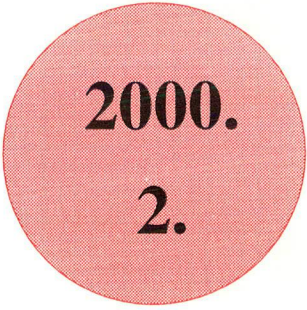


ETO: 809.451.1+894.511

YU ISSN 0350 2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

A MAGYAR TANSZÉK FOLYÓIRATA
2000. XXXII. évf. 2. sz. ÚJ FOLYAM VI. évf. 2. sz.

A red circular stamp with a textured background, containing the year and issue number.

2000.

2.

ETO: 809.451.1+894.511

YU ISSN 0350 2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

**A MAGYAR TANSZÉK FOLYÓIRATA
2000. XXXII. évf. 2. sz. ÚJ FOLYAM VI. évf. 2. sz.**

2000.

2.

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
PAPERS OF HUNGARIEN STUDIES

Az Újvidéki Egyetem
Bölcsész tudományi Kara
Magyar Tanszékének folyóirata

Megjelenik évente négy szám.

Kiadja a Magyar Tanszék
A Szerb Köztársaság Tudományügyi
és Technológiai Minisztériuma, valamint
az Illyés Közalapítvány támogatásával.

Felelős szerkesztő: Bányai János,
főszerkesztő: Gerold László
szerkesztőbizottság: Bori Imre, Láncz Irén, Papp György
és Utasi Csaba

ETO-besorolás: Csáky S. Piroska

Szerkesztőség: BTK., Magyar Tanszék
21000 Újvidék/Novi Sad, Stevana Musića 24., tel.: (021) 58-673.
Műszaki előkészítés: Csernik Előd, tel.: (021) 23-506
VERZAL Nyomda, Újvidék, tel.: (021) 390-945
Készült 2000-ben 200 példányban

TARTALOM

VAJDASÁGI MAGYAR ÚJRAOLVASÓ I.

BÁNYAI János: A korszakküszöb jelzőlámpái (Az újraolvasó konferencia elé	7
BORI Imre: Az Ég és föld negyven év után	11
TOLDI Éva: Regényvilág és parabola (Herceg János: Ég és föld)	17
POMOGÁTS Béla: A bárányok hallgatása (Gion Nándor: Testvérem, Joáb című regényéről – egykor és most)	27
BENCE Erika: Prózaforma, aktualitás, kánon (Gion Nándor: Testvérem, Joáb)	34
UTASI Csaba: Két negatív világ ütközőpontjai (Végel László: Egy makró emlékiratai)	39
FARAGÓ Kornélia: Interpretációs ösvények kereszteződésében (Végel László: Egy makró emlékirata)	47
CSÁNYI Erzsébet: Titkosírás (Tolnai Ottó: Rovarház)	55
UTASI Csilla: A regény metaforikussága (Tolnai Ottó: Rovarház)	62
MÁRKUS Béla: A számvetés prózai helyzete	70
GEROLD László: Mintha (Burány Nándor: Összeroppanás)	78
HARKAI VASS Éva: A művészregény vonzáskörében (Domonkos István: A kitömött madár)	87
BÁNYAI János: El innen!... (A Méregkeverő és a Dél az irodalom történetében)	96

EGYÉB KÖZLEMÉNYEK

SZELI István: Negyven esztendő a Tanszék	105
SZIKORA Judit: Fehér Ferenc költészete olvasókönyveink tükrében	115

SZEMLE

Bolyai Farkas: Drámák (Bence Erika)	120
Színház és rítus (Gerold László)	122

SADRŽAJ

PONOVNO ČITANJE MAĐARSKE KNJIŽEVNOSTI U VOJVODINI I.

Janoš BANJAI: Znakovi prekretnice – na pragu novog doba (Pred konferenciju »Ponovno čitanje mađarske književnosti u Vojvodini«)	7
Imre BORI: O romanu »Nebo i zemlja« posle četrdeset godina	11
Eva TOLDI: Svet romana i parabola (Janoš Herceg: »Nebo i zemlja«)	17
Bela POMOGAČ: Čutanje ovaca (Nandor Gion: O romanu »Brate Joab« – nekada i sada)	27
Erika BENČE: Forma proze, aktuelnost, kanon (Nandor Gion: »Brate Joab«)	34
Čaba UTAŠI: Tačke sudaranja dva negativna sveta (Laslo Vegel: »Memoari jednog makroa«)	39
Kornelija FARAGO: Raskršće interpretacijskih staza (Laslo Vegel: »Memoari jednog makroa«)	47
Eržebet ČANJI: Šifrovano pismo (Oto Tolnai: »Kuća insekata«)	55
Čila UTAŠI: Metaforičnost romana (Oto Tolnai: »Kuća insekata«)	62
Bela MARKUŠ: Proza kao svođenje računa	70
Laslo GEROLD: Kao da... (Nandor Buranj: »Slom«)	78
Eva HARKAI VAŠ: U začaranom krugu romana o umetnosti (Ištvan Domonkoš: »Punjena ptica«)	87
Janoš BANJAI: Otići odavde! (Interpretacija romana »Trovač« i »Podne« u istoriji književnosti)	96

SAOPŠTENJA

Ištvan SELI: Četrdesetogodišnjica Katedre	105
Judit SIKORA: Pesme Ferenc Fehera u našim čitankama	115

PRIKAZI

Farkaš Boljai: Drame (Erika Benčec)	120
Pozorište i ritual (Laslo Gerold)	122

CONTENTS

RE-READING HUNGARIAN BOOKS WRITTEN IN VOJVODINA I

BÁNYAI, János: Leading Lights at the Turn-off to a New Age (An introductory speech to the 'Re-reading' Conference)	7
BORI, Imre: About Ég és föld [Heaven and Earth] Forty Years Later	11
TOLDI, Éva: The world of fiction and parable [János Herceg: Heaven and Earth]	17
POMOGÁTS, Béla: The Sheep Remain Silent (About Nándor Gion's novel Testvérem, Joáb [My Brother Job] – then and now)	27
BENCE, Erika: Prosaic Form, Topicality, Canon (Testvérem, Joáb [My Brother, Job] by Nándor Gion)	34
UTASI, Csaba: The Points of Impact of Two Negative Worlds (Egy makró emlékiratai [The Memoirs of a Drop-out] by László Végel) ..	39
FARAGÓ, Kornélia: At the Crossroads of Interpretational Byways (Egy makró emlékiratai [The Memoirs of a Drop-out] by László Végel)	47
CSÁNYI, Erzsébet: Code Writing (Rovarház [Insect Cottage] by Ottó Tolnai)	55
UTASI, Csilla: The Metaphoricity of the Novel (Rovarház [The Insect Cottage] by Ottó Tolnai)	62
MÁRKUS, Béla: An Overview of the Situation in Prose	70
GEROLD, László: As if (Összeroppanás [Breakdown] by Nándor Burány)	78
HARKAI VASS, Éva: Within the Attraction of Künstler Roman (A kitömött madár [The Stuffed Bird] by István Domonkos)	87
BÁNYAI, János: Let's Get Away from Here (The novels Méregkeverő [Mischief-Maker] and Dél [Noon] in the history of literature)	96

SHORTER STUDIES

SZELI, István: The Department is Forty Years Old	105
SZIKORA, Judit: Ferenc Fehér's Poetry as Reflected in Our Readers	115

REVIEWS

Farkas Bolyai, Drámák (Erika Bence)	120
Theatre and rites (László Gerold)	122

BÁNYAI JÁNOS

A MEGÉRTÉS JELZŐLÁMPÁI

(Az újraolvasó-konferencia elé)

Az újraolvasó konferenciát bejelentő körlevélben fogalmaztuk meg, hogy a hatvanas-hetvenes évek fordulóját a magyar irodalomtörténet- és kritikáirás szinte egybehangzóan a váltás, a „korszakváltás” éveinek tekinti: a későmodern és a posztmodern határvonalának. A váltás igényét Orbán Ottó verírásának „fordulata”, Tandori Dezső és Petri György első meg második verskötete jelentette be, de felismerhető volt abban is, ahogyan Nemes Nagy Ágnes fellazította verseinek szigorú jambikus sorszerkezetét és ezáltal nem a személyes, hanem a költői énnak a lírai objektivitásból és nyelvi meghatározottságból kihallatszó hangján szólaltathatta meg a későmodern poétikát egyszerre megerősítő és problematizáló versét.

Hans Robert Jauss az „irodalmi posztmodernség” korszakküszöbét vitató „visszapillantó” tanulmányában jegyzi meg, hogy „Az avantgárd 1965 körüli lázadása ... abból a tudatból táplálkozott, hogy egy olyan modernség végpontján áll, mely már kimerítette önmagát. Az újnak, aminek az immár klasszikus modernségről való leválásából kellett kifejlennie, még nem volt programszerűen egységképző alakja: csak abban volt egyetértés, mi az, ami elbúcsúztatandó, nem abban, mi lehetne a nyeresége egy posztmodern esztétikának.” (Hans Robert Jauss: **Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika**. Osiris Kiadó, Budapest, 1997. 216. old.) Tandori, Petri, Nemes Nagy (és mások) irodalmi igénybejelentéséből is a „modernség végpontjának” felismerése, vagy megsejtése olvasható ki, bár semmiképpen sem az avantgárd 1965 körüli lázadásának erejével és harsányságával.

A **Töredék Hamletnek** (1968) a későmodern poetika próbatétele. Benne és Petri György **Magyarázatok M. számára** (1971) című kötetében,

* Újonnan induló irodalmi tárgyú tudományos konferenciasorozat első tanácskozásának anyaga. A tanácskozásra 2000. febr. 10–11-én került sor a Magyar Tanszéken.

nem beszélve Nemes Nagy fellazított jambusáról, a későmodern poétika állja még a próbát, de fenntarthatósága fáradtságát már nem rejtheti szem elől. Tandori második kötete, az **Egy talált tárgy megtisztítása** (1973) szakít majd ezzel a poétikával, de közel sem véglegesen. És hogy ez a szakítás semmiképpen sem „leválás” a klasszikus modernség utolsó szakaszáról bizonyítja Tandori Dezső **A mennyezet és a padló** (1976) című, ritkábban emlegetett, szonettező verskötete, miként Petri György elmozdulása is a politikai költészet, és ezáltal a „második” (nem kimondottan irodalmi) nyilvánosság felé. Az irodalmi posztmodern mégiscsak késleltetve, de nem megkésképpen jelenik meg a magyar irodalomban; ha nem az irodalmi gondolkodásban, az „írásban”, a „nyelviség” új horizontjain mindenképpen.

A hatvanas évek második fele, majd a hatvanas-hetvenes évek fordulója a jugoszláviai magyar irodalomban is, miként, Jausztól tudjuk, Európában, és példáink mutatják, a magyar irodalomban, a „váltás” jegyeit viseli magán, mind a lírai beszédmód, mind a narratív nyelv- és világtapasztalat alakulástörténetében. Ezért látszik most, a század- és ezredvégen értelmes válalkozásnak, írtuk ugyanabban a körlevélben, „újraolvasni” a „korszakváltást” jelző, vagy – enyhébben szólva – a váltás igényét bejelentő műveket.

Érdemes, egészen röviden elidőzni az „újraolvasás” műveletének egyik lehetséges értelmezése mellett. Az „újraolvasás” a hermeneutikára és a recepcióelméletre alapozó irodalomtörténet műfaja, ezzel együtt az irodalomtörténet sajátos beszédmódja. Tárnya a hagyomány, teóriája és kritikája pedig a hagyomány megértése és újraértése. Másként fogalmazva, az „újraolvasás” a jelent és a múltat építi egymásba. Ilyen értelemben olvasói stratégia, melynek sajátos olvasásalakzatai vannak.

Az olvasó (és az olvasás) ideje mindenkor a jelenidő, az olvasmány (az olvasás tárgya) múltidejű. Amit egyszer már olvastunk, azt olvassuk újra. A régi olvasatot az újjal szembesítjük. Nem a régi igazolását várjuk el az újtól, nem is a régi visszavonását. Ami egyszer megtörtént, nem ismételtető meg, és nem is rekonstruálható hiánytalanul. Az újraolvasás ezért nem rekonstrukciója a korábbi olvasásnak, de nem is függetleníthető tőle. Másszóval, az újraolvasás irodalomtörténeti beszédmódként „hídverés” a múltbeli és a mostani értelmezés között. A múltbeli olvasat legtöbbször nem a mi olvasatunk. Mások kanonizált értelmezéseivel, legtöbbször tekintélyt parancsoló hagyományként kerül hozzánk a mű, ám amint „nekünk szól” a korábbiaktól eltérő értelmezési horizonton jelenik meg, kanonizált-ságán és tekintélyén rések, repedések keletkeznek. Ebből az aspektusból az újraolvasás akár az idegennel, a Másik beszédével való szembesülést is jelentheti.

Az újraolvasásnak van azonban egy külön feltétele is. Nem minden régi szöveg és mű alkalmas az újraolvasásra. Alkalmasságát a jelen mondja ki,

és eközben rendszerint nincs tekintettel valamely szöveg vagy mű régi „alkalmasságára”. A múltban, amit az idő mélyének is mondunk, a jellel szemben, ami az idő felszíne, elképesztően nagy számban vannak szövegek és művek, amelyek alkalmasságát az újraolvasásra a jelen nem mondja ki. És ez nem mindig a régi alkalmatlansága, gyakran a jelen elfogultsága és előítélete csupán.

Irodalomtörténet azonban valóban nincs az újraolvasás műveletei nélkül. Érdemes arra is odafigyelni, hogy mikor erősödik vagy erősödhet fel a jelenben az újraolvasás igénye. Ennek több oka lehet. Közülük csak kettőt emelek ki, talán nem is legfontosabbakat. Amikor a jelenben művek és szövegek olvasása problémát jelent, amikor az értelmezési stratégiák elbizonytalanodnak, amikor a kánonok újraértelmezésre szorulnak, amikor – egyszerűen szólva – valami készülőfélben van, és készülődésével nagy megrejtélyes dolgokat ígér, akkor születik igény a régi szövegek és művek újraolvasására. Meg akkor, amikor egy irodalom, egy irodalmi kultúra léte kerül(t) veszélybe. Amikor korrodálódnak létfeltételei, amikor túl sokan kongatnának felette lélekharangot, amikor reális a valamely nagyobb irodalmi és kulturális egységbe való beolvadás veszélye. Az újraolvasás az első esetben megerősíti a készülődőt, a másodikban elodázná a katasztrófát. Az első az irodalom történetének folytonosságát, a második a megszakítást, a történet végét jelentheti.

Annál is inkább, mert a századvégre a jugoszláviai magyar irodalom új, a korábbiaktól sokban eltérő helyzetbe került. Ez a „helyzet” nem független a megelőző „helyzetektől”, sem a végét járó évszázad második évtizedének végén kezdődő folyamattól, amit a jugoszláviai magyar irodalom XX. századi történetének mondunk. Amiért irodalmunk „szituációja” most „új”-nak ítéltető ebből a történetből következik, és többé-kevésbé szoros kapcsolatban van a század befejező évtizedében lezajlott (irodalmi, történelmi, politikai stb.) változásokkal és átalakulásokkal, melyeknek legtöbbször veszteséggel járt. Ebből következően egyre sürgetőbb a kisebbségi (a jugoszláviai magyar) irodalom fogalmának és természetének, önmeghatározó metaforáinak újrafogalmazása. Ezt az egyre sürgetőbb kihívást azonban mindenképpen meg kell hogy előzze a művek, vagy a művek egy csoportjának újraolvasása.

Az újraolvasással olyan kérdések birtokába juthatunk, melyekre lehet, hogy nem találjuk meg a választ, de a kérdés birtokában talán nem veszíthetjük el irodalmi tájékozódó képességünket.

Hol állunk tehát most, amikor a jugoszláviai magyar irodalom hatvanas éveinek néhány fontos szövegének újraolvasására vállalkozunk? Az újraolvasás két oka közül, melyik kényszerít bennünket a múltba? Az új ígérete vagy a katasztrófa gondolata? És megtaláljuk-e a múltban a remélt válaszokat?

Megszólal-e, és ha megszólal, kit szólít meg a régi szöveg és mű? Képesek vagyunk-e hidat verni a múltbeli és a jelenben gyökerező értelemezések között?

Nem folytatom a kérdéseket. De annyit azért elmondok még, hogy távol áll tőlem a katasztrófa hirdetése, még akkor sem, ha nem hűnyök szemet, miként oly sokan teszik, az irodalmunkat és kultúránkat ért veszteségek látán. Valóban hosszú a veszteséglistánk. És most nem az a kérdés, főként nem azon múlik a jövőnk, hogy milyen mértékben kötelezzük el magunkat az éppen most tetszelgő aktualitás(ok) mellett, sokkal inkább az a kérdés, és talán a jövőnk is inkább azon múlik, hogy mennyire vagyunk készek a régi szövegekkel, a régi művel való találkozásra, egyszóval a hagyomány újraolvasására, mégpedig azért éppen az újraolvasásra, mert csak akkor értjük meg magunkat a jelenben, ha meghallottuk a régiek hangját. És semmi sem múlik azon, hogy miként ítéljük meg a régi hangokat. Mert magunkat halljuk, önmagunkat a jelenben, ha a múlt hangját halljuk. És erre a hangra „hangolódik rá” a rejtélyesen és homályosan sokat ígérő jövő hangja. Azt már nem kérdezem meg, hogy születnek-e, vannak-e ma ilyen sokat ígérő művei az „új helyzetének” megértését egyelőre nem szándékosan, főként nem hátsó szándékkal elhalasztó jugoszláviai magyar irodalomnak.

Az újraolvasó konferencia elgondolásunk szerint azt figyelni meg, hogy mi tekinthető a jugoszláviai magyar irodalom (közel)múltjából „élő hagyománynak”, és mi felett járt el az idő, mert az „élő irodalmiság” a századvégén már nem választja (irodalmi) örökségének. Beszédhelyzetünk, azaz „újraolvasó helyzetünk” nehezen feloldható paradoxona, mely akár kétségbe is vonhatja a vállalkozás értelmét, hogy az „élő irodalmiság” nevében szólunk és „olvasunk újra”, holott éppen erről tudunk a kelleténél is kevesebbet, minthogy éppen az „élő irodalmisághoz” köthetők jövőt kérdező bizonytalanságaink és kételyeink. Ha a múltat emlegetjük, és nem egyszerűen az oly fontos tényfeltárás szándékával, akkor – aligha kell még egyszer hangsúlyozni – a jelenre kérdezzünk, mert mindig a jelenben olvasunk, ha a régiket, akkor is a jelent, és mindig újra, magunk vagy mások után, mindig újra.

Azt kérdezzük tehát az újraolvasó tanácskozás-sorozat elején, hogy mennyire vannak velünk a hatvanas évek, és ezzel együtt azt is, mennyire idegenedtünk el tőlük. A kérdés nem szónoki, mert a megfogalmazható válaszok hozzá tartoznak ahhoz, amit meg kell érteni, hogy önmagunkat értessük (meg) a jelenben.

BORI IMRE

AZ ÉG ÉS FÖLD NEGYVEN ÉV UTÁN

Herceg János az 1920-es években a művész létezési lehetőségeinek a kérdéseivel foglalkozott. Ez ihlette az 1955-ben megjelent **Anna búcsúja** című regényében. Abban a művész némul el hazatérve a nagyvilágból, mert nem tudja művészi létezésének a kérdését megoldani. Majd egy más oldalról közelítve meg ugyanezt a kérdést, jelenteti meg 1959-ben és **Ég és föld** című regényét, amelynek második kiadása is készült és van szerb nyelvű fordítása is. Ha az **Anna búcsúja** című regényében csak a felvetett művész-kérdés volt a sajátja, most övé az ember kérdése is, hiszen életrajzi elemekkel átszőtt, erős lírai alaphangú műben mondja el véleményét az életről és a művészetről, s hogy szabadságot szerezzen magának, a bohóc álarcát ölti fel. Tegyük hozzá nyomban, hogy a bohóc-téma időszerű volt az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején is, Heinrich Böll 1963-ban az **Egy bohóc nézetei** című regényével pedig mintegy világirodalmi távlatot adott Herceg János témájának Böll nevére Hózsa Éva **Láttatok már tücsköt hajnalban** című 1989-es tanulmányában emlékeztet. Böll igazolása egyúttal arra is rámutat, hogy Herceg hőse nem képes „üres maszkká” válni, és a világot személytelenül tükrözni, mint Böll bohóca az interpretálók szerint, ezért az ikonográfiai vonásokon túl másfajta rokonítás a két mű között föltétlenül nehéz lenne, legfeljebb a bohóc határeset képzetében ismerhetnénk. Amikor pedig Herceg János a maga hőisével kapcsolatban mondatába szövi a Fratellinieket, a világ lexikonokban is címszavat kapott bohócait, akik közül harmadik Fratellini-fiú 1951-ben halt meg, akkor nemcsak Herceg regényének rangjára gondolok, hanem bohócának modell-értékére is.

Herceg János regénynek keletkezéstörténete tehát korszerű inspirációkat éppenúgy mutat, mint ahogy az ékletmű adataira is mutat, nevezetesen arra, hogy Toldi Éva beillesztette a Herceg-életműbe a **Sombori ujság** 1926. március 21-iki számának tárcarovatában Höndy János aláírással megjelent **A bohóc szerelme** című Herceg-novellát, az író a novelláinak első számú darabját Tizenhétéves volt akkor Herceg János és éppen ötvenéves, amikor az első bohóc-novellájából kibontja kisregényét, hogy a következő évtize-

dekben is fel-felléptesse Gerard alakját, a novellákon kívül a **Gogoland** című regényében is 1992-ben. Szinte semmi sincs ebben az első novellában, ami az **Ég és föld** című regényben erénye a főhősnek, illetve írójának. Nincs például benne az a melankólia sem, ami a bohóc alakját kísérni szokta Szabolcsi Miklós szerint nemcsak a szépirodalomban, hanem a képzőművészetekben és a filmekben is. Bizonyos, hogy Herceg kincset talált, amikor bohócára annak idején rálelt, s ezt maga is tudta. Toldi Éva idézte, amikor a Hídban közzétette az első Herceg bohóc-novellát **A két világ** (1972) című regényes emlékezéséből (mellékesen hadd jelezzük, hogy az 1989-es Módosulásokban is szó esik róla); „Akkor nekem már megjelent első novellám, »A bohóc szerelme«, egy korai szerelem allegóriájával, amelyből egy egész regényre való maradt még, hogy majd haminc év múlva a bohóc jelmezébe bújva lehessen elmondani. Az ember boltáig egy élményről ír, tudom, de hogy ugyanazt a bűjtatót keresse váltig, s öntudatlanul méghozzá, attól olykor mégis meg kell borzongani egy kicsit.”

Bizonyos, hogy jelentős mozzanata ez Herceg János írói pályájának, mert az **Ég és föld** egy korszak önvallomásos kifejezésévé vált, amelyben az Én problémáit szerencsés módon sikerült környezete problémáival ötvözni, együtt ábrázolni és megírni az ötvenes évek vajdasági „nagy szatíráját” is benne.

A kisregény közvetlen indítékainak vidékére érkeztünk ezzel az állítással, kibővítve azt az általam már megfogalmazott véleményt, hogy Herceg János nemcsak egy tragikus művészsorsot festett meg, hanem a jugoszláviai magyar irodalom allegorikus regényét is megírta, hiszen Gerard egy kis, szájalmas vidéki trupp bohóca, s a regényt mozgató összeütközések líraian szatírikus kritikáját is adják irodalmunk ötvenes évekbeli szellemének és irodalompolitikai légkörének. Természetesen nem egynemű konfliktusról kell elmélkednünk, hiszen véleményem szerint két fő összeütközés a regényszöveg csomósodási pontja. El kell különítenünk a regény első hét fejezetét a folytatástól, elsősorban azért, mert ez az első hét fejezet az, amely a művészregény-meghatározást sugallja, s ebben az élmény Herceg János **Híd**-szerkesztői két esztendejének átköltőisített „eszmei magja”, s ott konfliktusa részben az irodalompolitika irányítóival, részben az 1950-ben fellépett fiatalokkal szembeni ellenállásaiban, irodalompolitikai ütköztetésében van. Hercegnek, a **Híd** szerkesztőjének ugyanis mind több bíráló megjegyzést kellett hallania szerkesztéspolitikájával kapcsolatban, ami végül szakítását eredményezte a folyóirattal. Egy, Torok Csabával folytatott 1989. május 18-iki interjújában nemcsak azt mondta, hogy „volt egy fiatal, érvényesülni vágyó írónemzedékünk – abban például Major Nándor, Fehér Feri és így tovább – amely a belgrádi és a zágrábi példákön okulva szeretett volna egy kicsit szélesebb teret magának tudni”, hanem azt is, hogy az ak-

kori politikai vezetőket (Rehák Lászlót, Nagy Józsefet) is felléptette, akik politikai cenzúrárt gyakoroltak szerkesztői munkája felett, és Herceg, a maga interpretációja szerint „tilalomfák között őrlődött”, és írói csoportok ütközőpontja lett. „És hát, ez az **Ég és föld**. Ezt realitásra és irrealitásra fordítottam, hogy egyszerűbb legyen... Mert nem mondhattam ki kereken, hogy »Menjetek az anyátok kínjába«. Egy kis lírával leöntöttem az egészet, és így született meg az **Ég és föld** című regényem – mondja nevetve János bátyánk (a szaltózó Gerard?).”

Oka tehát megvolt, hogy kiélezze satíráját a regény első hét fejezetében, természetesen nemcsak az ellene fordult fiatalokat vette célba, akik a „kis, zömök, plébánosképű kutyaaidomító” és a „vékonydongájú bűvész” vezérletével hangoskodtak a cirkusz „művészeti tanácsában” és új „művészetpolitikát” követeltek, hanem az életnek teljes körét is, amelynek a cirkusz a jelképe, ikonográfiai összegezése. Az író a regény 4. fejezetében olvasható és egy-egy mondatból összeállítható „művészi programot” szállítja le „bohócszintre”. Jelszó-fordulatok kerülnek a regényszövegbe, s ezek művészetpolitikai elvárások, így az, hogy „fel kell frissíteni a műsort”; hogy „elég volt a csepürágásból”; hogy „teljesen át kellene szervezni az egész műsort”; hogy „szóhoz (kell) juttatni azokat, akik eddig ebben a truppan háttérbe szorultak”; hogy „mi már a művészet új szellemében dolgozunk, és nem olyan elavult eszközökkel, mint régiek”. Hét szereplő ágál ebben a cirkuszi művészeti tanácsban, pontosabban: „ennek a kis vidéki cirkusznak ambíciózus tagjai igyekeztek ünnepelni önmagukat, és gáncsot vetni egymásnak”.

Itt mondja el Gerard is a maga művészeti hitvallását. Előbb a konfliktus előtt:

„A művész sohasem tűnődik oktatlanul az elmúlt életen. Mindent, amit látott, amit átélt vagy elképzelt, bele kell vinnie a produkciójába. A fűrészek sikolyát a távoli műhelyekből, a szélben álló jegenyék nyögését, százezer asztalos és vasas énekét szerte a világon, első szerelmese rebbenő sóhaját egy vidéki garniszálló piszkos szobájában, a forradalmak égis zengő harci zaját s a hajnali harmatot szülőföldje mezőiről.”

Majd a konfliktus után, amikor már elhatározza, hogy szakít a truppal, s mert szülőfalujában jár, hát átlép a polgári életbe. De a hetedik fejezet végén csodás körülmények között (mint hajdanán a **Kekez Tuna** című novellájában a fantasztikum tör be a Pálinka Ördög megjelenésével) az **Ég és föld** hetedik fejezetének a végén egy titokzatos idegen tűnik fel, „egy feketeruhás, hórihorgas ember toppan be az utcáról, bajusztalan szájában sárgán villantak elő széles fogai”. „Olyan volt, mint a megtestesült végzet” – írja róla Herceg. A találkozás után Gerard ott feküdt vérében fagyban, a melléből kiálló széles pengéjű konyhakéssel és józan parasztok állták körül”. A

Gerard részegen álmódott rossz álma volt, egyúttal az irracionális erők jeladása Gerard sorsfordulója idején. Egy provinciális művész mellé odaszegődik ilyen módon egy provinciális Mefisztó, a nagy irodalmi művekben szereplőnek távoli, oldalági rokona, művészregényhez illően. Nem véletlen tehát, hogy a regény végén egy újabb titokzatos alak, a Fejnélküli Ember lép közbe és Gerard-ot a cirkuszba való visszatéréshez segíti. A Fejnélküli Ember ugyanis az az ember volt, „akinek a bűvész lefűrészelte a nyakát, s aztán hajánál fogva emelte a fejet a közönség felé, míg a zenészek tust húznak a galérián”. Nemtői ők Gerard-nak – az egyik a köznapi életbe segíti, a másik a cirkuszba való visszatérését támogatja. A regény második, a nyolcadik fejezettel kezdődő része felett (mert az első az lekerekített, befejezett egész) ellenben a két felügyelő, Satanelli, majd Broniszláv a sorsba avatkozó. Mind a ketten ott vannak a bohóc-művész nyomában.

A művészregényre utaló alkotás itt mind erőteljesebben a politikai regény ismérveit mutatja, méghozzá olyan módon, hogy erősen önéletrajzi jegyei is vannak, s ezekből fiatalkori munkásmozgalmi napjai is üzennek, nem csupán szerkesztői tapasztalatai a **Híd**ban, amit nyilatkozataiban sérelmezett. A hetedik fejezet után következő részekben, nem a szerelmi történet az érdekes (a kocsmárosné, a pap szakácsnője, Franciska, a cseléd lány), hanem a politika vékony szála, amely elvezet Satanellihez, a felügyelőhöz, majd az ugyancsak magát felügyelőnek mondó Broniszlávhoz, aki a Komoly Férfiak Körébe akarja beszervezni. Az ilyen részletekben a közhelyé vált, tehát kiürült mondatok jelennek meg, párjai a művészetről szóló üres kifejezéseknek. Idézzük azt a bekezdést, ahol Gerard párttagságáról esik szó:

„– Nem tudom, százezrek és milliók életében hogyan múlik ez a pillanat... Nem tudom, mit érzett a bányász, amikor azt mondták neki, tegye le a csákányt, álljon meg egy szóra, s akkor a tárna mélyén, reszelve egyet a torkán, s a meghatódottsággal küszködve közölte vele a vájár, hogy testvérének érzi, álljon közéjük, lépjen be a körbe, milliók és milliók közösségébe.”

Broniszláv reakciója kibrándító:

„– Jaj, de patetikus vagy! – szólt közbe Broniszláv, elfordulva az ablaktól és nyugodt léptekkel megállva Gerard előtt. – Hiszen tudom, hogy mélyen érint, amit mondtam, de azért nem kell ekkora feneket keríteni a dolognak. Hazamégy, megírod szépen az életrajzodat, aztán megkapod a tagsági könyvecskét, és minden marad a régiben.”

Gerard érzelmességét magyarázza ezután:

„– Voltak barátaim – folytatta Gerard – együtt olvastuk a tiltott könyveket fiatal korunkban, együtt szórtuk a röpcédulákat éjszakánként, egyformák voltunk...”

A már idézett interjúban Torok Csabának is erről beszélt: „csak a háború előtt, húsévesen voltam benne (ti. a munkásmozgalomban): röpcédulákat osztogattam. Le is tartóztattak. Szerencsére a barátom, Hock Rezső, a jogász, nem vallott rám, hiába verték két hónapig.” Herceg János őt általában Muxiként emlegeti, aki egy életen át barátja volt.

De amiről szó van, már emlék és Gerard az emlék megszállottja, s ebben a szenvedélyében az író is osztozik vele. Az **Ég és föld** nyolcadik fejezettel kezdődő második részében olassuk.

„– Azt hiszem, valóban itt az idő, hogy búcsút vegyél a cirkusztól – mondta Satanelli és az ő szeme is nagyra nyílt a csárdásné után. – Mert valljuk be, Gerard, neked van egy súlyos hibád. Nagyon erősen élnek benned az emlékek.”

Mert:

„Aki a múltra gondol, akaratlanul is ahhoz méri a jövőt. S ez nem csak hogy nem reális, de fölöttebb veszedelmes dolog.”

Ezért nem való a Párt soraiba sem:

„– Mert nem tudtam volna lépést tartani velük. Mert hiányzik belőlem a céltudatosság, mert minduntalan megadom magam az emléknek, és egy kóbor ábránd elég ahhoz, hogy eltérjek a valóságtól. Gyenge vagyok, a kitarítás nem tartozik erényeim közé. És mondtam már neked egyszer: nem mindig merem határozottan állítani, hogy a fekete nem fehér.”

Emlékkockákból épített regény az **Ég és föld** s az is a regény politikai köréhez tartozik: a kor tiltotta az emlékezést, Gerard ellenben mindig emlékezni akart, tehát lépten-nyomon a „valóságon túli világba” lép át a hétköznapi napokból. A túlsúlyba került emlékek pedig Krúdy Gyula-hangú regényt eredményeztek. Több ez, mint amit a regényben a címről olvasunk, nevezetesen, hogy Herceg János e regényében „egy nagy üveggarang alatt aprókat csengettyűzik a világ”. Ilyen epizódjára gondolok:

„Gerard csizmájának kopogása messzehangzóan csengett a simának nem mondható járdaköveken, Amália selyemszoknyája egy olyan dalt susogott, amelynek nemcsak hangja volt, de illata is, régi férfiálmok keltek életre benne és esztendők mulandósága akadt meg ebben a susogásban, mintha maga a fiatalság zengte volna selymes dalát az öröklétben.”

A regény legerősebb szövegrészeit adják az emlékezés-mozaikok. Herceg költői stílje lírai erővel zeng:

„Nesztelen közeledett hozzája egy messzi emlék, a gyerekkorából még, amikor az üvegesre dermedt téli hajnalokon ablakuk alatt bajszos, komoly férfiak rázták le dobbanva lábukról a havat, s az asszonyok és lányok, kendőjük szélével fogva felrebbenő leheletüket, pusmogva vonultak rorátéra, miközben kigyulladt, vékony lángnyelvével, náluk is a virágoshasú petróle-

umlámpa, és egy gyengéd kéz igazította meg az ő válla fölött a dunyhát: „Te csak aludj, kisfiam, megjövök én nemsokára.”

Ezek háttérben komor valóságként ott a tapasztalat: „Mindenütt van templom és mindenütt van felügyelő.” De újraolvasásunkat lezárva Herceg írói krédóját idézem: „Én európai vagyok, és most megtaláltam a szülőföldemet.”

De nem az Európára való hivatkozás a jelentős csupán, a szülőföldre apelláló író megnyilatkozása is, hiszen a szülőföld annak a bukolikus hangnak és hangulatnak a termőföldje, amely Herceg János prózáját át meg átjárja.

ABOUT ÉG ÉS FÖLD (HEAVEN AND EARTH) FORTY YEARS LATER

The author of this paper, who already wrote a review of this novel in 1959 when it was published, considers this work to be a timely description of the destiny of an artist both then and now. This is a novel written in a lyrical keynote with a blend of biographic elements, and the author is most interested in both the European and local dimensions of the writer's yearning for the right to creative and human freedom.

TOLDI ÉVA

REGÉNYVILÁG ÉS PARABOLA

(Herceg János: Ég és föld. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1959)

Az első közcím, amely bohóckodás, és közel áll az éghez: Ádámról és Éváról, azaz az újraolvasásról. A többi közcím természetesen komoly lesz

Nem vállalkozhatom az újraolvasás fogalmának meghatározására, de kétegyeimet sem hallgathatom el. Tudvalévő, hogy a műalkotás létrehozza belső világát, amelynek alapján rajta kívül eső elemek bevonásától eltekintő interpretációja lehetséges. Minek bajlódjunk a keletkezés körülményeivel, a létrehozás terével és idejével, ha anélkül is megvagyunk, egyébként pedig az életrajzról meg a korrajzról úgy hisszük, hogy teljes egészében rekonstruálhatatlanok.

Hajdu Péter kritikájában olvastam, amelyet Eiseman György Mikszáth-monográfiájáról írt, hogy „az életrajz kritikai eljárásként már e század közepére elveszítette létjogosultságát (mind az írói életút vagy lélek fikciójaként a szövegek olvasásának tulajdonképpeni céljául, mind szociológiai háttérként a szövegértelmezés segédeszközéül)”.¹ Csak a mondat első részével tudok maradéktalanul egyetérteni, hogy a második részét miért nem tartom helyénvalónak, arra mindjárt két, igaz, tárgyunktól igen távoli, de tanulságos példát is felhozhatok.

Balassa Péter Domonkos István versét, a mindannyiunk által jól ismert **Kormányeltörésbent** értelmezte **A bolgár kalauz** című 1996-ban megjelent kötetében, miközben a következő mondatot írta le: Domonkos István ebben a versében „rávilágít a polgárháború eljövetelére”.² Akceptálni tudom természetesen, ha valaki a költőt századunk hetvenes éveiben vátesznek tartja, de a szöveg világából visszamenőleges referenciális következtetéseket vonni le, s otthontalanság helyett polgárháborút mondani, hogy valaki 1971-ben, amikor a viszonylagos jólét és biztonságérzet volt alapvetően domináns életérzése akár még a külföldi vendégmunkásnak is, azt állítani, hogy megsejtett egy húsz évvel későbbi konkrét katasztrófasorozatot ... In-

kább nem folytatom, mert ilyen módon utólag már túlságosan könnyű bármibe bármit beleértelmezni.

A másik tanulságos mondatot a Magyar Szó Kilátó-című mellékletében olvastam 1998. november 21-én. Az Ex Symposion felelős szerkesztője, Bozsik Péter nyilatkozta, hogy kedvenc költője Kavafisz, aki „ókori görög telepes volt Alexandriában”.³ Ha ezek után is hajlandók vagyunk elhinni, hogy a nyilatkozattevő életében akár egyetlen Kavafisz-verseit is olvasott, mélyen magunkba kell szállnunk. A szöveginterpretációnak, úgy látszik, nincs határa. A közismert példa, hogy régmúltból emelünk a mába kontextusukból kiragadott alkotásokat, banális dolog, sokkal eredetibb, ha a ma készült alkotásokat helyezzük vissza a múltba, minél távolabbra, annál jobb.

Szóval, én legalább háttérként megtartanám jelzésszerűen az életrajznak az életművel összefüggő mozzanatait, ami nálunk akár kihívásszámba menő irodalomtörténeti feladat lehet, hiszen az itteni írók életrajzát nem írta meg senki, amint arra Bányai János mutatott rá, és komolyan veszem a recepciót is, amelyhez képest a szövegeket nemcsak olvasni, hanem újraolvasni is lehet, amelynek során végső soron mégsem teszek mást, mint hogy – Szegedy-Maszák Mihály szavait idézve – a művet „kiszakítom valamely összefüggésrendszerből és egy másikba helyezem azt”.⁴

Még szerencse, hogy nem az újraolvasásról kellett dolgozatot írnom.

Recepciótörténet

Herceg János **Ég és föld** című regényének „újra”-újraolvasását kísérem meg. A regény ugyanis 1959-ben jelent meg, majd 1967-ben ismét kiadták a szerző válogatott novelláival egyetemben, tehát alig két évvel korábban, mint ahogyan a többi e konferencián tárgyalt regény zöme megjelent, és mindkét kiadásnak volt kritikai fogadtatása; 1967-ben megtörtént az első újraolvasás. Bár csábító a gondolat, mégsem a második kiadás, hanem az első szolgálhat az újraolvasás alapjául, ellenkező esetben az **Ég és földet** későbbi korba helyeznénk, mint amelyben valójában keletkezett, és így hamis következtetéseket vonhatnánk le mind a vállalkozás önértéke, mind referencialitása vonatkozásában.

Négy kritika jelent meg 1959-ben Herceg János regényéről, és figyelembe véve az irodalom korabeli intézményeit, összehasonlítva a mai állapotokkal, azt kell mondanunk, hogy ez nagy teljesítmény, és arra utal, hogy érdeklődés övezte Herceg János regényét. Mert mi volt a helyzet az intézmények tekintetében 1959-ben?

A Magyar Szóban heti egy irodalmi oldal jelent meg, a vasárnapi, amely novellákat, regényrészleteket, verseket közölt, kritikát elvétele sem, valamint volt – szakzsargonnal élve – alsó, felső tárca, irodalmi melléklete nem volt a napilapnak, viszont a Forum könyvterjesztő osztálya rendszeresen és

több alkalommal meghirdette, mely könyvek jelentek meg, melyek kaphatók. Herceg János **Ég és föld** című regényéről 1959. február 15-én olvashatunk először, a befejező részletet hozta le a lap, azzal a megjegyzéssel, hogy most jelent meg. Ezután a február 20-ai számban jelent meg a terjesztő reklámja az alábbi szöveggel: „Megjelent a legújabb vajdasági regény. Herceg János: **Ég és föld**. A neves író játékos könnyedséggel és csillogó nyelvezettel írta meg Gerard bohóc vidám és szomorú történetét. A cirkusz porondjáról meneszti útjára egy vajdasági kisvárosba és tengernyi bonyodalmon át vezeti vissza a cirkuszhoz.”

A 7 Nap közölt recenziókat, Bori Imre a március 8-ai számban írt a regényről. Az Ifjúságnak irodalmi melléklete még nem volt, irodalommal azonban egy vagy több oldalon minden számban foglalkozott, Bálint István április 23-án írt róla, a Híd 1959 július-augusztusi számában pedig Vukovics Géza írt a regényről hosszabb elemzést. A Dolgozók című hetilapnak is volt irodalmi oldala, Juhász Géza itt közölt lelkesedő írásából tudjuk meg, hogy Herceg János **Ég és föld** című könyve a Forum Könyvkiadó első szépirodalmi kiadványa volt, érthető tehát az érdeklődés.

Csupán jelezzük, hogy ekkor még nem volt Új Symposium, és az Üzenetet sem alapították meg, ez is az intézmények áttekintéséhez tartozik.

Minden korabeli kritika megegyezik abban, hogy jelentős alkotás az **Ég és föld**, az író életművének addigi legjobb darabja, s irodalmunk értékének is tekinthető. Azonban elmarasztaló mondatokat is találunk róla. Bálint István szerint „ez már komoly irodalmi alkotás”, azonban „egészében nem érdekes olvasmány”, amely helyenként „már-már lezuhan a nemirodalom porondjára”.⁵

A legkevésbé kritikus Vukovics Géza azt említi meg, hogy „az olvasó csak filológiai éberséggel felfegyverezve veheti észre az itt-ott elszórt szépséghibákat, mondjuk azt, hogy »kisütött a napsugár«, a »nap« helyett”. Tegyük hozzá: ez a szépséghiba a regény első mondatában van.⁶

Bori Imre azt állítja, hogy „nemcsak írói fejlődésének, irodalmi termelésének eddig elért legmagasabb csúcsa, hanem egész irodalmunk értéke, de a vajdasági magyar irodalom belső, de torzító tükre is”.⁷

Megismerhetünk egy olyan elmarasztaló kategóriát is, amelyet ma már nem tudunk mire vélni, nem tudjuk, az 1950-es évek legvégén mit jelenthetett: ez pedig a szubjektivitás. „A szubjektív művészsors és ennek a művészsorsnak ismét csak teljesen egyéni interpretálása (ezen a ponton mintha a regény objektivitás-követelését is megtagadta volna) jellemzi Herceg János alkotását” – mondja Bori Imre, majd hozzáteszi: „Az író regényének erőnei azonban egy, már vajdasági távlatban is, irodalmunk egészének hibáivá alakulnak át. A líraiság, amely az író erőnye ebben a műben, hiszen éppen általa tudta megformálni mondanivalóját, árulkodóan beszél arról az egyszerű

tényről, hogy íróink még nem tudják objektíven és emberi összefüggések, kapcsolatok során át felidézni élményeiket, tehát a valóságot. Álarc, líra, torzító tükör, végső fokon pedig szubjektivitás – ezek azok az eszközök, amelyek nélkül is lehet nagy és maradandó alkotást létrehozni a próza terén.”⁸

A regénnyel a két kiadása közti időben is foglalkoztak. Szelei István például 1960-ban a Hídban **A jugoszláviai magyar irodalom története 1945 után** című tanulmányában a Herceg János címszó alatt legtöbbet az **Ég és föld**ről ír. Jellemző módon „etikai magasrendűségét és igazságát”, valamint „erkölcsi szenvedélyességének erejét” dicséri, de el is marasztalja, ugyan-csak a szubjektivitás okán: „Az Ég és földben a vajdasági irodalmat még ma is kísértő visszahúzó erők fölött tart seregszemlét, a visszhangtalanság, a közöny, a szűk nyelvi és társadalmi keretek közé szorult művész panaszát szóltatva meg. Herceg szubjektív reagálásai, lírikus és polemizáló természete nem kedvez a fegyelmezettebb epikai formának: regényébe beáramlik a magánvélemény, a személyes hang, a fabula nem tud önmagában és önmagáért helyt állni.”

A regény második kiadásának idején a Képes Ifjúságban nem követik rendszeresen a vajdasági irodalmi jelenségeket, Juhász Erzsébet a legszorgalmasabb recenzens, ő is gyakrabban mutatta be a világirodalom egy-egy alkotását; egészében véve azt mondhatjuk, hogy a színház és a kortárs film tölti ki az akkori legfiatalabb generáció érdeklődését. A Magyar Szóban Bori Imre **Értékeink** címmel sorozatot indít, s ezek között tárgyalja az **Ég és föld**et is, immár egyetlen negatív ítélet nélkül – csupán nyolc év kellett hozzá, hogy megbocsásson Herceg Jánosnak szubjektivitásaért –, s 1967. március 19-én mint „hangulatregényt” és „lírai hűségdalt” tárgyalja. Az Új Symposion 34. számában Gerold László a regényről azt állítja, hogy „az író sorrendben harmadik, de jelentősége szempontjából első regénye”, „kor- és tájdokumentumnak” tartja, amelynek „valóban irodalmunk igazi értékei között a helye”. A válogatott novellákkal kiegészített kötet azonban egyáltalán nem nyeri el a tetszését, mondván, több benne a jelentéktelen, középszerű, stagnálást mutató novella, s így „a könyv az írója ellen fordul”.¹⁰ Bolgár László a Párizsban megjelenő Irodalmi Újságban számában ír többek között a regényről és a válogatott novellákról, az elismerés hangján, ám a már ismertekhez képest nem fedez fel új mozzanatokat.¹¹ Értékeit ugyan elismerték, az érdeklődés csökken iránta. A Dolgozók 1967-es évfolyamát átlapozva egyértelmű, hogy az irodalmi figyelem a kiírandó regénypályázatra összpontosul.

A referencialitásról

Minden korabeli kritikus egyetértett abban, hogy az **Ég és föld** úgynevezett kulcsregény. Azután írta, miután átadta a Híd szerkesztését, s leányvári-batinai elvonulását is a regényben felidézett sértettség váltotta ki.

Bori Imre 7 Nap-beli kritikájában olvassuk: „Egy művészpálya derekán készült a mű, és egy művészpálya emberi és művészeti tapasztalatai gyűlnek össze benne, válnak emberi mondanivalóvá, egy szellemiség rajzává, egy tehetséges prózaíró ars poeticájává, művészi hitvallásává, ugyanakkor egyfajta leszámolássá is vélt ellenségeivel, és azon túl művé, amelyben az író kiírhatta sérelmét és megszabadulahtott tőle, Gerard-ra, a bohócra ruházva át saját emberi problémáit, hogy ő maga tovább haladhasson, újabb és nagyszerűbb állomások és eredmények felé.”¹² Kulcsregénynek nevezték később is, a mai olvasó azonban sajnos egyáltalán nem tudja, bár szeretné, azonosítani a szereplőket, Satanellit, a kimustrált felügyelőt és Broniszlávot; a Fejnélküli Embert, a cirkuszigazgatót és Riát meg Betti Ramandát, a kiöregedő artistanőt. A kulcsregényeknek, úgy látszik, ugyanaz a sorsuk, mint minden más irodalmi alkotásnak az ókori vígjátékoktól napjainkig, amelyekben a figuráknak konkrét személy a modelljük, hogy elveszítik ilyenfajta referencialitásukat. Egy ideig még a kulcsregények olvasása a rejtvényfejtés izgalmával párosul, de később lehetetlenné válik a kulcsregény műfajára jellemző szándék, hogy ismerjék fel szereplőit. A műfaj egyszerűen idővel kioltja önmagát. Az igazán jó művek persze „kulcsuk” nélkül is megállnak később a lábukon. Nem lehet kétséges, hogy keletkezésének idején valóban rá lehetett ismerni a szereplőkre. Ismét Bori Imrét idézzük: „ha figyelmesebben el-elmerengünk a regény egy-egy képe, egy-egy alakja jellemző vonásain, ismerős arcokat, emberi vonásokat, magatartást, jellemet, testi habitust is felfedezünk”.¹³

Maga a kulcsregény minősítés, mivel írója olyan szándékkal is írta, hogy a szereplők ismerjenek magukra, ismerjék fel őket mások, növeli annak a valószínűségét, hogy a korra következtetünk vissza az olvasásakor; a regény negyedik fejezete, amely a művészeti tanács ülését írja le, különösen alkalmas lenne az ötvenes évekbeli irodalmi alakok és intézmények azonosítására: „Ott volt a bűvész, egy vékonydongájú emberke, aki apró termetét meghazudtoló, mély, érces hangon beszélt, méltóságteljes lassú léptekkel járt, és olyan kimért volt mindig, mintha minden mozdulatára fél mázsa férfiaság nehezedett volna. Ott volt frau Mici kanárisárga hajával, orrán vastag pápaszemmel, ölében egy rózsaszínű tüllszoknyácskával, amelyben majd fehér kancáján illegeti magát két óra múlva, most azonban még be kell stoppolnia rajta a lyukakat; s ott volt az ifjú légtornász, izmosan, de kissé esetlenül pózolván, kék mackóruhában, egyik szemhéján fehér volt a pilla, s végül a kezdő zenebohóc, Tomy, aki most is dorombot tartott a szájában, mintha ezt az időt se volna szabad kihasználatlanul hagynia a tréningben.”

Csak sajnálhatjuk, hogy Bori Imre is csupán annyit árul el, amennyit talán minden kor olvasója érzékel, hogy „nem nehéz ráismerni a Gerard bohócsapkája alatt megbúvó íróra”, már csak azért sem, mert az író efelől nem

hagy kétséget, azt olvashatjuk egy helyen, hogy Gerard a Kulcs utca 7. szám alatt született, ahol egyébként Herceg János. Herceg János visszaemlékezéseiben kerül ki ez az időszakot, sohasem írta meg egyértelműen, hogy mi váltotta ki sértődöttségét, azon kívül, hogy tudjuk, azokban az években az irodalmi életből kirekesztő, megbélyegző polgári jelzőt kellett viselnie, s hogy a szemére vetették: nem eléggé modern. Egyébként pedig fogalmunk sincs, ki kicsoda a regényben, s ha valaki sürgősen nem árulja el, számunkra az **Ég és föld** kulcsregényként végleg elveszett, mára minősíthetatlenné, értelmezhetatlenné vált.

Az intertextualitásról

Herceg János a bohócot mint szereplőt és a művészsors metaforáját korra ifjúságától kezdve kedvelte. Első novellája is bohóc témájú, önéletírásában gyakran hivatkozott rá, mégis sokáig titkolta, nem adta közre összegyűjtött elbeszéléseinek kötetében sem. Az első novellát Hondy János álneven a Sombori ujságban publikálta A bohóc szerelme címmel. Nem allegorikus ez a novella, egyszerűen arról szól, hogy a fiatal bohóc reménytelenül beleszeret az egyik nézőbe, egy idősebb asszonyba. Mégis azt mutatja, hogy a művész megtestesítője Herceg János számára kezdetektől a bohóc volt.

Az **Ég és föld** Gerard-ja is éppen a figura eredendően metaforikus természeténél fogva lehet áttétel és alakváltozás megjelenítésére alkalmas figura: a bohóc szerepében ellentétes viselkedésformák és hangulatok egyesülnek: nevetetés és zokogtatás, sírás és nevetés, falusi idill és a totalitarizmus társadalomkritikája. Herceg János ars poeticáját is erre a kettősségre építette, amelynek alapján művészregényként is szokás olvasni Gerard történetét. Csakhogy amit a figuráról és a művészetről megtudhatunk, nem igazán eredeti: a művész az emelkedettség, az illúziók, az ég szabadságának tartományába soroltatik, míg a köznapi ember a közönségesség, a társadalmi kiszolgáltatottság, a föld vonzáskörében létezhet. A kettő között nincs átjárhatóság – állítja a regény, mindenkinek meg kell maradnia saját körében. A regény által következetesen végigvitt kettősséget az elbeszélő csak a könyv legvégén, ellentmondásosan oldja fel, mivel az égi tartományok elkötelezettje akkor nyugszik meg és tér vissza valódi énjéhez, amikor megcsókolhatja az anyaföldet. Az a konkrét talpalatnyi föld pedig a fűrészporról terített cirkuszi porond, a bohóc művészetének talaja.

Az intertextualitás körébe tartozik, hogy Herceg János írt még egy regényt, amelynek Gerard bohóc a főhőse, a **Gogolandet** 1977-ben, amely könyv alakban 1992-ben jelent meg. A szálnalmas vidéki trupp tovább járja a vidéket, azzal, hogy ennek a regénynek az értelmezése egyértelmű, immár nem a művészregényt látjuk benne, hanem az ellenutópiát.

Feltűnőnek tartom, hogy a korabeli recepció az **Ég és föld**nek nem emlegeti parabolisztikus vonatkozásait. Bálint István ugyan említi, hogy „sajátos fénnel rávilágít napjaink néhány sajátos problémájára, az új világ építésének nagy kérdéseire”, a kritika egésze azonban nem győz meg bennünket arról, hogy a regény ironiáját is érzékeltette a befogadó. Egyedül Gerold László kritikájában fordul elő a „politikum” szó 1967-ben.

Herceg János eldöntetlenül hagyja, fejezetről fejezetre váltogatja elképzelését a regény menetéről. Kezdetben a művészregény, később a kulcsregény jellege dominál, majd felerősödik a falusi életmód ábrázolása, a regénynek pedig a közepétől mind erőteljesebb a parabolyszerű kidolgozása, írói eszköztárát ennnek szolgálatába állítja: mind több az ironia, utalás a felügyelőre, a papokra; megfigyelések, kihallgatások váltogatják egymást, s mind nyilvánvalóbban rajzolódik ki egy olyan társadalom képe, amelyben a hatóság a személyiség legintimebb szféráiba szól bele. A Komoly Férfiak Köre, csupa nagybetűvel, figyelemmel kíséri Gerard minden mozdulatát, ő mégsem csatlakozik hozzájuk. Jellemző momentum a kihallgatás párbeszéde: „– Forduljon a falnak, és feleljen onnan a kérdéseimre. Az új világgal mi volt? Tető alá került már?

– Én a magam részéről mindent elkövettem – felelte Gerard, és a kopár fal helyett nagyujja körmét nézte a lábán –, hozzáadtam az álmaimat, és ezzel elébevágтам a fejlődésnek.”

Az **Ég és föld**re is ráillik az, amit George Orwell 1944-ben Arthur Koestler regényeinek világáról állít **Az irodalom főszaololása** című könyvében: „az ember nem lehet más, csak »rövid távú pesszimista«, azaz távol kell tartania magát a politikától, és meg kell teremtenie valamiféle oázist, amelyben ő és barátai megőrizhetik a józan eszüket, és remélhetik, hogy a dolgok száz éven belül valahogy majd csak jobbra fordulnak. Mindennek a mélyén Koestler hedonizmusa rejlik, amely arra a fondorlatra vezeti, hogy a földi Paradicsom kívánatos. Akár kívánatos, akár nem, talán nem is lehetséges. A szenvedés bizonyos mértéke talán nem irtható ki az emberi életből, talán az ember előtt álló választás mindig rossz alternatívák közötti választás.”¹⁴

A regény parabolajellegű olvasata annál inkább indokolt, mert ebből következik felépítése is.

A regényszerkezetéről

Ma már kevésbé értjük, miért kellett elvontan, állandó szimbólumok és metaforák segítségével írni, hiszen ez meghatározta, keretek közé zárta és korlátozta is a művészi önkifejezést. Az árnyalt jellemrajz hiánya, a társadalmi háttér elnagyolt rajza, a cselekmény utalásossága is ezt húzza alá.

A regénynek valójában nagyon egyszerű a cselekménye, mintha csak paravánként szolgálna ahhoz, hogy megrajzolja a szocialista realizmus para-

boláját: a bohóc, kiábrándulva a cirkusz világából és a közönség közönyéből, elhatározza, hogy felhagy művészetével, hazamegy a falujába, majd ráébredve, hogy a „civiliek” között nincs helye, és nem tud eleget tenni a megbízásnak, miszerint az új világ fölépítésében kellene segédkeznie, visszatér a cirkuszhoz. Erre a vékony cselekményvázra épül a regény, és ennek mentén épül fel a regényvilág, amely képek tömkelegéből alakul ki. Az egymás mellé vágott, tömbösített szövegegységek, amelyek gyakran körmondatokból állnak, szerteágazó asszociációkat görgetnek magukkal, innen ered, hogy a regény értelmezése során többféle megközelítési mód lehetséges. A regényben nincsenek leírások, azokat a mondatömbök helyettesítik, amelyek főleg felsoroláson alapulnak, tájelemeket és hangulatföredékeket tartalmaznak, időhatározószó és hasonlat legtöbbszörben megtalálható; nincsenek valódi párbeszédek, mert azok közé mindig beékelődik egy-egy halmozott asszociációsor. A mondatok legtöbbször bizonytalanságba futnak ki, relativizálva az elmondottakat: „Ilyenkor keresztet vetnek magukra az istenes asszonyok, és megigazítják alvásra tért gyerekük feje alatt a párnát, és a szarvasok kijönnek az erdőszélre, beleszimolnak a levegőbe, mintha sehol a világon nem lesne már vadra egyetlen vadász sem; ilyenkor a kovácsmester megugratja üllőjén a kalapácsot, aztán a sarokba vágja, a pék pedig hosszan bámul bele a kemence tűzébe és simít egyet a bajuszán, mielőtt a parázsvonóért nyúlna, ha ugyan a falusi pékek este is sütnék kenyeret . . .” A képek tobzódhatnak a mikrorészletekben, s többnyire a körmondat utolsó hasonlata a meseszerű vagy a nem evilági tartalmak felé mozduló, melyekhez valóságos földi dolgokat társít: „Az oroszán már nagyban bőgött, a kutyák ugatása olyan volt, mintha egy kórust utánóztak volna, frau Mici egy német dalt kornyikált, s közben ládákat szögeztek a bűvésznek, és stimmelni kezdtek már a hangokat a zenészek, s a bohóc kezében megállt a festékes pamacs, szíve elszorult, olyan volt ez, mint amilyen a boldog halál lehet, ha ugyan van ilyesmi.”

A képek fölépítésének a regényen következetesen végigvitt alkalmazása modern hatást kelt, képekkel helyettesít leírásokat. Ezenkívül a képek nemcsak a líraiság irányában hatnak, hanem az esszéprózához is közelítenek, a képek jó része ugyanis az emberről elmélkedik, mint az alábbi: „Mindig az volt az érzése, ha ilyet hallott, mintha az ember nem volna szabad akarattal rendelkező lény, hanem valami rozsdás karika csupán a saroglya láncában, hogy ki ne essen a szekérből semmi.” Vagy bölcsességeket közölnek az emberi természetről: Amáliáról „hiányzott a csipkés kötény, vastag kendőt kötött keresztbe a derekára, mint azok a szegény asszonyok, akiknél a múlt szerelem együtt jár a derékfájással, lábszagattással, görcsökkel a vállukban, s becéző férfikezek helyett kenőasszonyok szuszogását kell érezniök ezután”. A képek rendszeres eleme egy-egy tagmondatnyi közhely, ami még

elvontabbá teszi a közlendőt, például: „Nem szabad egymás szájából kivenünk a falatot, és nem szabad megijednünk a jövőtől, mely sebes szárnyakkal száll felénk.” A közhelyek és szólások ismételtetése a parabolaregények jellemző jegye, az **Ég és föld**ben azonban nemcsak az ironikus szöveghelyeken jelenik meg.

Az ily módon kialakított, azonos módon felépülő képsorokból alakul ki a regény egyöntetű mondatritmusa, nyelvi retorikája, amely emelkedettséget, líraiságot kölcsönöz a szövegnek.

A névadásról

A parabola felé közelítő olvasatot többek között a névadás jellege is erősíti. A mindentudó elbeszélő szemszögéből elmondott történetben a főhőst végig Gerard-nak nevezik, a regény második részében az abszurditást mintegy fokozandó Amália, a kocsmárosné, Gerard felesége egyszerűen Józsefnek kezdi nevezni Gerard-t. Bizonyára az sem véletlen, hogy az álomlátó bibliai nevét adta magának, akit testvérei eladtak. Hasonlóképpen adták át a kocsmárosnénak őt is cirkuszi kollégái. A párhuzamos névadás mindenesetre az égi és földi eszmék között kallódó bácskai művész tudathasadásos állapotának jeleként értelmezhető.

Végezetül

Az **Ég és föld** visszafogott cselekményű regényszerkezete Herceg János képalakításának esszéprózába hajló jellege miatt irodalomtörténetileg a vajdasági próza modern vonulatának kezdetén áll. Mai olvasatunkban a kor ironikus-parabolisztikus rajza, a regényvilág domináns jegye a stílus rétegzettsége és a meg hasonlottság ábrázolása. Nyelvezetének széles asszociációs köröket befogó retorikája ma is hitelesnek tűnik. A kötet recepciója azonban azt bizonyítja, hogy a Forum Könyvkiadó első szépirodalmi kiadványa, az **Ég és föld** elszigetelt műalkotás maradt, nem tartozik a gyakran idézett művek sorába, hatása a későbbi nemzedékek írásmódjában nem mutatható ki, s ennek esélyét az idő múlásával – természetesen – mind kisebbnek látjuk.

Jegyzetek

- 1 Hajdu Péter: Hogyan olvassunk újra Mikszáthot? Buksz, 1999. Tél
- 2 Balassa Péter: A menekült király, avagy a polgárháború előérzete. In: A bolgár kalauz. Pesti Szalon, Budapest, 1998
- 3 Kókai Péter: „A költészet halott.” Csantavértől Csantavérig Bozsik Péterrel. Magyar Szó, 1998. XI. 21.
- 4 Szegedy-Maszák Mihály: Az újraolvasás kényszere. In: Irodalmi kánonok. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998
- 5 Bálint István: Herceg János: Ég és föld. Ifjúság 1959. április 23.
- 6 Vukovics Géza: Játék az álom és a valóság mezsgyéjén. Híd 1959. 7–8.

- 7 Bori Imre: *Ég és föld*. 7 Nap 1959. március 8.
8 Uo.
9 Bori Imre: *Ég és föld*. Magyar Szó 1967. március 13.
10 Gerold László: Herceg János regénye és novellái. Új Symposion 34. sz.
11 Bolgár László: Négy jugoszláviai magyar kisebbségi íróról. Irodalmi Újság 1968. december 15–1969. január 1.
12 Bori Imre: *Ég és föld*. Magyar Szó 1967. március 13.
13 Uo.
14 George Orwell: Arthur Koestler. In: Az irodalom fűlszámolása. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990

THE WORLD OF FICTION AND PARABOLE

This study analyzes the novel *Ég és föld* (Heaven and Earth) by János Herceg. When it was published in 1959 it was read as a 'roman à clef', as a burlesque of the literary life in Vojvodina, whereas today it is the parabolical form and the social criticism expressed in the various layers of the novel that are highlighted. The reduced plot of story and the lyric character of the imagery rank it among the first works of modern prose in Vojvodina. Its importance from the aspect of literary history is beyond argument. His images – mixing surrealism and elements of the petit world of Vojvodinean society – cover wide domains of association, and his style and language stand it among works worth reading even today. Nevertheless, the reception of the novel has proved that it remained an isolated piece of personal initiative which had no influence on the works of the next generation of writers.

POMOGÁTS BÉLA

A BÁRÁNYOK HALLGATÁSA

(Gion Nándor: Testvérem, Joáb című regényéről – egykor és most)

Vajdasági magyar regény

A vajdasági magyar regényirodalom a húszas évektől kezdve próbálkozott azzal, hogy hiteles képet adjon a regionális társadalom életéről és konfliktusairól. Szenteleky Kornél, a jugoszláviai magyar irodalom hőskorának organizátora, több alkalommal is sürgette az írókat: hozzák létre a külön arculatú vajdasági magyar regényt. Az eredmény sokáig váratott magára: Szirmai Károly, Herceg János és Majtényi Mihály szórványos eredményei után csak a hatvanas és hetvenes években született meg az igazi vajdasági regényirodalom Major Nándor, Burány Nándor és Németh István, majd Varga Zoltán, Gion Nándor, Domonkos István, Tolnai Ottó és Végel László könyveiben. Mindenekelőtt az újvidéki Forum kiadó 1968-as regénypályázata nyomán megjelent regényekben, amelyek egyszerre, mintegy az irodalomteremtés elemi erejű gesztusa révén hozták létre a vajdasági magyar regényirodalmat, a szórványos könyvek után magát az „irányzatot”, az „iskolát”.

A jugoszláviai magyar irodalom kritikusai is az irodalomteremtő vállalkozást ünnepelték, midőn a pályázat eredményeiről számot adtak. Tomán László, a Híd kritikusja például így beszélt: „Itt van a vajdasági magyar regény! Ezek a regények a jugoszláviai magyar regényirodalom létét, értékét, súlyát bizonyítják, irodalmunk egy pillanatát, korszakát, igazi születését jelzik, sőt nagykorúságáról, érettségéről tanúskodnak. Ránk is érvényes most már Dušan Matic megállapítása, melyet a szerb és horvát irodalomra vonatkozóan annyiszor idéztek már: »A regény az irodalom érettségi vizsgálata«. (Olvasónapló regényirodalmunk aranykorából. Híd 1970. 5. sz.) Ebben az értelemben nyilatkozott annak idején Bányai János és Bori Imre is.

A pályázat következtében megjelent regények ugyanis nemcsak önértékük révén kaptak irodalomtörténeti szerepet, hanem együttes jelentkezésük-

kel is. Mintegy felrajzolták a vajdasági magyar próza igényeit, szemünk elé tárták erővonalait és lehetőségeit. Az első – és akkoriban az egyik legfontosabb – igény a valóság kutatására, felfedezésére és ábrázolására utalt. A vajdasági magyar irodalom, a regénypályázat eredményeinek tükrében nem „műhelyirodalom” volt, hanem „valóságirodalom”. Őszinte szóval, fáradhatatlan igazságkereséssel kívánta bemutatni annak a társadalomnak a helyzetét és életét, amelynek ő maga is részese. Nemcsak a vajdasági (akkor a ma-inál jelentékenyebb társadalmi és politikai erőt képviselő) magyarság életét, hanem magát a vajdasági, távlatosabban a jugoszláviai valóságot, ennek mozgását és belső konfliktusait is. Annak idején Szenteleky Kornél ugyancsak a valóság tárgyilagos közelítésének szükségességére hivatkozott. „A közönség – írta egykori fejtegetéseiben – nyugodt, őszinte képet vár, mert a közönséget csak egy őszinte regény érdekelheti. A pátosz, az elrajzolttság, a ráncok elsímitása a színpad természetellenes megvilágításában talán jól fest, de a regény szabadabb keretében, plein aires megvilágításában már fonákul, levegőtlenül hat, az élet színét és ízét, az élet igazságát nélkülözzük egy nem őszinte írásműben.” Tomán László joggal állapította meg, hogy a Forum pályázatára érkezett regények Szenteleky klasszikus igényességét váltották valóra, az ő programját igazolták, ha több évtizedes késéssel is.

Az idő – a jugoszláviai magyar irodalom realizmusigényének eme első megfogalmazása óta – időközben nagyot változott. A hatvanas évek végén nyilván mást kellett a valóság nyomában kutató írónak keresnie és vizsgálnia, mint a második világháború előtt. A jugoszláviai magyarságnak egészen mások voltak a tapasztalatai, mint három évtizeddel korábban, és persze mások voltak, mint a romániai vagy csehszlovákiai magyar kisebbségi közösségnek a tapasztalatai, mások voltak, mint a magyarországi tapasztalatok. A vajdasági magyar kultúrának akkor: a hatvanas és hetvenes években volt egy sajátos jegye – szemben például a romániai vagy a csehszlovákiai magyar kultúrával. A Vajdaságban kevésbé volt súlyos a kisebbségi problematika, az ottani magyar kisebbségnek nem voltak olyan súlyos közösségi és egyéni sérelmei, mint az erdélyieknek, a felvidékieknek, és a tipikusan kisebbségi sérelmek nem sürgették mindenképpen az irodalmi állásfoglalást. Ugyanakkor természetesen a vajdasági magyarságnak is voltak sérelmei, például iskolaügyének nem megfelelő rendezettségében, de ezeket a köznapi és csendesebb sérelmeket elfeledte az a multikulturális rendszer, amely kétségtelenül a jugoszláviai politikai berendezés viszonylag kedvező intézményes következménye volt. A régebbi sérelmeket pedig éppen akkoriban már jelezte Burány Nándor regénye, az **Összeroppanás**, noha a vajdasági magyarok 1944–1945-ös megpróbáltatásainak bemutatására valóságos lehetőség akkor sem volt. A kisebbségi kérdések viszonylagos rendezettsége következtében viszont jobban előtérbe kerültek a társadalmi vis-

szásságok, a szociális konfliktusok, a jugoszláviai (illetve vajdasági) társadalom egészét foglalkoztató politikai és erkölcsi kérdések. A vajdasági magyar regény információs övezetének ezért általánosabb jelentéstartalma, társadalmi reflektáltsága volt: az akkori művek jugoszláviai, bizonyos mértékig kelet-közép-európai problémákat érintettek. Különösen az Új Symposion köréhez tartozó elbeszélők művei. Gion Nándor **Testvérem Joáb**, Végel László **A szenvedélyek tanfolyama**, Bányai János **Surlódás**, Domonkos István **A kitömött madár** és Tolnai Ottó **Rovarház** című, a Forum regénypályázatán is eredményesen szerepelt regényeire gondolok.

A vajdasági magyar regény elsőrendű igénye, mint jeleztem, a valóságkutatás, a társadalmi konfliktusok elemzése, a szociális és erkölcsi visszásságok leleplezése volt. Tomán László idézett írása ezt így fogalmazta meg: „Nem kiszemelt célok kedvéért, a valóság igazolásáért, saját nézeteik, álláspontjuk bizonyításáért vagy egy elfogadott, de nem legmélyebb meggyőződésünkől fakadó szemlélet propagálásáért készültek ezek a művek, hanem mert a nyers, a véres, keserű, kegyetlen valóságot akarják leleplezni, regénybe foglalni. Nem tudnak belenyugodni a valóságba, ezért írnak róla regényt.” Ez a szenvedély határozta meg a hatvanas és hetvenes évek regényeinek valóságképét és kritikai szemléletét.

Egy régi ismertetés

Annak idején – a Forum regénypályázatának sikere nyomán – **Öt vajdasági regény** címmel (Tiszatáj 1971. 9. sz.) írtam egy beszámolót a vajdasági magyar regényirodalom törekvéseiről és eredményeiről, vagyis Gion Nándor, Végel László, Bányai János, Domonkos István és Tolnai Ottó előbb említett regényeiről. Ezt a három évtizedes beszámolót szeretném idézni a következőkben, ahogy akkor a folyóiratban megjelent:

Nem lehet feladatunk, hogy a jugoszláv társadalom mai antagonizmusait ismertessük; röviden csak annyit jelzünk, hogy a Jugoszláviában tapasztalható belső feszültségek részben szociális eredetűek. A vállalati önállóság és önigazgatás helyesnek bizonyult politikáját olyan feszültségek is kísérik, amelyek a vezető rétegek magas életszínvonalából, hatalmi kiváltságaiból és a dolgozók bizonyos rétegeinek körében tapasztalt gazdasági lemaradásból származnak. Ezzel a feszültséggel gyakran foglalkozik a jugoszláv politikai élet, a sajtó, a publicisztika és természetesen az irodalom. Ehhez az irodalomhoz csatlakozik Gion Nándor pályázatnyertes regénye: a **Testvérem, Joáb**. Ez a könyv valóban a közéleti gondok közepébe vágott; „Kimondattott, amiről hallgattunk” – mondta róla Tomán László. Azokról az emberekről ad képet, akik vezető szerepüket, egykori érdemeiket meggazdagodásra, kiváltságok szerzésére használják fel. Az elfajulás és a romlás képe van ebben a könyvben jelen.

A regény címe és egy-egy szereplőjének – Joáb I.-nek és Joáb II.-nek – ragadványneve is erre utal. Joáb a bibliai Dávid király hadvezére volt, aki hősies csaták, nagy szolgálatok után önkényes és hatalmaskodó vezetőként a király és a törvény akarásával is szembeszegült, hogy végül keserves sorsot érjen: Salamon parancsára meg kellett halnia. Joáb tehát a történelmet kihasználó, lezüllött vezető típusát testesíti meg. Varga Zoltán erről **Testvérünk, Joáb** című tanulmányában (Híd 1970. 5. sz.) így beszél: „ha úgy tesszük, kiszélesíthetjük a »joábság« fogalmát, a bibliai östípus kíméletlensége, erőszakossága alapján is, de még inkább társadalmi-történelmi szerepéből kiindulva, abban az értelemben, hogy – függetlenül az arányoktól – a pozitív történelmi folyamatok (fogadjuk el ilyennek Dávid hatalomra jutását és uralmának kiterjesztését) negatív részesének, megnyergelőjének és végeredményben deformálójának és sírásójának megtestesülését látjuk benne.”

Gion Joábjai is ilyenek. Joáb I. államigazgatási vezető, aki összeharcsolt vagyonát nyugatra szeretné menteni, vészkijáratokat keresve a szocializmusból, Joáb II. pedig vendéglős, aki valamilyen régi érdeme fejében kapta a jól jövedelmező „maszek” vállalkozás jogát. De ilyen „Joáb” a városi építővállalat korrupt igazgatója: Sztantics is („Sztantics nagyon hasonlít Joáb I.-hez” – olvassuk) vagy Akilev, a rendőrfőnök, aki önkényeskedik, hatalmát fitogtatja, megveti az embereket. Talán csak egyben téved Gion, midőn őket ábrázolja. E tévedésére mutat rá Varga Zoltán, midőn azt fejtegeti, hogy hiba volt a „Joábokat” tudatosan tisztességtelennek ábrázolni, hiszen a korrupt és romlott vezetők sokszor becsületesnek tudják magukat és bámulatos „önhipokrizissal” tüntetik fel személyes érdekeiket önmaguk előtt is társadalmi szükségletnek, a közjó szolgálatának.

A „Joábok” természetesen összetartanak, fedezik és igazolják egymás gazemberségeit. Gion valóságos maffiát ábrázol, amely tagjait oltalmazva, támogatva átszövi a kisváros egész politikai és gazdasági életét. Varga Zoltán jó szemmel vette észre, hogy Gion regényének világa mennyire hasonlít arra a szociológiai övezetre, társadalmi mechanizmusra és manipulációra, amit a **Rokonok**, Móricz Zsigmond klasszikus regénye mutat. Ugyanaz a korrupt gépezet működik itt is, csak – sajnos – egy más társadalmi struktúra körülményei között. „Az alaphelyzet hasonlósága ugyanis nyilvánvaló – mondja Varga. – Bármilyen tér- és időbeli távolság válassza is el a két művet egymástól, amellet, hogy egyikben is, másikban is egy kisváros »elitjéről« olvashatunk, mindkettőben olyan társaságról esik szó, amelynek tagjai, amint az Gion regényének fülszövegében olvasható: »Túl sokat tudnak egymás ügyeiről, húzásairól, s ezért maradéktalanul el kell fogadniuk a korrumpálódókra jellemző játékszabályokat, hiszen fennmaradásukat csak is a cinkosság szavatolhatja.«”

Az olvasat kibővülése

Eddig a három évtizeddel ezelőtt közölt beszámoló. Mindezt újraolvastva és persze újraolvastva magát a regényt, rá kellett jönnöm, hogy a **Testvérem, Joáb** jelentése számomra némiképp megváltozott. Több tekintetben is. Először is a regény valóságképének szerkezetét látom gazdagabbnak, éppen az elmúlt évtizedek tapasztalatai és tanulságai következtében. Gion Nándor regényének ugyanis – túl azon, amit felidézett egykori ismertetésemben érintettem – több fontos információja is van. Így abban, hogy meglehetősen nyíltan beszél az 1944–1945-ös évek rettenetes vajdasági magyar tapasztalatairól, az ottani magyarság „hideg napjairól”. A kisvárosi kocsmában összegyűlő társaság beszélgetései során több alkalommal kerülnek szóba azok a kollektív megtorlások, azok a terrorcselekmények, amelyeket a vajdasági magyarságnak el kellett szenvednie. Kovács Pali, akinek apját ugyancsak megölték, szüntelenül erre emlékezteti Opatot, a santa pincért, aki a szörnyű időkben a kisváros rendőrpáncsnoka és a megtorlások szervezője, végrehajtója volt. Hasonlóképpen nyíltan beszél az író azokról a félelmekről, amelyeket a jugoszláv vezetésnek és társadalomnak kellett átélnie 1968-ban Csehszlovákia szovjet megszállása után, midőn a belgrádi kormányzat nem tartott lehetetlennek egy Jugoszlávia ellen irányuló inváziót, és az egyszerű emberek is nem kis szorongással gondoltak egy esetleges szovjet „testvéri segítség” várható következményeire.

Talán lehet abban valami, hogy a titoista rendszernek akkor ez a külső fenyegetettség is segített abban, hogy bizonyos mértékig konszolidálja magát a társadalom előtt, és elodázza már akkor kitetsző politikai és morális válságának következményeit. Mi, magyarországi látogatók ennek a válságnak a jeleiből akkor nem sokat vettünk észre, minthogy megigézett bennünket az újvidéki és belgrádi árubőség, a dalmáciai városok történelmi gazdagsága, az ottani fürdőhelyek mozgalmas köznapi élete. Gion regénye ugyanakkor nagyon is hiteles láttelepet adott arról, hogy a jugoszláviai politikai rendszer a felbomlás felé halad. Az egykori kommunsita vezetők erkölcsi zuhlottsága, az olyan naiv idealisták, mint a padláson meghúzódó Török Ádám ellehetetlenülése és az élet peremére szorulása, vagyis a rendszer politikai és erkölcsi alapjainak megrendülése a két évtized múltán bekövetkező kifejletre utal. Nem mintha Gion Nándor már 1968-ban tisztán láthatta volna, hogy a jugoszláv rendszer a felbomlás felé halad, ő csupán érzékelte és ábrázolta a rendszer alapjainak megrendülését, észlelte azokat a folyamatokat, amelyeknek teljes kibontakozását és eredményét most konstatálhatjuk, három évtizeddel az akkori írói láttelep után.

Van azután a **Testvérem, Joáb**nak egy olyan epikai dimenziója is, amelyre, legalábbis én magam, akkor nem figyeltem fel. Gion Nándor regényének egy metaforikus olvasatára gondolok. A regény szereplői valami-

lyen szinten mind a társadalmi visszasságok, a korrupció, a nepotizmus, a csalás és a hazugság haszonélvezői, nemcsak Joáb I. és Joáb II., hanem a rendőrfőnök Akilev, Rimec, a játékbábúgyár igazgatója, Sztantics, az építésvezető, Fehér Ló, a Németországban meggazdagodott vajdasági magyar, végül maga Tamás (Tom), a regény főhőse, a cselekmény narrátora. Mindössze két olyan alakja van a regénynek, aki ettől a korrupciós rendszertől és erkölcsi zülléstől mentes marad: az imént említett Török Ádám, aki a maga különc voltában marad kívül a korrupciós rendszeren, következésképp az élet peremére kényszerül, és Mária, Tom idegbeteg menyasszonya, aki a maga esendőségében, naiv emberi tisztaságában szinte törvényszerűen kerül a vesztesek, a megcsalattottak, a boldogtalanok közé. Az ő emberi alakjuk és végzetük mutatja leginkább azt a kíméletlenséget, amely a korrupciós rendszer következményeként felőrli, elpusztítja a humánus értékeket.

Mindkét emberi alaknak és sorsnak vannak következményei a regény narrációs szerkezetére. A **Testvérem, Joáb** valójában azt a, mondjuk így: „neorealista” látásmódot és regénytechnikát követi, amely a hatvanas és hetvenes évek magyar irodalmának jellegzetes sajátja volt. Olyan regényekre és olyan novelláskötetekre gondolok, mint Sánta Ferenc **Húsz óra**, Galgóczi Erzsébet **Félúton**, Fejes Endre **Rozsdatemető**, Somogyi Tóth Sándor **Proféta voltál, szívem**, Végh Antal **Korai szivárvány**, Moldova György **Gázlámpák alatt**, Szakonyi Károly **Túl a város**on, Gáll István **Csapda** című művei – a többi között. Ezek az epikai alkotások általában a társadalmi környezetben tapasztalt visszasságokkal, az erkölcsi züllés jeleivel foglalkoztak, a magyar elbeszélő irodalom valóságábrázoló hagyományai jegyében alakították ki narrációjukat.

A **Testvérem, Joáb** is a valóságábrázolás hagyományait követi, illetve újítja meg azokkal (az elsősorban a modern amerikai irodalomban népszerű) narrációs eljárásokkal, amelyek a „behaviourista” lélektani irányzat hatását mutatták. Ez az irányzat a lelki élet működésének vizsgálata során tudatosan mellőzte a klasszikus lelki tényezők (a tudat és az érzelem) vizsgálatát, és pusztán az emberi viselkedés tanulmányozására szorítkozott. Az elbeszélő irodalomban (például Hemingway esetében) mindez azt jelentette, hogy az író nem foglalkozik regényalakjainak pszichikai elemzésével, csupán viselkedésüket ábrázolja, párbeszédeiket rögzíti, cselekedeteiket mutatja be. A **Testvérem, Joáb** hőseinek (Török Ádám és Mária kivételével) tulajdonképpen nincs „lelki élete”, a narráció és a dialógusok szándékosan leegyszerűsítettek, az olvasónak nem egyszer az a benyomása, hogy a beszélgetés rendkívül primitív emberi lények között folyik. Gion Nándor mintha ezzel is egy lépülőben lévő társadalom szellemi arculatát kívánta volna bemutatni.

A **Testvérem, Joáb**nak ugyanakkor van egy jelképes értelmű, mondhatnám, metaforikus jelenete: a hatodik fejezet vágóhídi képére gondolok, en-

nek során Tom végignézi, hogy Szlimák, a mészáros miként gyilkolja sorra a végzetükbe láthatólag beletörődő, semmiféle ellenállást vagy tiltakozást nem mutató birkákat. Ennek a fejezetnek, amely különben a tizenkét fejezetre osztott regénytörténetnek pontosan a közepén helyezkedik el (talán nem véletlenül) Tamás és Szlimák mellett még két szereplője van: Török Ádám, aki megkeseredett, kiábrándult rezonőrként mutatja meg a főhősnek a szörnyű jelenetet, és Mária, aki valójában a birkák tehetetlenségével viseli el saját sorsát és indul végzete: az idegosztály felé. a jelenet és ennek a szereplők sorsához kapcsolódó metaforikus értelme arra utal, hogy abban a világban, amelynek törvényeit a Joábok szabják meg, az ártatlanságnak semmi esélye sincs, és azok az emberek, akik mint Török Ádám naiv idealizmusal próbálnak képviselni bizonyos eszményeket (azokat, amelyeket az úgynevezett szocialista társadalom retorikája hirdetett), és azok, akik mint Mária egyáltalán képesek az önzetlenségre és a szeretetre, menthetetlenül vesztesek lesznek: el kell bukniuk, el kell pusztulniuk. Mindez természetesen nem csak a jugoszláviai valóság velejárója és tanulsága, hanem talán minden társadalomé, minden történelmi korszaké. Annak, hogy az ártatlanság védtelen és pusztulásra ítélt, nem csupán konkrét értelme van.

A jugoszláviai valóság, amely a mögöttünk lévő évtizedben a szemünk láttára vált rémálommá, úgy tetszik, bizonyos mértékben látnoki karaktert és egyetemesebb mondanivalót adott Gion Nándor harminc esztendővel ezelőtt írott regényének, utólagosan felerősítve azokat a metaforikus motívumokat, amelyek korábban szinte észrevétlenül vagy legalábbis magyarázatra nem készítő módon símultak bele a narráció „neorealista” szövetébe. Igen, azóta „a bárányok elvéreztek” és „a bárányok elhallgattak” következésképp ma némi nosztalgiával gondolunk vissza azokra az időkre, midőn a **Testvérem**, Joábnak még csupán aktuális társadalomkritikai értelme volt.

THE SHEEP REMAIN SILENT

About Nándor Gion's novel *Testvérem*, Joáb (My Brother Job) – then and now

The guest speaker, Béla Pomogáts, a literary historian from Budapest, contributed to the conference by giving a re-reading of not only this award winning novel – novel contest, 1968 – , but also his own review written at the time. This is justified since the events of the recent past in Yugoslavia have proved that in a world which is governed by the laws of corruption as described in the novel, humane or noble gestures are void and meaningless.

BENCE ERIKA

PRÓZAFORMA, AKTUALITÁS, KÁNON

(Gion Nándor: Testvérem, Joáb)

Gion Nándor **Testvérem, Joáb** című regényének értelmezési lehetőségeit és – feltételezve a művel folytatható befogadói párbeszédnek elvi végtelenségét¹ – értelmezésének történetét is determinálta, a törvényszerű hatásnál nagyobb mértékben befolyásolta keletkezésének történelmi kontextusa. A térség keretei között konstituálódott kisebbségi irodalmi reprezentációt a hatvanas évek végén a horizontváltás, az idézőjelek közé emelt „a vajdasági magyar regény”² létrehozásának igénye hatotta át. A korszak kritikai irodalma és az egyes művek (pl. Major Nándor **Dél** című regénye) megírásához fűződő előtanulmányok dokumentálják ezt a léthelyzetet. Az irodalmi mű értékelésmódoit, ezek változását, nemcsak az idő és a történetiség függvényének, hanem a befogadó lelki alkata, illetve elvárási horizontja által is meghatározott tényezőnek tekintjük. Épp ezért nem téveszthetjük szem elől azokat a Gion-regény megjelenésének időpontjával szinkron külső körülményeket, melyek átalakították, de mindenképpen befolyásolták potenciális olvasóinak elvárási horizontjait, s amelyek egy politikailag kiélezett szituációt, társadalomtörténeti szempontból is határhelyzetet jelentettek: 1968 történelmi tapasztalatának és a regényidőnek az egyidejűségét mutatták.

Mindezekből következően: a vizsgált Gion-regény értelmezése és a lehetséges-viszonylagos kánonokba való beépülése történetének három elkülönülő szakasza, illetve fordulópontja rajzolódik ki előttünk: (1) a megjelenését követő reakciók, (2) 1982-es újbóli kiadásának visszhangja, (3) a jelen kori újraolvasás tapasztalatai.

1. A **Testvérem, Joáb** megjelenését megelőző – nem egyértelműen a regényről és művészi értékéről szóló – polémia és a műként történő megszólalást értékelő mérvadóbb kritika egyaránt két – valójában összefüggő – sarkallatos kérdést emelt ki a művel kapcsolatban: a **Testvérem, Joáb** *realista* regényként való értelmezésének lehetőségét és *aktualitásának* mibenlétét. A prózaforma iránti igény fokát jelzi az adott időszakban magának a regény-pályázat kiírásának ténye és a Gion mű mint lehetséges megvalósulási forma

értékelésének felfokozott hangvétele is: „prózánk eddigi legmagasabb csúcса”-ról, irodalmunk önértékének tudatosítását indukáló „új jugoszláviai magyar regény”-ről esik szó vele kapcsolatban. A kijelölt időszakban keletkezett regények ugyanis annak az elméletnek a létjogosultságát kérdőjelezték meg, miszerint nem lehetséges a regény ott, ahol – idézem Major Nándort – a „tér betöltetlen marad”, tárgyaival „az ember nem képes kapcsolatot teremteni”⁵, azaz – s ez már Bányai János megállapítása – „nincs egy összetett, múltból és jövőből, történelemből és jelenből, emberi sorsok ismétlődéséből konstituálódott valóság”⁶. Az évtized folyamán keletkezett, különösen a pályázatra íródott regények, e feltételezett valóság-hiányt, illetve a realista vajdasági magyar regény hagyományának nemlétét különböző módon kísérelték meg kitölteni vagy áthidalni: a kilépés, a távozás, a metaforikusság eszközével, vagy – mint Gion is a **Testvérem, Joáb**ban – a kvázi-valóság, a tér betöltetlenségének felvállalásával, s egy, a megjelenítésére alkalmas beszédmód létrehozásával, melynek – folytonosan vizsgált és vitatott – realizmusa nem abban lényeges – miként a regénnyel kapcsolatos kifogásokban szó esik róla –, hogy megfelel-e a tényleges világ képének (pl. a korrupció folyamata tényleg úgy zajlik-e a valóságban mint a regényben, azaz a történes idejével szinkron elbeszélés teljes egészében fedi-e amaszt), hanem abban, hogy művészileg, esztétikailag öntörvényű világot jelez-e. Miként kritikus megállapítja: „A **Testvérem, Joáb** nyelve egészében azonos azzal a világgal, amit megteremtett, azzal a szürke és felszínesnek tűnő, állandóan önismétlő és önmagába maró világgal, ami így semmiképpen sem a külső világ tükre, hanem egy öntörvényű, autochton valóság.”⁷

„Minden újraolvasás folytatja és kitörli, azaz felejteti és felejteti a korábbi magyarázatokat” – mondja Szegedy-Maszák Mihály⁸ az irodalmi mű (újra)értelmezésének lehetőségéről. Ha fel szeretnénk térképezni azokat a modelleket, amelyek Gion **Testvérem, Joáb** című regényének értékeit határozták meg a vajdasági magyar irodalomban, a korabeli befogadói elvárási horizontok rekonstruálásának nehéz, csak részlegesen kivitelezhető feladatát kellene teljesítenünk. A **Testvérem, Joáb** aktualitása mibenlétének intenzíven tárgyalt kérdése, jelen viszonyaink közepette is csak a hatvanas évek végét jellemző – általunk már kiemelt – társadalomtörténeti szituáció függvényében, az egykori befogadó tudatát meghatározó szellemi tendenciákkal együtt értelmezhető. Ugyanis regényidő (a történes és az elbeszélés ideje) sajátosan egybeesett a mű megjelenésének és befogadásának aktuális idejével. A korabeli olvasónak nem kellett rekonstrukciós eljárásokhoz folyamodnia mint a mai újraolvasónak, s épp e szinkronitásból kifolyólag értékelte más alapon a mű aktualitásának lényegét. A regénnyel foglalkozó kritikák ugyanis egyetértettek abban, hogy az értékelt szövegvilág a – „krónikás próza” megnyilatkozásaként, „konkrét társadalmi-politikai szituáció

kapcsán”, a vajdasági magyar irodalomban teret nem alkotó városi kultúrhagyomány helyett – „sajátos vidéki atmoszférá”⁹-t (tulajdonképpen értéktényezőként vagy ahelyett felvállalt provincializmust) jelenít meg előttünk, ahol a szereplők negatív hősök, történetük leromlástörténet: választásaik sorozata etikai identitásuk megkérdőjelezését, lerombolását, erkölcsi értelemben vett bukásukat jelenti. Holott: e regény aktualitásának mércéje nem a pusztá jelenidejűség volt, hanem a realitásoknak az a kifejezése, olyan teljességigényű érzékeltetése, mely a leleplezés és meghökkentés erejével mutatja be e konkrét szituációban ténykedő ember kapcsolatát a világgal, mely viszony csak ezekre a(z) – etikai értelemben teljes egészében negatív – választási lehetőségekre szorítkozik. Nem a jelen, hanem az ilyen (tehát az eredendően destruktív) jelen hiteles képe volt sokkolóan újszerű Gion regényében.

A hatvanas évek bő regénytermése (köztük a Gion-regény, nemcsak irodalmunk „tényleges konstituálódását”¹⁰, hanem interpretációs- és értékelésmo-
delljei megújításának szükségességét is jelezte, miközben indukáló erővel hatott önnön elméleti megalapozása és történeti szintézise létrehozásának folyamatára is. „A kánon alakítása folyamatos újítás eredménye, amelyet hatalommal és tekintéllyel rendelkező tanszékek tudósai végeznek; alapvető, de vitatott lényege a beleszámítás és kirekesztés; hajtóereje olyan kortárs írók sora, amelyek megkérdőjelezhetik valaminek az eredetét és folyamatosságát (...); szükséges hozzá az olyan magyarázók közössége, akik osztoznak abban a hitben, hogy jelentős történelmi átalakulást élnek meg; és mindenekfölött kell legyen egy olyan destruktív entitás (...), amely ellenében az új kánon definiálhatná önmagát”¹¹ – olvashatjuk a kánonképződés folyamatáról Alistair Daviesnél. Feltehetően a **Testvérem, Joáb**hoz fűződő irodalmi polémia is az új kisebbségi (regionális) kánon képződésének egyik állomása volt.

2. A regény 1982-ben történő újbóli megjelenésének az aktuális kánonba való tartozás, az olvasásokban történő folyamatos megújulása tényét kellett reprezentálnia. Újraolvasásának stratégiája – a prózaforma és az aktualitás kapcsolatának kérdéseit elhagyva – regényként való létezése, esztétikai értékállandósága értelmezésén alapult. A regény világához már több mint egy évtized hatástörténeti tapasztalataival közelítő új értelmezési modellek – az újraolvasás lényegi sajátosságainak megfelelően – a korábbi megértési kísérletek folytatását és átértékelését jelentették egyidejűleg: a számbavétel és az összegezés módszere jellemzi őket. Időközben megváltoztak a vajdasági magyar regény szerepkörével szemben támasztott elvárások is: már nem kizárólagosan az itteni irodalom önértéke és konstituálódása folyamatának reprezentánsa. A nem szubsztancialista, tehát a hatástörténeti effektusokat számba vevő irodalomtörténeti koncepciókban is kirajzolódott történeti helye és rangja. A **Testvérem, Joáb** már nem indukálója a történeti szintézis létrejöt-

tének, hanem a meglévő rendszer része. A második kiadáshoz íródott utószó (Bányai János munkája¹²), számba veszi e fejlődéstörténeti aspektusokat is: bemutatja és értékeli azt a szemléletet, mely Gion regénye és Móricz **Rokonok** című műve között mint „közéleti regények” kapcsolatában feltételez intertextuális vonatkozásokat, ugyanakkor értékeli a vajdasági magyar irodalom történetében Bori Imre által kijelölt helyét is, amely összefüggésben ez a mű ellen-regénynek minősül. Az 1968-as regénypályázat előtt keletkezett művekkel szemben „másfajta beszédformát” alakított ki, ugyanakkor a kifejezett valóságban érvényes-elfogadott működési mechanizmusokkal, értékrendekkel szemben is a kívülállás pozícióját erősíti. A rálátás távlata (vagyis az első és a második megjelenés közötti tíz év) a recepció szempontjából is tisztázott, vagy új szempontból világított meg vitatott kérdéseket: elméleti szempontokat biztosított Gion Nándor regényírásának későbbi alakulásához. Egyértelművé vált, definítív formát nyert, miszerint „az aktualitás és a kihívás az irodalomban nem a szó szerinti megfeleléseken múlik” és „a regény-időnek sem kell azonosnak lennie a jelennek (a jelen idővel) ahhoz, hogy éppen az utóbbiról közöljön valami időszerűt”.¹³ Mi több, a keletkezés kontextusának időszerűtlenedésével egész sor – az első megjelenéskor fontos – közlés vált a regény világa és megértése szempontjából is mellékessé. Nemcsak a vajdasági magyar irodalomban jött létre a regény létezésének természetes közege (hasonló beszédmódokat érvényesítő regények sorában), de tágabb összefüggéseket is feltételez modern, XX. századi regények csoportjaival, mindenekelőtt az ún. farmernadrágos prózával, még akkor is, ha a regionális (legjobb esetben a nemzeti) kánon keretein túl semmiképp sem érezteti hatását. „A formája stabilizálódott tehát, ami – aligha kell hangsúlyozni – egyúttal azt is jelenti, hogy élet- és valóságanyaga minőségileg túllépte az adott (választott) pillanat partikularitását. Persze nem az általánosítás vagy a jelképesség irányába, hanem a konkrét történelmi idő megragadása felé”¹⁴ – olvashatjuk az **Utószó**ban.

3. A hatvanas évek vége és jelenünk olvasási stratégiái között még feltűnőbb a hermeneutikai a különbözőség mint az előbbieken vázolt rálátási távlatok között. A regény megjelenésének pillanatában erőteljesen determináló hatású történelmi kontextus mára teljes mértékben érvényét veszítette. A mű léttérét meghatározó külső körülmények nagyrészt kikoptak a mű megértését elősegítő jelrendszerből. A regény megjelenésének időpontjában korszerű és a mai elvárásai horizontok között több évtizedes a distancia: a mai olvasó történeti tudata nem szükségszerűen azonos a korabeli befogadó tudatának összetevőivel. A tanult ismeretanyag, a szerzett tudás regényvilágban való felismerése nem váltja ki azt a sokkoló hatást az olvasóban, mint ahogy a korabeli olvasó szemszögéből volt provokatív, az egyidejűségnek, a pillanatnyilag megélt valóság és a regényidő átfedéseinek felfedezé-

se. A **Testvérem, Joáb** ilyen értelemben nem provokatív alkotás, mi több, ellen-regény mivolta is lefokozódott, hiszen átalakultak, módosultak azok az érték kategóriák is, amelyekkel a regénybeli anti-hősök oppozícióban álltak. Miközben magának az értéknek a fogalma vált kétségesse, az erkölcsi magatartásminta ismérvei váltak bizonytalanná, a kívülállás mint érték kategória is elidőszerűtlenedhetett. A **Testvérem, Joáb** már nem *a vajdasági magyar regény*, hanem csak egy vajdasági magyar regény, mégha – a századvég vajdasági magyar irodalma alakulástendenciáinál nyilvánvalóan gazdagabb – hagyomány szerves része is. A különböző kánonok léte és időszerszerűsége bizonytalan, változó. Ugyanakkor elképzelhető egy olyan regionális, még inkább egy nemzedéki kánon, amelyben a Gion-regény mint élő hagyomány működhet. Az ún. egyéni, írói-kritikusi kánonok pedig biztosan számon tartják.

Jegyzetek

- 1 Szegedy-Maszák Mihály: az újraolvasás kényszere. (A rajongók) = Sz. M. M. Irodalmi kánonok. Bp., 1999, 74. old.
- 2 Bányai János: A „felfedezés” regényei. In: Híd, 1970, 5., 469–480. old.
- 3 Bori Imre, Magyar Szó, 1969. január 19.
- 4 Bányai János i. m., 472. old.
- 5 Major Nándor: Dél. Újvidék, 1965 (1987). Fülszöveg
- 6 B. J. i. m., 473. old.
- 7 Bányai János: A realista regény felé. In: Híd, 1970, 3., 324–328. old.
- 8 Sz. M. M. i. m., 74. old.
- 9 Gerold László: Szenvtelenség és légkör. In: Új Symposion, 1970, 6., 26. old.
- 10 Bányai János: „A felfedezés regényei”... 472. old.
- 11 Alistair Davis: A huszadik századi brit kánon meg- és újraalkotása = Éhe a szónak. Irodalom és irodalomtanítás az ezredvégen. Bp., 1997, 130. old.
- 12 Bányai János: Utószó. In: Gion Nándor: Testvérem, Joáb, Újvidék, 1982, 141–148. old.
- 13 i. m., 142. old.
- 14 uo.

PROSAIC FORM, TOPICALITY, CANON

The subject matter of this paper is to follow the history of how the novel **Testvérem, Joáb** (My Brother, Job) by Nándor Gion has become integrated into canons. The author examines three important stages in the history of the reception of the novel: first, the reception it received in the reviews following its publication in 1969, then its reception when reprinted in 1982, and last, the observations of present day readings. The author considers the key issues and vital points in the history of interpretation of this novel to be its prosaic form and its topicality.

UTASI CSABA

KÉT NEGATÍV VILÁG ÜTKÖZŐPONTJAI

(Végel László: Egy makró emlékiratai)

A tapasztalatlan olvasó a múltban keletkezett irodalmi művekre általában úgy tekint, mintha végérvényesen lezárult, változatlan entitások volnának, s épp ezért feltételezi, hogy a róluk szóló értelmezéseket is az állandóság jellemzi. Ez azonban koránt sincs így, hiszen a művek nem vonatkoztathatók el a mindenkori befogadó világtól. Erre hívta föl a figyelmet már Wellek és Warren, kiemelve, hogy az egyedi műalkotás struktúrájának lényegi azonossága korokon keresztül változatlan ugyan, „de ez a struktúra dinamikus, vagyis a történelem folyamatában változáson megy keresztül, miközben áthalad az olvasók, a kritikusok és a művésztársak elméjén”.¹ Ugyanezt nyomatékossítja később Jauss is: „Az irodalmi mű nem valami önmagáért létező tárgy, amely minden szemlélőnek mindenkor ugyanazt a látványt nyújtja. Nem emlékmű, mely monológyszerűen hirdeti önnön lényegét.”² Végül, hogy csak még egy példát említsek, Gadamer nyomán hasonló következtetésre jut Kulcsár Szabó Ernő is, azt bizonygatva, hogy a megértés múltbeli tárgya „nem a változatlan entitások sajátágaival rendelkezik, hiszen már a hozzáférhetősége, a vele való kapcsolat létesítése is csak a kölcsönös változás és változtatás aktusain keresztül válik a hagyománytörténet valóságos eseményévé. Ebben az interakcióban nemcsak az értelmező változik, hanem a tárgy maga is mássá válva jelenik meg előttünk.”³

Amikor néhány hónappal ezelőtt konferenciánk ötlete a realizálhatóság szakaszába jutott, a fentebbi fölismerések szellemében azonnal Végel László **Egy makró emlékiratai** című regénye mellett döntöttem. Minthogy a több mint harminckét évvel ezelőtt megjelent regényről két kritikát is közlöttem, újraolvasása kettős szellemi kalandot ígért. Ígérte egyfelől, hogy a gyökeresen megváltozott társadalmi és irodalmi körülmények között a műnek olyan dimenzióira is fölfigyelek, melyeket egykor rosszul értelmeztem, vagy egyszerűen észre se vettem, s ígérte másfelől, hogy távolságtartón rálátok arra az emotíve is elkötelezett, számos esetben elfogult fiatal kritikusra, aki irodalmunk megújulásának nagy évtizedében voltam. Választásom

azonban, mint utólag kiderült, csapdát is rejtegetett. Csapdát, mert a regénynek és a róla szóló korabeli és későbbi kritikáknak, tanulmányoknak újraolvasása után rá kellett eszmélnem, hogy a legtöbbször joggal ellenérzést kiváltó önidéyzést, egykori nézeteim továbbgondolását egyszerűen nem kerülhetem el. A csapdának tehát maradnia kellett, s amit mondani szeretnék, ebből a csapdából mondom.

A regény korabeli fogadtatására elsősorban az jellemző, hogy viszonylag sok kritikust szólaltatott meg. Akadt ugyan közöttük olyan is, aki a „makróizmus”-t fenntartás nélkül póznak fogta fel, s így eleve elzárta magát a regény ellentmondásos világának belső köreitől⁴, többségük azonban, még a súlyos fenntartásokat hangoztatók is, fontosnak, egyedülállónak, izgalmasnak ítélte meg az elsőszemélyű főszereplő fiktív naplóját. A korabeli kritikák másik szembeötlő sajátága az, hogy a makrónak és nemzedékének életvitele kapcsán kivétel nélkül szóvá teszik a morál és amoralitás kérdését. Ha időrendben vesszük szemügyre őket, nagyjából a következő kép tárul elénk. Közvetlenül a regény megjelenése után, 1967 őszén az Új Symposion irodalmi estet tartott Szabadkán, ahol a makrót a mű esztétikai értékeitől függetlenül amorális regényhősként mutattam be. Nem sokkal később, az akkor épp katonáskodó Végel László levélbeli reagálásának érveit megfontolva, már úgy láttam, hogy a makró amoralitása a konszolidáltak világának viszonylatában szent amoralitás ugyan, de cselekedetei és eszmélkedése mégis amorálisnak mutatják őt.⁵ „Rendhagyó vallomás”-ommal párhuzamban, az Új Symposionnak ugyanazon számában jelent meg Tóth Emil kritikája, mely a makró világát negatív világnak, morálját pedig negatív morálnak fogta föl.⁶ Ugyanebben az időpontban, bár nem a folyóiratban, publikálta kritikáját Gerold László is, aki elsőként hívja föl a figyelmet arra, hogy a regény Salinger és Antun Šoljan „műveivel mutat rokonságot”. Gerold úgy látja, hogy a makró és társai csak a „konszolidáltakkal szemben morálisok, önmagukkal szemben viszont teljesen amorálisok”.⁷ Néhány hónappal később, 1968 tavaszán, Vajda Gábor azt fejtegeti, hogy a regény fiataljainak amoralitásáról csak feltételesen beszélhetünk, hiszen „kísérletüket, hogy függetlenítik magukat a formaságoktól és hazugságoktól, melyeket erkölcs néven szentesít a konformisták” társadalmi rétege, aligha nevezhetjük amorálisnak.⁸ Podolszki József pedig, aki tanulmányában elsőként tesz kísérletet arra, hogy a makró nemzedék főbb képviselőinek regénybeli funkcióját minél pontosabban meghatározza, végül arra a következtetésre jut, hogy a makró „csak addig morális és csak addig lehet karakter, míg nem találja meg a helyét”.⁹

Ezeket a példákat természetesen nem azért hozom föl, mintha bármi módon sugallni szeretném, hogy kinek a meglátásai voltak pontosabbak, ki közelítette meg meggyőzőbben a regény világát. Csak azt kívánom érzékeltetni, hogy a morál kérdéseit egyetlen kritikusunk sem kerülhette el, annak a

jeleként, hogy a regény súlypontot alkotó kihívásai valósággal kikényszerítették az interpretációnak ezt az irányát.

Hogy mennyire így van, annak belátásához elegendő pillantást vetni a szöveg globális struktúrájára. A makró és társai fejezetről fejezetre nagyjából ugyanazokat a relációkat járják be. Szutykos albérlétükből kilépnek az utcára, megrögzötten róják az aszfaltot, klubokat, kávéházakat, szállodai éttermeket keresnek föl, italoznak, majd végül ismét albérleti szobájukba térnek meg. Minthogy ezek a műveletek makacsul ismétlődnek, végül is azt a benyomást keltik, mintha a szereplők megújulón ugyanazokat a köröket írnák le, mintha egy taposómalmot szemlélnénk, amely ürességet, tartalmatlanságot, értelmetlenséget öröl fáradhatatlanul. Ezzel a külső réteggel, kulisszarendszerrel azonban a struktúra belső rétegei oppozícióban állnak. A körkörös mozgás állomásain a makró olyan beszédhelyzeteket és reflexiókat rögzít, melyek hol közvetlenül, hol áttételesen, de mindig érintik a morál kérdéskörét, s mint ilyenek ismételten impulzusokat adnak a befogadói eszmélkedésnek. E feszültségadó szegmentumok azonban áthidalhatatlan ellentmondások hordozói is egyúttal, kivált a makró esetében, kinek elméjén a regény egész anyaga átáramlik. Vannak helyei a szövegnek, melyek kiemelve, a regény egészétől elvonatkoztatva szűzi lázadónak mutatják a főszereplőt. Nem véletlen hát, hogy csaknem húsz esztendővel ezelőtt írt koncepciózus nagytanulmányában Bosnyák István egészen addig megy el, hogy „rokonszenvesen-izgága kis potenciális marxistá”-nak, illetve „magányos marxistá”-nak nevezi a makró, kinek „nincs népe, osztálya, pártja...”¹⁰ Bár e meglátással nem tudtam és ma sem tudok egyetérteni, kétségtelen, hogy a makró a regény második felében eljut a spontán fölzúdulás megkívánásáig. Ugyanakkor viszont a regénynek számos olyan részlete is van, amely a szöveg egészétől elvonatkoztatva érzéketlen, önkörébe zárt, egoista, egyszerűen amorális embernek láttatja a főszereplőt. Ha tehát bármilyen megfontolásból a lázadó vagy az amorális makró mellett döntünk, a figura óhatatlanul csorbát szenved, ha viszont következetesen kitartunk kétarcúsága mellett, nyomban a szöveg hullámvasútján találjuk magunkat.

Hadd illusztráljam néhány példával e hullámvasút-effektus lényegét. A regény elején a sznobokat megvető, a kispolgári életviteltől idegenkedő makró váratlanul elszegődik egy mérnök mellé, aki fiatal lányokat cipel föl a lakására. Feladata az, hogy rejtkehelyről fotókat készítsen a szerelmi együttlétekről, s később a képek fölmutatásával arra kényszerítse a lányokat, hogy ismételten a mérnök szexuális vágyainak objektumai legyenek. Szolgáltatáért természetesen jókora pénzösszeg üti a markát. A makró számára sem önmaga eladása, sem a vele járó zsarolás és másoknak megalázása nem jelent erkölcsi dilemmát. Infantilis megrögzöttséggel hirdeti, hogy neki már feladata van, amit komolyan kíván teljesíteni. Nem sokkal később

azonban, az obligát kocsmajelenetek egyikében, így fakad ki rég nem látott barátnője előtt: „Mem, az istenért, hagyd a felnőtteket! Tudhatod, hogy milyen utálatosak. Akármit tesznek, mindent elrontanak. Mindent. (...) Sohasem gondolkodj a felnőttekre. Megrágják, kiköpik, kihányják magukat. Mindent rendbe szednek, rendbe tudnak szedni. Igen, Mem, én nagyon gyűlölöm a felnőtteket. Esküszöm, beleőrülök, ha nem leszek más, valami egészen más.” Ez az érzelmes, patetikába hajló vallomás a hullámvasút magasába ragadja az olvasót. Úgy látszik, a makró időközben ráeszmélt, hogy a mérnökkel kötött alkujá gyalázatos, s épp ezért most már a súlyos botlás kiküszöbölésén fog fáradozni, reméljük, a későbbi fejlemények azonban vaskosan rációfognak erre az elvárásra. A Memnek előadott, radikális ellenállást ígérő tiráda után ugyanis hatalmasat zuhanunk, hisz a makrónak esze ágába se jut, hogy szakítson a mérnökkel. Ellenkezőleg, a regény végéig kitart mellette, s miután szökésre szánja magát, barátokként búcsúznak egymástól. E tény azonban nem zárja ki azt, hogy a makró adott pillanatban ne tartson újabb, szélső pontokat elérő morális kiselőadást. Egy helyütt például azt fejtegeti Tanjának, a jól szituált polgárlánynak, hogy „valószínűleg az olyan dolgoknak van értelme, amelyeket az ember szívesen csinál, amelyektől friss lesz, mint egy gyerek, és tiszta”. Majd ehhez, működésbe lépő fantáziája parancsára, hozzáteszi: „megbüntetném azokat a fiúkat meg azokat a lányokat, akik ma nem csinálnak mindent úgy, ahogy tizennégy-tizenöt éves korukban elképzelték, akik túl korán felnőttek, komolyak lettek, akik túl korán meg akarnak halni. Akik ma már piszkosak, mert felnőttek lettek.” A makró tehát, többszörös hullámvasút-effektust eredményezően, továbbra is gyűlöli a felnőtteket, de most már gyűlöli azokat is, akik lemondtak kamaszkori álmaikról. Büntetni szeretne, csaknem egyetemlegesen, de föl se sejtik tudatában, hogy önmagával is szembe kellene néznie, hisz a „büntetendő” listáján ő maga is ott van.

Főtebb azt mondtam, hogy az öneladás ténye a makró nem állítja erkölcsi dilemma elé. Ez azonban még sincs egészen így. A hullámvasutazás törvényei szerint a regényben elérkezik a pillanat, amikor a makró mégiscsak szembenéz azzal, hogy elárulta magát. Éppen Csicsivel van együtt, aki jó pénzért egy „tekintélyes igazgató” ágyasa, amikor kettejük sorsát latolgatva be kell látnia: „Engem is meg lehetett venni, mint valami új inget. Itt vagyunk. És még mi gondoltunk összevissza annyi szépet. Mennyit álmodoztunk arról, hogy szabadok vagyunk. Mindig erről papoltunk. Büszkék voltunk rá, mint a testünkre.” E belátás, akár a makró annyi más pozitív gesztusa, itt is másfelé indulása határpontját sejteti. De csak sejteti, hisz közvetlenül az iménti mondatok után ezt olvassuk: „És a végén mi sült ki? Egyszerűen megvettek, kinyírtak bennünket. És nem tehattünk semmit. Nem volt, aki megvédjen bennünket.” A makró tehát a felnőttekre hárítja át önnön vétségét

is, mert képtelen belátni, hogy a „kinyíratás”-ban neki magának legalább akkora szerepe volt, mint a korrumpálódott mérnöknek. Nem tud befelé indulni, itt sem, s mert nem tud, a hullámvasútról sem szállhat le.

Jogosnak látszik persze a lehetséges ellenvetés, hogy ez az egész hullámvasút-teória merőben deplaszált, hiszen a regény a farmernadrágos próza modellértékű oppozíciójának koordináta-rendszerében valósul meg. Ennek az oppozíciónak lényegét, mint Aleksandar Flaker megfigyelte, a serdülők (nedorasli) és a felnőttek szembenállása adja. A serdülők oldalán ott látjuk az *én*-t (a rendszerint narrátori funkciót ellátó fiatalembert), *kettőnket* (a fiatalembert és a lányt), *minket* (engem és a barátaimat), *kultúránkat* (a tömegmédiát, a filmet, a szórakoztató zenét, könyveinket, öltözködésünket) és *nyelvünket* (a beszélt nyelvet, a zsargont, a slanget). A másik oldalon *ők* állnak (a felnőttek és az ún. tartós értékek strukturált világa), *intézményeik* (a foglalkozások, az iskolarendszer, a művelődési intézmények, a rendőrség, a család), *kultúrájuk* (a múzeumok és képtárak, a kanonizált művészet és irodalom) és *nyelvük* (a kanonizált irodalom nyelve és a dialektusok).¹¹ Ha meggondoljuk, regényünk, a szükségszerű eltérések ellenére, pontosan ezt az oppozíciót exponálja. A makró rendkívül következetesen mindvégig a *felnőtteket* emlegeti, a *felnőtteket* teszi meg utálata tárgyául, a *felnőttek* ellen lázad és próbál lázítani, amiből logikusan következik, hogy a másik oldalt, a maga oldalát serdülők csoportja alkotja. Érthető hát, hogy újraolvasó nagytanulmányában Bosnyák István a regény e sugallatára a fiatal szereplőket tizenéveseknek látja¹², mint ahogy érthető az is, hogy a mű másik újraolvasója, Szajbély Mihály is úgy véli, hogy a makró csak a regény végén ér a „felnőttkor határára”.¹³ Ha így volna, a hullámvasút-effektusok szóra se volnának érdemesek. Hiszen a tizenéves, a felnőttkor határát el nem ért ember legtermészetesebb sajátsága, hogy gondolkodása még nem állapodott meg, hogy csapong, esetenként rapszodikus végletek közt hanyódik. A makró azonban nem tizenéves, nem a felnőttkor határán innen áll. Amikor a regény elején Csicsivel fut össze, a lány a következő szavakkal ugrik a nyakába: „Lediplomáltál? Olyan régen láttalak.” Később, amikor az „öreg Sík”-kal gyakorlóórára indul, a tanár így biztatja: „Ha szorgalmas lesz, őszre már mindennap magával viheti a naplót. De előbb, persze, diplomálnia kell.” Még később arról értesülünk, hogy évfolyamtársai, a bornírt Hajdú és felesége, „még nagyon fiatalok”, „huszonöt évesek sincsenek”. A makró tehát félreérthetetlenül végzős egyetemista, s épp ezért már csak életkoránál fogva is az eszmélkedés más szintjén kellene lennie, mint a spontánabban reagáló, kusza serdülőknek. A regény azonban ezt a természetes távolságot ismételtelen megszünteti. Elsősorban oly módon, hogy a makró megfosztja magát a gondolkodás lehetőségétől. Ha komoly kérdésekkel szembesülve megérzi, hogy „titkot” hord magában, megközelítésétől azonnal elzárkózik. Nem

érdekli, amit nem tud megérteni, annál kevésbé, mert gyengeségnek tartja a gondolkodást, mely labirintusba visz, ahol az ember „azt sem tudja a végén, hogy honnan indult el”. Akkor örül igazán, ha cipődíszekről, ruhadarabokról, semmiségekről cseveghet. Innen van, hogy egyfelől, a jövő felé fordulva, helyzete megoldását siettetné, háborgón, lázadozva, de a teljes konszolidálódás esélyeivel is kacérkodva, másfelől viszont minduntalan a kamaszos, helyenként infantilis ösztönösség felé hátrál. A hullámvasút-effektusok egyik forrását éppen ebben a fundamentális ellentmondásban kell látnunk.

A főszereplő kétirányú mozgásának alapképletét a regény zárófejezete kínálja a legtisztább formában. A makró ott Csicsi ösztönzésére végre döntésre szánja magát, s életének ürességet őrítő taposómalmával, örökös habozásával, tévelygésével, lázongásával és a konszolidálódás csábításával egyaránt leszámolva, a lánnyal együtt „örökre” elhagyja a várost. Látszólag tehát felelősségteljesen, minden megpróbáltatást vállalón a nonkonformizmus útjára lép. Csakhogy ez koránt sincs így. Döntését ugyanis olyan program nevében hozza meg, melyet egyértelműen az egyéni szabadság elérhetőségének tizenéves ábrándjai határoznak meg. Csicsivel együtt azon lelkendezik, hogy pénzt fognak szerezni, nagyokat szórakoznak, s ha valahol majd nem megy jól nekik, hát továbbállnak. A makró tehát a társadalomból való kivonulásnak olyan önértéket tulajdonít, amelyért az élet idillel fizet. Büszke rá, hogy mégiscsak elkerülte a konszolidálódás csapdáját, de nem érzékeli, hogy eközben kamaszkora kútjába hullott vissza.

Mennyire más a modern magyar irodalom első nagy nonkonformistájának, Déry Tibor **Országúton** című regénye névtelen főszereplőjének képlete. Egyéni szabadsága és élete tisztasága elérése céljából kiszakítja magát minden emberi kötelékből, s a várható gyötrelmeket és kínokat is vállalva – országútra lép. Végül azonban be kell látnia, hogy teljes értékű szabadság nincs, hogy „hálóba van fogva minden szavunk és léptünk”, hogy valójában a hálót kellene „megérteni és építeni, de kiugorni nem lehet belőle”¹⁴. Déry hőse természetesen nem áll be hálófoltozónak, sorsdöntő választása kizárja ezt, ehelyett groteszk ötlettel gyilkosságra szánja magát, hogy börtönbe kerülve átvészeldhesse a telet.

Noha a két regény időben és koncepcióban igen messze van egymástól, a szereplők pályája mégis metszi egymást. Míg Déry abban a pillanatban indít, amikor hőse kockázatvállalón a maradéktalan nonkonformizmus mellett dönt, s aztán föl is tárja e döntés következményeit, addig Végel a megelőző eseményekre összpontosít, s csak végül juttatja a makró a örökös farsangolást ígérő választás elé. Végel regényét épp ezért még feltételesen sem tekinthetjük fejlődésregénynek.

Mindenke ellenére a makró naplója ma is az irodalmi hagyománytörténet jelentős állomásának látszik, paradox módon épp a főszereplő megol-

datlansága, „fejlődésképtelensége” következtében. Mindinkább meggyőződése, hogy a makrót Végel László tudatosan ültette föl a hullámvasútra, hiszen olyan ciceronéről álmodott, aki látó szemmel, de a látottakat intellektuálisan feldolgozni nem tudva vezeti végig az olvasót a jugoszláv szocializmus súlyos válságot előlegező csöndes poklán. Ekképpen nemcsak a tézisregény sztereotip megoldásait kerülhette el, hanem egyúttal felül-emelkedett a regény mindkét negatív pólusán, s mintegy madártávlatból érvényesíthette a maga nézőpontját. Ebből a nézőpontból pedig nem pusztán az mutatkozott meg, hogy a jugoszláv forradalom hatalmi struktúrái csaknem alapokig hatóan fölpusztították erkölcsi tartalékaikat, hanem rosszat sejtő megérzés formájában az is, hogy alighanem minden forradalomnak szükségszerűen deformálódnia kell, mert nincs olyan hatalom, mely a hatalom megszerzését torzulás nélkül el tudná viselni. Az írói szemléletnek ez a lappangó többlete, úgy gondolom, változatlanul időszerű, még ha közben a pokolnak sokkal dermesztőbb köreibe kellett is alászállnunk.

Jegyzetek

- 1 Az irodalom elmélete. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972, 387. old.
- 2 Idézi Kulcsár Szabó Ernő A zavarbaejtő elbeszélés c. könyvében. Budapest, Kozmosz könyvek, 1984, 12–13. old.
- 3 Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége. In: Beszédmód és horizont. Budapest, Argumentum, 1996, 8. old.
- 4 Tomán László: Tények és nézetek. Maquereau, Híd, 1968, 2., 263. old.
- 5 Hínárban. Rendhagyó vallomás egy kisregényről. Új Symposion, 1968, 34., 3–5. old.
- 6 Egy izgalmas regény. Új Symposion, 1968. 34., 7. old.
- 7 Aszfaltlakók és árulók. Magyar Szó, 1968. II. 11., 18. old.
- 8 Bizonyosság a bizonytalanságban. Képes Ifjúság, 1968. IV. 27., 30. old.
- 9 Tehetetlenség és rettegés. Híd, 1968, 4., 464. old.
- 10 Makróékról, másfél évtized múltán. In: Szóakció II. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1982, 308. old.
- 11 Aleksandar Flaker: Proza u trapericama. Zágráb, Razlog, 1976, 37. old.
- 12 I. m., 297. old.
- 13 Újvidék, hatvanas évek. A farmernadrágos próza magyar klasszikusa, Végel László. In: Álmodó álmodói. Budapest, Magvető, 1997, 196. old.
- 14 Alkonyodik, a bárányok elvéreznek. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 239. old.

THE POINTS OF IMPACT OF TWO NEGATIVE WORLDS

In the middle of the sixties László Végel started publishing his novel *Egy makró emlékirata* (The Memoirs of a Drop-out) in the journal *Új Symposion*. The novel is an exposure of opposition to the Salinger type of 'blue-jeansy' prose. He gives a vivid and suggestive insight into the world of

the drop-outs living in the city streets, 'on the asphalt', their clashes with the 'consolidated adults', during which the representatives of compromise become highlighted. Nevertheless, Végel does not idealize the young drop-outs and their generation, does not show them to be the neo-romantic heroes of social change yet he does very convincingly demonstrate the fallibility of their opposition. And this is understandable, since Végel had dreamt up a protagonist who takes the reader through the silent moral depravity preceding the acute crises of the Yugoslav socialism – with seeing eyes, although unable to digest it intellectually. In this way he was not only able to avoid the stereotype solutions of a thesis novel but also to raise himself above both the negative poles, and to assert his own view points as if looking down from a bird's-eye view.

FARAGÓ KORNÉLIA

INTERPRETÁCIÓS ÖSVÉNYEK KERESZTEZŐDÉSÉBEN

(Végel László: Egy makró emlékirata)

Az újraolvasói beszédhelyzet szinte megköveteli a recepciótörténeti értelmezést. Fordított perspektívából: az olvasatok sokféleségükben voltaképpen a mű újraolvasását szorgalmazzák. A recepcióban való lét felé forduló értelmezés az eddigi és a mai olvasás által létrehozott mű azonosságait és különbségeit, az értelmezési perspektívák közötti jelentésviszonyokat is ki tudja bontakoztatni. Ha valaki a kortárs viszonyítási pontok ismeretében és a mai, merőben megváltozott viszonyítási pontok birtokában olvas, nem csupán az olvasói eszmény-váltások jellegéről mondhat el sok mindent, hanem az „eszmények” megtartásának jelenségéről, bizonyos beszédformák, bizonyos értésmódok folytonosságáról is.

Egy szöveg- és kontextusváltozatokban élő regény esetében kommunikációba kell lépni valamennyi változattal, akkor is, ha ezek közül végül csak egy kerül kitüntetett pozícióba. A folyóiratközlés és szövegkörnyezete, majd a könyvformájú megjelenés módosult szövege s később a három regény, az **Egy makró emlékirata**, az **Áttüntetések** és az **Eckhart gyűrűje** együttes megjelenésével újonnan megnyíló horizontok, az újraolvasásban egymásra mutatnak. Ez utóbbi kötet új kontextualizált szövegolvasást tesz lehetővé. Kérdésként merül fel azonban, hogy az új kontextuális látókör megtapasztalhatósága kárpótolhat-e az eddig makró-regényként olvasott szöveg (szövegek?) „azonosíthatatlanná” írt változatáért. Az eredeti(?) nyelvi-formálási alapgondolatot megsemmisítő módon „újra-értő” szöveg egy komparatív igényű interpretációra szólít fel, az összevető nézőpontja, olvasási tapasztalatai rendkívül termékenyek lehetnének a makró-regény kérdésének megközelítésében. Egy új olvasásmód kialakulása semmiképpen sem kötődhet kizárólag ez utóbbi változathoz. Arra viszont jó ez a verzió, hogy különböző nyelvhelyességi és jólformáltsági módosításaival pontosan kijelölje az olvasás számára azokat a mozzanatoakat, amelyeknek hangsúlyos a szerepük az 1967-es kiadás nyelvi autentikusságának, sajátos

szövegformálási technikájának kialakításában, és hogy ezáltal feltegyen egy sor kérdést. Azt hiszem, hogy azt a bizonyos összöveget, előszöveget ért változtatások olykor gyengédeknek tűnnének az itteniekhez képest. Bár egy szerkesztői értelmezés szövegbeíródásának – a 67-es könyv bizonyos mértékben „szerkesztői műtermék” – természetesen más a visszhangja.

Anélkül, hogy kitérnék az új „agresszíven kreatív” interpretáció jellegének behatóbb ismertetésére csupán annyit jegyzek meg, hogy lényegesnek tűnő szövegelemeket tekint redundánsnak, és hagy el, világos szerepkörű szemantikai és affektív információkat töröl ki, ugyanakkor viszont fontos ellipsziseket szüntet meg, hovatovább egyénítő erejű lokalizmusokat írt ki, bámulatos következetességgel. A szóban forgó verzió arra is jó, hogy a regény nyelvének mindenkori bírálóit nosztalgiával emlékeztesse a korábbi formáció kevésbé rendezett de „autentikusabb” állapotára. Lehet, hogy ez a kiadás nem tesz egyebet, mint bevonja és értelmezi az egyes interpretatív látóköröket? Azt mindenképpen eléri, hogy a szerző-szöveg-kontextus-visszonyokat kénytelenek legyünk újra átgondolni. Megállapítható-e ezek után makró-regény textuális önazonossága? A regény identitásának kérdése alaposan átgondolandó, ellenőrizendő, újra és újra felülvizsgálandó – a változatok mindegyike pedig rendkívül fontos lehet egy szórt identitású lét szempontjából. Az is lehet, hogy ez a textusmódosító jelentésadás (vajon melyik korábbi szöveg alakult át?) csupán a szerző-alakzat funkcióba állításaként kíván szerephez jutni. Az, hogy kiderül, nem volt végső a korábbi textuális ajánlat, a kötődő olvasatokat is eleve átmenetivé minősíti, nem engedi megszilárdulni a megalkotott regény-képet.

A prózatörténeti-narratopoétikai szempontú újraértelmezés azt a megállapítást teheti, hogy ma sem kérdőjelezhető meg a regénynek – egy(?) változatának? Az első változatok összjátékának? – a jugoszláviai magyar próza paradigmaváltásában betöltött jelentős szerepe. A recepció egész folyamatába¹ helyezve az olvasást viszont az is jól látszik, hiszen éppen az olvasatok pluralitása, az erős viták, sokszor ambivalens, elfogadó-elutasító reakciók jelzik, hogy ez tulajdonképpen sohasem is kérdőjeleződött meg. Az Egy makró emlékiratai recepciós tapasztalata felismerte a regény saját korában benne álló identitását. Azt, hogy szinte egyidejű a hasonló jugoszláviai kezdeményezésekkel, és, hogy párbeszédbe lépett világirodalmi textusokkal is.² Jóval később arról is szó esik, hogy a „farmernadrágos próza” akkori egyedüli magyar képviselőjeként³ létesíthetett világirodalmi dialógust. E dialógusképesség jelentőségére akkor derült igazán fény, amikor e prózatípus (a terminus későbbi keletű) világirodalmi összefüggései Aleksandar Flaker⁴ kutatásai nyomán Akszjonovon és Plenzdorfon át Stachuráig és tovább szélesedtek. A hazai szerzők közül Antun Šoljanon kívül pl. Ivan Slamnig, Vojislav Kuzmanović, Zvonimir Majdak, Alojz Majetić, Branislav

Glumac; Momo Kapor stb. prózaírását emeli ki, erősen motiválva ezáltal az Egy makró emlékiratainak más művek által kontextualizált létmódját szem előtt tartó értelmezést. (Érdekes képet nyújt az ilyen szűzsétípus és egy sajátosan „posztmodern” beszédmód lehetséges viszonyáról Dubravka Ugrešić „Love Story”, Poza za prozu c. könyve, amely intertextusban jelzi a Flaker-kötethez való viszonyát.⁵⁾

Olvasásának horizontjai között olyan is található, amely elhelyezi a regényt Végel László befogadó preferenciáinak körében. Míg interpretációs stratégiáinak, segítségül hívásával a szerzőt mint olvasót, a nyilatkozatok, interjúk beemelésével a szerzőt mint saját művének olvasóját lehet bekapcsolni a jelentésadásba. Abba a jelentésadásba, amelybe egyébként a változat-író is saját művének (írásban kreatív) olvasójaként vesz részt. Amikor Végel László ajánlatot tett az olvasás kialakítandó stratégiáira, olyan „erősen” járult hozzá a jelentéstulajdonításhoz, hogy a recepció szinte máig használja (megesett, hogy egyenesen azok bírálataira építette mondandóját⁶⁾) az általa kijelölt kódokat.

A befogadástörténetben a szöveg tematikus világára, a ma már nehezebben felismerhető szociális-szinkron vonatkozású mozzanatokra való reflektáló, észlelő és értelmező olvasás a legkifejezettebb. Ami viszont a kelletnél reflektálatlanabb maradt, az a regény formai-poétikai horizontváltása. Az értelmezésnek nem a poétikai, hanem etikai-bölcseleti mozgatói hangsúlyozódnak inkább. Az esztétikai háttérben marad az etikai és morális vizsgálódáshoz, ítélkezéshez viszonyítva. Az ilyen olvasás eredményeként kialakuló értelem a konformizmus-nonkonformizmus, vagy a konszolidáltság/konszolidálatlanság ellentétével írható le, és még néhány topikus oppozíciós sémával: igazság/bűnösség, tisztaság/tisztátatlanság, hűség/árulás, erkölcsösség/erkölcstelenség, hit/hitetlenség. A kortárs olvasáshoz hasonló stratégiájú olvasások később is születtek. Annak ellenére, hogy a regény bizonyos etikai problémáinak mai értelmezhetősége is kínál szellemi izgalmakat, ma már legfeljebb egy recepcionálisan terhelt olvasó olvasna szorosan a fenti fogalmak mentén, vagy esetleg az, akinek az első kiadás idején olvasott mű emlékezete alakítja az olvasását. A mai olvasó ilyen befolyásoltságok hiányában nem vonná a szöveget szinte kizárólag ezen (egyre bizonytalanabb tartalommal használható) kategóriák, értelmek, értelmezési tendenciák hatalma alá.

Az oppozicionális gondolkodás valóban a „farmernadrágos” jelentésképző eljárásokhoz viszonyítja a regényt. Végel műve bizonyos normáknak ellenszegül, a „klasszikus” regényforma hagyományai által kondicionált elvárásoknak például nem tesz eleget. Mint a jelentéssé válás poétikai és motivikus lehetőségei mutatják, nem szegül viszont ellen a „jeans-próza” narratív mintája alapján történő értelmezésnek. A regényszerűség kritériu-

mainak átértelmezésével ironikus modalitású viszonyba kerül a hagyományos regény bizonyos konfigurációival, egységes történet helyett ellentéteket fogalmaz meg: a szemléleti világok ellentétességét, az értékrendek, az értékelvek ellentétességét, a kultúrák ellentétességét, a nyelvek ellentétességét. Az alacsony cselekvési intenzitású szereplők, Flakeri szóhasználatával élve, az inaktív és statikus figurák evazív magatartásának különböző megvalósulási formáit mutatja fel. Hangsúlyos szocio-kulturális jelentésvonatkozásai, reduktív eszközrendje ellenére is eltávolítják a regényt a minimalista poétikák érvényességi körétől.

Ennek ellenére, a kortárs olvasást és a művet együttlító mai értelmezés arra a következtetésre jut, hogy az újraolvasásnak az alapvetően társadalomelméleti aspektusú közelítést, a szociologikus-tematikus „erős olvasatokat” kell kimozdítania kitüntetett helyzetükből. Ezért van az, hogy a mai olvasat lehetetlenné teszi egy korábbi egészben való kiemelését. A műértelmezés irányait meghatározó mai elvárásrendszerben más értelemléhetőségek is érvényesek lehetnek mintsem a magatartásforma szociológiai jelentésségén alapulók. A többrétű tartalommal bíró magatartásrajzoknak inkább a „szemiotikai” értelemben vett megértésére helyeződne a súly.

A műfaji-poétikai kérdések tematizációja a mai nézőpontból a címadás felőli megközelítéssel kezdődhet. Lévéen a cím kitüntetett szemantikai pozícióban, élesen vethet fel műfaji problémákat, amelyek a kortárs olvasás figyelmét sem kerültk el.⁷ A cím műfajra utaló szöveghehelye és a naplóforma viszonya önreflexív alakzatot hoz létre. Ennek keretében a közvetlen intimitás kizárására törekvő szubjektív szemlélet és a mélységesen személyes énkijelentéseket nyomatékosító beszéd sajátos kettősjátéka világítódik meg. A paratextuálisan felsejlő befogadási útmutatók kölcsönösen elbizonytalanítják egymást. A műfajra reflektáló címadás konvencióiból kiinduló olvasást készületlenül éri az emlékirat műfajába való tartozás többszörös megkérdőjeleződése. Műfajjelölésekként olvassuk ugyanis a paratextuálisan működő napbejelöléseket, de az emlékirat különben sem egy makró műfajaként él bennünk. A regény „naplószerű felépítésével a regénykánon keretein kívülré kíván kerülni”⁸, a másik (ironikusan megszólított) műfaji hagyománnyal pedig a szigorúan magánéleti jelentésektől kíván némi teret megvonni.

A jelentéskonfiguráció alakulásának irányait erősen befolyásolhatja, hogy a regény több eljárása a későbbi prózai eljárásokkal rokon. Például a narrátor-alakzat nem fikciós formák műfaji összjátékából való kibontakoztatása bizonyosan. A regény által mozgásba hozott formában az én naplóbejegyzésekre bontva látható. Ez a laza narratív szerkezet illeszkedik a tervszerűtlenség „ívéhez”. A szaggatottságot növeli, hogy a napok nem követik egymást szoros rendben. A paratextuális elválasztottság következtében az egyes bejegyzések létmódjának azzal a sajátosságával kell számolni, azzal a

sajátos kettősségével, amely az önmagában szemlélt és a kontextualizált bejegyzés között fennáll. A bejegyzések minden darabja kettős természetű: egyrészt önálló mozzanatsor, másrészt az egységek sorából kirajzolódó összefüggérendszer része. Bár a megszakításokkal dolgozó szövegalkatás alkalmat adna rá, a plurális személyiségpozíció nem jelenik meg eszményként. A következő szövegfunkciók kapnak helyet: az elbeszélés, idegen szövegek jelenvalóvá tétele, a narratív intenció részeként a beszéltetés, és a levélformájú szövegdarabok, amelyek a szöveg monologikus alakíttóságát dinamizálják. A levelek írójának nézőpontja is belejátszik az elsődleges énelbeszélésbe. A levél az elbeszélőt mint az olvasó megképződött szöveghelyét mutatja meg. Együttesen alakítanak ki egy összetett jelentést felkínáló játékviszonyt. Ebbe a játékba kapcsolódnak be a szövegek közötti viszonyok konfigurációi, az olvasói tudatban Hippokratészhez („*Vita brevis, ars longa*”) kötődő szállóige, a transzformatív irányultságú intertextualizálás eseményeként: „Meg is akartam kérni az öreget, hogy változtassuk meg a címet. Így: Az élet hosszú, a művészet rövid.” (16) Keats sokat vitatott sorai is az integrálhatatlanság gondolatát hordozzák. A nem verbális intertextusok közül az Ave Maria szituációbahelyezésének blaszfemikusságát emelném ki. A mai olvasás érdekesnek találja például a voyeur-pozíció kialakítását. A voyeurként meghatározódó beszélő térbeli közelségét és kívüllálását, a leselkedő tekintetét és hallását, a látványnarrációt, a „képeket” amelyek az erotizált tekintetben jelennek meg. A történet hagyományos narratív kódjának leépülésével nem a fejlődéstörténet alakzata szervezi ugyan a regényt, de bizonyos változás mégis kimutatható. Nézetem szerint, a lezárás, amint hirtelen fordulatot vesz, a vándorlás, a csavargás topikáját megidéző útrakeléssel Keruac-hez utalja az olvasást és azt ajánlja, hogy egyfajta változásrelációként olvassuk a regényt. Ez a változásreláció, ez az eltávolodó keresés, térbeli evazititás a mai világértelmezés számára is valósnak tűnhet, a mai létjelenségek referenciájává válhat.

Ami a nyelviséget illeti valóban nem kívánt megfelelni az elvárásoknak, bizonyos referencializáló nyelvi igényeknek például egyáltalán nem. Irritáló lehetett, hogy sem dialektológiai pontosságra, sem pedig szociolingvisztikai megbízhatóságra nem törekszik, „ez a nyelv nem létezik” (Tomán). Mai látószögből úgy tűnik a szóban forgó nyelvi attitűd, bizonyos törekvéseiben egészen máig terjedő távlatokba mutat: a jelen próza nyelvjátékában is megtalálható ez az alaphang. Lefelé retorizált, alulstilizált építőelemei, a szerzőileg teremtett „hibás”, rontott beszéddel, és a „beemelt” lokalizmusokkal egyetemben egy sokkal későbbi poétikai paradigma felé „nyit”. A narratív beszéd olyan radikálisan építi le és át a nyelvet, hogy a stilisztikai érzéketlenség, stilisztikai tájékozatlanság, nyelvi esetlenség benyomását kelthette. Elbizonytalanította a kortárs olvasást, amely olykor

mintha csupán a saját előzményeihez viszonyított volna, bár tapasztalatában már ott lehettek Kerouac „szerkesztetlen szerkezetei” vagy Salinger díszfemizmusai, amelyek nem mások „mint szleng monoszémnáinak erőfeszítései, hogy felszabadítsák Holdent, és más figurákat a tekintélyes és csodálandó viselkedésmód alól, amelyet a nyelvi standard kényszerít rájuk.”⁹ A mai befogadást befolyásoló tényezők között már ott vannak a lefokozott beszéd különböző magyar irodalmi változatai, az irodalmiatlan nyelvi szférák, a „művészeti ambíciójú (nyelvi) dilettantizmus” (Farkas Zs.) jelenségei. Így a regényben kialakított nyelv megtartja/megerősíti érvényét, de az újraolvasói helyzetben a „megtévesztett várakozás hatását” (M. Riffatere) nem aknázhhatja ki.

Ebből a befogadói helyzetből természetesen jól látszik, „A nyelv itt gyakran csakugyan mentalitás, és a mentalitás a téma: mint Salingernél, az amerikai posztmodernéknél.” – ahogyan Dobos Gyula¹⁰ írja Garaczi László prózájáról. A regény kései esztétikai olvasáshorizontjai között olyan is van, amely szépirodalmi műben teszi jelenvalóvá a regény mondatait: az Esterházy-prózának a kánonba való (újra)beírásban szerepe van. Mégis a Garaczi-, Kukorelly-, Parti Nagy-, Szíjj- és a Hazai-olvasások azok, amelyek más-más mozzanataikban, és más-más mértékben ugyan, de visszanyúlhatnak a végeli nyelvi(-tematikai) alapgondolathoz. „Ebben a pillanatban, így ekképpen és ezért lép be a nyelv, mint megoldás, mint a valóság helyettesítésének, átalakításának és újrateremtésének eszköze.” A Garaczi-recepció e mondata az én olvasatomban a makró-regényt is segíti elhelyezni a mai magyar irodalmi kultúra kontextusában. Különösen hajlok erre, ha a próza azon sajátosságairól is elfogadok egy megállapítást, amelyek a „nyelvhez vezető látásmód, szemléletmód jellegzetességeihez szolgálnak alapul”: „Olyan közeg kívántatott tehát, amelynek realitásába jó szívvel bele lehet bocsátkozni, mely a fenti vonatkozásokban még nem kompromittált, és bár természetesen nem csupán pozitívumokból áll, de negatívumai még intellektuális tartalmat hordoznak, és kreatívak, mint mondjuk, Lucifer. Ez a kulturális szféra valahol, a beat-arcok és a polgári életforma között az ifjúság és az érettség között, az új és az archaikus értékek között helyezkedik el. Örökségei közé tartozik többek közt a szerelmi magatartásformák és morál megváltozása, mint a szexuális forradalom hagyománya (...) az a fajta kiábrándulás, depresszió és jelentéktelenség-tudat, amit a huszadik század háborúi és forradalmi hagytak maguk után, és ami különösen fogékonytá tette a fiatalokat a „közös sors”, a halál és ennél fogva: az egymással való azonosulás iránt, valamint hozzájárult az életteljesség szempontjából hasznavehetetlen pátosz, ideológiák, hierarchiák elutasításához.”¹¹ Ezek szerint a Garaczi-próza is ellentett világok narratív viszonyára épít, nem leépít, hanem továbbörökít bizonyos kétosztatúságokat, azzal a nem lényegtelen kü-

lönbséggel, hogy a megalkotott beszédpozíció nem az egyik pólust, hanem a pólusok közöttiséget képviseli.

Miután áthangolódik – sokszor önkorrekciós megnyilvánulásokban is – a regényről való gondolkodás, lassan általánosnak mondható a vélemény, hogy ez az a nyelv, amelyen megszólaltathatók voltak a létezésélmény alapkérdései, amely képes volt megvalósítani a beszéd- és létezés módjainak harmóniáját. A narratívpoétikai kérdések mellett minden bizonnyal a nyelvhasználatban tetten érhető értékviszonylagosító törekvések, látásmód-formák, létezésértelmezési viszonylatok szolgálnak rá leginkább az újraolvasó figyelmére. A könyv és szerzője azonban megtámadhatatlan igényt formált arra, hogy főként ezt módosítsa, s ezáltal újra problematizálja a nyelvet, a beszélőt, a regényt, következésképpen az olvasatokat is. Úgy tűnik, mintha a célok között ott lenne az olvasatok ideiglenességének tudatosítása. A változó textus árnyékában minden interpretáció eleve ideiglenes interpretációként mutatja magát.

Jegyzetek

- 1 Utasi Csaba: Hínárban. Új Symposion, 1968/34; Tóth Emil: Egy izgalmas regény. Új Symposion, 1968/34; Tomán László: Tények és nézetek. Maquereau. Híd, 1968/2; Podolszki József: Tehetetlenség és rettegés. Híd, 1968/4; Varga Imre: Három magyar mű Jugoszláviából. Alföld, 1968/8; Benkő Ákos: Egy makró emlékiratai. Forrás, 1969/3;
- 2 „A nyugati irodalomból J. D. Salinger, a mai jugoszláv prózából pedig Antun Šoljan műveivel mutat rokonságot. Az Egy makró emlékiratai írástechnika, stílus, hangvétel szempontjából Salinger Zabhegyezőjét, gondolati-filozófiai mondanivaló szempontjából pedig Šoljan Árulók című regényét idézi emlékeztetünkbe, anélkül azonban, hogy ezeket utánózná” Gerold László: Aszfaltlakók és árulók. Magyar Szó, 1968. február 11.
- 3 Vö. Szajbély Mihály: Újvidék, hatvanas évek. A farmernadrágos próza magyar klasszikusa, Végl László. In: Álmodók álmodói. Irodalomtörténeti tanulmányok, Budapest, 1997
- 4 Aleksandar Flaker: Proza u trapericama. Zagreb, 1976. Flaker, a jeans-próza (farmernadrágos próza) terminusának ötletét Ulrich Plenzdorf regényéből (Az ifjú W. újabb szenvedései) meríti.
- 5 Vö. Velimir Visković: Pisati da bi bio voljen. Relacija prema jeans-prozi. In: Mlada proza. Zagreb, 1983
- 6 Tomán László: Tények és nézetek. Maquereau. Híd, 1968/2.
- 7 Tóth Emil: Egy izgalmas regény. Új Symposion, 1968/34.
- 8 Bányai János: 1965: A (poszt)modern(?) fordulat éve. Folyóirat a korszakküszöbön. In: Hagymánytörés. Irodalmi tanulmányok. Újvidék, 1998
- 9 Rot Sándor: J. D. Salinger művei a modern stilsztika fényében. Filológiai Közöny, 1978/1.
- 10 Doboss Gyula: Garaczi László: Plasztik. Kotárs, 1978/3.
- 11 Abody Rita: A légy szeme. Bevezetés az alternatív próza olvasásába. – Garaczi László műveiről. In: Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról. Budapest, 1994, 159. old.

AT THE CROSSROADS OF INTERPRETATIONAL BYWAYS

The re-interpretation of the novel *Egy makró emlékiratai* (The Memoirs of a Drop-out by László Végel) from the aspect of the history of prose and narrative poetics showed that there can be no questions raised concerning the significance of the role this novel played in the paradigmatic changes of the Hungarian prose in Yugoslavia. The subject matter of today's reading is a novel which lives between textual and contextual variations. What a new reading should focus on are the shifts in the horizon concerning form and poetics. The usual interpretations from the aspects of social theory, that is, the sociological-thematic readings, should be shifted from their favoured position.

CSÁNYI ERZSÉBET

TITKOSÍRÁS

(Tolnai Ottó: Rovarház)

„Tolnai Ottó **Rovarház** (1969) c. regényével voltaképpen elsőként tette kérdéssé azt a prózapoétikai hagyományt, amelynek jegyében a hatvanas évek magyar epikája próbált szembesülni a korszak új alakban jelentkező kérdéseivel” – állapítja meg ezredvégi irodalomtörténeti áttekintésében Kulcsár Szabó Ernő. (Kulcsár Szabó, 1994.152.o.) Bár ez a vizsgálódás majd csak a 80-as évek magyar irodalmában fedezi föl a későmodern paradigma látványos felbomlását, a 70-es évek formanyelvi változásait is regisztrálja. Tolnai regénye korábban, 68-ban íródott, így kiváltságos helyezte még különlegesebb.

Kulcsár Szabó szerint a 70-es évek az átmeneti formák diszkurzusrendjét dolgozza ki. A hagyományos irodalmi szemléletformákkal egy újfajta kódokat kidolgozó szövegkultúra fordul szembe. Ennek kisugárzó hatása – a szerző szerint – egyelőre még korlátozott, mert vagy kevésbé jelentős megvalósulásokról volt szó, vagy olyanokról, amelyekben a formanyelvi változások nem jártak együtt teljes poétikai szemléletváltással. Így utólag mérlegelve nem tűnik túlzásnak, ha az új kódok korszakos kisugárzását gátló tényezők között említjük azt az országhatárt is, amely Jugoszlávia és Magyarország között húzódik. Tolnai regénye ugyanis olyan formaelveket hordoz, amely lét- és irodalomszemléleti mögöttesével egyetemben felmutatja a paradigmaváltás lehetséges irányát.

„**A kitömött madár** és a **Rovarház** sajátos foglalatai egy sor olyan törekvésnek – írja Thomka Beáta 1980 körül – , amelyek által – megírásuk pillanatában – a magyar irodalom szövegösszefüggésében is a kezdeményezés, az újszerűség, az elevenség erejével hatottak. Az új magyar irodalom (nemcsak a magyarországi, hanem az erdélyi is) évekkel később mutatott fel olyan regényeket, amelyek intencióikban e két jugoszláviai magyar regénnyel rokoníthatók.”(Thomka, 1980.90.o.)

A 60-as, 70-es évek magyar epikájában – Kulcsár Szabó elemzései szerint – még javában dül a szimulatív, metonimikus jelhasználat, az ok-okoza-

ti történetmondásra építő formaelv, amely „a fikció világát valóságanalóg módon elbeszélő poétikai szabályrendszert érvényesít”, és „amelyben nincs helye a dolgok közölhetősége iránti kételynek”. (Kulcsár, 1994. 91. o.) A fragmentumjelleg például csak nagyon ritka modernista tünetként bukkan fel mint kompozícióképző elv.

Ezzel szemben a **Rovarház** „semmilyen klasszikus narratív logikát nem tisztel” – írja 1976-ban Jovica Acín (Új Symposion, 1976. okt. 368. o.). Az elemzés éppen arra mutat rá, hogy a regény ideje a bomlás heterogén logikáját működteti, amelyben az ok-okozati viszony megszűnt. Ez a világűr megfajthatatlan, kozmogóniai logikája szerint nincs kezdet és vég, s ugyanaz a misztérium irányítja a regényhős által emlegetett „misztikus és titokzatos szövegeket” is.

Tolnai már pályafutása kezdetén távol van a mimetikus módusz elbeszélői stratégiáitól, és fesztelen öntudatossággal mozog a nyelv általi teremtes maga alkotta közegében. Tájékozódásában rendkívül alapos, úgy tűnik, egészen a modernitás forrásvidékeitől startol. Mintha már indulásakor ars poeticájának körvonalai közé iktatta volna Baudelaire eredendő, legfontosabb felismeréseit.

A modern líra – vallja Edgar Allan Poe nyomán Baudelaire – nem közvetít semmit: sem valamiféle igazságot, még kevésbé a megittasult szív rezdüléseit, hanem önmagáért való. A költészet, az irodalom tiszta, öncélú. Kiindulópontja a nyelvi impulzus, a hangzás, a nyelv mágiája, ami megelőzi a jelentést. Baudelaire undorodik a valóság puszta ábrázolását hirdető koncepcióktól, a kópiától, a fénykép-technikától, a realista törekvésektől, mert a realitás átalakításának eszközeit kutatja. Ezeket két kreatív képességben véli felfedezni: a kristályosan tökéletes álom és a fantázia intellektuális mechanizmusában. A művész először szétszedi, deformálja a valóságot, majd a fantázia segítségével egy új, de irreális világot alakít ki ezekből a valóságelemekből. Ebben az alkotómunkában szerintem nincs hely a szív ömlengései, a puha melankólia számára. A művészetnek el kell határolódnia a szívtől, a fantáziát az intellektus vezesse, s így a líra és a matematika közösen teremthetik meg a tiszta költészet öntörvényű univerzumát. Baudelaire anakronisztikusnak tekinti a vallomáslíra, az alanyi költészet beszédmódját, s eltolja magától a verseiben felcsendülő hangot, a hozzátartozó személyiséget. Megalkotott költői „personájának” szituációi sohasem vezethetők le életrajzi adataiból. Az ilyen mű világába emelve minden jelképpé, metaforává válik. Elmozdul a szép fogalma is, olyannyira kitágul, hogy egybeeshet a csúnyával, s így kialakul a modernitás disszonáns szépsége, a csúnya esztétikája. Baudelaire-nek az alkotásról mint mágikus műveletről szóló gondolatmenete az absztrahálás, az elvonatkoztatás, az elvalótlanítás felé vezet. Költői gyakorlatában ez az áttételesség a szimbolizáló beszéd jelkép-

függönyét jelenti, a kódok szöttezésébe burkolózást, mert csak ez idézheti meg a világ rejtelmes, szépséges, mély összefüggéseit. Baudelaire a köznapok banalitásai közt is úgy sétál, mint a jelképek erdejében, még ezekben is egy borzongató, új összhangzattan misztériumát látja. Az irodalomtudomány (Friedrich, 1969.13.o.) a XVIII. századig vezeti vissza ezt az elméletet: Diderot fogalmazza meg először, hogy a művészet titkos, hieroglifikus szövevény, képírás, emblematikus beszéd, ami a fogalmi beszédnél meggyőzőbben hat.

Tolnai Ottó **Rovarháza** is titkosírásként készül. Mint monográfusa, Thomka Beáta kiemeli, „az önértelmezés meghatározó vonása Tolnai műveinek. Szinte kezdettől fogva tematizálta a versírást, elbeszélést; szövegei gyakran művének kis kalauzai, s egyben ars poeticák...Az írás vers-tárgy”.(Thomka,1994.9.o.) A **Rovarház** metajele a pornográf naptár, amely amellet, hogy a mű időfilozófiájának egyik szimbóluma, biztosítja a regény explicit, szövegszerűen hangoztatott metanarratív vonulatát is. A főhős ebbe a bőrfedelű naptárba írja le mindazt, ami vele történik ténylegesen és a víziók szintjén: „jézus parancsolt rám okvetlenül vegyél egy naptárt és mindent hangsúlyozta mindent jegyezz fel azt a kis pornográf naptárt ajánlom akkor legalább tudom nyugodt leszel”.(**Rovarház**,1969.34.o.) A naptár az írásnak helyet, időrendet, keretet, védőburkot, anyagi-testi dimenziót kölcsönöz, a vele való bibelődésről, a naplóbejegyzésekről való önreflexió pedig magáról az íródo regényről szól. Ebben a szólamban fogalmazódik meg egyhelyütt a titkosírás mint önmeghatározás: „becsületesen írom jelentésemet amelyet nemsokára se jézus se jómagam nem tudunk majd elolvasni valami titkosírássra fog emlékeztetni amelynek a kulcsát csak hosszú-hosszú idő múlva fogja megtalálni valami mániákus bogarász” – olvassuk a **Rovarházban** (1969.51.o.). A regény mint hieroglifa eszméjét erősíti a naptárbejegyzések kézírásos jellege is, hisz általa a szöveg mint személyiségkód vésődik bele a pornográf képekkel díszített naptárfüzetbe.

A könyv mint rejtvényyszerű képírás definiálódik a tipográfiai megoldások révén is – a vizuális és konkrét költészet szellemében. A hat dátumhoz fűződő naplóbejegyzéseket hat illusztráció vezeti be. Ezek a képek azokról az erőfeszítésekről számolnak be, amelyeket az emberiség tett a történelem során, hogy praktikus időszámítást vezessen be, hogy kordában tartsa a szétfolyó időmasszát. Ennek paradoxális ellentétéként jelenik meg a mű szövege mint központosítás nélküli végtelen szóhalmaz. Az interpunkció nélküiség mint grafikus üzenet is nyomatékosítja a **Rovarház** idő feletti lebegését, azt a merész időkezelést, melyben a szorgalmas datálás csak groteszk finton az idő prése alól kibúvó, spontán, szertelen, szabad létérzés, új szenzibilitás jegyében, amely az életet mint ösztönösen magabiztos improvizációt körvonalazza. A narrátor utal rá: kézírása elmosódhat, mintha víz dobná ki a nap-

tárt, „örökíróra” lenne szüksége, hogy feljegyzéseit hosszú évek múltán is „deszifrálhassa” valaki, egy késői „bogarász”. A regény mint titkosírás első-sorban az időt mossza el, függeszti fel, homályosítja el, misztifikálja.

A **Rovarház** ilyenformán az idő elleni lázadás az improvizáció jelszavával.

E paradoxon kihangsúlyozása csak az egyik vetülete a titokzatos, szimbolikus jelentéseknek. A szövegfelület egyhangú, kocsonyás masszájába Tolnai leleményes tipográfiai megoldásokkal hatol be: az üres, fehér laptól (ami a kitépelt oldalakat képviseli) kezdve az iniciálékon, felsorolásokon, kollázsolt idézeteken, óriásbetűkön, szétnyírbált szavakon, egész oldalon ismételt miniatűr szavakon, üres helyközökön, összebarkácsolt tömbökön át a teljesen fekete lapig sokféle jel sugallja a formabontás szándékát. Ha a felrobbantott szerkezetnek csak a tipográfiai kódjait nézzük, akkor megállapítható, hogy ez a törekvés is önreflexiós, hisz általa a mű vizuálisan hívja fel a figyelmet saját eszköztárára, jelrendszerére. Nemcsak a tipográfia miatt irányul a figyelem a szó mibenlétére, ugyanis „az interpunkció elhagyása felszabadította a szöveget minden mondattani megkötöttség alól, ugyanakkor nagyobb terhet rótt a szavakra, mert a szavaknak így minden segédeszköz nélkül kell strukturálni a hangulati jelentéseket” – írja Bányai János. (Híd, V.1970.561.o.) Tolnainak így már grafikailag is sikerült szétszedni, deformálni, szemantikailag is mobilizálni egy valóságot, tudniillik a klasszikus szöveg konvencióját, s a kapott elemekből teremteni egy új rendszerhalmazt. A szöveggel, a szavakkal, a renddel való ilyen bánásmódban az is benne van, amit Baudelaire szómágiának nevez, hisz a vizuális megoldások felmutatják a betű, a szó hatalmát. A jel ily módon megérezkítve szinte testté, tárggyá válik, szimbólummá transzformálódik. Ilyenkor gyakran kifejtett metanarratív beszéd jön létre, vagy a nagybetűk használata érzékelteti a szó empirikus dimenzióját, amit Tolnai poétikája olyannyira kedvel: „tetszik ez a szó BABYBYXA ez lehet az a varázsige amely elindította a kristályosodást amely köré az űr kristályosodni kezdett”. (**Rovarház**, 1969.31.o.)

A Tolnai-monográfia szerint e költői világkép mottója: „úgy írni, ...hogy csak tárgy s tény legyen”. „A tárgyakhoz való viszony bensőségessége, rejtélyességük mint állandó izgalom forrása kezdettől fogva meghatározó elemei Tolnai szemléletmódjának.” (Thomka, 1994. 104.o.)

A **Rovarház**ban a beszéd akkor válik konkrét tényné, amikor a hősök lejegyzik. A megszólalásmód eleve élőbeszédszerű, depoetizált köznyelv. A formátlan, spontán, szinte pöngyola közléseket, szóhulladékokat, „beszéd-csonkokat” a hősök lejegyzik, mert az írás aktusa válik számukra a legvitálisabb életformává, csak a leírt közlemény válhat tényné, sőt tárggyá, amit fel lehet mutatni, ami szenzuális ingerként működtethető. A mű azonban nem azonos egy beszédfolyammal, sőt, a naptárbeírásokkal sem. Sokkal át-

tételesebb, transzponáltabb, a destrukció ebben a vonatkozásban is a zilált töredék poétikáját érvényesíti.

A regény a szóval, a mondással, és a jegyzetelés gesztusával kezdődik: „jakab meséli milyen finoman magyarázta meg márk a dzsessz-improvizáció lényegét... fel is jegyeztem mondta én is feljegyzem”. (Rovarház, 1969. 9.o.) Ha kiemeljük a műből a naptárra, a jegyzetelésre vonatkozó vonulatot, akkor hamarosan kitűnik, hogy az írás cselekvése a lövöldözés aktusa mellé kerül, ami annak a képzetnek a lecsapódása, miszerint az író egyetlen fegyvere a szó. Tolnai e közhelyet tragikomikusan groteszk szituációban látatja: „legjobb lenne ha naptáramat pisztolyomat is az üvegdarabokkal együtt beledobnám a vécébe és a pléhkannából klórt öntenék rájuk”. (Rovarház, 1969. 73.o.)

Az írásba foglalás aktusának fontosságát a mű több irányból körülsáncolja: a főhőst rémképzetek gyötrik, hogy a belső zsebben, vagy a takaró alatt őrzött naptárt elrabolják tőle, még fegyverével sem tudja megvédeni, másrészt a naptárral párhuzamosan a belügyi dosszié is tartalmazza a kirándulás leírását („de a dossziében a jelentésben minden pillanat lapokra teleírt lapokra hasadt” – Rovarház, 1969.96.o.), a főhősnek az orvos is azt ajánlja, vegyen szépen egy zsebnaptárt és mindent jegyezzen fel, különösen, ha valamit csinálni szándékozik. A jegyzetelés mint terápia a tett és az írás kontrapunktjára épül: „a naptár viszont épp azért van hogy agyam melléktermékeit levezesse hogy azok aztán ne akadályozzanak cselekedeteimben...az ember nem győzi magából kilapátolni a salakot egy szép napon befullad a vécén ülve belső zsebemből kivettem a naptárt” (Rovarház, 1969.95.o.).

A regényműfaj, az írás ilyen mérvű ironikus banalizálása mellett feltűnik annak kimondottan szakrális eszményítése is. A hős egy léggömb zsinórjára köti a bőrfedelű noteszt és így őrzi a zsebében. A könyv szinte testrészévé lesz, de minden pillanatban elszabadulhat, elválva tőle felröppenhet az ég felé. Ennek a víziónak egyhelyütt szakrális, rituális felhangot biztosít a bibliai nyelvezet: „azután ismét felemelém szemeimet és látám hogy ímé egy könyv repül vala”. (Rovarház, 1969. 112.o.) Másutt a kék léggömb mint a naptár őrangyala jelenik meg. Valóság és fikció szembesítési motívumkörét több kitétel is hordozza: a dokumentáló igyekezet mellett a jegyzetelő kétszer is bevallja, hogy szeretne olyasmit írni, ami nem történt meg: „kedvet kaptam a rovarházban tett látogatásom leírásában eltérni a megtörténtektől és úgy folytatni tovább mintha valóban fenn maradtam volna...” (Rovarház, 1969.143.o.)

Azt is gyakran emlegeti, hogy néha kimarad néhány nap, vagy a bejegyzés átfolyik a következő nap lapjára. A kitépelt oldalak is a folyamatos beszámoló lehetetlenségét bizonyítják, hisz öt napi bejegyzés után hét nap hi-

ányzik, s erre következik az utolsó. A naptár tehát nem sokat segít az idő, a történetmondás megrendszabályozásában, a valóság tükrözésében pedig még kevésbé, habár a hős még egy ironikus fohászt is megkockáztat, miszerint „utána kellene nézni van-e olyan zsebnaptár amelyben külön rubrikája van minden pillanatnak”. (**Rovarház**, 1969.105.o.)

A mitizáló, szimbolizáló eljárás nyomán a **Rovarházban** fokozatosan kiépül a naptár mint írástárgy groteszk, finom humorú, ironikus mitológémiája.

Ennek a metanarratív szimbólumláncolatnak van egy magja, amely explicit módon összeköti az írásaktus és a regénycím szemantikai nyilait. A rovarok közül nemcsak a komikus-groteszk jelenetet előidéző Adélka, a vastagfarkú skorpió játszik szerepet a **Rovarházban**. Az ő marásánál még nagyobb veszélyt, életre szóló kihívást jelent Jézus pókként kikötött írógépe: „írógépe egy hokkedlin a szoba sarkában óriás pókra hasonlított két három része is ki volt kötve hosszú zsinórral az ajtó kilincséhez a villanyégőhöz a könyvespolc sarkához azt mondta csak így ír különben kalapáccsal is verheti az ember ha...cibálni verni kezdte a gépet úgy tűnt valóban óriás pókkal birkózik”. (**Rovarház**, 1969. 13.o.) A rovarmotívum a pók önreflexiók hálójá révén szövi meg e destruktív, zilált formátlanságban a maga csapdáját, s a széttartó erővonalak ellenére megteremti az emblémák erős szövegközi terének rendjét. E regénygalaktika gyűjtőpontja – Jovica Aćin szerint – a rovar. A pókírógéppel való véres küzdelem révén megszületik a selyemszálú szövegcsapda, amelybe – úgy tűnik – nemcsak a légyolvasó esik bele, hanem a szerző, Jézus is ott vergődik az idők végezetéig.

Az írásról szóló diszkurzus szerves része az inszektoid motívumsor. A naptár mint metajel mellé odakerül a pók, a rovar is abban a titkosírásban, amelynek kódjai az improvizáció és a formátlanság narratív logikáját működtetik. Mindkét embléma a metanarratív beszéd kiterjedését biztosítja, minek alapján elfogadható a megállapítás, hogy „a regény alanya maga az írás” (Aćin, 1976.368.o.).

Pontosabban: maga a titkosírás, a vérrel írott misztikus szövegek művészi jelrendszerének megteremtése. Ebben az összefüggésben művészi kód magának a főhősnek a lénye is, aki mint érzékeny „szenzor” (Thomka, 1994.82.o.) regisztrálja a dolgok érzéki megnyilatkozásait. A folyamat kívülről befelé irányul, a jelenségvilág a jelképiesülési folyamatban ránk mutat, minket jellemez. Ebben az átszellemült köznapiságban Tolnai ismét csak Baudelaire magatartását idézi, aki szikárra nyeste a költői én-t, hogy megtisztítsa a műben kreált személyiséget a biografikus szerzői én-től. Az elszemélytelenítés, az érzelmek kiiktatása Tolnai esetében már nem csak is program, hanem alkatilag adott: „Tolnai Ottó költészetkonceptiója kezdet-től fogva elfordult a lírai hagyománynak mint érzelemtartalmak közlési kö-

zegének az értelmezésétől. Sokkal inkább az intellektuális tartalmak megnyilatkozási formájával azonosította a maga módján a verset” – összegzi tapasztalatait a Tolnai-monográfia írója. (Thomka, 1994. 140.o.) Ez az eljárás nem az érzelmet teszi meg formateremtő erővé, mint az ún. költői próza hibrid termékeiben tapasztalható, hanem egy sajátos képzettársítási logikát. A csak „tárgyat” és „tényt” felmutató törekvés elsősorban a narrátor elszemélytelenítését, az író empirikus jelenlétének szövegből való kilúgozását jelenti. Tolnai Ottó eredendő kötődése a modernitás deperszonalizációs axiómájához alapvető fontosságú e poétika posztmodern felé vezető útjainak szempontjából.

Szövegvilágát nem jellemzi a posztmodern személyiségválság, a kreatív szóba vetett hit elvesztése, de imaginárius múzeuma az inkohereus komponálási móddal, empirikus fantasztikumával olyan epikai peremszituációt mutat fel, ami a baudelaire-i ősmodernt csomózza össze a posztmodernnel.

Bibliográfia

- Kulcsár Szabó Ernő: A magyar irodalom története 1945-1991. Argumentum, Budapest, 1994.
- Hugo Friedrich: Struktura moderne lirike. Stvarnost, Zágráb, 1969.
- Charles Baudelaire: Válogatott művészeti írásai. Képzőművészeti Alap, Bp., 1964.
- Bányai János: Szöveg és írás. Híd, 1970. V. 559.–563.o.
- Jovica Ácín: A regény mint pókháló vagy Tolnai Ottó Rovarháza. Új Symposion, 1976. X. 366–368.o.
- Thomka Beáta: Létélmény és regényforma. IN: Narráció és reflexió, Forum, Újvidék, 1980. 81–91.o.
- Thomka Beáta: Tolnai Ottó. Kalligram, Pozsony, 1994.

CODE WRITING (OTTÓ TOLNAI: ROVARHÁZ)

The novel **Rovarház** (Insect Cottage) by Tolnai, published in 1969, conveys the principles of form, which along with the underlying approaches to life and literature, show the feasible directions of the paradigmatic changes in Hungarian prose.

The **Rovarház** becomes defined as a piece of enigmatical picture-writing or code writing. Its meta sign is the pornographic calendar and the insect, the spider. Both images ensure the flow of metanarrative speech.

UTASI CSILLA

A REGÉNY METAFORIKUSSÁGA

(Tolnai Ottó: Rovarház)

Hunyt mesterünk (Arany János kritikusi öröksége) című könyvében Dávidházi Péter a kritika mindenkori ellentmondásos helyzetét abban összegzi, hogy a normarendszernek, melyet a kritikus használ, „már léteznie kell a művel való szembesítés előtt, az értékítéletet mégsem lehet a kettő gépies összeméréséből levezetni vagy mintegy egymásrahelyezésükből leolvasni (annak alapján, hogy minél kevésbé fedik egymást, annál rosszabb volna a műre nézve). A kritikának, ha e paradox helyzet teljes kihívását vállalni akarja, két (látszatra ellentétes) tevékenység együttműködéséből kell módszerét kialakítania: *normatív értékelés és értékelő normaképzés* kölcsönhatásából, melyek közül az utóbbi a kritikátörténeti figyelem sokatmondó tárgya maradhat az előbbi érdektelenné válása után is”.¹

Az újraolvasást a konferenciára meghívó levél elsősorban kritikátörténeti, sokkal kevésbé kritikai helyzetként határozta meg. A konferencián újraolvasásra kerülő kilenc regény megjelenése óta eltelt harminc év nem elegendő távlat a róluk szóló kritikák világnézetének, normatív értékelésük és értékelő normaképzésük jellegének leírásához, hiszen még abban a mentalitástörténeti időszakban járunk, amelyben a művekről szóló kritikák megjelentek.

Ha nem is lehet pontos rálátásunk a kritikusok világnézeti döntéseire, mert azok részben a mi világnézeti döntéseink is, a regényekről szóló bírálatokban már most megkülönböztethetően szétválik a művekre vonatkozó értékítéletek és a kritikusi világnézetek síkja. A tanácskozáson a fölkért felolvasóknak tehát az a feladatuk, hogy a választott műről vagy művekről kritikát írók normarendszerének lehetséges, részleges ismeretét, tapasztalatát szembesítsék saját kritikusi normáikkal és normáiknak a választott mű hatására történő továbbfejlesztésével.

A Tolnai Ottó **Rovarházáról** írt bírálatok a mű három fő jegyére hívják föl figyelmünket. A regény első jellegzetessége montázsszerű, improvizatív

technikája és az ebből következő metaforikussága. Bírálataiban Bori Imre „regény-kollázs”²-ként említi a könyvet, Bányai János kritikájában az improvizációt a mű megalkotási módszerének tartja. Az improvizáció, szögezi le Bányai, „nem pusztán a rovarházból kiinduló, egymást metsző vagy egymással párhuzamos asszociációs köröknek a felvázolása (...), hanem egy adott témára kialakított változatok sora, mely szimbolikus jelentéseket hordoz. Az egyes változatok szimbolikus jelentéstartalma visszahat a forrásra, és ennek a visszahatásnak a következtében az alapmotívum elveszti eredetileg reális jellegét, és metaforikussá válik.”³ A **Rovarház** voltaképpen „egyetlen síkot mutat – a metaforikus beszéd síkját.”⁴ Jovica Ácín kiemeli, hogy a regény „saját nyelvet képez, amelyben minden elem képes a másikat felváltani.”⁵ Thomka Beáta észrevétele szerint a mű motívum-, kép- és metaforahálózata „képezi az egyetlen olyan sértetlen vonulatot, amelyben összefüggések és a folyamatosság egy sajátos változata megteremtődik”.⁶

A **Rovarház** második meghatározó jegye ellenregény mivolta. A bírálók egyetértének abban, hogy a műben „a formateremtés a forma teljes érvényű tagadásának talajáról indul”.⁷ Bányai János szerint Tolnai könyvét „élesebben definiálja mindaz, ami nincs benne, mint ami benne van.”⁸ A műben az epika eszköztárából hiányzik az interpunkció, a leírás, az üzenet és a regényhős. A szöveg grafikai megoldásokkal, változó szélességű sorsközökkel, különböző nagyságú betűtípusokkal, üres és fekete oldalakkal, naptárilusztárciókkal tagolt egyetlen mondat. Bori Imre a mű mögött a szürrealista próza előzményét érzékeli, melynek „szokatlan megoldási formái a magyar prózai hagyomány legradikálisabb tagadása.”⁹

A bírálatok harmadik érintkező pontja a könyv szövegének „költőisége”, a mű radikális formatagadásának eredménye. Jovica Ácín „a költői beszéd hatékony jelenlétére”¹⁰ hívja fel a figyelmet, Bányai János pedig megállapítja, „a **Rovarház** a próza és a költészet közötti határsávon kígyózik végig,”¹¹ s „ez egyúttal azt is jelenti, hogy a **Rovarház**at nem vizsgálhatjuk a regényesség kritériumai szerint”¹², „a **Rovarház** egy sajátos nyelvi képlet alapján készült (...), nyelvében nem játszódott le a megkülönböztetés a próza és a vers nyelve között”.¹³

Sok múltbeli regény kezdődik a fikció valószerűsítésének olyan gesztusával, mellyel a mű fiktív kiadója az előszóban kijelenti, véletlenül megtalált kéziratot jelentet meg, hányatott életű, de jobb sorsra érdemes férfiú valómását, ismeretlenek vagy elhunyt barátai levelezését stb. bocsátja az olvasók elé. Tolnai Ottó **Rovarház**ában a szöveg nem azonos az énelbeszélő naptárba írt följegyzéseivel, a könyv metaforikussága az írás helyzetét sem hagyja érintetlenül, az írás szituációjára is kiterjed. Jovica Ácín két időt különböztet meg a **Rovarház**ban, a főhős, az egyes szám első

személyű narrátor idejét, és azoknak az eseményeknek az idejét, amelyeket a narrátor elbeszél. Létezik azonban egy harmadik idő is a műben, állapítja meg Acín, az első két idő „kódja” és „szemantikai kulcsa”: „a fogalmi idő (...), az órák és az alkotás ideje”¹⁴, „a leíró naptárra jegyez (...), ugyanakkor a naptárt is beleszővi az események leírásába”.¹⁵

A **Rovarház** főhőse egy meghatározatlan illegális forradalmi csoport tagjának vallja magát. A forradalmi sejt aktivistái apostolok és egyéb szentírásbeli személyek nevét viselik, vezetőjüket jézusnak hívják. A revolucionáris sejt legfontosabb jegye, amint az első oldalakon olvassuk, hogy tagjai nem tudják, igazán forradalmárok-e, vagy mindössze játsszák a forradalmárt: „az utolsó összejövetel vajon valóban komoly volt-e vagy csak megjátszása a nagy összejöveteleknél”, kérdezi az énelbeszélő. Tevékenységüket a következő állításban foglalja össze: „ha játszunk mert nem tudjuk játszunk-e”. A forradalmár szerepének belső bizonytalansága összefüggésben áll a forradalmak XX. századi tapasztalatával. A XX. században a forradalmi elvek összeütközésbe kerülnek a megvalósult forradalmi hatalmak zsarnokságával, de mert a mozgalom föltétlen engedelmességet követel tagjaitól, forradalmárként lehetetlen eldönteni, hogy a terror rendszerei, a kézzelfogható tapasztalatot megcáfolva, nem a forradalom igazi megvalósulásai-e. E szituáció minden forradalmi csoportosulást valójában az elé a kétség elé állít, hogy ami ellen láznak (s ebből következően, amiért, aminek a nevében küzdenek), létezik-e. A műben tehát nem az alakoskodás, a játék tényén van a hangsúly, hanem annak eldönthetetlenségén, hogy amit a forradalmi sejt tagjai tesznek, az játék-e.

Amint a történet foszlányaiból, maradványaiból kibontakozik, a főhős egy prokínai csoport nyomában Budapestre utazik, ám későn érkezik, nem sikerül kapcsolatba lépnie velük, az alakulat tagjai már börtönben ülnek. A szöveg alapján nem dönthető el, hogy az énelbeszélő jézus parancsára utazik-e, vagy a prokínai csoportot, melynek ő hozta a hírért, csupán kitalálta. „Nálam egy egzotikus megvilágítása is van az egésznek”, mondja az énelbeszélő. Budapesti szálláshelyén a számára elrejtett utasítások után kutat. A szöveg alapján az sem dönthető el, hogy a megtalált jelek máté, az énelbeszélő invenciói-e. Az éjjeliszekrényben, ahol „misztikus úr tud krisztályosodni”, újságpapírrétegek alatt rátalál az állatkert prospektusára, az éjjeliszekrény fiókjában pedig egy kuglófmozorszára vagy egy hangya lárvájára. E tárgyakról nem állítható, hogy a főhősnek személyesen szóló rejtjelek volnának, inkább költői jelenségek és objektumok. A főhős forradalmár voltának szerves része, hogy költő. Maurice Blanchot **Az irodalom és a halálra való jog** című esszéjében azt állítja, az író a forradalom helyzetében ismer önmagára. Az író műve megalkotása előtt nem létezik íróként, műve létrehozásához azonban szüksége van tehetségére. Ezen az ellentmondáson

túllépve, művét megalkotva nem maradhat meg a művével való azonosság állapotában, a mű belép a történelembe, az olvasatok sokféleségében a mű és a szerzőjének azonossága elveszik. Az író a forradalomban ismeri föl önmagát, abban a pillanatban, amelyben „a történelem (...) az üresség, a magát megvalósító hiány, az eseménnyé lett feltétlen szabadság”.¹⁶ Az irodalom ugyanarra a tisztaságra tart igényt, mint a forradalom, cselekvése ugyanúgy végső tett és végső aktus, mint a forradalomé. A forradalom terrorjában minden polgárnak joga van saját halálára. A jakobinusok rémuralma, állapítja meg Blanchot, „nem abból a halálból származik, melyet adnak, hanem abból a halálból, melyet önmagukra osztanak ki. E halál megjelöli őket; amikor gondolkodnak és döntenek, hátuk mögött a halál leselkedik, gondolkodásuk ezért hideg és könyörtelen, s szabadsága ezért egy levágott fő szabadsága.”¹⁷ A halál a feltétlen szabadság kiteljesedése, de egyúttal e szabadság üres, betöltetlen pontja is, ami azt bizonyítja, hogy e szabadság még „elvont, eszmeszerű (literális)”.¹⁸ „Mindenki meghal, mégis mindenki él, ez azt jelenti ugyan, hogy mindenki halott, ám a »mindenki halott« tényének világra jövetelével lett a szabadság pozitívva, a lét e tény világra jövetelében nyilvánította magát abszolúttá.”¹⁹

Az irodalom két iránya közül a prózának a megnevezés az eszköze. A megnevezés távollevővé teszi, fölfüggeszti a megnevezett létét, bizonyos értelemben megöli a megnevezettet. A próza a tagadás mozgása, mely a „dolgokat önmaguktól elválasztja és megsemmisíti, hogy megismerje, leigázza és közölje őket”.²⁰ A próza előrehaladása nem képes azonban valamennyi jelenség megnevezésére, nem képes a teljes tagadásra, ezért a próza mozgásában „az eltűnő folyamatosan fölfénylik”.²¹ A líra a nyelv materialitását fedezi föl, gondja a dolgok rejtett, független, sötét létezése. A költészet sem képes azonban meggátolni, hogy a benne sötét, értelem nélküli materialitássá váló név helyén föl ne támadjon a jelentés-nélküliség értelme. A név kioltásával a „jelentés tiszta lehetősége lép elő, egy értelem teremtesének üres hatalma, személytelen világlás.”²²

A **Rovarház** főhősenek szürrealista festményre emlékeztető szobája bizonyítja, hogy lakója íróként forradalmár: „a szoba közepén egy nő áll a másik kisebb tótágast (...) a férfi fekete öltönyben keresztbe tett lábakkal a sarokban sötét függöny előtt ül akár a fényképésznél lábánál a bordó szőnyegen egy megfojtott fehér galamb az almáriumon réztégelyek és egy macska ha meghúzod az átlókat (...) mintha csak horgolva lett volna az egész a macska fejteni kezdte a két nőt annak ellenére hogy az átló a galambhoz kötötte majd a férfit aztán a gombolyag már magától forgott felgombolyította a macskát a réztégelyeket és végül a fehér galambot is”. A regény a megsemmisítésnek, a szövegben több helyen fölbukkanó gombolyagából szövődik, „körbe-körbe” haladó mozgás nyomán, mint a pók hálója. Jovica Acin

kritikája végén Charles Bonnet genfi természettudóst idézi, aki arra kérdez, a pókhálót szövő pók vajon rendelkezik-e valamilyen képzetten zsákmányáról, a légyről, vagy a hálóját kifeszítve csupán a kiválasztás szükségletének tesz eleget. Ha az improvizáció mechanizmusával keletkező szöveg a pókháló, akkor az olvasóra vajon nem a fogságába kerülő légy szerepe hárul-e, teszi föl a kérdést Acín. A számára, aki a könyvvel szembeni kezdeti ellenállásáról is beszámol, nem a szöveg keletkezésének ösztönös vagy tudatos volta a lényeges, hanem a szerző és a mű megfelelése.

A **Rovarház** narrátora a szöveg több pontján légyhez is hasonlítja önmagát. A művével való azonossága vagy különbözősége kérdésében nagyapja a választott előképe, aki kísérletet tett minden pillanata leírására, egy olyan zsebnaplár létrehozására, „amelyben külön rubrikája van minden pillanatnak”, s ez azt eredményezte, hogy az a névelőnek a reggelinél elkezdett kimondását este, a vacsoránál fejezte be, hogy tehát egyetlen pillanatának leírása sem volt azonos a pillanattal. Másik kísérletében: „a szíve a szíve kiáltotta nagyapám berontott a szobába és a még alvó húgom fölé hajolt a szíve a szíve ordította kié kié ijedt fel a húgom kié kié kérdezte ijedten nézve nagyapám markában a csöpögő gőzölgő véres szívet a tiéd a tiéd üvöltötte nagyapám és húgom kigombolt mellére ejtette a még forró disznószívet húgom elájult”. Harmadik experimentumában „nagyapám éjszaka kilakkozta a bátyám körmeit a bátyám a reggelinél eldobta a poharát azt hitte idegen kéz emeli szájához a tejet nem a poharat akarta eldobni hanem a kezét”.

Amint a bírálók egyöntetűen megállapítják, a mű központi metaforája a rovar és a rovarház. A rovarlétet a teljes funkcionalitás jellemzi: „a rovarok a létért való küzdelemben a legnagyobb eredményeket elért állatcsoport”. A regény improvizációs technikája, a regényforma megtagadása a szöveg tiszta funkcionalitásának benyomását kelti.

A regény és szerzőjének azonossága kapcsán még egy kérdés körvonalazódik a könyvben, annak a problémája, hogy a mű „ellenállása” a regény műfaji kötöttségeinek, valódi ellenállás-e, vagy „játszott”.

A szövegben létezik a transzcendenciának pólusa. Hogy a regénynek való ellenállás komoly vagy játszott voltának kérdésére megkísérelhessünk választ adni, a regény transzcendens pólusának a rovarléttel való kapcsolát kell megvilágítanunk.

Az elveszett transzcendencia helyreállításának egyik útja a szövegben a szexualitás lehetne. A piros franciasapkás kislányt a szöveg szerint addig kellene fárasztani, „amíg valamelyik frissen nyírt pázsiton meg nem áll hanyatt nem vágódik hosszú fehér lábait az égboltnak támasztva és akkor és akkor a zsiráf átlépné kerítését és lassan nehézkesen mint a cirkuszi selyemzsiráf amelybe emberek bújtak elindulna a kislány felé ó ezt az eget és földet összekötő valami mondaná a kislány és simogatva a lába közé vonná a

zsiráf nyakát”. A szexualitásban azonban a rovarlétet jellemző teljes funkcionalitás valósul meg, a földszíni fotelben mindegy, hogy férfinak vagy nőnek a „kis, puha kezéről” van-e szó.

A narrátor azt állítja, a rovarházban tett látogatásakor: „minden új doboz viviárium egy-egy miniatűr paradicsomot jelentett számomra ahogy fölējük hajoltam a sötét helyiség megszűnt létezni és helyét erős megvilágításban gyerekkorom egy-egy szelete foglalta el a ganajtúró bogarak a végtelen csillogó szikes mezőn jöttek felém hátizsákomban a vaj- és ólom-színi vályoggal letérdeltem s a labdázó páncélosok hirtelen elzárták előlem a láthatár szegélyén legelésző kolompoló birkanyáját a kiszáradt óriási gémeskutat”. A kemenceépítés és az első kenyér sütésének epizódja arról tanúskodik, hogy a könyvben a gyerekkor nem a transzcendencia ideje. „Amikor az öregem betolta a lapátot éles cirpelés kezdődött az öreg elmosolyodott leült a lyuk lépcsőjére és nagy füleivel mint valami radarokkal a tücsköt kereste (...) ez a hang varázsszerűen mindent megváltoztatott most már nem a kenyér a kemence érdekelt bennünket hanem valami más nem mondhatom hogy az a más pontosan a tücsök cirpelése volt (...) meglehet hogy az volt de meglehet valami más amivel csak a CIRPELOŐÉR tudott összekötni bennünket amikor az utolsó kenyér alól is kirántotta az öregem a lapátot még egyszer mindannyian belestünk izzó templomunkba (...) az izzó kemence a lassan piruló kenyerek a tücsök éneke nem lehetett tudni a valóság vagy álmunk része-e még”. A transzcendenciát a gyerekkorban már csak keresik. A pékség tönkremenése után, amikor az elbeszélő apja reumatikus betegségekkel ágyban esik, a narrátort nagyanyja beküldi a kihűlt kemencébe, hogy a közepéről, a téglák alól hozzon föl földet, s amikor teljesíti feladatát: „beszaladtunk vele apám ágyához és vigyázva ne-hogy felébrezzük a derekára tettük betakartuk a zsákban a paplan alatt egy tücsök egész éjszaka énekelt százharminc száznegyven kis reszelőfoga ismét átrágtá az álom és a valóság falát és másnap apám már ismét kilenc fát ütött a kuglipályán”. A tücsök reszelőfogai hangot adtak a cirpelőérhez érve, s így átrágták az álom és a valóság falát. A regényben a fal elől egy film indulhatna: „s a főhős addig fut körbe-körbe a fal tetején fű fa már vagy kétméteres ecetfa gyökerei mélyen behatoltak a téglák közé egy szép napon majd szét fogja lökni az egész falat miért nem vágják ki tulajdonképpen mi is van a fal mögött temető nem nem a temető legalább száz méterrel arrébb végződik legalább egyelőre habár nincs kizárva néhány év múlva már a fal tövében is sírok lesznek csak akkorra már az ecetfa szétlöki a falat és a temető tovább terjeszkedik egy hasonló kicsit igaz imaginárius fal felé”. Bár-hogyan képzeljük is el az álom és a valóság falát, az álom kiterjedése nem a transzcendencia biztosítóka: az elbeszélés megsemmisítő munkája a halál imaginárius fala felé halad.

A rovarlét funkcionalitása a költészet jellemzője, a költészet ugyanis nem az érzések, az önkifejezés, hanem önmaga tiszta funkcionalitása. A gyerekkor ekképpen a rovar-lét rezervátuma, a létélmények kora. A rovar pedig nem pusztán az emberi egzisztenciának, hanem az irodalom, az írás fogságának metaforája is.

A könyv saját mechanizmusát, az improvizációt a következőképpen határozza meg: „az úgy van mint amikor felveszel egy követ hogy elüss valamit s már amint eldobtad érzed találni fogsz és valóban a kő célba is talál”. Az improvizáció módszere a prózának a megnevezéssel romboló eljárását megakasztja. Az „elütés”, a megsemmisítés, az eltörlés helyén ott marad a rögtönzés eszköze, a „kő”, egy olyan név, amelynek a prózához vagy a költészethez tartozása bizonytalan.

Az irodalom a forradalomhoz hasonlóan zárt kör, amelyből belülről nem lehet kitörni. A regénynek való „komoly” ellenállás beíródik a regény hagyományába (s ez árul el talán a legtöbbet a regény műfajáról), a regénnyel szembeni elbizonytalanított, kételyekkel teli, „játszott” lázadás pedig költészetet hoz létre.

Jegyzetek

- 1 Dávidházi Péter: Hunyt mesterünk (Arany János kritikai öröksége). Argumentum, Bp., 1994, 34–35. old.
- 2 Bori Imre: Tizenkét regény. In: Fejezetek irodalmunk természetrajzából. Forum, Újvidék, 1973, 215. old.
- 3 Bányai János: Az improvizáció hatalma. In: Könyv és kritika. II., Forum, Újvidék, 1977, 54. old.
- 4 Bányai: i. m., 54. old.
- 5 Acín, Jovica: A regény mint pókháló vagy Tolnai Ottó Rovarháza. Új Symposion 138., 1976. okt., 368. old.
- 6 Thomka Beáta: Létélmény és regényforma. (Az új jugoszláviai regény formaproblémái). In: Narráció és reflexió. Forum, Újvidék, 1980, 89. old.
- 7 Thomka Beáta: i. m., 87. old.
- 8 Bányai János: i. m., 55. old.
- 9 Bori Imre: i. m., 215. old.
- 10 Acín, Jovica: i. m., 366. old.
- 11 Bányai János: i. m., 56. old.
- 12 Bányai János: i. m., 57. old.
- 13 Bányai János: i. m., 58. old.
- 14 Acín, Jovica: i. m., 368. old.
- 15 Acín, Jovica: i. m., 368. old.
- 16 Blanchot, Maurice: Die Literatur und das Recht auf den Tod. Merve, Berlin, 1982, 63. old.
- 17 Uő., 67. old.
- 18 Uő., 69. old.
- 19 Uő., 69. old.
- 20 Uő., 97. old.
- 21 Uő., 95. old.
- 22 Uő., 95. old.

THE METAPHORICALITY OF THE NOVEL

This paper analyzes Ottó Tolnai's novel, **Rovarház** (The Insect Cottage). The author considers re-reading – i.e., the theme of the conference – as being more an issue of the history of criticism than of critical standing.

All the reviews of the book have accentuated the improvisational technique and metaphoricality, the breaking away from all convention concerning the build-up of the novel; and, consequentially, the 'in-between' character of its literary form. In the focus of re-reading is the revolutionary spirit of the protagonist of which the author of this paper claims to be the prevailing 'revolutionism' and closeness of death in literature. The insect metaphor, with which the whole work is imbued, stands not only for the protagonist's existential captivity but also for his literary intrappedness.

MÁRKUS BÉLA

A SZÁMVETÉS PRÓZAI HELYZETE

(Jugoszláviai magyar regények újraolvasása)

Ím, a szárnyas idő hirtelen elsuhan – Berzsenyi szavait nem is intertextuális, de egyenesen *transztextuális* elemként vehetik számításba a maguk szövegeiben mindazok, akik számára szinte valóságon túli, mégsem elragadtató tapasztalat az időnek az ő elmúlása. Bizony, az újratárgyalandó művek javarésztől – vagy legalábbis a megírásuk, illetve a megjelenésük idejétől – korszaknyi távolság választ el. Messziről jötként, vendégként e „vendéglét”-ben aligha ildomos csak megjegyezni is: mennyire emberpróbáló s lélekcsereelő volt ez az emberöltőnél több esztendő. Ám ha észrevétlenül, röpké könnyedséggel suhant volna el, a felgyülemlett élmények, élet- és léttapasztalatok akkor is magukkal hoznák a számvetés szükségét. A normák, szokások, felfogások követésében megmutatkozó szemléleti változások nyomon követésének igényét. A látásmód alakulásáét, ahogy az egyén az előre adott ideákhoz, társadalmi s emberi eszmékhez, eszményekhez viszonyul. Ahogy más és más nézőpontot, látószöveget választ az önmaga alakította, formálta életén, sorsán túl – például – a mások által teremtet sorokhoz, életetekhez, világokhoz: az irodalmi művekhez is. És ha a műalkotások önmagunk s a világ megismerésének legjobb eszközei közül valók – ahogy ezt a magamagával és a világgal mindig kérlelhetetlenül elszámoló, illően és kellően talán sohasem méltányolt Juhász Erzsébet írta –, akkor az újraolvasásnak más tétje is lehet, mint hogy számbavegye az egyes teljesítményeket, megmérve, mekkora súllyal esnek (ismét) a latba. A művek felsorakoztatása: javaslat a hagyomány új rendjének kialakítására. Kánonképzés, kockázattal. Az esélyeket a jövő majd igazolja tán; a jelen csak azt szavatolhatja, hogy a számvetés a jugoszláviai magyar irodalom „új” helyzetében is nagyobb nyereséggel járhat, mint amekkora veszteséget okozhat. Hiszen lehet bár a mostani tanácskozás szerfelett szigorú az ítéleteiben, felülbírálhatja, átírhatja az 1968-as regénypályázat díjazottainak listáját, újrangsorolhat – mindezt azonban csak annak tudatában teheti, hogy ajánlatai nem egyszer mindenkorra szólóak, hogy a későbbi nemzedékek, ha lesznek

még „újraolvasók”, „új csapás”-t vághatnak a vesztesek és nyertesek rendjében. Az örökös ideiglenességnek, átmenetiségnek eme tudata biztonságot is adhat, de el is bizonytalaníthat.

I.

A körlevél szerint az újraolvasásra javasolt kilenc regény nyelvi, formai, tartalmi és szemléleti újításaikkal a magyar próza fordulatát, vagy éppen a (paradigma)váltását készítették elő, határozták meg. Kiindulásként már ennyi is elegendő volna. A számvetés prózai helyzetét azonban még inkább befolyásolhatja az a tény, hogy az alkotások döntő többsége maga is a *számvetés* epikai helyzetén alapszik. Ettől elválaszthatatlan az elbeszélés módja, a múltidéző *emlékezés*, a monologizáló jelleg. Nem lenne szükségszerű, ám a regények nagyobb hányadában az önelemzés, önreflexió együtt jár az *írás* szerepének, az irodalmi alkotás technikai részének taglalásával. A vallomásos megnyilatkozások, az életrajzi önmagyarázatok, az elbeszélői „áttetsző tudatok” (Dorrit Cohn) szinte maguktól értetődően teremtik meg a „metanarratív regény” (Viktor Žmegač) előfeltételeit. Számvetés, emlékezés, írás: e három epikai tényező alapján tehát szoros kapcsolat mutatkozik az egyes művek között.

Számvetésnek és számonkérésnek, vallomástevésnek és önvizsgálatnak, persze, több – külső és belső – oka lehet. Herceg János kisregénye, az *Ég és föld* (1959) abban egyedülálló, hogy főhőse, Gerard meghasonlottságát, mély válságát nem a bohóc tudatából vetíti ki. A belső terekre kalandozó elbeszélő következetesen a külső, harmadik személyű formát választja az első személyű helyett. A kezdetben felszínes szembenézést külső alkalom indítja el: a vándorcirkusz társulata azon a vidéken szerepel, ahol Gerard született. A szülőföldjére hosszú idő után visszatérő ember szívében „furcsa, régi emlékek” motoznak, „marasztaló nosztalgiával”. Fölerősíti ezt „a csalódás átmeneti állapota”. Hazaérkezve úgy érezte – elbeszélői szó festi le a szereplő hullámzó kedélyállapotát –, hogy „az elmúlt húsz év minden álmatlan éjszakája, s minden éber álma, ami művészetét időnként tündöklő fénybe, majd a szenvedés komor színeibe vonta, hazugság és önámítás volt csupán”. A csalódásérzete annyira hatalmába keríti, hogy nem csupán a viselkedését, de szinte az egész egyéniségét megváltoztatja. Kicseréli. Erre közvetlen alaki észrevétel utal: „Mi bajod egyszerre? Nem ismerek rád!” – élettársa eme megjegyzése s a diskurálásuk képzelteni el vele azt a meglegedett embert, aki lehetett volna, ha kitart a gyalupad mellett. Azt sajnálja igazán, hogy az asztalos mesterséggel „a kézzelfogható munkát” hagyta el. Ha csupán egy szekrény, egy bölcso, de legalább maradt volna valami utána, amit ő formált, alakított, „hogy a semmiből valami legyen”. A kézzelfogható munkával a semmiből teremtetést állítani szembe – elegendő annak

jelzésére, hogy az elbeszélő érdeklődését legelsősorban a tehetség természete és az alkotás értelme, szerepe köti le. Az öregnek mondott, már negyvenötödik évében járó bohócával – miután láttatta vele még a saját temetését is – ezért cseréltet hivatást, sorsot: És ezért ügyelhet nagyon is arra, hogy csalódott hősét távol tartsa az öntudathasadás, a személyiség felbomlása, az én elvesztése tragikus tapasztalatától. Igaz ugyan, hogy a cirkusz porondját a söntés pultjával fölcserélő, a bohócból kocsmárossá váló Gerard átváltozásával kapcsolatban a beszédes nevű egykori társa, a gondolatolvasó és -felügyelő Satanelli betegséget, veszedelmes kómát emleget, ám a névtelenségben maradó, a történetmondásban a maga érdekelttségét soha ki nem nyilvánító elbeszélő felülbírálja ezt az alaki véleményt. Hiteltelenné teszi. Nem kóros fogyatékoságnak, nem súlyos hibának, hanem veleszületett hajlamnak, kivételes adománynak, csodás adottságnak tartja, hogy a bohóc más alakba varázsolja át magát. A tünődéseit, a múltban való kalandozásait egyenesen „szép és izgalmas játék”-nak nevezi. Szerinte Gerard nemcsak a maga megélt idejét és emlékeit képes visszaidézni, de másokét is, akik vele emberi vagy érzelmi közelségbe kerültek. „A szemét sem kellett lehunynia, mint más embernek, hogy a képzelet szárnyán ringatódzék, ahogyan a tünődést s az emlékezést közepes költők nevezik. Olyan józan lehetett, mint az anyaföld, s olyan éber, mint az erdei madár, és mégis egyszer csak eltűnt körülötte a valóság, s ő elmerült évek és események közepén állt láthatatlanul. De ezek az évek és emlékek és események élőbbek és kézzelfoghatóbbak voltak, mint a söröskorsó az asztalán, mint a kosárban a pereg...”

Gerard, bohóccá való végső visszaváltozása után kocsmai kalandjainak, falusi kitérőjének magyarázatául azt adja elő, hogy valakik a valóságot és az illúziót elválasztó nehézkes törvényeket akarták próbára tenni benne. Ez a próbatétel azon túl, hogy eleve a varázslat fényét vonja a történet köré, a mesékhez illően tanító célzatú is. A többféle intelem és javaslat közül kettőhöz folyton visszatér az elbeszélő is és a főalak is. Az egyik, Gerard művész voltából adódóan voltaképp nem egyéb mint a manapság szinte már szitokszóvá silányult realizmus mibenlétén való töprengés. A másik a művészi kibontakozás esélyeihez, a provincializmus veszélyeihez kapcsolódik.

Az a vélemény kap nagyon erős hangsúlyt, hogy a mindennapi élet valósága éppúgy viszonylagos, feltételes valóság, akár a fantáziáé, a képzeleté, a kettő szervesen összetartozik, és hogy vannak dolgok, amiket azért nem lehet szavakba foglalni, mert „hiányzik hozzájuk a valószerűtlenség szabadsága”. „Az illúziót kell elérni, s az illúzió több, mint a valóság, ha csak ugyan művész az ember, és hitet tud kelteni” – hogy ez az ars poetica érvényű megállapítás elbeszélői véleményként jelenik meg, nem pedig alaki maximaként, ennek talán több oka is van. A főszereplő idejét nagyon is lefoglalják azok a mulattató szócsaták, csatározások, amelyeket afféle két-

frontos harcban egyrészt a dogmatikus valóságfelfogás, művészi(etlen) realizmuselv, másrészt az ideológiai gyökerű társadalmi és politikai illúziók ellen, a népnek égi csodákat ígérőkkel szemben kénytelen vívni. Hazudhat játékból, ami a hivatásához tartozik, hiszen az illúzió sem egyéb kegyes hazugságnál, és hazudhat a kényszernek engedve, de önkéntesen nem tagadhatja meg az igazságot, szándékosan nem hazudhat – annak idején, az ötvenes évek végén az ilyen megnyilatkozásnak egyszerre lehetett művészi és politikai tétje. Mára sem vesztette el azonban az érvényét. Igazolásként játékelméletekhez lehetne folyamodni. És lehetne, talán, úgy olvasni Gerard bohóc töprengéseit, mint a valóság és fikció közkeletű szembeállításának megtagadását. Azzal az ajánlattal együtt, hogy ezt az oppozíciós viszonyt a reális, fiktív, imaginárius triádja váltsa fel. Történjék meg az a „határtalanítás”, illetve „határátlépés”: a képzeletben létező, az imaginárius formálódjék vaskosan valószerűvé, sőt – az újvidéki helyi szint (balmaz)újvárosi-val keverve, Veres Péter ritkán használt kifejezését használva – sültrealistává, és fordítva, lebegjen, légiesedjék, veszítse el körvonalait, ami földhöz ragadtan tárgyszerű, valóságos. Keveredjenek, „kombinálódjanak” a „viszonyba állítás”, a fikcionálás révén. Az ötlet vázlata, persze, a fikcionálás aktusairól érkező Wolfgang Iser-től származik – az **Ég és föld** lehetne akár ösillusztrációja is az ő téziseinek.

E magas példa után nem alacsonyra szállás talán a provincializmus elbeszélői és szereplői megítéléséhez olyan segédkötetet használni, a Symposion könyvek 3. darabját, az 1964-es **Kontrapunkt**ot, amelyik esetleg érzékeltethet valamicskét a szerző egykori dilemmáiból is. Mesziről jött vendégként, aki a súrlódást nem mint viselkedést, hanem mint műalkotást venné pártfogásba, mindössze annyi bátorságra futja, hogy feltételezzem, Herceg János nem véletlenül érintette az antológia két közleményének is. Az egyikben, Pap Tibor **A bohóc** című esszéjében a hinyával van jelen – hiába illik Gerardra is, hogy burjánzó lelkivilágú, mély emberségű alak, „akinek a térben való mozgása, ösztönös jelenség, akárcsak a dolgok komplexesítése” (!), Brecht, Gide és Chaplin nevének említése után az esszéíró mégsem hivatkozik az akkoriban friss hazai regényre. Ami e mű fogadtatástörténetéhez tartozik. Ami viszont egy Magyar Szó-beli cikkéhez, ez a kurta reflexió már része a **Kontrapunkt** szemelvénygyűjteményének. „Mi 'tartotta ébren' és 'tette meghitté' Csépe világát? Herceg János: '... ami oly természetes és magától értetődő: a magyar lélek közössége'. Ilyesmire nincs él-cünk”. E kurta glossza – kurzívrá a ritkított szedésű szavakat változtatva – talán sejteti, honnan és miért az a gunyoros, játékos fölény, ahogyan az **Ég és föld** elbeszélője az alakjait, főhőse pedig önmagát szemléli. „Szegény bohóc vagyok egy szálnalmas vidéki cirkuszban” – ha Herceg János ezzel, ahogy egy 1967-es kötet borítójának főlészövege állította, kétségkívül a ma-

ga sorsáról és helyzetéről is vallott, akkor netán más példái is akadnak az önkisebbitésnek és a másokkal való élcélődésnek. Az alakváltó bohóc párbeszédeiben és monológjaiban főleg azon akad fel, ha „a kis vidéki cirkusznak ambiciózus tagjai igyekeztek ünnepelni önmagukat, és gáncsot vetni egymásnak”, attól a meggyőződéstől vezettetve, hogy a művészi teljesítmény a tehetség helyett pusztán az „elhatározás dolga”. Ki kell térni a támadók elől, önként félre kell állni addig, amíg lecsillapodik az ellenséges szenvedély, nem szabad megvárni, amíg rátörnek, bár „szeretnék kitűrni a műhelyből, a családból, baráti köréből, a cirkuszból”. Gerard történetét nem muszáj kulcsregényként olvasni ahhoz, hogy az elbeszélő szó szolamosságában, fennkölt semmitmondásában az üresen kongó politikai zsargon paródiáját halljuk. Azokat a „törekvő fiúkat” figurázza ki, akiket a hőse egyébként szeretett volna megölelni, „felbonthatatlan, örök testvériséget kötni velük”, hiszen tudja, olyan új generáció lép az övé helyébe, amelyiknek fogalma se lesz már arról a „kései bánatról, mely titokban szállong, dudorászva, maradi emberek szájáról, négy fal között, lefüggönyözött kocsmaszobákban, mint a siratóaszszonyok éneke a temetéseken”. Hogy mi e kései bánat oka s hogy „mindigre egy bánat” marad-e, vagy hogy mit siratnak, mit temetnek a maradiak? – mindez annál is inkább rejtve marad, mert „itt van már az új nemzedék, amelytől idegen ez a ködös hangulat, és amely már nem képes elbúsulni azon, hogy zöld erdőben, zöld mezőben sétál egy madár”. A számvetés alaphelyzete, a csalódás alaphangulata nem vonja maga után a múlt és a jelen gondolatainak keveredését, az irányíthatatlan emlékezés az elbeszélő által irányított történet keretei között zajlik, anélkül, hogy a történetmondás maga is problémává válna. Ám ha az írás mint alkotói eljárás kérdése nem merül is föl, annál inkább jelen van az alkotás értelme, a művészi elhivatottság és szerep gondja, a valóságteremtés és az illúziókeltés kölcsönös játéka.

II.

Az eltűnt idő nyomában – Proust regényfolyamának e szakasza Major Nándor regényével összefüggésben azért említendő, mert a *Dél* is körkörös szerkezetű. Cohnnal szólva: ugyanúgy a múltbeli gondolatok elbeszélésének, illetve az elbeszélést előidéző gondolatoknak a találkozására alapozódik, ugyanúgy az elbeszélőt íróvá tevő megvilágosodásra és elhatározására épít. És maga a könyv, a *Dél* a bizonyosság, hogy az elbeszélő nem a levegőbe beszélt, nagyon is beváltotta az önmagának tett ígéretét, tervéből valóság lett. A mű tehát magába foglalja megírásának ha nem is a kerek történetét, de történetstilánkjait, epizódarabkáit, mindenképp. Az elbeszélő én arról értesít, hogy az elbeszélt (tapasztaló) én egykoron apró, megkapóan szemléletes, fondorlatos üzenetű bölcsességeket jegyzett be, merő véletlenség-

ből. Másutt mintha az alkotás idejét idézné fel: A félelemmel, hogy cserbenhagyhatják az emlékei és a bizonytalansággal, hogy „miért is” írja meg saját történetét, hogy az írás az életet, amely már eleve és lényegileg elbeszélés, csak megismétli, és hogy az elbeszélés már azelőtt része az életnek, mielőtt az életből az írásba száműzetnék – Paul Ricouernek ebben a felvetésében (**Az Én és az elbeszélő azonosság**) Major Nándor vallomástevője osztja is meg nem is. Osztja annyiban, hogy saját élete sorsdöntő fordulatait a róluk való beszéd segítségével akarja megérteni. Ám az írás mégsem az önmegértés legfelső foka, az öntisztázás utolsó stációja, s ekképp az önazonosság megteremtése, a személyiség nyugvópontra jutása. Az elbeszélő, leírt sors-történet, vagyis az alkotás nem az élet szerves részeként tűnik föl, hanem fölösleges tartozékként. Nem megőrzendő, hanem megsemmisítendő emlékezetként. A regény jelentésszerű helyén, a zárlatban (vagy, a körkörös szerinti, a nyitányban) az elbeszélő főhős ismételtelen azon morfondírozik, hogy „Minek is?” írjon, hiszen példaképe, gyámolítója és felnevelője, a remete is azért rőtta egy életen át a sorokat, hogy aztán melegeghessen általuk, náluk. Azaz hogy eléggessen minden papírköteget, így téve hasznossá őket. Az összeszűkülő vagy ellenkezőleg, a kitágult világot indít írásra? – Bár a töprengés során fölmerül, hogy az írásban magára találó, a saját világát megfelelő ember azért veti el a tollat, rúgja fel a papírhalmazt, „mert hiszen megvan az élete, s az tölti ki minden porcikáját”, mindennek kérdésként való találása mégsem egyéb retorikai fogásnál. A szónoki kérdés határozott állításba való átfordítása pedig eltakarná a regény elbeszélő főalakjának az élet és az irodalom kapcsolatával, „viszonyba állításával” összefüggő legmélyebb, ám cseppet sem kínosan szorongató dilemmáját. Nevezetesen, hogy két egymást kizáró lehetőségként véve számításba őket, a közöttük történő választás kényszerűségén úgy teszi túl magát, hogy a megtalált mindennapi életért cserébe szánt szándékkal lemond az irodalom szellemi kísérletéről. Az irodalom nem szerves része tehát az életnek, pótlék csupán vagy még inkább eszköz; „írásra kárhoztatva” lenni annyi, mint lemondani az öntörvényű életről. A remete az eszmény, a példa, mert „tudta, miként éljen, s bármily hiábavaló volt is az élete, úgy pergett le, ahogyan elképzelte: az övé volt, nem hasadt ketté”.

Lényeges kiemelni, hogy a kettéshadadt élet látomásához itt a megélt és a megírt élet szembeállítását szolgáltat alapot. Az elbeszélő főhős számára önnön emlékeinek elrendezése, az alkotás folyamata válik problémává, nem pedig a személyisége, énye egysége. Ennek persze mind az elbeszélő helyzete, mind pedig a történetmondás szempontjából megvannak a maga következményei. Először is, hogy szinte teljes homályban marad a közvetlen megnyilatkozás oka, indítéka. Idézett dialógusok árulkodnak ugyan a társak, cimborák véleményéről, közvetítve a környezet elmarasztaló, feddő, intó

véleményét, hogy jó lenne elbúcsúznia kóbor, „hőskori” életétől, ott kellené hagynia azt a szigetet, erődöstől, barlangostul, ahol meghúzza magát, immár kisgyerekkora, öt éves kora óta – életformája, életmódja azonban mégsem válik kérdésessé számára. Nemhogy súlyos zavart nem okoz, nemhogy válságba nem sodorja – még büszkeséggel is tölti el. Hiszen szinte szavalva mondja, hogy amit ő a szabadban meglel, azért a városban robotolni kellené, „és más az emberek javára kedvtelésünkre cselekedni: mindig szabad vagyok erre”. Szellemileg tehát akkor sem számol le nomád, vademberi életével, amikor egzisztenciálisan rákényszerül arra, hogy elhagyja kívül- és felülállása vadregényes táját, rejtelemes szigetét.

A regény a szabad szellem mítoszával együtt így teremti meg a jugoszláviai magyar irodalom egyik önmetaforáját, azt a dél- vagy tengermítoszt, amelyiknek része az anyagi, társadalmi körülményektől magát függetlenítő, öntörvényű ember legendája is, hogy aztán Domonkos István **A kítőmött madara** az egzisztenciális kényszerűség és romantikus kalandvágy, az anyagi felemelkedés és erkölcsi lezúllás egymással ellentétes, ám egymásba kapcsolódó jeleivel, jelenségeivel gazdagítsa ezt a felfogást. Utóbb Skatulya Mihályokkal, Tumbászokkal, Röszlernékkal, Amáliákkal és Lujzákkal népesítse be azt a (Vörös) szigetet, ahol a remete körül még csupa Auguszt, Mario, Bert, Mandina, Elvira és Olivra seregelt – e seregszámlával ha egyebet nem is, azt mégis tanúsítván, hogy az irodalmi művek névadásának nemcsak poétikája van, de politikája is. E nemzetközivé lett (nevezett) világban ezért beszédes, hogy a közvetlenül megszólaló központi alak, a remete unokaöccse édesapjának a fejére vörös csillagos sapkát nyomnak, amikor felakasztják, miután pedig az édesanyját darabokra tépte egy gránát, a ládakoporsóját is vörös csillagos katonák állják körül. Beszédes lehet még, hogy a nevével aligha egy bizonyos nemzethez való tartozást jelölő Tata kesereg egyedül „a hazátlan emberről”, az élet helyett a létezésbe vetítve ki a hazátlanság gondját. Kérdezvén, „mihez foghat az ember, ha saját hazájában idegen? Karba tett kézzel álldogál, s nem avatkozik semmibe. Mert könnyen kiteszik a szűrét. S akkor mindennek vége”. E szentenciázó életbölcesség ismét kétségeket támaszt az epikai distanciával szemben. Nem az ideologikussága, politikai, erkölcsi summázata zavaró, nem a megalkuvásra biztatása, hanem hogy az emlékezés idejéből, az elbeszélés távlatából is ennyire szabatosan szavakba önthető, ennyire pontosan idézőjelek közé zárható. Kerek mondatokban él, ritmusa, lendülete van. Éppen ugyanúgy, mint amikor a „fordított világ” képzete fogalmazódik meg, felkiáltásszerűen. Hullarabláson alapul a világ, az értékek kártyavárként omlanak össze, rendetlen rend uralkodik – e megannyi tézisszerű vélemény, akár elbeszélői, akár alaki szóként szerepel, mindenképp azt támasztja alá, hogy az önmaga történetét előadó főhős az új élete mellett csak az írás aktusával szavaz, a stílusá-

val, viszont a régít választja, ahhoz vonzódik, azt emeli meg. Eképpen az írás mintha kényszeres cselekvés vagy önáltató időtöltés volna – hasonlóan Tolnai Ottó **Rovarháza** naptárvezetőjének a beírást mint mindennapi gyakorlatot és a leírást mint epikai elemet egyként ironizáló cselekvéssorozatához.

Az elbeszélő helyzete nem a számvetés, a szigorú önvizsgálat helyzete tehát. Habár felvetődik benne, miután ég a talpa alatt a föld, hogy az embernek előbb-utóbb szembe kell néznie önmagával, és hogy önnönmagára kell találnia, ha másokra is rá szeretne találni – mindez azonban csak egy csokor szóvirág, dísz az önmagának készített emlékművön. Több ilyen csokréája virít: „vizet adok-e vajon az embereknek, nyomorúságtól mentem-e meg őket irdatlan örömmel, vagy csak követ hengergetek egy életen át, délibábal áltatván magamat, hogy jóvátehetetlenül későn ébredjek rá: üresen fordul a kő, s az út végén semmi sem vár, az útnak sehol vége”. A lehengerlő szóáradat utalása a kő hengergetésére nyilvánvalóvá teszi, hogy a dél mítosza és metaforája az abszurd létezés metaforája és mítosza ellenében fogalmazódott meg. Camus ígéje érvénytelen, boldognak képzelni Sziszifuszt tilos. Az elbeszélőnek ez a biedermeier aggályossággal féldézett magánbeszéde a délibábról a történetmondásnak mind a körülményeire, mind pedig a módjára rávall. Az előbbire, mert hiányzik annak a távolságnak az érzékeltetése, amelyik elválasztja egymástól, mindenekelőtt időben, de térben is, az elbeszélő és az elbeszélt ént. Az utóbbira, mert nem a vallomásosság, nem is a magyarázat jellemzi igazán, nem az illékony tudatállapotok megragadásának szándéka, hanem a cselekménymenet folyamatossága, az ellenőrizhetetlen és befolyásolhatatlan emlékezés összefüggővé, logikussá tétele. Itt az álomjelenetek, ábrándképek kivételével nincsenek határátlépések jelen és múlt között, ezek elemei nem keverednek, nem bonyolódnak egymással, hiányzik a viszonyba állításuk – talán mert az elbeszélő írói erejéből ennyire futotta, számvetés közben a fikcionálás aktusait gyakorolván.

AN OVERVIEW OF THE SITUATION IN PROSE

A re-reading of Hungarian novels written in Yugoslavia

The author of this paper – a professor from Debrecen, who has already reviewed a number of Yugoslav Hungarian novels in several papers and journals in Hungary –, writing about János Herceg's **Ég és föld** (Heaven and Earth), Nándor Major's **Dél** (Noon), and István Domonkos's **A kitömött ma-dár** (Stuffed Bird) looks for the beginnings of modernization in artistic approach and fiction-writing technique, and considers these writers to be the shapers of the new order in the tradition of novel-writing.

GEROLD LÁSZLÓ

MINTHA

(Burány Nándor: Összeroppanás, Újvidék, 1968.)

Ha egy irodalmi tárgyú dolgozat címe egyetlen kötőszó csupán, az talán akkor is magyarázatot kíván, ha a magyarázat mindössze ennyi: a választott szó érdeme, hogy bizonytalanságot, óvatos állítást jelentő hasonlítást, viszonyítást fejez ki. Csakhogy ezúttal a *mintha* kötőszó – éppen ezen jelentése folytán – kulcsszó, mert kapcsolatba hozható a tárgyalásra kerülő regény összes műfaji, prózapoétikai, tartalmi, sőt recepciós vonatkozásával. Utal a Burány-regény megjelenésekor, 1968-ban felmerült alkotói és kritikus dilemmákra, s utal az **Összeroppanás** három évtizeddel későbbi újraolvasásakor felmerül(het)ő kérdésekre. És utalhat, mert annak az életérzésnek, emberi magatartásformának a szinonímája, amely Burány Nándor regényét életre hívta és jellemzi. Ilyen formán a címmé tett kötőszót akárha egzisztencialista műszónak is tekinthetnénk, amely éppen úgy képes érzékeltetni a regény főszereplőjének, a tiszácsi városszéli parasztyerekből lett tudóorvos, majd egészségügyi funkcionárius, Kocsis Mihály alkati okokkal magyarázható határozatlanságát, mint az 1941-től kezdődő századnegyed társadalmi és politikai ellentmondásai okozta általános, s nem csak a Burány-regény hősére jellemző bizonytalanságát.

A regény megjelenését követő kritikák közül Bányai Jánosé¹, Podolszki Józsefé² és Vajda Gáboré³ egyaránt felvetik az **Összeroppanással** kapcsolatos műfaji kérdéseket. Ezt legélesebben Podolszki teszi, aki már bírálata címében (**Egy regénnyé avatott könyvről, melynek érdeme, hogy mégse regény**) megkérdőjelezi a mű regény voltát. Vajda ugyancsak már írása címevel (**A dokumentum és a regény határán**) jelzi a műfajra vonatkozó kételeyeit. A leginkább szakmai szempontok figyelembe vételével készült Bányai-kritika (**Kocsis Mihály összeroppanása**) viszont a műfaj kérdését nem a tartalom függvényében veti fel, mint Podolszki és Vajda, hanem az írói beszédmódhoz kapcsolja: „Kocsis Mihály (...) egyetlen álmatlanul töltött éjszaka folyamán végiggondolja, újraéli az életét”, de „nem úgy gondolja végig az életét, mintha önéletrajzot írna, vagy mintha valakinek, aki szemben

ül vele, elmesélné töviről hegyire az életét”, hanem miközben „vívódik, szenved; szenvedélyesen kutat a saját életében, távolabbi és közeli szakaszok között talál érintkezési pontokat, az egykor semmisnek tűnő tapasztalatok a visszaemlékezés pillanatában sorsdöntő élményekké nőnek” – regényt ír. Az írói közlés mód tehát az, ami Kocsis Mihály „szociológiai és történelmi” fedezettel rendelkező magánemberi emlékeit regénnyé avatja. Egész pontosan „sok helyütt sikeresen” a regény formájába fogja a hőst meghatározó „erkölcsi kételyeket, emberi szituációkat”, míg másutt, „regénye bizonyos részleteiben” Burány „nem tudja túllépni a riport szintjét”. Műfaji tekintetben Bányai számára mindenekelőtt a narráció a meghatározó tényező. Ahol ez a műfaji kritériumok szerint alakul, ott az **Összeroppanás** regény, ahol viszont az író ezekről a kritériumokról megfeledkezik, műve ott csak *mintha* regény lenne, de inkább publicisztika. Sajnálhatjuk, hogy nyilván az újságkritika műfaji-terjedelmi korlátai miatt a kritikus nem vizsgálja az **Összeroppanás** narrációs síkjait, amelyek számunkra a Kocsis Mihályról szóló történetnek éppen regény voltát tanúsítják, illetve a regény kohézióját példázzák, függetlenül az olykor valóban szembeütő publicisztikai szintű részletektől, stílustól.

A műfajra vonatkozó regénypoétikai kérdések mellett az **Összeroppanás** másféle olvasói, értelmezési stratégia lehetőségét is magában rejt. Ezt jobb híján talán politikai dimenzióknak nevezhetnénk. Külön jelentősége, hogy olyan mozzanatokat (is) tartalmaz, amelyekről eladdig nemcsak hogy nem esett szó, hanem éppenséggel nem volt szabad beszélni. Ez a „kényes” téma a 44-es megtorlások emléke. Ha nem tévedek, erről irodalmunkban elsőnek Burány Nándor ír éppen az **Összeroppanásban**.

Hogy a témát tilalom övezte, tanúsíthatja: a könyvvvel foglalkozó hazai kritika szinte említetlenül hagyta, ugyanakkor a magyarországi recepció⁴ (nyilván nem függetlenül attól, hogy a nemzeti bűnök önvizsgálatára vállalkozó regényirodalom a **Hideg napok** 1964-es megjelentetésével példamutató lépéselőnyben volt, s úgy érezte, joggal várhat a másik oldaltól is hasonló gesztust) szinte nem mulasztja el megemlíteni, hogy a főhős összeroppanását kiváltó motívumok között található a gyerekkorból hozott – 41-es, de főleg – 44-es emlék, amelyre Burány minden óvatossága ellenére többször visszatér, de *mintha* nem általában a borzasztó eseményről írna, hanem csak szerencsés véletlen folytán megmenekült nagybátyja történetét idézné fel. Mintha nem a megtorlásokról írna, holott – éppen a rokon történetének ismételt felemlítése jelzi – igenis ezt a fájdalmas sebet tépi fel.

Lényegében erre a két problémakörre, a műfaji megfeleléség kérdésére és a kényes politikumra szorítkozik az **Összeroppanás** megjelenését követő recepció, attól függetlenül, hogy a művet dicsérik-e (ezt főleg a magyarországi kritika teszi) vagy elmarasztalják-e (ez zömmel a vajdasági kritiká-

ra jellemző). És ez a két kérdés – a politikum és a műfaj – köré rendezhető a mű három fő témája: a gyermeki háborús emlékek, a környezetváltás (kisvárosi környezetből városiba történő beilleszkedés), valamint a párthoz való közeledés meg a pártból való kiábrándulás között egyensúlyozó Burány-regény emberi, társadalmi világa, szereplői és helyzetei illetve mind a három síkon bekövetkező csőd ábrázolása.

Ha a hatvanas évek vajdasági regényeit szeretnénk közös nevezőre hozni, szinte megoldhatatlan célt tűzünk ki magunk elé, mert – ahogy Bányai⁵ fogalmaz az évtized végi regénypályázat kapcsán szerkesztett Híd-szám bevezető tanulmányában – „sem stílusukban, sem közlésmódjukban, sem világlátásukban nem mutatnak egymással semminemű közösséget, sőt legtöbbször kölcsönösen kizárják egymást; irányuk sem közös, és etikai tartásuk még annyira sem”, de, jegyzi meg a tanulmányíró, ettől függetlenül „közös feladatot” teljesítenek: egyfelől felfedezik a valóság addig nem láthatott, vagy mondhatnánk, eltakart, rejtett, sőt bizonyos vonatkozásban tiltott dimenzióit (ebben, mint Végel László⁶ írja, úttörő szerepe volt az ötvenes évek nemzedékének, amely megnyerte a dogmatizmussal szembeni csatát, s így utat nyitott másféle valóságábrázolás előtt), másfelől pedig felismerik azokat a műfaji, narrációs és szerkezeti lehetőségeket, amelyek a modern regény jellemző jegyeiként váltak ismertté, miszerint immár nem csak az elmondandó történet, hanem ennek narratív formája is lényeges (ezt a csatát azonban, amint az ötvenes évek talán legjelentősebb, de szerkezetét, lélegzetvételét tekintve fölöttébb hagyományos regénye, Herceg János **Ég és földje** példázza, már a hatvanas évek regényíróinak kellett megvívniuk).

Burány Nándor **Összeroppanása** mindkét vonatkozásban teljes mértékben, valóságanyaga is és ennek regénnyé formálása tekintetében is az évtized vajdasági regényeinek sorába illik.

Hogy 1968-ban a regény valóság anyaga váltott ki nagyobb figyelmet, s regénypoétikai vonatkozásait, ha egyáltalán észrevette, zömmel értetlenül fogadta a kritika, azt elsősorban a téma eladdigi szokatlansága, érzékenysége magyarázza. Ezt támasztja alá az a tény is, hogy az **Összeroppanást** ma is politikai s nem műfaji vonatkozásai miatt tartják számon, említik. Kivált azóta, hogy a 44-es eseményekről több könyv is megjelent, köztük Szloboda Jánosé⁷, a **Zentán történt '44-ben**. Ez (nem véletlenül) újraközli Olajos Mihály⁸ három folytatásban publikált levelét (**Kocsis Mihálynak, Tiszacsók**), melyet lehetetlen nem burkolt, látszólagos dicséretbe csomagolt feljelentésként olvasni. (Jóllehet külön dolgozatot is megérdemelne, legalább zárójelbe idekíváncozik: bár az **Összeroppanás** 1967-ben a Híd⁹ban négy részben megjelent, a politikai cenzúra nem figyelte fel rá, ezért készülhetett el a kötet, amikor azonban Olajos Mihály leveleit megírta, a párt interveniált. Zárt értekezleteken megtárgyalta és – bár ennek a gyakor-

lathoz híven semmiféle publikus nyoma nem volt – elítélte mint „közvéleményt nyugtalanító” művet, az aktíváknak pedig feladatul osztotta ki, hogy hasonlóképpen nyilatkozzanak az **Összeroppanás**ról. Hogy az akció széles körben miért nem folyt le, ahogy ez gyakorlat volt, nem tudni, tény viszont, mint ezt Buránytól¹⁰ tudjuk, aki 1995-ben felidézi a regényével kapcsolatos egykori pártakciót, hogy Zentán éppen a helyi párttitkár akadályozta meg a megtorlásokról író szerző elleni megtorlást, mondván, hogy a könyvet a Forum adta s „ha valami baj van vele, az elvtársak ezt beszéljék meg ott, ennek az a rendje”). De térjünk vissza az Olajos-féle levélhez, pontosabban az **Összeroppanás** írójának fölöttébb visszafogott válaszához¹¹ (**Válasz helyett kérdés**), melyben mintegy önigazolásul többek között ezt írja: „Azok az események – Burány összeköti a 41-ben és a 44-ben történeteket –, ahogyan ismerjük őket, nem is kicsit befolyásolják a mi mostani magatartásunkat, viszonyulásainkat egy-egy társadalmi akció iránt (!) is. A múlt jelen van bennünk, s ha akarjuk, ha nem, sokszor megszabja állásfoglalásunk előjeleit (!). Ezért nem mindegy, hogy miként ismerjük a közelebbi vagy távolabbi történelmünket. Nagyon sok esemény elferdítve, téves megvilágításban jutott el hozzánk, s ez a jövőre nézve is nagyon káros lehet”. Tökéletes alibi, mondatnánk, amely teljes mértékben szinkronban van a regényhős, Kocsis Mihály szándékával, hogy elmegy az elvtársak elé, mert nem bírja tovább magában hordani, s „kipakolja” az igazságot.

Csakhogy ez az igazság több, mint elmondani, mi történt 41-ben, mi történt 44-ben, s milyen tapasztalatai vannak a kommunista erkölcsről, hogyan élte ő meg a 44 utáni két évtizedet, amelyben (de)formálódott a magát emberarcúnak nevezett szocializmus, mint minden általános világ- és emberboldogító elvet hirdető hit a kereszténységtől a kommunizmusig, igencsak megcsúfolva az alapeszmét, ezt elmondani csak úgy lehet, hogy közben az ember teljesen kiszolgáltatja magát bíráinak. S ezt már nem engedheti meg magának. Nem csak azért, mert minden elvhűsége ellenére sem tekint(het)í bíráit makulátlanoknak, hanem azért is, mert elkerülhetetlenül önmagát, egész életét, sőt a vele szoros kapcsolatban levőket is kiszolgáltatja, amit nem tehet. Kocsis Mihály pedig, aki alkatilag is és körülményei folytán is túlzottan félénk, ingadozó, határozatlan volt gyerek- és felnőttkorban egyaránt, Burány ezt számos apró, jól megválasztott epizóddal, lélektanilag hiteltel megfigyeléssel támasztja alá, eleve nem vállalkozhat egy ilyen kalandra. Annak ellenére, hogy a regény első oldalain közli az író hőse szándékát, hogy elmondjon mindent, a „jelenlevőkre és a távolmaradottakra való tekintet nélkül a teljes igazságot”, már szinte akkor tudjuk, hogy erre nem kerülhet sor. S ezt a megsejtésünket támasztja fokozatosan alá Kocsis Mihály életének alakulása. Amikor a regény végén arról értesülünk, hogy az **Összeroppanás** hőse vallomás helyett az elutazást, mondhatnánk a szökést vá-

lasztja („...be kell vallanom: nem sikerült. Az igazságot nem tudtam, nem mertem kimondani... Egy újabb csőd. Önmagam előtt mondott csődöt az igazságérzetem, bátorságom, őszinteségem? – El kell, úgy látszik, el kell utaznom mégis. El. Nagyon messzire...”), akkor nem csak kezdeti sejtésünket látjuk igazolva, hanem megértéssel nyugtázzuk, hogy ez a történet csak is így végződhetett, és sehogy másként.

Igaz ugyan, hogy a regény legelején felmerül bennünk, mi fog történni a későbbiekben, ha az indítás afféle politikai tárgyú bűnügyi történetet sejtet, amilyent kemény katonai diktatúrákról szoktak írni vagy forgatni („Egy éve már úgy érzed, hogy bármelyik nap, bármelyik pillanatban az utcán, a moziban, otthon és bárhol eltűnhetsz, egyszerűen elvisznek, lelőnek, elveszel, s nem leszel többé, senki sem tudja majd, hová lettél, mi történt veled, senki sem keresi, merre, miért, mennyi időre tűntél el, s ki követte el mindezt...”), de örömmel nyugtázzuk, hogy az **Összeroppanás** mégsem ilyesmi, nem mintha bármi kifogásunk is lenne a **Z., avagy egy gyilkosság anatómiája** típusú művekkel szemben. A regény legvégén, mielőtt a már idézett beismerő vallomás elhangzik, örömmel nyugtázzuk, hogy a Kocsis Mihály nem csak igazságának, hanem képzelődésének is rabja, hiszen az a csengőberregés, amit félve hallani vél, hallucináció csupán. Azon túl, hogy ezzel mintegy céltalanná is válik a politikai krimi sejtető indítás, sokkal lényegesebb, bebizonyosodik, hogy Burány jó érzékkel választotta meg regénye hőst és a legalkalmasabb befejezés mellett döntött.

A megfelelő hősválasztáson mindenekelőtt azt kell érteni, hogy Kocsis Mihály alkati természetű határozatlansága eleve lehetővé teszi az író számára, ne állításokat, s főleg ne ítéleteket fogalmazzon meg, hanem kérdések formájában mondja el véleményét, fejezze ki kételyeit.

Sajátos, hogy a kritikák pontosan rekonstruálják a regény hősének történetét, sorra megemlítik azokat az eseményeket, amelyek meghatározóak voltak a tiszacsóki diák, a fővárosi egyetemista, szakorvos majd egészségügyi funkcionárius, Kocsis Mihály életében, beleértve a tisztán magánemberi, érzelmi mozzanatok is, jóllehet, ezekről már sokkal ritkábban történik említés, s amelyek közre játszottak abban, hogy az „összeroppanásnak” tartott vég bekövetkezzon. Azzal azonban már nem foglalkoznak, hogy ha Kocsis Mihály történetesen kívül lenne a körön, ha nem párttagként, sőt fölöttebb becsületes párttagként, aki úgy beszél magáról, mint a rendszer hű katonájáról, látná meg azokat az ellentmondásokat, amelyek kételyeinek okozói, akkor ez miféle olvasatot tenne lehetővé. Ha hőse nem párttagként, hanem pártonkívüliként, legyen akár becsületes pártonkívüli is, mondaná el mindazt, fájdalmas emlékeit és keserű személyes tapasztalatait, ami elriasztja a rendszertől, akkor ez mit adna hozzá s mit venne el a regény valóságperspektívájából.

Bármennyire is izgalmas vizsgálódást tenne lehetővé, nem valószínű, hogy célravezető is lenne. Annál is inkább, mert nyilván erre a változatra Burány sem gondolt, nem is gondolhatott. Nem gondolt, mert amennyire saját életének emlékeit építi be regényébe, középre állítva nagybátyja történetét, ugyanúgy Burány előző könyvének hőse felismerhető az **Összeroppadás** Kocsis Mihályában. Az újságíró-riporterre gondolok, a **Magunk próbaköve** című aktivista naplóból¹², aki hű körönbőlüként teszi fel kérdéseit a társadalomban tapasztalt hibák, mulasztások, visszaélések láttán, s ilyenformán nem csak rokon, hanem mondhatnánk, azonos is a saját szerepét, helyét komolyan vevő kommuista értelmiségiként élő, szintén Tiszacsókról származott Kocsis Mihállyal. Burány két könyvének két szereplője felcserélhetően van jelen abban a világban, melyben él, és amely ellenében felelősséggel fogalmazza meg gondolatait, teszi fel kérdéseit.

Különös kettősségre mutat azonban hogy Kocsis Mihály egyszerre gondolkodik elkötelezett értelmiségiként és cselekvésre képtelen, hogy igen határozott véleménye van, de ezt csak kérdések formájában mondja ki. Hogy hőse ilyen, azzal Burány elkerül néhány veszélyes buktatót. Annak ellenére, hogy a regény kezdetétől szinte az utolsó mondatig Kocsis Mihály arra készül, hogy kimondja az igazságot, legyen ennek bármilyen következménye is, ez nem következik be, nem valószínű, hogy ez csak eredendő gyávaságával magyarázható. Kétségtelenül van okunk Kocsis Mihályt gyávának tartani, de nem biztos, hogy csődjét, megtorpanását kizárólag az ő született gyávaságával lehet, kell magyarázni, s nem azzal is, hogy az általa annyira jól ismert rendszer bénítja meg, fojtja belé a szót (a politikai krimire utaló bevezetés, ami több szempontból vitatható, ezt a lehetőséget viszont nem zárja ki!) de az is nyilvánvaló, hogy Kocsis Mihály gyávaságából a regény írója kiválóan profitál. Lehetővé válik ugyanis számára, hogy elkerülje azt a zárt megoldást, amely szerint a regény végén Kocsis Mihály „kipakol”, s ezért az írónak feltétlenül meg kellene büntetnie hőseit, mivel a társadalom, a rendszer ezt előírja, szigorúan megköveteli. Kocsis Mihály megússza azt is, hogy hőssé magasztosuljon, s megússza azt is, hogy az íratlan hatalmi szabályok szerint elítéljék.

Ahogy Burány rátalált arra a legmegfelelőbb főszereplőre, kiben érzékeny emberként reflektálódik a múlt is és a jelen is, ugyanúgy megtalálta azt az elbeszélő formát, amely lehetővé teszi a hiteles írói közlést.

Semmiképpen sincs szándékomban elvitatni Burány Nándor regényírói érdemeit, eredetiségét, de nem hagyhatom említés nélkül, hogy erős kötődést érzek Jorge Semprun szemléletével és regényírói eljárásával is.

Az **Összeroppadás** írásakor magyarul Sempruntól¹³ csak **A nagy utazás** volt olvasható, **Az ájulás** eredetiben is a Burány-regény Hídbeli közlésével egyidőben jelenik meg, 1967-ben. A magyar fordítás két évvel későbbi,

amikor a kommunista lét értelmét legélesebben felvető és elutasító harmadik részt, a **Ramon Mercader második halálát** publikálja a francia-spanyol kortárs író. Ugyanakkor nem mellőzhető, hogy regénye elé, igaz csak a folyóiratbeli közléskor, Burány francia eredetiben Camus-mottót¹⁴ idéz, ami arra is utalhat, hogy Semprun franciául is olvashatta. Akár eredetiben ismerte Burány Semprun egy vagy két művét, akár csak magyarul olvasta **A nagy utazást**, nehéz szabadulni a gondolattól, hogy az **Összeroppanás** Semprun vonzaskörében született. Zárójelben említem: ez a szellemi rokon-ság Burány későbbi regényeiben is felismerhető. Az **Összeroppanást** a **Csőddel**¹⁵ és a **Különszobával**¹⁶ szinte trilógiává szervező (párt)erkölcsi problematika s a teljes kiábrándulás is közel áll a Semprun-trilógia világképéhez. S ez a kapcsolat ekkor még (később már nem) mind világkép, mind regénytechnika tekintetében evidens.

Igaz, Burány a modern regényekben tapasztalt időkezelési technikát megtanulhatta Joyce-tól, Prousttól, Faulknerrel vagy a „francia új regény” íróitól is (a Modern Könyvtár népszerű kétkötetes válogatása magyarul 1967-ben jelent meg), de a Semprunnel való rokonságot a besűrített idő, a felrobbantott pillanat, melynek repeszei visszaszállnak a múltba, és a mozaik-kockákra töredezett cselekmény mellett a társadalmi, sőt kommunista elkötelezettség és a belőle következő kérdésfeltevés, kétely-kinyilvánítás is tanúsítja. Az viszont, hogy a Burány alkalmazta eljárás nem pusztán átvétel s nem is öncélú, az **Összeroppanás** szerkezetének és tartalmának összefüggése bizonyítja.

Az **Összeroppanás** két idődimenzióban játszódik: jelenben és múltban (jövő nincs!). De beszélhetünk az időnek szinte drámaivá fokozott funkciójáról, melyet már a regény kezdete indukál („Egy éve már úgy érzed...”), ám a Burány-regényben az időnek másféle szerepe lényeges, érdemel figyelmet. Egyrészt az, hogy összehozza a múlt- és jelenbeli szorongást, másrészt pedig hogy egyértelművé teszi, sem a múltban, sem a jelenben bizonyos dolgokról nem lehetett/nem lehet, nem volt s nem szabad beszélni, vagy hallgatni, vagy hazudni kell, ami végsősoron egyremegy. Legfeljebb kérdezni lehet, de azt is főleg önmagunktól, válasz pedig nincs, nem lehet, esetleg a mi magunk dadogó válasza létezik.

Még egy vonatkozásban kell beszélni az időről ebben a regényben. Az idő regénystrukturáló szerepéről. Az **Összeroppanás** szerkesztési technikája némi késéssel ugyan, de lényegében szinkronban volt a kor irodalmában általános gyakorlattá lett idősíkokat váltó eljárással (Semprun: **A nagy utazás!**), s ugyanakkor a vajdasági magyar regényírásban ebből a szempontból új kezdeményezésként kell fogadni, jóllehet ebbéli törekvésében nincs egyedül. A Burány-regény esetében a jelen tépelődéseit a múlt emlékeivel váltó technika azáltal több pusztán formai megoldásnál, hogy állandó

drámai szembesítést jelent. Miközben a meg-megidézett gyerek- és ifjúkori emléksor, de lényegében minden, ami a regény valós idejét jelentő egyetlen éjszaka előtt történik, találkozik, kapcsolatba kerül a felnőttkor felmerülő, vívódást okozó világnézeti-erkölcsi kérdéseivel, drámává fokozza az élete nagy pillanatára készülõ Kocsis Mihály sorsának alakulását, s vezeti ezt a történetet az összeroppanásnak nevezett befejezés felé. A mű szerkezeti sajátossága, hogy írója nem elégszik meg a két idõsík váltogatásából következõ résztvevõ és kommentátor kettõs szerepével, hanem fejezetenként, de olykor egy-egy fejezetben belül is cseréli az elbeszélõi nézõpontokat. Elõbb, miközben a fõváros felé utazik s elsõsorban gyerekkora és a háború eseményei jutnak eszébe, a fejezet címének megfelelõen félelmének, mondatnánk szorongásainak gyökereit, alakulását vizsgálja: egyes szám második személyben szól önmagáról; egyszerre érzékeltetve így az eltávolodás és az azonosulás kettõsségét. Az olvasó amellet, hogy ezt a fejezetet bújtatott vallomásnak érzi, mivel nem egyes szám elsõ személyben hangzik el, akárha magára is vonatkoztat(hat)ja, s így nem csak szemlélõje, hanem valamelyest résztvevõje is Kocsis Mihály élettörténetének. A második fejezetben, melyben Mirát látogatja meg, s kettejük lelki barátsága ellenére is képtelen õszintén megnyilatkozni, amiért a címnek megfelelõen szégyenérzete támad, a legszemélyesebb megszólalási formát: az egyes szám elsõ személyû beszédmodot választja. A következõ két fejezetben, az élete közéleti vonatkozásairól szóló **Fájdalomban**, s az összeroppanással végzõdõ **Negyedik dimenzióban** legmesszebb kerül önmagától: egyes szám harmadik személyben beszél. Mintha nem is róla lenne szó. Vagy éppen így akarja elfogadtatni a menekülésnek, sõt joggal szökésnek nevezhetõ befejezést? Az egyes harmadik személyû elbeszélésnek esetleg azt kell érzékeltetnie, hogy a fõszereplõ választása lényegében távol áll az írótól, hogy ebben nem azonos hõsével, akit addig saját életének epizódjai alapján formál, mozgat, gondolkodtat?

Ha ma olvassuk Burány regényét, akkor ilyen dilemmáink már nincsenek. Kocsis Mihály szökését nem tragikus, hanem természetes megoldásnak kell tekinteni. Mai eszünkkel, tapasztalatunkkal a szökés nem összeroppanás. Természetes, hogy Kocsis Mihály, aki nemcsak hogy belül volt az eszme krétakörén, de minden igyekezete odairányult, hogy legteljesebben megfeleljen a rendszer elvárásainak („Ha valaki vállalja ezeket az elveket, szereti ezt az országot, ezt a rendszert, akkor az én vagyok” – vallja meg önmagának, mégpedig egyes szám elsõ személyû formában, ami nyilván csak erősíti a mondat vallomásértékét!), annak a regényvégi választás valóban összeroppanás. Ma, amikor teljesen más perspektívából ítéljük meg a kort, amikor megtapasztaltuk és naponta újra meg újra megtapasztalhatjuk, hogy a Kocsis Mihály felismerte torzulások hová vezettek, milyen mértékben le-

hetetlenítették el az életet, életünket, a szökés nem összeroppanás, hanem kiút, a regény vége semmiképpen sem negatív választás.

Mintha ma erről szólna az **Összeroppanás**.

Mintha.

Jegyzetek

- 1 Bányai János: Kocsis Mihály összeroppanása, Magyar Szó 1968. aug. 25.
- 2 Podolszki József: Egy regénnyé avatott könyvről, amelynek érdeme, hogy mégse regény, Képes Ifjúság 1968. nov. 6.
- 3 Vajda Gábor: A dokumentum és a regény határán, Képes Ifjúság 1968. szept. 30.
- 4 Bolgár László: Négy jugoszláviai magyar kisebbségi íróról, Irodalmi Újság 1968/20.
Varga Imre: Burány Nándor és Varga Zoltán könyveiről, Alföld 1968/12.
Benkő Ákos: Burány Nándor: Összeroppanás, Jelenkor 1969/1.
B. Mészáros Vilma: Egy év regénye, Irodalomtörténet 1972/3.
- 5 Bányai János: A „felfedezés” regényei, Híd 1970/5
Szloboda János: Zentán történt '44-ben, Újvidék, 1997
- 8 Olajos Mihály: Kocsis Mihálynak, Tiszacsók, Magyar Szó 1969. dec. 21., 28., 1970. jan. 4.
- 9 Híd 1967/9,10,11,12.
- 10 Burány Nándor: Összeroppanás előtt és utána, Magyar Szó 1995. dec. 7., 8.
- 11 Burány Nándor: Válasz helyett kérdés, Magyar Szó 1970. jan. 10.
- 12 Burány Nándor: Magunk próbaköve, Forum, Újvidék, 1964
- 13 Jorge Semprun: A nagy utazás, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964
- 14 Magyar fordítása: „Nem tudom, mit keresek, óvatosan nevezem meg, megcáfolom magam, előrelépek és visszakozom.” Albert Camus: A talány. In: Sziszüphosz mítosza, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990
- 15 Burány Nándor: Csőd, Forum, Újvidék, 1970
- 16 Burány Nándor: Különszoba, Forum, Újvidék, 1972

AS IF

This paper undertakes the tasks of reviewing first the reception and then, the present-day re-reading of the novel *Összeroppanás* (Breakdown) by Nándor Burány. At the time when it was published Burány's work, – in which the author presents his hero, a doctor, in the quarter of a century full of social and political discrepancies, starting with the year 1941 – represented both thematically (he was the first one to write about the 1944 executions of Hungarians!) and in the use of timescale a novelty in Hungarian fiction written in Yugoslavia. This was the author's reason for the re-reading and re-assessment of the novel under different political circumstances and, also, prose technique requirements.

HARKAI VASS ÉVA

A MŰÉSZREGÉNY VONZÁSKÖRÉBEN

(Domonkos István: A kitömött madár)

A **kitömött madár** recepciójának időbeli góca az 1969-től 1971-ig terjedő három évnvi időszakban jelölhető ki. Az időszak által behatárolható élénk recepciót a(z akkori) jugoszláviai magyar irodalom két, egymással szorosan összefüggő jelensége, ténye indukálta: egyfelől az 1968-ban meghirdetett regénypályázat eredményei, másfelől a **A kitömött madárnak** a pályázat egyik díjazott regényeként, könyv alakban való megjelenése (1969).

A két verseskötet (**Rátka**, 1963; **Áthúzott versek**, 1971), egy regény (**A kitömött madár**, 1969), egy ifjúsági regény (**Via Italia**, 1970), egy publicisztikákat (**Redőny**, 1974), egy gyermekverseket (**Tessék engem megdicsérni**, 1976) és egy novellákat (**Önarckép novellával**, 1986) tartalmazó kötet után 1986-ban megszakadó írói-költői pálya recepciójának „kései” hullámát az **Ex Sympoison** Domonkos Istvánnak szentelt 1994. évi 10–12. (tematikus) számának (a kilencvenes évek távlatából immár az egész eddigi írói-költői pályát átfogni tudó) kritikái és tanulmányai vetik. E kritikák és tanulmányok túlnyomó többsége azonban a Domonkos-lírára (ezen belül is a lírikusi pálya egyik súlypontját képező, **Kormányeltörésben** című versre) irányul, s csupán két írás – Juhász Erzsébet esszéjevele¹ és Mikola Gyöngyi kimerítő, alapos tanulmánya² foglalkozik **A kitömött madárral**. A recepció e „kései” hullámának ilyen irányát minden bizonnyal az alkotói pálya műfaji-műnemi jellegével magyarázhatjuk: azzal, hogy az irodalomtörténet (és irodalmi tudatunk) Domonkos Istvánt Tolnai Ottóval egyetemben – nem kevésbé jelentős epikai alkotásaik ellenére is – elsősorban a Symposion-nemzedék és -mozgalom lírikusaként tartja számon.

Az 1969–1971-ig terjedő évek kritikai és lektori jelentései ennek ellenére – s a regény szövegében rejlő írói intenciók alapján – „a jugoszláviai magyar szépirodalom jelentős teljesítményeként” üdvözlük Domonkos e művét: „egy költő regénye”-ként, amely azonban „nem 'költői' regény”, lévén, hogy a benne „alakot kapott írói szándék” „nem líraiságában mérhető”, hanem „epikus mélységében”.³

A **kitömött madár** többretű kontextusba ágyazódik bele. Tágabb kontextusát a jugoszláviai magyar irodalom hatvanas évek második felének regényirodalmában kell keresnünk – ezen belül is azon írói törekvéseken belül, amelyek kapcsán Utasi Csaba – beleértve versek, novellák, kritikák, nyilatkozatok egész sorát is – az átértékelés, a gyökeres újítás „növekvő igényéről” beszél.⁴ E törekvéseket és igényt igyekszik realizálni a mennyiségi-
leg is, minőségileg is váratlan eredményeket hozó, 1968. évi regénypályázat néhány – épp az akkor fiatal írók által írt – regényszövege, amelyek hozadékát mérlegelve Tomán László lektori jelentésében egyenesen „regényirodalmunk aranykoráról”⁵ beszél. Tomán vonja meg azt a tágabb kört, amely a sikerrel záruló regénypályázat közvetlen előzményeként, a jugoszláviai magyar prózaművészet megújulását kezdeményező regényeket foglalja magában. Herceg János **Ég és föld** (1959), Major Nándor **Dél** (1965), Varga Zoltán **A méregkeverő** (1966), Burány Nándor **Összeroppanás** (1968) és Végel László **Egy makró emlékiratai** (1967) című regényeit említi, mondván, hogy e szövegegyüttes „mintegy előkészítésképp egy-egy oldalát mutatta meg a lehetséges vajdasági magyar regénynek”⁶. Bányai János regényhagyományunk még tágabb kontextusából – Szenteleky Kornélnak, Herceg Jánosnak, Majtényi Mihálynak a vajdasági magyar regény „lehetőségeit” jelző regényeiből – kiindulva szintén Major Nándor, Varga Zoltán, Végel László, Burány Nándor említett regényeit, valamint Gion Nándor **Kételtűek a barlangban** című művét említi, amelyek, mint írja, a regénypályázat néhány alkotásával (többek között Gion Nándor **Testvérem**, **Joáb**, Major Nándor **Hullámok**, Domonkos István **A kitömött madár** és Tolnai Ottó **Rovarház** című regényével) egyetemben „váratlanul” érték irodalmunkat és irodalmi közvéleményünket.

Miben rejlik akár a Domonkos-regény, akár a mű tágabb vagy szűkebb kontextusát alkotó, rokon regényvonulat újdonsága, meglepetése, váratlansága? Utasi Csaba az 1968-as regénypályázat legsikerültebb alkotásainak progresszív vonását abban határozza meg, hogy e művek egy-egy alkotója a hagyományos prózapoeitika ismérveinek felmutatásával szemben „szembe próbált nézni a regénnyel mint műfajjal”⁷. A regénnyel mint műfajjal és mint formával – egészíthetnénk ki. A hatvanas évek végén íródott, az új vajdasági regény megteremtőiként számon tartott alkotások recepciójának kontextusából Thomka Beáta azon észrevételére utalnék, miszerint „a próza hátrányosabb helyzetben van a költészettel szemben”, lévén, hogy a „prózai művek nagy többsége számára nincsenek *formaproblémák*”: a forma bennük „nem válik művészi jelentés hordozójává”⁸. Thomka Beáta többek között Tolnai **Rovarház**, Végel László **Egy makró emlékiratai** és Domonkos István **A kitömött madár** című regényét hozza fel olyan szövegplédkként, amelyek a legerőteljesebben vetették fel „a hagyományos regényforma problematikusságát”, s

amelyekben „szemantikailag kitüntetett szerephez jutott a forma”⁹. Különösen a **Rovarház** és **A kitömött madár** szövegeit vizsgálja ilyen szempontból mint olyan regényeket, amelyek „egyik közös, szembetűnő vonása, hogy a regényelemeket nem logikai s nem a tér- és időmeghatározta szabályszerűségek folyamatos vonalára fűzik fel. A *kontinuitás hiánya* az egyik olyan formai elem, amely egyfelől a kompozíció szintjén érvényesül, másfelől pedig ezen túllépve a mondanivalót, az alapérzést formával is nyomatékosító mozzanatként szerepel. A két regény közös létélménye a folyamatosság megszakadása, a történeti és az egyéni létezés diszkontinuáltsága, a folyamatosság által létrejövő értékek kiveszése. Ez a tudat, ez a felismerés döntő a formamegválasztás kérdésében: a lényeges közlendők nem fejezhetők ki semmilyen olyan kifejezésrendszeren belül, amely a szervességgel, folytonossággal, erős kohézióval, tartalom-sík és kifejezés-sík összetartottságával lenne jellemezhető. A **kitömött madár** létrehoz ugyan egy aránylag folyamatos történetgerincet, de ezt az ívet is szüntelenül megtöri, asszociációkkal eltéríti, előre- vagy visszaveti. Ugyanez jellemzi az értékek létrehozásának folyamatát is: alig épít ki magának egy szilárdnak látszó értékpólust, eszményekből, hitből, emlék-absztrakciókból összeötvözött elemet, máris lebontja, lerombolja, demisztifikálja, megkérdőjelezi azt.¹⁰ Thomka Beáta Tolnai Ottó és Domonkos István említett regényeinek irodalmi hozadékát, formaújító erejét többek között abban látja, hogy „ez a fajta regényírás tudatosította a felismerést: a regényíró ma már nem alkothat meg autentikus regényvilágot, ha nem teremti újra a regényformát. A költők ezt a törvényszerűséget már akkor felismerték, amikor legadekvátabb közlésformájuknak a szabad verset tették meg. (...) Poétikai koncepciónk meghaladottsága az oka annak, hogy a prózai közléssel szembeni elvárásaink idejétmúltak, s ha új prózai konstrukcióval találkozunk, egyetlen kifejezés jut eszünkbe: *kísérleti próza*”¹¹ A versforma felszabadításához hasonlóan a prózaforma felszabadításának gondolata, a prózának a költészettel szemben hátrányosabb helyzetére irányuló felismerés, valamint az újnak ható konstrukciók *kísérlettel* való azonosításának gesztusa amiatt is lényeges észrevételek, mert tíz évvel Thomka Beáta tanulmányának megjelenése előtt Bálint István Tolnai **Rovarház** című regényének kapcsán épp a fenti tételek megfordítása által vonja le – természetesen – ellentétes következtetését: „Csakhogy amint mondjuk a költészetben minden kísérletezés, játék érdeklődésre számíthat, maga a játék, a variálás elindíthat bizonyos gondolati, érzelmi, ritmusbeli, zenei vagy más folyamatokat az emberben, a regényben a kihámozhatatlan gondolatfolyamatok, asszociáció-sorok már megsemmisítik a regényt. Tolnai regénye szerintem megközelíti az eredetiségnek azt a pontját, ahol az irodalom önmagát semmisíti meg.”¹²

A regénypályázat keretében íródott alkotások között a történetyszerűséget szövegszerűséggel, a kontinuitást improvizációs technikával, a szöveg me-

tonimikusságát metaforikussággal felváltó **Rovarház** mint a körülötte íródott regények (s általában a regény) véglete okozott legnagyobb meglepetést a korabeli recepcióban. Domonkos István regénye, **A kitömött madár** ezzel szemben, a regényszerűség elemeit megtartva, úgy bontja fel és újíttja meg a hagyományos regényformát, hogy az időbeli kontinuitás felszaggatása s a mű polifóniája ellenére is – befogadói aktivitás révén – rekonstruálhatóvá válik a történet íve. Korabeli recepciója egyrészt e történeti ív megtörésének s a regény polifóniája által létrejött esztétikai többlet,¹³ másrészt az utólag, a befogadó által rekonstruálható történet mint biztonságot nyújtó fogódzó meglétének tudomásulvételét hangsúlyozza.

A kitömött madár ezen formajegyeinek és formabontásának a későbbi regényolvasatok is jelentőséget tulajdonítanak. Mikola Gyöngyi pl. a regényt polifon szerkesztésmódja révén a „Dosztojevszkijtől Ottlikon vagy Hamvas Bélán keresztül Kunderáig” haladó íven helyezi el.¹⁴ A nézőpontok, a „beszéd” multiplikálása által létrehozott, az „elbeszélés nehézségei”-nek egyik feloldási módozatát képező polifónia ívét akár napjainkig – pl. Závada Pál **Jadvigájáig** meghúzhatjuk.

A kitömött madár egy újabb kontextusát néhány vajdasági magyar művészregény szövegegyüttesében lelhetjük meg. Azokra a regényekre gondolok mindenekelőtt, amelyeket Bori Imre a „vajdasági magyar létregény” lehetséges variációit szemlélve e regényosztály sajátos típusaiként jelölt ki: Herceg János **Anna búcsúja** (1955), **Ég és föld** (1959), valamint Juhász Erzsébet **Műkedvelők** (1985) című regényére.¹⁵

Az **Anna búcsúja** nem mentes a tételelességtől, midőn Herceg a regényben a közéleti szerepet vállaló és az abban jövőt látó hős és Anna, a művészet iránt elkötelezett főhős feloldhatatlan konfliktusában a közösség és az individuum összezapását ábrázolja. E regénytípus sikeresebb megvalósulása az **Ég és föld**, amelyben Gerard, a főhős „egy szánalmas vidéki cirkusz” bohóca. A regény parabolajellege révén a bohóc a művész, a „szánalmas vidéki cirkusz” a vajdasági magyar irodalom (irodalmi élet) megjelenítője. A parabolikus ábrázolásmód következtében kapnak többletjelentést a mű olyan bináris oppozíciói is, mint pl. az ég és a föld, a cirkusz és a kocsmá, illetve a falu, s hasonló módon a Komoly Férfiak Körének is könnyedén megfejthető a vajdasági életbeli „földi mása” – ahová Gerard nem akar belépni.

Az **Ég és föld** és **A kitömött madár** mint a művészregény két lehetséges megvalósulásának szembeállításában a regényformához való viszony és az ábrázolásmód, végső soron pedig – épp a regénytípus mibenlétéből eredően – a művészettel kapcsolatos kérdések felvetésének és megválaszolásának különbségei mutatkoznak meg. Herceg János 1959-ben a parabolare-

gény műfaji keretei között fogalmazta meg a művészettel kapcsolatos kérdéseket, s így módon az **Ég és föld** ahhoz a regényvonulathoz kapcsolódik, amelynek darabjai között Déry Tibor **Niki** (1956), **G. A. úr X-ben** (1964), **A kiközösítő** (1966) című regényeit vagy Mészöly Miklós **Saulusát** (1968) ismerhetjük fel, s mely regénytípust Kulcsár Szabó Ernő a hatvanas évek magyar epikájában „a metonimikus prózaírás hagyományát” fenntartó alkotásmód példájaként említi. Kulcsár Szabó irodalomtörténetében a példázatossgon alapuló regények kapcsán a „nem problematizált nyelvfelfogás”-ra hívja fel a figyelmet – arra, hogy „az elbeszéltség mozzanata úgy kerül előtérbe, hogy döntően nem a nyelviséget, hanem életvilág és fikció viszonyát reflektálja”, minek következtében „történet és szöveg megkülönböztetése helyett történet és valóság kapcsolatára irányul az esztétikai észlelés”. Azaz: „az absztrakció illúziója (...) nem a szövegben kiépült beszédsszervező elvek következménye, hanem előzetes döntések eredménye”. A Herceg-regény hagyományhoz kötöttsége, hagyományon belül maradása Kulcsár Szabó terminusával oly módon fogalmazható meg, hogy „lényegében nem az elbeszélői kompetenciákat, hanem pusztán a realisztikus ábrázoláselveket kérdőjelezte meg”.¹⁶

A **kitömött madár** hagyománytól való elrugaszkodása és formai újszerűsége ezzel szemben épp abban mutatkozik meg, hogy benne különválnak történet és szöveg. Domonkos ezt egyrészt a lineáris történetmondás felbontásával és a nézőpontok megsokszorozásával éri el. Bonyolult elbeszélésszituáció jellemzi A **kitömött madár** szövegét, amelyben két elbeszélő (Skatulya Mihály és az író-hős) más-más „hallgatóhoz” (Norvóhoz, illetve egy, a fikció szentjén sem létezőhöz) intézi szavait. A két hős látszólag szabadon áradó szövege ugyanakkor nemcsak az időkoordináták között mozog kötetlenül, hanem az epikus írásmód formális kötöttségeit (mondat, pont) is megkerüli.

A regény szövegét kettősségek és azonosságok játéka szervezi, s a szövegalkítás e módján belül az azonosságok (vagy hasonlóságok) teremtik meg a mű két ellentétes pólusa – hőse – között az átjárást, a kötőanyagot. Skatulya Mihály és az író-hős két homlokegyenest eltérő világ egyedei. Skatulya sorsának meghatározója a faluszéli cigánytelep túlélésre korlátozó világa, az íróé pedig az alkotói válság, amelynek épp legközepe látjuk szállodaszobájában a regény jelenidejében. Skatulya élettörténete, bár töredékesen és retrospektív módon, de részletezett, történetmozaikok sokaságából áll össze, az író-hőse utalásosabb (l. a fehér papírlapok írásra – ill. annak elmaradására – utaló emblémáját).

Herceg János bináris oppozícióját kölcsönvéve azt mondhatjuk, hogy ha az író-hős az „ég”, Skatulya a „föld”. Az író egyes szám második személyű beszédmódja a közvetettség, Skatulya első személyű beszédmódja a termé-

szetes közvetlenség megjelenítője. Skatulyának konkrét – és „beszélő” – neve van (amely egyszerre utal a bezártságra, a sorstól mint fátumtól való szabadulás lehetetlenségére, és egyszerre „földközeli” – ui. a nyelv választékos szókincs alatti rétegéből való). Az író bizonytalanságot keltő névvarációi (Lujza Szergyónak nevezi, a szállodaigazgató Bobinak, ő maga egy helyütt Péternek nevezi magát) ezzel szemben személyének és személyiségének éteribb megfoghatatlanságára utalnak. Skatulya a harsogó „élet” egyede, élete fáradhatatlan újrakezdések sorozata, Szergyó erőtlen, színtelen figura, az életre (s l. majd: a testi szerelemre is) képtelen művészhősök szellemi rokona.

A két ellentétes hőstípus s a két beszédflowam összekötő szálait ugyanakkor az azonosságok ill. hasonlóságok alakítják ki: bár nem ugyanabban az időben, de mindketten ugyanannak a szállodának a lakói, mindketten Lujza után sóvárognak, a lány révén mindketten a bűn (a drogcsempészés) részei és áldozatai lesznek, s mindkettejük vágyai a Semmibe torkoltnak. Skatulya életképlete e tekintetben is konkrétabb, kézzelfoghatóbb: a rendőrájárőrök golyói végeznek vele. Ugyanakkor – a bizonytalanság effektusát keltve – Domonkos Skatulya földközeli, rusztikus, természetes alakjába is belekever valami fennköltebbet, kapcsolatba hozván őt a művészettel (még ha muzsikussá cigányként is). Az író-hős vágya az írás, Skatulyáé pedig, hogy zenészként tegyen szert pénzre.

A kétféle hős szerepeltetésének következménye, hogy az egyik (az író) beszédében művészetre (is) vonatkozó reflexiók fogalmazódnak meg (l.: „valahányszor írni kezdtem, a való világ elviselhetetlenül beszűkült számomra”), Skatulya reflexiói pedig sokkal konkrétabb léttapasztalatok megfogalmazásai (l.: „minden irányba szaladtam egyszerre: előre, hátra, oldalra, lefelé”). A regénycímbe foglalt szimbólum – a kitömött madár – ugyanakkor egyszerre rejti a két hős ellentétének és azonosságának szálait. Mindketten találkoznak vele, s e találkozás sorsdöntő számukra: vagy a halált jelzi előre, vagy a csempészek lebukására utal. Míg azonban Skatulya empirikus úton találkozik vele (kirakatban látja), az író fogalmi szinten kerül vele kapcsolatban (a feladandó távirat szövegeként: „a madarat kitömtek”).

A Domonkos-regény végkicsengése, hogy sem az „égi”, sem a „földi” képlet nem hoz beteljesülést: Skatulya esetében ez oly módon fogalmazódik meg, hogy sem a szüntelen újrakezdések nem emelhetik ki abból a kátyúból és egzisztenciális mélységből, amelybe beleszületett és amelyben élnie adott, ítéltetett (l.: szentképeket festett, ócskavasat gyűjtött, dalárdatag volt, cipőtisztító szalont nyitott, faliórákat akart javítani, lakodalomban volt zenész stb.), sem zenészként nem sikerül megvetnie lábát – még a szebb jövővel kecsegtető tengerparton sem. (Amikor ez átmenetileg sikerült is – ott-hon, Bácskában –, megverték, kirabolták.)

Ugyanígy lesz beteljesületlenné Szergyó, az író-hős élete is: sem íróként, sem szeretőként, sem csempészként nem boldogul. Mindketten – ki-ki a maga „státusának” megfelelően – csupán a művészet vonzásában maradnak, mely számukra ugyanúgy a beteljesületlenség terepe, mint Lujza iránti vágyuk.

A **kitömött madár** persze nem fogalmaz meg tételeket, s a jelentést közvetlen denotálhatóság helyett allegorikusan rejtő parabolikus alkotói eljárásokhoz sem folyamodik. Így módon azt is mondhatnánk, amit Bányai János fogalmazott meg Tolnai **Rovarháza** kapcsán: „inkább definiálja mindaz, ami nincs benne, mint ami benne van” – pl. (újfent a **Rovarházhhoz** hasonlóan) „nincs üzenete”.¹⁷ A **kitömött madár** végkicsengése a tettek hiábavalóságát belengő reménytelenség. „A hiányérzet, az egység eredménytelen kutatása domináló élményként hatja át a regény világát a mikroelemektől a létezést konnotatív tartalomként hordozó makroelemekig” – írja Thomka Beáta.¹⁸

Művészet és élet összeegyeztethetatlensége s a művészlét mint a beteljesülés gátja a művészregények közismert tematikai kontrasztja és toposza. A **kitömött madár** azonban nem klasszikus módon, hanem inkább e műfaji hagyománnyal szembefordulva viszonyul e regénytípushoz. Az író művészhőst és a művészettel kapcsolatba hozható regénymotívumokat e regénytípus „műfajidegen” szegmentumaival, elemeivel szembesíti, de ugyanakkor – finom bizonytalanságot keltve – egybe is csúsztatja őket. Thomka Beáta az alábbi módon értékeli Domonkos ezen írói eljárását: a regény „egyik alapvető szembeállítás az adottságok és eszmények (meglehetősen elkoptatott) paradoxona. Ha nem következne be a már említett egymásbajátszás, átcúsztatás, anakronisztikusnak tűnne e kettősség.”¹⁹

Mai olvasmányélményeink közepette az idősíkok felbontása, egymásba csúsztatása nem hat az újdonság erejével. A mindentudó elbeszélői kompetenciát megkérdőjelező és elbizonytalanító polifónia sem, bár máig hitelesként ható elbeszélésmódnak tűnik. Ez utóbbi s a már említett finom bizonytalanság (a szereplők áttűnése, a „tanulságok” helyett az etikai és egyéb értékek relativizálása) tartják fenn három évtized múltán is A **kitömött madárnak** a mai befogadót is megszólítani képes hatáseffektusait.

Juhász Erzsébet másfél évtized múltán a **Műkedvelőkben** újra az „adottságok és eszmények” szembefordításának nyomvonalán haladva fogalmazza meg a vajdasági művészsors (írósors) regényét. Sztantits Aurél alakja a „zsíros Bácska” szellemi igénytelenségével szembehelyezett szellemi igényesség és kitörésvágy megjelenítője – azé az íróé, aki az adott szűk életkörrel szemben a távoli (és vágyott) messzeségek tágasabb horizontját tűzte ki célul. A **Műkedvelők** esztétikai többlete a Thomak Beáta által meglehetősen elkoptatottnak nevezett tematikai kontrasztra ráépülő reflexivitás és

íronia. Az elbeszélésmód e két alakzatát egyesítve akár reflexív iróniáról is beszélhetünk. E szellemi fölény, az iróniát jellemző distancia menti meg a **Műkedvelők** szerzőjét az Új Hang köré gyűlő gyökérverők harcának melodramatikus felhangjaitól, midőn a nagy szárnyalások ellenében és ellenképeként nyomban felrajzolja ezek groteszk árnyát is.

A **kitömött madár** keletkezésének idejét, formaelemeit és a történethez való viszonyát tekintve is a Herceg- és Juhász Erzsébet-féle írásmód közötti feszítávon helyezhető el.

Jegyzetek

- 1 Juhász Erzsébet: Skatulya Mihály (posztumusz) levele a szerzőhöz (A hiszékenységről). Ex Sympoison, Veszprém, 1994, 10-12., 128-130. old.
- 2 Mikola Gyöngyi: Menekülés és csapda (Domonkos István: A kitömött madár). Uo., 54-57. old.
- 3 Bori Imre: Évek és életek. Tíz jugoszláviai magyar regény. Híd, 1970, 5., melléklet, 17. old.
- 4 Utasi Csaba: Utószó. D. I.: A kitömött madár. Forum, Újvidék, 1989 (második kiadás), Jugoszláviai Magyar Regénytár, 205. old.
- 5 Tomán László: Olvasónapló irodalmunk aranykorából. Híd, 1970, 5., 495. old.
- 6 I. m., 497. old.
- 7 Utasi Csaba, i. m., uo.
- 8 Thomka Beáta: Létélmény és forma (Az új jugoszláviai magyar regény formaproblémái). T. B.: Narráció és reflexió. Forum, Újvidék, 1980, 81. és 82. old.
- 9 I. m., 83. és 85. old.
- 10 I. m., 85. old.
- 11 I. m., 90. és 91. old.
- 12 Bálint István: Regény és társadalom. Gondolatok tíz vajdasági magyar regény kapcsán. Híd, 1970, 5., 490. old.
- 13 L. Utasi Csaba: i. m., 206-207. old. és Thomka Beáta: i. m., 85. old.
- 14 Mikola Gyöngyi: i. m., 54. old.
- 15 Bori Imre: A vajdasági magyar létregény kérdései. Híd, 1995, 3., 216. old.
- 16 Kulcsár Szabó Ernő: A magyar irodalom története 1945-1991. Argumentum, Bp., 1993, 107-108. old.
- 17 Bányai János: Szöveg és írás (Tolnai Ottó: Rovarház). Híd, 1970, 5., 561. old.
- 18 Thomka Beáta: i. m., 86. old.
- 19 I. m., 85. old.

WITHIN THE ATTRACTION OF KÜNSTLER-ROMAN

A **kitömött madár** (The Stuffed Bird), the only novel written by the poet István Domonkos, was awarded one of the prizes of the novel contest in 1989. It is considered to be the poet's significant text of fiction which had its role in the re-assessment of the Hungarian literature (prose) in Vojvodina, which took place in the second half of the 1960s. Consequently, the context

of the novel is to be found among other works of fiction related to it in character, such as László Végel's **Egy makró emlékiratai** (The Memoirs of a Drop-out) and Tolnai's **Rovarház** (Insect Cottage). In this book, Domonkos breaks up and reforms the traditional form of the novel, while still keeping to the elements of fiction. By introducing artists as protagonists in the novel, **A kitömött madár** also touches upon issues of what it means to be an artist (in Vojvodina).

BÁNYAI JÁNOS

EL INNEN!...

(A Méregkeverő és a Dél az irodalom történetében)

A vajdasági magyar irodalomban szinte hagyományosan a vers és mellette a novella, tehát a rövid forma az uralkodó műfaj; a harmincas években hangzott el Szirmai Károlynak még sokáig időszerű kérdése, hogy hol késik a vajdasági magyar regény. A hatvanas évek második felében, a nevezetes 1968-as regénypályázatot közvetlenül megelőző években azonban a változás jelei figyelhetők meg. Az irodalom életében ugyan még mindig a vers dominál, a nagy irodalmi viták, az érthetlenség perpatvarai körülte zajlanak, a modern(ség) szitokszavai is legtöbbször a versre hullanak, ám egyre többször terelődik a szó a regényre. Annak, hogy valaki regényírásba kezdett elég gyorsan híre megy az irodalmi életben. Pedig a regény, vele együtt részben a novella sem követi közvetlenül a vers megújulásának útjait, a modernnek lenni mindenestül kalandjára nem vállalkozik, legfeljebb a tradicionális falusi helyett a városi tárgykört választva az akkoriban időszerű neo-realizmusig merészkedik el és a filmszerűség eszközeivel kísérletezik, ezt is inkább rövid prózai formákban. A regény mintha megfeneklett volna az *Ég és föld* (1961) előtti prózapoétikában és beszédmódban, a realista korrajzregény, a krónika, a megörökítés keretében, a köznyelvi olvashatóság stílus-eszményében, a helyi színek egyre üresebben kongó követelményében. Az évtized második felében úgy látszik gyökeresen megváltozik a helyzet: fokozódik a regény iránti érdeklődés, amit nem a vajdasági magyar regény hagyományának ápolása, a helyi színeknek mondott valóságábrázolás elvárása kelt fel, hanem az eltávolodás, a kívülre kerülés, az elrugaszkodás, a menekülés tematizálása. A megörökölt kereten kívülre kerülni élményéhez új prózapoétikai belátások és tapasztalatok vezetnek, elsősorban az, hogy minden történetalkotás nyelvi megalapozottságú és ezért a fikció területére tartozik, hogy a megörökítés másodlagos a szövegformáláshoz képest, mert a próza (is) irodalmi és nem köznyelvi beszédmód, és mindennek következtében nem tükrözi vissza, nem ábrázolja a valóságot, itteni szóhasználatban a helyi színeket, s mindazt ami ebből következik, hanem beszél, azaz kijelen-

téseket tesz a valóságról. Mégpedig nem kolokviális kijelentéseket, hanem poétikai és retorikai megformáltságúakat, amelyek esztétikai jelentést közvetítenek a befogadás és a megértés felé. Az esztétikai jelentést a vajdasági regény öröksége másodlagosnak tekintette az ábrázolás vélt hitelességével, a tartalom elsődlegességével szemben, amint az alakítás eljárásait is az anekdótával, a köznyelviséget a próza irodalmiságával szemben. Az ötvenes években, majd a hatvanasokban is ezt a kizárólagosan üdvösnek vélt hagyományosságot tartotta fenn és hosszabbította meg a megbújva is szívósan élő és ható szocreál a mindenek felett álló realizmus eszményének álarcában.

A hatvanas évek második felének regényírását az irodalmi gondolkodás így körülírható szituáltsága készítette a „körön kívülre”. Az „el innen”, az el ebből az irodalmi helyzetből nem sikeredett programmá, de mélyen megélt esztétikai, akár azt is mondhatom, „alaki” élményként nyitott távlatokat egyrészt a történeti avantgárd, másrészt a klasszikus modernitás írói és művei felé. Ezzel együtt az „el innen” távlata teremtette meg a vajdasági magyar irodalom számára a párbeszéd lehetőségét mind a hatvanas évek irodalomtörténet-írásában kanonizálttól eltérő magyar irodalmi hagyománnyal, mind pedig a szerb és a horvát irodalmi modernitással, leginkább a szerb szürrealizmusnak és a horvát expresszionizmusnak a kortárs irodalmi mozgásokig átívelő tradíciójával, és ezek közvetítése révén az európai klasszikus modernitás reprezentatív műveivel. Az ilyen irányultságú „el innen” élményt máig hatóan elszakadásnak, hátat fordításnak minősítette a korabeli irodalmi élet és annak intézményei, holott nem volt más, mint az irodalomba való visszatalálás, vagy még pontosabban (és visszafogottabban) fogalmazva, az irodalomra való ráismerés. Ami az akkori és még mindig fenntartott mércék szerint árulásnak minősült, valójában az irodalomnak, mint művekkel való folyamatos párbeszédnek a megtapasztalása volt, annak felismerése, hogy az irodalomban „sohasem a szöveg mögötti mentalitást, sorsot vagy egyéb mögöttes tényezőket értjük meg, hanem valami olyat hívunk létre, ami e kommunikáció nyelvi horizontjában általunk és rajtunk keresztül szólal meg egyáltalán.” (Kulcsár Szabó Ernő: **Történetiség Megértés Irodalom**. 1995. 13. old.) Ez a felismerés nemcsak az irodalomértés gyakorlatára, az irodalomról való gondolkodásra hatott, hanem magát az irodalmat állította más megvilágításba, hiszen ha lassan is, de megváltoztak az irodalommal szemben támasztott elvárások, már csak kevesen és ritkábban kérték számon a szöveg mögötti, azaz a szöveget megelőző és a szövegtől függetlenül is létező mentalitást, valóságot, korrajzot, amit mifelénk, említettem már, helyi színeknek mondtak és mondanak, másként referenciának, vagy referenciális háttérnek hívnak. A szöveg és a megértés egymásra utaltsága az esztétikai jelentést megközelítő kommunikációban, ennek felismerése és hirdetése az irodalmi kritikában teremtett lehető-

séget egy az örökölttől eltérő irodalomtörténeti szituáltság kialakulására. Ezt a helyzetet teremtették meg a 68-as regénypályázatot megelőző regények a hatvanas évek második felében: Major Nándor **Dél** (1965), Varga Zoltán **Méregkeverő** (1966), Végel László **Egy makró emlékiratai** (1967) című regénye. Major és Varga, illetve Végel regénye között az az alapvető különbség, hogy amazok a klasszikus modernitás, illetve a műfaji változatosság felé távolodtak el a vajdasági magyar irodalom és regény hagyományvilágától, emez viszont a farmernadrágos próza ideológiájának közvetítésével a posztmodern minimalizmus felé lépett ki a tradíció kereteiből. Az irodalomtörténeti távlat különbsége mellett, és nagyon eltérő recepciótörténetük ellenére, a három regényt a kor irodalmi tapasztalata fogja egybe, legelőbb az, hogy semmit sem állítanak elénk, hanem a prózát, a prózaírást párbeszédre szoruló és késztető beszédmódnak mutatják meg és ezáltal az irodalmat emelik ki valóságábrázolásra, sőt a valóság leképezésére és tükrözésére kényszerített hagyományából.

(Ambivalens fikciós eljárások a **Délben**) Major Nándor első regényének írásakor, a megírás előtt és a megírás idején alaposan tájékozódott a regényelméleti szakirodalomban. Szokatlan hozzáállás ez a spontaneitásra mindig is szívesen hivatkozó vajdasági magyar irodalomban, ahol rendszerint lelkesen köszöntötték, és azóta is sokan tisztelik az östehetséget. Major regényelméleti tájékozódásának így nemcsak az író saját regényeiben mutathatók ki a nyomai, hanem a hatvanas évek irodalmi gondolkodásának egészére hatással lehettek. A teóriától nem egyszer jogosan írtózó (kisebbségi) irodalmi közélet, beleértve az irodalmi bírálat akkoriban még érvényes mértékrendszerét, ami (ma már jól tudjuk) nem volt se mérték, se rendszer, csak írók közti (látszat)szolidaritás, mégis befogadta Major gondolkodásmódját, azt az egyszerű tapasztalatot, hogy az elmélettől nem lehet ugyan regényírást tanulni, nem is arra szolgál, de az irodalomról való gondolkodást, azt, hogy az irodalomban (a regényben) a valóságmegfeleltetésen túl is vannak, mégpedig irodalmi, nyelvi, műfaji problémák, el lehet sajátítani. A hatvanas években a vajdasági magyar irodalom már kész volt az irodalmat a létezők sorában szemlélni és nem a létezőknek alárendelt másolatként értelmezni. Egy homályos, de mégis sokat ígérő értelmezési gyakorlat körvonalai alakultak ki ezáltal és az irodalmi kritika is más pozícióba került, az irodalmi szolidaritás helyett az irodalom, az irodalmi művek értelmezésére vállalkozott, mert az irodalomban sok, léttel összefüggő és megválaszolásra váró kérdésre akadt, olyan kérdésekre is, amelyek az elméleti tájékozódás hiányában korábban fel sem merülhettek.

A *Dél* természetesen nem elméleti megfontolások szerint készült, de semmiképpen sem tagadható, hogy megírásában szerepet játszott a szerző

regényelméleti tájékozottsága, holott ez a tájékozottság a kor irodalmi gondolkodására volt nyilván nagyobb hatással. Major regényre tekintő írásában a klasszikus modernség prózaírásához tér vissza, mert akkoriban még nem érzékelhette, hogy a hatvanas évek második felében már a későmodern poétikák is elfáradtak és lassan átadják helyüket a modernitás utáni poétikáknak. A **Tárgyak, tér, regény** című írásában (Esti órák, 1968. 87–90. old.) Thomas Mann, Kafka, Proust, Faulkner regényeire hivatkozva fejti ki, hogy „A modern regény legnagyobb problémája a betöltetlen tér”, és azt bizonygatja, hogy a teret a képzelet tárgyaival is be lehet tölteni, hiszen – szerinte – „Az ember megalkotja környezetét, telíti világát, önnönmagát”. Ebből adódik, hogy eltérően a helyi színek elvárásaitól, a kistérségi, a regionális, a kisebbségi regény kiléphet „földrajzi”, azaz térségi meghatározottságainak keretéből, mert ha szabadon töltheti be képzeletének termékeivel a betöltetlen teret, akkor a teret is maga választhatja meg, és ez akár a képzelet tere is lehet. Ez indokolja, hogy a **Dél** történetének helyszíne egy névtelen, tehát képzeletbeli tengerparti sziget, és hogy hősei, meg hőseinek tárgyi világa független a „hazai” környezettől. Az „el innen” élményét Major Nándor regényében nem pusztán az írói megérzés, főként nem a regényhős életútjának esetleges helyszínváltoztatásai indokolják, mint Domonkos István **A kitömött madár** című szintén „tengerparti” regényében, vagy Tolnai Ottó ezekkel majdnem egyidős „tengerparti” prózájában, hanem egy (regény)elméleti megalapozottságú választás. Ha a regény a választott tér betöltése, miként Major bizonyítja, akkor „az építészettel való kapcsolata döntő fontosságú”, ami viszont a regény tervszerűségére, alakítottságára, strukturáltságára utal. A választott tér és az átgondolt regénykonstrukció Major szerint „a konfliktusra képes, világát, környezetét alkotásaival benépesíteni képes, e világhoz bensőségesen viszonyulni képes egyéniség kifejlésének” kerete. Ebben a keretben érvényét veszti az „egyvonalú cselekmény”, és létrejön a „polifonikus cselekmény”, „amelyben az ember olyképpen tevékenykedik, hogy hol ez, hol amaz a fonál kallódik el, vagy kerül előtérbe, az ember, a hős benne is van minden fonálban, meg kívül is áll”.

A modern regénynek Major írásából kiolvasható értelmezése nyomán volt olvasható megjelenésekor és olvasható ma is (újra) a **Dél**. A szerző elmélete persze nem kérhető számon a regényen, arra azonban rámutathat, és rá is mutat, hogy milyen irodalomtörténeti szerepe lehet a regénynek. A narrátor kérdése például a regénypoétikák középpontjában van, a regény beszédmódja az elbeszélő és nézőpontjai váltakozásának rendjében figyelhető meg, konstrukciója és kompozíciója a cselekményből következik, de magát a cselekmény menetét is befolyásolja. A **Dél** az én-elbeszélőt megkettőzi. Beszédmódja hagyományos értelemben vett első személyű elbeszélés, a

modern regény oly gyakori én-formája, amit azonban a szöveg néhány helyén, látszólag indokolatlanul, nézőpontváltás bont meg; az én-elbeszélő a regényhősök olyan élményeiről, gondolatairól, érzéseiről is beszámol, amelyeket közvetlenül nem tapasztalhatott meg, mert a „háta mögött” történetek és játszódtak le, holott az én-elbeszélő pozícióját a regény első modatai erősen stabilizálják. A regény azzal kezdődik, hogy az én-elbeszélő regényhős kilép az erődből és tekintetével körülírja a szigetet, a regény terét, amely az ő életének és világának egyetlen, de jól áttekinthető tere. Itt van otthon, létével ezt a teret tölti ki, itt éli meg életre szóló konfliktusait és reményei is itt omlanak össze. Annyira eggyé vált a világával, hogy semmi sem indokolhatja a szövegben felismerhető nézőpontváltásokat, amelyek (látszólagos) indokolatlanságuk folytán a szöveg konherenciáját bontják vagy bonthatják meg. Egészen a regény utolsó lapjáig kell várni, hogy kiderüljön, az én-elbeszélő nézőpontváltásait, az én-elbeszélésbe beékelődő onnipotens látószöveget az elbeszélő megkettőzése indokolja:

„Az ember egyszer csak abba a korba jut, amikor eltűnődik valami haszontalanságon, papírt vesz elő, és írni kezd? Vajon azért-e, mert összeszűkült előtte a világ? Vagy nagyon kitérült, s egyszerre elvész benne? És ha eljut arra a pontra, ahol mégis magára talál, meggleli saját világát, akkor elveti a tollat, felrúgja a papírhalmazt, mert hiszen megvan az élete, s az tölti ki minden porcikáját?

Vajon csak az az ember van egy életen át írásra kárhóztatva, aki sohasem jut el addig az áhított pontig?

Hova visz ez az írás, minek a kezdete ez?

Egy pillanatra kinéztem az ablakon: sötét, mély csend.

Előrehajoltam, s ráírtam a papírra:

Dél.”

Ezekkel a szavakkal fejeződik be a regény, ekkor derül ki, nem a kívülálló elbeszélő írta át magát a hős én-elbeszélésébe, hanem a regény hőse alkotta meg, önmagával együtt az elbeszélőt. Elkülönítette magától és ezáltal megkettőzte. Így teremtette meg a nézőpontváltás lehetőségeit. És ezekből a lehetőségekből bontható ki a regény polifonikus cselekményvezetése, ami természetesen széthullatná az én-elbeszélés szövegét, ha a nézőpontok váltakozását nem indokolná a megkettőzés. Amikor az elbeszélő kilép az én-forma viszonylag szűkös keretéből akkor adódik alkalom a hős tekintetével átfogott tér benépesítésére. A *Dél* sokszereplős regény, a sziget kisvárosának teljes népességét felvonultatja, mégpedig nemcsak a deskripció szintjén, hanem a regénycselekmény részeseként, amiből természetesen következik a sziget múltjának összefonódása a szigetlakók múltjával, emlékeivel és

életrajzával. A hősök, a tárgyak, az idősíkok bőségéhez kapcsolódnak a regény kiszólásai is az erkölcs és a politika irányába. Ebből Major Nándor regényének még egy különös sajátossága következik. Az én-elbeszélés a hős világát legtöbbször a belső tér intenzíválásával tölti ki, mert részben elszakítja a külső tértől. A megkettőzött elbeszélőpozíció azonban alkalmat ad az extenzív, a külső tér teljességének bemutatására.

Két egymást fedő szöveg egybeépítése tehát Major Nándor regénye, az én-elbeszélő és a mindentudó elbeszélő szövegének egymásban való tükröztetése, egyidőben külső és belső, egyszerre extenzív és intenzív. És ez a belső ambivalencia teremti meg a regény szövegének feszültségét, ami abban az eldöntetlenségben is megmutatkozik, hogy az értelmezés sohasem dönthet véglegesen affelől, hogy vajon a hős csupán szimulálja az írást, avagy az elbeszélő szimulálja az életrajzot. Kettősségek, ambivalenciák, eldöntetlenségek – a *Dél* esztétikai jelentésének hordozói, egyúttal pedig az alakított prózapoétikai jelei.

(A *Méregkeverő* valóságanalógiái) A *Déltől* eltérően Varga Zoltán regénye, a *Méregkeverő*, a kettőzésnek egy hagyományosabb változatát, ahogyan Bori Imre állapította meg, a „parabolisztikus ábrázolás” lehetőségeit kamatoztatja, mégpedig a, megint Bori Imre szavaival, „korszerű tudományos-fantasztikus, tehát modern akcióregény” alakzatainak követésével. A parabola hasonlatelvre épülő stilisztikai és retorikai kategória, amely két szöveget szembeállít, egy mondhatót és egy pusztán megjelenőt. A két szöveg között láthatatlan átjárások vannak. Ezeken az átíveléseken játszódik le a parabolisztikus utalások jelentésmódosulásai, amelyek mintha elfednék a mondhatót a megjelenő szöveg minél erősebb hatékonysága végett. A parabola úgy rejtélyes beszéd, hogy a kimondott szöveg saját rejtélyességének, nem verbalizált utalásainak és „üzenetének” áldozatává esik. A parabola szövege ezért rendre megköveteli a szerző beavatkozását, leginkább a kimondott szöveg fikcionalitásának állandó hangsúlyozásával. Hogy a *Méregkeverő* parabolisztikus történetét Varga Zoltán a „tudományos-fantasztikus akcióregény” formájába ágyazta a szerzői beavatkozásnak legszembetűnőbb jele. Mai ismereteink szerint akár azt is mondhatnánk, hogy ez a populáris regényforma Varga Zoltán számára a későmodern prózapoétika kereteiből való kilépést jelentette a posztmodern regényírás felé, hiszen ez utóbbi rendre felhasználja a tömegirodalom és tömegkultúra rekvizitumait. Ennek a lépésnek a megtételében azonban Varga Zoltánt megakadályozza a parabola „üzenetéhez”, a történet morális tanulságaihoz, ezzel együtt a szerzői és elbeszélői beavatkozásokhoz való ragaszkodás.

Varga Zoltán írói képzeletét is az „el innen” élménye mozgatja, de alkotói figyelmét és beszédmódját az „el innen” nem az irodalmiság, nem is

a regényp probléma felé irányítja, hanem a valóságábrázolás lehetőségei felé, ami azt is jelenti, hogy a **Méregkeverő** a hatalom árnyékában született. A hatalmi, a politikai beavatkozás elkerülése végett választotta a szerző a parabolát, és ezért nyúlt az akcióregény formájához is. Amikor Varga Zoltán a parabolát írta még nem volt mondható az, ami majd egy-két év múlva, a 68-as regénypályázatra írt művekben közvetlenül is mondható lesz. Nem az öncenzúra vezette Varga Zoltánt a parabolához, hanem a meggondolás és a ki-mondhatóság keresése: a parabola elmondhatta azt, amit a valóságábrázolás nem, vagy legalábbis közvetlenül nem mondhatott (még) el. Ez azonban azt is jelenti, hogy Varga Zoltán a parabolában nem irodalmi problémát, nem a narratív beszéd retorikai kihívását ismerte fel, nem is nagyon foglalkoztatta a parabola műfaja, sokkal inkább figyelt a parabolisztikus történetmondás és ábrázolás valóságanalógiáira, minek következtében a regény a befogadót nem a szöveggel való párbeszédre utalja, mely dialógus az esztétikai jelentés forrása, hanem a dialógus „egyirányúságára”, aminek következtében a tanulság tudomásulvétele előnyben részesül az esztétikai megértéssel szemben. Vagyis, az ilyen jellegű és természetű parabola cinkost keres a befogadóban, a szerzői szándék és az olvasói tudomásulvétel egybehangzását a hatalmi szó ellenében, és nem igényli az olvasói „nyitott” értelemalkotást. A parabola „zárt” műfaj, egyenesvonalú elbeszélés, beszédmódját nem a nyelviség, hanem az utalások, a vonatkoztathatóságok uarlikák. Így sem lehet meg természetesen a befogadói „alakítás” nélkül, ám az olvasói értelemalakítás valami külsőre, már létezőre vonatkozik. A parabola tehát egy már (köz)ismert helyzetet állít a befogadó elé, megmutat neki valamit, ami nem maga a parabolisztikus történet, hanem társadalmi és történelmi tapasztalat, erkölcsi ítélet vagy lázító felhívás. A parabolában rendszerint hangsúlyosabb az igazságérzet, mint az esztétikai megalkotottság.

Ám parabolák vannak, és nem is akármilyenek. Poétikai és esztétikai értékük, paradox módon, nem a helyes erkölcsi ítéleten, nem is a vitathatatlan igazmondáson, sokkal inkább a parabola szövegének koherenciáján múlik. Az igényesebben elmondott és megformált parabola, valóságanalógiájától és igazságtartalmától függetlenül, nagyobb eséllyel számíthat irodalmi elismerésre, mint valamely mindenképpen igazat mondó, ám silány, vagy kontrár szöveg. Varga Zoltán betartotta a parabola szabályait, törődött is a regényszöveg koherenciájával, az akció történetmondás nyomán érdekes, izgalmas olvasmányt adott az olvasó kezébe, miközben egyetlen pillanatra sem hallgatta el megörökítő szerzői szándékát. A **Méregkeverő** mégsem ezen kvalitásai miatt tölt be fontos szerepet a vajdasági magyar regény történetében. Sokkal inkább azért, mert a tanulságmondásra kiélezett regényszöveget az ironia alakzataival formálta meg. Paul de Man szerint „Az ironikus nyelv a szubjektumot kettéosztja egy inautentikus empirikus énre és

egy olyan énre, mely csak ennek az inautentikusságnak a tudását hordozó nyelv formájában létezik.” (A temporalitás retorikája. In: **Az irodalom elméletei** 1. 1996. 41. old.) A „kettéosztott” én nyomán olvasva a **Méregkeverő** saját utalásait és vonatkozásait, üzenetét és tanulságát problematizálja. Semmit sem von vissza abból, amit az olvasó elé állított, ám azt amit erkölcsi tanulságként közöl a befogadóval az előállító, a „bemutató” történet, a parabolisztikus ábrázolás, az akcióregény áthelyezésével az eszme és az eszmény térségébe, egészében kérdésessé teszi az iróniával, az inautentikusság tudásának nyelvi formájával. Ez a váltás a **Méregkeverő** esztétikai jelentésének feltétele, ha regénynek vesszük és nem politikai, ideológiai, erkölcsi nyilatkozatnak. Az irónia bevezetése a szövegformálás alakzatai sorába az egész regényt kifordítja egyirányúságából és ezzel együtt, legalább résznyire, megnyitja előtte a dialógikus értelmezés kapuit.

(A helyreállított kánon) A **Dél** prózapoétikai amivalenciáival, a **Méregkeverő** a parabolába ágyazott iróniával eltávolodott a vajdasági magyar regény megörökítő és valóságábrázoló, kanonizált hagyományától. Ez az ábrázolásra épülő tradíció a hatvanas évek végére kiürült, értékét veszítette. Leértékelődéséhez az ötvenes években és a hatvanas évek elején írott, legtöbbször önéletrajzi, tehát krónika-jellegű regények éppúgy hozzájárultak, mint a hatvanas évtized végén az újítás szándékával készült regények. Major Nándor és Varga Zoltán regényének helyszínét a tengerpartra, illetve Amalgámia képzelt országba helyezi, ezáltal eltávolodik a helyi, a kistérségi, a regionális meghatározottságtól, de egyúttal a kisebbségi regény kanonizált formáitól is. Ám az új helyszín új regénykérdéseket vetett fel, Major számára a modern regény elérhetőségét, Varga Zoltán számára pedig a kimondhatóságot a politikai gátak ellenére. Eltérő módon és nem is azonos színvonalon válaszolták meg a felmerülő kérdéseket. Major a jövő felé fordulva a modern regény még írható változatát kereste, Varga Zoltán pedig a parabolisztikus ábrázolással az irodalom múltjában talált követhető példát. Tehát mindketten egy-egy már ismert irodalmi kánont hoztak a vajdasági magyar irodalomba, a megformáltság korszerűbb változatait, hiszen azt hirdették meg, hogy a próza is irodalmi beszéd, stilizált és retorizált diskurzus, amelynek köznyelvi olvashatósága nem tartozik a legfőbb erények közé, meg azt bizonyították, hogy az ábrázolás és a „valóságleképezés” sem kikezdzhetetlen feltétele a prózai világkép megalkotásának.

A két regény irodalomtörténeti helyét ezek a kezdeményezések, az örökölt kánont romboló és az új kánont meghirdető szerep határozza meg.

LET'S GET AWAY FROM HERE

The two important novels of the sixties, **Dél** (Noon) by Nándor Major and **Méregkeverő** (Mischief-Maker) by Zoltán Varga, together with **Egy makró emlékiratai** (The Memoirs of a Drop-out) by László Végel are the foundation stones of launching poetics and innovative changes in the history of Hungarian fiction written in Yugoslavia. These three novels mean a break with the traditional, mostly provincial novel-writing bound to locality. This paper is a synopsis of the historic and, simultaneously, poetic reassessment of the novel, and, at the same time, a critical re-reading of the aforementioned three novels.

SZELI ISTVÁN

NEGYVEN ESZTENDŐS A TANSZÉK

Azzal kezdem, amivel majd zárom is ezt a futó megemlékezést, s ami még vagy féltucatnyi „emlékirásomnak” is a sommája. Azzal tehát, hogy nem az alapítók tudományos felkészültségét, történelemszemléletét, eszméit, társadalmi felfogását kell e jubiláris alkalomból ünnepelnünk és magasztalnunk, de még csak mai tudásunkkal és tapasztalatinkkal sem konfrontálunk, mert ezzel mostani feladataink felismeréséhez, felméréséhez és megnevezéséhez vajmi kevés járulhatnánk hozzá. Nekünk a pusztá tényt kell regisztrálnunk. Azt, hogy negyven évvel ezelőtt döntés született a jugoszláviai magyar szellemi műveltség az idő szerint s mindmáig legfontosabb műhelyének, e műveltség ápolására és fejlesztésére hivatott magas fokú tudományos intézmény munkájának megindításáról. Tagadhatatlan, hogy vannak (egyre inkább csak voltak) az életnek pillanatai, amelyek történelmi súlyát és jelentőségét maga a pillanat és annak vállalása adja meg, mint amilyen volt ez a mi negyven évvel ezelőtti történelmi pillanatunk is. Ami azonban nem a lehetőség pillanata volt, hanem a szükség. Korparancs. Alkalmasságunk teherpróbája. Ezért ma a vállalás bátorságáról kell megemlékeznünk. Annak ugyan nem minden elemét és mozzanatát jegyzik arany betűkkel Tanszékünk annalesei, de mindenképpen rá kell mutatnunk, honnan indultunk, a szellemi, filozófiai, esztétikai, történelmi tudatvilágnak miféle terhet, útravalóját hordoztuk évtizedeken át, míg tanszékünk végül is eljutott megbecsülésre méltó mai szintjére, általános elismerésének mai magas fokára. S mert nem ünnepelni, hanem emlékezni akarunk. Emlékezni vergődésünkre, küzdelmeinkre akkori életünk adott feltételeivel, önmagunkkal, a kor kemény próbatételeivel, ami végül is történelemmé állt össze, s – merjük állítani – ha szerény eredményeivel, de mégiscsak összetevője, alkotóeleme lett a magyar szellemi kultúra egészének, s szervesen beépült a világról alkotott tudatunkba, önmagunkról való gondoskodásunk folyamatának részeként.

Folytatom tehát azzal a gondolattal, hogy elődeink érdemeit elismerve s azok messzemenő méltánylása ellenére is ki kell mondanunk, hogy a Tanszék megteremtése s fölfejlesztése mai szintjére senkinek sem személyi merituma, hanem a történelem folyton változó föltételeivel mindenkor komolyan számoló nemzedékek soráé. Tanszékünk megalapításának és fennállá-

sának negyven éves évfordulója tehát számomra azzal a tanulsággal szolgál, hogy ez a mi tudományszakunk, filológiai munkánk, hivatásunk, amelynek a művelésére elköteleztük magunkat, voltaképpen teendőinknek soha le nem zárható, be nem fejezhető, megmásíthatatlanul kimondott végszót nem ismerő szüntelen folyamatával azonos. Nemcsak azért, mert a humántudományok természetéből, lényegi sajátásaiból szükségszerűen következnek korábban szerzett tudásunk s addigi ismereteink meghaladásának a követelményei, hanem azért, mert az efféle feladatra vállalkozó s az ilyen tudományokkal eljegyzett (akár azt is mondhatnánk: ezzel stigmatizált) ember objektív helyzete is erre kényszeríti, hiszen a megállíthatatlan idő erózív erőivel kell felvennie a küzdelmet, még ha tudatában van is, hogy tárgyát éppen ezért soha nem lesz képes kimeríteni, mert ahhoz magát a történelmi folyamatot kellene felfüggesztenie. Igaz viszont, hogy a filológus elme, a kutató ember bizonyos tapasztalatokra tehet szert, hasznos tanulságokat vonhat le s adhat tovább másoknak abban a hiú reményben, hogy ezek a „mások” egyszer talán majd tovább mozdíthatják, egészszé kerekíthetik, sőt „befejezhetik” az általa kezdett és folytatott tevékenységet. De hát éppen ennek folytán lesz ez a mi irodalomtörténészkedésünk, filológiai bűvárokodásunk, műltfaggatásunk valóban kollektív munkává: egymást váltó nemzedékek, korszakok, társadalmi és kulturális közösségek szükségszerűen összefüggő, de egymást s korábbi önmagunkat is folyamatosan kiegészítő tevékenység-gévé. Ez volt vagy lehetett az oka annak, hogy akik e negyven esztendő évforduló alkalmából arra biztattak, hogy számoljak be egy intim kutatói élményemről, amely pályám kezdetétől kísért úgyszólván a mai napig, s amely egyúttal a főntiek kifejtésére vagy legalább illusztrálására alkalmas, bizonyára olyan emléktanyag felidézésére gondoltak, amely egy megírandó tanszékmonográfiához hasznos eligazítást tudna nyújtani az intézetünk alapítása körüli idők eszmei tájékozódására nézve, nemkülönben esztétikai, irodalomtudományi irányvételét illetően is kellően megvilágíthatná.

Hogy mi magunk, de munkánk is mily nagy mértékben vagyunk az idő függvénye, azt meggyőzően bizonyítja a harminc esztendővel ezelőtt megrendezett évfordulós ünnepség, amely működésünk tizedik esztendejéről emlékezett meg. Akkor, annak az évtizednek a szelleméből következőleg, intézetünk (sőt: intézeteink, mert az akkoriban alapított Hungarológiai Intézet is fennállásának első esztendejét ünnepelte) munkájának még szigorúan vett társadalmi funkciójáról esett szó, kulturális életünkben betöltött szerepéről, rendeltetéséről és feladatairól: káderképzés, tankönyvírás, szótárszerkesztés, nyelvművelés, a magyar értelmiség nagyfokú hiányát pótolni hivatott egyéb képzésformák, a lektorátusok szervezésének gondja a Bölcsészeten kívüli karokon is, majd később fordítók és könyvtárosok képzése stb. (Az újságíróképzés azonban már nem tartozhatott munkaköri feladatai közé: az már „ide-

ológiának” számtott, ennél fogva a Tanszék abban már nem lehetett illetékes.) Tanszékünk gyakorlati szükségességét hangsúlyoztuk, azt, hogy sokrétű feladatának a maga természetes közegében tehet eleget, ahol a művelődési intézmények, egyesületek, tribünök tevékenységében, a kiadóházak, színházak és szerkesztőségek munkájában s a szellemi élet tág térségein kifejtett tevékenysége illetve annak eredményei közvetlenül felhasználhatók, s már a pusztja jelenlétével is a kulturális közélet jelentős tényezője, valamint hogy a rokondisziplínák művelőinek (történészeknek, a délszláv irodalmak kutatóinak, a kultúrtörténészeknek stb.) is segítségére lehet.

Ma, ennyi évtizeddel a hátunk mögött azonban íme lehetővé vált, hogy a fenti száraz, racionális érvelésen túlmenően néhány intimebb mozzanatra fordítsuk figyelmünket, s hogy a Tanszék életének valamint emberei belsőleg megélt személyi világának néhány meghittebb elemét elevenítsük föl. Oly időknek az emlékeit és tapasztalatait, amelyeknek a földidézése ma már talán nem veszélyezteteti intézetünk egzisztenciáját.

Az én intime megélt kutatói témám Madách és költői világa. Ez az érdeklődés talán még szabadkai gimnáziumi éveimig vezethető vissza, ahol hajdani magyartanárom, dr. Petényi Gyula vagy jó hatvan esztendeje, a harmincas évek második felében, oly gyakran idézgette a költő gondolatait: vagy talán oda, hogy az 1941-es évadban a Nemzeti Színház Kiss Ferencsel a főszerepben oly lenyűgöző előadásban mutatta be a darabot az érettségiző diákoknak. Ennek az emléke és élménye járt nyomomban még akkor is, amikor Sötér István 1958-ban azzal bízott meg, hogy „államvizsgám” témaként vizsgáljam meg **Az ember tragédiája** délszláv képét. Madách művével tehát úgyszólván állandó kapcsolatban voltam. S természetesen még csak sejtelmem sem volt – nem is lehetett – arról, hogy ez a teljesen személyes vagy pedig különféle alkalmaktól inspirált érdeklődésem Madách iránt egyszer majd tanári pályám elé bizonyos akadályokat gördíthet. Méghozzá igen furcsa és ellentmondásokban sem szűkölködő módon: irodalomesztétikai szempontok és a társadalmi tudat konfrontálódása révén, aminek a kiküszöbölésére egyébként éppen ez a tanszék vállalkozott, amikor negyven évvel ezelőtt meghirdette programját. Ez azonban azokban az időkben még pusztja deklarációként hangzott, s nemzedékek sorának kellett egymást váltania, hogy meg is valósuljon. Ez az önmagát a legjobb tudása és szilárd meggyőződése szerint antidogmatikusnak, ideológiáktól függetlennek, s minden kötöttségtől mentesnek mondott esztétikai hitvallás sem volt képes ugyanis megszabadulni bizonyos eszmei kényszerektől, társadalmi doktrínáktól és hittételektől. Erre lehet példa a magam esete Madách-csal. Hogy azonban mindez érthető legyen, el kell mondanom, hogy az én államvizsgára készített és Sötér Istvánnak benyújtott dolgozatom (épp az ő sugallatára) nem elégedett meg a **Tragédia**-fordítások és színpadi bemutatók csupán fi-

lológiai-könyvészeti tudnivalóinak gondos begyűjtésével, de még a családi levéltárak, hagyatékok, emlékiratok, önéletrajzok, naplók tényanyagának a számbavételével sem (amit aztán az államvizsgabizottság „mintaszerűnek” minősített, s aminek köszönhettem a Rector magnificus kitüntetését is, nemkülönben azt, hogy munkámat Radó György, a Madách-filológia nagymestere e szakterület „nyereségeként” emlegette.) Mindezen a pozitivista, adatgyűjtő, leíró és rendszerező munkán túl tehát arra is kísérletet tettem, hogy értelmezzek bizonyos jelenségeket a Madách-filológia köréből: fölvessem a Mű filozófiai interpretációjának a kérdését: a költőnek és fordítóinak történetszemléletével, esztétikai-, poetikai-, irodalomtudományi felfogásával kapcsolatos álláspontját stb. Ennyi biztató és reményt keltő előjel után természetesnek látszott hát, hogy témámat kiszélesítve, további kutatások eredményeivel dúsítva s bizonyos érintetlen felületeket is bevonva vizsgálataim körébe, doktori disszertációként jelentsem be az újvidéki Bölcsészettudományi Karon, mint az éppen akkor megnyílt Magyar Tanszék első doktori értekezését. S itt, a „rádolgozásban” az 1960 körül még életben lévő régi fordítóktól (B. Jankulov, T. Manojlović), kiadóktól, szerkesztőktől, rendezőktől, dramaturgoktól, kritikusoktól, irodalomtörténészekről szerettem volna addig ismeretlen részletekről új értesülésekhez jutni (Szirmai K., Csuka Z., Herceg J., Sl. Batušić stb.)

Csakhogy a jámbor filológus naiv módján a vázlatos „összöveget” elővigyázatlanul, minden változtatás nélkül nyújtottam be elbírálásra, aminek arról kellett véleményt mondania, hogy a téma alkalmas-e doktori disszertáció kidolgozására, s a jelölt alkalmas-e annak a feldolgozására. Ebben a szövegben pedig egyebek között ez is olvasható: „A Tragédiával foglalkozó horvát, szerb és szlovén tanulmányok az alkalmi tájékoztatást szolgálják, s nem sok eredeti gondolattal járulnak hozzá a mű korszerűbb értelmezéséhez. A kritikában nagyjából ugyanazok az irányzatok figyelhetők meg, mint a magyarban: kísérlet történt a mű teológiai kisajátítására, pozitivista és szellemtörténeti értékelésre, sőt marxista megvilágítására is anélkül, hogy interpretálói megnyugtató választ adtak volna a felvetett kérdésekre.” Majd csak egy évtizeddel később, 1969-ben, tanulmányom könyvalakban megjelent végleges formájában egészíthettem ki ezt a megállapítást olyan konkrétumokkal, amelyek már nem általában a marxista kritikára, hanem annak hazai tekintélyeire vonatkoztak: „Tagadhatatlanul újszerű Sinkó Ervin felfogása, de elemzése nem terjed ki az egész műre, mindössze egy kiragadott részletből kísérli meg levonni következtetéseit, de ez semmiképpen látszik elegendőnek egy ilyen komplex irodalmi alkotás, még kevésbé madáchi történetszemlélet megítéléséhez.” Nagyon valószínű, hogy ez hozzájárulhatott hát munkámnak, mint doktori tézisnek az elutasításához, annál is inkább, mert az elbírálás alapjául szolgáló változat az igen csak mérsékelt délszláv

receptiót főként történelmi okokra vezeti vissza. Márpedig mind a **Székfoglalóban**, mind pedig az 1963-ban közzétett **Széljegyzetekben** is arról olvashatunk, hogy az irodalom nem történelem reflexe, következőleg forrásvidéke sem annak régióiban keresendő. Emiatt minősül tehát elfogadhatatlannak tanulmányom konklúziója is, amely abban összegezi a végső tanulságokat, hogy „A Tragédia sikertelenségének okai a délszláv irodalmakban és színpadon természetesen nem vezethetők le a megértő és a művet igazi értékei felől bemutató tanulmányok hiányából. Inkább fordítva áll a tétel: a fordítások egyenetlen értéke s ennek következtében a visszhangtalanság és a színpadi kudarc az oka annak, hogy nem született mélyebb elemzés, igényesebb monográfia vagy összehasonlító tanulmány Madách művéről. A visszhangtalanság történelmi és irodalomtörténeti okai ma már világosak előttünk. Zmaj félresiklató fordítása, a zágrábi bemutató szerencsétlen körülményei, a Stefanović-, a Vladislav Jankulov- és a Novak-Debeljak-féle fordítások kedvezőtlen időpontja, s egyáltalán nem mellékes tényezőként a fordítók többségének irodalmi, világnézeti, sőt politikai kompromittáltsága: mindez egy sorstragédia törvényszerűségével teljesíti be a mű végzetét.” Szöges ellentéte ez annak, amit később némi túlzással az irodalomtörténet „újvidéki iskolájának” eljárásaként emlegettek (nem módszert, hanem eljárást mondog, mert valójában módszerellenességről, a módszer elutasításáról kellene beszélnünk. S azért mondjuk túlzottnak az „újvidéki iskola” megnevezést is, mert ennek a szemléletnek a gyökérszálai viszonylag könnyen fölfejtethők Krležától indulva Crocen át Bergsonig.) Ezek után bizonyára fölösleges is mondanom, hogy az én Madách-témám nem talált kellő és kedvező visszhangra. Nemcsak történelmi interpretálása folytán, s nemcsak azért, mert „az ortodoxia esetleg kihívásnak venné”, ha az induló Tanszék egy „katolikus” témával kezdené a tudományos fokozatok elnyerésére ill. odaitélésére irányuló tevékenységét. De a magyar irodalomtörténetírás Horváth János nyomában járó „klasszikus” öröksége sem lehetett jó ajánlólevél a marxizmus különféle igazságait fennen hirdető iskolák számára. Igaz, ez utóbbira nézve csak közvetett bizonyítékra hivatkozhatom: az egykor szintén Horváth-tanítványnak, B. Szabó Györgynek egy Sinkóhoz írt levelére, amire mintegy tíz éve talált rá bibliográfiám összeállítója, Vékás János, s amelyben B. Szabó jóhiszeműségemről, elfogulatlanságomról, filológiai alaposságomról biztosítja a címzetet. B. Szabónak, mint az enyémhez hasonló sors elszenvedőjének ugyanis feltűnhetett, hogy míg más tanszékeken a jelöltek sokkal akadálytalanabban jutnak a klasszikus fokozatnak számító docentúrához, mi viszont oly sokáig élvezzük az „egyetemi előadó” bizonytalan és ideiglenes státusát. Ebben B. Szabó az én „konzervatívnak” minősített Madách-értelmezésem következményeit sejtette (ismerte ugyanis annak korábbi viszontagságait), jómagam azonban egyszerűen mint Sinkónak a hivatali

bürokrácia, a „szamárlétra” iránti megvetését fogtam fel. (A hivatali huza-vona, a docensi fokozat elismerése végül is a szerb kollégák intervenciójára nyert kedvező elintézés. Természetesen más, a Tragédiától merőben különböző ideológiájú téma kidolgozása után.)

S amikor, oly sok évtized elmúltával, már úgy tűnt, hogy az én Madách – kontra Sinkó problémám végleg átadható a jóteknony feledésnek (szereplői is sorra és rendre elhaltak), ismét tapasztalnom kellett a történelem fítorát, annak a valaminek a recidiváját, amit negyven évvel ezelőtt oly nagyvonalúan kiiktattunk az irodalom jelenségeinek az értelmezéséből.

Pastyik László barátom és munkatársam értesített, hogy Herceg Jánosnak az Újvidéki Rádióban valamikor elhangzott előadásait kutatva ráakadt Sinkó Ervin, jóval a Tanszék megnyitása előtt, pontosabban 1955. III. 21-én tartott előadásának a szövegére az **Irodalom és művészet** című rovatban. Ehhez azonban azt is tudni kell, hogy az előadás szövegére nem a megszőkott és a rendeltetésének megfelelő helyén, azaz az Újvidéki Rádió épületében bukkant rá, hanem ott, ahová a Rádió archívumát kimenekítették a bombázások elől, ahonnan talán soha sem került volna elő a történelem mai viszontagságai nélkül. Ezt azonban úgy fogom fel, mint bizonyítékát a bölcs ókor proverbiumának, miszerint „Naturam expellas furca, tamen usque recurret”, amit erre az alkalomra s emberi értelmetlenségeink láttán úgy módosíthatnánk, hogy „Historiam expellas furca...”, azaz „Bottal üzheted ki a történelmet az életedből, az mégis mindig visszatér”. Nem kiiktatnunk kell tehát a történelmet az emberi megismerés folyamataiból, hanem kiismer-nünk és élnünk az általa nyújtott tanulságokkal.

Következzék hát Sinkó Ervin e nyomtatásban eddig meg nem jelent szövege, amely alkalmat nyújtott a fentiek elmondására.

Irodalom és művészet
1955. III. 21.

Írta: Sinkó Ervin

Az ember – vagy egy műkedvelő – tragédiája

Hírlik, hogy a noviszádi Testvériség-Egység kiadvállalat tervbe vette Madách Imre „Az ember tragédiája” című könyvének a kiadását. Nem kétséges, hogy a maga módján ez a drámai költemény is beletartozik a magyar irodalom történetébe. Ebből a szempontból jó, hogy hozzáférhetővé teszik azoknak, akik a magyar irodalom történetével meg akarnak ismerkedni. Persze, jogosan fel lehetne vetni a kérdést, hogy nincsenek-e művek, melyeket

1955-ben és Jugoszláviában magyar irodalomtörténeti szempontból is sürgősebb volna nyomdába adni. De ha már ép(!) Madáchra esett a választás, engedtessek meg, hogy hangot adjak jámbor óhajomnak ha rá kerül a sor „Az ember tragédiája” vajdasági kiadására, ügyeljenek hogy ne történjék ez olyan előszó és olyan kísérő magyarázatok társaságában, amilyenekkel csak folytatnák azt a nem mindennapi igazságtalanságot, melynek Madách Imre már idestova száz éve áldozata.

Miféle igazságtalanságnak lett volna áldozata Madách Imre? Nem csőstül kapta-e a babért? Nem választotta-e tagjává a Kisfaludy Társaság és azután maga az Akadémia is? S Gyulai Páltól jó Alexander Bernátig, a kacagányos Beöthy Zsolttól a Horthy Magyarországá legnevesebb hivatalos esztétikusaiig ugyan ki mindenki nem magasztalta Madách Imrét mint a magyar irodalom dicsőségét, mint nagy magyar klasszikust, mint „a magyar Faust” nagy költőjét, mint olyan világraszóló műnek alkotóját, mely – idézek – „irodalmunk legnagyobbbszabású, legfőnségesebb koncepciója s a filozófiai mélységet költői szépséggel egyesíti.” S nem úgy volt-e a magyar iskolákban, hogy elcsuklott a hang a tanár úr torkában a megindultságtól, amikor „Az ember tragédiája” bölcséleti mélységeinek és magasságainak elemzésével nyagगतott bennünket? Ugyan miféle igazságtalanság érte tehát a „Magyar Faust” alkotóját?

Épp ez az, amiről végre is szólni kell.

Amikor kortársak nem ismerik fel a nagy költőben a nagyságát, s hagyják, hogy nyomorogjon vagy éppenséggel éhen vesszen, ez az igazságtalanságnak egyik igen gyakori, ámde nem egyetlen módja. Madách nem egy ilyen, úgyszólván mindennapi igazságtalanságnak áldozata.

Képzelve el, hogy valakire, aki a maga szórakoztatására vagy a maga rossz kedvének, gondjainak és sötét gondolatainak elűzésére nem épp nagyon eredeti módon, de a zenei tehetségnek nem is egész híján, baráti körben el – elmuzsikálgat – képzeljék el, mondom, hogy egy ilyen műkedvelőre egyszerre ráfognak, hogy Mozarttal vagy Beethovennel egyivású zenélő! Ugyebár, ez igazságtalanság Mozarttal és Beethovennel szemben is. Csakhogy míg nekik nem árt, addig a magába vonult, tán nem is érdektelen műkedvelővel szemben gyilkos ez az igazságtalanság. Amíg csak műkedvelő és más semmi, addig érdekes benne az, ami abban a pillanatban, amint nagy művek és művészek mértékét alkalmazzuk rá, ellenállhatatlanul laposnak, esetlennek és féligmeddig nevetségesnek tűnik. Ami önmagában nem egyéb, mint kuriózum, egy korszaknak inkább társadalmi, mint egyéni és művészi dokumentuma, az, ha örökbecsű művészi alkotások mértékével mérem, bosszantóan nagyszavú és együgyű fércmunkának mutatkozik.

Nem érdektelen kérdés, hogy mint történhetett meg ez a nem mindennapi igazságtalanság a Madách Imre nevű nógrádmegyei magyar földesúrral?

„Literaturai kevercs” – így nevezte el ő azt a hetilapot, melyet ifjúkorában az alsó-sztrégovai, vagy legjobb esetben a megyei úritársaság időtöltésére szerkesztgetett. Később, érettebb éveiben se gondol nagyobbra, mikor a megyebeli úritársaság tagjaként „Nógrádi képcsarnok” címen nyomatja ki a megyei személyiségekről szóló s csak az ő számukra érthető tréfás játékos epigrammáit. Házassága után birtokán, tán kicsit unalmában is ártatlan időtöltésként, megint csak a szűkebb társasága számára a vidéki földesúr egész sereg verset ír és drámákat. Nem kevesebbet, mint hat drámát. „Jó név és erény”, „Csak tréfa”, „Commodus”, „Mária királyné”, „Csak végnapjai”, „Férfi és nő”. Ekkor már igen helyesen nem is gondol arra, hogy kinyomatassa üres idejének ezeket a termékeit, melyek néha már a címükkel is elárulják, hogy milyen németnyelvű olvasmányok hatása alatt születtek abban az időben, amikor – 1848 körül járunk –, Magyarországon Vörösmarty, Petőfi és Arany teremt maradandó remekműveket.

Madách úri kedvteléseinek ezen a listáján szerepelne az a drámai költemény is, melyet a Goethe Faust-jával való foglalkozás hatása alatt, a forradalom leverése után tíz évvel írt s melynek tipikus dilettáns módon – a dilettánsok mindig vonzódnak a legnagyobb szavak és témák iránt – „Az ember tragédiája” nem ép(!) szerény címét adta. Ez a melodráma, vagy ahogy írója nevezi, drámai költemény is csak egy maradt volna a többi műkedvelő termékei között, ha írója szerencsétlen szerencséjére ezt a drámai költeményt fel nem kapja, nem ünnepli és dicsőíti az a magyar úri osztály, mely e drámai költeményben a kiábrándulásnak, a minden forradalom elítélésének, a feudális úri Magyarország, az ellenforradalom és a megijedt nyárszolgár „filozófiájának” költői kifejezését vélte felfedezni. Ezt vélte felfedezni abban az Ádám és Éván, akiket az elviharzott forradalom, meg a privát okok, ifjú felesége rakoncátlankodása miatt elkeseredett s különben is beteges földesúr egy a maga módján felfogott világtörténelem segítségével, amúgy istenigazában megleckéztetett. A jó Arany János, akinek a 48-ról írt valóban zseniális szatiráját. „A nagyidai cigányok”-at az akkori „nemzeti közvélemény”, a hivatalos kritika „aberrációnak” bélyegzi, megírja ugyan a maga túl enyhe bírálatában is, hogy a Madách Istene nem isteni, hanem inkább valami iparosmesterhez hasonlít, aki elvégzett munkája után elégedetten törli meg a kezét a kötényében – „a gép forog, az alkotó pihen” – s a vak is látja s a süket is hallja ugyan, hogy a vidéki földesúr drámai költeményének mankón járó mondatai, egész nyelve, legalább is félszázaddal mögötte maradt az élő irodalmi nyelv hajlékonysága, színessége és kifejező ereje mögött – s minden nagyobb igényesség nélkül is meg kell ugyan állapítani, hogy Ádámja és Évája annyira nem élő személyek, annyira csak papírosfigurák – Ádám a paradicsomban is már „hölgyem-nek szólítja ös-anyánkat –, ezek a figurák annyira csak szócsövek, hogy már ezért is meg-

érdemelnék, hogy kikergessék őket a paradicsomból, ahol csak untatnák egymást, a jó Istent és a rossz Lucifert (noha ez az Isten és ez a Lucifer, ami az élettelen egyénietlenséget illeti, semmivel se különbek az első emberpárnál) – a Habsburg dinasztiával kiegyezésre készülő feudális Nagy-Magyarország urait azonban az ilyen csekélységek nem zavarták, nekik és az egész utánuk következő, Tisza Kálmán, Tisza István és Horthy Miklós által szimbolizált úri Magyarországnak „Az ember tragédiája” kapóra jött, s anélkül, hogy tudták volna, mennyire igazat mondanak, „Az ember tragédiájá”-t megtették magyar Faustnak, az ő Faustjuknak. A magyar Faustnak az a politikai meggyőződése, hogy

„a tömeg
A végzet arra ítelt állata,
Mely minden rendnek malmán húzni fog,
Mert arra van teremtvé”

és hogy „csak láncot érdemel e csöcselék”, s ez az a tézis, amit a világtörténelem, ahogy a magyar Faust olvassa, bizonyít. Az igazi, a Goethe Faustja titán, az emberben élő, az embert emberré tevő titáni lázadásnak a himnusz az, amit magyar Faustnak kereszteltek el, az arra a megállapításra int az emberiség egész történelme egyetlen tanúságaként, hogy így volt jó, úgy volt jó, sehogyan se volt magyar jó, tehát nem is lesz soha jó, s ennél fogva az ember küzdjön ugyan, de persze mértékkel és semmi jót se várjon másától, mint a felettes mennyei hatóságtól, melyben jobb híján nem tehet okosabbat, mint hogy bízva bízzék.

Ennél soványabb és magyar úri szempontból konstruktívabb tanulással még senki se sétált végig a történelem változatos terein. S igazán nem érdemes az ördöggel cimborálni azért, hogy olyan lapos bölcsességeket hallgasson az ember, mint amilyen a Luciferé:

„Ha vétkezel, fiadban bűnhődöl,
Köszvényedet őbenne folytatod”

és nem lehet nem komikusnak találni az olyan párbeszédet, mint amit Éva és Pharao folytat:

„Ah, Pharao, tán már untatlak is
E hasztalan, e balga fecsegéssel?
Hiába, ha okosabb nem vagyok” –

mire a Pharao nem ép (!) udvariasan, de igen férfiasan válaszol a hölgynek:

„Ne is kívánd, hogy légy, én kedvesem,
Eszem elég van nékem önmagamnak...”

Igazságtalan vagyok Madách értékével szemben? Hogy igazságos mértékkel lehessen őt mérni, annak előfeltétele, hogy annak tekintsük, ami: műkedvelőnek. Akkor, de csak akkor, történelmi szempontból érdekes dokumentummá válik „Az ember tragédiája”, akkor, de csak akkor, még az is érdekessé válik, hogy olyan időben, mikor Hegel dinamikus történelemfilozófiája már rég a művelt világ köztudatába ment, mikor már Michelet rég megírta a nagy francia forradalom történetét, akadhatott egy egyébként sokat olvasott magyar földesúr, aki az európai történelem legkorszakalkotóbb eseményéről, a nagy francia forradalomról korlátolt falusi plébánosok torz és vak rágalmai szellemében fest képet s aki, bár tizennégy év múlt el akkor már a Kommunista Kiáltvány megjelenése óta, a kommunista társadalomról betűvel se tud többet mondani, mint amit a kommunista kísértettől féltő szatócsok képzelete fest ördöggént a családi ház falára. Ha a műkedvelő földesurat csakugyan műkedvelőnek tekintjük, akkor, de csak akkor érdemes elidőzni „Az ember tragédiájá”-nál, ami kitűnő iskolapéldája annak, hogy egy összeomlott forradalom után milyen sötétségbe borulnak még művelt elmék is, melyek a maguk osztályelőítéletei rabságában abban a tévhitben élnek, hogy „objektíven” felülről néznek bölcsekként az emberiség küzdelmeire...

Madách „Az ember tragédiája” után „tudományos értekezéseket” is írt. „A nőkről, különösen esztétikai szempontból” – ez az egyik ilyen úgynevezett tanulmánya címe –, aztán még tragédiát is írt „Mózes” címen s egy „Kolozsiak” című rémtörténetet is. Madách tabu volt, mert a magyar urak nagyzási mániája megkövetelte, hogy nekik is legyen egy Goethejük, mert a magyar uralkodó nemzet, melynek mindenben vezetnie kell. Ehhez kellett a magyar Faust. Igazságtalanság Madáchcsal szemben, hogy „Az ember tragédiájá”-t politikai okokból különválasztották a kissé különc földesúr többi szellemi termékétől, s ezáltal közel egy századon keresztül mindmáig lehetetlenné tették, hogy Madáchcsal mint műkedvelővel bárki is komolyan foglalkozzék.

SZIKORA JUDIT

FEHÉR FERENC KÖLTÉSZE OLVASÓKÖNYVEINK TÜKRÉBEN

„Másnak csak táj és sík világ
nekem akác és hársvirág.
Másnak most kapott otthona,
nekem édesszép mostoha...”

Nyelv és varázs

Fehér Ferenc költészetéről szólni annyit tesz, mint beszélni a tájról, az emberekről, a világról, amely körülöttünk és mögöttünk van.

Elöljáróban szóljunk Fehér Ferencnek egy kevésbé ismert költeményéről, az 1962-ben írott **Parkőr** címűről. A mottóként idézett sorokban fákról is szólt a költő, akácról és hársról, (a fák egyébként is meghatározó tényezői a költői opusnak); a **Parkőr** című versben pedig a parkbeli fák öréről vall: „Ősz manó. Jár, hajlong az avarban / Ha szél mulat, gondosan fölsepri a / fák filléreit. Abban sohasincs hiba...”. Ez a múltból itt maradt, valamikori falverő, aki öregkorára a parkban bolyongva tölti napjait, s szóltanul vár a „vén, nyikorgó fák közt...”, valamennyire hasonlít magára a költőre, kinek emléke mintha itt bolyongna a Duna-park fái közt, fogolyként. Mint a versében megénekelt parkőr, úgy maga a költő is „a kisváros Robinzona”-ként figyelte, szemlélte, énekelte és élte meg a világot, a vidéket, amely megkötötte, el nem engedte, hiszen innen a kövesutak nem vezetnek messzire. Itt, hol „minden halálos mozdulatlan” (**Csöndes beszélgetés a Dunával**), hol a magány motoz a lapító szűk utcaközökben, innen indult és itt tért meg övéihez.

Az ősz képei és a fák, melyek föl-fölbukkannak soraiban, a magány és a csönd, a kiúttalanság kifejezőeszközei Fehér Ferenc költészetében. Az ősz hangulatfestő elemként, a fák sorsának vezérmotívumaként váltak költészetében hangsúlyossá. Az ősz képeit számos versében festi meg: pl.: „Megveti fekete ágját az álmos, őszi este” (Mókuskám virágai), „Újra október vár rám a sarkon” (Vándorúton), „megőszült, elnémult, fölpuffadt a nádas / reggelre arcán jéglepel merevült.” (Egy kis király kunyhójából), „Csorog az ablak, könnyes a sírkereszten a pléh/ hasztalan csörög./ Örök a csend és a szél is örök.” (Őszi sugárözönben).

Ugyanígy, ha számba vennénk, összeírnánk mindazokat a fákat, melyekkel Fehér Ferenc verseiben olvashatunk, egész kis növénygyűjteményt állíthatnánk össze. Akácok, eperfák, barack-, orgona és nyárfa, platánok, néha pálmák, cédrus, fűgefá, de leginkább akác, száraz, szomorú, szikár, öreg... akácok, megszemélyesítői a költő érzés- és gondolatvilágának.

Az elmúlt tíz év, mely Fehér Ferenc halála óta eltelt, valahogy úgy nehezedik ránk, mint ahogyan a parkörre rákövült szótlanúsága, magánya, múltja.

A Duna-parkból hiányzó szobraként is megidézhettük ezt az *ősz manót* (a parkört), s még megannyi más Fehér Ferenc által megrajzolt alakot.

Megidézhettük a költőt és költészetét irodalmi esteken, tanulmányokban, tanórákon és tankönyvekben; versmondóként, kritikusként, tanárként, diákként, mert egy-egy költői opusnak igen sokpólusú megközelítése lehetséges.

Most Fehér Ferenc költészetét egy kevésbé szokványos szemszögből, a tanár vagy azt is mondhatjuk a tankönyv szemszögéből vizsgáljuk meg. Ugyanis tekinthetjük egy társadalom által alkalmazott értékmérőnek, mérceként azt, hogy egy költő életműve bekerül-e vagy nem kerül be, és ha igen, akkor hogyan az anyanyelvi tantervbe és tankönyvekbe. Ettől is függ(het) a költő (el)ismertsége.

Fehér Ferenc fái és őszi hangulatképei jelen vannak olvasókönyveinkben. Hogy költészetének mégis mely darabjai, részei váltak és válnak részévé a néhány évvel korábbi és jelenlegi diákság irodalmi műveltségének – ennek bemutatására teszünk most kísérletet.

Az elmúlt két évtized olvasókönyveinek (kb. 40 darab) átlapozása után megállapíthatjuk: sajnos csökkent azon verseknek a száma, melyeket az általános- és középiskolások olvasókönyveikben megtalálhatnak. A nyolcvanas években talán kétszer annyi Fehér Ferenc-vers volt szerves része főleg az általános iskolai oktatásnak, mint napjainkban. Ezen állításunkat az alábbiakban tényekkel támasztjuk alá.

Ismeretes, hogy tanterveink alapján az általános iskolában szövegeket tanítunk, a középiskolában pedig irodalomtörténetet, így ilyen szempontok merülnek föl valószínűleg a tankönyvszerzőkben is az olvasókönyvekbe kerülő szövegek kiválasztáskor. Az általános iskolai tankönyvekben inkább tematikus szempontok alapján kerül be egy-egy szerző műve, a középiskolai könyvekbe pedig egy-egy irodalmat, irodalmi korszakot leginkább prezentáló alkotó(k) művei közül a legjelentősebbek és a legjellemzőbbek.

Mint már említettük, nagyon szűk azon Fehér Ferenc műveknek a száma, amelyeket az elmúlt közel húsz esztendőben a tantervkészítők és tankönyvírók méltónak találtak arra, hogy az általános vagy középiskolás diákok elolvashassák azokat. Az általános iskolások a **Repülőgépen**, **Újévi köszöntő**, **Hintázás**, **Egy drága arc**, **Szeptemberi útravaló**, **Kukoricapattogatás**, **November végi fohász**, **Bácskai tájkép** (alsó osztály); **Apám citerája**,

Daru-ballada, Utam, Dal édesanyámról, A tanyasarkon (felsőben) című versekkel találkozhattak. A középiskolások csupán harmadik illetve negyedik (iskolatípustól függően) osztályban találkozhatnak Fehér Ferenc nevével a jugoszláviai magyar irodalmat tárgyalván. Költeményei közül a **Gyertyaláng**, a **Nyelv és varázs**, **Szenteleky**, **Lakodalmi fénykép**, **Bácskai szimfónia** címűeket találhattuk meg az elmúlt időkben olvasókönyveinkben.

A szerb tannyelvű osztályokban viszont az a szerencsés megtiszteltetés jutott Fehér Ferencnek, hogy a magyar (a jugoszláviai azaz vajdasági és anyaországi) szerzők közül csupán az ő **Bácskai tájkép** (Bački pejzaž) című versét olvashatják a általános iskola negyedik osztályosai Stevan Raičković fordításában.

Az általános iskolások az elmúlt években szinte minden évfolyamon megismerkedhettek egy vagy több Fehér Ferenc-verssel. Például a Kaszás Klára és Ódri Zsófia Olvasókönyv az általános iskolai nevelés és oktatás 3. osztálya számára 1980.-ban az újvidéki Tankönyvkiadó Intézet által kiadott kötetben három költemény is volt: **Szeptemberi útravaló**, **Kukoricapattogatás** és a **November végi fohász**. A legújabb, a ma érvényben lévő tantervek alapján írt és szerkesztett tankönyveinkben második osztályban az **Egy drága arc**, negyedik osztályban a **Bácskai tájkép**, hatodikban az **Apám citerája**, hetedikben pedig a **Daru-ballada** című verseket olvashatják a diákok, vagyis összesen négy szöveget.

A versek rendszerint irodalomelméleti fogalmak elsajátításának kiindulópontjai, illetve a tanulók szövegelemzési képességeit hivatottak fejleszteni. A különböző kiadási évszámú kötetek másfajta feladatokat adnak a tanterv által előírt Fehér Ferenc-vershez.

Érdekes megfigyelni, hogy a Sántai Pál által jegyzett hatodikos olvasókönyvben hogyan jelenik meg Fehér Ferenc 1985-ben és 1996-ban. A Fehér Ferenc-cel való ismerkedést 1985-ben az életrajzi adatokkal kezdik a tanulók, míg az 1996-os tankönyv az életrajzi adatokat a mű után közli. Ha összevetjük az életrajzi adatokat, akkor a korábbi keltezésű Fehér Ferenc irodalmi estjeinek színhelyeit részletezi, megemlíti a Miroslav Antić-tal közösen kiadott **Színek és évek** c. kötetet; addig a későbbi kiadású olvasókönyv a költő kötetait sorolja föl (tehát több tárgyi tudást ad és kér számon). Az 1985-ös tankönyvben az **Apám citerája** és az **Utam** című verseket találjuk. Az **Apám citerája** címűben a hasonlatot figyelteti meg a tankönyv szerzője a diákokkal. „A költő célja nemcsak az, hogy bemutassa a hangszert, hanem az is, hogy az olvasóban olyan hangulatot keltsen, mint amilyent ő érez a régi hangszerre gondolva.” – írja a kötet szerzője, majd részletezi a szövegben található hasonlatokat. Végül következtetésképpen meghatározza a hasonlatot, utalva a köznyelvi hasonlatokra is. Ehhez kapcsolódó feladatokat kapnak a tankönyvet használók a szövegfeldolgozás végén.

Az **Utam** című vers kapcsán a tanulók a megszemélyesítést „gyakorolják”. Vagyis Fehér Ferenc költeménye szolgál példaként a megszemélyesítés elsajátíttatásához. Ez a fogalom valószínűleg már nem ismeretlen a hatodikosok számára, de ekkor nevezik és határozzák meg, illetve ekkor válik tananyaggá. A *Feladatok* sorában a vers hangulati elemeit vizsgálattatják meg a tanulókkal, illetve a megszemélyesítéseket kell kikeresniük a szövegből. A költeményt Vaszary János Szegény ember című festményének reprodukciója illusztrálja.

Az 1996-os olvasókönyv, melyben csupán az **Apám citerája** című vers található, már nem taglalja külön a hasonlatról szóló tudnivalókat, viszont *Beszélgessünk a múrról* címmel hasonlattal kapcsolatos feladatokat ad a diákoknak. Pl.: „Keresd meg ezeket a hasonlatokat, és határozd meg hangulatukat.”, A citera hangskáláját is megfigyelteti a tanulókkal a tankönyvszerző. A két tankönyv lényegében hasonló feladatokat ad a vers kapcsán a tanulóknak, csupán a tárgyi tudást közlő rész marad ki a későbbi kötetből.

A középiskolai olvasókönyvekben harmadik illetve negyedik osztályban jelenik meg Fehér Ferenc költészete. Mivel itt már irodalomtörténetet tanítunk, így a költőt a jugoszláviai azaz vajdasági magyar irodalom képviselői közt tárgyaljuk. Mint az általános iskolai olvasókönyveknél, itt is kimutatható a szövegesökkenési tendencia. Míg az 1977-ben kiadott dr Bori Imre által írt **Irodalom és művészet** a szakirányú középiskolák III. osztálya számára című tankönyvben három verset is olvashattunk (**Bácskai tájkép, Lakodalmi fénykép, Gyertyaláng**); addig a legfrissebb negyedikes olvasókönyveinkben csupán a **Szenteleky** című verset találjuk. Ha összevetjük a legújabb negyedikes Olvasókönyvet a korábbi, 1989-ben az újvidéki Tankönyvkiadó Intézet által kiadott és dr Bori Imre által írt Olvasókönyvet poétikai fogalmakkal a középfokú oktatás és nevelés III. osztálya számára című tankönyv ide vonatkozó adatait, akkor az alábbi következtetéseket vonhatjuk le:

1. Az életrajzi adatokat a negyedikes Olvasókönyv a verset megelőzően közli. A harmadikosban viszont a verseket és azok magyarázatát követi egy rövid bibliográfia.

2. Míg a harmadikos Olvasókönyvben tényszerűen felsorolt életrajzi adatokkal találkozunk, addig a negyedikes Olvasókönyv szerzője Fehér Ferenc újságírói és műfordítói tevékenységét is hangsúlyozza, s inkább a versek élmény-, érzés- és hangulattartalmairól szól.

3. A szövegeket követő Magyarázat részletesebb a negyedikes Olvasókönyvben, a harmadikos Olvasókönyv Magyarázata csupán a szövegek születésének körülményeit taglalja. A negyedikes kötet viszont részletes verselemzést közöl a Szenteleky című költeményről. Következtetésképpen: a tárgyi tudás fontossága középiskolában is megnő.

4. A *Feladatok* kérdései több munkát adnak a harmadikosok számára. A negyedik osztályos Olvasókönyv kevesebb, de átfogóbb *Feladatokat* ró a tanulókra.

5. Egészében véve a **Szenteleky** című vers kapcsán Szenteleky Kornél tevékenységét is méltatja a tankönyvszerző Fehér Ferenc költészete kapcsán.

6. A harmadikos olvasókönyvben helyet kapott Fehér Ferencnek egyik számunkra talán legfontosabb verse: a **Nyelv és varázs**, amely sajnálatos módon kimaradt a negyedikesből.

Láthattuk: kézzelfoghatóan csökken a Fehér Ferenc-versek száma olvasókönyveinkben. Az életrajzi adatok közül is más-más tények, adatok voltak „tankönyvszerűek” tíz vagy húsz éve, mint ma. Irodalmi irányzatbeli változásokat is tükröznek a tankönyvszerzők szövegekhez írt magyarázatai.

Fehér Ferenc költészetének csupán apróbb mozzanatai bontakoznak ki a tanulók előtt, amennyiben csak az olvasókönyveiket forgatják. Bízunk benne: magyartanáraink módot és időt találnak arra, hogy a tantervi elvárásokon túl Fehér Ferencnek még néhány versét megismertessék diákjaikkal. Még szerencsésebb lenne, ha a költő köteteit forgatná a diákság, s azokból kedve szerint olvasna.

Mert a költő kiskirályként, toronyörként vagy parkörként erre vár.

„Az élet szomorú játék,
házak tövében elkúszó árnyék;
keresztelő, majális, búcsú és vásár –
valakit mindig csak vártál, vártál...
tavaszi vasárnap, orgonaillat –
valaki mindig csak elhagy, itthagyt...
Sárguló fényképek, délután csöndje –
ó, hogyha valaki néked is köszönne!...”

BOLYAI FARKAS: DRÁMÁK

Sajtó alá rendezte, a kísérőtanulmányt és a jegyzeteket írta: Borbély Szilárd

Debrecen, Kossuth Egyetem Kiadó, 1998, 343. old.

Csokonai Könyvtár, Források, Régi kortársaink, 3.

BOLYAI FARKAS DRÁMÁI

Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 1999, 285. old.

Egy évnyi eltéréssel, egymástól nem függetlenül, de eltérő célzattal látott napvilágot Bolyai Farkas drámáinak debreceni és marosvásárhelyi kiadása. Amíg a debreceni kiadó a kritikai kiadás apparátusát alkalmazva, a teljesség igényével adja közre Bolyai Farkas eredeti drámai szövegeit, addig a – kritikailag pontosított szövegeket felhasználó – marosvásárhelyi vállalkozás „mai olvasatukat” juttatja el – céljai értelmében – az „érdeklődő olvasókhoz, Bolyai szellemét ápoló értelmiségiekhez”. Logikusan következik mindebből, az elsősorban szakmai érdeklődésre számot tartó debreceni kiadásban Bolyai drámái (a szükségszerű emendációktól eltekintve) eredeti helyesírásuknak és a korabeli tipográfiai eljárásoknak megfelelően láttak napvilágot, míg a „helyi nagyság” előtt újrakiadással tisztelő marosvásárhelyi Mentor Kiadó a szövegértelmezés mentén haladva, mai átírásban tette közzé őket. Ez utóbbi könyvből természetesen elmarad a kritikai kiadás szöveggondozójának és szerkesztőjének, Borbély Szilárdnak irodalomtörténeti és szövegkritikai tanulmánya, valamint kiadástörténeti jegyzete. Mindkét kiadás tartalmazza Bolyai Farkas **Öt szomorújátékát** (ill.: **Öt Szomorú Játék: Pausániás vagy a nagyravágyás áldozatja, II. Mahomed** [ill.: Mohamed] **vagy a dicsőség győzedelme a szerelmen, Kemény Simon vagy a hazaszeretet áldozatja, A virtus győzedelme a szerelmen, A szerelem győzedelme a virtuson**) és **A párisi per** című színművét, a szerző olvasóhoz (ill. a nyilvánossághoz) intézett előljáró beszédeivel, műveihez kapcsolt jegyzéseivel, igazításaival és errátáival. A marosvásárhelyi kötethez Kuti Márta szerkesztő fűzött a kiadás körülményeit és jellegét taglaló jegyzetet.

Az **Öt szomorújáték** 1817-es és **A párisi per** 1818-as szebeni, illetve marosvásárhelyi kiadását követően Bolyai Farkas munkái két ízben jelentek meg: a **II. Mohamed** 1899-ben, Heinrich Gusztáv kiadásában Budapesten

és **A párisi per** 1984-ben, a **Magyar drámaírók, 19. század**-sorozatban, Nagy Péter jegyzetével. A kiadástörténeti adatok tanúsága szerint **A párisi per** 1938-ban előadták a budapesti Bolyai Főreál tanulói. Borbély Szilárd Kisfaludy Károly téma-feldolgozásait is – a korszak tágabb eredetiség-fogalma értelmében – a Bolyai-szövegek (**II. Mohamed és a Kemény Simon**) közvetett színpadi megjelenítéseinek tekinti. Mindezekből az adatokból kitűnik, Bolyai hatástörténeti jelentősége a magyar (dráma)irodalom alakulására nem jelentős, és a tágabb értelemben vett befogadói horizontokban sem frekvenciált. Ugyanakkor Fenyő István a kötetről írt kritikai jegyzetében (**Irodalomtörténet**, 1999, 3., 479–480. o.) megkérdőjelezi Borbélynak azt az irodalomtörténeti recepcióra vonatkozó állítását, miszerint az „kényszerűen vak” volt és „filológiai adalék”-ként kezelte a Bolyai-életművet. Ellenvéleményének alátámasztásául – a Borbély Szilárd által is kiemelt újabb kutatások, Nagy Imre (1993) és Rohonyi Zoltán (1996) munkái mellett – Horváth János, Kerényi Ferenc, Nagy Péter és Pándi Pál Bolyai-értelmezésére hivatkozik, s megállapítja: „Bolyai méltatói közül senki olyan csekélyre nem szállította le drámáinak értékét, mint az utószó szerzője.” Tény, hogy a tanulmányában előforduló hivatkozások aránya is arról győzhet meg bennünket, hogy a Bolyai-recepció a művek létrejöttétől számított több mint 180 év alatt mégsem volt olyan elhanyagolhatóan jelentéktelen, mint ahogy a szerző állítja (hiányolhatjuk is a kritikai kiadásból – a „felhasznált legfontosabb szakirodalom” helyett – a komplexebb igényrel összeállított Bolyai-bibliográfiát), másrészt Borbély Szilárd Bolyai Farkas szellemi arcképét festő kutatótanulmányában nem az életmű értékbeli leszállításának szándékát hanem az új diskurzusba helyezés igényét fedezzük fel. A Bolyai-drámák sajátos diszkurzív tereként a nyelvhasználat és az individuumfelfogás nehézségeit emeli ki az 1810-es évek korszakváltó tendenciái közepette, egy olyan alkotó esetében, aki „egy természettudományos iskolázottságú gondolkodásszerkezet” felől érkezve szembesül „az irodalmi beszéd keretei adta lehetőségekkel.” Igazat kell adnunk ugyanakkor az utószó szerzőjének abban, miszerint Bolyai darabjai „Kisfaludy Károly felől olvasva” kissé háttérbe szorultak a magyar irodalomtörténeti értelmezések rendszerében és valós helyüket a legújabb kutatások jelölték ki irodalmunkban, mindennekelőtt Nagy Imre korszakmonográfiája (**Nemzet és egyéniség**, 1993), mely a korszak drámairodalmát – a hazafiság, a lojalitás és az individuum problémájában jelölve meg a drámai szituáció létrejöttének gócpontjait – tudattörténeti szempontból vizsgálja.

A kiadói jegyzet (hátsó fedőlap) tanúsága szerint, a **Források** sorozat megjelentetésének célja, hogy a tudományos kutatás és az oktatás számára is hozzáférhetővé tegyen olyan szövegeket, amelyek csak kéziratos formában léteznek, nem (illetve alig) hozzáférhetőek. A közreadás így a feltárás

és a felfedezés szándékát is magában foglalja. Borbély Szilárd összegezésében kifejti: „Bolyai drámáinak újra hozzáférhetővé válása talán felerősítheti azoknak a kutatásoknak újraértelmező, korszakmeghatározó tendenciáit, amelyek a részben vagy egészében elfeledett munkáknak a hagyománytörténetbe való bevonásával az egyes műveknek a szövegekre koncentrááló megismerését lehetővé teszik.”

A tudományos kutatásokra apelláló – szakmai szempontból nagyon hasznos és korszerű – debreceni kiadás mellett, nagy jelentőséget kell tulajdonítanunk a reá támaszkodó marosvásárhelyi irodalomnépszerűsítő Bolyai-kiadásnak is, hisz így irodalmunk egy specifikus drámai opusa válik eltérő igényű befogadói közösségek számára egyaránt elérhetővé.

BENCE Erika

SZÍNHÁZ ÉS RÍTUS

100 éve született Tamási Áron, szerk.: Visky András

Tamási Áron Állami Magyar Színház, Jókainé Laborfalvy Róza Színházpártoló Alapítvány, Sepsiszentgyörgy, 1997 141 l.

Tamási-újraolvasó az a Visky András szerkesztésében megjelenő karcsú kötet, amely az író születésének centenáriumára készült dolgozatokat teszi közzé azzal a céllal, hogy egy félreértett, tévesen értelmezett drámai életmű hiteles képet ismerjük meg. A magyar drámairodalom történetében Tamási esete nem egyedülálló, Csokonaitól szinte napjainkig, de akár Hubay Miklósig, sőt Nadas Péterig sorolhatók a drámaírók, akiknek műveit vagy nem játszották, vagy ha játszották, akkor nem az írói szándék, hanem az érvényes, divatos színházi kánon szerint értelmezték őket. De Tamási esete a számos hasonló közül is talán a legkirívóbbak közé tartozik. Afféle jópofa erdélyi népszínműként, stilizált góbétörténetként játszották őket, holott...

Nos, erről a holotról szól ez az okos kötet, melyben Visky Andrásnak (1957) a Tamási-drámákat és a magyar színházi tradíciót összevető bevezetője és Tamási-művek rituális jellegét vizsgáló dolgozata mellett néhány romániai magyar kutató, tudós, Bíró Béla (1947), Keszeg Vilmos (1957, Láng Zsolt (1958), Selyem Zsuzsa (1967), Sebestyén Rita (1971) és Klein-Varga Noémi (1972) írása található.

A szerkesztő Visky András, különben költő, esszéíró, dramaturg bevezetőjében (*Mítosz és zsáner*) miután bemutatja Tamási színházeszményét, mely szerint az *Énekes madár*, a *Tündöklő Jeromos*, a *Vitéz lélek*, a *Csalóka szívárvány* és a *Hullámozó vőlegény* írója a színházi hagyomány és a harmincas-negyvenes évek darabírási és előadáscsinálási gyakorlatával

szemben új színpadi formát érez magához közelinek, autentikusnak, azt, amely (ahogy a kötet mottójában olvasható) „nem a tények művészi szerkesztése folytán születik meg, hanem olyan költői mű lesz, melynek szárnyaló szertartása alatt bűvölet szállja meg a néző lelkét, és édes megrettenéssel fogja érezni, a szentek vagy a madarak sorába került”, Visky George Banu, Párizsban élő román származású színházesztéta meghatározását használva az emlékezés színházának nevez, de – fejt ki írása zárórészében – ezt a kortárs magyar színház nem ismerte, s ezért önmagához hasonlítva meghamisította Tamási Áron a szokványostól merőben eltérő műveit.

Az emlékezés színháza, szemben a történelem színházával, melyben a „szó uralkodik a kép felett (...), a szónak van kitüntetett szerepe, az előadás többi eleme (kép, gesztus, díszlet- és kellékvilág, zene stb.) arra hivatott, hogy mintegy kísérje és illusztrálja a játék szövegét”, az emlékezetre apelál, „a szó elé a képet helyezi úgy, hogy a nyelvi elemet egyszersmind a zeneihez közel álló funkcióval ruházza fel”. A drámaíró, akinek legfőbb kifejezési eszközei a szavak, váratlanul úgy dönt, hogy számára a szavaknál fontosabb az a mítoszvilág, amit az archaikus emlékezet őriz. S ilyenformán Tamási színházideálja valóban, ahogy Németh László vette észre, „csaknem hagyománytalanul jelent meg” a magyar színházi életben, amely képtelen az író elképzelése szerint megjeleníteni műveit, s ezért székely népszínműveként tolmácsolja (sajnos, jószerivel még manapság is) őket.

(Zárójelben, de mindenképpen megemlítésre érdemes adat kívánczik ide. A Szabadkai Népszínház ifj. Szabó István rendezésében vitte színre az **Énekes madarat** 1971. október 9-én. S emlékeim szerint a 43-szor, összesen több mint tizenkét ezer néző játszott előadásban, melynek főbb szerepeit Árok Ferenc, Kasza Éva, Sántha P. Lajos, Versegi József, Dóró Emma és Heck Paula alakították, a rendezőnek sikerült elkerülnie a népszínművekre jellemző provincializmust és földhöz ragadt komédiázást, és néhány jelenetben rátalált arra a szürreális közlésformára, ami már egészen közeli a dráma világával. Sajnos, a Tamási-irodalom nem tud erről az előadásról.)

Tamási a harmincas években feltűnő artaud-i színházfelfogással szinkronban fogalmazza meg saját elképzelését, hogy a magyar színház is tudjon ne csak „az értelem számára”, hanem „az idegrendszernek” is beszélni. S vallja, hirdeti ezt abból a felismerésből kiindulva, hogy „a katedra-színpadon”, így nevezi a hagyományos színpadot, a megszaporodott szavak kiszorítják a színházat egykor létrehozó mítoszvilágot, s ezzel a színház identitásának meghatározó eleme veszik el. Az történt, amit egyik darabjának hőse ekképpen fogalmaz meg: „De vigyázz a szavakra, uram, mert a lényegget eltakarják, s közben figyelmeddel együtt megeszik egész élted”.

Pontosan ez történt a Tamási-féle színházzal: megette a színpad. Meddő erőfeszítés maradt csak, az, amit – miként Schöpfung Aladár írta –

Tamási akart: „a realitást összehozni a meseszerűséggel”. Hiába látja az elmélet Tamásiban a magyar Lorcát, ha a magyar színház a legjobb szándék mellett sem képes átlépni saját árnyékát, s az író szándékának megfelelő formában játszani műveit. Holott, szögezi le írása zárórészében Visky, arra, hogy a Tamási-féle színház megvalósítható-e, nem az okos tanulmányok fogják megadni a választ, hanem egy színházi előadás.

Ettől függetlenül természetesen szükség van a műveket elemző, lényegüket megmutató dolgozatokra. Olyanokra, amilyenek ebben a kötetben olvashatók.

Klein-Varga Noémi az archetípusokat és archeszituációkat vizsgálja Tamási drámáiban. Az **Ősvigasztalás**ban például miután megvizsgálja a mű óriásszimbólumait (tűz, föld, vér, bor, gyermek), s ezek drámabeli viszonyát, arra következtetésre jut, hogy ez a mű „az antik tragédiákkal és a középkori misztériumjátékokkal mutat rokonságot”, a talán elismertebb Tamási-művet, az **Énekes madarat**, pedig annak alapján, hogy benne az állatszimbolika dominál, „inkább a népmesékkal, a mesék világával” látja rokoníthatónak. E két dráma mellett a tanulmányíró által elemzett más Tamási-drámákat is vizsgálva végül arra az általános, a Tamási-féle dramaturgiára jellemző következtetésre jut, miszerint az író „otthonosan és autentikusan mozog az egyetemes hagyomány eszköztárában, amellyel nagyszerűen össze tudja kapcsolni a magyar népi hagyomány elemeit”. Ennek színpadi közlésére azonban a magyar színház nem tudott az író társává szegődni.

Keszeg Vilmos a Tamási-művek világképét vizsgálja, mindenekelőtt a mítosz felhasználásának aspektusából. Sebestyén Rita három tételre épülő írása a „gesztus”, a „megnyilatkozás” és az „építmény” szempontjából vállalkozik a mindenről (élet, halál, szerelem és hit kérdéseiről) szóló **Ősvigasztalás** újraolvasására, hogy dolgozata zárómondatában leszögezze: „Az **Ősvigasztalás** a **Yermához** és a **Vérnászhoz** hasonlatos. Tamási Áron így olvasandó”. Visky a kötetben levő másik írásában (**A színház mint „ősvigasztalás”**) Tamási **Ősvigasztalás** c. műve előadhatóságának lehetőségeit keresi. Bíró Béla pedig a Tamási-féle színpadi művek drámaelméleti meghatározására, besorolására tesz érdekes kísérletet. Selyem Zsuzsát a művekben megnyilvánuló humor, ironia és poén Tamási Áron-i változatai érdeklik. Láng Zsolt pedig az **Énekes madár** nyelvanyagának színházteremtő, előadásformáló jellegéről ír. S megállapítja a sajátos Tamási-féle dikcióról: „Igen, a mondatok, a szavak, a beszéd, a nyelv sugárzó, delejező ereje – a Tamási-titok. Pontosabban ez a nyelv örzi a titkot, táplálja a misztériumot. A Tamási-színház titkát is. Nyelvében van a darab misztériuma, szürrealiz-musa, csodája, szimbóluma, meséje, tartalma”. Tamási színháza a nyelv színháza, a „nyelv tere mint színházi tér, a nyelv rendje mind színházi rend, a nyelv szcénái mint színpadi szcénák” működnek.

A tanulságos, elméletileg alapos dolgozatokat követően a kötetben idézetek olvashatók Tamási Áron nyilatkozataiból, cikkeiből, amelyekben arról a színházeszményről vall, melynek közelebbi meghatározására, elméleti körüljárására a magyar dráma- és színháztörténet szempontjából fontos tanulmánykötet vállalkozott – sikerrel.

GEROLD László

A szám munkatársai:

BÁNYAI János (Újvidék)
BENCE Erika (Újvidék)
BORI Imre (Újvidék)
CSÁNYI Erzsébet (Újvidék)
FARAGÓ Kornélia (Újvidék)
GEROLD László (Újvidék)
HARKAI VASS Éva (Újvidék)
MÁRKUS Béla (Debrecen)
POMOGÁTS Béla (Budapest)
SZELI István (Újvidék)
SZIKORA Judit (Újvidék)
TOLDI Éva (Újvidék)
UTASI Csaba (Újvidék)
UTASI Csilla (Újvidék)

