

Mint mindig, az értelmezések sokasága és sokfélesége a költői világ gazdagságával magyarázható. George Călinescu számára Coşbuc klasszikus, de ugyanakkor romantikus, sőt gótikus, „naivitása schilleri“, és „mesterséges úton, az ártatlanság elvesztésének“ útján éri el. Neki is feltűnik az epikus és anekdotikus elem eluralkodása, vagyis az, amiért Eugen Lovinescu, Pompiliu Constantinescu és Streinu nem tekinti lírai természetűnek Coşbuc költői attitűdjét, Călinescu viszont képzelettel, áttételes líraisággként minősíti ezt a — szerinte — „teátrális költészet“-et. Ott pedig, ahol Gherea pszichológiát vélt felfedezni, Călinescu meglátja az érzelmek kibontakozásának inkább rituális rendjét, az ősi táncokra emlékeztető ritmust, litánia és szimmetria váltakozását.

Tanulmányában Manolescu megpróbálja rendszerezni a csaknem évszázados vitát, és hat csoportba sorolja az idők folyamán felmerült, valóságos Coşbuc-paradoxonná terebélyesedett ellentétpárokat: etnokulturális—egyetemes; naiv—művi; népi—urbánus; technikás—tematikus; klasszicista—romantikus; alanyi—objektív, azaz epikus. A szerző Coşbuc-szövegek Ariadné-fonalával igyekszik kijutni ebből a labirintusból. Első megállapítása az, hogy a négy legjelentősebb Coşbuc-kötet mintegy hatszáz versének több mint egyharmada iránt változatlanul élénk az olvasók és a kritika érdeklődése. Gondos vizsgálatukból következik a második következtetés: a kifejezetten lírai költemények mind számukat, mind jelentőségüket tekintve háttérbe szorulnak az elbeszélő költeményekhez képest, amelyek között található Coşbuc legtöbb remeklése. Pasztelljeiről Călinescu joggal jegyezhetette meg, hogy többnyire monografikus-leíró jellegűek, és az emberek társadalmi elvárásoktól megszabott, illetve naptári rendbe illeszkedő tevékenységét összhangba hozzák a természettel. Ugyancsak Călinescu kapcsolja az objektív líraiság fogalmához Coşbuc táj költészetét és a sokat vitatott monológokat. Az előbbieken — állítja Manolescu — olyan ember szemléli a tájat, aki alaposan ismeri és jól megfigyeli azt, amit lát, de nem feltétlenül paraszt, hiszen a falusi ember nem így fogékony megszokott környezetére. Maga a táj pedig „engedelmesen helyet foglal az emlékezés keretében“, a monológ hőse sem a lírai én kivetítése, a hang, a szó, az érzés, a helyzet a falusi lányé vagy legényé, a költő csak éppen „színpadra állítja és beszélgeti“ a szereplőt. Mögötte meghúzódva a költő teljesítménye leginkább a színésze emlékeztet, aki különböző szerepeket alakít. Ez az „objektivitás“ Manolescut a XVII. századi spanyol Góngora barokk románcaira emlékezteti. Más szóval a (számunkra otthonosabban hangzó helyzetdallal rokon vonásokat viselő) monológban nem a lírai hős tolmácsolja a költő önvallomását, hanem ellenkezőleg, a költő bújkál árúhába. A travesztizát eredetileg is titkos szálak fűzik az idillhez, amelyben nemes urak és hölgyek öltönek pástorrúhát. Színjáték ez inkább, mint líra — állítja Manolescu, s úgy érzi, ilyesmire gondolhatott Streinu is, amikor Coşbuc verseivel kapcsolatban olyan élvezetről beszélt, amilyent a városiak érez a hétvégi kiránduláson.

Ahhoz, hogy értelmezze, nem pedig félreértse Coşbuc költészetét, a kritikának vissza kell helyeznie a költőt a saját korába és abba a stíluskörnyezetbe, amely az ő otthonos közege volt. Csak így hozható felszínre az eredetisége, s ennek a természetét kell inkább vizsgálni a minden áron való „újítás“ helyett. „Vannak klasszikus írók — és Coşbuc közéjük tartozik —, akiket a modernség nem tudott megváltoztatni, de alapzatukat sem ingathatta meg“ — foglalja össze tanulmánya alap gondolatát Nicolae Manolescu.

SZILÁGYI JÚLIA

MAGISTER ARTIUM —
A MŰVÉSZETEK MESTERE:
RABINDRANATH TAGORE
(Observer, 1986. aug. 31.)

Nem kétséges, hogy Rabindranath Tagore a modern idők legnagyobb indiai írója, Nyugaton mégsem olvassák. Száz India-barát közül, akik valósággal faldják az indiai irodalmi lapok legfrissebb

számait, alig akad egy, aki elmélyed Tagore költeményeiben, regényeiben vagy színműveiben. Érdeklődése azonban nem tart sokáig, mert Tagore fordításban nehezen élvezhető. Az olvasót visszarettentik a recsegő szavak, a cseppet sem ünnepeles rámenősség.

Más a helyzet Tagore szülőföldjén, Bengálban, ahol művei, különösen a dalok mélyen gyökereznek a lakosság lelkében. Talán nincs is a világon még egy író, akit népe annyira szeretne, mint Tagorét — kockáztatja meg a me-

rész állítást Jan Jack. Dickens Angliában, Burns Skóciában, Goethe Németországban, Dante Olaszországban népszerű ugyan, de egyik sem jelent annyit a hazájában, mint Tagore a 170 millió (hindu és mohamedán) bengálinak. Ha egy brit városban valaki belép egy hindu önkiszolgáló étterembe, a pult mögötti zenészekre nyömből a „Rabindra Sangeet” valamelyik édesen melankolikus dallamát fogja hallani, emlékeztetőül, hogy a tulajdonos igazi hazája a Gangesz folyó mocsaras és ingoványos del-tája.

Miért szorult annyira háttérbe Tagore Nyugaton? Ennek egyik oka divatjelenség. Az egyetemes összhang, egyetértés lelkes keresésére már az első világháború súlyos csapást mért, és manapság, amikor a komolyság nem két általános csodálatot, olyan időszerűtlennek tűnhetik, mint a Népszövetség. A Tagore-fordítások sem szolgálják eléggé népszerűségét. Csaknem minden művét bengáli nyelven írta, s azokat gyakran ő maga fordította angolra. Márpedig fordításai valósággal siralmasak. „A »bíbor« túl vidám és világos szín ahhoz, hogy költői és prózai fordításainak erőtéttségét jellemezze.”

Bizonyos értelemben Tagore saját sikerének volt az áldozata. Nyugati népszerűségének csúcspontját akkor érte el, amikor 1913-ban ő lett az ázsiai irodalom első (és sokáig egyetlen) Nobel-díjasa. Tagore azonban több volt, mint író: fellépett a színpadon, énekelt, zenét szerzett, elméleti munkákat írt a nacionalizmusról, a nevelésről és gazdasági kérdésekről, egyetemet alapított, és vezető szerepet játszott az indiai függetlenségi mozgalomban. (1919-ben az amritszári tüntetés vérbefojtásakor lemondott angol lovagi címéről.)

India méltán elismerte sokoldalú virtuozitását. Európa azonban — az író hátrányára — többet tett ennél. Benne látta a Kelet küldte bölcsesét, amint megjelent hosszú, fehér szakállával, földig érő bő lepelben. Amikor Európa önbizalmán az első repedések jelentkeztek, sokan összetévesztették holmi profétával, s a szemfényvesztőket kísérő imádatlaltal vették körül. Sajnos — állapítja meg a cikkíró — Tagore nem sokat tett a szentváltáról kialakított téveszme eloszlátásáért.

A későbbi Nobel-díjas angol költő, W. B. Yeats magatartása minden mértéket felülmúlt. Napokon át magával hordozta Tagore díjat nyert versgyűjteményének, a Gítándzsálinak kéziratát, olvasta az éttermekben, a vonaton s a londoni autóbuszok emeletén. Gyakran a vers közepén becsukta a gyűjteményt, „nehogy idegenek is lássák, mennyire meghatott” — vallotta a költő.

„Tagore, mi a szépség?” — kérdezte Bertrand Russell minden bevezetés nélkül, amikor először találkoztak. Anglia ekkor volt birodalmi hatalmának csúcspontján, és abban az időben a Nyugat ritkán ült le a Kelet lábaihoz. Mindez fejébe szállt Tagorénak, és legkiválóbb barátai panaszkodni kezdtek; a tehetségéről alkotott túlzó elképzelések akkor omlottak össze, amikor kiadói megpróbálták sikereit üzleti szellemben kiaknázni, és hevenyészett fordításban kiadták korábbi írásait.

„Tanítványai közül én érzem magam a legkényelmetlenebbül” — írta hűséges barátja, a festő William Rothenstein. Egyszer-mászor a bölcs homályos kijelentéseit a rövid „badarság, Tagore” megjegyzéssel szakította félbe. Kevesen voltak ilyen bátrak.

1926-ban, amikor Jacob Epstein elkészítette Tagore mellszobrát, egy évtized hiú hízelgéseit mind nyilvánvalóvá váltak. „Nem tartott magánál pénzt — írta Epstein —, és mint egy szentet körülhordozták. Modora zárkózott, méltóságos és hűvös lett. Ha valamire szüksége volt, egy-egy parancsszóval jelezte tanítványainak.”

Valójában Tagore nem származott ortodox hindu családból. Mint olyan ember, aki megfedtte Gandhit „tudománytalan esztelenségéért”, a hagyományos indiai értelemben nem is volt misztikus. Magas műveltségű bengáli család tizenegyedik gyermekeként született 1861-ben, és azok között a kiválasztott indiaiak között nevelkedett fel, akik — a nem európaiak közül elsőként — el-sajátították, befogadták és átalakították a tudomány, művészet és vallás nyugati eszméit. Nagypapjának szénbányái voltak, gőzhajó-társaságot szervezett, és Angliában halt meg. Ő maga sok vonatkozásban modern ember volt, s az általa felvetett kérdések közül néhány ma sokkal időszerűbb, mint bármikor.

A jelek arra mutatnak, hogy Angliában végéhez közeledek Tagore hosszú ideje tartó mellőzése. Művei új és jobb fordításban jelennek meg, és az a film, amely Szatjadzsit Radzs rendezésében A haza és a világ című regényéből készült, fellebbentí a szent lepel egyik sarkát, hogy előtűnjék Tagore tényleges írói ereje, a maga demisztifikált vonásaival. Születésének 125. évfordulóján a londoni Barbican Art Gallery bemutatta Tagore képzőművészeti alkotásait, s ez az anyag aztán vándorkiállításaként járja be Anglia több városát Oxfordtól Manchesterig. Tagore ugyanis festő is volt. Igaz, hogy komolyan és rendszeresen csak hatvanhét éves korától fest, de

1941-ben bekövetkezett haláláig mintegy 2000 rajzot és festményt alkotott! Ezeket egyre komolyabban veszik, annak ellenére, vagy éppen azért, mert ő maga „rejtvény“-eknek tekintette képeit. „Kik ezek a különös figurák? Honnan bukkantak elő? Nem tudom” — írta egy barátjának. Indiai kritikusaiknak egyike már a harmincas években úgy látta, hogy a nyugati művészet kiszámított primitivizmusához képest valóságos kihívás „ez az eredeti, naiv kifejezés, rendkívüli bizonyítéka egy ősz, tiszteletreméltó személy tartós ifjúságának“.

BODOR ANDRÁS

AZ UTOLSÓ MALRAUX-INTERJÚ (Le Monde, 1986. 12. 809.)

Halála tizedik évfordulóján jelent meg franciául először az a beszélgetés, amelyet Ion Mihăileanu készített Malraux-val. Az 1972-től nagybeteg író halála előtt néhány hónappal sem voltak észlelhetők a leépülés jelei. A szenvedés, a közeli vég mintha csak fokozta volna elszántságát, hogy kiteljesítve zárja le életművét. Ez az életmű 1921-ben, a Papírholdak című esszéregénnyel kezdődött, egyáltalán nem a siker jegyében, és ugyancsak esszével, a már kedvezőbben fogadott A Nyugat kísértésével folytatódott. Negyven évvel később, az Ellenemlékiratokkal az oeuvre betetőződni látszott, de csalt a látszat, mert Malraux 1974-ben két műben is a teljes kiforrottság erejével búcsúzott: az Obszidiánfej és a Lazare együtt hatytyúdál. Román fordítója 1975 júliusában kereste fel kérdéseivel, és André Malraux ezúttal is, mint mindig, úgy nyilatkozott, ahogy Eddie de Perrou jellemezte, „személytelen síkon, valamilyen szellemi magaslatról, ahol minden a civilizációk történetének és a filozófiának légmozgásában lebeg“. Már az első megállapítás, „... civilizációnk elvesztette egységének tudatát“, a maga vitathatóságában is tág teret nyújt a továbbgondolásra. Amikor például a kérdező arról faggatja, hogy az egykor nagyhatású regény (és film), az Espoir szerzője miben látja az emberiség hetvenes évekbeli — reménységét a civilizációt fenyegető veszélyek közepette, Malraux abból a gondolatból indul ki, hogy az emberiség, történetében először akkora ismeretmennyiséget halmozott fel, amely egyetlen kérdőjelbe sűrűsödik. A kér-

dőjel összefügg a veszéllyel, de a közösségtudat elvesztésével, de a prognózisok tekintetében Malraux kételkedő álláspontra helyezkedik: „... ha holnap Victor Hugóval vagy Marxszal beszélne — teljesen különböző emberek —, elképednének, hogy a nemzetek, ha nem is ugyanúgy, de léteznek, és hogy van atombomba. Az előbbinek ők az ellenkezőjét vélték előre látni, az utóbbira egyáltalán nem számítottak, elképzelhetetlen volt a számukra.“ A XIX. század tudománya ugyanis a kor tudatában az embert szolgálta, semmiképp sem fordulhatott ellene. Ez a lehetőség a dinamit feltalálásával merült fel először, s ez a felfedezés a tudományos fantasztikumnak vetette meg az alapját. Civilizációnk az első — hangsúlyozta Malraux —, amely lehetővé tette, hogy az emberi faj megsemmisítse a Földet. Román fordítója következő kérdése összekapcsolja a veszélyt a reménnyel, s az emberiség sorsáért érzett aggodalmat az értelmiségiek cselekvésének forrásaként, mint alternatívát jelöli meg. Válaszában Malraux a harmincas évek második felében tért hódító antifasizmust — élete nagy összetartáselményét — idézi fel, és emlékeztet arra, milyen otthonosan mozogtak ebben a közegben az írók. Éppen azért, mert felfogásában az antifasizmus inkább érzelmek megnyilatkozása, semmint doktrína, márpedig az értelmiség jó részének magatartásában — szerinte — az érzelmi kötődés, az emotivitás erősebb indíték a gyakorlati érzéknél. Egy emberöltőt átugorva Malraux a jelen veszélyérzetét inkább gyakorlati természetűnek tartja, s interjúalányként is esszéírói stílusának merész asszociációs pályáit követve — megjegyzi, hogy az emberek „éppúgy rettegik a XX. század tudományát, mint ahogy a XIX. században bíztak“, és hozzáteszi, hogy korunk nagy biológusai, akik közül néhányat személyesen ismer, nem olyan bizakodóak, mint amilyen lendületes maga az új tudományág.

Nem kevésbé szkeptikusan nyilatkozott élete végén a nagy író arról a hipotézisről, hogy az ember nem az egyetlen értelmes lény a világegyetemben. Einsteinra hivatkozik: „Sosem szabad felvetni olyan kérdést, amely nem tevődik fel magától.“ Ennek kapcsán meggyőzően hangzik Malraux-nak az az észrevétele, hogy az eddig feltárt civilizáció-típusok, még a legeltérőbbek is, viszonylag közel állnak egymáshoz. Ahhoz, hogy nagy különbséget észleljünk, egészen kívülről kell az adott civilizációt szemlélőnk, márpedig bármennyire is más a dzsungellakó négek civilizációja, mint a domesztikáció előtti emberé, mindenképpen a földi élet tényezőin