

Kő, a Csont és a Kristály gyakori motívumai, az emberi hús teremtő erejének, újjászülő képességének szimbolizálója, különösen az Anyám nagy anyatest-leíró részlete óta a rózsaszín, de a vér és a piros is hasonló képzeteket sugall, s a növényi vegetáció legyőzhetetlenségét, de A halottak királyának végén egyre inkább az örök újjászületést, újrakezdést szuggerálja a Zöld.

Ezeknek a vezérmotívumoknak szimbolikus, tehát többretegű s a szöveggörnyezet változásával más és más értelmet felmutató jelentőségük van. Éppúgy, mint az értelmes emberi életbe vetett hittől eltántorítani akaró szimbolikus értelmű létezőknek, a fordított szírének stb. A vegetáció, sőt a szexuális és vegetatív emberi élet folyamatainak gyakori megjelentetése, a bennük való szinte szó szoros értelmében is vehető megfürdés a válság mélypontjait, az emberlét önkritikáját is jelezhetik, a menekülést az emberi feladatok elől, de jelképezhetik a termékenységet, az élet értelmes továbbfolytatásának lehetőségét is.

Ebben a művészi nyelvi anyagban, az általa előírt mozgáslehetőségek keretén belül játszódik aztán le a valóság lényegi mozgásának megjelenítése, és elsősorban ezen a közvetítő közegen keresztül bocsátva a művészi egyéniség belső történetének, válsága lefolyásának megjelenítése. Legteljesebben az Anyámnak a legközelebbi hozzátartozók elmúlásával számot vető, s a szeretett anyát a művészet kristálylétének formájában örökre megőrző, valamint A halottak királyának a saját emberi és hivatásválságát, de egyúttal leküzdésének folyamatát is megjelenítő nyelvi-művészi közegében. Oly módon, hogy — mint Höllner mondta — nem kerüli el a banalitásokat, hogy képzuhatagai nem mindig merítik ki a művészi ökonómia kritériumait, hogy noha nyilván azért születtek, mert nyelvi mágiájukkal az olvasót világukba akarták bekényszeríteni, a befogadás-pszichológia alapvető törvényeit gyakran figyelmen kívül hagyták; mégis, a „tisza szó”, a nem közvetlenül a naturális világ elemeire utaló szó. belső világában a ma emberének s magának a költőnek is legfontosabb tragédiáit és katarziszait, küzdelmeit és belső győzelmeit, vereségeit, végső elcsüggedését és csakazértis-hitét ábrázolták.

Ezeknek a műveknek így is megvan az esztétikai értékük, korunk magyar irodalmának legfontosabb művészi dokumentumai közé tartoznak, és fejlődésvonalukban nemcsak emberi-morális, hanem esztétikai fejlődésvonal is kimutatható. Nem először születik válságból nagy művészet, még a magyar irodalomban sem; gondoljunk csak Vörösmarty első válságára, mely művészetének megújulására és a Csongor és Tündére vezetett, Madách Ember tragédiájára és Ady Halottak élnéjére, mely oly gyakran emlékezetünkbe juthat az újabb Juhász-versek olvastán, még a Krónikás ének archaikus ízü múlt idővel is, már a Gyermekdalokban is, A halottak királyában pedig már a cím által is asszociálhatóan. De némi irodalomtörténeti kíváncsisággal is megkérdezhetjük: ez-e a cél, melyben Juhász először valósította meg igazán önmagát, s mely „hosszú vers”-formát tovább tökéletesítve egyre művészebb eredményekhez jut, vagy igaza lesz Höllnernek, aki a hosszú versről írott téziseit így fejezi be: „A hosszú vers a rövid vers előfeltétele.”

CSETRI LAJOS

Rónay György: Nem jött madár

Ahogy vannak „egyhúrú” költők, akképpen foglalkoztathatja egyetlen téma a prózaíró is. A közismerten sokoldalú Rónay György ezúttal a kilenc novellából álló kötetét teljes terjedelmében egyetlen, örök aktuális, az élet napfényes és árnyékos oldalán egyaránt fellelhető probléma, a magányosság analízisére szánta. Az 1966—71 között született írásokban mintha a megvalósítással igazolná a kiváló amerikai-angol író, Henry James fél évszázaddal korábbi szavait: az író akkor cselekszi tollával a leghelyesebbet, ha csupán azt a szót írja le: *loneliness*. Magány, magá-

nyosság. Ennek a napjainkban is közkeletű, s tragédiák előszelét hordozó szónak tartalmát, emberdeformáló hatását elemzi Rónay György.

A novellák kulcsszava természetesen alapkérdésük is egyben, s ezáltal a *Nem jött madár* minden írásának inspiráló magva. A vizsgálat akkor teljes, eredménye, tanulságai akkor általánosíthatók, ha a társadalom minden rétegében és generációjánál megtörténik, s korunk e ragályos betegségének diagnosztizálásánál ezt az elvet követi a szerző. Szerencsés kézzel, széles skálán mozogva. Mégis ismétlődés, egyhangúság nélkül. Igaz ugyan, a polifóniát bizonyos mértékig az extrém sorsok, helyzetek, figurák iránti vonzalom biztosítja, vállalva egyben azt a kockázatot is, hogy némely alak (pl.: Niki) hitelét veszti.

Az ember társaslény, igazi, emberies jellemzői az egymáshoz fűződő viszonyban realizálódnak, s e novellákban éppen az emberek közötti kapcsolatok hiányát, és e hiány megjelenési formájának lélektől lélekig haladó, mikroszkopikus képét tárja az olvasó elé Rónay György. A kötet végső következtetése azonban azt tükrözi, hogy nem talál hősei számára megnyugtató megoldást, menekülést, alakjait semmi nem fűzi a végzetes életérzést feloldó „megtartó emberi közösséghez”, gyakran annak még legszűkebb, legprivátabb egységét, a családot sem sikerült létrehozniuk (*Nem jött madár, Parendowski és Eliza*). Tehetetlenül beletörődnek sorsukba, társtalannul bolyonganak egymás közt, legalapvetőbb, meghatározó élményük a „tökéletes fölöslegesség” (*Meddig ér a becsület*). Életük sivár, a jót jelképező madár nem repül légtérükbe, amint azt a példásan tömör címadó novellából megtudjuk. A sors iróniája, hogy az öreg tanító és felesége számára éppen a legostobább, csimpánzszerű — emiatt ugyancsak magányos — tanítvány jelenti időről időre a kínzó egyedüllétet megszakító „eseményt” (*Deklinálás*). A gyermektelen anya tudata alól feltörő ösztön simogattatja meg Minutár Annával a római szarkofág gyermekalakját (*Minutár Anna*). E hosszadalmas felsorolás a téma árnyaltságát, variációs gazdagságát mutatja.

Hogy mindezt ki a felelős, arra nem ad határozott választ — nincs is mindig egyértelmű —, de a *Minutár Anna* és az *Ostrom-novella* Rónay azon írásainak lánccolatába épül be, melyek a legnagyobb „magányforrásban”, a háborúban keresik számos jelenbeli gond — így a magányosság — reális okait.

A magánmotívummal szorosan összefügg a Rónayt legalább ennyire izgató halálkérdés. A halál értelmetlensége, és az értelmetlen halál. A volt, még lehetne is, de már — többnyire a véletlen logikával be nem látható értelmetlensége nyomán — nincs többé igazságtalanságával küszködik (*Ostrom-novella, Így hal meg egy ember, Kuttyák a vízűten*). Az *Egynapi császár* című novelláját azzal fokozza az oktalan pusztulás elleni lázítássá, hogy ha sejteti is, nem motiválja kellőképpen a gyilkosságot, illetve váratlan és a józan észnek érthetetlen fordulattal az ártatlan jóbarátnak kell meghalnia. Az *év legmelegebb napja* című korábbi novellájának — tőle szokatlan — naturalizmusát megidéző *Így hal meg egy ember* is tiltakozás a szenvedés, a pusztulás ellen — a tiltakozás éppen a részletező naturalizmusban rejlik.

Írói eszköztára hatékonyan szolgálja Rónay György célkitűzését. Kedvelt novellaindítása — mint amikor a kamera körbejár, és a hely-idő dimenziók meghatározása után, szinte véletlenül kerül a képbe az ember —, s az álobjektív hang és látásmód ugyancsak a magányos ember törpeségét sugallja. Ezt az eredményt éri el azzal is, hogy személyek helyett tárgyakkal, emlékekkel, az intellektus látszathűvösségével tiltakozó mesteri leírásokkal, külső jellemzéssel tölti meg írásait. De az érdektelenség, a hűvösség, a pasztellszínek csak látszat; minden mozdulatnak, tárgynak, ki nem mondott szónak funkciója van: belső tartalmakra, az írói állásfoglalásra utal.

Rónay György mostani kötetének idill nélküli világában nem otthonos a madár. De érezhető, hogy — saját kifejezését elorozva egy nyilatkozatából — a szeretet vezette lépéseit ez alkalommal is. (*Magvető, 1973. dátummal; 1972. nov.*)

JANKOVICS JÓZSEF