

# KÖRKEP

## Új országok a filmtérképen

A filmművészetnek is vannak nagyhatalmai és hátsó frontjai. Az erőviszonyok ebben a világban nem annyira az anyagi, mint inkább a szellemi potenciál alapján alakulnak ki: a kártyát ilyenformán kis országok is keverhetik. A Szovjetunió és az Egyesült Államok mellett — a szocialista és a kapitalista rendszer vezető hatalmainak jelenléte a filmtörténet minden eddigi szakaszában meghatározó fontosságú volt! — Dánia, Hollandia, Csehszlovákia is játszott már vezérszerepet. A saját példánkra is hivatkozhatnánk: mi sem hiányozhatunk a történelmi áttekintésekből.

Aki felüti Georges Sadoul vagy a Gregor-Patalas szerzőpár vaskos kötetét, tapasztalhatja, hogy a filmművészet virágzása nem a tőkebefektetés függvénye: tehetséges alkotók ideális szellemi légkörben szerény költségvetéssel is számottevő értékeket hoztak létre.

A hetvenes években szélesedett a kör: a megújulás, a kísérletezés elharcosai között korábban ismeretlen művészek bukkantak föl. Az úgynevezett „harmadik világ” filmgyártása sajátos minőségi forradalmat él át. Új országok jelentek meg a filmtérképen, friss erők kapcsolódtak be a még mindig fiatalnak mondható művészeti ág eleven vérkeringésébe. Jelenlétük nem formális. Vállvergetve nem lehet beszélni róluk. Nem a „futottak még” mezőnyébe tartoznak. Tartalmi-formai vonatkozásban egyaránt gazdagítják a modern filmet: ideje kicsit részletesebben beszélni róluk.

Magyarországon is bemutattak néhány művet a szóban forgó országokban készült filmekből. Egy-két tucat mű kevés ahhoz, hogy az alapvető tendenciák kirajzolódhassanak, de arra mindenképpen alkalmasnak látszanak, hogy fogódzót adjanak a társadalmi-esztétikai ideálok meghatározásához. Az alábbi írásban — melynek indítéka néhány felkavaró filmélmény volt — erre teszünk kísérletet.

Az alkotásokat (konkrétan: az algériai *Parázsló évek krónikáját*, a chilei *Az imádság már nem elég-et*, a marokkói *Nem lesz olajháborút*, a szenegáli *Bronz karkötőt*) mindeneke előtt az rokonítja egymással, hogy a társadalmi mozgás hullámmozgása tükröződik bennük. A színes sztori, a cselekményes mese esetenként lényeges összetevő elem — a cannes-i nagydíjas *Parázsló évek krónikája* fordulatokban gazdag történet —, ám ennél sokkal fontosabb a haladás igénye, a progresszivitás vállalása, a mozgósító szándék. Nagy dolog ez, különösen

ha figyelembe vesszük, hogy az országok jó részében a filmművészet úgyszólván nullpontról indult, jelentős hagyományokkal nem rendelkezik. A papírforma szerint a kommersziális szellemnek kellene uralkodnia (annál is inkább, hiszen a befogadók, a közönség szellemi színvonala — az elnyomás súlyos teherételt jelentő örökségeként — nem nagyon magas). És csodák csodája: a *Hallod-e a kutya ugatását* (Mexikóban forgatta Francois Reichenbach), *A megátkozott tengert* (Khalid Sidik Kuvaitban készítette a filmet). *A mennydörgés istenét* (szenegáli produktum, rendezője Ousmane Sembene) valóságos társadalmi igények hívták életre. És a publikum ott azért tekintette meg nagy érdeklődéssel a műveket, mert saját sorsa, saját élete, saját környezete, saját világa elevenedett meg a celluloidszalagon. Az eleven valósággal, a hús-vér emberekkel, az időszerű gondokkal a film biztosította lehetőségek révén könnyű azonosulni. Nekünk, itt még azért is fontosak ezek a filmek, mert bizonyos törekvéseknek és utatnak hiteles lenyomatai. A közérzetről tudósítanak. Tükröt tartanak elénk. Okos dialektikával járják körül a robbanásszerű változásokat, melyek a távoli országok jelenét — és persze jövőjét — formálják.

Vizsgáljunk meg közelebbről néhány konfliktushelyzetet, s egyúttal minősítsük az elkötelezettség, az érettség színvonalát. (Talán fölösleges hangsúlyozni, hogy az eszmei összetevők vizsgálata elképzelhetetlen a kifejezési formanyelv analízise nélkül. Egy — önmagában kikezdetlen — politikai tétel csupán akkor válik „erővé” a vásznon, illetve a nézőtérben, ha a művészi megjelenítés hitelesíti. Alább olyan filmekről lesz szó, melyekben a tartalmi-formai egység megteremtődik.)

*Az imádság már nem elég* — hirdeti Aldo Francia művének címe. A film a Népi Egység idején készült, és azt a harcos szellemet árasztja magából, mely a forradalmi Chilét — és annak különféle képpen gondolkodó állampolgárait — magával ragadta, mi több: egyesítette. A dráma hőse fiatal pap, aki a krisztusi szeretet jegyében azonosul a szegények igazságával. Eleinte illúziókat melengtet magában, később azonban fokozatosan rádöbben arra, hogy az úri osztályoktól nem várhat sem segítséget, sem könyörületet. Döntenie kell, hová tartozik. Harmadik úton — olyan szituációban nincs. Isten szolgája a népet és a harcot, a veszélyt és a küzdelmet vállalja. A passzív bezárkózás, a terméketlen részvét helyett a robbanó aktivitást. Nagy tanulság: a kizsákmányolás ellen folytatott háborúban akcióegységet lehet teremteni. Nem imádsággal: okos logikával és teremtő erővel, mint Aldo Francia ifjú papja.

*A sakál* — ezt a chilei filmet még 1969-ben készítette Miguel Littin — felületes

szemlélő számára „egy bűn történetének”, egy bűnös ember széthullásának dokumentarista eszközökkel készített rajza. Valójában a műnek semmi köze a kriminológiához vagy a pszichopatológiához. Littint főképpen az a közeg érdekelte, amelyben a törvénytelenesség elhatalmasodott. A társadalom, amely hamis eszméket, rossz útjelző táblákat írt elő tagjainak. A nyomor, mely tudatlansággal párosul. Nagyon találóan fogalmazott a *Szovjetszkij Ekran* című szovjet szaklap kritikusa: „A film alkotói aprólékosan kutatják az embertelenségre vezető okokat. Azt állítják a nyugaton divatos elmélettel szemben — amely szerint az ember eleve bűnös —, hogy az ember jó, mint ahogy az üldözötti elől menekülő fekete szemű fiúcska is az. A film központi kérdése: mi lesz abból az emberből, aki nélkülöz minden emberi kapcsolatot és együttérzést?”

Egy fiatal szenegáli rendező, Djibril Diop Mambety *A hiéna utazásában* a személyiség kibontakoztatásának, az álmok valóra váltásának lehetőségeiről beszél. Pontosabban szólva: a feltételek hiányáról. *A hiéna utazásának* szerelmesei Európába, Párizsba vágnak. Nyilván nem a Moulin Rouge vagy az Eiffel-torony miatt, hanem azért, mert a fény városa tudatukban összekapcsolódik a szabadsággal, a boldogsággal, az érvényesüléssel. Ezt az alapjáraton véve tisztességes tervet tisztességes eszközökkel nem lehet valóra váltani. Mori a főhős — éppúgy, mint „a sakál” a másik filmben — kisiklatja élete vonatát. *A hiéna utazása* sem csupán az ábrázolt karakter mikroklímáját tárja fel. A dakari „látifelet” ennél sokkal bonyolultabb. Djibril Diop Mambety a társadalmi „játékszabályok” mélységes igazságtalanságára hívja fel a figyelmet, miközben érzékeltes pontosságú képet fest az igények és a lehetőségek között feszülő feloldhatatlan ellentmondásokról.

Reichenbach nevét nálunk főképpen az *Amerika egy francia szemével* című szellemes és tartalmas dokumentumfilm után jegyezték meg sokan. A rendező újabb kirándulásra vállalkozott: ezúttal (*a Hallod-e a kutya ugatását?* című alkotásban) egy mexikói tragédia folyamatát és hátterét vizsgálja. Egy indiántörzs tagja orvost és orvossgot keres beteg gyermekének. Útja megrendítő, mert reménytelen. Nincs szolidaritás és nincs segítség. Reichenbach a kiszolgáltatottságot társadalmi milliőbe ágyazza. Szól a város és a falu közötti különbségről, az értelmetlen tradíciókról s mindeneke előtt a gondolkodás elmaradottságáról. Filmje — mely lírai elemekben is gazdag — jóval több annál, hogysem száraz dokumentációnak nevezzük. *A Hallod-e a kutya ugatását?* egy érdekes elvi probléma leckéjét is feladja: tekinthető-e igazán mexikói filmnek a francia rendező munkája? Avagy beszéljünk arról, hogy az



adott nemzeti filmgyártás idegen tollakkal ékeskedett? A filmművészet története — rendezői életművek története, de viszonylag pontosan meghatározható film-etnikumoké is. Bunuel például sokféle stúdióban dolgozott, számos országban megfordult. Nyilvánvaló, hogy mindenütt Bunuel-filmeket forgatott, de a *Viridiana* nem cserélhető össze *Az öldöklő angyallal* vagy az *Egy szobalány naplójával*. Mivelhogy — sorrendben — az első spanyol, a második mexikói, a harmadik pedig francia film. Az adott nemzeti filmtörténetnek is szerves része. Ugyanezt mondhatjuk Reichenbach művéről.

Még egy figyelemre méltó változat: a szenegáli Ousmane Sembene *Emitai* (A mennydörgés istene) című munkája. A cselekmény a második világháború időszakában játszódik: felidéri a forró éveket, amikor a nyugat-afrikai nép a francia gyarmatosítók ellen küzdött. Nem kisebb tért, mint a létért. Nemcsak nálunk szokás a cselekvések nullpontjáig visszapergetni a történelmi eseményeket (elsősorban a *Hideg napok*, a *Szegénylegények*, a *Hűsz óra* teremtett ebben a vonatkozásban jó hagyományt): másutt is felismerték, hogy az őszinteség nem egyszerűen etikai kategória, fontos művészi követelmény is. Különösen akkor, amikor a rendező sorskérdésekben foglal állást és elhatárolja magát az illusztrativizmustól, mert a gyökereket kutatja. Az *Emitai* — az *Ibrahim Dieng utalványt* kapott alkotójának újabb filmje — az ilyenfajta művek közül való.

Ami a stílus, a megformálás változatait illeti, többféle törekvés esztétikai jegyeit fedezhetjük fel. Lakhdar—Hamina a *Parázsló évek krónikájában* a filmi „nagyepika” szabályai szerint építkezik. Több alkotásban a „tényirodalomnak” megfelelő „tényfilm” — tehát a jelenségek lényegére koncentráló oknyomozás — kohéziós elveit érvényesítették az alkotók (például a *Sakálban*, a *Nem lesz olajháborúban*, a *Keselyű vérében*). Az *Emitai*ban vagy Reichenbach fentebb méltatott művében (*Hallod-e a kutya ugatását?*) áradóan gazdag és magávalragadóan emocionális fűtöttségű a szokások, a dalok, a szertartások rajza, vagyis a mesével teljesen egygyéváló folklórkincs. Még valami közös a filmekben. Találhatunk bennük súlyos szimbólumokat, különleges időtechnikát, rugalmas dramaturgiát: ha így osztályozzuk az alkotásokat, kétségkívül különböznek egymástól. De mindegyik realista mű! Egyik sem beszél rébuszokban! Nincsenek mögöttes tartalmaik! A *Parázsló évek krónikája* és a többi film, melyről jegyzetünkben említést tettünk, megjelenítik a valóságot, s egyszersmind meg akarják változtatni azt. Ennél politikusabb programot, nemesebb missziót elképzelni sem lehet a manapság gyakran manipulatív, ilyenolyan-amolyan trükkökkel beprogramozott filmcsinálás korszakában. Lakhdar—Hamina, Souhel Ben Barka, Ousmane Sembene, Miguel Littin és a többiek azt a stafétabotot viszik tovább, melyet a neorealista szorongattak olyan makacs megszállottsággal a kezükben. Ez az elkötelezettség, a — Kosa Ferenc szavaival élve — „mardéktalanul tisztességes fűmek” stafétabot-

ja. Nem véletlen, hogy az egyre erőteljesebben kibontakozó algériai, marokkói, szenegáli stb. filmekről szólva — a forrásvidékek között — gyakran emlegetik a neorealista nevét és kiáltványait. Meg a forradalmi szovjet filmművészetet. John Ford *Érik a gyümölcsét*, melyet John Steinbeck ihletett. Így találkozunk és érintkeznek egymással bizonyos utak, melyeken nagyon messzire el lehet jutni.

Jelen írás megfogalmazásával párhuz-

## Egy művelődésszociológiai vizsgálat „eredményei”

A tudatos társadalomepítés, jövőre orientált terveink realis megfogalmazása megköveteli, hogy széleskörűen és mélyen ismerjük a valóságot. Napjainkban a szocializmus építésének ahhoz az időszakához érkezünk, amikor — egyebek mellett — a kulturális nevelő tevékenység fokozása és tervszerű irányítása az eddigieknél nagyobb súlyt kap. Egyrészt azért, mert megteremtődtek e terület gyorsabb ütemű fejlesztésének feltételei, másrészt mert a kultúra, a művelődés a társadalmi haladásnak egyre inkább szükséges tényezőjévé válik. Így előtérbe kerül a művelődési helyzet és az azt befolyásoló tényezők feltárása, és az ennek megfelelő feladatok kijelölése.

Nógrád megye a közművelődés középtávú tervét a körülmények és a feltételek alapos ismeretének elmélyítésével is meg kívánta alapozni; ezért az MSZMP Nógrád megyei Bizottsága kezdeményezésére, a Társadalomtudományi Intézet irányításával 1971-ben a munkásosztály életkörülményeire és kulturális viszonyaira vonatkozó széles körű adatgyűjtő munka indult meg Salgótarjánban.

Országunkban ez volt az egyik első átfogó program alapján végzett vizsgálat. A felmérés a város huszonkét üzemében dolgozó mintegy 16 ezer munkás tíz százalékára terjedt ki. A kiválasztott személyeket kérdező biztosok keresték fel, akik a válaszok alapján rögzítették az adatokat. A kérdőívek összeállításánál a vizsgálat irányítói arra törekedtek, hogy a már korábban szerzett tapasztalatokat is felhasználva, megbízható képet nyerjenek a salgótarjáni munkások műveltségéről és művelődési gyakorlatáról.

Mivel mind a műveltségnek, mind a művelődési gyakorlatnak rendkívül sok összetevője van, és ezek mindegyike nem is mérhető, továbbá mivel arra a kultúrán kívüli egyéb tényezők is jelentős befolyást gyakorolnak, szükségesnek látszott, hogy a vizsgálatot a tulajdonképpeni tárgyánál szélesebb körre terjesszék ki. Így olyan információk birtokába jutottak, amelyekről kitűnt, hogy — bár nincsenek közvetlen összefüggésben a művelődési gyakorlattal — áttételesen mégis fontos szerepet játszanak az egyén kulturális fejlődését meghatározó döntésekben.

Az ily módon feldolgozott anyag két kötetben, több mint hatszáz oldal terjedelemben jelent meg. Bár az adatok feldolgozása, értékelése, a következtetések levonása többnyire csak ezután következhet és következik, a felmérés adatait tartalmazó két kötet megjelenése e folyamat fontos állomásának tekinthető. A két könyv óriási adattömege első pillantásra szinte befogadhatatlannak tűnik, a tárgy iránt érdeklődők azonban rövid tájékozódás után az élet minden területéről szóló sok értékes információhoz, szinte kimeríthetetlen forrásanyaghoz juthatnak.

A felmérés eredményeit ismertető harmadik kötet eltér az előző kettőtől, mivel nem statisztikai táblázatokat közöl, hanem a vizsgálat során készített, összesen száz interjú közül 23-nak a hiteles szövegét tartalmazza. Jóllehet, a gyűjteménynek ez a része sem tartozik az olvasmányos, szórakoztató művek közé, mégis ajánlható mindazok számára, akik érdeklődnek mai és tegnapi életünk iránt,

mosan lektorálom az egyik kiadó számára Jerzy Plazewski *Filmtörténet mindenkinek* című könyvét. A kötet 1974-ig tekinti át a XX. század „népművészetének” fejlődését. Nem poénnek szántam, de szeretném megemlíteni, hogy az újabkori fejezetekben sűrűn találni hivatkozást azokra a fiatal filmgyártó országokra, melyek immár nemcsak jelenlétükkel, hanem eredményeikkel is gazdagítják a szinképet.

Veress József

mert lapjain különböző életéről vallanak a kérdezettek, személyes sorsukkal bizonyítják, hogy az egyes ember és közössége, egyén és társadalom mennyire összetartozó fogalmak. És azt, hogy az egyén felemelkedése tömegméretekben csak a társadalom gyökeres átalakulása útján valósulhat meg. Ez közös tanulsága a könyv lapjain megszólaló 23 ember 23-téle életútjának. Frappáns ötlet az, hogy a személyes sorsokat felidéző interjúkat a szerkesztő szembesíti a Salgótarján párhuzamosan kibontakozó történetét dokumentáló rövid szövegrészekkel: ezek is tanúsítják, hogy a személyes vallomások általánosabb érvénnyel bírnak, tipikus tendenciákat fejeznek ki.

A művelődésszociológiai felvétel 1971/72-ben készült. Gazdag információs anyaga újabb jelentős hozzájárulás Salgótarjánról szóló ismereteink bővítéséhez. Kár, hogy megjelenésére közel öt évet kellett várakozni.

Bacsó Piroska

Aradi Nóra:

## Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben

Aradi Nóra újabb munkáiban következetes rendszerré építi a szocialista művészet területén végzett kutatásait. Az alábbiakban méltatásra kerülő műve előtt két évvel megjelent, hasonló tárgykört feldolgozó, *A szocialista képzőművészet jelképei* című könyvében széles körű ikonográfiai, azaz egyes témákat és témaköröket feldolgozó kutatásokat végzett. Új könyvében — mint ahogy erre a címe is utal —, a munkásábrázolás alakulását vizsgálja képzőművészetünkben.

A képzőművészetben megjelenített dolgozó ember figurája mindig kölcsönhatásban áll a munkásság szerepének történelmi alakulásával és az adott korszak művészeti irányzataival. A manufaktúrákban tevékenykedő munkás és napjaink nagyipari dolgozójának különbözőségét, azonosságát a művészet a maga sajátos képi eszközeivel hűen fejezi ki. A munkás fogalmának történelmi változása, valamint az adott képzőművészeti korszakok formajegyei együttesen alakították és formálják ma is a munkásábrázolást.

A kötet történeti sorrendben követi végig a témát. A jól válogatott, többnyire



ismert, de ilyen összefüggésben még nem tárgyalt képanyagot rövid, lényegretörő műelemzések kísérik. A mű első illusztrációja egy 1879-es munkásnapló címlapja. A történelmi festészet stílusselemit, komponálásmódját magán viselő nyomat allegorikus figurái a munkás-paraszt-értelmiség összefogást hirdetik. Ugyancsak a XIX. század végének iparos és mesterember alakjai jelennek meg életképi keretben Pollák Zsigmond Kovácsok sztrájkja (1873) című xilográfiáján.

A múlt század végén (jórészt külföldi mintára) kétféle munkástípus ábrázolási módja alakult ki: a kiszolgáltatottságával, nyomorával vádló és leleplező, valamint az erős, jogaiért bátran kiálló vezető munkáshős alakja. Ez utóbbi meghatározó jegyeit viselik magukon a Magyar Tanácsközlárság agitív jellegű (plakát) alkotásai: *Bíró Mihály Kalapácsos vörös ember* (1913, 1919), *Bortnyik Sándor Vörös csillag* (1918).

Az ellenforradalmi éra emigrációba kényszerülő művészeinek kompozícióin az elvontabb, általánosabb munkásművészet jelenik meg (*Bortnyik Sándor Lámpa-*

*gyűjtőgató* (1921). Hosszabb, kényszerű némaság után itthon is létrejönnek szocialista képzőművészeti programot hordozó munkásábrázolások. Ilyenek például — csak a legjellemzőket kiemelve — *Derkovits Hajókovácsa*, *Dési-Huber István IV. rendje*, *Mészáros László Lázadója*, *Goldmann György Ülő munkása*.

1945 után képzőművészetünkben fokozott politikai és művészeti jelentőséget nyer a munkásábrázolás. A meghatározó, erős, vezető szerepet betöltő osztályát jelképező munkásábrázolása mellett, egyre differenciáltabb típusok jelennek meg. létrejön egy pszichikailag árnyaltabb megjelenítési forma, megjelenik a békés alkotómunkát végző dolgozó figurája (*Ferencczy Noémi Két munkás* (1945), *Domanovszki Endre Csillékek* (1948).

Az ötvenes évek személyi kultusza a munkásábrázolást is egysíkúvá tette, mivel az időszak normatív esztétikájának fő követelménye a zsáner és a direkt, elbeszélő jellegű ábrázolás volt. A számos, művészi értéket nem hordozó alkotás mellett természetesen remekművek is születtek *Somogyi József Martinász* (1953).

A hatvanas években a munkástípusok érezhető stílári és mélyülő tartalmi változásával találkozunk. Az egyes alkotásokon a szellemi és politikai erőt kifejező elvontabb, jelentős formai igényességgel párosuló ábrázolásmód kerül előtérbe: *Vigh Tamás Tudomány szimbóluma* (1963), *Magvető* (1968).

Napjainkban a tárgyalt témakörbe tartozó művek köréből — a szerző nyomán — csak néhány sajátos vonásra hívunk fel a figyelmet: a munkás- és paraszt-típusok elkülönülésének feloldódására, valamint jelenünk technikai fejlődésének fokozott megjelenítésére: *Gyurcsik Ferenc Prométheusz* (1975).

A hazai, közép-európai ipari és agrár-munkások képzőművészetben történő ábrázolásának rendszerezését elsőként végezte el a kötet szerzője. Joggal állapítjuk meg tehát, hogy figyelemre méltó úttörő művel bővült a szocialista képzőművészetet bemutató és rendszerező kiadványaink sora. (*Kossuth*, 1976.)

Lóska Lajos

Jaan Kross:

## Menny-kő\*

Mivel magyarázható *Jaan Kross* magyarországi sikere és népszerűsége? (Mert, hogy sikeres író, azt a *Szovjet Irodalom* körkérdésére adott válaszok is bizonyítják.)

Udvariasak lennénk veled szemben, mert *Az ember tragédiájának* észt fordítása a számos Tragédia-fordítás közül az azonosulás bélyegét is magán viseli? Nem hihető, hogy a szélesebb értelemben vett közönséget mindez befolyásolná. (Jószérivel talán nem is tudnak *Kross* számunkra rendkívül becses fordítói tevékenységéről.)

Akkor talán *Kross* írástechnikája kápráztatja el az olvasókat? Ez sem lehetséges, hiszen mint lelemény, nem új a *krossi* technika. (Kis túlzással azt lehetne mondani, hogy az általa alkalmazott írói eszközzel Faulkner óta már-már únos-untalan találkozunk. Az viszont kétségtelen, hogy *Kross* esetében briliáns módon kezelt technikáról van szó.)

Nyilvánvalóan nem művön kívüli, vagy formális okok teszik tehát sikeressé *Jaan Kross*t hazánkban. Titkát írásainak belvilágában kell keresnünk. Nem ismerhetjük prózája egészének eszmei kohézióját, mert gyűjteményes kötete még nem látott nálunk napvilágot. *Menny-kő* című kisregénye óta azonban világosabban látjuk indítékait. A *Négy monológ Szent-György ürügyén*, a *Michelson beiktatása* és a *Menny-kő* úgy sorakozik fel egymás mellé, mintha egyazon kalapácsütésre pattantak volna ki szülőatyjuk fejéből. Azonos az eszme, megegyezik az írástechnika.

*Jaan Kross* az észt történelemből és kultúrtörténetből azok a fejezeteket érintik meg ihlető ujjakkal, amelyek alapkérdésükben ragadják meg annak a kis népnek a sorsát, amelybe ő is beleszületett. S Kelet-Európában Herder baljós jóvondolása óta mi lehet ez a kérdés, ha nem a nemzeti fennmaradás lehetősége, a nemzet felemelkedése vagy pusztulása? (Még ha Herder gondolatai nem is fogantak meg az észt szellemi életben úgy, mint mondjuk nálunk.) *Jaan Kross* tovább konkretizálja a tragikus kérdésfelvetést, és a történelmi helyzet kikényszerítette választ teszi vizsgálat tárgyává. Ez pedig — úgy tűnik — mindannyiszor ugyanaz: a történelmi

kompromisszum. Hiszen Sittow rááll az osztálykompromisszumra, azért, hogy magánéleti és művészi ambícióit valóra válthassa és — ezáltal mondhasson nemet. (*Négy monológ...*) *Michelson* azt kérdezi a magatartására rákérdező szülőanyjától: „Végül is csak nem gondold, hogy nekem kell a Livlandi Pugačovnak lennem?” Választása, s a történelem tanúsága szerint inkább Pugačov legyőzőjévé válik. Örök elégedetlenné egyben, akinek csupán apró fricskákra futja azokkal szemben, akiket kiszolgál. (*Michelson beiktatása*)

Általánosítható, mindenkor érthető és nyilvánvaló jellemképletek rajzolódnak itt ki. A magyar olvasó azonban azt is érzi, hogy a mi számunkra nem csupán alaptípusok megragadásáról van szó. A kompromisszumoknak az a hangsúlyozása, ahogy *Kross* értelmezése szerint felvetődnek az észt történelemben, ez nagyon is ismerős a mi számunkra is — saját történelmünkéből, de még inkább saját történelmünkéről alkotott köznapit tudatból.

Valószínűleg ettől fog el bennünket jellegzetes olvasási izgalom, amely nem csupán a megértés tünete már, hanem az olvasói azonosulása is.

A *Menny-kő* már mindkét előbb említett írás tanulságait ötvözi és meghaladja. A *krossi* konfliktus most az észt művelődéstörténet és irodalom két nagy, múlt század eleji alakja között robban ki. Itt a szerzőnek már arra nyílik lehetősége, hogy ne csupán egyetlen kiemelkedő személyiség és a kor birkózása jelenítődjék meg, hanem az ugyanazért az ügyért küzdők közötti fáziseltérések és összesszinkrázások kerüljenek az ábrázolás középpontjába.

Többértelmű, jelképes, de a kizárólagos megfejtést a belemagyarázás gyanúja miatt magáról levető eseményre indul a kisregény. Az aksi-i lelkészlak vidéki nyugalmát felbolygatja a háziga, *Otto Willem* Masing felfedezése: a közeli határrezsben valószínűleg meteor hullott. A lelkész laboratóriumában kell magukat igazolniuk a koszos köveknek. A lelkészlak méreteihez képest amúgyis nagy vendégseregbe — mert a háziga egyben az ébredő észt szellemi élet elismert alakja is — váratlanul betoppan egy kicsapott, avagy a diákéletet önként feladó volt diák — *Petersohn*.

Nem tudjuk pontosan, mi vitte *Petersohn*t *Aksiba*. Tisztelgő látogatásra ment-e, tanulni akart-e a köztisztelőben álló *Masingtól* vagy

csupán az érdek vezette (írásainak kiadását *Masing* nagyban előmozdíthatta)?

Egy azonban egészen hamar bizonyossá válik. Képtelenek arra, hogy szövetségre lépjenek egymással! Különböznek a külsőségekben, különböznek egész jellemükben. Felfogásukban is számos összeegyeztethetetlen vonást találunk.

Egyben megegyeznek: a nép tántoríthatatlan szolgálatában.

Lényegében a népszolgálat az, ami *bevallott* indoka *Petersohn* látogatásának. Masingnál tett látogatásával a nép ügyét kívánja megtisztelni, sajátosan ifjonti idealizmussal, mert úgy érzi, hogy ezzel „megteszem a szüleimért, az öcsémért, a húgomért, ami fiúhoz és jó testvérhez illik”. (Mert *Petersohn* számára a nép mindig konkrét fogalom. Masing viszont már a kiválást tartja önmaga egyik legfőbb erényének, s felülről kezeli a népet.)

A hosszú hajú, sör szagú, szokatlan öltözetű 20 éves *Petersohn*, aki kedve szerint csavarog a világban és semmire sem becsüli a hazai stúdiókat, nem kelt kedvező benyomást a tekintélyes egyházi gazdagsággal bíró, eszmeileg összeegyeztethetetlen kapcsolatokat is ápoló „akceptábilis emberre” vált *Masing*-ban. *Masing* logikája még ez: „...érvelnie, mosolyognia, tettetnie az együgyűséget, kedves szöveget szólni, intrikálni (bizony, bizony még azt is az ügy érdekében), meghátrálnia és ismét támadásba lendülnie és érvelnie, érvelnie” kell annak, aki valamit is el akar érni.

*Petersohn* az illet méltatlannak tartja magához. Hiba lenne azonban összeférhetetlenségüket az eltérő személyiségdinamikával magyarázni.

*Masing* jól tudja, hogy mi a különbség kettejük között. Korántsem a jellem és az életkor: „...negyven évvel ezelőtt én is kész lettem volna nyilván mindarra, amire el van szánva ez a fiatalember (...). Mindenesetre, ha most mindazok után, amit átéltem, visszagondolok, örültség lett volna negyven évvel ezelőtt ilyesminek nekivágnom.” *Masing* ereje teljében van és sikerei csúcspontján. Küzdelmei számos eredményt hoztak. Nem kis mértékben ennek köszönhető az a megváltozott helyzet, amelyben *Petersohn* merészebben vághat neki a maga küzdelmeinek. Több nyílt-

\*Első díjat nyert a *Szovjet Irodalom* című folyóirat pályázatán.



sággal, kevesebb megalkuvással. Masingban azonban ott lappang az önelégedetlenség. Emiatt Petersohn hatására kénytelen igazolni önmagát önmaga előtt. Lehengerlő, robosztus életerejére is segítségére van. „Mert akárhogy is fűzi fel a történelem a maga gyöngysorait a dolgok vezérsínjára, van abban valami rend, hogy melyik szem követi a másikat.” Masing azonban nem hajlandó Petersohnban meglátni a következő „szemet”. Most már önnön gyakorlatát fordítja Petersohn ellen, s így fakad ki: „...ez a Petersohn, ha bármit el akar érni, ha azt akarja, hogy száz vagy kétszáz esztendő múlva egyáltalán emlékezzenek rá, nem lehet meg rugalmasság nélkül.

Nyilvánvaló tehát, hogy az eltérő személyiségjegyek mögött tapasztalatok és korhatások munkálnak. A krossi összetett látásra jellemző módon azonban az eltérő személyiségdinamika szintén igen nagy súlyt kap az elválásukban. Hiszen éppen a Masingétől oly különböző személyiségjegyek hatására bontakozik ki Masingné és Petersohn szerelme. Elhanyagolható a körülmény, hogy vajon történetileg igazolható-e ez az érzelmi viszony. Sokkal fontosabb, hogy a kisregény zárt, drámai világán belül maradvá mutatja meg ezáltal a szerző a petersohni magatartás emberi-erkölcsi nagyságát, megrendítve a Masing-féle alapállás legbensőségesebb támaszait is — s ezzel a történelmi konfliktus megtelik étellel, a szerzői koncepció burjánzó tényezővé válik.

Ezek után érdemes még egy pillantást vetni Masing és Petersohn nézeteltérésének legfőbb konkrét okára.

Petersohn mint költő szerette volna kivívni Masing elismerését. Itt különböznek össze alapvetően. Petersohn versei hallatán Masingtól (akinek megfordul a fejében, hogy ő is lehetett volna „az első”, hiszen maga is verselget, annyi más egyéb mellett) csak a jó szándékú kezdőnek kijáró noszogatásra futja: amit viszont Petersohn mosolyog meg, Masing költészetről alkotott lapos nézeteivel együtt.

Miből fakadt mindez? Miért lett a tisztelgő látogatásból tiszteletlen rápirítás, kínos és feszült vita?

Masing, amint a szerző — a műhöz szervezően kapcsolódó — jegyzeteiből megtudjuk, az észet kultúrtörténet őriása volt. Egyszemélyes intézmény! Feltétlen nemzeti tisztelet övezheti. Amit viszont a kis nemzetek ritkán mondanak ki ilyen léptékű történelmi alakjukra: ehhez a kényszerű monopóliumhoz természetesen módon laikuság is társul — társulnia kell. És ha nem is mondható el róla, hogy túlélt önmagát, de az a monstrum, akit tisztelete jeléül, enciklopédistának nevez az utókor, nem vehette észre (vagy legalábbis nem mindig), ha valamelyik működési területén zseni jelentkezett.

Masing ugyan azt hiszi, hogy „azért kilódom, mert így akarom, nem pedig azért, mert ez méretett rám”. Az önkéntes vállalkozás azonban korántsem zárja ki, hogy a szerepet igenis kimerítették, mielőtt vállalkozott volna rá eljátszója. Önnön szerepének, az akarati és tudati tényezőnek (ne felejtsük el, hogy Masingban lebírhatalan életerő munkál!) ez a túlértékelése felnagyítja önmagát és nyilvánvalóan vakká teszi. A szerző jegyzetének ironikus mellékmondata — „...és (sajátos fogalmi szerint) továbbra is mindig ömellette az igazság” — erre a vakságra utal. Holott Masing kizárólagos igaza csupán Petersohn fellépéséig élt. És Masing egyedül igaz volta már azzal sem billen helyre, hogy Petersohn korán elviszi a mellbetegség. A nemzeti kultúra kibontakozása ugyanis ezentúl már attól függ, hogy Masing mint intézmény felszámolódik-e (aki egyébként önmagának is egyre nagyobb teher). A költészet terhet Petersohn vehette volna át. Petersohn azonban meghalt, s a halálában nem kis felelősség terheli Masingot is. (Még akkor is, ha a zseni nem egyszerű mennyiségnyi számítással azonosítható, mint a földre hullt üstökös.) A helyzet mégsem tisztázható az erkölcs mér-



legén. Hiszen Petersohn mennykőként hasított át az égen s a mennykővet ki térítheti el törvényszerű útrajról?

Masing viszont még tíz évig munkálkodhatott népe javára; teljesítményéhez Petersohn elvillant életének munkája alig mérhető — mint ahogy már az eddigiek bizonyítják talán, hogy nem is szabad hozzámérni. Ugyanakkor Masing enciklopédikus tevékenységét mégis Petersohn személyében kérdőjelezi meg az idő.

Lehetetlen, hogy ne jusson eszünkbe a mi Csokonaink élete és sorsa, aki olyannyira emlékeztet Petersohnra, hogy a tüdőbajuk mellett kiterjedt nyelvismertetük, Anakreon-szeretetük is megegyezik. És ha Csokonai és Kazinczy viszonya tényszerűen nem is emlékeztet a Masing—Petersohn konfliktusra, lényegileg azonban ugyanaz a párlata az észet és a magyar 18. század végi és 19. század eleji két-két nemzeti nagyság kapcsolatrendszerének. Elég ha még egy más nemzetbeli példára gondolunk, mondjuk Slowacki és



Mickiewicz szemléleti ellentétére, amelyet Kazimierz Brandys felejthetetlen *Romantikája* dolgoz fel, s máris úgy tűnik, jellegzetesen kelet-európai modellel állunk szemben. Ezt a modellt vérmérséklet, érdekek, politikai és ideológiai alapállás szerint százféleképpen lehet értékelni. Lerághatatlan csont az utókor számára. Mindez azonban korántsem jelenti azt, hogy Jaan Kross szerint is nézőpont kérdése az igazság. Holott írástechnikája az első látásra ezt sugallja.

Maga a kisregény három nézőpontú: három személy tudatáramán keresztül ölt testet. Az olasz származású, feltűnően szép Masingné, Masing és Petersohn belső monológjai tárják fel számunkra a viszonylatokat.

A 12 belső monológból 4-4 jut mindenkire. A felváltva ömlő más-más tudatáramok azonban egyáltalán nem teremtenek relativizmust, mint ahogy ennél az alkotót fogásnál oly gyakran előfordul. Elég, ha Kurosawa filmjére, a *Vihar kapujában*-ra emlékeztetünk, amelyben a nézőpontok változtatásából végül is még az sem derül ki, mi is történt valójában. Ezen a ponton válik az alkotói lelemény, a technika módszerre, világnézeti töltetűvé. Így kapjuk az igazság helyett a relativizmust és a lapos erkölcsi tanulságot, miszerint valójában senki sem bűntetlen.

Kross mélyebbre ás. Nála az egyenlő számban, egyenrangúként szereplő különböző nézőpontok nem lefokozzák, hanem áthatják, értelmezik, gazdagítják egymást. Ha általában véve igaz az, amit Hermann Broch állít, miszerint a regényben „mindig az egyidejűségről van szó”, akkor különösen áll ez a megállapítás Kross prózai munkáira. Az egymásutáni azonban mindig ugyanarra vonatkozik (mint Kurosawanál a felderíthetetlen bűnyűgre). Elkerülhetetlen az ismétlés. Ezek az ismétlések — ugyanarról — mégsem teszik relativan megfoghatatlanná a jelenségeket. Illés Endre találóan írja: „A filozófusok egyszerűen nem értették meg a térről és időről szóló einsteini törvényeket. Az írók még kevésbé. Mindennek az a szerencsétlen reaktív szó az oka, mely teljesen alaptalanul került be az elmélet nevébe, hiszen az a fénysebesség állandóságáról és az egyenes vonalú egyenletes mozgást végző rendszerek egyenrangúságáról szól. A relativitás elmélete éppen a természeti törvények abszolút voltát hangsúlyozza.”

Jaan Kross alkotói metódusa éppen ezt az Illés Endre-i helyreigazítást példázza.

A krossi egyenrangúság azonban nem terem megoldhatatlan paradoxont sem. A különböző látószögek változtatásával nem metafizikai tantétel bontakozik ki az olvasó előtt, hanem sajátos többszörös dinamizmus — a történelem folyama. A szigorúan kimért mozgásterben éppen hőseinek egyenrangú mozgása miatt nem mozdulatlan a világ, hanem — hihetően — előremozdul. A változás az abszolút törvény. A párhuzamosságokból ugyan fáziseltolódások keletkeznek korok, eszmék, emberek, érzelmeik között. Ez tragikussá teszi ugyan az ember életét, de nem teszi eleve reménytelenné.

A krossi történelem — és emberi sorslátás itt jut el a nemzeti történelem művészi értelmezésében bizonyos általános érvényű archetipusok megalkotásáig. Amellett, hogy a nemzeti függőségben élő kis népek értelmiségének Nagy Francia Forradalom utáni helyzete fejeződik ki ebben az írásában, s ezzel egész Középkelet-Európára is érvényes művet alkotott; amellett tehát, hogy a nemzetiben a regionalist is kifejezte, eljutott egy szigorú, illuzióknak helyt nem hagyó, de az embernek méltó szerepet kínáló történelemlátásig.

Ezen a ponton Jaan Kross regénye már nemcsak az olvasó számára tanulságos. Meríthet belőle prózairodalmunk egésze is. Hiszen Kross ezt példázza, hogyan lehet kis népet szinte csak rájuk tartozó, s csak általuk érthető sorskérdéseiről egyetemes érvénnyel szólni — anélkül, hogy a nemzeti jelleg elveszítene összetéveszthetetlen karaktert.

Pál József