Vietnamtól Dominikáig való őrjáratban, a zsidókérdésben, az új háború eshetőségében, az egyéni életben (privatizálódás) éppen ezek a — Varga által hiányolt — viszonylatok jelennek meg történelmi szinten (az anyag és a társadalom fejlődésének folyamatában). És még hadd tegyük hozzá: mi valóban nem kérünk „a csodaszarvas-igazság űzéséből az elmúlásig". Megmaradunk a valóság igazságainak űzésénél. Sokkal termékenyítőbb és sokkal nemesebb feladatnak érezzük ezt. Nézzük tovább Varga következtetéseit: „Magyar gondok itt és mostjáról megfeledkeznek", máshol: „az ember nemcsak jelen idejű relációkban él, de visszafelé is, s ez ha úgy tetszik, azonos a haza, a nemzet: magyarságunk birtokbavételével". Hát ez nem tetszik. Több dolog miatt sem. Az egyik: az ember nemcsak jelen idejű relációkban és visszafelé él, de a jövő relációiban is. Ez számunkra mást jelent. Varga szerint a kötet költőinek veszélyérzete, szorongássá dúsított rosszkedve, szorongásuknak forrása (ami egyébként nincs meg a kötet költőinek legjobbjainál): „a politika diktálta kényszerű kanyarok, pihenők nyomán előállott helyzet áttekinthetetlenségéből fakad. Jól tudják, hogy a béke megvédésének esélyei a konszolidáló társadalom nyugalma, langyos biztonsága miatt megromlanak." A költő (művész) hangját, kételyeit, szorongását mindig a jelen és a jövő viszonya szabályozza, olykor nagyon is mérhetően. És ebben a kérdésben nincs alku a művész számára még akkor sem, ha olyan állapotnak a hibáit, hiányait kell támadnia vagy feltárnia, amiről tudja, hogy láncszemet jelent a jövőhöz, s ha úgy tetszik, ez azonos a jövő birtokbavételével. A másik: a magyarság birtokbavétele számunkra egy osztály (a dolgozók) tradícióinak birtokbavételét jelenti Dózsától Ságváriig és Csokonaitól József Attiláig. S ha úgy tetszik, ez azonos a magyar múlt néhány tényezőjének megtagadásával a jövő érdekében. A harmadik: a magyar gondok itt és mostanját soha nem kellett és lehetett az emberiség itt és mostanjából kiszakítani. Vietnam és Dominika, Latin-Amerika és a francia munkássztrájk ugyanúgy a magyar ügy része. Nemcsak azért, mert a magyar jövő dőlhet itt el, hanem azért is, mert a magyar jelen is a történelem ítélőszéke elé kerül: példaként vagy elmarasztalva. Végezetül: „Ti, kormányok, hivatalos őrei vagytok nemcsak országotok, hanem egész Európa *(tegyük hozzá: az egész emberiség)* szabadságának és jogszerű érdekeinek is. Roppant felelősség nehezedik rátok. A bűn, melyet bármely országban a szabadság és az örökjog ellen elkövetni engedtek, bosszulva fog titeket és országaitokat megbüntetni" (Kossuth Lajos) — Mi ezzel értünk egyet.

HALMOS FERENC—SIPOS ÁRON

Egy kritika örvényei

Varga Lajos írása az 1968/7. Kritikában (Jegyzetek legfiatalabb líránkról) — amely elsősorban az Első Ének című kötetet bírálta — bennünket, egy másik, készülődő antológia tagjait is érzékenyen érintett. A cikkben ugyanis éppen a mi verseinket idézi ellenpólusként, pozitív példaként. Ha sokban nem is értünk egyet azokkal a heves reflexiókkal, amelyek ezt az értékelést követték, feltétlenül szükségesnek tartunk néhány dolgot tisztázni. Annál is inkább, mert az olvasók eddig szinte csak a vitatkozók véleményeiből szerezhettek rólunk tudomást. Ugyanakkor kellemetlen helyzetnek tartjuk, ha értünk vagy ellenünk, de a fejünk fölött vitatkoznak.

Az egyszerűsítő törekvések, és akik ezt megsínylik

Talán úgy tűnik, magunk alatt vágjuk a fát, hogy egy bennünket elismerő írástól bizonyos vonatkozásokban el kell határolnunk magunkat. De nagy tét forog kockán. A túlságosan is sommázó megítélés nemcsak általában szül rossz vért, hanem — a mi esetünkben is.

Varga Lajosnak az a módszere, ahogyan az Első Ének költőit értékeli, erősen megkérdőjelezhető. Van három kiemelt gondolatköre, amelyhez — szerinte — a költők (kik teljesen, kik pedig csak érintőlegesen) csatolhatók. Tartalmi vonatkozásban ez a három kiemelt gondolatkör — a versekkel és a különböző költői alkatokkal szembesítve — egyoldalú álláspontra vall. Egy versgyűjteményt ugyanis csak költőinek egyéni elbírálása alapján lehet értékelni. Az egyező pontok felderítése csak ezután, a különböző jegyek alapos ismeretében lehetséges.

Nem mondhatni ugyan, hogy könnyű feladat harmincnyolc költőről egy korlátozott terjedelmű cikk keretében elmondani a véleményt, — ezért legalább azt a három-négy alapvető magatartástípust kellett volna elemezni, amelyek — minden nivelláló szerkesztési elv (ábécésorrend) ellenére — tetten érhetők a kötetben. Ilyen értelemben az Első Ének — nem antológia. Ez nem előnye, csak sajátossága. Mindenesetre olyan versgyűjtemény, amely — némileg egy nagyon aktuálissá vált új folyóirat feladatait is pótolva — lehetőséget adott egy sereg fiatal jelentkezésére. És ezt a pozitívumot itt feltétlenül önmagában kell venni.

Varga Lajos írása azonban csak negatív kritériumok alapján ítél. Így, ami igazsága van, sok esetben a visszájára fordul. Nem marad például érve arra, hogy miért tartja legfigyelemreméltóbb teljesítménynek a Búzásét, Tandoriét stb.

Ilyen alapon aztán — egy-két soros idézetek kíséretében — az olvasónak fenntartásai lehetnek akkor is, amikor az írás bennünket említ például. Az egyoldalú megítélés itt pozitív értelmű. Ez külön félreértést is okozhat: úgy tűnhet, hogy mi valami „csakazértis-optimista" társaság volnánk — szemben a „destruktív" Első Énekkel.

Egy hamis szembeállítás és a valódi helyzet

Amikor több mint két évvel ezelőtt kilencen „Elérhetetlen föld" címen elhatároztuk közös kötet kiadását, az Első Énekről — tudomásunk szerint — még elképzelésként sem esett szó. Félreértések elkerülésére, az Első Énekben mi is megjelenhettünk volna. Erre kértek is bennünket. Különállásunkat maga az eredeti ötlet, az akkor már megszerkesztett kötet, illetve az az elvi meggondolásunk indokolta, hogy egységes antológiát csak kevesebb költő, több rokon művészeti és társadalmi elképzelése alapján lehet létrehozni. Szó sincs azonban arról, hogy utunkat kizárólagosnak, lírai megoldásainkat pedig egyedül üdvözítőnek tartjuk. Mi az elképzelhető megoldások közül csak a saját szempontunkból találjuk optimálisnak jelenlegi törekvésünket. Egy, már megjelent, céljaiban és igényében más jellegű versgyűjteménnyel nem túlzottan szerencsés dolog összehasonlítani egy készülő kötetet, vagy — az összehasonlításnak árnyaltabbnak kellene lennie. Azt pedig egyáltalán nem fogadhatjuk el, hogy szembeállítsanak bennünket. Különösen akkor, hogyha az egyéni teljesítményeket mérlegeljük. A szembeállítás kinek az érdekét szolgálja? A miénket nem; de legkevésbé a költészetét.

Mossuk tehát egybe a határokat, ne vegyük észre a ténylegesen létező különbségeket? Azt hiszem, nincs fiatal költő (egyáltalán költő), aki ne igényelné a kritikát — ha az reális. Legalább kérdésfelvetéseiben. Nem kell feltétlenül segítő szándékúnak lennie; csak

tényeiben vagy eredményeiben legyen az. Mint ahogy — adott esetben — nem tud örülni az ember az igazán jóindulatú, de kellően meg nem alapozott dicséretnek sem. Különösen akkor nem, ha az tőlünk idegen tételek bizonyítására szolgál.

Egy vita, két vita

Varga Lajos cikke viszont olyan ellenzéseket is kiváltott, amelyek már hangütésükkel meghökkentenek. Mezei András cikke a Magyar Hírlapban ugyanabba a hibába esik, mint amiért Vargát elítéli. Az kétségtelenül joga egy szerkesztőnek, hogy munkájáért személyesen kiálljon — nem mindegy azonban, milyen formában. S ha a gyors reflexióval vállalta is az elfogultság gyanúját, kérdés: lehet-e komoly ügyet amolyan fülhúzogatós hangnemben szolgálni? Mezei „példátlannak" bélyegzi a szóban forgó kritikát, és íróját mindjárt a válasza elején igyekszik személyileg lehetetlenné tenni. Ezek után nem csodálható, hogy Vargának valóban problematikus állításaiból is a legrosszabbat próbálja kihámozni, néhány pontatlan megfogalmazás (pl. a „magyar gondok itt és mostja") mélyén pedig éppenséggel a legsötétebb indulatok munkálását véli felfedezni.

Kezdetét vette tehát egy látszatra merész hangú polémia. Tulajdonképpen a valóban nyílt arcvonalakat hiányoljuk: az elvek küzdelmét. Amely ebben a vitában, legalábbis eddig, háttérbe szorul. Régi, rossz emlékű módszer az ellenféllel úgy hadakozni, hogy abban saját negatív elképzeléseink megtestesítőjét lássuk csupán. Mint ahogy maga a vita is egy százéves hamis dilemmát vet föl újra. Pedig az „urbánus" és „népies" szembeállítás traumáit inkább gyógyítani kellene: egészségesebb vitaszellemmel. Aki bírál, ne érezze kötelességének, hogy kiabáljon. És a megbírált sem. A határozott és egyértelmű szót előbb meghallani.

RÓZSA ENDRE

Műhely

A szocialista irodalomtudomány Angliában*

Ha az irodalomtudományt csak mint intézményesen működő, szakágazatokként kiművelt diszciplínát tekintjük, úgy látszik, nem lehet a szocialista irodalomtudomány angliai történetéről beszélni. A szocialista irodalomtudomány sokoldalú fejlődésének lehetőségeit ugyanis csak a győztes szocialista forradalom tudja intézményesen biztosítani. Viszont az irodalom szocialista tudatosságú tanulmányozása nagyjából egyidős a szocialista ideológia megjelenésével, s a szocialista tudatossággal művelt irodalomtudománynak nagy eredményei létrejöttek ott is, ahol nem a munkásosztály kultúrája volt az uralkodó kultúra.

Az így értelmezett irodalomtudomány angliai fejlődésében két főbb periódus különböztethető meg. Az egyikbe a távolabbi, múlt századi előzmények sorolhatók, a másik a XX. század húszas-harmincas éveinek nagy baloldali, szocialista fellendülésével kezdődött. E két periódus közé a századfordulót követően hosszabb szünet ékelődött, ami — ha egyáltalán szükséges erre magyarázat — magyarázható azzal, hogy a munkásmozgalomban a gazdasági harc prioritásának elve uralkodott, s még nem szakadtak kellően tág rések a munkásság és az intelligencia közötti válaszfalakon. Lényeges azonban az a pozitív elem is, amit a kommunista párt fellépése jelentett: a marxizmus forradalmi fejlesztésének általa képviselt gondolatával új kapcsolatok teremtődhettek a munkásosztály ideológiája és az irodalomértők szakmai feladatai között. Az ötvenes évek közepétől kezdve egy újabb periódus körvonalai tűnnek fel a marxizmus megújhodása jegyében. Ez az időszak ma is tart, s új vonásaival együtt szerves folytatása annak a kibontakozásnak, amely a húszas-harmincas években kezdődött, s a későbbi visszaeséssel sem szűnt meg egészen. A szocialista irodalomtudomány távoli előfutáraiként említhetők azok a chartista irodalmárok, akik mint Ernest Jones és Gerald Massey a *Labourer* és a *Friend of the People* lapjain szóltak

* E történeti vázlat első tanulmánya annak a sorozatnak, amelyet lapunk a szocialista irodalomtudomány egyes nemzeti ágazatainak bemntatására kíván szentelni. *(Szerk.)*

a kor irodalmi kérdéseiről és ismertettek jeles külföldi forradalmár szerzőket. Szocialista törekvésű elgondolásokkal találkozunk John Ruskin, Oscar Wilde, s különösen William Morris irodalomesztétikai hagyatékában. Fontos körülmény az is, hogy Marx és Engels hosszabb időn át Angliában élt és dolgozott, s az irodalomra vonatkozó megjegyzéseik közül több a klasszikus és a kortársi angol irodalom ügyét érinti. A múlt század nyolcvanas éveiben a *To-Day* közölt szocialista szempontú irodalomtörténeti írásokat, köztük Edward és Eleanor Marx-Aveling cikkét „Shelley and Socialism" (Shelley és a szocializmus) címmel, az 1888. évfolyam 4. számában. Három számmal később közölték R. A. Beckett „Walt Whitman as a Socialist Poet" (Walt Whitman mint szocialista költő) című írását. 1888-ban és 1889-ben jelentek meg Henry S. Salt Shelleyről, illetve Thomsonról írott szocialista szellemű monográfiái.

A munkásmozgalomhoz tartozó, valamint a szocialista érzelmű és gondolkodású elődök munkálkodásán kívüli előzmények is vannak. Nemcsak abban az értelemben, hogy a szocialista irodalomtudomány általában örököse minden meglevő értéknek, hanem speciálisabb értelemben is. Például nem lenne minden tanulság nélkül való egy olyan vizsgálat, amely a marxista irodalomtörténetírás szociológiai és etikai vonzódású típusát veti össze két XIX. századi angol irodalomtörténész, Leslie Stephen és Coventry Patmore munkásságának jellegzetességeivel.

A századfordulón és a XX. század első két évtizedében legfeljebb a fábiánus szocialista G. B. Shaw irodalom- és zenekritikai tevékenységére hivatkozhatunk, s jeles írók érdeklődésére a szocializmus ügye iránt. A húszas évek végétől kezdve annál szélesebben bontakozott ki a forradalmi szocializmus tudományos szempontjainak érvényesítésére törő irodalomkritikai és irodalomelméleti tevékenység. A munkásmozgalom fellendülésének ebben az időszakában sok irodalmárt vonzottak a marxizmus eszméi. Közülük ketten — Christopher Caudwell és Ralph Fox — ma már a marxista irodalomtudomány történetének klasszikusai.

Mi jellemezte leginkább a szocialista, marxista tendenciájú irodalomtudományi tevékenységet fejlődésének ebben a szakaszában? Mindenekelőtt az, hogy a szorosan vett irodalomtudományi tevékenység csak nagyon kis részét alkothatta a szocialista politikai és kulturális mozgalmaknak. Érthető okokból elsősorban a direkt művelődéspolitikai, agitációs értékű kérdésekre összpontosult a kommunista és más baloldali irodalomértők figyelme. A korabeli irodalmi termés megítélésében is nagy szerepe volt az aktuális társadalomkritikai és politikai szempontoknak, sőt ezen túlmenően bizonyos elvontan felvetett elméleti kérdéseknek (például, hogy milyennek kellene lennie a jövő proletárirodalmának). A polgári irodalom és a polgári írók iránti türelmetlenség, mely gyakran antifasiszta, baloldali írókkal szemben is megnyilvánult, részben szintén az efféle steril en teoretikus kérdésfeltevések, részben a velük folytatott publicisztikai viták társadalmi, történeti okokkal magyarázható kiéleződésének következménye volt. Megállapíthatók voltak a szocialista irodalomtudomány olyan „gyermekbetegségei" is, mint a témaválasztás társadalmi fontossága szerint igazodó esztétikai ítélkezés, s az elfogultság az ún. formabontó stílustörekvésekkel szemben. R. D. Charques például, aki a küszöbönállónak vélt szocialista forradalom szempontjából próbálta áttekinteni *Contemporary Literature and Social Revolution* (Korunk irodalma és a társadalmi forradalom, 1933) című munkájában a költészet, a regény és a dráma helyzetét a kapitalizmus válsága, a gépkorszak és a szocialista forradalom korának viszonyai között, az irodalom forradalmiságát főleg tematikus szempontok szerint értékelte. A *Scrutiny* 1934. 4. számában közölt könyvbírálat megjegyzi: „Ahhoz képest, hogy forradalmár, Charques ítéletalkotásának módszerei bántóan konzervatívak." Ebben az időben azonban a konzervatív ízlést az „irodalmi baloldal" körében még az avantgarddal rokonszenvezők tábora ellensúlyozhatta: ismeretes az „oxfordi költők" — Auden, Spender és társaik — törekvése, hogy a haladó társadalmi tartalmat az angol avantgard költészet vívmányaival egyesítsék vagy Hugh MacDiarmid költészetének népies, nacionalista, de egyszersmind modernista és forradalmi intonációja. Természetesnek látszott, hogy a társadalmi eszmék újsága és forradalmisága, a régi ellen való gyürkőzés egységet alkothat régi formák, témák és felfogások ellen lázadó művészeti tendenciákkal, s ezt a gondolatot ezek a költők kritikai, elméleti írásaikban is hangsúlyozták. Noha a kommunizmus oldalán fellépő irodalmi ideológusok, például Caudwell és Fox, az új jelenségek anarchisztikus vonásaiban a kapitalizmus bomlástüneteit látták, megértették az irodalmi újítások jelentőségét. (Fox a joyce-i regényben a „szubjektív realizmus" típusát érzékeli.)

A polgári irodalomtudománnyal szemben nagy korrektív és kiegészítő jelentősége volt annak, hogy a marxisták egy átfogó történelemkoncepcióra tudtak támaszkodni a tudományos társadalomszemlélet alapján. Ez új tényező volt az irodalomtörténetírás és a kritika jellegzetesen angol

prakticizmusához, impresszionizmusához és etikai konvencionalizmusához képest. A marxista kritika szociológiai és hisztoricista oldalai a húszas-harmincas években előretörő, szűken és egyoldalúan műelemző irodalomelméleti és kritikai irányzattal kapcsolatban is fontos korrektív funkciót tölthettek volna be; talán nem volna érdektelen tisztázni, mik voltak külső és belső okai annak, hogy ez a lehetőség nem vált valóra. Sikeresebb és szélesebb körű volt az a tevékenység, amely az angol irodalom gazdag forradalmi hagyományainak, demokratikus és szocialista örökségének feltárása és ismertetése érdekében folyt. A polgári irodalomtörténetírás által elhallgatott, elködösített vagy elferdített tények helyes ismertetése és kiemelése fontos tárgyi hozzájárulást képezett az angol irodalom értékrendjének fejlesztéséhez.

Az erősen publicisztikai, értékelő, ismeretterjesztő és agitációs érdeklődésű irodalomkritikai és irodalomtörténészi munka fő műhelyei a kommunista párt időszaki kiadványai és a párthoz közel álló folyóiratok voltak. A harmincas években elsősorban a *Left Review* irodalomértő gárdája — Christopher Caudwell, Ralph Fox, Thomas Alfred Jackson, Jack Lindsay, Naomi Mitchison, Edgell Rickword, Ralph Right, Montagu Slater, John Sommerfield, Randoll Swingler, Edward Upward és Alick West — volt az irodalmi baloldal legkövetkezetesebben marxista törekvésű szárnya. A folyóirat 1937-ben cikksorozatot közölt Blake, Dickens, Spencer, Ibsen, Swift és Shakespeare művészetéről. Az angol irodalom politikailag aktuális hagyományaira és dokumentumaira a *Daily Worker* népszerűsítő cikkei hívták fel az olvasók figyelmét. 1932-ben a lap irodalmi rovatot nyitott, 1939 októberében pedig The Past Is Ours (Örökségünk) címmel indította meg a haladó angol irodalmi hagyományoknak szentelt rovatát. Az ötvenes években a *Marxist Quarterly*, illetve 1955 óta a *Marxism Today* című folyóirat az angol marxista irodalomtudósok közleményeinek fő lelőhelye. 1957-ben, főleg a kommunista pártból távozó értelmiségiek közreműködésével, megindult a *New Reasoner* (1957—1959). Ebben az időszakban jelent meg a *Socialist Register* és a *Universities & Left Review*, melynek utóda a Quintin Hoare szerkesztésében megjelenő *New Left Review*. Ezekben a folyóiratokban, de magában a *Marxism Today*-ben is, többen kifejtették elégedetlenségüket azzal, hogy a marxista irodalomtudományt hosszú időn keresztül konzervatív ízlésnormák befolyásolták. A nem kommunista baloldali értelmiség folyóirataiban az 1956-os krízist követő kiábrándultság dominált, noha kifejeződött bennük az az erjedés is, melynek legszembetűnőbb megnyilvánulása az új irodalmi és kulturális baloldal megjelenése és növekvő közéleti szerepe volt.

A harmincas években számos pamflet és tanulmány az irodalom és a szocialista forradalom, az irodalom és a kapitalizmus válsága közötti viszonyt próbálta megragadni. Az évtized elején még a neves polgári irodalomtudós, John Middleton Murry is „A kommunizmus szükségességéről" *(The Necessity of Communism*, 1932) értekezett. Charques említett könyve, Paul Henderson *Literature and a Changing Civilization* (Az irodalom és az átalakuló civilizáció, 1935) című műve, a Cecil Day Lewis által szerkesztett *The Mind in Chains* (Leláncolt elme, 1937), mely egyebek között Edward Upward „Sketch for a Marxist Interpretation of Literature" (Az irodalom marxista interpretációjának vázlata) című írását is tartalmazta, szintén ezzel a problémakörrel foglalkoztak. Mindmáig az angol marxista irodalomtudomány kimagasló eredményének tart a tudományos közvélemény három olyan művet, amely 1937-ben jelent meg: Caudwell *Illusion and Reality* (magyarul: *Illúzió és valóság*, 1960), Fox *The Novel and the People* (magyarul: *A regény és a nép*, 1966) és Alick West *Crisis and Criticism* (A válság és a kritika) című művét.

Caudwell könyve *A költészet forrásainak vizsgálata* alcímet viseli, s a költészet eredetét a primitív társadalom mágikus termelési szertartásaival magyarázza. Fontos tétele, hogy „a költészet az ember egyik produktív vagy gazdasági aktivitása" (48), s hogy funkciója az emberi lét két aspektusa, egyfelől az egyedi, természeti ember, a *genotípus* és másfelől a társadalmi, a civilizált ember közötti ellentmondásra alapozódik. A költészet igazsága — szemben a tudományéval — „nem ténymegállapító absztrakt tartalmában, hanem a társadalomban betöltött dinamikus szerepében, kollektív érzelmeket kifejező tartalmában keresendő" (34). Caudwell, aki művében a kor pszichológiai és antropológiai elméleteit bírálja és alkalmazza, elsősorban pszichikai hatásában látja a költészet társadalmi szerepét. Szerinte a költészet fejlődését történeti távlatban a társadalom vagy az egyes társadalmi osztályok ténylegesen elért vagy csak illúzióképp „megvalósult" *szabadsága* határozza meg.

Caudwell költészetelméleti művének jelentőségét húzta alá a *Modern Quarterly* 1951. 1—4. számaiban lefolyt vita, melyet Maurice Cornforth éles bírálata vezetett be. Cornforth a történelmi materializmus téves értelmezésével, a polgári genetika és pszichológia iránti kritikátlansággal,

a költészet irracionalista értelmezésével vádolta Caudwellt, s utalt azokra a sematikus leegyszerűsítésekre, melyek révén például a kapitalista korszak költészete egyszerűen és egységesen mint burzsoá illúzió szerepelhet. George Thomson vette védelmébe Caudwell elméleti hagyatékát. Hangsúlyozta, hogy a költészetet alkotásnak kell tekinteni, s hogy lélektani oldala megértésének lényeges tényezője. A vitát Lutter Tibor ismertette a *Filológiai Közlöny* 1955. 2. számában. A könyv magyarországi megjelenése után ismét annak korszerű megállapításai felé irányult néhány hazai szerző figyelme.

Említésre méltók Caudwell tanulmánygyűjteményei: *Studies in a Dying Culture* (Tanulmányok egy haldokló kultúráról, 1938) és *Further Studies in a Dying Culture* (További tanulmányok egy haldokló kultúráról, 1949).

Ralph Fox regényelméleti művéhez felhasználta a moszkvai Marx-Engels-Lenin Intézetben 1930 és 1932 között végzett munkájának tapasztalatait, s így terminológiája összhangban van a Szovjetunióban a harmincas évek közepén kialakuló marxista terminológiával. A realizmus „objektív" és „szubjektív" változatát különbözteti meg, és szintézisüknek tekinti az „új realizmust" vagy mint az egyik fejezet címében látjuk, a „szocialista realizmust". (Szubjektív realizmuson a joyce-i, prousti típust értette.) A konkrét és jelentős személyiség ábrázolását és a regény epikus jellegének kidomborítását tartotta döntőnek. Fő értékkritériuma a meggyőző, társadalmilag hiteles jellemábrázolás. A regény műfaját a polgári irodalom legnagyobb alkotásának tartja, noha úgy véli, hogy magánéleti jellege folytán teljessége az eposzé mögött marad. A regény Defoe korában érte el virágkorát, majd együtt hanyatlott a kapitalista társadalommal, minthogy az ábrázolás kényszerű korlátozottságának mind újabb tényezői hatottak rá. Felemelkedést az „új realizmus" hoz, mely a szocialista társadalom körülményei között fejlődő *új embert* ábrázolja s nem csupán a tárgyi környezetet, például a termelési folyamatot. Az ilyen regény tárgyi modelljét próbálja nyújtani egy Dimitrovról szóló — meg nem írt — regény ábrázoló lehetőségeinek felvázolásával.

A szaktudományos vértezettségű irodalomtörténetírás és kritika kiváló marxista képviselője Alick West. *Crisis and Criticism* című kötete S. E. Hyman, az *Armed Vision* szerzője szerint „alighanem a legfogékonyabb részletekbe menő szövegelemzés a marxista kritikában" (193). Hyman „a nagyszerű marxista kritikus" Eliotra, Richardsra és Herbert Readre vonatkozó megállapításait nagyon meggyőzőnek, *Ulysses*-elemzését pedig „teljességgel elsőrangúnak" tartja. West *The Mountain in the Sunlight* (A napsütötte hegy, 1958 — a cím Bunyant idézi) fejezeteit Bunyan, Defoe, Wilde, Priestley és Jack Lindsay művészetének szenteli. Wilde-tanulmányának konklúziója: „Ideje leszoknunk arról, hogy Wilde-et dekadensnak nevezzük" (153). Magas elméleti igényesség, működelség, az emberi és művészeti problémák iránti fogékonyság jellemzi.

A klasszika-filológia területén ért el nagy tekintélyt és kimagasló tudományos eredményeket George Thomson, aki F. M. Cornford, A. B. Cook és Jane Harrison társaságában az ún. antropológiai kritika cambridge-i iskolájának egyik képviselője. Thomson *Aeschylus and Athens: A Study in the Social Origin of the Drama* (1941) — magyarul *Aischylos és Athén: A dráma társadalmi eredetének vizsgálata* (1958) — címmel írt nagy monográfiát a görög, illetve a modern európai dráma keletkezésének társadalmi feltételeiről, az ókori társadalom szervezetéről és kultúrájáról. *Marxism and Poetry* (1943) — magyarul *Marxizmus és költészet* (1948) — címmel megjelent népszerűsítő líraelméleti tanulmánya Caudwell nézeteit követve világítja meg a költészet eredetét és fejlődését, s megállapításait főleg az angol, a görög és az ír költészet példájával illusztrálja. Verstani tanulmányt is írt *Greek Lyric Metre* (A görög lírai mérték, 1961) címmel.

A regényíró Jack Lindsay, aki 1928-ban az újszerű kritikai szempontjairól nevezetes *London Aphrodite* című folyóirat egyik alapítója volt, számottevő irodalomtörténészi és irodalomelméleti munkásságot is folytatott. Bunyanról (1937), Dickensről (1950) és Meredithről (1956) szóló monográfiái mellett kiemelendő regényelméleti vonatkozású műve, az *After the „Thirties": The Novel in Britain and Its Future* (A harmincas évek után: A regény és jövője Nagy-Britanniában, 1956). Érdekes regényelméleti megállapításokat tartalmaz Arnold Kettle *An Introduction to the English Novel*, I—II. (Bevezetés az angol regényhez, 1951, 1954) című munkája, melyben a szerző klasszikus angol regények elemzésével próbál válaszolni arra a kérdésre, miért jött létre a regény. A próza funkciójának és eredetének caudwelli meghatározását fogadja el, a vers rituális kollektív nyelvével szemben a prózai kifejezést „a magánjellegű megértetés" (I., 37) nyelvének tartja. Értékelő kategóriája a *pattern* (minta, belső forma) és az *életszerűség* (részletgazdagság, plasztikus ábrázolás) viszonyítása. E két tényezővel analóg műfajtípus egyfelől a parabola, illetve az erkölcsi tanmese, másfelől az eleven élet bonyodalmait, esetlegességeit közvetlenül utánzó pikareszk-

hagyomány. A modern regény „realizmusát" — a valóságos élethez való következetes viszonyát — a lovagregény *(romance)* eszképizmusával, lovagi, rendi, vallási didakticizmusával állítja szembe. A *pattern* (a regény eszmei, morális rendje, fejlődésvonala, hierarchiája) és a bemutatott élet- és sorsszövevény viszonyításán alapuló regényelemzései a marxista irodalomtudomány legjobb színvonalát képviselik, és jól példázzák az erkölcsiség esztétikailag releváns funkcióját.

A marxista irodalomtudomány angol képviselői több kiadványban foglalkoztak a szocialista irodalom, a szocialista realizmus kérdéseivel. F. D. Klingender *Marxism and Modern Art: An Approach to Socialist Realism* (1943) című műve magyarul is megjelent 1949-ben *Marxizmus és modern művészet* címmel. Többek munkája a *Six Essays on Socialist Realism and the British Cultural Tradition* (Hat tanulmány a szocialista realizmusról és a brit kulturális hagyományról, 1953). Mint a *Shakespeare a változó világban* (1964) című válogatás mutatja, kiváló angol kutatók képviselik a marxista irodalomtudomány korszerű szempontjait a legnagyobb angol klasszikus tanulmányozásában is.

*

Ez a vázlat nem foglalkozik a folyóiratok gazdag anyagával, holott a marxista szerzők publikációs nehézségei miatt csak bennük található meg olyan tanulmányok hosszú sora, melyeket más helyzetben tanulmánykötetek fognának egybe. Nem esett szó a marxista és nem marxista irodalomtudomány átmeneti jelenségeiről, a szocializmussal rokonszenvező polgári baloldal különböző árnyalatait képviselő tudósok műveiben felfedezhető, a marxista álláspontal párhuzamos vagy rokon vonásokról, a marxista irodalomtörténeti és kritikai gondolkodás általános hatásairól az angol irodalomtudományban. A teljesebb képhez ezek az elemek is hozzátartoznak. Az egyes országokban a szocializmussal tudatos elkötelezettséget vállaló irodalomtudományi munkálkodás eredményeinek és tendenciáinak „oknyomozó" történeti feldolgozása, az eredmények beültetése az irodalomtudományi fejlődés folyamatosságába ez ideig még nem történt meg; ezért is próbáltuk az ilyen lehetőségekre ráirányítani a figyelmet. A marxista irodalomtudomány különböző nemzeti örökségeinek kölcsönös megismerése feltétele a régibb és újabb marxista törekvések közötti kapcsolatok megértésének, a marxista irodalomtudomány kontinuitásának, egyetemes, nemzetközi szintű fejlődésének.

SZILI JÓZSEF

Bevezetés-féle Buday György fametszeteihez

Toi, qui n'as eu qu'un seul maître dans la nuit
Une main de lumière dans la nuit

(Pierre Reverdy: La vitre au coeur)

Neve jól ismert a szép magyar könyv barátainak házatáján, de talán mégsem árt, ha mielőtt néhány újabb munkájáról szólnánk, sommásan bár, egész eddigi életművére megpróbálunk kitekinteni, hiszen az 1937 óta Londonban élő művész, akit 1941-ben antifasiszta tevékenysége miatt fosztottak meg magyar állampolgárságától, a hatvanadik születésnapja alkalmából tavaly megrendezett budapesti és szegedi gyűjteményes kiállítását megelőzően szinte két évtizedig nem jelentkezett a hazai közönség előtt, s így az azóta felnőtt fiatal nemzedék alighanem csak alkalomszerűen találkozhatott össze a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma alapítója ma már szinte bibliofil ritkaságoknak számító műveivel.

Buday György a könyvek sokoldalú művésze. Nemcsak képeket, jórészt fametszeteket „ír", tolla alól könyvek, tanulmányok kerültek ki, emellett a tipográfiai stílus esztétája és tudós ismerője, aki idehaza is, Londonban is könyvsorozatokat tervezett és látott el művészi köntössel, köztük, még pályája kezdetén, a népművészeti motívumokat modern látásmóddal újjáteremtő Szegedi Kis Kalendáriumokat és a Szegedi Fiatalok könyvsorozatát.

Első jelentős műve, az 1931-ben megjelent *Boldogasszony búcsúja*, egy balladai lüktetésű kis képregény, az érdekes műfaj egyetlen magyar példája a Szeged környéki parasztok búcsújárásának egyes jelenetein át a nyomora elől menekülő nép extatikus kétségbeesését, egy bomlásnak

indult hagyományos életforma haláltánccá torzult forradalmi indulatait idézi fel a szociológiai látásmódon edzett intellektusból származó groteszk eszközökkel, de az együttérzés lírájával is. Ezután még jó néhány hasonló kiindulású, látásmódjában, formai és technikai eszközeiben állandóan gazdagodó sorozata kapcsolódik a parasztság világához; így a nyírségi, a székely népballadákhoz, több kötet népmeséhez, Arany balladáihoz, Tamási Áron *Ábel*jéhez készült illusztrációi. A kemény fa anyagszerűségéből kiinduló, erős, fekete-fehér foltokkal dolgozó, egyszerű, csak a lényegre szorítkozó metszetei magától értetődő természetességgel kerülik el a képzőművészetünkben akkor még kísértő szecessziós vagy barokkos dekoratív népiesség, az anekdotázó hajlam, a paraszti idill vagy őserő hamis romantikáját. Komor felületei már az első látásra egy tragédiáktól átitatott, változtatásért kiáltó világot mutatnak meg: az 1930-as évek Magyarországát. Ennek megfelelően képeinek „retorikája" (hogy Roland Barthes terminus technikusát használjam), legalábbis ha helyes az, ahogy legutóbb a modern szemiológia néhány kínálkozó szempontját hasznosítva megpróbáltam kielemezni mélyebb rétegeit (Látóhatár. 1968. 1—2. sz. 170 l.), a bezártság és a kitörni akarás pszichológiai alapstruktúráiból kiindulva állandóan a rabság és a szabadság politikai tudatossággal és elkötelezettséggel megfogalmazott dialektikáján alapul.

Hasonlókat mondhatnánk el néhány nagyvárosi, sőt részben a proletársorstól inspirált, az előbbieknél általában kevésbé ismert és emlegetett metszetéről, így a *Korunk kimérái* c. befejezetlen képregény néhány elkészült lapjáról, a modern magyar novellák német fordításait tartalmazó *Ungarn* c. kötet és Radnóti Miklós *Újhold*jának illusztrációiról. Az *Ember tragédiájá*nak, Mauriac *Jézus*ának illusztrációi viszont, technikájának további finomodása mellett, a legkülönbözőbb sorsokat és történeti helyzeteket átélni képes intuiciójáról és intellektusáról vallanak.

Ugyanezek a tulajdonságai mélyülnek tovább a Shakespeare *Athéni Timon*ját illusztráló és alighanem legjelentősebb művei közül való sorozatban, amelynek a lényegét legtalálóbban épp Buday György szavaival érzékeltethetjük: „A tíz portré Timont mutatja be úgy, ahogy az egyéniségében végbemenő változás az arcán, szemén homlokán megmutatkozhatott. A vak idealista és optimista — vak pesszimistává, embergyűlölővé válik a sorozat metszetein. A lélektani változással párhuzamosan — a kezdeti harmonikus felületek, cirkuláris, kör alakú vonalak szegletes, megtört cikcakkos vonalakba bomlanak fel a kilencedik metszetig. A tizedik epilógus, amelyen a körszerű, klasszikus fej van szembeállítva vagy összevetve a cikcakkos vonalakból és szegletekből álló kilencedik portréval." (Tolnai Gábornak írt leveléből.) A már londoni emigrációja idején készült sorozat még az itthoni metszetekben, főképp az Arany balladáihoz készült illusztrációkban érlelődni kezdett lélektani érdeklődését szélesíti tovább. Londoni évei alatt fametszetei technikája is állandóan gazdagodik. Az ifjúi évek egy-két vésővel készült, a népi fafaragások egyszerű dinamikájára emlékeztető nagy fekete-fehér síkjait az évek során a vésők egész kis zenekarával megteremtett síkoknak és vonalaknak a képfelületet az addigiaknál sokkal jobban betöltő s a részleteknél szívesen elidőző angol fametszet hagyományait is magába olvasztó, immár olyan fölényes technikája foglalja el, hogy vésője ma már alig ismer lehetetlent. Hol a klasszikus örökséget éli át újra klasszicizáló eszközökkel, de a modern ember erotikáját is mögéje rejtve, mint az Annius Florusnak tulajdonított *Pervigilium Veneris*hez készült mintegy húsz illusztrációjában, hol pedig (hogy csak néhány jellemző példát ragadjunk ki) az ifjúi évek városi tematikájához kapcsolódva az angol főváros népi múltját és jelenét idézi fel, mint a *Cries of London* c., saját bibliofil nyomásban megjelent kötet képeiben. [Műmellékletünk 2—7. sz. képei.] A londoni kisembereket helyenként éppúgy a groteszk, de az ifjúkorinál tompítottabb groteszk eszközeivel és sorsukkal együtt érző humánummal nézi, mint a szegedi parasztokat a *Boldogasszony búcsúja* idején, csak épp az ábrázolás eszközei lettek realisztikusabbak, s a lázadás tompult le bennük egy régi és új „comédie humaine" kissé talán rezignált képévé. Úgy érzem, ezek Buday György legangolosabb képei, s ezzel a tulajdonságukkal is hozzátartoznak művészi arcképéhez.

Fredoon Kabraji *A hideg láng* c. verseskötetéhez készült metszeteiben a szürrealista álombeli tájak poézisével merül el egy mai hindu költő világában. [Műmellékletünk záróképe.] Egzotikus érdeklődésének egyéb érdekes darabjaiból, így az Omár Khájjámhoz, amauritiusi Zuby Moollanhoz a ceyloni Parditához készült metszeteiből technikai okokból most sajnos nem tudunk ízelítőt adni, bemutatjuk viszont néhány portréját, köztük a Timon-portrék után is új meglepetéseket hozó *Joyce*-t, egy hasonló nevű leányka fejéről készült lírai reflexiók egyikét [címlapképünk], amelyen az arc anatómiai szerkezetét szinte már geometrikus síkokra, vonalakra bontva fel, a élek bonyolult síkjait, vonalait, ha tetszik, ráncait és erezeteit vési ki, hogy így azután a

figurális ábrázolás körvonalait megőrző, de végeredményben mégis egy lelki struktúra absztrakt ábrázolásának intellektuális erejével ható metszet szülessék meg. Swift-portréja [műmellékletünk 9. sz. képe] viszont (legalább az első látásra) teljesen a klasszikus portrék eszközeinél marad, sőt az ikonográfiai hagyományt is nagymértékben tiszteletben tartja. A portrét létrehozó vésővonások (látszólagos egyszerűségük és a téma által megkövetelt mértéktartásuk ellenére is) bonyolult együttese valójában mégis a Joyce-metszettel rokon eljárás folytatásáról vallanak, s a portré belső hitelességét sem a fiziológiai hasonlóság, hanem ismét a mögötte levő intellektuális absztrakció hozza létre és teszi, egyik angol méltatójának szavaival. „egy nagy ember méltó vizuális kifejezésévé".

Művészi érdeklődésének legújabb állomásáról a comói ex libris-kongresszusra készített fametszete [műmellékletünk 1. sz. képe] mond a legtöbbet: a hatvanadik születésnap után mintha pályájának szintézise készülődnék benne. Erre vall az is, hogy domináló motívuma a vizuális ábrázolások legszemélyesebb líráját hordozó kéz. „A kéz", olvassuk a kezek költőjénél, Pierre Reverdynél „az ember pszichikumát foglalja össze, talán sokkal inkább, mint az arc, amely megnevelődik, álarcot hord és hazudik. A kéz, bár kevés ember gondol erre, sohasem hazudik. A kézen, kisebb vagy nagyobb mértékben, mindig ott van a fej is, ami pedig valóban lényeges a kezek mozgásában és ügyességében, az a fejben formálódik meg" *(En Vrac)*. Buday György annyira tudja mindezt, hogy a kéz ábrázolását már korai metszeteiben is egyik jellemző kifejezőeszközévé tette, így csupán ennek az egyetlen (ex libriseiben is számtalanszor megfogalmazott) motívumnak váltakozó és gazdagodó jelentésein át felvázolhatnánk művészi pályafutásának egyes állomásait: már első gyűjteményes kötete, a *Books of Ballads* címlapján egymásra tapadó kezeket látunk, ezen a metszeten leginkább mint a barátság és szerelem hordozóit; Radnóti Miklós *Pipacs* c. verséhez készített illusztrációján a kéz, az ujjak közé szorított virággal a vers utolsó sorának („Pipacspirossal zendüljön a világ!") átélésével forradalmas tömegeket vár és köszönt, hogy később időnként már-már fáradtan össze akarjon csukódni. Most, a comói metszeten a kéz újra kitárul a hazai táj felé. A metszetről ugyanis a hazai táj, Budapest környékének stilizált képe néz felénk a művész képalkotó fantáziájának néhány, még az itthoni metszeteiből ismert pszichológiai alapstruktúráit összefoglaló emlékkép, egy táj-lelkiállapot keretében. Ott látjuk rajta például régi ismerőseinket, a metszetein oly gyakran megismétlődő s a kitárulni akaró lélek vizuális jelzéseit hordozó háztetőket, most erősen megsokszorozódott számban, ami a személyiség nagyfokú gazdagodására vall, de a kép alsó felére (a lélek mélyére) szorulva és újra feltörésre várva. Erősebben dominálnak viszont a balladaillusztrációkban még rendszerint a természet vad fenyegetéseit hordozó hegyek; egykori, tragikumot hordozó fekete foltjaikat most finom erezetű vonalak oldják fel, s az anyaföld, a női keblek mélységéhez közelítve teszik líraivá. A folyóvíznek az egész képen átömlő motívumnak szintén ismerős képe a régi kitárulásokhoz hasonlóan itt is ifjúságot, szerelmet idéz, és ami talán ennél is fontosabb, újjászületésről (a hazai és a londoni Buday György pályája szintéziséről) beszél. Talán azt is vallomásnak tekinthetjük, hogy amikor e sorokat írom, Adynak, a *Fel-feldobott kő* poétájának portréján dolgozik . . .

BARÓTI DEZSŐ

Körkép

A nőemancipáció filmje — Mészáros Márta: Eltávozott nap

Jó néhány felemásan sikerült kísérlet után Mészáros Márta filmjében végre életre kelt a szabad, önálló nő alakja, s ez már önmagában is jelentőssé teszi első női játékfilmrendezőnk bemutatkozó alkotását. Az a tény, hogy ez a nő munkásnő, azaz a művész egy plebejus figura sorsával példázza, hogy hogyan teremtheti meg a mai nő szabadságát, a művet a nőemancipáció filmjévé avatja. A nőemancipáció filmjévé, mert az *Eltávozott nap* a nő szabadságának igazi, marxi felfogását tükrözi, amely a nő *teljes*, mindenoldalú és mindenki számára

elérhető felszabadulását tűzi célul. Ennek a demokratizmusnak az alapján cáfolja a film azt az elterjedt felfogást, amely szerint a nőemancipáció kizárólag az értelmiségi pálya elérésével valósítható meg. Sándor Pál *Bohóc a falon* c. filmjében a kamasz hős női ideáljának figurája jól példázza ennek az előítéletnek mind elterjedtségét, mind tartalmatlanságát. Ebben az „emancipált nő" a legteljesebb önállótlanságról tesz tanúbizonyságot, amikor életét szigorúan a társadalmi előítéleteknek megfelelően tervezi meg: érettségi, diploma, házasság stb. Hogy az *Eltávozott nap* az első igazi szó a nőemancipációról, hogy élő előítéleteket támad, azt mindennél jobban bizonyítja a film hatása: a szenvedélyes melléállás és a nem kevésbé szenvedélyes visszautasítás.

Ha megvizsgáljuk, hogy milyen alapon ítélik el Szőnyi Erzsit azok, akik visszautasítják Mészáros Márta filmjét, csak arra gondolhatunk, hogy megmaradnak a film cselekményének puszta vázánál, nem mérlegelik Erzsi tetteinek motivációját, mégpedig azért, mert ezek a tettek — az, hogy Erzsi felmegy egy idegen fiú lakására, és szó nélkül lefekszik vele, majd bevallja, hogy ezt nem szerelemből tette, és ezért nem is hajlandó folytatni a kapcsolatot, sőt ezek után elcsábít egy fiút, aki egy másik lányhoz tartozik, mégpedig „szégyentelenül", nyilvánosan — azonnal sokkírozzák előítéletekben gazdag erkölcsi tudatukat. Mert ha meg is engedik, hogy a fiatalok házasságon kívüli szexuális kapcsolatot tartsanak fenn, nem engedik meg, hogy ez a nő számára mindenfajta erkölcsi kisebbségi érzés nélkül — és ezt kompenzáló lelkizések nélkül — menjen végbe; ha meg is engedik, hogy egy nő maga válasszon társat magának, nem engedik meg, hogy ezt „illetlen körülmények között", vagyis nyíltan tegye. Felháborodásuk alapja tehát az, hogy a figura erkölcsi megítélésekor az erkölcsöt leszűkítik a nemi erkölcsre, majd még ezt is hazug illemszabályokkal helyettesítik. Nem arról tanúskodik-e mindez, hogy még élnek a hazug gátlások, hogy a nőkkel szembeni társadalmi igények nem adnak elegendő alapot ezeknek a feloldásához? A kérdés megválaszolása nem az én feladatom. A valóságos gyakorlati választ csak társadalmunk adhatja meg. Mészáros Márta filmjének érdeme az, hogy arra kényszerít, hogy helyesen tegyük fel a kérdést.

Azok között, akik értik a film problematikáját — s tapasztalatom szerint ez a többség —, a vita két összetartozó kérdésről folyik: egyrészt arról, hogy Mészáros Márta hogyan ítéli meg a nőemancipáció társadalmi lehetőségeit, pesszimistán vagy reálisan, másrészt a nőemancipáció egyéni megoldását (s itt a film befejezése szerintem túlzott hangsúllyal szerepel az értékelésekben) utópikusan vagy optimistán.

Mészáros Márta nyilatkozataiból tudjuk, hogy az idegeneknél felnövő művész múltjának emlékeiből s egy szülők nélkül felnőtté, izgalmas, tartalmas egyéniséggé váló fiatal szövőnővel való találkozás élményéből született a film főalakja. Benne a művész — kitűnő érzékkel — olyan figurát teremtett, akinek története megszokott, hétköznapi s ugyanakkor kivételes. Múltja a nevelőintézetben felnövő árva gyerek jól ismert története. Mégis — a társadalmi átlagot tekintve — *kivételes* ez a gyerekkor, nem hat rá a család közege. Így nagyobb lehetősége van az önállóságra, de nagyobb szüksége is van rá. Nem kell megvívnia a harcot a családdal egyénisége kibontakoztatásáért, de saját magának *lehet* és *kell* megalkotnia önmagát. Mészáros Márta kimondatlanul is érzékelteti, hogy a lehetőséget — anyagi biztonságot, kulturált életkörülményeket — a nevelőotthon teremti meg, a szocialista társadalom biztosítja, hogy Erzsi egészséges, harmonikus emberré fejlődjék. De személyes érdeme, egyéni erkölcsi erejének következménye, hogy olyan ember lett, akinek alapvető jellemvonásai az őszinteség és emberség, az önállóság és határozottság. A film típushierarchiájában a barátnő figurája jelzi, hogy mennyire döntő az egyéni iniciatíva. A két lány élettörténete ugyanaz, mindketten nevelőotthonban nőttek fel, s a jelenben is látszólag ugyanazt az életet élik, együtt dolgoznak a szövőgyárban, együtt laknak a munkásotthonban, együtt szórakoznak a Duna-parti csónakházban vagy az üzemi mulatságon. Mégis, amíg a barátnő csak elfogadja azokat a lehetőségeket, melyeket a társadalom biztosított számára, s nem tesz semmit azért, hogy ezeken a kereteken belül saját személyiségét kialakítsa, Erzsi minden cselekedetével arra törekszik, hogy az adott létfeltételeket mint saját létfeltételeit teremtse újjá, hogy ne csak környezete határozza meg őt, hanem ő is környezetét. Már első tette erről tanúskodik. Amikor az intézeti díszebéden az egyik nevelőnő a volt neveltek iránti szeretetről beszél, Erzsi kimegy a teremből, nem bírja hallgatni e szavakat. Nem valamiféle hálátlanságról van itt szó, arról, hogy Erzsi a nevelők őszinte érzelmeit érzelgősséggé degradálva visszautasítja, tudja, hogy ezek valódi érzelmek, amit a nevelők őszintén adnak minden rászorulónak. De neki, a felnőtt, önálló embernek már nem elég a

hivatalból mindenkinek egyenlő mértékben juttatott szeretet, számára ez a szeretet már formálissá vált, ő már egyéniségével kiérdemelt személyes érzelmi viszonyra tart igényt. A társ iránti erős vágya motiválja azt a szándékot, hogy felkutatja szüleit. Érthető, hogy a szülők nélkül felnőtt lány, mikor szeretetet akar, először azt keresi, aki természet adta módon legközelebb áll a gyermekhez, az anyát. A film azonban már az anyával való megismerkedés jelenetében kitűnően intonálja, hogy a felnőtt, önálló ember számára a „vér szava" nem jelent semmit. Erzsi — a találkozás torokszorító izgalmát legyőzve — a személyazonossági igazolványból győződik meg a tényről: anyjával áll szemben. A megtagadott Erzsi nem keseredik el, nem érzi magát az „anyai szívtelenség" áldozatának, felismeri, hogy *ő nem találhat* semmilyen közösséget a félelemben már-már érzéketlenné görcsösödő asszonnyal. A film szépen mutatja be, hogy ennek az immár menthetetlenül rabszolgasorsban élő asszonynak vállalt osztályrésze az örökös bűntudat és félelem, megalázottság és megalázkodás. A félelem az első közös étkezésnél attól, hogy férje gyanút fog, és kiderül leánykori vétke. Megalázottság a tv-nézés közben, mikor a műsor szépségeiben s egyre inkább Erzsiben is gyönyörködő férj hellyel sem kínálja a dolgavégeztével bejövő asszonyt. Megalázkodás az ágyban a fiatalkori botlás ellensúlyozásáért s ugyanakkor a vágyaiban eltávolodó férfi visszaszerzéséért. Majd újra a félelem, a most már nyilvánvalóan féltékeny asszony félelme. Először és utoljára ekkor akar élni „anyai hatalmával", de Erzsi minden póz nélkül, határozottan utasítja vissza. Nem gyűlöli anyját, nem áll bosszút rajta, nem is veti meg, — sajnálja. Találkozásukat lezáró szavaiban: — „Sajnálom magát Zsámbokiné" — annak az embernek a humanizmusa, erkölcsi fölénye cseng fel, aki érzi, hogy számára a saját etikája a döntő, s most már biztosan tudja, hogy ő nem fog félelemben élni. A film finom hangsúlyokkal érzékelteti azt a változást, ami Erzsiben anyja sorsának megismerése hatására végbement. A zárkózottság és félszegség egyszerre feloldódik benne, vidáman szóba elegyedik az úton a hazalátogató franciaországi magyarral, önfeledten énekel, táncol. És bátran száll le a vonatról az idegen fiúval. Szeretet után sóvárgó lénye nem talált semmilyen kapcsolatot anyjával, most a véletlen alapján teremt közösséget valakivel. Mert ha a személyt a véletlen adja is, a kapcsolatot Erzsi teremti. Mészáros koncepciója világos: nem arról van szó, hogy Erzsi elkeseredésében enged a csábításnak, s arról sem, hogy önmaga előtt bizonyítani akarná: félelem és bűntudat nélkül meri elkövetni anyja „bűnét". Anyja félelemteli sorsa és el sem kezdett, mégis örökre lezárt kapcsolatuk mély katarzist vált ki Erzsiben. Ez keres oldódást ebben a nem választott, mégis vállalt kapcsolatban. Erzsi nem ringatja magát illúziókban, egy percre sem téveszti össze a szeretkezésnek — a Karádi-lemezzel kitűnően intonált — hangulatát a szerelemmel. Nem hazudik sem magának, sem másnak, őszintén megmondja a szerelmére a vágy, talán a szerelem jogán igényt tartó fiúnak: — „Ne haragudj, én nem szeretlek téged." — Nagyon finoman jelzi itt a film a szexuális emancipáció igazi tartalmát, azt, hogy mit jelent, s mit nem jelent a nő számára a szexuális egyenjogúság. A szabad, életét önállóan alakító nő szexuális örömét nem fertőzheti meg semmiféle bűntudat. A szexuális szabadság ugyanakkor nem jelenti azt — s erről a csókokkal elborított Erzsi riadt szemei beszédesen árulkodnak —, hogy a szerelem teljesen problémátlan, érzelemmentes testi odaadássá devalválódik. Emberi értelemben vett boldogságot csak az a testi öröm adhat, amelynek „motivációja" a szerelem. A film itt az emberi teljesség védelmében cáfolja meg azt a ma is nagyon elterjedt felfogást, amely az emancipáció egyik fontos feltételét azonosítja magával az emancipációval, így az ember szenvedélyét, a szerelmet puszta biológiai kapcsolattá fokozza le.

Erzsi „kalandja" nagyon is motivált. — „Nagyon egyedül voltam akkor este" — mondja a magyarázatot kérő fiúnak, s az egyszerű szavak mögött ott van a magány konokul elrejtett fájdalma, amely megható szeméremmel tört ki és oldódott fel, amikor Erzsi az apával való első találkozás után a pamutbálába sírja, fojtja bánatát. S ez az, ami egy őszinte ember számára lehetetlenné teszi, hogy szerelmet hazudjon valódi érzelmei helyére, s fenntartson egy kapcsolatot, mely nem önértékéből, hanem pótlékként jött létre. Ugyanezzel az okos, határozott magatartással utasítja el a kitűnően karakterizált kamasz flegmatikus, kitartó hódolatát.

A szerelem ígérete akkor tűnik fel, amikor Kovács Kati gazdag és vonzó arcán az érzelmek különböző árnyalatai után egy új, minőségileg más érzelem kifejeződéseként megjelenik a boldog mosoly. A boldogságtól türelmetlen hang zenéje — s ez kelti fel a fiú figyelmét, — egy új érzelem megszületéséről vall.

Az anyával szemben tanúsított nagylelkűség, az emberség, hogy nem alázza meg önmagát s a

másikat, az okos felnőttség csodálatra méltó emberi tartássá sűrűsödik abban a jelenetben, amikor a szüleivel való kapcsolat lehetőségéről már végképp lemondó, a szerelem ígéretében bízó lány az apával találkozik. Nem hiszi el a prózai valóságot szentimentális tragédiává felstilizáló „szép történetet", de okos szívével megérzi az apa magatartásának igazi mozgatórugóit. Látja, hogy egy tönkrement ember áll előtte, aki megalázkodik egy jó ebédért és néhány pohár konyakért, de érzi, hogy a szép mese nemcsak „fizetség", hanem benne a szabadság és függetlenségvágyát felelőtlenségben és könnyelműségben elvesztegető ember elrontott életét szépíti meg önmaga s a másik előtt. Ebből a megértésből táplálkozik a lány jósága, aki a maga részéről nem hajlandó hazudni, tudja, de nem kéri számon az igazságot, úgy segít, hogy nem alázza meg az önmagát megalázót, úgy segít, hogy nem vár jutalmat. A filmben ezért explicite nem derül ki, hogy a férfi Erzsi apja. De a gesztusok, a szemek játéka erről árulkodik, sőt, ahogy anyja tulajdonságai — a zárkózottság, a keménység — értelmes létet nyernek a lányban, úgy a férfi függetlenségvágya és Erzsi szabadságigénye között is felfedezhető a rokonság. És ezzel, hogy a szülőkben eltorzult tulajdonságok benne értékes emberi vonásokként születnek újjá, Mészáros Márta mindennél szebben bizonyítja az egyéniség önteremtő képességének nagyságát.

S végül a szerelem ígérete valósággá válik. „Még kell a szerelem, mert semmi más nem segít" — éneklik a groteszkségükben jellegzetes külsejű beat-zenészek, miközben Erzsi és a fiú, akit szerelmesének választott, elindulnak egymás felé. Hogy milyen lesz ez a szerelem, arról nem sokat tudunk, de tudjuk, hogy más, mint a függő sorban levő anya vagy az adottságokat elfogadó barátnő érzelmei. Zsámbokiné típusa — akinek a szerelem csak szégyen árán lopott örömöket adott, akinek a házasság szolgaságot jelentett — már végérvényesen a múlté. A látszólag mellékes szerepet játszó barátnő figurája azért fontos, mert ő azt az átlagot jelentő típust képviseli, aki természetesnek tartja az önálló egyéniség hiányát. Ezért semmit sem ért meg abból, ami Erzsiben végbemegy, ezért találja furcsának viselkedését, ezért nem lehet tényleges barát, csak szobatársnő, munkatárs, szórakozópartner. A „nyugodt" csókolózás a csónakháznál, az üres unatkozás a klubban — elárulja, hogy szerelméből éppen a szenvedély hiányzik, hogy kapcsolatát inkább a partner nyújtotta biztonságérzés tartja fenn, mint az érzelmek ereje. Az utolsó jelenet, mikor az illem nevében háborodik fel Erzsi viselkedésén, teljessé teszi karakterét. A film befejező jelenetsora, az üzemi mulatság képei arról beszélnek, hogy ez a típus az általános, hogy a Szőnyi Erzsi-féle egyéniség még csak kivétel. Mészáros Márta itt őszintén kimondja, hol tartunk ma a nők szabaddá válásának útján. Reális és nem pesszimista ez a kép, hiszen Szőnyi Erzsi figurájának megteremtésével hitet tesz amellett, hogy — bár nehezen, de — kiküzdhető a nő szabadsága. S a sokat vitatott egyéni megoldás? Világos, hogy a csók a film végén nem valami hamis happy end, nem is a végérvényesen megtalált boldogság szimbóluma. Talán a társ megtalálását, talán csalódást hozó szerelem vállalásának aktusa. Nem megoldás, inkább kezdés. Ez a lány, aki mindenkivel szemben önmaga, őszinte, önálló ember, megkísérli, hogy a szerelemben, a másik emberben megőrizve megtalálja önmagát. De legfontosabb — s ezért tartom hamisnak az optimista vagy utópikus megoldás alternatíváját —, hogy az az ember, aki kiharcolta magának azt, hogy szabad emberként éljen, a szerelemben sem adja fel, veszíti el önmagát.

FEKETE ÉVA

Okozatiság és formanyelv

Amikor egy amerikai színházi szaklap kritikusa megkérdezte *Arthur Millert*, hogy mikor ír már színművet Beckett vagy Albee modorában, az író így válaszolt: „Nem vagyok úri szabó! Nem szaladhatok a divat után."

Legújabb darabja, az *„Az ár („The price")* bemutatója kapcsán Miller dramaturgiáját megint összevetik az avantgarde drámai-színházi törekvéseivel. Az ítélkezés eszközéül szolgáló mérleg egyik serpenyőjébe helyezik az *Az ügynök halálát* vagy a *Pillantás a hídról*t, a másikba pedig egy T. Willams-darabot vagy a *Nem félünk a farkastól*t. Ezek után szokás elmondani: „Miller konzervatív, ragaszkodik az ibseni formanyelvhez, tulajdonképpen O' Neill művelt epigonja ... persze haladó író."

Mivel ez a felfogás Magyarországon is eléggé elterjedt, talán nem felesleges néhány szempontot felvázolni, amik nemcsak e Miller-értékelésnek mondanak ellent, hanem megvilágíthatják a mai amerikai irodalom jelentőségét is.

Miller is leírta már, hogy a drámairodalom időszakonként felvetődő nagy kérdései nem fordíthatók le a dramaturgiai konvenciók steril formanyelvére. Itt mindenütt egyúttal eszmei kérdésekről van szó. Nem elégséges azonban az a puszta kijelentés, hogy Beckett vagy Genet és Miller drámái szükségképpen két különböző világkép művészi rögzítései. Ezután ugyanis újabb ellenvetésként jogosan lehet hivatkozni arra, hogy Albee híres darabja, a *Nem félünk a farkastól* is rokon Miller eszmevilágával, hiszen itt is egy illúzió — az életértékű játék lehetőségének illúziója — kerül színre, de, úgymond, mennyivel modernebbül, izgalmasabban. A szabály tehát visszafelé is igaz: ha a formanyelv nem autonóm, akkor a tartalom is csak abban a formában érvényes, csak úgy vizsgálható, ahogyan megjelenik. Miller ezt nem tagadja, sőt, éppen ő hirdeti cikkeiben, tanulmányaiban a formai hatékonyság elemzésének fontosságát. Amennyi kétséget okozott neki az idő múltával azonban, hogy a McCarthy-izmus éveinek közérzetét jól sikerült-e a „Salemi boszorkányok" szituációiba, Proctor sorsába sűríteni, annyi biztonsággal írja: „. . . visszatekintve, úgy látom, hogy a *Salemi boszorkányok*ban nagyobb tudatosságra kellett volna törekednem, nem pedig a még tágasabb és meggyőzőbb szubjektivizmusra, ahogyan kritikusaim javasolták."

A tudatosságra hivatkozni napjainkban nem divatos dolog. (Amerikában különösen nem az!) Már-már olyan szellemi légkör van körülöttünk kialakulóban, ahol a tudatosság és a dogmatizmus, a meggyőződés és az elvakultság egybemosódik. Ibsen óta mindenfajta bizonyosságról gyanús, hogy illúzió. Ennek azonban nemcsak oka, hanem főként tükre a polgári irodalom.

Miller új darabja is beleszól a bizonyosság lehetőségeit firtatók által keltett vitába. *Az ár* azt a szálat szövi tovább, amit már az *Az ügynök halála* megragadott. 16 év után találkozik újra a régi, üresen maradt szülői házban két fivér. Walter jó nevű sebész, Victor rosszul kereső, alacsony beosztású rendőr. Walter fiatalon szökött el innen, mert apjuk akarata ellenére tanulni akart. Victor otthon maradt, és egyre keményebben dolgozott azután, hogy apjuk üzlete 1936-ban tönkrement. Azóta idegenkedik Waltertől, akit a család árulójának tart. Kiderül azonban, amit Victor mind ez ideig nem tudott: apjuk 1936 után sem koldus, hanem havi 4000 dollárt kereső önző ember, nem beteg, hanem hipochonder volt. Walter most, kései jóvátételként pénzt és állást kínál fivérének, amit az elutasít.

A kritika ezúttal is ellőtte a szokásos patronokat. Megint arról írtak, hogy ez a pszichologizálás anakronisztikusan hat egy olyan színházi légkörben, ahol egyfelől a musical — vagy az annak elkeresztelt revü és operett — jelenti a tömegsikert, másfelől a happeningek, az abszurd színház vagy Barbara Garson *MacBird*je vonzza a kommersztől menekülő közönséget. Millert tehát olyan álláspontról ítélik anakronisztikusnak, ahonnan mindössze két járható út látszik: a kommersz és az excentrikus avantgarde. Ez a — nálunk is hallható álláspont — az alternatívát tekinti elsődlegesnek. Úgy látszik, mintha a benne kifejezett nehézség — „a művészi kommunikáció lehetőségei" — meghatározná, *színre tenné a mai művészet útját*. Innen nézve Miller művei vagy színvonalasan kommersznek, vagy elvetélten avantgarde-nak nevezhetők.

Nézetem szerint a vázolt alternatíva legfeljebb motiválja a művészi lehetőségeket, de semmi esetre sem vonatkozik azok lényegére. Vegyük sorra az ellene szóló érveket:

1. Észak-Amerikában az avantgarde soha nem tudott olyan figyelemre méltó alkotókat felmutatni, mint Európában. Proust, Kafka vagy Joyce művészete jellegzetesen európai jelenség, mint ahogy a francia „új regény" vagy az abszurd dráma is az. Leginkább még a líra vonultatott fel az Egyesült Államokban avantgarde művészi tendenciákat, de ezek a kísérletek is inkább tekinthetők „honosításoknak", mint önálló, a saját fejlődésre építkező teljesítményeknek. Az amerikai dráma- és prózaírók viszont a század folyamán nemcsak ellenálltak az európai irányzatok importjának, hanem egy sor olyan művet alkottak, amik az amerikai irodalmat ma már sok tekintetben az európai elé helyezik. A század elején még folyvást a saját hagyományok hiányát panaszolta az amerikai kultúra. De a hagyományszegénység nemcsak kárára volt a művelődésnek és a művészetnek, hanem lehetővé tette egy új irodalom megszületését is. Érdekes módon ez az irodalom — az európai fejlődéssel szemben — nem évenként vagy évtizedenként megszülető, addig még nem látott formanyelvek kidolgozásában alkotott jelentőset. O'Neill nem a korabeli expresszionista formát veszi át, hanem Csehovig és a fiatal Gorkijig nyúlik vissza.

(Itt nem elemezhető, hogyan érvényesül például a *Jő a jeges*ben az *Éjjeli menedékhely* tartalmi és formai világa.)

2. Ezzel függ össze egy még fontosabb érv a „kommersz vagy avantgarde" alternatívája ellen. Ez a szemlélet nyíltan és intenzíven ösztönzi a művészeket arra, hogy a kommersszel való szembeszállás egyetlen megoldásaként újabb formanyelveknek kötelezzék el magukat. De például New Yorkban minden drámaíró, színész és rendező tudja, hogy egy idő után éppen olyan divatos lett eljárni az avantgarde színházakba, mint korábban a Broadwayre. (Nem véletlen, hogy a valóban igényes művészek egyre jobban kezdenek kiszorulni az Off-Broadwayről és az ún. Off-off-Broadway-n játszanak.) A tendencia nyilvánvaló: *egy idő után maga az avantgarde kommercializálódik.* Saját gyakorlata vezeti erre, mert művészi arisztokratizmusa csáberőt jelent a sznob polgárt megfejő színházaknak. Az előbbi alternatíva szerint a kiút csak egy újabb formanyelv-forradalom lehet. De gyorsuló korunkban meddig védheti magát bármilyen ultramodern stíluseszmény a kereskedelemtől? A versenyfutást nem lehet e szemléleten belül maradva megállítani.

Ha a választ mélyebb rétegekben keressük, hivatkozhatunk újólag Millerre, aki már idézett — nálunk „A realizmusról" címen kiadott — munkájában ezt írja: „Ami az ibseni eljárásban a legértékesebb, az éppen Ibsen ragaszkodása a biztos alapon álló okozatisághoz, — ezt pedig nem lehet egyszerűen azzal elutasítani, hogy értelmetlen és felesleges." Ibsen tehát nem azért puszta példa Miller esetében, mert dialógusait, szituációépítkezését, egyszóval formanyelvét tartja követendőnek. *Az okozatiság* az, ami szervezője az emberi kérdéseket igaz módon felvető ibseni dramaturgiának.

Az okozatiság élménye valaha az evidencia erejével itatta át a polgári irodalmat. Ezzel szemben az új amerikai próza vagy dráma olyan kétségtelenül tehetséges alkotói, mint John Updike vagy Edward Albee már nemcsak e nyilvánvalóságot vonják kétségbe, hanem azt is, hogy az emberi életet szabályozó erők ábrázolásában az okozatiságnak döntő szerepe van. „De hát mi is ennek a mostani nemzedéknek a filozófiája?" kérdezi egyik levelében *Herzog*, Saul Bellow nálunk is sikert aratott regényének főszereplője. Illetve csak gondolja ezt, mert levelét nem írja meg és nem küldi el senkinek. Herzog nem a vélemények és ítéletek igazságát vonja kétségbe, hanem az igazság hatékonyságát. A kérdésre önmaga felel önmagának: „Nem az, hogy Isten halott — ezer már régen túl vagyunk. Talán inkább azt kellene mondani, hogy a Halál az Isten. Ez a nem zedék úgy véli — s ez az ő nagy-nagy gondolata, eszméje —, hogy ami hűséges, sebezhető vagy törékeny ezen a világon, az nem lehet tartós, annak nem lehet igazi ereje, hatalma."

A polgári gondolkozás hosszú ideje vonja kétségbe a meglevő emberi értékek megóvásának, újabbak születésének lehetőségét. Az utolsó történeti periódusban, a hidegháború, majd az azt követő, napjainkig tartó koegzisztencia éveiben látszólag csak annyi változás észlelhető, hogy az írók a bizonyosság és a fejlődés mellé helyezett kérdőjelek után odatették a *kockázat* felkiáltójelét is. („Hirosima óta . . . kockázaton alapul az élet" — írja Herzog.) A képlet megint siralmasan alakult: a régi — értsd 1945 előtti — irodalom nem látott biztos lehetőséget az emberi értékek és a fejlődés számára, a mai pedig csak egyetlen *bizonyosságban* bízik: a *kockázatban.*

Könnyű volna a vulgáresztétika szabályai szerint ezek után arra a következtetésre jutni, hogy e világszemlélet bomlási tüneteinek szükségképpen fel kellett bomlasztaniuk a formakultúrát is. Azaz: ha O'Neill vagy Thomas Wolfe még írhatott az emberi értékek megóvásáról „hagyományos" formában, ma egy állandó atomsokknak kitett emberi életről nem lehet józanul, hanem csak a sokk modorában írni. Igazában azonban itt sem az írói „modor", a mai amerikai prózastílus vagy drámairodalom formális jegyeiről folyik a vita. Inkább arról, hogyan született a XX. század Amerikájában, e kor vezető imperialista országában csinnadratták és látványos-hangzatos programok *nélkül nagy irodalom.*

Az amerikai irodalom Mark Twain és Dreiser óta megteremtette a maga hagyományát, és úgy látszik képes arra, hogy maradandóan és megújulva fejlessze ezt tovább. Nemcsak saját társadalmának apologétáival, hanem a nálunk sem idegen alternatívákkal való harcban is.

SOMLAI PÉTER

Kritika

Dobos László: Földönfutók

A modern szépprózа hozzászoktatott már bennünket a meglepetésekhez. Az eseményterek áthelyezése, az időfelbontás, az asszociációs szerkezettípusok, az epikai anyag keveredése, az előadásmódban rejlő esztétikai lehetőségek — oly gazdag műfaji változatokat hoztak létre, hogy szinte képes volt önnön határain túllépni a regény. Még azok a művészek is, akik inkább tisztelték a hagyományos műformákat (pl. Mauriac, E. M. Forster), nyilatkozataikban gyakran személyes, lírizáló oldalról közelítették meg az elbeszélést.

A *Földönfutók* is emlékezet-regény, én-regény. Témája az a fájó emlék, amellyel oly sokat viaskodik a csehszlovákiai magyar irodalom: a II. világháború, a területi rendezések kora, a magyar kisebbség sorsa a felszabadulást követő esztendőkben. S mint rendesen, az ismétlődő téma most is mély sebeket érint: idült sérüléseket, kóros lelki gócokat, érzelmi örvényeket, amelyek feltárásra várnak, mert csak a szembenézés szabadíthat meg tőlük. Ha az önkifejezés ilyen arányokban szövi át az epikai anyagot, akkor már nem mondanak sokat a regényelemzés hagyományos kategóriái.

Látszólag a jól ismert keretes technikával van dolgunk. Összesodor a sors két hajótöröttet; vonzza őket valami egymáshoz, s ez az emberi közeg felnyitja a vallomás zsilipjeit. Emlékek patakzanak, foszlékony sejtelmek képzettársításai villódznak, s a pillanatképek, a meg-megcsukló vallomások lassan összerakják két életsors ívét. A keret azonban annyira el van rejtve, oly szervesen beépül az emlékezés természetébe, hogy már-már elfeledteti magát. Elfeledteti, mert csupán idő- és térbeli határolója azoknak a benyomásoknak, amelyek elindítják a laza emlékek sűrűsödését. A feledés-megőrzés örök folyamából így szökkennek fel a lélek terhei! Képsorokká állnak össze, kibontják a „repülés" tragédiáját és az „íróféle" egykori kallódását. Szinte ránőnek a keretre a rések és asszociációk szökellései. Ráadásul mélyebb jelentősége is van a két élet találkozásának! Jelenük azonos, rokon állapot: lelki sérülések sajgása. Útjuk viszont csupa ellentét, amely már természeténél fogva fokoz és hangsúlyoz. A „semmi ágán" vacogó lelkek látványa azt sugallja, ami a fülszövegben olvasható: „akár a hatalom gyermekeként, akár a kitaszítottak, az alkotmány sáncain kívülhelyezettek oldaláról indul el valaki emberségigénnyel, a visszaütő történelem, a múlt átkával vert kor, a törvényesített embertelenség egyformán a földönfutók sorsára kárhoztatja".

Nem hiányzik a keret lélektani elmélyítése sem. A megőszült, fiatal repülő már az első pillanatban arra ösztönzi az írót, hogy múltjában bolyongjon, emlékei között kutasson. A szeszélyes és önkényes játék összekapcsolja a repülő arcát ama katonáéval, aki fontos szereplő volt a diákok egyik szökésében. Itt rejlik az író érdeklődésének forrása, de itt bontakozik ki egy szélesebb körkép ábrázolásának a lehetősége is. Együttlétük felzaklatja a lélek dermedt emlékképeit, szinte kényszerít, hogy állandóan múltjába lépjen vissza az író, ott lebegjen a jelen és a félmúlt határmezsgyéjén. Találkozásaik benyomásai szinte kirobbantják a diákok szökésének képsorait, a föl-

dönfutók közérzetének motívumait, a kallódás helyzeteit, a kitelepítésre váró magyarság egykori szorongásait.

Dobos írói magatartása mindig emlékező-valló és lírai magatartás. A regény vallomásjellege, az emlékek szeszélyes felszakadása és összesűrűsödése hozza magával az ábrázolt tények szaggatottságát, néha az elmosódottságot. Mintha nem is ambicionálná az író a dolgok és történések pontos rögzítését: eleve meghatározza előadásmódját az emlékek laza, mindig hézagos természete. Inkább a helyzetek hangulata érdekli: az emberek lelki hangoltságára, egy súlyos történelmi korszak érzelmi visszhangjára figyel. Alakok tömege villan fel, de csak egy-egy asszociációs helyzet vonatkozásai éltetik őket. Amikor a szökéseket, a csempészkedés veszélyeit és ügyeskedéseit rajzolja, bátran túllép a részletezésen, a dolgok, az emberi sorsok néha jelentős részletein. Azonnal elvágja a képsorok pergését, ha betöltötte hivatását a jelenet: ha az ábrázolt tények megszülték a regény egészére jellemző atmoszférát. A film, az emlékezet-regény és az ősi ballada hézagos építkezése formálja itt ki a modern regény-struktúrát.

A vallomások természetével függ össze az is, hogy a regény atmoszférája megemelt, túlfűtött, drámai. Valamilyen *epikán túli* telítettsége van a helyzeteknek és az érzelmek mozgásának. A repülő tragédiája végső fokon társadalmi tényezőkből fakad, de szerelmi regénye is oly intenzív volt, hogy önmagában hordta a katasztrófa lehetőségét. Oly mohó, oly gáttalan az érzés, hogy szinte időtlenné hevül, s a roppant lobogás lángjaival árasztja el még a hétköznapokat is. Kiszakította Nellit és a repülőt az emberi kapcsolatokból, mert állandóan egymást keresték a hevült vágyak. Ugyanakkor átemelte őket a szenvedélynek abba a nagy áramlásába, amely ritka élményi csúcsokról beszél, s egyszerre vonz és aggaszt. A Hesterek, a Tessek, a Romeo és Júliák, a Karenina Annák lelki tájain járunk; oly heves az érzelmek mozgása, oly felfokozott a lélek, hogy szikrázásai mögött ott kísértenek a megfáradás és kiégés árnyai. Mert hiába nyűgöz szépségével, — nem a hétköznapok józan önépítésére rendeltetett, s éppen nagysága teszi túlzott próbára a lélek teherbírását. Kiegészíti e személyes drámát a másik: egy nemzeti kisebbség kollektív drámája. A felszabadulást követő években bűnössé minősített mindenkit a megtorlás láza, s e kollektív bűnhődés mozaikjai sorjáznak elő az író emlékképeiből.

Sajátosan színezi az emlékezés drámáját a magatartás *lírai jellege*. Mindenütt előtérben van az alkotó személyiség; önmaga is szereplő, s szinte kényszerít, hogy a szokványosnál fontosabbnak tartsuk: itt minden tény a művész hangoltságának prizmáján szűrődik át. S a dráma tényeit valóban befutják a személyesség érzéshullámai! Meg-megszakad a beszélgetés, mert egy-egy fordulat vagy a helyszín — lírai érzéseket parancsol elő a lélekből. Amikor bort iszik a repülő, az íróban a helmeci táj képe villan fel. Szőlők, gazdák, csőszök adják át egymásnak a helyet, a táj alakzatai a lélek hullámzását sejtetik, s megejtő elkötelezettséggé dúsul a leírás értelme. Egy-egy szín, egy-egy árnyalat is felnyitja az emlékezés zsilipjeit. A fekete árnyék a nagymama halálát idézi, a kamasz fiatal talán első nagy megrendülését, amikor élet és halál titkaiba botlik bele. Fontos szerepe van a kamaszkor érzelmi életének is! A mindentudás bölcs mosolyával idézik vissza az emlékek Berei Erzsi alakját, a pajkosan komoly helyzetet, amikor Jolán a női test titkaival feszít a sóvár szemek előtt.

Álmok, emlékek, kínok, tájak — természetesen fakasztják fel a *mesék* hangulatát. Önálló szerepük nincs sehol, csupán az eleve sejtelmes emlékvilág, balladákból is

táplálkozó formálás talál rájuk, s vonzó harmónia teremtődik az előadás komor tényei, az emlékek foszlékony világa, a kamaszkor álmai s a mesék álomvilága között.

Komoly, értékes, igazi művészettel formált regény a *Földönfutók*. Anyaga, dokumentumai is megrázóak, bár nyilván tudta volna bővíteni is őket Dobos László. A dokumentumérték súlya csak növeli a művészi teljesítmény súlyát, mert komolyság árad belőle, a népek, nemzetek és a történelem útvesztőiben vívódó művész komolysága. A mai magyar próza legjobb szintjét képviseli e mű, s nemcsak Csehszlovákiában, hanem nálunk is. Kár, hogy a másik reprezentatív alkotás, Rácz Olivér *Megtudtam, hogy élsz* című regénye — elkerülte kritikánk figyelmét.

(Tatran, Bratislava, 1967)

KOVÁCS KÁLMÁN

Illés Endre: Írók, színészek, dilettánsok

A krétarajz egy mozdulattal letörölhető. Éppen csak formát kap benne a gyorsan illanó ötlet. Illés Endre krétarajzai a rézmetszőt idézik: kemény vonalúak, minden dimenzióban élők, elsimíthatatlanok. Mi hát bennük akkor a krétarajzhoz hasonló?

Illésnél az élesen metszett portré, a határozott vonalú ítélet: alapozás. Erre az „alapra" az idő múlása, az új kérdések megválaszolásának igénye további rétegeket rak fel. Visszanyúl, kiegészít, a változás pillanatát mutatja, sorsok, művek átformálódását, ellentmondásait, — hogy azokra is megválaszolhasson. Így lesznek portréi, esszéi tükörképei egy pályának, egyéniségnek vagy műnek. És közben írójuk arcélét is megmutatják.

A Nyugat fénykorában születnek. A pezsgő irodalmi élet, a viták-sértések-felfedezések-támadások korszakában. A húszas-harmincas évek fordulójának Illés Endre már fiatalon is egyik jól tájékozott egyénisége. Egy irányzat — ez esetben a Nyugat esszé- iskolájának — továbbvitele a megváltozott társadalmi-művészeti közegben, lehet csupán egy stílus pere önmagáért. A stiláris törekvések gondolati újrateremtéstől elszigetelt átmentésébe azonban a legjelentősebbek is belebuknak. Illés Endre esszé- stílusa már fellépése idején reprezentálta a Nyugat-iskola java hagyományait — leginkább Kosztolányival és Szerb Antallal rokonítható —, a kérdés tehát ma az, hogyantartott lépést Illés a század második harmadán végigsöprő társadalmi-szellemi hullámzással. Új kötete éppen azt bizonyítja, hogy nem egy „nagy műfaj" egykori remekeinek konzerválására hív tanúkat. Az *Írók, színészek, dilettánsok* a műfaj megnyújtására példa. Illés vállalja a küzdelmet kortársaival és önmagával, s így az azonosulás-szembefordulás új kapcsolódási pontjainak felkutatásával formálja ki esszéinek a ma kérdéseire is választ kereső rendszerét.

Látszólag ritkán kapcsolódik közvetlenül társadalmi jelenségekhez. A küzdelmek írósorsokba-művekbe átcsapó hatásait vizsgálja, életeket, magatartásokat, köteteket világít át. Pályákkal, könyvekkel küzd meg, bennük keresi a példát, velük fordít szembe ellenpéldát. Megszületik egy új mozgalom, s valahol a világban megszületik a „dühöngők" elnevezés? Illés már írja is Hevesi András arcképét — *Egy „dühöngő fiatal" a 30-as években* — s benne két mondatával jellemezve Hevesit, megadja az új, a kortársi mozgalom arcképét is: „Definiáld az egészséges embert! . . . Akiben

minden betegség megvan; míg a beteg csak egyetlenegyet mondhat magáénak." Más példa: vitaapály szárítja ki az irodalmi közéletet? Illés megírja a Karinthy Frigyes-portrét s benne egy mérgesen jóízű csatározás történetét.

Illés, az esszéíró nem kacérkodik Illéssel, a publicistával, a szociológussal. A „szenvedély, foglalkozás és mérgezettség azt is jelenti, hogy egy író a fél életét s életművének felét színházi kritikáiba falazza be" — írja egy helyen Kárpáti Aurélról. Így falazza be ő is életműve egy részét, mindazt, amit íróként, gondolkozóként megélt, krétarajzaiba. És a Nyugatkorszakból átlép velük a mába. Félszáz munkájának egyharmada való csak a felszabadulás előtti évekből. Néhány szép írás és néhány korábbi témájának továbbformálása mutatja, hogyan keresi negyvenöt után a helyét. Drámáiról szólva megírtam már, miképpen hűlt ki körülötte méltatlanul a levegő a negyvenes évek végén, miképpen szegte kedvét a bizalmatlanság. Hogy színdarabot nem írt nyolc évig, azt tudtuk, de hogy ebben az időszakaszban esszéje is alig látott nyomdafestéket, az e kötet megdöbbentő felfedezése. Milyen lázas kedvvel jelenteti meg aztán 1955-ben új munkáit. A Halász Gáborról, Szerb Antalról, Nadányi Zoltánról, Nagy Lajosról, Karinthy Frigyesről, Bartók Béláról, Tersánszkyról, a Csehov-Gorkij levelezésről, a József Attila szókincséről szóló valamennyi írása ebből az egy esztendőből való.

Ekkor írta — az új kötetbe sajnálatos módon fel nem vett — *Legendák halála* című esszéjét, melyben csalódásáról számol be Charles Lamb és Mary Lamb Shakespeare-meséinek újraolvastán. Ide másolom néhány sorát. Nemcsak azért, mert magukba sűrítik Illés esszéírói módszerének lényegét, ahogy egy műről szólva át tud csapni a művön túlmutató, emeltebb síkban is érvényes gondolati világba; azért is, mert mottója lehetne annak a küzdelemnek, melyet az esszéista Illés e kötet tanúsága szerint folytat az új igazságok, régi legendák feletti győzelméért: „Meghökkenve és elszomorodva számolok be csalódásomról. De nem készületlenül. Régóta tudom, hogy sok legendát őrzünk magunkban és irodalmi köztudatunkban. A szakadozó aranyfüst legendáit. És a Lamb-testvérek meséinél bizony érdekesebbek a magyar példák. Már közhely a kilobbant csillagokról írni, melyek felől még mindig jön fény. De a csillag után gyakran a fény is ellobbant már, s szemünk egy ideig még mindig látni véli a fényt."

A kötet tartalmi áttekintéséhez több alaprajzi lehetőség kínálkozik. Választhatjuk az időrendi sorrendet: hogyan jut el Csáth Géza tragédiájától a camusi szabadságdilemma tragikumáig. Választhatjuk a nagy szenvedélyek kiforrásának — Stendhal, a franciák — meg az ellenpontok, a polémiák — Molnár Ferenc, Bánffy Miklós — szembefordításának módszerét. Vagy a műfajok szerinti csoportosítást, a drámáktól a színészportrékon át a költőkig, verselemzésekig. Mindezeknél célravezetőbbnek tűnik módszerének-magatartásának tartórendszerét vizsgálni. Szívesen rombol mítoszokat. De ugyanazzal a hévvel, amivel egy nevet, egy művet lesöpör az irodalmi közmegegyezés asztaláról, keresi, védi, dicséri az értékeket. Mai vitáinkban éppen — a téves közhiedelem szerint „finomtollú" Illés Endre — „érdességét" követhetjük. A természetes mozdulatot, ahogyan szembefordul, amivel szembe kíván fordulni, és amivel odaáll egy mű mellé, amit támogatni akar. Mégsem ismer csak fehéret és csak feketét. Erre a Szomoryról, a Molnár Ferencről írt esszéket hoznánk fel példának. Ahogy megfér bennük az ellenállás meg az írónak szóló tisztelet, a vita és a becsülés együtt.

Az esszéista nem csalhatatlan, de egy műről, íróról, részletről szólva a tévedés jogát — hogy bízhassunk szavában — olyan ellensúllyal kell megváltania, amit mérlegelve ezt mondhatjuk: és mégis! Illés azzal harcolja ki mindig ezt a végső „ésmégisünket", hogy az író vagy a mű mértékrendjét, formátumát tévedhetetlenül határozza meg. Idézhetném a Kárpáti Aurél-, a Hunyady Sándor-írást, idézhetném színészportréit — mennyi ma is követésre csábító megfigyelés a színészi munkáról — Hegedűs Gyuláról, Szerémy Zoltánról. Vagy leginkább a Csortosról szólót, amely százhúsz nyomtatott sorba tudja sűríteni egy különös művész életének-pályájának ellentmondásait, úgy hogy nem a fények és árnyak, a dicsérő és elmarasztaló jelzők arányából kell a végső minősítést leszűrnünk, hanem az író és „anyaga" kapcsolatából, mely a portré mondatai alatt búvópatakszerű dinamizmussal van jelen. Így érezteti még a megítélő mondatokban is Csortos egyéniségének nagyságát, kivételességét.

Élet és mű kapcsolatát mindig mélyen vizsgálja. Sohasem keres olcsó összefüggéseket az író hétköznapjai és írásai között, de ismeri az élmény, tapasztalat és a mű bonyolult kölcsönhatásait. Csáth Gézáról, Halász Gáborról, Nadányi Zoltánról szóló esszéi a legjobb példák arra, milyen finom viszonylatokat tud e kapcsolatrendszer-vizsgálatban feltárni. A Móricz Zsigmondról szóló esszében meg is fogalmazza, miért keresi mindig a könyv mögött a sorsot, a teremtőmozdulat körülményeit: „... talán csak ennyi kell, egy fénylő nyári nap, hogy megérezzük: az írás sohasem fejezheti ki teljesen az írót... Nem hiszek a bizalmas életrajzi adatok titkaiban. Az életnek gazdagabb ízében hiszek — s ezt az ízt és fényt kaptam meg attól a régi találkozástól és beszélgetéstől. Az a leányfalusi nyár úgy él bennem, mintha egy kötettel több Móricz-könyv állna polcaimon. Mintha a befejezett sort egy nagyon fontos, döntő mű egészítené ki..."

Mi adja meg ezeknek az írásoknak egyéni ízüket? Az is, hogy mindegyik egy kis novella, egy drámai egyfelvonásos. Illés mindig életük jellegzetes „színterén" éri tetten alakjait, s mindig a sorsukra legjellemzőbb „kellékek" között. A mű születése, formálódása esszéinek tükrében is olyan, mint az életben: dráma. És ahol teljes életművet világít át, mint a Stendhal-, a Maupassant-tanulmányban, ott egyszerre ad éles elemzést és szorongatóan izgalmas „sztorit". Mi adja még az összetéveszthetetlenül személyes hangot? Illés nem titkolja, hogy egy portré, egy tanulmány néha csak alkalom önmaga életének, írói pályájának-dilemmáinak továbbgondolására. Amikor Osvát Ernőről ír, egyben saját pályakezdésének szituációját is felvázolja. Amikor, 1954-ben, az Erkély-jelenetet elemzi, a „rendezői" analízisben ott sűrűsödik az akkor a színháztól már évek óta távollevő író drámaíró-tettrekészsége. Amikor Ambrusról, Kosztolányiról, Kárpátiról, a színikritikusokról beszél, a maga színházi vallomásait is megfogalmazza. Ily módon az írások, kettős tükör módján, egyszerre mutatják fel teremtőjük és tárgyuk mását, amint ezt a talán legmélyebbről felszakadó vallomás Babitsról — és közben önmagáról is — szólva megfogalmazza: „... magányával is beoltott. A magány ítélet. Amikor írunk, magányosabbak vagyunk, mint halálunkban. Indulatainkhoz mindig társat kívánunk, de az írás a meg nem osztható feladatok közül való — aki ír, nem számíthat többé senki segítségére..." A magány e — nem szellemileg, alkatilag kiformált — hadállásából vív Illés a korszerű gondoltért és a műfaj tömegvonzásáért együtt. Küzdelme eredményességének csak külső — igaz nem elhanyagolható — jele, hogy az *Írók, színészek. dilettánsok* 7300 példány-

ban is a könyvnap hiánycikke lett. Bizonyság ez egyben hitelének mélyebb okára: esszéi a változó világ kérdéseire kutatják a feleleteket, így adják egy immár irodalomtörténeti korszak egyéni hangú összegezését.
(Magvető, 1968)

SÁNDOR IVÁN

Szemle

Michel Butor: A velencei Szent Márk leírása

A kritikus, különösen ha már nem egészen fiatal, s beléidegződött, hogy amit olvas, valamiféle *műfaj* esztétikai kategóriái közé helyezze el, ugyancsak zavarba kerül Butor könyvével kapcsolatban. „A velencei Szent Márk leírása": tehát leírás, afféle szépírói tollal megírt baedeker? De már az első sorokban, ahol Butor a Piazza hangulatát érzékelteti — a téren nyüzsgő turistáknak meg gondolásoknak, árusoknak egy mozgó ember által elkapott beszéd- és kiáltásfoszlányait halljuk (ez a minduntalan megismétlődő réteg talán a legfrappánsabb, legművészibb az egész könyvben), majd újból és újból magát a nyüzsgést látjuk, s csak „két gyümölcsszörpös pohár közt" villan fel a bazilika kupolája, mint látszólag az egyetlen mozdulatlan pont ebben a szüntelen mozgásban. A szemlélő, az ember, az idő (a napszak és történelem) mozgásában, a színek, hanghatások, szagok szinesztéziájában. Általában az elemeiben egymásba átváltó, átjátszó *mozgó* világkép, illetőleg e mozgás relativitása a fő — és modern — szemléleti elv; valami egyetemes szinesztéziában áll előttünk minden; tér, idő, szemlélet és szemlélő, ember és tárgy relativitásában és szimultán egységében, a szubjektív percepció realitásában. A szubjektív percepció eredménye, hogy a dolgok anyagi és funkcionális léte, lényege egybemosódik. Sokszor például néző tömeg és mozaikfigurák vagy a templom és természeti környezet, ég és föld, biblia, história és jelen is. Általában a két optikai rács: múlt és jelen elkülöníthetetlenül egyet mutat: az *ember* világát, a régi emberét is úgy, mint az emberét, tehát a mait is. Hasonlóképpen az emberi érzékelés és tudatosítás formái — például a feliratok, mozaikok ténye, leírása, értelmezése, asszociációk, reflexiók, ismeretanyag — is egybehullámzó mozgásban él előttünk. A képen hangok is vannak és mozgás is. A Genesis képzőművészeti epikurumá lesz. A szimultaneitás persze valami immanens, egyhangú körforgást, ismétlődést involvál. Innen pl. a (reális objektivitású) ismétlések, visszatérő motívumok: képek, mozzanatok, bibliai jelenetek, beszédfoszlányok stb. De a templomnak más és más szinten való ismételt körbenjárása mintha a történelem mozgó-forgó tengelye körül történne.

Ez a szubjektív percepció és a vele kapcsolatos történelmi, művészettörténeti és írói-művészi megjegyzések adják a „leírás" belső logikáját, — noha a könyv egy objektív realitás fonalán vezet végig a Piazzától *A homlokzat*, *Az előcsarnok*, *A bazilika belseje*, *A keresztelőkápolna*, *A kápolnák és melléképületek* című fejezeteken át az egész Szent-Márk templomon. Ám közben jelen és múlt, ember és szobor, templom és környezet, modern turisták és hajdankori velencei kereskedők-kalózok-kalandorok-patríciusok-dózsék-pápák meg a bibliai és hagiográfiai történetek képei esetlegesen váltják egymást, helyesebben: maradnak a szimultaneitás-szemléletben. Eleinte az egyes „műfaji" és időbeli rétegeket Butor nyomdatechnikailag más- és másképpen jelöli, de az így elhatárolt szakaszokba minduntalan egy más jellegű réteg interpolálódik úgy, hogy az itt megkezdett mondat, szemléleti, históriai, leíró vagy reflexív anyag majd néhány szakaszszal később folytatódik.

Miféle műnem törvényei érvényesülnek hát Butor „leírásában"? A modern művészetéi. Ahogy a modern tudomány diszciplínái között elmosódik a határ, ugyanúgy a modern művészetben is szabad átjárás és átjátszás van irodalom (próza és vers), film, képzőművészetek, építőművészet formanyelve között, — sőt művészet és tudomány módszerei között is. Ha Butor könyvét találomra felnyitjuk, egy-egy szakasza tudományos (sőt, ha tetszik: gyakorlati, turisztikai célú), tárgyias leírás, de egy másik

szakasz már egy szürrealista regény dialógusait, action gratuite-jeinek kavargását, nyüzsgését, zsongását idézi (melyben a beszédnek úgyszólván semmi informatív szerepe nincs, csak tény), majd filozófia, műelemzés következik s rá ritmikus próza. Ismét máskor az idézett szakrális szövegekből áradó poézis áll szemben (nyomdatechnikailag is) az író saját szavaival, mint toldalékkal, kiegészítéssel, — de a kettő korántsem könnyen válik el és különíthető el. Mindez azt jelenti, hogy Butor más művészetek eszközeivel helyettesíti a nyelvi művészet eszközeit, ellenkezőleg: a nyelv művészetével tudja adekvát, maradéktalan módon megmondani, amit más művészet a maga eszközeivel mond. Mintha valaki egy zeneművet tudna *szóval* úgy leírni, hogy tökéletes *hang*hatást váltson ki.

Ezt a látszólag heterogén és esetleges anyagot, mint a szemlélet teremtette szürrealitást, az író mint szemlélő, érzékelő foglalja össze, alkotja-teremti egységbe: művé, de nem egymásutániságban s a külső tárgytól függően, hanem a szemlélet s belső teremtés szimultaneitásában. A másik szervező matrix a bazilika: ember, tárgyak, környezet, történelem, reflexió, poézis annak erővonalai szerint rendeződnek, attól kapnak funkciót, értelmet, ahogy viszont mindezek a bazilikának mint matrixnak jelentőségét emelik ki. Ebben a szubjektív-művészeti és objektív-tárgyi rendezettségben még a leginkább hagyományos — leíró, elbeszélő, históriai — anyag is új funkciót, új strukturális szerepet s új esztétikai valeurt kap, éppen a néha homlokegyenest ellentétes környezettől. Egyik anyagrész egyszerre csak átveszi a másik funkcióját, például egy puszta tárgyias felsorolás (vagy történeti visszapillantás) parallel szerkezetével, ritmusával, szintaxisával — mint költészet áll előttünk. Máskor a transzformáció — minden művészet lényege — a képekhez, mozaikokhoz, ábrázolásokhoz fűzött asszociációk révén jön létre, ezek adnak minőségileg újat, mást, egyénit: teremtést, ami már az író műve. Egy további lépés, mely már magasabb fokon jelzi a művészet jelenlétét: az antropomorfizmus, a világnak emberi birtokbavétele, emberi hasonlatosságra való transzformációja, mely a gyakorlati, hasznossági szemponton túl „csak" az ember teremtő munkáját jelzi.

Ismeretes, milyen újszerűen fontos szerepet kapott az irodalomban (meg persze már ezt megelőzően a tudományban is) az *idő* kérdése. A már ismételten emlegetett szimultaneitás azért mégis mutat időegymásutániságot is, — de nem a cselekményben vagy a térbeli elmozdulásban, hanem sajátlagosan a nyelvi művészet eszközeivel: az interpolációkkal, melyeknek olyan szélsőséges esetei is előfordulnak, hogy a jelző és jelzett szó közé interpelálódik egy más, időt sugalló szakasz. Ugyanakkor a *tér*beli elmozdulás (mondjuk: a Piazzáról az előcsarnokba lépés) azáltal válik érzékelhetővé, hogy a *hang*erő, a hangjelleg megváltozik s a velük szinesztéziába olvadó *színek* szerepe lesz döntő. A tagolás viszont nem logikai, értelmi, hanem művészeti: amikor például a körbenfutó feliratszalag *szövege* egy *kép*egységnél akár szóközépen is elvágódik.

A modern művészet egyik fő jellegzetessége, hogy nem folytatása a réginek, hanem gyökeresen új. A könyv is sokkal kevésbé a Szent Márk leírása (bár annak is kitűnő), mint inkább annak illusztrációja, hogy miként lesz a beszéd, a leírás, az elmondás művészetté: a mondatoknak a beszédnél szabatosabb (vagy szabálytalanabb) szerkesztésével, egy ritmuselv és szakaszosság, arányosság érvényesítésével, nyelvi és gondolati paralellizmusokkal, ismétlésekkel, felsorolásokkal, egy-egy tündökletes szó odavetésével és a nyomdatechnika százszínű felhasználásával. Nagyon kedvelt — és hatásos — eljárása Butornak, főleg a leíró-felsoroló részekben a puszta nominális megnevezés (melynek mozdulatlanságát csak itt-ott mozgatja meg egy-egy ige). De még a puszta felsorolás is művészet lehet! Csupasz főneveknek új bekezdésekben való felsorolása a vers benyomását kelti. Így is születik költészet, hogy sorban megnevezek valamit. Ahogy nyilván a költészet születésének vagyunk tanúi, mikor csak az azonos ragú határozók felsorakoztatása emel a beszéd fölé. De a tömörítő eljárásoknak ellenkezőjét is láthatjuk: a mondat olyan megnyújtását, mely akár több lapon át is fut, esetleg szakaszokra tagolva ugyan, de egyazon szemléleti asszociatív vagy leíró mozdulat kifejezéseként. Mindennek a mondat lélektani megszületési *folyamata* az alapja: rendszerint egyetlen megnevezést, mint elemezetlen összképet kapunk elsőnek, majd következik ennek kifejtése valami differenciálatlan *egészből*, melyben már benne van minden kibontandó s rövidesen megnevezendő *részlet*. A struktúra egészét fogjuk fel először. Ennek az egésznek szédítően gazdag, sok elemű, sokszínű kibontása — maga is művészet. Így történik, hogy a szinesztéziás szimultaneitás nem megy a művészi polifónia rovására, sőt támogatja vagy akár szüli azt... Az emlegetett „stilisztikai" eljárások hol csak egy-egy mondatra, hol egy szakaszra terjednek ki, de máskor egy egész fejezetre s végül az egész könyvre is. Jellemző például

hogy a kápolnák „leírása" egyre aprózóbb ritmusban, rövidebb szakaszokban, a beszédfoszlányok sűrűbb adagolásával, tömörítve adja a mondanivalót.

. . . Egy rövid recenzió során nemigen kerülhető el, hogy a fordító ne mostoha elbánásban részesüljön. Ezen a kénytelen helyzeten alig fog enyhíteni annak kijelentése, hogy *Réz Pál* fordítói munkája az utóbbi évek egyik legszebb, szöveget, szellemet, modernséget legragyogóbban szolgáló és magyar nyelvre teremtő produkciója.

MARTINKÓ ANDRÁS

(Európa, 1968)

Thurzó Gábor: Egy ember vége

Thurzónak mindig meg volt a hajlama a lázadásra, arra, hogy hol burkoltan, hol nyíltan elmondja véleményét a társadalom régi vagy mai hibáiról. Legszerencsésebb műveiben egyszerre sikerült lelepleznie a múlt és a jelen hibáit — *A szent*ben például a „keresztény kurzus" mellett a személyi kultusz hibái is terítékre kerülnek. Az *Egy ember vége* is ilyen „leleplező" regénynek készült, egy magatartást és egy réteg életfelfogását tűzi benne pellengérre a szerző. Ezúttal azonban az első laptól kezdve nyilvánvaló, hogy az író nem marad meg az események szenvtelen krónikásának — mint *A szent*ben —, hanem karikírozó és szatirikus művészetének összes eszközeivel hirdeti, hogy ő maga mennyire korunkhoz méltatlannak tartja a magatartást is, az életfelfogást is. Jolán tragédiája — talán nem túlzás tragikomikusnak sem nevezni sorsát — nem egyszerűen egy ember végét jelenti — Thurzó szerint —, hanem a kispolgári magatartás pusztulását is, hiszen végeredményben ez az életszemlélet, illetve ennek az üressége okozza halálát is.

A regény képlete egészen egyszerű. Jolán együtt él édesapjával, a nyugdíjas öreg postással, akit végül is azzal kerget halálba, hogy rossz szívével a boltba küldi, mert ő maga állítólag elfelejtett mindent megvenni az ebédhez. A lift rendszerint rossz — ez tipikus hiba —, és az öreg gyalog szédeleg fel az emeletre. Halála után Jolán meg akarja találni élete értelmét, Berkovicsról, az ifjúi tűzzel udvarló főmérnökről azonban kiderül, hogy szélhámos, a külföldi rokonokról pedig, hogy az illatosított szájvízen túl nem képesek áldozatot vállalni. Jolán azt hazudja a házban, hogy Mallorcára utazik nászútra, valójában azonban egy Pécs melletti üdülőben lakik szakszervezeti beutalóval. Itt bukkan fel az utolsó lehetőség: egy fiatal orvos személyében, akit azonban szintén „visszataszít" Jolán kispolgársága. A kéthetes üdülés után nem marad más, mint az öngyilkosság. Jolán felöltözve fekszik a baldachinos ágyra, és abból a fiolából veszi be a ciánkálit, amelyet egy SS katonától vett el huszonegynéhányévvel ezelőtt.

Operettekbe illő vég, a baldachinos ággyal, a „nosztalgikus" öngyilkossággal, és az olvasó még azzal a gondolattal is hajlandó eljátszani, vajon mennyit ér a ciánkáli huszonegynéhány év után. De nem ez a lényeg. Hanem az, hogy Jolán halálával nem oldódott meg semmi. Az ő kisszerű élete lezáródott, de az életforma, amelyet Thurzó bírál és kigúnyol, változatlanul megmarad. Megmaradnak a Bartos nénik, akik a halott régi holmijait szedegetik a földről kötényükbe, holott annak még ki sem hűlt a teste, megmaradnak a Marák, akik gyászjelentéseket küldenek a párttitkárnak is, hogy így „személyesebb" részvétet érezzen, a Hajmásinék, akik szakszervezeti buzgólkodásuk közben elfeledkeznek az emberi viszonylatokról, és sorolhatnánk tovább a példákat egészen a véletlenül felbukkanó epizódszereplőkig, akik ugyancsak a kispolgári életforma és mentalitás jellemző képviselői, legyenek bárkik, és bárhol is dolgozzanak. Thurzó mindegyik alakot rendkívül sokoldalúan jellemzi, és kiváltképp remekül bomlik ki alakjainak jellemképe szavaik mögül. Ahogy egyszerre és egymás mellett alkalmazza a színpadi „akusztikát", a film „időmegszakításait" és az epikus elbeszélő próza lassúbb hullámzását, rendkívül összetett hatást ér el: haragszunk ezekre az emberekre, szeretnénk őket kiseprűzni a regény lapjairól és valami pozitívabb példát állítani eléjük.

És itt áll meg egy pillanatra céltalanul az olvasó: hol van az a pozitív példa, az a helyes magatartás, amelyet az itt leleplezett helyébe lehet állítani, vagy amit egyáltalán érdemes követni? — A regényben nincs ilyen. Az egyetlen rokonszenvesebb alak a „papácska", aki valaha álnéven dolgozott a mozgalomban, és még most is nagy tekintélye van régi munkatársai között. Őt azonban csak Jolán szemén keresztül látjuk, és így elveszíti tetteinek és alakjának „tágasságát", kisszerűvé, sajnálatra méltóvá, áldozattá válik.

Túl sok a negatív jelenség és a negatív példa. Ilyen mennyiségben már valósággal nyomasztó, és az embernek kedve lenne megkérdezni, hogyan élhetünk, létezhetünk egyáltalán ilyen közegben, ilyen világban, amelynek nincs perspektívája, nincs kiterjedése, hanem minden irányból körül van határolva, és ezeket a mesterséges határvonalakat nem lépheti át senki emberfia.

Az önzés, csalás, törtetés, mohóság, utálatosság — sajnos nem lehet egyik-másik tettre más szót találni — mind meglevő emberi gyenge, mind valóságos emberi hiba, amely él és hat ma is, amely ellen mindenütt fel kell venni a harcot. De hogy ez mind így együtt létezzen, ahogy az *Egy ember vége* lapjain, azt kétli az ember. Egymás mellett, egymást erősítve valahol mégis gyengévé válnak, hiszen elveszítik közegüket, dialektikájukat, s csak jelzések, paradigmák lesznek, mint a morális tankönyvek vitatkozó részletei. Ha csak egy olyan alak lenne a regényben, aki összetetten volna önző vagy buta, azaz képes volna valami jót is tenni, akár egy lépésre a közösség érdekéért, minden sokkal hihetőbb volna, és a regény elérné célját, a kispolgári magatartás végső leleplezését.

Persze Thurzó regénye még így, egyoldalúságaival is élvezetes és érdekes olvasmány. Közhely vele kapcsolatban azt említeni, hogy „jól" ír, tudja, mikor mi hatásos, és él is ezekkel a hatáslehetőségekkel. Mindenekelőtt nagyon hatásos a cselekmény mozaikszerű felépítése; az oda- és visszautalások bonyolultan, végeredményben mégis kristálytiszta világossággal szerteágazó rendszere pedig nagyon fokozza a regény hitelességét és olvasmányosságát. Rafinált próza ez, annyira varázslatába kerítheti olvasóját, hogy az észre sem veszi, hogy a problémák sűrűjébe került, s még kevésbé tesz kísérletet arra, hogy ha már felismerte őket, valamit tegyen is megoldásukért. Pedig hát Thurzó regénye akkor érte volna el igazán célját, ha mozgósítani is tudna, és arra késztetne, hogy keressük a valóban meglevő hibák forrásait, okait és magyarázatait.

Az *Egy ember vége* csak egy ember végének lett dokumentuma. Alaposabban lélekábrázolással egy magatartás végének körvonalai is felsejlettek volna belőle.

(Magvető, 1968)

RÓNAY LÁSZLÓ

Nemes Károly: A filmművészet útján

Filmesztétikával foglalkozó tanulmány esetében jogos követelmény esztétika és filmművészet kapcsolatának tisztázása. Nemes Károly most megjelent tanulmánykötete ezzel szemben terjedelmének minimális részében tartalmazza a szerző esztétikai koncepcióját.

Nemes mindenekelőtt újra felfedezi a művészi visszatükrözés problematikáját. Újból felismeri, hogy a tudat minden területe a valóságot tükrözi, hogy más a lényeg és más a jelenség. Ilyeténképpen minden biztosíték meg volna arra vonatkozóan, hogy a csupa megbízható tételből marxista filmesztétika születhessék. A továbbiakban erre mégsem kerül sor. Az ismeretelméleti kategóriákat ugyanis Nemes összekapcsolja az általa felállított esztétikai kategóriákkal anélkül, hogy állítása tartalmát kifejtené: „Az esztétikai vonások ott és akkor jelennek meg — írja —, ahol és amikor az ember önmagára, a maga lehetőségeire ismer, amikor önmagát tudja a dolgokban kifejezni. Mivel pedig mindez a jelenség—lényeg viszonyhoz kapcsolódik, az esztétikumra éppen e viszony, illetve az ebben kifejeződő emberi jelentés jellemző. Fentieket érzékeltetik a legfontosabb esztétikumok: a szép, a tragikus és a komikus." A továbbiakban minden értékelés ebből a fő tételből születik meg. Számunkra itt mindössze az a módszertani problémakezelés érdekes, ahogyan a szerző a közhelyszámba menő téte, leket összekapcsolja az önmaga által alapítottakkal. A tanulmányban ismeretelméleti és esztétikai kategóriák mechanikus egymás mellé állításával kívánja Nemes egy új filmelmélet alapjait lerakni. Viszont az ismeretelméleti megközelítési módszer csak e néhány tétel elmondásának erejéig tart. Ezután a szerző — a konkrét filmművészetbeli specifikum felfedezésénél — sürgősen átlendül egy élményesztétikai elemzési mód aspektusába. Az alkotófolyamat vizsgálatánál az önmaga emelte idearendszer elsöpri a kezdeti alaptételt. Ennek az ellentmondásokkal teljes elemzési módszernek a felismerése azért fontos, mert azt bizonyítja, hogy az önmagukban ismételgetett marxista alaptételek nem védenek a tévedésektől a konkrét problémák során.

A szerző célkitűzésében az általa felállított esztétikai ideálok konkretizálódását tartja a filmművészet igazi megvalósulásának. „A filmművészetnek az az igazi célja, hogy sajátságos tárgyának — az esztétikai minőségeknek — tükrözésében a lényeg minél mélyebb rétegeihez jusson." Nemes ezeket az esztétikai minősé-

geket saját különállóságukban vizsgálja, mintegy megvédelmezni akarván a filmművészet autonómiáját a filmen kívüli normatívák beavatkozásától. Általános esztétika és filmművészet között éppen ezért nem jöhet létre szerves kapcsolat, az autonómia védelmezése megfosztja a szerzőt a különösség filmművészetben való megjelenésének felismerésétől.

Nemes a valóság közegének elhagyásával (ellentmondva a kezdeti szentenciáknak) magán a művészeten belül próbálja megteremteni az általános és egyes kapcsolatát, konkretizálja esztétikai ideáljait a jelenségre (lásd lényeg és jelenség viszonyáról mondottakat!). „Az alkotómódszer tehát voltaképpen nem más, mint a jelenség viszonyítása az esztétikai ideálhoz a formanyelv segítségével", vagy másutt: „... a viszonyítás azt jelenti, hogy a jelenség egyedi vonásai az esztétikai ideál és a formanyelv közreműködésével a különösbe emelkednek."

Nemes interpretálásában a művészet, jelen esetben a filmművészet érzéki-szellemi egységének két oldala elválik, egyfelől az anyag vizsgálatakor esztétikai élménykultuszt, másfelől az elkülönült szellemi kategóriákat elemezve üres fogalmakat teremt, melyek alkalmazását számon kéri a filmelemzéseknél, s mely kategóriák a szerző számára jelentősebb értéket képviselnek a társadalmi mozgást érzékelő és ábrázolni kívánó művészi törekvéseknél. A szovjet némafilm értékelésénél, ahol lehetőség nyílt arra, hogy a hétköznapi életet az esztétikumba emelje, Nemes a politikai komponenst az esztétikai érték ellentéteként jelöli meg. Ejzensteinről így ír: „... nagy lépést tett előre a film művészeti eszközeinek kidolgozása terén, azonban nem tudta megoldani az esztétikai minőségek megragadásának új, magasabb szintre való emelését. Mivel nem a szereplő belső mozgását helyezte előtérbe, nem tudta megvalósítani a tragikum feltárását sem a filmművészet eszközeivel." Így Nemes a társadalmi mozgás és pszichológiai mozgás antinómiáját megteremtve nem határozhatja meg a film speciális visszatükrözésének problémáit. Hiszen a film eszközrendszere, a világ virtuális megkettőzése csak lehetőség, megjelenési formájában nem szükségképpen tartalmazza az esztétikumot. Az elsődleges dezantropomorf ábrázolásmód illuzórikus realizmusa látszat szerint objektív visszatükrözést hoz létre, azonban csupán ezen a fokon való megmaradás csak álesztétikai értéket teremt. Nemes ezt leküzdendő alkotja meg tragikum és komikum esztétikai ideálját egyrészt, másrészt viszont megmarad a műélvező álláspontján. Számára ismeretlen a kettős visszatükrözés problémája, holott az esztétikum filmművészetben való megvalósulásának lényege a fényképszerűség objektív, mechanikus realitását a mozgás által emberivé tenni, egyszersmind esztétikai élménnyé alakítani. Enélkül a filmesztétikai normatívarendszer ideakonstrukció marad csupán.

Ismert kategóriák egyoldalú hangoztatása elégtelenné válik akkor, ha nem párosul ugyanilyen mértékben szuggerált gyakorlati alkalmazásukkal.

(Magvető, 1968)

NAGY ILONA

Urbán Ernő: A láthatatlan barikád

Urbán Ernő közel két évtizede kutatja, keresi és sokféle műfajban dolgozta fel — az elsők között — a magyar falvaknak, a paraszti életnek felszabadulás utáni változását, fejlődését. E kötetben a már „szövetkezetesített" falu fejlődésének problémáit vizsgálja; a mindennapi élet — gyakran egészen kisszerű — jelenségeiből komoly társadalmi és etikai problémákra vetít fényt, illetőleg következtet. „Tudom én, amit tudok: csak úgy időtöltésből nem vallatná sorra az embereket" — mondja a könyv egyik szereplője. „Az már igaz." Így válaszol a „vallató" író, aki a változó-fejlődő falu sokféle jelenségét veszi tollára „úton-útfélen". „*A láthatatlan barikád*" nem regény, nem is novellás-kötet. Riportok, életképek, tollrajzok, tárcák laza sorából áll (a műfaj klasszikus értelmében novella nem is szerepel benne), melyek 1962—1966 között íródtak, s egy részük a sajtóban már napvilágot látott. A korábbi írásaira jellemző erények — elsősorban a gyakori országjáró utak során szerzett kiváló élet- és helyzetismeret, problémameglátás — új könyvéről is elmondhatók. Ugyanakkor itt is — mint több korábbi munkájában — megmarad a ténytárás riportszerű szintjén.

Kik vagy mik alkotják a „láthatatlan barikádot"? A legtágabb értelemben minden, a fejlődést visszahúzó, gátló erő: a babona, az elfogultság, a bigott valláshit, a bizalmatlanság, a közöny, az önzés, a bürokrácia és „társai" — a maradiság valamely szála. Urbán ezekről és

ezek ellen ír. Jól irányított beszélgetéseiben (az író mindenütt első személyben jelen van) típusok és ellentípusok találkoznak: nézeteikből, felfogásukból és tényked éseikből elénk lép valamilyen probléma. Aktuális — de már egyre inkább elhaló problémákról tudósít, s erre ő is rámutat: elsősorban az ifjú generáció alakjaiban. A „barikád" mindkét oldalán élő figurák állnak — mintha a falujáró Urbán jegyzetfüzetéből „nyersen" kerültek volna be. Írásaiban nincs erőltetettség vagy elvontság, hangja közvetlen. Az író tapasztalatgazdagsága sokféle embertípust, jellemet vetít elénk: esti iskolába járó téesz-elnököt, fiatal falusi tanítónőt, kommunista gépkocsivezetőt, titkárnőt, párttitkárokat, orvosokat — különféle beosztású, foglalkozású öregek és fiatalok színes sorát. Igazságkereső szenvedélye pedig sokféle nehézségre, problémára rámutat. Gazdag élményanyaga gyakran eredeti humorral, az egyes alakok és szituációk nevetésreingerlően mulatságos, olykor karikírozó, jóízű kiszólásokkal tarkított megjelenítésével párosul. (Néha szinte Tömörkény figurái élednek fel, pl. az Alku „receptes könyvre" alkudozó, naivul ravasz öreg paraszt nénijében.)

Urbánt a gondok, bajok, nehézségek feltárásában nemcsak a beleszólás, de a segíteni akarás szándéka is vezeti. Hiszen a hibák felismerése és belátása már egy lépés az orvoslás, a megoldás felé is. Ez a szókimondó bátorság a kötet legnagyobb értéke.

(Szépirodalmi, 1968)

EŐRY ÉVA

Mátyás Ferenc: Emlékek lázadása

Mátyás Ferenc a szegényparaszt múltból került az irodalomba, a harmincas évek közepén, fiatalon. Legutóbbi gyűjteményes könyvét — az *Alföldi írisz* után teljesebbet — három évtized verseiből válogatta; s az induló élmény igazsága, az első szemlélet biztonsága ötvözi egységessé máig életművét. A mondandó, amit a tanyáról gyolcskendőben és tarisznyában hozott, egyértelműen vezette útját a népi írókhoz:

„Hasadjon fel millió sebből
szegénységünk, s a fájdalom
ömöljön ide, a papírra,
amit még el kell mondanom
a pusztáról, hol a cselédség
betűimen át hömpölyög
városainkba; — lássák végre
mint hőst a támadás előtt.
Ezerkilencszáznegyvenegy van
beszélhetünk, honunk süket, . . ."

(Szép szó)

S húsz évvel később is „paraszt" Pietà-t lát Michelangelo szobrában, a volt cselédek „a volt grófi parkra sandítanak", s az idők lényegi változását fogalmazva írja: „a volt summás nép a teremtést most kezdi meg". Irodalmi példáiról verscímek vallanak félreérthetetlenül: József Attila, Móricz, Tersánszky, Szabó Pál, Berda, Tamási, Veres Péter neve jelzi a rokon szándékot; s a költői mesterség lényegét úgyszintén egyívású társaktól, Erdélyitől, Sinkától, Sértőtől és — mindőjüknél inkább — Illyéstől tanulta. Mátyás Ferenc is a Petőfire hivatkozó, természeti motívumokkal bőven élő, célzatosan politikus (bár olykor a szép szavak misztikájába kalandozó) lírai újrealizmus sodrásában kezd, ami a maga idejében olyan jelentősen fellendítette a magyar lírát: a tényközlés egyszerűségével ható, társadalmi igazságtalanságok ellen protestáló plebejus indulatával, a honi költészet „közösségi" hagyományaira való rezonálásával.

Tegyük azonban rögtön hozzá: ott is maradt. S ezt az anakronizmust nem közömbösítheti az sem, hogy az életmű előbb említett homogenitása elsősorban elkötelezettséget jelent a küldő környezet iránt és etikus kiállást a vállalt eszmékért: a személyi kultusz elhallgattatja, a falu korszakos fordulatáról nem az illúziók, hanem a tények győzik meg, hogy mindvégig — legalábbis potenciálisan — fenntartja a költői különvéleményt:

„Nem vagyok eszmém rendjének kiszemeltje
ma sem, csak a paraszti nép kegyeltje."

(Lebegek a tájban)

De már a népi írók közé is késve érkezett. Sem a tartalom, sem a forma szempontjából nem hozott újat. Készen kapta élményeihez az adekvát kifejezést, s egyénisége csak annyiban ad külön színt, önálló hangot, amennyiben a rendelkezésére álló motívumok, formák, módszerek közül igényesen válogat. „Kivehetően nem az a költő, akinek szuverén világképe

lenne." — töpreng Bata Imre az *Alföldi írisz* versein (Kortárs 1963/1268).

Problematikus Mátyás Ferenc költészete az életmű diakron-nézetéből is: különösen a legutolsó versek *(Niklai nyár, A te fiad, Naplemente után)* árulják el, hogy a harminc év előttihez való szemléleti, gondolkozás- és módszerbeli ragaszkodás óhatatlanul beszűkít, sőt — ami még sajnálatosabb — elszakítja a költőt a ma eleven valóságától. Az ódaszerű, hosszú versek fontosabb, általánosabb kérdésekre próbálnak feleletet adni, de kívülről közelítve meg, s a gondolatok felszínén maradva; a mozaik-technikából bosszantó aprólékoskodás lesz, s az így elnyújtott kérdésfeltevésre válaszul érzelmileg semmitmondó, patetikus-retorikus közhelyet kapunk.

Mátyás Ferenc félreérthetetlenül leíró, meditatív, érzelmileg és gondolatilag könnyen körüljárható lírára törekszik. Nem értünk vele egyet: legszebbek — érzésünk szerint — azok a versei, amikor valami elementáris élmény (felháborodás, szerelem, gyász) hatására nem *körülírja*, hanem *kifejezi* az érzést, ahogy pl. a *Szép szó*, *Örök szerető*, *Zavartan mozgok* vagy az *Iszony* c. verseiben tette.

(Magvető, 1967)

KIS PINTÉR IMRE

Sobor Antal: Nyulak délutánja

Egy kisregényt, (Kegyetlen ősz) és hat novellát tartalmaz ez a kis kötet. Csupa kísérletezés, de nem eredménytelen kísérletezés. Kétségtelen, hogy meglepő biztonsággal teremt helyzeteket, formálja alakjait, s a gyakran kanyargó vagy éppen búvópatak módjára el-eltűnő szálak pontosan és éppen a legkiélezettebb pontokon futnak egybe. Legszembetűnőbb ez a címadó novellában, ahol a táj egy régi, izgalmas gyermekkori képet, álmot ébreszt benne. Ez ugyan így még nem volna különösebben érdekes, még kevésbé jelentős, csakhogy ez az álom egyúttal olyan nyomasztó szituációt teremt, amely félreérthetetlenül a második világháború, a náci korszak háborús politikáját idézi.

A „nyulak délutánja": a csend és béke igézete, amelybe azonban, ha csak múltat idéző formában is, de belesüvítenek a szorongó és fenyegető képek.

Jelképesen ez a hangulat érvényes az egész kötetre. Leginkább *„A statisztika"* c. novella és a kisregény sorolható ide.

Tematikailag, tartalmilag nem tekinthetjük egyiket sem újnak. Sobor azonban láthatóan nem is akar mindenáron újat mondani. Egy akar lenni azok közül, akik nem engedik megnyugodni a lelkiismeretet. *„A statiszta"* együgyűnek formált alakjában van valami megdöbbentően nyugtalanító. Mintha csak azt mondaná: nézzétek, itt a háború öröksége, ilyen emberek élnek körülöttünk, és sohasem lehet tudni mikor akad egy bomlott agyú, aki ránk támad velük.

Más vonatkozásban, de nem kevésbé nyugtalanító a *Kegyetlen ősz* sem. Pedig első tekintetre szokványosnak érezzük. Az író két testvér háborús élményeinek megjelenítésével a háború embertelenségeit, értelmetlenségét s a Horthy-hadsereg tisztjeinek felelőtlenségét, züllöttségét tárja elénk. Figurái kétségtelenül hitelesek, s meggyőzően érezteti az író a legénység háborúellenes hangulatát is, de magasabbra mégis inkább az a szimbolika emeli, amit a két Vida fiú, Tibor és Sándor, valamint a velük együtt érző ápolónővér, Eszter sorsának alakulásában érzünk. Vagyis: a háborús élményeket nem lehet egyszerűen eltemetni. Meg kell oldani kibomlott problémáit, csak úgy lehet nyomasztó, kínzó emlékét kiirtani a vérből, az idegekből.

Sobor erőteljes vonásokkal rajzolja a legnehezebb helyzeteket, érzelmi hullámzásokat is. Sohasem téved hosszas elmélkedésekbe, de annál inkább elmélkedésre készteti olvasóját. A sok keserves kutatás után Tibor is rájön arra, amit az olvasó már régen megérzett, hogy tulajdonképpen nem is az öccsét keresi már, nem az öccse miatt ássa fel titokban a friss sírokat sem a fehérvári temetőben. Önmagát, a háborúban elvesztett énjét, hitét, élni akarását keresi éppen úgy, mint Eszter. Már-már úgy tűnik, az író egy szerelmes boldog egymásra találással, tehát sablonos heppienddel oldja meg a problémát, de ettől megmenti valóságérzéke. Talán meglepő, de mindenesetre jobb és művészibb megoldás, hogy váratlanul, sántán, összetörten megérkezik az elveszettnek hitt vőlegény, s Eszter és Tibor görcsös kétségbeeséssel és tanácstalansággal válnak el egymástól, hogy keressék tovább önmagukat, keressék az új, másféle élet, másféle világ megteremtésének útját.

A groteszk formák alá rejtett tragédia Sobor újabb írásainak mindinkább egyik jellemző vonásává válik. Különösen érezhető ez a kötet

két hosszabb novellájában, az *Életre szóló ruhában* és a *Signor Caratti*-ban. Mindkettőben mai életünk eltorzulásai ellen tiltakozik. Idillikusan derűs képpel, a *Papírrepülő* című novellával zárja a kötetét. Nyilván nem véletlen, hogy éppen ezzel zárja, hiszen nem a belenyugvás, nem is a reménytelenség sugallta említett írásai sötét képeit sem, hanem az önmagakeresés, a nyugtalanság és az a vágy, hogy segítsen eldobni, kitépni a belénk ivódott keserűséget. *(Magvető, 1968)*

SERES JÓZSEF

Druon: Zeus emlékiratai

Maurice Druont, aki ebben az évben lett akadémikus, a magyar olvasóközönség is ismeri, műveinek jórészét magyarra is lefordították. Az 1948-ban Goncourt-díjat nyert *Finom famíliák* c. regénye ma is a legjobb műve — bizonyos társadalombírálatra is törő családregény kissé best-seller módra. Az Átkozott királyok kísérleti történelmi regény — kísérleti annyiból, hogy szakemberekből álló munkaközösség tanácsa i alapján született — könnyű népszerűségre törő irodalmi megformálásban. Többi regénye is azt mutatja, hogy a *Finom famíliák* emberábrázoló igénye megkopott, s beéri a könnyen megoldható feladatokkal.

A Zeus emlékiratainak megfogalmazásához elég volt a görög mitológia ismerete és egy kis képzelőerő. Az olvasó ráismer az iskolában tanult mitológiára, melyet az író a könyvében kiszínezett és megtűzdelt néhány moralizáló közhellyel. Az emlékiratok második kötete most jelenik meg Franciaországban, s ebben Zeus életének következő szakaszára emlékszik vissza, és már a mitológiai hősökről is mesél „fiainak". (Az embereket, olvasóit ugyanis így szólítja meg Zeus-atya, s az ötlet egyszerű eleganciája nincs a keresettség híján.)

A mítosz aktualizálása gyakori századunk irodalmában. Gondoljunk csak Thomas Mann Józsefére, Cocteau, Anouilh, Sartre egyes darabjaira, Gide Théseusára. Ezekben a művekben az író analógiát keres a mitológiai hős és kora emberének sorsa között. De milyen mondanivaló kifejezésére használja Druon a mitológiát?

Zeus a könyv végén így fejezi be mondókáját: „folytatom majd történetemet, amely egyben a tiétek is". Az istenek és istennők emberi módon gondolkoznak, cselekednek, tetteik és viszonyaik az emberi tettek és viszonyok forrásai, előképei. (Ezt az összefüggést a mítosszal foglalkozó modern tudományos irodalom mint archetípus-összefüggést ismeri és elemzi.) Az összefüggés Druonnál nagyon felszínes, megmarad az anekdotázás síkján, egy-egy szólás, szokás értelmezésénél. Így az elbeszélés inkább egy bölcselkedő király kalandjainak meséjévé válik. Az aranymondásokat bármilyen igazságos mesebeli királlyal elmondathatta volna az író; a bölcs, rokonszenves, vérbő Zeus, aki megbünteti a rosszakat, megjutalmazza a jókat, szeret axiómákban gondolkodni, mint Druon. Tanult az emberiség gondolkodóitól: „Aki elfogadja a sorsot, azt vezeti, aki hadakozik ellene, azt vonszolja", „a természet az ember számára a bölcsesség iskolája" és így tovább.

A mondanivalót végül is ezek az anekdoták, aforizmák képviselik a maguk gyakorlatias, emberséges, de nem nagyon mély vagy új, inkább közhelyszerű életbölcsességével.

A könyv olvasmányos, szórakoztató — játszva megtanulhatni belőle a mitológiát —, ilyenekre is szükség van. Csak éppen a borítólapon található ismertető szöveg lelkendező dicsérete tűnik túlzónak, amely a könyv nemlétező értékeit bizonygatja. Ez a lelkendezés Druon-Zeust igazolná, aki szerint mi emberek naivak vagyunk. Az olvasó azonban úgy érzi, hogy jóval naivabb nála a könyvbeli főisten, aki anekdotákkal és közhelyszerű bölcs mondásokkal akar utat mutatni a mai idők emberének. *(Európa, 1967)*

H. ERDÉLYI ILDIKÓ

Ára: 8,– Ft

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

V., Alkotmány utca 21.
Telefon: 111—010

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM 10 1968. OKTÓBER

Selye János

AZ ÁLOMTÓL A FELFEDEZÉSIG

Neves tanítómesterek módjára Selye János saját tudományos pályája példáján mutatja be a fiatal kutatóknak azt, amit egyetemi tankönyvekből nem ismerhetnek meg: a tudományos kutatás „emberi oldalát", az egyéni tulajdonságokat, morális adottságokat, lélektani momentumokat és környezeti feltételeket, amelyek a siker vagy kudarc meghatározói lehetnek. Miért lesz valaki kutató? Ki legyen kutató? Milyen témát válasszon a kutató? Hogyan dolgozzunk? Hogyan viselkedjünk? Hogyan gondolkozzunk? A válaszokat önelemző visszaemlékezéseiben adja meg, de személyes élményeiből mindig általános tanulságokat von le. Fordította *Józsa Péter* — A fordítást ellenőrizte *dr. Benedek István* — Az előszót írta *Lissák Kálmán*

Akadémiai Kiadó

KRITIKA

11 VI. ÉVFOLYAM 1968. NOVEMBER

HADTÖRTÉNETI
TÖRÖLT BÉL

A TARTALOMBÓL

SZABOLCSI MIKLÓS: Szabálytalan jegyzet — nehéz ügyről

HANKISS ELEMÉR: Kihez szól a vers?

VÁCI MIHÁLY: Vita és egység

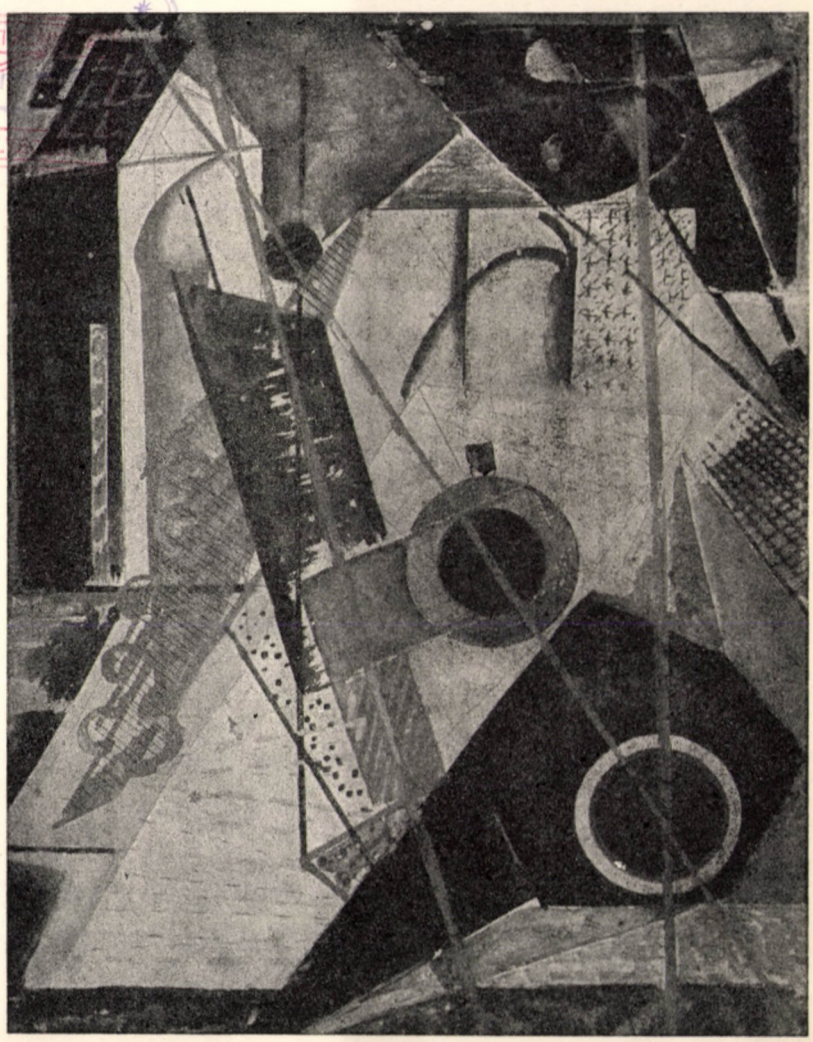
SZIGETHY GÁBOR: Optimisták forradalma

FEKETE SÁNDOR: Újabb folyosói szümpozion

VARGA MIHÁLY: Mihail Bulgakov portréjához

FEHÉR FERENC: Közbeszólás egy közbeszóláshoz

Uitz Béla párizsi és moszkvai képeiből (műmelléklet)



A
Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtörténeti Intézete,
a Magyar
Irodalomtörténeti Társaság
és a Magyar Írók Szövetsége
elméleti és kritikai folyóirata

Szerkesztő bizottság:

Darvas József
Nyírő Lajos
Sőtér István
Szabolcsi Miklós
Zoltai Dénes

Szerkesztik:

Almási Miklós

Diószegi András
(felelős szerkesztő)

Wéber Antal

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.
Telefon: 467—962

TARTALOM

Szabolcsi Miklós: Szabálytalan jegyzet — nehéz ügyről 3
Hankiss Elemér: Kihez szól a vers? 7

AZ ÍRÓ FELEL

Váci Mihály: Vita és egység 21

MŰHELY

Szigethy Gábor: Optimisták forradalma 23
Fekete Sándor: Újabb folyosói szümpozion 31

DOKUMENTUM

Adatok és dokumentumok *(Mácza János)* 38
Uitz Béla párizsi és moszkvai képeiből (műmelléklet)

KÖRKÉP

Varga Mihály: Mihail Bulgakov portréjához 41
Dienes László: Egy szovjet Bulgakov vitáról 48

VITA-FÓRUM

Fehér Ferenc: Irodalomtörténeti belügy vagy a nemzeti önnevelés kérdése? (Közbeszólás egy közbeszóláshoz) 50

KRITIKA
VI. ÉVFOLYAM, 11. SZÁM
1968. NOVEMBER

KRITIKA

Anatolij Kuznyecov: Babij Jar *(Keszthelyi Rezső)* 54
Egy könyv és egy színház – Kazimír Károly munkája *(Berkes Erzsébet)* 57

Szemle

Alpesi ballada — Mai szovjet kisregények *(Molnár Magda)* 59
Csorba Győző: Lélek és ősz *(Tüskés Tibor)* 61

TÁJÉKOZÓDÁS

Jan Kott és a korszerű Molière-játék *(Kőröspataki Kiss Sándor)* 63

A címlapon: *Uitz Béla* „Orosz ikon elemzése" c. képe

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben, a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODÁNÁL (KHI, Budapest V., József nádor tér 1. sz.) közvetlenül vagy csekkbefizetési lapon (csekkszámlaszám: egyéni 61.257, közületi: 61.066), valamint átutalással a KHI MNB 8. sz. egyszámlájára,
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111—010. csekkszámlaszám: 05.915—111—46, MNB egyszámlaszám 46, és az
AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci u. 22. telefon: 185—612.
Előfizetési díj egy évre: 96 Ft
Példányonként megvásárolható: a Posta hírlapüzleteiben és minden nagyobb utcai elárusítóhelyen vagy az AKADÉMIAI KIADÓ-nál Budapest V., Alkotmány u. 21. és az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci u. 22.
Példányonkénti ára: 8 Ft

Index: 25.461

•

A kiadásért felel: Bernát György
Műszaki szerkesztő: Szabó Katalin
68.66334 Akadémiai Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Bernát György

SZABOLCSI MIKLÓS

Szabálytalan jegyzet — nehéz ügyről

Manapság nem túlságosan eseménydús irodalmi életünkben mégis kisebb vihart keltett az *Első Ének* c. antológia ügye. Nem annyira maga az antológia, mint a körülötte kibontakozott kritikusi vita, amely elintézetlen kérdésekre, lappangó ellentétekre figyelmeztetett. Ehhez a vitához szeretnék most hozzászólni.

Elöljáróban: tökéletesen igaza van Varga Lajosnak (Kritika, 1968. 7). abban, hogy az antológia „csüggesztő" olvasmány. De sok más antológia is csüggesztő, fárasztó, leverő olvasmány, különösen, ha, mint a kritikusnak, végig *kell* olvasni. Volt néhány olyan antológia, igaz, amelyből egyetlen hang, egy szándék nagyerejű, sok költőn keresztül is egységes megjelenését éreztük; s volt olyan, amely frisseségével, váratlanságával hatott. De a nagy áttekintő antológiák, a sokszerzős antológiák nagy része mégsem ilyen. Bennük a sok hang, sokfajta — vagy egymáshoz hasonló — modor egy idő után monoton egységgé szürkül, valóban fáraszt és idegesít. A legrangosabb, legendás hírű antológiákat is nehéz olykor végigolvasni — így a francia nagy NRF-antológia is fárasztó és csüggesztő, — és csüggesztők voltak a húszas éveknek azok a kis antológiái is, amelyekben pedig a fiatal József Attila vagy Radnóti Miklós vagy Weöres Sándor versei rejtezkedtek.

Az irodalomtörténész nemcsak azt tudja, hogy az antológia olvasmánynak fárasztó, hanem azt is: egy-egy „fiatalok antológiája" szerzői közül alig egynéhány marad meg költőnek. Az *Első Ének* szerzői közt is ott vannak jövő prózaírók, jövő kritikusok, esszéisták, jövő irodalomból-kiábrándult, de művészet iránt érdeklődő műszakiak, orvosok, és ott van néhány igazi költő is. És az antológiaolvasás még egy nehézségéről: vannak olyan költői irányok, törekvések, van olyan technika, amit könnyű utánozni, — van olyan forma, amit könnyű kezelni; ezért olykor igen nehéz megállapítani, ki az igazán tehetséges, ki az eredeti és ki az ügyes utánzó. A 20-as évek elejének Ady-epigonjai vagy expresszionista szabadvers írói között éppúgy nehéz volt felfedezni az igazi tehetséget, mint a harmincas évek végének Erdélyi és Sinka utánzói, ál-népballada írói között. És ma sem könnyű felismerni: a sok „tört szabadvers" író, parttalan dikcióban elvesző, Nagy László, Pilinszky modorát utánzó, — vagy a seregnyi József Attila-, Szabó Lőrinc-követő között ki az, akiben eredeti erő rejtőzködik, kit feszít igazi mondanivaló.

De *minden* antológiánál ez lenne a helyzet, — viszont az *Első Ének* szerzői között is sok a tehetséges, — az antológia sok fontos következetes levonására alkalmas semmi esetre sem vethető el, ítélhető el sommásan.

*

Alapos irodalomtörténeti elemzésnek persze azt kellene tisztáznia: mi utánérzés és mi eredeti az egyes versekben? A versekből kiolvasható magatartásformákból, hangulatokból és érzésekből mennyi a póz és mennyi az igaz, megszenvedett és megkínlódott? (Igaz: annak is megvan a maga oka, hogy egy csoport, kör, nemzedék miért egy bizonyos magatartást szeret, miért egyetlen póz felé vonzódik.)

Az *Első Ének* szerzői: különféle egyéniségek; korban, költői iskolában, vérmérsékletben elütők, — ám egyben olvasva verseiket (és vállalva így a nivellálás, az egyszerű-

sítés veszélyét is), valóban kirajzolódik belőlük egy közös magatartás, és kihallatszik a sok hangból az, ami közös. Való igaz: ez a közös – egyfajta elégedetlenség, rossz érzés, – amely hol úgy jelentkezik, mint a nagyváros okozta szorongató magány, hol mint a kispolgári magatartáson érzett felháborodás, hol mint a fiatalság önmagával mit-sem-kezdeni-tudása, hol, mint tisztaságigény vagy harcos indulat a közömbösök seregében.

Ez a sokfajta formában felbukkanó elégedetlenség – a morgolódástól az átokig – nem a kívülről jötteké, a kívül állóké vagy a félrehúzódóké. Nehéz múlt van mögötte a versírók legtöbbjénél, – a mélyről jöttség, a paraszti nyomor emléke vagy a fasizmus üldöztetésének nyoma.

Az elégedetlenség, helyetkeresés, elszürkülni-nemakarás, szenvedélyre, izgalomra vágyás kifejezése e versekben első olvasásra sokban összecseng a mai, nyugati polgári költészet egyes hangjaival. A darabokra törtség, elmagányosodás, funkciótlanság, értelmetlenné vált modern élet, a nyomasztó sokaság okozta elvadulás, – a polgári költészet főmotívumai – ezért felbukkanásuk tűnhetik egyszerű olvasmányemléknek, póznak is.

*

Igen, itt az alapkérdés: póz csupán az elégedetlenség? Vagy ellenkezőleg, ez ma a forradalmi költészet *alap*magatartása? Ismétlem: bizonyos, hogy van benne irodalmiaskodás, divat is, bizonyos, hogy némelyeknél puszta modor, bántó siránkozás, nyegle világfájdalom. Egyes versekben meg-nem-emésztett áltudományosság, kozmikusság, kamaszos-csinált erotika kavarog, – és a „már mindenből-kiábrándult húszévesek" kényelmes-divatos magatartása sem valami vonzó. Mindez igaz, – de már az sem véletlen, ha egy magatartás, akár póz is, divatossá lesz; és az *Első Ének* egyes verseiben szenvedélyes, feszítő az elégedetlenség, – és őszinte, meggyőző módon kap kifejezést.

Szembe kell néznünk a problémával: fiatalságunk egy értékes, „elkötelezett", mozgalmunkban nevelt, sokszor párttag rétege tele van lappangó elégedetlenséggel, feszítő indulatokkal, vagy úgy érzi, hogy illik kiábrándultnak lennie. Nem hiszem, hogy ez szűk csoport ügye, sőt, hogy értelmiségi ügy lenne, nem: mélyebb folyamatokra figyelmeztet. Annál is inkább, mert hasonló magatartás, hang ott lelhető másoknál is: Ladányi Mihálytól Garai Gáborig, Györe Imrétől Sipos Gyuláig, Mezei Andrástól Váci Mihályig.

Van egy felszíni rétege a problémának (erről már többször szó esett): olyan helyzetekben, amikor a békés munka, főleg a gazdasági munka lassú átalakítása a fő feladat, amikor nincsenek éles, állásfoglalást kívánó, *vagy-vagy*, *igen-nem* helyzetek, az élet gyakran tűnik egyhangúnak, laposnak, szürkének, különösen azok számára, akiknek már többször kellett igent-nemet mondaniok. Van, aki egyszerűen züllesztőnek, megalkuvásnak érzi a békét. Pusztán anarchista vagy balos magatartás és vélemény ez? Van benne ilyen elem is; de az elégedetlenségnek más okai is vannak. És ez okok közt ott van a nemzetközi munkásmozgalom helyzete és problémái, a kudarcok, a sokszor leverő fordulatok, a nehéz helyzetek, – olyan helyzetek és események, amelyet nem eléggé elemeztünk, magyaráztunk és értékeltünk, amelyek tehát elcsüggesztenek, dezorientálnak.

De talán még inkább a hazai élet egyes jelenségei keltik az elégedetlenséget: az, amit más vonatkozásban „társadalmi immobilitás"-nak szoktunk nevezni. Egyes

rétegek, osztályok megmerevedése, a meg-nem-felelő káderek lassú cseréje, – önelégültség, tekintélytisztelet, túlzott nyugalom a gazdasági, társadalmi kapcsolatokban, az emberi viszonyok megmerevedése, formalizálása, – és munkastílusunk, élettempónk lassúságai, a szólamosság, üres rutin elszaporodása. Mindezekre a jelenségekre reagál nyugtalansággal, feszültséggel, idegességgel népünk egy része, – ez tételeződik át a líra közegén keresztül, ez fejeződik ki gyakran külsőleges, irodalmias hatásokon át a versekben.

Mindenféleképpen érdemes felfigyelni a jelenségre, – a versekben megnyilvánuló kiegyensúlyozatlan hely- és funkciókeresés mögött jóra s rosszra is fordítható társadalmi energiák feszülnek. Fiatalságunk felszisszen minden alakoskodásra, frázisra, – kerüli a szólamokat, megveti az áltekintélyeket. Elégedetlensége tehát nem elvonatkoztatott társadalmunktól, annak bajaiból fakad, – nem gyökértelen kozmopolitizmus, gyakran jobbatakaró indulat, olykor céltalan indulatoskodás. (Egyetértek a Kritika múlt számában Halmos Ferenc – Sipos Áron megjegyzésével Varga erre vonatkozó nézeteinek ellentmondásosságáról, az ő magyarság-fogalma elfogult beszűkítéséről.) És nem hiszem, hogy mindez kevés „versképző élmény"-nek, legfeljebb akkor, ha az *élmény* fogalmát teljesen leszűkítjük. Nem kevés „versképző élmény"-nek, de valószínűleg kevés egy, a diszharmóniákra, de azokat egy magasabb harmóniábani rendben feloldó nagy költészet építéséhez. Való igaz az is, hogy az *Első Ének* szerzői néhányaknál hiányzik valamely célt-adó eszmény, valamilyen fogódzó, valamilyen ellenpont. (Nem mindenkinél; van, akinél a dolgokban való egyszerű-naiv gyönyörködés, másoknál a világ munkásmozgalmának ereje ez az ellenpont.)

Varga Lajos úgy véli, az ellenpólus, a fogódzó a „gyökerek" felé való fordulás (mi ez pontosan? ki-ki saját származásához való hűség? a népi képzetkincs felhasználása költészetben?) a teljességigény, a „lét ősforrásaihoz" a „sejtekhez és az anyaghoz való fordulat". A „gyökerek és teljesség" – ezen ideálja fellelhető ugyan egyes (általam nagyon is szeretett és nagyra tartott) költőknél és követőiknél, – de nem lehet általános recept, – és megfogalmazása is túl ködös, nem segíti az *itt és most* magyar bajok megválaszolását. Talán inkább: egyrészt egy kevésbé görcsös, kevésbé elfogult s dühös magatartás a világgal, a jelenségekkel szemben, s másrészt a magyar helyzetből kinövő nagyon is reális társadalmi-politikai elemzés alapján felépülő program képezhetne ilyen ellensúlyt.

*

Vissza az irodalomhoz. Az *Első Ének* irodalmi hozadékáról is szólni kellene; arról, jelent-e esztétikailag újat, jelentőset? Említettem: nehéz az irodalmias szövet alatt kihámozni a valóban értékest. Könnyű játék lenne kimutatni elődöket és forrásokat: Weöres Sándortól Juhász Ferencig, József Attilától Ladányi Mihályig, Aragontól Reverdyig, a protest-songtól Prévert chansonjaiig sok az ihlető, sok a szorosan követett mester. Mint költészetünknek szinte minden ágát, a képekben való tobzódás, a meglepő jelzőkben, groteszk kapcsolatokban való gyönyörködés árasztja el ezt a kötetet is; s emellett a megformálás ökonómiája csak keveseknél érezhető, sok a hatáshajszolás, a megdöbbentésre szánt kép. József Attila vagy Lorca, Neruda vagy Voznyeszenszkij, Nagy László vagy Pilinszky János képeit, képtechnikáját akarják felülmúlni, felülliciálni.

Képdússág, képzuhatagok s mellette a diszkurzív szabadverseknek vagy a litániázó, kántáló formáknak, a lazán összefűzött soroknak kedvelése – a groteszk, a beszélt-énekelt vers előtérbeállítása –, ez a kötet esztétikai-technikai jellegzetessége. Kialakulatlan, forrongó technika, le nem higgadt formák, kísérletező megoldások (és a műgondra, az álmegoldások, a felületesség elleni, önmagát is cenzúrázó fegyelemre nagyobb szükség lenne), de jelzik a magyar líra egy jövőbeni változatát, új hangját, amely talán még sokak számára szokatlan. A kötetben valóban van kiforratlan, gyenge, megoldatlan, olykor dilettáns mű is –, ám igazságtalanság lenne nem említeni, hogy ugyanakkor sok a kitűnő vers, sok a nagyerejű egyéniség is. Bizonyos, hogy Tandori Dezső sajátos absztrakt lírája, gondolati költészete érdekes folytatása a mai magyar líra egy ágának, – és mellette például Dobai Péter szenvedélyes, merész képekkel teli lírája, vagy egy másik végleten Verbőczy Antal groteszk-kicsavart, támadóan szemtelen versei, Pass Lajos mélyrétegeket idéző széles ívelésű dikciója is figyelmet érdemelnek. Külön jelentős a sajátos hangú, színű, egyéniségű nőköltők szereplése, – ilyen számmal fiatalok antológiájában erre még nem volt példa, Börcsök Mária, Dobos Éva, Gutai Magda és főleg Tóth Éva költészete nemcsak az *Első Ének* kötet, hanem egész mai fiatal líránk kiemelkedően érdekes, egyéni, igaz szava.

*

És végül: miért kerekedett dühös vita az *Első Ének* körül? Ismeretes, hogy Varga Lajos említett cikke keltette, – s ez a cikk valóban sokban egyoldalú, „szektás" írás volt.

A vitának ismét csak két rétege van. A felületen mintha csak arról volna szó, hogy a magyar költészet milyen „modelljéé" a jövő. Varga megfogalmazása világosan láttatni engedi, hogy Simon István-féle – a mindennapokból kinövő költészetet – vagy egy Juhász Ferenc–Nagy László „modell"-t tart egyedül egészségesnek és főleg magyarnak. Elemi dolgokról kár vitatkozni, arról sem kell, hogy a magyar lírának minél többfajta modellje, útja, variációja lesz, annál gazdagabb, annál igazabb szocialista líra lesz, – s az is világos, hogy egy Simon István vagy Nagy László epigonizmus nem kevésbé káros és unalmas, mint egy Pilinszky-féle vagy Garai-féle. Talán az sem vitás, hogy a „magyar gondok" megfogalmazása az is, ha a világ gondjával, Vietnam, Dominika népével törődik a költő, és hogy e „magyar gondok" lírában való megjelenítése történhet a mindennapok részletelemeinek megidézésével éppúgy, mint mitikus általánosításával vagy egy általános érzelmi, hangulati síkra való emelésével.

Ami nyugtalanító Varga cikkében és Mezei András válaszában egyaránt, az, hogy mintha olyanfajta rejtett (vagy talán nem is rejtett) ellentéteket, indulatokat bukkantanának fel, mint a néhány hónap előtti Benjámin–Somlyó vitában. Itt is rétegek, osztályok problémái fejeződnek ki, de olyan gyökeréig hamis alternatívákban és fogalmakban, mint „gyökeres-gyökértelen", „magyar-általános emberi" – s mögöttük ott ásít a végzetes szakadék: a népi-urbánus ellentét. Mindkét vita ugyanakkor azt is bizonyította, hogy a magyar irodalmi élet ezen az elavult és hamis kérdésfeltevésen túl van, hogy a vitának *ezt* a hangját elutasítja.

De az *Első Ének* által felvetett társadalmi és esztétikai kérdések még további tisztázásra ösztönöznek.

HANKISS ELEMÉR

Kihez szól a vers?

(Kísérlet a lírai vers kommunikációs modelljének megrajzolására)

1. A „kommunikációs tényezők"

Az élőbeszédben — a nyelvi közegen, kontextuson kívül — egész sor úgynevezett kommunikációs tényező is alakítja, árnyalja, módosítja a szavak szótári jelentését. A *kommunikációs helyzet* (vagyis az a szituáció, amely arra készteti az embert, hogy megszólítson valakit és közöljön vele valamit), — a *kommunikációs viszony* (a megszólító és a megszólított közti személyes kapcsolat jellege), — a *megszólított kondicionáltsága* (az a pszichikai állapot, amelyben a megszólított az üzenet vételekor van), — az *üzenetet hordozó nyelvi jelsor akusztikai állaga* (más szóval: az intonáció), — s végül a *nyelvi jelsort kísérő vizuális jelek sora* (az arcjáték és a gesztikuláció). Írott szöveg esetén e jelentésmódosító tényezők közül néhány (az intonáció, az arcjáték, a gesztikuláció) vagy akár valamennyi kiesik. Mert például a költő, az esetek túlnyomó többségében, nincs közvetlen kapcsolatban az olvasóval, s így nem számíthat mint jelentésmódosító tényezőre, sem a verset kiváltó *helyzet* ismeretére, sem egy adott emberi *viszonyra*, sem egy adott olvasói *kondicionáltságra*, sem az *intonáció*, az *arcjáték*, a *gesztusok* segítségére.

Minthogy azonban a szavak szótári jelentésének módosítása, árnyalása nélkül differenciált emberi közlés nem képzelhető el, a költőnek — ha akarja, ha nem — valamiféleképpen pótolnia kell azt, amit a kommunikációs tényezők kiesésével elvesztett. Más szóval: a rendelkezésére álló kifejezetten *nyelvi* eszközökkel kell az élőbeszédnél jóval nagyobb mértékben élnie. Elsősorban ez a szemantikai kényszer, s nem valamiféle költői-esztétikai szándék, a versek *lexikai* és *kontextusbeli* gazdagságának a forrása. Annak, hogy a költő, a köznyelvi élőbeszédnél szélesebb körből és pregnánsabban *választja ki* és differenciáltabban *kombinálja* szavait.

A lexikai kérdésekkel a továbbiak során nem foglalkozunk, s a kontextussal kapcsolatban is csak egyetlen olyan jelenséget érintünk, amely közvetlenül összefügg az imént említett kommunikációs tényezőkkel. Összefügg, mert a kontextus adta lehetőségeket a költő részben arra használja föl, hogy *a hiányzó kommunikációs tényezőkre vonatkozó információkat kódoljon bele* a művet alkotó jelsorba. Információkat, melyek

1. utalnak arra a helyzetre, melyben a mű megszületett;
2. valamiféle viszonyt teremtenek a költő és az olvasó között;
3. a mű befogadására előkészítik, „prekondicionálják" az olvasót;
4. amennyire lehet reprodukálják vagy szándékosan és feltűnően megváltoztatják az élőbeszéd hanghordozását.

A kommunikációs helyzet versbeli szerepéről másutt már részletesen szólottunk.[1] Ezúttal a *kommunikációs viszonyt* vesszük közelebbről szemügyre, mégpedig először e viszony versbe kódolásának szemantikai, majd pedig történeti aspektusait.

Kihez szól a vers? Kikhez szólnak a versek? — Magától kínálkozik a válasz: az olvasóhoz. Csakhogy e válasz téves, vagy legalábbis magyarázatra szorul. Ritka kivétel ugyanis az olyan lírai vers — s a továbbiakban versen kizárólag lírai verset értünk —, amelyben a költő közvetlenül az olvasóhoz fordul, mint ahogy például Baudelaire teszi *A Romlás virágai* című kötet Előhang-jában: „én álszent olvasóm, — képmásom — bús fivérem".[2] S valljuk be, e közvetlen megszólítás, e közvetlen, szinte rövidzárlatszerű kapcsolat a költővel valamiféle viszolygást kelt az emberben. Mint ahogy a színpadról való le-, vagy a regényből való ki-szólásnak is van, általában, valami kellemetlenül bizalmaskodó, nyájaskodó, s néha már-már szemérmetlenkedő jellege, hatása.

Nem kutatjuk egyelőre e jelenség okát, hanem egyszerűen csak megállapítjuk azt a tényt, hogy a versek túlnyomó többsége elsődlegesen és közvetlenül nem az olvasóhoz, hanem valaki vagy valami máshoz vagy senkihez sem szól, s legfeljebb csak e „máson" vagy „senkin" keresztül, *közvetve* szól az olvasóhoz, akiről — látszólag vagy ténylegesen — tudomást sem vesz. Ha tehát a költőt, vagyis a megszólítót $\boxed{A}$-val, a közvetlen megszólítottat $\boxed{B}$-vel, az olvasót pedig $\boxed{Ó}$-val jelöljük, akkor a vers kommunikációs képletében az $\boxed{Ó}$ helyét egyelőre nem tudjuk meghatározni:

$$\boxed{A} \longmapsto \boxed{B}$$
$$\boxed{Ó}\ ?$$

A költőnek azonban, természetesen, szüksége van az olvasóra, s így az esetek túlnyomó többségében megteremti vagy legalábbis előkészíti annak lehetőségét, hogy az olvasó bekapcsolódjék a kommunikációs folyamatba. Az a kérdés: hogyan?

1. A leggyakrabban úgy, hogy a $\boxed{B}$ tényezőt *nyitva hagyja*, vagyis a megszólított személyét, kilétét nem határozza meg pontosan, s így lehetővé teszi, hogy az olvasó mintegy behelyettesítse magát e meghatározatlan $\boxed{B}$ tényező helyére. Ha ugyanis túlságosan konkrét és evidens a megszólított személye, mondjuk ha Berzsenyi egy bizonyos Helmeczi Mihályhoz vagy báró Prónay Sándorhoz címzi a versét, nem sok lehetőség van az ilyen behelyettesítődésre. Más azonban a helyzet, ha példának okáért Thaliarcus-hoz, Sestius-hoz, Fuscus-hoz, Dellius-hoz, Licinius-hoz címzett Horatius-verseket olvas az ember. E hajdani nevek már nem kötődnek konkrét személyekhez s körülményekhez, már-már a *barát* szó metaforáivá, szinekdokhéivá absztrahálódtak, s nem zárják ki eleve a versből az olvasót.

A vers annál is könnyebben elszakad a konkrét individuumtól, mivel a barát vagy általában a megszólított ember személye Horatiusnál, s a költők többségénél, többnyire eleve csak ürügy s eszköz arra, hogy a költő valamiféle emberi kapcsolatot teremtsen, s a vers tulajdonképpen már nem is a konkrét baráthoz szól, hanem egy már-már elvont, meghatározatlan, eszményi „társ"-hoz, Valakihez, Bárkihez, egy puszta nyelvtani 2. személyhez, akinek nincs is más tulajdonsága, mint hogy *szólni lehet hozzá*, olyan nyíltsággal és közvetlenséggel, ahogy önmagához szólna az ember: „Ne bánd, a holnap mit hoz . . .", „Hogyha elér a halál . . .", „Fortuna szekerén

okosan ülj . . .", „Hát ne gondolj a világgal . . .", „Ne mondj le semmiről . . .", „Nézd: tologatja festett kulisszáit az este . . .", „Igen, kiáltsd ezt: gyáva az ki boldog . . .", „Tudod, hogy nincs bocsánat . . .".

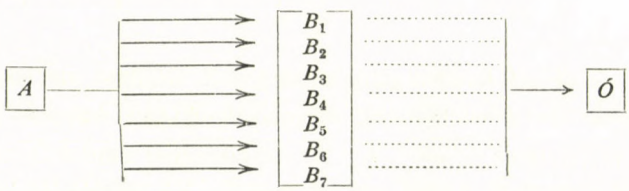
Vagyis: a megszólított személye, ki- s mibenléte elmosódik a versben; csak a megszólítás „gesztusa", lendülete, irányultsága marad meg benne.[3] A vers mintegy kinyílik: nem egy emberi viszonyt, hanem már csak egy emberi *viszonyulást* fejez ki:



— s e nyitott képletbe már könnyen bekapcsolódhatik az olvasó. E bekapcsolódás azonban nem azt jelenti, hogy végül mégis csak közvetlenül az olvasóhoz szól a költő:



— mert a vers imént említett nyitottsága nem arra utal, hogy a versbeli közlemény a *semmibe*, hanem valami *meghatározatlanba*, személyek és személyi viszonylatok meghatározatlan közegébe fut bele. A költő, láttuk, egyszerre szól egy konkrét személyhez, egy elvont, eszményi társhoz, önmagához, valakihez, bárkihez, s e bárkin belül talán az olvasóhoz is, — s így az olvasónak minden pillanatban az az érzése, hogy: hozzá szól a vers és mégse szól hozzá, hozzá szól és máshoz is szól, ehhez, ahhoz és amahhoz szól, tudata újra és újra végigrebben e vers-keltette különböző viszonyulásokon, — s ez az állandóan létrejövő és megszakadó, közvetlen s mégis közvetett, szüntelenül átlényegülő s váltakozó kapcsolatrendszer alakítja ki végül is benne a sajátos, „vers-olvasói" tudatállapotot. A vers kommunikációs képletét ezek szerint valahogy így lehetne felvázolnunk:

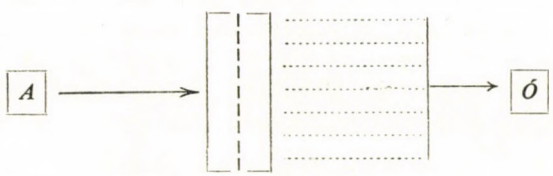


S hogy mennyire lényege a vers sajátos jelentésmódjának ez a sokrétű közvetettség, arról egycsapásra meggyőződhetünk, ha rövidre zárjuk a költő és az olvasó kapcsolatát, s úgy olvassuk az imént idézett versek bármelyikét, mintha kizárólag s közvetlenül hozzánk, olvasókhoz intézné a költő a szavait: „Fortuna szekerén okosan ülj . . .", „Ne bánd a holnap mit hoz . . .", — s az eddig gazdag rezonanciájú lírai versek egyszeriben leckéztető, kioktató, szentenciákat daráló tanköltemények laposodnak.

Nem változik a kommunikációs képlet akkor sem, ha a „Barát" helyett mondjuk a „Kedves"-hez szól a vers. Ebben az esetben is lejátszódik az absztrahálódás, az általánosodás folyamata. Gondoljunk csak arra, hogy bármilyen nagyra becsüljük is költő ismerősünk bájos választottját, nemigen tudunk gyönyörködni azokban a versekben, amelyeket barátunk hozzá írt. Valószínűleg azért, mert olyan konkrét, zárt emberi viszonyról van ez esetben szó, amelybe kívülálló olvasóként nem kap-

csolódhatunk be. De ha ugyanezt a verset egy ismeretlen költő írta általunk ismeretlen kedveséhez, vagy mondjuk Goethe Charlotte von Steinhez, akkor egyszeriben átjár minket a vers érzelmi és esztétikai energiája, mert Goethe és Charlotte von Stein kapcsolatáról már rég lefoszlottak a konkrét, másokat kizáró mozzanatok. S bizonyára nem csupán lovagi tapintatból hallgatják el a költők kedveseik család-, de még keresztnevét is, s szólítják meg őket egyszerűen csak Te-ként, s nem pusztán modorosságból fakadhatott az sem, hogy a reneszánsz költők váltig csak Diannákhoz, Philliszekhez, Caelikákhoz, Chloékhoz, Fidesszákhoz, Aurórákhoz, Stellákhoz írták verseiket. S bizonyára nem pusztán óvatosságból nevezte Balassi Losonczi Annát *Juliának*, Csokonai meg *Lillának* Vajda Juliát, anagrammizálta Ady egy szép metaforává, *Lédává* Brüll Adélt, s metonimizálta Baudelaire titokzatos jelzőkké, kettős jelzőkké kedveseit: *Chère indolente, belle curieuse, belle ténébreuse* . . .

Nem változik lényegesen a képlet akkor sem, ha nem élő személyt, hanem, mondjuk természeti jelenséget („Késsél még, setét éj, komor óráddal . . .") vagy akár elvont fogalmat szólít meg a költő („Áldott Magányosság, jövel! . . .") — mert e fiktív megszólításokban nyilvánvaló, hogy nem maga a közvetlen megszólított a lényeges (tőle nem vár, nem várhat választ a költő), hanem pusztán a *megszólítás ténye*, gesztusa, vagy ahogy korábban neveztük: nem a viszony, hanem megszóa *viszonyulás*, — s e viszonyulás jelentésmeghatározó, jelentésárnyaló energiája a lített jelenségen, fogalmon, mint valamiféle szigetelő rétegen át, végül, közvetve, mégiscsak átszivárog, átsugárzik az olvasóhoz:



2. A költő és az olvasó kapcsolatának bonyolult, áttételes mechanizmusát ezzel azonban még korántsem merítettük ki. Az olvasó ugyanis nemcsak a $\boxed{B}$ hanem az $\boxed{A}$ póluson is bekapcsolódhatik a vers áramkörébe: nemcsak *megszólítottnak*, de *megszólítónak* is érezheti magát, vagyis azonosulhat magával a költővel. Ez az azonosulás, az esetek többségében, ténylegesen be is következik. Tapasztalati tény, hogy első olvasáskor, s az első pillanatokban, megszólítottként figyel az ember a szövegre; de ha szíve szerinti a vers, akkor előbb vagy utóbb — esetleg már az első olvasás folyamán, vagy az újraolvasás, a memorizálás, az emlékezetből felidézés alkalmával — hirtelen szerepcserére kerül sor: az olvasó, anélkül hogy észrevenné a változást, már saját élményének érzi, saját vallomásaként, saját üzeneteként recitálja a verset.

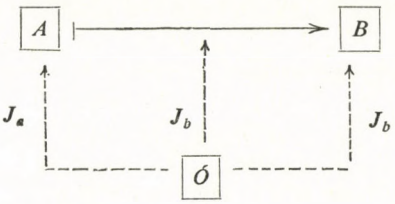
E hirtelen szerepcsere pillanatában azonban megváltozik a vers jelentése is. A nyelvi jelek, jelsorok jelentését (J) erősen módosítja ugyanis az, hogy megszólítóként használja (J_a) vagy megszólítottként érzékeli (J_b) őket az ember. S következésképpen: az olvasói átlényegülés pillanatában megváltozik, s egyben megkettőződik a vers jelentése ($J_a + J_b$), mert az olvasó immár megszólítottként és megszólítóként is érzékeli, értelmezi a verset alkotó jelsort.[4]

3. Nem két, hanem három lehetőség van azonban arra, hogy az ember részt vegyen egy nyelvi kommunikációban. Részt vehet, láttuk, mint *megszólított*, mint *megszólító*, — s részt vehet benne mint *külső szemlélő*. Vagyis: kívül maradhat a közvetlen kommunikációs kapcsolaton, s kívülállóként figyelheti, hallgathatja, „kihallgathatja" azt, amit a megszólító a megszólítónak mond, mint ahogy a színházi néző vagy a regényolvasó kihallgatja azt, ami a színpadon vagy a regény lapjain tőle függetlenül lejátszódik. S ez a „hallgatózás" az irodalmi kommunikáció harmadik s talán legfontosabb csatornája.

Fontos, mert a „hallgatózás" (ami tulajdonképpen a filozófiai *kontempláció* kommunikációelméleti megfelelője) egyik legkeresettebb hiánycikke az emberi életnek. Hiánycikke, mert a valóságban igen ritkán nyílik alkalom arra, hogy az ember kívülről szemléljen egy kommunikációs viszonyt. Egyfelől azért, mert a kommunikációs kapcsolatokat szigorú tilalmak védik az illetéktelen kívülállókkal szemben. A kommunikáció, úgy látszik, egyike az emberiség utolsó nagy és szent tabuinak. Hallgatózni, telenfonbeszélgetést lehallgatni, másnak szánt levelet kinyitni, a villamoson valaki újságjába belepillantani s így mintegy megcsapolni a lap és az olvasó szeme közt futó kommunikációs áramot: mindez édes és izgalmas, de bűnös és szentségtörő dolog, mely megszégyenítést, társadalmi kiközösítést, vagy akár tényleges büntetést vonhat maga után. Hiánycikk a „hallgatózás" másfelől azért is, mert a kommunikációs kapcsolatok ellenállhatatlan erővel magukhoz vonzzák, elnyelik, külső szemlélőből a kapcsolat aktív résztvevőjévé teszik az embert. Gondoljunk csak arra, hogy ha például hárman állnak együtt, s hármuk közül ketten beszélgetnek, a harmadik — noha nem vesz részt a beszélgetésben — mégis menthetetlenül benne van a kommunikációs folyamat mágneses terében: képtelen vagy csak igen nagy erőfeszítések árán lehet képes arra, hogy kívülállóként szemlélje a másik kettő kapcsolatát. Bizonyos fizikai távolságra van szüksége az embernek ahhoz, hogy kívül tudjon maradni egy adott kommunikációs kapcsolaton, vagy akár valami fizikai válaszfalra (üveglapra, sötétségre), s mindenekelőtt arra, hogy a megfigyelt emberek ne tudjanak az ő jelenlétéről. Mert ki ne tapasztalta volna, hogy szinte elektromos áramütésként éri az embert az, ha a megfigyeltek észreveszik, akár csak rápillantanak, s ezzel egyszeriben bekapcsolják őt is a kommunikáció áramkörébe.

A kommunikációs kapcsolat, tudvalevő, valósággal bénító hatással lehet az emberre. Családtagok, közeli barátok évekig élnek egymás mellett anélkül, hogy ténylegesen „látnák" egymást; kísérletileg kimutatható, hogy nem egymás arcára, hanem egymás fényképére emlékeznek, — mert a fényképet mint élettelen tárgyat képesek szemlélni, megnézni, az eleven ember jelenléte azonban automatikusan kommunikációs kapcsolatba, vagy legalábbis készenlétbe kényszeríti őket, s e kapcsolat, e feszültség általában kizárja, vagy legalábbis erősen csökkenti a „látás", a szemlélés képességét. Az íróknak-költőknek épp az az egyik fontos képessége, hogy ki tudnak szakadni a kommunikációs kapcsolatokból, illetve e kapcsolatokon belül is meg tudják őrizni — gyakran „kegyetlennek" aposztrofált — tisztánlátásukat. Az átlagember azonban többnyire csak a magányba, a Természetbe, utazásba tud menekülni előlük, vagy: elmegy színházba, elővesz egy regényt, verseskötetet, s idegen közegből, valami láthatatlan válaszfal mögül szemléli, figyeli azt, amit a valóságban nem lát, mert maga is részt vesz benne.

4. De ne hangsúlyozzuk túl a jelentés e harmadik, kontemplatív aspektusának fontosságát. Állapítsuk meg mindössze azt, hogy a vers jelentésének, a már említett másik kettő mellett (J_a és J_b) van egy harmadik vetülete is: az a jelentés, vagy jelentés árnyalat, amelyet az olvasó nem megszólítottként s nem megszólítóként, hanem a kommunikációs folyamatot kívülről szemlélőként fog fel (J_c):



Lehetséges, hogy van valami meghatározott időbeli sorrend e három jelentésvetület tudomásulvételében, s hogy az olvasó előbb megszólítottként, majd megszólítóként s végül külső szemlélőként veszi tudomásul a verset, — de az igazán nagy versélményekben valószínűleg mindhárom jelen van, s az olvasó szüntelenül ide-odavált, villan e három aspektus, e három szemantikai pólus között, jóformán egyszerre élve át a verset megszólítottként, megszólítóként s külső szemlélőként. A vers és az olvasó e sajátos és komplex hármas viszonya (melyhez hasonlót a köznapi kommunikáció nem teremt, minthogy ott az ember *vagy* megszólítottként, *vagy* megszólítóként, *vagy* külső szemlélőként vesz részt a közlésfolyamatban) a végső forrása a vers sajátos, minden más közlésformától elütő jelentésmódjának, s egyik forrása lehet egyben a versből sugárzó költői-esztétikai élménynek is.

5. A vers jelentésének e „háromcsatornás" modellje segítségünkre lehet, esetleg egy sokat vitatott szemantikai s már-már esztétikai probléma megoldásában. Igen sok elmélet van forgalomban arra vonatkozólag, hogy miben különbözik a műalkotás jelentése a köznyelvi üzenetek jelentésétől. Vannak, akik szerint e különbség abban áll, hogy az irodalmi jelsorban nem a pragmatikus-felszólító, hanem a leíró-értékelő jelfunkció dominál.[5] Mások szerint az irodalmi mű szemantikai sajátossága abban rejlik, hogy benne a jelek nem „insztrumentális jellegűek", vagyis nem csupán eszközök egy üzenet továbbítására, hanem önmagukra irányítják a figyelmet s mintegy „önmagukat jelentik".[6] Megint mások úgy vélik, hogy az irodalmi mű szemantikája az emlékezésével, emlékképével rokon, mert nem tényleges, hanem csak érzelmi-gondolati, vagy ahogy ők mondják: szimbolikus tettre készteti az embert, — és így tovább.[7] Nem firtatjuk e teóriák helyes vagy téves voltát, csupán megkérdezzük: az irodalmi műben a jeleknek miért nem pragmatikus-felszólító hatása érvényesül? Miért irányítják az üzenet helyett önmagukra a figyelmet? Miért nem tényleges, hanem csak szimbolikus tettre, érzelmi-gondolati viszonyulásra késztetnek?

E kérdésekre, tudjuk, több válasz lehetséges, mert az irodalmi műben egész sor mozzanat és mechanizmus szolgál arra, hogy megakadályozza a jelek pragmatikus, felszólító, insztrumentális jellegének az érvényrejutását. Hogy csak egyet említsünk a sok közül: az a tény, hogy a költői alkotásban a jelek sokszorosan több relációban állnak egymással, mint a köznyelvi szövegekben (nemcsak grammatikai-szintaktikai, hanem például poétikai, stilisztikai, ritmikai relációkban is), meggátolja őket abban, hogy túlságosan gyorsan és automatikusan közvetlen, egyértelmű kapcsolatot teremtsenek a megszólító és a megszólított, vagyis a költő és az olvasó között.[8]

Hasonló funkciót tölthet be a vers jelentésének fent fölvázolt hármas rendszere is. A verset alkotó nyelvi jelek pragmatikus-felszólító jellege azért sem juthat érvényre ugyanis, mert a költő és az olvasó normális, pragmatikus, megszólító és megszólított közti kapcsolata pillanatonként megszakad, ahogy az olvasó tudata szüntelenül ideodavált a megszólított, a megszólító és a külső szemlélő pozíciója, pólusa közt. A közvetlen kommunikációs kapcsolat e *folytonos megszakadása* csökkenti le a nyelvi jelek pragmatikus-felszólító energiáját annyira, hogy tényleges, közvetlen reakciók helyett már csak közvetett, érzelmi-gondolati reakciókat váltanak ki a olvasóból. „Talpra magyar!..." — olvassuk, halljuk, s nem ugrunk talpra, csak átéljük a harcra hívás és a harcra hívottság versből sugárzó nagyszerű lendületét, szenvedélyét.

Nem mintha adott esetben egy-egy vers nem serkenthetné ténylegesen és közvetlenül tettre az embert. Csak azt állítjuk, hogy a vers kommunikációs rendszere elsősorban nem az ilyen közvetlen és tényleges hatás kiváltására látszik alkalmasnak. Hanem sokkal inkább egy sajátos, más kommunikációs eszközökkel létre nem hozható tudatállapot megteremtésére, melyben az olvasó nem magát a valóságot, hanem egy embernek — a költőnek — a valóságra adott válaszát éli át, mégpedig teljesebben, mint a mindennapi életben valaha is tehetné, mert ezúttal abban a kiváltságos helyzetben van, hogy e valóságra adott válasznak, a valóságról hozzá érkező üzenetnek címzettje, címzője s külső szemlélője is lehet egy személyben.

3. A kommunikációs viszony mint történeti tényező

Az előző fejezetben azt mondottuk, hogy végső fokon az olvasóhoz szólnak ugyan a versek, de *közvetlenül* általában nem őt, hanem valaki vagy valami mást szólítanak meg a költők. Érdemes-e vajon számba venni, hogy ki s mi ez a valaki más?

1. Első kísérletünk e számbavételre nem sok eredménnyel járt. Átnéztünk mintegy 1300 magyar s 200 külföldi verset (a *Hét évszázad magyar versei* és a *Szép versek, 1966* című antológiákból, valamint Szerb Antal. illetve Kardos László *Száz vers* című köteteiből),[9] s följegyeztük mindazokat a személyeket, jelenségeket, tárgyakat, fogalmakat, akiket és amelyeket a költők közvetlenül: egyes vagy többes 2. személlyel s néha többes 1. személlyel („Rabok legyünk, vagy szabadok?") meg- vagy felszólítanak. A megvizsgált 1530 vers közül 140-et valami oknál fogva figyelmen kívül hagytunk,[10] s a fennmaradó 1390 versben összesen 1988 megszólítást regisztráltunk.[11] E megszólítások, aszerint hogy *ki vagy mi a megszólítás tárgya*, a következő csoportokba oszthatók:

Emberek,	46%
Elvont fogalmak	13%
Természeti jelenségek	11%
A költő maga	6%
Természetfölötti lények	5%
Tárgyak és egyéb.	3%
Senki (nincs a versben megszólítás)	16%

Ezek az arányok, valljuk meg őszintén, így, önmagukban, nem sokat árulnak el a költészet titkaiból. Megpróbáltuk hát tovább-bontani a felmérés során kapott

számokat, mégpedig: *történetileg* bontani őket tovább, azt vizsgálva, hogy vajon változnak-e az arányok a különböző megszólítástípusok között a magyar költészet történetének folyamán. E vizsgálat eredményeit, a szemléletesség kedvéért, grafikonon ábrázoltuk (lásd az 1. számú ábrát s hozzá magyarázatul a 11. számú jegyzetet). E grafikonból, még ha nagy hibaszázalékkal számolunk is,[12] levonható néhány következtetés.

2. Levonható mindenekelőtt az, hogy a különböző viszonyulástípusok gyakorisága erősen hullámzik a vizsgált periódusban. Az *Emberhez, emberekhez* szóló versek aránya például a XIX. században, pontosabban a reformkor, majd — miközben Aranynál hirtelen mélypontra esik le — a századvég költészetében éri el a csúcspontját, ami, esetleg, a magyar reformkori költészet erős közösségi-társadalmi tudatosságával, illetve a századvégi líra társasági-társalgó jellegével magyarázható. Alacsonyabb viszont e verstípus aránya két korábbi metszéspontunknál, Balassinál és Bessenyei—Fazekas kortársainál (e két adatból azonban nem általánosíthatunk), — és erősen csökken, majd tartósan alacsonyan fut a XX. század költőinél. A társadalmi-emberi kapcsolatok lazulására, gyérülésére kell-e vajon e jelenségből következtetnünk? Az mindenesetre figyelemre méltó, hogy a *Senkihez* sem szóló versek aránya, az előbbi görbe csaknem pontos tükörképeként, épp azoknál a költőknél ugrik magasra (Balassi, Arany, XX. századi költők), akiknél az emberekhez szóló versek aránya feltűnően alacsony.

A *Természeti jelenségeket* megszólító versek típusa, a grafikon tanúsága szerint Csokonainál (a preromantikus—koraromantikus költészetben?) tetőzik, meglepően alacsony, szinte nem is számottevő Vörösmartynál, majd a századvégi (újromantikus, impresszionisztikus?) költészetben fut föl egy újabb csúcspontra, — de egyébként, Petőfitől kezdve meglehetősen alacsony szinten mozog; ma már szinte ritkaságszámba megy.

Csokonainál szökken a legmagasabbra az *Elvont fogalmakat* megszólító verstípus aránya is, majd meglehetősen magas szinten marad egészen az 1930-as évekig, s csak az utóbbi néhány évtizedben, József Attilánál és az 1966-os antológiában esik erősen vissza. Valószínűnek látszik, hogy e verstípus arányát különböző, egymást váltó tényezők tartják ilyen sokáig magas szinten. Csokonainál talán egyfelől a Felvilágosodás, másfelől a kora-romantika eszmeisége az elvont fogalmak kettős forrása („Babonák", „Vakbuzgóság", „Béke", „Barátság", „Szeretet" ↔ „Magány", „Remény", „Csend", „Gyógyulás"); a XIX. századi költőknél viszont a század erős ideologizáltsága és filozofikus hajlama lehet újra csak ilyen kettős forrás („Respublika", „Forradalom", „Hazaszeretet", „Honfiaggodalom" ↔ „Ész", „Gondolat", „Emlékezet", „Képzelet", „Érzés"); Adynál pedig, s részben a többi nyugatosnál is, a szimbólumokban való gondolkodás- és kifejezésmód („Magyar élet", „Szent Forrás", „Örök tavasz", „Gyászok", „Hősi szerep", „Feltámadás").

A reformkori költészetben tetőzik, Vörösmartynál és Petőfinél, a *Hazához, honfitársakhoz* szóló versek típusa is, majd erősen visszaesik Aranynál és a századvégen, felszökik újra Adynál, hogy azután újra meginduljon lefelé. Meglepő e görbe meredek felívelése és aláhullása. Nem is az, hogy Balassinál, Bessenyeinél, de még Csokonainál is meglehetősen jelentéktelen szerepet játszott ez a verstípus, — hanem sokkal inkább az a hirtelenség, amellyel, legalábbis e felmérés tükrében, a nemzeti közösség tudata visszahúzódott a XIX. század második felében, s mint alapvető kommunikációs

kapcsolat (és a költői ihlet forrása) másodlagossá, majd az utóbbi évtizedekben már jóformán nemlétezővé zsugorodott.

Egyébként, a grafikon tanúsága szerint, az utóbbi száz év folyamán minden eddig említett megszólítástípus gyakorisága erősen csökkent. Van azonban két, korábban csaknem teljesen jelentéktelen szerepet játszó típus, mely a múlt század második felében hirtelen fölívelt, s napjainkban már domináns verstípussá, megszólítástípussá emelkedett. Az egyik az úgynevezett *Senkihez* sem szóló, közvetlen senkit meg nem szólító versek típusa, a másik az *Önmegszólító* vers, melyben a költő önmagához intézi szavait.[13] Kézenfekvő volna itt is a modern költő annyit emlegetett elmagányosodására, a modern költészet elidegenedésére utalnunk, mint e verstípusok előretörésének egyetlen vagy legfőbb forrására. Vannak azonban a jelenségnek, többek között, kifejezetten irodalomtörténeti okai is. Így például a századelőn meghirdetett imagista program elterjedése, vagy — bár triviálisan hangzik — a távolkeleti, elsősorban kínai és japán költészet erős, ez ideig még kellőképpen számba nem vett hatása. De azért az mindenképpen elgondolkoztató, hogy társadalmilag olyannyira tudatos korunkban minden eddiginél alacsonyabb szintre esett vissza az emberekhez, emberi közösségekhez szóló versek száma, csaknem elenyészett a nemzeti közösséghez szólóké, s viszont minden eddiginél magasabbra emelkedett az olyanoké, amelyekben a költő senkihez, vagy legfeljebb önmagához szól.

3. Az imént leírt első felmérés tulajdonképpen csak a felmérés módszereinek, technikájának kialakítását szolgálta, szolgálhatta,[14] egyrészt mert ezeregynéhány vers semmiképpen sem elegendő ahhoz, hogy pontos, vagy akár csak jellemző statisztikát készítsünk a magyar költészet történetének erről az aspektusáról, — másrészt pedig, mert felmérésünket *antológiák* alapján készítettük, s így fennforog annak a veszélye, hogy grafikonunk nem is annyira a magyar költészet történetét, mint inkább az antológiák összeállítóinak ízlését tükrözi; vagyis azt, amilyennek ők látják vagy szeretnék látni a magyar költészet történetét. Egy újabb felméréssel kellett hát kontrollálni eredményeinket, mégpedig ezúttal már nem antológiák, hanem teljes költői életművek alapján. E munka során számba vettük Janus Pannonius, Balassi, Csokonai, Berzsenyi, Vörösmarty, Petőfi, Arany és József Attila összes lírai versét (kivéve ifjúkori verseiket), valamint Ady *Új versek*, *Vér és arany*, *Szeretném ha szeretnének*, *Ki látott engem* és *Az utolsó hajók* című köteteit,[15] — összesen 2696 verset. A részletes eredmények a 2. számú ábrán láthatók.[16] Összehasonlításképpen föltüntettük, az utolsó oszlopban, az előző táblázatban is szerepelt *Szép versek, 1966* című kötet adatait is, valamint, Európai támpontokként, Baudelaire összes verseinek átlagait, mégpedig Arany és Ady között, minthogy e felmérés számadatai szerint Baudelaire költészete velük, elsősorban Arannyal (!), mutatja a legtöbb rokonságot.

Összehasonlítva a két táblázatot, egy lényeges különbség mindjárt szemünkbe ötlik. Az ugyanis, hogy a második, vagyis a teljes életművek alapján végzett felmérés grafikonján általában *alacsonyabban futnak a görbék*, mint az első grafikonon. E jelenség oka valószínűleg az, hogy az antológiákba általában a „súlyosabb", „tartalmasabb", s következésképpen *hosszabb* versek kerülnek bele; 100 hosszabb versben viszont általában több megszólítás van, mint 100 rövidebben: a megszólítások számát jelző grafikonok ezért futnak az előző esetben magasabban. Ezt a magyarázatot támasztja alá az a tény is, hogy a *Senkihez* sem szóló versek grafikonja a két ábrán

csaknem pontosan egy szinten fut egymással; *egy* senkihez sem szóló verset ugyanis, akármilyen hosszú vagy rövid lett légyen is, mindenképpen csak *egy* „senkihez sem szóló" versként regisztrálhattunk, — s így e típus számaránya, függetlenül a versek hosszúságától, azonos szinten maradt az első és a második felmérésben. A többi verstípushoz képest aránylag kis mértékben csökken a második grafikonon az *Emberekhez* szóló versek számaránya is. Ezt valószínűleg az magyarázza, hogy a teljes életművekben igen sok olyan alkalmi (vagyis többnyire emberekhez, ismerősökhöz szóló) vers van, amelyek nem kerülnek be az antológiákba, de itt, a teljes életművek felmérésénél erősen felduzzasztják e megszólítástípus arányát.

Van ezenkívül még egy feltűnő különbség a két grafikon jellegében. Az, hogy az antológiák alapján készült első felmérés görbéi erősebben, markánsabban hullámzanak, mint a második felméréséi, vagyis: a *ténylegesnél nagyobb különbségeket, változásokat jeleznek* az egymást követő korok számarányai között. A második mérés megmutatta például, hogy a *Hazához, honfitársakhoz* szóló versek gyakorisága nem fut olyan éles csúcsba föl Petőfinél és Adynál, s visszahúzódása is lassúbb, fokozatosabb, mint azt az első fölmérés alapján véltük. Más szóval: az antológia a kelleténél valamivel piros-fehér-zöldebbre festette Vörösmarty, Petőfi s később Ady költészetét. S hasonlóképpen: a *Természethez* forduló versek magas arányszáma sem csak a (preromantikus?) Csokonaira jellemző, hanem, úgy látszik, a romantikus Vörösmartyra is, s talán — Berzsenyi kivételével — a kora-tizenkilencedik századi költők zömére. Az *Önmegszólító*, „magányos" versek számaránya sem esik a valóságban olyan mélyre, mint az antológia talán kissé „aktivizált" Petőfijénél, hanem Berzsenyi óta nagyjából egyenletesen emelkedik egészen a mai napig.

De ne írjunk mindent, ne írjuk mindezt az antológia szerkesztőinek a terhére. Elképzelhető ugyanis, hogy — ha egyáltalában lehetséges volna az ilyesmi — egy kizárólag esztétikai mérték szerint s ideális tárgyilagossággal készült válogatás eredményeképpen még erősebben hullámzó, az életmű átlagoktól még erősebben kilengő görbéket kapnánk. Azért, mert a költők, talán — van egy ilyen hit vagy tévhit — épp remekműveikben fejezik ki a legjobban koruk *sajátos*, a többi kortól élesen elütő jellegét és lényegét, míg életművük nagyobbik felével, másodrendű, művészileg kevésbé sikerült s alkalmi munkáikkal többé-kevésbé belesüllyednek az előző korok vagy akár a költészet egészének szürke átlagába. Ha valóban van ilyen korreláció az esztétikai érték és az igazi történetiség között, akkor, ha nem is egyetlen, de több magasszínvonalú antológia alapján elvégzett fölmérés esetleg plasztikusabb, jellemzőbb képet adna a magyar költészet tényleges fejlődéséről, alapvető tendenciáiról, mint a teljes életművek számbavétele.

S ha már a tendenciáknál tartunk: nagy a kísértése annak, hogy már e két szépen megrajzolt, de kezdetleges grafikonról is megpróbáljuk leolvasni költészetünk fejlődésének néhány erővonalát. Ha engedünk e kísértésnek, akkor azt mindenesetre megállapíthatjuk, hogy, például, költészetünk történetének utóbbi száz évében határozottan kirajzolódik két tendencia. Egyfelől az *Emberekhez*, a *Természeti jelenségekhez* és a *Hazához, honfitársakhoz* szóló versek gyakoriságának fokozatos és állandó csökkenése, — másfelől viszont a *Senkihez* sem szóló versek állandó és erős, az *Önmegszólító* verseknek pedig lassú, de töretlen emelkedése. Míg Berzsenyinél, de még Vörösmartynál is az előző három verstípus a leggyakoribb (lásd elsősorban a 2. számú ábrát), Petőfinél már kezdenek visszaszorulni, s 1966-ban már, az Emberekhez szóló

versek mellett, a két másik verstípus, a *Senkihez* sem szóló s az *Önmegszólító* dominál.

Ha valóban léteznek s *így* léteznek e tendenciák, akkor a különböző verstípusok arányának változásával elég pontosan meg lehet határozni egy-egy költő helyét az újabb kori magyar költészet történetében.

Petőfiről, például, az derülne így ki, hogy „modernebb", mint talán sokan képzelik. Már nála csökkenni kezd ugyanis az *Emberekhez*, a *Természeti jelenségekhez* s — uram bocsá'! — a *Hazához, honfitársakhoz* szóló versek arányszáma, s határozottan emelkedni kezd a *Senkihez* sem szóló és az *Önmegszólító* versek aránya.

Aranyról pedig azt kellene megállapítanunk, hogy — ha lehet — még „modernebb", mint sokan hiszik vagy hinni akarják. Az *Emberekhez*, a *Természethez* és a *Hazához* szóló versek száma például nála esik a legalacsonyabbra az egész XIX. század folyamán. Sőt, e fölmérés sajátos szemszögéből nézve bizonyos fokig még Adynál is modernebbnek mutatkozik Arany. Mert Adynál, például, a *Hazához* szóló versek száma erősen felugrik, s csak József Attilánál száll újra vissza az Arany János-i szintre (lehetséges, persze, hogy már Babitsnál, Kosztolányinál is), az *Önmegszólító* versek pedig erősen visszaesnek Adynál, s megint csak József Attilánál érik el újra az Arany János-i arányt. (Érdekes egyébként, hogy ebből a szempontból az antológia szerkesztői „modernebbre" válogatták Aranyt a ténylegesnél, azt bizonyítván akaratlanul is, hogy Arany épp legjobb, antológiába kívánkozó verseiben előzte meg leginkább a maga kortársait; az első grafikonon ugyanis még erősebben dominálnak Arany *Senkihez* sem szóló és *Önmegszólító* versei!) Az egyébként valóban meglepő, hogy az összes számba vett költő közül épp József Attilához áll Arany a legközelebb; verstípus-spektrumuk kísértetiesen, csaknem teljesen megegyezik egymással:

	Arany	József A.
Emberekhez szóló	47%	53%
Természethez	7%	4%
Elvont fogalomhoz	8%	10%
Hazához	3%	2%
Önmegszólító	9%	8%
Senkihez	30%	35%

S még valamiben közeli rokonok: ők ketten a kommunikációs kapcsolatok számát tekintve a *legkevésbé szétszórt*, legösszefogottabb, legfegyelmezettebb költők. Arany Jánosnál ugyanis mindössze 106, József Attilánál 113 megszólítás esik 100 versre (vagyis egy-egy versben általában csak egy valakihez vagy valamihez fordulnak), míg Adynál már 124, Vörösmartynál 131, Balassinál 132, Petőfinél 137, Csokonainál pedig, aki úgy látszik meglehetősen szertelenül táncol ide-oda a lehetséges partnerek közt, már 156. Persze ezek a számok sem egészen megbízhatóak, mert lehetséges, hogy Csokonainál sem pusztán e kommunikatív csapodárság, hanem a hosszú versek gyakorisága is oka a megszólítások e viszonylag magas számának.

Sok szempontból meg lehetne még vizsgálni e grafikonokat s a velük kapcsolatban felmerülő irodalomtörténeti problémákat. Meg kellene például nézni alaposabban, hogy a századvégi költészet csakugyan olyan nagy törést és visszaesést jelent-e a magyar költészet történetében, mint ahogy azt első grafikonunk mutatja (csaknem valamennyi görbe átmenetileg élesen irányt változtat e korban). Érdekes lenne megnézni azt is, hogy milyen irodalom- és eszmetörténeti okai lehetnek a verstípusok

különös, egymást keresztező hullámzásának Csokonai—Berzsenyi—Vörösmarty—Petőfi periódusában. Tisztázni kellene, hogy Balassi látszólagos vagy tényleges „modernségének" (igen alacsony nála az *Emberekhez* szóló, s igen magas a *Senkihez* sem szóló versek száma) világnézeti filozófiai, vagy inkább verstörténeti-stílustörténeti okai vannak — és így tovább.

Megvizsgálhatnánk e felmérésekkel kapcsolatban néhány általánosabb, esztétikai-költészetelméleti kérdést is. A grafikonok és az elmondottak felhívják például a figyelmünket esztétikai ítéletalkotásunk egy újabb *relativizáló* tényezőjére. Valószínűnek látszik ugyanis, hogy a különböző korok esztétikai érzékenysége különbözőképpen reagál a különféle megszólítástípusokra, kommunikációs kapcsolatokra. És valószínű az is, hogy a költők általában s ösztönösen azzal a megszólítástípussal élnek a legszívesebben és a leggyakrabban, amely az adott kor olvasóiban a legintenzívebb érzelmi, s vele keveredve: esztétikai hatást váltja ki. A preromantika korában például a *Természettel* való kapcsolat lehetett érzelmi-esztétikai energiákkal a legtelítettebb; elég volt, ha a költő, mondjuk, egy megszólítással („Ah! ti csendes szellők fuvallati . . .!") megnyitotta e csodálatos tartályt: s ha a versből esetleg nem is mindig, önnön természetrajongásából máris áradt az olvasóhoz, a vers közvetítésével, a költőiség, a költői-esztétikai élmény. Korábban talán az *Eszmék* világa, a reformkorban esetleg a *Haza*, *a Nemzet*, *a Nép* fogalomköre volt az érzelmi-költői energiák könnyen fakasztható varázsforrása, — a mi korunkban pedig, úgy látszik, az emberi kapcsolatok hiánya, az emberi viszonyulás lehetetlensége van ránk, olvasókra, ilyen szinte ellenállhatatlan, mágikus hatással. Nemhiába írják versenyt manapság a költők *Senkihez* sem szóló, vagy *Önmagukhoz* szóló magányos verseiket.

De mielőtt ilyen általánosságokba kalandoznánk, s főképp ha azt akarjuk, hogy valóban hasznos segédeszközei legyenek az ilyen grafikonok a magyar verstörténeti kutatásoknak, akkor előbb még tovább kell folytatni a számszerű felméréseket, s a megvizsgált költők számát szaporítva, az eddiginél jóval sűrűbb metszéspontokkal kell fölrajzolnunk a különböző verstípusok, megszólítástípusok grafikonját. Jó volna, ha párhuzamosan elkészülne néhány nagy európai költészet hasonló jellegű felmérése is. Az eredményeket egybevetve olyan nemzeti sajátságokra, illetve rokonságokra, az európai fejlődésbeni elmaradásokra és előreszökésekre derülhetne fény, amelyeket más módszerekkel eddig még nem sikerült megvilágítania a kutatásnak.

Jegyzetek

1. A „vershelyzet". Kommunikációs törvények érvényesülése a költészetben. Magyar Műhely, VII. évf. 27. szám. 1968.

2. Egy példa Aranytól:

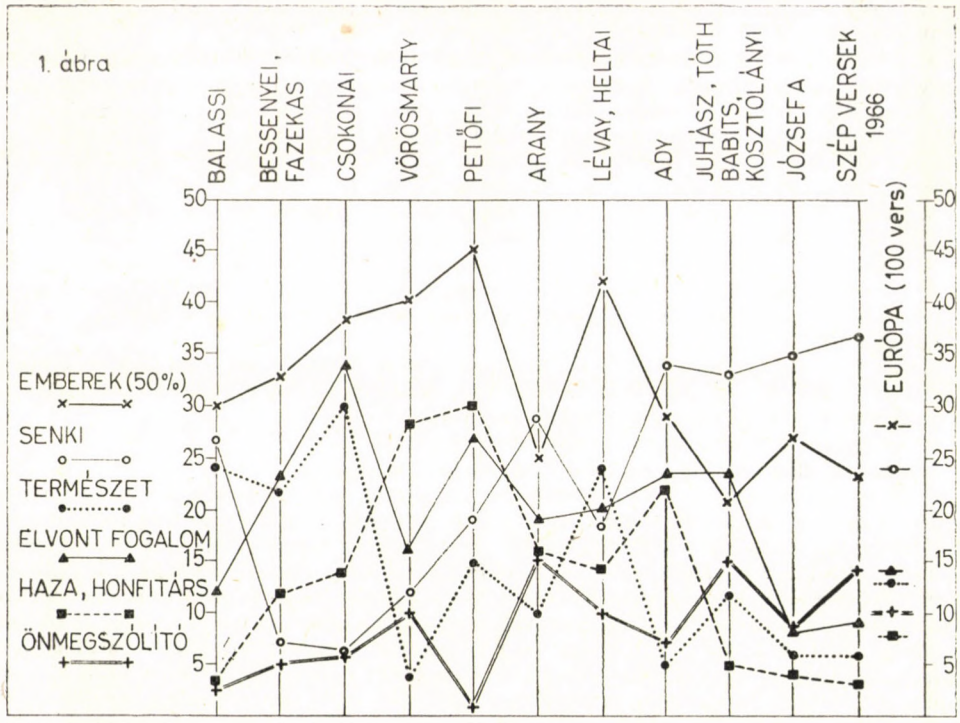
„Olvasó, ha fennakadsz, hogy
Könyvem címe »Őszikék«,
Tudd meg: e néven virágok
Vannak ősszel, és — csibék."

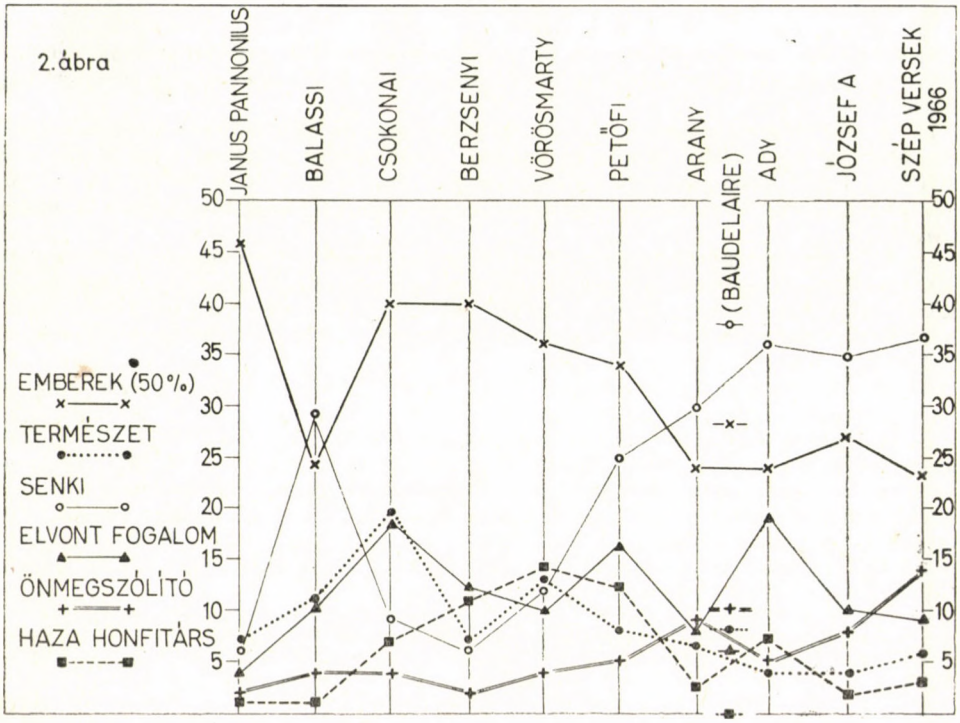
(Őszikék I.)

Nem mindig nevezik a költők nevén az olvasót. „Ki lehet szólni" a versből úgy is, mintha hallgatná, hallaná valaki a költő szavait:

„Nem Pesten történt, amit hallotok . . ."

(Petőfi: *A négyökrös szekér)*


1. ábra
BALASSI
BESSENYEI, FAZEKAS
CSOKONAI
VÖRÖSMARTY
PETŐFI
ARANY
LÉVAY, HELTAI
ADY
JUHÁSZ, TÓTH BABITS, KOSZTOLÁNYI
JÓZSEF A
SZÉP VERSEK 1966
EMBEREK (50%)
SENKI
TERMÉSZET
ELVONT FOGALOM
HAZA, HONFITÁRS
ÖNMEGSZÓLÍTÓ
EURÓPA (100 vers)
50
45
40
35
30
25
20
15
10
5


2. ábra
JANUS PANNONIUS
BALASSI
CSOKONAI
BERZSENYI
VÖRÖSMARTY
PETŐFI
ARANY
ϕ (BAUDELAIRE)
ADY
JÓZSEF A
SZÉP VERSEK 1966
EMBEREK (50%)
TERMÉSZET
SENKI
ELVONT FOGALOM
ÖNMEGSZÓLÍTÓ
HAZA HONFITÁRS
50
45
40
35
30
25
20
15
10
5

3. Mukařovsky „szemantikai gesztusának" mintájára „pragmatikus gesztusnak" nevezhetnénk ezt a valami felé irányulást.

4. E kettősség egyik jellemző jegye az irodalmi mű szemantikájának, mert a köznyelvi kommunikációban kizárja egymást a J_a és a J_b. Ámbár e szemantikai kettősség gyakran ott lappang a köznyelvi kommunikáció felszíne alatt is. Mert a megszólító, szemantikai „visszacsatolással", ellenőrzi, hogy vajon mit jelent az, amit ő mond (J_a) a megszólítottnak (J_b), — és megfordítva: gyakran előfordul, hogy a megszólított igyekszik kifürkészni azt, hogy mit is akar tulajdonképpen mondani neki a másik (J_a) azzal, amit mond (J_b).

5. Lásd például Charles Morris: Signs, Language and Behavior. New York 1946.

6. Lásd például a new criticisták szemantikai nézeteit.

7. Lásd például Susanne K. Langer: Feeling and Form. New York 1953.

8. Lásd például: Edward Stankiewicz: „Multi-function" of Linguistic Signs in Literary Works. Poetic and Non-poetic Language in Their Interrelation. (Poetics, Poetyka, Poetika. Warszawa 1961.)

9. Hét évszázad magyar versei. I—III. Budapest 1966. (I. 303—366, 647—764, 765—860, 949—1052, 1119—1278, II. 7—189, 189—369, 373—485, 492—555, 572—659, III. 154—260. lap)

Szép versek, 1966. Budapest 1967. (Az összes vers)

Szerb Antal: Száz vers. Budapest 1944. (Az összes vers)

Kardos László: Száz vers. Budapest 1956. (Az összes vers)

10. Nem vettük számba: — A töredékeket, részleteket, műfordításokat. — A kifejezetten epikus vagy leíró verseket (de számba vettük azokat, amelyekben az epika, illetve a leírás áthajlik szubjektív, lírai vallomásba, így például Petőfi *Az Alföld*jét és *Kiskunság*át). — A zsánerképeket és helyzetdalokat, (de számba vettünk például Petőfinél néhány olyan műnépdalt, ahol a népdalforma nyilvánvalóan személyes vallomást takar.) — A párbeszédes formában írt verseket. — Azokat a látszólag *Senkihez* sem szóló verseket, amelyek túlságosan is nyilvánvalóan az olvasóközönség számára íródtak. Így például: — a kifejezetten didaktikus verseket — a didaktikus jellegű allegóriákat — a didaktikus jellegű epigrammákat — a sírverseket. Számba vettük viszont, a megfelelő helyen, mindezeket a verstípusokat, ha a költő közvetlenül megszólít bennük valakit vagy valamit.

11. Egy-egy versben gyakran több valakit vagy valamit is megszólít a költő, ezért magasabb a megszólítások, mint a versek száma. Egy-egy versben egy-egy megszólítástípusból legfeljebb *kettőt* regisztráltunk, akkor is, ha a költő az adott típusból jóval több személyt, jelenséget vagy tárgyat szólított meg.

12. A hibalehetőség magas, mert: — a verseket többször átfésültük ugyan, de még így is elkerülhette a figyelmünket néhány megszólítás. — Az epikus és a lírai versek elválasztása, különösen a XIX. század második felétől fogva, igen nehéz és bizonytalan dolog. — A *Senkihez* sem szóló versek közül nem lehet, teljes biztonsággal és tárgyilagossággal kirostálni a didaktikus jellegűeket.

13. Még meredekebben ívelne föl a XX. században az *Önmegszólító* versek görbéje, ha különbséget tennénk a közvetett és közvetlen Önmegszólító versek között. A múlt század végéig ugyanis csaknem kizárólag a közvetett önmegszólításra találtunk példát (melyekben a költő önnön *szívét, lelkét, életét, sorsát* szólítja meg: „Gyógyulj meg, én szivem . . ."). A tiszta önmegszólítás, melyben a költő egyes szám 2. személyt használva, név szerint senkit és semmit meg nem szólítva szól önmagához („Tudod, hogy nincs bocsánat . . .") a XX. században jelenik meg nagyobb tömegben.

14. E helyt köszönöm meg Martinkó András idevágó értékes megjegyzéseit.

15. A második felmérésnél a következő kiadásokat használtuk: Janus Pannonius: Válogatott versei. Budapest 1953. Balassi Bálint: Összes versei és levelei. Budapest 1955. Csokonai Vitéz Mihály: Összes művei. Budapest é. n. Franklin. Berzsenyi Dániel: Összes művei. Budapest 1956. Vörösmarty Mihály: Összes versei. I. köt. Budapest 1955. Petőfi Sándor: Összes költeményei. I—II. köt. Budapest 1953. Arany János: Összes költeményei. I. köt. Budapest 1955. József Attila: Összes versei. Budapest 1954. Szép versek, 1966. Budapest 1967. Charles Baudelaire: Les fleurs du mal. Vienne, s. d. Collection Manz.

16. A felmérést ezúttal is a 10. és 11. számú jegyzetben leírt elvek alapján végeztük.

Az író felel

Váci Mihály: Vita és egység

Ha jól értettem a szerkesztőség kérdéseit, az irodalom általános állapota felől faggatják az írókat, közelebbről, annak a rosszabbodó közérzetnek az okairól, amely annyi szóbeszéd és baráti vita tárgya mostanában.

Arra a kérdésre, hogy valóban rossz-e a közérzet az irodalomban, s észlelhető-e visszaesés a művészeti fejlődésben — ha az irodalom folyamatát egyáltalán fejlődésnek foghatjuk fel —, én a magam részéről nem tudok egyértelműen igennel válaszolni. A kérdést mégis jogosnak érzem, mert irodalmunkban kétségtelenül észlelhetők zavaró jelenségek, amelyek ha nem is visszaesésről, de bizonyos széthullottságról tanúskodnak. Irodalmi életünk most sokkal inkább megoszlik, mint — mondjuk a 60-as évek elején. Ez önmagában még nem is volna baj (— hiszen a világ rohamos változása és társadalmi fejlődésünk újra és újra alkotja a szellemi életet megosztó jelenségeket — és ezzel, ha úgy tetszik: különböző alakulatokat —), ha az elkülönült részek, megfelelő formákban érintkeznének egymással, ha az elmélyültebb egyéni munka mellett az *egész is* sugározna magából meghatározottabb szellemi magatartást, karaktert. Most is születnek időnként igen jó művek, s ezek egymás mellé kerülve, önkéntelenül is kialakítanak közös vonásokat, közös törekvéseket. Egy kissé mélyebb vizsgálódás, amivel kritikánk szüntelenül adós marad, bizonyára képes lenne megállapítani az irodalom mai általános állapotára jellemző tulajdonságokat. Mégis úgy vélem, hogy elsősorban a közszellemmel, azzal a szellemmel, mozgással van baj, amely átfog egy nemzeti irodalmat; — az egészséges, termékeny és alkotó vitaszellem hiányzik, amely alapja lehetne a kiegyensúlyozott és sokoldalú művészi munkának.

Még nyíltabban fogalmazva: úgy gondolom, hogy íróink, külön-külön nem kevesebb erőfeszítést tesznek a kifejezésért, mint öt-hat évvel ezelőtt, amikor még oly élesen hallatszott az a bizonyos „trombitaszó". Ha az egyéni teljesítményeket nézzük, még azt is mondhatnánk, hogy irodalmunk valóságlátásban, emberszemléletében mélyebb és a szó nemes értelmében dialektikusabb lett, s ez a szemléletbeli érlelődés igen sok költői és prózai alkotásban jelentkezett. Példákat most nem említenék, hiszen előttem ezt már többen megtették, s az eredmények amúgyis közismertek; teljesen ismeretlen, új példákkal én sem tudok szolgálni. Azt sem állítanám, hogy a magyar irodalom modern emberszemléletének kimunkálásában nincs még elég tennivalónk a jövőben is. Csupán azt mondom, hogy az írói felelősségérzet, a művészi igényesség szelleme él, s a közérzet rosszabbodásának okait nem elsősorban ezen a tájon kell keresgélni.

De még mindig hátra van, illetve ránk vár egy nagy szellemi küzdelemnek a megvívása, amely végre tisztázná az álláspontokat és felszakadoztatná az irodalmunk fölé erőltetett egység bénító légkörét. Nézőpontjaink nem azonosak, s még jó néhány alapvető kérdésben sem egyeznek meg a vélemények. Itt most nem a szó szoros értelmében vett aktuálpolitikai kérdésekre gondolok, hanem mindenekelőtt ideológiai, filozófiai esztétikai, világlátásbeli és magatartásbeli kérdésekre. Arra például, hogy mire kell az irodalom, mi a funkciója, hivatása korunkban, meddig terjedhet érvényessége, joga és kötelessége, milyen legyen az író magatartása, milyen legyen viszonya a világhoz. A művészetben még a látszatra esztétikai kérdések is úgy vetődnek fel, mint az élet kérdései, s ki tagadhatná, hogy az írói magatartás mögött társadalmi magatartás is munkál. Talán nem vagyok egyedül, mikor úgy vélem, hogy végre sort kellene keríteni annak a nagy művészeti vitának valóban szellemi eszközökkel való megvívására, amelyet egy régebbi kultúrpolitika szinte teljes mértékben adminisztratív eszközökkel vélt elintézhetőnek, s amelyet napjainkban is mintha türelmesen halogatnának, magas szintű esztétikai udvariasságokba pólyálgatnának, míg a seb, e lágy vatta alatt idestova elmérgesedik. Ez az elodázott küzdelem, meg nem vívott „harc" — bocsánat már a kifejezésért is! — állandóan kísért, ott van az irodalmi és kritikai köznyelv udvarias és sokszor semmitmondó stílusának hangsúlyaiban, megromlott emberi viszonyainkban. Mindenki tele van ki nem mondott, ki nem kiabált gondokkal, gondolatokkal, amelyeket lefojt magában, vagy „hátsó mondanivalóként" művébe gyömöszöl, s így csak a beavatottak kicsiny csoportja érti, miről van szó. Az olvasók megilletődve állanak ezek előtt a rébuszok előtt, gondolván — itt valami halandónak érthetetlen és felfoghatatlan mélységről beszélnek. Pedig csupán az

bujkál, aminek nyílt vitacikkekben, bátor magatartásformákban lenne a helye. Nyílttá kellene tenni ezeket a nézeteltéréseket, nyilvánosság elé vinni őket, s kinek-kinek becsülete szerint megharcolni igazáért, mert csak így képzelhető el, hogy a jövőben valóban létrejön egy olyan mértékű irodalmi egység, amely egyáltalán elvárható a művészeti élettől, s amelynek légkörében a különböző típusú tehetségek szabadon kibontakozhatnak.

Ott, ahol lényeges kérdések nem a szellem nyilvánosságának fényében vetődnek fel, majd mindig eluralkodik a kicsinyes ármánykodás, a személyeskedés, a mások véleménye iránt tanúsított tiszteletlenség, lebecsülés. Vagy a jobbik (rosszabbik?) esetben — s a mi irodalmi közszellemünkre leginkább ez jellemző, — a különböző álláspontok kölcsönösség nélküli, mechanikus egymásmellettisége. Mindkét állapot tulajdonképpen lealacsonyító. Az elsőről ne is ejtsünk szót, a rosszhiszeműség, az elfogultság és az értetlenség embereket, s ezzel értékeket pusztít. Ám a másik, a valóságosabb állapot sem kielégítő; befelé fordulást jelent, az irodalom és a társadalom kérdéseinek lassú, de következetes szétválását, az irodalom társadalmi hatékonyságának csökkenését. Ilyen jelek már most is tapasztalhatók. A megjelenő művek nem támogatják egymást, alig érintkeznek egymással, nincs elég egymást inspiráló érdeklődés, vita és izgalom, szellemi mozgás az irodalomban. Főleg olyan, amely közérdekű, nemzeti érdekű lenne. A kultúra tömegessé válásának korában pusztító hatásúnak és méltatlannak tartok minden rangú művészeti arisztokratizmust, amely lemond a magasrendű kultúra és a tömegek kapcsolatának ápolásáról, arról az egyetemes gondolatról és örök művészi igényről, hogy a művészetre minden embernek szüksége van, és azt mindenkihez el kell valamilyen módon egyszer juttatni. Az irodalmi törekvés, amely lemond erről, maga is veszít értékéből, erejéből.

Úgy vélem, a mi irodalmunk megérett a felelős hangú, szellemi értelemben méltóságteljes és demokratikus vitákra, csak ezt a vitaszellemet inspirálni, „ihletni" és felszabadítani kellene. Irodalmi életünk szervezeti keretei azonban már régóta szűkösnek bizonyulnak az ilyenfajta vitaszellem kialakítására. Tulajdonképpen kevés a publikációs lehetőség és, furcsa törvényszerűség miatt, még ezt a kevés lehetőséget is leszűkíti az a tény, hogy lapjaink, folyóirataink egysíkúak, szinteszinte azonosak. Ahhoz, hogy párbeszéd indulhasson, a különböző irányzatoknak — legalább nagy csoportosulásokban —, el kellene különülnie egymástól, ki kellene jelölni saját „harci álláspontjaikat". Több vitafórumra lenne szükség, nemcsak számszerűen, de abban az értelemben is, hogy legalább a már meglevőkben sajátos arculatot, igényt, művészeti, esztétikai, emberi programot, platformot alakítanánk ki. A művészetek, az irodalom kibontakoztatásának nehéz és felelős munkájában csak nagy optimizmussal, messzetekintő elképzelésekkel, programmal lehet eredményt elérni. És mint minden téren, itt is a valóságos helyzet tisztességes és kritikus felmérésének alapján. A helytelenül értelmezett egység erőltetése, az emberi alkotómunkának ezen az amúgy is érzékeny területén, előbb vagy utóbb az értékes erők, energiák befulladásához, elsápadásához vezet. A művészet nyitott egek alatt, szabad légkörben virágzik. A vitáktól való félelemmel, a másik véleményének elhallgatásával és lebecsülésével nem lehet messzire eljutni. Aki tudja, mit akar s mire készül, az sohasem fél a nyilvánosságtól, a polémiától, a versenytársaktól, a szabad vitaszellemtől.

Ma egész irodalmunkban tapasztalható bizonyos lefojtottság. Ilyen állapotban van a társadalmi érdekeltségű, kombattáns szocialista irodalom is, amely nem oly régen merészen bontogatta szárnyait. Pedig ennek az irodalomnak van a legkevésbé szüksége a hallgatás légkörére, a szemérmes vonakodásra mind az alkotást, mind a nyílt viták kezdeményezését illetően, mert meggyőződésem, hogy történelmi értelemben az ő igazsága a legérvényesebb, legmagasabb rendű. S ennek az irodalomnak megvan az ereje, megvan a hagyománya is ahhoz, hogy nyílt vitákban, a többi irányzatokkal vívott szellemi küzdelemben nyilvánítsa ki igazát, hogy mindenkit meggyőzzön érvényességéről, életképességéről, művészi erejéről és hiteléről, — amit bizony annyian és oly szívesen megkérdőjeleznek, számtalan formában. Nem arról van szó, hogy bárkire bármit rákényszerítsenek, hanem arról, hogy a jobbik, a nemesebbik győzzön, s hogy ebben a győzelemben semmi érték el ne pusztulhasson, az élet bármilyen tájairól érkezik is az irodalomba. De a szocialista irodalom igazi győzelme csak akkor következhet be, ha valóban a maga erejéből, tulajdon értékeinek felmutatásával vívja meg küzdelmét szellemi ellenfeleivel szemben.

Jól tudom, hogy e fentebb vázlatosan kifejtett kérdések mélységesen összefüggnek a társadalom állapotával, a társadalom előrehaladásának tempójával. Az a helyzet, amely jelenleg az irodalomban tapasztalható, bizonyos értelemben társadalmunk sok jelenségét is jelzi. Irodalmunk a jelen pillanatban sem rossz, de hogy a jövőben jobb legyen, fel kell szabadítani a benne rejlő energiákat. S ez a munka szervesen összefügg a társadalom demokratizálódásának kérdéseivel.

SZIGETHY GÁBOR

Optimisták forradalma

„Úgy vettem észre — mondta K. úr — hogy sokakat azzal riasztunk el a tanainktól, hogy mindenre van válaszunk. Nem állíthatnánk össze, legalábbis a propaganda érdekében, egy listát az olyan kérdésekről, melyeket teljesen megoldatlannak tartunk?"

(Bertolt Brecht)

Nagyanyám sok mindent megélt. Az ötvenes években minisztériumi osztályvezető, negyvenötben már nem éppen fiatal kommunistaként egy tál levesért romot takarított, negyvenháromban embereket bújtatott, negyvenegyben egy illegális kommunistához adta férjhez a lányát, harminchatban második férjével egy évig Európában utazgatott, huszonnégyben két kislánnyal hagyta özvegyen nagyapám, a tanácsos úr, tizenhatban egy borkereskedő számláit iktatta, tizenkettőben egy ferencvárosi könyvkötő sokadik gyermekeként villamospénzt kunyerált a dédanyámtól, hogy ne kelljen a város másik végére gyalogolnia. Tizenkilencben ki sem mozdult a lakásból. Húszéves sem volt, állapotos, nagyapám a nagy felfordulásban nem engedte ki a házból. Ő is csak ritkán távozott otthonról. Egyszer június végén elment délután, és csak másnap reggel jött haza. Csupa sár volt a ruhája. Aznap éjszaka lövöldöztek a Duna-parton meg máshol is a városban. Nagyanyám otthon ült, reszketett a nagyapámért, de másnap sem merte megkérdezni, merre járt éjszaka. Negyven évvel később mesélte ezt el nekem. Ez volt a családi emlék tizenkilencről.

*

Hogy 1919. március 21. nagy nap volt a magyar történelemben, azt még nem nagyon értettem, amikor már megtanultam az iskolában Lenin forradalmat üdvözlő táviratát. „Itt Lenin. Őszinte üdvözletem a Magyar Tanácsköztársaság proletárkormányának és külön Kun Béla elvtársnak. Üdvözletüket átadtam az Oroszországi Kommunista (bolsevik) Párt kongresszusának. A lelkesedés óriási. A III. Kommunista Internacionálé moszkvai kongresszusának határozatait, valamint a katonai helyzetről szóló jelentést, amilyen gyorsan csak lehetséges, közölni fogjuk. Feltétlenül szükség van az állandó drótnélküli távirati összeköttetésre Budapest és Moszkva között. Kommunista üdvözlettel és kézszorítással — Lenin." Lenin egy nappal később újra táviratozott Kun Bélának, ennek a táviratnak a szövegét viszont soha nem olvastam a tankönyveimben. „Kérem, közölje, milyen tényleges biztosítékai vannak arra vonatkozóan, hogy az új magyar kormány valóban kommunista, nem pedig csak egyszerűen szocialista, azaz szociáláruló kormány lesz? Többségük van-e a kommunistáknak a kormányban? Mikor lesz a tanácskongresszus? Mit jelent a valóságban az, hogy a szocialisták elismerték a proletariátus diktatúráját? Teljesen kétségtelen, hogy a magyar forradalom sajátos feltételei között hibás lenne a mi orosz taktikánknak minden részletében való puszta utánzása. Ettől a hibától óvnom kell, de szeretném tudni, miben látja Ön a tényleges biztosítékokat." Kun Béla válaszából: „Nincs többségem a kormányban, de győzni fogok, mert a tömegek mellettem vannak; és tanácskongresszust hívunk egybe." A proletárdiktatúra kormányában azonban soha nem sikerült kommunista többséget teremteni, s a júniusban tartott Tanácsok Országos Gyűlése nem tanácskongresszus volt, a „tömegek" pedig márciusban a proletariátus mellé álltak, de adandó alkalommal szembefordultak a proletárdiktatúra minden vívmányával. Lenin helyesen ismerte fel a bonyolult helyzetet, de az ő március végén tartott beszéde sem szerepelt kötelező iskolai olvasmányaim között: „A forradalomról

kapott első értesítések valamelyest aggodalomra késztettek abban a tekintetben, hogy nem történt-e csalás az úgynevezett szocialisták, azaz szociálárulók részéről, nem játszottáke- ki a kommunistákat, annál is inkább, mert a kommunisták börtönben ültek." Ha a kommunistákat kijátszották, ha Leninnek e megsejtései így igazak, akkor a Magyar Tanácsköztársaság születése pillanatában elhibázott vállalkozás volt s bukása történelmi szükségszerűség. Lenin kétségeit rövid időre eloszlatta Kun Béla válasza, de a mienkét aligha, hisz ma már tudjuk mindazt, amit Lenin nem tudott, s mindazt amit Kun Béla sem tudhatott. Leninnek kétségei voltak, s igaza volt, Kun Béla eloszlatta e kétségeket, mert hitt a győzelemben, s neki is igaza volt. De vajon Kun Béla valóban hitte a lehetetlent, vagy nem látta, hogy lehetetlen? Vagy tényleg nem volt lehetetlen? Megharcolt harc volt a proletariátus hatalma, vagy időnek előtte hullt a magyar proletariátus ölébe a szocializmus építésének lehetősége? Proletárforradalom volt 1919-ben Magyarországon, vagy kényszerű hatalomátvétel? A börtönbe zárt kommunisták a hatalmat, a proletárdiktatúrát választották, de vajon választhattak-e másként? S ha így választottak, mert így kellett választaniok, nem természetes, hogy minden erejükkel hittek a lehetetlen megnyerésében? Volt már a világtörténelemben példa arra, hogy reménytelennek látszó ütközetet nyertek meg. S amíg dúlt az ütközet, egyik fél számára sem volt reménytelen a küzdelem. Aki fegyvert fog, győzni akar. A háborút pedig nem akkor kell megnyerni, amikor már felkészültünk, hanem ha ütközetre kényszerít az ellenség. Lukács György szavai Sinkó Ervin *Optimisták* című regényéből: „A polgári-szociáldemokrata kormány nem bírta teljesíteni a pokoli étvágyú antant parancsát, de ellenállásra is képtelen volt... megfutamodott. Mi nem követhettük a példáját. Bárhogy is végződik ez a proletárdiktatúra, a magyar munkásság tegnapról mára aktív történelmi faktor lett, Szovjet-Oroszország eddig egyetlen és első szövetségese. A világforradalom mindennap kirobbanhat s azután meg, ettől függetlenül, ha nem vettük volna át a hatalmat, ha előre megfutamodtunk volna, akkor lenne, csak akkor lenne minden reménytelen. Ez demoralizálta volna a magyar munkásságot is, és anarchiát teremtett volna, amelyből nacionalista ellenforradalom kelt volna életre. Tehát rendben van, hogy most így van. A mi dolgunk most a leonidászi feladat: minél tovább tartani a világforradalom magyar frontszakaszát." A thermopülai ütközetet háromszáz görög harcos elvesztette, de a görögök megnyerték a háborút. S ha megnyertük a háborút, a harc közben elesetteket illő pompával eltemetjük. Csakhogy vajon milyen pompa illő az elesettekhez? S hány holttest maradhat számolatlanul a csatamezőn, hogy a győzelem még győzelem legyen. Emberi győzelem! Rákosi Mátyás 1948-ban ünnepi beszédben emlékezett meg a Magyar Kommunista Párt harmincéves történetéről és harcairól. „Mint az éjben a világítótorony — mondta ő —, mutatta ekkor pártunk a jó utat." S két oldallal később: „A bolsevista elmélet nem hatott a magyar kommunistákra elég mélyen és elég hosszú ideig ahhoz, hogy a Tanácsköztársaság nehéz viszonyai között minden kérdésben helyesen és jól tudták volna alkalmazni." Volt tehát a párt, amelyik világítótorony volt, s voltak kommunisták, akik nem tudták minden esetben helyesen alkalmazni az elméletet. S a Tanácsköztársaság elbukott, mert a szakadatlan külső és belső intervenció mellett voltak elvtársak, akik hibákat követtek el. A monda szerint Thermopülainál egy hazaáruló görög a hegyek közötti rejtett ösvényen a perzsákat Leónidaszt katonái mögé vezette, s így a perzsák hátulról kaszabolták le a görögöket. De vajon milyen esélyei voltak Leónidasznak a győzelemre?

*

1919. március 21-én a megvívandó sorsdöntő ütközet előtt állt a magyar proletariátus, és szövetséges keresett. Szövetséges keresett, mert mindenki, aki a háborútól meggyötört forradalmasodó Európa térképét képes volt áttekinteni, s mindenki, aki ismerte a hazai erőviszonyokat, tudta, milyen titáni feladatokat vállaltak a magyar kommunisták. Részlet Károlyi Mihály nyilatkozatából az Az Est című lap március 25-i számából: „Ennek a rendszernek a helyzete sokkal nehezebb, mint a mienk volt, és ezért odaadóbb munkával kell támogatni. Mindaz, ami történt, az események kérlelhetetlen logikájának következménye, természetszerű fejlődés." Kun Béla március 23-án mondott beszédéből: „A küzdelem kezdete nehéz napok csírája. Akik most átvették a hatalmat, csak úgy tudják megvalósítani céljaikat, ha a diktatúra legszigorúbb eszközeivel viszik előre a proletariátus ügyét. Nem mondottuk, hogy kenyeret adunk, hanem azt mondottuk, alkalmat teremtünk arra, hogy csak az egyék kenyeret, aki dolgozik." De ki dolgozott ezekben a napokban? A proletariátus legjobbjait fegyverbe szólította a Tanács-

köztársaságra támadó külső és belső intervenció, a kommunisták reggeltől estig járták a gyárakat, és agitáltak, vitatkoztak, májusban már a népbiztosok is a veszélyesen omladozó román frontra mentek, s mindeközben egy háborútól és belső korrupciótól szétzüllesztett magyar ipart kellett volna a szocialista forradalom szolgálatába állítani és újraszervezni. S egyáltalán mindent újra kellett szervezni ebben az országban s mindent egy maroknyi kisebbségnek. Apróhirdetés a Pesti Napló március 29-i számából: „Mielőtt elrekvirálnák lakását, adjon át két szobát intelligens, szolid, otthon keveset dolgozó fiatalembernek. Leveleket Szerény jeligére a kiadóhivatalba kérek." Március 21-én egy csapásra megváltozott ebben az országban minden, s úgy látszik, mégsem változott meg. Ötven év távlatában már iskolás könyvekből tanuljuk meg, milyen óriási feladatokat oldott meg a proletárdiktatúra, milyen hősiesen állt helyt a magyar munkásosztály s milyen hibákat követtek el a vezetők. S egy idő után hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy egy pillanat alatt is megváltoztatható a világ. De ez akkor sem s azóta sem sikerült. S nemcsak azért nem, mert a proletárdiktatúra megszületése pillanatában csak a kevesek tudták, mit kellene a sokaknak tenni. „Kétféle felfogás van, elvtársaim. Az egyik az, amelyik a diktatúráról való ideiglenes lemondást javasolja, a másik az, amely azt mondja, hogy küzdjünk az utolsó csepp vérig (Úgy van! Úgy van!), küzdjünk addig, amíg egy talpalatnyi föld marad Szovjet-Magyarországból. (Lelkes taps.) Ne tapsoljanak . . . (Taps, zaj.) Ne tapsoljanak, elvtársaim, nincs semmi értelme a tapsnak, a közbeszólásokra sem sokat hederítek. Tanújelét adtam annak, hogy sem a tapsra, sem a gyalázkodásra, sem a közbeszólásra nem adok akkor, amikor mi, kis csoport, a munkásmozgalom többsége ellenére kezdtük el a harcot a diktatúráért. Elkezdtük azzal a tudattal, hogy ennek jönnie kell. Jött is és újból jönni fog, még akkor is, hogyha leverik ma a Szovjet-Magyarországot, mert a szocializmushoz, a kommunizmushoz az út kizárólag csak a proletariátus diktatúráján keresztül vezethet, és a szocializmus, a kommunizmus el fog jönni. Nem tapsokkal csináljuk, nem szavalattal, de ez a példa mutatja, a mi példánk, hogy ezt csak fegyverrel és kizárólag fegyverrel lehet megcsinálni. Én nem vagyok babonás, de azt mondom, hogy szinte valami babonás érzés van bennem, hogyha most elpusztulhat a diktatúra, csak azért pusztul el, mert kevés vérébe került a proletariátusnak. Igen olcsó volt, ingyen adták neki. Ha talán több vérbe, több fegyverbe, több küzdelembe került volna, ha több becstelenség lett volna azokban, akik velünk szemben állottak a munkásmozgalomban, ha itt is akadtak volna Noskék, ha itt is lettek volna Scheidemannok, akik a végletekig kitartottak volna, akkor talán több áldozat árán szereztük volna meg a diktatúrát, de akkor nem is történt volna az, ami most történt, hogy vannak egész gyárak, amelyekben úgy nézik ma ezt a diktatúrát, mint hogyha ez nekik semmi sem volna." Kun Béla szavai ezek, melyek 1919. május 2-án hangzottak el, s ebben a formában a Pesti Hírlap május 3-i számában bárki olvashatta. S netán elgondolkozhatott rajta. A Tanácsköztársaság bukása után nagyon sokáig s ma is lehet vitatkozni arról, hogy mi volt helyes s mi helytelen, milyen intézkedések szolgálták ténylegesen a szocializmus s a proletárdiktatúra ügyét, melyek gyengítették, de akkor és ott csak a leónidaszi feladat létezett: helytállni egy áttekinthetetlen helyzetben.

*

Helytállni egy áttekinthetetlen helyzetben! Hogyan? S kinek volt igaza? Ha a véget nem érő tömegű dokumentumokat faggatjuk, furcsa kép tárul elénk. Egyfelől a diktatúrát minden eszközzel erősíteni akaró kommunisták, másfelől a békét, rendet, demokráciát hirdető szociáldemokraták. Egy új párt bal- és jobboldala! Ma is számosan visszarettennek annak tudomásulvételétől, hogy a diktatúra a forradalom szerves tartozéka. S békéről s demokráciáról beszélnek akkor, mikor az ellenség torkuknak szegzi a kést. Meg persze fordítva is igaz: vannak, akik akkor is fegyverhez nyúlnak, mikor többet érne az okos, meggyőző szó. De menjünk sorjában! Révai József 1946-ban a Szabad Népben közzétett emlékező cikkében a következőket írja: „Rágalom, hogy a magyar tanácskormány csak egy törpe kisebbségre támaszkodott. 1919. március 21-én a szervezett munkásság és a szegényparasztság milliós tömegeire támaszkodó kormány alakult." A Tanácsköztársaság bukásának épp ezért legfőbb oka, hogy a kormány „balos" politikát folytatott, hibákat követett el, aláásta saját tömegbázisát, miközben katonailag hatalmas nyomás nehezedett az országra. Ugyane cikkben pár sorral előbb ezt olvashatjuk: „Büszkék vagyunk rá, hogy huszonhét évvel ezelőtt a magyar munkásság és szegényparasztság *heroikus kísérlete* élére álltunk." (Kiemelés tőlem — Sz. G.) A többség heroikus kísérletéről beszélni ellentmondás. S a többség kísérletéről beszélni tévedés. „A hiba az volt, hogy doktrinerek voltunk" — írja

1928-ban Révai A magyar proletárdiktatúra és az agrárkérdés című cikkében. Ez viszont igaz. S hatásában messzebb mutat a Tanácsköztársaság bukásának okainál. E doktriner szemlélet szükségszerű előidézője volt az elméletileg többé-kevésbé megalapozott, de a valóságos tényeket számtalan esetben figyelmen kívül hagyó politikai magatartásnak. Nem egy esetben az elméletet akarták a gyakorlattal illusztrálni, s nem az elmélet segítségével akarták megoldani a forradalmi helyzet gyakorlati feladatait. Kun Béla s mások következetesen harcoltak a proletárdiktatúra vívmányaiért, de e vívmányokat az elmélet gyakorlati diadalának tekintették, s bár jóllehet Lenin fentebb idézett soraiban is s másutt is figyelmeztette a magyar vezetőket a gyakorlati helyzetek szakadatlan elemzésének rendkívüli szükségességére, a nemzeti sajátosságok figyelembevételére, nem egy vezető az előre kitűzött és elvileg meghatározott feladatok azonnali megvalósítását sürgette, s nem gondolkozott azon, vajon tényleg milliós tömegek állnak-e a kormány mögött. S nem egy esetben lebecsülték a magyar munkásságot, melyre a forradalom támaszkodott. Mindez persze lehetőséget teremtett a volt szociáldemokratáknak arra, hogy a párton belül hamis szólamaikkal zavart keltsenek, s aláássák a kormány tekintélyét, s ebben a helyzetben már logikus volt, hogy a kommunisták minden eszközzel a diktatúrát akarták erősíteni, hisz a hatalmat másképp nem lehetett megtartani. S itt születik egy sajátos ellentmondás. A doktriner szemlélet nem a helyzetek tényleges elemzése alapján politizál, hanem az előre eltervezett s így szükségszerűen csak általános, de épp ezért merev akcióprogramot akarja megvalósítani. Ez kényszerítően megkövetel bizonyos erőszakos lépéseket, s például a föld-kérdésben a Tanácsköztársaság vezetői ettől nem is riadtak vissza. A jobboldal azonnal reagál és hangosan tiltakozik az erőszakoskodások ellen, s a szükségszerűen felbukkanó egyes kilengéseket a forradalmi terror s általában a diktatúra számlájára írja. S éppen mert a tényleges baloldal nem elég erős, egy hamis egység illúziójában kénytelen vállalni a kilengéseket, a túlkapásokat is. Ezután már logikusan következik a jobboldal válasza: nemcsak egyes ténylegesen vitatható erőszakos lépéseket támad, hanem minden határozott akciót, melyre a proletárdiktatúra megteremtéséhez és fenntartásához égetően szükség volt, s a forradalmi terrort általában balos, szektás magatartásnak kiáltja ki. S miközben minden erőt egyesíteni kellett volna, létrejött egy hamis tartalmú polarizáció, mely a Tanácsköztársaság bukása után is hosszantartóan tovább élt a magyar munkásmozgalomban. Egyébként akik ma valamiféle általános humanitás nevében elítélik a Tanácsköztársaság diktatorikus intézkedéseit, sajátságosan épp e szektás gondolkozás fonák leszármazottai, hisz figyelmen kívül hagyják a tényleges helyzetet, a tényleges erőviszonyokat, miközben saját elképzeléseiket szeretnék a gyakorlatban megvalósulva látni. Akik pedig úton-útfélen erőszakot akarnak alkalmazni a velük szemben állókkal szemben, hasonlóképpen csak saját álláspontjukat ismerik el egyedül érvényesnek, amely álláspont azonban gyakorta nem támaszkodik a valóságos helyzet helyes értékelésére és elemzésére. A forradalom a nyílt harcban teremthet és teremt is szélsőségeket, kell hogy teremtsen, de ha a vezetők e nyílt harc szélsőségeivel tökéletesen azonosulnak vagy egyértelműen elítélik, könnyen eladhatják a forradalmat. Jobbra is és balra is! Mindkettőre akad történelmi példa elég!

*

A Tanácsköztársaságról díszes albumok, emlékbeszédek s ünnepi kiállítások jutnak leginkább eszünkbe, meg a Parlament lépcsőjén fölfelé ballagó veterán kommunisták, amint kitüntetéseket vesznek át és mosolyogva emlékeznek. A díszes albumokban, vaskos dokumentumkötetekben azonban csak az elvileg jelentősnek tartott átfogó és elemző írások, iratok kapnak helyet. Talán ezért sem ismerjük igazán a kor emberi arculatát. Pedig érdemes szemügyre venni a forradalmi korszak apró, nem igazán jelentős, egyoldalú dokumentumait is. Egy hirdetés például március 25-én: „Hoffman Béla, az Eggenberger-féle műkereskedelmi vállalat tulajdonosa e hó 12-én házasságot kötött Érczhegyi Micyvel, Érczhegyi István szf. szv. tanácsos, huszár kapitány lányával." E hirdetést még nyilván 21. előtt adta fel a boldog férj, s mert ki volt fizetve, hát a laptulajdonos leközölte. Ez igazán nem árthat a proletárdiktatúrának! És miért ne lenne jó a proletárdiktatúra egy szf. szv. tanácsos, huszárkapitánynak, ha Habsburg Józsefnek is nagyon megfelel: „Habsburg József fiát Keszthelyen letartóztatták. Azt állította, hogy esze ágában sincs megszökni Magyarországból, mert rendkívül jól érzi magát a szovjetköztársaságban, és meg van elégedve a proletárdiktatúrával. Meg van arról győződve, hogy bele fog tudni illeszkedni az új társadalmi rendbe, és annak hasznos tagja lesz. Arra is hivatkozott, hogy már rég híve Lenin eszméinek, melynek megvalósítására elérkezettnek látja az időt. Nem érti, hogy miért tartóztatták le. A két

utast megmotozták, de nem találtak náluk semmi terhelő iratot . . ." (Pesti Napló, 1919. március 29.) Még szerencse, hogy azért felküldték Pestre a Lenin eszméiért lelkesedő főherceget. Nem ő volt az egyetlen, aki ezekben a napokban hirtelen rádöbbent, hogy már nagyon régóta rokonszenvezett Marx és Lenin nézeteivel s vallotta, hogy tökéletesen egyetért a proletárdiktatúra minden intézkedésével. Révai József így ír a Vörös Újság április negyediki számában: „A szakszervezetekbe ijedt kapitalisták nyájai tódulnak be. Rémült parazita elemek szakszervezeteket alakítanak. Papok és tőzsdeügynökök alakítanak szakszervezeteket. A kaposvári papság, a nagykanizsai papság mind leteszi az esküt a Tanácsköztársaságra. A pártszervezetekben még mindig nem történt meg a kispolgári és nagypolgári elemek kitessékelése." Ezek után már nem okozhat meglepetést a Vörös Újság alábbi közleménye: „Les professeurs et gouvernantes français sont pries dans leur interet d'assister à la reunion qui aura lieu dimanche 4. Mai à 3h et demie au siege du syndicat VIII. Csokonai u. 6." Mindenki úgy értelmezi a változó idők szelét, ahogy neki leginkább megfelel: „Gazdászati tiszt beosztásában a munkácsi 11. honv. gyalogezrednél, cserélne budapesti beosztású gazdászati tiszttel. Távirat Eszes főhadnagynak, Maglód, vasárnapig." (Magyarország, március 28.) És eközben szinte minden napilap naponta közli azoknak a népbiztosoknak a nevét, akik a hivatalt a harctéri szolgálattal cserélték fel, a gazdászati tiszteket haladéktalanul bevonulásra szólítják fel, név szerint keresik a meglapuló tényleges katonatiszteket, mert a hadseregnek képzett tisztekre s nem csupán politikusokra van szüksége. Eszes főhadnagy azonban alkalmasnak látta az időt lakáscsereügyének lebonyolítására. Jó lenne tudni, vajon sikerült-e? És persze az sem érdektelen, vajon mit csinált augusztus elseje után. Akkor melyik várost ítélte legalkalmasabbnak a kellemes, nyugodt élethez? Egy plakát a tanácshatalom idején a boltok előtt ácsorgó proletárasszonyokat nyugalomra inti, mondván „nemcsak fegyverrel kell bírnunk a harcot, hanem nyugalommal és idegekkel is". Bölcs tanács. Ma is igaz.

*

Nem egy népbiztos már kész programmal felfegyverkezve foglalta el hivatalát, s az elvileg előre kidolgozott tervezetek sok tekintetben rendkívül hasznosnak bizonyultak. Lukács György helyettes népbiztos rendelete például a színházak szocializálásáról már március 25-én nyilvánosságra került. Ugyanezen a napon a lapokban már olvashatunk a nagy pesti színházak műsorrendjében történő változásokról. A Nemzeti Színházban Szomory *II. József császár* című drámája helyett Heyermans forradalmi hangvételű *Reménye* kerül színre, s elmarad Herczeg Ferenc *A fekete lovas* című darabjának bemutatója. A Vígszínházban újra játsszák Bródy *Tanítónőjét*, s minden pesti színházban március 29-én vöröskatona-estet tartanak. A színházjegyek többségét rendeleti úton a munkásság számára tartják fenn, a mérsékelt árú jegyeket a szakszervezetek osztják szét. Rendelet születik arról is, hogy a nagyszámú kabarében, színkörben is értékes, irodalmi igényességű műveket kell bemutatni. A Közoktatásügyi Népbiztosság felhívást intéz az írókhoz, hogy május elsejére a proletariátus nemzetközi ünnepét méltón ünneplő színművet írjanak, s Bródy *Orgonavirág* című jelenetét május elsején három budapesti színház mutatja be. De közelről megnézve, akad itt más is! A Tanácsköztársaság alatt hozzávetőlegesen több mint ötven színház, színpad, színkör és kabaré működött, de részletes és teljes műsorát alig néhánynak ismerjük, s vagy húsz olyan színházi vállalkozás akad, amelynek műsoráról szinte semmit sem tudunk. De a lapok hirdetésrovatai adnak némi útbaigazítást. Néhány példa a Magyarország március 28-i számából: „Nemzeti (Royal) Orfeum — Minden este $^3/_4$ 6 órakor — Világ proletárjai egyesüljetek! és a kitűnő kísérő műsor!" ;„Fővárosi Orfeum, holnap utoljára Az aranymókus"; „Revüszínház — Szőke Szakáll felléptével $^3/_4$ 6-kor — Nem akarok katonát látni — szenzációs aktuális revü!". A Pesti Hírlap május 6-i száma a *Cseremenyasszony* című operett minden várakozást felülmúló óriási sikeréről számol be a Télikertben, ahol még hetekig játsszák a művet zsúfolt házak előtt. Hasonlóan hatalmas siker az Intim Kabaréban Boross Elemér *Ave Maria* című darabja, s a csepeli gyári színházban, amely a „Ricinéni"-féle vendéglőben tartja előadásait a *Gróf Rinaldo* és *A piros bugyelláris* mellett még Ohnet nagy múltú *Vasgyárosa* is színre került néhányszor. Vajon a Nemzeti (Royal) Orfeumban bemutatott *Világ proletárjai, egyesüljetek!* című szenzációs revüműsor egy lelkes amatőr túlbuzgó és túlzottan baloldali vállalkozása volt, vagy a korábbi színigazgató — aki a szocializálás után is egyelőre megmaradt hivatalában — okosan szervezett ellenforradalmi propagandája? Ez utóbbinak sajnos jóval nagyobb a valószínűsége. A közönség pedig ezekben a kabarékban továbbra is jobbára a kispolgári rétegekből s Pesten rekedt vidéki előkelőségekből tevődött ki, akiktől nem volt éppen idegen a proletárdiktatúra burkolt vagy

éppen nyílt támadása. „Gyönyörű képességünk a rend!" csak épp nehéz megvalósítani. Az Intim Kabaré műsorát rendeletileg szabályozták s június elején már Bacsó Béla proletártárgyú színműve, *A vásár* került bemutatásra, de ez csak csepp a tengerben. S közben a forradalom forradalminak vélt művészi energiákat is fölszabadított. A Pesti Napló március 29. számából: „A Népszínpad leszerelt katonákból alakult társulata a MÁV gépgyári telepen tegnap este mutatta be Gerenday József elvtársnak *Az őrnagy leánya* című négyfelvonásos énekes darabját, melynek zenéjét Gerenday szerezte. Az előadás előtt Dózsa Jenő, a Nemzeti Színház tagja elszavalta Gerendaynak a *Szabadságért* című proletárköltemányét . . ." Elgondolkoztató, vajon milyen ügyet szolgált ez a színházi este?

•

Persze van fontosabb kérdés a színházak műsoránál. Például a közellátás. S a közellátást sem csupán talpra kellett állítani, de alapvetően újjászervezni, a proletárdiktatúra érdekeinek megfelelően kialakítani. A március 25-én megjelent rendelet rendkívül egyértelműen s nem éppen elnéző hangnemben íródott. Részlet a rendeletből: „Mindazok, akik ezen rendelkezést megszegik, és árukat vagy anyagokat a szocializáló népbiztosság engedélye nélkül üzleteikből elvisznek, kiadnak vagy elrejtenek, forradalmi törvényszék elé állíttatnak és halállal büntettetnek." Néhány kiló lisztért még a született ellenforradalmárok sem szeretik kockáztatni az életüket — gondolná az ember. De úgy látszik, nem néhány kiló lisztről volt szó, s az ennivaló — rendelet ide, rendelet oda — lassan eltűnt a boltokból. A Vörös Újság glosszája július 27-én: „Bemegyek a kávéházba, leülök az ablak mögé, s miközben csendesen iszogatom pótteapótlókivonat-extraktomat, kívülről az üvegre mázolt »kis kávé nyolc, nagy kávé tíz« hangzású felirathoz találó illusztrációul szolgálhatok. Talán mégis inkább a szemben fekvő tejcsarnokba kellene járnom, amelyen az van felírva, hogy »kizárólag grófi uradalmi palacktej, Dr. Kenes személyes felügyelete alatt«. Nehéz felfogású vagyok, és elgondolkozom csendesen azon, mit is jelenthet a »grófi uradalom« nevű kissé idegen hangzású fogalom, de megnyugszom abban, hogy ama népnevelő hatású feliratok egyikéhez tartozik, amelyet a Tanácskormány propagandacélokból szokott kiragasztani." A Tanácsköztársaság bukásának okai között nem gyakran emlegetik, hogy a munkások éhesek voltak. Pedig az üres gyomor nemcsak a tudatot, de az öntudatot is meghatározza. A diktatúra bukása után aztán előkerültek azok, akik miközben a munkásság éhezett, nem felejtettek el táplálkozni s felkészülni a leszámolásra. „A Duna-parti korzóról fiatalurak, nagyon jól öltözött fiatalurak kanyarodnak be a szovjet ház bejárata elé. Az ember úgy tudta, hogy Budapesten nagy a ruhahiány — s mennyi a jó ruha! Az ember úgy tudta, hogy még margarint se lehet kapni, s a gyermekeknek se jutott tej — s mennyi a jól táplált fiatalúr! Mikor két vöröskatona lassan bemegy a szovjetházba, mögöttük nevetés hallatszik. Min mulatnak a fiatalurak? Benn a szovjetház tágas halljában is csoportosan sétálgatnak. Kezükben könnyű sétapálca — nem egyszerű sétapálca, mindegyiknek a fogója elegáns, csillogó kalapácsszerű holmi: fokost forgatnak a kezükben. Sétálgatnak és nézelődnek." Így ír Sinkó Ervin az augusztus eleji Budapestről, s emígy a Népszava, augusztus harmadikán: „Semmi számba vehető külső jele nincsen annak, hogy Budapest ezekben a napokban világtörténelmi események színhelye és hogy egész Európa tekintete idefigyel. Olyan példás rendben folyik a fővárosban az élet, mint a béke legverőfényesebb napjaiban. A közlekedés és a forgalom teljesen zavartalan, az utca képe majdnem normális, zavargásoknak semmi látható jele és valóban, csak az ízléstelen királypárti heccelődések bosszantják föl itt-ott a járókelőket. Persze túlságosan komolyan senki sem veszi őket, ami helyes is, viszont nem célszerű ez az oktalan játék, és kár fölöslegesen izgatni a kedélyeket." Aki a fenti sorokat írta — ekkoriban már nem írták alá a Népszava cikkeit —, az vagy tudatosan hazudott, vagy kétségbeejtően ostobán ítélte meg a helyzetet. Sajnos mindkét lehetőségnek volt tömegbázisa. A proletárdiktatúra megszületése pillanatában váratlan helyzetbe sodorta és döntésre kényszerítette a kispolgárt, a kisembert, a szolid értelmiségit s mindazokat, akiknek eddig sikerült úgy-ahogy politikailag elkötelezetlennek maradni. S persze nyílt állásfoglalásra kényszerítette a szakszervezeti funkcionáriusokat is. Alig százharminc nappal később pedig újra új helyzet, melyben újra dönteni kell, mérlegelni a lehetőségeket és véleményt mondani. Volt, aki lehúzott redőnyök mögött vészelte át a nehéz időket, volt aki augusztus elején hirtelen úgy érezte, hogy elhamarkodottan ítélt májusban, s most nagy hangosan még azt is letagadta, amit soha nem mondott, s voltak olyanok, kik eleddig visszafojtott indulataikkal csak most léptek a politikai küzdőtérre.

*

A politikai küzdőtér sokszor áttekinthetetlen. 1919-ben is az volt. S ha a sok tényezőből, mely az adott helyzet kialakulásában szerepet játszott, egyet is kifelejtünk, könnyen jutunk téves ítélethez. A *Magyar Tanácsköztársaság hősi küzdelmeiről* című, 1954-ben megjelent kötet kilencvenhetedik oldalán például ezt olvashatjuk: „A tanácskongresszuson — a felvidéki visszavonulás vitájában — újabb összecsapásra került sor a jobboldali szociáldemokratákkal együtt fellépő Kun Béla és a következetes kommunisták között. A szociáldemokraták és Kun Béla az imperialisták javaslatának azonnali és feltételek nélküli elfogadását kívánták. Ezzel szemben léptek fel a régi kommunisták: Rákosi, Szamuely, Rudas, Alpári elvtársak és mások." Ugyane kérdésről *A magyar forradalmi munkásmozgalom története* (Kossuth, 1966) első kötete így ír: „A külpolitikai helyzetet Kun Béla ismertette. Közölte, hogy a Kormányzótanács Politikai Bizottsága a Clemenceau-jegyzék elfogadása mellett döntött. Kész annak alapján tárgyalást kezdeni az antanttal és visszavonni Szlovákiából a Vörös Hadsereget, elvárva, hogy viszonzásul a román megszálló csapatok kiürítik a Tiszántúlt." Kétségtelen, hogy a Szlovák Tanácsköztársaság magára hagyása, a magyar Vörös Hadsereg visszavonása több szempontból tragikus lépés volt, s nemcsak katonailag, de kül- és belpolitikailag is megrendítette a Tanácsköztársaság helyzetét. Csakhogy akkor miért támogatta a visszavonulás tervét Kun, miközben zárszavában is a diktatúra következetesebb alkalmazását, a defetizmussal és az ellenforradalmi mesterkedésekkel való leszámolás szükségességét hangsúlyozta? És Landler? Aki szintén tagja volt a Kormányzótanács Politikai Bizottságának, tehát papíron egyetértett az antantjegyzék elfogadásával, miért támadt akkor mégis Kunfira, aki szintén az antantjegyzék elfogadása mellett kardoskodott, s a pacifizmus apostolaként lépett fel. „Vannak olyanok, akik mikor szociáldemokratáknak vallották magukat, akkor is sárgák, sztrájktörők, hitvány bitangok voltak, azután kormánybiztosok és egyebek lettek, most röhögnek, viccelnek és ezzel a defetizmust alátámasztják." Landler támadta a szociáldemokrata árulókat, a hazug antimilitarista jelszavakat kiabálókat, a defetistákat, a harcolni nem akarókat, de egy szóval nem támadta a visszavonulás tervét! Tehát igaz lenne az, hogy ebben az esetben Kun és Landler árulók voltak, s velük szemben Rákosi és Szamuely volt „következetes kommunista"? Nézzük meg közelebbről, miképpen nézett ki a Kormányzótanács öttagú Politikai Bizottsága. Böhm, Fiedler, Garbai egyfelől, Kun és Landler másfelől. Három-kettő a jobboldal javára. „A magyar munkásmozgalom ma is annak betege, hogy a diktatúra alatt »egyesült« anélkül, hogy előzőleg komolyan kettészakadt volna. Ez a szakadás nélküli egyesülés magyarázza meg, hogy a diktatúra alatt a szociáldemokratáknak aránylag gyorsan sikerült újra demoralizálniuk a munkásságot, hogy a tömegek egyik hangulatból a másikba estek bele." — írja Révai József 1922-ben! S ebből következik az is, hogy a Politikai Bizottságban többen voltak, *többen lehettek* a szociáldemokraták, s leszavazták Kunt és Landlert. S hiába támadta a visszavonulás tervét Pogány, Szamuely s nem egy kommunista — az országos gyűlés a határozatot eredeti szövegében jóváhagyta. Ami egyébként azt is nagyon egyértelműen bizonyítja, hogy nemcsak a Politikai Bizottságban, de az országos gyűlésen is többségben voltak a szociáldemokraták, vagy ha úgy tetszik, jobboldali árulók. S a Szakszervezeti Tanács augusztus elsején kilencvenhárom szavazattal három ellenében leszavazta a tanácshatalmat. A proletariátus hatalmát parlamenti úton felszámolták.

*

A mindent túlélő kispolgári gondolkodás számára persze soha nem a munkásság vagy a forradalom eszméje volt idegen. A diktatúra rettentett vissza sokakat. A polgári demokrácia kétes vívmányai még alig pár hónaposak, s a diktatúra nem egy ember gondolataiban egyszerűen a terror és a kegyetlenkedés fogalmával volt azonos. „A diktatúra nagy, kemény, véres szó, olyan szó, amely két osztály, két világ, két világtörténelmi korszak könyörtelen élethalálharcát fejezi ki . . ." — írja Lenin. Sajnos kevesen ismerték fel tizenkilencben idehaza, hogy két világtörténelmi korszak könyörtelen élethalálharcának ütközőpontjába került a magyar társadalom. Tisztességes állampolgár a forradalmat is csak akkor szokta észrevenni, ha már lövöldöznek az ablaka alatt, a világtörténelemmel meg csak olvasmányaiban találkozik, ha találkozik. Szamuely 1. számú parancsát viszont reggeli kávéja szürcsölgetése közben olvashatta a napilapokban: „A Forradalmi Kormányzótanács, mely e pillanatban nemcsak Magyarország proletariátusának érdekeit képviseli, megbízott azzal, hogy úgy a fronton, mint a front mögött a rendet és a fegyelmet biztosítsam. Feladatom megvalósítására rendelkezésemre áll minden eszköz, és én élni is fogok ezekkel az eszközökkel, ha ennek szükségessége merülne fel. (. . .) Aki a proletariátus hatalma ellen emeli fel a kezét, aki nyílt vagy rejtett úton ellenforradalmat szít vagy elősegít, illetve

elhallgat, aki a Forradalmi Kormányzótanács és hadseregfőparancsnokság minden rendelkezését végre nem hajtja, az a saját halálos ítéletét írja alá. Az ítélet végrehajtása a mi feladatunk. És a rend fenntartására, minden ellenforradalmi megmukkanás csírájában való elfojtására nem fogok visszarettenni semmiféle eszköztől. — Szolnok, 1919. április 23. — Szamuely Tibor, a keleti hadsereg rögtönítélő törvényszékének elnöke." A Tanácsköztársaság bukása után a bécsi szociáldemokrata kormány, amely korábban mindent elkövetett a magyar proletárdiktatúra megbuktatásáért, menedékjogot biztosított a menekülni kényszerülő kommunista vezetőknek. Csak Szamuelynek nem! A polgárság felhördült arra a gondolatra, hogy Ausztria befogadja a közönséges gyilkosnak tartott Szamuelyt. Számlálhatatlanul sok azok száma, akik csak a forradalom kitörése előtti lelkes hangulatot s a győztes forradalom eredményeit kedvelik. Ami közte van, attól kifinomult intellektualitásuk vagy korlátolt ostobaságuk — a kettő ez esetben egyremegy — megkíméli őket. Szamuely nem hálás feladatot teljesített, csak szükségszerűt. A polgárság hatalmát is azok a neves vagy névtelen emberek vívták ki többek között, akik naphosszat terelgették a guillotine alá az arisztokratákat. Az sem volt hálás feladat. Az is szükségszerű volt. Legfeljebb azt jegyezheti fel a történész, hogy a jakobinusok következetesebben — mert kevésbé emberségesen — hajtották végre a történelmi feladatot. Az az arisztokrata, aki nem menekült idejében a határokon túlra, nem élte túl a hatalmát megszilárdítani akaró polgárság diktatúráját. Mondják, a Kalocsán kivégzett ellenforradalmárok között akadt néhány ártatlan is. Avatott történészek talán el tudják hitelt érdemlően dönteni az igazat, ámbár forradalomban ártatlannak lenni sem olyan egyszerű. A ludovikások levert júniusi ellenforradalmi kísérlete után viszont csak bezárták a fiatal tiszturakat, akik aztán augusztus elején kiszabadulva, példamutatóan élen jártak a fehér terror megszervezésében. S ez a két dolog nemcsak kiegészíti, de kölcsönösen feltételezi egymást. A forradalmi terror mellett mindig ott állt a forradalom humanitása is! Kár lenne erről megfeledkezni! A diktatúrát is emberek csinálják, tehát nem lehet tökéletes. De ez mitsem von le történelmi és emberi igazságából. A forradalmi terror ellen tiltakozni annyi, mint a forradalom ellen tiltakozni! Egy tényleges kérdés van csupán. Vajon a hatalmat kezükben tartók idejében felismerik-e, mikor kell más eszközökhöz nyúlni. De a Tanácsköztársaság vezetőinek a békés építésre már nem jutott idejük. Szamuelynek azonban sikerült illegálisan átjutni Savanyúkútnál a határon, samikor már nem volt közvetlen életveszélyben, összeroppant és öngyilkos lett. Mert ő tudta, hogy a diktatúra nagy, véres és komoly dolog, hogy két világtörténelmi korszak ütközőpontján kellett helytállnia, s a diktatúra neki nem szép, csupán hősi feladatot szánt.

*

Sinkó Ervin *Optimisták* című könyvét olvasom. Próbálom nyomon követni a tizennyolc őszén megszülető forradalmi lendületet, a proletárdiktatúra kikiáltásának lázas napjait, a Szolnok visszavételére vonatozó-kocsikázó népbiztosok álmatlan éjszakáit, a szekereken zötyögő vöröskatonák világforradalmat váró hitét, a hajnalba nyúló vitákat a szovjet ház hotelszobáiban, az ellenforradalmárok halálos ítéletét kimondó népbiztos morális megpróbáltatását, a reményvesztetten Pest felé bandukolókat, az utolsó percig kitartókat, mindent és mindenkit, aki akkor élt és harcolt. Harcolt az íróasztal mögött, a gyűléseken, az utcán, az üzemekben, a lövészárkokban. Optimisták voltak, mert céljaik túlnőttek saját halálukon. S elmerengek azon, vajon a mai közönyösök, gyűlölködők, hivatalból tiszteletadók mennyit és mit értenek meg harcaikból? Mit értenek áldozatvállalásukból azok, kiknek céljaik csak órákban, napokban mérhetők? Mit azok, kik hajlamosak azt hinni: a világítótorony magától világít! S mit azok, kik a harci számításból kifelejtik a sokszor tévedő, de cselekedni, harcolni kész emberek emberi határait. „Az élet sohasem teljesíti az álmokat, s a felelősség áthárítása megnyugtatja a nemgondolkodókat. November 16. óta tudom, hogy meg kell halnom. Ám meghalok! De szeretném messze kiáltani, hogy tévedés azt hinni, mintha ez változtatna a dolgokon. A világ csak előre halad. A társadalom csak előre fejlődik. A szocializmus útja ki van tűzve, csak az épület viaduktja szakadt le mostan. Öt-hat napig lebeg most az életem a bizonytalanban." Korvin Ottó írta e sorokat, mielőtt — úgymond — a „magyar sors felvirágoztatása" érdekében agyonverték tizenkilenc decemberében. „Az ellenforradalmat a forradalom egyik fázisának kell tekinteni" — idézi Sinkó Lukács György szavait, s a magyar proletariátus keményen és véresen megharcolta forradalmi harcát a fehér terror éveiben. A Tanácsköztársaság alatt hibákat követett el, s ezért keservesen tanult az elkövetkező ellenforradalmi évekből: a harc nem reménytelen s a harc szükségszerű. Sorsukból számunkra ez szolgál tanulságul. Ezért maradtak ők s lettünk mi végérvényesen Optimisták!

FEKETE SÁNDOR

Újabb folyosói szümpozion,

amelyben váratlanul további kételyek merülnek fel az emberi élet és küzdés értelmét illetően, kárpótlásul viszont megtudjuk, miért fütyül nálunk a közönség, és szó esik a tűzhányókról is, miközben minden alapvető kérdésben teljes nézetkülönbségre sikerül jutnunk, de Gaius Plinius Domonkost ez sem ejti kétségbe

Az utak megrögzött mániája, hogy szüntelenül szétválnak, s mi minden forduló után elmerenghetünk: mi lett volna, ha mégis arra, s nem erre mentünk volna tovább. Ki akartam fogni a fukar sorson, amely mindig csak egy útra ad passzust, s afféle lelki osztódással létjogot adtam énem elnyomott, megtagadott lehetőségeinek is. Azt hittem, így olcsón, fájdalommentesen és veszélytelenül szülök magamnak beszélgető partnereket, nem is sejtve, hogy mennyi gondot jelent apának lenni, kivált, ha valaki a saját ikertestvéreinek atyja. A minap is például, amikor az intézet folyosóján ténferegtem, Csabai állt elém. Szeméből méla és néma bú sugárzott.

Csabai: Haragszom rád. Így kellett bánnod velem? Az a beszámoló, amelyet a májusi Kritikában jelentettél meg múltkori szümpozionunkról, kedvezőtlen színben tüntet fel engem. Magyarán mondva, dogmatikus hülyének állítottál be. *(A közeledő Domonkos felé int):* Ezt a nagyhangút bezzeg agyonreklámoztad.

Domonkos: Csakugyan igazságtalan voltál, Fekete. Megfeledkeztél arról, hogy Csabai mindig hangsúlyozza felvilágosult antidogmatizmusát ... még legdogmatikusabb írásaiban is.

Csabai: Neked mindenki dogmatikus, aki más véleményen van, mint te. De különben is, az egész vita szószátyár, nyomtatást nem érdemlő fecsegés volt. Hiányzott belőle az a szilárd logikai fegyelem és lakonikus tömörség, ami például kritikáimat jellemzi, nem is beszélve a nyelvi emelkedettség és méltóság sajnálatos hiányáról. Részt vettetek ti már egy igazi tudományos ülésszakon? Olvastatok ti már egy írószövetségi referátumot? És hogy lehet csak *per Komlós* beszélni az emberekről, amikor két Komlós is van irodalmunkban?

Domonkos: Egy olyan vitát idéztünk, amely több százezer példányban egy napilapunkban zajlott, s különben sem hinném, hogy Komlós Aladárt bárki is összetéveszthetné Komlós Jánossal, akiről ez esetben szó esett. De a kedvedért ezentúl mindenkit a teljes nevén és címén fogok emlegetni. Mondjuk így: „Komlós János, a sokak által kedvelt humorista és kultúrpolitikus ... "

Csabai: Én akkor sem veszek részt többé ilyen méltatlan dolgokban.

Sándor (szintén megjelenik): Én sem. Épp ma reggel panaszkodott egy kedves fiatal íróbarátom, lyukas cipőjét mutatva, hogy még nem sikerült villát vennie pesszimista verseiből.

Domonkos: Ismerem a barátod, kitűnően ír. De most már olvasni is megtanulhatna, elég nagy fiú ahhoz. Én ugyanis azt mondtam, hogy a hitetlenség vallásának *nemcsak* éhező apostolai vannak, hanem jól táplált püspökei is, s az, akinek kilóg a lábujja a topogójából, ne vegye magára ...

Sándor: És a Gyurkó-dráma? Jól kioktatott Kalmár Éva a júliusi *Kritikában* ... Épp azt kifogásoltad a darabban, ami „vonzó" benne, még annyit sem tudsz, hogy egy igazi drámát „mindig többféleképpen lehet értelmezni".

Domonkos: Köszönöm a leckét, s ennek hatása alatt most már föltétlenül el fogok olvasni egy-két esztétikai kézikönyvet, ha lesz időm. De addig is kitartok amellett, hogy van határa az értelmezésnek. Lehet vitatkozni azon, hogy Hamlet szerelmes-e a mamájába, vagy sem, talán még azon is, hogy a nép főszereplő-e a dán királyfi tragédiájában, vagy sem, de azon aligha, hogy a szerző kivel rokonszenvez: Hamlettel-e vagy Claudiusszal. Márpedig a *Szerelmem, Elektra* esetében ilyesmin vitatkoztak, lásd például Lengyel József és Pándi Pál alapvetően ellentétes drámaértelmezését.

Fekete: Barátaim, semmi értelme sincs annak, hogy önmagunkat kommentálgassuk. Bízni kell az emberekben, igazunkban, nem vagdalkozni minden ellenvetésre.

Csabai: Te mindent olyan könnyen veszel. Azzal sem törődtél, hogy némelyek megsértődtek a Csabai, Domonkos, Sándor nevek használata miatt ...

Domonkos: Őt még az sem idegesíti, hogy egy másik Fekete Sándor egyik napilapunk szerkesztőjeként szinte naponta ír olyan érdekfeszítő ...

Sándor: Most már elég a fecsegésből. Arról volt

szó, hogy az élet értelméről vitatkozunk, nem pedig csip-csup ügyekről. Én a múltkor egy sereg érvet soroltam fel a pesszimizmus mellett, s Fekete nagy részét kihagyta a beszámolóból.

Domonkos: Miután ízekre szedtem érveidet.

Sándor: Azt is, hogy a kommunizmus egymás ellen forduló irányzatainak látványa már önmagában is hitetlenséget és kiábrándultságot szül?

Csabai: Ez demagógia. Igaz, hogy többféle kommunista irányzat közül lehet választani, de nyilvánvaló, hogy a mienk az igazi.

Sándor: Éppoly nyilvánvaló, mint az, hogy négy évszázaddal ezelőtt Európa minden katolikusa, lutheránusa, kálvinistája, unitáriusa, anabaptistája szentül hitte, hogy egyedül az ő felekezete hirdeti az igazi kereszténység igéit, s a többi a Sátántól való. Te is legszivesebben határozatba hoznád: „Lutherani comburantur . . . "

Csabai: Mivel engem itt csak sértegetnek, elmegyek. Titeket már megfertőzött a burzsoá ideológia. Annyit sem vesztek észre, hogy ma már az amerikai pénzen hizlalt nyugati propagandaszervek is „az igazi marxizmust" propagálják. Ha az amerikai kapitalisták oly nagy hívei Marxnak, miért nem valósítják meg tanait az Egyesült Államokban? Miért prédikáltatják *nekünk* az „igazi marxizmust"?

Domonkos: Politikai cselből teszik, öregem, efelől nem lehet kétségünk. De valamiről neked sem szabad elfeledkezned. Ha félelmünkben mindig az ellenkezőjét tesszük annak, amit ellenségeink ajánlgatnak, akaratlanul is az ő kezükbe adjuk át a gyeplőket. Ha azt akarják, hogy balra kanyarodjunk, akkor jobbra ránt anak. Ha azt akarják, hogy nálunk egy fafejű, korlátolt dogmatizmus kerekedjék felül, mert számukra az a veszélytelen ellenfél. . .

Fekete: A demokráciának is határt kell szabni, még olykor a folyosón is. Most már én sem tudom, hogy valójában miről is vitatkozunk.

Sándor: Talán előbb tartsunk egy külön vitát arról, hogy majd miről fogunk vitatkozni.

Csabai: Én azon sem veszek részt, hiába hívtok. *(Büszkén távozik.)*

Sándor: Mi baja ennek?

Domonkos: Meg kell értenünk, ma különösen ingerlékeny. A fia ugyanis, aki elsőéves bölcsész, napok óta nem ment haza, s ma végre levelet írt apjának . . . s abban leopportunistázta barátunkat. S aláírás helyett csak ennyi állt a levélben: „A keleti szél legyőzi a nyugati szelet."

Sándor: Meg kellene hívnunk az ifjú Csabait mostani szümpozionunkra.

Fekete: Ezen ne múljon. *(Zeuszként dörzsölgetni kezdi a homlokát.)*

ifj. Csabai: (Pallasz Athéneként megjelenik, ő is glaukopisz, azaz bagolyszemű, miként az istennő, csak a sisak hiányzik a fejéről és a rémületet keltő medúzafős pajzs a kezéből.) Nincs dolgom magukkal. Az ilyen emberekkel szemben nem a kritika fegyverét, hanem a fegyverek kritikáját kell alkalmazni.

Domonkos: Csak annyit szeretnénk megtudni, miért hagyta el az édesapját?

ifj. Csabai: Valamikor forradalmár volt, kastélyokat foglalt el a társaival, hogy népi kollégiumokat szervezzenek bennük, ha a Belvárosban tüntettek, ütemesen zúgva, hogy „Burzsuj-ne-gyed-jaj-lesz-ne-ked!", a kávéházak söpredéke ijedten iszkolt el előlük, s ma . . . ? Ha főnöke a legsilányabb hülyeségeket mondja, lelkesen helyesel, mert nem akarja elveszíteni az állását. Ha egyik napról a másikra az ellenkezőjét kellett mondani, mint addig, a kellő adag lelkizés után engedelmeskedett . . .

Domonkos: Megértem indulatát, de csodálkozom azon, hogy jogos kritikájához olyan embereknél keres támaszt, akiket mindenki egy végérvényesen megbukott rendszer leggyávább kiszolgálóiként ismert, s amíg hatalmon voltak, soha semmilyen disznóság ellen nem tiltakoztak, s csak akkor fedezték fel magukban újra a forradalmi-lázadó erényeket, amikor a história kipöccentette őket a húsosfazék mellől . . .

Sándor: És olyan tájakról szerzi be eszméit, amelyek messze esnek az európai kultúra forrásvidékeitől.

ifj. Csabai: Ebben az országban már nincsenek olyan felnőttek, akik egyik vagy másik fordulatnál nem szennyezték be magukat. Idős barátaim is követtek el hibákat, de épp maguknak magyarázzam, „humanistáknak", hogy az emberek fejlődhetnek, változhatnak? Egyébként legyenek meggyőződve arról, hogy ha csalódom bennük, megtagadom őket. Ami pedig a forrásvidékeket illeti, az ténybelileg sem igaz, s antimarxista zagyvaság az egész. Ma már a legjobb nyugati értelmiségiek is a keleti nap felé fordulnak. Így például Sanguineti . . .

Fekete: Ki az a Sanguineti?

Sándor: Olvashattál róla a Nagyvilágban is, a *Gruppo 63* vezéralakja, költő, irodalomtörténész, kritikus. Nemrégiben maoizált.

Domonkos: Ez körülbelül addig fog tartani nála, mint egynémely párizsi diáknál az *Idézetek* piros könyvének kultusza. *ifj. Csabai:* A párizsi május úgy látszik, nagyon felborzolta azokat, akik odakint és idehaza már egy életre berendezkedtek a kényelmes emésztés bajnokaiként.

Domonkos: Én nem vagyok az emésztés baj-

noka, legfeljebb, ez már korommal jár, egyre többször szenvedője. De mit mondott ez az olasz költő?

ifj. Csabai: Elolvashatja a *Rinascitá*ban. Megmondta, hogy „a maoizmus képviseli a marxista gondolkodás által eddig elért legmagasabb fokot". S megmondta, hogy a nyugati marxisták nem találják a kivezető utat a napjainkban tátongó filozófiai űrből.

Domonkos: Nekem nem ez a véleményem. Azt hiszem, hogy hosszú ideig tartó szellemi pangásnak vetettek véget.

ifj. Csabai: Sanguineti szerint a legjobb nyugatiak nézetei mögött is egyfajta politikai, illetve kulturális pesszimizmus húzódik meg, s én ezzel egyetértek. Mint ahogy azzal is, hogy csak a szélsőbaloldaliság injekcióival lehet a művészetet új életre kelteni.

Sándor: De mire alapozza ezt?

ifj. Csabai: Ha még nem felejtették el a marxizmus—leninizmus ábécéjét, akkor tudhatják, hogy Marx szerint a klasszikus német filozófia a német elmaradottságnak köszönhette létét. Sőt, maga a marxizmus nem a fejlett Anglia egyik tudósának fejében született, hanem az elmaradt Németország legjobb gondolkodóinak agyában, a leninizmus nem a szupercivilizált Nyugaton jött létre, hanem az elmaradt Oroszországban . . . s ma is ott a legfejlettebb a gondolkodás, ahol a társadalom a legelmaradottabb — Keleten.

Domonkos: Már a kiindulópont is hamis. És két dolog kevertetik itt össze. A kultúra, a filozófia, a gondolkodás legmagasabb foka nem azonos a forradalmiság legmagasabb fokával. Ázsiában, Latin-Amerikában stb. lehet olyan helyzet, amely minden másnál forradalmibb irányzatokat hoz létre, akadhatnak forradalmárok, akiket nem elégíthet ki a békés egymás mellett élés, a békés út stb., de ez nem jelentheti azt, hogy egy ilyen szélső forradalmi gondolat (kultúra, művészet, amit akar) feltétlenül magasabb rendű egy választási győzelemre szövetkező nyugati kommunista eszméjénél, művészeténél stb. Még kevésbé jelentheti azt, hogy ami az amerikanizált barbárság, mondjuk haiti viszonyai között esetleg célszerű lehet, az a neokapitalizmus fellegváraiban is hasznos.

ifj. Csabai: Azt persze Sanguineti sem állítja, hogy minden további nélkül át lehet plántálni a maoizmust Nyugatra. Csak annyit mond, hogy az azonnali és naiv alkalmazás apokaliptikus vagy gyermekded szélsőségekre vezet, de a probléma elkenése még szomorúbb eredményhez: a megalkuvó reformizmushoz. S számára erkölcsileg az első hiba a rokonszenvesebb. Sőt, *fortissima simpatiá*ról beszél. És ha választani kell az eszmeileg szilárd begyöpösödöttség vagy a talán zavaros, de becsületesen bátor . . .

Domonkos: Mindenki rokonszenvezzen olyan *hibával*, amilyennel akar, de még jobb, ha gyanakvással figyeljük azt, amit eleve hibának érzünk. Egyébként hajlok arra, hogy ha az *estremismo* Olaszországban nem is töltheti be azt a szerepet, mint, mondjuk, Ázsiában vagy Latin-Amerikában, annyi haszna mindenképpen lehet, hogy a baloldal harckészségét növeli, s az elpuhulás esetleges veszélyeire is figyelmeztet. De nálunk egészen más a helyzet. A mi viszonyaink közt a titkos maoizmus vagy a „régi szép idők" iránti nosztalgiákat takarja, vagy, fiatal emberek esetében, egy egészséges indulat szerencsétlen megnyilatkozási formája. Ám maradjunk még Sanguinetinél. Az ő elmélete az elmaradottság glorifikálása. Az elmaradottság feszültségeket teremt, lázadó hajlamokat szül. Ennyiben „kedvez" a gondolatnak. De Marx nemcsak a „német nyomorúságra" építette elméletét, hanem kora teljes valóságára, s ezen belül mindenekelőtt a legfejlettebb tőkés ország, Anglia tapasztalataira. Ami azt jelenti, hogy a mai ultracivilizált világot megérteni, átalakítását irányítani az elmaradt földrészeken született forradalmi stratégia alapján éppúgy nem lehet, mint ahogy felhőkarcolókat sem lehet felhúzni pálmafákból.

Sándor: Még szerencse, hogy én sem pálmafákból, sem plasztikból nem akarok építkezni, úgyis romba dől itt minden. Kivált akkor, ha most már nemcsak a tőkések és a kommunisták, hanem az utóbbiak egymás között is civa kodnak.

Fekete: Így hát ezúttal a nézetazonosság elmarad. Ifjú barátunk egy új hit reménysugarát szeretné meglátni a keleti napban, Domonkos a művelt világra alkalmazhatatlan teóriának ítéli a maoizmust, Sándor pedig méla pesszimizmusának újabb igazolását olvassa ki a munkásmozgalom viszályaiból. Oszoljunk fel?

ifj Csabai: Hát akkor csak fecsegjenek tovább nekem nincs időm az ilyesmire. *(Dacosan eltűnik.)*

Domonkos: Érdekes fiatalember. Nem szívesen nyugodnék bele abba, hogy nem tudok szót érteni valakivel, akiben a világ átalakításának őszinte vágya munkál, aki nem idült bürokrata. Valóban nem elég csak fecsegni.

Sándor: Tudjuk, Feuerbach-tézisek 11. pont: „A filozófusok a világot csak különbözőképpen magyarázták, de most arról van szó, hogy a világot megváltoztassuk." Becses engedelmeddel megfordítanám Marx tézisét: ezt a világot

oly sokat változtatgatták, s közben az ember *mindig ugyanaz maradt*. Most már a további alakítgatás helyett ideje lenne végre megmagyarázni a világot. Mítoszok és elfogultságok nélkül.

Domonkos: Én nem állítom, hogy a politikában nincsenek mítoszok, de a te objektív, emberi célzatosság nélküli tudományod maga a legfőbb mítosz. Érdekeink mindent befolyásolnak, a tudományt is. Ha ezt belátod, mindjárt nem fogsz akkora szakadékot húzni a tudomány és a politika közé. Annyiban igazuk van az estremismóval kacérkodó nyugati művészeknek, gondolkodóknak, hogy nem elég csupán Lenin vagy akár Gramsci alapján elemezni a világot, teljességgel új tények jelentkeztek . . .

Fekete: Mi nem vagyunk illetékesek sem Lenin, sem Gramsci értékelésére, engedjük át ezt komolyabb embereknek. S ne feledjük el, hogy mi irodalmi szümpoziont tartunk, nem engedhetem meg, hogy ez a forrófejű Domonkos folyton a politikába ráncigáljon bennünket.

Csabai (ismét megjelenik): Hallottam, hogy rendreutasítottad Domonkost, ezt elégtételnek tekintem, s újra bekapcsolódom a vitába. Annál is inkább, mert nélkülem nincs meg az a szilárd és magabiztos iránytűtök, ami nélkül egyenesen az ingoványba szédültök. Azt javaslom, hogy csakugyan maradjunk az irodalomnál, és beszéljünk a kritikáról. Olyan sok remek cikket olvashattunk erről a témáról, s mi még nem fejtettük ki álláspontunkat.

Sándor: A kritikáról nincs mit vitatkozni. A kritika a kenyérkereset egy fajtája. Legfeljebb a honorálásán érdemes vitázni.

Csabai: A véredben van a cinizmus. De ez nem változtat azon, hogy téged kezdelek jobban szeretni, mint ezt az izgága Domonkost.

Sándor: Félek, hogy nekem is több bajom lenne adott esetben Domonkossal, mint veled. Te mennydörögsz egyet-kettőt a pesszimisták ellen, de ezt senki sem veszi komolyan. Domonkos látszatra megértő, de valójában erőnek erejével a közéleti irodalom prófétái közé sorakoztatna engem is meg barátaimat is. Mondd, Domonkos, nem olvastad, hogy aki a cirkusz porondján prófétáskodik, az maga is bohóccá válik?

Domonkos: De olvastam, s jót derültem azon, hogy Németh László, aki idézte a mondást, igazában semmi iránt nem érdeklődik annyira, mint a prófétai hivatás iránt.

Sándor: És mondd, közéleti férfiú, gondolkodás nélkül, kapásból tudsz-e válaszolni arra, hogy Dante guelf volt-e vagy ghibellin? Fehér vagy fekete?

Domonkos: Tegyük fel, hogy már elfelejtettem. Ez sem bizonyítaná azt, amit te szeretnél igazolni, azt ugyanis, hogy nem a politika számít, hanem a mű. Mert a mű sohasem született volna meg, ha Dante nem lett volna „fehérpárti", ha ezért nem vállalta volna a számkivetést, a magányt, ha közönyös élvezőként kívülről nézte volna az egész firenzei cirkuszt. A *Commedia* egy üggyel való gyötrelmes azonosulás szülötte.

Sándor: Vigyázzunk az irodalomtörténeti példákkal. A bölcs Erasmus nem tudott lesüllyedni sem a katolikusok, sem a lutheránusok szellemi szintjére, s épp ezért alkothatta meg humanista életművét. Vagy Swift . . .

Domonkos: Ha majd barátaid mélabús sopánkodások helyett egy új *Balgaság dicséretét* vagy egy új *Gullivert* írnak, én leszek az első . . .

Fekete: Már megint csapongtok. Csabai a kritikáról akart beszélni.

Csabai: Nem baj. Ez a kis intermezzo is igazolja, hogy baj van a kritikával. Eltompult a kritikusok ébersége. Némelyik írónk annyi tücsköt-bogarat hord össze, mint ezek itt ketten, és senki sem leplezi le műveik burzsoá tartalmát. Igaza van Nagy Péternek, hogy az írók valósággal terrorizálják a kritikusokat és a szerkesztőket.

Domonkos: És Nagy Péter egyéb korlátokat nem lát a kritika előtt?

Csabai (előveszi a júniusi Kritikát): „Hogyan is állunk hát a kritika szabadságával ma és most nálunk? A társadalom felől nézve, mondhatni, ez a szabadság teljes: az alkotmány szabta határok között a kritikus szabadon mozoghat — s kell-e ennél nagyobb szabadság a kritikusnak?" Világos beszéd.

Domonkos: Ezt az utolsó kérdést olvasd már fel még egyszer, olyan frappáns . . .

Csabai: „. . . kell-e ennél nagyobb szabadság a kritikusnak?" Nos, szerintem nem kell, sőt azt merném mondani Nagy Péterrel szemben, hogy ez is sok. Oda kellene már csördíteni az ostor csipősebb végével . . . !

Sándor: A szabadság szubjektív dolog. Emlékezzetek Hamlet királyfi és Rosencrantz udvaronc disputájára. Angolul idézem, mert ma az a rangos és előkelő, hogy minél több idegen citátummal ékesítsük fel magunkat: „. . . there is nothing either good or bad, but thinking makes it so . . . " Vagyis Arany János költő, tanár, szerkesztő és akadémiai titkár pontos szavaival: „nincs a világon se jó, se rossz, gondolkodás teszi azzá . . . " Csabai sokallja a szabadságot, Domonkos talán kevesli, én meg mosolygok a szabadság körüli egész hűhón, mert a szabadság önmagunkban van, ha van, és nem korlátozható.

Fekete: Bármily meglepő, én egyetértek azzal a megállapítással, hogy kritikánk — természetesen tisztelet a kivételnek, s minden kollégám kivétel — roppant szereti bókba csomagolni kifogásait.

Domonkos: Ez más káposzta. Én még meglepőbbet mondok: jómagam Rényi Péterrel egyetértek *abban*, hogy olykor még kitűnő kritikusok is túlzásba viszik a rajongást, ahogy a *Filmkultúra* ankétján mondta.

Csabai: Ez persze mindig az adott műtől függ. *Az anyá*ért például nyugodtan lehet rajongani.

Sándor: Vagy *A per*ért meg *A bukás*ért.

Domonkos: Hát vegyünk egy konkrét példát. Gyurkót már úgyis megharagíthattam a múltkor, *most már mindegy alapon* megint őt említem példának, pontosabban Leninről írt könyvét.

Csabai: Ez a könyv mindenkinek tetszett.

Domonkos: El tudod képzelni, hogy épp Magyarországon és épp ma nemzeti egység alakul ki egy Leninről szóló mű értékelésében? De ez mellékes. Maradjunk a rajongásnál. Felolvasom Somlai Péter recenziójának egy passzusát a „Kritika" idei negyedik számából: „A *Lenin, októbert* — a Népszabadságban és a Valóságban közölt bírálatoktól eltekintve — nem fedezték fel." Itt mindjárt álljunk meg. Mi az, hogy *eltekintve?* Úgy hangzik ez, mintha azt mondanánk, hogy Amerikát Kolumbusz Kristóftól és Amerigo Vespuccitól eltekintve még nem fedezték fel . . . Nem elég, ha egy könyvet a párt központi lapja plusz egy népszerű folyóirat „felfedez"? De menjünk tovább. Azt hinné az ember, hogy a többi lap fintorgott, fanyalgott, húzta a száját és a többi. Nem. Maga a recenzens is elismeri, hogy „a Társadalmi Szemlében, a Kortársban, az Új Írásban és máshol Gyurkó és könyve megkapta az összes elismerő jelzőt: »meggyőző«, »tartalmas«, »hiteles«, »igaz«, »mélyenszántó«, »őszinte«." De ez nem volt elég a recenzensnek, úgy látja, hogy „az olvasók különös érdeklődése . . . nem befolyásolta a kritikusok zömét". „A hivatásos bírák többsége feltehetően néhány olyan mű olvasása közben hagyta el szemüvegét, amit már előttük felfedeztek külföldi bírók. Pedig úgy látszik, a hazai pálya is tartogat még gólokat, s ha ilyenkor a bírók nem jeleznek, jogos a közönség füttye!" Mondjátok, ti hallottátok ezeket a füttyöket?

Sándor: Arról tudok, hogy sokan fütyülnek az egész magyar kritikára, de azt nem hallottam, hogy a Gyurkót dicsérő kritikusokat azért fütyülte volna ki a közönség, mert nem voltak elég lelkesek.

Csabai: Tény, hogy könyvnek régen nem volt ilyen gyors és egyöntetű sikere. Kivétel nélkül minden orgánum megdicsérte, egyetlen picurka kifogás nem hangzott el, a szerzőt beválasztották egy jelentős ünnepély elnökségébe, József Attila-díjat is kapott . . . Pedig a szerző talán túlzottan is megértést tanúsít egynémely negatív -igura iránt.

Fekete: Remélem, Domonkos, nem azt akarod mindebből kihozni, hogy a könyv nem érdemelte meg ezt a nagy sikert?

Domonkos: Isten ments . . . Én hallgattam volna, ha nem kell azt tapasztalnom, hogy némelyek minden mértéket túllépnek. Én szívből egyetértek mindazzal, amit a kritikusok a könyv igazi értékeiről írtak. S Csabainak válaszolva, külön tetszett az, hogy bizonyos történelmi szereplők az eddig rájuk aggatott ördögmaszkok helyett végre emberi arcot viselnek ebben a könyvben. De nézzétek, egy ilyen téma feldolgozását többféleképpen is lehet mérni. Lehet viszonyítani ahhoz, amit eddig néhány dogmatikus meséskönyv elénk tálalt, de lehet például az olasz és francia marxisták legjobbjainak eredményeihez is, sőt a mai valóság tényleges szükségleteihez is. Attól tartok, hogy egyikét barátunk jobbára csak az első viszonyításra alapozta értékelését. Például az eddigi sémákhoz képest csakugyan merészen újnak tűnik az a fejtegetés, amely Lenin és Necsajev s általában a bolsevikok és terroristák összefüggéseit firtatja. De csak annak, aki nem olvasta a *L'homme révoltét.*

Csabai: De Camus nyilván antikommunista célzattal von párhuzamot köztük, Gyurkó viszont épp a leninizmus igazolása végett.

Domonkos: Ez sem változtat azon, hogy Gyurkó ez esetben egy rég ismert összefüggést magyarázgat, s nem újdonságokat fedez fel. De igazad van abban, hogy Camus és Gyurkó szándékait megkülönbözteted. Hadd jegyezzem meg azonban, hogy a *Lenin, október* némely revelációnak tűnő közlését vagy ábrázolását marxista szerzők *is* megelőzték már, így például a kommunista Giuseppe Boffa *La rivoluzione russa* című könyve, a négykötetes huszadik századi forradalomtörténetben.

Csabai: Vagyis?

Domonkos: Ismeritek a perzsa népmesét a kakasról meg a hajnalról? Nem? Sejtettem. Szóval a sah nem tudott aludni éjszakánként, s ezért utasította szakácsait, hogy amelyik kakas hajnalban kukorékol, abból kell délben levest főzni. Az ikszedik tarajos eltűnése után a ketrec lakói megsejtették az összefüggést a hajnal üdvözlése és a levesalanyok kiválasztása között,

s kukorékolás helyett csendben turbékoltak. Ettől kezdve szépen híztak, gyarapodtak, de az országban akadozni kezdett az élet, mert hajnalonként nem keltek fel időben az emberek, kevesebbet dolgoztak, nőtt a selejt és a rosszkedv, csikorogtak a birodalom kerekei, végül is a nép elzavarta az uralkodót, s az új sah fokozatosan engedélyezte a kukorékolási szabadságot. De a kakasok egy ideig bizalmatlanok voltak. Már régen feljött a nap, már a verebek is csiripeltek a pálmafákon . . .

Csabai: Perzsiában nincsenek is pálmafák.

Domonkos: . . . de az óvatos kakasok hallgattak. „Kukorékoljatok már! — kiáltotta azegyik alabárdos —, azok közül válogatunk a levesbe, akik hallgatnak." S ekkor a legfürgébb kakas nagyott kukorított, s ebből mindenki megértette . . . nem azt, hogy a nap felkelt, mert azt úgyis tudták, hanem azt, hogy már szabad kukorékolni.

Csabai: Vagyis?

Domonkos: Vagyis nagyon jó dolog, hogy bizonyos tabukról végre szólni lehet, de csak mértékkel verjük a mellünket, mert a legtöbb hétpecsétes titkot tízegynehány éve már a verebek is csiripelték, de a kakasok még nem kaptak engedélyt a kikukorékolásukra.

Fekete: Kezeltesd a májadat, mert túl nagy a hajlam benned a gonoszkodásra. Egyébként a parabolád sántít. Az ilyen természetű engedélyek ugyanis sohasem olyanok, mint az útlevelek, amelyekben minden adatot pontosan kitöltenek. Az író tehetsége, kezdeményező ereje, érvelési készsége és ügyessége sokat számít, részben tőle is függ, hogy milyen tájakat tud bebarangolni, feltérképezni, s felfedezéseit el tudja-e fogadtatni. És ismerd csak el, hogy Gyurkó maximálisan kihasználta a kapott vizumot.

Domonkos: Ezen nem fogunk összeveszni. Én ugyan nem mindenben értek egyet e felfedezői út eredményeivel, s szerintem a hagiográfia maradványai még fellelhetők a könyv főhősének sokban már újszerű arcképén. Egy bizonyos kultuszt szenvedélyesen és rokonszenvesen elítél a szerző, de nem óvakodik eléggé egy másik kultusz csapdáitól. És olykor szinte antinómiás ellentéteket szómágiával akar áthidalni, amiből a szép mondatok özönén kívül sok haszon nem származik. És hiányoznak olyan kérdések, mint az imperializmus lenini értékelése és az ipari forradalom vagy a világforradalom problémája. De egyetérthetünk abban, hogy nem szabad telhetetlennek lennünk. Az egészet csak azért tettem szóvá, mert ez az ügy jól példázza szerintem, hogy a kritikának még az értékes művek esetében sem lehet feladata lelkesedési ügetőversenyek rendezése, hanem az elismerés mellett a követelmények további emelésére is gondolnia kell.

Sándor: Kellően kiélvezhetted a saját hangod, de a perzsa és egyéb meséid semmit nem cáfolnak alaptételemen, amely szerint minden emberi küzdés meddő és értelmetlen. Lenin kétségtelenül nagy ember volt, de az általa elképzelt „legdemokratikusabb" állam eszméje szerinted sem azonos azzal, ami ebből az eszméből megvalósult Sztálin alatt. S itt nem tragikus torzulásokról van szó, hanem természetes történelmi folyamatokról: a másulás törvényéről. A kereszténység elnyomott kis zsidó rabszolgák Róma-ellenes vallásából római rabszolgatartók ideológiája lett, s püspökeik elintézték azokat, akik az „eredeti" tanokhoz akartak visszatérni. Babeuf is azt hitte, szegény, a direktórium urainak lebolását s a tömegek nyomorát látva, hogy valami tévedésről van szó, s vissza akarta vinni a forradalmat „eredeti célkitűzéseihez". A nyakába került, hogy nem értette meg a történelem alaptörvényét: azt, hogy az eszmék nem tudnak másként megvalósulni, csak önmaguk visszájaként. Minden megvalósulás másulás, mert az elnyomott eszme képviselői csak harcban győzhetnek, a harc további erőszakot, az erőszak kiváltságokat szül, a kiváltságok tovább élesztik a természetes emberi érvényesülési vágyat, a hiúságot, az önzést, s megszületik az, amit France már a *Pártütő angyalok*ban ábrázolt: a lázadó Sátánból Jaldabaoth lesz, ég veletek barátaim.

Csabai: Hová mégy?

Sándor: Csak szimbolikusan köszöntem, mert ezzel kész, mert ehhez nincs mit tenni.

Csabai: Tiltakozom az ilyen dögszagú elméletek ellen, amelyek a kétségtelenül megvolt hibákat mérték nélkül felnagyítják. S a polgári és proletárforradalom mindenféle párhuzama ellen is óvást teszek.

Sándor: Akkor hát mi az oka annak, hogy a francia polgári forradalom és az orosz proletárforradalom sorsa oly sok kísértetiesen hasonló fejleményt mutat fel, így például abban, hogy mindkét forradalom likvidálta a saját hőseinek jelentős részét?

Domonkos: Először is engedd meg, hogy figyelmeztesselek valamire: az annak idején nem létező Francia Kapitalista Párt nem létező XX. kongresszusa nem tárta fel, hogy súlyos torzulások következtek be a kapitalizmus építésében. A Szovjetunió Kommunista Pártjának XX. kongresszusa viszont megmért és elítélt egy korszakot, és nálunk ma már . . .

Sándor: Nálunk most már minden rendben van, országaink valósága gyönyörű összhangban van a szocialista demokrácia eszméivel?
Domonkos: Nem hiszem, hogy a valóság valaha is pontosan harmonizáljon az eszmékkel. De számomra korántsem mindegy, hogy mekkora a különbség köztük, szakadéknyi vagy elviselhető. Te például hol élnél szívesebben ezzel a totális világbánatoddal? Tiranában vagy... ne legyünk soviniszták, nem szép dolog a nacionalista kérkedés... vagy...
Sándor: Attól félek, hogy a tiranai Idegennyelvű könyvesboltban nem vehetném meg mondjuk a *Les mains sales*-t.
Domonkos: Na látod, s nálunk megveheted, legalább franciául, ha már a Sartre-drámák magyar kiadásába nem is került bele. Vagyis: van különbség a szocializmus különböző formái között, érdemes a lehetséges legjobbért küzdeni.
Sándor: E tekintetben Vignyvel értek egyet, aki valahogy így fogalmazott: a rossz és az elviselhető társadalom között oly csekély a különbség, hogy nem érdemes érte fáradozni.
Domonkos: Gyönyörű. Hát vedd tudomásul: nem első-, de nem is utolsósorban ti is okai vagytok, ti, deheroizált világbölcsek, akik mindenre találtok valamilyen ultramodern vagyis kiábrándult vagyis kockázatmentes elméletet, szóval ti is okai vagytok annak, ha a szocialista demokrácia még nem érte el azt a fokot...
Sándor: Amikor is megvalósul a földi paradicsom, füvet majszol a hiéna, megszűnik a hatalomvágy, a hiúság, az önzés.
Domonkos: Nem szűnik meg, de érvényesülését a demokrácia ellenőrzés alá szorítja, sőt a gazdaság hajtóerejévé alakítja, mint ahogy a robbanóanyagokat is fel lehet használni békés munkára.
Sándor: Akkor hát le a pesszimistákkal, akik akadályozzák az éden megszületését.
Domonkos: Kár élcelődnöd. Egynéhány élveteg kesergő csakugyan nem tud meghatni, de az őszinte, igényes pesszimizmust elsajátítandó tananyagnak tartom egy életigenlő világnézet összebarkácsolásához. „Az értelem pesszimista. Az optimizmus az akaratnál kezdődik" — mondta egy tapasztalt férfiú.
Csabai: Ennek Schopenhauer szaga van.
Domonkos: Legfeljebb Leopardi szaga, tudniillik olasz volt e férfiú és Togliattinak hívták.
Sándor: Akiben túlteng a mások irányításának, befolyásolásának, önmaga érvényesítésének vágya, vagyis a hatalomvágy, vagyis az önzés egyik fajtája, az kettőt tehet: nyíltan megvallhatja magának, mint III. Richárd: „Eldöntöttem, hogy gazember leszek." Ez a ritkább eset. A gyakoribb: bebeszéli magának, hogy az emberiséget akarja megváltani.
Domonkos: Aki reszket minden kockázattól, gyáva önzésében kettőt tehet: vagy nyíltan megvallja magának, hogy fél — ez a ritkább eset, — vagy bebeszéli magának, hogy *úgy sincs értelme* a küzdelemnek, s ezzel nem elégszik meg, hanem másokat is ilyen irányban akar befolyásolni, mert ha sokan meghúzzák magukat, kevésbé rikító a saját gyávaságunk.
Fekete: Érveket, barátaim, ne durváskodjatok.
Sándor: Domonkos valami csodálatos panaceaként ajánlgatja a demokráciát, nem véve észre, hogy egy múlt századi s teljesen halálra ítélt mítoszt dédelget. A demokráciát a kistermelés és a kis földrajzi egységek tették lehetővé, amikor a földet hamarabb lehet körülrepülni, mint régen Athénból Spártába eljutni, s amikor gigászi termelő egységek fejlődnek ki, a demokrácia, miként a nemzet is, anakronizmussá válik, helyében a földállam felé haladó kontinentális egységek centralizált hálózata bontakozik ki. A glóbuszméretű hangyaboly, ha úgy tetszik. S előtte persze, még egy-két világháború, amelyben eldöntik, hogy ki egyesíti a földet. S mindezt ti, a múlt századból itt maradt álmodozók, nem akadályozhatjátok meg.
Domonkos: Én a helyedben messzemenően óvakodnék az ilyen jóslatoktól. Egy-két jövendőmondóból századunk már csúfot űzött, ne szaporítsuk soraikat.
Fekete: Hagyjuk most már abba, itt már új témákba ütköztünk. Hogy milyen lesz a világ sorsa, azt majd legközelebb eldönti Domonkos, mibe kerül az neki? Addig is ismerj el annyit, hogy nem könnyű a dolga a te cselekvőküzdő-hivő emberednek, elég vastag érvek szólnak reménykedéseid ellen.
Domonkos: Beleegyezem abba, hogy a demokrácia és a földállam kérdéseit elnapoljuk, de egyet szeretnék még elmondani. Elmegyek a végsőkig: felteszem, hogy nem tudjuk befolyásolni a jövőt, s hogy például nincs lehetőségünk jelenleg a háború megakadályozására, az ki fog törni, mint egy szabályosan működő, elfojthatatlan, leküzdhetetlen tűzhányó. De ha ti ilyen tűzhányó szigeten éltek, mit fogtok csinálni? Lehevertek a pálmák alá, s közönyösen várjátok a lávát, nem törődve azzal, hogy mit csinál köröttetek a csüggedt vagy léboló tömeg? Vagy pedig, addig is, amíg a vulkán csak morog, megpróbáltok értelmes életet teremteni a szigeten, gátakat és más védőeszközöket próbáltok építeni? Az embernek meg kell halnia, mégis orvostudományt teremtett,

mert nem mindegy, hogy meddig és hogyan él. Hogyan mondhatnánk le az emberiség orvoslásának tudományáról, amikor az emberiség halála még korántsem tekinthető bizonyítottnak? Tanulmányozzuk hát a tűzhányó működését, hogy előre lehessen jelezni s később esetleg el is lehessen hárítani a veszélyt.

Sándor: Addig tanulmányozod, amíg el nem borít a láva.

Domonkos: Akkor elborít. Akkor úgy fogok elpusztulni, mint Plinius, akit a Vezúv gázai öltek meg, amikor hajójával a tűzhányó közelébe sietett.

Sándor: Megható kép! Gaius Plinius Domonkos, amint a szocialista neooptimizmus bárkáján az utolsókat leheli. Hamar egy zsebkendőt!

Fekete: Úgy látom, kimerültetek — az egyik oldalon pátosz, a másik oldalon irónia csordogál az érvek áradata helyett. Oszoljunk fel.

Csabai: Nem lehet függőben hagyni ekkora horderejű kérdéseket. Kötelességemnek érzem, hogy mindenre azonnali és meggyőző választ adjak.

Fekete: Nézd, lehet, hogy a *Kritika* olvasói talán még aludni sem fognak tudni rendesen, ha vitánk nyomán arra gondolnak, mi lesz földünkből: centralizált hangyaboly vagy atommeghajtású paradicsom? De jusson eszedbe, hogy az emberiség évezredek óta keresi a választ léte alapkérdéseire. Ha eddig kibírta bizonytalanságban, talán kibírja addig is, amíg egyértelmű, csalhatatlan, végérvényes igazságaidat közlöd vele.

Dokumentum

MÁCZA JÁNOS

Adatok és dokumentumok*

Külföldi kapcsolatok a húszas években

1919. január 1-én a Közoktatásügyi Népbiztosság Képzőművészeti Osztályának Kollégiuma mellett létrehozták a „Művészeti és Kommunista Eszmék Nyugati Agitációjának és Propagandájának Nemzetközi Irodá"-ját. Január 3-án felhívást és anyagokat küldtek el a német művészeknek: nemzetközi szakmai egyesülésre szólították fel őket. Január 5-én ugyanilyen felhívással fordultak a francia művészekhez.

A Képzőművészeti Hallgatók Összoroszországi Központi Végrehajtó Bizottsága 1921. március 10-én az „IZO" című lapban közzétett egy felhívást „A nyugat ifjú művészeihez" címmel.

Az első külföldi kiállítás 1922-ben volt Berlinben a (Van Diemen Galériában, az Unter den Lindenen). Részt vett a kiállításon Malevicstől, Burljuktól, Kandinszkijtől, Tatlintól és másoktól kezdve egészen Koncsalovszkijig, Krimovig, Kusztogyijevig, Vasznyecovig az összes kiemelkedő „baloldali" és „idős" művész. 1924-ben: részvétel a „Nemzetközi Képzőművészeti Biennálé"-n, Velencében. 1925-ben a Szovjetuniónak külön pavilonja van a díszítőművészet nemzetközi kiállításán Párizsban (építész: Melnyikov, belső építészek: Rodcsenko, Liszickij). 1927-ben: részvétel a díszítőművészeti kiállításon Monza-Milánóban. Ugyanebben az évben: szovjet kiállítás Japánban (Tokióban, Osakában és Nagoyában), mintegy 150 festménnyel és 250 grafikával.

A külföldi művészek első moszkvai kiállítását, az „Első Általános Német Művészeti Kiállítás"-t a Nemzetközi Munkás Segély szervezte meg 1924-ben. Ezen mintegy 130 német művész vett részt: a Sezession, a Berlini Művészek Szövetsége, a Művészeti Akadémia, a „Vörös Csoport", a „November Csoport", a „Sturm", a „Bauhaus" képviselői, dadaisták stb. Bemutatták a kiállításon négy Németországba emigrált magyar művész alkotásait is: Czóbel Béláét (a „Vörös Csoport"-ból), Dallos Lászlóét („Griffel", „Vörös Csoport"), Moholy-Nagy Lászlóét („Bauhaus"), Péri Lászlóét („Vörös Csoport" és „Sturm").

* Részletek a „*Szovjet művészet 15 éve*" c. dokumentumgyűjteményből. Szerkesztette, a bevezető cikkeket és a jegyzeteket írta: *Mácza János.* Összeállította: *Mácza J., L. Reinhardt és L. Rempel.* (OGIZ—IZOGIZ, Moszkva—Leningrád, 1933.)

1926-ban a GAHN (Művészeti Tudományok Akadémiája) és a VOKSZ (Kultúrkapcsolatok Össz-szövetségi Tanácsa) a GAHN helységeiben Moszkvában kiállítást szervezett „Nyugati Forradalmi Művészet" címmel. Résztvevők: franciák (Steinlen 123 műve), angolok (Brangwyn grafikus kollekciója, amelyet a Képzőművészeti Múzeumunknak ajándékozott), németek (K. Kollwitz, Grosz, Dix és mások), osztrákok, hollandok, a belga Masereel, csehszlovákok, norvégok, A magyar művészek közül részt vett: Uitz Béla, továbbá Bortnyik, Máttis-Teutsch, Kassák, Kudlák Lajos néhány műve, Mácza János gyűjteményéből. (Magyarországgal nem lehetett felvenni a kapcsolatot.) 1927-ben külön kiállítást rendeztek Uitz Béla műveiből.

Az „Oktyabrj"-csoport

1928 tavaszán Moszkvában megalakították az „*Oktyabrj*" nevű művészeti egyesülést, amely a szakmailag specializált társaságoktól eltérően azt a célt tűzte ki maga elé, hogy az ún. térbeli művészetek összes különféle ágazatát egyesítette: a táblaképfestészetet, a monumentális festészetet, a grafikát, a litográfiát, a fotomontázst, az építészetet, az iparművészetet, a híradófilmet és a művészi filmet. Némi rövidítéssel közöljük az alapító tagok névsorát, akik között — a mexikói Diego Rivera mellett (aki 1927 novemberétől 1928 júniusáig Moszkvában élt) — magyar művészek is voltak. Íme a névsor: A. Vesznyin, V. Vesznyin, *Weisz Emil*, A. Gan, M. Ginszburg, A. Gutnov, A. Dejenka, Dobrovszkij, V. Jolkin, P. Irbit, Klucisz, A. Kurella, Lapin, *Mácza János*, A. Mihajlov, D. Moor, P. Novickij, Diego Rivera, Sz. Tyelengater, *Toot Viktor*, *Uitz Béla*, Freiberg, E. Sub, Sz. Eizenstein.

A Nyugat ifjú művészeihez

Elvtársak!

Csaknem hét esztendőn át gyakorlatilag el voltunk szakadva egymástól. Azok a gyér hírek, amelyeket akár a művészeti iskolák helyzetéről, akár a nyugati művészet fejlődéséről kapunk, egyre inkább arra ösztönöznek bennünket, hogy energikusabban felkutassuk az ifjú művészek közötti kapcsolat megteremtésének lehetőségeit.

Emellett azonban elsősorban is szeretnénk megosztani veletek azt az örömet, amelyben az egész kialakulóban levő kommunista Oroszországgal együtt részünk van.

A forradalom három esztendeje alatt sok erőnkbe került először a régi iskola lerombolása, azután pedig az új iskola, a mi munkás iskolánk létrehozása is. Ezt a munkát hihetetlenül nehéz körülmények között végeztük el, egyrészt a blokád folytán kialakult válságos gazdasági helyzet miatt, másrészt pedig azért, mert egyszerre két fronton kellett harcolnunk: puskával a kézben védekeztünk az antant-imperialistákkal szemben, s ugyanakkor harcoltunk a belső ellenforradalmárok ellen . . . A közös erőfeszítésekkel azonban a teljes győzelem felé közeledünk.

A régi világ, az akadémikus világ, a pópák világa minden eresztékében recseg-ropog. Harcunknak ezen a belső lelki fronton még nincs vége . . . A győzelem azonban már eldőlt: a mienk.

A mi fiatal köztársaságunk valamennyi ifjú művésze a kommunista ifjúsághoz hasonlóan bebizonyította, hogy szilárd és kérlelhetetlen az akadémiák régi világának támaszaival szemben, mint ahogy valamennyi kommunista szilárd és kérlelhetetlen a kapitalizmus támaszaival szemben.

Azok a hírek, amelyek eljutnak hozzánk, noha csakugyan töredékesek és gyérek, egyöntetűen a nyugati művészet válságáról beszélnek, izoláltságáról és elzárkózásáról, és kétségtelen, hogy minket, akik mindig tanultunk a Nyugattól, ez fölöttébb nyugtalanít.

A kirobbant harc elszakított bennünket a Nyugattól, s ennek folytán kénytelenek voltunk magunk munkához látni, közelebb férkőzni az ősforráshoz, s mint látjátok, ha nem oldjuk meg helyesen, legalább helyesen vetjük fel a kérdést.

Szerintünk a művészet izoláltsága és elzárkózása a művészet osztályjellegének kizárólagos következménye, a művészet ez ideig a polgári osztály kizárólagos tulajdona volt . . .

Szerintünk a művészet egyedül csak akkor nem szakad el az élettől, ha az élet ősforrásához, a gazdagsághoz, mindennek fő faktorához fordul . . .

Most meg fogjátok érteni, hogy örülünk azoknak az első fecskéknek, akik iderepülnek hozzánk Nyugatról, ahol igaz, hogy csak nagyon kevesen, de ugyanúgy vetik fel a kérdést, ahogy mi felvetettük.

A burzsoázia által létrehozott intézetek és akadémiák minden eszközzel igyekezni fognak eltántorítani titeket az okoknak ettől az ősokától, és csak akkor, ha mindennek az alapjához, a társadalmi viszonyokhoz fordultok, ha törekvéseitekben lobogó fáklyaként fog világítani a kommunizmus, ha a földig romboltok minden akadémiát és intézetet, csak akkor lesz művészetek teher helyett szükségszerűség!

Éljen a kommunista forradalom!
Éljen a forradalom kultúrája!
Éljen a kultúra avantgarde-ja: a művészifjúság!
10 000 hallgató nevében:

Képzőművészeti Hallgatók Összoroszországi
Központi Végrehajtó Bizottsága

Megjelent az „IZO" című lapban, Moszkva, 1921. március 10., csütörtök. (Vezércikk első oldalon.)

Ugyanebben a számban jelent meg *Jansen* (Hollandia): Művészi kiállítások cseréjéről Nyugat-Európával; *A. Rosmarie* (Franciaország); Henri Barbusse és a „Clarté"; *El Liszickij:* Az építészet katasztrófája.

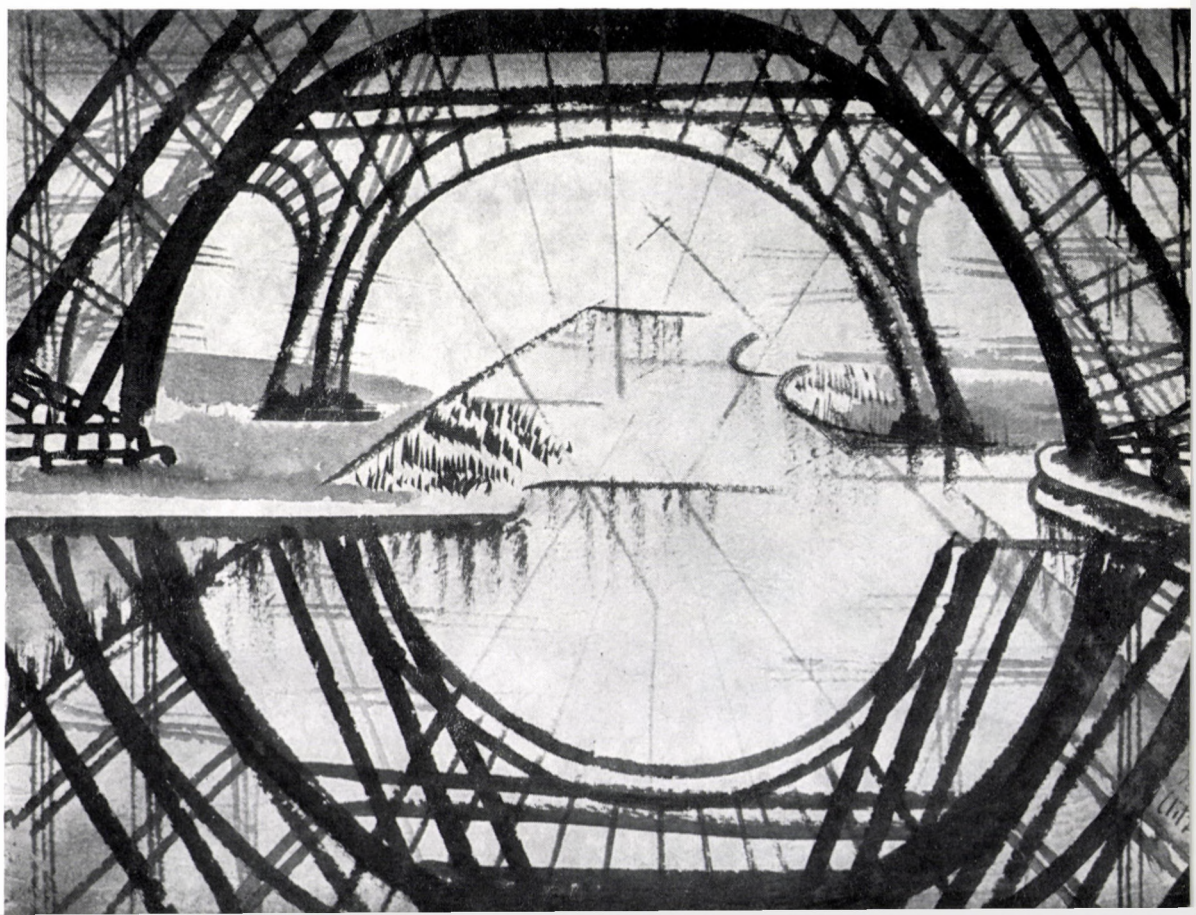
Megjegyzés: a Petrográdi Művészeti Akadémiát már 1918-ban újjászervezték. 1918 októberében az egykori Akadémia bázisán létrehozták a „Szabad Állami Művészeti Stúdiókat". E stúdiók vezetőinek törzsállománya: Tatlin, Malevics, Sternberg, Altman, Petrov-Vodkin, Matvejev (szobrász), Popova (iparművész), Stalber, Suko (építészek).

A művészeti oktatás végleges formája az újjászervezés során 1920-ban született meg, amikor Moszkvában — a képzőművészeti és iparművészeti főiskola bázisán — létrehozták a Vuhtyemasz-t, (Felsőfokú Művészeti-Technikai Stúdiók), Favrovszkij, rektor 1926-ig; Sternberg, Miturics, Szergej Geraszimov, Isztomin, Falk, Koncsalovszkij, 1926 után *Uitz Béla* stb. — festészet; Korjolov, Vesznyin fivérek stb. — építészet; Rodcsenko, Tatlin, Rozanova, Sztyepanova stb. — iparművészet. 1927-ben a VUHTYEMASZ-t VUHTYEIN-né szervezték át (Felsőfokú Művészeti-Technikai Intézet). A főosztályt *Toot Viktor* festőművész vezette. *Uitz Béla* volt a festészeti fakultás dékánja. *Mácza János* vezette a „művészeti módszertan" szemináriumot.

(*Csibra István* fordítása)



UITZ BÉLA PÁRIZSI ÉS MOSZKVAI KÉPEIBŐL









Az 1. oldalon: Collioure-i kikötő

Az Eiffel torony esőben

A 2—3. oldalon: Önarckép

Kivégzés

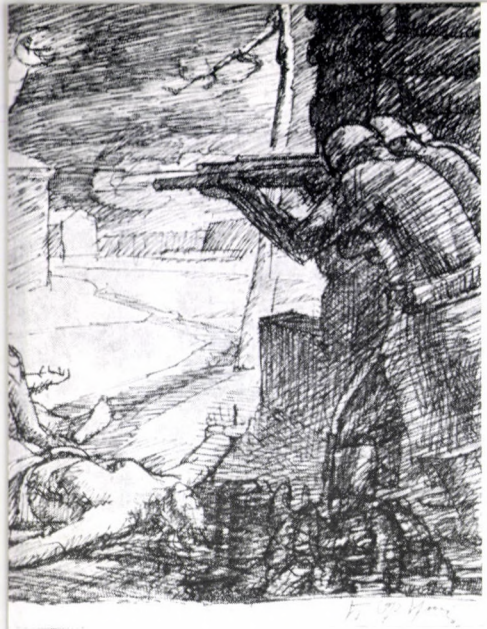
Barbusse

Öreg halászasszony

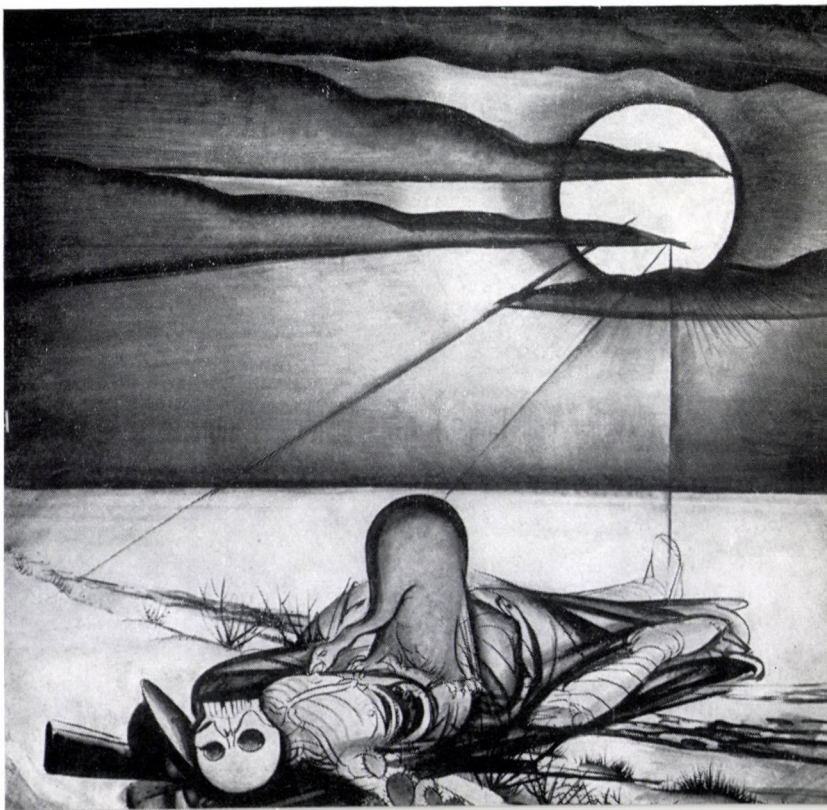
Miért? („Az imperialista háború ellen" c. sorozatból)

A 4. oldalon: „Előre proletár!"

(Foto: *Petrás István*)








1871
EN AVANT PROLETAIRE!!

Körkép

VARGA MIHÁLY

Mihail Bulgakov portréjához

„Nem idegen ég alatt bolyongtam,
Idegen szárny védve nem borult rám,
De népemmel együtt vánszorogtam,
Együtt jártam kálvária-útján"

(Anna Ahmatova: Rekviem)

Október útját nem csupán világformáló győzelmek, hanem nagy és szent áldozatok is jelzik: a történelem úgy alakult, hogy az emberiség számára új utakat törő szovjet nép nemcsak mámorító sikereket élt meg, hanem a keresztre feszítettség gyötrelmeit is megismerte. A polgárháború véres kavargása, a természeti csapások, a lenini örökségtől való elkanyarodás következményei, majd a honvédő háború — megannyi s szinte egymást érő súlyos megpróbáltatás, s csoda-e, ha medréből a fájdalomtenger olykor kicsap, s csoda-e, ha a szükséges vagy szükségtelen, de mindenképpen koloszszális áldozatok elsiratásába bibliai képek keverednek? Az új társadalom kínokban születik, nem meglepő tehát, ha népének leírhatatlan kínjait és szenvedését kálváriajáráshoz hasonlítja a költő.

Sokféle a kín és a fájdalom, sokféle a kereszt, mely az idők forgatagában az egyes ember vállára nehezedik, sokfélék s egymástól olykor élesen elütők a szovjet irodalom golgotái is. Közülük a legközismertebb, az Alekszej Tolsztojé — még a polgárháború vonatkozásában is — csupán az *egyik* s távolról sem a legmegrendítőbb. (Senkit se tévesszen meg a cím: Solohov monumentális népi eposza, Babel miniatűrjei, Pilnyak regényei, Vszevolod Iványov elbeszélései vagy akár Bulgakov lelkiismereti drámái a hangzatos cím nélkül is *ugyanazt* — a keresztjük alatt roskadozók emberi teherbíró képességét — „mérik" s nem rosszabbul, mint a nagynevű trilógia, legfeljebb *másként*.) Ám a polgárháborús kataklizma nem volt, nem lehetett záróakkordja az emberfeletti szenvedésnek. A Volga menti éhínség apokaliptikus szörnyűségei (Jakovlev: *Töviskoszorú*), az „egyiptomi sötétséggel" birkózó munkásosztály és értelmiség gyakori „alulmaradása", sőt átmeneti vereségei (Szejfullina, Pilnyak, Podjacsev, Bulgakov és mások elbeszéléseiben), a Taraszov-Rogyionov által megrajzolt extrém szituáció stb. — mint látjuk, az irodalom meglehetősen korán jelzi, hogy a polgárháború kínjain kívül vannak, lehetségesek más kínok is. A később Lenin részvétele nélkül lezajlott grandiózus átalakulás (a határtalan hit, az őszinte lelkesedés s a tömegek példátlanul hősies erőfeszítése ellenére is) ugyancsak nem kis fájdalmakkal járt együtt, a társadalmat politikai, morális, pszichikai sérülések, sőt megrázkódtatások érték, majd jött a fasizmus elleni szent háború, mely a néptől alighanem minden idők legnagyobb áldozatát követelte. Hogy hogyan reagált *erre* az irodalom, erről külön tanulmányt lehetne írni, tény, hogy a 20—30—40-es évek eposzait és golgotáit sokan és sokféleképpen írták s köztük — bár merőben különböző nézőpontból s a téma más-más aspektusait állítva előtérbe — mindenekelőtt olyan írók, mint Platonov és Ahmatova, Szimonov és Paszternák, majd a háborús próza „új hulláma" (Baklanov, Bondarev, Bogomolov, Bikov) és még folytathatnánk a sort, mert vajon az *Emberi sors*, a *Babij Jar* vagy az *Iván Gyenyiszovics egy napja* nem egy-egy „modern", új Golgota-é? S mit szóljunk azokról, akik nem írógépen kattogták le, hanem tulajdon vérükkel írták a tragédiát? A szovjet irodalom nem csupán a golgota-írásból vette ki a részét, hanem a golgotajárásból is. Voltak, akik túlélték a megpróbáltatásokat, voltak, akik nem, mert *végigjárták* az utat (Voronszkij, Babel, Iván Katajev,

Pilnyák, Veszjolij, Mandelstam, Zarugyin és sokan mások), ám egy valami kétségtelen: a szovjet irodalom „nehéz emberei" közül általában csak keveseknek adatott meg a szerencse, hogy kálváriajárásuk közben arra is maradjon erejük, hogy életművüket befejezzék.

Ez utóbbiak közé tartozik az 1940-ben elhunyt Mihail Bulgakov is. Neve a magyar olvasónak ma még nem sokat mond (első könyvét —, *A fehér gárda* és *Színházi regény* c. műveit — ez év augusztusában jelentette meg az Európa Könyvkiadó), egy valami azonban máris bizonyos: a szovjet irodalom legnagyobbjai között tartják számon, s nemcsak hazájában, hanem a nyugati országokban is. Nemrég előkerült s publikált regénye *(A Mester és Margit)* — valóságos rejtvény, s „megfejtése" a kritikának (példa erre a *Voproszi lityeraturi* ez évi 6. számának vitája is) máris nem kevés gondot okoz. Mivel a posthumus mű a pro és kontra értelmezések rendkívül széles skáláját nem csupán lehetővé teszi, de szinte sugalmazza, s mivel jelentős igazságtartalma csakis az olyan értelmezésnek lehet, amely az írói pálya s az életmű *egészének* problematikáját *nem* kerüli meg, talán nem lesz fölösleges röviden érinteni ezt a problematikát, s rámutatni egy-két — a dolog lényege szempontjából semmiképpen sem elhanyagolható — fontosabb körülményre. Célom ezúttal nem lehet más, mint némileg emberközelbe hozni az írót, vagyis bevezetni valamelyest az olvasót Bulgakov eszmevilágába

Engedtessék meg, hogy mindenekelőtt két munkahipotézissel éljek:

1. Bulgakov főműve — *A Mester és Margit* — a 30-as évek legderűsebb és legmegrendítőbb Golgotája.

2. Bulgakovnak nem *egy* Golgotája van, hanem kettő: az *írott* mű csupán összegezése a *megjárt* útnak. Az író első számú Golgotája — az élete volt. Az alkotó és a mű — egymástól elválaszthatatlanok.

Golgota I.

(Szabálytalan lexikoncikk)

„Kicsoda vagy tehát?
— Az erő része, mely
örökké rosszra tör s örökké jót művel."

(Goethe: Faust)

Bulgakov, Mihail Afanaszjevics (Kijev, 1891. május 2. — Moszkva, 1940. március 10.): szovjet-orosz dráma- és prózaíró. Sokgyermekes családban nőtt fel, apja a kijevi hittudományi akadémia professzora. Gimnáziumi tanulmányait befejezve (1909) orvosi diplomát szerzett (1916), páréves magánpraxis után azonban hirtelen vonatra ült (1919), megírta első elbeszélését, s az áldozatos, de „biztos" orvosi pálya helyett a művészet bizonytalan, göröngyös útját választotta. E választás Bulgakovnak mérhetetlenül sokba került: súlyos, igazságtalan vádakkal kellett szembenéznie, csaknem minden színművét betiltották, szatirikus prózájának legjava kéziratban maradt, s egyetlen vigasza, a rajongásig szeretett színház is kis híján halálra sebezte őt. Pályája Vlagyikavkazban indul (a helyi színház három fiatalkori darabját mutatta be), 1921-ben átköltözik Moszkvába, s élete végéig a főváros lakója lesz. Kezdetben riporter, újságíró, a *Gudok* (Gyári sziréna) és más lapok munkatársa. Nem lelkendezik, de vállalja a jelent, líraiszatirikus hangulatú tudósításai a forradalmi Moszkva színes forgatagát idézik, s a szovjethatalom iránti rokonszenvéről tanúskodnak. Tehetségére felfigyelnek, s számos írását — köztük a *Zapiszki na manzsetah* c. humoros irodalmi helyzetképet — a berlini *Nakanunrye* (Küszöbön) c. liberális emigráns lap szerkesztője, A. Tolsztoj is közli (1923). Megismerkedik Ilffel, Babellal, Olesával, azonosul az új társadalom legfontosabb célkitűzéseivel, de kerüli a vitákat, nem csatlakozik egyetlen irodalmi csoporthoz sem, sajátos világlátásával mindvégig ún. útitárs író marad. Nyugtalan, korlátot s kompromisszumot nem ismerő, új utakat kereső művész, ízig-vérig korának gyermeke, de a történelem mélyebb áramlásaira figyel, s bátran védelmébe veszi a közben „gyanússá" vált, relativizálódott értékeket: az egyenes emberi tartást, az alkotó szellem szabadságát, a nemeslelkűséget és a humanizmust. Vezérlő csillaga nem a tudományos világnézet, hanem a világirodalom — Cervantes, Molière, E. T. A. Hoffmann, Puskin, Gogol és Dosztojevszkij — s önnön lelkiismerete. Innen álláspontjának sebezhetősége, a művei és a „társadalmi megrendelés" közötti kontraszt, s innen, hogy miközben figyelemre méltó dramaturgiát s rangos szatirikus szépprózát teremt, egyszerre gyarapítva az elődök realista és nem realista örökségét, útja fokozatosan golgotajárásba torkoll, s a keresztre feszítettség utolsó regényének is egyik fő témája lesz.

Másfél évtizedes irodalmi pályafutása (1925—1940) a fiatal szovjet irodalom hangvételétől némileg elütő, disszonáns művekkel

indul: *Belaja gvargyija* (A fehér gárda, 1925) c. polgárháborús regényében — jóval Solohov előtt — elsőként állítja középpontba egy szubjektíve becsületes fehérgárdista család tragikumát, s a nemes lelkű Turbintestvérek zsákutcába tévedt s pusztulásra ítélt kis közösséget, belülről, a lélektani realizmus hitelességét s együttérzéssel ábrázolja. A regénnyel szinte egyidőben lát napvilágot *Gyjavoliada* (Sátániáda, 1925) c. elbeszéléskötete: a szovjet szatíra hőskorát idéző groteszk, fantasztikus történetek (*Végzetes tojások*, *Csicsikov kalandjai* stb.) maró gúnnyal támadják az elmaradottságot, a rosszul értelmezett forradalmiságot és kinövéseit. A két mű együtt s az írói alapállás (látni a rosszban is a jót s a jóban is a rosszat) azt a látszatot kelthette, hogy Bulgakov célja: tisztára mosni az ellenforradalmárokat s befeketíteni a szovjet rendszert. Mindez súlyos félreértések forrása lett, a RAPP kritikusai támadni kezdték, „ellenforradalmi szimbolikájának leleplezése" divatba jött, s attól kezdve, hogy Turbinék, a regényből készült színmű fehérgárdista tisztjei a Művész Színház színpadán is megjelentek (*Dnyi Turbinih*, 1926), példátlan erejű és hevességű kritikai össztűz zúdult reá, s nevéhez tartósan hozzátapadt a „belső emigráció" vádja. A premier után ugyancsak megtámadott s zavartan mentegetődző Lunacsarszkij nem tudta megvédeni a szerzőt, de védte az előadást, s így a *Turbinok végnapjai* c. színmű (magyarul *Fehér karácsony* címmel mutatta be 1965-ben a József Attila Színház) továbbra is műsoron maradt, de csak a Művész Színház adhatta elő.

Ennyi volt, amit életében elérhetett, „karrierjének" ezzel tulajdonképpen vége is szakadt: 1955-ig több műve már nem jelent meg, újabb színművei csak a próbákig jutottak el, ill. néhány nappal a bemutató után hosszú időre végleg lekerültek a színházak műsoráról. Mégis rendületlenül alkot, bár csak tantaluszi kínjai-gondjai s az ellene irányuló támadások szaporodnak. *Zojkina kvartyira* (Zójácska lakása, 1926) c., a Nep-korszak közerkölcseit bemutató szatirikus vígjátékát a vulgarizáló kritika valósággal lesöpri a Vahtangov Színház színpadáról, s ez fog történni a színházpolitika vaskalaposságát és következetlenségeit parodizáló *Bagrovij osztrov* (Lángvörös sziget, 1928) c. komédiájával is. A hiedelem, mely szerint Bulgakov „osztályellenség", aki „rehabilitálja a múltat" s „diszkreditálja a jelent" — prekoncepcióvá kövesedik (példa erre többek között a Lityeraturnaja Enciklopedija első, 1929-ben megjelent kötetének cikke), s jóllehet *Beg* (Futás, 1928) c., álomképekre épülő lelkiismereti drámájában a fehéremigráció morális csődjének s a szovjetellenesség agonizálásának rendkívül szuggesztív, bensőleg hiteles képét nyújtja (1958 után többször is elhangzott a magyar rádió műsorában), s Gorkij megjósolta, hogy a „kiváló darabnak a Művész Színházban átkozott sikere lesz", Averbah, a RAPP főtitkára megakadályozza a bemutatót, s csak három évtizeddel később tűzheti majd műsorára a sztálingrádi Gorkij Színház (1957).

A Bulgakov elleni hangulatkeltéshez döntő módon járult hozzá Sztálin negatív véleménye: bár imponál neki „a bolsevizmus mindent legyűrő erejének bemutatása" (valószínűleg ez az oka annak, hogy életében a *Turbinék végnapjait* tizenötször nézte végig), felelőtlenül azt sugalmazza, hogy a darab az írói szándék *ellenére* hasznos, a *Futást* pedig már nyílt szovjetellenességgel vádolja meg (l. Bill-Belocerkovszkijhoz írott levelét, 1929, Sztálin Művei, 11. kötet). Bulgakov drámai hangú levélben fordul hazája kormányához (1930), közli, hogy a 20-as években róla írt recenziók közül 298 becsmérlő és csak 3 nem az, kéri, engedjék meg, hogy a Művész Színházban dolgozhasson — akár statisztaként vagy kellékesként —, s amikor Sztálin felhívja telefonon, és arra tesz célzást, nem volna-e kedve esetleg más országban letelepedni, kereken visszautasítja az emigráció gondolatát, s önérzetesen jelenti ki: nem akar s nem tud külföldön élni. Így lesz a Művész Színház segédrendezője (1930—1936): K. Sztanyiszlavszkij és V. Nyemirovics-Dancsenko mellett dolgozik, rendez, epizódszerepeket játszik, az ő nevéhez fűződik Gogol *Holt lelkek* c. regényének dramatizálása (1932); a színjátszás bűvöletében él, ám számára a szerelmetes színház nemcsak életre szóló élmény, hanem nehezen gyógyuló sebek forrása is (erről a sajátos szféráról vall a *Tyeatralnij roman* c. önéletrajzi regény — Novij mir, 1965, 8 —, mely kálváriáját, Sztanyiszlavszkij „rendszerét" és a Művész Színház belső életének számos mozzanatát szellemes akasztófahumorral s egy vérbő tragikomédia eszközeivel állítja elénk).

S közben lázasan dolgozik új művein. Tudja, mivel tartozik hazájának: a növekvő Sztálin-kultusz s a dehumanizálódó gyakorlat fenyegető légkörében megírja a nagy művész és az önkényuralom egyenlőtlen párharcát bemutató Molière-tragédiát (*Kabala szvjatos*, 1932; a Művész Színház csak 1936-ban s összesen hétszer adta elő), a *Zsizny goszpogyina de*

Moliéra (Molière úr élete, 1933; megj.: 1962) c. kitűnő könyvét, a költő és a népellenes hatalom konfliktusát kibontó Puskin-tragédiát (*Poszlyednyije dnyi*, 1935; 1943-ban mutatták be), s amikor az embertelenség hulláma mármár mindent elborítani látszik, megalkotja Cervantes halhatatlan remekének egyik mindmáig legjobb dramatizált változatát (*Don Quijote*, 1938), s befejezi az élete főművének tekinthető *Masztyer i Margarita* (A Mester és Margit) c. szatirikus filozófiai regényt (1940; megj.: Moszkva, 1966, 11; 1967, 1), kortársai közül elsőnek s egyedül kísérelve meg, hogy a fejekben uralkodó káoszt s a később személyi kultusznak nevezett pokol irracionalitásait megragadja és kifejezze. A rémregény hagyományait folytató műben gonosz szellemek, félig emberi, félig állati szörnyek garázdálkodnak, s az igazak megszállottságával alkotó Mester ilyen körülmények között írja — titokban, szinte lopva és félve — az emberi jóság dokumentumát, Krisztus keresztre feszítésének lélektanilag is hiteles történetét. Nem a valóságot másolja, hanem mítoszt teremt, s bár humanizmusa meglehetősen elvont (kizárólag a Művészet álláspontjáról bírálja az elidegenedést), az egykori orvos diagnózisa mégis hajszálpontos: honfitársai egy grandiózus hipnózis áldozatai. A sokszólamú, pszichológiai remekléssel és csillogó fantáziával megírt regény a szovjet irodalom csúcsteljesítményei közé tartozik, s a groteszk, indirekt, szimbolikus realizmus kiemelkedő alkotása. Ezzel az utókornak szánt költői szépségű üzenettel búcsúzik életétől (1940. március 10-én halt meg). Nem lett a törvénytelenségek áldozata, de a keserűség poharát fenékig itta: a világirodalom egyik legszebb művét kellett magába temetnie, s nem érhette meg az olvasókkal és nézőkkel való nagy találkozást. Élete mégis példa: noha a súlyos és igazságtalan vádak alól sohasem kapta meg a feloldozást, mindvégig hű maradt népéhez s önmagához, nagy és szent dolognak tartotta a művészetet, nem ismerte a megalkuvást, jottányit sem engedett művészeti elveiből, s tisztánlátását, hitét, emberségét töretlenül megőrizte. Így nőtt a szovjet irodalom egyik legfényesebb s legtragikusabb alakjává. Az SzKP XXII. kongresszusa után rehabilitálták, irodalmi hagyatékának kiadása megkezdődött, színművei közül néhányat újra műsorra tűztek hazájában. A *Turbinék végnapjai*ból Londonban televíziójáték készült (1960), a *Futás*t Prágában (1959) és Varsóban (1960) is bemutatták.

Golgota II.

(Töredékek a mű eszmevilágából)

„Ó, Jersalaim városa, mi minden történik benned!"

(Bulgakov)

Ha szabályos tanulmányt írnék, a következő jelenségköröket és írókat kellene érintenem: a menipposzi szatíra, a középkori misztériumok, a karnevál funkciója, Rabelais, E. T. A. Hoffmann, Goethe, Kafka és Th. Mann, a Krisztus-legenda irodalmi feldolgozásai, Gogol és Dosztojevszkij, az orosz irodalom ördögei, realizmus, allegória, groteszk, szürrealizmus, szimultanizmus, aktív és passzív romantika, etika, filozófia, freudizmus, a hipnózis és a tudathasadás lélektana — nem is sorolom tovább, a mű vonatkozásokban és dialektikus összefüggésekben rendkívül gazdag, s e vonatkozások rendszerint tartalmasak, bármelyikről hosszadalmas tanulmányt lehetne írni. A regény legnagyobb intellektuális izgalma — a világkultúra szinte fele szellemi örökségének „megszüntetve-megőrzött" jelenléte.

A cselekmény színhelye: földöntúli régiók, Jeruzsálem és Moszkva. Időpont: Tiberius császár uralkodása és az 1930-as évek. Az író atmoszférateremtő képessége imponáló és lefegyverző (Szöllősy Klára fordítása): „A tavaszi Niszan hónap 14-ik napján kora reggel Judea prokurátora, Pontius Pilátus bíborvörös bélésű fehér köpenyben, katonás léptekkel megjelent a fedett kolonnádban, amely a Nagy Heródes palotájának két szárnya között húzódott." Szörnyű betegség kínozza (migrén, hemicrania), s ráadásul egy vándorfilozófust kell kihallgatnia, akit a Synhedrion halálra ítélt, s a döntés elől nem térhet ki. A letartóztatott Jesua (gúnynéven: a názáreti) — provokáció áldozata: a tanítványok egyike — Júdás — „kiszedi" belőle, hogy „minden hatalom erőszakot tesz az embereken, és eljövend az idő, amikor nem lesz sem császár, sem bármilyen más központi hatalom, az emberiség az igazság és méltányosság birodalmába jut, ahol már semmiféle hatalomra nem lesz szükség". Pilátusnak szimpatikus a rab, szeretné megmenteni, a köztük zajló párbeszéd azonban nem sok jót ígér, Jesua csökönyösen ragaszkodik az elveihez, fennen hirdeti, hogy „rossz ember nincsen", s a prokurátor migrénjét így magyarázza: „csak az a baj, hogy túlságosan zárkózott vagy végképp elvesztetted hitedet

az emberekben". A dialógus így folytatódik: „Teszerinted tehát Marcus, a Patkányölő, a hidegvérű és lelketlen gyilkos, mindazok, akik mint látom . . . összevertek a beszédeidért, Dismas és Gestos, a latrok, akik cimboráikkal négy katonát megöltek, végül Júdás, az aljas áruló . . . szerinted ezek mind jó emberek? — Igen — felelte a rab. — És eljő az igazság országa? — Eljő, hégemón — jelentette ki határozottan Jesua. — Sose jön el! — üvöltött fel Pilátus olyan félelmetes erővel, hogy Jesua hátrahőkölt." Már-már megmenthette volna a rabot, de a hatalomról mondott szavai után kénytelen helybenhagyni a halálos ítéletet, mert a nagy hatalmú Pontius Pilátus, Judea prokurátora — maga is fél: hogy az írnok esetleges gyanúját végképp eloszlassa, indulatosan harsogja el a frázist, melyben maga sem hisz: „Nincs, nem volt és nem lesz a földön nagyobb és az embereknek kedvesebb hatalom, mint Tibérius császáré!"

Valamivel később, a keresztre feszítés után: „A Földközi-tenger felől érkező sötétség eltakarta a helytartó szeme elől a gyűlölt várost. Eltűntek a templomot a félelmetes Antonius-bástyával összekötő függőhidak, s az égből leereszkedő feketeség elöntötte a lovarda szárnyas-isteneit, a lőréses falú palotát, a piacot, a karavánszerájt, az utcákat, a tavakat . . . Eltűnt Jersalaim, a hatalmas város, mintha sosem létezett volna. Mindent fölfalt a sötétség . . . A félelmetes felleg a tenger felől érkezett, a tavaszi Niszan 14-ik napján estefelé . . . Váratlanul zúdult le a zápor, s a zivatar orkánná fokozódott . . ." A vihar nemsokára elül, Pilátus azonban nyugtalan, magához kéreti a titkos szolgálat vezetőjét, szidja Jersalaimot, s a lakosság hangulatáról érdeklődik. Újabb dialógus: „— A helytartó nem szereti Jersalaimot? — Már engedje meg — kiáltott fel a prokurátor mosolyogva —, ennél sivárabb hely nincs a földtekén! A tájról nem is szólok . . . Mondhatom, belébetegszem, valahányszor ide kell jönnöm . . . De ez még nem a legnagyobb baj. Hanem ezek az ünnepek! . . . Mágusok, varázslók, javasemberek, no meg a zarándokok seregei! Fanatikus mindahány! Mit szóljunk például ehhez a messiáshoz, akit az idén egyszer csak a fejükbe vettek? Az ember minden pillanatban föl lehet rá készülve, hogy undok vérontás szemtanúja lesz. Folyton ideoda tologatni a csapatokat, olvasni a feljelentések miriádjait, amelyek fele ráadásul ellenem szól: ismerje el, hogy ez unalmas és bosszantó dolog . . . Nem lázongott a tömeg? Nem próbálta-e kimutatni felháborodását? Ez a legfontosabb. — Nem, semmi efféle nem történt. — Akkor jó . . . Haladéktalanul és feltűnés nélkül takarítsa el a föld színéről mind a három kivégzett holttestét, és temesse el csendben, titokban, úgy, hogy soha senki a nyomukra ne akadhasson . . ."

A kivégzetteket eltakarítják, Pilátus Júdást is megöleti (s a „praktika", *ahogy* ezt csinálja — félelmetes!), a nyugtalanság azonban sehogysem szűnik. A regény szerint a legrútabb bűn a gyávaság, a jó elárulása. Pilátus gyávának bizonyult, tehát elkövette a legrútabb bűnt, s ezért bűnhődnie kell. S *A Mester és Margit* — sajátos *Bűn és bűnhődés:* a bűn egy pillanat műve, a bűnhődés viszont a földöntúli életben is folytatódik. Bulgakov Pilátusa a lelkiismeret-furdalás óriása, s büntetése éppen az, hogy senkitől sem kaphatja meg a feloldozást: 1940-ben is szüntelenül „azt mormolja, hogy a holdfényben nincs nyugta, meg hogy utálja a hivatalát. Mindig ezt mondja, amikor nem tud aludni, és amikor alszik, mindig ugyanazt látja: a holdsugár-ösvényt, szeretne végigmenni rajta és Jesuával, a rabbal beszélgetni, mert azt állítja, valamit elfelejtett vele megvitatni akkor, régen, a tavaszi Niszan hónap 14-ik napján. De jaj, sohasem sikerül elindulnia a holdsugár-ösvényen, és senki sem lép oda hozzá. Ezért, mit tehet egyebet: magában beszél . . . Kétezer éve ül itt a kősivatagban és alszik, de teliholdkor . . . álmatlanság gyötri. Nemcsak őt, hanem hűséges testőrét is, az ebet. Ha igaz, hogy a gyávaság a legrútabb bűn, ez a kutya nem vétkes benne. Az egyetlen, amitől félt a bátor állat, a zivatar volt."

Ezt a regényt írja a műben a Mester, s mint látható, nem a *csodatévő* Krisztus érdekli, hanem a vándorfilozófus, a szegények szószólója, pontosabban az általa képviselt etika és filozófia, még pontosabban: a realitás, maga az ember s döntésének, tettének következményei. A regényt azonban elutasítják, s a szerzőt — noha a mű meg sem jelent — cikkek sorában „leplezik" le („a szovjet irodalomba Pilátust s Jézus apológiáját akarja becsempészni"), ennélfogva *A Mester és Margit* tulajdonképpen egy fiktív regény fiktív regénye is. (Mélységesen filozófiai regény, átgondolt, maradandó mondandóval: a 3 legfőbb jó, a 3 legfőbb érték az alkotás, a szerelem és a tiszta lelkiismeret, s bár e jót megannyiszor keresztre feszítik — a jó halhatatlan.)

„Pilátcsinájával", elvont humanizmusával végképpen elszigetelődik, végképpen magára marad a Mester, s egyetlen vigasza s alkotóenergiáinak egyetlen éltetője Margarita: az ő

bűvös szerelme a legfőbb megtartó erő, az idegklinikáról is ez hozza vissza az írót. Nem egyedül teszi ezt Margarita, hiszen egymagában sokszor a legtisztább szerelem sem tehet már csodát, hanem — a Sátánnal szövetségben. S itt a legenda és a konkrét történeti valóság realista ábrázolását felváltja a látomások és hallucinációk világa, a démonológia, az ördöngösség, a zabolátlan és csillogó fantázia birodalma.

Egy lektori jelentésből

„Tudtuk, hogy Bulgakov figyelemre méltó drámaíró, tudtuk, hogy hagyatékából nemrég előkerült a 20-as évek teátrális életének kulisszatitkait felvillantó »*Színházi regény*«, de mindeddig főként tehetséges drámaíróként tartottuk számon, nem sejtettük, hogy negyedszázaddal halála után még olyan ismeretlen új mű kerülhet ki hagyatékából, mely a szovjet korszak egyik legjobb regényírójává avathatja.

Szokatlan tehát a szituáció, a műalkotás sorsa, szokatlan, hogy a kortársakhoz szóló regény 25 évvel később jelenik meg, de szokatlan maga a mű is: szokatlan a témája, a cselekménye, szokatlan az író látásmódja, művének struktúrája és stílusa is. Nem mondhatjuk, hogy ennek a látásmódnak az orosz irodalomban nincs előzménye: Bulgakov stílusának számos lényeges jegyét már Dosztojevszkij felülmúlhatatlan lélekelemzésében, Gogol fantasztikus, hátborzongató rémképeiben, Szaltikov-Scsedrin groteszkjeiben, Szologub furcsa, hamis lényeiben, Zoscsenko fanyar, kesernyés humorában s Ilf-Petrov irgalmat nem ismerő szatírájában is fellelhetjük. *A Mester és Margit* írója tudatosan támaszkodik erre a hagyományra, s tudatosan építi tovább, amikor a fantasztikus, szatirikus regény egy egészen különös típusát, az úgynevezett »menippeiá«-t, az ókorból ismert »menipposzi szatíra« modern, 20. századi változatát teremti meg. A regény megírásához 1928-ban fogott hozzá, s 12 éven át, halála napjáig javítgattacsiszolgatta, s *A Mester és Margit* ma már minden kétséget kizáróan Bulgakov legkiforrottabb művének, élete főművének tekinthető.

Hadd tegyük rögtön hozzá, hogy Bulgakov regénye nem szocialista realista regény, tehát hiába keresnénk benne a dinamikus, felfelé ívelő szovjet társadalom valósághű rajzát, hiába a kor nagy osztályösszeütközéseit, Bulgakov nem úgy tükrözi a valóságot, mint a szovjet irodalom fő vonala, nem úgy, mint Gorkij, Solohov, Tolsztoj, nem úgy, mint Osztrovszkij, Fagyejev és mások, éppen ezért a tárgyi realizmushoz szokott normatív kritikát bizonyára meglepetésként éri majd, hogy a regényben nem találtatik sem történelmileg konkrét pozitív hős, sem tipikus körülmények, sem pártosság, sem közérthetőség, egyszóval jóformán semmi abból, amit joggal várhattak el korábban egy hagyományos értelemben vett szocialista realista alkotástól.

De nemcsak a kritikának lesz szokatlan a mű, hanem az olvasónak is. Bulgakov feltámasztott egy halottnak vélt vagy inkább tetszhalott műfajt, melyet korábban olyan nevek fémjeleztek, mint Rabelais, E. T. A. Hoffmann, Gogol és Dosztojevszkij. A menipposzi szatíra modern változatában — a műfaj belső törvényeinek megfelelően — Bulgakov egy eszmét, egy filozófiai igazságot akar »megkísérteni«, próbára tenni: a dialektikus materializmusnak azt a tudományosan beigazolt alaptételét provokálja, mely szerint természetfeletti lények nem léteznek, isten nincs, a világot és sorsukat maguk az emberek kormányozzák. Bulgakov egy pillanatra megkérdőjelezi ezt a tételt, erre a kérdőjelre épül fel az egész regény. Vagyis úgy tűnik, mintha az író arra a rég eldöntött és látszólag haszontalan kérdésre keresne választ, hogy vajon csakugyan ura-e az ember saját helyzetének, csakugyan képes-e irányítani a sorsát, előre látni az eseményeket, csakugyan képes-e nagyszabású terveit valóra váltani és így tovább. Ez lenne hát a mű filozófiai kérdésfeltevése, s ha nem tudnánk, hogy Bulgakov számára mindez csak trükk, műhelyfogás, könnyű lenne már a puszta kérdésfeltevést is kikiáltani álproblémának, obskurantizmusnak, zagyvaságnak. Csakhogy a probléma összetettebb. Az író nem a materializmust akarja megdönteni — ha akarná sem tudná —, az extrém feltételezés nála csupán eszköz arra, hogy kivételes, fantasztikus szituációkat hozzon létre, s hőseit számukra teljesen szokatlan körülmények között vallassa ki. S meg kell hagyni, hogy a szituációk valóban szokatlanok, olykor egyenesen hajmeresztők, de talán az se lenne túlzás, ha azt mondanók, hogy ami a regényben történik: a legnyilvánvalóbb képtelenség. »Képtelenség«, hogy egy szovjet regény egyik főszereplője Jézus Krisztus legyen, képtelenség, hogy a 30-as évek Moszkvájában személyesen jelenik meg a Sátán, hogy az ateistákon gúnyolódjék, képtelenség, hogy az egész város ki van szolgáltatva szeszélyes, kiszámíthatatlan önkényének, képtelenség,

hogy a hatóságok sem tehetnek ellene semmit, képtelenség, hogy körös-körül mindenki elveszti a józan eszét és így tovább. Ám Bulgakov tehetséges író, aki párját ritkító lélektani realizmussal varázsolja elénk a képtelenségeket is. Szuverén, öntörvényű világot alkot, egy olyan rejtélyes, titokzatos világot, amelyben *minden megtörténhet:* megtörténhet, hogy Jézus Krisztus nem isten fia, hanem egyszerű ember, megtörténhet, hogy a Sátán nem a »rosszat«, hanem a »jót« támogatja, megtörténhet, hogy félig emberi, félig állati szörnyek büntetlenül garázdálkodhatnak, megtörténhet, hogy megbénul az emberek akarata, és az éneklést nem tudják abbahagyni, megtörténhet, hogy felelős állásokban levő szovjet állampolgárok rejtélyes körülmények között eltűnnek, és lakásuktól néhány ezer kilométerre távolabb ébrednek fel, megtörténhet, hogy teljesen feje tetejére áll az egész világ, egyszóval a hihetetlen, képtelenebbnél képtelenebb események olyan értelmetlen láncolatával állunk szemben, amelyeknek látszólag semmi közük a valósághoz. Látszólag maga az író sem veszi komolyan az ábrázolt valóságot, a krimi izgalmát, és a lélektani realizmus igényességét csillogó iróniával és egy vérbő komédia humorával párosítja, s a lidércnyomásos, manókkal, tündérekkel és más furcsa lényekkel benépesített világon együtt nevet az olvasóval. Igaz, figyelmesebb olvasásnál kiderül, hogy ez a nevetés nem egészen zavartalan, időnként kissé arcunkra fagy a mosoly, ám mindez csak arra vall, hogy az író *A Mester és Margit* írásakor tudta: oly korban él, amikor a felhőtlen, semmivel sem indokolt s semmire sem kötelező optimizmus bűn lenne népével szemben.

Bulgakov nem marxista, nem szocialista elkötelezettségű író, humanizmusa — Pasztornák Krisztus-eszményéhez és szeretetkultuszához hasonlóan — meglehetősen elvont, de hű maradt tehetségéhez, önmagához — egészen 1940-ben bekövetkezett haláláig. Groteszk, indirekt, szimbolikus ábrázolásmódja érdekes színfoltja a 30-as évek szovjet irodalmának, s arra a régi igazságra figyelmeztet, hogy olykor a nem realista művek is lehetnek társadalmilag jelentős tartalmak hordozói. A mű sorsa figyelmeztet arra is, hogy egy korszak irodalmáról sohasem szabad sommásan, elhamarkodottan ítélkezni. S végezetül hadd konstatáljuk: Bulgakov olyan író, akitől távol áll mindenfajta arisztokratizmus és didaktizmus: épít az olvasó értelmére, mélységesen bízik benne, hisz abban, hogy az olvasó felnőtt, hogy eligazodik a fejtetőre állított világban is, hogy a mű megértésében segíteni fogja őt az asszociálás, a továbbgondolás képessége. S éppen e továbbgondolás során válik világossá az olvasó előtt, hogy nemcsak a regény cselekményét borítja bizonyos misztikus homály, hanem a kort is, amelyben alkotott az író, s nemcsak a műben történtek hihetetlen dolgok, hanem a valóságban is.

Mondhatnánk, hogy a regény nem különösebben optimista, ám végső soron mégiscsak az, mert az író az epilógusban az ábrázolt fantazmákról végig és következetesen múlt időben beszél, tehát hitt abban 1940-ben, hogy a „személyi kultusz" a szovjet nép történelmében múló epizód lesz csupán.

Az elmondottakból félreérthetetlenül következik, hogy mind művészi kvalitásai miatt, mind a szovjet irodalom stílus- és színgazdagságával kapcsolatos árnyaltabb kép kialakítása érdekében Bulgakov regényét elfogadásra ajánlom, kiadását javasolom."

Néhány szubjektív észrevétel

Bulgakov műveinek kiadása és újrakiadása világszerte megkezdődött, s félremagyarázásuk világszerte *folytatódik.*

Amikor a magyar olvasó a Bulgakov-életmű legjavát rövidesen kézhez kapja, talán nem árt na elgondolkodni azon, hogy Bulgakovot nem csupán tehetségbeli adottságai „vitték" kezdettől fogva a groteszk felé, hanem a realizmust korlátozó tendenciák növekedése is. *A Mester és Margit* olyan időszakban íródott (30-as évek), midőn egyre nagyobb nehézségekbe ütközött a *jelen* valóságos problematikájának *közvetlen* megragadása, a realista, konkrét történeti ábrázolás; amikor a legnagyobbak is (Gorkij, Solohov) már csak a történelmi *múlt* felől közeledhettek a társadalom drámájához *(Klim Szamgin élete, Csendes Don).* Bulgakov főműve olyan körülmények között született, amikor a jelenről írott művek nagy többségéből kezdett kiszorulni a *konkrét* humanizmus, s az évtized második felében csaknem teljesen ki is szorult. Akárcsak a *szocialista* realizmus és a *forradalmi* romantika.

Bizonyosra vehető, hogy a szovjet irodalom 30-as éveinek Golgotáját előbb-utóbb meg fogják írni konkrét történeti formában is, a szocialista realizmus módszerével. Ám Bulgakov műve akkor sem évül el: a szovjet irodalom elidegeníthetetlen, sajátos s rendkívül becses értéke marad. Mert mind a konkrét és aktív humanizmust (például a Makarenko által kiérlelt demokratikus önkormányzat gyakor-

latát), mind az elvontabb és „passzív" humanizmust (például a bulgakovi helytállást és értékfilozófiát) sok tekintetben olyan elemeknek tekinthetjük, amelyekre a *szocialista* társadalom modelljének kialakításához feltétlenül szükségünk van. Bulgakov nem „belső emigráns", hanem harcostársunk, s bármennyire különbözzék is Makarenkótól alkatilag, temperamentumban, szemléletben vagy akár a stílusában, romantikájuk végső soron egy tőről fakad, „megszállottságuk" egy-két ponton — s talán éppen a leglényegesebb pontokon — azonos forrásokból táplálkozik: mindketten mélységesen hisznek az emberben, mindketten gyűlölik az önkényt, mindketten az értelmes, „emberszabású" rend hívei (Makarenko úgy, hogy megteremti, Bulgakov úgy, hogy a közönyösség s a rendnek nevezett anarchia embertelensége ellen lázad), mindketten a szüntelen *alkotás* lázában égnek, ragaszkodnak az elveikhez, felelősséget éreznek az új nemzedék s az ország jövendő sorsa iránt, s a kor elérhető maximumát nyújtják áldozatvállalásból és emberségből. Még fokozódó magányosságukban is van némi rokon vonás: a 30-as évek vége felé már sem az aktív, sem a passzív humanizmusra nem volt szükség.

Ma viszont — legalábbis Bulgakov esetében — mindkettőt vállalni tudjuk. Mert van még egy pont, ahol Makarenko és Bulgakov találkoznak: a pedagógia klasszikusa *hitte*, hogy megváltoztatható a világ s benne az ember is, *tapasztalta*, hogy eleve „rossz emberek nincsenek", *tudta*, hogy megfelelő *feltételek* esetén (közösség, önkormányzat, a demokrácia *tényleges*, mindennapos gyakorlása) még a „megátalkodottak" is formálhatók és nevelhetők. Bulgakov Krisztusa nem ezt a terminológiát használja ugyan, de pontosan így gondolkodik. Utópia? Aligha. A marxizmus summája talán éppen az, hogy a szocializmust utópiából tudománnyá változtatta. A pedagógia területén ezt a fordulatot — mindmáig ható érvénnyel — Makarenko hajtotta végre. A legveszedelmesebb utópia és illúzió ma: azt gondolni, hogy a Makarenko által feltárt általános törvényszerűségeket büntetlenül lehet felrúgni, ad acta tenni; azt gondolni, hogy a szocialista társadalom magasabb rendű demokratizmusa kialakulhat automatikusan, önmagától, *anélkül* hogy a közösségről csak *beszélő*, valójában pedig — a szándékoktól függetlenül — mégis individualistákat „nevelő" iskola helyén új iskolát teremtenénk, ahol az ifjúság naponta gyakorolná a demokráciát (ezt ti. gyakorolni kell!) s naponta érvényesülne a többség, a közösség akarata.

Természetesen: akik nem hisznek az emberben, rendszerint a népben sem hisznek, s mert nem hisznek benne, a szocialista *demokrácia* létjogosultságát is kétségbe vonják, s *gyakorlatilag* a szocializmus *sajátos* funkciójának és rendeltetésének tagadásához jutnak el (természetesen nem formálisan, hanem „csak" lényegében). Humanizmus és *népi* demokrácia nélkül azonban nincs szocializmus. Valahol itt függ össze mélyen és dialektikusan Makarenko és Bulgakov igazsága.

Egy szovjet Bulgakov-vitáról

Különleges meglepetéssel szolgált olvasóinak a Moszkva c. szovjet irodalmi folyóirat 1966 végén. Megjelent — először — Mihail Bulgakov *A Mester és Margit* c. regénye, melyen a szerző 1928-tól kezdve egészen haláláig, 1940-ig dolgozott.

A könyvről folyó vitához a Voproszi Lityeraturi 1968. júniusi számában csatlakozik, ahol L. Szkorino és I. Vinogradov fejtik ki — egymással ellentétes — nézeteiket. A szerkesztőségi bevezető, hangsúlyozva a különböző megközelítések lehetőségét, különösen a bulgakovi humanizmuskoncepció további vitájára szólít fel, valamint a bonyolult művek elemzésének módszertani kérdéseit veti fel s megállapítja: csak a társadalmilag hiteles és történetileg konkrét elemzés lehet gyümölcsöző.

„A regényben végbemenő események groteszk logikája a passzivitásnak mint filozófiai és életelvnek polemikus állításául szolgál . . . Bulgakov regényében a fantasztikum annak bizonyítását szolgálja, hogy lehetetlen az élet káoszának mélyére hatolni, törvényeit feltárni" — írja cikke elején Szkorino. Bulgakov regényében a fantasztikus, „másvilági" alakok a világ abszurditására világítanak rá, s így kerülnek a reális leírások is fantasztikus fénybe. „Minden tréfás csoda, ez az egész karneváli buffo arra irányul, hogy bebizonyítsa az »ilyen nincs«, az »ez lehetetlen« nevetségességét . . . Nem minden ismerhető meg az értelem segítségével, sokminden csak a valóság látszatát kelti, s valójában megmagyarázhatatlan, irracionális" — írja Szkorino. A regény fantasztikus

alakjait, Wolandtól, a Sötétség Hercegétől a foxtrottot járó részeg verébig és a sakkozó Behemót Ördögmacskáig, Hieronymus Bosch figuráihoz hasonlítja.

Az irracionális, a misztikus reálisabb, mint maga a valóság — mondja Szkorino szerint az író Ebből következik a regény cselekvésellenessége: a cselekvésmentes szemlélődést, lemondást és mindent-megbocsátást hirdeti. Ezt képviseli Bulgakov regényének főszereplője, a Mester, ez a filozófus-művész-író és a Mester regényének főszereplője, Jésua Ga-Nocri is, aki tulajdonképpen nem más, mint Jézus Krisztus. A beavatkozás, mondja ez a Krisztusról és Pontius Pilátusról szóló regény a regényben, értelmetlen, mert az események sorát úgysem tudjuk megváltoztatni. Woland, a Sötétség Hercege teszi fel a kellemetlen kérdést: Ki is irányítja az emberi életet? S kineveti a regény ellenszenvesnek beállított cselekvő alakjai — Berlioz főszerkesztő és írószövetségi elnök, Iván Bezdomnij költő, Pontius Pilatus, Lévi Máté evangélista, Júdás és a többi — egyikének válaszát, miszerint „maga az ember", mert ez nevetséges válasz, hiszen „az ember még a saját holnapi napja felett sem rendelkezik".

Fontos problémát vet fel a Mester és Bezdomnij költő szembeállítása. Bezdomnij „realista", megrendelésre ír, propagandacélokból, hogy a művészetet tette változtassa. A Mester számára a művészet független az élettől, s létrejötte csupa rejtelem és kiismerhetetlenség, különös belső szükségszerűség, melynek titkára nincs válasz. A belső élet e megfoghatatlanságát hangsúlyozza a Mester és Margit szerelme is, melynek megszületése, miként a műveké, váratlan s különös, és szintén kikapcsolja őket a reális világból.

Mit tehet hát az ember ebben az életnek nevezett fantasztikus és groteszk káoszban? Úgy tűnik, Bulgakov a világ tökéletlensége miatt érzett passzív humanizmus hirdetője. Szkorino szerint ez azonban nem ilyen egyszerű. A kulcs: Margit. Ő ugyanis nem passzív: kompromisszumot köt a Rosszal, s szolgálójául szegődik. Aki cselekszik, rosszat cselekszik. A világ nemcsak megismerhetetlen, hanem megváltoztathatatlan is. A Rossz mindig volt s mindig lesz. Margit nem a cselekvésről való lemondást, hanem a Rossz előtti kapitulációt, behódolást s a Rosszal való együttműködést hirdeti.

Cikke végén Szkorino arra a következtetésre jut, miszerint a könyv az új (második) világháború előtti, annak közeledését (a „Rossz" örökös győzelmét) érző s annak ellenállni nem tudó, lelki konfliktusokkal teli európai szellemi atmoszféra kifejezője.

Vinogradov terjedelmes cikkében egészen más szempontot érvényesít. Tanulmánya elején, vitázva Altschulernek a Lityeraturnaja Gazetában megjelent cikkével — aki Jésua-Krisztus és Pontius Pilátus ellentétét mint az egyén és az állam elkerülhetetlen ellentmondását látja a regény fő témájának — azt állítja, hogy, bár az előbbi probléma sem érdektelen, Bulgakovot mindenekelőtt az egyéni erkölcs kérdése foglalkoztatja, az, hogy felelős-e az ember tetteiért, meghatározzák-e erkölcsi választását ennek a választásnak körülményei, vagy pedig akár a legsúlyosabb körülmények sem igazolhatják, ha erkölcstelenül a rosszat választotta? Az író válasza: az ember felelős tetteiért, mindig, minden körülmények között, felelős saját lelkiismeretének, saját erkölcsi törvényeinek, felelős azért, hogy hű maradjon önmagához, felelős még akkor is, ha soha „senki és semmi nem adhat biztosítékot afelől, hogy eljön az igazság és igazságosság birodalma . . ." Vinogradov felteszi az önként adódó kérdést: mi köze Bulgakovnak az egzisztencializmushoz? Honnan ez a hasonlóság? Közvetlen hatás eredménye, vagy a XX. század konkrét történelmi valóságának hasonló felfogásából ered? Az első lehetőség adatok hiányában nem verifikálható, a második is csak alapul szolgálhatott, hiszen Bulgakovra nem az általános pesszimizmus jellemző, és nem „önmagáért" kell önmagunkhoz hűnek lennünk, miként az egzisztencializmus vallja, hanem a bennük levő jóért és igazért. Ilyen értelemben Bulgakov Tolsztoj és Dosztojevszkij közvetlen örököse — írja Vinogradov. Szerinte az egyéni erkölcsi felelősséget van hivatva kihozni a regény fantasztikuma is. Woland és egész ördögi kísérete mintegy ürügy, művészi fogás arra, hogy az író a kor társadalmának szatirikus leleplezését adja.

De nemcsak azét. A Sötétség Erőivel való találkozás kitűnő alkalom arra, hogy feltáruljon az igazi én, hogy bebizonyuljon nemcsak az, hogy hű tud-e maradni önmagához, hanem az is, hogy van-e mihez hűnek maradnia?! Az eredmény, legalábbis a regényben, szomorú. Végül még maga a Mester sem állja ki a próbát, belefárad irodalmi megpróbáltatásaiba, s alul marad saját teremtett hősével, Jésuával szemben is. Hogy őt az író — kategorikus erkölcsi imperativusza ellenére — mégis szimpátiával kezeli, az Vinogradov értelmezése szerint a bulgakovi humanizmusból, együttérzésből, megbocsátásból ered, abból a felismerésből, hogy nem elég az egyénnek jónak lenni, a körülményeket is meg kellene változtatni ahhoz, hogy ez az örök küzdelem egyszer eldőlhessen.

Ez az a pont, ahol Bulgakov vitába száll Jésua-Krisztussal is — aki csak a Szóban, az egyén belső erkölcsi tökéletesedésében hisz —, mert látja az élet feloldhatatlan ellentmondását, azt ugyanis, hogy a körülmények hatalmát reálisan felismerő Pontius Pilátusnak is igaza van, és ezért látjuk őket viszont 2000 év után az epilógusban, ahol a holdra vezető úton is folytatják örök vitájukat. Itt különbözik Bulgakov az egzisztencializmustól is, mert a belevetettségen túl a körülmények változását is követeli, többek közt a szükségtelen veszteségek (a Mester és műve — saját sorsa) megakadályozását, s így a regény legfőbb mondanivalójává a szépség és a jóság iránti általános emberi felelősség válik.

Végezetül Vinogradov a regény általános erkölcsi-filozófiai jellegét hangsúlyozva tartja megengedhetőnek, hogy a konkrét történelmi-társadalmi hátteret elhanyagoljuk, s ezért látja hiábavalónak a nyugati kritikusok interpretációját, akik a regényt politikai rejtvényként próbálják fejtegetni.

Szkorino rövid válaszában tarthatatlannak tartja Vinogradov értelmezését, mert szerinte Bulgakovnál szó sincs bármiféle beavatkozásról, változtatásról, hanem éppen ellenkezőleg, mivel a tett, bármilyen is az, a Rosszat szolgálja, ezért a legtöbb, amit tehetünk, a bulgakovi filozófia szerint az, hogy nem teszünk semmit. S ezért kapják (a Mester és Margit) „jutalmul" az örök nyugalmat — és nem az életet, a harcot — Wolandtól, a Sötétség Hercegétől. Szkorino elítéli a tehetetlenség, a Rossz előtti kapituláció „sötét romantikáját" s hangsúlyozza, nemcsak egyéni lelkiismeretünk, de népünk, társadalmunk előtt is tisztának kell maradnunk, ezt pedig csak a cselekvés hozhatja meg.

Egy dologban azonban a vitázók egyetértenek: a szovjet-orosz irodalom újabb klasszikus értékkel gazdagodott. Bulgakov regénye különleges művészi élmény: jelen vannak benne a nagy orosz realizmus legjobb hagyományai, nagy megjelenítő erő és tiszta stílus, filozófiai mélység és erkölcsi magasrendűség, a gogoli gyilkos szatíra és az ördögi fantasztikum világa. Kíváncsian várjuk magyar fordítását.

DIENES LÁSZLÓ

Vita-fórum

FEHÉR FERENC

Irodalomtörténeti belügy vagy a nemzeti önnevelés kérdése?

Közbeszólás egy közbeszóláshoz

A Kritika októberi számában Sőtér István „közbeszólás" formájában reflektál Lukács György filminterjújának bizonyos mozzanataira, méghozzá — szerencsére — olyan provokatív egyértelműséggel, hogy maga is vitát provokál. Mivel azonban a „közbeszólás" a kritikai formák mégoly hevenyészett rendszerezésében is bizonyosan a legszubjektívebb szférában foglal helyet, kézenfekvő, hogy a válasz során fennáll a személyeskedésbe átcsapó szópárbaj kellemetlen és mindenkit degusztáló lehetősége. Ezt elkerülendő, megjegyzéseimből eleve kiiktatom a részletes reagálást az elismerésbe burkolt irónia és az iróniába burkolt elismerés Lukácsnak címzett metamorfózisjátékaira — bármilyen emberi visszhangot váltsanak ki azok még a Lukácstól teljesen távol álló olvasóban is. Sőt azt az olcsó szatíra-lehetőséget sem kívánom kiaknázni, hogy a közbeszóló a többes szám első személlyel mintegy „intézményesíti" önmagát. Mi több: az utóbbit teljesen jogosultnak tartom. Sőtér István — műveivel és szervező tevékenységével — valóban egy irodalomtörténeti irányzat jogosult vezető egyénisége, azé az irányzaté, mely irodalmunk egy döntő és kiterjedt szakaszát a legaprólékosabb részleteket átölelő tudással, egyes produkcióiban (pl. a *Toldi estéjé*nek Sőtér-féle analízisében) kiváló elemzői teljesítményekkel és mindenképpen a marxista irodalommagyarázat *egy sajátos és lehetséges* módját nyújtva tárgyalja. Mivel pedig Lukácsnak és szellemi köré-

nek ezzel az interpretációval szemben vannak — kibékíthetetlennek tűnő — ellenvetései, mint e szellemi kör tagja, csupán a dolog érdemi és objektív részére igyekszem összpontosítani.

Egyetlen zavaró és a szubjektivitás felé vivő mozzanatot azonban a párbeszédből el kell távolítani. Legjobb tudomásom szerint Lukács sem az érintett interjúban, sem egyebütt nem kívánta az elmúlt évtized magyar irodalomtörténetírásának részletező kritikáját adni, ennélfogva megalapozatlan olyan álláspontokat tulajdonítani neki, miszerint ő tagadná a forradalmi és kritikai hagyományra vonatkozó, valóban elvégzett vizsgálatok létét. Éppoly kevéssé állította, hogy az általa bírált művészek (Jókai, Madách, Kemény, Eötvös stb.) ma elfogadott irodalomtörténeti tárgyalása mentes lenne *mindenfajta* ellenvetéstől. Ilyesmit nem is lehet felelősséggel állítani. Aki végigolvassa a Magyar Irodalomtörténet Sőtér István szerkesztette 4. kötetének több mint ezer oldalát, ellenvetéseket ugyancsak talál. Mindezt azért kellett kimondani, mert a vita nem a megbántott szaktudomány belügyeiről, hanem a nemzeti önnevelés módjairól és szempontjairól folyik, aminek az irodalomtörténetírás integráns része.

Ezen a síkon az ellentétek azonban csakugyan kibékíthetetlenek. A kiindulópont és a vita fókusza természetesen 67, a hozzávezető út, valamint a belőle nyíló perspektívák értékelése. Lukács álláspontja — szabadon összefoglalva — körülbelül így hangzik: az újabb történetírói kutatások — ellentétben korábbi, javarészt inkább moralizáló, semmint az objektív körülmények elemzésére alapuló marxista illúziókkal — megcáfolhatatlanul bizonyítják, hogy 67 az adott belpolitikai és külpolitikai kontextusban szükségszerűség volt. Ámde miért kellene ezt a szükségszerűséget (vagy: *bármely* konkréten adott, negatív szükségszerűséget) eszményíteni? Vagyis: miért kellett a kiegyezést előkészítő és megvalósító szellemi életnek (benne a magyar irodalom tetemes részének) — hol fátumkoncepciók, hol üres illúziók, hol önfeladó rezignáció formájában — a szükségszerűség apologétájává válnia, és ha már így történt, miért válik egy évszázaddal később a marxista irodalomtudomány egyik irányzata az apológia apologétájává? S hogy pedig éppen erről van szó, azt Sőtér István olyan tömör világossággal foglalja össze, amely epigrammatikus szófukarságában az egész ezeroldalas iskola titkát kimondja. Az összefoglalás így hangzik: „Mert az életnek — és a történelemnek — vannak olyan helyzetei, melyek nem a kritikaiságot igénylik elsősorban. Lehetnek olyan történelmi helyzetek, melyekben épp azok a kérdések szorulnak háttérbe, melyek a kritikai szemléletet leginkább lehetővé teszik vagy igénylik . . . A magyar irodalom történetében az 1848 utáni korszak volt ilyen, — szemben az 1848 előttivel, mely épp a társadalmi kérdéseket állította előtérbe. Az ilyen háttérbe szorulás *átmenetileg* lehet indokolt is." Majd később, ezt konkretizálandó: „Az 1848 utáni helyzettel, a nemzeti tragédiával, a vereséggel lehetett egyfajta kritikai módon szembenézni, ahogyan Kemény Zsigmond tette, s lehetett oly módon is, hogy Jókai álomképet alkotott a nemzet jobbik énjéről." Mármost éppen ez a szemlélet az, amelyet mindenestül apologetikusnak tekintek, és amely a korszak irodalmának elemzését — tiszteletreméltó következetességgel — áthatja. Mert bármely nemzet történelmi periódusainak szociálisan kritikaira és *szükségképpen* szociálisan nem-kritikaira (még ha csupán „átmenetileg" nem-kritikaira) való osztályozása nem egyéb, mint a magyar fejlődés egy meghatározott korszaka végzetes és évtizedekre kisugárzó betegségeinek mélyen problematikus szociológiai általánosítása és védelme. Itt már a szükségszerűségnek az a „szent szerelme" nyilvánul meg, amely a marxista interpretációt kísértetiesen közel viszi a „valósággal való megbékülés" recipiálhatatlan hegeli kategóriájához, és minél inkább konkretizálódik a tétel, annál élesebben. Mert a Kemény-féle „kritika" (maga Sőtér István elemezte), végsősoron a „nem kellett volna fegyverhez nyúlni" szemléletének kritikája és önkritikája, Jókai „álomképe" pedig — fővonalában — éppen az az önveszélyes illuzionizmus, amelyből csak a legszerencsésebb fordulatok riaszthatnak rá egy népet a valóságos tennivalókra, és vajmi ritkán. Objektív hatásaiban mindkettő azt munkálja, hogy ami egyszer szükségszerűségnek bizonyult, örökre az is maradjon. S hogy mindez a magyarság életében *reális dilemma* volt, nem a tudomány utólagos bölcselkedése, azt éppen 67 bizonyítja. Mert amennyire ma sem lehet megfellebbezni a kiegyezés aktusát, annyira lehetséges volt *akkor*, hogy az aktust kétféleképpen értelmezzék. Breszt-Litovszknak (tehát kényszerű és eleve átmenetinek tekintett visszavonulásnak) vagy az alku és a kompromisszum örökös fátumának. Hogy pedig a lehetséges felfogások második variációja vált uralkodóvá, méghozzá a magyarság újabb katasztrófákba való bevonásának szellemi előjátékaképpen, abban a magyar irodalomnak — *48 utáni legjobb alkotói tekintélyes részének is* — megvan a

meghatározott, kikutatandó és elpalástolhatatlan felelőssége. És minél jobban szeretjük irodalmunkat, „nemzeti énünk" erényeinek és gyengéinek letéteményesét, annál parancsolóbb erkölcsi kötelesség az ilyen szempontú kutatás.

Még egyszer hangsúlyoznám: nem a teória szőrszálhasogatásairól van itt szó. Egyrészt Kossuth el nem múló hatására utalnék, akinek tévelygéseit, délibábos ábrándjait, akár: lealacsonyodásait joggal és kötelességszerűen mutatja ki a korábbi mítosz fátyla mögül az újabb történetírás, aki azonban azért maradt a népképzelet számára mégis „Kossuth apánk", az a végső ponton hajlíthatatlan ellenálló, akinek Illyés festi a *Fáklyaláng*ban, mert a nemzet egyességét legfeljebb „Breszt-Litovszk" értelmében volt képes elfogadni. Ha pedig az irodalomnál maradunk: elegendő az orosz példa. Puskin *Poltavá*ja azt a Nagy Pétert ünnepli, aki a svéd kudarcból éppen az orosz elmaradottság „felülről" történő gyakorlati kritikájával készítette elő a „reculer pour mieux sauter"-t. Tolsztoj részletesen ábrázolja, miképp váltják ki az első orosz vereségek a napóleoni háborúk idején a nemesi élcsapatban a szenvedélyes bírálatot és a reform szellemét, amely a dekabrizmusig nyúlik; köztudomású, hogy a krími katasztrófa — s nemcsak demokrata, ám *nemesi-liberális oldalon is* — a kritikai szempont felfüggesztése helyett a támadások olyan hullámát robbantotta ki önkényuralom és elmaradottság összefüggésének felmutatásával, amely nélkül még a felemás 1861 sem lett volna elképzelhető, és ez az irodalmi robbanás megismétlődött a japán háború után. Lenin tehát — egyebek között — egy évszázad irodalmi oppozíciójára is támaszkodhatott breszti tettében. Hogy pedig ez nálunk — sem 67-ben, sem később — nem következett be, abban az effajta irodalmi tradíció hiányának alapos része volt, és mindez kimutatható, ha Kossuth Lajos és nem Kossuth Ferenc szemszögéből vizsgáljuk a szóban forgó periódust.

A fent említett apologetikus beállítottság szerves fejezete az a romantikafelfogás, amelyért Sőtér István már régóta harcol, és amelyet közbeszólásában is rekapitulál. Meg sem kíséreltem, hogy itt egy teljesség igényével jelentkező álláspontot, vagy akár csak annak vázlatát szegezzem vele szembe, így hát be kell érnem a pusztán kritikai megjegyzések — többékevésbé meddő — tennivalójával. Mindenekelőtt: az a felfogás, amely a magyar (és általában a kelet-európai) romantikát az Én-egzaltációnak a Nemzet-egzaltációra való transzpozíciójával magyarázza, illetve védelmezi, legkevésbé sem új, hiszen a nagybetűs változatban is felismerhetni Horváth Márton egykori Vörösmarty előadását. Amitől persze lehetne még igaz is. Vitathatósága, sőt alig fenntartható jellege szerintem azonban legalább három ponton megmutatkozik. Először ott, hogy „az Én egzaltált kultusza", az „Én szabadságigénye" túlságosan is sovány filozófiai absztrakció ahhoz, hogy *bármiféle* romantikakoncepciót vele megalapozni lehessen (s rögtön kilúgozódik viszonylagos tartalmaiból is, amint a nemzetre helyezzük át, mert egy integrációt az individuummal azonosítani, izomorf viszonyba állítani csak metaforikusan, tehát *nem* filozófiailag lehetséges). Második megjegyzésem az lenne, hogy a nemzeti múlthoz való odafordulást, a születendő nemzet kollektív igényeinek vállalását és kifejezését romantikusnak tekinteni a magyar irodalomtörténetben csaknem kötelező legenda, azonban — meggyőződésem szerint — valóban nem több legendánál. A múltba nyúlás ugyanis egy születőfélben levő nemzet *összes* irodalmi irányzatánál olyan természetes mozdulat, hogy ha a gesztust magában véve romantikusnak tekintjük, akár egy évszázad csaknem egész magyar irodalmát *közös, romantikus nevezőre hozhatjuk* (aminthogy Sőtérnél e művelet futó kísérlete meg is történik, pl. Széchenyi és Arany vonatkozásában, közös, noha eltérő motivációjú Byron-tiszteletükre hivatkozva). Harmadsorban és legfőképpen: még ha a 48 előtti *valóságos* magyar romantika nemzetépítő vonásait habozás nélkül elismerjük is (a magam részéről ezt is sokkal nagyobb kritikával nézném, mert szerintem minden *valóban nemzetépítő* tett a romantikus beállítottságok *leküzdésével* jött létre, aminek döntő példája éppen Vörösmarty), ugyanez a gyengédség a *48 utáni* romantikára már nem vihető át. Mind Kemény „végzetkritikája", mind Jókai mértéktelenül elnéző illuzionizmusa nem csupán európai válságirányzatok párhuzamosai bár nem egyenlő mértékben és értékhangsúllyal (s hogy azok, az idevágó utalásokkal a magyar irodalomtörténet tele van), hanem egyszersmind a mintaképek legyengített és provinciális változatai (hiszen a Wagner-féle 48 utáni „fátumdramaturgiához" képest Kemény mégiscsak „szekunder" irodalom, aminthogy Jókai is nélkülözi a legjobb európai liberális irodalmárok, pl. Hugo töretlen politikai integritását). Külön aláhúznám a *provincializmust*, amit a kompromisszum védelmének irodalomtörténete — módszeresen és igen következetesen — nemzeti eredetiséggé stilizál fel. Mert, hogy csak egyetlen példánál maradjunk, Gyulai elméletét,

miszerint az Arany-féle népies elbeszélő költemény — s hozzá természetesen nem elsősorban a Toldi-típusú — a nyugat-európai regény egyenrangú párhuzamosa, joggal tekinthetjük a magyar konzerválás egyik alkalmas szellemi eszközének — s éppen az ilyen felismerésekben rejlett Gyulai kritikusi eredetisége —, csak éppen megvédendő és továbbörökítendő igazságnak nem. S hogy miért nem, arra elegendő válasz, hogy az elmélet megfogalmazásának és elterjedésének kortársai: Turgenyev és Tolsztoj kibontakozó regénye, Keller novellisztikája; de természetes, hogy a 48 utáni francia regény problematikus realizmusa is toronymagasan állott a zseniális virtuozitással továbbépített magyar műfaji kövület fölött). De a lényeges az, hogy a 48 utáni romantikus törekvések nem progresszív — tehát következetesen liberális vagy éppen demokrata — nemzetmodellt építő ideológiák többé. Jókai egyes „áttöréseit" nem számítva, mind az illuzionizmus, mind a „végzetkoncepció" (legyen az utóbbi akár „külpolitikai" végzetkoncepció) — jórészt persze megalkotóinak szándéka ellenére — a legalkalmasabb ideológiai vehikulum volt nemzeti karakterbetegségek elterjesztésére és állandósítására. Ha Marx megvetésére gondolunk a német liberalizmus fenségesen és a „tragikus vétség" szellemében deklamáló gyáva behódolásával kapcsolatban, ha Lenin ingerülten antiliberális polémiái jutnak az olvasó eszébe, fájdalmas azt tapasztalni, miképp kanyarítanak dicsfényt az öntudatosan vagy naiv cinkossággal konzervativizmusba átforduló magyar pszeudoliberalizmus homloka köré.

Mert a 48 utáni magyar irodalom fél évszázadon át vagy tovább ható és meghatározó egyéniségeinek közös élet- és alkotásbeli alapja: a *kompromisszum elfogadása és lelki-emberi interiorizációja.* (Természetesen: egyéniségenként és a személyes morálnak megfelelő igen lényeges eltérésekkel.) Maga Sőtér István mutat rá elemzéseiben Arany és Kemény fokozódó konvergenciájára. Madách *Tragédiájá*nak és az *Uralkodó Eszmék*nek végső, árulkodó egybecsengésére. Hasonló találkozásra lehet következtetni — szintén az ő írásaiból — a centralista ideológia legapologetikusabb elemeinek és Jókai kapitalizmusutópiájának döntő vonatkozásai között. Mindebből azonban sajátos módon az összefoglaló elemzésben nem egy nagyszabásúnak és felszabadítónak induló nemzeti irodalom reprezentatív hajótörése bontakozik ki, hanem egy állítólagos virágzás. Így lesz abból, amit korábban Sőtér István maga is Arany-tragédiának tekintett, Arany kiteljesedése, így válik Kemény „végzetszillogizmusából" modern realizmus, így tűnnek el Madách elemzéséből (egy olyan elemzésből, amelynek már kiindulópontja is „szellem", „anyag" és „természet" pozitív értelemben kezelt metafizikai képletrendszere) a művész ideológiai és műfaji ellentmondásai. Aminthogy így íródik át a magyar népiesség igazi története Gyulai szellemében. Mert minden *valóban*, nem formalizáltan népies művészet népi etosza, a népi étosz pedig az agrárdemokrácia realitására, reális lehetőségére, vágyálmára vagy legalább távoli ködképére épül. És tagadható-e, hogy az agrárdemokráciának nemcsak a reális lehetősége pusztult el Világos után, de egykori hívei még illúzióját és emlékét is elhessegették maguktól?

A fenti koncepcióval csakugyan szembenáll Lukács — többnyire csak töredékesen kifejtett — radikális felfogása, amelynek sarkpontja, hogy a „szent" magyar irodalom a segesvári csatatéren elesett, és teljes nagyságában csak a fiatal Ady publicisztikájában és első érett kötetében támadt fel. („Szent" ez abban az értelemben, ahogyan Thomas Mann az oroszt annak nevezte: vagyis a nagy emberi problémák megvesztegethetetlenül humanisztikus megválaszolása értelmében). Ez a felfogás persze azért több, mint Lukács személyes ízlése. Elődei és párhuzamai vannak Arany véres és megrázó önkritikájában, az *Epilógus*ban (amelynek egyenes „visszavétele" a Sőtér-féle Arany-kép), Móricz és Ady elfogultságig menő Arany ellenszenveiben, és Illyés Teleki-drámájában, abban a döbbenetes jelenetben, ahol a donkihotériáig becsületes Teleki az ifjú Tisza és Podmaniczky „lajosbátyámozó" stílusában már felismeri azt a későbbi rothadást, amelyet Jókai sohasem volt képes vagy hajlandó tudomásul venni.

Az következnek tehát mindebből, hogy egy egész korszak irodalmának küzdelmeit, valóságos és néha mártíriumos viaskodásait, tragédiák szintjén végbemenő bukásait, eltorzított, de tökéletesen el nem taposott ellenálló tetteit az érdektelenség vagy a moralizáló prédikáció martalékául dobjuk? Ezt csak az ignorancia vagy az emberi érzéketlenség tanácsolhatná. Ahogyan nem ironikus, hanem valóságos tisztelettel nézem mindazt, amit Sőtér és iskolája a tényleges tragédiák feltárásáért, az el nem taposott humanitás tetteinek kimentéséért végzett (mint pl. Arany László mintaszerűen szép jellemzését, amely egy O'Neill-szintű családdráma anyagát bujtatja), úgy mégis azt hiszem, vissza kell térni ahhoz a kutatási irány-

hoz, mégpedig nem az irodalomtörténet, hanem a nemzeti önnevelés érdekében, amelyet — mások mellett — Lukács korai cikkei, Révai József egyes esszéi, Hermann István Aranykönyve, Király István Mikszáth-elemzése, azóta Ady tanulmányai, valamint — éppen a legjobbak között — Sőtér Eötvös-monográfiája jelentett, amely utóbbi épp egy ilyen, a tragédia szintjén lejátszódó összeomlást tárgyalt, éles ellentétben irányzatának mai beállítottságával. (A visszatérésbe természetesen beleértem nemcsak a korábbi hibák kiiktatását, hanem annak a gazdagodás nak a befogadását is, amely az elmúlt évtized kutatásának köszönhető.) Ezek a művek akkor sem képeztek egységes „iskolát", vitákon keresztül tartottak össze, és már induláskor számos ponton kitűntek eltéréseik. De annyiban mégis összetartoztak, hogy a „szent" magyar irodalom, és nem a magyar kompromisszum irodalmának érdekeit védték, mondanivalóját mondták.

A közbeszólás végén, sajnos, disszonanciába kerültem tárgyammal. Sőtér István polémiájában ugyanis a befejezéskor — a kiindulóponthoz képest váratlanul — felmerül a kontinuitás — köztudomásúan más forrásvidékről származó — kategóriája. Hogy e távoli forrásvidékről ehhez az irodalomtörténeti vitához csatornát építeni emelkedett művelet volt-e, azt erősen kétlem. (A Lukács-interjúban a fogalom a maga helyén szerepelt, hiszen az irodalomtörténeti kérdésfeltevés ott csupán ugrópontul szolgált.) De ha már a kategória idevetődött, hasznosítsuk. Mert abban a magatartásban, amely éppen olyan megértéssel kezeli Kemény „szigorú erkölcsiségét", mint Joyce felhasználandó és a szocialista művészet számára kamatoztatandó újításait, csakugyan felfedezni vélek egy magyar kontinuitást. Nem ugyan Császár Elemérrel, mint Lukács mondja: inkább Ambrus Zoltánnal. Ambrus Zoltánnal, aki szeretettel és elnézéssel szemlélte a magyar kompromisszum valamennyi megnyilatkozását, őszinte ellenszenvvel (mint Ibsen- és Tolsztoj-kritikái tanúsítják) a valóságos radikalizmust, és kulturált erudícióval, nagy fogékonysággal fedezte fel mindenütt — még Baskircseff Mária naplójában is — annak legparányibb elemeit, ami később az ember dezintegrációjának nagy irodalmi mozgalmává növekedett.

Kritika

Anatolij Kuznyecov: Babij Jar

Babij Jar . . . „Három kijevi kerület: Lukjanovka, Kurenyovka és Szirec között terül el ez a hatalmas, szinte fenséges vízmosás; a fenekén kedves patakocska csörgedezett. A meredek, szakadékos, itt-ott csaknem függőleges partok gyakran megcsuszamlottak. Különben semmi rendkívüli nem volt benne, jó néhány hasonló szakadékot látni arrafelé." A második világháború idején, Kijev német megszállása alatt nagyfeszültséggel telített drótkerítés zárta el a világtól; a németek koncentrációs tábort állítottak fel a szakadékban — és két évig szüntelenül működő kivégzőüzemet, ahol megszámlálhatatlanul sok ukránt, oroszt, zsidót és ki tudja még, kiket lőttek halomra vagy vertek agyon ásóval és puskatussal. A megszállás vége felé zsíros füstfelhő gomolygott ki a szakadékból vagy három héten át. A németek hullákat égettek, s a hamura és a csontokra ráomlasztották a partfalat. „A Babij Jar eltűnt. Betemették, fölötte húzódik az új országút, körötte pedig házak épülnek, de alapozás közben még ma is gyakorta bukkannak csontokra, amelyek néha dróttal vannak összebéklyózva. A hamut régen széthordta a szél, vagy betemette a föld, az elpusztultak pedig csak a számokban és az emlékezetben élnek tovább."

„A legyilkoltak mindegyike élő ember volt, személyiség . . ." Őket igyekszik most feltámasztani hamvaikból könyve lapjain Anatolij Kuznyecov, hogy lepergethesse előttünk halálukat, személyi-

ségük megszüntetését, ami akkoriban — ahogyan ő írja — a legközönségesebb, legmindennapibb dolgok közé tartozott: egyszerűen rendszerré vált. Jó oka van rá, hogy felidézze és az emlékezetünkbe vésse azt a 778 napot. Nemcsak azért, mert Kijevben született, a Babij Jarhoz közeli Kurenyovkán nőtt fel, és tízegynéhány éves korától kitörülhetetlenül az idegeiben hordja a sok ezer áldozat sikolyát. Fontosabb ennél az a felismerés, amely elhatározását erkölcsi kötelességgé növelte: a Babij Jar közvetlenül érintkezik a jelennel, sőt a jövővel is, olyannyira, hogy az emberirtás abban „a történelmi tegnapban zajlott le, amikor az emberek ugyanazok voltak, mint ma". A Babij Jar tehát egyrészt ijesztő-figyelmeztető emlék, másrészt a jelenkorban is gyakorlatra váltható lehetőség, mely „ott rejtőzik a nemlét mélyén, várva a maga óráját". És Kuznyecov ezt az órát mindörökre száműzni akarja az időből; a megvalósult Babij Jarral a megvalósítható Babij Jart. Az értelemmel már felfoghatatlan aljasságot annak ördögi bűzével és ocsmányságával szeretné elriasztani az ember lelkétől vagy életétől; felrázni a közönyösöket és a feledékenyeket, szakadatlan tiltakozásra és ellenállásra buzdítani a még emlékezőket.

Kuznyecov többször nekirugaszkodott a témának, kereste a legkézenfekvőbb formát, s így jutott el végül a „dokumentumregényhez", illetve ahhoz az elhatározáshoz, hogy olyan munkával lép a világ elé, amelynek minden szava igaz. A puszta tényközlést tartotta a legalkalmasabbnak arra, hogy visszautasíthatatlanul bizonyíthasson és érvelhessen. De nemcsak ez a meggondolás vezette, hanem az a tapasztalat is, hogy írás közben csődöt mondott a szokásos regényforma; úgy érezte, képtelen befogadni a félelmetes és brutális történelemmozaikokat. „Fölöttébb fura dolog történt: az életigazság, mialatt átlényegült irodalmi igazsággá, az irodalomnak ama híres igazságává — halványulni kezdett. Sőt, mondhatnám, banális irodalmi közhellyé süllyedt." Kuznyecov tehát tudatos kénytelenségből mellőzött vagy legalábbis mellőzni igyekezett minden művészi-irodalmi látszatot, hogy csorbítatlanul közölhesse az „életigazságot", mint olyat, amely több az „irodalmi igazságnál". Úgy kezdett írni, mintha bírósági tanúvallomást tenne; azt mondja el, amit látott, észlelt, ami az ő és családja, anyja, nagyanyja és nagyapja látókörén belül történt, s vallomását csak ritkán egészíti ki másokéval, a Babij Jarból megmenekült néhány ember visszaemlékezésével. Tárgyilagossága feddhetetlen, még annak ellenére is, hogy természetesen és elkerülhetetlenül tendenciózusan ír, a fasizmus elleni gyűlölet diktálta irányzatossággal. S az is tény, hogy a fasizmusról lehetetlen másképpen szólni.

Méltatlan lenne Kuznyecov szándékához, ha kifogást emelnénk módszerével szemben, különösen akkor, ha merő esztétizálásból tennénk, hiszen kísérletezésre szánta rá magát, mégpedig olyanra, amely megszabadíthatná őt az irodalom gyámkodásától. Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy nem bírósági jegyzőkönyvet, hanem — akarva-akaratlan — mégiscsak olyan művet adott a kezünkbe, amely magába szívta a regény (olykor nem is olyan hagyománymentes) elemeit, s melynek értéke ennélfogva jórészt és elkerülhetetlenül irodalmi értékeiből tevődik össze. S ehhez az észrevételhez jutva, kénytelenek vagyunk vitatkozni Kuznyecovval éppen azért, mert habozás nélkül azonosulunk erkölcsi magatartásával. Magyarán: aki művészi formákkal dolgozik, nem tekinthet szkepszissel az „irodalmi igazságra"; egy műnek csak akkor lehet értelme és jelentősége, ha „irodalmi igazsága" egybeesik az „életigazsággal", sőt, ha ez a kettő nem is választható el egymástól, s külön-külön nem is érzékelhető. S ez egyáltalán nem lehetetlen. Kuznyecov elsősorban a fikciótól tartott, attól, hogy az irodalom az élethez képest fikció, s óvakodott papírra vetni olyasmit, ami talán nem úgy volt a valóságban, ahogyan azt a regény kívánta volna. „A katonák piszkosak, füstösek voltak, fáradtak, szívszorongatóan ismerősek, itthoniak, szívszorongatóan ugyanazok, mint akik 1941-ben visszavonultak. Nem tartottak épést, az egyenruha lötyögött rajtuk, prózaian csörgött a csajkájuk. Egyesek, úgy látszik, véresre törték a lábukat, ezért bakancsukat átvetették a vállukon, és csupasz, vörös lábbal taposták

a földet, amely már kopogott a novemberi fagytól." Felejthetetlen kép — és életigaz, s akkor is az lenne, ha a katonák történetesen éppen akkor, amikor a gyermek Kuznyecov látta őket, lépést tartanak, vagy nem vetik át vállukon a bakancsukat; hiszen ebben az idézetben *mindenképpen* egy és ugyanaz az élet és az irodalom igazsága. A *Babij Jar* legmegrendítőbb lapjai is azt bizonyítják, hogy nem osztható ketté, nem állítható kétféle és minőségileg különböző módon a valóság lényege; mint ahogy a szó igaz értelmében vett irodalomnak nincs külön „realizmusa" a valósággal szemben, de a valóságnak sincs az igazi irodalomhoz mérve. Az írás folyamata nem az „életigazság" „irodalmi igazsággá" való „átlényegesítése", hanem az „életigazság" keresése a formával — és szerencsés esetben a megjelenítése is.

Mint említettük, Kuznyecov, jóllehet bizalmatlan az irodalom eszközeivel szemben, mégsem térhetett ki használatuk elől, hiszen könyvének nemcsak egyes fejezeteit és jeleneteit kellett felépítenie és lekerekítenie, hanem szüksége volt az ábrázolásra és a jellemzésre is. A formai kidolgozást azonban elhanyagolta, olyan értelemben, hogy csak annyit és úgy vázolt fel, amennyit és ahogyan a valóság önmagából megmutatott neki. Ez a korrektség azonban sok esetben elégtelen volt ahhoz, hogy az ábrázolás funkcióját betöltse, lehetőségeit kimerítse. Ennek következménye, hogy az alakok többsége (például még az anya is) elnagyolt, a szem könnyen lesiklik róluk, maga a regény pedig bizonyos szempontból monotonná válik. Egyre több áldozatot, szörnyű sok áldozatot terelnek a németek a Babij Jarba, de viszonylag keveset *láthatunk* közülük; némi túlzással azt mondhatnánk: már-már csak annak vagyunk tanúi, hogy egy háromjegyű számból négy-, öt- és hatjegyű lesz; s a számok mögül nem bontakoznak ki arcok, nem törnek elő sorsok, nem élhetjük meg, *ki* pusztul, s *mi* pusztul el vele. Mert nem kételkedünk abban, hogy a fasizmus embertelen, s azzal is tisztában vagyunk általában, milyen mértékben vagy inkább: milyen mértéktelenül az, de nem elég, ha csak regisztráljuk ezt, nem elég ahhoz, hogy Kuznyecov szándékát szívünkben és értelmünkben valóra váltsuk: át kell élnünk azt, ami az áldozatokban ember volt, hogy átélhessük általa azt is, ami bennünk ember, s a gyilkosokról szólva fel kell fognunk az ésszel már követhetetlennek tűnő vandalizmust. Túlságosan egyszerű, ha csak dehumanizáljuk a gyilkosokat, másrészt túlságosan bonyolult is, mert érthetetlenné tesszük őket ezzel. Igaz, a szó humanista jelentése szerint nem emberek, de mint élőlények igen, s ezt csakugyan fel kell fognunk valahogyan. Ehhez azonban nélkülözhetetlen az alapos megismerés, az önmagunké és az ellenségünké. S most ismét hangsúlyozni szeretnénk: nem számonkérés ez Kuznyecovtól, csak bizonyos (és ha úgy tetszik: felesleges) hiányérzet jelzése, sajnálkozás azon, hogy ez a megismerés töréseket szenved a regényben; hol felragyog, hol elhalványul, aszerint, hogy Kuznyecov egyéneket *ábrázol*-e vagy sem.

Könyve azokon a helyeken tartogat jelentős értékeket, ahol maradéktalanul regénynek bizonyul, amikor valóban többet mutat meg, mint amennyit a közvetlen valóság engedett. Ilyenkor néhány oldal elegendő ahhoz, hogy megérezzük és megértsük az ember valóságát és eposzát. Kuznyecov — már a háború után — meglátogatta egyik barátját, Vovka Babarikot. Vovka alatt felrobbant egy akna Varsónál, s Vovka csak akkoriban került ki a kórházból. „Az ablaknál egy ládán ült a püffedt, elhízott testű, félkarú Vovka, esetlenül nyírott frizurájával a fején . . . Vak volt, a szemei helyén könnyező sebhelyek. Beteges színben fénylő arca tele volt kékes petytyekkel és sávokkal, mintha tintaceruzával firkálták volna össze. Nyitott inge alatt, a mellén és a nyakán borzalmas sebek forradásai. Tökéletes mozdulatlanságban ült ott, akár egy Buddha-szobor . . ." Kuznyecov letelepedett mellé, odaszorította magát a kövér testhez, hogy barátja érezze a jelenlétét, s beszélgetni kezdtek; Kuznyecovnak ordítania kellett, mert Vovka alig-alig hallott. Szó volt a családról, az ENSZ-ről, arról, hogy Kuznyecov egyszer hajdanában kiengedte Vovka madarait, meg arról is, hogy Vovka most nyulakat tart. Vovka a látogatás vége felé ezt

mondta elégedetten, miközben barátja kezét simogatta: „Úgy, úgy ... Édesanyád jól van, te pedig ember lettél ... Máskor is gyere el, ne feledkezz meg rólam." Kuznyecov is simogatta barátja kezét, s elcsukló hangon csak Vovka nevét tudta hajtogatni. „Ne felejts el, nézz be máskor is, búcsúzott Vovka. Azután írj meg, amilyennek láttál. Hogy milyen is az a háború. Rendben?"

A „tanúvallomás", a „dokumentum" tette olyan fogalommá a Babij Jart, mint amilyen Hirosima vagy Auschwitz; az emlékezetből kitörölhetetlen jelképpé. Viszont a „regény" fentiekhez hasonló részleteinek köszönhető, hogy nem puszta fogalomként, s még csak nem is szimbólumként őrizzük magunkban ...

(Magvető, 1968)

KESZTHELYI REZSŐ

Egy könyv és egy színház

Kazimír Károly munkája

„Bátor, kezdeményezés, kísérlet, merész próbálkozás: *Körszínház.*" Tíz év színikritikájában lapozgatva ezek a szavak térnek vissza leggyakrabban, majd végül: noha, ellenére, megoldotta, sikerült kifejezések ismétlődnek, amikor a *Kazimír Károly* irányította *Körszínház* bírálatait olvassuk. Lényegében ennyi elég is lenne akkor, ha az elmúlt évadok eredményeit grafikusan akarnánk ábrázolni. A felfelé szökő vonal alatt azonban huzamos, tartalmas művészi munka vonul, mely az új játékmód kialakításában töltött próbák idejét, a két bemutató között folyó izgalmas darab keresését, a közönség megnyeréséért folytatott munkát jelenti.

Tényleg merész kísérlet volt tíz éve a körszínházi munka megkezdése. Nálunk az ilyen természetű színházi gyakorlat ismeretlen volt. Néhány elszigetelt próbálkozást nem tekintve, színjátszásunk egésze megmaradt a múlt századtól örökölt „kukucskáló színpad"-nál. Új színházépületeket nem terveztek, nem építettek, s így a külföldről érkező vagy azok hatására itthon született formabontó darabok, a klasszikus görög, reneszánsz művek előadása bekényszerült a XIX. századi színpadra. Dramaturgia, rendezés, színészek és közönség egyaránt ennek határai között fogadta el, élvezte, alkotta a színházat. Kazimír Károlyé az érdem, hogy előállt a körszínház gondolatával: uborkaszezonban, a nemzetközi vásár üres pavilonjában Szophoklész-drámát kezdett rendezni. Bizonnyal kevesen hittek abban, hogy több lesz a két görög dráma bemutatója, mint színházi csemege. A premier — de kivált a rákövetkező többi bemutató — több meglepetéssel szolgált, mint a körszínpad ténye: az Oidipusz király oratorikus előadása s az Antigoné rendezői felfogása nemcsak formai újításokat, hanem tartalmi novumokat is jelzett. A színház szerencsésen választott: miközben kísérlet folyt az újért, a játékmód, a technikai megoldások, a rendezői ötletek megvalósításáért, folyt a küzdelme azért is, hogy megmaradjon a hagyományost is jellemző jó: az aktualis mondanivaló kifejezése. Így az egyszer-érdekes-spekulátum helyett teljes értékű művészi élményt tudott a színház nyújtani. Corneille Cid-je, az Arturo Ui, a Mario és a varázsló, a Fiorenza bemutatója jelzik a színház ilyen törekvéseit. Dicséretére legyen a színház évadonként váltakozó szereplőgárdájának, s az előadásokat irányító rendezőnek, hogy a színház mindvégig megőrizte a keresés, a kísérletezés frisseségét, lankadatlan kamasz-kedvét. Szerzők keltek itt új életre: a körszínházra termett Szophoklesz, Euripidesz, Aiszkhülosz drámák mellett 85 évi hallgatás után itt szólalt meg újra magyar színpadon a Cid, közel évszázados elfeledtség után Petőfi drámája, s színpadon először Dante tercinái. Az évadonként változó szereplőgárda nemegyszer szereposztási meglepetésekkel szolgált: Bodrogi Gyula II. Richardot vitte sikerre, Rátonyi Róbert drámai intri-

kus szerepét. Emlékezetes marad Somogyvári Rudolf Lorenzo Medicije, Latinovics mint Cipolla, Bitskei Tibor Cid alakítása, s az Arturó Uit megformáló Szabó Gyula. Épp így tarthatjuk számon a meglepő szmokingos Prometheuszt, a Globe színpadon játszott Shakespeare-drámát (II. Richard), vagy a mozgalmasan rendezett Troilus és Cressidát.

Tíz év bemutatóit végiggondolva szinte meglep, hogy valamennyi előadás új arcot, szokatlan szereposztást, meglepő szcenírozást mutat. Egyik-másik talán már nagy újat akarásával sok is a Petőfi-drámához kitalált énekes, a Fiorenza túlzott dekorációi, egy-egy bevezető didaktikus szerepe), különösen ha a gondolati közlendő rovására megy. Egy hibát azonban soha nem követett el a színház: nem volt unalmas. Mindig el tudta hitetni, hogy a rendező újat akart a színpadra vitt művel, s ha maradéktalanul nem is tudott meggyőzni szándékai igazáról a következő évadot ismét érdeklődéssel vártuk. Elfogadtuk a körszínházi formát, s a nyári vegyes műsorú estek, látványos szabadtéri előadások mellől hiányozna már, ha nem lenne Körszínház.

*

Kazimír Károly a Körszínház IX. évadában mutatta be Petőfi Sándor *Tigris és Hiéna* című drámáját. Munkájáról idén rendezői naplót jelentetett meg a *Magvető Kiadó*, s ezzel a körszínházi kísérletek tíz alkalma tizenegyedikkel bővült.

Gyakran hangoztatott igazság, hogy a rendező kifejezési területe, művészi alkotása a megrendezett előadás. Ezt a tételt az utóbbi évtizedek színházi gyakorlata odáig terjesztette, hogy rendezőink legtöbbje már a pontosan kidolgozott rendezőpéldány erejéig sem kívánja magát írásban megörökíteni. Egy-egy sikerült előadás néhány év múlva reprodukálhatatlan, mert nem marad a színházak birtokában sem megbízható hitelű színpadi „forgatókön Íyv".gy aztán Hevesi Sándor szép kezdeményezései, vagy a Nemzeti Színház néhány évkönyvében közreadott műhelynapló folytatás nélkül maradt. Major Tamás szerepelemző levélváltásait nem számítva, azt mondhatjuk, hogy színészeink sokkal többet publikáltak a szakmai problémáikból, egy-egy alakítás létrehozásáról, mint az őket irányító rendezők. A *Tigris és Hiéná*ról kiadott rendezői napló puszta megjelenésével módosítja ezt a képet, s ez egyik oka annak, hogy Kazimír könyvét fokozott érdeklődéssel vesszük kézbe. A Körszínházban folytatott gyakorlat ugyanis arról győzött meg, hogy a dráma bemutatásával többet akart a rendező, mint egy elfelejtett mű leporolása. A tudatos művész indokait, felfedező útját szerettük volna követni a műhelynapló lapjain. Az érdeklődés másik oka Petőfiben rejlik. Valamennyi irodalmat, színházat kedvelő örült annak, hogy a dráma eredeti szövegét kézbe veheti, s összehasonlíthatja azzal, ami a színpadon megvalósult. Kazimír azonban „kivédte", hogy Petőfi szerkesztési gyengéit, túlzott szóbőségét, elhervadt szóvirágait felfedezzük. Könyvében — az olvasópróba menete szerint — mondatról mondatra elemzi a problematikus eredeti szöveget: felhívja figyelmünket a felesleges részletekre, a színpadtól idegen megoldásokra, s szemünk láttára húzza ki, csoportosítja át a dráma szövegét. Eközben arra is van ideje, hogy fontos adatokat vagy pihentető anekdotákat beszéljen el. Befejezésül érinti a rendezés néhány gondját — sajnos csak az anekdotaértékűeket — s végül közli a szövegkönyvet. A rendezési napló ilyenformán nem a rendezés gondjaival foglalkozott — hanem a dramaturgiával. A rendezési problémák elhallgatásának szándéka nyilvánvaló, ezért talán nem kérjük számon a díszletezés, színészmozgatás, jelenetek beállításának indoklását vagy a műszaki megoldásokat. Mindenképpen jó lett volna azonban, ha polemikusabban kihegyezi azokat a kérdéseket, amelyeket így is cáfolni vagy bizonyítani akart könyvében, s még korábban az előadásban. Alig hihető ugyanis, hogy Petőfi dramaturgiájának kedvéért hitte el, hogy a dráma jobb, mint amilyennek egy évszázadon át tartották. (Kazimír maga kénytelen láttatni ezeket a hibákat a módosítások elvégzésekor!) Nyilván a rendezőt olyan problémák felfedezése fogta meg a darabban, melyek a ma számára is fontosaknak látszottak

s ezeket akarta előadni Petőfi-műve kapcsán. A szöveg minden módosítása, de a legparányibb rendezői ötlet is ezeknek a gondolatoknak, a korszerű előadni-valónak a kapcsán vár módosításra, új értelemre. De ennek kapcsán vár tárgyalásra a szereplők rajza is, úgy ahogyan azt — elég váratlanul — Judit és Milutin esetében megtette, de csonkán hagyta a főszereplőkről beszélve. Kazimír színpadi hatással indokol döntő jelentőségű szövegátcsoportosítást: Ilona királyné a darab végén mondja el körszínházi változatban: „Legyen a tér történetkönyvünk egy lapja, melyben aranybetűkkel álljon, hogy a magyar nemzet bosszúlatlan nem hagyja fejedelmét." Ezek a szavak kétségtelenül hatásosak, de hatásuk ellentmond Petőfi életművének. A dráma exponált részén kiemelni — legalábbis kétértelműség.

Kazimír könyvének hangja mindvégig jó ritmusú, olvasmányos, szórakoztató. Lehet, hogy szerző és kiadó szándékait keresztezte volna az elméleti fejtegetésektől esetleg nehézkesebb, szűkebb olvasókörre számító szakkönyv kiadása. Kazimír könyvét — ha ezt már nem is, de a következőt, talán más rendezőktől is — mégis ebbe a kevésbé mutatós stílust képviselő irányba kellene szorítani. Szükség van a népszerűsítő szakkönyvekre, de hazai szakirodalmunk még inkább szűkében van a hozzáértő, a szakmai fogásokat meggyőzően tárgyaló, a már megvalósult előadásokat bizonyítólag idéző, rögzítő műveknek. Pedig az ilyen könyvek nemcsak történeti adalékok lennének, de ismeretforrások kortársaknak, ébresztői a szakmai ízlés fejlesztésének, hasznos vitáknak.

Kazimír Károly műhelynaplója kísérlet. Kétségtelen érdeme, hogy az ilyen jellegű művek hiányjeleit felrajzolta. Teljessé válásához a rendezői elképzelés részletes tisztázása, tudatosan végigvezetett szerep- és szituációelemzések, jelenetvázlatok, szcenikai megoldások ismertetése lenne szükséges. Kiegészítve az eredeti szöveg és a bemutatott változat egymás mellé helyezésével s igényesebben válogatott fotókkal.

BERKES ERZSÉBET

Szemle

Alpesi ballada

(Mai szovjet kisregények)

Az *Alpesi ballada* kritikusa szerencsés helyzetben van: ez a gyűjtemény az idei könyvhét egyik legnagyobb sikere volt. A sikerben nyilván részesek az utóbbi időben megjelent lírai és novellaantológiák is, valamint Szolzsenyicin, Kuznyecov, Ajtmatov, Baklanov kisregényei, melyek már felkeltették az érdeklődést a szovjet irodalom új termése iránt. A siker töretlensége azonban azt bizonyítja, hogy ez a gyűjtemény önnön feladatát is jól oldotta meg. Ez más szóval a szerkesztői elv dicsérete is. Az Európa Kiadó egyszerre három dimenzióban keresett és talált olyan elvet, amely a kisregény-antológia szűk lehetőségeihez illeszkedve is összefüggést jelez a bemutatott művek között: az időben, a térben és a tematikában. Időben a legfrissebb anyagot közli, hiszen a gyűjtemény néhány darabja majdnem azonnal a szovjet kiadás után jelent meg magyarul. A frisseség az eddig megjelent gyűjteményeket is jellemezte. Ez a válogatás azonban olyan területekről vesz mintát — s ez a térbeli dimenzió —, melyeket a magyar olvasó alig ismer. A kötetben szereplő öt szerző négy nemzetiséget képvisel: Vlagyimir Amlinszkij és Grigorij Baklanov származását tekintve orosz, Enn Vetemaa észt, Icchokas Meras litván, Vaszil Bikov pedig belorusz. Az észt, a litván és a belorusz irodalom nagyon gazdag hagyományokkal rendelkezik, az itt bemutatott kisregények azonban nem a nemzeti hagyományokból fakadó különlegesség vagy

egzotikum varázsával hódítanak, hanem azzal az igényes, árnyalt problémafelvetéssel, mellyel részt kérnek és vállalnak a soknemzetiségű ország életében. A baltikumi népek és a beloruszok története sajátos szín a szovjet történelemben: bonyolult előtörténetük — természetesen — befolyásolja szocialista fejlődésüket is. Ebből az alaphelyzetből fakadnak azok a specifikus vonások, amelyek egyszerre formálják nemzetiségi és szovjet karakterüket. Íróik ezért léphetnek túl a kuriózumon és az egzotikumon, s ezért haladhatnak közös irányba az orosz-szovjet irodalommal, anélkül hogy feladnák saját útjukat. A második világháború élménye, a szocialista átalakulás gondjai s a közös jelen valamennyiük írói kincse. Ezért találhattak rá az egységre a tematikában a kötet szerkesztői.

Legfontosabbnak látszó kérdésüket Icchokas Meras kisregényének címe fogalmazza meg: *Mi tartja a világot?* Voltaképpen erre keres választ Vaszil Bikov: *Alpesi ballada* és Viktor Amlinszkij: *Felhők a város felett* c. kisregénye. Mindhárom mű a második világháborút idézi. Bikov hőse egy fiatal katona, aki koncentrációs táborból menekül. Számára a fennmaradás és erkölcsi helytállás egyetlen lehetősége, ha eljut a partizánokhoz. De célját nem éri el, mert életét áldozza fogolytársáért, szerelméért, egy kommunista olasz lányért. Története tehát kiélezett, romantikus és pátoszt sugárzó. Amlinszkij viszont gazdag pszichológiai motívumokra építette kisregényét. Az ő hősei a hátországban élnek viszonylagos védettségben, de éppen ez a közeg teszi lehetővé, hogy főalakjának — egy evakuált moszkvai kamaszfiúnak — a sorsában is megmutassa a történelmi idők hatását. Őt is a harc teszi felnőtté, mint a katonákat hősökké, de ebben a harcban köznapian egyesül a létért való elemi és a történelmi küzdelem. Meras műve balladai ihletésű. Egy anyát mutat be, aki elveszti saját kisfiát, s négy különböző nemzetiségű elhagyott gyermek felnevelését vállalja magára. Alakja az anyai szeretet és felelősségvállalás szimbóluma lesz. Tehát mindhárom kisregény az emberi próbatétel dokumentuma. Kettő közülük — Bikov és Meras műve — közvetlenül is kapcsolódik az elődökhöz: Solohov *Emberi sors*ának hőséhez és Szolzsenyicin Matrjonájához. Mindannyian végigélték a történelmi tragédiát, melynek lényegét íróik az ember semmibevevésében látják. Ezzel csak az ember egyéniségét és az igaz emberséget lehet szembeállítani. Nem az önző létbe menekülnek, s bár anélkül, hogy tudatosan végiggondolnák indítékaikat, mégis egy magasabb erkölcs nevében cselekszenek. Az ilyen emberek helytállása és felelősségvállalása tartja a világot.

Látható: a háború sokszor megírt témájában ezek az írók azért találhatnak élő energiát, mert nem az események krónikáját figyelik, s nem is a történelmi tanulságokat, hanem a kiélezett helyzet emberi magatartásformáinak morális tartalmát. Ez még világosabban kitetszik, ha a háborús kisregényeket a jelenről szóló művek szomszédságában kell szemügyre vennünk, amelyek — mondhatnánk: természetesen — a személyi kultusz problematikájához kapcsolódnak. Ezekben már kétségtelen, hogy a szovjet történelem újabb drámai jelenete morális döntés elé állította az egyént és a társadalmat egyaránt.

Amint a háborús téma mai problémát hordozhat, a mai témájú művek időszerűségét sem csupán a jelenkori történet biztosítja. Enn Vetemaa *(Emlékmű)* és Baklanov *(Karpuhin)* kisregényei a jelenben játszódnak ugyan, de maivá ugyanaz a morális megközelítés teszi mindkettőt, ami kiemelte a múltból az előbbieket. Az *Emlékmű* nem csupán egy karrier története, s a *Karpuhin* sem csak egy bírósági tárgyalás dokumentuma. A politikai retorzió és az igazságtalan ítélkezés egy humánum és antihumánum példátlan keveredését mutató időszak maradványai, s a két történet arra figyelmeztet, hogy a tisztuló világban is számolni kell múltból itt ragadt rossz beidegződésekkel, helytelen politikai és jogi gyakorlattal. Vetemaa könnyed hangvétele maró iróniát takar. Nem kommentálja hősének cinikus magatartását, de az érzelmileg, belsőleg nagyon is gazdagon motivált önző törekvés mellé puritán módon, szinte szűkszavúan állítja a hős intrikáinak eredményét. S ez az egymás mellé helyezés kimondott szavak nélkül is tartalmazza az író ítéletét. Baklanov sem magyaráz szájbarágóan: választott műfajával — a dokumentumregénnyel — is nyilván távolságtartását, az ítélkezést fokozó objektivitást akarta hangsúlyozni.

A sejthető egység azonban nem kényszeríti sémákba az írókat. Gazdag, változatos módszereik egyéni karaktert s más-más hagyományt rejtenek. Baklanov írásában a csehovi próza hatása fedezhető fel, Amlinszkij pedig az orosz realisták pszichológiai-elemző módszerét követi. Bikov a romantikus ábrázolásmódhoz ragaszkodik, talán nagyon is, hiszen történetének feszültségét és hitelességét időnként az érzelgő, szenvelgő hang lecsökkenti. Valódi élményt jelent Meras kisregénye, amely-

ben az értékes hagyomány kísérletező modernséggel ötvöződik: sorai mögött ott lüktet az északi népek balladáinak fojtott drámaisága, megrázó egyszerűsége, melyet a modern feldolgozás még hangsúlyosabbá tett.

A gyűjtemény közös szemléletmódját ismerve a műfaji egységet sem látjuk külsődlegesnek. A kisregény műfaja itt nem esetleges keret, hanem a morális szemlélet adekvát formája. A „mi tartja a világot" szenvedélyes kérdése, az igaz emberi magatartás keresése nem hagy időt a nagy regény epikus részletezésére, a mélységek felé ragadja az írót, s ezzel együtt tömöríti, még inkább koncentrálttá teszi a műformát.

A kötet szerkesztői elvének tehát nagy része van a bemutatott művek önmagukon túlmutató értékeinek érvényesülésében. Más kérdés, hogy — véleményem szerint — ezt az elvet némelyik író más kisregénye jobban szolgálta volna. Elsősorban Bikov két írására gondolok *(A halottaknak nem fáj* vagy pedig a *Darvak kiáltása)*, melyekben a szenvelgést és a romantikus pátoszt már maga mögött hagyta, s — ha vitát kavarva is — forrongóbb anyaghoz nyúlt. *(Európa, 1968)*

MOLNÁR MAGDA

Csorba Győző: Lélek és ősz

A látványos és könnyű sikerek mindig elkerülték ezt a lírát; első jelentkezésétől inkább kevés számú értője, semmint nagyszámú olvasója volt. A tetszetősség, a híveket toborzó csillogás, a gyors befogadásra csábító felszínesség hiányzott belőle. Inkább egy töprengő elme gondjai, a lét titkait kutató költő szenvedélye, ágaskodó kérdőjelek fogadták, aki belépett világába. Az effajta költészet pedig nálunk nemigen szokott népszerű lenni. Csorba Győzőt a lélek dolgai érdeklik, azok a kivételes pillanatok, amikor a létezés, sőt a léten túli valóság tartalma világosodik meg az ember előtt. „Rólad a léten-túlira / vagy ha az innenire akkor a / tárgyira a személytelenre / vágyik szemem fülem figyelme" — vallja; a kötet hangsúlyos helyén, legutolsó sorában pedig azt írja: „Az ünnep a szív legfőbb gazdagsága." Gondolati-morális fogantatású ez a líra, az ember erkölcsi kötelezettségeire int, a dolgokat megérteni és elfogadni tanít, a használat és szolgálat parancsára figyelmeztet. Itt a vers nem röpke hangulatok megragadása, nem lágy érzések kidalolása, nem „szép idill", hanem végső sommázat, leszűrt, tömör esszencia, a harmónia megteremtésének eszköze. Csorba viszonylag keveset ír, s ez a kevés is viszonylag egységes. „Halálosan komolyan veszem a versírást: borzadva rajongok érte" — mondja, s csodáljuk-e, hogy kevés szavú az ilyen költői alkat? Ismeri adottságait, roppant tudatos költő, kerüli a látványos megrendüléseket és színeváltozásokat; csodáljuk-e, hogy mióta rátalált hangjára, keveset változott, hogy ez a csaknem három évtizedet magába ölelő lírai életmű ennyire tiszta és egynemű? „A lélek kő márvány a lélek szigorú és kemény / legföljebb néhány karcolásnyit változik" — írja a kötet címadó versében.

A „rend" a legtöbbször leírt szó a kötetben, Csorba költészetének kulcsszava. József Attila óta sokan és sokszor használták már nálunk ezt a szót, de talán senki olyan következetesen, mint ő. Persze nem egy nyelvi elem valamiféle átvételéről van szó, s nem is pontosan abban a jelentésben bukkan föl e lírában, mint a nagy költőelődnél. József Attilánál a szó közösségi-társadalmi tartalma is hangsúlyozott, Csorbánál a „rend" inkább az ember egyéni létében érvényesülő igény, elsősorban belső rendet jelent, a szónak itt filozófiai-pszichológiai tartalma hangsúlyos. A rend: a létezés módja, a jelenség mögött érvényesülő lényeg, harmonikus bizonyosság, törvény és szerkezet. „Így szabálytalanul szabályos. / A kis káosz nagy geometria" — hangzik a kötetnyitó versben.

De közelebbről mi e „rend" tartalma? — Ellentétek harcából születik, ellentétek szintéziséből valósul meg: „a zűrzavart egységgé kell kiküzdeni". Ellentétes erők egysége. De nem eredmény, nem állapot; a harmónia mindig viszonylagos. A rend maga a harc, folytonos küzdelem, állandó feszültség a rend megvalósítására. Nem a készen kapott elfogadása, nem hit eredménye. A boldogsághoz hasonló: nem betetőzés, hanem törekvés, nem elérhető állapot, hanem út: boldoggá éppen a boldogság megszerzéséért folytatott küzdelem tesz. A fogalom tartalma tehát dialektikus: a rend „ellenpontok"-ból épül, ellentéteket egyesít és old föl. A dialektikus látásmód, a szintézisbe

torkolló „megoldások" Csorba lírájának alapvonása. A morális törvények, az etikai igazságok is „ellenpontokból" épülnek: „Ha másokkal fölétetem, / akkor lesz élő életem." „Csonkulni másokért az az igazi épség." — A dialektikus látással rokon, hogy az ellentéteket szívesen tágítja, feszíti a látszólag feloldatlanságig. A jelenségek mögött a relatívet, sőt az abszurdot is megérzi, a „rendhagyó napok" titkait kutatja. „Iránya lám van a madárcsapatnak / célja, ki tudja . . ." — töpreng a röpülő madarak látványán.

Ez a látásmód könnyen arra csábítja az erőtlenebb költőt, hogy azt higgye, talált, kézbe kapott egy olyan receptet, amelybe minden belefér, ami mindent megmagyaráz. Csorbánál a dialektika nem megnyugtat, nem elaltat; nem örök kör, amely végérvényesen bekerít, ahonnét nincs kiút. Ellenkezőleg: felzaklat, cselekvésre késztet, kérdések és kétségek záporával nyugtalanít. Ennek oka, hogy e látásmód már a költőben nem készen kapott igazságok, nem valamiféle filozófiai tételek elfogadása, hanem töprengések árán, folyamatos belső küzdelem során megvalósuló fölismerés. Indulatokat győz le, és indulatokat szít föl magában, állandó belső küzdelmet folytat, kérdőjelek kereszttüzében él, rendszeres lelkiismeretvizsgálatot tart. Nem személytelen ez a líra, ellenkezőleg: nagyon is személyes. Minden megállapítás a költő személyes ügye, minden „tétel" mögött egyéni erőfeszítést, szenvedélyt, feszültséget érzünk. „Kisértetek a szívben . . ." — kezdi egyik versét, s egy másikat: „Rágják a szavak a szám . . ." A törvényeket, amelyeket fölfedez, maga éli át, a harmóniavágy mindig sajátja. Nem elfogadott, hanem kiküzdött igazságokat hirdet; a „bölcs vigasz" nem elégíti ki, csak a dolgok személyes kimondása segíti.

Csorba költészetének meghatározó élménye, ihlető forrása a magány, a szerelem és a halál. Ezeket az „örök"-nek mondott dolgokat egyéni módon éli újra, legszemélyesebb ügyévé teszi őket. A mondanivalóban és a megfogalmazásban kerül minden sablonosat. Mások által elért eredményekkel nem elégszik meg, tudja, hogy a boldogság magántermészetű, s hogy félelmeit és szorongásait is mindenkinek magának kell legyőznie. A magány, a csillagtalan éj legkomorabb óráit ismeri, a szorongás legsötétebb köreit és bugyrait járja meg. De kezét mindig fölemeli, példát adó „mesterek" állnak mellette, társak után nyúl, ki akar törni a bezártságból, a szűkebb család és egy tágabb kör, a rokonok, a barátok erősítő vonzásában feloldást talált: „doromboló szívem a tiszta / közös nyelvet tanulja vissza" — olvassuk. Kívánságát máskor így fogalmazza meg: „Ideje lenne, hogy visszataláljak, / fogytán erőim, az akol-meleg / oldó ölébe a hadból kiszálljak, / gyógyuljak és nyugodjam végre meg." Itt a szerelem is erőforrás, mely a „család"-hoz köt, amely ablakot és ajtót nyit, fényt ad és tanít. Nem „kaland", nem röpke érzés, hanem a lét legmélyebb kérdéseire döbbentő erő, megtart és elveszejt, újjászül és félelmesen fölkavar. — A versek talán legtöbbször visszatérő „témája" az elmúlás, a halál. Szépség és halál, élet és elmúlás, lét és hiány ellentéte feszül a költeményekben. „A jégpályáról zene szólt, / hó pillézett, szép este volt. / Egy házból hullaszállítóba raktak / egy lepedő-fehér, csöndes halottat" — írja egyik négysoros kis miniatűrjében. Egyre erőteljesebben érzi az idő múlását, s azt is, hogy az idő megváltoztatja a tárgyak jelentését: „Gyermeki bölcsességem / hova lett?" — faggatja magát. Megszülettünk anélkül, hogy akartuk volna, s nincs erőnk, hogy e létet megszüntessük . . . „Válasza" azonban nem az egzisztencializmusé, a világ nem abszurd; rend uralkodik benne, a dolgoknak nemcsak iránya, de célja is van, ha nem ismerjük is föl. A bimbóban letört ág „Kinyílni próbál s gyéren nyílik is", a tavasz legyőzi a telet, az élet a halált, „a jó erő erősebb", a másokért vállalt szolgálat értelmessé teszi a létet, a táplálékot érő verset megőrzi az utókor . . .

(Szépirodalmi, 1968)

TÜSKÉS TIBOR

Tájékozódás

Jan Kott és a korszerű Molière-játék

Jan Kott nevét azóta ismeri a színházi világ, mióta tanulmányaival, kritikáival jelentős befolyást gyakorolt a Shakespeare-rendezésre. A lengyel kritikus és esztéta következtetéseit elsősorban az angol Royal Shakespeare Company hasznosította. A társulat rendezőjének, Peter Brooknak és Jan Kottnak a kapcsolata egészen 1957-re nyúlik vissza. Ekkor írta Kott az angol társulat vendégjátéka nyomán a Kegyetlen és igaz Shakespeare című cikkét. Ez az írás és az ezt követő esszék megadták egy olyan újfajta Shakespeare-értelmezés körvonalait, melyben már tükröződik mindaz a tapasztalat és abszurd borzalom, amit a második világháború korszaka adott az emberiségnek. Az 1912-ben született Jan Kott már érett, felnőtt fejjel élte át ezt a korszakot. Marxista lett, mert meggyőződött arról, hogy csak ez a mozgalom képes megfelelő alternatívát adni a fasizmus elleni harcnak.

Kott tanulmányainak nemzetközi sikerét nagyrészt azzal magyarázhatjuk, hogy sajátos helyzeti előnyből kiindulva gondolkozhatott a Shakespeare-drámák jelentésén. Az angolszász világban egészen a legutóbbi időkig a Shakespeare-korabeli polgárháború, a brutalitás, az összeesküvések, a terror és a véres megtorlás egészen távolinak tűnt. A lengyel Kott számára az elnyomás és a kegyetlenség mindennapos élmény volt. Így nem csoda, hogy Shakespeare darabjaiban sem holmi romantikus mesevilágot látott, hanem saját kora politikai történetéhez nagyon is hasonló helyzeteket. A királyok című tanulmányában rámutat, hogy a királydrámákban úgy munkál, halad előre (sokszor látszólag hátra) a történelem, mint ahogyan azt Marx emlékezetes vakondhasonlatában elmondotta.

Amikor bizonyos analógiákat fedez fel a történelem „munkamódszerében" Shakespeare és a saját kora között, nem jár el mechanikusan, és nem jut olyan régen túlhaladott következtetésre, hogy a történelem ciklusonként ismétlődik. Pontosan látja a különbségeket, de a hasonlóságok számára fontosabbak, mert ezek nyújtják a mi korunknak a tanulságokat.

Nemrég megjelent új tanulmánya, a Kortársunk Molière már címében is élesen megfogalmazza ugyanezt a mondanivalót.

Fejtegetéseit egy évekkel ezelőtt Tuniszban látott Nők iskolája előadás emlékeivel kezdi. Arnolphe tuniszi arab kereskedőként jelent meg a színpadon. Ágnes pontosan úgy volt öltözve, mint az arab nők manapság. Helyzete is teljesen hétköznapinak tetszett: mint nő, Arnolphe tulajdona. Arnolphe méltóságteljesebb, kevésbé nevetséges, mint francia és más európai megfelelői. A nézők és a színészek egyforma öltözködése világossá tette, hogy a darab és a társadalom problematikája között egyidejűség áll fenn. Az előadás befejeztével az arab lányok felszaladtak a színpadra, és Ágnest úgy köszöntötték, mint hősüket, aki bátran kivívta a maga emancipációját. A tizennyolcadik században Lengyelországban is nemzeti viseletben játszották a Nők iskoláját. Arnolphe akkor varsói nemesúr volt, és az egykori körülmények között magatartása ugyancsak egyidejűnek tűnhetett a Molière-hős viselkedésével.

Kétségtelen, hogy Molière darabjainak és a társadalomnak ilyen mértékű egyidejűségét mind ritkábban képzelhetjük el.

Kott felidézi egy közeli élményét: a Tartuffe varsói előadását. Megállapítja, hogy Tartuffe, mint a legtöbb Molière-hős, lélektanilag titkot rejteget. Észre kell vennünk, hogy lelke mélyén nem álszent. Szenvedélyei: a hatalom, a pénz, a nők. A Tartuffe-öt játszó varsói színész azért elragadó, mert az arca igazabb, mint a magatartása, mely csupán álarc. Ovális arcú, karcsú, fiatal fiú volt a varsói Tartuffe, olyan kecses és megnyerő, mint Gerard Philippe. Arra a Julien Sorelre emlékeztetett, aki kiszámítottan udvarolni kezdett Renalnénak. Nem álszent, de akarattal magára erőlteti az álszentség álarcát. Az álszentség csupán „termelési gyakorlat", melynek során megfigyeli magát, megnézi, hogy mire képes. Ál-álszent tehát:

a világot, a pénzt, a nőket akarja elérni. Tartuffe-ben Kott a konformista maszkjába bújt démont látja meg.

Érdemes ezt a felfogást összevetni az angol Old Vic Nemzeti Színház új előadásával. A Tartuffe-öt az Old Vice Tyrone Guthrie rendezésében 1967. november 21-én mutatta be és az előadás azóta is a színház repertoárján szerepel. Guthrie — Kott nyomán — a rend, kívül aktuális, mai szatírát látta meg a darabban. A darab borzalmas befejezését váratlanul megszelídítő „hekus ex machinát" nem tekinti az anyag szerves következményének, hanem ugyanolyan kegyetlen iróniának tartja, mint Brecht Koldusoperájában az utolsó pillanatban befutó királynő hírnökét.

Az angol felfogás annyiban eltér Kottétól, hogy központi figurának nem Tartuffe-öt, hanem Orgont látja, aki annyira felül Tartuffe csalárdságának, hogy kész családját is feláldozni érte. Guthrie szerint Tartuffe és Orgon kapcsolatának kulcsa abban a jelenetben van, amelyben Dorine, a szobalány, Tartuffe-ről szóló beszámolóját Orgon állandóan ezzel a megjegyzéssel kommentálja: Le pauvre homme! Orgon bűntudatot érez a „szegény" Tartuffe előtt saját jómódja és biztonsága miatt. Igenis látja, mert nem vak, hogy nyers, rossz modorú, mohó alakkal van dolga, de mindezt Tartuffe hátrányos társadalmi helyzetének tulajdonítja, és ezek a jellemvonások csak megerősítik bűntudatát. „Persze, hogy szegény fickó annyi mindent akar, hiszen annyit nélkülözött."

Martin Esslin az előadás angol kritikusa Orgont Max Frisch Biedermannjához hasonlítja. Ő a nála társadalmilag lejjebb állóknak bűntudatból átnyújtotta a gyufát, mellyel felgyújtották a házát.

A londoni előadás Kott tanulmányára épül, és azt jelentősen tovább is fejleszti. A londoni Tartuffe nem sima modorú álszent — már Kottnál sem az —, hanem vidéki fiatalember, piszkos a ruhája és rossz a modora. Orgon házában mindenki átlát Tartuffe ál-álszentségén. Tudják, hogy kiszámított magatartása gonoszságot takar. Orgon viszont azt reméli, ha mindent megad neki, a magáéval azonos helyzetbe hozza, akkor ő is jó lesz. Guthrie tehát mélységesen megértette és részletesen kibontotta a Kott-tanulmány két enigmatikusan rövid utolsó mondatát: „Orgon ostobasága végtelen. Képzeljük most el Orgont mint a hatalom abszolút birtokosát."

Kott Molière-tanulmánya még két darabot értelmez. Megítélése szerint mai világunknak a Tartuffe-ön kívül a legtöbbet a Don Juan és a Misantrope mondja. A Don Juanban kétféle embert látunk. Sganarelle a totális konformista. Don Juan a független, liberális racionalista, aki megőrzi lázadó tartását, és mindhalálig nem adja meg magát. Sganarelle magatartása tipikusan emberi, Don Juan viszont sem pozitív, sem negatív vonásaiban nem emberi. Tiszteletre méltó, de elfogadhatatlan és követhetetlen. Nincs helye a világban, mint a Misanthrope Alceste-jének sem. Ezt a darabot — a mai kritikusok többségéhez hasonlóan — kitűnő komédiának tartja. Azok, akik arra hajlanak, hogy tragikusan értelmezték, ugyanabba a csapdába esnek, mint Rousseau. Alceste minden kompromisszum és alkalmazkodás nélkül önmaga akart maradni, és felháborítónak találta, hogy a világ viszont nem volt hajlandó olyanná válni, mint ő. A megszállottak, a fanatikusok, a türelmetlenek, a szemellenzősök őstípusa Alceste, aki nemes tulajdonságaival, szomorú kudarcaival kelt némi rokonszenvet, ám mint típus azonnal félelmetes szörnyeteggé válna, tönkretenné az emberek életét és boldogságát, ha hatalom lenne a kezében.

Kott tanulmánya, a *Kortársunk, Molière* nem nyújt olyan sok revelációt, mint a korábbi Shakespeare-kötet. Megállapításai, elemzései szellemesek, meggyőzőek, de nem mindig és mindenben újak. Amit Molière-ről elmond, annak nagy része már nem számít felfedezésnek. Mégis jelentős érdeme van. A hatvanas években most újra lefújta a port egy átmenetileg népszerűtlen klasszikusról, és karakterelemzéseivel megmutatta, milyen sok kortársunk van, aki molière-i jelmezt ölthetne, mennyire maiak is a háromszáz éves helyzetek. Új oldalról bizonyította be a molière-i konkrétság örökérvényűségét.

KŐRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

Ára: 8, – Ft

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

V., Alkotmány utca 21.
Telefon: 111—010

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM 11 1968. NOVEMBER

JÓKAI MÓR ÖSSZES MŰVEI

CIKKEK ÉS BESZÉDEK IV—V.
(1850—1860)
Kritikai kiadás
Összeállította, sajtó alá rendezte *H. Törő Gyöngyi*

Jókai egyéniségének, tevékenységének nagyrészt ismeretlen, új világa tárul fel Jókai publicisztikájának e kötetekbe foglalt válogatott gyűjteményéből. Saját és kortársai életének egyik legnehezebb időszakát jelentette a szabadságharc bukását követő évtized. A derűs és komoly hangú cikkek nyomán — s a hozzájuk fűzött, mindenkor a korabeli sajtó és levelek hiteles, élményszerű anyagára támaszkodó forrásértékű jegyzetekből — megkapó elevenséggel tárul fel az olvasó előtt a kor: az egykori Pest-Buda, az ötvenes évek Magyarországa, embereinek problémái, hétköznapjai.

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST
1828—1968

KRITIKA

12 VI. ÉVFOLYAM 1968. DECEMBER

HADTÖRTÉNETI KÖNYVTÁR
KÖNYVTÁR
BÉLYEGZŐ!

A TARTALOMBÓL

WÉBER ANTAL: A Dózsa-ábrázolás hagyománya és időszerűsége

SOMLYÓ GYÖRGY: A Füst Milán-i szituáció irodalmunkban

ÁGH ATTILA: Az érték és az emberi tevékenység

NYÍRŐ LAJOS: Művészet és érték

RÓZSA GYULA: Magyarok a Velencei Biennálén (cikk, műmelléklet)

DIÓSZEGI ANDRÁS: Film. irodalom, közgondolkodás

HELLER ÁGNES: A mindennapi élet forradalma

POMOGÁTS BÉLA: Mészöly Miklós parabolái



A
Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézete,
a Magyar
Irodalomtudományi Társaság
és a Magyar Irók Szövetsége
elméleti és kritikai folyóirata

Szerkesztő bizottság:

Darvas József
Nyírő Lajos
Sőték István
Szabolcsi Miklós
Zoltai Dénes

Szerkesztik:

Almási Miklós
Diószegi András
(felelős szerkesztő)
Wéber Antal

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11—13.
Telefon: 467—962

TARTALOM

Wéber Antal: A Dózsa-ábrázolás hagyománya és időszerűsége 3

Somlyó György: A Füst Milán-i szituáció irodalmunkban 8

Az érték problémája a filozófiában és a művészetben

Ágh Attila: Az érték problémája és az emberi tevékenység 24

Nyírő Lajos: Művészet és érték 33

A Velencei Biennálén kiállított magyar művészeti alkotásokból (műmelléklet)

Rózsa Gyula: Magyarok a Velencei Biennálén 38

AZ ÍRÓ FELEL

Márkó Salamon Pál: Irodalom — megváltás 39

ÁLLÁSFOGLALÁS

Diószegi András: Film, irodalom, közgondolkodás 40

MŰHELY

Heller Ágnes: A marxi forradalomelmélet és a mindennapi élet forradalma 45

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1968. DECEMBER

KRITIKA

Mészöly Miklós parabolái *(Pomogáts Béla)* 51

Szemle

M. Bense: Szemiotika – A jelek általános elmélete *(Bonyhai Gábor)* 57

Szomszédaink könyvei magyarul *(Bojtár Endre)* 62

Két jugoszláv író könyve *(Lökös István)* 64

A címlapon: *Vilt Tibor* – a Velencei Biennálén kiállított *Dorottya* című szobra

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlap üzleteiben, a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODÁNÁL (KHI, Budapest V., József-nádor tér 1. sz.) közvetlenül vagy csekkbefizetési lapon (csekkszámlaszám: egyéni 61.257, közületi: 61.066), valamint átutalással a KHI MNB 8. sz. egyszámlájára.
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál. Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111—010. csekkszámlaszám: 05.915—111—46, MNB egyszámlaszám 46, és az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V.. Váci u, 22. telefon: 185—612.
Előfizetési díj egy évre: 96 Ft
Példányonként megvásárolható: a Posta hírlap-üzleteiben és minden nagyobb utcai elárúsító-helyen vagy az AKADÉMIAI KIADÓ-nál Budapest V., Alkotmány u. 21. és az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, Budapest V., Váci u. 22.
Példányonkénti ára: 8 Ft

Index: 25.461

*

A kiadásért felel: Bernát György
Műszaki szerkesztő: Farkas Imra
68.66481 Akadémiai Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Bernát György

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza

WÉBER ANTAL

A Dózsa-ábrázolás hagyománya és időszerűsége

A magyar történelem sorsdöntő eseményeinek ábrázolásakor elkerülhetetlenül felbukkan a kérdés, hogy miképpen hagyományozódott az utókorra emlékük, s milyen tényezők színezték és alakították azt a képet, amely a jelenkor tudatában él? Aligha szükséges emlegetnünk a feudális-nemesi ellenhatást, amely mint apokaliptikus gonoszságot még témaként is kiiktatta az irodalomból és a gondolkozásból a „pórhadak" egykori lázadását. A Dózsa-felkelés a történelemszemlélet kérdése csakúgy, mint ahogy jelképpé szublimálva az elnyomottak — s így nálunk a parasztság — törekvéseinek markáns kifejezője. Tehát a valóságos történeti tények közvetlen hatókörén túlmenően a társadalmi egyenlőtlenség — hol óhajtott, hol pedig rettegett — forradalmi megszüntetésének történelmi analógiájaként szerepelt.

Mint újból aktuálissá váló történelmi hagyomány — teljesen érthető módon — évszázadok elmúltával, a reformkorban bukkant fel ismét, a feudális kereteket feszegető, „érdekegyesítő" nemesi reformpolitika eszmevilágában. A népforradalom elkerülése, a jobbágyfelszabadítás alkotmányos módja, a korszerű gazdálkodás és a társadalmi berendezkedés mindkét osztály számára kedvezőnek vélt, de szükségképpen csak a progresszív nemességtől hangoztatott koncepciója mögött félelem és bűntudat is lappangott. Még legnagyobbjaink gondolkodásában, egzisztenciájában, érzelmi kötöttségeiben, szellemi reflexeiben is munkált a Werbőczy-örökség számos nagyon is valóságos ténye, a nemzet vezetésére való elhivatottság tudata, a kiváltságok elfogadása, a konzerválódott, évszázadok patinájával bevont, már-már idillinek, kedélyesnek tetsző életforma.

D emár jelentkezett az „új irány" is, a változtatás történelmi parancsa, a polgári humanizmus eszméköre. E kétlelkűség következménye az a kompromisszum, amely Kölcsey programja értelmében, az alkotmány sáncai közé akarja emelni a jognélkülieket, a nemzet tagjaivá fogadva a haza lakóit. Ez a körülmény mondatja ki Vörösmartyval a közös érdekben egymásra talált nemzet fiainak egyenlőségét: „Hogy végre egymást szívben átkarolják S uralkodjék igazság, szeretet. / Hogy a legalsó pór is kunyhajában / Mondhassa bizton: nem vagyok magam." A lefelé hajló, nagylelkű gesztussal igazságot osztó liberális nemesség nagyon is tudatában van; évszázadokig parázsló indulatokat kell megszelídítenie, hogy saját forradalom nélküli harcát végigvihesse, s ezért reagál oly érzékenyen az érdekegyesítés alternatíváját, s következésképpen történelmi érdekeit veszélyeztető osztály-indulatok fellobbanására, például a bécsi köröktől mesterségesen felszított, de reális szenvedélyekkel manipuláló galíciai parasztlázadás hírére. Innen érthető Vörösmarty keserűsége, amely a nemesi bűntudatot, a progresszió adott lehetőségeit fenyegető polgárháború rettenetét egyaránt kifejezi: „Az ember fáj a földnek; oly sok / Harc- s békeév után / A testvérgyülési átok / Virágzik homlokán; / S midőn azt hinnők, hogy tanúl, / Nagyobb bűnt forral álnokúl." Az érdekegyesítés politikai programja s annak humanista-költői megfogalmazása

soha nem tudta feledtetni az érdekellentéteket, s a haladó költőnek a jó lelkiismeretért meg kellett vívnia osztályának rossz lelkiismeretével.

Történelemfilozófiai síkon Eötvös regényében, a *Magyarország 1514-ben* találkozunk e kérdéssel. Ő azonban már tudatosabb polgári szemléletmód alapján, Macaulay-ra emlékeztető módon, mintegy törvényesíti a forradalmakat, legalábbis a kiváltó okokat megértő, de a forradalmi eszközöket tagadó felfogás kereteiben. Az ő Mészáros Lőrince korán jött reformer, aki végül belátja, hogy az indulatok gáttalan elszabadulásánál hasznosabb a nép felemelése, felvilágosítása, a jövendő századok humánusabb erkölcsének diadalra juttatása. Mutatis mutandis, Eötvös regénye is figyelmeztetés, a történelmi analógia erejével, saját korának liberális nemessége számára. Törvényszerű, hogy Petőfi Dózsa-idézése, a plebejus költő politikai meggyőződésének megfelelően már fenyegető, a nép erejére figyelmeztető. De még mindig figyelmeztető jellegű, a nép nevében követelve, de még egy utolsó lehetőséget az érdekegyesítés koncepciójának is fenntartva.

A tizenkilencedik század második felében Dózsa alakja háttérbe szorul. Ekkor lépnek a színtérre Kemény Zsigmond meghasonlott lelkű reálpolitikusai, s a Tripartitum szerzője (aki a nemesi juss elfogadott, de különösebben nem kommentált ősforrása volt) ekkor érik ügyesen lavírozó, nemzetmentő államférfivá, a kiegyezés politikusainak és teoretikusainak eszményeit öltve magára, hogy aztán a századvégen leplezetlenül a konzervatív-földesúri érdekek megtestesítőjeként lépjen elénk. A történelmi eseményeknek és személyeknek tehát megvan a maguk külön sorsa, ami azt jelenti, hogy legalábbis egy nemzeti kultúra körén belül nem függetleníthetők az őket befogadó és megítélő tudat, úgyszintén történelmileg meghatározott, igen jellegzetes változásaitól és mozgásirányaitól.

Hosszasan lehetne sorolni és elemezni a további mozzanatokat, de közeledve napjainkhoz elegendő néhány fontos jelenségre utalni. Adynál a dühödt földesúri konzervativizmus jelképévé lesz Werbőczy, akár közvetlenül Tisza Istvánra alkalmazhatóan, Dózsa György idézése pedig nemcsak egyszerűen a paraszti nyomorúság, hanem az agrárszocialista mozgalmak fellobbanó indulatait, történelmi realitását fejezi ki. Ady szimbólumrendszerében tehát nagyon is konkréten illeszkedik a történelmi analógia saját korának politikai küzdelmeihez, mint ahogy Derkovits Gyula fametszetsorozatában, még tudatosabb kiélezettséggel, nem kevésbé. Megjelenik később, más körülmények hatására, s Dózsa-ábrázolásokban feledésbe merült, de a történelmi analógiában benne rejlő elvetélt forradalom tragikuma Illyés Gyulánál és Juhász Ferencnél.

Közeledve most már Csoóri-Kósa *Ítélet* c. filmnovellájához, meg kell említeni, hogy a Dózsa-felkelés szocialista interpretációja két jellegzetes, látszólag ellentétes, de mégis érintkező irányzatot mutat. A populáris, népszerű változat magva az a gondolat, hogy a minden idők elnyomói elleni lázadók, akik a megalázott népet képviselik, Spartacustól a lyoni takácsokig ősei és jelképei az osztályuralmat megdöntő, a szocializmusban tudatosodó akaratnak. Persze érthetően, hiszen e gondolat nélkül, amelyben az osztályharcok történetének lényege ölt képszerű formát, nincs szocialista világnézet. Ezzel magyarázható, hogy a fennálló rend ellen lázadó történelmi alakok oly könnyen azonosultak a felszabadulást váró osztályok, a munkásság és a parasztság vágyaival, s helyet kaptak a munkásmozgalom jelszavaiban, dalaiban, sőt valami közvetlen természetességgel (bár néha nem sok ízléssel és fantáziával) intézményesítőd-

tek utcák, egyletek, olykor iparcikkek elnevezése formájában. Természetes tehát, hogy nálunk a népi köztudatban Dózsa alakja a történelmi igazságtevés, sőt egyenest a földosztás jelképe lett.

A történelmi figurák agitatív példája azonban nem meríti ki a róluk alkotott elképzeléseket. Ezért az értelmezés másik aspektusa, amely nem zárja ki, sőt, egyenest feltételezi az előbbit, a történelemszemlélet kérdésköréhez kapcsolható, részben a nemzeti történelem megítélésének és tanulságainak feladataként, részben pedig a forradalmak természetrajzának egyetemes érdekű problémájaként. S ebből a szempontból egyként fontos annak vizsgálata, hogy milyen okok következtében robban ki egy parasztfelkelés, s miért bukik el, olykor még sanyarúbb sorsot hozva a megalázottaknak, mint annak előtte. Logikusan kapcsolódik ehhez a kérdéshez a forradalmak taktikájának és stratégiájának problematikája, bukásaik vagy győzelmeik egész történelmi következményrendszere. S nem kevésbé aktuális az a probléma sem, hogy a jelenkor, a magyar szocializmus valósága hogyan teljesítette azokat a népi vágyakat, amelyeknek a forradalmi mozgalmak történeti eseményei és személyiségei tradicionális előzményei és a köztudatban testet öltött jelképei. Múltat és jelent a fejlődési vonulatok valósága, az analóg helyzetek és tanulságok ezernyi motívuma köti össze. Nem véletlen, hogy az „elvetélt" forradalom dilemmája az 1950-es évek atmoszférájában jelentkezett. Legfőképpen azonban az a körülmény fontos, tudományban és művészetben egyaránt, hogy olyan képet alkossunk, a jelen érdekében, múltunkról, melynek eredményeképpen illúziók nélkül és felelősségtudattal nézhetünk szembe történelmünkkel, s megértve lényeges fordulatait, mérlegelve konfliktusait, elvethetjük rossz hagyományait, s valódi mivoltukban őrizhetjük társadalmi és nemzeti létünk progresszív, humánus és forradalmi tradícióit.

Az újabb magyar művészetnek vannak ilyen — jogos és eredményes — törekvései. Jancsó *Szegénylegények* c. filmje, a szocialista forradalomról szóló alkotásai, Kovács András *Hideg napok*ja „újkori" témakörben szolgálják a nemzeti önismeret tudatos felülvizsgálatának mind aktuálisabb céljait. Tévedés lenne azt hinnünk, hogy valaminő illúziórombolás lenne az elsődleges célja az ilyen típusú alkotásoknak. A naiv heroikus-tragikus, jórészt még az avult, múltból örökölt, csak felületesen, direkten átértelmezett történelemfelfogás korrekciója inkább melléktermék. A valóságos ok sokkal inkább az a körülmény, hogy korunk szocialista társadalmának mindinkább differenciálódó valósága szüli a nemzeti társadalom fejlődésének, osztályharcainak komplexebb vizsgálata iránti igényeket. Ha a jelen sok vonatkozásban a múlt következménye, akkor nyilván végig kell nyomozni, a következmények összetettségéből kiindulva az előzmények — sokszor addig elhanyagolt, vagy különböző okokból egyoldalúan kiemelt — összetevőit. Izgalmas, olykor meglepő, sokszor ellentmondásra ingerlő felfedezésekhez, összefüggésekhez, szokatlan gondolati-érzelmi konstellációkhoz vezetnek ezek a kísérletek. Végig kell menni ezen az úton, nem riadva meg a kísérletek kockázataitól, elutasítva a tradíciók csalóka kényelmét. Éppen ez a kérdező, új feleleteket kereső módszer alkalmas arra, hogy történelemszemléletünk adekvát legyen differenciálódó, mind több kérdésre választ kereső és találó szocialista világnézetünkkel.

Mint ahogy nem szabad abszolutizálni a tradíciók értékrendjét, nem lenne termékeny véglegesnek vagy vitathatatlannak tekinteni e művészi kísérletek (vagy a sok párhuzamot mutató tudományos-elméleti törekvések) eredményeit. A művészi alko-

tás, akár a legátgondoltabb, intellektuális elemekkel telített is, jellegénél fogva nem alkalmas történelmi-elméleti kérdések eldöntésére. A művészi alkotás felidéz, ábrázol, döntő összefüggéseket sorsokban megragad, gondolatokat sugall, következtetéseket kínál. Élményszerű konkrétságával gazdagabb is, szegényebb is a teóriánál, s az általános és a konkrét szféra között mozgó dinamikájával szükségszerűen többértelműbb. Ezért vitatkozhatunk évszázadokon át a jelentős alkotások voltaképpeni mondanivalójáról.

Csoóri-Kósa filmnovelláját már csak azért is nehéz pontosan megítélni, mert hiányzik a film, amely a maga összhatásával a vázlatszerűen megfogalmazott részletek értelmét ilyen vagy olyan irányban kiteljesítené. A mű lényege persze már a filmnovellából is kiviláglik, ám e lényeg nem fogalmazható meg bizonyos állítások, egymás mellé helyezhető logikus-racionális sorozatával. Az itt ábrázolt Dózsa-alak ugyanis a parasztfelkelés különböző aspektusait éli át, így a szubjektív-morálisat, vagyis a nemesség elleni indulatok ébredésének mozzanatait, az objektív-történelmit, vagy a forradalmi harc törvényeiből fakadó szükségszerűségek következményeit. De akár az egyik, akár a másik aspektusra figyelünk fel (amelyek egyébként szükségképpen egymásba játszanak), mindegyikben a konfliktushelyzetek dominálnak, amelyeknek elkerülhetetlen, az egész ember gondolat- és érzésvilágát megmozgató feloldása a forradalmi tett. A forradalmi tett viszont csak konkrét körülmények között lehetséges, s beigazolódása, eredménye szerinti mértékben helyes vagy helytelen, s így a történelmi parancs kikerülhetetlen teljesítése az adott körülmények között újabb konfliktusok, dilemmák forrása lehet.

A művészi alkotás e folyamatokat kifejlésükben és ellentmondásaiban tudja csak ábrázolni. Ez az általános igazság érvényes itt is. Dózsa például, amikor a kikristályosodott ideológia és megfogalmazható osztályöntudat nélküli tömegek iránti szolidaritás érzése mellett a forradalmi fegyelem betartása miatt szükséges, a kor erkölcseinek megfelelően olykor kegyetlen, drasztikus eszközök alkalmazására kényszerül, sokszor „logikátlanul", időnként célszerűtlenül cselekszik. Ez azonban nem a mű hibája, hanem a körülmények valósága, hiszen a szervezettség és a taktika, a győzelemhez szükséges társadalmi feltételek hiánya már eleve a tettek primer jellegét követeli meg. A pragmatikus, sokszor ösztönszerű felismerésekből fakadó cselekvések pedig, a történelmi eredménnyel szembesítve, legalább annyira illusztrálják a történések logikáját (amelyekben a racionális mellett a szobjektív is számításba veendő), mint a forradalmak általános jellemvonásait. Mészáros Lőrinc alakja éppen arra való, hogy mint gondolkodó és szervező, az utóbbi mozzanatra hívja fel a figyelmet, Dózsával polemizáló megjegyzései, korrekciói az összkép arányait teszik hitelesebbé.

Feltétlenül erénye a filmnovellának, hogy törekszik érzékletessé tenni a középkor világát. Nem lehet ugyanis az események lényegét megérteni anélkül, hogy a miliőt a maga tapintható mivoltában elénk ne tudjuk varázsolni. A történelmi kutatásoknak és az irodalmi feldolgozásoknak is egyik elhanyagolt területe az egykori valóság részleteiben is hű, teljes illúziót keltő felidézése, holott éppen elegendő kultúrtörténeti anyag áll, igaz, hogy meglehetősen elszórtan, rendelkezésre. S ez semmiképpen sem naturalista igény (válogatás nélküli, koncepciótlan részletezéssel azzá válhat), hanem ellenkezőleg: az elvontság és doktrinérség a modern irodalomban kísértő módszereinek leküzdéséhez járulhat hozzá, a látomás feltámasztásával, s az erkölcsök és jelle-

mek sajátos meghatározottságainak konkrét, ténybeli és atmoszférikus megragadásával a relatív, az időben-térben behatárolt mozzanatok művészi rajzával dialektikus, valóban történeti szemlélet irányában nyit (a filmművészetben különösen jelentős) perspektívákat.

A képszerűen megragadható és ábrázolható, vagy a direkt módon gondolati jellegű mozzanatok arányos, egymást kiegészítő művészi elrendezése azonban önmagában véve nem elegendő. A filmnovella például nagyon jól felidézi a középkor hiedelmekkel, babonákkal benépesített világát, a fizikai fájdalommal, halállal mit sem törődő, az egyéni élet fogalmát nem is ismerő emberek fanatizálhatóságát, s döbbenetes erejű képekkel szuggerálja a valóságosság érzését. Ám a tárgyi környezet élményszerű realitásával nem teljesen adekvát a szellemi miliő hitelessége. A műben fontos szerepet betöltő Diák alakja ugyanis szemmel láthatóan a népből származó, azzal érző, de az erőszakot és kegyetlenséget tagadó értelmiség valamiféle előképe. Ebben a vonatkozásban nem domborodik ki eléggé a történelmi meghatározottság. A Dózsa seregében sürgölődő mezítlábas papok és diákok ugyanis – hiszen a reformáció küszöbén vagyunk – a városi polgárokkal együtt (akik e műben nem szerepelnek) a voltaképpeni ideológiahordozó erők, a maguk prereformációs, feudalizmusellenes mentalitásával egyfajta történelmileg konkrét (ha dokumentumokkal nem is bizonyítható, de analógiák alapján rekonstruálható) tudatosságot képviselnek. E vonatkozás erőteljesebb jelzése élővé tehette volna a figura többé-kevésbé időtlen tulajdonságait.

Az időtlenség persze a modern irodalomban sok esetben az általános igazság kifejezője, s az elvonatkoztatás logikai műveletének művészi megfelelője. Termékeny és hasznos eljárás olykor, történelmi tárgyú műben azonban, különösen ha tárgya nem pusztán ürügy valami más kifejezésére, mint a jelen esetben, hanem konkréten kötődik egy a közgondolkodásban fontos tradícióhoz, gyümölcsözőbb a történetiség gondolatilag-tárgyilag intenzívebb művészi alkalmazása. Így kerülhető el az az állítás, ami a forradalmi mozgalmakat jellemző analógiák okából amúgy sem zárható ki teljesen, hogy: ilyen a forradalom, ez a forradalom. Holott legfeljebb annyi bizonyos, hogy a forradalmi lázadásnak ez a valóságos változata, a magyar történelem szemszögéből ábrázolt képe, kapcsolódva az előzményekhez s mai szükségleteinkhez, így módosítja, ilyen típusú műben tárja a nyilvánosság elé történelmünknek ezt a felemelően tragikus epizódját. Meggyőzően és vitathatóan: a gondolatokat és érzelmeket ébresztő, reveláló s nem elméletileg összegező művészi alkotás természetének megfelelően.

Aligha képzelhető el forradalmi hős ábrázolása az azonosulás, a megértés bizonyos foka nélkül. Igazságaiban valamilyen módon osztozni: a progresszív szándékú ábrázolási törekvésekben mindvégig alapeszme volt a mi irodalmunkban. Ebben a tekintetben nem lehet több értelmű a művészi ábrázolás, akár haladónak és humanistának, akár szocialistának vallja magát. Kétségtelen, s a történelemben eldöntött vita, hogy a győzedelmes forradalom megfelelő feltételek mellett, a szervezett osztályerők tevékenységére s tudatos ideológiájára támaszkodva vívhatja végig harcát. Az elnyomás elviselhetetlenségét, a forradalmi akaratot számba vevő szélsőbaloldaliság világszerte kihagyja számításaiból az objektív feltételeket. Ez a parasztfelkelések tanulsága a középkori Európában, s a fegyvert ragadó, ösztönösen lázongó latin-amerikai szegények küzdelmeinek tanulsága sem lehet más. Világnézetünkhöz azonban, e tanulságok világos és egyértelmű felismerése mellett, az is hozzá tartozik, hogy az elnyomás, a

kizsákmányolás, az emberi méltóság megalázása ellen, emberként és művészként akkor is szót kell emelni, az ősi időktől napjainkig, ha tévedések, kudarcok, indulatok, kegyetlenség és vér szegélyezték azok útját, akik a mindenkor kíméletlen és gonosz ellenféllel harcolva mégiscsak a humánum és a társadalmi igazságosság eszméit hagyták örökül az értő utókornak.

SOMLYÓ GYÖRGY

A Füst Milán-i szituáció irodalmunkban*

— mint az arabs szamár,
Ki megszagolván honni földjét, új ösvényre
fordul hirtelen,
Úgy indultam el én is egykor biztos utamon,
És nem az öröm útját választottam én sem —
ám a kopár sivatagét,
Hol vörös a földek szintje, s nem legelész
semmiféle nyáj,
De hol majd megpróbáltatik, ki mit bír el...

(Önarckép)

Az irdatlan világ, amit agyamban hordok. De hogy szabaduljak meg tőle, hogy szabadítsam meg magamtól anélkül, hogy beleszakadnék? És ezerszer inkább beleszakadni, mint magamba fojtani vagy eltemetni. Hiszen ezért vagyok itt, ez teljesen világos előttem.

(Franz Kafka: Napló, 1913)

... olyan házakban laktam
amiket el se kezdtek építeni

(Kassák Lajos: Meg nem válaszolt kérdés)

Élete vége felé mindinkább a lassan legendává finomuló és eszmévé távolodó Nyugat-nemzedék egyik utolsó köztünk maradt alakjaként szoktuk tisztelni Füst Milánt; ő lett a „nagy öreg" és az „utolsó mohikán"; s ő maga is egyre meghatottabban ragaszkodott indulása hősi és valóban mind legendásabb társainak, az „áldott fiúk"-nak emlékéhez, versben és prózában idézve alakjukat „emlékezetül", azokét, akiket szeretett, s azokét is, akiket szeretett volna szeretni; egyiknek külön a nevetését is, másiknak ifjúkori „édességét", a harmadik ragyogó férfiasságának egy felejthetetlen pillanatát; az egészet és a részleteket együtt. Becsesebb, átéltebb és gazdagabb emlékezést a modern magyar irodalom e hőskorára senkitől sem bírunk, s nem is igen bírhatunk már senkitől; hiszen oly kevesen érték meg közülük az emlékezés életkorát — *„Óh kóbor vénség, mord öregség, nem lett benne részetek ..."*, — s most már az egyetlen Tersánszkyn kívül hírmondó sem maradt belőlük.

És Füst Milán mégis magányos vulkáni képződmény a mellett a minden szintkülönbség ellenére is egységes vonulat mellett, amely Móricztól Nagy Lajoson át Tersánszkyig, Adytól Babitson át Tóth Árpádig és Kosztolányiig ível. E különállás későbbi pályája folyamán mind láthatóbbá vált; de jelentkezése pillanatától kezdve létezett. Az a szembetűnő különbség, amelynek foglalatában alakja rajongói és ócsárlói előtt egyaránt megjelent, nem csupán egy sajátos alkat kifejezése volt, mint a legtöbben gondolták. Hanem azé a bonyolult viszonyé, amelybe e valóban sajátos alkat, az azon keresztül elementáris erővel kifejezést kereső új szemlélet s a valóság adott közege került egymással.

* Részlet egy készülő Füst Milán-könyv hasonló című fejezetéből.

Bár egyik tagja volt az induló Nyugat törzsgárdájának, a folyóirat szellemét sokáig meghatározó Osvát felfedezettjeinek egyikeként, s neve később egy évtizeden keresztül hónapról hónapra ott szerepelt a folyóirat fejlécén felsorolt „főmunkatársak" között, voltaképpen kezdettől fogva rendhagyó jelenség volt irodalmunkban, s az is maradt haláláig. Ezt a különállást szenvedte egész életében; a magányos ütemelőzők ismert, de mindig csak egy ütemmel később felismert sorsát; annál inkább, mivel – e nagy tudatosító – nem volt tudatában e sajátos helyzet okainak, s maga is egyfajta makacs sorsszerűségnek tulajdonította. Külön jelenség lett volna az európai irodalomban is, ha jelentkezése idején vehet részt benne műveivel; de mégis másképpen: mégis egy széleskörűen megindult új irodalmi földmozgás részeként. Amiről ugyancsak nem volt tudomása, mert – újabb ellentmondás – e nagy újító mindvégig az irodalom klasszikus értékeinek szerelmese volt és maradt, legfőként annak a XIX. századnak, amellyel az ő művének is élesen szembe kellett fordulnia; a vele rokon világirodalmi jelenségeket kevésre becsülte vagy egyáltalán nem is ismerte.

*

A régi korok nagy költői egyes áramlatok hullámán emelkedtek magasra. Még Dante körül is ott a Guidók és Cecchiók egész csapata; Shakespeare is, távol attól, hogy kitalálta volna azt a formát, amelyet utolérhetetlen tökélyre vitt, szinte csak egynek látszott az Erzsébet-kori dráma végtelen jambus- és orgyilkosság-áradatában; Goethe is Lessing és Herder kiteljesedése; Shelley mellett ott van Keats és Byron, sőt Leigh Hunt, mögötte Coleridge és előtte Swinburne; Petőfivel együtt látjuk Aranyt és Tompát, s utána a kelleténél is több petőfiistát; Victor Hugo körül az egész francia romantikát. S még a mi korunkban is: Babits körül ott az egész nagy magyar esztétaszimbolista nemzedék, a szürrealisták körül a szürrealizmus, a hermetikusok körül az ermetismo.

A XX. század első felének néhány nagy költője azonban teljességgel társtalan, hegyvonulat nélküli csúcs. Egymás mellé is csak testvéri társtalanságuk helyezi őket a távolból, s amit e társtalanságukkal megtestesítenek korunknak a limesekkel kacérkodó természetéből. Nem annyira költőjükre, mint emezekre jellemzők Ady híres sorai: „*Sem utódja, sem boldog őse, / Sem rokona, sem ismerőse* . . . "

Ezek valóban nem rendelkeznek boldog ősökkel, még kevésbé boldog utódokkal. Nemzeti környezetükön belül általában egymagukban, vagy igen kevesedmagukban, képviselik a maguk sajátos nemét. Egymástól távol, de különös módon csaknem azonos évjáratot képviselve – születésüket és pályakezdésüket tekintve egyaránt – pályájuk egész folyamán szinte alig tudnak vagy alig vesznek tudomást egymásról. Igaz, T. S. Eliot (sz. 1888) az elsők között fedezi fel Saint-John Perse-t (sz. 1887), és Ezra Pound-nak (sz. 1885) ajánlja főművét, de Georg Trakl (sz. 1887) vagy Fernando Pessoa (sz. 1888) mitsem tudnak sem egymásról, sem az előbbiekről, ahogy az előbbiek se róluk. Franz Kafka (sz. 1883) *Napló*jának névmutatójában sem Proust (sz. 1871), sem Joyce (sz. 1882) neve nem szerepel; s megfordítva, a próba hasonló eredménnyel járna; de hisz hogy is lehetne másként: Proust és Kafka két év különbséggel hal meg (1922 és 24), de haláluk pillanatában egyikük fő művei sem láttak még napvilágot. S Joyce *Ulysses*e, hosszas hányódás után, az előbbi halálának évében telenik meg,

Az említettek, ha egymás számára nem is, a mi számunkra ma már az európai irodalom legfontosabb megújulási folyamatainak fő képviselőiként állnak előttünk.

Nem mosolyra ingerlő merészség-e velük egy sorban említeni egy magyar írót, aki, ha élete vége felé egyetlen lefordított művével méltó feltűnést keltett is, voltaképpen ma is alig ismert a világban, nem is vehetett részt ily módon ez új irányzatok, áramlatok, fölfedezések kölcsönhatásainak fő sodrában, s ha egy-két külföldi bírálója fel is fedezi egyetlen lefordított regényében, *A feleségem történetében* a Kafkával, Prousttal rokonítható vonásokat, ha néhány franciára fordított versével kapcsolatban felmerült is Perse vagy Milosz neve, ezek mind csak elszigetelt jelenségek? Lehet, hogy első látszatra az, de úgy érzem, fel kell hagynunk azzal az öncsonkító irodalomszemlélettel, hogy arra érdemes íróinkat ne világirodalmi jelenségként lássuk, pusztán ama, végül is esetleges körülmény miatt, hogy nyelvi korlátaik folytán nem válhattak ismertté a világirodalomban. Világirodalmi jelenség nem az, ami ilyen vagy olyan okok következtében a legtöbb nyelven válik ismeretessé (hiszen akkor igen sok nagyon is harmadlagos érték lehetne az), hanem ami, legyen bár csak egy nyelven ismert, világirodalmi folyamatok betetőzőjeként vagy kezdeményezőjeként eredeti és elsődleges értéket képvisel. Egyre tarthatatlanabb, hogy mikor a szellem és művészet termékei mindinkább közös körben születnek, létrejöttük után ne ezen a körön belül próbáljuk őket értelmezni és értékelni; még „rá is játszva" arra a szerencsétlen körülményre, hogy nyelvünk elzártsága miatt kimaradnak a világirodalmi értékelés és értelmezés folyamatából. Ahhoz, hogy irodalmunk e helyzete a világban megváltozzon, mindenekelőtt a hazai módszereken kell változtatnunk. Nem jelenti ez a sajátos magyar körülmények figyelmen kívül hagyását; sőt: csakis így lehet valóban felmérni e sajátosságokat, az európai fejlődés keretébe helyezve.

Amelyeket kivált Füst Milán megértésénél lehetetlen mellőznünk; hiszen egész rendhagyó helyzete, a sajátos „Füst Milán-i szituáció" csak ezeknek eredményeként közelíthető meg.

*

Rokonsága a többi nagy rokontalanhoz – mint egymás közt azoké is – elsősorban mindnyájuk rokontalanságában, hasonlósága mindnyájuk hasonlíthatatlanságában áll. E művek a legkevésbé sem egybevágóak, kapcsolatuk leginkább úgy érzékelhető, ahogy Kafka mondja Naplója egy helyén magáról és Kirkegaardról: „lényegbevágó különbségeik ellenére mindenesetre egyazon oldalán foglalnak helyet a világnak". Az irodalom folyamatában elfoglalt helyük hasonló, nem formai vagy tartalmi karakterük: távolságuk a korukbeli „modern" irodalom csoportosan jelentkező avantgarde irányzataitól; viszonylag konzervatív világnézetük és művészi forradalmuk ellentmondása; s e kettőből adódó szélsőséges viszonyuk a körülöttük hullámzó irodalmi élettel, ami egyfajta dilettáns jelleggel vagy inkább látszattal ruházza fel őket. Valami céhen kívüli állapot jellemzi mindegyiküket, amelynek tartalma kifejeznivalójuk eltérése attól, ami körülöttük éppen a legaktuálisabb kifejeznivalónak látszott. Helyzetük periferikus voltukban kulcsszerű és kulcsszerűségében periferikus.

Mindegyikre érvényes – melyikre hogy – az *effajta* modern dilettánsnak az a remek rajza, amelyet Illés Endre ad hőséről Stendhal-tanulmányában, arról az íróról, aki, nem is annyira művében, mint élet- és alkotásmódjában, egyik legkoraibb kezdeményezője a modern irodalom ez ágának:

„A boldog keveseknek írt.

Legtöbbször még a keveseknek sem – csak önmagát gyönyörködtette. Ugyanazt szenvedte, amit a dilettánsoknak kell elszenvedniök: a fulladást, a magányt.

A fojtogató visszhangtalanságot végül még Balzac kritikája sem kárpótolhatta. Mindvégig csak saját maga boldogíthatta magát, és csak azzal a méreggel, amivel a dilettánsok mérgezik magukat: az írás görcsös bőségével, a sikertelenség és a kívülmaradás felmagasztalásával. Nem tehetett mást: kívánatos állapotnak hirdette, ami fojtogatta . . . Ha ügyes mesteremberekkel vetjük össze: akár bőbeszédű dilettánsnak gondolhatná a járatlan. De nagy írók társaságában a legnagyobbak közt a helye."

Ezért lehet és kell is Füst Milánt nagy írók társaságában szemlélni. Műve csak e társaságban tud természetesen, a maga természete szerint „viselkedni", csak ott tudnak lefoszlani róla vagy értelmet nyerni a pózok, az ügyes mesteremberek körében kirívó ügyetlenségek, a sima középszerrel annak a porondján nem mérkőzhető elementáris faragatlanságok, a művelt jómodor környezetében nevetségesnek ható modorosságok. Az irodalmi illemet tudó sikeres kitűnőség nyilván nem vetemedik olyan illetlenségre, hogy válogatott verseinek gyűjteményéhez függelékben hozzáfűzze a róla írt legelismerőbb bírálatok legjelentékenyebb passzusait – ami oly lekicsinylő mosolyokat is váltott ki Füst Milán rovására. De vajon vetemedik-e arra, hogy saját maga írjon magáról álnéven magasztaló bírálatot? Mint ahogy Stendhal tette volt, az értő visszhang hiánya fölött érzett elkeseredésében? S e felől nézve már nem érthetőbb-e, nem ellenkező érzést vált-e ki belőlünk Füst Milán e szokatlan gesztusa is?

S hányszor nem nevezték műkedvelőnek Marcel Proustot, a regény egész addigi rendjét alapjaiból kiforgató nagy mű szerzőjét? Vagy Saint-John Perse-t, az előkelő diplomatát? Hányan tarthatták annak Alexandria kávéházaiban Kavaftiszt, aki merített papírívekre nyomtatott verseivel kedveskedett barátainak s kissé kétes környezetének? Pessoát, aki éppoly tisztes biztosítási hivatalnoknak számított Lisszabonban, mint Kaftka Prágában és Bécsben? Legtöbbjük, mint egyszer Pesssoáról írtam, inkognitóban vonult be a halhatatlanságba. Századunk irodalmának belsőbb szemlélete szinte arra a következtetésre indít, mintha az irodalom legfőbb művei az irodalmon kívül születnének. Ez az „outsiderség" jellemző Füst Milánra is, csaknem egész életén át, igaz, csökkenő mértékben, sőt némiképp megváltozott jelleggel, pályája végéig.

*

De ennek megértésére vissza kell kanyarodni pályája kezdetéhez. Elragadó öniróniával szerkesztett vallomásaiban sorozatosan idézi fel, emlékezetét hol erről, hol meg arról támogatva meg kissé, különböző árnyalatokkal, azt a sorsdöntő mozzanatot, amikor először állított be Osvát Ernőhöz, az induló Nyugat kiszemelt szerkesztőjéhez, az általa frissen felfedezett bécsi költőről, Peter Altenbergről írt tanulmányával, és azzal a megjegyzéssel, hogy azért ő a világért sem akar író lenni, még kevésbé pedig költő, mert megveti az irodalmat, meg nem is tudna az lenni. A különféle emlékezésekben a párbeszéd különféleképp zajlik le, nyilván a valóságosnak különféle oldalait domborítva ki itt és ott, de lényegében mindegyik ezzel indul, és oda torkollik, hogy a filozófiát, azt mégis csak becsüli. Az egyik szerint ezt a feleletet adja Osvát egyre türelmetlenebb faggatására: „*Gondolkodni tudok, akarok és szeretek.*" És ezt aztán, ahogy később hozzáfűzi: „*véglegesen*".

A költészet ellen ilyen „véglegesen" s ilyen oda nem illő helyen – az új irodalom frissen felszentelt papjának színe előtt –, ilyen szenvedélyesen tiltakozó fiatalembernek akkor már nyilván a zsebében lapult egy néhány azok közül a versek közül,

amelyekkel hiszen nem sokkal később már ki is rukkolt, teljes fegyverzetben, feltűnést keltve még a feltűnő sokasággal jelentkező új meg új hangok között is. Meg kell tehát kérdőjelezni ugyanezeknek az emlékezéseknek azt a mozzanatát, amely szerint e hányaveti kérdésére: „*Ne próbáljak meg mégis verseket írni?*" — Osvát nem kevésbé hányavetien adott felelete: „*Bánom is én, próbálja meg!*" indította volna el költői munkásságát. Már tizenötéves kori naplójában Vergilius hatodik énekének az akkori viszonyokhoz képest kitűnő hexaméteres fordítása olvasható; s a költészetről, kedves költőiről szóló, szinte későbbi esztétikája fő gondolatait előlegező feljegyzései: kétséget kizáróan egy készülő író, egy írónak készülő ifjú gondolatai. A *Henrik*ről szóló emlékezéseiben pedig többször is elmondja, hogy a dráma első terve ugyancsak ebből a korszakából való. Ekkor állított be a Széchényi Könyvtárba azzal, hogy történelmi drámát akar írni, s kérdezte meg Bányai Elemértől: mit kell ahhoz olvasnia. S ugyanebben a naplórészben már verstöredékek is olvashatók, köztük ez a néhány sor, mely már gondolat és költészet egymásból születettségének s egymást álcázásának tipikusan Füst Milán-i ellentétes egységét kerülgeti:

Egy törpe kis golyó röpíti árnyam
Röpíti árnyam s jajszavam
Én véletlen vetődtem erre . . .

A csillagokba néztem szüntelen
És elsodort a szél utamról
S futnom kell sánta lábbal . . .

Ki voltam egykor tiszta Gondolat.

A fiatal költőnek a költészet elleni látványos kirohanásában mégis valóságos érzületek fejeződtek ki; s az a helyzet is, amely aztán egész életművének meghatározó környezete lett. Nem „a" költészet ellen lázadt, csak a költészetnek azok ellen a formái ellen, amelyek az akkori magyar irodalomban uralkodtak. Sőt, s ez volt és maradt is paradox helyzetének nehezen tisztázható oka: azok ellen is lázadnia kellett, többékevésbé tudatosan vagy akár teljesen öntudatlanul is, amelyek még csak akkor készülődtek uralkodásra. Az önvallomás ironikus hangvételéből is érezhető mindennek a sejtése. Hiszen az Osváthoz intézett kérdést megtoldja még egy állítással is: „*Csak nem afféle csengő-rengő versikéket, tetszik tudni, hanem kedvem szerint valókat, amiktől az oszlopok dörögnek . . .*"

Eszerint tehát voltak „kedve szerint való" versek is — csak nem a maga környezetében; egyelőre csupán elképzeléseiben, semmi máshoz nem igazodó igényeiben. Mit tudhatta, hogy ugyanez a benne gomolygó, még testetlen, líraellenes lírai igény jelentkezik tőle nyugatra és keletre, különböző földrajzi távolságokban, ám bámulatos időbeli egyezéssel? Első verse — még nem igazi Füst Milán-vers — 1909 elején jelenik meg a Nyugatban, de néhány hónapra rá már egyszerre öt a legigazibbak közül. Mit tudhatta, hogy ugyanabban az évben, sőt véletlenül ugyanabban a hónapban lát napvilágot Saint-John Perse első megjelent verse, a *Crusoé-képek*, a Nouvelle Revue Française augusztusi számában, vagyis ugyancsak egy frissen jelentkező egységes nemzedék vezető orgánumában, s amellett éppoly *idegen*, magányos hangként a maga környezetében is? Miután néhány hónappal előbb, egy másik francia folyóirat, a Mercure de France májusi száma közölte az első igazi nagy Apollinaire-verset, a *Chanson du Mal Himé*-t. S ugyanez az 1906-es évszám fog szerepelni kiinduló pontként T. S. Eliot összegyűjtött költeményeinek kötetén is.

Nagyon is igaza látszik lenni J. M. Cohennek, aki *Korunk költészete 1908–1965* című könyv ének már címében is 1908-at jelöli meg az új költészet küszöbéül mert „az 1908-as évben a politika világa éppúgy, mint a költészeté, válságos ponthoz közeledett". Valóban: az új jelenségek feltűnő sűrűséggel tömörülnek az 1908 és 1910 közötti két év költészetében. Georg Trakl éppúgy 1908–1909-ben publikál először, mint Füst Milán és Saint-John Perse, Apollinaire és Eliot, mint Ezra Pound, mint az ugyancsak 1888-ban született Ungaretti; 1909 a Futurista Kiáltvány megjelenésének éve éppúgy, mint Majakovszkij és Hlebnyikov (sz. 1885) első verseié. Cohen még arra is rámutat, hogy az idősebb s már korábban jelentkezett nemzedék olyan nagy alakjai, mint Yeats, Rilke, George ugyancsak 1908 körül alakítják ki (olyasfajta előzmények után, mint Adynak az *Új versek* előtti korszaka) a maguk igazi hangját.

A megszólaló, a húszéves Füst Milánban olyan kifejeznivalók tolongtak, amelyek nem csupán a nép-nemzeti irány epigonvonulatának skáláján nem találhatták meg a maguk összhangzattanát, hanem az európai szimbolizmus és impresszionizmus ama csodálatos utózengésében sem, amely ugyanakkor a legaktuálisabbnak látszó irodalmi kórusként hangzott fel magyarul, éppen a Nyugat körül. Őbenne már a költészetnek azok az újabb tektonikus katasztrófái jelezték roppant feszítőerejüket, amelyek azóta valóban fel is forgatták a költészet földrajzát világszerte. A fiatal Füst Milánt, bár személy szerint közéjük tartozott, s akart is tartozni legjobb szándéka szerint, annál kétségbeesettebben, minél nehezebb lett számára ez az odatartozás, alapvető fáziskülönbség távolította el – mely az idővel egyre nőtt – vele induló társaitól. Amit ő volt hozandó a magyar irodalomba, mint utóbb kiderült, nemcsak a lírába, hanem az irodalom teljes területére, az nemcsak az akkor letűnő „magyar viktoriánus" konzervativizmus millenniumi avultságához képest volt forradalmian új, hanem ahhoz az új s irodalmunkban ugyancsak forradalmi jelentőségű hullámhoz is, amelyet a Nyugat-nemzedék ez utóbbival szembeállított.

Hogy – legkiválóbb s épp ezért legértőbb harcostársai, Kosztolányi, Karinthy, Babits kivételével – a Nyugat törzsgárdája s, kivált annak konzervatívabb része, mennyre nem is tekintette Füst Milánt a folyóirat derékhadához tartozónak, arra jó példa a folyóirat ha nem is legérzékenyebb, de legtekintélyesebb kritikusának, Schöpflin Aladárnak az a levele, amelyben melegen gratulál az 1934-ben írói jubileumát tartó költőnek, kifejezvén őszinte „bűntudatát" a „nagy mulasztásért", hogy mindeddig nem méltányolta eléggé munkásságát. A „bűntudat" nyilván őszinte volt, de őszinteségét mégis valószínűleg inkább az általános ünnepi hangulat váltotta ki s nem a valódi mély belátás, mert Schöpflin e bűnbánat után éppúgy nem sietett a nagy mulasztást bepótolni, ahogy addig nem sietett azt elkerülni. Még árulóbb azonban az immár tizedik évtizedébe lépő Fenyő Miksa minapi emlékező cikke. A Nyugat e hosszú időn át volt társszerkesztője úgy érzi most, hogy Füst Milánnak a Nyugattal való hosszú kapcsolata „a magaszabta kódex szerint" kötelezi őt, hogy „törődjön vele" is, s ezért emlékezni óhajt rá. Csak éppen, rögtön kiderül: nincs mire emlékezzen. Sem az emberről, sem a művéről nincs számottevő emléke. Most gyűjtögeti, frissen, szorgalmi feladatként. Úgy olvassa a Nyugat régi évfolyamaiban Füst Milán verseit, tanulmányait, drámáit, mintha sosem olvasta volna őket. „. . . az is lehet, hogy a *Boldogtalanok*at annak idején láttam" – írja bizonytalanul. Majd: „Megkeresem azt a versét, mely ötven év előtt *őszi, szüreti melankóliájával* megejtett." Az idézetben én húztam

alá a kiemelt szavakat: íme, a Nyugat egyik szerkesztőjét és vezető publicistáját „ötven éve" (a vers valójában majdnem hatvan éve, hogy megjelent) éppúgy, mint ma, az „őszi, szüreti melankólia" ejti meg Füst Milán költészetében. Csakhogy az már Lévay József költészetében is megejthette akkoriban. Íme, a többség még közvetlen környezetében is csak így és ennyire értette meg Füst Milán költészetét.

Az ő versei, már a legelsők is, egy semmi azelőttihez nem hasonló, egyedülálló alakzatot mutattak. A költészetnek egy új modelljét képviselték, vagy inkább: a költészet világszerte kialakuló új modelljének egyik teljesen eredeti változatát. Amelyről később Vajda Endre egy tanulmányában találóan írja: „Az irodalomba belépő Füst Milán újszerűsége éppen abban áll, hogy első pillanatban minden réginek, sőt ódonnak tetszik nála, a történelmi színezetű környezettől a már archaizálónak ható félmúlt igealakig – és mégis minden új." Kosztolányi nem hiába idézte egyik legkoraibb Füst Milán-tanulmányában Valérytől: „Az újban csak a legrégibb a jó."

Valóban ez a Füst Milán-i költészet egyik fő sajátossága. S egyben éppen az, amiben néhány már említett európai kortársával érintkezik. S mindvégig ez is marad egyik legváltozatlanabb vonása, ódonság és újdonság egyszeri, soha azelőtt nem ismert ötvözete, amelyben egy új világtörténelmi felismerés igyekszik testet ölteni, az emberi múlt korunkban feltáruló teljessége, amely egyszerre csábítja és kötelezi a szellemet: arra, hogy nagyobb távlatokban gondolkozzon; s a költőt: hogy ne a maga személye s a körülhatárolt jelen, hanemaz időben kibontakozó egész emberi történelem nevében beszéljen. Mert csak akkor beszélhet immár a *saját kora* nevében. Ennek a költői felismerésnek Saint-John Perse-i, elioti, kavafiszi változata mellett teljes értékű és eredetiségű lírai változata a Füsté is, amely fölött az oszthatatlan idő roppant égboltját egy nagyon is meghatározott idő – a miénk – emberi fenyegetettségének mennydörgése és villáma hasogatja.

*

Többször említett, mindig az irónia és önirónia varázsos váltakozásában tartott önvallomásaiban Füst Milán ismételten pályája „*improvizációs*" jellegéről beszél, „*elképesztően tervtelen*"-nek nevezve írói pályáját. S bizonyos szempontból nyilván igaza is van. Egész műve nagy ellentmondásainak példájaként azonban, ennek az ellentéte is igaz, s az benne a legszembetűnőbb, hogy alig van írói életmű, amelyen a tervszerűség, a szinte kezdettől fogva való megtervezettség ilyen hiánytalanul látszana érvényesülni. Hatvan éven keresztül alakított egész életműve mintha pontosan szerkesztett tervrajzokban ott állna előre legelső megjelent írásaiban: első verseiben és tanulmányaiban – hogy a még kiadatlan *Napló* ez időből származó fejezeteit ne is említsük. Teljes szellemi fegyverzetben lép elénk: ami rábízatott, azt úgy látszik, kezdettől fogva legalábbis jelezni tudja. Már első verseiben ott vannak e költészet külső, belső jegyei: a hosszúsoros szabadvers éppúgy, mint a vers mégsem „igazi", nem az avantgarde használata szerinti szabadsága, a benne rejlő ritmikus „alaksejtelmekkel", latinos inverziókkal, s amit már kevesebben vettek észre, görögösen kezelt metrumokkal s a metrumokon mindig egy lélegzettel túlfutó ütemmel; az ódon, archaikus méltóságú nyelvhasználattal összefonódva, a költészetben még polgárjogot nem nyert modern és prózai szavak: a „beteljesedék", „felölté", „ordíta", „mindenha" tőszomszédságában: „komplikációktól félek" vagy „mért kell érintkeznem"; a kozmikus és egzisztenciális szorongás ismeretlen hangjai, olyan merészségekkel, mint „én

más lehelletét utálom"; s az éntől szinte függetlenült, kozmikus, de főként történelmi szomorúság, amelynek nemcsak tárgya megnevezhetetlen, hanem alanya is névtelen.

S mindjárt ez új költészet elméleti megközelítését is olvashatjuk legelső megjelent tanulmányában, a Peter Altenbergről szólóban: „*Hála istennek, megyünk előre a tématlanság útján, a csinált dolgoktól a létező tiszta költészetéig, a kő hangulatáig, a virág hangulatáig, a jelentéktelenségek költészetéig, a tiszta költészetig.*"

S az ezzel pontosan egyidős naplójegyzetekben még mélyebbre nyúlva, mert nem egy másik író alkotásmódját, hanem a maga törekvéseit közvetlenül elemezve, így tárja föl az új költészet igényét: „*A régi és az új művész között az a szemmel látható különbség, hogy a régi ismert és sokszor felhasznált kellékeket nem átall akárhányszor újból felhasználni, míg az új mindenáron új eszközöket szeretne teremteni a maga számára — a szempillák, mint az alkonyat, olyanok — a homlok, mint a fenség — a szemek, mint a tavirózsák úsznak a fénylő vízen . . . hiszen ezek a hasonlatosságok variálhatók sokféleképpen, de a modell, az ária marad. A modern művész az ábrázolás módját szeretné megváltoztatni: mentesíteni szeretné ezektől a modellektől.*"

Ha megfigyeljük: a régi ábrázolásmódra felhozott hasonlatok nem a Petőfi-epigonok kelléktárából valók, hanem már az új szimbolista-impresszionista vívmányok közül, az általában átkosan „modernnek" nevezett „édes új stíl" modorában. A szempillák, mint az alkonyat — ez nem Kozma Andorra, sokkal inkább a fiatal Kosztolányira vall; a tavirózsákként a fénylő vízen úszó szemek — nem Szabolcska Mihályt, inkább a korai Adyt idézik. Az új modell, az új ária valahol *ezeken túlról* sejlik fel. Nem a hasonlatok jellegének kell megváltoznia — hanem funkciójuknak; nem a költő tárgyának csupán, hanem a költő és a költői tárgy alapviszonyának. Nem az ábrázolás stílusának csupán, hanem mindenekelőtt módjának. Vagy, ami itt még nem is jut el a megfogalmazásig, de megfogalmazatlan sejtelemként benne rejlik: nem is csak az ábrázolás módjának megváltozására kerül sor, hanem arra, hogy az alkotásnak az a módja változzon meg, amit eddig „ábrázolásnak" neveztünk. A művészet, mint ábrázolás, legalábbis a fejlődés egyik ágán, olyan új formának nyit utat, amelyben a művészet mint valami más fog megvalósulni, mint „nem-ábrázolás". Mint az ábrázolandó struktúrával nem annak leírását, hanem egy megfelelő másik struktúrát szembeállító, újfajta tükrözés.

Az „improvizációs" pálya bámulatosan előre kész „pályatervének" harmadik kidolgozott pontja: a versekben megszólaló új lírai indulat, s az esztétikai síkon megejtett elemzés után — mindennek a háttere: a pszichológiai vonatkozás. A *Gondolatok váza a külső és belső szemléletről* a Nyugat 1909. júliusi számában jelent meg, úgy, hogy utolsó oldalának hátlapján Ady híres verse, az *Aki helyemre áll majd* olvasható. (Ez csak azért érdemes említésre, mert aláhúzza a máris meglevő alapkülönbséget a felfokozott én-tudat e nagy költeménye között– amely minden nagyságával s a magyar irodalomban meghökkentően újnak ható szemléletével is az ábrázolásmód „régi", hagyományos formájának, a szubjektív lírai énnek kifejezője – s a Füst Milán első verseiben és tanulmányaiban formálódó objektív lírai eszmény között.) Ebben a fogalmazását tekintve sok helyütt kezdetleges, a gondolati felfedezés értékét tekintve azonban egy húszéves fiatalembertől, Magyarországon, 1909-ben meghökkentően újszerű tanulmányban, Füst Milán előre számot vet a maga eljövendő alkotásmódjának természetével, merészen szembenézve mindjárt annak korlátaival is.

Az Altenberg-tanulmányban sem részegedett meg új felfedezésétől, mindjárt látta annak a fonákját is, s az ujjongó elemzés után józanul hozzáfűzi: „*Zsákutca ez, kérem, a haladás nagy útján!*" Itt pedig, miután részletesen vizsgálja azt, amit a „belső szemlélet" lelki típusa és alkotásmódja gyanánt a magáéul ismer fel, elég bátor és éles szemű, hogy megállapítsa: a legnagyobbak alkotásmódja a kettő, a belső és a külső látás szintéziséből fakad, a már akkor bálványozott Shakespeare példáját idézve. Mindez azonban nem változtat azon, hogy a tudatosításnak felfedezőerejű fokán általánosítja önmaga íróvá válásának útját: „*A belső szemlélet művészete az önbírálatból (az ún. önkínzásból), a folytonos és körök szerint befelé haladó s elfajulásában sokszor több én-érzést produkáló önmegfigyelésből, önítélkezésből származik. A külső figyelés helyett tehát ön-figyelés. Az önmagát megösmerő, a folyton önmagával foglalkozó, ha hajlandó magát utánozni: így fejlődik íróvá.*"

Akkor már évek óta – s még majd hány évtizedig! – állja az önkínzó önfigyelés szigorú napi próbáját, a naplóírás szerzetesi és sportbajnoki tréningjét, a tizenhét éves kori fogadalom mániákus betartásával: „*Ezentúl mindent, amit gondolok, föl kell jegyezni!*" Mert: „*Magad vagy elméd ős-talánya.*"

Az önmegfigyelés, „körök szerint befelé haladó" formája azonban paradox módon nemcsak az „én" mind nagyobbra növesztéséhez vezet: vezethet, azon keresztül, az én másokban való felismeréséhez is. Aki önmagát valóban „elméje ős-talányaként" faggatja, az a választ kaphatja önmagán túlról is. Így születik meg mindjárt az önfigyelésből önmaga általánosított képe is: a fenti tanulmány, amely majd egy évtizeddel megelőzi e húszéves, egyetemi – egyébként is jogi – tanulmányait még be sem fejezett fiatalember asztalán, C. G. Jung professzor közismert tipológiai elméletét az „introverzióról" és „extraverzióról", melyet *Az öntudatlan működésének pszichológiája* című művében fejtett ki 1916-ban. Keserűen jellemző ez Füst Milán írói sorsára – s azon túl, a magyar író sorsára általában is. Joggal fűzi e dolgozat második kidolgozásához az *Emlékezések és tanulmányok* egy lábjegyzetében: „*C. G. Jung professzor... latin terminológiája aztán közkeletű is lett, még hazánkban is: irodalomtörténészeink és filozófusaink intro- és extravertált művészi típusokról beszélnek Jungra hivatkozva, mintha a világon se lettem volna. Semmi baj, kis nemzet fia hozzászokik a temetőhöz, de az igazság kedvéért mégis megállapítom itt, hogy ez így történt.*" Valóban: Mátrai László 1940-ben egész könyvet szentel a belső és külső szemlélet, vagy ahogy ő nevezi, „közvetlen" és „közvetett" alkotótípus problémáinak, „élmény és mű" összefüggéseit vizsgálva, s természetesen a jungi kategóriákat veszi alapul, még csak meg sem említve az egész kérdés legelső, *magyar* felvetőjének nevét; s nem is a tudományos tisztesség hiányából vagy rosszindulatból, egyszerűen csak, mert (akárcsak e sorok írójának) tudomása sem volt a kezdeményező munkáról, amelynek síri nyugalmát azóta se bolygatta meg az egész magyar irodalmi és tudományos életben senki, még csak egy cikk, egy utalás, egy szó erejéig sem. Valóban: „mintha a világon se lett volna". A Füst Milán-i szituáció tragikumának groteszk oldalához tartozik, hogy a kitűnő Mátrai László egyébként Füst Milán költészetének értő és nagyrabecsülő hívei közé tartozott, s éppen könyve írásának idején, a harmincas évek végén még bejáratos is volt hozzá, nemegyszer töltött nála hosszú délutánokat e tanulmány írójának társaságában is.

De Füst Milánt a magyar irodalomban kezdettől fogva hosszú ideig, csaknem végig, főként költőként ismerték, becsülték és ismerték el. Hiába jelentkezett már

verseivel egyidőben (sőt azokat kevéssel megelőzve) tanulmányokkal, hiába folytatta később elbeszélésekkel, drámákkal és regényekkel, hiába publikált élete különböző szakaszaiban jelentős lélektani értekezéseket (melyek közül talán a legfontosabb, a *Szexuál-lélektani elmélkedések [Breviárium]* máig is kiadatlan), a magyar irodalmi és szellemi élet felvevőképessége, amely különben is mindig a költészet terén volt legérzékenyebb és legtágasabb, csupán költészetének feldolgozására volt úgy-ahogy képes arra, igaz, már kezdettől fogva, sőt a legérzékenyebben éppen a legkezdetén.

*

Azok az évek a magyar szellemi élet ritka fogékonyságával tárultak ki az új tehetségek fogadására. Ritka pillanat. Amikor a társadalom roppant szellemi erőket szabadít fel; s kivételesen el is bírja, sőt megkívánja ez erők feszítését. Forradalmakra készül, keretei rugalmasan fogadnak mindent, ami tágítja őket. A művészet minden fajtájában, a politikusban és nem-politikusban egyaránt fel tudja fedezni a forradalmit, azt, amire szüksége van. A Nyugat indulása idején még teljesen nyílt, mind politikai, mind művészi tekintetben folytonosan kész túlnézni, sőt akár túl is lépni önmagán. Azzal is együtt tud haladni, ami meghaladja, vagy más ütemre halad.

Füst Milán első verseskötetének alkalmából Nagy Zoltán mindjárt kimondja róla a Nyugatban a máig is legtalálóbb szót, amely hatvan éven keresztül fogja meghatározni »szituációját«: „Füst Milán senkihez sem hasonlít, messze áll mindenkitől, mint a sivatag fája . . . anachoréta az élet pusztaságán . . . A kifejezés módjában, a művészi előadás eszközeiben is különbözik minden más művésztől, legfőképpen kortársaitól . . . " S ugyanakkor Kosztolányi a Világban: „. . . az igaziakból való, akik nagyon különböznek másoktól, és azt keresik, azt látják, azt markolják ki az életből, ami a világtól elválasztja őket. Ez nemcsak a színeire vonatkozik, az életfelfogására, de a művészetszemléletére is". Messze áll, különbözik, más — állapítja meg a kritika, s íme, csodák csodája, nem el- sőt kiutasításul abból a világból, amelytől annyi minden elválasztja őt, ellenkezőleg: a legfőbb elismeréssel teli jellemzésül. S Nagy Zoltán szinte prófétikusan tapint rá hasonlatul a „sivatag fájára", hiszen nem ismerhette még sem Csontváry „Magányos cédrusát", sem azt a másikat, amely, részben ennek sugallatára, majd Füst Milán versében tárja ki türelmes pártját, egybefogva e hatalmas képben a maga sorsát és a magyar nyelvét:

— Vedd a Libanon
Ős cédrusát, e háromezeréves szüzet — rá hivatkozom,
mert onnan vándoroltam egykor erre,
Tekintsd őt — türelmes pártjával hajladoz a szélben, nem jajong,
De bölcsen hallgat s vár, amíg a negyedik nagy évezredben
Kibonthatja gyümölcsét e nagyvilág elé.

Nagy Zoltán itt valóban ritka finom intuícióval lát rá arra a csak később láthatóvá való kapcsolatra, amely ekkor még rejtve, egymástól függetlenül munkált az „őrült" festőben és a „megszállott" költőben. Talán nincs is az egész magyar művészetben közelebbi rokona Füst Milánnak Csontvárynál, sem megfordítva. Először Halász Gábor hívja fel erre a figyelmet egy 1935-ben írt Füst Milán-kritikájában, amelyre még vissza kell térnünk, s amely egyformán kelletlenül és kényszeredetten „hódol" mind a két egymáshoz kapcsolt művész előtt: „. . . hasonlít az őrült festőre, aki dermedt táj elé állította kényszeredett alakjait, nem létező korok maszkjaiban, és

képei mégis döbbenetesen életszerűek, kiáltó hibáikkal együtt jók". Az épp az idő tájt egy szűkösen realista művészetfelfogás irányába forduló kiváló kritikus nyilván csak ily módon közelíthette meg mindkettőjüket, „hibák"-nak vélve bennük a merőben racionálistól és közvetlenül realisztikustól merészen ellendülő látomásosságot; finom művészi érzékével mégsem térhetve ki elementáris hatásuk alól. Egyébként Füst Milán éppen ebben az időben fedezi fel magának Csontváryt, naplójába hosszan bejegyezve a festő akkoriban frissen előkerült (s tudomásom szerint azóta lappangó) naplójának félőrült, félzseniális feljegyzéseit, amelyeknek egyes szavait, szókapcsolatait több versének írásakor szabadon fel is használja, mint az előbb idézettben is. S naplója ekkori kötetének belső fedőlapjára beragasztja Csontváry akkor még alig ismert Önarcképének egy újságból kivágott másolatát. Jellemző az is, hogy Csontváry művészetének két legkoraibb s mindvégig törhetetlen apostola, a műveit az utókornak megmentő Gerlóczy Gedeon dr. és a művek nagyságát az utókorral elsőnek elfogadtató Fülep Lajos épp ez időben Füst Milán közeli barátai közé számít.

Füst Milán jelentkezése oly erőteljes volt, hogy ennek leszögezésével, ünnepi fogadtatásával első kötetének megjelenéséig sem vártak. Meg kell mondani, hogy e nagy megnemértett feltűnése első pillanataiban a legteljesebb megértéssel találkozott, amivel induló művész csak találkozhat. A későbbi értetlenség ezért is hathatott rá oly súlyosan. Gondoljuk meg mai irodalmi életünk perspektívájából, hogy a még kötettel sem, csupán néhány folyóiratban megjelent tanulmánnyal, kritikával és verssel rendelkező huszonéves Füst Milánról első írásának megjelenése után nem egész három esztendővel az ugyancsak huszonéves Karinthy olyan, tanulmánnyal felérő cikket ír az ország első folyóiratában (igaz, hogy ez az *ő* folyóiratuk), amilyet ma egy pályája csúcsára érkezett jelentős író is megirigyelne. A kritikai éleslátás, ha nem azt kell ezúttal mondanunk: zsenialitás, lényegében mindazt elmondatja Karinthyval e korai pillanatban Füst Milán költészetéről, ami véglegesnek mondható, s abban is azt, ami a legfontosabb. Nem csupán azt, ami összeköti, elsősorban azt, ami megkülönbözteti együtt induló társaitól. Ady üstökösszerű lobogásának, amely a messianisztikus énlíra egyik világcsúcsa, legforróbb percében azt az ezzel ellentétes, a lírának mégújabb tájait kutató költői magatartást ismeri fel és ünnepli Füst Milánban, amely „minden érzése mögé az objektív világról való összes megismerését odakényszerítve" alkot, amelynek meghatározó „szomorúsága" — „éljünk-e e paradoxonnal", kérdi — „objektív", amely „minden belső tünethez meghúzza a tér és idő összes lehető koordinátáit, hogy abszolúttá tegye", mert: „filozófiával szívében a költő nem lehet impresszionista". Szinte minden együtt van itt, amivel Füst Milán költészetét s azon túl a lírának egy „új modelljét" meghatározni lehet.

S ugyanebből az időből való a fiatal, még ugyancsak induló Babits Fogarasról keltezett levele (a költő hagyatékában), amelyben a Nyugat 1910-es évfolyamában megjelent *Aggok a lakodalmon*t üdvözli: „. . . Engem, az írót, még más dolog is megörvendeztetett az Ön tragédiájában; bocsásson meg, hogy ezt is megírom. Azokat a művészi ideálokat látom az Ön művében, melyekért magam is (mily eredménynyel, az nem tartozik ide) küzdöttem, törekvést arra a nemes és magos költészetre, amely az én álmom is volt. Végtelen örömet okoz nekem, hogy nem vagyok egészen egyedül . . . "

Az is a Füst Milán-i szituáció egyik állandó feltétele lett, hogy műve létezése nemcsak e kezdeti pillanatban, később is annyiszor, élete végéig, a legjobbaknak

adta azt a vigasztaló, erőt adó elixírt, hogy „nincsenek egyedül" a „nemes és magos" költészetre irányuló törekvéseikkel; ugyanakkor neki, minden feléje áramló elismerés ellenére, kezdettől fogva éppen azt kellett éreznie, hogy legfőbb törekvéseiben *egyedül* áll. Mert nyilván másokban is, a fiatal Babitsban különösképpen, mozdultak az övéhez hasonló, világirodalmi aktualitású, a magyar irodalomban azonban lényegileg időszerűtlen törekvések, de a *sorsa*, úgy látszik, egyedül neki volt az, hogy – a más úton járó Kassákkal együtt – megszállottan és az időszerűtlenség minden ódiumát vállalva kitartson és megmaradjon mellettük. A többieket, társait, akiknek segített „nem érezni magukat egyedül", pályájuk folyamán mindinkább magukhoz vonzották a magyar irodalom soron következő kényszerítő feladatai, amelyek vitathatatlanul a magyar irodalom klasszikusaivá avatták őket, míg Füst Milán egyre periferikusabb jelenségként élt tovább. Ezek a feladatok a mi irodalmunkban még a tehetség és bátorság magas próbáit követelték: meg kellett valósítani azt a szimbolizmuson túllendülő magyar szimbolizmust, parnasszizmuson túlemelkedő magyar parnasszizmust, ami Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád dicsősége, azt a naturalizmuson sajátosan túlnövő magyar naturalista regényírást, amely Móriczot oly naggyá teszi. S közben mindezek nosztalgiával vegyes elismerésükkel adóztak, közöttük az egyedül kiküldött felderítőnek, a megszállottnak, aki nem tudott sorsából kibontakozni s megmaradni a hadrendben, aki – mint Kosztolányi írja – „a fejlődés végzetes útját járta be".

Füst Milán sem könnyen törődött bele abba a szerepbe, amelyet vállalnia adatott, s amelynek irodalomtörténeti feladatáról – akár a felderítők a maguk stratégiai szerepéről – maga sem alkothatott magának helyes képet. Említettem már, hogy a maga törekvéseivel egybevágó, azonos *idejű* külföldi irányzatokról és művekről vagy tudomása sem volt, vagy nem kísérte azokat különösebb figyelemmel, vagy egyenest elvetette őket. Eszményei és mesterei, kis kivétellel, a klasszikus nagyrealisták voltak: Shakespeare és Tolsztoj mindenekelőtt, aztán Dickens és Dosztojevszkij, Leszkov és Kleist, a költők közül Berzsenyi, Madách és Arany, Goethe, Blake és Hölderlin. Mellettük a kortárs irodalomból csak egy-két olyan, főként periferikus jelenség tudta lázba hozni, amelyek az ő törekvéseivel inkább csak kiugró pontjaikon, mintsem oldalukkal érintkeztek: korábban Altenberg, Maeterlinck, Hoffmansthal, Wedekind, Cromelynck, később egy-egy pillanatra Andreas Haukland, Panait Istrati, Edgar Lee Masters. 1914-es németországi utazásán egy Stralsundból kelt naplójegyzete szerint megint Tolsztojt olvassa: „*Megérkezésem délelőttjén Tolsztojt olvastam itt egy loggiában a napfényes, ragyogó tenger partján . . . S könnyeztem. – A könyvet ezzel az ajánlással kaptam E.-nétől: Olvassa el, mikor olvastam, elhatároztam, hogy jobb leszek. – Valóban: ő a legnagyobb művész, akit ismerek.*"

Önvallomás a pálya végén című, talán legfontosabb vallomásában számol be arról, hogy a lírai véna kiapadtával – vagy inkább annak érzésével, igazíthatjuk ki most már a teljes mű ismeretében – milyen tudatos erőfeszítéssel igyekezett „átképezni" magát prózaíróvá, s milyen példaképek alapján. „*A Tolsztoj nagy csendjét akartam én magamévá tenni mindenáron, húsz teljes évig tanulmányoztam ezt a csendet. De általában véve az egész klasszikus orosz elbeszélő irodalmat is: Leszkovot, Gogolt, Csehovot, a világnak ezt a legcicomátlanabb, tehát legrokonszenvesebb, mert legigazibb irodalmát – de továbbá az északi elbeszélőket: Jensent, Hauklandot, legfőként pedig Dickens Copperfieldjének első kötetét.*" Míg aztán rá kellett jönnie, „*hogy hiába igyekszik ő*

Tolsztoj nyugalmát magáévá tenni, annak széles hullámát a saját vérmérsékletére ráerőszakolni, vagy az északiak szenvtelenségének rövidebb hullámait, mert így csak mesterkélt előadás jöhet létre — e stúdiumnak végül is oda kellett vezetnie, hogy önmagából, lelke mélyéből kibányássza saját elbeszélő hangját, más szóval, megtudja: az elbeszélésnek melyik indulati formája az, amely lírai temperamentumának legjobban megfelel". Mint mindig, az önvizsgálat, a „belső szemlélet" „önfigyelése" pontosan működik – egyetlen pont kivételével: mert nem csupán temperamentuma, „lírai" alkata ütközik itt össze a klasszikus elbeszélés különféle kialakult formáival, hanem e temperamentumon át kifejeződő új kifejezésformák igénye: az ábrázolásnak a klasszikus realizmus minden formáján túllendülő, új modelljei.

Még a választott példakép tekintetében is pontról pontra hasonló módon ismeri félre a maga szerepét Franz Kafka, Naplója egy 1917-es feljegyzésében egyenesen Dickens-epigonnak nevezve magát. A *Fűtő* (a későbbi *Amerika* első fejezete) eszerint „nem egyéb, mint Dickens-utánzat, a tervezett egész regény még inkább . . . Az volt a szándékom, most már világos, hogy egy Dickens-regényt írjak." Más írók mindenáron eredetit szeretnének létrehozni – s közben menthetetlenül epigonokká válnak. A nagy újítófajta, amelyhez Franz Kafka is, Füst Milán is tartozik, a benne tomboló ismeretlen isten terrorja elől a megváltó epigonizmusba szeretne menekülni. Egészen hasonló jelenségre mutat rá érdekes Baudelaire-könyvében Benjamin Fondane is (Baudelaire, ou l'expérience du gouffre, Paris 1947), csak ő ez esetben e rejtőzés teljes tudatosságát is feltételezi. Érdemes idézni fejtegetését. „Baudelaire pályája kezdetétől érzi – írja –, hogy mondanivalója olyan, hogy olyan új és szörnyű gondolatot hordoz magában, amely szétfeszíti a kor irodalmának kereteit. Nem »megelőzi korát«, mint Eliot mondja róla, hanem kívül áll korán . . . Semmit se kell tennie azért, hogy eredetinek lássék; annál többet azért, hogy eredetiségét *elrejtse*. Mielőtt felfedné magát, roppant erőfeszítéseket kell tennie, hogy a *maga korából* való legyen, hogy korába belehelyezze magát, hogy *megszokott színben* tűnjön fel; arra van szüksége, hogy félreértsék."

Füst Milán is, mint minden igazi elhivatott, keservesen küzdött elhivatottságával; mint minden igazi próféta, „rühellé a prófétaságot", mint minden különbözésre kárhoztatott, ő is hasonlítani szeretett volna. Amily elégtételére szolgálhatott olykor művének senki máséhoz nem hasonlító, határozott karaktere, oly keserűséggel viselte, hogy nem képes hasonlóvá válni azokhoz a nagyokhoz, akiket mindenekfelett csodált és példaképül választott. Mint ahogy egész alkotói útját példátlan tudatossággal kísérte végig, ez a kérdés is mindjárt egész bonyolultságában foglalkoztatja már húszéves kori naplójában. „*Valamit akarni és valamivé lenni – kétféle dolog. S aki azzá lett, amivé akart lenni, – tehát becsüli azt, amivé lett: az szerencsés ember. Ha akaratukon és ízlésükön múlnék, ambíciójuk és nem indulataik természetén: akkor nagyon sok közülük inkább egy új Homérosszá vagy Shakespeare-ré szeretett volna lenni, mint azzá, ami valóban lett belőle*" – írja itt az egyes modernekre gondolva; s ha talán magára még nem gondolva is, elsősorban mégis magáról. Egy ugyancsak korai, kiadatlan és befejezetlen „kísérletében", Török Gyuláról szólva, nosztalgikusan elemzi azt a másfajta írói alkatot, amely „*együtt született mondanivalójával – nem kellett gyötrődnie, hogy megtalálja: kiássa és megformálja lelke káoszából, ami benne becses és létének igazi tartalma . . . akinek szíve és elméje nem vitatkozott egymással, ambíciója és szenvedélye nem öldöste egymást*". Mert benne állandó a szív és elme,

ambíció és szenvedély olykor gyilkos küzdelme, amely hol másokat növeszt fel mértéktelenül a maga rovására, hol mások rovására önmagát. Ez olvasható ki egy korai nagy verséből is, amely első formájában Móricz Zsigmondhoz címzett ódának íródott, s csak később kapta a személytelenített *Óda egy elképzelt művészhez* címet. Itt – önmaga magányos és visszhangtalan kísérletével szemben – azt a Móriczot „boldogolja", aki szerencsés utódja lehetett a boldog nagyoknak, megőrízhetve és kiteljesíthetve az elbeszélőművészetnek Füst számára már lehetetlenné vált közvetlenségét és érintetlenségét:

Nagy művész! Rád gondolva töltöttem az éjt s keserűn
Idéztem tétlen s busongó életemet is, amelyben nincsen erő és izzás
Színes képeket vetíteni, csupán feketéket s éjjel!
Sápadtabb fény ez, betegebb, mint a holdé, nem vetekszik ez a nappal,
Oly holdé, milyet álmodtam egyszer, hogy volna végtelen messzi,
Volna csupán akkora, mint egy forint s zöld éjszakában
Halkan fénylene végtelen távolból s körötte sokkal szebb csillagok
Szikráznának táncolva szép rendben s kerengve, mint a rakéták.

Volna kedvem erősnek lenni, mint te!...
. . . . . .
Oh boldog az, ki hárfájával hegységet megingat,
Ki konok nagyságokat térdre kényszerít
És úgy vezeti kézen őket aztán, mint a gyermeket.

*

Füst Milán jelentkezését tehát a maga körében osztatlan elismerés, annál több: érzékeny megértés fogadta, még törekvéseinek legújszerűbb rétegét tekintve is. Csupa értő elismerés – érdemleges bírálat még elvétve sem. Az elismerést szinte kiegészítő ellentétként annál több útszéli gáncs, parlagi elutasítás a legretrográdabb oldalakról. Amiben egyébként csak osztozott – s büszkén osztozott – harcostársaival, a nyugatosokkal, mégha e piszkolódások, Ady mellett, a legocsmányabbul épp őrá zúdultak is. Mint önéletrajzában már olvashattuk, Üsd Titán néven éveken keresztül kedvelt karikatúraalakja volt – egy füstöt eregető kémény aljára rajzolva – a Borsszem Jankónak; élclapfigura, mint fél századdal előbb Kirkegaard. De mit számított, hogy ugyanabban az évben, mikor Karinthy első magasztaló tanulmánya megjelenik róla a Nyugatban, a Borsszem Jankó szerkesztői üzenetei között ezt olvashatta: „Doktor P. E. Bp. . . . ez az új sörényes, akire Ön felhívja figyelmünket, valami Füst Milán (az angyalát, de takaros neve van!) a Nő Dicsérete című legfrissebb szörnyszülöttjével bízvást pályázhatna a B. J. csodabogár-derbyjére"? Vagy az idétlenségnek ez az ugyancsak a Borsszem Jankóban emelkedő csimborasszója: *Füst, a papírkereskedések réme — Füst Milán papírkereskedésekben tanyázik,/ Ha csak rá gondol az ember,/ Már akkor is fázik,/ Mert, ahol papírszagot érez,/ Rögtön odaoson/ És végignyújtózik a papíroson.* Kivált, mikor ugyane Borsszem Jankóban jelent meg a „kot-kot-kot-kot-kot-Kodály, többé már ne komponálj..." kezdetű felemelő rigmus is. De nem volt nagyobb fontosságú az sem, hogy a Csizmadia Sándor- és Farkas Antal-féle „szocialista költészetet" Adyval is szembeszegező ekkori Népszava cikkírója, Bresztovszky Ernő ilyesfajta veszedelmes „tünetekre" hívja fel olvasói figyelmét: „És Füst Milán agg Bohemundjainak strófákban és antistrófákban felelgetnek

a Laodameiák s a Babitsok egyéb árny-alakjai". Legfeljebb Kárpáti Aurél értetlensége meglepő (persze, ha későbbi pályája felől nézzük, s nem gondolunk arra, hogy talán még húszéves se volt), aki a Kritika című lapban „lapos és rossz prózák"-nak nevezi a „Füst Milán, Peterdi István és öccsei tollából" származó költeményeket.

Mindezzel együtt s annak ellenére, hogy Füst Milán továbbra is egyedül a Nyugat munkatársa s a „költők költője" maradt, teljes ismeretlenségben, miközben Ady mellett már Kosztolányi, Karinthy, Babits, Móricz munkássága is egyre szélesebb hullámokat vet az olvasók között — a szűkebb irodalmi életben Füst Milán műve és annak kritikai fogadtatása összhangot alkot egymással.

S ez az összhang még akkor is folytatódik, mikor az első lírai periódus végén a próza meghódítására indul, s három év alatt közzé teszi három első kisregényét, melyek közül a középső, az *Aranytál* 1921-ben elnyeri az Athenaeum frissen meghirdetett regénypályázatának első díját is. De fontosabb ennél, hogy mind a három kisregény, legalábbis egy-két kritikában, megkapja ugyanazt az értő elismerést, amelyet versei kaptak: kritikusai egyelőre még bámulatosan ráéreznek nemcsak intenzív művészi hatására, hanem azokra az előzmény nélküli művészi módszerekre is, amelyekkel e hatást eléri, s amelyeket versei után most már prózája is bevezet a magyar irodalomba. Turcsányi Elek a *Nevetők*ben felismeri azt a démoni pszichológiát, amely a klasszikus lélekrajz mögötti tájakon keresi tárgyát, s úgy üdvözli az írót, „mint a lelkek titokzatos világában új földrészek felfedezőjét". A módszer másik, formai oldaláról pedig tévedhetetlen biztonságú Kosztolányi felismerése, az *Aranytál*-lal kapcsolatban: „... formájára nézve régies, az a tizennyolcadik századbeli énregény, melyet a realisták kiszorítottak ... Nem egyszerű a stílusa, hanem egyszerűsített. Egy művész diadala". Az első személyben elbeszélt kisregény műfajának aktualitása merül itt fel egyszerre, amely valóban ez idő tájt kezd hódítani a világirodalomban, s lesz egyik jellemző műfaja a regény huszadik századi megújulásának, Thomas Manntól Faulknerig. A felfedező erejű alapanyagot tekintve pedig Komlós Aladár nyúl a legmélyebbre a Bécsi Magyar Újságban (mert hiszen otthon nem is igen lehetett írni erről, a fehérterrort azon melegében leleplező, kis remekműről, a Nyugat még ismertetést sem közöl róla), így mutatva be az *Advent*et: „... ahogy egy új anyagot, az üldözöttség és az üldözés lélektanát megdöbbentő őszinteséggel egy napló keretében feltárja (ő a naplóírásnak is egyik legnagyobb művésze), egy a gondolatok születését követő, élő stílusban, azt kevesen tudnák utánacsinálni". Ezúttal a Népszava is felfigyel a regényre, virágnyelven üdvözölve benne a tilos tendenciát, egy (b. gy.) aláírású kis recenzióban, valószínűleg a fiatal Bálint György tollából.

A kedvező és értő fogadtatásnak ez az első korszaka, lezárásként, még a *Boldogtalanok* 1923-ban tartott bemutatója alkalmából is tart. Kilenc évvel megírása és első megjelenése után (ez akaratlanul is betartott *nonum prematur in annum* ugyanilyen pontossággal megismétlődik majd a *Henrik*kel is, csak nem a megjelenéstől az előadásig, hanem a megírástól a megjelenésig — 1931—1940 — eltelt időt tekintve), az Eskü téri Helikon színházban alakult Írók Színpadán néhány matinéelőadáson látható lesz a különös darab, amelyről Osvát, első meghallgatásakor azt mondta volt az összegyűlt baráti társaság előtt: „A legjobb magyar drámát hallották itt, uraim ..." Megint felrázódik a legjobbak lelkiismerete — mert a Füst Milán-i mű sorsa az irodalom ügyét valóban szívükön viselők számára mindinkább lelkiismereti kérdéssé válik; ez is jellemző egész további helyzetére. Karinthy újra nagy méltató cikket

közöl a Nyugatban; s Barta Lajos a bécsi emigráció lapjában nyílt levélben fordul a szerzőhöz: „Mert a *Boldogtalanok*, Milán, a legjobb magyar drámák közül való, és mily félelmes dolog, hogy ez a koporsó évek óta fekszik egy ország asztalán." A Szocializmus, Garda Sándor tollából, úgy elemzi, mint „egy darab proletárélet"-et, amely „váratlanul került elő az igazmondás e programjával, és azért hatott ránk oly ellenállhatatlanul Füst Milán színműve, közel tízesztendős megnemértés után . . . " S megint Kosztolányié a legfeltételnélkülibb elismerés: „Meggyőződésem, hogy ilyen egyedülálló alkotás sorsáról nem egyesek rokonszenve dönt, hanem korok ítélete." Az elismerés, a rokonszenv, a mű méltatlan sorsa fölötti méltatlankodás egyöntetű, s magasra csap, de már érződik benne az apologetikus hangvétel, a védelemre kényszerült megvédésének attitűdje; másrészt pedig: már nem lehet mondani, hogy a megértés is oly mélyreható lenne, mint a versek vagy az első kisregények alkalmából. A *Boldogtalanok*at, mind kivétel nélkül, a naturalista dráma végletes megvalósulásaként ünneplik, értékelik és védelmezik, a készen átvett szemlélet szerint a naturalizmusnak tulajdonítva a dráma „sötét színeit", „vigasztalanságát"; igaz, maga az író is ekként tekinti, ilyenként védelmezi, sőt mint ilyennel szemben, hajlandó „koncedálni" a színigazgatók idegenkedését s a közönség várható rosszkedvét. De hogyan is láthatták volna az akkori magyar irodalmi s különösen színházi viszonyok között, éppen a végsőkig vitt naturalizmusban azt a tovább már nem feszíthető pontot, ahol a rugó eltörik, s a darab átfordul új, még ismeretlen életszférák és drámai szférák színterére, egy a naturalizmust éppen végletes voltában tagadó, konstruált drámai nyelvbe – egy olyan drámai alakzatba, amely több évtizeddel ezután az egész európai színházat felforgatja, Tenessee Williamsig, Ionescóig, Albee-ig, Osborne-ig mutatva előre?

Ezzel az utolsó „sikerével" – amely szintén csak a Füst Milán-i szituáció keretében nevezhető sikernek – Füst Milán munkásságára egy teljes évtizedes hallgatás borul. Alkotóerejének talán legsűrűbb, legtermőbb évtizede – külső írói pályájának legsötétebb, legrejtezőbb évtizede lesz. A *Catullus*, a *Henrik*, a *Néma barát*, a *Szakadék*, az *Amine emlékezete* s megannyi máig kiadatlan, befejezetlen regénykísérlet, a kiteljesedő *Napló*, az elveszett s később más formában rekonstruált *Esztétika* s a legjelentősebb új versek megírásának időszaka – egyben olyan időszak, amelyben egyetlen új könyve sem jelenik meg, a régiek mindinkább feledésbe merülnek, a Nyugatban közzétett írásai, a felsoroltak közül is nem egy, szinte semmi visszhangot nem keltenek, legalábbis nyilvánosat nem. „Mintha nem is lettem volna a világon" – e helyett szinte már azt érezhette: mintha nem is volnék a világon. A régi emberek, értők és rajongók ott vannak körülötte – az idő azonban megváltozott. Oly irányba, amely a Füst Milán-i mű elismertetésének, megértésének, pláne térhódításának, a magyar irodalomba való szervesebb felszívódásának még annyira sem kedvezett, mint az azt megelőző. Köznapian szólva: a trianoni Magyarország, az ellenforradalmi konszolidáció, a nagyon sajátos magyar „entre-deux-guerres" korszaka ez, amelyben a magyar irodalmi és szellemi élet fejlődésének röppályája, inkább, mint addig bármikor, meredeken elhajlik az európai irodalom fő irányvonalaitól, s azt a fáziskülönbséget, amelyet a forradalmakra készülő másfél évtized, 1905 és 1919 között (Ady korszaka!) már-már teljesen behozott, újra, még szélesebbre tágítja, mint azelőtt . . .

ÁGH ATTILA

Az érték problémája és az emberi tevékenység

Az utóbbi időszak sajtóvitái, az esztétikai és etikai témák művelőinek nyilatkozatai egyértelműen mutatják, hogy az érték problémája mennyire aktuális s ugyanakkor kulturális életünk lényegi vonatkozásait érintő probléma. Az értékprobléma megoldására irányuló társadalmi igény bizonyos mértékig meghallgatásra is talált. A nemzetközi marxizmusban évek óta vita folyik erről a kérdésről, a Szovjetunióban nemrégen önálló kötetben is publikálták az értékvita anyagát, keletnémet, lengyel, cseh filozófusok és esztéták is komoly erőfeszítéseket tettek az érték problematikájának megoldására. Egyelőre azonban a nézetek tarkasága, különfélesége csak tovább fokozódik, még nem sikerült elfogadható megoldást találni, a különböző erőfeszítéseket összegezni, felismeréseket szintetizálni. Sőt, a megoldás és az igények közötti feszültség következtében egyre gyakrabban merül fel az önálló értékelméletnek, a marxista axiológiának követelése, amely állítólag megszüntetné az értékprobléma fehér folt jellegét korunk tudományosságában.

Az értékvita hozzánk is átcsapott, s egy ideig hevesen folyt a különböző fórumokon, majd elhalt anélkül, hogy maradandó eredményt hagyott volna maga után. Ez a már említett nyilatkozatokban is tükröződik, s ez teszi szükségessé szerintünk a probléma újrafelvetését. Cikkünk természetesen nem lép fel semmilyen teljes vagy végleges megoldás igényével, csupán ehhez a leendő, egyelőre csupán itt-ott búvópatakként feltörő vitához szeretnénk néhány olyan szempontot kölcsönözni, amelyek szerintünk a korábbiakban háttérbe szorultak, vagy nem is kerültek említésre.

Az érték problémáját az emberek — így a művészek, pedagógusok stb. is — többnyire empirikusan közelítik meg. Az érték tehát úgy vetődik fel számukra, mint a választás-döntés alapvető mozzanata a különböző tevékenységszférákban vagy a mindennapi életben. Vagyis a mindennapi gondolkodás spontánul megfogalmazza az érték orientatív szerepét, de annak hogyanját nem vizsgálja. A mindennapi élet szintjén nem kutatjuk saját értékrendszerünket, melynek alapján döntünk és választunk a leglényegtelenebb esetektől kezdve a legfontosabbakig — azaz mondhatnánk cipők, filmek stb. közül éppúgy választunk, mint életutak közül —, hanem azt eleve adottnak tételezzük fel. Ha feltesszük a kérdést: milyen dolgok értékesek számomra, és miért éppen azok?, vagy esztétikai, ill. etikai értékítéletben: miért részesítem előnyben egyik műalkotást vagy viselkedést a másikkal szemben? — a válasz sajátosan ellentmondásos, döntő mozzanatként vagy az egyén szubjektivitását, vagy a társadalomban meglevő objektív, az egyénektől független értékrendet emeli ki. Vagy a választások-döntések sorozatát feloldja az egyéni viselkedés esetlegességeiben, a szubjektum belső mozgásának felismerhetetlenségében, a „mert ő ilyen" logikájában, s a társadalmi értékrendet a szubjektív döntések kaotikus összességévé változtatja, vagy az utóbbiból szigorú szükségszerűséggel deriválja a „mindenki ezt csinálja" logikájával, s nem számol azzal, hogy az objektív társadalmi

értékrend nemcsak hogy az egyes emberi értékítéletek tarkaságán keresztül valósul meg, hanem hogy maga is az egyes egyének értékalkotó tevékenységén keresztül jön létre.

A mindennapi gondolkodásban ezek az ellentétes válaszok jól megférnek egymás mellett, s nem követelnek feloldást. Hol az egyik, hol a másik oldal kerül előtérbe, válik magyarázó elvvé. Annál érdekesebb viszont az, hogy az emberi gondolkodás történetében ugyanez a két véglet szerepel mind a mai napig az érték problémájának elméleti-tudományos megoldásaként. A mindennapi gondolkodás világától mindenesetre abban lényegesen különbözően, hogy ezek a végletek egymást kizárva, belső tudományos logikájuk, részigazság-mozzanatuk alapján önállósulva jelennek meg. Vagyis arról van szó, hogy az emberi gondolkodás ebben a vonatkozásban is megjárta az objektív idealizmus és a szubjektív idealizmus kerülőútját, egyes nézetrendszerek az értékrendet objektívnek, örökkévalónak, az emberi tevékenységtől függetlennek, benne csak realizálódónak tekintették az objektív idealizmus szellemében, mások csupán a cselekvő szubjektum megismerhetetlen törvényeiből következőnek, pillanatnyinak, semmiféle társadalmi determináns alá nem esőnek. Az első variánst legfrappánsabban a különböző vallási értékrendekben találjuk meg, ami klasszikusan kifejezi ezen típusban szükségképp meglevő transzcendens-túlvilági mozzanatokat, egy adott társadalom létfeltételeit mintegy „kívülről", isteni elrendelésként „hozza vissza", természetfölöttiségében tekinti örökkévalónak. Ennyiben az értékrendet abszolutizálja, egy adott történelmi-társadalmi fok értékrendjét tekinti történelemfeletti követelménynek, s így szükségszerű része egy osztálytársadalom önigazoló ideológiájának. Ám a történelmi fordulókon megrendül az öröknek hitt társadalmak alapja s vele „isteni" értékrendjük is, s az új társadalom értékrendje még nem eléggé kialakult és evidens, ebben a szituációban a szubjektivista-relativista felfogások kerülnek előtérbe, amelyek tagadnak mindenféle objektív értékrendet

A vallási értékelméletek mindenkinek ismerősek, kevésbé köztudott, hogy a múlt század végén a neokantiánizmus klasszikus formájában megfogalmazta a filozófiai értékelméletet — az ún. axiológiát — mint a fennállásnak egy különálló és örökkévaló szféráját, s ezzel „betetőzte" az objektív idealista értékelméletek fejlődését. Viszonylag ismertebb ismét az egzisztencializmus felfogása a döntések-választások merőben szubjektív értékrendjéről, sokkal kevesebben ismerik a relativista értékfelfogás másik modern variánsát, a neopozitivista felfogást, amely az egyéni értékítéletek objektív verifikálhatatlanságának téziséből indul ki. Pedig mindezek a nézetek, koncepciók ott kavarognak tudományos-művészi közvéleményünkben, szegmentumaik, érveik felbukkannak kritikákban és nyilatkozatokban, sőt magáról az értékfelfogásról indított vitákban is. Annál is inkább, mert — mint említettük — ezek a variánsok az igazság részmozzanatát hordozzák magukban egyoldalúan kiélezve, s így tetszés szerint azonos erővel bármikor szembeállíthatók egymással.

A mindennapi gondolkodás és a filozófiatörténet területén tett rövid kalandozásunk tehát nem volt eredménytelen. Ha egyszer az érték problémájának átfogó tudományos megoldását akarjuk adni, amely esztétikai-etikai elméletekben alkalmazható lesz, s azok gyakorlatának, a kritikának alapjául szolgálhat, fel kell hagynunk mind az empirikus megközelítéssel — amellyel szintén gyakorta találkoztunk a vitában —, azzal a módszerrel, hogy egyes, esetleges alkotások vagy tevékenységek elemzéséből, tehát a „tetszik"-mozzanatból alkossunk értékrendet, mind pedig a

parciális megközelítéssel, az értékkategória objektív vagy szubjektív mozzanatainak szembeállításával, esetleg köztük valami absztrakt „arány" keresésével. Ezek a módszerek nemcsak terméketlenné, hanem örökéletűvé is teszik a vitát, hiszen mindig akadhatnak jogos ellenérvek, újabb „tetszik"-mozzanatok.

Tény, hogy a marxista filozófia — az utóbbi néhány évtől eltekintve — mindeddig kevés figyelmet fordított az érték problémájára. Az értékprobléma megválaszolatlanságából persze különböző következtetéseket lehet levonni, egyfelől azt, hogy a marxizmus nem tudja megoldani a problémát, ebből adódik tisztes polgári elméletek — pl. a neokantiánizmus — csendes importjára irányuló törekvés, másfelől azt, hogy maga a filozófia illetéktelen ebben a kérdésben, s értékrendjének felállítása az egyes szakterületek — esztétika, etika — szuverén joga, harmadrészt azt, hogy az értékrendet a nagy művész, személyiség teremti alkotásaiban, tetteiben, ezt csak feltárni és interpretálni kell. Ezeket az ellenérveket természetesen nem lehet becsületszóval félreállítani, csak az értékprobléma kielégítő marxista feldolgozásával, amely irányba a nemzetközi és a hazai irodalomban mutatkoztak pozitív kísérletek.

A magunk részéről mindenekelőtt azt szeretnénk hangsúlyozni, hogy az értékprobléma a marxizmus keretein belül átfogó elméleti megoldást nyerhet, ha visszahelyezzük azon reális összefüggések, elméleti tézisek közé, amelyek a problémát szituálják, s filozófiailag már kidolgozottak. Éppen ezért véleményünk szerint az érték problémája — a maga általánosságában és speciális esztétikai-etikai vonatkozásában egyaránt — a marxi munkaérték-elmélet alapján, annak analógiájára oldható meg, a kultúra marxista elméletének keretei közé illesztve. A marxi munkaérték-elmélet ugyanis már indításként előlegezi számunkra az értékkategória alapjait, a fentemlített végletek feloldását. Az érték eleve úgy mutatkozik meg számunkra, mint sajátos társadalmi realitás, mint szubjektív tevékenységek szükségszerű rendszeréből adódó objektív értékrend. A munkaérték-elméletben az érték mint az emberi termelőtevékenységben születő *viszony* szerepel az ember és tevékenységének terméke, eltárgyiasulása, azaz filozófiai terminussal szólva, objektivációja között. Mégpedig speciális tartalmában a gazdasági tevékenység összterméke egyfelől minőségi sajátszerűségében mint használati értékek összessége, másfelől mennyiségi vonatkozásában mint az elvont emberi munka akkumulációja, (csere)értékek összessége, mutatkozik meg viszonyrendszerként. Ezen viszonyrendszeren belül határozottan kidomborodik az értékkategória *orientatív*, az egyes emberek és társadalmi csoportok tevékenységét irányító, döntéseik-választásaik tartalmát adó, befolyásoló funkciója is. De ez alkalommal nem a munkaérték-elmélet speciális vonásai, az értékkategória politikai gazdaságtani vonatkozásai érdekelnek bennünket, annál is inkább, mert ezt részletesen kidolgozva megtaláljuk a Tőkében. Arra sem vállalkozunk, hogy a gazdasági értékmeghatározásból levezessük az összes többit, ezen bonyolult, dialektikus közvetítések feltárása hosszadalmas elemzést kívánna. Tekintve azonban azt, hogy az értékkategória ugyanúgy funkcionál az egyes, sajátos társadalmi szférákban, mint a gazdasági szférában, így annak lényegi és nem speciális mozzanatai alapján megadhatjuk az értékkategória általános „modelljét", s végezetül ennek alapján utalhatunk a társadalom összességén belüli értékmeghatározások egymás közti hierarchiájára.

A munkaérték-elméletből adódó általánosítás azon alapul, hogy valamennyi emberi tevékenység objektivációs tevékenység, az eltárgyiasításnak olyan sajátos

formáit is beleértve, mint erkölcsi normáknak saját tevékenységünkben vagy a társadalom lényegi folyamatainak konkrét érzéki formában, műalkotásokban való reprodukálása. Az emberi tevékenység tehát a társadalmi élet minden szférájában a korábbi tevékenységek objektivációi által megszabott objektív feltételek között, a hozzájuk való sajátos *viszony* formájában zajlik, az emberi tevékenység sajátszerűsége éppen objektivációinak, korábbi eltárgyiasított mozgásformáinak elsajátításában és újratermelésében, reprodukálásában áll, s ezt a tevékenységet a már meglevő objektivációk rendje *orientálja*. Sőt általánosságban kimondhatjuk, hogy az embert mindenütt, életének legkülönbözőbb szféráiban egyaránt tevékenységének eredményei, az emberivé alakított — filozófiai fordulattal szólva humanizált — dolgok rendszere veszi körül. Az emberi világnak ezt az egészét, az objektiváció-humanizáció társadalmilag-történelmileg kialakult világát nevezzük a legszélesebb értelemben vett kultúrának. Az objektiváció és humanizáció fenti értelmezése meglehetősen ismert korunk marxizmusában, de mivel ennek következményeit véleményünk szerint nem vették eléggé figyelembe az értékprobléma megtárgyalásakor, szeretnénk többszörösen aláhúzni álláspontunkat, az értékprobléma csakis a kultúrához, mint az emberi létezés sajátos szférájához viszonyítva vizsgálható, hiszen annak rendszerén belül tölti be speciális irányító szerepét.

Ha az emberi tevékenységet a humanizált objektivációk, a kultúra közegében vesszük szemügyre, korábbi tevékenységének termékei újabb tevékenysége, életvitele feltételének bizonyulnak. Sajátos emberi tartalmat hordoznak, melyeknek elsajátítása nélkülözhetetlen számunkra, a dolgok, viszonyok, tevékenységformák tehát annyiban *értékesek* számunkra, amennyiben emberi tartalmat hordoznak. Az emberi dolgok, viszonyok stb. között azonban meghatározott értékhierarchia van, mégpedig kettős értelemben, egyrészt a különböző társadalmi életszférák, a különböző értéktípusok, másrészt az egyes társadalmi életszférákon belül, azonos értéktípusok között. Az értékeknek ez a kettős értelemben vett hierarchiája, a felhalmozott emberi tartalom specifikus mivolta és mértéke orientálják, meghatározzák az emberek cselekedeteit, az emberi világ, a kultúra minőségi és mennyiségi reprodukálásának mértékét. Az értékek rendszere tehát úgy mutatkozik meg, mint a társadalom önszabályozó, „visszacsatoló" mechanizmusa, amely az emberi létfeltételek objektív struktúráján keresztül azok újratermelését irányítja.

A társadalmiság újratermelését többnyire direkt tudatos folyamatnak képzeljük el. Hajlamosak vagyunk valamiféle átgondolt költségvetés analógiájára felfogni, a társadalom saját erőiből ennyit meg ennyit fordít a termelés fenntartására, a művelődésre stb. Holott a társadalom objektív létfeltételeiben eleve megszabottak az egész társadalom újratermelésének lehetőségei. A marxizmus az adott vonatkozásban éppenséggel úgy mutatkozik meg, mint meghatározott értékrend tételezése az emberi tevékenység területei között, az anyagi-gazdasági tevékenységben keletkezett értékek dominanciájának kimondása, s ezen az alapon a társadalmi, majd tudati-ideológiai értékek dialektikus rendszerének kibontakoztatása. A társadalom adott történelmi fejlettségi fokán az objektív szükségletek rendszere bizonyos keretek között megszabja az emberi tartalmak előállításának igényét, ezt az ugyancsak történelmileg kifejlődött társadalmi életszférák bizonyos mértékig és formában tudják kielégíteni, a kialakult kölcsönviszony fogalmazódik meg az össztársadalmiság szintjén objektív értékrendként. Legszembeszökőbb példája ennek a gazdasági szféra, a kereslet és

a kínálat mozgásaként adódó érték, de ez távoli analógiaként az egyes társadalmi területek közötti s azokon belüli viszonyokra is átvihető. Ha az utóbbira szabad egy irodalmi példát hoznia az irodalmi életben kevéssé járatos szerzőnek, lehet, mondjuk, túltermelés lírában és hiány drámában, aminek az a következménye, hogy viszonylag nagyobb értékű lírai próbálkozások kisebb, kisebb értékű drámai próbálkozások nagyobb érdeklődést váltanak ki, ami normális körülmények között az utóbbiak írására ösztönöz.

Szeretnénk ismételten hangsúlyozni, nem arról van szó, hogy a munkaértékelméletet egyszerűen át akarjuk vinni, ki akarjuk terjeszteni a társadalom összes szférájára, csupán cikkünk rövidre szabott keretei között utalni kívánunk a társadalmiság belső, önszabályozó mechanizmusának mozgására, az értékrend szabályozó szerepére. A tudatos társadalmi szabályozás éppenséggel ezeket az objektív értékarányokat próbálja rekonstruálni, nem csupán a gazdasági élet, hanem annak bázisán a társadalom valamennyi szférájában, mivel az attól való lényegi eltérés feszültséget szül és feloldást követel. Tekintettel azonban arra, hogy értelmezésünk önnön evidenciájával csak az emberi tárgyakra, az ún. javakra terjed ki, röviden, néhány példán keresztül szeretnénk megvilágítani egyéb társadalmi szférák értéktartalmait. Ha például az nem világos, hogyan hordozhatnak társadalmi viszonyok, egyéni szubjektumok értéket, arra utalnánk egyfelől, hogy maga a társadalmi viszonyok összessége mint rendszer a termelés adott történelmi foka társadalmi szervezeteként képvisel, ideológiailag egész egyértelműen megfogalmazott értékrendet, amely a termelés módjának továbbfejlődésével elavul, „elértéktelenedik", s az emberek ezáltal új típusú társadalmi viszonyok létrehozására, újfajta értékrend betartására orientálódnak. Másfelől az egyének, az emberi szubjektumok csak az emberi világ, a kultúra elsajátításával válnak valóban emberré, s a nevelődés általános társadalmi folyamatában az elsajátítás mértéke szerint válnak a társadalom számára értékessé. Az egyéni szubjektum mindenképpen értéktartalmak hordozója, de különböző mértékig emelkedhet fel a nem, az emberiség általánosságáig, a felhalmozott tudásmennyiség megszerzésében, az objektív erkölcsösséggel való azonosulásban stb. Így értelmezhetők az interperszonális viszonyok is, mint a szerelem, barátság stb., amelyek olyan mértékben értékesek, amennyire a szubjektumok személyiségét érintik.

Az értékprobléma általános elvi tartalmát vizsgáló s lehetőségeinkből kifolyólag csak mozaikszerűen dokumentált fejtegetésünk az értékkategóriát az emberi kultúrával való viszonyában mutatja be, *egyfelől a kultúrát mint sajátos, hierarchikusan elrendezett értékstruktúrát, másfelől az értéket mint az embernek saját tevékenysége eredményeihez, objektivációihoz való tartalmi viszonyát, amely jelzi, hogy az adott dolog a társadalmi szükségletek és tevékenységek rendszerében milyen helyet foglal el, s ezzel az emberi világ újratermelését szabályozza.* Hozzávetőleges meghatározásunk kiindulópontul szolgálhat a továbbiakban az értékkategória részletesebb elemzésére, amelyre az alábbiakban csak két vonatkozásban, a történelmiség és az objektum—szubjektum viszony kérdésében szeretnénk röviden kitérni.

A kultúrának mint az ember létezési szférájának történetisége, köztudott, a marxizmus alaptételei közé tartozik. Egész fejtegetésünkből következik az értékrendszer történelmi dinamikája, az új értékviszonyok születése és a régiek elavulása. Sőt egy terjedelmesebb fejtegetés még azt is megkívánná tőlünk, hogy a társadalmiság ellentmondásos fejlődésének, az elidegenedésnek következményeit megvizsgáljuk az objek-

tív értékrend ellentmondásosságában, de ha erre nincs is terünk, annyit azért meg kell jegyeznünk, hogy az osztálykonfliktusokban az új, feltörekvő osztály magasabb rendű, humanizáltabb értékrendszert képvisel, s feltörekvő szakaszában azt az egész emberi haladás képviseletében valósítja meg. A kultúra és az értékrend történelmiségét vizsgálva felmerül ugyanis az általános emberi értékproblémája is, amely első megközelítésben a történelmiség teljes, merő ellentétének tűnik. Az általunk említett objektív idealista értékfelfogás valóban ilyen értelmezésben használja, ebből azonban nem következik, hogy az érték marxista koncepciója kizárja az általános emberi értéknek mint „történelmietlen" mozzanatnak a lehetőségét. Az osztályok a fenti történelmi sorsfordulókon az emberi fejlődés egészére vonatkoztatva általános emberi értékeket produkálnak, s ellentmondásos tartalmuk felszínre kerülése, társadalmi rendszerük megszilárdulása után új mozgások, viszonyok stb. válnak az általános emberi fejlődés, a történelmi előrehaladás hordozóivá, az általános emberi érték megtestesítőivé. Ebből azonban az is következik, hogy nincs önállóan jelentkező, direkt formáiban követhető, minden konkrét társadalmi meghatározottságtól függetlenített általános emberi érték — ami a „kapitalizmus borzalmaitól megvadult" kispolgárok és egyes „modern" művészek eszménye —, hanem valamennyi érték történelmileg meghatározott és konkrét társadalmi funkciót tölt be, s éppen ezáltal vonatkozik pozitíve vagy negatíve az emberi fejlődés, a történelmi humanizációs folyamat egészére. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy csak sajátosan orientált társadalmi tevékenységformák és meghatározottságok, az adott viszonyok közötti állásfoglalások nyerhetnek általános emberi tartalmat, emelkedhetnek fel az általános emberi meghatározottságig, nem pedig az adott társadalom keretein megvetően túllépni kívánó, a zsenitudat társadalmi elmezavarában szenvedő, absztrakte és direkte az általános emberi érték rangját követelő állásfoglalások.

Az érték orientáló szerepét az egyénekre, társadalmi csoportokra, sőt a társadalom egészére lebontva sajátos viszonyt tárhatunk fel az objektív értékrend s annak tudatosítása között. Az értékkategória orientatív szerepét ezeken a különböző szinteken egyaránt csak a tudatosuláson keresztül töltheti be, az emberi tevékenység lényegének megfelelően a praktikus elsajátítást teoretikus elsajátítás, az adott esetben *értékelés* előzi meg. Az értékelés annyiban szubjektív, amennyiben szubjektumának a különböző szinteken az egyént, a csoportot, ill. magát a társadalmat tekintjük az egyéni, a csoport, ill. a társadalmi tudat közvetítésén keresztül. Az értékelés mozzanatában mindenekelőtt az szembetűnő, hogy nem közvetlenül esik egybe az objektív értékrenddel, sőt hamis tudatot feltételezve, az értékkategória orientáló szerepe éppenséggel sajátos kerülő úton érvényesül. Osztálytársadalmakban az uralkodó értékrend az osztályok értékrendjeinek konfliktusából születik, s ha ezt a közvetítést a történelmi fejlődés ki is kapcsolja majd, a társadalmi értékrend minden történelmi fokon az egyéni-szubjektív értékrendek totalitásából adódik. Az egyéni értékelés szintjén új mozzanattal találkozunk: a tévedéssel, az objektív értékrend rossz ismeretén alapuló megítéléssel, ami feltétlenül megkülönböztetendő a társadalmilag kialakított fonák tudatban való visszájára fordítástól. Az objektív értékrend tehát értékelések sorozatában realizálódik s azok esetleges tartalmain, de összmozgásából adódó szükségszerűségén keresztül formálódik újjá. Az érték tehát nem az objektív vagy a szubjektív mozzanat végletes jelentkezése, hanem a kettő egysége, kölcsönviszonya, az objektivitás és az aktivitás-szubjektivitás dialektikáján alapuló társadalmi realitás.

A fentiekben célunknak megfelelően megadtuk az értékkategória általános modelljét, a társadalmi tevékenység egyes szféráira való alkalmazása már az adott területek sajátszerűségeivel foglalkozó kutatók feladata lenne. Mivel azonban az esztétikai és etikai szakterületek igényeiből indultunk ki, tennénk néhány vázlatos megjegyzést az esztétikai, ill. etikai érték fogalmáról, előrebocsátva, hogy a szerző sokkal otthonosabban érzi magát az etikában, mint az esztétikában. Véleményünk szerint az esztétikai és etikai érték közös sajátszerűsége az, hogy míg a társadalmi élet legkülönbözőbb szféráiban a minőségi elvárások, értéktartalmak mintegy sztereotipizáltak, társadalmilag általánosított mozgásformákat tételeznek fel, a minőségi és mennyiségi mozzanatok egységén keresztül jutnak kifejezésre, addig az esztétikai és etikai értékek sajátosan egyedi minőségi tartalmat juttatnak kifejezésre, azaz éppenséggel a minőségi mozzanat domináns volta jellemző rájuk. Az esztétikai érték vonatkozásához egy közkeletű példával, a művesség-művészet megkülönböztetésével konkretizálhatnánk mondanivalónkat. Amíg ugyanis csak egy tárgy hasznosságának kérdése lebeg szemünk előtt, s egy tárgyban csak a használatához feltétlenül szükséges, társadalmilag előírt mozgásformákat objektiváljuk, addig tevékenységünk közvetlenül reprodukálja a nemet, az emberiséget, pl. egy elkészített váza *használati tárgyként* való funkcionálásában, ha azonban túllépünk a közvetlen használat által előírt követelményeken, s az egész emberi világnak, társadalomnak — amely a tárgyat használja — atmoszféráját reprodukálni akarjuk, azaz a vázát sajátos alakra formáljuk és díszítésekkel látjuk el, megszületik a *művészi tárgy*, a művészi érték, amelynek sajátossága éppenséggel a nemnek közvetett, a sajátos minőségi tulajdonságok formájában, valamely „műfaj" nyelvén végrehajtott reprodukciója.

A használati tárgy és művészi tárgy, gazdasági és művészi objektiváció elválása persze itt még genezisében felfogott és ennyiben közvetlenül evidens, számos más vonatkozásban ezen elválás nyomai már elmosódtak, ill. a gazdasági és a művészi tevékenység nem konfrontálható közvetlenül. Ez azonban nem változtat szembeállításuk lényegén, a művészetben az egyedi minőségi tartalom domináns mivoltán, a nem, az emberiség közvetett reprodukcióján, amellyel a művészet elkülönbözödik a társadalmi élet többi szférájától. A művészetben tehát döntő szerepe van a „sikerülés" mozzanatának, csak meghatározott egyedi minőségi sajátszerűségekkel rendelkező objektiváció kerül be a művészet szférájába, emelkedik fel művészi tevékenységgé. A gazdasági tevékenységben sikerülés helyett megfelelés van, azaz a tárgyak egy társadalmilag szankcionált előírásnak kell megfeleljenek, s a társadalmi tendencia éppenséggel uniformizálásukra irányul, a minőségi sajátszerűségeknek, egyedi mozzanatoknak nincs döntő jelentősége. A műves-munkás a társadalmi sablont követi — „mindenki így csinálja" —, a művész az attól való eltérést keresi — „ilyen még sohasem volt".

Sőt magán a művészet szféráján belül is az egyedi minőségi sajátszerűségek alapján történik strukturálódás, azaz a nem, az emberiség létfeltételeinek, történelmi életfolyamatainak közvetett reprodukálása nemcsak a művészi tárgy alapvető feltétele, értéktartalmának kialakítója, hanem az adott művészi objektiváció sajátos értékét is megszabja. Attól függően, hogy az adott művészi objektiváció mennyire emelkedik fel a nem, az emberiség általánosságáig, milyen mértékben reprodukálja a valóság, az adott társadalmi környezet belső mozgását egy sajátos műfaj nyelvén annak belső törvényei szerint, a művészi objektivációk strukturálódnak, hierarchiába rendeződ-

nek, a művészet szféráján belül sajátos rangot nyernek. Éppen a társadalmi valóság konkrét érzéki, azaz művészi általánosítása-reprodukálása, a sajátos művészi eszközök felhasználása mértékének megállapítása a kritika feladata, vagyis a kritika természete szerint a művek rangját, értékét keresi. Ebből adódóan teljesen érthető a kritika igénye az értékkategória tisztázására, valóban, ha a kritika nem akar esetleges lenni, a művészi érték megállapításához a társadalmi valóság reprodukálásának általános feltételeivel kell számolnia.

A művészet eredeti funkciója szerint a társadalom orientálására hivatott. A társadalmiságot nemcsak a szubjektivitáson keresztül tételezi konkrét érzéki formájában, hanem feltételezi a szubjektív elsajátítást is, csak ebben a folyamatban létezik. A szubjektív elsajátítás folyamatában a műbe foglalt társadalmi tartalom a műélvezőben is újjáteremtődik, azaz az elsajátító szubjektum felülemelkedik mindennapi tudatán a nem általánosságáig, a mű éppen ezzel tölti be orientatív, a közösségi tartalmakat közvetítő szerepét. Ebben a vonatkozásban az értékkategória úgy mutatkozik meg, mint a művészi objektiváció azon képességének mértéke, hogy a mindennapi élet szférájából felemeljen, mozgósítson stb. S így válik az értékkategória végérvényesen történelmileg feltételezetté és megalapozottá, ez az elsajátítás-mozgósítás ugyanis történelmileg eltérő feltételek között eltérő hatásokat, értelmezéseket eredményez, s a mű e történelmiség folyamatában válik ki a többi közül, azaz értékesül.

Amíg azonban a művészi tevékenység és objektiváció lényege szerint különválik a többi társadalmi tevékenységtől és objektivációtól, s önálló formában értékesül, addig az etikai érték csak mint általában vett társadalmi tevékenységünk egy mozzanataként jelentkezik. Nem végzünk különálló erkölcsi tevékenységet, nem teremtünk önálló etikai objektivációt, tehát az etikai értékkategória sem léphet fel önálló formában. A társadalom legkülönbözőbb szféráiban végzett tevékenységünknek egyaránt lehet erkölcsi aspektusa, amennyiben tevékenységünkben ismételten csak közvetve reprodukáljuk a nem általános életfeltételeit. Amíg a sztereotipizált mozgásformák között maradunk, csak a sajátos szféra belső törvényei által előírt mozgásokat végezzük el (termelés, igazgatás stb.), vagy általános társadalmi előírásoknak engedelmeskedünk (jogrendszer), s a mindennapi életben a szokást követjük, tevékenységünknek nincs etikai aspektusa, értéktartalma. Amikor azonban akár a magánélet, akár az államiság stb. szférájában a konkrét szituációkban tevékenységünket sajátos meghatározottságában közvetlen tartalmán túlmenőleg az össztársadalmiságra vonatkoztatjuk, tevékenységünk erkölcsi értéktartalmat nyer. Közérthető példával élve, ha egy munkás az esztergagépnél a termeléshez szükséges mozdulatokat végzi, e meghatározottságában nem esik etikai megítélés alá, ha azonban ugyanezt a termelő tevékenységet a híres lenini „kommunista szombatokon" végezte a fiatal szovjetállam helyreállítása céljából, tevékenysége a társadalmi létfeltételek megszokott, hétköznapi, sablonos reprodukálásán túllépve közvetett tartalmat is nyer, s bizonyos társadalmi formának tudatos, az adott esetben önfeláldozó és megfeszített munkán keresztüli reprodukálásává válik. E meghatározottságában viszont tevékenységének már erkölcsi aspektusa, értéktartalma van, mégpedig pozitív, szabotáló társa egyébként ugyancsak közömbös — mondjuk pihenő — tevékenységének pedig negatív.

Az erkölcsi szférának is megvannak természetesen a maga társadalmi előírásai, normái. Ezek azonban egyrészt eleve a társadalmiság közvetett reprodukálására

irányulnak, másfelől a konkrét szituációk tarkaságát tekintve eleve nem uniformizálhatók. Illetve, amennyiben erkölcsi normák uniformizált viselkedésben realizálódnak, azaz szokássá válnak, kikerülnek az erkölcs szférájából, amelynek sajátos lényege éppen az egyén megkülönböztetett tartalmú, egyedi minőséggel rendelkező tevékenysége. Ennek az erkölcsi normához való viszonyában polarizált, pozitív vagy negatív értéktartalma van aszerint, hogy az adott történelmi mozgásában felfogott társadalom létfeltételeinek megszilárdítására vagy feloldására irányul. Ha most attól a problémától elvonatkoztatunk, hogy antagonisztikus társadalmi keretek között a pozitív és negatív erkölcsi értéktartalmak mint osztálymagatartások konfrontálódnak, az erkölcsi érték belső hierarchiáját ismételten kettős szempont alapján vizsgálhatjuk. Egyfelől annyiban, hogy az adott erkölcsi objektiváció menynyire reprodukálja a nemet, emel fel annak általánosságáig, felel meg a normának, ill. mennyire válik maga normateremtővé. Másfelől annak mértékében, hogy az adott erkölcsi objektiváció milyen jelentőségű társadalmi tevékenységhez kapcsolódott, milyen „műfajban", milyen nehézségek közepette, a személyiség milyen aktivitásán keresztül realizálódott. Azaz nemcsak az számít tevékenységünk erkölcsi értékelésében, hogy mennyire vagyunk hűségesek, hanem az is, hogy pl. hazánkhoz vagy barátunkhoz vagyunk hűségesek, s hogy e hűség megőrzése normális életvitelünk mozzanata-e, vagy egész személyiségünk megfeszített aktivitásának eredménye-e életfontosságú szituációban, történelmi konfliktusban stb.

Az erkölcsi érték elemzése persze még számos további részletfejtegetést kívánna, a szubjektivitás realizációjának és elsajátításának, a morál és moralitás kettős szférájának stb. vizsgálatát. Ez azonban már jóval túlvezet bennünket az értékkategória általános modelljének felvázolásán és az esztétika-etika sajátos szférájában való illusztrálásán. Végezetül csupán abbeli véleményünket szeretnénk összegezni, hogy az értékkategória általános funkciója csak a kultúra általános elméletének keretén belül ragadható meg a munkaértékelmélet analógiájára, amelyet minden sajátos társadalmi szféra öntörvényei szerint konkretizál. Véleményünk szerint nincs tehát szükség semmiféle önálló, általános értékelméletre, „axiológiára". Igyekeztünk utalni arra, hogy ez az önállósítás szükségképp vagy a szubjektív, vagy az objektív idealizmus véglete, egyoldalú meghatározottsága irányában vezet. Az értékkategória alkalmazása természetesen tartalmi mozzanatokon és nem elnevezéseken múlik, az axiológia elnevezés szerintünk felesleges, de éppenséggel elfogadható a kultúrelmélet adott aspektusának megnevezésére, ill. beszélhetünk az egyes társadalmi szférák axiológiai vonatkozásairól is, ha ez a terminus így meggyökeresedik, véleményünk szerint csupán arról nem lehet szó, hogy kreáljunk valamiféle axiológiát mint *önálló* diszciplínát a kultúra elmélete, az etika, az esztétika stb. *mellett* vagy *felett*. Éppen ezért nem a szavakon való csatározásnak, hanem a lényegről szóló tartalmi polémiának előrehaladásához kívánt jelen írásunk adalékul szolgálni.

NYÍRŐ LAJOS

Művészet és érték

A jelen visszatükrözése új feladatok elé állítja a művészeket, és lehetőségeket teremt új esztétikai értékek létrehozására. Az új esztétikai objektumok helyes megítélése nehéz próbára teszi a kritikusokat, irodalmárokat. Ugyanis ehhez szilárd alapokon nyugvó esztétikai ízlésre, ítélőkészségre van szükség. Az irodalomról értekező írások, akár a múlt jelenségeiről, akár az élő irodalomról szólnak, tartalmaznak ítéleteket, esztétikai viszonyítást, ami kifejezést nyer a művek kiválasztásában, értelmezésében, osztályozásában, jelentőségének hangsúlyozásában. Valamennyi esztétikai ítélet egyben értékítélet is. Ennek ellenére az esztétikai axiológiát tisztázó elméleti tanulmányoknak máig is meglehetősen híjával vagyunk.

A művészetet az emberi tudat szférája autonóm sorának, egységének fogjuk fel. A művészetnek belső törvényei vannak, és immanens mozgása van. Ez az immanencia azonban viszonylagos, amennyiben a művészet az emberi tevékenység totalitásának inherens része, az emberi gyakorlat egészének egyik megnyilvánulása. Ennélfogva a művészet autonóm fejlődésének igazi rugóit és mozgatóit az ember tevékenységének egészéből érthetjük meg. A művészetnek az élettel való kapcsolata nem absztrakt, egyedi, hanem állandó és időben meghatározott, konkrét viszony. A művészetnek a valóságnak más szféráival való együttélése és kölcsönhatása a jelen visszatükröződésében nyilvánul meg, válik elevenné.

A valóság állandóan mozgásban van, s az emberi tevékenység is állandóan változásokon megy át. Változik az ember és a világegyetem közötti viszony. A társadalmi formációk szüntelen mozgásban vannak. S ezzel egyetemben megváltozik az ember egész habitusa, lényeges változások következnek be egész világlátásában, és megváltozott természeti és társadalmi viszonyai következtében módosulnak erkölcsi, etikai, vallási nézetei, politikai ténykedése, filozófiai, tudományos szemlélete és nem utolsósorban művészetszemlélete is.

A művészet sajátos közegével, sajátos eszközeivel a társadalom meghatározott igényei szerint követi azokat az ember lelkivilágában végbemenő változásokat, amelyek az ember változó természeti és társadalmi viszonyai következtében állnak be. Nagyon leszűkítenénk és elszegényítenénk a művészet funkcióit, ha csupán valamilyen passzív visszatükrözésre redukálnánk. A művészet nem passzív szemlélője, tanúja az ember természeti és társadalmi tevékenységének, hanem aktív alanya is a valóság megváltoztatásának. A művészet esztétikai objektumokat hoz létre, amelyek esztétikai értékek hordozói, és elidegeníthetetlen részeivé válnak a valóságnak. Ezek az esztétikai objektumok pedig, amelyek a társadalmi létben nyerik el igazi létüket, esztétikai értékeikkel hozzájárulnak az ember lelkivilágának, szubjektív valóságának megváltoztatásához.

A művészet a jelenvalóságra irányul, abból új elemeket választ ki, és azokat át is alakítja. A művészeti alkotásban visszatükröződhetnek a kor erkölcsi, etikai, filozófiai, világnézeti, politikai, pszichológiai stb. jelenségei, amelyek kapcsolatosak az ember egész szubjektív világával, egész tevékenységével. Ezek a jelenségek azonban részét képezvén a műalkotásnak, eredeti állapotukhoz képest deformálva jutnak be az esztétikai objektumba. Épp ezért egyoldalúak azok az ismeretelméleti művészetkon-

cepciók, amelyek a műalkotás értékét elsősorban azon mérik, hogy milyen mértékben, milyen intenzitással és mennyire adekvátan tükrözi vissza a műalkotás a valóság jelenségeit. Megfeledkeznek a művészet alkotó tényezőjéről, az ebben rejlő sajátos társadalmi funkciójáról. A „visszatükrözött" jelenségeket a műalkotás közegéből és egységéből kiemelő, a műalkotás esztétikai sajátosságaitól függetlenül véghezvitt, tehát „nem esztétikai" vizsgálata – téves esztétikai értékszemléleten alapszik.

Az a törekvés azonban, amely csupán az elvont – a műalkotásba beépülő valóságelemektől elvalasztott – esztétikai sajátosságokat tekinti esztétikai értéknek, szintén téves művészetkoncepcióból indul ki. A „tiszta esztétizmus" hívei hasztalanul erőlködnek az esztétikailag tükrözött életténytektől elválasztani a formális jegyeket és csupán azokat esztétikai rangra emelni, mert a műalkotás teljes és komplex értékét nem szűkíthetjük le az utóbbiakra. Az esztétikai objektumban csak esztétikailag formált valóságelemek léteznek. A formális esztétikai specifikumok — a kompozíció, a szimmetria, a kontraszt, a szép hangzás stb. – csak a műalkotásban jelenlevő valóságelemekkel együtt funkcionálhatnak. (E formális specifikumokkal kell és lehet foglalkozni, de önmagukban kívül esnek az esztétikai érték szféráján.) A művészeti érték létrehozásában a műalkotás valamennyi eleme meghatározó szerepet játszik; ezért nem indokolt megkülönböztetni „külső" és „belső" esztétikai értékeket.

Minden korszak kialakítja saját értékrendszerét, melynek része az esztétikai értékrendszer is. Vagyis az esztétikai értéket is a társadalom egyéb szellemi javainak általános értékrendszerén belül kell tárgyalnunk. Annál is inkább, mert tudjuk, hogy a különböző tudatformák, az erkölcs, a vallás, a politika, a tudomány, a művészet stb. között nem vonható merev határ, sőt szoros dialektika, kölcsönhatás jellemzi azok szomszédi és rokoni viszonyát. A művészeti értékeket éppúgy, mint a többi szellemi értékeket csak abból a szempontból ítélhetjük meg, hogy milyen szerepet játszanak az ember életében. Az ember a valóság jelenségeit – a természeti és társadalmi eredetűeket – igyekszik aszerint értékelni, osztályozni, hogy életében milyen helyet foglalnak el. Előbb-utóbb azokat a jelenségeket választja ki a (természeti, illetve eszmei) valóságból, amelyek életfeltételeihez nélkülözhetetlenek, amelyek életét könnyebbé, szebbé, emberségét teljesebbé teszik. Az érték fokát tehát az ember meghatározott szükségletei szerint ítéli meg. Vagyis az esztétikai érték először is az embernek, a társadalmi szubjektumnak egyfajta igényét fejezi ki. Ezzel a felfogásommal természetesen nem kívánok tápot adni a vulgáris utilitarista nézeteknek. Amikor az esztétikai értéket a többi szellemi érték sorába helyezem, nem óhajtom megfosztani a művészet specifikus tényezőitől. Az esztétikai igény igen komplex jelenség, és a műalkotás jelenségeinek vizsgálatát nem ejthetjük meg valamilyen közvetlen társadalmi hasznosság szempontja szerint, mert ezzel vétenénk a művészet specifikus társadalmi volta ellen is. A művészet, ha viszonylagosan is, autonóm világ. Számos olyan művészi jelenség van, amely közvetlenül mozdítja elő a művészet fejlődését, anélkül azonban, hogy kifejezetten nagy társadalmi hatást váltana ki. Jelentős szerepet játszhatnak például az ember hangulatának, emocionális világának árnyalásában, fejlesztésében, gazdagításában, vagy a művészet belső fejlődését segíthetik. A művészet fejlesztheti az ember érzékeit, formaérzékét, színérzékét, általában esztétikai fogékonyságát, alakíthatja a természethez fűződő kapcsolatait, a mindennapi, egyszerű emberi kapcsolatokat finomíthatja, az érzelmeket tudatosíthatja, az ösztönöket megnemesítheti stb. Mindez az emberi

teljesség elérésének fontos része és *éppoly fontos*, mint a közvetlen társadalmi cselekvés, illetve a művészetnek ezt kiváltó vonásai. Ilyenkor az esztétikai érték közvetetten játszik szerepet az ember társadalmi viszonyainak alakításában. Éppen ezért az esztétikai értéket nem szűkíthetjük le csak valamiféle abszolút esztétikai objektumokra. A társadalom igényeinek igen széles skálája van, s az esztétikai érték, amely ennek az igénynek szubjektív kifejezője, szintén széles skálájú. Ez különösképpen akkor fontos, amikor a művészet élő gyakorlatát mérlegeljük.

Az eddig elmondottak világosan megmutatták, hogy lezárt és befejezett értékrendszerről nem beszélhetünk. Az értékrendszer korról korra változik az emberi lét alakulásától függően. Sőt nemcsak koronként módosul az esztétikai értékítélet, hanem egy és ugyanazon korban, más-más országban elütő jelleget és kritériumot találunk a művészeti objektumok megítélését illetően. Az értékítélet különbözősége még kirívóbb lesz, mihelyt eltérő rendszerű társadalmakat veszünk szemügyre. Egy adott társadalomban is eltérő esztétikai igények és ítélettényezők lelhetők, társadalmi osztályokra, majd társadalmi rétegekre és csoportokra egészen, az egyénig bontva. Az esztétikai értékelésbe belejátszik az ember biológiai alkata, kora, világnézete, vallási meggyőződése, társadalmi helyzete stb. Az esztétikai ítélet alapjában véve szubjektív. De természetesen vannak objektív kritériumai. És vajjon objektív-e az esztétikai érték? Az esztétikai érték természetesen nem fizikai létű, bár — valamilyen fokú — hordozója fizikai jelenség. Az esztétikai érték társadalmilag objektív, társadalmilag feltételezett, azaz interszubjektív. Ez az interszubjektív viszony azonban nem elvont, hanem történeti, az emberi tevékenység folyamata által létező, objektív viszony. Az esztétikai értékítéletnek vannak objektív kritériumai. Fentebb már említettük, hogy az esztétikai értéket az emberiség tevékenységének totalitásából kell megítélnünk. Arról is szóltunk, hogy aktív szerepe van az emberi viszonyok alakításában. Az esztétikai érték meghatározott társadalmi viszonyt fejez ki. S az egyéni ítélet is válhat társadalmivá, s társadalmivá válásával objektivizálódik, mert már nemcsak egyetlen személy szubjektív értékelését fejezi ki. Objektív koordinátái az ember társadalmi létében gyökereznek. Az adott kor, ország, társadalmi osztály, az egyén esztétikai ízlése és esztétikai értékítélete nemcsak a pillanattól, a lét folyamatának egy kiragadott pillanatában, a megállított időben érvényesül: az esztétikai értékítéletbe belejátszik az ember egész történelmi tapasztalata, művészetének konkrét történeti fázisai és eseményei. Elméletünk szerint az esztétikai értékek kritériumai egybehangzanak a történelem objektív folyamatával. Mindez befolyásolja a „szubjektív" értékítéletet. De még egy lényeges tényezőről kell szólnunk. Ugyanis egy adott társadalom értékítéletét meghatározzák a művészet időszerű feladatai. Tehát az értékítélet nemcsak a tegnapra, hanem a holnapra is irányul. Az értékítéletnek ez a tegnapra és holnapra való irányulása egyben szintén differenciálja a társadalmi rétegek esztétikai igényeit és ítéleteit. Ebben nagymértékben szerepet játszik egy sor „szubjektív" elem, amely valójában a történelmi mozgásnak objektív kivetülése. Így megértjük hát, hogy az esztétikai értékítéletnek mily nagy hatása van az új esztétikai értékek létrehozásának folyamatára.

A valóság szüntelen fejlődése meghatározza a művészet fejlődését, szakadatlan megújhodását, a művészetszemlélet változását. A jelen visszatükrözése így lesz az esztétikai értékek létrehozásának kiapadhatatlan forrása. A jelen visszatükrözése önmagában nem hoz létre mechanikusan esztétikai értéket, hiszen a művészeti érték

létrejöttének számos komplex tényezője van, amely az alkotói folyamatban, a művész egyéni képességeiben, a művészet objektív törvényeiben, a kor esztétikai ízlésében, ideáljaiban stb. fejeződik ki. Mindamellett azonban a művészet nagy alkotásai a jelennel való kontaktusból születtek. A jelenben fogant társadalmi esztétikai igények határozzák meg az új művészet eszméit, irányait, az új művészeti tárgyak ítéletét, végső soron tehát értékét is. A társadalom esztétikai igényeivel függenek össze a művészet alkotásának normái is, és ily módon befolyásolják az élő művészet irányát. Ezért az esztétika értékkritériumai, amelyek a művészet egész múltjának tapasztalatait sűrítik magukba, egyben kifejezői az esztétikai ideálnak, az új művészet jövőjének.

Az embernek a valósághoz való viszonya megszabja a művészethez való viszonyát is, determinálja esztétikai ízlését és értékítéletét. Érvényes ez nem csupán egy emberre, hanem egész társadalmi osztályokra is. Az emberek nem egyformán fogadják az újonnan létrejött esztétikai alkotást, hiszen más-más értékítéletet vallanak. A valóságban azonban a művészeti ízlés és igény e társadalmi determináltsága természetesen nem ilyen egyszerű. Egy társadalmi osztályon belül is, noha talán főbb vonalakban azonos esztétikai igény a jellemző, az esztétikai ízlés nagyon változékony. Nem ritka eset, hogy egy társadalmi osztály tagadja az olyan művet, amely pedig valódi érdekeit képviseli. Ez különösen olyankor következhet be, amikor az új esztétikai tárgyat egy már lezárt és megmerevedett esztétikai rendszer felől közelítik.

Az új esztétikai tárgy, amely új esztétikai érték is egyúttal, összeütközik a megmerevedett és dogmatizált esztétikai normákkal. Ebben is kifejeződik a művészet aktív funkciója. Az új értéket létrehozó esztétikai tárgy nem egyszerű kifejezője az uralkodó esztétikai igényeknek, hanem új igényeket is teremt, új esztétikai ideál elemeit hozza.

Csak az a mű tud azonban új esztétikai igényeket teremteni, amely egyezik a társadalom kultúrájában latensen létező esztétikai szemlélettel, amely a művészet jövőjét hordozza. Az új esztétikai érték hozzájárul a meglevő és létező, konvencionális esztétikai értékrendszer megváltoztatásához. Az új esztétikai érték azonban nemcsak az újonnan létrejövő esztétikai tárgyak megítélésére van hatással, hanem a művészet örökségének újraértékelésére is ösztönöz. Többek között ennek következtében megváltozik különböző korokban, különböző művészeti iskolákban pl. Homérosz, Shakespeare és mások értékelése is.

Az új műalkotás valódi értéke az esetek többségében nem derül ki nyomban, vagy csupán egy kis réteg vallja magáénak. Gyakori eset, hogy egy újonnan alkotott mű körül nagy polémiák vannak, sőt némelykor botrány is tör ki. Rendszerint azonban nem a művészi érték, hanem a műben visszatükrözött erkölcsi, politikai, vallási vagy egyéb jelenségek körül. Elég emlékeztetnünk Flaubert Madame Bovaryjára, Joyce Ulyssesére vagy Solohov Csendes Donjára. A művészi alkotás valódi esztétikai értékei csak akkor tűnnek jobban elő, amikor elültek a „nem művészeti" polémiák. Ehhez szükséges, hogy tovatűnjenek az ember életében a kritikai indulatot kiváltó társadalmi jelenségek, avagy megváltozzanak a mű hatására. Ezért is szükség van bizonyos történeti távlathoz annak megítélésére, hogy ez vagy az a mű milyen helyet foglal el a művészeti érték szférájában.

Egy meghatározott korban azonban nemcsak nagy művek jönnek létre, hanem azok mellett esztétikai érték szempontjából másod-, illetve ötödrendű műalkotások is. Azokat is a társadalom esztétikai igénye hívja életre. Azok is töltenek be bizonyos társadalmi funkciót. Ezek a művek sokszor nagy elterjedtségnek és népszerűségnek örven-

denek, de gyorsan múlik el hatásuk is, mert a pillanatnyi hatás egy múlékony hangulatnak vagy szűk érdeknek terméke. A kisebb esztétikai értékű művek megítélésénél is óvatosan kell eljárnunk, mert sok olyan mű születik, amely végső soron a művészet fejlődésének lényeges mozzanatai közé tartozik. Megfigyelhető, hogy egy-egy „zseniális" alkotó feltűnését egy egész sereg másod-harmadrangú művészi alkotás előzte meg, amely hozzájárult az új művészeti szemlélet úttöréséhez. Lehetne természetesen ellenpéldákat is hozni, amikor egy kiemelkedő művész egyedüli csillagként emelkedett a művészet zenitjére. Ez azonban ritkább eset, és általában kivétel. A művészetet nem tekinthetjük csak „elsőrendű" és „abszolút" értékű műalkotások együttesének. A művészet élő jelenség. A kis értékű és a nagy értékű művek között termékeny kölcsönhatás van. A művészet egy nagy folyam, sok elemből áll, azok együttese hozza világra az „idő feletti" művészeti értéket. Éppen ezért a művészeti érték nem lehet holmi exkluzív, arisztokratikus fogalom, amely csupán az óriásokra érvényes, és kiutasítja a művészetből a másodrendű műveket, amelyek fontos szerepet játszhatnak a művészet fejlődésében, elősegíthetik a csúcsok megközelítését.

Az esztétikai értékről, az objektív értékkritériumról az emberi tapasztalat gazdagodásának eredményeként egyre többet tudunk meg. Az objektív esztétikai értékítélet azonban sosem fogja teljességgel fedni az objektív művészeti kritériumokat. A művészet új és új értékeket teremt, alkot, s ezáltal a művészet új és új sajátosságokkal, specifikumokkal és törvényekkel gyarapszik. Egy megmerevedett és lezárt esztétikai értékrendszer tehát eleve ellentmond a művészet élő voltának. Éppen ezért esztétikai értékrendszerünknek történetinek kell lennie, amely nem korlátozódik a múlt hagyományainak lerögzítésére, hanem ösztönzője és szállascsinálója az új esztétikai értékeknek. Ez a történeti szempont nem mond ellent annak a ténynek, hogy a művészet fejlődésének objektív konstansai is vannak. Az esztétikai értéket tehát az ember egész léte felől kell megközelítenünk, mint az ember emberré válásának, a humánum fejlesztőjének eszközét.

Összefoglalva: A művészet meghatározott társadalmi igényeket elégít ki azzal, hogy esztétikai értékeket hoz létre. Az esztétikai értékelés minden korban szubjektív, de van objektív kritériuma is. A műalkotás nem bontható fel külső és belső esztétikai értékre, az esztétikai ítéletnél a műalkotás valamennyi eleme szétbonthatatlan egységet képez. A művészeti értékeszményünk nem korlátozódhat csupán a nagy művekre, hanem körébe vonja azokat az értékeket is, amelyek fontos szerepet játszanak a művészet és a művészetszemlélet fejlődésében. A művészeti értéknek *történetinek kell lennie*, figyelembe kell vennie a művészet fejlődő jellegét. Az érték a művészetben közvetlenül is a fejlődés megnyilvánulása. Ez egyebek között azt is jelenti, hogy létrejöttében a jelen folyamatának visszatükrözése játszik legalapvetőbb szerepet.

Magyarok a Velencei Biennálén

Harmincnégy ország, három híján kétszázötven művész, összesen 1987 műalkotás szerepelt a 34. Velencei Biennálén 1968. június 22. és október 20. között a Giardini Pubblici pavilonjaiban. A megnyitó körüli zavargások miatt a nemzetközi zsüri a zárás előtti napokban hirdette ki döntését; a külföldi művészek számára kiírt két nagydíjat a magyar származású francia Nicolas Schöffer kibernetikus mozgó konstrukcióinak és az angol Bridget Riley op art képeinek ítélték, az olasz művészek nagydíjait Pino Pascali és Gianni Colombo kapta.

Magyarország huszonkilencedszer vett részt a velencei nemzetközi kiállításon. A magyar pavilon miniszteri biztosa, Vayer Lajos egyetemi tanár, ezúttal Vilt Tibor plasztikáiból, Kokas Ignác festményeiből és Kondor Béla grafikáiból állította össze a bemutatót.

Művészeink többnyire legújabb, javarészt itthon ismeretlen, hazai kiállításon még nem szerepelt alkotásaikkal képviseltették magukat. A bírálatok szerint az életkorban, törekvésben és eddigi eredményeikben eltérő magyar művészek anyaga markáns és színvonalas együttessé komponálódott a velencei magyar pavilonban, amelynek bejáratánál Vilt Tibor *Álmodozó* című nagyplasztikája fogadta a látogatót, s amelynek jobb oldali szárnyában Kokas Ignác nagyméretű festményei, bal oldali részében Kondor Béla grafikái kaptak helyet, míg középső traktusát és átriumát Vilt Tibor kisplasztikái, illetve monumentális szobrai foglalták el.

A hatvanévesek generációjához tartozó Vilt Tibor lényegében retrospektív anyaggal jelentkezett Velencében. Kiállításrésze, ha nem is teljességre törekedve, 1926-os *Önarcképétől* mutatta életművét, legújabb, közvetlenül a kiküldés előtt befejezett nagyméretű művéig. Ez utóbbi vasbetonból és fagerendákból komponált elvont alkotás és a *Saluto a Venezia* címet viselte. A 49 szoborból és 10 domborműből álló Vilt-gyűjtemény egyébként jelzésszerűen utalt a művész két világháború közötti munkásságára, és bő részletességgel reprezentálta Vilt tevékenységét a háború alatt, a háborút követő esztendőkben, egészen napjainkig. A túlnyomórészt kisplasztikákból álló kollekció rendre felsorakoztatta a művész „tiszta" expresszív korszakának kompozícióit a *Magány*tól az 1943-as *Fej*ig, a Velencében *Búcsú* címmel kiállított, itthon *Figura székkel* néven ismert műtől a *Gyermekfej* háború utáni, megrázó kisbronzáig. Az ötvenes évek érett lírai munkái közül a *Krucifix*, a *Bohóc*, *Bohóc virággal*, több *Kentaur*, a *Közöny* kapott egyebek között helyet a kiállításon, míg a hatvanas évek erőteljesebb új műveit például az *Álló alak*, az *Ülő alak* és a legutóbbi nagyplasztikák — a már említett *Álmodozó*, *Saluto a Venezia*, az alumíniumból formázott három és fél méteres *Dorottya* — képviselték.

Kokas Ignác 19 festménye a legutóbbi négy esztendő termése, azé a periódusé, amelyben a negyvenkét éves festő munkássága a kritika szerint rendkívül egyénivé és méllyé vált. A nagyméretű olajtemperák között látható volt a XI. Magyar Képzőművészeti Kiállításon bemutatott *Néma ház* című kompozíció, de a művek nagyobb részét még nem ismeri a hazai közönség, ezeket a kiállításoktól sokáig tartózkodó művész épp a biennálé-siker hatására a közeljövőben mutatja majd be önálló tárlatán. A látvány és a látomás kettősségével jellemzett képek között volt az *Öregek háza* című hármas ciklus *(Szoba, Udvar, Kút)*, az *Elmúlás*, a szimbolikus erejű *Tékozló fiú*, *Orfeusz* és *Harangozó*, valamint a drámai *Kajászói temető* és a látvány-élményhez közelálló *Parasztudvar*.

Kondor Béla elsősorban grafikusként mutatkozott be a biennálén, csupán két nagyméretű olajképe jelezte, hogy itthon festőként is a legjelentősebbek között tartják számon. A harminchét esztendős művész ugyancsak legújabb munkáit küldte ki jobbára. Korábbi, ismertebb periódusából 11 rézkarcot láthatott a velencei közönség, köztük a *Bomba*, a *Szent Antal megkísértése* című lapokat és a közelmúltban a Kritikában ismertetett margitszigeti pannó grafikai változatát. Ezek mintegy bevezették Kondor idei alkotásait, amelyeket a hazai bírálat új korszakot nyitó művekként értékelt a közelmúltban. A biennálé előtt egy kamarakiállításon néhányat már bemutatott a művész új monotípiáiból, a *Valaki önarcképe* című ciklusából, amelyet kiegészítve, húsz kompozícióból álló sorozatként mutatott be Velencében. Ezeken kívül néhány részben ismert, részben új darabot — köztük a *Plakát I., II.* című műveket, a *Köd* című monotípiát és egy *Jarry-illusztrációt* — láthattunk a magyar kiállítás grafikai részében.

A biennálé magyar pavilonjának nagy közönségsikere volt, s ezt az idei gyér érdeklődés között jelentősnek mondható vásárlások is mutatták; több magyar műtárgy talált külföldi gazdára Velencében.

RÓZSA GYULA

Az író felel

Márkó Salamon Pál: Irodalom — megváltás

Az utóbbi években szünet nélkül folyik a vita az egész világon színházról, regényről, filmről, költészetről — mégpedig a legalapvetőbb vonatkozásban. A kérdések meghökkentőek: »Van-e értelme a színháznak?«, »Van-e a regénynek további útja?«, »Kifejezhető-e versben korunk?«

Vitát említettem, de nem is vitáról, annál többről van szó: a művészet és személyes létünk értelméről. Társadalmi értelméről. Barátaim és ismerőseim közül egyetlen festőt, írót, irodalmárt, színészt se került el a hiábavalóság érintése. (Nem az élet végső értelméről van szó — hiszen arról eszembe se jutna folyóiratcikkben meditálni, azt hiszem másutt se —, hanem egyszerűen művészi-szakmai létünkről.)

Ezerkilencszázhatvanötben bemutatott első darabom óta jó néhány egyetemi kollégiumban és mindenfajta író—olvasó találkozón vettem részt. Feltettek sok izgalmas kérdést és olyanokat is, hogy „Elvtársam, ha szabad kérdeznem, hogy állunk a múzsával?" és: „Ha nem vagyok indiszkrét, mit hoz egy ilyen színdarab?" Egyszóval kérdeztek már tőlem, mint mástól is, jót, rosszat. Egyfajta kérdés azonban nem hangzott el, ilyenről nem is hallottam: „Legyen szíves arra válaszolni, miért írnak maguk egyáltalán?" „Minek játszanak színházat?" Olvasó, néző ilyet — különösképpen — nem kérdez. Különösképpen?

Vajon nem arról van-e szó, amiről annál gyakrabban hallani, hogy a művészek vagy »ez a művésznépség« izgága, neurotikus fajta? Összevissza képzeleg? Senki se mondja nekünk, hogy nincs rátok szükség, ellenkezőképpen, kinyilváníttatik: „Alkossanak a mi művészeink", „Érezzék magukat otthon a mi társadalmunkban". Egyébiránt néha még kis ünneplés is akad.

A kérdés nem kívülről érkezik, ám ez nem bizonyíték létezése ellen. A legsúlyosabb kérdések belül fogalmazódnak meg. Magunk tesszük föl azokat. A legkeservesebb kétely az, amely önmagunkban támad — önmagunkkal szemben. Ezek a kérdések, amelyek a legszikárabb racionalista tekintetét, hacsak egy pillanatra is — az égre fordítják.

Gondolkodom, hogyan érzékeltethetném hangulatomat, hangulatunkat, amely időnként úrrá lesz rajtunk a második ipari forradalmat követő tudományos forradalom korszakában? Nehéz. A sok felmerülő kép közül a legszelídebb: tágra meredt szemű gyerek áll az utca forgatagában, a magasba néz, mert berregést hallott, de nem lát semmit — a gép valahol a felhők felett elszáguldott. — Félelmünk a hiábavalóság fagyos leheletétől korántsem alaptalan. Ismétlem, szavunk hiábavalóságára, művészlétünk kétséges, sok groteszk lehetőségére gondolok.

Megjelenik egy kitűnő elbeszélés Galgóczi Erzsébettől *A főügyész felesége* címmel. Benne a történés, korrupció, züllés — a pellengéren. És „különös módon" nyomában nem születik megváltó törvény a történés, a korrupció és züllés ellen. Mert nem születhet, mert más a társadalmi valóság természete. De ugyanígy nem született megváltó törvény az elbeszélésnél hatásosabb *III. Richárd*, a kitűnő angol film, *A domb* vagy a *Szegénylegények* bemutatása után sem.

És mit szóljon a művészet ahhoz, ami ennél több? Ahhoz, hogy egy közepes, sőt majdnem kis afrikai országban naponta nyolcezer ember hal éhen? A további felsorolást elhagyom. És mit szóljunk ahhoz, ami ennél is több? Ahhoz, hogy ma élő író vagy költő csak utópisztikus művet írhat a már ma létező tömegpusztító mechanizmusokról, utópisztikus művet csupán azért, mert se technikai mibenlétükről, se társadalmi kezelési módunkról nincsenek adatai, de még megközelítően pontos tudomása sem.

Nem tudom mikor keletkezett a művészetek és a társadalom mozgásának közvetlen kapcsolatáról való elképzelés. Azt már jobban tudom, hogy milyen politikai pillanatok élesztgetik ezt az illúziót. Ha a művészetek egyes ágainak helyenként és alkalmanként kijut is a közvetlen hatás izgalma, végülis mire tekinthetünk vissza? Marad a közhellyé „nemesült" sóhaj: na és az Iliász vagy a Háború és béke megváltotta a világot? És marad a válasz: nem! De megkérdezem; megváltotta-e a tudomány a világot? Az se! A világ, úgy látszik, a tudománynak is megválthatatlan szfinx-arcát mutatja.

Déry Tibor írja önéletrajzi munkájában, hogy ő mindig úgy ült íráshoz, hogy majdan átad egy remekbe készült novellát vagy regényt az ámuldozó európai közönségnek. E kedves öniróniával rótt sorok megvilágítják az írók többségének személyes hangulatát — önmaguk szerepéről. Ám ennek semmi köze ahhoz a valósághoz, amely a művészet és irodalom minden ágát elválasztja a világ megváltásától. Attól, ami nem létezik. Nem létezhet.

Éppen a ránk zúduló válságok és kozmikus hangulatú fenyegetések, az érthetetlen vagy még érthetetlen elemek kavargása közepette vélem megérteni az irodalom különös természetét. Azt a különöset, amellyel kevesebb, mint maga a megváltás, kevesebb, hiszen a megváltás elkelne ezen a világon. Ezzel a „fogyatékosságával" — a megváltásra való képtelenségével — bizony szüntelen felölti buggyos bohócnadrágját, és a haszontalan fecsegő gyanús szerepébe keveredik. Keveredünk mindannyian. De valóban különös ez a természet, mert a megváltásra való képtelenségével egyszerre több is, mintha az lehetne. Hiszen egy megváltható természetű emberi világban a megváltó irodalom szerepe egyszeri lenne. Az irodalom az egyszeri csoda lehetőségénél sokkal mélyebben ágyazott az ember természetében, olyan mélyen, mint a remény. Hiszen nem is más a művészet, mint játék, meg-megújuló próbálkozás az ember lehetőségeivel — vagyis maga a remény.

Az ember helyzete a világban minden mai ismeretünket és „előérzetünket" egybevetve nem derűs. Mostanában még a politikusok nyilatkozataiban is mintha megfogyatkoztak volna a derűlátás elemei. Pedig az ő feladatuk, valódi vagy vélt feladatuk, a megnyugtatás és a kialakult helyzetek fenntartása, a biztatás és megnyugtatás szavaival. És még a politikusok is egyre gyakrabban beszélnek „fenyegető katasztrófákról", „pattanásig feszült helyzetekről", „éleződő válságokról".

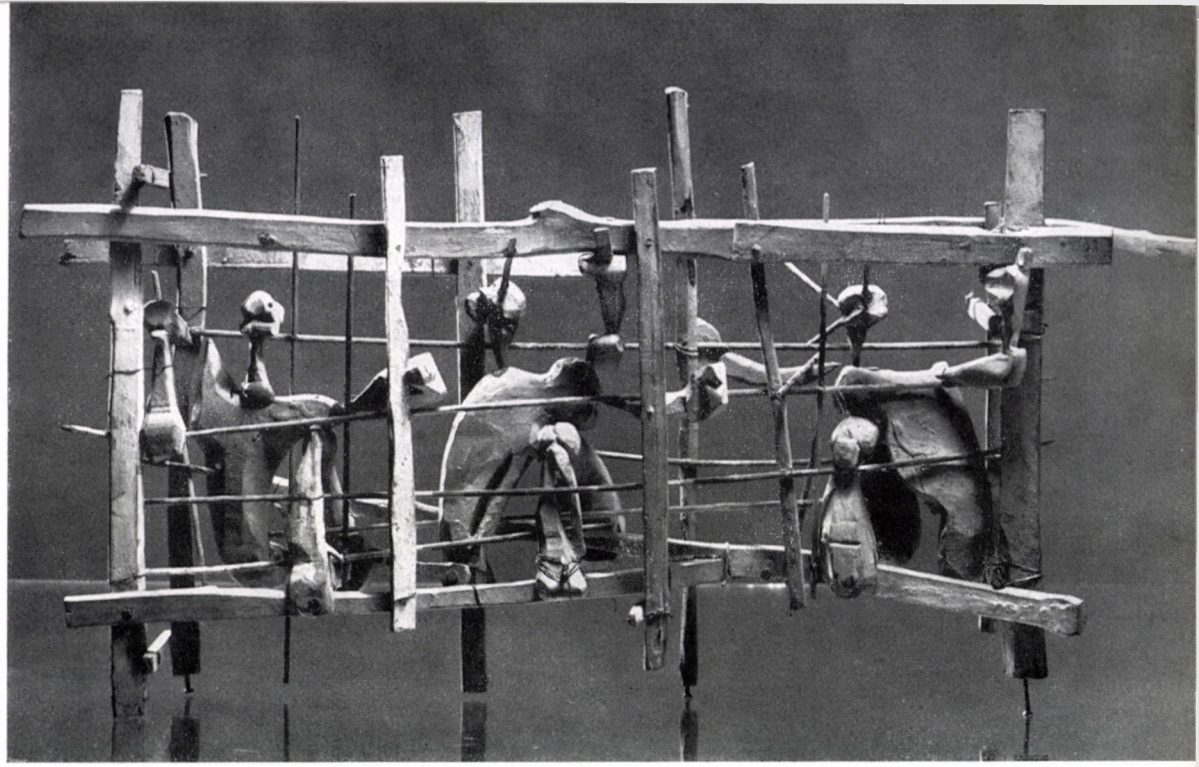
Mindebből, elsősorban a világ valóságos állapotából következik, hogy minden jó mű borúlátó, sőt elkeseredett. Végletesen elkeseredett. Valóban az?

Akkor honnan a különös átváltozás mondjuk Semprun Nagy utazása, Déry—Illyés költői párbeszéde, Nagy László Ég és föld gondolat-eposza vagy Csoóriék Dózsája olvasása után? Mindegyiket át- meg átszövi a kétely, a rettenet, a kétségbeesés. És végül, ha elolvastam őket, mégse a gázcsapra, hanem gondolkodásra és munkára lesz kedvem. Repeső kedvem? Azt nem. Ha meg-megállva, elgondolkodva, de mégis elindulok. Erre lesz kedvem. Vagy ha az nem is, de erőm. Miért van, hogy ha elolvasom Sagant, egy repeső novellát vagy újságtárcát — utána bénultan ülök?

A legjobb művek sohasem keserítettek el. Minden kimondott és elkiáltott kétségbeesésük ellentéte maga a kiáltás nagysága, az ember alkotta mű méretei. A jó mű önmagában rejti a tehetetlenség, a végső feladás elutasítását.

Az író tudja, hogy az embereket nem művészet elkeseríteni. Nem is azt akarja, még akkor sem, ha szavai keserűek. De ha akarná, se tudná. Hiszen aki író, mindennek a végén és mindenen túl képtelen a cinikus vagy akár rezignált elfogadásra. Nem utasíthatja el a szembeszegülést. Az ember bukásával való szembeszegülés lehetőségét. Ha akarja se utasíthatja el az ember pusztulással szembeni lázadásának értelmét.

Másokat vagy magamat vigasztalom? Lehet. De akkor se más ez, mint a halhatatlanság megfejthetetlen vigasza, amellyel mindennap megvigasztalja magát minden halandó.



Vilt Tibor: Ketrec

Vilt Tibor: Búcsú



Vilt Tibor: Álmodozó





MAGY
A VELENCE

Kondor Béla:
A „Valaki önarcképei"
sorozatból

Kokas Ignác: Elmúlás

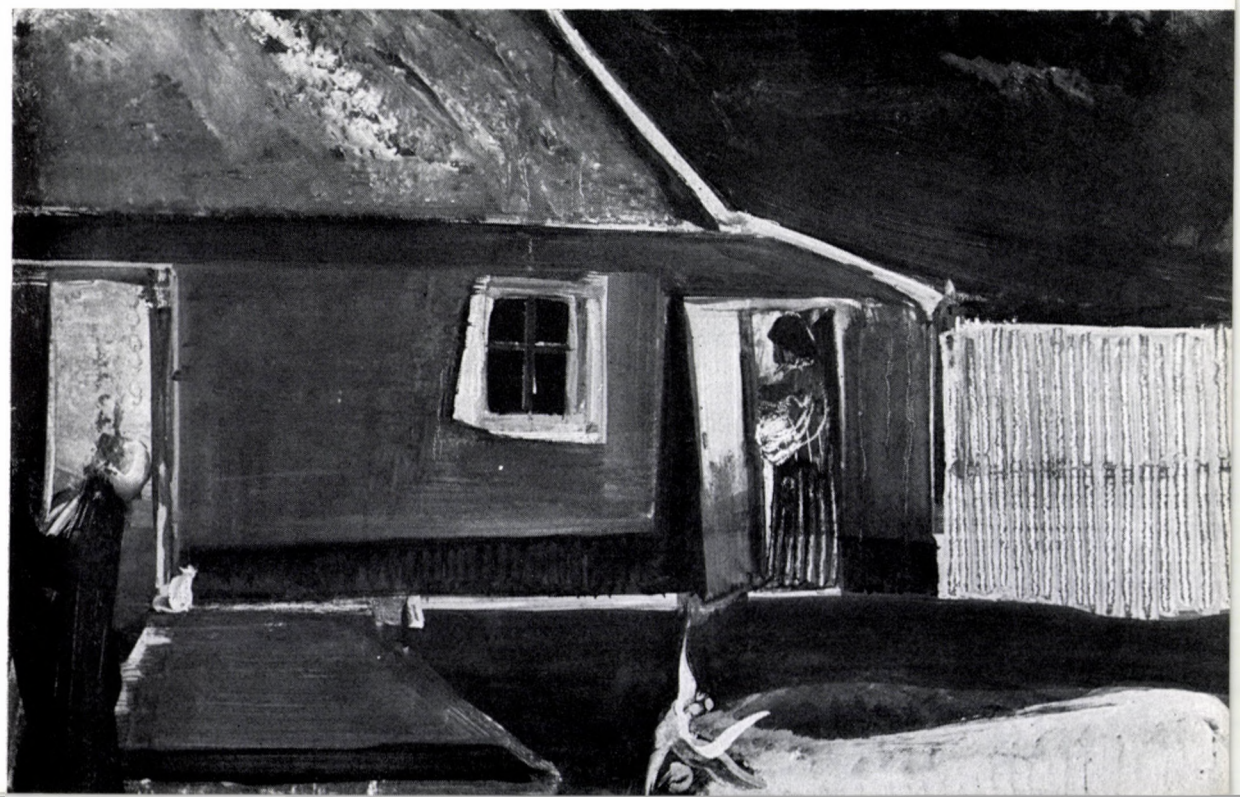


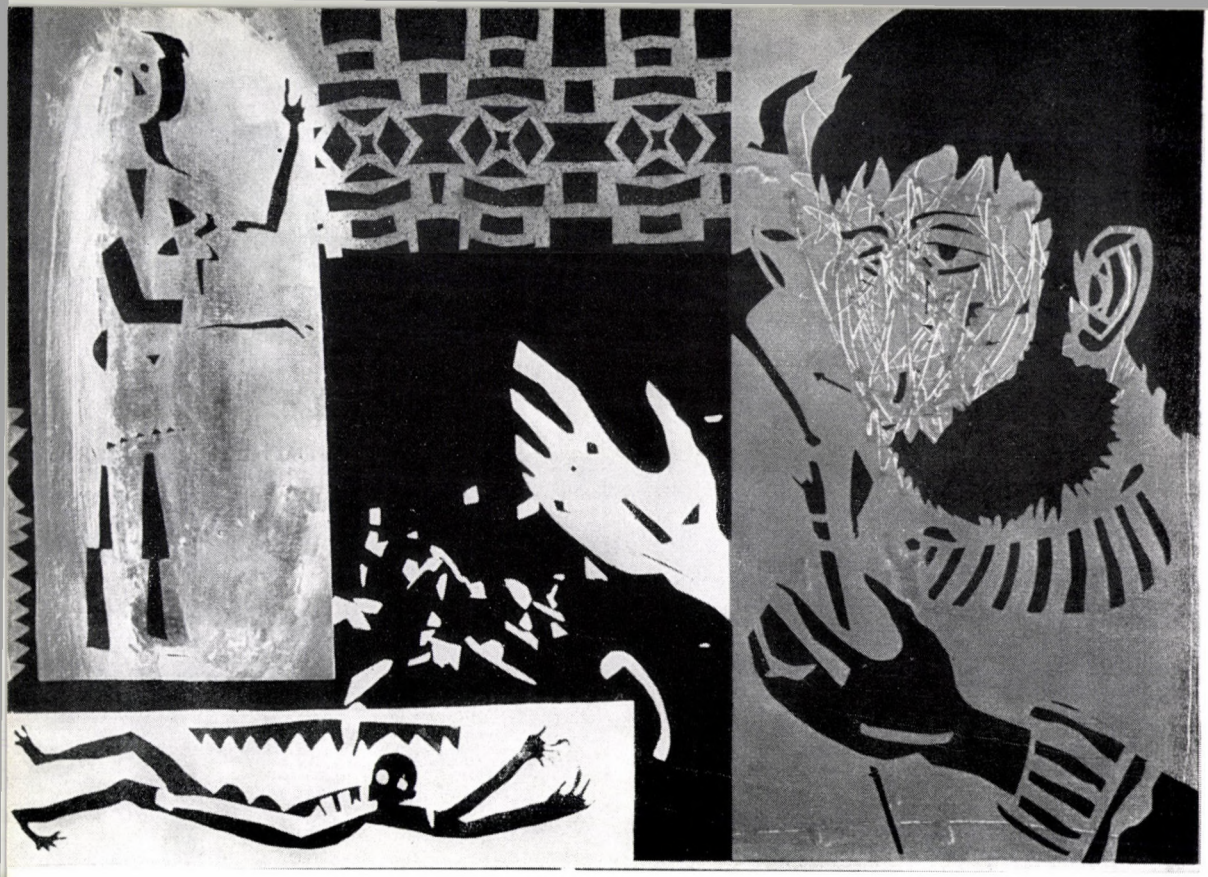
ÁROK
BIENNÁLÉN



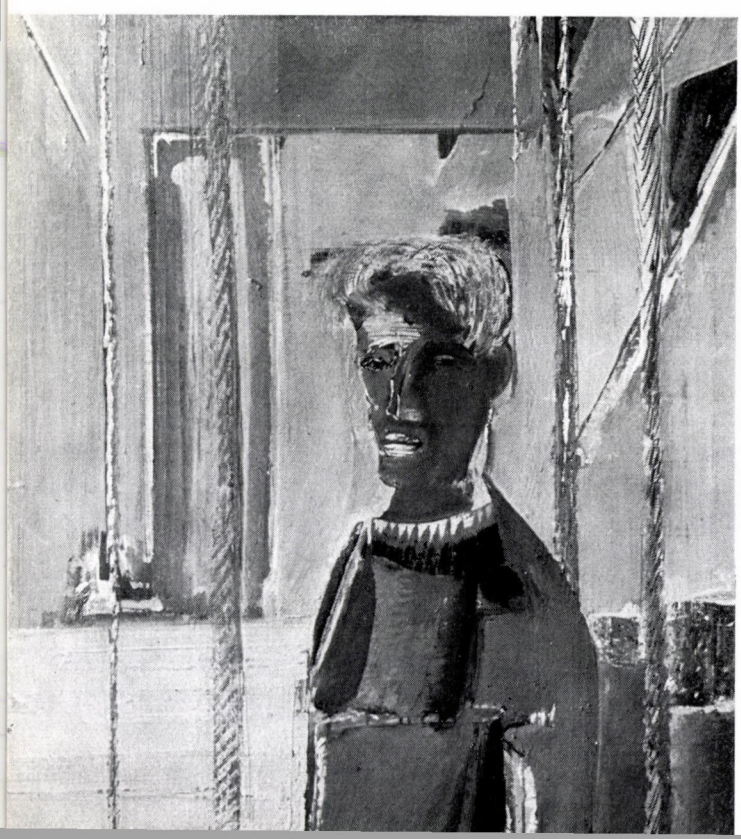
Kondor Béla:
A „Valaki önarcképei"
sorozatból

Kokas Ignác: Este a falun





Kondor Béla: A „Valaki önarcképe" sorozatból



Kokas Ignác:
Harangozó

(Foto: Petrás István,
Zilahy István, Balla Demeter)

Állásfoglalás

DIÓSZEGI ANDRÁS

Film, irodalom, közgondolkodás

„Nézni mindenki nézhet, aki nem vak és a szemét kinyitja. Mert ez a »természetadta képessége« mindenkinek és a »szem alaptulajdonsága«. *De, hogy menynyit és mit lát a néző*, ezt már az emberi értelem irányítja." (Balázs Béla)

A pécsi filmszemlék évek óta reprezentatíve is megmutatják, a közfigyelem nálunk ma menynyire a filmművészet felé fordul. S ez nem egyszerűen csak azért van, mivel ez a művészeti ág a „tömegek művészete". Olyan kérdések összpontosulnak benne, melyek — súlyuknál fogva — nemcsak a közvetlenül érdekelt rendezőt és filmkritikust hívják a közös elmélkedésre. Velük egy asztal körül ült a filozófus, a természettudós, a szociológus, az író és az irodalom történésze, a tanár s nem utolsó sorban a politikus.

Pécsett tehát szimbólikusan jelen volt az értelmiség: az elit, az „értőknek" az a viszonylag kisszámú csoportja, amelyet nemcsak az elmúlt évek sikereinek öröme, hanem a gond is foglalkoztat ezúttal. Az aggodalom: vajon betöltheti-e, a filmeknél jogosan elvárt széleskörű, össztársadalmi értelemben hatékony szerepét az a tucatnyi film, amelyről mi is úgy tudjuk — de a világ filmközvéleménye is kezdi elismerni —, hogy valami *újat* hozott a világ filmművészetében.

De mi újat?

Midőn lapunkban Klaniczay Tibor — még a Karlovy Vary siker előtt — a *Sodrásban*t méltatta, két dolgot hangsúlyozott. A film erkölcsi és gondolati érzékenységét: etikai intellektualizmusát. S konvenciótlan, új stílusát, azt, hogy „a *Sodrásban* az Eizensteinék útjára, vagyis az igazi filmhez tért vissza, mondanivalójának legfőbb hordozójává nem a lefényképezett, mozgóképen megelevenített irodalmat, hanem a képek autonóm művészetét, a szuverén képkompozíciókat tette." Későbbi filmkritikáink mottója is ez az alapgondolat volt: gyakran a meglepetés erejével ható új filmjeink azért kaphatták meg azt a fontos szerepet, amelyet az ország *közgondolkodásának* a fejlesztésében elnyertek, mivel mindazt, amit mondtak a film nyelvén, vagyis „*filmszerűen*" merték elmondani.

Kétségtelen, hogy az előbbi érdemét új filmjeinknek a filmkritika a későbbiek során egyre bőkezűbben honorálta. Olyannyira, hogy ma már sokan hajlamosak arról is megfeledkezni, hogy ezt a közgondolkodást forradalmasító szerepet a filmművészet nem egyedül vállalja. Mi okozta volna az elmúlt évek új magyar regénysikereit, ha nem elsősorban a gondolkodásbeli bátorság? S mi adta volna még a regény-reneszánszot megelőzően is a líra rangját, ha nem az, hogy catoi szigorral és bölcselői éleslátással vállalta a szerepet: a közgondok átélését s átéletését? Ami miatt a film centrális helyzetbe kerül, az azért van, mert (*nem* miként Lukács György különben elmélyülten összegező nyilatkozata mondja:) *elkezdi*, hanem (miként Sőtér István vele polemizáló „közbeszólása" érzékelteti), *folytatja azt a valóságfeltáró szerepet*, melyet Eötvösék kezdtek, a modern kor legadekvátabb formájában: a film nyelvén.

A pécsi konferencia is legtöbbet új filmjeinknek a közgondolkodás fejlesztésében betöltött s betöltendő szerepével foglalkozott.

Többeknek — Huszár Tibor, Kovács András, Marx György, Nádasi László — törekvése, hogy a közönségnek a filmhez való viszonyát ne csak mint filmhez való viszonyt értelmezzük, megszívlelendő gondolat. „A magyar film ma — mondta Kovács András — a társadalmi progresszió egyik előretolt frontvonala: a hozzá való viszony a nézőnek a valósághoz való viszonyát is kifejezi." Valóban, egy-egy olyan szókimondó film, mint

például a Hideg napok egy mágneses tér erejével rajzolta ki különböző rétegeknek — a történelmi és társadalmi realitások értelmezésében megnyilvánuló — különbségeit. Ezek a különbségek mai társadalmi fejlődésünk belső ellentmondásaira is utalnak egyszersmind. A tudományos eszközökkel végzett szociológiai mérések, hatáskutatások e filmek útján fontos következtetések kimondásához találhatják meg a kiindulópontot. E felismeréssel együtt sincs azonban megoldva a feladat, hogyan lehetne a — legkülönbözőbb okokból megoszló — közvélemény figyelmét felkelteni e filmek iránt, s hogyan lehetne művészi eredményeiket, mely a nézők elég széles rétege szempontjából hátrány, a társadalmi hatékonyság szempontjából is erénnyé változtatni?

A pécsi konferencia egyik előadója, Gyertyán Ervin a Filmkultúrában megjelentetett cikkében elítéli a „művészi" és a „szórakoztató" film közötti hamis alternatívát. Igaza van, a nézőközönségnek — mégpedig a nézőközönség *valamennyi* rétegének — az is kell, meg ez is kell. Legföljebb az arányokról lehet vitatkozni, de egyik műfajt sem lehet a másik rovására abszolutizálni. Sem a gyártásban, sem a műsorpolitikában, sem a filmkritikában. Annál meghökkentőbb, hogy a „*megismerés és gyönyörködtetés*" két — minden valamirevaló művészi alkotásban jelenlevő — hatástényezőjét a művészi filmben egyre problematikusabbnak látja. Az ő képzeletbeli grafikonja szerint a művészetnek eminensen „gyönyörködtető" funkcióit a legteljesebben a „szórakoztató" film elégíti ki. A művészi film szerinte „a valóság megismerését és megismertetését — felfedezését — tekinti céljának", s gyönyörködtető funkció mindinkább alárendelt elemként lelhető meg benne. Mígnem „a korszerű modellben" az egység teljesen felbomlott, a két ősi szövetséges „egymás ellen lázadt".

Szimpatikus, de mégis meddő spekulációba bocsátkozik ezután arról, hogy milyen lehetne majd a jövő filmjének művészi formája, „amely korunk emberének tükrözésére képes és ugyanakkor kommunikációs forma is korunk emberéhez". Persze, a kritikának feladata a mérce emelése, az esztétikai normák tudatosítása. De nem kerülheti el annak minősítését, ami megvalósult. A mi esetünkben annak a meghatározását, hogy konkréten miben is áll a közgondolkodást serkenteni képes filmjeink művészisége. A fenti, Gyertyán képviselte álláspont szerint hiányzik belőlük a „gyönyörködtetés" képessége, s a közönség jelentős része ezért fordul el tőlük. Az esztéta tehát igazolja a közönség tartózkodását, amely valóban, ha moziba megy, elsősorban gyönyörködni akar, ezzel együtt hajlandó alávetni magát az „ismeretszerzés" munkájának is. S ez nemcsak a primitív néző sajátja, hanem általában jellemző a nézőközönségre, sőt az igazán „értők" a legkényesebbek.

A valóságos helyzet az, hogy a filmkritika miközben új filmjeink eszmei újszerűségének értelmezésében mélyre tudott menni, a specifikusan művészeti probléma megoldása elől következetesen kitért. Tett ugyan impresszionisztikus megállapításokat e filmek új stílusáról, a filmszerűség eredeti megnyilvánulásairól, a filmeszközök alkalmazási fortélyaiból eredő számos különleges megoldásról. Mindez azonban nem volt elegendő annak érzékeltetéséhez, hogy a néző milyen nyomon keresse az elveszettnek látszó „kék madarat", azt a gyönyörűséget, melyet a filmkockák máskor láthatóan a szemei elé varázsoltak. Balázs Béla nézője, aki nem „lát" a saját szemeitől, a mai nézőtereken is jelen van, s bár szemei előtt játszódnak, nem képes appercipiálni azokat a „gyönyörködtetést" szolgáló mozzanatokat, amelyek ezeknek a „korszerű modelleknek" is sajátjai.

Mert véleményem szerint a *Sodrásban* című filmben és a *Húsz órá*ban, a *Hideg napok*ban, *Szegénylegények*ben több a feszültség, a kaland, mint egy öncélúan kalandos filmben; az *Iszony*ban, *A tizedes és a többiek*ben, az *Utószezon*ban, a *Gyermekjátékok*ban a komikum, a groteszk és az irónikus humor árnyalatai lelhetők fel; az *Így jöttem*, a *Csillagosok, katonák* mélyről fakadt lírája a „mágikus vágykiélésre" (ez Gyertyán kedvenc kulcskifejezése, ebben látja a gyönyörködtetés non plus ultráját) ad lehetőséget, a borzalmasnak, a hősiesnek, az erotikusnak, a nosztalgikusnak megrázó és katartikus átélésére; s ha a gondolkodásnak, mint folyamatnak, a logikai összefüggéseknek a filmi ábrázolása jelenthet esztétikai gyönyörűséget, akkor erre a *Nehéz emberek* és a *Falak*, az *Álmodozások kora* lehet a példa, s a bizonyság arra, hogy a „megismerés" és a „gyönyörködtetés" újfajta szövetségre is léphet.

Nem lehetünk igazságtalanok, voltak egyes filmkritikák, melyek megkíséreltek mélyebbre is hatolni. Mindez azonban nem lehetett arra elegendő, hogy azt az egész *szemléletet* megváltoztassa, ami alatt ma nálunk filmkultúrát értenek, s ami szerint a filmművészeti nevelés történik. Természetesen az önmagában elis-

merendő pozítívum, hogy míg csak öt-hat esztendővel ezelőtt is gyakorlatilag nem létezett szervezett filmművészeti nevelés, ma egész sor kitűnő vállalkozás áll a szolgálatában: önálló Filmtudományi Intézet, a filmklubok országos hálózata, a külföldi és az eredeti, hazai szakirodalom gyarapodása, a Filmkultúra, amely kőnyomatos tájékoztatóból szuverén folyóirattá nőtte ki magát, s távlataiban a legígéretesebb: az iskolai filmoktatás. De éppen a művészi filmek és a közönség „konfliktusa" árulkodik, hogy a filmkultúra ma még nem tud, ami szubjektív szándéka szerint lehetne: igazán hídverő lenni.

A film születése, ez nyilvánvaló: egy újfajta technika megszületésének függvénye. S mint ahogy a líra története azonos technikájának történetével, tízszeresen igaz, hogy a filmművészet története is technikájának történetével azonos. S minthogy ez a technika annyira másszerű és bonyolult, nem csoda, ha a film rendezőjét oly nagy mértékben a technika kiismerése és fejlődő lehetőségeinek kiaknázása foglalkoztatja. Jancsó Miklós például érthető szenvedéllyel beszélt arról, hogy az *Így jöttem*-ben és a *Szegénylegények*ben a montázs helyett hogyan alkalmazta „a hosszú passzázsok technikáját". S Pécsett is, amikor megnyilatkoztatták a *Csillagosok, katonák* díszbemutatója előtt, hogy „úgye nagy hit és szenvedély volt szükséges?" e művének a megalkotásához, arról kezdett beszélni, hogy a film mesterség is és „tényleg csak technikai kérdés az egész". S Jancsó (és többi, fiatal rendezőtársa) azért is beszél annyit és szívesen filmjei technikájáról, mert érzik, a közönséget ennek megszokása és megértése közelíthetné törekvéseikhez.

A film technikájának és a „filmszerűség" specifikumainak — tehát az elvont filmformának — a kutatása áll a mai filmelméleti és filmesztétikai kutatások középpontjában is. S jellemző, hogy még az iskolai oktatás rendelkezésére bocsátott „Filmesztétika" című tankönyv is csupa filmtechnikai és a film sajátos ábrázoló és kifejező eszközeit leíró ismeretet közöl. De még halvány, vázlatos ismeretet sem ad a filmművészetnek *a történetéről* s a többi művészeti ággal való *genetikus összefüggéséről*. Azok a filmtörténetek pedig, amelyek a néző rendelkezésére állnak, valójában nem filmtörténetek, inkább csak filmográfiák, amelyek valamely csoportosítási elv szerint beszámolnak egy bizonyos számú film és irányzat útjáról. Egy probléma megválaszolásával (s tulajdonképpen a kérdés föltevésével is) valamennyi adós marad: miképpen született bele a film korunk művészeti mozgalmainak egészébe, s — éppen sajátos technikája segítségével — mit adott hozzá, mint esztétikailag újat, a modern művészet történetéhez. Amikor a „filmnyelv" létrejött, forradalom zajlott szinte valamennyi művészeti ágban, azokban is, amelyeknek nem volt semmiféle függése a „filmnyelvet" feltételező technikától. Ez a forradalom teljesen átalakította az irodalomban az idő, a képzőművészetben a tér szemléletét. S ennek megfelelően az ábrázolási formának és a kifejezési eszközöknek korábbi hagyományait elvetette, újakat hozott létre. A „filmszerű" eszközök különös módon, még mielőtt a film igazán létrejöhetett volna, jelen voltak egyéb művészeti ágakban: a szabad asszociáció az irodalomban, a montázs a festészetben. Abban, hogy mindezek a kifejezési és ábrázolási formák teret kaphattak, nemcsak egy új technikának, hanem egy új valóságszemléletnek is létre kellett jönnie. S ez pedig nemcsak az ipari és tudományos forradalom következménye, hanem azoknak a társadalmi megrázkódtatásoknak és forradalmaknak is, amelyek az új művészeti törekvéseket elindították.

Az igazi *történetiség* hiányzik tehát filmkultúránkból, a felismerése annak, hogy a film „filmszerűsége" nem elvontan létező „magánvaló", hogy megközelítéséhez az út a nem-filmszerűn át vezet. Ez nem azért van, mert — mint egyes filmelméletek vélik — a film az irodalom, a színpad, a festészet, a tánc szintézise lenne, hanem azért, mert ezekkel kölcsönhatásban született. Önálló esztétikum, amelyet éppen ezért az ért legjobban, aki meg tud különböztetni. Erre pedig annál inkább képes valaki, minél inkább értője a többi művészeti ágnak. A filmkultúra alapja tehát nem egyszerűen csak filmtechnikai ismeretek elsajátításában rejlik, hanem olyan *általános esztétikai képességek kimunkálásában*, amelyek fogékonnyá teszik a műélvezőt valamennyi, a századelő művészeti forradalmaiban született formai és technikai újdonság appercipiálására. Aki a modern képzőművészet ábrázoló elveit érti, otthonosan mozog egy modern regényben vagy lírai versben, annak számára a „filmnyelv" megértése is lehetővé válik. S viszont: a „filmszerű" filmek esztétikai sajátságainak átélése közelebb visz mindannak a megértéséhez, ami a jelenkor irodalmában és képzőművészetében specifikus.

Természetesen vannak, akik fölöslegesnek tartják — sőt veszedelmesnek — a filmkulturáltság ilyen szemléleti átalakítását. Hiszen ez láthatóan azt a követelményt rejti magában,

hogy minél szélesebb tömegekre terjesszük ki az avantgard művészeti kulturáltságot, pótolva mindazt, amit előző évtizedek — ilyen vagy olyan meggondolásból — elmulasztottak. De ez a „pótlás" egy a valóság szükségszerűségeit alapulvevő, reális kultúrpolitika jóvoltából, ha nem is egyik napról a másikra, végbemegy. És hogy az újrafelfedezés sokszor milyen távlatokat villant fel, mi sem mutatja meggyőzőbben, mint az Uitz Béla festményeiből rendezett kiállítás. E tárlat képeiben nemcsak ugyanazok a szituációk és emóciók törnek föl, mint a *Csillagosok, katonákban*, hanem a szemlélet is hasonló: agyonbeszélés nélkül ábrázolt, s mégsem absztrakt, eleven tárgyiasság.

A film persze, mint ezelőtt is, ma is gyakorta lemond a szigorú „filmszerűség" követelményeiről: illusztratív feladatokra vállalkozik, drámai és irodalmi műfajok keretei közé illeszkedik. Ez azonban nemcsak a „szórakoztató" válfaj sajátja, a művészi film fejlődéstörténetének étapjain is ott a filmregény és a filmdráma. Az, ami a filmben „filmszerű" volt az adott fejlődési szakaszon, e műfajokon áttételezve valósult meg. Bizonyára a közönség igényei is teremtették e műfajokat, hiszen a néző számára a „látható ember" leginkább valami életfolyamat — történés, mese — keretében vált láthatóvá. Ez a körülmény is magyarázza, hogy a filmrealizmus kérdései leginkább a filmdráma és a filmepika problémáira szűkültek. S jóformán kívül maradtak a némafilm idejének jelentős egyéb problémái: a „filmburleszk" és a „tiszta film" felvetette ábrázolási lehetőségek. A nézőközönség jórésze elszokott a „tisztán filmszerűtől", szüksége van az epika — a történés és a mese — mankójára. S éppen ezért sokan, amikor a korunk emberéhez vezető kommunikációs forma feltalálásáról beszélnek, legtöbbször kimondatlanul is az epikumra és a drámára gondolnak, mint köznyelvre, amely a „filmszerűt" is megközelíthetővé teszi.

S jórészt igazuk is van, amennyiben felismerik, hogy az epikum fogalma s a dráma fogalma az irodalomban is átalakul, s ha eltekintünk a klasszikusoktól, mind kevesebb lehetőség lesz hagyományos stílusú irodalmi epikumra támaszkodni. De a film epikuma nemcsak ezért van átalakulóban, s a filmmese nemcsak emiatt hal meg. Fábri Zoltán beszél arról, hogy az utolsó tíz esztendő filmművészetének újsága, hogy „felfedezte a film számára, amit mellesleg a regény vagy az irodalom már régen tudott, hogy az ember életéhez hozzátartozik belső világa is". A filmművészet a „látható ember" lefényképezésén túl a „*láthatatlan ember*" megörökítésére tör, az ember belső világának filmszerű lerögzítésére.

A belső világnak is van epikája és drámája, de egészen más a mozgásformája, mint a külsőnek. S mint kezd kiderülni, a film, amelyről azt hitték, hogy intellektuális ábrázolásra alkalmatlan, nemcsak az érzékit és az érzelmit, hanem a gondolatit is képes megjeleníteni. Sőt éppen a „tiszta film" — az egykori expresszionista és konstruktivista filmkísérletek — nyomán újraéledt „filmszerűség" *a gondolat képi megérzékítésének* lehetőségét tartogatja.

Minthogy a mi „cselekvő" filmjeinknek ereje az erős emócionalitás mellett a gondolatiságban van, semmi értelme az olyan kérdésfeltevéseknek, hogy mi lenne, ha rendezőink ugyanezt a mondanivalót „egyszerűbben", „közérthetőbben" fejeznék ki, lemondva mindazokról az eszközökről, amelyek a megértést nehezítik. Nyilvánvaló, ha kétféle módon mondják ugyanazt, akkor az nem ugyanaz. E filmek társadalmi szempontból fontos mondanivalójához szorosan hozzátartozik a pillanatnyilag csak művészi szempontból fontosnak tetsző, de a jelenkor bonyolult gondolatiságát egyedül kifejezni képes forma. Ezeknek elvetése egyszersmind a korszerű, realista tartalmak elvetését jelentené. Visszatérést az illusztratív realizmus és az álrealizmus idegesítő produkcióihoz. S az ún. széles közönség filmigényeinek tudatos félreértését, amely szívesen leli meg a „szórakoztatót" és a „gyönyörködtetőt" abban is, ami egyszersmind „fölfedez", „tanít", és „hasznos". Csak éppen kezébe kell adni az eszközöket, melyek segítségével fölfedezheti magának azt a filmvilágot is, amelyről — nem kis mértékben az okoskodó és valósággal lebeszélő filmkritika érdeméből — úgy tudja, hogy nem neki való, mivel hiányzik belőle az, ami miatt érdemes a mozisötétben két órahossza időt eltöltenie.

Műhely

HELLER ÁGNES

A marxi forradalomelmélet és a mindennapi élet forradalma

Az utóbbi húsz esztendőben a mindennapi élet fogalma többeknél — és egymástól viszonylag függetlenül — merült fel a marxista gondolkodásban. Elég, ha — a probléma megjelenésének történelmi sorrendjében — Lefèbvre-re Lukácsra és Kosikra utalunk. Ez — mint a marxizmus fogalmi apparátusának minden gazdagítása — a forradalmi gyakorlat által felvetett új problémákra reagált; akkor is, ha ezzel egyesek nem is voltak tisztában. A forradalmi gyakorlatnak ez az új aspektusa mind a kapitalista, mind a szocialista világban felmerült. A kapitalista világban a fasizmus leverését követő optimista-illuzionisztikus korszak hirtelen lezárulásával függött össze, és azzal, hogy a fasizmus leverése nem hozta létre az új, baloldali Európát. Mi több: véget ért az a — Thomas Manntól „morálisan jó időknek" nevezett — korszak, melyben az elnyomás és végső elembertelenedés elleni kollektív küzdelem az embereknek közösséget, közvetlen harci célt, morális tartást adott, s mely a hősiesség és szolidaritás annyi jelentős emberi példáját keltette életre. Az új polgári „berendezkedés" helyreállította, sőt megerősítette a polgári hétköznapok világát, az ipari fejlődés növekedésének új stádiuma pedig azt a látszatot keltette, mintha a korábban forradalminak értékelt társadalmi erők — elsősorban a munkásosztály — integrálódtak volna a kapitalista fejlődésbe és elfogadták volna azokat az elidegenedett életformákat, melyeket ez a társadalom — életnívójuk emelkedése, szükségleteik növekvő kielégítése mellett — kínált. A szükségleteken keresztül történő manipuláció, és véleménymanipuláció viszonylagos és — ideiglenes — sikeressége tette központi jelentőségűvé a mindennapi élet és gondolkodás kritikáját. A szocializmusban ugyanez a probléma a Sztálin halálát követő időben vált akuttá. Ekkor derült ki, hogy a sztálini erőszak puszta felszámolása *elengedhetetlen* feltétele ugyan egy humanizált szocialista életforma kialakulásának, de korántsem *elégséges* feltétele. Mert azokban az országokban, ahol ez a felszámolás — több-kevesebb következetességgel — megtörtént, szintén megoldatlan maradt — többek között — a szocializmus életforma-alakító funkciójának kérdése is.

Kétségtelen — és sokszor hangsúlyozott — igazság, hogy Marx a forradalomban nem csupán a forradalmi proletariátus hatalomátvételének kérdését látta, nem pusztán a termelőeszközök köztulajdonba vételének aktusát, hanem mindezt — mint a magántulajdon negatív megszüntetését — azon folyamat előfeltételének tartotta, melyet a magántulajdon pozitív megszüntetésének, tehát az elidegenedettség felszámolásának nevezett. Ez a mindennapi élet radikális átépítését is jelenti. Ugyanolyan kétségtelen — és szintúgy sokszor hangoztatott — igazság, hogy a mindennapi élet egyede környezetét „kész adottságnak" tekinti, hogy spontánul sajátítja el e környezet szokás- és manipulációs rendszerét, hogy cselekvése pragmatikus, tehát számára az a lényeges, ami egy adott tevékenység sikerességét biztosítja, hogy fogalmai túláltalánosítottak, hogy tudása — filozofikus mércét véve alapul — csupán vélemény. Igaz továbbá, hogy a mindennapi élet egymáshoz képest heterogén tevékenységtípusokból tevődik össze, s hogy ezek a tevékenységtípusok sosem vonatkoznak közvetlenül az összemberi praxisra. Kérdésünk az, hogy mindezeket a strukturális tényeket elfogadva és alapul véve, vajon a mindennapi élet szükségképpen elidegenedett-e, vagy pedig lehetséges, a mindennapi élet radikális átformálása alapstruktúrájának kontinuitása mellett.

Ahhoz, hogy az egyedek a társadalmat reprodukálhassák, szükséges, hogy önmagukat mint egyedeket reprodukálják. A mindennapi élet: a társadalmi reprodukció mindenkori lehetőségét megteremtő egyedi reprodukciókat jellemző tevékenységek összessége. Nincs olyan társadalom, mely egyedi reprodukció nélkül létezhetne, és nincs olyan egyéniség, mely puszta önreprodukciója nélkül létezhetne. Min-

dennapi élet létezik tehát *minden* társadalomban — enélkül nincs társadalom. Ugyanakkor *minden* embernek — bárhol is helyezkedjék el a társadalmi munkamegosztásban — van mindennapi élete.

A civilizációt megelőző történelmi korszakban — bizonyos megszorításokkal ugyan — *csak* mindennapi élet létezett, amennyiben a nem és az egyed fenntartásának folyamata még nem vagy pedig alig vált ketté. A nagy össztársadalmi objektivációk: a munka — mint a társadalom reprodukciójához szükséges alapvető tevékenység — a tudomány, a politika, a jog, a vallás, a filozófia és a művészet a magántulajdon, az elidegenedés kialakulásával váltak le a mindennapi életről. A nembeli objektivációknak a mindennapi életről történő elszakadása így két — egymással történelmileg együtt járó, de nem egymással elvileg összefüggő — folyamatot tükröz. Az egyik: a nembeliséghez való közvetlen viszony relatív önállósulása, mely történelmileg végérvényes és visszavonhatatlan. A másik: a nembeli lényeg fejlődésének és az egyed (egész embercsoportok, osztályok egyedei) létének szakadása, tehát az a tény, hogy az előbbi folyamat *az elidegenedés formájában ment végbe*. Kétségtelen, hogy retrográd utópia lenne olyan történelmi perspektívát kitűzni, melyben a mindennapi élet újra magába szívja a közvetlen-nembeli objektivációkat. Másrészt a status quo elfogadását — és a marxi forradalomelmélet feladását — jelentené egy olyan jövő alternatívájának elismerése, melyben a mindennapi élet és a közvetlen-nembeli objektivációk egymástól való elidegenedése végérvényesnek tekinthető. Ezt teszi különben — anélkül, hogy a fogalmakkal tisztában lenne — minden technokrata világkép, mely az emberiség sorsának megoldását pusztán a termelőképesség fejlődésétől, a tudomány fejlődésétől és az emberek köznapi szükségleteinek növekvő kielégítésétől várja. Ugyanakkor azonban az a forradalmi követelés is utopisztikusnak ítélhető, mely ennek a szakadásnak megszüntetését a mindennapi élet egészének a közvetlen-nembeli tevékenységek, illetve objektivációk szférájába való felemelésétől várja. Sosem fog létezni — elvileg nem is létezhet — olyan emberiség, melyben az egyedeknek ne kellene önmagukat reprudukálniok, s ahol ez az önreprodukció ne venné igénybe az egyedek tevékenységének többkevesebb részét. Sosem fog létezni — nem is létezhet — olyan emberiség, melyben az egyedek ezeket a saját fönntartásukhoz, az adott társadalmi követelményrendszerekben való „mozgásukhoz" való összes tevékenységüket filoznfikusan tudnák megalapozni. Az emberek egyszerűen fizikailag nem képesek — és sosem lesznek lépesek — megélni úgy, hogy *minden* készen kapottat, adottat kérdésessé tegyenek, hogy köznapi életük egy részében legalább ne túláltalánosított kategóriák, analógiák, impulzusok alapján döntsenek. Úgy hiszem, hogy a mindennapi élet elidegenedettségének lényege elvileg nem a mindennapi gondolkodásban és tevékenységformákban rejlik, hanem abban a módban, *ahogy az egyed ezekhez a tevékenységformákhoz viszonyul* s abban a tényben, hogy képes-e vagy nem képes az említett tevékenységformákat önállóan hierarchizálni, egységessé olvasztani. Ez a képesség azonban valóban attól függ, hogy mi a viszonya az egyednek a nem-mindennapihoz, azaz a különböző nembeli objektivációkhoz.

Az emberiség előtörténete során — legalábbis tendenciaképpen — kidolgozta azokat az értékeket, melyek az emberiség „igazi történelmének" bázisául szolgálhatnak. Ha az emberiség történelmét vizsgáljuk, arra következtethetünk, hogy a mindennapi élet alanya, azaz a mindennapi életet élő egyed magatartása különböző lehet. Ezt a különbözőséget két főtípusban foglaljuk össze: *partikularitás* és *individualitás*. Tesszük ezt azonban úgy, hogy tisztában vagyunk vele: ez két szélső típus, s a közöttük lévő átmenetek számtalanok.

„A tudatos élettevékenység különbözteti meg az embert közvetlenül állati tevékenységétől. Éppen csak azáltal nembeli lény az ember. Vagyis éppen csak azért tudatos lény, azaz azért tárgy számára saját élete, mert nembeli lény; tevékenysége csak azért szabad tevékenység. Az elidegenült munka akként fordítja meg ezt a viszonyt, hogy az ember, éppen mert tudatos lény, élettevékenységét, lényegét csak eszközzé teszi egzisztenciája számára" — írja Marx a Gazdasági-filozófiai kéziratokban.

Tehát: az elidegenedés következtében — a társadalmi egyedek átlagánál — az ember tudatossága, vagyis nembeli sajátossága egyúttal nembeli lényege visszavonásának eszköze lesz, hiszen lényegét eszközzé teszi egzisztenciája számára. Éppen ez a partikuláris az elidegenedett egyed. De nem szükségszerű, hogy *minden* ember *kivétel nélkül* és egyaránt végrehajtsa ezt a cél-eszköz cserét. Mindig vannak — lehetnek — olyanok, akik kiharcolják maguknak, hogy magukat — egyedi mivoltukat — mint nembelit szemléljék, hogy önmagukhoz mint nembeli lényhez viszonyuljanak, önmagukat tehát — a nembeliség szempont-

jából, a *nembeli fejlődés* adott korban elért foka szempontjából — *tárgyként* szemléljék, hogy ne identifikálódjanak feltétlenül saját egzisztenciájuk szükségleteivel, ne tegyék a lényegi erőket egzisztenciájuk szükségletének eszközévé. *Individuumnak azt az egyedet nevezzük, aki számára tudatosan tárgy saját élete, mert tudatosan nembeli lény.*

Az individuum, éppen mert tudatos viszonya van a nembeliséghez, képes mindennapi életét *is* — persze adott körülmények, lehetőségek között — e tudatos viszony alapján „rendezni". Az individuum olyan egyed, aki „szintetizálja" magában a partikularitás véletlen-egyszeriségét és a nembeliség egyetemes általánosságát.

A „szintetizálja" kifejezés igen fontos. Hiszen minden egyed egyszeri és egyúttal nembeli-általános. Csakhogy a partikuláris egyed mind egyediségéhez, mind pedig a nembeli általánosság objektivációs formáihoz (közvetlen környezetéhez, közösségéhez, ennek következményeihez) mint „transzcendens adottságokhoz" viszonyul. Az individuummá válás ott kezdődik, ahol megszűnik ez a quasi-transzcendencia, méghozzá *mindkét vonatkozásban.* Sem, ha pusztán „sorsommal" vagyok elégedetlen, sem, ha pusztán magammal vagyok elégedetlen — nem vezet szükségképpen individuummá váláshoz. A quasi-transzcendencia megszüntetése *tételezett kölcsönhatást* jelent egyén és világa között. Minden egyed alakítja világát és ezzel önmagát is. De nem mindegyiknek motivációja a világ és önmaga átalakítása, e kettő megvalósítandó szintézise. Mikor motivációmmá válik, hogy magamat és világomat átalakítsam, hogy saját képességeimet objektiváljam *és* a nembeliség általam elérhető szféráiban kialakult képességeket, magatartásokat „magamba szívjam" — akkor indulok meg az individuummá válás útján.

Minden egyednek van *én-tudata,* ahogy van tudása a nembeliségről is. Nos: *öntudata* csak az individuumnak van. Az öntudat ugyanis a nembeliség tudatától közvetített én-tudat. Akinek öntudata van, az nem azonosul spontánul önmagával, annak distanciája van magához, így partikuláris motívumaihoz, beállítottságához, adottságaihoz is. Nem csak, nem is elsősorban azokat az adottságait „kultiválja", melyek közvetlen közegében való jobb tájékozódását és érvényesülését segítik, mint a partikuláris egyed, hanem azokat, melyeket értékesebbeknek tart, melyek inkább felelnek meg a nembeli objektivációból, társadalmi követelményrendszerekből *kiválasztott* értékhierarchiájának.

Ahhoz, hogy az egyed mindennapi életét élje, az emberiség előtörténetében *elégséges* volt a partikularitás köré rendezett életmód. És fordítva: a partikularitás köré rendezett életmódot élő embernek nem kellett túllépnie a mindennapi élet körén. Ahhoz azonban, hogy valaki individuummá váljék, mindig túl kellett haladnia a puszta mindennapiságot; a nembeliséghez való tudatos viszony, az énhez és az integrációhoz való distanciált viszony *egyedül* a mindennapi élet keretei között nem jöhetett létre. De ez nem jelenti azt, mintha az individualitásnak nem lett volna mindig szerepe — és gyakran éppen példamutató szerepe — a mindennapi élet megszervezésében. Az individuum ugyanis úgy szervezi meg mindennapjait, hogy azokra is rányomja a nembeliség és partikularitás szintéziséből fogant egyénisége bélyegét. A társadalmi munkamegosztás adta lehetőségek, az életmódkeretek adta lehetőségek, az érvényes társadalmi értékrendszerek adta lehetőségek között — ezeken *belül* — mindig megteremtette *saját* értékhierarchiáját, kialakította azt a tudatos alakító viszonyt az életfeltételekhez, melyet Goethe nyomán „életvitelnek" fogunk nevezni.

Az individuum mindennapi életét tehát az „életvitel" kategóriájával írtuk le. Láttuk, hogy az „életvitel" a mindennapi élet kategóriája, ugyanakkor azonban „életvitelre", azaz individuummá szintetizálódásra csak olyan ember képes, akinek van tudatos viszonya a nembeli objektivációkhoz (ezek valamelyikéhez), vagyis tudatosan nembeli lény.

Mindez azonban nem jelenti azt, mintha az individuum számára a mindennapi élet alapkategóriái megszűnnének létezni. Ugyanazok az alapkategóriák, alapstruktúrák léteznek, csak az életvitel szintézisében más értelmet nyernek. Az individuum éppen úgy beleszületik egy adott szokás- és manipulációs rendszerbe, mint a partikuláris egyed. Az individuummá váló ember is készként fogadja el, sajátítja el a vonatkozási rendszerként funkcionáló konvenciókat és manipulációs formákat. Megtanulja anyanyelvét beszélni anélkül, hogy fogalma lenne a nyelvtudományról. Elsajátítja a szokásformákat, a dolgok kezelését. A partikuláris és az individuális egyed egyaránt vezeti az autót, használja a liftet (s tekinti természetesnek a létüket), adja ki pénzét az üzletben anélkül, hogy tisztában lenne a pénzelmélettel. „Csak" az a különbség — és ez a csak egy egész világ —, hogy az individuum számára az „adott" világ *egésze* nem ölti a quasi-transzcencendencia látszatát,

sőt folyamatosan — ahogy individuummá válik — eloszlik számára ez a látszat. Ezért az individuum képes, illetve képessé válik arra, hogy a mindennapi élet készen kapott struktúráiban *észrevegye* azokat a tényezőket, követelményeket, melyek a nembeli fejlődését gátolják, melyek puszta formalitásokká váltak, vagy negatív értéktartalmú törekvéseket és érdekeket takarnak, és arra is, hogy *ezeket* elvesse, tagadja, meghaladja. Ami, ismételjük, sosem jelenti az egész mindennapi életstruktúra meghaladását vagy tagadását. Az az ideológiai tényező, melynek segítségével az individuum a mindennapi élettevékenységek szokásstruktúrájában szelektál, nem más, mint a *világnézet*. A világnézet ugyanis nem egyszerűen ideológia, a világnézet individuális ideológia; a világnak az a — végső soron filozófiai, etikai fogalmakból megszerkesztett — képe, *mellyel az egyed saját magát, egyéni tevékenységét a praxis egészében rendezi.* Ennyiben — és csak ennyiben — válik filozofikussá az individuum mindennapi élete, amennyiben életvitelének rendezésében a világnézet „vezeti".

Mindeddig úgy beszéltünk az egyed (mind a partikuláris egyed, mind az individuális egyed) mindennapi életének tárgyalásáról, hogy elvonatkoztattunk azoktól a konkrét integrációktól, melyek keretei között annak mindennapi élete folyik. Minthogy egyed és integrációjának problémája igen bonyolult, történelmileg változó és rendkívül sok — a jelen tárgyaláson messze túlmenő — probléma felvetését igényli, csak arra a kérdésre szorítkozunk, mely perspektívánkkal, a mindennapi élet forradalmi átalakításának perspektívájával szoros kapcsolatban van.*

A partikuláris egyed spontánul „él bele" a világba, míg az individuumnak életvitele van, melyet a világnézet rendez. A világnézet azonban nem egyszerűen világszemlélet, hanem — mint mondottuk — individualizált ideológia, mely így a konfliktusok kihordását célozza, és a valóság tényleges átalakítására irányul. Ez az átalakítás természetesen széles spektrumú lehet: a puszta etikai természetűtől a forradalmi gyakorlatig terjedhet. Mindebből az következik, hogy az individuális életvitel csak egyetlen kizárólagos esetben lehet individualista: amennyiben az életvitelt rendező világnézet az elvvé emelt hasznosság, a *világnézetté tett „bírás" maga* a hasznossági elv. A születő polgárság individuumainál vált ez a magatartás tipikussá. De ahol nem a „bírás" elve rendezi az életvitelt, ott *sosem létezhet individuum közösség nélkül;* az utóbbi vagy reális, vagy eszmeileg tételezett formájában van jelen. A partikuláris egyed élhet a tiszta közvetítettség világában, hiszen a quasi-transzcendenciaként felfogott közvetített viszonyokból s ezzel az integrációkból, melyekbe beleszületett (nemzet, osztály, réteg stb.), mindig azt választja ki, ami pillanatnyi érdekének, önfenntartásának, kényelmének megfelel; együtt-cselekvő lény, de nem közösségi lény. Az individuum azonban defetisizálja a világot. Világnézete kiválasztás, s ez a kiválasztás egyúttal annyit is jelent, hogy közösséget választ magának. *Az életvitel kialakítása és a közösség megválasztása ugyanannak a folyamatnak két oldala.* A közösség nem egyszerűen politikai szövetség, bár többnyire az *is.* Egyúttal és egyszerre közvetlen emberi viszonyok megteremtése a közvetettség világában. Olyan közvetlen emberi viszonyok megteremtése — a közvetlenségről természetesen csak *viszonylagos* értelemben beszélhetünk —, melyek lehetővé teszik a kettős és egymástól elválaszthatatlan feladat végrehajtását: a valóság átalakítását úgy, hogy közben saját életünket a maga egészében emberhez méltóan rendezzük.*

Most szeretnék visszatérni indító problémánkhoz. Amennyiben — mint forradalmi marxisták — célul tűzzük ki egy el nem idegenedett társadalom megvalósítását, akkor nem a mindennapi élet megszüntetését, hanem az el nem idegenedett mindennapi élet megteremtését kell gondolatilag megfogalmaznunk. És nemcsak gondolatilag megfogalmaznunk, hanem — az adott lehetőségek között — meg is valósítanunk. Ez nem jelenti annak az illúziónak a megismétlését, melyet először Schiller vázolt fel az esztétikai nevelésről szólván, s mely az individuális szép életvitel kialakítását a gazdasági és politikai átalakulás *előtt* végrehajtandó és végrehajtható programnak tekinti. Másrészt viszont hasonlóképp metafizikus illúziónak tekintjük azt a koncepciót is, mely szerint először szüntessük meg a gazdasági és politikai elidegenedést, hogy majd post festa a mindennapi emberi viszonyok emberiekké

* A kérdés részletes elemzését lásd „Egyén és közösség" című tanulmányomban. Kritika, 1968. 5. sz.

* Szabadon választott közösségről mint egyetemes jelenségről csak a modern individuum kialakulása óta beszélhetünk. Az antik és középkori individualitás — legalábbis az esetek túlnyomó többségében — beleszületett egy közösségbe.

válhassanak. Ez volt a francia felvilágosodás illúziója, melyhez szükségképpen tartozik hozzá a felvilágosult fejedelem, a nagy törvényhozó utópiája, aki ezeket az intézkedéseket meghozza, az átalakulást „bevezeti". Marx a Feuerbach-tézisekben más perspektívát állított elénk. Mivel mi magunk vagyunk hivatottak arra, hogy gazdaságilag és politikailag átalakítsuk társadalmunkat, és olyan irányban, mely valóban az elidegenedés pozitív megszüntetéséhez vezet, tehát a feladatot csak úgy hajthatjuk végre, ha képesek vagyunk — adott lehetőségek között — az elidegenedés *szubjektív oldalának* megszüntetésére. Ha tehát nemcsak intézmények megváltoztatásáért harcolunk, hanem saját világnézetünk, saját mindennapi életvitelünk kialakításáért is, ha olyan közösségeket formálunk, melyek életünkben értelmet adók és egyúttal példaadóak.

Amit itt röviden összefoglaltam, korántsem puszta vágyálom. Ha végigtekintünk a néhány esztendő óta szinte a világ minden részén kirobbanó diákmozgalmakon, akkor látni fogjuk, hogy politikai ideológiájuk gyakran egészen különböző lehet — ami ebben azonos, a világ megváltoztatásra irányuló elvont törekvés —, de korántsem szorítkoznak politikai ideológiára. A mozgalmak mögött a mindennapi élettel való elégedetlenség is lappang, s ugyanakkor — az előbbitől elválaszthatatlanul — igény az individuális életvitelre, igény a világnézetre, igény a közösségre, igény a közvetlen emberi viszonyokra. Utalnék itt a berlini kommunákra vagy akár Cohn-Bendit Sartre-nak adott interjújára. Nem elég — bármilyen progresszív — politikai jelszavakat kiadni ahhoz, hogy marxista forradalmárok ezeket a mozzanatokat megérthessék, még kevésbé, hogy az elidegenedés pozitív megszüntetésének irányában kanalizálják. A kérdés — persze csak többek között! — az: *tudunk-e életformát* kínálni; és: *milyen életformát tudunk kínálni.* S ez egyaránt fontos a kapitalizmusban, ahol a társadalmi rendszer megdöntése, és a szocializmusban, ahol ennek a reformja a cél.

Nem feladatom, hogy ebben az irányban programot fogalmazzak meg: nem is tudnám megtenni. Csupán néhány — ezzel kapcsolatban felmerülő — problémára utalnék.

Az egyik az eszményképek kérdése. Kétségtelen, hogy ma a fiatalság új életformát kereső mozgalmaiban az eszménykép-hierarchia csúcsán „Che"Guevara áll. Hogy ő áll ezen a csúcson, az nemcsak érthető, hanem vonzó is. Problematikusnak csak azt érzem, hogy eszményképfunkciója szinte kizárólagossá válik, s hogy ennek következtében hiányzik az eszményképek pluralizmusa. Nem kell sok szót vesztegetni arra, hogy mi az érthető és a vonzó Guevara mély hatásában. Nemcsak az, hogy — szimbolikusan szólva — otthagyta apját és anyját, hogy elmenjen a forradalom ügyét szolgálni, hanem az is, hogy választását megismételte: lemondott a hatalomról, hogy egyszerű bolíviai partizánként haljon meg. Eszményképpé válása egyben elkötelezettséget is jelent: elkötelezettséget egy forradalmi perspektíva mellett. Ám egy mozgalomnak nemcsak szimbolikus, hanem reális eszményképekre is szüksége van. Maga a forradalmár sem testesül meg — ahogy nem is testesülhet meg — *egyféle* magatartásban. Elég, ha Leninre utalunk, akinek példamutató forradalmár mivolta hosszú évtizedeken át sokkal „prózaibb" tettekben fejeződött ki, s aki — Guevarától eltérően — vállalta a forradalomért a hatalom szituációját is. Guevara szimbolikus eszménykép, mert egy ifjú — vagy nem ifjú — számára, aki a forradalmat választja, nem ismétlődhet meg — vagy csak kivételképpen — Guevara sorsa. Éppoly kevéssé követhető tömegesen, ahogy egy keresztény ember számára lehetetlen volt Krisztus követése. A mítoszeszménykép egyeduralma azzal a de facto veszéllyel jár, hogy akik kizárólagosan ezt és csak ezt fogadják el, éppen arra válnak — vagy válhatnak — hajlamossá, hogy az elérhetetlen példakép fényében úgy folytassák mindennapi életüket, ahogy azt apáik élték. A kirkegaardi paradoxon, mely szerint lehet valaki úgy is Krisztus követője, hogy senki sem látja, mert „kifelé" a filiszter életét éli — nagyon is igaz. Ez megint nem csupán ideológiai kérdés, nagyon is reális probléma. A német vagy francia ifjú, aki bekerül egy gyárba technikusnak vagy egy kórházba orvosnak, elvileg képtelen Guevara módjára élni. S ha nincs pluralisztikus eszményvilága és értékvilága, akkor úgy fog élni, mint a többiek. — Ha viszont mozgalmakba lehetséges volt „kívülről" vinni ideológiát, úgy hiszem, lehetséges eszményképet is. Csak egy — véleményem szerint — reális eszményre utalok: ez C. Wright Mills alakja, illetve az a magatartásmód, amelyet ő fogalmazott meg és gyakorolt, s ami nem más, mint nemdemokratikus körülmények között és környezetben is úgy gondolkodni és cselekedni, *mintha* reális demokrácia volna. Ennek az életmódnak alaperénye nem a hősi-katonai bátorság, hanem a *civil-bátorság.* Aki nemet mond — méghozzá folyamatosan, egész életé-

ben és saját életvitelében — az uralkodó előítéleteknek, az elnyomó hatalomnak és ha kell — gyakran kell! — a közvéleménynek is, az a civil-bátorság erényét gyakorolja. Természetesen: C. Wright Mills és a civil-bátorság csak egy példa, és csak egy— reális— eszmény. Ismétlem: eszmény-pluralizmusra lenne szükség, mert enélkül a mindennapi élettel elégedetlenek mozgalma fiaskóba torkollhat.

A másik kérdés, amit röviden érinteni kell: a szex kultusza. Most nem ennek manipulált formáira gondolok — hiszen ez nem tartozik tárgykörünkbe —, hanem azoknak a szex-kultuszára, akiknél ez a kultusz az életformaátalakítás reális igényéből fakad. Már hosszú évtizedes jelenség ez, s ami benne évtizedek óta közös: a lázadás a monogámia, a tulajdonosság-tudat és az uralkodó előítéletrendszerek ellen, olyan közismert, hogy nem kell rá sok szót vesztegetni. A második világháború utáni időben azonban a fentiekhez kétségtelenül egy új mozzanat, motívum járul. Az amerikai és európai társadalmakban ugyanis a modern ipari fejlődés konkrét formái következtében a közvetlen emberi viszonyok úgyszólván az élet minden területéről kiszorulnak. A természetes (nem választott) közösségek elvesztik intimitásukat (legfeljebb gyermekkorban van még a családnak intim közösséget teremtő aurája), s a munka természetének a megváltozása sok helyütt lehetetlenné teszi, hogy közvetlenül a munkafolyamatban efféle közösségek kialakuljanak. Az emberi viszonyok közvetlenségének igénye azonban nem vész ki, s ezt az igényt úgyszólván csak a szerelemben lehet kielégíteni. Az emberi közvetlen-viszonyok elszegényedése azonban rányomja a bélyegét a szerelmi kapcsolatok konkrét tartalmára is: végül — és elsősorban — csak a szex marad meg, mint a közvetlen kapcsolatteremtés egyedüli lehetősége. Mi sem nevetségesebb, mint ezzel a folyamattal apáink erkölcsi intelmeit szembeállítani. Nem prédikálni kell arról, hogy „nemcsak szex van a világon", hanem — s itt visszatérek kiindulópontomhoz — elősegíteni olyan emberi közösségek létrejöttét, melyekben *egészében új, a közvetlenség számos típusát tartalmazó életformák bontakozhatnak ki*, s az utóbbiak természetesen a bírás-ösztöntől felszabadult szexualitást is tartalmazzák.

Kétségtelen, hogy a humanizált életforma nem szűkülhet az úgynevezett „szabadidő" értelmes eltöltésére, s ezen belül különösen nem a fogyasztás és élvezet értelmes megszervezésére. Ugyanakkor utópiának tartom azt az igényt, amely szerint humanizált életközösségek megvalósítását a munkafolyamat humanizálásánál kell kezdeni. Az ipar fejlettségének mai szintjén — különösen azokban az országokban, ahol az iparosodás nívója alacsonyabb — a konkrét munkák többsége emberhez méltatlan körülmények között folyik, és egy ideig (nem tudjuk, milyen hosszú ez az idő) kell is még folynia. A munkafolyamat emberiesítése — az adott körülmények között — természetesen szintén lehet program, de azon illúzió nélkül, hogy ez az összélet emberiesítésének gyújtópontja lehet. Efféle illúzió könnyen tehet mozgalmakat a finom manipuláció eszközévé. Az élet emberiesítésének központi programja a munka vonalán is a *munkafolyamaton kívül* helyezkedik el: a tényleges — és nem manipulatív — „participation"-ban, az üzemi demokráciában, a munkahelyeken kialakuló nyilvánosságban stb.

Azt mondottuk, hogy a marxista forradalmároknak fel kell ismerni az új életformaigény, s ezzel a közösségigény rendkívüli jelentőségét, s ugyanakkor segíteniök kell kanalizálni az új életformára és közösségre vágyók mozgalmát a magántulajdon pozitív megszüntetésének irányában. A reális kiindulópontok — véleményem szerint — etikaiak és politikaiak. Ami a probléma etikai oldalát illeti: segíteni kell megfogalmazni azt a programot, mely a tulajdonos-életforma és a tulajdonos-pszichológia ellen irányul. Ha Marx úgy jellemezte az osztálytársadalom partikuláris emberét, mint akinek minden érzéke a „bírás" kizárólagos érzékére csökkent, akkor az új közösségeknek meg kell hirdetni a lázadást, a „bírás", a tulajdonosság-pszichológia és a „dolgok" fétise ellen. Meg kell fogalmazni és érzékletessé tenni a birtoklás és az életélvezet közötti különbséget, s ezzel programot adni egy esztéticizmus nélküli „szép élet" vezetésére.

Mindezek az etikai tényezők viszont egyedül és önmagukban nem közösségformálók, vagy ha igen, csak rövid életű közösségeket formálhatnak. A régi életformák etikai bírálata csak egységes világkép alapján lehet tartósan közösségformáló. S az egységes világképben mindenkor központi szerepe van a politikai elkötelezettségnek. Korántsem véletlen, hogy az új életformára való igény megfogalmazása mindenütt együtt jár a politikai kérdésekben való állásfoglalással. Ilyen döntő politikai kérdés volt az elmúlt esztendőkben és mindmáig a vietnami háború s a „harmadik világgal" való szolidaritás. A Vietnamért való kiállás nélkül az új életforma-igények meg sem

fogalmazódtak volna. Sokkal problematikusabb és homályosabb — e nagyon heterogén és különböző színárnyalatú — mozgalmak viszonya saját hazájuk politikai arculatához. Többnyire nincs határozott politikai programjuk (s ez nem is várható tőlük), nincs is mindig politikai célkitűzésük, de mindig van *vonatkozásuk* a politikához. Jelszavaik vagy homályosan megfogalmazott kívánságaik mögött még mindig a francia forradalom zászlajára írt program: a szabadság, testvériség és egyenlőség programja húzódik meg. Némely csoportosulás a szabadságot, másik az egyenlőséget hangsúlyozza inkább. Tartósan életet formáló közösség azonban nem létezik viszonylag konkrét, meghatározott politikai tevékenység és nap-napi politikai munka nélkül — mely egy üzem társadalmi működtetésétől a „nagypolitikában" való részvételig terjedhet —; ez az, ami a szabad idő, illetve a fogyasztás puszta szabályozásán túlmegy, és az életvitel világnézeti meghatározását egyáltalán lehetővé teszi. A marxista forradalmároknak abban is példamutatóaknak kellene lenniök, hogy elemezzék — különböző társadalmi rendszerekben — a szabadság és egyenlőség megteremtésének reális módjait és lehetőségeit, s ezzel elméleti alapot teremtsenek olyan világnézetek kialakítására, melyek alkalmasak egy el nem idegenedett társadalom normáinak irányában regulálni a különböző közösségek mindennapi életét.

Kritika

*Mészöly Miklós paraboláí**

A *Jelentés öt egérről* és a *Saulus* olvasója több dimenziós írói világban érzi magát. Első megközelítésre egy solymásztelep rideg fegyelméről, öt hidegtől és éhségtől üldözött egér pusztulásáról vagy Pál apostol megtéréséről olvasunk. A novellákba és a regénybe idézett világ autonóm és hiteles, Mészöly hősei eleven jellemek, a kiválasztott kor és környezet egy tudós szakszerű biztonságával és egy művész felidéző tehetségével kerül elénk. Ám hamarosan ráeszmélünk arra, hogy mindez pusztán a művek első rétege, még nem az írói üzenet. Ha a jelentésig akarunk hatolni, a realista technikával ábrázolt történetek mélyebb rétegeit kell felderítenünk. Mészöly ugyanis a modern irodalom metaforákban építkező módszeréhez igazodik; írásai filozófiai és etikai mondanivalókat fejeznek ki, vagyis parabolák, szimbolikus értelmű példázatok. Bizonyára ez okozza körülötte a vitát: történetei olykor elvontnak tetszenek, mondandóiban sokan egy reménytelenséget sugalló filozófia üzenetét keresik. Pedig — s a továbbiakban erről szeretnénk beszélni — Mészöly példázatai aligha tekinthetők egy valóságtól elrugaszkodott, absztrakciókkal játszó vagy okoskodó műhely termékeinek, s a jelentés, amit kifejez, valójában a humánum megőrzését vagy visszaszerzését sürgeti, az ember lehetőségeit ostromolja.

Közismert tény, hogy legújabb irodalmunk kedveli a parabolát. Akár a regények között, akár a színpadon nézünk szét, gyakran találkozunk a példázatos fogalmazás változataival. Déry Tibor, Sánta Ferenc „történelmi" regényeire, Örkény István, Gyárfás Miklós vagy Eörsi István groteszk komédiáira gondolunk. A parabola divatos, de nem csupán divat. A magyar társadalom utolsó fél évszázados — vagy akár két évtizedes — történetének írói vizsgálata és értelmezése a jelenségek, a viselkedésformák, a kollektív lélektani reakciók bizonyos típusainak körülírásával jár. A változások — a fejlődés vagy a kudarcok — nyomán létrejött, a közösség pszichológiai,

* Jelentés öt egérről *(Magvető, 1967)*, Saulus *(Magvető, 1968)*

morális és intellektuális tulajdonságait érintő struktúrák szinte megkívánják, hogy a prózairodalom modellekbe szervezze őket. Ezek a modellek a példázat műfajában valósíthatók meg eredményesen: nem maga a történet nyújt eligazítást, hanem annak történelemfilozófiai, antropológiai vagy etikai jelentése. A parabolának ilyenkor valóságos művészi funkciója van: a példázatos fogalmazás közvetíti az üzenetet. Miként a felvilágosodás filozófus íróinál – Voltaire kisregényeiben és Diderot párbeszédeiben –, ezekben a példázatokban is bölcseleti vagy etikai felismerésekké absztrahálódnak a valóság rendezett és értelmezett jelenségei. Az elbeszélésnek eme fajtája kétféle tévedésre csábítja a kritikust: vagy puszta absztrakciónak tetszik az elvont filozófiai mondanivaló miatt, vagy ellenkezőleg, realista alkotásnak minősül a mű első rétegének hiteles valóságábrázolása következtében. Valójában mindkét vélekedés helytelen. A parabolikus elbeszélés a történet és a jelentés összefüggésében vizsgálható. Valóságtartalma nem a közlés első rétegének realizmusában (avagy szürrealizmusában, netán groteszk abszurditásában) rejlik, hanem abban, hogy az elvontabb, példázatos jelentésnek miként sikerül modellekbe szervezni a kor etikai, lélektani és bölcseleti jelenségeit.

Mészöly írásaiban ilyen szervezettséget, modellalkotó erőt vélünk felfedezni. A *Jelentés* novellái vagy a *Saulus*, úgy tetszik, olyan önmagukban zárt, autonóm és mégis metaforikus történetek, mint Franz Kafka vagy Albert Camus regényei. Nem allegóriák tehát, hanem szimbólumok; nem részleteik által fejeznek ki valamiféle jelenlegi életünkre vagy közelmúltunkra aktualizálható jelentést, hanem teljességükben közölnek bizonyos, a modern ember és a modern ipari társadalom helyzetét érintő, a legszélesebb általánosítás fokán megfogalmazott felismeréseket. A *Magasiskolát* például nehéz nem úgy olvasni, hogy ne egy elidegenedett és emberi természetét vesztett hatalmi mechanizmus képét lássuk a pusztai sólyomtelep jeleneteiben. A solymásztanya természeti környezete, rideg életrendje és könyörtelen munkamódszere azt a szorongást ülteti el a látogatóba – és az olvasóba –, amit egy modern racionalizmussal megszervezett börtön képzete vagy egy hideg logikával berendezett „anti-utópisztikus" diktatúra látomása kelt. „Ha akarsz – írja Mészöly a megérkezésről –, kilométereket nyargalhatsz lóháton, mégsem érzed úgy, hogy megérkeztél valahová; a pusztai égbolt bezár, mint egy fényketrec; mintha billiówattos lámpa tűzne a szemedbe, folyton a nyomodban van, mindenütt megtalál; ennyi erővel cellában is ülhetnél, rács mögött, ott egy százas körte ugyanezt megteszi; ha legalább látnál valakit a közelben, aki hozzád csatlakozik, megszólít, akkor eltökélhetnéd, hogy néma maradsz – de sehol senki, sehol egy ember. Vallani fogsz." A puszta és a végtelen fény így válik a kiszolgáltatottság és a kényszer ábrájává, akár kozmikus fokon. Az idomítás pedig, melynek révén ember és madár egyetlen irracionális gépezet részévé lényegtelenül, a modern manipulációt idézi elénk, melyben mindenki egyszerre – habár különböző mértékben – lesz a manipuláció tárgya és alanya. Lilik idomítja a sólymokat, de Liliket is ellenőrzi és fegyelmezi a titokzatos Beranek, sőt maguk a sólymok, amelyek „legalább annyira szuggerálják őt, mint ő azokat". Így válik természetessé, hogy az élet és a rend egyetlen záloga az üdvözítő kényszer. „A szíj a keret, a rend, a biztonság" – mondja Mészöly a sólyomtelep szorongó filozófusaként. És ugyanez a szorongó filozófus mutatja nekünk a *Jelentés* borzongató képeit is, ezúttal a létezés módjának és esélyeinek ábrájaként. Az egerek sorsa mintegy minden élet esendőségét, veszélyeztetettségét és végső pusztulását ábrázolja.

Egyszersmind pedig a világnak az élet iránt megnyilvánuló közönyét. A világ tudniillik a legkedvezőbb esetben is, már ha egyáltalán felfigyel az életre, legfeljebb statisztikává absztrahálja a tragédiát és a szenvedést.

De éppígy válik ábrává a *Saulus*ban megidézett bibliai történet és a hiteles realizmussal bemutatott történelmi korszak: a római és főpapi uralom alatt álló judeai világ. E világ rigorózus törvénytisztelete, sémákba kényszerített élete és rideg gyanakvása egy dogmákra és tekintélyekre alapozott emberi rend, ha tetszik emberi társadalom képét nyújtja. Vagyis egy olyan rendét, amelyben az emberi személyiség autonómiáját, a gondolkodás és a szenvedély dinamizmusát az írott törvény és az eligazítást nyújtó hivatal abszolút tekintélye, merev „bürokráciája" váltotta fel. „A Törvény . . . a megtestesült egyértelműség" – mondja Rabbi Abjatár, aki ennek a Törvénynek az őreként mintha már átlátott volna a szilárdnak hitt falakon. Ez az életrend elidegenedett szabályoknak és dogmáknak szolgáltatja ki az embert; hatására magatartás és érdem, bűn és ítélet között megbomlik az okság folyamata. „Ha nem tartjuk bűnösnek, még nem jelenti azt, hogy nem kell bűnhődnie. Ha megbocsátunk, attól még nem lesz ártatlanabb. Se kevésbé bűnös, ha megbüntetjük" – vélekedik a Rabbi valakiről, aki saját hibáján kívül bonyolódott bele a Törvény szövevényeibe. Márpedig, ha a törvény és az ítélet elveszíti emberi értelmét, és védtelenek közönyös, ám szeszélyes zsarnokává válik, veszélybe kerül az emberi integritás, semmivé válik a személyiség, elvész az emberi lényeg. Az ember, még a rend haszonélvezője is, áldozatává válik egy olyan manipulációnak és zsarnokságnak, amelyet ő maga szervezett. Áldozat lesz, s ha ebbe belenyugszik, még önbecsülésének minimumát: a Törvényben való hit látszatát sem őrizheti meg. „Nem is hisztek már, csak magyaráztok" – mondja a római százados Saulusnak: egy életforma végső kritikájaként.

És folytathatnánk tovább a Mészöly-írások magyarázatát: valamennyien az ember egyéni és közösségi létének problémáit feszegetik, a torzulásokat idézik szuggesztív metaforáikba. Azok a történelmi, erkölcsi vagy lélektani jelenségek, amelyek oly sokszor rabolták meg a huszadik század emberének reményeit, amelyek oly gyakran írtak tragikus kérdőjeleket az emberi létezés egyéni vagy kollektív formái után, sorra epikus modellekbe rendeződnek a *Jelentés* és a *Saulus* írójának műveiben. Mészölyt nyilván e század, saját kora látta el tapasztalatokkal, e tapasztalatokat azonban filozófiai szintre emeli. Vagyis nem társadalomkritikát művel, hanem az emberi létezés esélyeit latolgatja, a „condition humaine" természetén gondolkodik. Ezért törekszik arra, hogy típusait – a klasszikus irodalmi típusok módjára – valamely lehetséges emberi magatartás modelljévé alakítsa. Ezek a modellek olyan módon általánosak, mint Hamlet, Élektra vagy Faust, egyszersmind azonban korhoz kötöttek is: a modern ember magatartásának néhány lényeges változatát rögzítik. Maga Mészöly „közérzetről" beszél, ebben a fogalomban látja megragadhatónak az emberi magatartás, gondolkodás és érzés jellemzőit. A „közérzetet" az élmények mélyrétegéből eredezteti, voltaképpen a személyes létezés érzékelésével azonosítja: „marad utolsó összegezőnek mégis a közérzet – írja *A tágasság iskolája* című tanulmányában –, mint az egyetlen igazán teljes tükre annak a maradéktalanul le nem fordíthatónak, amiben szüntelenül *vagyunk*". Írásait pedig – éppen ezért – „közérzetanalíziseknek" szánja. Hőseit tehát úgy kell tekintenünk, mint valamely modern emberi közérzet életre keltett típusait.

Két fontosabb típust, közérzet-modellt állít elénk. Az egyik típus legjobb kifeje-

zője Őze Bálint, *Az atléta halála* tragikus alkatú, hamleti versenyzője. A modern ember nyugtalanságát és kielégíthetetlenségét, azt a „közérzetét", amit az irracionális pszichológia a „bűntudat" és az egzisztencializmus a „szorongás" fogalmával magyaráz, Mészöly az önmagát hajszoló, soha meg nem pihenő atléta metaforájában fejezi ki. A versenyző helyzetét az ember természetes állapotának tudja: „úgy kell szemlélnünk magunkat, mint a distanciák végtelen időkig variálódó próbáinak akadályfutóit" – írja. A versenyző tevékeny típus, csakhogy boldogtalan: a rossz lelkiismeret űzi, – mint az író mondja róla – „bizonyos képességei rendkívüliek; de az érzékenysége éppen hogy korszerűtlen: arra süket, amit meghódít. Csak *produkál*, nem *absztrahál*..." Vele szemben nyilván az a típus áll, amelyik „absztrahál", de nem „produkál". Vagyis Teréz, a *Magasiskola* hősnője, aki a szobrászattól, azaz a cselekvéstől pártolt el a sólymásztelep fegyelmezett biztonságába. Teréz végzi dolgát, megfigyel, megítél, de tartózkodik minden állásfoglalástól és cselekvéstől, sőt saját személyiségének érvényesítésétől is. Mészöly szereti őt, a „harmonikus létezésre való képesség" hősének tekinti, aki „meghaladott módon" ugyan, mégis érzi, hogy „hová tartozik". Vagyis a nyugtalan és menekülő versenyzővel szemben ő a nyugalom, a kozmosszal vagy az Istennel kialakított harmónia, az önmagával való azonosság emberi szimbóluma. Saulus alakja valójában azt példázza, hogy miként válik valaki versenyzőből harmonikus emberré, miként cserélheti fel zaklatottságát (az üldözést, ami ugyanaz, mint a menekülés) belső békére, az áhított nyugalomra. A regény a versenyző egy történelmi változatát állítja elénk: a dogmák rendőrét, a Törvény fanatikusát, az üldözőt. „Nem tudom – jellemzi önmagát Mészöly hőse –, a nagytanács mit becsül bennem jobban: a szívósságot, ami folyton próbát keres, s akkor is továbbhajszol, mikor már megnyugodnék – vagy az értelmemet, ami magát se kíméli." De a törvénynek ez az őre, a Rendnek eme kopója mégis nyugtalan, belül csupa szorongás. „Hiába próbáltam eljutni valamilyen számvetésig – panaszolja –, nem sikerült. Mintha két vasnyárs között feküdtem volna, kifeszítve... láttam magamat egy iszonyú nagy tér közepén, a saját üres jelenlétem legalján." Szorongását végül a „pálfordulás" oldja fel; a damaszkuszi úton ugyanaz történik vele, ami az Istefanos példabeszédében szereplő pásztorral, aki egy juhot üldözött, minthogy nagyon szerette. Az üldözés és a szeretet fogalma tehát bármikor felcserélheti egymást az isteni kegyelem tetszése szerint. „A szeretet – vélekedik Istefanos – az Úrtól van, és az Úr felé megy. Ő szeret, te meg üldözöd, és utól akarod érni. Ha Ő nem szeretne, hogyan tudnál te szeretni?" Saulust is magához rántja az isten, és ezzel a solymásztelep hősnőjéhez hasonló helyzetbe kerül: megtalálja helyét, elnyeri a harmonikus létezés állapotát.

Saulus típusában tehát egy olyan mozgás tanúi vagyunk, melynek révén a versenyző harmonikus emberré változik. Csakhogy az apostol mégsem a két előző típus összesítése, hanem egy harmadik ígérete. Saul ugyan osztozik az atléta nyugtalanságában és reménytelenségében, Pál azonban már nem vállalja Teréz közönyös békéjét. A solymásztelep gondozója ugyanis úgy szerzi meg belső egyensúlyát és nyugalmát, hogy mintegy elveszíti személyiségét, kiüresíti magát „unio misticára" lép az Egésszel, de lehet, hogy a Semmivel. Pál viszont – Istefanos példája nyomán – cselekvő, személyiségét érvényesítő harcosa és aszkétája lesz annak az eszmének, amelynek szolgálatára vállalkozik. Az ő alakjában nyer emberi formát Mészöly ideális elképzelése: egy olyan hősről, aki a szolgálatban (természetesen nem a dogmák, hanem az

emberi értékek szolgálatában) keresi létének értelmét és lehetőségeit. Ugyanezt a hőstípust, ha tetszik, emberi „közérzetet" (vagyis Mészöly fogalomtáránál maradva: a létezéssel kialakított viszonyt) képviseli, most már „világi" közegben a *Teréz krónikája* című elbeszélés pártmunkás hősnője, aki úgy szolgálta a vállalt emberi ügyet, hogy „a nagy személytelenségbe bele tudta lopni a maga kis tüzeit". A megtért Saul és Teréz rokonok: mindketten a szolgálat közegében fejezik ki személyiségüket és találják meg nyugalmukat, sőt boldogságukat.

Mészöly Miklós írásainak végső üzenetéhez érkeztünk ezzel: ebben a hőstípusban, a „közérzet" és a magatartás eme lehetőségében és modelljében haladja meg az egzisztencializmus gondolatrendszerét, életérzését, hogy ismét az ő fogalmát használjuk, „közérzetét". Régebbi elbeszélései, *Sötét jelek* című kötete arról tanúskodtak, hogy nagyfokú intenzitással élte át az egzisztencialista filozófia élményeit: a világ kaotikus voltának és a létezés képtelenségének szorongásra kényszerítő tudatát. Persze nem könyvekből tanulta a filozófiát, hanem tapasztalataiból: az ötvenes években magányban élt, valóban a „pálya szélén", sőt az élet peremén. Ám ahogy bekapcsolódott a közösség életének áramába, sorra levetkőzte szorongásait, megszabadult reménytelenségétől; s minél tevékenyebben dolgozhatott, annál több bizalommal tekintett a cselekvés esélyeire. A távfutó Őze Bálint és a mozdulatlanságba merevedő Teréz olyan típusok voltak, melyekbe a szorongásos filozófia rendezte a valóság emberi jelenségeit: egyikük nem találta önmagát, hajszoltan menekült (vagy, mint Saulus, üldözött); a másik a személyiség megtagadásában vélte meglelni igazi énjét, lehetőségeit. Ezeket a típusokat azonban végülis Pál apostol vagy a másik Teréz típusára cserélte fel: a szolgálat, a személyes részvétel és a cselekvés hőseire. Vagyis az egzisztencialista filozófiát úgy haladta túl, mint azok a gondolkodók, akik a cselekvés kategóriáját választották a Semmi helyett. S itt egyformán gondolhatunk a marxizmushoz közeledő Sartre vagy a „keresztény egzisztencializmussal" kísérletező katolikus Gabriel Marcel és protestáns Karl Barth példájára. A harmadik hős típusa tehát filozófiai haladást mutat, egyszersmind azonban egy olyan fejlődést is, amely magának a típusnak a kiválasztása révén közeledik a valóság lényeges jelenségeihez. A cselekvő aszkéta tudniillik az emberiség jelenének egyik igen értékes és ígéretes típusa, amely reális valóságában igényli az ábrázolást, s ugyanakkor követésre méltó eszményt is jelent. Ennek a típusnak és emberideálnak a modellbe szervezése Mészöly figyelemre méltó művészi érdeme.

Pál vagy Teréz típusa a részvét és a cselekvés révén haladja meg a korábbi „közérzet"-modellek lehetőségeit. E két tulajdonság, úgy tetszik, középponti helyet foglal el abban a gondolkodásban, amelynek révén Mészöly túl akar haladni az egzisztencializmus fogalomvilágán, illetve humanizálni kívánja e filozófia életérzését. A *Magasiskolába* idézett világ azért oly kegyetlen, mert hiányzik belőle az emberi természet; rendje személytelen, irányítója legfeljebb egy könyörtelenül rideg luciferi ráció. A *jelentés öt egérről* azért oly vigasztalan, mert kiszolgáltatott sorsait nem fűzi egymáshoz a részvét vagy a szolidaritás. „Sok – írja Mészöly a fagyos pincébe szorult egerek elhullásáról – így pusztult el közülük, de hogy hányan, azt soha nem érzékelték, csak azt, hogy ők még élnek. Legtöbbjük az éhségtől hullott el. De ezeknek a pusztulását sem érzékelték másképp, mint azokét, amelyeket a szén temetett be, s így meg se szagolhatták őket döglötten. Közömbösen surrantak el mellettük." Miként a solymásztelep parabolájában, most is a negatívumok igazítanak el: az egerek nem

érzik a részvétet, nem élik át a szolidaritást, pusztulásuk ezért végzet, de nem tragédia. A negatívumokban rejlő üzenet éppen azt fejezi ki, hogy a részvét és a szolidaritás, vagyis az ember szociális természetéből következő közösségi etika adhat esélyt, nyithatja meg a méltó küzdelem terepét. A részvét és a szolidaritás pedig azt kívánja, hogy az ember személyesen vegyen részt mások életében, küzdelmeiben. Vagyis cselekvést követel. S valóban, Mészöly, aki korábbi írásaiban a cselekvést olyan kategóriának tekintette, amely, szándékaitól függetlenül, végső következményeiben szenvedést okoz, most a tevékeny élet mellett tesz hitet. *A tágasság iskolájában* arról ír, hogy az emberi lét és az abszolútum, a cselekvés és az eredmény között tragikus distancia észlelhető, „ettől azonban a lét még nem válhatik a számunkra abszurddá s a cselekvés értelmetlenné, – hiszen az aktuális cselekvés, ami kihívja a következőt, dialektikus módon öröm is; és nem csupán biológiai, hanem szellemi-lelki is, mert biztosítja az értékek újra megteremtődésének lehetőségét". A bizalom szava lenne ez? Talán igen; mintha Mészöly több bizalommal szemlélné az ember sorsát, jövőjét, mint korábbi műveiben. A *Jelentés* és a *Saulus* írójának, úgy hiszem, ez a bizalom a legértékesebb üzenete.

Mészölyről szólván azonban nemcsak filozófiájáról, paraboláinak jelentéséről kell beszélni, hanem – legalábbis érintőlegesen – arról a művészi módszerről is, amely kialakította e példázatok evokatív és művészi erejét. Ez az erő, úgy tetszik, egy különös dialektikának köszönhető. Ez a dialektika a művek első és második információs rétege között feszül. Az első megközelítés ugyanis, mint mondottuk, általában s főként újabban fegyelmezett realista technikával állítja elénk a hősöket és a helyzeteket. Sőt ez a technika annyira a valóság reprodukálására törekszik, hogy szinte minden írói közbeavatkozás, szerkesztés nélkül ábrázolja a tények és mozgások szeszélyesnek tűnő halmazát vagy folyamatát. Mintha szakítana a klasszikusok szerkesztő fegyelmével, logikai rendjével, koncentrikus építkezésével. „Sose volt szenvedélyem, hogy homályos históriákat megfésüljek, csupán azért, hogy megnyugtatóbban hassanak" – vallja egy helyen. De csak azért kerüli el a „fésülést", hogy annál határozottabban utaljon a novella vagy a regény metaforikus értelmére. A modern próza különös paradoxona, hogy minél kevesebbnek tetszik az írói szerkesztés és közbeavatkozás, annál nyilvánvalóbbá válik a parabolikus jelentés, annál inkább feltárul az alkotásnak a tulajdonképpeni üzenetet hordozó második információs rétege. Mészöly tudatosan használja ezt a technikát; mint alapvető tanulmányában írja: „az élményeknek egy bizonyos mélyrétege éppen a tárgyi tartalomtól függetlenül keveredik szívesen más élményekkel, s árulkodnak együtt valami általánosabb megfogalmazást követelő közérzetről". Az írásaiban használatos eljárások – a riport, a krónika, a memoár – tehát arra valók, hogy egy sajátos „szürnaturalizmus" anyagává válva a példázatként kezelt történetek filozófiai mondanivalóját juttassák érvényre. Mindez persze azt jelenti, hogy a látszólagos szerkesztetlenség mögött egy fokozottan tudatos, mindent kiszámító és helyére emelő írói szervezőkészség működik. Mészöly ezzel a módszerrel – a tárgyias történet és a filozofikus (olykor az irracionalizmussal érintkező) jelentés dialektikájának érvényesítésével – meglehetősen új utakon jár modern prózánk mesterei közül. Külön világot épít, mégsem rokontalanul; azon a csapáson jut tovább, amelyet például a *Tengerszem* novelláit író Kosztolányi nyitott, s melyen kortársai közül – más módon, más célok felé – Ottlik Géza is halad.

POMOGÁTS BÉLA

Szemle

M. Bense: Szemiotika. A jelek általános elmélete

M. Bense új könyve az Internationale Reihe Kybernetik und Information sorozat 4. köteteként jelent meg 1967-ben az Agis-kiadónál. A stuttgarti Technikai Főiskola filozófiaprofesszora — a legnagyobb érdeklődésnek örvendő nyugati esztéták egyike — ebben a könyvecskében (mindössze 79 számozott oldal) is korábbi műveinek (Aesthetica, Szövegelmélet stb.) célját tűzte maga elé: kapcsolatokat igyekszik teremteni a filozófia, a művészetek, a tudomány és a technika között, szintézist próbál létrehozni az ún. „reáltudományok" és a „humán tudományok" között. Érthető, hogy Bense fő érdeklődési területe a matematikai alapokon nyugvó esztétika, a statisztikai és szemiotikai szövegelmélet; kutatásainak iránya ennyiben igen közel áll A. Moles, R. Gunzenhäuser és sok más matematikai-esztéta vizsgálatainak irányához, de a nagyobb általánosság és a különböző területek rendszeres szintézisének igénye és a hagyományos filozófiai diszciplínák — ismeretelmélet, ontológia stb. — szélesebb körű alkalmazása megkülönbözteti tőlük.

A szemiotikának, a jelek általános elméletének Bense központi jelentőséget tulajdonít az esztétikában, a tudományelméletben, a filozófiában és az információelméletben. A „jel" problémája a legutóbbi évtizedben valóban az érdeklődés középpontjába került. Logikusok, nyelvészek, pszichológusok, kibernetikusok és esztéták lépten-nyomon szembe találják magukat ezzel a problémával, s egyre nyilvánvalóbb: szükség van a szemiotikára, mint a jelek általános, önálló teoretikus tudományára, mert a rengeteg speciális, alkalmazási probléma csak szilárd elméleti alapokon válik áttekinthetővé és kezelhetővé. Másrészt világos, hogy az egymástól ennyire távol fekvő területeket átfogó problémakör egységes elméleti tárgyalása egyben lehetőséget biztosít annak a szintézisnek a számára is, melyet Bense az emberi tudás két nagy területe között kíván megteremteni.

A jelek problémája már az ókor óta állandó témája volt a filozófiának, de központi jelentőségűvé csak a legutóbbi néhány évtizedben vált. Korábban rendszerint a beszélt nyelv néhány speciális jelentéstani problémáját próbálták általánosítani s elméleti rendszereket létrehozni. Az általános jelelméletnek azonban át kell fognia a jelek valamennyi fajtáját a beszélt nyelvtől a modellekig és a mesterséges jelrendszerekig, mint amilyen pl. az útjelző tábla vagy a morzekód és a különböző szimptómarendszerekig vagy a jelölt objektummal reális kapcsolatban álló jelekig, mint pl. a szélkakas. Ezenkívül foglalkoznia kell a jelek valamennyi dimenziójával — a szintaktikai, a szemantikai és használati dimenzióval, valamint a jelek összes funkciójával és a lehetséges jelműveletekkel. Ilyen rendszert sem a filozófiai kísérletek (Arisztotelész, a sztoikusok, a skolasztikus logika és grammatika, Leibniz vagy Lambert), sem a nyelvészek próbálkozásai (Marty, Saussure stb.) nem eredményeztek. Az első, ma is legátfogóbb és legrendszeresebb általános jelelméleti rendszert az amerikai matematikus, logikus és filozófus Ch. S. Peirce alkotta meg. Figyelemre méltó, hogy már a modern kommunikáció- és szövegelmélet, de sok szempontból a nyelvészet is ösztönösen vagy tudatosan a peirce-i szemiotika felé orientálódik, rendszeres, bevezető monográfia még nem született róla (ilyen funkcióra Bense könyve sem alkalmas, mert ahhoz túl tömör és elvont), s Peirce eredeti művei is csak nehezen férhetők hozzá Európában. (Néhány fordítást és tanulmányt Bense egyik munkatársa, E. Walther tett közzé.) Jelelméleten ma legtöbben a puszta jelentéselméletet, a szemantikát, ezen belül vagy a Saussure-féle nyelvészeti vagy pedig a Carnap-Tarski-féle logikai szemantikát értik, s még Ch. Morris pragmatikus szempontú szemiotikáját is csak kevesen ismerik. Peirce elmélete — talán mert nem fejtette ki egyetlen összefoglaló műben, s mert terminológiáját elég nehéz elsajátítani — nem terjedt el, annak ellenére, hogy a közismert jelentéselméletek a Peirce-féle szemiotika részletproblémáival foglalkoznak. Ugyanez érvényes Morris szemiotikájára is, amely pl. három peirce-i fogalmat helyez elméletének centrumába — kiemelve azokat a teljes összefüggésből.

Bense szemiotikája Peirce jelelméletén alapszik. Bár ő sem használja fel Peirce valamennyi kategóriáját és szempontját, a rendszer fővonalait megőrzi, az eredeti alapokon, Peirce elvei szerint fejleszti tovább könyvének első fejezetében (Absztrakt szemiotika). Az alaptétel, amelyből kiindul: „Jel minden, amit jellé nyilvánítottak, és csak az, amit jellé nyilvánítottak." Elvileg tehát bármi jellé nyilvánítható. Egy tetszés szerinti „valami" jellé nyilvánítása egy triádikus vonatkozásban áll: a „valamit" mint *eszközt* hozzárendeljük egy *objektumhoz* egy *interpretáns* számára. A beszélt nyelvben pl. eszköz egy hangsor, az objektum az, amit jelölhet. (Maga Peirce az objektum több fajtáját különbözteti meg, ami kb. megfelel a nyelvészeti szemantika *denotátum* és *konnotátum* fogalmának, Bense azonban eltekint ettől a megkülönböztetéstől.) A triádikus jelviszony harmadik tagja, az *interpretáns*, a legproblematikusabb. Nem szabad összetéveszteni az interpretálóval, a jel individuális használójával, hanem ennek mintegy absztrakciója — „kvázi-elme", írja maga Peirce —, végső fokon tehát logikai kategóriák rendszere, az interpretáló jelentésadó elme objektív, logikai értelemben. (Peirce az interpretánsnak három fajtáját különbözteti meg, Bense ezt a problémát sem érinti.)

A „jel" tehát viszonyfogalom, s ha a triádikus reláció bármelyik tagja hiányzik, nem beszélhetünk jelről. Erre a hármas jelviszonyra alapozza Bense — túllépve Peirce-en — a „triádikus jelfunkciót": minden jelnek három funkciója van: *realizáló* funkció, *kommunikatív* funkció és *kódoló* funkció. A realizáló funkció megfelel a jelviszony objektumvonatkozásának, a kommunikatív funkció az eszközvonatkozásnak, a kódoló funkció az interpretánsvonatkozásnak. A jelek alkalmazása is háromféleképp történik, s a *triádikus jelművelet* szintén megfeleltethető a jelviszony tagjainak: a jelek *adjunkciója* (az egyes jelek összekapcsolása jelsorokká) megfelel az objektumvonatkozásnak; az *iteráció* (a jel jelének, a metajelnek a képzése) megfelel az eszközvonatkozásnak; a *szuperizáció* (jelalakzatok és jelstruktúrák, szuperjelek képzése) pedig megfelel az interpretánsvonatkozásnak. Végül megkülönbözteti Bense (Ch. Morris nyomán) a jel három *dimenzióját:* a *szintaktikai*, a *szemantikai* és a *pragmatikai* dimenziót, melyek nyilvánvalóan szintén megfelelnek a triádikus reláció tagjainak. A hármas viszony az alapja a *generatív jelsémának* is, amely a jelet a kommunikációs folyamatban írja le: a szemiotikai appercepció folyamatában a tudat először az eszközvonatkozásban, majd az objektumvonatkozásban, végül *interpretánsvonatkozásban* fogja fel a jelet.

Maga a triádikus jelviszony azonban tovább finomítható: minden egyes tagja három módon jelenhet meg. Eszközvonatkozásban lehet a jel *a)* kvalitatív természetű (jeleszközként funkcionáló minőség: hőmérséklet, szín stb.) tehát *quali-jel*, *b)* szinguláris természetű *sin-jel* (jeleszközként funkcionáló egyedi tárgy), végül *c)* szabályok szerint alkalmazott típus, *legi-jel* (pl. a beszélt nyelv szavai vagy egyéb konvencionális jelrendszerek, ahol irreleváns a jeleszköz minősége vagy szingularitása.) Kissé más értelemben Peirce a *type*, a *token* és a *tone* kifejezésekkel is jelölte a jeleszközök fajtáit, Bense ezt a terminológiát és a hozzá kapcsolódó problémákat nem vizsgálja meg. A type és a token (jeltípus, ill. jelpéldány) fogalmának speciális megjelenése a nyelvtudomány fonéma-hang fogalom párja.

A jel objektumvonatkozásában lehet *a)* konvencionálisan jelölő *szimbólum* (a szótár szavai), *b)* leképező *ikon* (a térkép, a fénykép, a különböző sémák stb.) és *c)* reális fizikai kapcsolatot feltételező *index* (pl. a vonat füttye mint a vonat közeledésének jele).

A jel interpretánsvonatkozása a legbonyolultabb probléma. Az interpretánsvonatkozás az interpretációk forrása, a jelentések szférája. A jelentések ugyanis nem eleve adott, kész „lényegiségek", hanem az interpretáció állítja őket elő. Ebben a vonatkozásban a jel lehet lezáratlan, szabad jelentésű *rhéma* (egy szó, egy kiáltás stb.) vagy zárt és „megállapításra képes" *dicentum* (pl. egy kijelentő mondat, egy logikai ítélet stb.), végül *argumentum*, aminek csak egy zárt összefüggésben van léte, jelentése (pl. egy szillogizmus). Dicentum és argumentum azonban nemcsak nyelvi jel lehet (hasonlóan a rhémához), hanem egyéb természetű jelek is. Dicentum pl. egy hármashangzat, ami lehet konszonáns vagy disszonáns, argumentum lehet egy meghatározott stílusirány mint zárt összefüggésrendszer.

A triádikus jelreláció finomabb felosztásához hasonlóan a jelfunkció három fajtájához is hozzárendelhető 3—3 finomabb kategória. A realizáló funkció lehet *a) reprezentáló*, pusztán jelölő (ez megfelel a szimbólumnak), *b)* lehet *prezentáló*, valóságos dologra vagy tényállásra fizikai kapcsolat útján utaló, felmutató (ez megfelel az indexnek) és *c)*

konstruáló (pl. egy objektum ábrázolása egy modell segítségével, ami nyilvánvalóan az ikonnak felel meg).

A kommunikációs funkcióban a jel lehet *diszkrét*, azaz nem összefüggő, lehet *szelektív*, kiválasztó vagy *kontinuális*, azaz megszakítás nélküli folyamat. A kódolás funkciónak szintén három esete lehetséges: a kódolás lehet *a) analógiás* (pl. az áramerősségmérő), *b) digitális* (pl. a morzekód) és *c) kopulatív* (szavak, mondatok átformálása). Egy jel lehet *egyszerű* vagy *összetett*. Az összetett jelek egyszerű jelekből épülnek fel a három jelművelet alapján: egy *jelsor* adjunkcióval, egy *jelalakzat* (pl. egy mondat) szuperizációval, a *jelkonvergencia* (pl. „a létező létének a léte") iterációval létrehozott összetett jel.

A szemiotika további absztrakciója az a definíciórendszer, amely a triádikus jelreláció tagjainak finomstruktúráját képező vonatkozásfajtákat (sin-jel, quali-jel, legi-jel, — szimbólum, index, ikon, — rhéma, dicentum, argumentum) pusztán a triádikus reláció tagjainak egymásra, illetve önmagukra való vonatkoztatásával határozza meg. A háromféle eszközvonatkoztatás pl. így definiálható: sin-jel = az eszk. von. eszközvonatkozása; quali-jel = az eszk. von. tárgyvonatkozása; legi-jel- = az eszk. von. interpretánsvonatkozása.

Tehát:

E(E) = Sin-jel
E(O) = Quali-jel
E(I) = Legi-jel
O(O) = Index
O(E) = Ikon
O(I) = Szimbólum
I(I) = Dicentum
I(O) = Rhéma
I(E) = Argumentum

Ez az absztrakt definíciórendszer eltekint a vonatkozásfajták fentebb megadott szemléletes meghatározásaitól és körülírásaitól. Összevetve a vonatkozásoknak már megfeleltetett jeldimenziókkal (szintaktikai, szemantikai és pragmatikai dimenzió), azt az eredményt kapjuk, hogy az egyes dimenziók maguk is triádikus jellegűek: a szintaktikai dimenzióban a jel legi-jelként funkcionál az eszközvonatkozásban, szimbólumként funkcionál a tárgyvonatkozásban és argumentumként funkcionál az interpretánsvonatkozásban. A szemantikai dimenzióban a jel sin-jel az eszközvonatkozásban, index az objektumvonatkozásban és dicentum az interpretánsvonatkozásban; míg a pragmatikai dimenzióban quali-jel az eszközvonatkozásban, ikon a tárgyvonatkozásban és rhéma az interpretánsvonatkozásban.

Ennyiben látja Bense az absztrakt szemiotika alapfogalmainak rendszerét. Ennek kifejtése után áttér a szemiotika különböző alkalmazási területeire, s ezekben a fejezetekben újabb, az alapfogalmak segítségével képzett fogalmakat vezet be. Először is a jelelméletnek az esztétikában történő alkalmazásával foglalkozik. Bense — sok mai teoretikushoz hasonlóan — a műalkotást különleges információ, az ún. *„esztétikai információ"* hordozójának s így az esztétikát az általános kommunikációelmélet részének tekinti. Elmélete szerint a világban — az univerzális kozmoszban — az állapotoknak és a folyamatoknak két szélsőséges típusa van: a *determinált* fizikai folyamatok és a *nem-determinált* esztétikai folyamatok. Közöttük helyezkednek el a *konvencionálisan determinált* szemantikafolyamatok. A műalkotások rendszerint mind a három állapotot realizálják. Az esztétikai információ *„hírértéke"* a valószínűtlenséggel, a meglepőséggel arányosan nő. Azonban az esztétikai információnak is vannak bizonyos *ballasztfunkciói*, „valószínűbbé tevő" mozzanatai, melyek nélkül lehetetlen lenne azonosítani az információt — ezt szoktuk *stílusnak* nevezni. Minden információ, így az esztétikai információ is jelekből épül fel. Az esztétikai információt, a valószínűtlen állapotot hordozhatják a nyelv materiális elemei, de hordozhatják azok a „szemantémák" is, amelyeket a materiális elemek hordoznak. A kommunikációelméleti felfogás szerint a műalkotás komplex jelrendszer. Központi fogalma a *valószínűtlen rend*, amely, mint olyan, maga is jel. Ez teszi lehetővé az átmenetet a jelek materiális repertoárjától a szemantémák azonosításához, s eközben a *szemiotikai eloszlás* rendezettségi foka „valószínűtlenebbnek" bizonyul, mint a materiális eloszlás. Az *esztétikai állapot* eszerint extenzionális és materiális elemek eloszlásának, rendjének meghatározott állapota. A rend mint jel szemiotikai alapon elemezhető. Eszközvonatkozását materiális elemei adják, objektumvonatkozását struktúrája (vagy „alakja"), interpretánsvonatkozását pedig a rend koncepciójának milyensége. Azaz: fizikailag egy entrópia-séma, matematikailag egy valószínűségi eloszlás, szemléletileg pedig egy tárgyiasság határozza meg a rendet. Eszközvonatkozásban elsősorban legi-jel, tárgyvonatkozásában főleg ikonikus, interpretánsvonatkozásában vagy rhematikus („nyi-

tott rend"), vagy dicentikus (alakszerű), vagy pedig argumentumszerű (pl. az aranymetszés). A rend azonban felveheti az eszköz-, ill. az objektumvonatkozás egyéb fajtáit is, amire különösen az „absztrakt" művészetek szolgáltatnak jó példát. A rend kommunikatív funkciója az azonosítás, ami lehet diszkrét, szelektív vagy kontinuális, realizációfunkciójában lehet leképező, felmutató vagy konstruáló jellegű, míg kódoló funkciójában minden rend absztrakt séma, elemi viszonyok komplex, transzponált ábrázolása, mely egy megváltoztatott elemkészleten fut át. Ha az elemek repertoárja nem rögzíti a rendet, akkor a rend *nyitott*, ellenkező esetben *zárt*. (Zárt rendekkel dolgozik pl. a konkrét festészeti melynek határt szabnak bizonyos előírt formák.)

Az esztétika mellett a *szövegelmélet* és a *nyelvészet* a szemiotika legfontosabb alkalmazási területe. A szövegelméletben a rendszeres szövegelemzés és osztályozás eszköze a jelelmélet. A szöveg mint jelrendszer a szemiotika segítségével rendszeres szövegelemzésnek vethető alá. Ebben a vonatkozásban tehát a szemiotika ellenőrizhető interpretációs rendszer, ugyanakkor minden interpretáció szemiotikai rendszer. A szöveg mint jelrendszer maga is triádikus képződmény. Eszközvonatkozásában vannak quali-jel sajátságai (fonetikai, vizuális, materiális jellemzői, interjekciók, evokációk, ritmus, tipográfiai sajátságok, a mondatok periodicitása stb.), van legi-jel jellege (a grammatikai-szintaktikai felépítés) és sin-jel, amennyiben statisztikai és stílusjegyek már a szöveg materiális síkján meghatároznak bizonyos fokú eredetiséget, egyszeriséget, *innovációt* (tehát a szöveg eszközvonatkoztatása is hordozhat esztétikai információt): „Egész általánosságban arra kell gondolni, hogy az 'esztétikai állapot' a 'fizikai állapottól' materiálisan mindig csak annyiban különbözik, hogy az előbbi innovatív és szelektív természetű, tehát valamennyi mozzanatában lehet 'másképp is' ... tehát nem definite valóságos, hanem definite lehetséges, ami éppen statisztikailag meghatározott sin-jel voltában ismerhető fel" — írja Bense.

A szöveg objektumvonatkozásában jelek halmaza, ennyiben tehát *szimbólumrendszer*, de lehetnek indexikális jellemzői is: történelmi, földrajzi stb. tulajdonnevek és numerikus adatok, tartalmazhat imperatív tételeket mint reálindexeket vagy úgynevezett világnézeti indexeket, melyek szintén a szöveg és tárgya reális kapcsolatán alapuló jelviszonyt jelentenek, végül lehet a szöveg ikonikus, amennyiben deskriptív tételek rendszere vagy metaforikus a stílusa.

Interpretánsvonatkozásában lehet a szöveg rhematikus (nyílt, nem teljes kifejezésmód, expresszionista stílusú), lehet dicentikus (egy fiktív vagy egy valóságos világ ábrázolása deskriptív tételek rendszerével), és lehet argumentális (pl. egy bizonyítás, melyben minden tételnek szükségképpi feltételei vannak, pl. a matematikában vagy a logikában, vagy Kafka ún. „ha — akkor" szövegeiben, a „wenn — so" szövegekben). Az esztétikai információ hordozójának, a valószínűtlen rendnek fontos forrása az ún. „*jeldegeneráció*", ami nem más, mint egy jeltípus módosítása vagy más funkcióban való alkalmazása. Maga Peirce „degenerált" vagy „levezetett" jeleknek nevezi azokat a *származtatott jeleket*, amelyeket egy más jelféleségből hozunk létre meghatározott műveletekkel. A degeneráció folyamata is elemezhető a triádikus szemiotikai rendszer segítségével. A művelet először is elvégezhető a triász tagjai között: az eszközvonatkozás tárgyvonatkozássá, a tárgyvonatkozás interpretánsvonatkozássá, az interpretánsvonatkozás tárgyvonatkozássá degenerálható. Mindhárom művelet elvégezhető fordított irányban is. Az eszközvonatkozás tárgyvonatkozássá degenerálásának tekinthető pl. a hang a hangköltéményben vagy a betű a betűköltéményben, az interpretáns eszközvonatkozássá degenerálása a hangfestés a nyelvben, a tárgyvonatkozás interpretánsvonatkozássá degenerálásának példája az a mód, ahogyan Hilbert alkalmazza geometriai axiómarendszerében a „pont", a „sík" és az „egyenes" fogalmát, míg az interpretánsvonatkozás degenerálódik tárgyvonatkozássá, ha egy művészi szimbólumrendszer elveszíti szimbolikus-értelmező jellegét. A degeneráció folyamata végbemehet a triász egyes tagjain belül is: pl. a quali-jel legi-jellé degenerálódik, ha a színt felbontjuk frekvenciáira, az argumentum dicentummá degenerálódik, amikor a matematikus áttér a bizonyításról a teorémára stb., de végbemehet a kilenc vonatkozásfajta mindegyikén belül is: egy quali-jel degenerációja a fokozás, az árnyékolás, a díszítés, a feldarabolás, egy sin-jel degenerációja a megkettőzés, a szimmetria, a megsokszorozás stb. és a legi-jel degenerációja a szintaktikai szabályok megsértése, a rendhagyó, rendellenes szerkezetek képzése pl. a költői nyelv sok fordulata. Egy ikon degenerációja az absztrahálás, a formalizálás, az index degenerációja a név helyettesítése számadattal, a szimbólum degenerációja, amikor a szót kezdőbetűjével rövidít-

jük. A rhéma degenerációjának számít, ha egy metaforát triviális leírással helyettesítünk (a műelemző gyakorlat főleg didaktikai céllal gyakran folyamodik ehhez az eljáráshoz), a dicentum degenerációja pl. egy állítás általánosítása, végül az argumentum degenerációjának tekinthető pl. egy bizonyítás általánosítása.

A nyelvtudomány számára Bense szerint két szempontból fontos a szemiotika. Egyrészt elősegíti a szintaxis és a szemantika elméleti összekapcsolását, másrészt lehetővé teszi a főbb *nyelvtípusok* (köznyelv, költői nyelv, formulanyelv, megfigyelésnyelv, élménynyelv stb.) szemiotikai jellemzését. A nyelv mint egész ugyanis jel, eszközvonatkozásában materiális (akusztikus-vizuális rendszer), tárgyvonatkozásában *tárgynyelv* („nyelv a világ számára"), interpretánsvonatkozásban pedig tudatnyelv (a tudatnak nem individuális, hanem elvont, általános értelmében) — a tárgyvonatkozásokat ugyanis a tudat veszi át jelentésként, és interpretálja, ill. kódolja azokat. A tárgyvonatkozás három fajtája pl. a nyelv három funkciójának: a *leképező*, a *felmutató* és a *jelölő-funkciónak* feleltethető meg. Peirce a lehetséges jelosztályok közül tízet különösen fontosnak tart, s ennek alapján a nyelveknek is tíz főbb típusa különböztethető meg. Pl. a dicentikus-indexikális legi-jelnek megfelel a számítógépek programnyelve, a rhematikus-ikonikus sin-jelnek a metaforikus nyelv, a rhematikus-indexikális sin-jelnek az expresszív lírai nyelv, a dicentikus-szimbolikus sin-jelnek az epikai nyelv, az argumentális-szimbolikus legi-jelnek a matematikai és a logikai kalkulusnyelv stb. A nyelv *alkotórészeinek* szemiotikai elemzése a szófajok és a mondatrészek jelelméleti tipológiáját eredményezi. A *szavak* a szótárban csak eszköz- és tárgyvonatkozásukban férhetők hozzá. Eszközvonatkozásukban legi-jelek, tárgyvonatkozásukban szimbólumok, csak a mondatban lehetnek ikonok vagy indexek. A szófaji hovatartozás a további speciális viszonyok és funkciók alapja. A *névszók* közül a tulajdonnevek indexikális szimbólumok, a közös főnevek ikonikus szimbólumok. (Mint látható, ebben az osztályozásban ugyanaz a szótípus két, az absztrakt szemiotikában egymást kizáró jelosztályhoz tartoznak: ugyanazon jelviszonytag viszonyféleségei elméletileg kizárják egymást. Az „indexikális szimbólum" és hasonló fogalmak képzése a szótári alaptípus és a mondatbeli funkció kettősségén alapul. A tulajdonnevek a *szótárban* szimbólumok, a *mondatban* rendszerint indexek. Az *absztrakt* főnevek degenerált jelek. Az *igék* állapotok és folyamatok szimbólumai, a *melléknevek* rendszerint ikonikusak, a *határozószók* indexikális, a *kötőszók* pedig indexikális vagy metaindexikális természetűek. (A „metaindex" kifejezés arra utal, hogy az illető jel nem közvetlenül dolgokra, hanem nyelvi jelekre vonatkozik.). A *névelők* és a *névmások* szimbólumok, ha a főnevet helyettesítik, és indexek, ha kísérik a főnevet.

A *mondatrészek* viszont elsősorban interpretánsvonatkozásban jellemezhetők. A mondattani kategóriák közül a legfontosabb az alany-állítmány viszony. Maga a *kijelentő mondat* dicentum. Ha az *alany* szimbólum, akkor mondatrészként egyszavas argumentum, a kijelentés *állítmányi része* viszont rhematikus jellegű, és tárgyvonatkozásában megfelel a melléknév ikonikus jellegének. A mondatrészek és a mondattani kategóriák szemiotikai elemzése azonban elsősorban *jelentésképző funkciójukban* fontos. A jelentés ugyanis nem más (a szemiotikai felfogás szerint), mint a jel tárgyvonatkozásainak kódolása az interpretánsvonatkozásban. A szemiotika tehát a hagyományos jelentéstan rögzített jelentéseit *(onomasziológiai* jelentésfogalmát) a jelentés kontextuális felépítésével egészíti ki. Eszerint az ikon kódolása a rhéma, az index kódolása a dicentum s a szimbólumé az argumentum. Ebben a kódolásban a szófajok tárgyvonatkozása transzformálódik a kontextuális, interpretánsvonatkozású jelentéssé. A rhéma, a dicentum és az argumentum tehát kontextuális jelentésosztályok, melyeknek generatív szempontból előfeltétele az ikonikus, indexikális vagy szimbolikus objektumvonatkozás.

A szemantika és a szintaxis szemiotikai összekapcsolásának alapja az interpretánsfajták topológiai definíciója. A *kontextus* (környezet, szomszédság stb.) ugyanis topológiai fogalom. A topológiában egy ponthalmaz „nyitott", ha csak belső pontokat tartalmaz, ellenkező esetben „zárt". A topológiai tér összefüggő, ha nem lehet felbontani két nem üres, nyitott részhalmazra. A pontok topológiájának alapfogalmait szóhalmazokra alkalmazva a következő kontextusdefiníciókat kapjuk: a rhéma, amely szemiotikailag meghatározva „sem igaz, sem hamis jel", topológiailag a *szeparálhatóság*, a dicentum (pl. egy kijelentés), melynek szemiotikailag a kijelentésre való alkalmasság a kritériuma, topológiailag az *összefüggés*, a „nemszeparálhatóság" kategóriájának felel meg, míg az argumentum a *teljes összefüggést* jelenti. Ez a három topológiai fogalom a kontextuális jelentés három lehetséges kategóriája, melyek a tárgyvonatkozások

háromféle kódolását jelentik. A generatív grammatikák kiegészíthetők egy generatív szemiotikai rendszerrel. Bense megad néhány szemiotikai transzformációs szabályt is (pl. a dicentum helyettesíthető dicentum+rhémával, az ikon helyettesíthető ikon+szimbólummal stb.), de ezt a rendszert nem fejleszti ki.

A szemiotika *ismeretelméleti* és *ontológiai* alkalmazásának részletesebb ismertetésétől eltekintünk, mert az irodalomtudomány számára csak közvetve van jelentőségük. Ismeretelméletileg a jelfolyamat a szignálok percepciójának és a jelek appercepciójának összekapcsolódási folyamata, ez a probléma áll Bense vizsgálatainak középpontjában. Ontológiailag a jel triádikus viszony, s e hármasságnak Bense három másik kategóriarendszert feleltet meg (a logika, az ontológia és a modalitáselmélet 3—3 alapfogalmát), s az így felépített rendszer segítségével igyekszik közös elemzési szempontoknak alávetni a létező valamennyi szféráját a fizikai valóságtól a gondolkodásfolyamatokig és a művészetig. Könyvének ez a fejezete meglehetősen merész spekulációkat tartalmaz, nehezen követhető, és megállapításai nem látszanak eléggé megalapozottnak. A könyv egészében ettől függetlenül igen hasznos lehet szinte valamennyi szaktudomány és a filozófia számára.

BONYHAI GÁBOR

Szomszédaink könyvei magyarul

Immár fájdalmas tény, hogy Ilja Ehrenburg művészi pályájának első mérlegét nekrológok állították fel. Az emlékiratok szerzőjét, a publicistát, a kor krónikását emelték ki, s mintha kissé, csupán egy hangsúly erejéig, háttérbe szorult volna a szépíró. Pedig hát a *Julio Jurenito* századunk egyik alapkönyve, s az 1923-as első berlini kiadás után most végre magyarul is megjelenő *A D. E. Tröszt* ugyancsak több, mint kordokumentum *(Európa, 1967, A Világirodalom Remekei;* engedtessék meg nekem, hogy az ezzel együtt kiadott *Tizenhárom pipa* elbeszélésfüzérről ezúttal ne ejtsek szót). Több mint kordokumentum, bár nagyon is kora magyarázza. Az 1920-as évek irodalma a jövő jegyében fogant. A jelen vagy undorítónak, elviselhetetlennek tűnt, ahogy Majakovszkij mondta: „a burzsoázia síkos, világkörüli pocakja rossz talaja volt az építkezésnek", s ebben az esetben a „vörös jövendőbe", a kommunizmus tiszta, osztály nélküli társadalmába transzponálták a művészetet, vagy kiismerhetetlen zűrzavarnak látszott, ahol a civilizációtól elkorcsosult, agyonkulturálódott európai ember pusztulásra van ítélve.

Mivel több Ehrenburg könyve, mint kordokumentum? Találóbban nem fogalmazhatjuk meg ezt magánál a visszaemlékező írónál: „Számomra Európa nem volt temető, inkább néha kedves, néha visszataszító harcmező." Fölényes derűvel utasítja el a pusztulás, a háború sorsszerűségét, végzetként való felfogását, s megmutatja, hogy a világot kik és miért mozgatják. Másfelől az azonnali (1922-ben) világforradalomra várók szilajságát is lehűti. Az író nem fenyeget, nem próféciál; nem, ő kedélyesen leszögez tényeket: *ha* a tőke kormányozza a világot, az ilyen és ilyen következményekkel jár. Ebből az alapvető igazságból fakadnak a regény döbbenetes ráérzései: Jens Boot, a selyemfiú, „az erős egyéniség" szerepének eljátszására a regény írásakor már készülődik Münchenben egy szobafestő; ahogy Európa a regényben elpusztult, a totális háború következtében, ugyanúgy esett később a valóságban; ahogy a nacionalizmus betegsége ragályszerűen elborította a világot a könyvben, szóról szóra úgy történt „igazából"; ahogy az egyes országok vezető körei maguk adják sírásójuk kezébe a szerszámot, az szintén ismerős a történelemből. Jövőbe látás? Ráhibázás? Nem. „Csupán" a történelem leckéjének alapos megtanulása; az az európai szemlélet, ami Ehrenburg regényéből mind a mai napig él: az események pontos, illúziók nélküli megítélése, s az ítéletből fakadó humanista cselekvő erő.

A regény groteszk stílusát jól adja vissza a *Julio Jurenitón* már iskolázott fordító, Tariszpyás Györgyi.

A science fiction műfajba sorolhatók a cseh Josef Nesvadba történetei *(Hogyan halt meg Nemo kapitány. Tatran, 1966).* Nesvadba elbeszélései annak az időszaknak a jellegzetes termékei, mikor a művészetben, filozófiában megkezdődött a szubjektum jogainak visszaállítása. Különálló filozófiai diszciplína jön létre: a kulturális antropológia, hirtelen ráébrednek az egész világon, hogy kidol-

gozatlan a marxista etika, a történettudományban újra terítékre kerül a személyiség történelemformáló szerepének a kérdése; a kibernetika térhódítása nem csak technikai, de filozófiai problémákat is felvet stb. Az irodalom egy részében mindez furcsán érezteti hatását: kialakult egy új, moralizáló sematizmus, mely a világ emberközpontúságát összetévesztette az etikaközpontúsággal, az embert leszűkítette az ember etikai viszonylataira.

Így Nesvadba is. Meglepő, hogy a 60-as évek elején, tehát nemrég írt történetei már ma is mennyire elavultnak, mesterkéltnek hatnak. Az író receptje a következő: vesz egy tételt, s „megzenésíti": tudományos mezbe öltözteti, a történetet pár évszázaddal előbbre és pár bolygóval messzebbre viszi. A tétel azonban a Marson is tétel marad, s a „legyünk jobbak" didaktizmusa lényegében semmivel nem hitelesebb művészileg, mint a „dolgozzunk többet" vagy a „legyünk éberebbek" sémája volt.

Mindezt bizonyos fokig felesleges is volt elmondani, mivel a kötet ebben a formájában se nem jó, se nem rossz, hanem egyszerűen olvashatatlan. Bábi Tibor fordítása elképesztő „leiterjakab"- és magyartalansággyűjtemény.

A litván Mykolas Sluckis regénye *(Létrán az égbe. Európa, 1966)* ugyanabban a szellemi légkörben keletkezett, mint Nesvadba elbeszélései. Az 1963-ban kiadott mű, mely Sluckis korábbi hasonló témájú novelláinak szélesebb ívű feldolgozása, azt mutatja, hogy a litván próza kezd kilábalni a sematizmusból (hogy azóta ez sikerült, azt többek között a magyarul is nemsokára megjelenő Meras művei tanúsítják). A második világháborút követő testvérharc témája nem újdonság a lett, litván, ukrán, belorusz, lengyel irodalomban. Klasszikus feldolgozása Andrzejewski tollából származik. A *Hamu és gyémánt* főként Andrzej Wajda nagyszerű filmje révén tette ismertté az 1945 utáni iszonyú eseményeket. Akkoriban egy-egy pillanatnyi elhatározás egész életeket tett tönkre vagy emelt fel, olyan erők csaptak össze a külvilágban és az emberek lelkében, 1939 és 1945 között úgy összekuszálódtak emberség és embertelenség, haladás és reakció szálai, hogy sok író számára váltak csábítóvá ezek az évek: aki itt kiismeri magát, az érti századunk történelmét. Sluckisnál mindennek csak a lehetősége van meg. Sztereotip figuráival kivétel nélkül találkoztunk már regények lapjain. Sluckisnak természetesen nem sikerülhet valóságos konfliktusokat, valóságos cselekményt kicsiholnia ott, ahol még az is szigorúan meg van szabva, hogy ki ingadozhat a két tábor között. Az író ezért lírizál. Költői pórzával helyettesíti a lélekrajzot, a helyzetfestést, az események leírását. Szegényes, egysíkú világlátása dagályos, üresjáratokban vergődő stílussal párosul. A fordító Láng Anikó hősiesen nyesegeti e patetikus modor legvadabb hajtásait.

Szinte mindenben Sluckis könyvének ellentéte a cseh *Filip Janský* kitűnő regénye *(Égi lovasok, Tatran, 1967)*. A negyvenegynéhány éves szerző sokat élt ember: jó pár foglalkozást végigpróbált. A második világháború ban az an. gol hadsereg repülős tisztjeként vett részt. Első személyben elbeszélt regénye is ezekről a repülős géppuskás évekről szól. A főhős, akit Szépfiúnak becéznek, kötelékével német városokat bombáz. Egy bevetés alkalmával felrobban a gép benzintartálya: Szépfiú olyan égési sebeket szenved, hogy arca többszöri plasztikai műtét után is szörnyszerűvé torzul. A szerencsétlen kirekesztődik mindenfajta emberi közösségből. Hosszú hónapok, kórházi különszobák csendje után tér vissza — az orvosi tilalom ellenére — a repülőgéphez. Az emberroncs él, mert harcol, s várja a megváltó halált. A norvég vizeken bombáznak egy német tengeralattjárót. Elsüllyesztik, de az is lelövi az angol gépet. Egy gumimatracon két német és három angol négy napig hányódik. Végül víz és élelem híján csak egy német és a Szépfiú marad életben, mikor megtalálja őket egy norvég csónak. Saint-Exupery neve jut az ember eszébe. Janský vele összehasonlítva sem vall szégyent. Könyvében nincs annyi „metafizika", az ő „éjszakai repülése" nem szimbolizálja az emberi életet, de értékei ugyanazok: az érces, mindenen áthatoló emberi hang szól soraiból, a halált a cselekvésben tudomásul vevő ember szava. Az *Égi lovasok* kristálytiszta alkotás. Emellett az író mer epikus lenni: oly izgalmasan mesél, hogy könyvét egyvégtében kell végigolvasni, szereplői nyelvileg is hitelesített, élő figurák, stílusa a cselekményhez idomítottan tömör, drámai. (Rácz Olivér fordítása ellen nem emelhető különösebb kifogás.)

BOJTÁR ENDRE

Két jugoszláv író könyve

Miodrag Pavlovič és *Antun Šoljan* a felszabadulást követő két évtized jugoszláv irodalmában rangos helyet vívott ki.

Miodrag Pavlovič 1952-ben mint lírikus keltett nagy feltűnést *87 költemény* c. könyvével, 1956-ban jelentkezett önálló prózai kötettel, s csak sajnálni lehet, hogy különös atmoszférájú novellái évtizednyi késéssel jutottak el a magyar olvasóhoz.

A *Híd a semmibe* kilenc novelláját sommásan jellemezve joggal írja a kötet utószavában *Sztepánov Predrág*, hogy Pavlovič „művészetére . . . a sajátos lélektani látás jellemző, az emberi tudat rejtettebb rétegeinek kutatása, a valóság és a fikció összefonódása, a szélsőségek érintkezése". Ám a szélsőségek, a tudatalatti, egyáltalán egy a hagyományostól alapvetően eltérő problematika sajátságos, ha úgy tetszik szürrealisztikus keresésén, illetve feltárásán túl szembeszökően jellemzője a novelláknak egy nagyon is jugoszláviai talajból sarjadt életanyag jelenléte is. Más szóval: a lélektani mélységek, a szürrealisztikus asszociációk, képek áradatából minduntalan egy megélt valóság élményei törnek felszínre: a megszállás, a bombázások, a második világháború élményei s a nyomukban jelentkező ezernyi gyarlóság, gyengeség, az emberi kicsinyesség, önzés, kapzsiság stb. Jórészt ezt igazolja a kötet komponálása is: az elbeszélések feléhez a második világháború teremtette sajátos szituációk adják a keretet, így a címadó novellához mely egyenesen kulcsjellegű történet; nagyszerű ötvözetben kapjuk benne a pavloviči próza valamennyi jellegzetességét: elsősorban a lélektani mozzanatok finom rajzát, rajtuk keresztül a különféle, jórészt alantas emberi ösztönök munkálásának feltárását.

A kötet tartalmaz lágyabb hangszerelésű írásokat is *(Visszatérés, A fekete torony, Felvonásközök — Pantomim — Előjáték)*, ám a komoly színezés ezekből sem hiányzik. „A valóság és fikció" sokszor félálomszerű összefonódásából egybeálló cselekmény — a valóság és képzelet határainak gyakori elmosódása ellenére is — mély rezonanciára talál az olvasóban. (A fordítás *Végh Katalin* munkája.)

A másik szerző, *Antun Soljan* is újszerű kísérletezések révén lett népszerű író. Mindössze harmincöt éves, de csaknem két évtizedes írói múltja van: első írásait tizenhat éves korában publikálta, s ma már az újabb horvát próza élvonalába tartozik. E rangot legutóbbi, *Rövid kirándulás* 1965) c. kisregénye mellett épp a magyarul most közreadott, 1961-ből való *Árulók* c. könyvnek köszönheti, mely igazi nagy könyvsiker volt.

Mind tartalmában, mind formájában izgalmas könyv az *Árulók*. Regényként emlegetik, ám a kötetben található nyolc történet sokkal inkább emlékeztet a *keretes elbeszélésre*, semmint a szó klasszikus értelmében vett regényre. Belső vívódásaikra, az élet feladta kérdésekre választ kereső, sokszor a magány érzésével viaskodó fiatalemberek „csavargása" a keret, melybe hallatlanul gazdag életanyagot tud sűríteni a szerző, mintegy bizonyságául annak: mennyire fogékony a mai Jugoszlávia sokszínű valóságának problémái iránt. Šoljan — végső soron persze csak látszatra — különc szereplői a társadalom olyan tüneteitől, konvencióitól (kispolgári önzés és álszemérem, hazugság, közöny stb.) irtóznak és határolják el magukat, melyek egy volt világ még eléggé széles körben ható maradványai. Šoljan könyvének értéke elsődlegesen épp abban van, hogy e tüneteknek, különleges helyzetek, viszonylatok formájában, páratlanul széles skálájú rajzát nyújtja, ügyelve a negatívumok árnyalt, taszító mivoltukban való ábrázolására

A *döntés*, a *választás*, a *megoldás* kérdését sem kerüli el: az *Árulók* „csavargói" épp *döntéseik* révén tudnak a közösségbe újból visszatalálni, felismerve, hogy „olyan családfa végtelen láncolatából" valók, „amelyben nemzedékről nemzedékre öröklődött a meggyőződés, hogy mindig van olyan élet, amely más, mint ez", amelyben „számukra is akad hely". S ha a visszatalálás nem is párosul minden esetben harmóniával, az egyedüllétet legtovább vállaló főhős visszatalálása — épp szimbolikusan felnagyított voltából adódóan — annál erőteljesebben hangsúlyozza ennek egyértelmű szükségszerűségét.

A *Vidovity Erzsébet* fordította Šoljan-regény kiadását remélhetőleg követik más, ugyancsak a kísérletezés jegyében született jugoszláv irodalmi művek is.

(Európa, 1967)

LŐKÖS ISTVÁN

Ára 8, – Ft

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

V., Alkotmány utca 21.
Telefon: 111—010

KRITIKA

VI. ÉVFOLYAM 12 1968. DECEMBER

AZ IRODALOMTÖRTÉNETI FÜZETEK LEGÚJABB KÖTETEI

Csaplár Ferenc
A SZEGEDI FIATALOK MŰVÉSZETI KOLLÉGIUMA
187 oldal — 18,— Ft

Kántor Lajos
SZÁZÉVES HARC „AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁ"-ÉRT
143 oldal — 14,— Ft

Szigeti József
A BALASSI-COMOEDIA ÉS SZERZŐJE
217 oldal — 21,— Ft

EÖTVÖS JÓZSEF LEVELEI SZALAY LÁSZLÓHOZ
Közzéteszi *Nizsalovszky Endre*
259 oldal — 26,— Ft

Csatári Dániel
A VÁSÁRHELYI TALÁLKOZÓ
143 oldal — 14,— Ft

Szabolcsi Miklós
A VERSELEMZÉS KÉRDÉSEIHEZ
József Attila: Eszmélet
123 oldal — 12,— Ft

Rónay László
AZ EZÜSTKOR NEMZEDÉKE
222 oldal — 21,— Ft

Varga Imre
MAGYAR NYELVŰ ISKOLAELŐADÁSOK A XVIII. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBŐL
241 oldal — 23,— Ft

Varannai Aurél
JOHN BOWRING ÉS A MAGYAR IRODALOM
203 oldal — 19,— Ft

Pomogáts Béla
KUNCZ ALADÁR
193 oldal — 19,— Ft

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST
1828—1968