



KRISTÓ NAGY ISTVÁN

MÁV, Kafka meg sok más

ESSZÉK

BUDAPEST

**Sorozatszerkesztő
SIMOR ANDRÁS**

**Tipográfia
DANCS KATALIN**

© Kristó Nagy István

A szerző írja kötetéről:

Vasútról szó sincs – annál inkább 20. századi külföldi alkotókról. E kis gyűjteményben közreadom néhány, évtizedekkel ezelőtti s meg is jelent írásomat, mely tán ma is vállalható, mert hozzátesz valamit a szóban forgó szerzők arcképéhez. A mai olvasó pedig figyelembe veheti az akkori idők kulturális körülményeit.

Kristó Nagy István fontosabb irodalom- és művészettörténeti munkái:

Regények, drámák, remények (1971)

Szemtől szembe – Edvard Munch (1983)

Bölcsességek könyve (5. kiadás, 2000)

Vásárhelyi festők (1988)

A világirodalom története I-II. (1993)

Az ám, Hazám! (2008)

Letölthető:

[\[PDF formátumban \]](#) [\[EPUB formátumban \]](#)

MI AZ, HOGY MÁV?

ÖNSAJNÁLAT, RÉSZVÉTEL ÉS RÉSZVÉT

Több mint száz éve külföldiek százezrei is találkoztak vasúti kocsikon a *MÁV* felirattal, és nyilván sokak számára nem volt nyilvánvaló, hogy e betűszó mit jelent. Az osztrákok találtak egy megoldást, ami egyben utal a számukra sokszor komikus magyar önsajnálatra, miszerint a *MÁV* (immár a németben nem használatos A betűt A-ra egyszerűsítve) nem mást jelent, mint: „Mein Armes Vaterland” – Szegény Hazám... Ez a megmosolygásra méltó magyar honfibu csakugyan jellemző, éspedig a remekművek szintjén is, amelyek persze a külföldinek nem sokat mondanak, számunkra azonban nagyon is hiteles, szinte szent szövegek – és itt kézenfekvő a *Himnuszra* és a *Szózatra* gondolnunk...

De a sajnálatban a „népek hazája, Nagyvilág” is osztozott; Mohács után – hírek híján – kevéssé, Rákóczi követőleg vegyes érzelmekkel, ám egyértelműen 1849-ben és

1956-ban. Vessünk most egy pillantást a 48-as forradalom és szabadságharc korabeli s későbbi külföldi költői-írói dokumentumaira. Az alábbiak jó része persze általánosan ismert, a kelleténél többször idéztük őket, akárcsak a csaknem hétszáz év előtti dantei sorokat – de az emlékeztetésen túl talán egy-két új adalékot is fölfedhetünk.

Kezdjük azzal, hogy a kis népek fiai, a nagy földrajzi és politikai távolságok ellenére meglepő élénkséggel reagáltak a mi 48-49-ünkre. Izlandban Gysly Brynjúlfsson több mint fél tucat versben foglalkozott a szabadságharc eseményeivel, minek során még az őstörténetig is visszament – közös izlandi-magyar eredetet vélelmezve. *Magyarország 1848-ban* című versében ilyen sorok olvashatók: Tavasz van / támadnak / friss népek, / felkelők / nem vinnyogni most / vívnunk adatott / Szőjünk, szőjünk / szörny szövetet / múltjukon állnak most / bosszút a magyarok (Bernáth István fordítása).

*

Egy évvel később a fiatal Ibsen ragad tollat: *Magyarország 1849*.

Ám a szürke éj letűntén tündöklő hajnal dereng fel, / hőseid sírból kikelnek, mély, sötét, halotti sebbel. (Kosztolányi Dezső)

A németalföldi fríz orvos-költő, Eeltsje Hiddes Halbertsma *Batthyány haláláról* írt versét így fejezi be: Bár az éj most néma, vak, / és csak lappang a szabadság – / lángja még az égre csap! (Tellér Gyula)

Hanem van itt aztán egy épp száz évvel későbbi holland csudabogár. A legjelentősebb szocialista író, Theun de Vries magáévá teszi Illés Béla Guszev-legendáját, s kisregény ír a képzeletbeli cári tiszt magyarbarát átállásáról: *Felségsértés* a címe, s 1952-ben 4000 példányban magyarul is megjelent – és teljesen észrevétlen maradt, pedig történetileg és lélektanilag hitelesnek tetsző írás...

Szabadságharcunk legjelesebb költői krónikásai közé tartozott, megint csak fiatalon Yeats, akivel kapcsolatban az ír-magyar párhuzamról Gergely Ágnes egész könyvet adott közre. Ő idézi az *És Rényi Ferenc hallgatott* című, 1887-ben megjelent balladát, mely fiktív rémtörténet a megtorlás időszakából. Ebben említi hazáját Nyugat Magyarországaként.

Van több korábbi angol vers is, melyről nem feledkezhetünk meg: az oxfordi költő-professzor, Matthew Arnold írta őket. Legnevezetesebb *A magyar nemzethez*. Aztán itt van Whitman két verse, mely nem említi konkrétan a magyarokat, de a 48-as forradalmak bukásába nyilván a magyar sorsot is beleérti: *Európa* (1850) és *Egy elbukott európai forradalmárnak* (1856). És ehhez kapcsolódik egy olyan családi legenda, amely megérdemelné a felderítést: állítólag Xantus János máig kiadatlan leveleiben van utalás a menekült magyar hazafinak Whitmannal való kapcsolatáról, melynek során ő Petőfi-verseket fordított az amerikai újságírónak s ezek (*Az apostol* stb?) kötetlen formája is elősegítette a whitmani szabadvers létrejöttét. (?) Jó lenne erről többet tudni.

A legrangosabb korabeli reflexiók közé tartozik Victor Hugó *Európa térképe* című romantikus látomása, melynek most csak egy pár sorát idézem Gáspár Endre kissé iskolás fordításában: Szicília, Olasz-, Németföld, Magyarország! / Egy kontinens nyögi a rabság szörnyű sorsát. / Legjobbjai oda, a tisztesség halott, / Csonthalom északon, vérpad rút árnya délen, / a hold mint síri mécs pislákol át az éjen, / s esténként vérözön nyugtatja a napot.

Azután név szerint is: Mártír Poerio, Petőfi és Batthyány, / népért, jogért ki fog

helyettetek kiállni?

Poerio alatt az idősebb, a költő Alessandro értendő, aki Velence előtt esett el. (Nevezetesebb öccsét az osztrákok először 24 évi, vasban töltendő börtönre ítélték, de pár év múlva Amerikába száműzték, s onnan hazatérve 1861-ben, már az egységes Olaszországban magas közjogi méltóságot tölthetett be – íme, ilyen szabadságharcos „happy ending”-re is volt példa.)

No, de Hugo nagy versénél is nagyobb, mondhatni „tömeg”-hatása volt Verne jóval későbbi (1885-ös), ám máig olvasott kalandregényének, a *Sándor Mátyásnak* (ahol az eredetiben a főhős Sandorf nevet visel).

Hugo tehát említett egy olasz mártírt is – az olaszok részéről viszont egy osztrákokkal szembeszegülő s ezért börtönbe is került arisztokrata költő: Aleardo Aleardi siratja el Petőfit s így fejezi be: „Nem hallasz kürtszót, ájult Magyarország?”

*

Különös, megint csak távoli sorsa lett egy nem is kiemelkedő Petőfi-versnek (*Ha az isten...*), mely gyengécske spanyol fordítás nyomán Kubában nyert sajátos jelentőséget. Petőfi ebben (is) „harc tavaszán” történő halálát kéri az Istentől s egy sora: „ledőlök ekkor paripámról”. A Petőfit tisztelő s követő Jósé Marti valóban lováról lehullva pusztult el a spanyolok elleni szabadságharcban 1895-ben – a Petőfi-példa nála konkrétan teljesült, mint a mi költőnk esetében. És ezt azóta is számon tartják a spanyol nyelvterületen.

A Hugoénál is többet mond, mert nemcsak költői remeklés, hanem valóságos történeti-politikai elemzés is Heine nagy verse, az *1849 októberében*. A Párizsban élő s mind betegebb Heine 1848-ban már egészen a forradalmi polgári baloldalhoz tartozik, egyetértéssel tanulmányozza a francia utópistákat, kapcsolatot tart fenn a német emigrációval (Börne) és nagy rokonszenvvel figyeli a forradalmakat, különösen a sokáig reményteljes magyarországi eseményeket, amelyekről Kertbeny Károly személyes tájékoztatása révén is értesüléseket szerez. A szabadságharc bukása után azonnal megírja az *Im Október 1849* című verset, amely nemcsak a magyarok hősi helytállásának apoteózisa, hanem az egész európai helyzet áttekintése s egyben Heine új – heroikus-pesszimiztikus – történeteszemléletének foglalatja, annál is inkább, mert csak ebben a versben reflektál közvetlenül 1848–49 eseményeire (amelyek közé az általa is ismert *Kommunista kiáltvány* megjelenése is tartozott).

A hatalmas költemény a német nyárspolgárság forradalom utáni elégedettségének ábrázolásával indul, ám a „szelíd holdfény” fűrösztötte békés táj jelképes-ironikus bemutatását lövés zaja zavarja meg: talán kivégeztek valakit? Az elismert polgári értékek azonban sértetlenek: Goethe emléke éppúgy, mint Liszt presztízse – akinek pedig magyar népével együtt kellett volna mindhalálig harcolnia. E kissé igazságtalan számonkéréssel a költő nyilván nem Lisztnek a szabadságharctól való fizikai távolmaradását bírálja, inkább a magyarság tragikus sorsa és az európai értelmiség ettől való távolságtartása ellen protestál, amelynek kontrasztjául rögtön saját állásfoglalása szolgál:

Ha e szót hallom, „magyarok”, / szűknek érzem német zekémet, / keblemben tenger kavargó, / és mintha trombiták köszöntének! – írja, ezzel mintegy a jövőbeni küzdelem reményére utalva, míg a következő strófa a harci mondák idézésében, egészen a Nibelungok alkonyáig megy vissza, konklúziója pedig: „A hősök sorsa ma is egy”... „legázolják nyers, állati hatalmak”. A magyar katasztrófa legalább „becsületes

vadállatokkal” (császári osztrák, cári orosz) való fegyveres harcban következett be, míg a német és francia forradalom bukása alantas belső erők („farkasok, disznók s kutyák”) árulásának következménye. (Az idézetek Kálnoky László fordítása alapján.)

És a többi német? Az osztrákok? Csend, ami a forradalmak leverését követőleg érhető. Pedig épp az osztrák Vormärz költői, akik a bécsi 48-at előkészítették, megelőzték Petőfiék forradalmi fellépését! Közülük, ha vezérszerepet soha nem játszott, mégis legnagyobb, Grillparzer minden közéletiségből kiábrándult, magányos farkassá lett, a legmozgékonyabb, a bajai származású Beck viszont a *Kék Duna keringő* szövegírójaként tett szert sajátos „halhatatlanságra”... Lengyelek, oroszok, sőt finnek szintén hallgatni kényszerülnek. Ami szomszédainkat illeti: az osztrákokkal együttműködő cseh és szlovák értelmiség is csalódni kénytelen. Ahogy Pulszky Ferenc írta: a szlovákok Bécstől azt kapták jutalmul, amit a magyarok büntetésből.

*

A szlovák Andrej Sládkovič már korán a magyar szabadságeszmék árnyékában a szlovákság fennmaradó rabságára figyelmeztetett. (*Dalt zengek a szabad honról.*) A magyarbarátnak egyáltalán nem mondható Jirásek (akinek Németh László tán az eredetinel is különb fordításaival „fizettünk”) is írt a szabadságharcra rokonszenvező, szép elbeszélést, a *Huszárokat*. Karel Sabina 1870-ben kiadott regénye, a *Föléledt sírok*, cseh, magyar, olasz, osztrák forradalmárok börtönbeli együttes szenvedését örökítette meg. A szlovén költészetet páratlan formaművészettel magas szintre emelő Francé Prešeren *Köszöntő* című ódájában a magyar-lengyel-olasz szabadságtörekvések azonosságát fejezi ki, csak hogy – sok mindenben csalódva – 49-ben már meghal. Csalódott kora osztrákbaráttá lett délszláv polgárságában Jovan Sterija Popović is. Visszavonul szülővárosába, Versecre s megírja legérettebb verseit, köztük az *Egy zsarnok halálára* című hatalmas romantikus ítéletmondást, amit állítólag Haynau halálakor szerzett: „... lelkek, akiket kivégzett / Küldik utána bosszús átkukat.” (Csuka Zoltán)

Jovan Jovanović Zmaj, aki több mint fél évszázadon át volt a szerb költészet legaktívabb alkotója, nyelvújító, műfordító, szerkesztő, ifjúsági író és nem utolsósorban költő, *Széchenyihez* írt verset, akkor, amidőn szobrot emeltek neki: „mi szerbek ... is födetlen fővel / Ünnepiünk az ünneplőkkel, / Hisz elsőnek törekedtél, / Ne legyen itt más, csak testvér / És hogy »Ázsiát kiirtsad!«” (Csuka Zoltán)

Önéletrajzi jellegű és szinte dokumentum pontosságú a szentendrei Jakov Ignjatović *Respektus Vászája*. Alighanem az első szerb realista regény, amit azonban magyarellenes honfitársai szinte a 20. század elejéig nem méltányoltak, sőt a szerzőt, aki hűséges maradt szabadságharcos múltjához, egy időben szinte árulóként kezelték.

Amit a Whitmant ért Petőfi-hatásról föntebb megkockáztattunk, az csak homályos föltevés, azt azonban egy „szomszéd” szerző, a Dunatáj legnagyobbjai közé tartozó Miroslav Krleža maga állította, hogy Petőfi verse, *A farkasok dala* indította el írói pályáján...

A szabadságharc eseményeinek korabeli román visszhangja Cézár Bolliacnak, a havasföldi forradalom egyik vezetőjének, menekülése után 1949 júliusában Szegeden írt verse (*Testvéri Románia*), melynek refrénje: Teljen borral a pohár: / Bem apó előttünk jár. (Bajor Andor)

Száz év múlva immár a szinte kötelező „szocialista testvériség” jegyében Eugen Jebeleanu írt elbeszélő költeményt Bălcescuról.

A fentiekből is nyilvánvaló, hogy általában a magyar üggyel rokonszenvező alkotásokat regisztráljuk. Pedig elrettentő ellenpéldák is akadnak, így például Ibsennel szemben Björnson dühös kirohanásai a magyar nemzetiségi politika ellen. És épp a szomszédban a *legnagyobb*, az Hugo, Heine, Whitman, Yeats – és Petőfi mellé állítható Eminescu írt egy vadregényt az Erdélyben tomboló részeg magyar honvédek gaztetteiről. Címe: *Szárnyaszegett génius*, 1870 körül keletkezett. A schopenhaueri filozófiát vulgárisán közvetítő, meglehetősen kusza, érzelmős regénykének épp realiztikus részletei a legabszurdabbak. Íme egy jelenet rövidre fogva. A főhős egy magyarok által megszállt városban, benézve egy ablakon ezt látja: „A pap az ajtó fölötti nagy vasszegezen csüngött fölakasztva... A másik falnak dőlve a lánya állt, sápadtan, mint a fal... Fénytelen szemének démoni, örült kétségbeesést tükröző tekintetét azokra a részegségtől kipirult, zavarosan csillogó szemű emberekre vetette, akik a földön fetrengve őt nézték, vad, állatias vágyakozással. – Hohó! – üvöltötte az egyik közülük, egy alacsony homlokú, kövér és vörös arcú ember, akinek apró szeme zöld, haja pedig rőt volt, mint a tűz. – Ohó! Szép kislány!... Velünk fogsz élni, az én szeretőm leszel, kicsikém! Hehehe! – mondta röhögve és dülöngélve.

... szétnyílt inge alól kilátszott vörös szőrrel borított mellkasa. Mocskos ölelésével azt akarta elérni, hogy undorító, ritka szálú, vörös bajszos szájával megérintse a lány tiszta ajkát...”

A regény főhőse, hogy a pópa lányát megóvja a megerőszakolástól (igaz, lesipuskás módon) lelövi a nőt. „Amikor meglátta a fegyvert, megállt, olyan volt, mint a fenséges kétségbeesés szobra, arcáról a nőstény oroslán büszkesége, szeméből a szúziesség vad csillogása áradt. Biztos kézzel a mellét céloztam meg, és eltaláltam: angyalivá váló mosollyal terült el a padlón.” Aztán úgy bánik el a magyarokkal, ahogy János vitéz a zsványokkal. (Az idézeteket Szamosi István fordította.)

*

Sajátos párhuzam a magyar és szomszédos irodalmak között, hogy *A nagyidai cigányok* témáját egy román, Ion Budai-Deleanu és egy cseh író, Mácha is feldolgozta, nem ironikus, hanem együttérző felfogásban. És a betyárok, mint a szabadság hősei! Rózsa Sándor és Savanyú Jóska híre sokáig élt a szomszéd népek irodalmában, akár a szlovák szabadságharcos betyáré, Janošiké. A legnagyobb cseh író, Božena Němcova egy magyarországi látogatás során 1853-ban meg is örökít egy Rózsa Sándor-féle betyárarcsínyt. E látogatás pusztá ténye is érdekes: Němcova férjét az osztrák uralommal szembeni „kétes” magatartása miatt Miskolcra küldik Bach-huszárnak – ott szereti meg a magyarokat s ott keresi fel négy gyermekük anyja, az írónőfeleség.

Ezek az osztrákok által ügyesnek vélt áthelyezések, voltaképpen száműzetések, sokszor a népek barátságát szolgálják, így kerül České Budějovicébe Sárosi Gyula, aki megbarátkozik a csehekkel. Sokkal később, 1915-ben a Szegedre helyezett Stanislav Kostka Neumann azt írja ugyan feleségének (nyilván megnyugtatóan): „A nők itt többnyire rendkívül csúnyák... Szeged: Pokol.” „Aranymáz piszkon.” A magyarokról általánosságban: „E hanyatló fajt a kihalás fenyegeti.” – Napjainkra lenne igaza? Akkor mégis a főművei közé tartozó impresszionisztikus versekben örökíti meg táji élményeit. (*Kiskundorozsmai éjszaka* – Petőfire való utalással.)

Mindegyre föltűnnek betyárjaink Hašeknél, aki a Savanyú nevet szinte azonosítja a magyarral. Íme, a „szegény hazánk” fölötti sajnálkozás így jelenik meg egy betyár nevében, mint „Savanyú”, sőt Savanyei.

FRANZ KAFKA

Vegyünk elő egy 20. század eleji Európa-térképet. A megadott lépték alapján körzővel mérjük ki ezer kilométernyi távolságot. Szúrjuk be a körző tűjét abba a pontba, mely Brüsszelt jelöli, s húzzunk egy kört. Ez a Brüsszel középpontú, ezer kilométeres sugarú kör határolja Európának azon területeit, ahol az iparosodás, polgárosultság és művelődés a század elején a legfejlettebb volt. E körön belül legteljesebb a tőke koncentrációja, legfejlettebb a monopolisztikus, nagyipari termelés, s legnagyobb a népsűrűség. Itt találjuk a finánc-tőke európai központjait. Itt legcsillogóbb a jólét, s a már-már dekadens polgári kultúra. – Brüsszel, természetesen, csak területileg-földrajzilag középpontja enne a körnek, a legfontosabb csomópontok nyilvánvalóan az imperialista nagyhatalmak fővárosai: London, Párizs, Berlin és Bécs, míg az ipari-gazdasági fejlettség, műveltség és polgárosodás felső fokát jelölő kör szélén Budapest, Varsó. Oslo, Glasgow, Róma található.

De az érett kapitalizmust magába foglaló kétezer kilométer átmérőjű kör mellé annak keleti részén fölrajzolhatunk egy négyszöget is, mely már a század elején a jövőt rejti méhében. Ez a Prága-Szmolenszk-Odessza-Tirana négyszög, melyen belül esik Bécs, Budapest, Krakkó, Varsó, Boroszló, Belgrád, Kolozsvár, Bukarest, Minszk és Kiev. E terület sajátos kultúráját osztrákok, németek, oroszok, lengyelek, csehek, szlovákok, délszlávok, olaszok, albánok, magyarok és románok; katolikusok, protestánsok, görögkeletiek, zsidók és mohamedánok; polgárok, munkások, parasztok együtt alakították ki; itt találkozott a legősibb népiség, a legelmaradottabb feudalizmus, az oligarchia és gentry, a szinte sértetlen ősi paraszti életforma és a legfejlettebb bankokrácia, kapitalista tömegtermelés, kicsi, de öntudatos és harcra kész ipari munkásság, dekadens, önző, bár művelt nagyburzsoázia, merev, korlátolt bürokrataréteg és haladó szellemű, élénk értelmiség... Az, amit a 20. század eleje óta modern kultúrának mondunk, csaknem oly mértékben e négyszögön belül született alkotók: gondolkodók, politikusok, írók, művészek, tudósok életművéből állt össze, mint azokéból, akik a polgári fejlődés csúcsait körülölelő kör központjának hasonlíthatatlanul gazdagabb vidékén születtek és éltek. A század eleji polgári radikalizmus s burzsoá kultúra, vakmerően kísérletező avantgarde törekvések, népiesség, modern természettudomány, lélektan, filozófia kiemelkedő személyiségeinek jó része erről a vidékről származott, sőt, itt is működött, a nyugatiakkal egyidőben formálva azt a modernséget, amit ugyan jó ideig csak Nyugat-Európában, s főként Párizsban fogadtak el igazán – de ami majd annyira kelet-európai, mint nyugati vívmány. E négyszögbe tartozik két hatalmas félfudális birodalom: az Osztrák-Magyar Monarchia és a cári Oroszország nagy része, s néhány, a török igtától nemrég megszabadult, vitalitással teli

balkáni kis ország: innen rajzanak ki évtizedeken keresztül azok a lázadó értelmiségiek, akik sarkaiból akarják kifordítani a világot. Közülük egyesek valóban világrengető politikai forradalomnak lesznek részesei – mások csak a tudományban-művészetben keresnek új utakat. De akárhogy is: a század képe más lenne nélkülük: szürkébb, egyszerűbb, merevebb. A „modernizmusok” számos nagy alkotója az Osztrák-Magyar Monarchia, a cári Oroszország, a Balkán (vagy Spanyolország) szülőtte; olyan országoké, melyek az imperializmus korában a legfejlettebb tőkés országokkal határosak, van erős, sőt monopolisztikus tendenciájú kapitalizmusuk, felnőtt már a munkásosztályuk is, társadalmi rendjük mégis félig-meddig feudális; az uralkodóház, a nyíltan reakciós főúri rétegek és a papság hatalma pedig (főként latifundiumaik révén) még mindig oly nagy, hogy a fiatal nagyburzsoázia inkább egyezkedik vele – a munkásság, parasztság, kispolgárság rovására: igyekszik őket nemzetiségi, vallási, közjogi és egyéb ellentétek szításával megosztani, s a néptől teljesen elszakadó hivatalnoki apparátussal, rendőrséggel, katonasággal kordában tartani. Ezekben az országokban már-már végzetszerűvé növekszik az elidegenedett, önálló állami szervezet szerepe. Nemcsak az elnyomást szolgálja, de az egyenként nagy erejű, gyakran ellentétes érdekű kizsákmányoló osztályok együttélését is szabályozza. Ahogy Engels már 1884-ben észrevette: „Kivételesen olyan korszakok is előfordulnak, amelyekben a küzdő osztályok annyira kiegyensúlyozzák egymást, hogy az államhatalom mint látszólagos közvetítő pillanatnyilag bizonyos önállóságra tesz szert mindkét féllel szemben.” (*A család, magántulajdon és az állam eredete.*) Feudális hatalom és a polgárság erőinek ilyen egyensúlya alakult ki az Osztrák-Magyar Monarchiában, Oroszországban s nem egy, kisebb, félfudális országban, sőt, bizonyos mértékig Németországban is. Következésképp ezekben az országokban vált az „elidegenedés” a kispolgár mindent átható élményévé, sorstudatává. A művelt, érzékeny, jobbra törekvő, de a közösség megváltó erejét nem ismerő értelmiség írói elsősorban ezt az életérzést szólaltatták meg – kispolgárok éppúgy, mint a hatalomból kiszorult nemesség írói. Az előbbire Kafka, az utóbbira Krúdy és Rilke a példa.

Meghatározott társadalmi-gazdasági alakulatban az annak megfelelő irodalmi-művészeti felépítmény jött létre. A századvégi Nyugat-Európában a polgárság jóformán háborítatlanul élvezte uralmát – a művészet alakulása, dekadenciába hajlása is egyenletesebben ment végbe. A soknemzetiségű, félfudális, kelet-európai államokban nagyobbak voltak a feszültségek, mind félelmetesebb az államszörny, a bürokrácia, mind teljesebb az elidegenedés, az elkeseredés. A zaklatott érzékenységű művészek a bonyolult helyzet sokféle jelenségét más és más módon próbálták kifejezni. Ez az oka a művészeti formák itt-ott formalizmusba forduló gazdagságának éppen a kulturálisan is elmaradottabb kelet-európai országokban, elsősorban a Monarchiában. Világnézeti tisztánlátás, belső biztonság híján mihez folyamodhat a művelt értelmiség alkotója? Keres, aggódik, a múltba, vallásba vagy más narkotikumba menekül. Példaként előtte lebeg a fejlettebb tőkés országok – ekkor már dekadenciába lépő – burzsoá kultúrája. A kelet-európai művész ezt igyekszik utánozni, utolérni, majd – talán épp a dekadenciában – fölülmúlni. S Bécs, Prága, Budapest vagy Szentpétervár nagypolgársága itt Keleten is eleven erővel képviseli mindazt, amit fejlettségben, változatosságban, rafinériában; akadémizmusban vagy formalizmusban a legkifinomultabb polgári kultúra Nyugaton produkált.

A Monarchiában s a cári Oroszországban volt azért más művészi lehetőség is. Megfért emellett a sokáig radikális társadalomszemléletű naturalizmus, népiesség, de olyan korszerű világnézet is, mint Adyé, aki politikai és művészi eltökéltséggel a kordivatot: a szimbolizmust és szecessziót is magasrendűen társadalmivá, általánosan emberivé, a lényeg kifejezésére örökérvényűen alkalmassá tudta tenni. Vagy a Gorkijé, aki a népiességből és naturalizmusból, már a század elején a „szocialista realizmus”

modelljét hozta létre. De a kor művészetének igazi jellemzője, éppen a társadalmi ellentmondásokról árulkodó válságtünetek miatt, az a modernizmus, mely Bécsben, Prágában, Budapesten, Szentpétervárott alakult ki, s melynek Franz Kafka is egyik képviselője.

A Kafka életében leginkább az Osztrák-Magyar Monarchiára és a cári Oroszországra jellemző elidegenedés, a halála után eltelt évtizedekben kiterjedt az egész világra. Időközben a fejlett tőkés országokban is megbomlott a látszólagos „egyensúly”, a parlamentarizmus „szelepe” nem funkcionál, az állam valóságos Molochhá lett, a polgárság elégedettsége, jóérzése végképp tovatűnt, s a háború, az atomhalál fenyegetése a közönséges átlagpolgár lelkében is karkai rémlátomásokat kelt... „Az a negatívum – írja Ernst Fischer, nevezetes Kafka-tanulmányában –, amelyet az érzékeny Kafka a családból, szülővárosából, a Monarchiából, egyéni és társadalmi helyzetéből oly erőteljesen magába fogadott, a második világháború után a kapitalista világ alapvető élményévé vált.” Vagy ahogy még korábban, 1947-ben Németh Andor Párizsban megjelent Kafka-könyvének ismertetése során Hubay Miklós írta: „Kafka sikere ma: a polgárság csődje. Az ihlete hiába hatezer éves, hiába öszövségi: »akiknek kell«, azokat múló baj viszi az ősi forráshoz is.” (Egyébként – nem kellene ezt az úttörő Németh Andor-könyvet végre a magyar olvasónak is megismernie?)

Mindez nemcsak Kafkára érvényes, hanem az egész közép- és kelet-európai modernizmus világképére, melynek művészi megtestesülését – úgy is mint a polgári életérzés tükrét, úgy is mint a mindenről megfélemezés eszközét – a két háború közt fedezi föl, s napjainkban ismeri el igazán, olykor már-már kritikátlanul dicsőítve, a közízlés. Dosztojevszkij, Ahmatova, Balmont, Bunyin, Cvetájeva, Gumiljov, Mandelstam, Paszternák, Heym, Kraus, Musil, Rilke, Trakl; Bézina, Fabry, Svevo, Bacovia, Blaga, Tzara; Schönberg, Berg, Webern, Szkrjabin, Sztravinszkij; Chagall, Csontváry, Kandinszkij, Kisling, Klimt, Kokoschka, Kupka, Lisszickij, Malevics, Moholy Nagy, Soutine, Archipenko, Bráncuși, Gabo, Mestrovic, Pevsner, Zadkine – s ezt a névsort még bővíthetnők, s kell is bővítenünk azoknak a nevével, akik nem pusztán az elidegenedés művészi kifejezői, hanem ingadoznak a kívánt, keresett, néha meg is talált emberi közösség, politikum – és a kétségbeesés magánya között, mint Arghesi, Bartók, Jeszenyin, Kassák, Milev, Nezval vagy Tuwim.

A polgári esztétika a múlt kelet-európai „modernjeit” mai életérzésük prófétai megmutatóiként, az „örök emberinek” vélt motívumok megrajzolóiként méltatja, s úgy is, mint az „emberentúli” transzcendencia kifejezőit. Mi tárgyilagosan és talán méltányosabban ítélünk róluk. Elfogulatlanul becsüljük egyéni teljesítményüket, humanizmusukat, az igazság kifejezésének szándékát, mesterségbeli tudásukat, műveik szuggesztivitását, s légióként azt, hogy *koruk* társadalmi valóságát mutatták meg – ha sokszor áttételesen, így vagy úgy torzítva is. A torzulásért nem őket hibáztatjuk: ezen tudjuk lemérni a rájuk nehezedett nyomást. Az elvontságot, a kifinomult ízlést, a hangulatok, színek, ízek érzékelését és érzékeltetését (Krúdy vagy Rilke), a nyomasztó atmoszféra, a szorongásos álmok fölidézését (Kafka művészetében) egyaránt a mesterség remekléseként tiszteljük, a művészi visszatükrözés „varázslataként”, annak a valóban örök – de mindig társadalmi – szépnek részeként, amivel minden korok művészete megajándékoz, s aminek értékelése minden szépségben is történeti kell, hogy legyen. Az emberiség jövőjének a múltat is magába kell foglalnia: a jelen és jövő nemzedékei miért nem csodálhatnák meg a múltak fájdalmait is magukba záró, hajdani szorongásokat is visszaidéző műveket?

Ilyenformán lehet megítélnünk e múlttá vált modernnek műveinek mondanivalóját is. Kafka életműve örök értékű dokumentum, amennyiben az utolsó éveit élő Monarchiára

és a csíráiban kitapintott fasizmusra vonatkozik – vagy amennyiben az elidegenedés által, más körülmények között okozott szorongások ábrázolása. S ez éppen elég ahhoz, hogy nagy mesterként tiszteljük.

Mert amihez Kafka nyúlt, annak volt személyes, társadalmi és művészi hitele, az megfelelt saját hovatarozásának, vérmérsékletének, nyelvi eszközeinek, művészi módszerének, mely a Monarchia válságát a prágai német-zsidó kispolgár szemzőgéből, a valóságnak megfelelően tükrözte vissza. Igaz, Kafka révületben írt, s a kispolgár szorongásos álmát formálta művekké. Nemcsak ő járt el így, alkotásai mellé nyugodtan odatehetjük például Krúdy műveit, aki a letűnő magyar úri világ múltba forduló vágyálmait foglalta írásba, de Chagall életművét is, valamint az álmok „megfejtésének” sokszor nagyon is irodalmár tudósáét, a bécsi Freudét...

Prága, a kelet-európai „viharsarok” négyszögének legnyugatibb pontja, az iszonyú ellentmondásokkal terhes Monarchia talán legtöbb visszásságát summázó nagyvárosa volt – egy iparilag fejlett, de alárendelt, provinciaként kezelt „kultúrtáj” központja, melynek művelt, és jól dolgozó népét nemcsak a tőkés kizsákmányolás, de a nemzetiségi elnyomás is sújtotta, s a nemzeti és vallási ellentétek is megosztották. Ebben a városban élt Franz Kafka. Mindarra, ami kora és társadalma determináló tényezőiből Kafka emberi és művészi lényére következett: már sokan rámutattak – mindez szinte közhely. De a karkai műnek épp a Monarchia „közszellemével” való kapcsolatait nem lehet eléggé hangsúlyozni – annál is inkább, mert a Kafka-rajongó irodalomtudomány, épp Kafka alkotásainak „örök” és „általánosan emberi”, „valóságfölötti” jellegét igyekszik kidomborítani. Pedig még a nyugati kritika által legtöbbre értékelt s legtalányosabb főmű, *A kastély* kulcsa is a fent említett kelet-európaiságban van.

Ez a regény valóban a karkai stílus remeke; költői szépségben minden más művét fölülmúlja, ha érzelmi intenzitása nem éri is el *A per*-ét, s ráadásul kissé terjengős is, ami olvasása során a feszültség csökkenését eredményezi. Így is remekmű, sőt a század legfontosabb regényeinek egyike. De nem mint „örök emberi” helyzetek, viszonylatok ábrázolása, hiszen – szerencsére – ilyen „örök” dolgok nincsenek. Szerencsére – mondhatjuk, mert ami *A kastély*-ban van ábrázolva: nyomott, sötét világ, mely azonban immár Kelet-Európában is majdhogynem a múlté, mindinkább csak egyesek elmaradott tudatában létezik. – A titokzatos, ódon kastély tövében lappangó, hóval borított parasztfalu a Monarchia távoli falvait idézi elénk, melyek iszonyatos messzeségben vannak Bécsből, de így is ki vannak szolgáltatva a császárvárosnak. A bécsi irányítás – mire eljut a „provinciába” – teljességgel zűrzavaros, de létezik, s valamiféle, a falu parasztsága felől nézve áttekinthetetlen, mégis kötelező „rendet” képvisel. A feudális rendje, hierarchiája sok évszázados beidegzéseken alapul, a paraszti életformában szinte már természeti törvények alakját ölti – ennyiben időtlen, s ennyiben ábrázolja időtlenként Kafka is. De Kafka korában már nyilvánvaló e bécsi központosítás s a Monarchia tájain uralkodó feudális „rend” alapvető ostobasága és voltaképpen fejetlensége is. Ahogy a Monarchia uralmi rendszeréről mondták: „Absolutismus gemildert durch Schlamperei” – „rendetlenség enyhítette abszolutizmus”: a központi irányítás szigorú előírásai még fennállnak ugyan, de számtalan kisajtot hagynak nyitva... A hatalom gyakorlói kevésbé veszik őket komolyan, mint azok, akiken uralkodnak általa – hiszen az elnyomott, iskolázatlan, főként paraszti tömegek alig ismerik az előírásokat, s még kevésbé tudják: melyiket kell szó szerint venni, mit lehet kijátszani? Számukra mindegyik végzetes lehet – ezért csak a kiszolgáltatottságot érzik, azt, hogy valamiféle „rend” részesei, bár sejtik azt is, hogy ebben a rendben nincs igazi rendszer...

Ez lehetett Kafka művének alapkonceptiója: egy ilyen jelképes falu – voltaképpen

a hűbéri kötöttségben vegetáló falusi életnek iszonyú torzképe a regény. Ebbe a környezetbe küldi el hőst, a *földmérőt*, aki talán a felvilágosodottabb felsőbbség, valami távoli II. József megbízottja, de akit az alsóbb szervek legfőbb *megettűrnék*; a parasztok pedig inkább attól félnek, hogy bajt hoz rájuk, ha szívük mélyén reményeket fűznek is megjelenéséhez – talán a földosztás reménységét? A földmérő e regényben ugyanaz az alak, aki a magyar népmesék „inzsellér” figurájában, másszor meg a garabonciás diákéban jelenik meg – a néppel érző, felvilágosult, természettudományos műveltségű értelmiségi, aki változtatni szeretne a feudális állapotokon, ehhez meg is volna a hozzáértése, szakértelmét a hatalom birtokosai is megbecsülik, mégsem lehet más, mint alkalmazottjuk, eszközük vagy játékszerük, áldozatuk – harca a Habsburg-birodalom viszonyai között reménytelen, már csak azért is, mert a népet sem érti igazán...

Számtalan idézettel lehetne igazolni, hogy ez *A kastély* végső értelme. Ámde a karkai mű ellentmondásainak elleplezése volna, ha egy ilyen egyértelmű, világos magyarázattal beérnők. *A kastély* is több egy konkrét társadalmi szituáció allegorikus ábrázolásánál – legalább ilyen fontos a *hangulata*. Ez teljes egészében megfelel ugyan azoknak az életérzéseknek, melyek a halófélben levő, dekadens, ám épp ezért fokozottan agresszív feudális világban egyrészt a tudatlan, babonás parasztokat, másrészt a felvilágosodást képviselő, elszánt, de hatalommal nem rendelkező, bizonytalan helyzetű értelmiséget eltöltik – csak hogy ez az életérzés *minden* zavaros, bürokratikus rendben élő, érző embernek egyaránt sajátja lesz, mint ahogy *A per* atmoszférája is érvényes bármilyen létbizonytalanságra... A feudalizmus és felvilágosodás történelmi – mindazonáltal még a század elején is aktuális – harcára való utaláson kívül ugyanis van *A kastély*-nak egy még konkrétan időszerű értelme: torztükre „a hivatal packázásainak”, a bürokrácia félelmetes mechanizmusának, s ez, sajnos, már kevésbé a múltba tűnő jelenség. De lehetséges a regénynek vallásos értelmezése is, hiszen a titokzatos Kastély fölfogható a mennyek országának, a küldöncök az Úr angyalainak, s az egész ember-isten viszony a predestináció tan művészi transzportálásának. Ám ez a menny és föld kapcsolat is, egész ideológiájával, megint csak a feudális viszonyok s a bennük kialakult gondolkodás visszatükrözése. Épp a középkorias misztika regénybeli megjelenítése ad mélyebb érzelmi tartalmat a társadalmi valóság (talán az író által sem eléggé tudatosított) kritikájának!

A teljes megértéshez – már amennyire ez a mű egyáltalán érthető lehet... – hozzátartozik az is, hogy tudomásul vegyük a kifejezésmód sajátos önállóságát, mely a század eleje „izmusaira”, s bennük Kafka életművére is olyannyira jellemző. A 20. század első évtizedében az egymás mellett élő, alakuló „izmusok” formai játéki függetlenedtek a mondanivalótól, konvenciókká vagy kísérletek tárgyává, netán az önmagáért való gyönyörködtetés eszközeivé váltak. Ekkor még igen népszerű, mondhatni divatos volt a szimbolizmus, melynek mind homályosabb jelképei idővel önállósultak, a művészek általuk csupán a szép élményét igyekeztek fölkelteni, s ez a legkülönbek alkotásaiban sikerült is: Kafkánál, Rilkenél éppúgy, mint Adynál, akinek szintén nem egy, végül is megfejthetetlen szimbóluma van. Más kérdés, hogy az egyes művészek világnézeti biztonsága szerint milyen a valódi (valamit csakugyan jelentő) és a pusztán csak játékos, a népi képzelet, vagy a szürrealizmus felé mutató „ál”-szimbólumok aránya. Kafkánál igen sok az ilyen álszimbólum: gondolati játék, ami sokszor nem több mint egy életérzés visszatükrözése. *A kastély* örökös „de”-jei, minden gondolatnak a visszajáról való megmutatása végül is az öncélú művészi játékoság, meghökkentés, gyönyörködtetés, szinte már a díszítés, dekorativitás jegyeit viselik magukon, ami megfelel a bomlófélben levő Monarchia nagypolgársága reprezentatív stílusának: a *szecesszió*nak. Szimbolizmus és szecesszió: e két stílus találkozása, a homályos, antifeudális mondanivaló, mégpedig a felvilágosult, de intellektuális fölénye

ellenére is alárendelt helyzetben levő, szorongó *kispolgár* ideológiája jegyében: ez *A kastély* lényege, s csak ebben az értelmezésben élvezhető, értékelhető igazán – úgy, ahogy ez egy remekműnek kijár.

Kafka művészi nagyságát bizonyítja, hogy amit ír: képlet, több szituációnak megfelelő, azonos vagy rokon értelmű tartalmak behelyettesítésére alkalmas. Nézzünk még egy példát, ezúttal ne nagy művet, hanem egy félelmes kis remeket, *A büntetőtelepen* című elbeszélést. Ez a művecske az elnyomás, az abszolutizmus „képlete”. Színhelyének „telep” jellege azt jelenti, hogy a fejlettebb világtól elszigetelten, egyszerre érvényesül az elmaradottság, a különleges kegyetlenség és a magasabb fejlődési fokon álló külvilág *technikája*. „Itt különleges rendszabályokra van szükség, és... mindenben ilyen katonásan kell eljárni” – állapítja meg az Utazó, a rezonőr. Tehát: katonaság és mechanizmus *együtt*, egyébként teljes elmaradottság. Akár a Habsburg birodalomban, a cári Oroszországban vagy Spanyolországban. Itt: abszolutizmus van – egyszerre „rend”, „elv”, „erkölcs”; katonáság, mechanizmus, bürokrácia – mely egy személy (a régi parancsnok – a császár? a cár?) feltétlen tekintélyének és uralmának szolgálatában áll. A gép: maga az elnyomó apparátus. A tiszt – a régi parancsnok epigonja, aki hisz ebben az idejét múlt apparátusban, mert annak révén lett valakivé. Persze, ez a konstrukció mindig is embertelen volt, de a régi parancsnok tekintélye, félelmetes energiája lehetetlenné tette az ellenszegülést, sőt, a hatalomból részesülők körében mindenkit e bürokrácia és erőszakszervezet hívévé tett. Az ő halála után a változás, a felszabadulás az idő előrehaladtával is csak lassan megy végbe. A régi rendszer képviselőinek még van bizonyos hatalmuk s hitük, fanatizmusuk is hozzá – ez tartja fenn még mindig az apparátust. Az új vezetés már fölöslegesnek érzi, de mégsem mer nyíltan leszámolni vele – kell az idegen Utazó: a fejlettebb, demokratikusabb külföld véleménye. De a régi „rend” elvakult híve olyannyira hisz e jól bevált gépezet szépségében, hogy bizonyosra veszi: az önmagában is megnyeri az idegent, és az Utazó tekintélye továbbra is biztosíthatja fennmaradását. Mikor ebben csalódik, belátja tragikus tévedését, s maga veti alá magát a büntetésnek, melyet azért kell elviselnie, mert nem tett eleget a parancsnak: „Légy igazságos.” Vele együtt pusztul el a régi mű, a bürokrácia és elnyomás apparátusa.

A Monarchia óriási bürokráciája gazdag hagyományra tekinthet vissza. Van is bizonyos magasrendűsége, szépsége – éppen, mint az emberi elme hatalmas, absztrakt konstrukciójának. A II. Fülöppel elindult spanyol-osztrák, katolikus német-római bürokratikus rendszer időnként még a haladást is szolgálhatta, például II. József idejében. De a liberalizmus korában már végképp időszerűtlen – ezt érezteti Kafka azzal is, hogy a valószínűleg angol Utazó szemével nézi. *A büntetőtelepen* ilyenformán a Monarchia elnyomó apparátusának bukását jósolja, egy liberális polgári koncepció jegyében. De mert ez az elbeszélés maga is absztrakció és képlet: többet is mond az egyszerű osztrák vonatkozásnál – még a francia bürokráciára való *kimondott* utalásnál is (nem sokkal a Dreyfus-per lezárulása után vagyunk): az imperialista államok bürokráciájának, elnyomó apparátusának, erőszakszervezeteinek általános képletévé lesz, s ilyenformán alkalmazható a fasizmusra is (gondoljunk Hitler kiegyezési törekvéseire az angolszász hatalmakkal, majd öngyilkosságára...).

De talán messzebb is mentünk a kelleténél a szorosabban „osztrák-magyar” Kafka-művek elemzésében. Ezért most fordítsuk meg a dolgot. Tekintsünk el a társadalmi vonatkozásoktól, és szűkítsük a kört az író saját sorsára. Próbáljuk fölvezetni, mi adja művének félelmetes szuggesztivitását, személyes hitelét, indulati töltését? Mert a társadalmi szituáció ilyen hőfokú átélése és általánosítása önmagában szinte lehetetlen. Mindehhez hozzá kell még járulnia valami nagyon is személyesnek. Mi az, amire még ma is, mind általánosabb jólétben, s mindenképpen több szabadságot nyújtó modern világban is érvényes *A per* életérzése? Mit lehet még *ma is* behelyettesíteni a remekmű

iszonyú képletébe? Talán valami fenyegető betegséget, aminek számos gyógymódja van, de eredményük éppoly bizonytalan, mint az ügyvédi beavatkozás Kafka *Per*-ében. Kafka személyes indítéka nem a rák volt, hanem az akkor, és az ő számára nagyon is végzetes, azóta megfékezett másik népbetegség: a tbc. Azt hiszem, nem túlzók, ha azt állítom, hogy a társadalmi tapasztalatok irodalmi általánosításához a betegségnek való személyes kiszolgáltatottság ilyen érzelmi többlethatása is hozzájárult. S e tekintetben nem is döntő: mikor tudta meg az író, hogy beteg a tüdeje. Az alkata eleve predesztinálta rá – a betegségre éppúgy, mint a vele járó életérzésre. Kafka tüdőbeteg voltát tekinthetjük tehát életműve erjesztőjének, mégpedig a szó legszorosabb értelmében, hiszen ez a betegség fokozottan érzékenyvé tesz, kórokozói pedig határozottan stimuláló hatást fejtenek ki, mindez növeli a kifejezés kényszerét, sőt intenzitását is. Thomas Mann is foglalkozik ezzel *A varázshegy*-ben, s egy további remekművet szentelt annak, hogy miként stimulálja, majd torzítja el a lues az alkotó tehetséget – nos, ezt a leverkühni elemzést kellene alkalmazni Kafka tbc-jére s az abból fakadó reménytelenségre, de alkotói lázra is, mely valóban szó szerint láz volt, s ami, hála a modern orvostudománynak, napjainkban már jóformán a múlté...

De még mindig érvényes ez a reménytelenség a rák esetében. A világ nagyobbik felében pedig az egész társadalom „betegségét” jelképezheti. Főként abban az Amerikában, melynek lényegét Kafka a messzi távolból is megérezte: a tőkés liberalizmus abszurditását, ami azóta mint „American Way of Life” az összes tőkés ország életideálja lett, s a kafkai látomást érvényessé tette az egész, második háború utáni világra...

Az *Ameriká*-t általában nem becsülik annyira, mint *A kastély*-t vagy *A per*-t. A sajátos kafkai kifejezésmód ebben még nem alakult ki teljesen: sok minden köti a régi realista hagyományokhoz. A kafkai világ sem oly zárt benne, a lét reménytelensége még nem föltétien és szinte magától értetődő, az elidegenedés atmoszférája még nem nehezedik rá minden helyzetre, itt-ott rések is nyílnak belőle más emberek vagy a jövő felé. Kétségtelen, hogy Kafkára épp a dolgok ad absurdum vitele jellemző igazán, de nem emberibb, reményteljesebb-é az *Amerika* mértékletesebb világképe, ha azt is mondhatjuk, hogy valamelyes „megalkuvás” jellemző rá? Megalkuvás vagy realizmus – utóbbin most nemcsak a kifejezésmód valóságosságát értve, hanem a szemléletét is. Nem lett volna-e Kafka nagyobb író, nem mondott volna-e többet az emberiségnek, ha a kiszolgáltatottságból való menekvés útjait, a szorongásban a reményt is megmutatja? I la kevésbé fogadja el végzetszerűnek a társadalom ellentmondásait, kevésbé teszi magáévá dekadenciáját? S hátha épp a mai polgár dekadenciája rezonál olyannyival erősebben *A per* és *A kastély* tökéletesen zárt világának hangjaira, hátha a mai ideológiák magány- és kétségbeesés-filozófiájával való egybehangzása értékelteti olyannyira ezt a két művet és a hozzájuk hasonló novellákat? Hálás dolog lenne azt bizonygatni, hogy igenis az *Amerika* a főmű, mert konkrétan társadalmi, mert van benne emberség, mert perspektívát nyújt. Hiszen már nyitányában a munkásosztály megbecsülése, szeretete, a munkához csatlakozó, a vele együtt harcoló, ezáltal magányát is feloldó értelmiségi magatartásának motívumai zendülnek föl. És a bemutatott Újvilág iszonyata nem rímél-é az amerikai valóságra, nem tekinthető-é ez tudatos társadalombírálatnak? Könnyű lenne mindebből egy, az olvasó számára is inkább megérthető, elfogadható Kafka-képet kreálni. Történetek is ilyen kísérletek. (Például Klaus Hermsdorf egész Kafka-interpretációja e regényre épül.) Ami pedig az *Amerika*-nak az életművön belőli helyét illeti – tekintve, hogy Kafka éppúgy nem fejezte be, mint a másik két regényt, s minthogy állandóan tervezgette folytatását, sőt, időnként elővette, és dolgozott rajta – indokolt-e, hogy mint korai, „előkészületi” művet kezeljük? Nem épp ez az *igazi*, melyben mérték és érték, a beválthoz való ragaszkodás és az újítás még egyensúlyban van, épp ezért szinte „klasszikusan”

modern, s egyben tökéletes is?

S valóban: minden alá- és melléhelyezés nélkül kimondhatjuk: az *Amerika* egyazon írói szemlélet s alkotói módszer egyenrangú, de más irányba néző, s más felé mutató megnyilvánulása. Nem készülődés, nem félút, és nem megalkuvás. De nem is az egyetlen főmű. Mert hiszen a többi, „érett” és „jellemző” karkai alkotásban épp az író makacs ragaszkodása fantomjaihoz, a kegyetlen, fájdalmas magány, szorongás, kiszolgáltatottság képe az érték – s ez az, ami a tagadás tagadásaként: fölháborít, sőt mozgósít. Így kell hatnia mindenkire, aki még nem süppedt bele annyira a körülmények mocsarába, hogy már csak azonosulni tud a karkai hősökkel. Márpedig ilyenek mégsem lehetnek olyan sokan – ha egyszer ilyen „igényes” műveket olvasnak. Ugyanis Kafka minden alkotása nemcsak az elolvasást, átérzést, megértést, de az állásfoglalást is elvárná olvasójától, megszólítva őt, mint a másik prágai német zseni írta: „Du musst dein Leben ändern” – változtasd meg életedet! A karkai mű természetesen többé már nem a rilkei szépség, hanem valami más – talán a fölháborodás? – jegyében lép fel a megváltozás igényével, de az ép lelkületű olvasótól határozottan követeli, amire maga az alkotó képtelen volt: önmaga megváltoztatását, és az új lélekkel való cselekvést. S ha ezt tudatosítjuk, többé a „gyenge” Kafkát sem kell sajnálnunk, vagy éppenséggel elítélnünk. Nem az ő alkatához, körülményeihez, tehetségéhez illett, hogy „forradalmár” legyen. Hiába vádolja saját maga is önmagát, nem igaz, hogy semmit nem cselekedett. Alkotott – félelmetesen szép és megrendítő, tehát mozgósító műveket, s ezzel megtette a magáét, jobban, mint osztályának nem egy polgári radikális vagy szociáldemokrata politikusa. De épp midőn a jellegzetesen „sötét” Kafka-művek értelmét és értékét is hangsúlyozzuk, különösen meg kell becsülnünk az *Ameriká-t*, melyben a társadalmat változtató, valamelyest még optimisztikus szándék nyilvánvaló. Az *Amerika* tehát csakugyan főmű, de nem *A per* és *A kastély* rovására, hanem azok mellett.

Miről szól az *Amerika*? Az Otthon kereséséről egy idegen világban. Ez az Újvilág agyon van organizálva, a kisember számára azonban útvesztő, amelyben, ha egyáltalán lehetséges, nem könnyű az utat megtalálni. A regény hősére, a fiatal Kari Rossmannra két dolog jellemző: az egyik a biztos megélhetésnek, saját létének, önmaga érvényesítésének, egzisztenciájának igénye, társadalmi-gazdasági éppúgy, mint filozófiai tekintetben – a másik a gyermeki ártatlanság, kispolgári jóhiszeműség, törvénytisztelet, alkalmazkodási és munkakészség, de ugyanakkor naivitás, gyökértelenség is. A világ, amelybe beledobják: a Kafka által közvetlenül nem ismert, de kellő információk birtokában jól meglátott szélső liberális „Újvilág”, a szabad verseny Amerikája, mely bizonyos mértékig itt Európában is ideálja volt azoknak, akik a Monarchia félféudális rendszeréből a tőkés-polgári fejlődés felé szerettek volna haladni. Kafka zsenijét mutatja, hogy a Monarchia fejlett, de korántsem kizárólagos hatalmi pozícióban levő monopolkapitalizmusa ismeretében, és az Amerikáról hallottak segítségével tökéletesen meg tudta ragadni az Egyesült Államok egész monopolisztikus-liberális társadalmi-gazdasági rendjének lényegét, s nem csupán az akkoriét, hanem azt, ami voltaképpen csak később bontakozott ki igazán. (Például a gépkocsik áradatát.) És ugyanakkor ennek az Amerikának látomászerű megrajzolásával az európai fejlődés irányát is megmutatja: az, amit az osztrák-cseh nagyipar, organizáció, bürokrácia liberális-kapitalisztikus jövőjéről megsejtett, majd amerikai pénzen, támogatással, irányítással, az amerikai ideált követő Németországban lesz európai valósággá – gyökerei azonban a német-osztrák monopolkapitalizmusban vannak, melynek óriási vállalatai épp Kafka idejében alakultak ki, s Németországon kívül elsősorban Csehországban, ahol a Monarchia iparának hatvan százaléka összpontosult (az iparosodás tehát nagyobb volt, mint a voltaképpeni Ausztriában!).

A fiatal Rossmann viszont egy Copperfield Dávid jó szándékú, jámbor

becsületességével „kallódik” ebben a világban. (Kafka tudatosan a Dickens-regény mai változatát akarta megírni az *Ameriká*-ban, s a regénynek tulajdonképpen a *Der Verschollene* – „A kallódó” – címet szánta, az Amerika cím a regény kéziratát megőrző, majd azt kiadó baráttól, Max Brodától származik.) Baljós jelek jegyében indul, helyesebben érkezik: a Szabadság-szobor mintha kardot tartana kezében, s bár szabad szelek övezik – a fogadtatás nem valami barátságos. Hiszen a fiú elveszítette az otthonát, elszakad az anyaöltől, mégpedig egy jóformán rákényszerített ölekezés keserves következményeként: a „tisztátalan” nemi kapcsolat elűzi hazulról, s beledobja a labirintusba. Védelem nélkül áll itt – még az esernyőjét is elveszítette. (Ez sem lényegtelen motívum, hanem freudi módszerrel általános szférára utaló nyelvi szimbólum: az ernyő – Regenschirm – szó a benne foglalt menedéket – Schirm – is az olvasó eszébe juttatja.) Rossmann tehát bolyong az útvesztőben, s a hajó mélye saját rejtett vágyainak világa, s ugyanakkor kissé az egész jövődöbeli amerikai technikai környezet előképe. Mikor már-már kétségbeesik, egy munkással akad össze, eleinte ugyan őt is félelmetesnek érzi, de azután igazi barátnak bizonyul, akinél megnyugvást talál, aki segíthet rajta, s akin ő is segít, s ezáltal végre „lesz valakivé” – az egész regényben egyetlenegyszer! A liajófűtő azonban nemcsak társadalmi szimbólum, hanem apaszimbólum is, ráadásul megértő apa: elismeri a fiú felnőtté válását, tehát elősegíti, hogy megtalálja önmagát. Amellett olyan apa, aki megvalósította azt, amit ő, Rossmann, szeretne: technikával foglalkozik. Felhossa a fiút a labirintusból az emberek közé, a racionális világba. (Igen... tudta, hogy hol van! – ahogy a hős mondja.) De jogait már ő maga sem képes érvényesíteni. (Megint kettős szimbolika: társadalmi és pszichoanalitikai – hogy a fűtőnek nincs szava az urak világában, nyilvánvaló, a másik szimbólumrendszer kulcsa pedig, hogy a fiú tudatosította a benne élő gátlást, s ezért végre határozottnak érezheti magát.) Végül a munkás mellől a polgári család ragadja el a fiút – új vizekre száll a gazdag nagybácsival...

Folytathatnánk még az elemzést – végig az egész művön. De ezt minden olvasó maga elvégezheti. Fontos, hogy ne csupán a mű társadalmi jelentését figyelje, hanem a pszichoanalitikait is. A kettő együtt érvényes, s Kafka művészetének épp az a varázsa, hogy a társadalmi, uralmi, gazdasági és osztályviszonylatok szimbólumrendszere éppúgy hiteles, mint a mélylélektani-freudi szimbolika, s emellett az egzisztencializmus (későbbi) létfilozófiájának egész rendszerét megalkotja, és magába olvasztja! Önmagában bármelyik szimbólumrendszernek hangsúlyozása szimplifikálás – Kafka páratlan tehetsége az egymás melletti, egymásba játszó, egymást kiegészítő tartalmak csodálatos játékában nyilvánul meg leginkább. Ne feledkezzünk meg azonban arról, amit *A kastély* vizsgálata során láttunk, hogy a szimbólumrendszer bizonyos határon túl szinte öncélúvá válik – túlságosan is sok mindent jelenthet ahhoz, hogy bármit is biztosan jelentsen. Ám ez a század eleji szimbolizmusra oly jellemző tünet az *Ameriká*-ra érvényes legkevésbé, s épp az *Amerika* az a mű is, ahol a társadalmi mondanivaló a leghatározottabb, s ezért legegészségesebben egészíti ki a filozófiai-lélektanit!

A történet nyilván később írt befejezése igazi rejtély – hogy valamiféle optimista jellege van, önmagában még nem okvetlenül pozitívum. Talán azt sugallná: mégis van kiút, van remény – csak hogy miféle? Ez az, ami legtöbbszörként értelmezhető, s megfajtási kísérletünk során, a preegzisztencializmus mellett, ezúttal is figyelembe kell vennünk a keresztényi-misztikus értelmezést. Lehetséges ugyanis, hogy az egész Természeti Színház voltaképpen az Egyházat jelenti. Az Egyházat, mely nem mond le egyetemes (katolikus) igényeiről, de rosszul él vele, rosszul toboroz, rossz papjai vannak, cirkusznak látszik – mégis mindenkit keblére képes ölelni. S az igazi megnyugvással végül is – a túlvilág szolgál, ahol a megalázottak és megnyomorítottak is megtalálják helyüket, jutalmukat, sőt, föllelik elveszített szeretteiket is. A szegény,

sápadt kis liftes kollégával való találkozás szinte egyértelműen utal erre a jelentésre. De ne tekintsük e vallásos megoldást kizárólagosnak. Kafka följegyzéseiben előfordul olyan utalás is, melyben arról van szó, hogy Rossmant éppúgy, mint *A per* főhősét, egyszerűen elteszik láb alól. A befejezés halálképe tehát nem föltétlenül „megdicsőítő” keresztényi halálra utal; a cirkuszi toborzás sem okvetlenül az Egyház földi tevékenysége, lehet más, működő szervezet csalárd félrevezetése is. S ha a záróképeket így vesszük szemügyre: akaratlanul is a náci fasizmus haláltáborához vezető vasúti vakvágány s a láger „Arbeit macht frei” felirata jut eszünkbe – a kiszolgáltatottak végső útja a megsemmisülésbe visz... Félreértés ne legyen: Kafka itt éppannyira nem jós, mint az *A büntetőtelepen* írójaként, de érzékeny műszer, és jó előre regisztrálta a fenyegető jeleket.

Van azután egy harmadik, szintén plauzibilis értelmezés: mindenki megtalálja helyét – a művészetben. Ez a megoldás emlékeztet két ars poetica jellegű elbeszélés, a *Jelentés egy Akadémiának* és a *Jozefin, az énekesnő*, majom, illetve egér hősének a művészethez való viszonyára. Akárcsak Rossmann, ők szintén nagy lemondások árán illeszkednek be úgy-ahogy a társadalomba, s számukra a művészet egyrészt a közönség többé-kevésbé kényszerű kiszolgálása, szórakoztatása, másrészt elfordulás a nyers valóságtól, menekülés, menedék, saját életforma is.

Itt jegyezzük meg, hogy az önmagában szintén befejezetlen zárófejezetből, épp kidolgozatlansága miatt, nem derül ki, hogy a felvételi irodán Karit színészként alkalmazták-e, amire nyilván alkalmatlan; erről csak később esik szó. Ilyen ellentmondást másutt is talál majd az olvasó – de hiszen a mű nincs befejezve. A Brunelda-féle ideiglenes, és a cirkuszbeli végleges menedék között számos kaland képzelhető el (erre a zárófejezet utal) – egynéhány többé-kevésbé vázlatosan el is készült. Ez a mű aligha lenne lényegesen gazdagabb, ha a többi „kaland” is belekerült volna – mint ahogy (a szintén befejezetlen) *A kastély* elkészült részei is fárasztóak itt-ott. *A per* viszont épp összefogottságánál fogva vált ki oly megrendítő hatást.

Ami az *Amerika* főntebb elemzett eleje és vége között játszódik, abban hol a társadalmi, hol a pszichológiai vagy filozófiai szimbólumrendszer kerül előtérbe, de mindegyik folyvást jelen van. Néha a munkások töke elleni harcáról, tüntetésről, sztrájkokról kapunk szociálisan hiteles képeket, ismét másszor az elnyomó apparátus agresszivitását érezzük, másutt a bürokratikus szervezés mechanizmusát látjuk, majd azt, hogy a „liberális” világban milyen kiszolgáltatott az egyes ember (gyönyörű példa erre Therese elbeszélése anyja haláláról). Különösen megérdemli figyelmünket az a jelenet, melyben a rendőr üldözi Karit: a fiú helyzete nemcsak azért nehéz, mert fáradtan kell futnia, hanem még inkább azért, mert a rendőrnek – a felsőbb hatalmak jelképének – ő az előre kiválasztott célja, akit csak követni kell, Kari számára ellenben az egész menekülést súlyosbítja a döntés elkerülhetetlen kényszere: a nem ő kívánta, kényszerű futás közben „szabadon” kell választania az egyformán fenyegető lehetőségek között – íme, egyetlen képben az egzisztencializmus egész filozófiája. Az sem véletlen, hogy mindezt éppen egy rendőr és ártatlan üldözöttje fönti szituációjában mutatja meg Kafka, mikor is a munkásnegyed lakói, a rendőr ellenében, a magányos menekültöt segítik... Tanúi leszünk azután, miként fonódik össze az eltorzult, elhújasodott művészet az erotikával, s hogy él együtt az alpárian társadalomellenessel. Többször előkerül a nemiségnek való kiszolgáltatottság: mennyire rabjai vagyunk ösztöneinknek, s mily tisztátalan kapcsolatokba kerülünk általunk.

Mindez lehetne pusztán írói szándék, merő spekuláció (mint ahogy a Kafka-epigonoknál sokszor nem is több), ha Kafka nem találta rá a megfelelő kifejezőmódra, melynek kialakítása, minden más művénel inkább, az *Amerika*-ban figyelhető meg, szinte születésében. Legfőbb eszköze a karkai nyelv; sajnos, a magyar olvasó ezt

érzékelteti legkevésbé. *Minden más* ország olvasójánál kevésbé, nemcsak a német nyelv merőben más szelleme miatt, mert hiszen ezt fordítások százainak sikerül áthidalniok; inkább azért, mert Kafka német nyelve különlegesen stilizált nyelv, amit sehol sem beszéltek. Kafka nem prágai németséggel, hanem a legelvontabb, – egzaktabb német nyelven ír, mely az osztrák hivatali nyelv művészi továbbfejlesztése: pontoskodó és fontoskodó nyelv ez, s némileg groteszk. Mivel az osztrák bürokrácia nyelvét évszázadokon át fordították magyarra, de sohasem rokonszenves közlések, utasítások közzétételére, ráadásul mindig úgy, hogy erőszakot tettek vele a magyar nyelven – ez a fajta németes stílus oly ellenszenvenessé és erőszakolttá lett, hogy szépirodalmi szövegben elviselhetetlen. A fordító igyekezett ugyan éreztetni a karkai nyelv egyszerre egzaktt és „konfúzus” jellegét – de ez magyarul csaknem lehetetlen.

A szigorúan tárgyias, pedáns nyelvvel az író szinte naturalisztikus pontossággal rögzíti a valóság részleteit. A realista műveken nevelődött olvasó megszokta, hogy az egzaktt nyelv s részletezően realista módszer: lényegre törő alkotó szándék eszköze. Beléje idegződött, hogy amit az író leír, annak jelentősége van. Az öncélúan rögzített jelentéktelen részlet, melynek értelmét az író – ezzel a gyakorlattal ellentétben – *nem* fedi fel, ami semmiféle összefüggésre nem utal: a világ rendetlenségének, anarchiájának, az abszurditásnak benyomását kelti, s annál inkább, mert a „rendetlenség” a szigorú rend, hierarchia formájában jelenik meg. Ilyen például az egész szálloda élete, mely egyúttal az „eltömegesedés”, elbürokratizálódás mesteri képével szolgál. Másutt is találunk erre példákat. Van-e a korunkra oly jellemző mechanizált tevékenységnek félelmetesebb ábrázolása, mint a nagybácsi vállalatának információs központja, vagy a felvilágosításokat adó alportások munkájának leírása a szállodában: ahol mindkét oldal – az informátor éppúgy, mint az ügyfél – egyaránt személytelenné lett, s csupán egy gépezet csavarja... Mellesleg: a példa zseniális megválasztása – hogy tudniillik, épp az információk mérhetetlen tömege borítja el leginkább a modern embert – szintén Kafka páratlan előrelátását mutatja.

Mindvégig jellemző a regényre az álomszerűség. Álomképeink általában nem homályosak (csak utólag földézve érezzük őket elmosódottnak) – néha igen éles fényben, határozott kontúrokkal jelennek meg bennük a nagyon is kézzelfogható tárgyak, hús-vér személyek. Annál jellemzőbb álmainkra a következetlenség. Kafka is ezzel teszi művét álomszerűvé. Egészen váratlanul léptet fel egy-egy, tulajdonképpen nem a jelenethez tartozó alakot, mint például a milliomosék vidéki villájában a lovaglópártnet Macket, aki egyszer csak tapsolni kezd a szomszéd szobában, pedig jelenlétéről addig szó sem esett. A tárgyak, személyek, jelenségek fölbukkanását nem előzi meg logikus bevezetés, akkor lépnek elő, amikor (a történet érdekében) szükség van rájuk. De ez a voltaképpen primitív (szinte népies) előadásmód Karkánál ismét az abszurditás hatását kelti.

Végül e műre is rányomja bélyegét Kafka sajátos determinizmusa és dialektikája, mely a véletlen érvényesülésében mutatkozik meg. A jó és rossz lehetőségek az életben bizonyos egyensúlyban vannak, s Karkánál is a véletlen sokféle játéka kerül bemutatásra. De nála törvényszerű, hogy a véletlenül előkerülő jó és rossz közül mindig a rosszabbik eshetőség győz. Nos, ez Kafka végső „hazugsága”, s épp mert, a naturalista művek determinizmusával ellentétben, a jó lehetőséget is mindig fölcillantja – ez kelti föl az olvasó egészséges ellenkezését!

E tekintetben különösen jellemző Kari elbocsáttatásának története. Ez a részlet szinte ismeretelméleti állásfoglalás is: a valóság önmagukban hiteles, pusztá tényeiből, helytelen csoportosítással, egészen kis torzítással, a valósággal homlokegyenest ellentétes kép bontakozik ki, s ennek megfelelő döntés is születik – annál is inkább, mert a döntés már előre megvolt. A pozitivistá módszernek ilyen kritikáját, mely

éppúgy az olvasó együttérzésével történik, s őt éppúgy fölháborítja, megmozgatja, mint egy Dickens-regény sorozatos igazságtalanságai: viszont Kafka javára írhatjuk.

Vannak vélemények, miszerint Kafka minden ízében irracionális életműve mindenfajta létküzdelem reménytelenségét hirdeti, ezért leszerelő, káros hatású. Ez a föltételezés semmi esetre sem Kafka szándékain alapszik. De ha elismerjük is az alkotói szándék fontosságát, a művek megítélésében ez aligha döntő. Tudjuk, hogy a szilárd eszmei alapon álló, tudatos alkotó műve már csak azért is hatásosabb, mert a rend inkább hat, mint a rendezetlenség, a határozott vonal erőteljesebben, mint az elmosódó ködkép. Lehet azonban, hogy az alkotó – mint Kafka is – csak abban határozott, hogy állásfoglalás nélkül, csupán a valóságot akarja ábrázolni, „objektív” akar maradni. Csakhogy minden ábrázolás: szelektálás, kiemelés, tipizálás, értelmezés, ezt pedig végső fokon mégiscsak az alkotó világnézete határozza meg. És ha világnézete a világnézet nélküliség, a szkepticizmus, agnoszticizmus, az anarchisztikus szemlélet, reménytelenség, fideizmus – vagy a gyökértelenség és elidegenedés más formája? Ebben az esetben az eredmény (azaz a mű hatása) a következő tényezők, illetve azok viszonyának függvénye. Először is: mily határozottan tudja képviselni eszméit vagy téveszméit a művész; mi erősebb, a rendező elv, eszme, szkepszis, tévedés, vagy éppenséggel zűrzavar, kétségbeesés, vagy – a valóság, amit ábrázolni akar? Pontosabban: világnézetétől, ideológiájától vagy érzelmeitől, hangulatától függetlenül, mennyire hagyja érvényesülni a művész az objektív valóságot, s mennyire azt tükrözi vissza – szerencsés esetben: hamis ideológiája rovására. A valóság, az élet, a művészet győzelme, az osztály meghatározta ideológia ellenére, korántsem ritka. Korunkban is erre példa a katolikus Böll, Eliot, Golding, Greene, Mauriac, Waugh, a polgári humanista Faulkner, Hemingway, Mann, Martin de Gard és Vercors, az egzisztencialista Beauvoir és Sartre életművének nagyobbik része. De, sajnos, ez mégsem törvényszerű: nem igaz, hogy a nagy művész műve végső fokon mindig az igazságot szolgálja. Hisz a felsoroltaknak is nem egy írása sugall, reális részletek sokszor igen mélyenjáró ábrázolásával, kitűnő pszichológiával, hiteles társadalomrajzzal, részigazságokat, sőt téves hiteket. Tárgytól, életanyagtól és persze a művész szándékától, ideológiájától, sőt az adott mű alkotásakor meglevő diszpozíciójától függően egyik művük ilyen, a másik olyan. Ám bizonyos, hogy ha a valóság ábrázolása hű (természetesen nem a részletek naturalisztikus, vagy a hangulat, látomás impresszionisztikus hitelessége, hanem a lényeg megragadásának értelmében) – akkor a mű hatása is pozitív.

De van a művészi hatásnak még problematikusabb esete, amikor a művész nem a valóságnak, illetve a lényegnek megfelelően, ám nagy szuggesztivitással ábrázolja tárgyát – tehát tehetséges, csak nem realista alkotó. Így vagyunk Kalkával! Nála s a hozzá hasonlóknál a reális részletek is a téveszmét erősítik. Műve tehát okvetlenül leszerel, gyengít, kétségbe ejt? Élet és mű dialektikájából következik a paradoxon: nem okvetlenül. A nyilvánvalóan hamis, elrajzolt ábrázolás, épp szubjektív és szuggesztív hatásánál fogva – ellentétes hatást válthat ki. A képzőművészetben Cézanne-nal kezdődő finom térbeli-perspektivikus elrajzolás arra indítja a nézőt, hogy önmagában helyreállítsa a megszokott perspektívát, s így olyan szellemi aktivitásra készíti, mely fokozott hatásban nyilvánul meg. Ez a képzőművészeti példa *modell*, s egyben a modern művészet döntő pillanata. Braque és Picasso analitikus kubista alkotásai mintegy körüljárják a tárgyat, szétboncolják, belenéznek, s mindehhez megkívánják a néző részvételét, a műalkotáshoz való hozzájárulását. Nem is szólva a meghökkenítő álarcot öltő portrékról, melyek ezzel leplezik le – azaz ábrázolják *szokott* álarcában – a hazugságot, akár Ensor álarcos halálfejeivel, akár Picasso néger maszkkal felruházott, elembertelenedett, megdöbbenően szánalmas prostituált aktjaival.

A modern polgári művészet számos mestere (s jó néhány szocialista alkotó is: pl.

Aragon, Brecht, Éluard, Guillen, József Attila, Neruda, Rivera, Picasso, Guttuso), az olvasó, néző fokozott aktivizálásával ábrázol – más kérdés, hogy mennyire általánosan, mélyen igaz, amit és ahogy sugall, s csak ábrázol, visszatükröz-e, vagy értelmez, értékel is, sőt, megoldást is kínál-e? Most azonban nem erről van szó. Az elrajzolt képpel szemben mindig ott áll a néző által ismert valóság, az átélt, beidegzett valódi kép, perspektíva. A szemlélő mindig ezzel vet össze, mindig a valódit keresi. Ha az ábrázolás végképp abszurd – teljes lesz a szakadás. A mű többé nem hat, vagy nevetségessé válik. Ez történik a mai szürrealizmus egy részével – pl. Dali képeivel, de számos Kafka-epigon művével is. Velük csak az tud azonosulni, akinek lelke éppoly bomlott, mint a művészé – a két dekadens lélek találkozik. Ha azonban az ábrázolásnak bőven vannak hiteles, valóban szuggesztív elemei, akkor a néző, olvasó *nagy* erőfeszítést tesz, hogy a mű és a valóság közötti szembeszökő különbséget áthidalja! Bizonyos esetekben éppenséggel fölháborodik. S így lesz az abszurd mű – mozgósító hatású. Faulkner *Az öreg* című kisregénye társadalmilag és lélektanilag oly gazdagon motivált, hallatlanul szuggesztív és hiteles ábrázolása a hihetetlen igazságtalanságnak, hogy épp kiúttalansága és lehetetlen túlzása révén kelti föl az olvasó elemi erejű tiltakozását – nem általában, hanem egy hazug társadalmi rend ellen. Hasonlót tapasztalhatunk Kafkánál is. *A per* vagy az *Amerika* hőséneke abszurd kiszolgáltatottsága úgy fölkavarja olvasóját, s olyan ellenkezést vált ki belőle, hogy az önmagában – továbbgondolásra, elemzésre, állásfoglalásra készíti. Épp azért, mert ezek a művek számtalan részlettel hitelesített, plasztikus képei egy teljesen torzult valóságnak: a bennünk élő törvény – természeté és társadalomé – szinte üvöltve követeli a helyreállítást.

De csakugyan követeli-é? A műalkotás hatása végül is az olvasótól-műélvezőtől is függ. Ám azért az értékelés végső kérdéseit – mintegy összegzésül – mégiscsak föl kell tennünk. Realista alkotó-e Franz Kafka? Nem, mert életműve nem tárja fel a lényegi: a társadalmi, az osztályösszefüggéseket. Mégis *nagy* alkotó, mert ha lényegét nem is, a valóság bizonyos jelenségeit páratlan művészettel ábrázolja. A forma tökéletesen megfelel a tartalomnak: mindannak, ami ebben a szerencsétlen, de nagy lélekben élt. Sőt: ez a tartalom, a karkai iszonyat maga teremti meg az adekvát kifejezésmódot, az új művészi formát, melynek jelentőségével a század irodalmában csak Proust vagy Joyce formateremtése vetekedhet. Más kérdés az, hogy ez a forma legtöbb utánczójánál merő formalizmussá sekélyesedik. Ez azonban nem Kafka hibája, az ő nagysága mindettől független: elvitathatatlan.

1966

GOTTFRIED BENN

Gottfried Benn lenyűgöző költészetét több irányból lehet megközelíteni. Közben, sajátos módon, nem kerülhetjük meg a *negatívumokat* – azt, ami különös életművét személyes, politikai, ideológiai tekintetben *terheli*, s ami miatt a költőnek a második világháború után még évekig hallgatnia kellett. Ez volt az oka, hogy nálunk is sokáig eltekintettek művei szélesebb körű publikálásától, ugyanakkor midőn kénytelenek voltak elismerni, hogy Benn a 20. századi német líra kiemelkedő költőszemélyisége... Ezen ellentmondás követeli meg a többfelől való vizsgálódást, annál is inkább, mert mindennek elvi jelentősége van, amely túlnő a „Benn-ügyön”.

Elsősorban az, hogy le kell számolnunk bizonyos beidegzéseinkkel, amelyekkel mintegy a korábbi „balos” vagy dogmatikus ítéleteket igyekeztünk – sokszor öntudatlanul – „jóvátenni”. A kelletténél is többször hivatkozunk ugyanis Engels nevezetes megállapítására „a realizmus diadaláról”, ami voltaképpen az írói-emberi nagyságnak, a valóságlátás lehetőségeinek elvi körvonalazására adhat alkalmat – hogy tudniillik a valóban nagy alkotó még saját, kialakultnak vélt nézeteivel szemben is a lényeg megragadására, a társadalmi fejlődés átérzésére lehet képes, ha csakugyan kritikus szemmel figyeli az élet, a jelenségvilág realitását. Ennek az engelsi észrevételnek túlzott általánosítása azonban könnyen illúziókba ringathatott bennünket, mikor is a művész lényeglátásának valamiféle „automatizmusában” végső fokon mindig realista, azaz haladó lesz. Ebből nemcsak az alkotói tudatosság lebecsülése következhet, hanem az is, hogy hajlamosak vagyunk tehetség, realizmus és haladás kapcsolatát, összefüggését, sőt azonosságát föltételezni, tehát ilyesmikre gondolni: a kiváló író-művész szükségképpen kiváló ember is, aki realista életművével a „haladást” szolgálja. Ennek persze ellentétele éppúgy *nem* igaz: az, hogy a haladással szembeszegülő vagy akárcsak dekadens alkotó tevékenysége eleve értéktelen és társadalmilag káros. A dolog ugyanis sokkal bonyolultabb s a helyes ítéletben csak az életek-életművek esetenkénti alapos vizsgálata segít. Az általánosságok folytatása helyett épp ezt próbáljuk meg – dióhéjban – a Benn életművével kapcsolatban. Még csak annyit: ideje magunkat is figyelmeztetni arra, hogy a fasizmus ideológiai háttérét és befolyását sokszor önkéntelenül átstilizáljuk. Egyrészt megfeledkezünk arról, hogy a harmincas évek elején még a náci-fasizmus sem egyszerűen kényszer és terror volt, hanem – jóllehet manipulált – tömegek (köztük megtévesztett munkás-milliók!) álltak mögötte és segítették hatalomra jutását, másrészt az alkotó értelmiség egy része is felsorakozott mögé vagy mellé, s nem lehet a kérdést pusztán azzal elintézni, hogy Németországból minden jelentős tudós és író emigrált. Különb, még a Németországgal szembenálló angolszász világban is sokáig oly számottevő alkotók rokonszenveztek a fasizmussal, mint T. S. Eliot, köztük akadt, aki a végső bukásig tartott ki fasiszta ideái mellett, mint az angol nyelvnek (épp Eliot mellett) legnagyobb kortárs költője: Ezra Pound; s noha a francia írók színe-java vett részt az ellenállásban, hallgathatunk-e a kivégzett Brasillachról, a börtönnel sújtott Céline-ről, Montherlantról? És a Franco mellé állt Unamuno, meg a náccal kollaboráló Hamsun esete? A Gogáé és Rebreauné? Végül ki kérdőjelezheti meg Erdélyi József költői kiválóságát? (Gondoljunk vele kapcsolatban Bálint György nevezetes cikkére: *Az „Erdélyi-ügy”*.)

Miről van tehát szó? Gottfried Benn (1886-1956), az orvostól lett kiváló költő, a német naturalista és expresszionista lírának már fiatalon úttörő, stílusteremtő mestere a húszas évektől nyíltan szembefordult a baloldali irodalommal, a náci hatalomátvétel után is Németországban maradt, sőt egy ideig szolidaritást vállalt a rendszerrel, nyíltan visszautasítva az emigráns írók (konkrétan Klaus Mann) kritikáját, amivel saját magatartását s általában a náci Németország kulturális (és persze politikai) viszonyait illették. Nem mentség az, hogy Benn jobbra csúszásában részes volt a magukat szocialistának vagy éppen kommunistának valló írók némelyikének ideológiai zűrzavara, agresszivitása, vulgár-marxizmusa, dogmatizmusa is, amellyel nem egyszer

csekély tehetségüket kompenzálták. Magyarországon is voltak hasonló jelenségek – Németh Lászlót is jobbra tolt a gyors rendszerváltozásban – megint csak csacskán – reménykedő alkalmi „marxisták” sokszor okatlanul kihívó magatartása, s a később Bernihez hasonlóan jobbra csúszott Kodolányi fiatal korának őszintén vállalt, mégis túlzó, „balos” magatartása is ártott épp a marxizmus ügyének. (Lásd erről is Bálint Györgyöt: *Még egyszer a kritikusok árulása.*) Mint ahogy riasztotta Benn is, nálunk meg Némethet, majd később épp Kodolányit s másokat is, nem egy, a Szovjetunióban tapasztalható személyi kultusz és dogmatizmus kevésbé rokonszenves jelensége is. Ám mindez, Benn-nél éppúgy mint másoknál inkább motiválás vagy éppenséggel önigazolás volt; az ok mélyebben található, amire viszont Lukács György nem egyszer rámutatott: az irracionálizmushoz való vonzódásban, amely különösen Nietzsche hatásában nyilvánult meg, s ami épp a húszas évek második felében a német egzisztencializmust is létrehozta, hogy az egzisztencializmussal párhuzamos egyéb (pl. a Benn költészetében is megnyilvánuló) tendenciák tovább erősítsék egyrészt az egzisztencializmust, másrészt a náciizmus sokkal vulgárisabb, ámde végzetesen gyakorlati politikai ideológiáját, ugyanakkor a Heidegger majd Jaspers életművében kibontakozott egzisztencializmus világszerte máig is segítse az irracionálizmus eszmei túlélését.

Mindnyájan tudjuk: a tőkés termelési rendben az összefüggések a polgár, sőt számtalan munkás számára homályban maradnak, a tulajdonviszonyok, termelés-elosztás összefüggéseit nem ismeri, emiatt a történelem törvényszerűségei rejtélyesnek tűnnek számára, a világ nem más, mint fenyegető jelenségek zűrzavaros halmaza, amely félelemmel tölti el, s a tárgynélküli szorongáson kívül az osztályviszonylatokat nem értő értelmiségi számára külön fenyegetés a „tömegek” léte, akár az „eltömegesedett” kispolgári vagy lumpen-rétegek többé-kevésbé embertelen magatartását, akár a polgári státust veszélyeztetőnek érzett munkásmozgalom szervezett erejét tapasztalja meg. Ezen mit sem segít a természettudományos műveltség, a természeti valóság törvényeinek ismerete. S ezzel kapcsolatban kell rátérnünk Benn életműve megközelítésének másik útjára, az orvos voltából következőkre.

A 20. században mind több az orvostól lett író; számuk még nagyobb, ha az orvos-családból származó, orvosnak indult vagy biológiával foglalkozó szépírókat-költőket is hozzájuk számítjuk. Kapásból csak néhány nevet: Conan Doyle, Csehov, Schnitzler, Somerset Maugham, Vereszajev, Carossa, Céline, Cronin, Döblin, Duhamel, Isherwood, Linklater, Celan, Kipphardt; Camus, Hemingway, Huxley, Steinbeck; Csáth Géza, Németh László, Illés Endre... Ki áll közelebb test és lélek, sőt társadalom valóságához, egészséges és beteg állapotához, mint az orvos? S itt emeljük ki a *valóságot*, hiszen az orvosnak mindig tényekből kell kiindulnia. Ezek a valóságos tények, gondolhatnák, eleve materialistává és realistává teszik; – sokaknál valóban így is van. De nem okvetlenül dialektikus materialistává, sokszor csak pozitivistává. Néha pedig az orvosi-biológusi látószög egysíkúsága éppenséggel az irracionálizmust, sőt újfajta miszticizmust segíti elő. Ennek egyszerűen az is oka lehet, hogy a természettudományos szemlélettel valaki a darwini fejlődés-elméletig jut el, amelynek lényege: „the survival of the fittest” – tehát az, hogy az életrevalóbb, erősebb marad meg, ami a társadalomra vonatkoztatva máris a liberális szabadságeszménnyel találkozunk s az erősebb jogának hangoztatásával, a gazdaságban érvényes farkas-erkölcs s a nietzschei eszmék közbejöttével egyenesen vezet a felsőbbrendű fajta náci-fasiszta szörny-elméletéhez, amelynek gyakorlata népiirtásban kulminált. De a darwini tanokból és a rajtuk sokáig túl nem jutó természettudományosságból következhetik az a biológiai determinizmus is, amely (látszólag materialista alapon) a testnek, a természetnek döntően meghatározó voltát hirdeti meg, nem számolva azzal, hogy az embert épp a természet (és saját testi-lelki természete) fölötti uralma teszi emberré. A

biológiai determinizmus helytelenül értelmezett természettudományosságából megint csak irracionális erők misztikus halmaza következnek, akár a szűkebben vett személyes („testi”) biologikumé, ezzel kapcsolatban az alkaté (lásd a Benn-nel kortárs tudományban Kretschmer érdekes elméletét), vagy a hormonoké, sőt a „fajtáé”, ahogy az áltudományosan alkalmazott, fajelmélet szolgálatába állított antropológia hirdette; akár az ösztönöké, ahogy a náci által dühödten üldözött osztrák-zsidó-nagypolgári eredetű freudizmus tanította, amely (főleg Freud máig ágáló pszichoanalitikus epigonjainál) a tudatalatti s különösen a nemiség végzetesen determináló voltát hangsúlyozza. Orvosnak lenni tehát: több tudás az emberről s valóságáról, az orvostudományból mechanikusan levont következtetések viszont egyenesen vihetnek ilyen vagy olyan – akár fasiszta – irracionalizmushoz.

Mindehhez még egyéniség és személyes szabadság szélsőséges (megint csak liberális) kultusza; sajátos érzékenység ismét csak az én érzéseivel, fájdalmaival, ellenérzéseivel s főként szorongásaival összefonódva – előbbi gyakorlati ellentétéként pedig a kifejezés ingere, készsége és képessége, szuggesztív, magas művészi szinten: íme előttünk a benni élet és mű, amely nemcsak egy sajátos német költői életpálya képlete, hanem többé-kevésbé általános lehet számottevő alkotók jellemzésére, Wildertől, Kafkától, Gide-től Németh Lászlón át Camus-ig, sőt Sámuel Beckettig, vagy Saul Bellowig, hogy – jelzésként – megint csak nevekkkel folytassuk.

Persze, a biologizmusnak másfajta ideológiai útjai is voltak-vannak, a kétségbeesést vallásossággal feloldani akaró nemes irracionalizmusé, amely közben nagyon is valós humánus célokat is szolgálhat, mint az Albert Schweitzernél vagy Teilhard de Chardinnál. Nem is szólva a biologikum marxista értelmezéséről, amely *A természet dialektikájá*-tól Pavlov vagy Bauer Ervin életművén keresztül (a sok kárt okozó Lepesinszkaja és Liszenko megint csak, másképp irracionalista-dogmatikus kitérők ellenére) érvényesülhet korunk tudományában éppúgy, mint a tudománnyal kapcsolatban álló művészetben-irodalomban, amelynek például Brecht, nálunk pedig Illés Endre életpályája a pozitív típusa.

Mindezt nemcsak az igazság kedvéért kellett elmondanunk Beimről, hanem azért is, mert életművével kapcsolatban sok olyan alkotói-ideológiai probléma merül fel, ami meglehetősen gyakori, még a nem egyértelműen dekadens, haladásellenes művészek körében is, mint amilyen a természettudományos képzettségű vagy orvos-írók többsége – akik között utóvégre csak elvétve lehet a valóságtól teljesen elrugaszzkodó vagy vallásos ideológiájú alkotókat találni. Viszont, épp amikor Benn személyes, eszmei, politikai tévedéseire ily hangsúlyosan rámutatunk, fölmerül az értékelés *másik* oldala: miért, mitől lehetett mégis *nagy* művész az, aki ennyi, túlzás nélkül állíthatjuk, bűnnek tekinthető emberi-politikai tévedést követett el? Sajnos, nem lehet érték és erkölcs, művészet és társadalmiság között egyértelmű egyenlőségjelet tenni. Miért? Mert az igazán kiemelkedő műalkotás mindig túlmutat önmagán, sőt alkotója szándékán is – és itt térhetünk vissza az 1888-as engelsi megfogalmazás pontosabb értelmezéséhez. Így most már nem azt hisszük, hogy minden igazi művész „valahogyan” a lényegét látja meg s a „haladást” szolgálja, hanem hogy a világ bonyolultságának visszatükrözésével, osztálya egész belső zűrzavarának mintegy átvilágításával akkor is katartikus élményt nyújthat, midőn a teljes csődről tesz tanúbizonyságot.

Azt is érezhetjük, hogy az elidegenedés, a szorongás a szocialista társadalmakban is fölbukkant, hiszen a termelő eszközök magántulajdonának megszüntetése nem zárja ki azonnal az elidegenedést, amit a fejlett munkamegosztás s tömegtermelés valósággal „újratermel”, nem is szólva arról, hogy az atomfenyegetettség még akkor is reális veszély s okkal tölthet el aggodalommal, ha bízunk abban, hogy a háború ámokfutását meg tudjuk akadályozni.

Szóval a benni költészet szorongásos, másszor meg dekadens hangjai ma is rezonanciát kelthetnek. De sok minden egyéb is: valamelyes kiábrándultság a technika diadalából (beleértve környezetünk elsivárosodását, a nagyvárosok betondzsungelét, a gépkocsi-csordákat), s olyan, pozitívabb, bár nem egyszer dekadens töltésű érzelmek, mint a kissé elvont humánus vagy a *szép* kultusza, meg a természetimádat – amely visszahúzó nosztalgiákat is táplálhat, még ha nem okvetlenül eredményezi is a fejlődés megkérdőjelezését, mint nem egyszer Benn-nél.

Egészen más tekintetben vonzó a mai olvasó számára a Benn költészetének jó részére olyannyira jellemző tárgyiasság, látszólag érzelem nélküli visszatükrözés, a tények rideg előadása, amely a korai versekben szinte természettudományos-orvosi módon volt egy érzelem-ellenes, naturalista költői program akkor merőben új megnyilvánulása. Orvosi-naturalista – egészen a rút, sőt visszataszító meghódításáig, aminek szintén megvolt az az értelme, hogy a 20. század elejének általános (pl. a Rilke nevével fémjelezhető, de később Bennre is jellemző) *szép* keresésével *szemben* épp az emberi (és társadalmi) nevében a visszataszítót is fölfedezi a művészet számára, új tartományra terjesztve ki ezzel a líra illetékességét, s nincs-e ennek sokszor a költő szándéka ellenére is (itt már ki merjük mondani) szociális töltése, hiszen az emberi nyomorúság pusztá ábrázolása is lehet megrendítő, netán mozgósító erejű. Más kérdés, hogy a – szó legszorosabb értelmében – sebekben vájkálás nem kis mértékben az öncélú érdekesség, meghökkentés s ennek megfelelően a dekadencia eszköze volt-e, de hiszen néhány, a tőkés társadalom rothadását kifejező, viszolygó s viszolyogtató verse alapján nem mondták-e a fiatal Benn-nel egyidőben Adyt is dekadensnek? Persze nagy különbségek vannak közöttük. Adynál az életöröm kerekedik felül, s művét mindig társadalmi felelősség fűti – míg Benn tudatosan fordul el a társadalomtól, éppúgy mint az egyén szenvedésétől, előbbit kaotikusnak látva, utóbbit tárgyként kezelve, s itt az orvosi tevékenység még több is annál, amit Benn művel, aki költőként nem „kezel”, hanem csak leír – ámde teszi ezt oly meghökkentő költői erővel, hogy szenvtelensége nem csupán visszatetszést, hanem sokszor megrendülést vált ki olvasójából, aki érzi azt, amit az alkotó nem – vagy talán csak nem akarja érezni?: a részvétet.

Szóval, Benn korai kórházi és hullaházi (*Morgue* – 1912) költészetéből nem lesz szociális költészet – ami következik, az épp a *szép* kultuszához, a természetihez, az egyéni emelkedettséghez való visszafordulás (utóvégre ezt a programot már évtizeddel korábban meghirdette a szimbolizmus, impresszionizmus, majd a szecesszió költészete). *Formai* tekintetben van lényegi változás: a szűkszávú naturalista költészetből lángolóbb, lobogóbb, szenvedélyesebb, harsányabb expresszionizmus robban ki – olyan kifejezésmód, amely Janus-arcú: a legönkényesebb szubjektivitás, sőt szubjektivizmus „mélylélektani” kifejezője éppúgy lehet, mint a legmélyebben vállalt közösséginek kikiáltása – mondanom sem kell, hogy míg némely expresszionisták, Becher vagy Brecht az utóbbi utat választották, Benn megmaradt az előbbinél.

Mindez még az első világháború előtt, alatt s közvetlenül utána játszódik le. A lelkész fia egészen fiatalon maga is megpróbálkozik azzal, hogy hívő ember legyen, teológiára iratkozik be, aztán mégis orvos lesz. És közben kevesek által kedvelt *költő*, akinek kis számú publikációi ellenére egyre nagyobb a szakmai hírneve. Közel kerül az expresszionizmus olyan kulcsszemélyiségeihez, mint a mozgalom talán legtehetségesebb női résztvevője: Elsa Lasker-Schüler, meg az elszánt nemzedékszervező és iskolateremtő Herwarth Walden. Az új iránt vonzó közhözséget megfogja e korai szabadversek fagyosan kihívó szakmai (orvosi) tárgyilagossága (amely persze naturalizmus). Szűkszávúság, tárgyiasság jellemző rájuk, a költői kifejezés radikális redukciója egyfelől – másutt pedig a rút és undor expresszionisztikus áradásban való kifejezése, minek során a gesztusok is

gusztustalanok. Ám nem egy versben (*A vajúdo nők terme*) fölcsillan a remény, az élet szeretete, akár a sokban mintául s költői előképül szolgáló baudelaire-i Dög-ben. Az *Éjszakai kávéház* (1912) átmenet az expresszionizmusba, Az ifjú Hebbel éppenséggel az expresszionizmus programpontjai közé tartozó ifjúi lázadás költői képe, a *Jegenye* a természet erejének megidézése, *Az égerfákon átjött...* a kispolgár utálata. A *Gyorsvonat*-ban az expresszionizmus szecessziós zsúfoltsággal társul.

Benn az első világháborúban katonaeorvos, s mintegy a háború iszonyatának ellenképeként tűnik fel költészetében a görög mítosz (pl. *Krétai váza* –1915). 1917-ben leszerel s magánpraxist kezd Berlinben – bőrgyógyász és a nemibetegségek szakorvosa. Nem valami tetszetős, ám annál hasznosabb pálya, s ha kell, jövedelmező: soha ennyi nemibeteg, mint a háború általános erkölcsi lazulásában, majd a bukott forradalom kísérlete után, az infláció, s a gazdasági válság idején... Benn nemcsak – megint sok tekintetben – lelkiismeretes, hanem tehetséges orvos is: pszichiáternek indult, aranyérmet nyert egy, epilepsziáról szóló közleményéért; foglalkozott a cukorbetegséggel, kankóval, rákstatisztikával. Lehet, hogy groteszkül hat, ámde tény, hogy legaktívabb orvosi tevékenységével egyidőben, 1927-ben jut el költői pályája egyik summázatához, a *Mámoros ár-hoz*, *A távolok honából* nagy összegezésében pedig a halál-rejtély szinte filozófiai földolgozását kísérli meg.

A húszas évek elején meg Becher és Brecht is közel áll hozzá, ám ő maga sose kerül közel a szocializmus ügyéhez. A nietzschei arisztokratizmus, a hamis görög ideálok mindig távol tartják attól, ami „közönséges”, hétköznapi, s amihez a tömegeknek közük van... A nagy kortársak árnyékában ágáló divat- és vulgár-marxisták taszító hatásáról már volt szó s ezt semmiképpen nem szabad a kelleténél inkább hangsúlyoznunk, hiszen Benn önmagában is eléggé magának való és antiszociális lény maradt ahhoz, hogy a német munkásmozgalom és pártos irodalom ilyen vagy olyan hatásának kellett volna kiváltania ellenérzéseit. Közben egész belső magányosságát hűvös tárgyiassággal előadott, ám szívszaggatóan szép s mélyenjáró költemények egész sorában fejezi ki, mint ahogy a minden társadalmitól való viszolygása mögött is burzsoá bűnök átélése érezhető, mi több: ezek szintén konkrét, társadalmi tekintetben is hiteles, nagy versek sorában lepleződnek le. E társadalomkritikus versek *csaknem* olyanok, mint a szocialista vagy szocializmus felé haladó expresszionista s új-tárgyias költőtársak hasonló művei, épp csak Benn nem a haladás *reményével* nézi s ítéli meg kora tőkés társadalmát, hanem a képzelt múlt és a szépség, elvont humánus spekulációi vagy éppenséggel a személyes ellenszenv felől. (Amelyben megint csak nem egyedülálló, hiszen ilyesmi bőven tenyészik még a mi *Nyugat*-unk legjava költészetében, sőt később is: Benn első magyar fordítója nem véletlenül Szabó Lőrinc s csak így, zárójelben jegyezzük meg, hogy a rezonancia éppúgy erős, mint az attitűd rokonsága; Benn-nek Szabó Lőrinc-re való hatása egyszer még külön vizsgálatot érdemelne!) Mindez nem változtat azon, hogy a tízes-húszas években írt versek az akkori német viszonyok hiteles művészi visszatükrözései, hallatlan szuggesztivitással (ami annak idején polgári körökben okkal keltett általános megbotránkozást). Pozitívum? Netán emberi-költői program? Alig nevezhetők annak a nietzschei indítású görög ideálok, a szép s természeti, a teljes emberség meghirdetése, az életörömé, a „teljesben” s életkedvben valami démoninak, „dionüszoszinak” megint csak Nietzsche kezdeményezte elszabadítása, amelytől már csak egy lépés *más démonok* elfogadásáig. Amire a harmincas évek elején kerül sor.

Először nincs többről szó, mint arról, hogy költészet és közélet két különböző terület. Benn-nek olyan észrevételeit, amelyek szerint a művészet nem oldhatja meg az emberiség problémáit, egyetértéssel is figyelhetjük, ma és mi magyarok, miután évtizedeken át voltunk tanúi annak, hogy nemzeti-politikai feladatok miként kerestek alkalmat legalább a művészetben való meghirdetésre. Mivel ellenforradalmi rendszer-

ben nem lehet szabadon politizálni, legjava alkotóink legalább az irodalomban igyekeztek helytállni s a népi politikát szolgálni. Ebből a kényszerből aztán szinte erényt kovácsoltunk s egy időben (például Benn halála évében) már-már azt is elhittük, hogy a politika *helyett* kell irodalommal foglalkozni, s amit a politika netán rosszul csinálna, arra az íróknak kell rámutatniok, sőt helyrebillenteniük azt.

Amikor Benn a húszas évek végén, harmincasok elején a mértéktartást hirdette, látszólag csak „helyére tette” a költészetét, valójában depolitizálta s ezáltal dehumanizálta, így ahelyett, hogy segített volna a fasizmus démoni erőinek megfékezésében: minden érték kiszolgáltatásában működött közre. Szóval, a költészet politikai szerepe elleni tiltakozás a nácizmus cinkosává tette. Mikor a hatalomátvétel megtörtént, továbbra is megpróbált konzekvens maradni: eleinte vállalta az új rezsimit minden „irracionalizmusát”, szemben állt a politikai és irodalmi baloldallal, meg az utóbbival azonosított „dekadenciával”, holott maga volt igazán dekadens. Különben a nácik is annak tekintették s röviddel később már nem tartottak igényt a szolgálataira. Erre arisztokratikus belső emigrációba vonult. A hadsereg a náci államon belül akkor még eléggé független volt ahhoz, hogy valamiféle egzisztenciális védelmet nyújtson a volt katonáknak: 1935-ben reaktiválták, s így, szigorú fegyelemben élte át a rendszer bukásáig hátralévő tíz évet. Önmagát fegyelmezte, tudomásul véve, hogy 1938-ban nemcsak az orvosszövetségből, meg az írói kamarából zárták ki, hanem írnia sem volt szabad, tehát még magának írt verseit is titkolnia kellett, nemhogy publikálhatott volna. Annál is inkább, mert egyelőre asztalfióknak írt művei között a náci fasizmus oly mély kritikáját nyújtó vers is akadt, mint a *Monológ* (1941), amely szinte Vörösmarty romantikus dühével s kétségbeesésével szólalt föl az embertelenség ellen.

Ám ekkor is, ezt követően is, mintegy ellenpontként újból megzendül a természet és életöröm lírája (*Soha ily magam* stb.). Ezekben a versekben mindig fölillantja korábbi költők (Rilke, Trakl, George, Heym) vívmányait, így például az impresszionizmus táj- és természetélményét, vagy a sajátos rilkei „csattanókat” (*Valamennyi sírt, Egy szó*). Költészete mind gazdagabb és színesebb lesz, már csak azáltal is, hogy a természeti kép is mélyebb tartalom hordozója (*Szeptember*) – ilyesféle természetlírát bont ki a másfél évtizeddel fiatalabb Peter Huchel is. A fentebb említett *Valamennyi sírt* közben mintha „valami változást” jelezne, mintha a sírok felett új remény ébredne; s változás van a tekintetben is, hogy a magány és társak problematikáján keresztül, a költő számára legreménytelenebb időkben a *társadalmi* igénye is jelentkezik (*A társak*). A *Használhatatlanul* meg épp az alkotásban való emberré válás történetiségét és személyességét fogalmazza meg s csak látszólag állítja szembe a szociális „parancs” teljesítését, a munkálkodó ember tettét a szép „céltalan” szemléletével – majd mindkét emberi tevékenységet a „rombolással”: hangulatilag végül is a kibomló lét, az összefüggések felismerése, a „tapasztalt értelem” lesz az erősebb, hiszen „a világot / kibékítik szép alkotások, / mik nem késnek s időtlenek”.

Mindez persze nem tette semmissé korábbi szerepét: a „III. Birodalom” összeomlása után Nyugat-Berlinben maradt író is csak orvosként tevékenykedhetett, múltját nem egyhamar bocsátották meg s kétségtelenül maradandó versei is évekig hiába vártak kiadásra. Csak 1948-ban Svájcban jelent meg egy kis kötete (*Statische Gedichte*), s csak az adenaueri Németország revansista világában fedezték fel újra, nem is minden hátsó gondolat nélkül. Becsületére váljék, hogy ezután is visszahúzódva élt, nem próbálkozott pálfordulással, ő maga nem vált uszítóvá, noha verseit, nézeteit, esztétikáját nem egyszer használták föl a haladó (jórészt NDK-beli) német költészetrel szemben. Közben ekkor is kritikus szellemtől áthatott, magányról tanúskodó, elgondolkodtató lírája tovább fejlődött, egyre több színt, ízt olvasztott magába. Végül alig akad századunkban olyan alkotó, aki különbözőbb elemekből, ellentétebb

eszközökkel meggyőzőbb, szervesebb, nagyobb költészetet tudott volna teremteni, mint ő.

És ez a fő: Benn poézisának szüksézszerűségében is párját ritkító gazdagsága, amely a mai olvasót is megragadja. Újabb versei valóságos költői enciklopédiát képeznek. Mily sok eszköz, mennyi hang s mindez mégsem eklekticizmus vagy akár utánérzés, utánzat, noha például a *Búcsú* szinte a goethei *Charlotte von Steinhez* huszadik századi újraköltése, egy régi típusú verselés tökélye. Az *Étterem* a korai (orvosi) témák groteszkül bölcs átfogalmazása, az *Eszményi életfolytatás* szerény s szigorú önértékelés, a *Csendélet* a modern művészet (és megint csak önmaga) szigorú megmérése, az *Ámde te* a rilkei felszólítás („Változtasd meg élted”) visszhangja. A *Találkozások* mintha a baudelaire-i *Correspondence*-ok német megfelelője volna, s a kései Baudelaire-ösztönzésre azért nem árt rámutatnunk, mert a francia költészet hatása Németországban (mindmáig!) sokkal kevésbé kézenfekvő, mint nálunk, ahol a francia líra felé fordulás a német (osztrák) szellemi hegemoniától való húzódozásból is következett. Benn persze expresszionista módon fogalmazza át Baudelaire mondandóját s ezt megint – rilkei versek követik, egészen egy újabb summázásig (*Kétségbeesés*) meg a *Vers ars poeticájáig* (amely szintén több ars poeticánál, hiszen „ez: a lét”). Vissza-visszatérnek a szolipszizmus magány-tanának banális témái, ámde minden divatos szenvelgés nélkül, új-tárgyas megfogalmazásban, amely egyben elemzés, sőt ön-analízis is. (*Csak két dolog*, vagy a talán Dürer látomására is visszautaló *Melankólia*.) És újra az ellenpont. „*A Broadway dalol és táncol*” amerikanizmust megítélő, nagyon is valós mai képsora, a *Bauxit* anyagi tárgyilagossága („ez a hét eléggé drága volt”) – és a ráfelelő kontrasztok frappírozó hatása. Ezzel szemben a *Tristesse* dekadenciája újból szinte a szecessziót (illetve Jugendstilt) idézi, az *Egy éjjel*-ből szorongás szól, s a *Csak két dolog* pedig megint egyfajta szintézis. A tárgynélküli félelem, dekadencia, halálhangulat ellen végre fölvonul a *Gyűljünk össze* („él aki még beszél”), *A boldogtalanok tája* („most már part, öböl akarok / lenni...”), az *Apréslude* (1955), amely a csíra reményét kelti. A *Találkoztam* az egyszerű, szerény szelídség és jóság apoteózisa, a *Rombolások* a dekadencia értelmét keresi és a letűnő megörökítésére tör, a *De hát emberek ők is* a szociális lelkiismeret szava (persze száz év késéssel, hiszen a pusztaság együttléte immár száználmasan, sőt komikusán kevés). Másszor az enyészet ezer színe villan föl (*Valse d'automne*), de minderre érdekes mai vers válaszol: a *Rádió*, melyben költőnk a technikához, eltűnt természethez való viszonyról vall, a nők helyéről a társadalomban, s a „pedagógiai szentenciák” és szurrogátumok, pótlékok ellen emeli föl szavát, hogy aztán eljusson a *Haliga csak* végső önportréjához:

„meglehetősen szűk falak öveztek
születésedtől mai estedig”

Noha talán az életműnek ilyesféle, szinte lexikális, hogy ne mondjam kurta-furcsa áttekintése is meggyőzhet a benni líra ritka gazdagságáról, ez a „tartalmi kivonat” korántsem pótolhatja, még csak nem is képviselheti költészetét egészét, azt viszont állíthatjuk, hogy mindez csöppet sem szépíti Benn életművét, s gyenge pontjait, utánérzéseit, korszakos üresjáratát éppúgy érzékelhetővé teszi, mint megannyi költői erényét. Különben e *Lyra Mundi* kötet előbb a költő által sajtó alá rendezett összegyűjtött versek sorrendjét követi s a 185. oldaltól a kihagyott vagy posztumusz versek legjavát nyújtja – ez az összeállítás tehát csak nagyjából felel meg az egyes művek keletkezési sorrendjének. Magától értetődő, hogy a nyelvi újítások magyarul kevésbé kézzelfoghatóak, akárcsak Benn sajátos rímtechnikája, ritmikája, szabadvers-

kezelése, metaforáinak újszerűsége, versei elvontságának s érzékiségének saját dialektikája. A magyar nyelv eleve érzékletesebb, a németben természetes absztrakciók nálunk nehezkesebbé, spekulatívabbá teszik a verset. Már jobban méltányolható az orvosi műszavak, a leghétköznapibb argót és a klasszikus műveltségű intellektuel szókincsének meghökkentő ötvözése s a versek montázs-technikája, másszor zeneisége.

Nyilván sok minden nem rokonszenves számunkra ebben az életműben, mégis vannak olyan általános eredményei, amiket talán a magyar líra is kamatoztathatna. A ma emberét vonzza a korai alkotások sajátos tárgyiassága (Sachlichkeit), leszámolása a régi típusú líraisággal és személyességgel – amitől szinte elválaszthatatlan az érzelmesség napjainkra már az érzelemgazdagság is „gyanús” – csak egy Dylan Thomas-szerű óriás képes hitellel telíteni. A benni tárgyiasság, érzelemtelenség, sőt fanyarság ugyanakkor *szemérem* is: érzéseim csak rám tartoznak, csakhogy költő lévén vallanom kell; megvallom hát, ami sokakkal közös – épp a világ szkeptikusan tárgyiasság szemléletét... Az elidegenedett világ elidegenített ábrázolást kíván s vált ki.

Ez persze csak *egy* Benn költői attitűdjei közül – de hiszen épp elégre utaltunk már az eddigiekben ahhoz, hogy befejezésül még csak azt jegyezzük meg: szigorúan tárgyiasság, kifejezésmódjában mégis szinte szélsőségesen formabontó költészetét – mint láttuk – idők során erősen szubjektív líraiság színezi. Később is megmaradnak a merész asszociációk, az intellektualizmus, a formák azonban leegyszerűsödnek s a sokszor szinte konzervatív verselést a líra belső tüze izzítja át. Benn *pályája* pedig szinte jelképesen mutatja meg a német értelmiség jó részének belső küzdelmeit. Politikai botlásai, ideológiai tévedései ellenére most már elfogadhatjuk, amit önmagáról így fogalmazott:

*gondolat s érzés közé szorítva
benned végtelen áram kereng,
dallamát semmi nem fogja vissza,
könnyen, bánat nélkül, egyre zeng*

Hiába fogta vissza annyi minden, kora, társadalma és saját szemérme, sőt megannyi tévedése is Benn hangját – az (történelemmé válva) immár „bánat nélkül”, magyarul is zenghet.

1977

GERTRUDE STEIN

Ambíció és ressentiment – rútabb szavakkal nem is kezdhethők egy olyan életmű értékelését, amelynek középpontjában mindvégig épp a szépség állott – legalább is az alkotó szándéka szerint. De más a szándék és más a véres valóság – Gertrude Stein életének lényege alighanem mégis a fenti két szó-szörnyeteg: ressentiment és ambíció; úgysis, mint ok és okozat. Persze a pszichologizálás sok mindenre jó, ha pedig még „társadalmi tényezőkkkel” is hitelesíttetik: minden belefér. De megmagyarázza-e például a karkai mű mélységeit, magasságait és méreteit – azaz a modern irodalom egészében elfoglalt helyét – a szerző prágai-német-zsidó-kispolgár-kistisztviselő volta, apakomplexuma, etcetera? Sem mélységet, sem magasságot, sem méreteket – mindez a személyes adalék mégis mellőzhetetlen. És éppígy Gertrude Steinről szólva: a nálunk csaknem teljesen ismeretlen életmű jobban megközelíthető a személyesen keresztül, mint az alkotások közvetlen bemutatásával – annál is inkább, mert *egy* könyve magyarul is olvasható s magáért beszél. De hiszen ez a mű, az *Alice B. Toklas* önéletrajza aztán *személyes* a javából, miért lenne szükség további életrajzi kiegészítésekre? Ugyanakkor: lehet-e ezt a mellékterméknek ható önéletrajzot regények, drámák, versek rovására értelmezni és az egész életmű helyett fölmutatni? És akkor mi van a *The Making of Americans*-szel, a *Three Lives*-szál, a *Four Saints*-szel, nem is szólva a többi önéletrajzi műről, amelyben G. Stein most már nem adja ki albérlésbe saját múltját s nem Toklas kisasszony köpenyébe bújva nézi magát, hanem csakugyan egyes szám első személyben szól önnön személyéről? (*Paris France, Wars I Have Seen*)

Kezdjük a végén: az *Alice B. Toklas* önéletrajza csakugyan a főmű – és nemcsak azért, mert a legtöbbet mondja erről a különös életről (mármint a G. Steinéről), hanem mert a legtöbbet mondja a korról, a kor Párizsáról, a kor művészetéről. De nemcsak azért főmű, mert a legtöbb kézzelfogható információval szolgál. Hanem az művészi tekintetben is, a Stein-féle életérzés tekintetében is. Csakhogy egyáltalán fontos ez a Steinben megtestesülő életérzés? Nagyon is – nemcsak az amerikai kékharisnya szép szemeiről van szó, hanem (megint egy szörnyű szó) az attitűdről, amelynek a Toklas tollára adott önéletrajz párját ritkító dokumentuma, túl azon is, hogy ugyanolyan fontos dokumentuma a 20. század eleje Párizsának, a kubizmus, s vele együtt az egész modern művészet, az avantgarde születésének. Viszont, ha így van, akkor mit kellhet, mit lehet hozzátenni ehhez a sajátos emlékezéssorozathoz? Sokat; mert bármily őszinte, csak féligazságokat mond el s noha e műből magából is kitapintható, a lényegét, mármint a személyes lényegét: elleplezni igyekszik. A lényeg pedig: ressentiment és ambíció.

Telve *szellemi* ambíciókkal – amerikainak lenni, *tehát* eleve: „barbárnak”, amerikaiként viszont Európából jöttek, a gazdag családon belül az üzlettől elbitangolt művészkedő fekete báránynak, erős fivérek között kislánynak, s lányként – lesbikusnak; protestánsok között zsidónak, majd hitbuzgó katolikusnak, a pénz világában szellemi embernek, a művészek között viszont tőkésnek; Párizsban gazdag, de mindig kissé lenézett USA-polgárnak; zseniális alkotók – festők, írók, zenészek, filozófusok – között, mecénás volta miatt megbecsült barátnak, de nem zseninek, csak féltehetségnek: nincs-e megannyi ok a neheztelésre, kisebbségi érzésre, s nem kell-e ezt féltelen ambícióval, öntudattal, sőt önhittséggel kompenzálni?

Önhittséggel, amely azért hangsúlyozza annyira önnön géniuszát, mert maga sem hisz benne igazán, hiszen van kritikai érzéke... És ha mindez így igaz, akkor az első pillantásra fölöttébb ellenszenves attitűd nincs-e telve tragikummal, az önmagában hordott ellentmondások leküzdése pedig – nem a műben, mert az csak félsiker, hanem a *szerepben* – nem lesz-e mégis heroikus *tettél* Amely tettekből voltaképpen még akkor is a század nagy művésze nő ki, ha a személyes-egyéni alkotás igencsak másodrendű?

Adva van tehát egy érzékeny lelkeletű és sokféle belső gátlással megvert, kisebbségi érzésektől sújtott, viszont annál sértődöttebb és nagyobbra törő, okos

amerikai nő, akinek alapmagatartását eleve megszabja néhány gondolat: mélységes tisztelete mindannak, ami szép és szellemi, ugyanakkor követelése valaminek, ami merőben más, mint ami addig volt: ami *modern*. A fejlődésnek, az újnak abszolutizálása ez, amely Darwin és Marx tanai mellett elrohanva, a törvényszerűen elkövetkező újat önmagában és önmagáért tiszteli s természeti-társadalmi kötöttségeitől függetlenül csak a szellem, a filozófia, a művészetek területén, a *szépben* keresi. A fejlődés tudata, melynek jegyében a polgárság hatalomra jutott: ezen osztály dekadenciájával *önállósul*, és modernizmussá redukálódik. Az *újnak* így tartalmától függetlenül lesz értéke s ez az, ami korunk művészetét minden másnál inkább meghatározza. Ennek a mindenáron való újat-keresésnek alighanem első prófétája Gertrude Stein, úgyis mint alkotó, úgyis mint mecénás – mint új írói módszerek kiagyalója és az új művészetek támogatója, menedzsere. A jobbérzésű polgár, aki nem tud bőréből kibújni, azaz osztálya szemléletétől megszabadulni, kénytelen elfordulni az amerikai valóságtól. Ám a szegény Európában is csak egy valami igazán vonzó a számára: annak művészete. De mi van a művészetében? A régi értékek gyors devalválódása. És épp ez az, ahol Amerika elmaradottsága a legkézenfekvőbb. Amerikában még naturalizmus sincs, csak rosszféle eklektika – Európában, főként a művészetek fővárosában, Párizsban pedig már az Art Nouveau, a szecesszió is a múlté, a pár évtizede még kiröhögött új művészek alkotásai pedig klasszikus értékke nemesedtek. Mindebből az következik, hogy bízni kell az újban, hiszen ez még befektetésnek sem rossz, a szépség öröme pedig tiszta haszon: ráadás. A francia impresszionisták képeinek szédületes karrierje *modellként* is fölfogható: az a művészi új, amit kezdetben senki nem méltányol – a jövő zenéje s a jövő kincse, klasszikusa.

Mit kell tehát tenni? Föl kell fedezni azt, ami egyelőre senkinek sem kell, azt kell támogatni, vásárolni s ezzel a jövő automatikusan biztosítható. Ha pedig magunk is művészek vagyunk, akkor hasonlót kell csinálnunk: megkeresni, kikísérletezni az abszolúte újat – ez az a marsallbot, amely a művészet minden káplárának tarsolyában ott lapul. Persze ehhez nagy elszántság kell: hit az újban, a fejlődésben, hit a művészetben és a saját tehetségünkben. S miben érdemes inkább hinni, mint az örök szépben, mely épp a legmodernebb által újul meg, a művészetben, amely egyszerre mesterség és érték, narkotikum, és a halhatatlanságnak záloga. Nincs ebben a világban igazabb érték, mint a szép kultuszában imádható művészet. S az a legnagyobb, aki a jövő zenéjét hallja meg.

De hogy lehet meghallani, amit még senki sem hall? Ha a művészetet egyrészt nagyon is a művészetén kívülről közelítjük meg, másrészt nagyon is a szakma szakszerű értékelését tartjuk szem előtt. Mit jelent ez? Hidegen át kell gondolni, hogy mi az, ami még nem volt, és segítségül kell hívni más szakmák nézőpontjait. (A Gertrude Stein-féle irodalmi alkotásban ez utóbbi elsősorban a modern lélektan.) A szakmai értékelésben pedig: miután kiválasztottuk azokat, akik egy-egy műfajban a legtöbbet ígérnek – mégpedig azért, hogy legjobban megtanulták, s utánacsínálták mindazt, amit az előző nemzedék legjobbjai produkáltak – ezeknek a legjava újaknak a véleménye alapján megítélni egymást és a többit.

Hogy fest ez a gyakorlatban? Amikor Gertrude Stein írásra adja a fejét: a legtárgyasabb valóság kifejezőmódja az aktuális, különösen a legnyersebben anyagi valóságot hajhászó Amerikában. A filozófiában tehát az a fajta „materializmus”, amely makacsul ragaszkodik a közvetlenül megragadhatóhoz: a jelenségek világához, az adott amerikai társadalmi-gazdasági valósághoz, úgy, hogy e valósághoz való tapadásában semmi esetre sem veszélyeztetni az uralkodó réteg érdekeit és meglévő, valós pozícióit. A behaviourizmus, instrumentalizmus és pragmatizmus valóság szemléletéről és filozófiájáról van szó, s ennek irodalmi transzponálásáról. Gertrude Stein, mint a biológiai valósággal ismerkedő orvostanhallgató-nő, akit azonban a biológikumból is

csak a psziché érdekelt igazán, nem orvos, hanem pszichológus akar lenni. Mestere a legamerikaibb filozófia, a pragmatizmus megteremtője: William James. A másik mester pedig a filozófus testvére, az író: Henry James.

Az írói feladat, amit az ő nyomukban Stein vállal: a lelki valóságnak legpontosabb művészi visszatükrözése, mégpedig azáltal, ami szerinte az irodalmat irodalomná teszi: a nyelv segítségével. Csakhogy ennek a nyelvnek nem pusztán írott nyelvnek kell lennie, hanem *a* valóság nyelvének, olyannak, amilyen az a maga hétköznapiságában. Szuper-naturalizmus ez, éppúgy, mint ahogy szándékában az impresszionizmus, sőt a szecesszió is az: a valóság elemeihez való ragaszkodás révén újfajta stilizálásra kerül sor. Mi lehet ez? A valóságos beszéd el-elakadásai, szóismétlései, pongyolaságai, a mondatok el nem különülése, tehát a pontok hiánya – ki lát pontot az élőbeszédben? – különös, érzelmi telítettsége egészen más jellegűek, mint az eddig kialakult, lerögzített irodalmi nyelv. Az irodalom nyelve, különösen Amerikában, szürke, rideg, mesterkéltné, természetellenes. Gertrude Stein tehát programszerűen teremt meg azt az érzelmileg fűtött és az érzelmek által szabályozott új irodalmi nyelvet, amely azonban épp kínos következetességével lesz új módon stilizált és valóban mesterkéltné nyelvvé: sajátos hatása mindazonáltal elvitathatatlan. Előfutára ezáltal az új expresszionista, sőt a szürrealista prózának, de ugyanakkor az ezt túlhaladó amerikai újrealista kifejezésmódnak is: Hemingway, Steinbeck, Faulkner nyelvének. Különösen sokat tanul tőle Sherwood Anderson és tanítványa: Faulkner. Hemingway később, a Stein-féle túlzásoktól megszabadulva alakítja ki saját szuggesztív írói nyelvét, viszont elvitathatatlan Gertrude Stein közvetett hatása még a joycei kifejezésmódra is. A tudatáram-fényképezés joycei módszerét már többen pedzették, William James is. A szereplők tudatának látszólag minden válogatás nélkül való rögzítése, mintegy filmre, vagy magnószalagra vétele, ami erre a kifejezésmódra jellemző, mégsem alakult volna ki, vagy nem így alakult volna ki Gertrude Steinnek a kimondott *szót* „válogatás nélkül” reprodukáló, de szintén erősen stilizált szövegei nélkül, amelyeket Joyce, Gertrude Stein párizsi környezetéhez tartozva ismerhetett meg, még azon születésükben, megbarátkozva az író elméleteivel is, amelyek érdekesebbek voltak megvalósult produktumainál. A Stein-féle próza ugyanis végül kevésbé élvezhető: agyonírta a szövegeit. Mert egy-egy ilyen részlet meghökkentő, szép, sőt meggyőző lehet, különösen operaszöveggént:

„Nagyon könnyű a télben emlékezni tavaszra nyárra nagyon könnyű a télben emlékezni tavaszra télre nyárra nagyon de nagyon könnyű a télben emlékezni nyárra tavaszra télre nagyon könnyű a télben emlékezni tavaszra nyárra télre” (*Four Saints in Three Acts*) – de tessék ezt elképzelni oldalak százain keresztül!

E stílussajátosságok különben fölismerhetők az *Alice B. Toklas önéletrajzá*-ban is, csakhogy itt – hogy úgy mondjam – domesztikált formában jelennek meg. Az olvasó nyilván nem egy helyütt pongyolának érzi Toklas-Stein stílusát (pedig Szobotka Tibor szebb magyar szöveget alkotott, mint amilyen az amerikai eredeti, minthogy annak szándékolt pongyolasága magyarul – óhatatlanul – rossz fényt vetne a fordítóra) és talán a társalkodónő stíluszegénységére vezeti vissza az ismétlődő szavakat, pedig ezek a szóismétlések nemcsak közvetlenséget teremtenek, hanem ritmust is visznek az elbeszélésbe. No persze modorossá is teszik...

A Párizsba származott amerikai közvetlenül-pongyola és ugyanakkor stilizált nyelve különösen új funkciót nyert a Londonba származott amerikai költőóriás életművében. T. S. Eliot egy időben szintén kapcsolatban állt Gertrude Steinnel s az ő ihletése minden bizonnyal hatott költői nyelvére: a *Waste Land* emelkedett pongyolasága is elképzelhetetlen a steini kezdemények nélkül. Mint ahogy századunk legnagyobb amerikai költőjének, Ezra Poundnak életműve is másképp alakult volna a

Steinnel való érintkezés nélkül.

Már ezekből a nevekből nyilvánvaló, hogy a steini szerep fontosabb volt az író műveinél. Persze, ezt sem szabad eltúlozni. Gertrude Stein fontos tagja volt annak a francia-angol-ír-amerikai műhelynek, amelynek olyan óriások voltak a tagjai mint Apollinaire, Joyce, Faulkner, Fitzgerald, Hemingway és Wilder – amelynek hatása nélkül Beckett vagy Henry Miller éppúgy elképzelhetetlen, mint a mai osztrák és nyugatnémet „konkrét” költészet (Artmann, Bayer, Gomringer, Jandl, Mayröcker, Rühm). Ugyanakkor viszont nem szabad Steinből valami központi figurát csinálnunk – világirodalmi tekintetben a londoni Bloomsbury-kör, részben ugyanazokkal a szereplőkkel, még fontosabb, mint a Stein-féle párizsi társaság.

Mégis: ez a műhely-jelleg a döntő. S e tekintetben már nem csak irodalomról van szó, hanem (amiről különben a Toklas-féle emlékirat sokkal részletesebben beszámol) képzőművészetről is. Hogy kerül be a két Stein testvér a századunk új művészetét megteremtő kísérleti műhely kellős közepébe? Az impresszionisták tiszteletét már magukkal hozzák s keresik a *folytatást*. Így hívják fel a figyelmüket Cézanne-ra, akinek nagyságával a szakemberek (elsősorban maguk a festők) már rég tisztában vannak. Steinék jól informálódnak s a tájékozódást tett követi: a mogorva Vollardtól megveszik az első Cézanne-okat. Ezek a képek hitelesítik személyüket, szemüket a festők számára. A Toulouse-Lautrec képei iránti elragadtatástól pedig csak egy lépés a fiatal Picassóig, aki pontosan ott kezd, ahol Toulouse-Lautrec abbahagyta. Mindent megtanul a nagy franciától, képeibe belevisz még egy kis spanyol ízt, szecessziós, pontosabban Art Nouveau-s jelleget: kontúrokat, indázó rajzosságot, dekorativitást, és máris a legkitűnőbb fiatal tehetségnek tekinti mindenki, pontosabban a szakma – a többi festő és néhány kritikus, műértő, köztük Steinék. De eddig még semmi döntően új nem történik. Idáig sokan eljutnak, például Rippl Rónai is – útjuk azonban megállapodik vagy épp visszakanyarodik (mint Rippl az impresszionizmus felé). Picasso azonban eddigi szépségesen dekoratív vagy szinte álomszerű képei után egyszerre valami másba fog: dühös új formákat teremt, helyesebben vesz át Cézanne-tól és a néger szobroktól. Utóbbiban talán Matisse a kezdeményező, nála azonban a szép formák és színek szeretete végül is erősebb marad – míg Picasso konokul halad tovább a kubizmus útján. S itt van Gertrude Stein nagysága: a hűségben. Továbbra is hisz a megszeretett és becsülni tanult ifjú tehetségben, továbbra is követi, támogatja, népszerűsíti. Alázattal alkalmazkodik hozzá, nézetekben, magatartásban, eltűri önhittségét és a festő mérhetetlen önbizalmával erősíti – a sajátját, mondván, hogy ő is megcsinálja ugyanazt az újat, amit Picasso: az irodalomban. Voltaképpen választania kell Picasso és Matisse között, sőt később a bátyja szeretete és Picasso között – s ő mindent feláldoz Picassóért: ezáltal nő meg ő maga is s lesz részese először is az expresszionizmus megteremtésének. Mert a kubizmus kezdettől több mint egy képzőművészeti iskola s nem véletlenül talál olyan támogatókra, mint Apollinaire. De mint képzőművészeti iskola sem csak a katalán középkor képmásainak és a néger maszkok formavilágának alkalmazása a huszadik századi elidegenedés arculatának ábrázolására: a kubizmus első korszakában voltaképpen az expresszionizmus korai francia változata, amely az analitikus kubizmusban már megint túlmutat önmagán s a konstruktivizmus, új tárgyiasság előkészítője, tehát újra csak több, mint stíluspróbálkozás: az új társadalom művészetének kísérleti terepe, ahol későbbi s másutt kivívott győzelmek erői gyülekeznek, melyek majd a fiatal szovjet állam művészetében: Larionov, Liszickij és Tatlin alkotásaiban bontakoznak ki.

Mit tud erről Gertrude Stein? Jóformán semmit, hiszen Picasso – aki pedig nem sokkal később már szocialista művész – maga sem tisztázza ezeket, még önmagának sem. Ma azonban, számunkra már mindez világos s az is, hogy a párizsi műhelyben sok minden forrt s nem csak dekadencia volt, nemcsak szépkultusz (hiába hódolt annak

maga Gertrude Stein is), hanem egész Párizs az új művészet kialakításának előiskolája. Nem véletlen az, hogy ebben a párizsi iskolában oly nagy szerepük volt az elmaradott országokból odakerült félig-polgár lázadó művészeknek: spanyoloknak (Picasso, Gris, Manolo, Miró), lengyeleknek (Apollinaire, Kisling, Marcoussis), oroszoknak (Chagall, Kandinszkij, Soutine, Survage, Sztravinszkij, Zadkine), románoknak (Bráncuși, Tzara), a litván Lipschitznek, a bolgár Pascinnek, a cseh Kupkának. Számukra az új művészet nemcsak a szép, hanem az igazság keresésének eszköze lett, sokszor éppenséggel a forradalomé. Az amerikai krónikás magyarok jelenlétéről is tudósít, sajnos, név szerint csak Czóbellal találkozunk: jó lenne kinyomozni, kik azok a nyomorgó-lázadó magyar művészek, akik éheznek, piszkos kenyérbelet majszolnak, pénzért aktot állnak, de ugyanakkor – mint művészek – a legkorszerűbbhöz csatlakoznak? Berény? Czigány? Kemstok? Nemes Lampérth? Orbán? – ne feszegessük. Inkább térjünk vissza a Gertrude Stein pályájának tragikumára.

Mert mi a baj ezzel a Gertrude Stein-i stílussal? Egyáltalán: az általa kezdeményezett merész formai újítások miért nem tették lehetővé számára, hogy valóban nagy alkotóvá legyen? Bármily banális is a válasz: mert nem volt igazi mondanivalója. Egész életét a negatívumok határozták meg – az, hogy mi *nem* volt, hogy mi mindent utasított el. Elutasította Amerikát, elutasította a politikát, el a természettudományt, el a francia hétköznapiakat: a háborúnak is csak szemlélője maradt. Az élet helyett: a művészetet választotta – ez volt a kibúvó, és a fölény eszköze, de végül is kevésnek bizonyult. A Gertrude Stein létrehozta új kifejezésbeli módszerek mind kombinatív jellegűek: nem az új mondanivaló kényszerítette ki őket, hanem a még soha nem voltat kereső spekuláció. Mindez nem áll ellentétben azzal, hogy Stein minden korábinál „valóságosabb” stílusra törekedett – csak hogy az végig kitervelt, öncélú, stilizált lett; túlhajtottságában is vértelen. Analógiaként a megismerés tudományos módszereire utalva: olyan ez, mint amikor valaki új kísérleti metódust konstruál, de az új eszközt nem a kutatás indukálja és indokolja, hanem a technika fejlődése ajánlja fel. Az új vizsgálati módszer előbb-utóbb mégis gyakorlattá lesz s a kísérletezés folyamatába beillesztve, később, *másoknál* produkál eredményeket. Így járt Stein is saját stílusával – az általa kipróbált metódusok kiváló alkalmazókra találtak, akik mondanivalójuknak megfelelően használták fel, formálták át (Joyce), egyszerűsítették (Faulkner, Hemingway), tették költőivé (Eliot, Pound) – mindenképpen többre mentek vele, mint maga a kezdeményező író. Túlságosan is korán jött – legalábbis az amerikai irodalomban. Az ottani kritikai realizmus összegező nagy alkotása, az *Amerikai tragédia* csak 1925-ben jelent meg, ugyanakkor, midőn Gertrude Stein hasonlóan nagyszabású *The Making of Americans*-e. Dreiser műve elsöprő sikert aratott – „Az amerikaiak nevelése”-t ma sem olvassák s a tíz-tizenöt évvel korábbi, első, rövidebb, „kísérleti” műveket is csak mostanában kezdik fölfedezni. Mint ahogy nálunk Palasovszky Ödön, Tamkó Sirató Károly vagy akár Kassák Lajos némely formai kísérletei csak mostani költészetünk vagy prózánk „újításaiban” nyerik el értelmüket – Gertrude Stein is inkább „előfutár” volt, mint győztes forradalmár. De az igazi győztesek, elsősorban Picasso frontáttörésében is megvolt a szerepe – s ez önmagában elégnek bizonyult az olyannyira áhított halhatatlansághoz.

ERNEST HEMINGWAY

A spanyol polgárháborúban zárult le, idő előtt, nagyszerűen ívelő pályája két fiatal angolnak, akik az új esztétika nagy ígéretei voltak: Christopher Caudwellnek és Ralph Foxnak; ismét mások egyetemi-elméleti baloldaliságukat szembesítették itt a harcok kegyetlen valóságával s a bukás minden politizálásból kiábrándította őket, de élet és halál, haladás és reakció közvetlen megtapasztalása mindenképpen elmélyítette költői személyiségüket: ez érvényes a nemzedék legnagyobb angol költőire, Audenra, MacNeice-re, Spenderre, a francia Malraux-ra, nem is szólva a pártos Aragonról és Éluadról.

Tanúja volt a spanyol polgárháború eseményeinek az izgága, minden iránt érdeklődő, életélvező, halállal kacérkodó, haladással rokonszenvező, enyhén anarchista érzelmű amerikai író, Hemingway, aki tulajdonképpen önmagát és a társadalmat együtt találta meg a spanyolországi tapasztalatok során. Önmagát, illetve önmaga már-már elveszett íróságát.

Riporterként érkezett – mint ahogy az irodalomba is riporterként lépett be, 1916. október elsején, mikor tizennyolc évesen, a *Kansas City Star*-hoz került. Ettől kezdve negyven éven át utazgatott hírlapi tudósítóként, noha közben nagy íróvá nőtt. De írói létének vezérfonala is az a szerkesztői utasítás maradt, amit a vidéki lap újságíró gyakornokaként kapott: „írj röviden, szemléletesen, s légy pozitív!” – „Azóta sem kaptam jobb tanácsot” – mondta évtizedekkel később. S csakugyan: riportjai is a műfaj remekei, kár, hogy jórészt még mindig nincsenek kiadva. Micsoda témákkal találkozott! Ott volt Csanaknál, ahol az első világháború után Kemal új Törökországa harc nélkül nyert csatát az angol imperializmussal szemben, jelen volt az ezt követő lausannei békekongresszuson, beszélgetett a fiatal szovjet állam külügyminiszterével, Csicserinnel, meginterjúvolta az imperializmus elaggott tigrisét: Clemanceau-t, az efféle jelzőre is méltatlan, de annál veszedelmesebb bohócot, Mussolinit; tanúja volt a háborút követő német inflációnak, amelynek zűrzavarában már fölsejlett Hitler uralma; később sokat írt a nagypolgári férfi divatlapba, az *Esquire*-ba, úri passziókról – amelyek saját passziói is voltak –: sportrepülésről, oroszán vadászatról, pisztrángahalászatról, éppúgy mint tömegszórakozásokról – amelyekben maga is örömet vett részt bikaviadalról és ökölvívásról. Aztán elment a japán fasizmus fenyegette Kínába, majd a fasizmus mindent veszélyeztető előretörése idején, kilenc hónappal korábban jósolta meg Pearl Harbort. A korlátolt amerikai hadvezetés éppúgy nem figyelt írói intelmére, flottája veszélyeztetettségére, mint később, pár nappal a japán orvtámadás előtt saját titkosszolgálatára egzakt jelentéseire...

Az újságírás különben arra is jó volt, hogy mindig az élet közelségében tartsa. Az életében és a halálában – hiszen a kettő összefonódása a vidéki orvos fiának gyermekkorától alapvető élménye – egy indián asszony születe során például tanúja kellett legyen annak, hogy az anya szenvedésétől esztét veszített férj önnön torkát vágta át... Maga is szinte alkatában hordta a halálvágyat – apja öngyilkos lett s végül maga is. A lét teljességét átélni csak a halál árnyékában lehet – ezt érezte, s fogalmazta meg

remekművű kis írásokban, csaknem ugyanakkor, midőn a német egzisztencializmus megalapítója, Heidegger alapvető művét írta létről és időről (*Sein und Zeit*, 1927). Már mint kezdő tudósító, ő írta a baleseti-kórházi riportokat, hogy aztán az emberiség nagy baleseteiről tudósítson. Ez a szenvedéssel szembenező szenvedély hajtotta Európába is. 1918-ban vöröskeresztesként ment az olasz frontra, s ott rögtön a piavei csata poklába került, ahol mindkét oldalon annyi ártatlan ember vesztette értelmetlenül életét, s amelyről aztán egy balmazújvárosi parasztember döbbenetes tárgyilagossággal számolt be önéletrajzi írásában (Veres Péter: *Számadás*), míg a másik oldalon az olasz vöröskereszt sebesültszállító oszlopát talán épp magyar tüzerek vették (véletlenül?) tűz alá s akkor került bele az iszonyatos pergőtűzbe a fiatal amerikai is; életveszélyesen megsebesült s e sebesülés *lelki* nyomait mindhalálig magában hordozta: a kiszolgáltatottságét, a rettenetét, a kívülállóként is veszélyeztetettét – ami mind megjelenik írásaiban.

A háború után a neves Hearst konzern lapjait tudósította Párizsból, amely akkor a modern művészetek fővárosa volt. A legfrissebb művészeti törekvések épp egy amerikai írói társaságában találkoztak. Maga Gertrude Stein is az avantgarde irodalom úttörői közé tartozott; jóformán együtt kísérletezték ki a legfrissebb izmusokat, kubizmustól a szürrealizmusig, a fiatal Hemingway tehát szinte keletkezésük során ismerte meg ezeket a formai próbálkozásokat, hogy egyet s mást el is sajátítson belőlük – elsősorban a régi típusú, részletező pszichologizmus elvetését (ami persze egybevágott újságírói gyakorlatával is), aztán a szavak és mondatok mintegy önállósuló hangulati értékének hasznosítását, míg a legtöbb formabontáson túltette magát, ugyanannyira, hogy pár évvel később hajlandó lett volna a már akkor nagy költőnek mondott Eliotot nyomban föláldozni a nemrégiben meghalt s sznobok által rossz (mert realista?) íróknak tartott Joseph Conrad sírján, ha ezzel Conraddal még egyszer életre kelthetné s az, bár rosszkedvűen, újra írni kezdene... Két, lengyelből lett, immár halott nagy író (Apollinaire és Conrad) modernsége között így talált valami újat, ami merőben másnak bizonyult, mint minden megelőző irodalom, s mégis, a hagyományos elbeszélői stílus realizmusához szokott olvasók is élvezni tudták, tudják máig is.

Megteremtette a filmszerű, vagy „újrealista” stílust, a végsőkéig vitt sűrítést, amelynek során a szereplők (akár a filmen) élnek állnak s csak mozgásuk, tetteik, és szükségük, a köznapi életből ellesett, közönséges beszédük jellemzik őket, de a látszólag ötletszerűen kiválasztott kurta mondatok nemcsak mélyebben megmutatnak, mint minden részletező leírás és a gondolatokat is követő lélekelemzés, hanem minduntalan jelképes tartalmakat közvetítenek. A hallgatag, mogorva, s nem túlságosan okos szereplők magatartásának lényege pedig: belső szorongásuknak bátorsággal, férfias helytállással való leküzdése, amely a kiszolgáltatottságot ugyan nem változtatja meg, de *valakivé* teszi azt, aki az önként vállalt hősiesség, a helytállás és küzdelem *nélkül* csupán csak tárgy vagy eszköz.

Negyvenegynéhány kis novellát írt meg ezzel az írói módszerrel, köztük már a korai időszakban olyan megrázképtető remekműveket, amelyek mindmáig a század legjobb írásai közé tartoznak, mint például a *Bérgyilkosok*. És közben egy-két regényt is: nagy pacifista műben írja ki magából a piavei háborús élményt (*Búcsú a fegyverektől*). A harmincas évek közepén világhíre már szilárd volt, és (szándékos vagy akaratlan?) önreklámmal is gondoskodott róla, hogy fönmaradjon. Csakhogy kifogyott a szükségű rémtörténetekből, meg azt is érezte, hogy ez a magány-költészet tovább nem folytatható. A lezárást két hosszabb elbeszélésben végezte el. Az egyik a *Francis Macomber rövid boldogsága*; e vadásztörténet címszereplője azon kevés Hemingway hős közé tartozik, aki megváltozik a cselekmény során és a cselekvés által: gyávából hőssé lesz s ezzel megvetésre méltóvá teszi mit sem változott, léha asszonyát, aki

pedig őt korábban gyávaságáért okkal vetette meg... És aztán: megint s még egyszer szembenéz a meddő halállal s önnön írói meddőségével is; ez a másik csúcsa elbeszélő művészetének: *A Kilimandzsáró hava*. Ezzel aztán vége – tulajdonképpen nem is ír több elbeszélést. De mit írhatna, hogyan juthatna ki ebből az öncélú bátorság- és magányélményhez kötött elbeszélői válságból? Úgy, hogy egy magány-novellát regénnyé növeszt – rossz regény lesz belőle, de esendő hőse most már nem csak úgy „általában” az élet és a világ, nem is a könyörtelen s gondolattalan erőszak, hanem a gazdagok ellen lázad s bukásában azt is megtapasztalja, hogy „az embernek önmagában semmi esélye sincs” (*Szegények és gazdagok*).

És ekkor jön a spanyol próba: mik az esélyei azoknak, akik nincsenek egyedül? Az esély itt is gyakorta a halál, de legalább *valamiért* s talán nem hiába. Erről szól az *Akiért a harang szól*.

De megelőzi még egy előtanulmány: egy félig sikerült dráma, amelynek napjainkra jóformán csak a címe maradt meg, az annál inkább, mert a fasiszta manipulációk során évről-évre nagyobb jelentőségre tett szert, s berögződött szóhasználatunkba: *Az ötödik hadoszlop*. A polgárháborúban négy fasiszta hadoszlop támadta az ostromlott Madridot, de a legtöbb kárt alighanem a védők soraiban tevékenykedő ellenség titkos hadoszlopa, az a bizonyos „ötödik” okozta: a defetistáké, kémeké, árulóké. A köztársaságiak kémelhárítása derekasan küzdött velük – de hiszen a védőknek saját belső kétségeikkel is nem egyszer meg kellett küzdeniük. A rossz dráma ezt próbálta földolgozni, ám ebből az élménykötegből, éppúgy, mint a többi spanyol tapasztalatból csak a köztársaságiak veresége után lett *nagy* mű: a legnagyobb Hemingway regényben, amely egyben a század legnagyobb regényeinek egyike.

Az *Akiért a harang szól* azért is tartozik a lényegileg-tartalmilag legnagyobbak közé, mert terjedelemre *nem* túlságosan nagy. Önmagában persze hogy nem érdem a Hemingway – terjedelemre is legnagyobb – művének tömörsége. Utóvégre ez az ötödfélszáz oldalas regény százszorosa nem egy ugyanilyen művészi rangú kis remeklésének. Csakhogy az élet egy szeletét bemutató elbeszélésekkel szemben itt a lét teljességét, ember és világ viszonyát, a történelem mozgását ábrázolja s ehhez a megvalósított művészi programhoz *képest* sűrített, idő szűkében lévő korunkhoz illően szűkszavú. De így is rohanó áradat: a történelem föltörő, örvénylő hullámverése.

Hőseivel együtt egyenesen a mélyvízbe dob bennünket a szerző. Madridtól északnyugatra, vad hegyek között vagyunk. Róbert Jordán, a fiatal amerikai nyelvtanár öreg bajtársával, Anselmóval azt a hidat szemléli, amit pár napon belül föl kell robbantania. Semmi előzmény, semmi részletezés – de máris plasztikusan megrajzolt, rokonszenves élő figurák: a modern irodalom legpozitívabb hősei közül valók. S már itt is megállhatunk egy pillanatra. Elterjedt egy olyan esztétikai mendemonda, miszerint a pozitív hős kevésbé színes, érdekes az olvasó számára, mint az, aki sokat tévelyeg. Ez még elméletileg is alátámasztható: a lényeg, a törvény, az igazság mindössze egyféle lehet s pontosan csak a tudományos (mondhatni: matematikai) kifejezőmód írhatja le. A művészet azonban a jelenségvilág egész sokféleségét, tarkaságát visszatükrözi s ezen (azaz a *kitérőkön*) keresztül vezet el a lényeghez. Ha tehát egy-egy hős egyenesen tör a fölismert történelmi igazság felé, útja noha „felemelő”, noha – jó íróknál – „vonzó” is: nem igazán érdekes – márpedig az érdekesség nem megvetendő az olvasó számára (noha nincsen rosszabb – és ez nem túlzás! – mint a *csak* vagy öncélúan érdekes mű!).

Tehát meg lehet magyarázni, hogy miért izgalmasabb egyéniség egy Jágó, mint a jámbor Cordelia... Hemingway írói bravúrja, hogy a negatív hősök s a velük szemben, áldozatukként fölléptetett figurák százszámra történt mesteri ábrázolása után most meggyőző s például állítható hősöket-nősnöket képes fölvonultatni, hősöket a szó legszorosabb: forradalmi harci, katonai értelmében. Pedig ez a „haladó” polgár eddig

csupán azt tudta ábrázolni, hogy a társadalom elidegenedett körülményei között miként lesz még a hősből is áldozat – miként csak *történnék* a dolgok azzal, aki cselekedni is szeretne, meg is tesz mindent, egészen a végső áldozatig. A spanyol forradalmi gyakorlat volt az, amely a fogékony író képessé tette arra, hogy legbensőbb jó énjét fölszabadítva, ábrázolni tudja a valóban hősit, az okkal előremutatót, a magányos egyén helyett a társadalmi embert. A jómódú amerikai polgárgyerek, Hemingway előbb lett (pesszimista) íróvá s azután tanította meg az élet: az antifasiszta harc tanúsága a dolgok és összefüggések helyes látására. Ezzel élve aztán a bukott ügyben is föllelte azt, ami előre mutat: a forradalom (jöllehet, nem is eléggé tudatos) harcosainak történelmi szükségszerűségét képviselő helytállását. Tette ezt ugyanakkor, amikor nem kevésbé tehetséges, nagy írók a spanyol ügy bukása után kiábrándulva fordultak el nemcsak a tragikus színtértől, hanem a politizálástól általában – volt aki éppenséggel (buddhista) kolostorba vonult (Isherwood).

Mindezt voltaképpen már a regény első jelenetei, expozíciója kapcsán mondhattuk el – de lehet-e ennél többet mondani? Hiszen e feszült bevezetés és a nem kevésbé feszült befejezés között az folyik, amiről főntebb volt szó: egyéni sorsok és a történelem áradata – amely nem tárgyként sodorja az egyéneket, hanem tudatos ellenszegülésre vagy nekifeszülésre, mindenképpen döntésre kényszeríti őket s e döntések vállalására is. A regény befejezésével éppúgy nem zárul le a történelem, mint a rosszul elindított s vereség felé tartó nagy köztársasági offenzívával: a tragikus hangú s mégis fölemelő zárójelenet is újítás; ez is sűrítés, a feszültség végső kielevezése, egyfajta különös csattanó, egyben a történelem befejezetlenségének, mi több: reményének éreztetése is.

No, de könnyű *utólag* okosnak lenni – Hemingway legnagyobb tette, hogy már ekkor, a fasiszmus diadalmas időszakában éreztetni képes, hogy végül is a Jordánok győznek, s a második világháború fenyegetésében is tudta, hogy a fasiszmus alulmarad, noha a regény publikálásának idején ebből a háborúból is csak a regénye befejezéséhez hasonló baljós várakozást élhette meg. Nem is szólva a spanyol ügyről, amely csak napjainban rendeződött el. Hemingway kitapintja nemcsak a történelem dialektikáját, de fejlődésének irányát is. És nemcsak a fasiszta győzelmek átmeneti voltának éreztetésében, hanem a baloldal hibáiban is, abban, hogy a spanyol polgárháború idején nem érvényesült eléggé a népfretpolitika, hogy a Pablo alakjával bemutatott anarchisztikus gerilla-magatartás milyen károkat okozott, éppúgy, mint a Massart személyében pár vonással ábrázolt bizalmatlanság, oktalan gyanakvás – Hemingway, a polgári tanú megérezte modelljének, a korábban hő forradalmár André Marty viselkedésében azt a szektásságot, mely miatt a regény megírása után másfél évtizeddel, Sztálin halálát követőleg zárják majd ki a pártból... És persze ez a francia „sztálinista” a végtelenül káros, szovjetunióbeli dogmatizmus és törvénytelenység szellemét is érezteti itt: a spanyol fronton.

Mindez nem Hemingway művének teljes elemzése, értékelése – ahhoz kötetnyi kommentár kellene, csak néhány gondolat fölillantása egy (nem méreteiben, hanem tartalmában) óriás regény elejéhez és végéhez kapcsolódva. De hiszen minden olvasónak meg vannak a maga érzései, gondolatai ennek a nagyszerű műnek az elolvasása során. Az izgalmak, hatások annyiféleké, ahány olvasója – a végső benyomás mindenkinek az, hogy senki sem sziget, a világon minden összefügg s ebben a szép és szörnyű Nagyvilágban mindenkinek megvan a maga helye, maga teendője, nem valami sorsszerűségben, hanem felismerhető szükségszerűségtől megszabva s korántsem változhatatlanul; a történelem halad s aki a történelemmel együtt lépett, azért ha meghal is, nem hiába szól a harang. Ahogy a másik főmű öreg halásza, Santiago mondja majd: „Az embert el lehet pusztítani, de nem lehet legyőzni.” Ami pedig az öregséget, hibákat, vakvéletlent, balszerencsét, jövőt és halált illeti, arra a fiatalság, az

új nemzedékek adják meg a választ, lévén az ifjúság mindig a történelem ígérete. Mint Maria az *Akiért a harang szól*-ban, vagy a Fiú, megint csak Az *öreg halász*-ban, a fiú, aki azt mondja:

– Egye meg a fene a szerencsét. Majd hozok én szerencsét.

1977

GRAHAM GREENE

Ó, az a szépséges gyerekkor! Emlékeinkbe visszanézve ki nem érzi a boldogság korszakának? Vannak, akik a felnőtt állapot nehézségei során életük végéig a gyermeki játékosság, ártatlanság és szabadság boldog idejét idézik föl vigasztalásul, azt a kort, amikor még mindenkit szerettek és mindenki szerette őket. Akadnak egyáltalán boldogtalan gyerekek? Akiknek – szeretet ide, szeretet oda – a társadalom nem adja meg a boldogság minimális szükségletét? Sajnos, vannak ilyenek. József Attila – hiába szerette őt a Mama és ő a Mamát – nehéz sorsú gyerek volt, és különös érzékenysége is boldogtalanságra kárhoztatta, hogy aztán ugyanez az érzékenység tegye nagy költővé, majd kergesse öngyilkosságba.

Ez a József Attila párhuzam – később is – csak korjelző és a kontraszt érzékeltetésének eszköze, hiszen alig van két különbözőbb alkotó, mint Graham Greene s a magyar proletárköltő. Az ő sorsában bűnös volt az akkori társadalom, de a társadalmi hatás is sokféle lehet. Különben miért lett volna boldogtalan egy angol úrifíú, aki egy évvel József Attila előtt, az akkor még gazdag, békebeli, gyarmattartó Angliában született, az apja tekintélyes és jómódú iskolaigazgató volt, nagy családjá gyönyörű kertés házban élt, szolgálok gondoskodtak kényelmükről. És ez a koravén kisgyerek éppúgy tele volt szorongással, félelemmel, mint a proletárgyerekek jó része. Az angol klíma növelte zöldellő kertjük, szép nagy házuk tágassága s szabadsága helyett olyan emlékek vésődnek a leikébe, hogy gyerekkocsija előtt, egy dombon, döglött kutya hever, vagy hogy egy nyomorult szegényember nyilvánosan elvágja a torkát. (Egy *amerikai* orvos fiát, Ernest Hemingwayt ugyanilyen szörnyű tett gyerekkori emléke nyomasztja – egészen saját öngyilkosságáig.) A társadalom? Ekkor még csak a rosszra különösen rezonáló egyéni alkat, amely aztán fölfedezi a szorongásra készítő okokat a társadalomban is. Először az iskolában – azért van rosszérzése, mert apja az igazgató: gyűlöli kivételezett helyzetét. Később, tizenhat éves korában éppenséggel elbujdosik. Konzervatív szülei meglepően modern módon, mondhatni a friss orvosi divat szerint járnak el: az akkortájt világszerte elterjedt osztrák eredetű pszichoanalízis lélekelemző kezelésének vetik alá, s ez (József Attila pár évvel későbbi esetével ellentétben) sikerrel jár. Sikerrel? Nincs többé elbujdosás, bár ezután

is vannak szinte a sorsot kihívó, „játékos” öngyilkossági kísérletei, de ezeket is idejében abbahagyja (bezzeg nem az, aki Szárszón fejezi be). De a szorongás megmarad – mit tehet? Kiírja magából! Graham Greene így lesz íróvá, s akkor már érzi a társadalmi indítást is: érzékeny lelke erőteljesen reagál a felszín alatti ellentmondásokra. Saját viszonylagos jóléte is oka a büntudatnak. Nem mintha családja közvetlenül kizsákmányolásból élne – óh, nem, a jómódú angol úri-középosztály *egészének* kiváltságos helyzete zavarja. Ez különben jellemző. Az igazi nagytőkések, feudális urak, az uralkodó osztályok valóban kiváltságos és kizsákmányoló tagjai, a közvetlen haszonélvezők sokkal kisebb büntudattal élnek; inkább a középrétegek érzékeny s gondolkodó egyedeiből lesz a jobb életmód miatt szorongó, saját osztályától eltávolodó, néppel szolidáris értelmiségi. Hogy csak magyar kortársak példájára utaljunk: talán elég Németh Lászlót és Remenyik Zsigmondot említenünk – az egyik *Bűn*, a másik *Büntudat* című önéletrajzi ihletésű regényében írta meg ugyanezt a társadalmi indítású rosszérzést.

Az alkatánál fogja érzékeny, és depresszióra, melankóliára hajlamos fiatal Greene tehát osztálya aggodalmát írja meg: nem tarthat ez *így* soká. Hogy mi ez az „ez”, az még nem világos – csak az érzés: urak és szolgálok, gazdagok és szegények, tőkések és munkások, gyarmattartók és gyarmati népek ellentétei. Szocializmus? Lehet – egy időben kommunistának tartja magát. De inkább oda sem figyelni a valóságra, tanulni, lapot szerkeszteni, saját családba menekülni. Választottja katolikus – a protestáns Angliában ez önmagában is kuriózum – lássuk hát azt a katolicizmust. Isten? Hiszen ha lenne, ha igazán hinni tudna benne... Megpróbálja. A hitoktató egy volt színész, szuggesztív egyéniség: valósággal rákényszeríti a megtérést. És aztán – semmi. Csak egy nehéz teherrel megint több: a vallásos kötöttség, ám a szorongás föl nem oldódik. A világháborút átvészelt, még mindig gazdag Angliában pedig minden ok megvan az aggodalomra. Greene nemcsak érzi, rövidesen *tudja* is, hogy a régi Angliának nincs jövője. A háborút az osztályharc kiéleződése követi, majd gazdasági válság, fasiszta fenyegetés, az újabb világháború, és a gyarmatbirodalom szükségszerű széthullása. Az író egész élete és munkássága párhuzamos az angol birodalom hanyatlásával, a gyarmattartók kiváltságos helyzetének megszűnésével, az általános igazság érvényesülésével, tanúja a gyarmati rendszer megszűnésének...

Tanú a szó legszorosabb értelmében, mert mindenhová elutazik, mindent megfigyel és mindent megír, amit tapasztalt. Mindig erről, a nagy átalakulásról szól, akkor is midőn – látszólag – szomorkás, szorongó, szenvedő hősei lelkéről van szó. Ki akarnak térni a cselekvés elől, meg akarják őrizni nyugalmukat és szerény jólétüket – de nem képesek arra, hogy kivételezettek és kívülállók maradjanak. Állást kell foglalni, cselekedni kell.

Nehéz írói sors. József Attilának e tekintetben „könnyebb” volt, mert a proletár osztályhoz tartozott. Így nőhetett nagy alkotóvá, de a régi világ még elpusztíthatta. Greene viszont megérhette a régi, gyarmati világ bukását s mindmáig ennek polgári tanúja maradt.

*

Kétszáz éve, hogy az akkorra már legnagyobb gyarmatbirodalom: Anglia amerikai gyarmatából levált és önállósult az Egyesült Államok. Száz éve maga is gyarmatosító s egyre inkább élére kerül a kapitalizmus ellentmondásai által létrehozott imperializmusnak. Már Anglia leszámolt az első gyarmatosítóval, a Spanyol Birodalommal – a 19. század végén Amerika adta meg neki a kegyelemdőfést, amikor

segítette Kuba felszabadulását, hogy rögtön saját érdekkörébe vonja azt. Nyílt gyarmatosításra ugyanis ekkor már mind kevesebb volt a tér, hiszen a világot régen fölosztották – ám az imperializmuson belül új, iparilag is megerősödött hatalmak követelték az újrafelosztást. Elsősorban a porosz vezetésű Németország hódító szándékai fenyegették a századforduló ingatag békéjét, de – épp a németek rovására – a franciák is többre törektek, míg Anglia, hatalmas flottája birtokában, féltve őrizte a meglévő állományt; a monopolkapitalizmus fiatal óriása, Amerika pedig gazdasági-
ipari potenciáljára támaszkodva várta, hogy az európai gyarmatosítók harcából ő kaparintsa meg a koncot. Csakugyan: már az első világháború neki kedvezett. Bár új gyarmatokra alig tehetett szert: az európai háború minden résztvevője adósává lett. Németország összes gyarmatát elveszítette, de az angol és francia gyarmatbirodalom megerősödve került ki a harcból – nem úgy a francia és angol gazdaság, amely folyvást tért veszített az amerikaiakkal szemben. Még saját gyarmatain is, ahová szintén behatolt az amerikai nagytőke. Ezt a folyamatot tetőzte be a második világháború, amelyből a tőkés világból az USA került ki győztesen. E háború egyik oka megint csak a fasiszta mezben újjáéledt német, olasz és japán imperializmus gyarmati igénye volt. Noha a Vörös Hadsereg végképp megpecsételte ezeket a törekvéseket – az angol és francia gyarmattartók makacsul igyekeztek elodáztatni azt, ami 1917 óta végképp megakadályozhatatlanná vált: a *gyarmati rendszer teljes felbomlását*, noha az élethalál-harc idején nem fukarkodtak az önrendelkezési-önállósági ígéretekkel. De hiszen a gyarmattartó kormányok ígéretei nélkül is nyilvánvaló volt a gyarmati rendszer szükségszerű megszűnése – a második világháború után pedig ez utóbbi már csak éveket várathatott magára.

A második világháború szabadságért küzdő szövetséges népei nemcsak a fasiszmus, hanem annak szülője: az imperializmus ellen is harcoltak. Ebben a küzdelemben hatalmas tömegek vettek részt: a népek fiatalságának színe-java öltött egyenruhát vagy lett partizánná s egész népük mögöttük állt a harcban. És a küzdelem tovább folytatódott a háború után is – mert hiszen a fasiszmust leverték, de az imperializmus nem egykönnyen adta föl állásait. Az erőviszonyok azonban alaposan megváltoztak. Noha a legsúlyosabb veszteségeket a Szovjetunió szenvedte el, a háború alatt erőre kapott, s miután eldöntötte a harcot, a Vörös Hadsereg a világ legerősebb szárazföldi hadseregeként fejezte be a háborút, sőt erőit továbbra is megőrizve, nem tette kétségessé, hogy a Churchill által már 1917 óta melengetett vágyálom: a szovjethatalom megdöntése nem váltható valóra. Épp Churchill követelte 1946 márciusában, fultoni beszédében a „vasfüggöny” erőszakkal való feltörését, s a Szovjetunióval való leszámolást, de ő is már bukott politikusként, mert a háború alatti pozitív szerepe és kétségtelen érdemei ellenére, népe 1945-ben nem választotta újra, amivel Anglia – függetlenül a Munkáspárt fabiánus-szociáldemokrata reformizmusától – mégiscsak a béke és a realitások mellett szavazott.

Más népek még határozottabban álltak ki a háború idején kialakult antifasiszta-antiimperialista koalíció eszméi mellett. Franciaországban és Olaszországban a közös antifasiszta harc során vezető szerepet vittek a kommunisták s a háború alatt népfront-szellemben létrejött nemzeti egységben olyan súlyuk volt, hogy a harcok befejeztével is magától értetődött a koalíciós kormányokban való részvételük. Az imperializmus befolyása parlamenti manipulációkon s kombinált gazdasági-politikai befolyáson át (Marshall-terv) mégis érvényesült: kiszorították őket a hatalomból, ezért harminc évnek kellett eltelnie, míg a kommunistáknak a kormányzásban való részvétele ez országokban is újból reális programmá válhatott, akárcsak a magát a háború utánra átmentő két ibériai diktatúra bukása után, Portugáliában és Spanyolországban. – A kínai antifasiszta harc jobbszárnyán álló, nagy katonai erővel rendelkező Csang Kaj-sek rezsim fegyverrel próbált meg leszámolni a kommunistákkal, ám épp ezen vesztett

rajta, s így 1949-ben megalakult a Kínai Népköztársaság, amely fölszámolta az óriási ország félgymarmati függőségét, bár nem oldotta meg saját belső problémáit.

Szóval, a harc váltakozó sikerrel és eltérő eredménnyel folytatódott a világháború után is, de *egy* vesztese mindenképpen s mindenütt volt: *a gymarmati rendszer*. A félgymarmati és gymarmati függőségben volt népek nemzeti felszabadító mozgalmi folytatták a küzdelmet a teljes függetlenségért s a demokratikus átalakulás érdekében. Libanon, Szíria, Izland, Indokina (Vietnam), Kína, Jordánia, a Fülöp-szigetek, Indonézia, Korea, India, Pakisztán, Burma, a Közel-Kelet és Afrika népei mind megvívta függetlenségükért s egy részük rögtön a háború után sikert aratott, másnak évtizedekig kellett küzdelmet folytatnia a reakció és imperializmus erőivel, sőt – mint Kínának – a belső elhajlók, dogmatisták uralmával – de az eredmény végül is mindenütt: a gymarmati rendszer összeomlása.

Csakhogy a függetlenség kikiáltása és a tényleges függőség valódi megszűnése között még óriási távolságok voltak-vannak, s ez a harc még korántsem dőlt el, sőt, ahol a volt gymarmatok közül leghamarabb tértek „szocialista útra”, ott alakult ki a legkeményebb küzdelem: Indokínában. – így nevezték Franciaország hátsó-indiai gymarmatait, ahol a japán imperializmus elleni harc s a nemzeti függetlenségi mozgalom élén kicsi, de harcban edzett élcsapat állt Ho Si Minh vezetésével. A második világháború után ezt a több nép lakta területet a francia kormány szétagolta s a függetlenségi törekvések kielégítésére létrehozta az „önálló” Kambodzsa, Laosz és Vietnam államokat: ezek az ún. Francia Uniónak a gymarmatosító „anyaországgal” elvben egyenjogú tagállamai lettek.

A vietnamiak komolyan vették a függetlenséget deklaráló francia törvényt; amely mögött ekkor még ott lehetett a kormányzásban is résztvevő francia baloldal garanciája. Már 1945 szeptemberében kikiáltották a Vietnami Demokratikus Köztársaságot. Vietnam ezzel a szocialista útra lépett, épp ezért példáját mihelyt lehetett, megpróbálták vérbe fojtani s majd három évtizedig tartott, míg valóban eljött a béke, és sor kerülhetett a szabad, független Vietnam egyesítésére és újjáépítésére.

A francia gymarmatosítók tehát *saját* függetlenségi törvényeiket fölrúgva, háborút indítottak Indokina népei ellen. Ezt az akciót a francia közvélemény „szennyos háborúnak” minősítette. A gymarmattartók katonai fölényét egy ideig főként a hírhedt Idegenlégió biztosította. Rövid, de annál kompromittálóbb nácinyilas múlt után számos nyugatra sodródott, tapasztalatlan magyar fiatal is vállalkozott a dicstelen zsoldos szerepre, főként a megígért francia állampolgárság reményében.

De a francia imperializmus nemcsak külföldi zsoldosokra támaszkodott, hanem mindinkább igénybe vette az amerikai támogatást is. Amerika uralkodó körei az 1947-ben kimondott *Truman-elv* értelmében magukévá tették Churchill fultoni programját és a kommunizmus fenyegetésével szemben vállalták a világ csendőrének szerepét. Ennek megfelelően mind nyíltabban fölkaroltak, sőt kezdeményeztek minden antikommunista akciót s világszerte részt vettek a gymarmati felszabadító mozgalmak letörésében. Így kapcsolódtak be egyre inkább az indokina háborúba. Először csak a titkosszolgálat jelent meg s gazdasági segítség leple alatt támogatta a helyi jobboldali erőket. Azt jól fel tudta mérni, hogy a francia megszállóknak nem nagy jövőjük van. Ezért keresett mindenütt „Harmadik Erőt”: közvetlenül amerikai befolyás alatt álló helyi ellenforradalmi csoportokat.

Nos, épp ennek a tevékenységnek jelképes figurája Greene „csendes amerikai”-ja, a jámbor külsejű, lelkes, korlátolt eszközember Pyle. Ez a fiú az imperialista célok szolgálatával már ebben a korai időszakban mérhetetlen károkat okoz, kiváltva ezzel nemcsak a hazafiak gyűlöletét, hanem a kívülálló angol újságíróét, Fowlerét is, aki az egyes szám első személyben előadott regényben minderről beszámol. A szerelmi szál

csak színez, motivál, személyessé tesz a döntő, a politikai mellett. A megfáradt, kiégett Fowler féltékenysége és vetélkedése nem lenne elég ahhoz, hogy Pyle elpusztításában aktívan közreműködjenek. De mikor a Pyle által gazdasági segély címen Vietnamba juttatott műanyagból préselt bombák ártatlan áldozatait látja, ez a rideg-hideg angol is dönt: a csendes amerikaiaknak pusztulniuk kell. Egy-egy ügynöknek láb alól való eltétele azonban, bármennyire állásfoglalás is, a bátor partizánakcióval együtt sem segít igazán. A harc majd a frontokon dől el.

Az 1946 végén bekövetkezett nyílt francia támadás az indokínai népek egységes ellenállásába ütközött ugyan, de a francia technikai fölény lehetővé tette Kambodzsa, Laosz és Vietnam nagyvárosainak megszállását. 1947 őszén a franciák általános támadást indítottak a Viet Bac-i támaszpont ellen, de aztán véres fejjel vonultak vissza; már aki tehetett, mert húszezer főnyi veszteségük volt. Évekig egyik fél sem tudott döntő sikert kiharcolni. Ezt látva az Egyesült Államok 1950 végén egyezményt kötött Franciaországgal és az általa elismert indokínai bábkormányokkal, köztük a Bao Dai „császár”-féle vietnami rezsimmel. A háborús költségeknek eleinte 10-15%-át, 53-ban már a felét, a következő évben négyötödét vállalta, cserébe persze átvette a franciák majd minden gazdasági pozícióját.

1953 őszén a franciák, amerikai támogatással, nagyszabású támadást indítottak Észak-Vietnam ellen. Ez okozta vesztüket. 1954 tavaszán a Népi Felszabadítási Hadsereg ellentámadásba ment át és ostrom alá vette a franciák legfőbb bázisát, Dien Bien Phu hatalmasan kiépített erődrendszerét. A francia kormány kényszerűségből beleegyezett egy Vietnammal foglalkozó genfi értekezlet összehívásába, de a megállapodást csak az kényszeríthette ki, hogy az ostromgyűrűbe zárt francia csapatok májusban letették a fegyvert. Utána a franciák elfogadták a tűzszüneti megállapodást; a genfi értekezlet ideiglenes jelleggel kettéosztotta Vietnámot: a 17. szélességi foktól északra elterülő ország rész Hanoi székhellyel a Vietnami Demokratikus Köztársasághoz tartozott, míg Dél-Vietnamban Saigon központtal most már amerikaiak által támogatott jobboldali rendszer jött létre.

A VDK ekkorra nemcsak a második világháború, hanem a franciák „szennyes háborúja” pusztításait is jórészt kiheverte. Befejeződött a földreform s kiküszöbölték a pár év előtti balos hibákat. A mezőgazdaság termelése már meghaladta a világháború előtti s nemcsak az állami tulajdonba vett régi gyárakat építették újjá, hanem félszáz új állami üzemet létesítettek. Vietnam gazdaságát azonban még évekig a többszektorúság jellemezte; a magántőkés vállalatokat fokozatosan szervezték át állami-magán vegyes vállalatokká. Ez a folyamat csak a hatvanas évek elejére fejeződött be.

Az Egyesült Államok 1954-ben létrehozta a SEATO-t egész Dél-Kelet Ázsia sakkban tartására s külön is kiemelte Kambodzsa, Laosz és Dél-Vietnam megvédését. Ekkorra már Dél-Vietnam miniszterelnöke Diem volt, egy, *A csendes amerikai* The tábornokához hasonló figura. Az egész vietnami gazdasági és katonai apparátus sokszáz, most már nem is „csendes” amerikai irányítása alá került. 1955 végén Diem köztársasági elnökké választatta magát. 56-ban a franciák végképp eltávoztak, helyettük özönlött az amerikai katonaság és hadianyag. Az 1956-ra tervezett össz-vietnami választásokat elszabotálták s ezzel Vietnam egyesítése is (további húsz évre!) elodázódott. Háborús hangulatot szítottak a VDK ellen, s egész Dél-Vietnamban hajszát indítottak az ellenállás harcosai, sőt minden valóban demokratikus gondolkodású személy ellen, közben igyekeztek megszilárdítani a félféudális rendszert. Ez utóbbi a parasztság széleskörű ellenállását váltotta ki. Ők adták a tömeget a mind szélesebb körű ellenálláshoz, amely nemcsak a parasztokat, hanem a kispolgárság egy részét is magába foglalta. Így alakult meg 1960 végén a Dél-Vietnami Felszabadítási Front.

1962 elején az amerikaiak nyíltan katonai parancsnokságot állítottak fel Saigonban, de ez sem segített a Diem-rezsimen. 1963 novemberében Diemet megölték s helyét katonai junta foglalta el. Hadihajójuk 1964 augusztusában behatolt a VDK felségvizeire s mikor az őrhajók kiűzték, Amerika megkezdte a VDK könyörtelen általános bombázását. A közvetlen agresszió körülményei között az első ötéves terv befejezése helyett hadigazdasági tervet kellett kidolgozni, amely az állandó bombázások közepette főként a mezőgazdaságra és helyi iparra támaszkodva lehetővé tette a lakosság szükségleteinek kielégítését. De ez sem lett volna elég a szocialista államok térítés nélküli hatékony segítségével.

1967 végén a Felszabadítási Front az ellenőrzése alatt álló területeken már szervezett hatalomként tevékenykedett. Csaknem egymillió katonai ereje 1-1 harmadát reguláris csapatok, regionális erők és partizánalakulatok tették ki. A szocialista országoktól korszerű katonai felszerelést kapott. 1968 végén sikeres támadást indított s az Egyesült Államokat tárgyalásokra kényszerítette, a Nixon-rezsim azonban a háború kilátástalansága ellenére 1973-ig húzta-halasztotta a megegyezést. Ekkor mégis kénytelen volt Párizsban aláírni a béke helyreállításáról szóló egyezményt. E megegyezés értelmében az amerikaiaknak ki kellett volna vonni erőiket, de az általuk támogatott katonai diktátor: Thieu nem nyugodott bele a megváltoztathatatlanba, hanem amerikai tanácsadók tízezreinek és a legmodernebb amerikai fegyverzetnek segítségével még két évig tovább támadta nemcsak a Felszabadítási Front erőit, hanem a Vietnami Demokratikus Köztársaságot is. Az összeomlás azonban ezek együttes ellentámadása következtében már nem sokáig váratott magára: 1975. május 1-én Saigon is elesett, s többé nem volt akadálya egész Vietnam egyesítésének.

*

Korunk kiemelkedő írója, Graham Greene – mint tanulmányunk elején már utaltunk rá – bár kívülállóként, korántsem ellenséges, hanem ismerő, együttérző tanúként figyelte meg mindazt, ami a hajdani gyarmatokon történt. Mindenütt otthonos volt ezeken a területeken. Már 1936-ban közzétett útikönyvében (*Utazás térkép nélkül – Journey Without Maps*) Afrika népeivel való igaz együttérzésről tanúskodó reális képet festett a fekete kontinensről. A háború alatt éppenséggel angol kormányhivatalnokként látott el az antifasiszta harccal kapcsolatos bizalmi feladatokat – ennek az afrikai tartózkodásnak írói visszatükrözése *A kezdet és a vég (Heart of the Mutter, 1948.)* című regénye, amely egy gyarmati szolgálatot teljesítő angol rendőrtiszt lelkiismereti válságáról szól, némi katolikus tendenciával, de a már bemutatott, mélyebbről jövő rosszérzések belső ábrázolásával, amely „rosszérzések” nemcsak annak következményei, hogy a regény becsületes hőse egyszer megtéved, s e kisiklást követőleg nem tud megállni a lejtőn, hanem az afrikai gyarmatosítók általános erkölcsi szorongásának is mesteri rajza – noha a gyarmati kérdés, a feketékhez való viszony problémái föl sem merülnek e kitűnő lélektani regényben. Erkölcs és politika – Greene-t ez izgatta fiatal korától fogva, ezért lett egy időre az angol titkosszolgálat tagja is, ezért volt mindig nagyszerű riporter, izgalmas storyk szerzője. Szóval erkölcs és politika, s az utóbbi mindig második helyen, hogy e kettőhöz valami egészen más minőségű szenvedély járuljon – amiről az eddigi életrajzi utalások is árulkodhattak: a nyomozóé, riporteré, krimi-szerzőé; a kaland, a meghökkentés-mulattatás írói szenvedélye, amely nagy lélektani regények mellett mindig mulattató történeteket, sőt detektívregényeket is íratott vele, ám a krimikben is jelen van a lélektan, az erkölcsiség szolgálata, sőt a nagypolitika is. Jó példa erre a több mint negyven évvel ezelőtt írt *Merénylet (A Gun for Sale)*, amelyben a bérgyilkos is emberi, sőt részvétre érdemes

valaki, míg az őt felbérelő fegyvergyáros valóban velejéig romlott figura. Hogy fér össze mindezzel Greene katolikus vallásossága? Noha mindig komolyan érzi és vallja – mégiscsak egyfajta szellemi kaland az, „csakazértis” mást hinni, mást tenni mint a liberális-tőkés Anglia haszonleső protestáns köreiben – a lázadás egy neme. De ebben a vallásos mező lázadásban megint csak ott az erkölcs keresése is. Az ősi, egyházi morál felé fordulás mély emberi-társadalmi igényeket jelez.

Egyik művében a *személyes* dominál, a másikban a *társadalmi*. Greene két, egymást követő főműve közül az 1951-es *The End of the Affair (A viszony vége)* az előbbinek, a következő, *A csendes amerikai (The Quiet American–1955.)* az utóbbinak legkülönb darabja. Erkölcs és társadalmiság, kaland és politika szenvedélye *együtt* készíti tehát *A csendes amerikai* megírására is – az ekkor már százezrek által olvasott író ezzel teszi le a garast az igazi erkölcsiség és politizálás mellett, anélkül, hogy akár maga, akár hőse vállalná az elkötelezett baloldali értelmiség társadalmi töltésű morálját. A magánéletben cinizmus s mégis valami jobbnak a kutatása – ez a kiindulás, de az utóbbi egyedül is elég, hogy felismertesse a rosszat: a *politikai cinizmust*, amely épp társadalmi kártevésénél fogva igazán rossz, pedig a „személyes” szférában kedves, sőt „erkölcsös” fiatalember a hordozója: Pyle. Mindez persze üres szkéma lenne csakugyan mélyenjáró lélektani készség s bravúros szerkesztés nélkül. Szinte látjuk az író céduláit, amelyre följegyzti a regény összetevőit: személyes tulajdonságokat, emlékképeket, a mellékszereplők adatait, helyszínrajzot, időpontokat, s azután mindezt összekeveri, hogy újból elrendezze: igen, ez a kiszámítottság lenyűgözi az olvasót, de néha riasztja is. Greene egyetlen írói hibája talán épp ez a túlzott tudatosság: minden műve kissé „mache”, ahogy rossz szakmai szlenggel a kicsináltságot jellemezzük. No, de nem ezért *nem* kapta meg a Nobel-díjat, nem ezért nem emlegetik ma már oly áhítattal a világ irodalmár mandarinjai, sznob szemlélői és olvasó-manipulátorai, mint a különben szintén ravaszul szerkesztett, hol krimi, hol sci-fiszerű történetkék szerzőjét, a reakciós nagy író, Borgest, vagy a kétségbeesés képtelen krónikását, Beckettet. Azért nem lelkesednek érte, mert Greene a formabontás, szürrealista játékosság és elképesztés, zseniális fogások és üres blöffök divatja idején realista maradt a művek megformálását tekintve, s mindinkább realistává lett társadalomszemléletében: lassan meggyőzik a tények, így lesz meggyőződésévé az élet szolgálata, a béke ügyének védelme, mindenfajta elnyomásgyarmatosítás elleni harc s erről próbálja meggyőzni olvasóit is. Nem is sikertelenül: minden műve szenzációt kelt, meghökkent és sikeresen sugallja a társadalmi *jó* ügyét. Ezért mind kevésbé kelendő a kritikusok s tudorok körében, de mind népszerűbb az olvasók között: keleten-nyugaton, északon és délen, az egykori gyarmatbirodalmak mindkét oldalán: az „anyaországokban” s a volt gyarmatokon, és persze a szocialista országokban is.

Igen, ha van egy ilyen: ő a legnagyobb angol író. – Nem, nincs egy legnagyobb, mert a hét évvel fiatalabb Golding majd két évtizeddel később egyszerre felnőtt mellé, igaz tíz év alatt kiírta magát – míg Greene még mindig tud hozzátenni életművéhez! Egy-egy új könyvét szinte már gyanakvással vesszük kézbe: mivel gazdagodhatik még ez a sikeres életmű? Közben kedvetlenül észleljük főntebb említett írói trükkjeinek ismétlődését. És mégis: minden új regénye káprázatos, mulatságos, szórakoztató, s ugyanakkor mélyenjáró, meleg, emberi, optimisztikus alkotás. Mindre jellemző az ironikus hang, Greene páratlan hangulatteremtő ereje, hősöket megelevenítő, jellemrajzoló készsége, tárgyi ismerete. Elképesztően sokat tud a világ minden tájáról, s minden tudományból: ami adat, információ fölmerül, az mind helyén van, s annak mindig értelme is van: mind szerepet kap, legalábbis motivál. Mindezzel kapcsolatos Greene már többször említett szerkesztő készsége. Látszólag „levegős”, kihagyásos, minden „mellesleg” odavetett adatának, megjegyzésének megvan a jelentősége regényei szerkezetében – mindez, ismétlem, mechanikus, kiszámított, de ez az olvasót

alig zavarja, mert az egész művet, legalábbis ami megformálását illeti, eleve idézőjelbe teszi az író: erre való az ironia, a groteszk humor. De noha a történet már-már az abszurditásba hajlik, Greene páratlan megfigyelőkészsége s pszichológiai biztonsága a hiteles információk tömegén s a miliőteremtésen túl is segít abban, hogy mindent elhitesse: hősei élő figurák, saját sorsukkal, legyenek bár élveteg öregek vagy dekadens fiatalok: mindnyájukat saját nyelvén beszélteti, saját problémavilágával szembesíti, s mindenkire ráruházza az ironikus távolságtartáson mindegyre átsugárzó megértésének, szeretetének, sőt részvétének sugarait. Ez utóbbi (a részvét) még negatív hőseit is emberközbe hozza, ami különben ideológiai-politikai szempontból nem mindig öröndetes, mert mit kezdünk egy CIA-ügynök, vagy öreg, hajdani fasiszta kollaboráns iránti rokonszenünkkel, mint például az *Utazások nagynéném* című, 1969-ben közzétett regényében. Nos, erre azt mondhatni: Greene nagyon is tudja, kik az igazi háborús főbűnösök – éspedig nemcsak általában, hanem ez utóbbi könyvében is, ahol nyomatékosan mutat rá, hogy például az Interpol mőtárgyakat rejtegető kislefasiszták után nyomoz, de nem keresi Bormannt vagy Mengelét... Épp e mű igazi mondanivalója azonban – más konkrétan politikai Greene könyvekkel, így *A csendes amerikai*-val vagy az azt követő *Havannai emberünk*-kel (1958) ellentétben – eléggé általános, mégis pozitív: a történetet egyes szám első személyben előadó nyugdíjas bankigazgató óvatos kispolgári életformáját szembesíti a nagynéni aktív, életélvező s a polgári normák ellen tudatosan lázadó életvitelével. Az, hogy a vitalitást itt egy vénasszony képviseli, önmagában is rengeteg derű forrása s ugyanakkor az elpusztíthatatlanság szimbólumává lesz. A „lázas” társadalmi tartalma természetesen nem konkrét, de határozott és rokonszenves, s az egész mű derűs, optimisztikus hangvétele oly kellemes, hogy ezért: életigenléséért érdemes elolvasni.

Hát még az ezt követő regénye, az 1973-as *A tiszteletbeli konzul* (*The Honorary Consul*), amely Latin-Amerika politikai forrongásainak kellős közepébe röpített bennünket s az egész guevarista-anarchista forradalmiság ideológiájának, s egyben még hamisabb – mert eleve bukásra ítélt – gyakorlatának megdöbbentő képét adja, itt-ott szinte már a következetes marxisták kritikai pontosságával elemézve – ő, nem is elemézve, hanem (ami íróilag sokkal nagyobb dolog): *érzékelte* azt egy halálosan izgalmas, megrendítő s ugyanakkor mulatságos, megértő emberi történet keretében. – Egyetlen hazai vonatkozás, csak jelzésére annak, hogy ez a téma mennyire a „levegőben volt”: egy magyar író Greene-nel egyidőben majdnem ugyanezt írta meg, még inkább sűrítetten, de persze a közvetlen élmény nyújtotta környezetrajz és részletgazdag realizmus híján: Vészi Endre *A tús zavarbaejtő halála* című elbeszélésében, illetve hangjátékában.

Greene tehát öreg fővel is a legfrissebb problémákkal nézett szembe. Válaszaival néha vitatkoznunk kell, de végső válasza egybecseng a történelem ítéletével: a gyarmatok, vagy akár félgymatok kora nemcsak Vietnamban, hanem a világ minden táján véget ért. Most az lesz a kérdés: a hajdani „bennszülöttek” helyét miféle felszabadult, tudatos (talán szocialista?) közösségi emberek foglalják el? De erre Greene már válaszolni sem próbál – majd megteszi a történelem.

DISNEY VILÁGA

Ebből a címből a művész világgépének és művészi-eszmei törekvéseinek elemzése következhetnék, többé-kevésbé emelkedett kritikai stílusban. Szó sincs ilyesmiről: a *Disney Világa* az életmű sajátos summázata. Az amerikai rajzoló, menedzser, producer, majd nagytőkés vállalkozó filmes pályája tetőpontján először is megépített egy gigantikus Vidámparkot, amit elnevezett Disney országnak (Disneyland) és ennek a filmekét is felülmúló sikere készítette arra, hogy saját „világot” létesítsen: egy Utópia-országot, ahol a jövő életét prekoncepiálta és felmutatja (Disneyworld). Szép, szép, de bármennyire lelkesedik e gondolatért (s Disney egyéb ötleteiért) Féjja Sándor – akinek egészében hasznos és okos könyvecskéje jelent meg Walt Disneyről a Filmbarátok kiskönyvtára-ban – ez az egész „Disney-világ” mégis csak a jó dolgában egészen nekivadult profithajhász amerikai nagymenő blódlíje, amiben az a legszomorúbb, hogy néha értelmes elmék is komolyan veszik világszerte.

No, ez nem valami megnyerő *captatio benevolentiae*. De Disney mindig is indulatokat váltott ki – az igazság kedvéért valljuk be: sokkal több lelkesedést, mint a fontiekhez hasonló brutális elutasítást. Csakhogy épp ez a témánk, most már igazán Disney (művészi és tőle elválaszthatatlanul: vállalkozói) világának értékelése. S hogy a fönti durva „összegezést” máris ellenpontozzuk: hadd legyenek *nagyon is személyes*, visszaemlékezve a harmincas évek végi ifjúkori élményre, mikoris a langyos londoni esőben zokszó nélkül álltunk be a várakozók többszáz méteres kígyójába, hogy jegyet kapjunk az óriási moziba s azután újabb várakozás után, mikor egy-egy hely végre megürült, bebocsássanak a folytatólagos előadásra. És amikor magunk is végignéztük az első Disney nagyfilmet, a *Hófehérké*-t, elragadtatásunk határtalan volt: München előtt, a szorongás légkörében a vidámság, lendület, sőt a munka dicsérete szólt hozzánk a Frank Churchill szerzetté remek számokból („Whistle while you work” – „Fütyülj, míg dolgozol” stb.); a jó győzött a sötét intrikák fölött; s elragadott a színek és formák gazdagsága, a természet bájos sutasága, az örök mesevilág s az egész létnek derűsebb képe...

Nos, tíz év sem telt el, mikor már a felszabadulás után újra megnéztem a hajdani világsikert – bizony megszürrükt s giccses volta is megmutatkozott. De hogy hat ma?

Itt a nagy Ká!

Nemrégiben láthattuk A dzsungel könyvé-t, az utolsó Disney-féle (de manuálisan – egyáltalán művészi kivitelében – korántsem általa készített, csak „produkált”) nagyfilmet. Megint csak a személyes szférában hadd számolok be arról, hogy ötéves fiammal mentem el a moziba. A gyerek már ismerte a Kipling-történetet, tehát a megelevenedő mese számára egyszerre volt ismerős és újszerűen csodálatos. A többségükben kevésbé tájékozott, noha felnőtt nézők is visszafojtott lélegzettel lesték, mi következik, s mikor a nagy csendben megjelent az óriáskígyó, fiam a ráismerés örömeivel, nagy derűtséget keltve kiáltott fel: – Itt a nagy Ká! Később Sir Kán ármánykodásától mégis félteni kezdte Mauglit: – Félek, félek! – mondogatta. A Happy

endingre nézve meg kellett nyugtatnom: – Miért félsz? Anyu felolvasta a könyvet, tudod, hogy jól végződik! – Igen, de ez más, mint a könyvben.

Szóval, a kisgyerek is észrevette a forgatókönyvnek az eredeti történetből való eltérését, másrészt *átélte* a szorongató szituációkat. És ehhez, úgy hiszem, kommentárt sem kell fűznöm.

És a kis ká...

De maradjunk egy kissé az eltéréseknél. Nem mintha Kipling –Nobel-díj ide, Nobel-díj oda – oly nagy író lett volna, hogy a művéhez való hűség fontos lenne. Ez az Indiában született szerző voltaképpen az angol imperializmus utolsó írója. *Kim* című (szintén remekül megírt!) regénye éppenséggel azért páratlan a világirodalomban, mert az elnyomás szolgálatában álló eszközembernek a dicsőítése – mintha valaki (a Nobel-díjjal bezeg nem jutalmazott) Gorkijnak a Lószúnyogából (*Az áruló*) csinált volna pozitív hőst! – Kipling másik fő műve *A dzsungel könyve* mondanivalóját tekintve azonban korántsem ilyen „problematikus”. Itt a természethez való viszonyról van szó, s e könyvben a ma már kissé poros, de nem föltétien elutasítandó darwinizmus van jelen. Különösképpen ez a filmben kevésbé érvényesül, mint a regényben és az angol eredetit tovább rontotta a magyar szinkron bárgyú sláger-sematizmusa, amely például az eredeti filmszöveg meglepő természettudományosságát épp a főszámban valami honi közhellyé szelídítette. A filmen ugyanis Balu arra tanítja Mauglit, hogy a dzsungelben a természet szigorú szükségszerűségei érvényesülnek (szó szerint: „bare necessities”). Ez a Disney-változat többé-kevésbé megfelel Kipling koncepciójának, hiszen *A dzsungel könyvében* ilyen versek is olvashatók:

*A farka ölése közös hús: ahol leled, ott eheted
s elvinni belőle tilos: meghalsz, ha odúdba viszed.*

Azután:

*A Dzsungel Törvénye beszél: örökös, hatalmas erő,
Kövesd: ez a szóban az in, izom és a vér s a velő
(Weöres Sándor fordítása)*

Hogy ehelyett mit bög a magyar Balu az élet szépségéről, azt a film sok ezer nézője-hallgatója maga tapasztalhatja.

Szóval, az eredeti mű öt éves ismerője is meglátott bizonyos eltéréseket a Kipling-mű és a Disney-féle feldolgozás között, így Kiplingnél nyoma sincs az angol katonásdit kifigurázó képsornak, amelyben Hádi elefántból kiérdemesült hadastyán lesz; noha ez persze – ha nem is Kiplingnél, nem egy kortársnál (pl. Wellsnél) – már irodalmi közhely, mégis a filmet kedvesen, kellemesen s tanulságosan színezi. Kevésbé volt megnyerő a film végén fölbukkanó ifjú hölgy, mondhatni egy kis ká, aki Mauglit a vidám dzsungelből visszacsábítja az emberi világba, mégpedig úgy, ahogy Abody Béla barátom épp negyedszázaddal ezelőtt egy azóta már rég elfeledett magyar film kapcsán írta: „mintha a Bérkocsis utcából szalajtották volna csábítani”. Kiplingnél Maugli az anyjához tér vissza. Micsoda különbség!

Még négy ká

És ezzel a Disney világa lényegénél vagyunk. Ez a lényeg, nem valami (akár mesei!) valóság (mert hiszen az irodalmi-, vagy népmese is a való világ tükre) – hanem a kellemesség, tetszetősség. Disney sikert akar, szórakoztatni akar, és ehhez joga van. Kevésbé helyeselhetjük egy filmtudományi könyvecske szerzőjének egyetértését, ami Disney szinte föltétien apológiája jegyében ilyen kinyilatkoztatásokban olvasható. „A születő művek egy részét a nagybetűs művészet jegyzi, másik részét a közönség.” – „Bambi talán a lécs alatt bújjik át. 1942-ben viszont a maga nemében a lécs fölött vette az akadályt.” – „Kedves hősök, érzelmek, erkölcsi tanulság; költői szerelem, csodálatosság, ártatlanság „Disney mintegy megsokszorozza életünket, időnket, pénzünket” (Bár már látnám!) „Van egy kis időm, szeretnék kikapcsolódni, szórakozni, izgulni – jegyet veszek. Megnézem a filmet, s úgy érzem, »jó mozi volt«.” „Az egyszerű dramaturgiai konfliktusépítés gyengéit általában erkölcsi tanulságok kompenzálják.” – „Disney nem pszichiáter. Amint egy pszichiátria sem Disneyland. De számon kérhetjük-e tőlük az ellenkezőjét?” (Mintha művészet és giccs alternatívájában az lenne a döntő, hogy melyiknek a hatása áll közelebb az Amerikában oly általános pszichiátriai sarlatánsághoz!)

Mindez persze nem a tehetséges, de nyilván tapasztalatlan szerző hibája: ő csak átvette a manipulált és manipuláló nyugati forrásokból. Az igazság kedvéért: nemcsak ezeket idézi. A Disney-tanulmány legértékesebb részei Sadoul kesernyés kritikai megjegyzései. Ám én a szerző *saját* kritikai szemléletét hiányolom. Nem tudom, miként hangzik az eredetiben Disney jelszava: a „négy k”, magyarul a szerző mindenestre ügyesen közvetíti: „kíváncsiság, készenlét, kurázszi, kitartás”. Szerintem azonban nemcsak ebben van Disney titka, hanem a ká-knál maradván – a közléprétegek kiszolgálásában, a kellemességben is, amiből az ízlés szférájában nem egyszer lesüllyedés lesz, eredményében viszont manipulálás: sok-sok negatívum. Vitathatatlan Disney műveinek optimizmusa – de az is, hogy tevékenységének fő mozgatója a profit. – Na jó, ne folytassuk ezt a betűjátékot. Inkább szögezzük le mi is: az embereknek

joguk van a szórakozáshoz!

Csakhogy az igazi művészet a szórakoztatás – hogy ne mondjam – mézesmadzagával valami többre is megnyeri őket. Disney-nél csak méz van: édesgetés, édesség, sőt sokszor édeskesség. A probléma pedig az, hogy amit létrehozott: *határeset*. Nem alpári giccs, de az amerikai kispolgár igényének kiszolgálásában mindig a művészet és a csak kellemesség borotvaélen mozog. S néha a rossz oldalra hajlik. A gyerekek ízlését ritkán rontja, mert a gyerek még a harsányabb, közvetlenebb, szkematizált ingerekre érzékeny igazán s megvan számára a fejlődés lehetősége. Kiindulásnak Disney nem rossz a maga leegyszerűsített ábrázolásával s erkölcsi ítéleteivel, jó és rossznak (noha színes filmen...) fekete-fehéren való szembeállításával. Ez az örök mese világa. A baj ott van, ha valaki *megreked* egy ilyen Disney-világban s ha felnőtt léte tud fenntartás nélkül gyönyörködni a Disney termékekben, éppenséggel ha világképpé konstruálja ezt a félvilágot, ha megeszi a Disney-féle és Disney-félék ideológiáját. Nem volna szabad kritika nélkül megállapítani: a „Disney mindig Disney volt: amihez hozzányúlt – előbb vagy utóbb – sikert hozott.” (Hiszen ez a siker önmagát minősíti!) – „A Yale Egyetem – Thomas Mann-nal egy napon – díszdoktorrá avatja.” (Ez az „egy napon” viszont nem Disneyt, hanem a Yale Egyetemet minősíti, mint ahogy a pestinek sem tett jót a perzsa sah díszdoktorsága.) – „Franklin D.

Roosevelt ugyanúgy szerette Mickey-t, mint György király.” – „Gyereknézőivel sohasem került szembe Disney. És tény: (?) többet »bír« a gyerek filmbefogadás közben, mint ahogy azt sokan megállapították.”

A Disney-stúdiókban „mindenki jókedvű”. Ha netán sztrájkolnak, „talán nem járunk távol az igazságtól, ha a frusztráció: a költözködés, a környezet-, a szokás-, és a team változás, az ismeretlenhez való idomulás érzelmi feszültségére gondolunk. Ez, mint tudattalan motívum, jelképes formában fogalmazta meg tárgyát. Nem megfelelő fizetési és munkafeltételekről beszéltek az emberek, holott másról – pszichikus adaptációs gondokról volt szó...” Azután: „az O. N. U. elégtételt adott a tréfás egernek (Mikinek) azzal, hogy Churchill és Roosevelt között helyezte Mme Tussaud panoptikumában”. Nem tudom mi az O. N. U., de láttam ezt a szörnyű panoptikumot – szép kis „elégtétel” ... – Ismétlem: Disney műve nem közönséges, egyértelmű giccs, más kérdés, hogy figurái mindig azzá lesznek *gadget*-ként. Ezt a fogalmat csak körülírhatjuk: műtyürke, a rajzfilm-hősöket ilyen-olyan, félig játékos kis tárgyakon alkalmazó ipari álformatervezés haszontalan, giccses terméke, afféle már nem is hófehérkei, hanem kerti törpe, Mikiegér jelvény, töltőtoll, kerámia, stb. A Disney formációk hallatlanul alkalmasak arra, hogy a francia Moles kifejezésével élve (*A giccs, a boldogság művészete. Gondolat, 1975.*) „giccshelyzetet” teremtsenek, *noha* maguk nem szükségképpen giccsesek. Nem azok, mégpedig a művességüknél fogva: legfőbb értékük a művészet szolgálatába állított *technika*. Ami pedig művészi eszközeiket illeti (a kiváló jazz muzsikáról most nem is szólva) a vizuális kultúrának semmi esetre sem megvetendő színvonala.

Ősök és előzmények

Az ókori Egyiptomban már vagy 3500 évvel ezelőtt a reliefek és falfestmények sok-sok kilométerét készítették el (máig láthatók!) egyenletesen magas (szinte matisse-i) színvonalon, képregény-, illetve rajzfilm-szerűen. Ehhez képest minden későbbi Biblia pauperum, képsor, comics, rajz- és trükkfilm: hanyatlás. A Disney típus a 19. században létrejött könyv és folyóirat illusztrációs lehetőségekből származik. Akkor már a kép néha meg is előzte az irodalmat – hiszen Dickens-Boz előre elkészített grafikákhoz írta Pickwick klub-jának kalandjait. Daumier azután megteremti a kritikai realizmus művészetének elrajzolással élő s ezért még inkább kritikai karikatúra műfaját, fölöttébb mozgalmas, elbeszélő és mulattatva-kifigurázó jelleggel. Ezt követi a művészi kifejezés cézanne-i forradalma: a látvány lényegének újfajta elemző, s mégis expresszív megragadása. A szecesszió (art nouveau) minden eddiginél hajlékonyabb, kontúros rajzstílust teremt; ezt a talán Beardsley nevével jellemezhető grafikát a cseh-amerikai Mucha telíti édeskés tetszetősséggel (de még mindig igen kvalitásosán). Az ő és mások tevékenységéből jön létre a plakátművészet, mely valóban tömegeket akar megnyerni (hogy milyen cél szolgálatában, azt most nem is érintjük: csak utalunk a mi Tanácsköztársaságunk világviszonylatban is élenjáró expresszív plakátjaira, jelezve azt, hogy a népszerű művészet politikai ügyet is szolgálhat!).

Ez az egyik grafikai vonulat. A másik a hírlapoké és magazinoké: önálló kis képsorok illusztrálják, kommentálják, karikírozzák a napi életet. A maga naturalisztikus eszközeivel évtizedeken át csinálta ezt Mühlbeck Károly a Herczeg Ferenc és Lyka Károly által szerkesztett *Új Idők*-ben – de tele voltak hasonlókkal a többi lapok is (a *Pesti Hírlap* pl. Gáspár Antal remek karikatúráit hozta rendszeresen). Ennek az illusztrációs folyamatnak, most már jól eladható, kalandos cselekmény elmesélésére történő alkalmazásából jött létre a 20. század elején az amerikai képregény, „comics” – a

gyerekek és analfabéták által is élvezhető, füzetekben közreadott rajzsorozat.

Igen ám, de épp a szecesszió, kubizmus és expresszionizmus lényegre törő egyszerűsítése az illusztrációs grafikában és karikatúrában is diadalmaskodott, persze pusztán bizonyos *formai* vonatkozásban, mert áttekinthetőbb, hatásosabb volt.

Ezekből az elemekből hozta létre Disney a maga rajzfilmjeinek grafikai stílusát, gazdagítva azt később a *fauves* (Matisse-ék) színgazdagságával. A comics-képregényeket mozgóképpé, rajzfilmmé alakította, ám el kell ismerni: azoknál magasabb színvonalon, de mindig vigyázva arra, hogy a szecessziós, kubista, expresszionista kifejezésbeli eszközök minden átlag kispolgár által már élvezhető, „enyhített” módon épüljenek be rajzaiba s azok sose szakadjanak el egészen a naturalizmustól. *Bizonyos fokú* elszakadást viszont épp a mesevilág tett lehetővé s paradox módon ez az eltávolodás: a rajzművészet és festészet század végi, század eleji párizsi eredményeinek fölhasználása volt a siker egyik forrása.

A fényképezett film ugyanis sok-sok évtizeden át szükségképpen naturalisztikus maradt. Egyetlen példa a mai ellen törekvésekre: egy oly nagy rendező, mint Fellini, azáltal kénytelen a natúrétól való eltávolodást demonstrálni, hogy az eredeti helyszín felhasználása helyett újra felépítteti a Rialto hidat, és ezáltal mintegy kiemeli ennek *díszlet* jellegét – csak azért, hogy a nézőt elidegenítse a közvetlen velencei illúzióktól! A naturalizmus akkor tombolt leginkább a filmben, amikor a régebbi vizuális művészetekben végképp kitelt az ideje (húszas-harmincas évek). A film tehát mintegy a vizuális kultúra akadályozójává válik épp azért, mert sokáig kényszerűen csak a felületit, a fotografikust, a puszta látványt kénytelen nyújtani, s a fényképezett anyag, a látvány ilyen korlátait csak olykor képes áttörni egy-egy rendező vagy operatőr zseni, elsősorban a szovjet avantgarde neveltjei.

Mit tett hát Disney?

Disney megkerülte a problémát: *natura* helyett *mesét* adott s nemcsak filmszalagra rögzítette az amerikai képregényt, hanem bizonyos avantgarde elemek alkalmazásával művészileg meg is emelte azt. Ez nemcsak korszerűsítés, hanem népszerűsítés is – némelykor pedig vulgarizálás, sőt lejáratás. Hogy mikor (mely életkorú-műveltségű nézőnél és mely időszakban) melyik elem és hatás érvényesül inkább, az ízlés fejlesztése, vagy rontása: ez szinte jelenetenként változik Disneynél s ezért oly nehéz megítélni. A Filmtudományi Intézet kiadványában Féjja Sándor erre nem is igen vállalkozik. De legalább gondolkodásra ösztökél. Lehetett volna kritikusabb, a Disneynél külön eredményeket produkáló animációs filmek tekintetében elismerőbb (Jiri Trnkának pl. a neve sem olvasható). De tévedései ellenére jól tette, hogy tanulmányát megírta s közzétette. Annál is inkább, mert ez az írás szembeállítható Disney főművével, *A dzsungel könyvé*-vel. Amit magam is, gyerekestül, újra megnézek!

1979

Felelős kiadó a szerző

Felelős szerkesztő Tabák András

**2009 Vasas-Köz Kft. Nyomda
Felelős vezető Badó Géza**

Terjeszti a Könyvtárellátó Közhasznú Társaság
