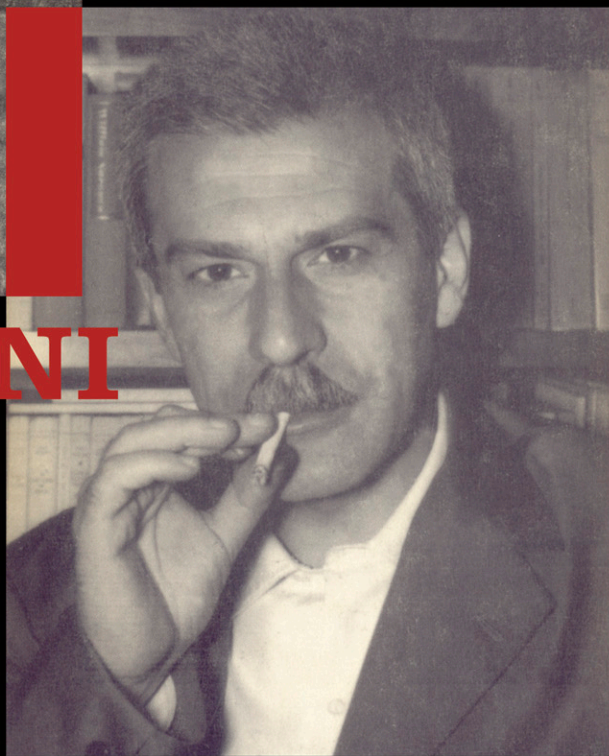


CESARE PAVESE ÉS ELIO VITTORINI



PAVESE



VITTORINI

ÉLETPÁLYÁK CÉLKERESZTBEN

Olvasás közben nem az újat keressük a könyv lapjain, hanem régről meglévő gondolataink visszaigazolását. Az tud megérinteni mások szavaiból, amit már sajátunkként élünk legbensőbb világunkban, s ha ez a visszhang megpendül, új hangokra lelhetünk. *(Cesare Pavese)*

A párbeszéd lehetetlensége Istennel és az emberekkel: ez volt Pavese drámája. Felfedezte a magányos ember tragédiáját, a minden irracionális mögötti ürességet. Az abszolút és vele a másik emberrel való párbeszéd keresése mindinkább a művészi elszigetelődés irányába sodorta, mert a költészetet, mint legfelsőbb tapasztalást akarta megélni, mint saját és mások mítoszainak keresését és megértését; miközben tele volt a szerelem, az élet iránti kínzó, ám soha ki nem elégített vággyal, a vággyal, hogy ember legyen az emberek között. *(Mario Pazzaglia)*

Nem olyan kultúra kell, ami vigaszt nyújt a szenvedésben, hanem olyan, amely megvéd a szenvedéstől, harcba száll vele és eltiporja. *(Elio Vittorini)*

Vittorini regényeinek van egy közös vezérfonala: az utazás. Metaforikus vagy valóságos, belső vagy fizikai értelemben, az utazás végigkíséri valamennyi szereplőjének sorsát, ahogyan végigkísérte a szerző életét 58 éven át. Az „absztrakt dühöngések” rabjaként vergődő ember csak úgy értheti meg a létezés végső értelmét, ha elindul, vagy a gyökerek felé – Vittorini számára ezt jelentette Szicília –, vagy addig ismeretlen, új dimenziók felé, hátrahagyván a ’régit’, az elcsépelet valóságot. Az utazást mindig valami forradalmi sóvárgás hajtja, a folyamatos vágy, hogy helyet és írásmódot váltson; s e vágy nemcsak az író, hanem az ember sajátja is. *(Marco Balzano)*

CESARE PAVESE ÉS ELIO VITTORINI

CESARE PAVESE ÉS ELIO VITTORINI

ÉLETPÁLYÁK CÉLKERESZTBEN

Konferenciakötet
Szeged, SZAB székház, 2009. június 19.

Szerkesztők:
Dávid Kinga
Madarász Klára

Szegedi Tudományegyetem
Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék
Belvedere Meridionale

Szeged, 2011

A kötetben szereplő tanulmányok a Cesare Pavese és Elio Vittorini születésének
100. évfordulója alkalmából rendezett tudományos konferencián elhangzott
előadások írott változatai

Borítóterv
Majzik Andrea

ISBN 978 963 9573 80 2

© Szerzők, 2011

© Belvedere Meridionale, 2011

© SZTE Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2011

TARTALOM

ELŐSZÓ (Pál József)	7
---------------------------	---

ELIO VITTORINI

SÁRKÖZY PÉTER: Az „új kultúra” kialakításának kísérlete olaszországban a II. világháború után. Elio Vittorini „műhelye”, az „Il Politecnico” c. folyóirat.	9
MADARÁSZ IMRE: Politika, polémia, „Politecnico”. Elio Vittorini felvilágosodás és Togliatti között.	33
FRIED ILONA: Irodalom és politika Elio Vittorini Szicíliai beszélgetés című regényében	37

VITTORINI ÉS PAVESE

MADARÁSZ KLÁRA: Szégyenlős narratívák: Pavese és Vittorini rejtőzködő történetmondása	43
--	----

CESARE PAVESE

Luigi Tassoni: Pavese és az elbeszélés mikrokozmosza	70
PUSKÁS ISTVÁN: A túlélés stratégiái. Pavese és Pasolini parallel olvasatban ...	74
PÁLMAI NÓRA: Az irodalom – védelem az élet sértései ellen. Cesare Pavese naplójáról	81
PÁLMAI NÓRA: Önarckép két tükörben. Cesare Pavese és Bianca Garufi közös regénykísérlete	90
SZKÁROSI ENDRE: A lélek és a költői nyelv formai összefüggései. A depresszió változatai József Attila és Cesare Pavese költészetében	95
KELEMEN JÁNOS: Pavese, Bobbio, Torino	101
SZABÓ TIBOR: Cesare Pavese és a Piemont-mítosz. Abbagnano, Bobbio és Pavese	108
BIERNACZKY SZILÁRD: Pavese írói forrásai: az amerikai irodalom, a száműzetés, az etnológia és a személyes dráma	120

DÁVID KINGA: Mítosz és poézis. Gondolatok Cesare Pavese utolsó regényéhez. . . 132

PAVESE ÉS VITTORINI FILMVÁSZNON

BÁRDOS JUDIT: Pavese, a film és Antonioni 160

ALESSANDRO ROSSELLI: Pavese és Vittorini filmvásznon 171

ELŐSZÓ

Két olasz írói centenárium, tizenkét magyar és két olasz italianista tizenöt tanulmánya: ezek kötetünk fő statisztikai adatai. A külföldi kortárs vagy közelmúltbeli irodalom ismertsége, ennek mélysége nem kis mértékben attól függ, kik közvetítenek a nyelvek és kultúrák között, hiszen még nem jöhetett létre általánosan elfogadott, irányadó értékrend. Gyakran a közvetítők, fordítók ízlése szabja meg, mi válik azonnal ismertté egy másik országban. A kiadók mellett ebben fontos szerepük van az egyetemeknek. A történelem nyilván korrigálhat, bár ez sem mindig egyszerű kérdés, Ariosto teljes *Orlando*-fordítására például félezer évet kellett várunk. Elio Vittorini és Cesare Pavese neve azonban ismerősen csenghet a hazai olvasók fülében, hiszen mindkettőtől több regény, novella és más írás is megjelent magyarul.

A kötet anyagát képező, a Szegedi Tudományegyetem Olasz Tanszéke által szervezett konferencia célja kettős volt. 21. századi szemmel, a mai olasz kritika eredményeinek ismeretében áttekinteni az életműveket és hatásukat, és ezen túlmenően új értelmezést adva felmutatni a hazai szakmának és az olvasóközönségnek a művek számunkra való jelentőségét, érdekességét. Sőt, reméljük, a jövőbeli fordítóknak is tudtunk ötletet adni. Mindkét író megérdemli a korábbinál sokkal nagyobb figyelmet Magyarországon is: nehéz idők tanúi voltak, akik zseniális alkotásaikban nagyon fontos dolgokat tudtak mondani az emberről, nagyságáról, elesettségéről, álmairól, az olasz (vidéki) életről és tájról.

A tanulmányok szerzői többségükben nagy egyetemek ismert professzorai, tanárai: Budapest, Debrecen, Pécs, Róma, Szeged. Három írás foglalkozik Vittorinivel, főleg eszmetörténeti szempontból elemezve tevékenységét, kilenc Pavésével, ezekben fontos szerepet kap a művek elemzése is. Kettőjük „párhuzamos élet(mű)rajzát” egy tanulmány vázolja fel. Végül kettő a filmes feldolgozásokról szól.

Bízunk abban, hogy ez a kötet Pavese és Vittorini magyar recepciójában egy új korszak nyitánya lesz.

Pál József

Sárközy Péter

**AZ „ÚJ KULTÚRA” KIALAKÍTÁSÁNAK
KÍSÉRLETE OLASZORSZÁGBAN
A II. VILÁGHÁBORÚ UTÁN
ELIO VITTORINI „MŰHELYE”,
AZ „IL POLITECNICO” C. FOLYÓIRAT**

BEVEZETŐ

*(Néhány személyes mondat a 2009. júniusi
szegedi konferencia résztvevői számára)*

Nagy örömmre szolgál, hogy meghívást kaptam a magyar italianisták szegedi konferenciájára, melyen a XX. századi olasz irodalom két nagy alakjáról, Cesare Pavese-ről és Elio Vittoriniről emlékezünk meg születésük 100. évfordulóján. Nagyon örülök az alkalomnak, mert így lehetőségem van 18 év után ismét tanúságot tenni, hogy mit jelentett számomra, 1945-ben született, polgári értékrendben (azaz pártonkivüliekből álló, úgynevezett „egyéb” kategóriájú családi környezetben) felnevelkedett fiatal értelmiségi számára az 1956-os forradalom leverését követő undorítóan hazug „létező szocializmusban” élve az a tudat, hogy – legalább Olaszországban – *léteztek*, illetve *léteznek* értelmes és becsületes baloldali emberek (kommunisták), akik nem egy idegen szörny-állam kiszolgálói és haszonélvezői voltak, hanem azért választották a szociális(ta) forradalom ügyét, mert azt remélték, hogy ez lesz az az eszme, mely meg tudja védeni az embereket a mások általi elnyomástól, kihasználástól (kizsákmányolástól) és az embertelenségtől.

Egyetemi tanulmányaim nagy élménye volt Antonio Gramsci *Börtönfüzetei*-nek, a *Quaderni del carceré*nek valamint Cesare Pavese, Elio Vittorini, majd Pier Paolo Pasolini költészetének megismerése, melyet hamarosan a magyar baloldali irodalom két nagy értékének, Kassák Lajos és József Attila életművének elmélyültebb tanulmányozása követett. (Igaz, nem sokáig, mert a hetvenes évek elején atyai pártfogóm, Szauder József professzor első Gramsciról és József Attiláról írt tanulmányaimat olvasva megkérdezte, hogy párttag vagyok-e, illetve, hogy családomnak van-e valami kapcsolata a fennálló rendszerrel. Elutasító válaszomra azt mondta, hogy akkor minden bizonnyal jobb lesz, ha felhagyok a szocialista iro-

dalom terén való kutakodással, és inkább foglalkozzam a XVIII. századi magyar-olasz kapcsolatokkal, mert akkor nagyobb a valószínűsége, hogy „hosszú életű” leszek a szakmában...). Ugyanakkor máig hálát adok a sorsnak, hogy Szauder József és Sallay Géza nyomdokain italianista kutatómunkámat ezeknek a baloldali szerzőknek a tanulmányozásával kezdtem, mert rajtuk keresztül nyílt meg előttem az út József Attila az egzisztencializmus és a szocializmus eszmekörében formálódott életművének tanulmányozására, hogy József Attila költészetét a ráakódott hazugságok nélkül tudjam megérteni és felmutatni „*Kiterítetek ügyis*” címmel, az Argumentum kiadónál 1996-ban és 2001-ben két kiadásban megjelent tanulmánykötetemben, illetve annak olasz nyelvű változatában, melyet volt diákom, Nicoletta Ferroni József Attiláról írt disszertációjával együtt jelentettem meg.¹

Ugyanerről a kérdésről egyébként tizennyolc évvel ezelőtt épp itt Szegeden már volt alkalmam beszélni az 1991-ben rendezett Gramsci-konferencián. *Gramsci jelentősége ma c.* előadásom szövege a konferencia Szabó Tibor által 1993-ban *Ellenszélben* címmel kiadott kötetében olvasható (sajnos, egy magnófelvétel alapján készült szerkesztetlen formában). Akkor így fogalmaztam meg gondolataimat: „Nagy örömmel tölt el, hogy most – a létező szocializmus összeomlása után – itt Szegeden beszélhetünk Gramsciról. Végre beszélhetünk és beszélünk is kell róla. Nekem ugyanis más a véleményem a konferencia címéről, mint a bevezetőt tartó előadónak (Tókei Ferenc akadémikusnak). Én az „ellenszélet”, vele ellentétben, jó meleg szellőnek érzem, ami sok jeget felolvasztott és remélhetőleg még fel is olvaszt. Végre Magyarországon is beszélhetünk Gramsciról, akiről 1945-től a nyolcvanas évek közepéig csak mint az Olasz Kommunista Párt megalapítójáról és Mussolini börtönében elhunyt mártírjáról esett szó, annak ellenére, hogy Olaszországban már a negyvenes évek végén felfedezték a Börtönfüzetek szerzőjében az eredeti gondolkodót. Nálunk sokkal rosszabb volt a helyzet, hiszen sokáig egyedül a kiskorú gyerekeinek írt börtönleveleit adták csak ki, és elméleti írásainak első kis válogatása csak 1965-ben jelenhetett meg „Marxizmus, kultúra, művészet” címmel (Sallay Géza és Rózsa Zoltán szerkesztésében). Ma viszont végre beszélhetünk Gramsciról, arról a marxista gondolkodóról és politikusról, aki, ahogy Michael Walzer mondta, soha senkinek sem ártott, és aki egy olyan kommunizmusról álmodott, mely képes lenne megvalósítani az igazi demokratikus társadalmat. 1991-ben a „La Repubblica” c. napilap a nagy olasz baloldali filozófusnak, Eugenio Garinnek tette fel a kérdést, hogy nem gondolja-e, a létező szocializmus összeomlása után abszurd dolog Gramsciról beszélni. A kérdésre Garin nemmel válaszolt. 'Nem, mert Gramsci életműve nem volt más, mint az 1926-tól kiépülő „létező szocializmus” modell kritikája.' Magam is úgy érzem, hogy Gramsci újraolvasása lehetőséget adhat arra, hogy a szocializmusban ne csak a „létező szocializmus” szürkeségét és szörnyűségeit lássuk, hanem végigjondoljuk, hogy miként lehetne visszatérni a társadalmi elmélet igazi kiindulópontjához, a demokratikus társadalom kérdéséhez. Gramsci egész életműve, megítélésem

¹ Nicoletta FERRONI – Péter SÁRKÖZY, *Senza speranza. Esistenzialismo e socialismo nell'opera di Attila József*, Roma, Bulzoni, 1999.

szerint, arra igyekezett választ keresni, miként lehetne egy értelmes és igazságos társadalmat kiformálni, megvalósítani – mások megnyomorítása nélkül.”²

Elio Vittorini és társai kísérletéről, hogy a II. világháborút követően az „Il Politecnico” c. folyóirat körül kialakítsák az új, „elkötelezett” olasz kultúra „műhelyét”, még a hetvenes években folytattam kutatásokat, melyek eredményeit a „Filológiai Közlöny”-ben megjelent tanulmányaimban és az Akadémiai Kiadó *A szocialista irodalom történetéből* sorozata kötetében tettem közzé. Az *Ellenállás – neorealizmus – új művészet* címmel 1985-ben megjelent tanulmányomat máig érvényesnek tartom, és vállalom.³ Ugyanakkor 24 év távlatából talán nem lesz felesleges még egyszer foglalkozni az olasz baloldali írók és értelmiségiek II. világháború utáni terveivel, vitáival, annál is inkább, mert a háború utáni olasz kulturális viták és harcok, melyekről Szauder József még 1948-ban közölt tanulmányt⁴, párhuzamba állíthatók a magyar irodalmi élet 1945-1947 közötti megújulási reményeivel, terveivel, melyeket „a fordulat éve” törölt el – szerencsére nem végképp.

Jelen tanulmányomat ajánlom az emberi tisztaságukat irodalomtörténeti munkásságukban is megőrizni képes két atyai pártfogóm, Klaniczay Tibor és Szauder József emlékének.

I. AZ OLASZ „BALOLDALI” KULTÚRA ÉS IRODALOM KIALAKULÁSA AZ 1937 – 1947 KÖZÖTTI ÉVTIZEDBEN

A harmincas évek olasz irodalmának egyik jellegzetes jelensége volt az úgynevezett „baloldali fasiszta” értelmiségiek mozgalma, akik főleg néhány firenzei irodalmi folyóirat, a „Solaria”, a „Letteratura”, az „Il Frontespizio” és az „Il campo di Marte” körül csoportosultak.⁵ Ezekben a fiatal írókban és művészekben az olasz fasizmus

² SÁRKÖZY Péter, *Gramsci jelentősége – ma*, in AA.VV., *Ellenzélben. Gramsci és Lukács – ma*, szerk. SZABÓ Tibor, Szeged, Lukács-kör, 1993, 15-19.

³ SÁRKÖZY Péter, *Ellenállás – neorealizmus – új művészet. A szocialista irodalom kibontakozása Olaszországban (1937-1947)*, in AA.VV., „Az időt mi hoztuk magunkkal”. *Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből VI*, szerk. ILLÉS László, Budapest, Akadémiai, 1985, 565-594.

⁴ SZAUDER József, *Irodalmi viták Olaszországban az 1947-es évben*, in Uő, *Olasz irodalom – magyar irodalom*, Budapest, Szépirodalmi, 1963, 313-322.

⁵ Vittorini és Pratolini is a firenzei fasiszta párt kulturális lapjában, a „Bargello”-ban (1929-1934) közölték első tanulmányaikat az irodalom és a nép kapcsolatának szükségességéről, míg első novelláik a „Solaria”-ban jelentek meg: Vasco PRATOLINI, *Tempo culturale della politica*, „Bargello”, IX. 14; Elio VITTORINI, *Lavoro manuale e lavoro intellettuale; Unificazione della cultura*, in Uő., *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957. Vö. Enrico FALQUI, *La letteratura del ventennio nero*, Milano, Einaudi, 1948. Továbbá vö. Roberto SCRIVANO, *Riviste, scrittori e critici del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1965; A. ASOR ROSA, *I giovani scrittori e il fascismo*, in Uő., *Storia europea della letteratura italiana*, III, Milano, Einaudi, 2009, 350-360.

szociális propagandája alakította ki a nép iránt elkötelezett művészet igényét, melynek szellemében szembefordultak a kor irodalmi és művészeti irányjaival, az úgynevezett „társasági” művészet különféle formáival, a polgári *bestseller* irodalom (*romanzo d'intrattenimento*) és film (*telefoni bianchi*) műfajával, melyben egyébként jelentős szerepet töltöttek be az olaszra fordított magyar polgári lektúrirodalom szerzőinek (mint Körmendi Ferenc, Földi Mihály és sok más között Márai Sándor) népszerű regényei, valamint az Olaszországban igen népszerű magyar filmek.⁶

A kor olasz irodalmából korábban sem hiányzott az úgynevezett „népi” irodalom, igaz, más jelleggel, mint a magyar irodalom esetében. Ide sorolhatók Corrado Alvaro *Venti anni* és az *Aspromonte-i emberek* (*Gente in Aspromonte*, 1930) c. regényei, Ignazio Silone *Fontamarája* (1933), illetve *Kenyér és bor* (*Pane e vino*, 1937) c. műve, majd Vittorini vallomásregénye, a *Szicíliai beszélgetés* (*Conversazione in Sicilia*, 1939), és Carlo Levi száműzetés alatt írt *Ahol a madár se jár* (*Cristo si è fermato a Eboli*) c. lírai szociográfiája (1946).

1934-ben jelent meg az első olasz munkásregény, Carlo Bernari *Tre operája*. Más olasz írók, mint Bilenchi és Pratolini, ebben az időben a hétköznapi kis-világ realista leképezésével kísérleteztek (Romano Bilenchi, *Anna e Bruno*, 1938; *Conservatorio di Teresa*, 1940; Vasco Pratolini, *Tappetto verde*, 1941; *Via de'magazzini*, 1942).

Az új olasz írógeneráció képviselőinél általánossá válik az „ember felfedezésének” igénye, nem a tömegemberé, hanem azé, akinek nap-nap után kell megküzdnie maga és családja fenntartásáért. Ekkor alakul ki a XX. századi olasz elbeszélő irodalomban (és majd a háború utáni olasz filmművészetben is) az az érdeklődési kör és témavilág, mely a hatvanas évek végéig jellemző lesz az olasz elbeszélő és filmművészetre, és amelynek lényege az erkölcsi elkötelezettség a szegények, az elnyomottak, a megalázottak mellett, az emberi szenvedések aprólékos bemutatásának igénye, az igazságkereső szenvedély. Az olasz neorealizmus kialakulásában nagy szerepe volt az amerikai új-naturalista irodalomnak is, az Emilio Cecchi, Vittorini, Pavese és társaik Steinbeck, Dreiser, Lawrence, Saroyan, Faulkner és Hemingway fordításainak, az 1940-ben megjelent, Vittorini szerkesztette *Americana* antológiának. Leo Spitzer szerint az amerikai realista írók elbeszélő technikája szerencsésen frissítette fel az olasz próza vergai örökségét egy teljesen új, az élőbeszédre épülő prózanyelvet formálva ki, egyszer s mindenkorra lezárva az olasz elbeszélő irodalomban még továbbélő klasszicista tendenciákat, Massimo Bontempelli és a „La Ronda” folyóirat körének artisztikus törekvéseit.⁷

⁶ Peter SÁRKÖZY, *La „fortuna” della letteratura ungherese in Italia tra le due guerre (con Indice degli autori ungheresi pubblicati)*, in AA.VV., *Italia e Ungheria (1920 – 1960)*, szerk. F. Guida e R. Tolomeo, Cosenza, Periferia 1991, 231-248; SÁRKÖZY Péter, *Magyar irodalom Olaszországban*, „Kortárs”, 2002, 6, 92-102; Alessandro ROSSELLI, *Amikor a Cinecittà magyarul beszélt, Magyarok az olasz filmművészetben (1925-1945)*, Szeged, 2005.

⁷ Vö. Cesare PAVESE, *La letteratura americana ed altri saggi*, Torino, Einaudi 1971; Mario PRAZ, *Il neorealismo e le sue origini*, in Uő., *Italian Studies*, Cambridge, 1962;

A fiatal olasz értelmiségiek teljes öntudatra ébredését és végérvényes szembefordulását a fasizmussal a spanyol polgárháború váltotta ki, és azon belül is Olaszország dicstelen beavatkozása a köztársasági, azaz a „népi” spanyol kormány ellen a fasiszták által kirobbantott polgárháborúban. Ez nyilvánvalóvá tette, hogy az olasz fasizmus sem képvisel semmiféle szociális forradalmat, népi irányzatot. A teljes kiábrándultság, válság és szégyenérzet művészi kifejeződése Vittorini *Szicíliai beszélgetése* (1939), melyet épp ezért Italo Calvino „Guernica könyvnek” nevezett.⁸ Vittorini „öszönös dühe” (*astratti furori*), reményvesztettsége (*non speranza*), szenvedélyes „négydimenziójú önvizsgálata”⁹, metaforikus kiállása az elnyomottak, a szicíliai szegények mellett, az általános emberi szabadság védelmében az új olasz írógeneráció fasizmussal szembeni nyílt szembenállásának volt egyik első írói megfogalmazódása.¹⁰

A spanyol polgárháborútól a fegyveres antifasiszta harcban való részvételeig terjedő időszakban az új, immár baloldali olasz kultúra képviselői meglepő gyorsasággal és igen nagy szellemi biztonsággal dolgozták ki saját erkölcsi és művészi állásfoglalásukat, a „*társadalmi igazság mítoszá*” (*il mito della giustizia*). Az igazságos társadalmi rend lehetőségeit kereső, a társadalmi igazságosság mítoszá szövő értelmiségiekben a II. világháború kitörését követő időben tudatosul, hogy az általuk igényelt értékeket az antifasiszta ellenállási mozgalom, és azon belül is a szocialisták és a kommunisták képviselik. Giaime Pintor röviddel a halálát okozó partizánakciója előtt írta testvérének:

*A háború nélkül egyszerűen egy irodalmi érdeklődésű értelmiségi maradtam volna. ... Barátaim közül többen, akik jobban átérezték a politikai helyzetet, már évekkal korábban csatlakoztak az antifasiszta mozgalomhoz. Bármenyire is közel éreztem magam hozzájuk, de nem tudom, hogy valaha is elhatároztam volna, hogy magam is erre az útra lépjek. A kérdést a háború oldotta meg, elsodorta a korábbi kötődéseket, lehetetlenné tette a kényelmes visszahúzódást, brutálisan szembesítette az embereket egy elfogadhatatlan valósággal. Ha valaki magát értelmiséginek érezte, akkor ebben a pillantában döntenie kellett, hogy továbbra is magának él, vagy pedig tapasztalatait a közösség érdekeinek szolgálatába állítja, és el kellett foglalnia helyét az antifasiszta harc sajátos szervezetében.*¹¹

Leo SPITZER, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, „Belfagor”, 1958, 1; Giuliano MANACORDA, *Dalla Ronda al Baretti*, Roma, Di Mambro, 1972.

⁸ Italo CALVINO, *Progettazione e letteratura*, „Menabò”, 1967, 10, 123.

⁹ KARDOS Tibor, *Elio Vittorini a „negyedik dimenzióban”*, bevezetés Elio VITTORINI, *Szicíliai beszélgetés*, Budapest, Európa 1971.

¹⁰ *Intervista con Vittorini*, „Il Contemporaneo”, 1965, 4, 12.

¹¹ Giaime PINTOR, *Il sangue di Europa*, Torino, Einaudi, 1965, 186-187.

Vittorini pedig azt említi egy 1965-ös emlékezésében, hogy szinte természetes választás volt számára és barátai számára, hogy az ellenállási mozgalomban a kommunisták mellé álltak, annak ellenére, hogy ők nem voltak kommunisták, és mit sem tudtak a marxizmusról; mert ez volt az egyetlen párt, szemben a többivel, mely nem a fasizmus előtti világra épült, amelyből maga a fasizmus is kialakult. Megítélésük szerint a kommunista párt volt az egyetlen, mely egy új, „emberi” világ kialakítását ígerte a „dolgok” világával szemben.¹²

Olaszországban a szövetségesek által folytatott felszabadító háború és az ehhez kapcsolódó ellenállási harc döntő fordulatot hozott az olasz társadalom történetében. Nemcsak a fasizmus vereségét, hanem a két világháború közötti, illetve a fasizmus előtti társadalmi viszonyok átalakulását is, melyet jól tükrözött az 1946. júniusi népszavazáson a monarchia megszüntetése, a köztársaság kikiáltása. Az olasz ellenállási harc többet jelentett, mint az olaszok harcát a szövetséges hadsereg oldalán a fasiszták és a német megszállók ellen. Ez egyúttal népi felszabadító háború is volt, mely az olasz társadalom demokratikus és szociális átalakítását is célozta. Norberto Bobbio történeti értékelése szerint az olasz ellenállás a liberális és a szocialista erők közös harcát jelentette a fasizmus ellen, és így egy ideig a liberalizmus és a szocializmus eszmerendszerének együttélését is eredményezte.¹³ A harcok befejeződését követő napok, hónapok politikai eseményei azonban hamarosan megmutatták, hogy az ellenállásban résztvevő liberálisok, néppártiak, kereszténydemokraták, szocialisták és kommunisták között igen komoly különbségek, kibékíthetetlen ellentétek feszülnek, hogy nagy az ellentét az ellenállás alatt kialakított társadalmi illúziók és a háború utáni Olaszország konkrét történelmi, társadalmi helyzete között.

Ugyanakkor az 1945-1947 közötti korszak egy sajátos átmeneti időszakot jelent, mely alatt még minden politikai megoldás lehetségesnek látszott. Közös célként jelentkezett az úgynevezett „nemzeti újjászületés” és „újjáépítés”, melynek legnagyobb támogatói a baloldali erők voltak. A nemzeti újjáépítés azonban nemcsak azt jelentette, hogy a háború által megbénított országban újraindították az ipari termelést, újjáépítették a falvakat és városokat, biztosították a városi lakosság élelemmel való ellátását, hanem egyúttal egy új erkölcsi rend kialakítását is, a demokratikus jogok visszaállítását, egy új kulturális légkör kialakítását. Ezt ismerte fel a Togliatti-vezette Olasz Kommunista Párt, mely ennek a politikai taktikának megfelelően vett részt a Parri-féle koalíciós kormányban, és hirdette meg 1945-ös „nemzeti program”-ját, majd az év végén tartott V. kongresszusán „a nemzeti egység” és a „demokratikus haladás” szövetségi politikáját.¹⁴ A Togliatti-vezette

¹² „Il Politecnico”, 1947, 37, 2.; Vittorini az *Uomini e no* 1945. évi milánói kiadásának előszavában azt vallja: „*Csatlakozásom a kommunista párthoz azt tükrözi, ami lenni akarok, míg könyvem csak azt mutatja, ami valójában vagyok.*”

¹³ Norberto BOBBIO, *Profilo ideologico del Novecento*, in AA.VV., *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1973, 119-266.

¹⁴ *Il patriottismo dei comunisti*, „Rinascita”, 1945, július-augusztus; *Relazioni e docu-*

Olasz Kommunista Párt a háború utáni két esztendőben igen fontosnak tartotta, hogy a párt szövetségi, „nemzeti” politikája mellé állítsa a demokratikus társadalmi rend kialakításában érdekelt nem kommunista meggyőződésű embereket, rétegeket, a katolikusokat, a kistermelőket, az értelmiségieket. Ebben az időszakban az OKP vezetése megelégedett azzal, hogy az értelmiségiekkel elfogadtassák az olasz kulturális élet megújulásának szükségességét, kialakítsanak egy új, kulturális „egységfrontot”. Ahogy az V. kongresszus anyaga megfogalmazta: *A kultúra megújítását kívánjuk, nem kizárólag marxista kultúrát, hanem a kultúra legszélesebb és legdemokratikusabb antifasiszta értelmezését.*¹⁵

A legtöbb olasz íróban, művészen és értelmiségiben, akik közül sokan részt vettek az ellenállási mozgalomban és harcokban, a háborút követő időszakban erősen élt a meggyőződés, a hit a művészet erejében, a kultúra társadalmi feladatában. Hitték, hogy a demokratikus társadalmi átalakulás mellett elkötelezett kulturális-szociális tevékenységük révén valóra válhat az olasz társadalom megújulása, ki fog alakulni egy új társadalom, melyben nincs nyomor, nincs társadalmi egyenlőtlenség, nincs megaláztatás, nincs erőszak. Italo Calvino a *Pókfészek ösvénye (Il sentiero dei nidi di ragno)* előszavában így ír erről:

*Mi, akik átéltük a háborút, mi fiatalok, akik épphogy elértük azt a kort, hogy részt vehessünk a partizánharcokban, nem éreztük, hogy a háború megviselt, megperzselt volna bennünket. Nem legyőzötteknek, hanem győzteseknek hittük magunkat, bennünk élt a most befejezett harcok lendülete, és ezért egyedül magunkat tartottuk e harc öröksége őrzőinek és továbbfolytatóinak. Nem valamiféle könnyű optimizmus vagy önfeledt ujjongás volt ez, ellenkezőleg, azt éreztük, az az érzés alakult ki bennünk, hogy mindent alapjaiban kell újjákezdenünk.*¹⁶

Egy „tisztá lappal” induló új kultúra és új erkölcs kialakításának szükségességét egyaránt hirdették a kommunista párthoz közeli baloldali olasz értelmiségiek és az egyéb, főleg liberális ideológián nevelkedett fiatal írógeneráció képviselői, akik azt várták a most kialakulóban lévő kulturális élettől, hogy az a fejlett európai demokráciákra jellemző szabad mozgású kultúrát fogja elterjeszteni Olaszországban (míg a kommunista értelmiségiek a kulturális építést a társadalmi harc egyik aspektusának tartották). A korabeli lapok, folyóiratok kulturális programcikkeit olvasva igen nehéz különbséget tenni a hagyományosan liberális értelmiségi fórumok („La Nuova Europa”, „Il Ponte”, „Belfagor”) és a marxista folyóiratok („Rinascita”, „Società”, „Il Politecnico”) hangvétele és állásfoglalásai között. A Luigi Salvatorelli és Guido de Ruggiero nevével fémjelzett („La Nuova Europa”

menti presentati dalla direzione del partito al V. Congresso del PCI, Roma, Editori Riuniti, 1963.

¹⁵ *Uo.*, 102.

¹⁶ Italo CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno. Prefazione*, Torino, Einaudi, 1964, 7.

1944. december 17-i számának szerkesztőségi cikkében Umberto Morra (gróf) a következőképp foglalta össze a lap körül csoportosuló liberális értelmiségiek programját:

A mai időkben a legnagyobb bűnnek az látszik, ha az ember cinikusan visszahúzódik a környező világtól. Hasonló bünt követne el véleményünk szerint az is, aki ma az irodalmat elvonatkoztatná a társadalmi léttől, és szkeptikus megállapításokat gyártana az irodalmi művek sajátosságáról és autonómiájáról, a politikai eseményekkel kapcsolatos irrevelációjáról, annak szükségességéről, hogy az irodalom ne foglalkozzék a társadalmi kérdésekkel, a legáltalánosabb emberi érzésekkel és kapcsolatokkal.

A háborút közvetlenül követő időszakban a liberálisok is úgy érezték, hogy visszájára fordult mesterüknek, Benedetto Crocénak a fasizmussal szemben kialakított maximája, mely szerint a kultúra embere számára csak egyfajta politizálás lehetséges, a kultúra és művészet megvédése és távol tartása a politikától. Most a kulturális alkotótevékenység egyetlen lehetséges formájának az látszott, hogy az írók, művészek és kritikusok vegyenek részt a „nemzeti újjáépítésben”, az olasz társadalom átalakításában.

Ezt használta ki – ügyesen – az ellenállási harcokból megerősödve kikerült Olasz Kommunista Párt, amikor már 1945 elején azzal fordult az olasz értelmiségiekhez, hogy ne csupán az elefántcsont-tornyok ablakait tárják ki az új európai szellemi áramlatok (köztük természetesen a marxizmus) előtt, hanem legyen bátorságuk „kapcsolatba lépni a tömegekkel”. Cesare Pavese a „Rinascita” 1945. februári számában közölt *Visszatérés az emberhez* c. írásában azt vallja, hogy a kor íróinak első kötelessége az emberekkel kialakítandó őszinte kapcsolatteremtés: *Meg kell szüntetni a művészek és általában az emberek elzártságát, magányosságát. Csak egy dolog mentheti meg az embereket a véres szörnyűségek újabb bekövetkezésétől, az egymás iránti őszinte kitárulkozás*¹⁷. A humanizmus nem állhat a világ eseményeinek elemzésében. Nemcsak szemlélni kell a világot, hanem tevékenyen részt kell venni annak alakításában, emberivé formálásában.

Ennek a tevékeny, emberekkel kapcsolatot teremtő új kultúrának, a kultúrát az emberekhez közel vivő szándéknak volt kifejeződése a háború utáni olasz kultúra kiemelkedő jelentőségű folyóirata, az Elio Vittorini által 1945-1947 között szerkesztett milánói folyóirat, az „Il Politecnico”¹⁸.

¹⁷ Cesare PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, id., 211.

¹⁸ *Il Politecnico, antologia critica*, a cura di Marco FORTI e Sergio PAUTASSO, Milano, Lerici, 1960. Vö. Marina ZANCAN, *Il Politecnico settimanale*, „La Rassegna della letteratura italiana”, 1972, 2-3.

II. ELIO VITTORINI KÍSÉRLETE A II. VILÁGHÁBORÚT KÖVETŐEN EGY „ÚJ KULTÚRA” KIÉPÍTÉSÉRE: AZ *IL POLITECNICO* FOLYÓIRAT (1945-1947)

Vittorini már a *Szicíliai beszélgetés*ben nyíltan megfogalmazta, hogy az igazi művészetnek az „igazság szolgálatát” kell jelentenie. Elkötelezettséget, feladatot jelent; az írónak állandóan, újból és újból az igazsággal, a való világgal kell szembesítenie olvasóját, és ezáltal kell munkálkodnia azon, hogy megváltozzék, hogy „emberivé” váljék az ember és a világ kapcsolata. Vittorini háború alatti és utáni munkásságát a közösségi munka határozta meg. Így jutott el a fasiszmus elleni morális tiltakozástól az antifasiszta szellemiségű irodalmi művek, a *Conversazione in Sicilia*, majd az ellenállási harc alatt született és annak emléket állító, 1945 végén kiadott *Uomini e no* megírásához, a fasiszmus és a német megszállás elleni fegyveres harcban való tényleges részvételig, a kommunista párthoz való csatlakozásig. A háború végét követő hónapokban ott találjuk Vittorinit (Cesare Pavese és más baloldali írók mellett) a kommunista párt kiadványainak szerkesztői között, egy ideig a Milánóban kiadott „Unità” főszerkesztőjeként is dolgozott, majd a párt egy önálló kulturális folyóirat kiadását biztosította számára.

Vittorini már a harcok befejeződése előtt tervezte, hogy más baloldali barátival, mint Eugenio Curiel és Antonio Banfi, egy új típusú, elsősorban a fiatalokhoz szóló folyóiratot indít, melynek legfőbb célja az értelmiségi és „népi rétegek” közti kapcsolatteremtés biztosítása, kiszélesítése lesz. Antonio Banfi és Vittorini megbeszélései során merült fel, hogy Carlo Cattaneo univerzális kultúrát hirdető XIX. századi folyóiratának példáját fogják követni, ezért is vették át az új kulturális műhelyt teremtő folyóiratuk számára Cattaneo folyóiratának címét. Ilyen előzmények után jelent meg 1945. szeptember 19-én a Kommunista Párt milánói szervezetének anyagi támogatásával az új hetilap, az „Il Politecnico”, melynek szerkesztői között a fiatal milánói baloldali és antifasiszta értelmiségiek legjobbjait találjuk (F. Calamandrei, F. Fortini, V. Pandolfi, A. Steiner, G. Trevisani), akikhez hamar mások, mint a katolikus Carlo Bo és a milánói új színházi élet megteremtői, Paolo Grassi, Giorgio Strehler is csatlakoztak.

Az „Il Politecnico” szerkesztőinek alapvető célkitűzése volt, hogy szervezeti keretet adjanak az ellenállási mozgalom során az értelmiségiek és „a nép” között kialakult kapcsolatoknak, hogy szerves módon fejlessék tovább az írók, művészek és a nem értelmiségi rétegek között a harcok idején létesült szimbiózist. Az új lap első számában közölt programcikkében (*Una nuova cultura*) Vittorini az antifasiszta ellenállási harc tapasztalataira támaszkodva elutasítja a háború előtti olasz kulturális élet összes megnyilvánulási formáját, és egy ettől eltérő új kultúra kialakításának szükségességét hirdeti, mert a háború bebizonyította, hogy a régi típusú kultúra és humanizmus nem tudja megakadályozni az embertelenség eluralkodását, a háború szörnyűségeit, nem tud mozgósítani ezek ellen, nem tudja meg-

akadályozni az emberek kiszolgáltatottságát és vereségét az embertelen, elnyomó, totalitárius eszmékkel és hatalmakkal szemben. A fasizmus okozta szörnyű világ-
égés bebizonyította, hogy olyan kultúrára van szükség, mely nemcsak megvigasztal és megnyugtat, hanem elég ereje van ahhoz is, hogy megvédje az embereket az embertelenséggel szemben:

Amikor gyermekeket öldösnek, nem a gyerekeket győzik le, hanem mindazon eszmét és tanítást, amely mind ez ideig azt hirdette magáról, hogy szent és örök. Buchenwald szétzúzza a görög kultúra, a kereszténység és a humanizmus értelmét. Miért van az, hogy ezek a kultúrák nem tudták megváltoztatni az embert, nem tudták kiölni belőle a gyilkos fenevadat? Azért, mert mindeddig a kultúra csak az értelmiségiekhez szólt, és nem alakította magát az embert. Arra szolgált, hogy megvigasztaljon. Az új kultúrának magával a társadalommal kell azonosulnia. Mindeddig a társadalom nem jelentett kultúrát, mert a kultúra világa elzárkózott a társadalmi élet problémái elől, nem vált a nép-nemzeti élet, a társadalom szerves részévé. A kultúrának ahhoz, hogy valóban „új kultúra” legyen, társadalmiasított művészetnek (‘arte socializzata’) kell lennie.¹⁹

A szerkesztők elképzelését, hogy miben is kell állnia az egész olasz társadalom életét átható és meghatározó új kultúrának, egyaránt jól mutatja már az első számok tartalma és külseje is. A háború utáni időszakban természetesen igen nagy hangsúlyt kapott az antifasizmus, a fasizmus idején felnőtt generációkban még meglévő fasiszta maradványok és beidegződések legyőzése, megtisztítása. Nem volt véletlen tehát, hogy a főszerkesztő, a „Guernica-könyv” szerzője, az első számot a spanyol polgárháborúnak, a spanyol antifasiszták hősie harcának szenteli, és elkezdi közölni Hemingway spanyol polgárháborúnak emléket állító eposzát, az *Akiért a harang szól* c. regényét.²⁰

Vittorini azt is nagyon lényegesnek tartotta, így már az első szám programcikkében kiemelte, hogy az új folyóirat nemcsak a baloldal fóruma, hanem mindenkihez kíván szólni: *Én az összes olaszhoz fordulok, mindazokhoz, akik átélték a fasizmust. Nemcsak a marxistákhoz, hanem az idealistákhoz, a katolikusokhoz és a misztikusokhoz is... célunk, hogy egy olyan kultúrát alakítsunk ki, mely elég erős, hogy harcolni tudjunk az éhezés és a szenvedés ellen.*²¹ Ugyanezt vallotta a lap egyik katolikus munkatársa, Felice Balbo is: *Mi nem tudjuk, hogy mit kezdjünk egy olyan kultúrával, mely csak megvigasztal, és úgy tesz, mintha maga lenne az*

¹⁹ „Il Politecnico”, 1945, 1, 1.

²⁰ Hemingway regényének címe, a *To have and have not* érezhető hatással volt Vittorini ellenállási regénye, az *Uomini e no* címválasztására. A magyar fordítás címe (*Emberek és farkasok*) ezzel szemben Steinbeck *Egerek és emberek* kisregényének címére emlékeztet.

²¹ „Il Politecnico”, 1945, 1. 1.

Isten... Mi keresztények, új kultúrát akarunk építeni, alakítani kívánjuk a történelmet.²²

A szerkesztők közvetlenül be kívánták vonni a milánói dolgozókat, a baloldallal rokonszenvező értelmiségi rétegeket. Ezt szolgálta a hetilap a 20-as évek avantgard folyóirataira emlékeztető grafikai arculata is. Az első számok a háború utáni nehéz körülményekhez képest igen gazdag illusztrációs anyaggal jelentek meg. A fényképek és grafikák szerkesztésével, a lap külső alakjának megtervezésével két kiváló fiatal művész, Albert Steiner és Renato Guttuso foglalkoztak. A folyóiratra a címek erős kiemelése, a vörös és fekete keretek fokozott alkalmazása, a főbb gondolatoknak keretben, mottókénti kiemelése volt jellemző, mely mind a figyelem felkeltését szolgálta. A lap grafikai megformálása arra is alkalmas volt, hogy a folyóirat lapjait plakátszerűen a házak falára ragasszák, illetve röplapként terjesszék a nagy gyárakban.

A lapban rendszeresen felhívások jelentek meg, melyek az olvasókat arra buzdították, hogy írják meg, és küldjék el a háború alatti élményeiket, „élet-dokumentumaikat”. Az „élet-dokumentumok” szerzői között találjuk a későbbi modern olasz irodalom nem egy alakját, Luigi Malerbát, Leonardo Sciasciát, Marcello Venturit és Italo Calvinót is. Calvino első nyomtatásban megjelenő művét (*Andando al comando*) az „Il Politecnico” 1946. 17. számában a következő szerkesztői megjegyzéssel közölték: *Italo Calvino is a Politecnico egyszerű olvasója, elbeszélést küldött nekünk. Az olasz irodalom, úgy látszik arra lett teremtve, hogy elbeszélők irodalma legyen.*

Az „Il Politecnico” szerkesztői tudatosan a cattaneói kulturális programot kívánták követni. (A 17. számban részleteket közöltek Cattaneo *Il Politecnico*-jából, míg a 23. számban egy tanulmány foglalkozott Cattaneo kultúraszemléletével). Ennek szellemében különszámokban dolgozták fel a XX. századi Európa, és a háború után kialakult világ történetét. Az első szám a spanyol, a második a görög polgárháború okait és eseményeit kívánta bemutatni. A következő számokban Japán, Franciaország, Kína, Palesztina, Argentína, India, Irán, majd Vietnam helyzetével foglalkoztak. Közlik a Csehszlovák köztársasági elnök, Benes államosításokról írt cikkét. Igen fontosnak találták, hogy bemutassák az európai forradalmi mozgalmakat, az 1918-1919. évi németországi polgárháborút, az 1934. évi bécsi felkelést, a franciaországi népfront történetét és a vörös hadsereg által „felszabadított” középkelet-európai államokban kialakuló társadalmi változásokat, és természetesen a „nagy októberi szocialista forradalom” történetét (1945. 6. szám) és a háborúban győztes Szovjetunióban zajló „szocialista építőmunka” eredményeit.²³

Hasonlóképp nagy súlyt helyeztek az általánosabb művészeti és kulturális ismeretterjesztésre is, a művészet, a tudományok és a modern technika új eredményei

²² „Il Politecnico”, 1945, 3, 1.

²³ *Ricostruzione ed edilizia nell'URSS*, „Il Politecnico”, 1945, 2; A. (Wassilij) LEONTYEV, *L'insegnamento dell'economia politica nell'URSS*, uo., 1946/33-34; Giulio PRETI, *La filosofia nell'URSS*, uo., 1945, 12.

bemutatásának. Különszám mutatta be a *Bauhaus* művészi mozgalmát (1946, 23.), Giulio Carlo Argan nagy tanulmányban foglalkozott a modern urbanizáció és a társadalmi haladás összefüggéseivel.²⁴ Az „Il Politecnico” szerkesztői igen fontosnak tartották egy új, természettudományos gondolkodásmód itáliai elterjesztését, ezért nagy teret szenteltek a tudományos-technikai forradalom kérdései megvitatásának is. Az 1947. évi 36-37. számban közlik Albert Einstein levelét az atombomba fenyegető veszélyeiről, az ezt követő számban pedig Bertrand Russell tanulmányát az „anyag” és „szellem” természettudományokban alkalmazott értelmezéseiről. A folyóirat szerkesztői arra is figyeltek, hogy megismertessék az olvasókkal az olasz kultúrától addig mesterségesen elzárt filozófiai elméleteket.²⁵ Így az „Il Politecnico”-hoz fűződik a marxizmus-leninizmus olaszországi, háború utáni népszerűsítésének kezdete, Antonio Gramsci *Börtönfüzeteinek* első közlése (az „Il Politecnico” 1946. 33-34. számában), illetve Lukács György háború utáni első publikációja is Korach Mór fordításában.²⁶

A marxizmus kultúrakénti értelmezése az „Il Politecnico”-ban nagy hasonlóságot mutat a francia egzisztencialisták kultúrafelfogásával. A lap 1946. évi 31. száma *Esistenzialismo, l'uomo e la realtà* címmel hosszú interjút közöl Jean Paul Sartre-ral és Simone de Beauvoirral. Az „Il Politecnico” társlapjának vallotta a „Les Temps Modernes”-t (akárcsak a Gramsci által a huszas évek elején szerkesztett „Ordine Nuovo” a Barbusse által szerkesztett „Clarté”-t). Folyóiratukban rendszeresen népszerűsítették a Sartre-vezette baloldali egzisztencialisták mozgalmát, beszámoltak a fontosabb cikkekről, vitákról. (A „Les Temps Modernes” első száma 1945. október 15-én jelent meg. Sartre beköszönő cikkét és a lap irányvonalát az „Il Politecnico” 1946. január 12-i száma ismertette, majd decemberben részletesen beszámolt a Aragon és Garaudy között a „Lettres francaises” hasábjain lezajlott vitáról. Az 1947. 33-34. szám széles teret adott a „Les Temps Modernes” cikkeinek és Sartre írásainak. Cserében a „Les Temps Modernes” 1947. évi 23-24. száma ismertette az „Il Politecnico” körül kialakult vitákat, majd folytatásokban közölni kezdték Vittorini legújabb regényét (*Le Simplon fait un calin d'oeil au Frejus*).

Vittoriniben már a háború előtt kialakult a meggyőződés, hogy a kultúra emberének ahhoz, hogy be tudja tölteni a társadalmi életben neki adatott szerepét, függetlenségre van szüksége a külső behatásokkal szemben. Az igazán elkötelezett művész nem függhet a pillanatnyi politikai pártérdekektől, neki mindenkor az új kultúrát kell szolgálnia. Számára a művészi elkötelezettség és a művészi függetlenség egymást kölcsönösen feltételező fogalmak, az elkötelezettség inter-

²⁴ Giulio Carlo ARGAN, *Urbanistica e progresso sociale*, „Il Politecnico”, 1947/33-34.

²⁵ Remo CANTONI, *Che cosa è il materialismo storico*, uo, 1945, 3; Antonio D'AMBROSIO, *Leggere Plechanov*, uo, 1946, 29; Giluio PRETI, *La filosofia della scienza nell'Anti-Dühring di Engels*, uo, 1948, 30; Giulio PRETI, *Marx, Ruge, Bakunin*, uo, 1947, 36.

²⁶ György LUKÁCS, *La crisi della filosofia borghese e le filosofie della crisi*, „Il Politecnico”, 1947, 39.

pretációja nála valójában nem jelent egyebet, mint a művész felelősségét a társadalommal, a nép-nemzettel szemben. Az elkötelezettség ilyen értelmű autonóm felfogása megegyezett a francia baloldali egzisztencialisták és Sartre felfogásával, olyannyira, hogy az „Il Politecnico” által használt „*impegno*” és „*impegnato*” kifejezések a Sartre-i „*engagement*”-re vezethetők vissza. Az „Il Politecnico” 1946. január 12-i száma közli Sartre-nak az új „szintetikus” kultúráról írt tanulmányát (*Una nuova cultura, come cultura sintetica*). Sartre szerint az író nem menekülhet el kora elől, az új művészek ezt az életet akarják élni. Ideáljuk a totális ember, aki teljes emberi mivoltában elkötelezett, és épp ezért szabad. És a szabad embert még jobban szabaddá kell tenni, megnövelve választási lehetőségeinek körét.

Vittorini és barátai úgy vélték, hogy az elkötelezettség, az „*impegno*” felette áll a pillanatnyi pártérdekeknek, és az általános társadalmi-kulturális harc részét képezi. Nem a politikának kell meghatározni a kultúrát, hanem fordítva, a kultúrának a politikát. Épp ezért a lap szerkesztői egyre inkább lazítani igyekeztek az Olasz Kommunista Párthoz fűződő kötöttségeket. Vittorini szerkesztőségi jegyzeteiben egyre többször említi, hogy a lap nem a Kommunista Párt fóruma, hanem *minden* „haladó” és „elkötelezett” értelmiségié, és az a tény, hogy a főszerkesztő (Vittorini) kommunista, nem jelenti azt, hogy magának a lapnak is marxistának, kommunistának kellene lennie. Így az „Il Politecnico” mozgalma egyre távolabb került az eredeti kiindulóponttól, amikor a lap az OKP szövetségi politikája szellemében az új kultúra kiépítésén keresztül akarta bevonni a fiatal értelmiségieket az olasz társadalom baloldali átalakításába. A lap szerkesztői egyre inkább tehernek érezték a kezdetben vállalt „ismeretterjesztő” és „népszerűsítő” funkciót is, és egyre inkább az új kultúra megteremtésére fektették a hangsúlyt, keresték a kapcsolatot az új európai szellemi és művészeti mozgalmakkal. Az OKP vezetői természetesen igyekeztek megakadályozni a lap szerkesztőinek általuk túlzottnak vélt „újdonságkeresését”, a szerkesztők pedig egyre inkább függetleníteni akarták magukat a párt kultúrpolitikájától és a korábbi kultúrán felnevelkedett népi olvasórétegek elvárásaitól. Miközben nem szűnnek meg buzdítani olvasóikat, hogy írják le és küldjék el a lapnak élettapasztalataikat, hangsúlyozzák, hogy igen nagy különbség van az életdokumentumok rögzítése, az ismeretterjesztő tevékenység, valamint az igazi kultúrateremtés, az igazi művészeti alkotófolyamat között. Így jutnak el arra az elhatározásra 1946 májusában, hogy a társadalompolitikai-kulturális hetilapot az „elkötelezett művészek” és értelmiségiek elméleti és művészeti havi folyóiratává alakítják át. Az új folyóirat bevezető írásában Vittorini figyelmezteti az olvasókat, hogy ezentúl a lap szerzői között új neveket fognak találni, akik nem mindig azon a nyelven fognak megszólalni, amit a hetilap olvasói a dokumentum-irodalom olvasása alapján eddig megszoktak. A szerkesztőség ennek a szándékának bizonyítására az első számában közli Alfonso Gatto tíz hermetista költeményét Massimo Bontempelli magyarázataival, Carlo Bo Jimenezről és Rafael Albertiről írt tanulmányát, egy Eluard interjút, valamint Jeszenyin verseket és D’Ambrosio Plechanov-tanulmányát. A későbbi számok is határozottan mutatják,

hogy az „Il Politecnico” egy modern művészeti folyóirattá vált, melynek szerzői (Carlo Bo, Massimo Bontempelli, Vitaliano Brancati, Alfonso Gatto, Enrico Pea, Vasco Pratolini, Eugenio Montale, Nelo Risi, Umberto Saba, illetve a külföldi szerzők, B. Brecht, T. S. Eliot, F. Kafka, A. Camus) a modern irodalom legszélesebb spektrumához tartoztak.

Az 1946-os és 1947-es év olaszországi és európai politikai változásainak következtében egyre inkább védekező helyzetbe szoruló olasz kommunista párt vezetői természetesen nem értettek egyet a párt folyóirataként alapított „Il Politecnico” ilyen jellegű átalakításával, a szerkesztőség új kultúrpolitikai irányvonalával. A politika, a párt számára az egyre feszültebb olaszországi belpolitikai helyzetben, a fokozódó baloldalelles támadások idején, még határozottabban lett volna szükség egy olyan kulturális folyóiratra, mely a kommunista párt mellett sorakoztatta volna fel a fiatal értelmiségieket. Az „Unità”-ban, a „Rinascita”-ban és a „Società”-ban cikkek sora hívta fel Vittorini és szerkesztőtársai figyelmét, hogy az új politikai helyzetben nem engedhető meg, hogy az „új kultúra” jelszavával kételyeket ébresszenek a párt politikájával és ideológiai irányvonalával szemben a párt tömegbázisát jelentő olvasók között. Hasonlóképp kifogásolták, hogy az olasz baloldali értelmiségiek egy csoportja a párt irányításán kívül helyezkedve kívánta folytatni saját kulturális tevékenységét egy új szocialista kultúra és társadalom megteremtéséért. Ezt még tovább mélyítette az, hogy a szerkesztőségben egyre több lett a párton kívüli, mely bizonyíték volt az „Il Politecnico” teljes ideológiai és művészeti eltávolodására.

A „Rinascita” 1946. május-júniusi számában jelent meg Mario Alicata, az OKP vezetőségi tagjának cikke (*La corrente Politecnico*), melyben kifogásolta, hogy az új folyóirat nyelve egyre érthetlenebb lesz, a szerkesztők szabad teret adnak „mindenféle modernizmusnak”, forradalmárként mutatnak be polgári írókat, mint Hemingway²⁷, felületes riportkönyveket (John Reed *Tíz nap, mely megrengette a világot* c. könyvét az októberi orosz forradalomról), és határozottan követelte, hogy a szerkesztők térjenek vissza az eredeti szerkesztői gyakorlathoz. Alicata támadásával kezdődött el a II. világháború utáni baloldali kulturális élet egyik legélesebb politikai vitája, mely végeredményben Vittorini és az olasz kommunista párt szakításához, az „Il Politecnico” megszűnéséhez – megszüntetéséhez vezetett.

Alicata támadására Vittorini az „Il Politecnico” 1946. évi 31-32. számában felel *Politica e cultura* című írásában, hangoztatva, hogy bízik abban, hogy pártja (az olasz kommunista párt) megadja a kultúra embereinek a teljes szabadságot, így a véleménykülönbözőség szabadságát is. Vittorini úgy véli, hogy a politika „a történelem krónikája”, azt értelmezi, ami már „megvan”, a már felismert igazságot közvetíti a tömegek számára. A kultúra ezzel szemben a még fel nem ismert és még ki nem mondott igazságok felkutatására hivatott. A forradalmat előkészítő,

²⁷ Vö. *Milyen mértékben lehet modern, azaz új és hasznos számunkra egy olyan irodalmi irányzat, melynek olyan zászlóvivői vannak, mint Hemingway?*, Mario ALICATA, *La corrente Politecnico*, „Rinascita”, 1946, 5-6, 3.

illetve a forradalmat követő korszakokban a kultúra az, ami minőségi változást képes hozni a társadalom életébe, tudatába. Épp ezért a politika nem követelheti magának a jogot, hogy megítélje, korlátozza, vagy vezesse a kultúra folyamatát. A politikának a már feltárt igazságok terjesztésében tévedhetetlennek kell lennie. A művészeteknek és a kultúrának ezzel szemben szüntelenül új igazságokat, új problémákat kell keresnie és feltárnia. Ezért a művészet nem lehet tévedhetetlen. A kultúra és a művészet szabadságához hozzátartozik a tévedés szabadsága is: *Hemingwaynek joga van hibát hibára halmoznia, John Reed könyvének joga van a megjelenésre, az „Il Politecnico”-nak joga van a katolikus egyházban továbbélő fasizmust leleplezni.*²⁸

A kiszélesülő vita egyre kényelmetlenebb lett az olasz kommunista párt számára, ezért a „Rinascita” 1946. évi 10. számában maga Togliatti is megszólalt, és nyílt levélben válaszolt az őt név szerint megszólító Vittorininek. Mindenekelőtt azonosítja a saját és a pártja álláspontját az Alicata cikkben foglaltakkal. Mereven elutasítja a politika mennyiségi és a kultúra minőségi szerepének Vittorini által adott értelmezését, és hibáztatja a lap szerkesztőit, *akik rögtön farkast kiáltanak, amikor a párt felhívja a figyelmet a torzulásokra ... arra, hogy a mindenáron való újdonságkeresés lépett a válogatás helyébe*²⁹. Togliatti levelét az „Il Politecnico” 33-34. számában teljes terjedelemben leközölte, de úgy, hogy azt követően (az abban foglaltak cáfolatára) Antonio Gramsci akkor még szerkesztés alatt álló kiadatlan *Börtönfüzeteiből* közölték kiadós válogatást a kultúra kérdéseiről *Hegemónia az értelmiségieken keresztül* címmel, Vittorini előszavával. Vittorini szerint *Antonio Gramsci, akit néhány elvtársa „intellektualizmussal” vádolt, most olyan politikusként jelenik meg előttünk, aki épp azért tudott igazi politikus lenni, mert megvolt benne a képesség, hogy minden kérdés esetében meg tudta különböztetni annak politikai és kulturális vetületeit...és a művészet és a költészet számára a történeti megközelítés mellett fenntartotta az esztétikai értékelés fontosságát is*³⁰.

Az „Il Politecnico” szerkesztői nem fogadták meg Togliatti intelmeit, és tovább folytatták a lehető legszélesebb kulturális-ideológiai kultúraterjesztés munkáját. Az 1946. évi 33-34. számban Lukács György az „ész trónforszásáról” írt tanulmánya mellett Heideggernek Hölderlinről írt elemzését közli, illetve Roger Garaudynak az „Arts de France”-ból átvett írását, melynek már címe is kihívás volt a párt politikai befolyásolási kísérletei ellen: *Nem létezik egy külön, a Kommunista Párt által képviselt esztétika*. Vittorini széljegyzetet mellékel Garaudy írásához, kifejtve, hogy ez a megállapítás Olaszországra is érvényes, ahol *nem veszik figyelembe a mi nagy Antonio Gramscink tanításait, és megtörténik, hogy egyik-másik elvtárs fenntartja magának a jogot, hogy a kommunista párton belül alakítson ki egy utópisztikus kulturális rendszert*. A forradalmi párt feladata – Vittorini szerint –, hogy a legszélesebb népi tömegeket közel vigye a kultúra, a művészet világához,

²⁸ Elio VITTORINI, *Politica e cultura*, „Il Politecnico”, 1946, 31-32.

²⁹ „Rinascita”, 1946, 10.

³⁰ „Il Politecnico”, 1946, 33-34.

hogy minél többen olvassanak könyveket, nézzenek festményeket, hallgassanak zenét, hogy emelkedjék a tömegek kulturális színvonala. Az viszont *semmiképp sem lehet része semmiféle forradalmi tevékenységnek, hogy Renato Guttusót arra kényszerítsék, hogy így vagy úgy fesse képeit, és ne másképp*. A Vittorini által említett esetre hamar ténylegesen is sor került. Az olasz képzőművészek 1948. évi bolognai tárlata kapcsán a „Rinascita” 1948. 10. számában egy szerkesztőségi cikk megtámadja a modern művészeket („*Come si fa chiamare arte e persino arte nuova questa roba*”), és amikor erre válaszolva Renato Guttuso visszautasítja a kritikát, ehhez szerkesztőségi széljegyzetet mellékel, mely szerint jobb, ha a művészet iránt érdeklődő munkás kinyit egy Goya albumot, mintsem hogy a kiállításon szereplő művészek, köztük Guttuso extravaganciáit kívánná megérteni.³¹

Vittorini természetesen válaszevet is írt Togliattinak *Fűjjük a forradalom dudáját* címmel, melyet az „Il Politecnico” 1947. 35. számában tesz közzé. Ebben kifejti, hogy ő azért csatlakozott az olasz kommunisták mozgalmához, mert az ellenállási harcok idején a kommunisták oldalán látta az igazság keresésének és megvalósításának egyetlen lehetőségét, a felszabadulás után pedig úgy érezte, hogy az OKP részéről megvan a szándék, hogy az igazságos társadalom megalakításához vezető folyamatba bevonjanak minden jószándékú embert, a nem marxista értelmiségieket is. Továbbra is úgy véli, hogy amennyiben a politika a kultúrát csak saját céljai érdekében, annak terjesztésére kívánja felhasználni, ezáltal épp a kultúrának a társadalom életében betöltött szerepét korlátozza. A kulturális tevékenységben – írja Vittorini – két szint különböztethető meg: a tömegek kulturális szintjének emelése, és magának az új kultúra teremtésének a folyamata. A kulturális alkotói tevékenység nem szorítkozhat az ismeretterjesztésre, nem állhat meg a tömegek kulturális fejlettségi színvonalán, előjárónak, úttörőnek kell lennie. Csak a politikától független művész és a politikától független kultúra gazdagíthatja a politikát, míg a politikát kiszolgáló kultúra nem tud semmiféle újat teremteni, egyszerű eszközzé válik, mint egy gyárban az adminisztratív apparátus. A politikának és a kultúrának a teljes függetlenség és szabadság viszonylatában kell állnia egymással, nem pedig valamiféle kultúrpolitikai irányítás formájában. A politika embere is foglalkozhat a kultúra kérdéseivel, de ebben az esetben sem gyakorolhat politikai nyomást a kultúra alakulására. Vittorini Gramsciban mutatja fel a marxista politikusra érvényes kulturális magatartás követendő példáját. Vittorini szerint: *Más megítélni Hemingwayt mint embert, aki személy szerint akár ellenségünk is lehet, és más kérdés megítélni irodalmi alkotásait, amelyek ettől még nem lesznek ellenségeink, hanem barátaink maradnak. És ha már valóban elavultak volna, akkor ennek kimutatása az új művészek és kritikusok feladata kell, hogy legyen, nem pedig valami politikai döntés eredménye. Ami a politika számára haladó, az nem biztos, hogy a művészetben is haladást jelent... így semmiképp sem fogadható el a párt elutasító magatartása Hemingway vagy Franz Kafka művészetével szemben*³². Csak az a művész tekinthető forradal-

³¹ „Rinascita”, 1948, 12, 469-470.

³² „Il Politecnico”, 1947, 35. 2-5.

mi művésznak – állítja Vittorini –, aki művészetében másként, új módon képes a forradalom igazságait kifejezni. Csak a művészet képes feltárni és kifejezni azokat a benső vágyakat és szükségleteket, igazságokat, amelyek az emberekben (így a művészekben is) rejlenek, és a művészek ezeket az elvárásokat a politika igazságai és elvárásai mellé képesek állítani: *Ezért nevezhetjük „forradalmi” művészeknek Kafkát, Sartre-ot vagy Camus-t, akik minden polgári kötöttségük ellenére, sőt épp azt átérezve, képesek voltak igen magas szinten kifejezni a nyugati polgári társadalmakat felkavaró, mély erkölcsi és társadalmi válságot*³³.

Vittorini szerint a politikai kritika legnagyobb tévedése, hogy csak akkor hajlandó elfogadni a művészt forradalmárnak, ha nem tesz mást, mint a párt politikáját népszerűsíti, onnan meríti témáit, igazságait. Ez viszont nem jelenthet forradalmi művészetet, mert nem művészet, üres Árkádia:

*Az árkádikus művészet rosszabb, mint a l'art pour l'art, mert az legalább tiltakozás volt, a művészet önállóságát védte. Az Árkádia azonban nem véd semmi ellen, nem tanít semmire, mert nincs új mondanivalója, nem tesz egyebet, mint ismételteti az örökségbe kapott tanulságokat. Az árkádikus művész nem új igazságok felfedezésére, kimondására törekszik, hanem csak a már kimondott igazságok ismételtetésére szorítkozik. Nem 'dolgozik' a valóságon, nem formálja azt, csak fújja a forradalom dudáját (suona il piffero della rivoluzione).*³⁴

A Togliattinak írt válaszát Vittorini a következőkkel zárja:

*Természetesen, mi nyíltan pártos költők, tisztában vagyunk azzal a lehetőséggel is, hogy az osztályharc során korlátoznunk kell saját tevékenységünket... Tudásunk van arról, hogy miként alakult a kultúra és a politika viszonya a nagy forradalmak idején. Tudjuk, hogy ilyenkor mindig árkádikus költészet alakult ki, hogy a kultúra ilyenkor mindig a politika szolgálólányává vált, és előre elfogadjuk ezt a lehetőséget, ha a mi forradalmunkkal is ugyanez történne. De a marxizmus olyan szavakat is tartalmaz, amelyek azt a reményt élesztették fel bennünk, hogy a mi forradalmunk más lehet, mint az eddig lezajlott forradalmak. Olyan forradalom, mely nem állítja meg a kultúra fejlődését, nem akarja, hogy a költészet árkádikus költészetté váljon, és a mi feladatunk az, hogy minden erőnkől azért harcoljunk, hogy valóban így legyen.*³⁵

Vittorini írását a heves szenvedély, a saját művészi küldetésébe vetett hit hatja át, és az a szándék, hogy semmiképp sem adja fel elveit, az új kultúra teremtésének a folyóirat szerkesztésében kialakított gyakorlatát. Még két folyóiratszámot képes

³³ Uo., 105.

³⁴ Uo., 105.

³⁵ Uo., 106.

megjelentetni (az OKP ugyanis megvonta a lap anyagi támogatását, és éppúgy, mint Magyarországon történt, nem biztosított papírt a pártot kiszolgáló hajlandó lapok számára). Ezt a két számot már szinte egymagában szerkesztette (és saját pénzén jelentette meg), és teletűzdelte szerkesztői megjegyzéseivel. Ezekben igen nagy teret szentel Franz Kafka írásainak és a róla szóló tanulmányoknak, közli R. Cantoni tanulmányát, mely Dosztojevszkijt az egzisztencialista irodalom előfutáraként mutatja be; ezekben a számokban közli Einstein, Bertrand Russel és Lukács György tanulmányait.

Felice Platone a „Rinascita” 1947. évi 7. számában még megpróbálta enyhíteni a párt kultúrpolitikusai és Vittorini közötti feszültségeket, de a „Rinascita” 1948. évi számai már ellenséges hangon támadják „a párt”-tal szembe forduló Vittorinit és társait. Ekkor az OKP kulturális politikája egyre inkább a párt mindennapi belpolitikai harcainak eszközévé válik, illetve egyre nagyobb teret ad a zsdanovi kultúrpolitika itáliai elterjedésének. Erre jó példa a párt kultúrpolitikája irányítójának, Emilio Sereninek az *Andrea Zdanov – modello di combattente per il trionfo del comunismo* című írása a „Rinascita” 1948. 10. számában. (Zsdanov *Politika és ideológia* c. tanulmánykötete 1949-ben jelent meg olaszul a Rinascita könyvtár sorozatában Sereni előszavával).

A párt nevében Vittorininek nem Togliatti, hanem az olasz szocialista realista irodalom felfedezettje, Francesco Jovine válaszolt *Felhívás Árkádiára* címmel a „Rinascita” 1948. évi 4. számában.³⁶ Jovine nagy öntudattal veti Vittorini szemére, hogy nem a párttal és az étellel azonosulni tudó pártos írók, hanem azok a szerkesztők élnek Árkádiában, akik nem vágnak másra, minthogy kultúrát, művészetet teremtsenek a semmiből. Ezzel egyidőben az OKP megvon minden támogatást a laptól.

Vittorini semmilyen megalkuvásra nem volt hajlandó, sem az OKP, sem más kiadói csoportok irányában, akik a vita elmélyülésekor és a lap anyagi gondjainak megnövekedésekor szívesen átvették volna a lapot és a szerkesztőséget, hogy ily módon a fiatal baloldali értelmiségiek egy csoportját szembeállítsák az OKP-val. Vittorini azonban egyik megoldásra sem hajlandó. Inkább az 1947. decemberi 39. szám megjelenésével, minden különösebb megokolás nélkül beszünteti az „Il Politecnico”-t. 1965-ben a „Rinascita”-nak adott interjújában (Togliatti halála után két évvel) Vittorini így emlékezett vissza a lap megszüntetésére:

Hamar felörlődtünk ebben a küzdelemben. Azt mondtuk: a politikusok nem értenek meg bennünket, mi pedig nem tudunk velük együttműködni. Egyre inkább kialakult bennünk a hajlam a visszahúzódásra. Ahelyett, hogy folytattuk volna a harcot, jobbnak láttuk, ha megszakítjuk a korábbi kapcsolatot. Ezáltal visszaállt Olaszországban a crocei kultúrhatárok szerint érvényesülő kultúra és politika közti distinkció³⁷.

³⁶ Francesco JOVINE, *Invito in Arcadia. Letteratura di propaganda e letteratura di arte*, „Rinascita”, 1948, 4, 163-165.

³⁷ „Rinascita”, 1965, 4, 47.

1947 végén jelent meg Vittorini „picassói stilizáltságú” regénye, az *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, melyet ugyan az olasz kiritika nem méltányolt eléggé, ugyanakkor azonnal megjelent francia fordításban. 1948-ban a Mondadori kiadta az 1936-ban a „Solaria”-ban közölni kezdett, de a cenzúra közbeavatkozása miatt végül ki nem adott regényét, a *Vörös szegfűt (Il garofano rosso)*. 1949-ben jelenik meg a *Le donne di Messina*, majd 1950-ben a *La Garibaldina*, de az egyre feszültebb hidegháborús légkörben a párttól eltávolított kommunista írónak nem volt többé tere az olasz irodalomban.

Ahogy a mai magyar József Attila-irodalom hivatalos képviselői szokták mondani: „a költő eltávolodott a párttól”. Ez természetesen a kizárást és a megbélyegzetést (már József Attila korában is a *lefaszisztázást*) jelentette.³⁸ Ennek bizonyítéka Togliatti 1951-ben a „Rinascita”-ban Castigliola álnév alatt közzéadott írása, melynek címében (*Vittorini meglógott*) egy nápolyi népdal egyik sorát formálta át: *Vittorini se n'a ghiuto – e solo ci ha lasciato. (Canzone napoletana)*.³⁹

Vittorini ekkor végleg felhagy az írói alkotómunkával, elvállalja az Einaudi kiadó *Gettoni* sorozatának szerkesztését, melyben új írógenerációt indít az útjára. A *Gettoni*hoz fűződik Carlo Cassola, Beppe Fenoglio, Mario Tobino, Maria Venturi regényeinek és elbeszéléseinek felfedezése, illetve kiadása⁴⁰. 1959-ben a szintén általa felfedezett, később jelentős íróvá vált Italo Calvinóval közösen „Menabò” címmel könyv-folyóiratot indítanak, mintegy folytatva a háború után az „Il Politecnico”-ban megkezdett „kultúrateremtő” tevékenységet. 1965-ben adja ki „nyilvános naplóját”, a tanulmányait és feljegyzéseit tartalmazó *Diario in pubblicót*. Ekkor már súlyos beteg, 1966. február 12-én meghal.

Vittorini és társai „szerencséjére” Olaszország nem volt része a „szocialista tábornak”. Így a párt kebeléből kitaszított olasz írónak, művésznek nem a teljes elhallgattatás⁴¹, a néger-bérmunka, a fordítás és gyerekversek írása lett az osztályrésze, mint a baloldali magyar irodalom első nagy magyar alakjának, Kassák Lajosnak és a párt szolgálatába nem álló, úgynevezett „polgári” magyar irodalom szinte összes képviselőjének. Másokra a börtön és a recski kényszermunkatábor

³⁸ SÁRKÖZY Péter, *József Attila és „a párt”*, in Uő., „Kiterítetek ügyis” *József Attila kései költészete*, Budapest, Argumentum, 1996, 2001, 74-91.

³⁹ „Rinascita”, 1951, 8, 9. Vö. M. RAGO, *La battaglia di Vittorini nella politica culturale della sinistra italiana*, „Menabò”, 1967, 10, 113-127; Marina ZANCAN, *Il Politecnico e il PCI tra resistenza e dopoguerra*, „Il Ponte”, 1973, 31.

⁴⁰ Mario TOBINO, *Il deserto della Libia*, 1952; Carlo CASSOLA, *Fausto e Anna*, 1952; Beppe FENOGLIO, *La malora*, 1954; Lucio MASTRONARDI, *Il calzolaio di Vigevano*, 1954. Vö.: Giancarlo FERRETTI, *La stagione dei „Gettoni”*, „Il Ponte”, 1973, 31, 1021-1027.

⁴¹ 1948-ban a „fordulat évében” Magyarországon megszűnik az összes nem a párt által fenntartott folyóirat (*Magyarok, Válasz, Újhold, Kortárs, Alkotás*), államosítják és megszüntetik a magánkézben lévő kiadóvállalatokat, egyértelművé válik az irodalom és a művészek pártirányítása. Vö. VASY Géza, „Hol zsarnokság van”. *Az ötvenes évek és a magyar irodalom*, Budapest, Mundus, 2005, 11-48.

várt, így Ignó Pálra, Faludy Györgyre, Határ Gyözőre, Tóth Bálintra, Tollas Tiborra, Gérecz Attilára – akiket hamar, 1957-ben a pártvezetés ellen fellázadni merészelt kommunista írók egész csoportja követett a börtönben (Déry Tibor, Háy Gyula, Zelk Zoltán, Eörsi István, Tardos Tibor, Gáli József, stb.).

Déry Tibor az öt ért első párttámadások után, még 1946-ban írta a Moszkvából hazatért kommisszárnak, Lukács Györgynek:

A párthoz való viszonyomban kísérteties pontossággal ismétlődik meg az, ami József Attilával történt. (...) Tudom, élete végéig nem heverte ki a párt részéről őt ért sérelmeket, értékének fel nem ismerését, a vállveregető, fölényesen oktató hangot, az ostoba kritikát s a mellőztetést. ... Teljesen elfordult a párttól, de még magától a mozgalomtól, sőt a marximustól is, s nemcsak sértődöttségében, hanem mert úgy vélte, hogy nem lehet igaz az az eszme, amely ennyire tökéletlenné válik, mihelyt meg akar valósulni⁴².

Vittorinivel ellentétben a párt megalakítása óta kommunista Déry Tibort az 1956-os forradalom után, mint „ellenforradalmárt” 62 éves korában 9 év börtönre ítélték, és abból három évet le is töltött. 1971-ben az egész életét mérlegre tevő könyvében, az *Ítélet nincs*ben így összegzi saját és az eszmében hívó baloldali írók nagy csalódását:

Látható, rossz kommunista voltam tehát, kezdettől fogva, nem is vitatom. A kérdés csak az – évtizedek óta kerestetik rá a válasz –, hogy lehet-e valaki egyszerre jó író és jó kommunista, abban a szűk formaruhában, melyet a párt ráadott, s melynek kigombolására csak ritkán adatott engedély. Nem fejtegetem a kérdést, csak leteszem az asztalra, József Attila példájára utalva⁴³.

III. VITTORINI „ÚJ MŰHELYÉNEK” JELENTŐSÉGE (ÖSSZEGZÉS)

Több mint hatvan év távlatából jól látható, hogy az „Il Politecnico” két és fél éven át tartó megjelentetése a háború utáni olasz kulturális élet jelentős eseménye, jelensége volt. Kísérletet jelentett egy új típusú, politikailag elkötelezett, de a politikától független művészet kialakítására, a szélesebb, nem értelmiségi rétegek és a művészet közvetlen kapcsolatának megteremtésére. Természetesen a szerkesztők túlzottan optimista, utópisztikus elképzelései semiképp sem valósulhattak volna meg, különösen nem a politikai konfrontáció felé tartó 1947. évi Olaszországban,

⁴² „Mozgó Világ”, 1985, 4, 7-9.

⁴³ DÉRY Tibor, *Ítélet nincs*, Budapest, Szépirodalmi, 1971, 57.

ám a lap megszűnését nem ez, hanem az olasz kommunista párt vezetőinek egyre merevebbé váló kultúraellenes fellépése okozta, mely a Szovjetunióban érvényesülő sztalinista-zsdanovista kultúrpolitika szellemében lépett fel minden független kezdeményezéssel és a „szocialista realizmus”-tól eltérő művészi jelenséggel szemben.

Az „Il Politecnico” nagyon fontos szerepet töltött be a második világháború utáni olasz irodalmi ízlés megújításában, a XX. századi világirodalom Olaszországban szinte még ismeretlen képviselőinek és műveinek bemutatásában, az amerikai szerzőkön túl a két világháború közötti időszak polgári és szocialista íróinak (F. Kafka, E. Piscator, B. Brecht, G. Lorca, I. Babel, V. Majakovszkij, B. Paszternák), valamint a kortárs francia és angol szerzők (T. S. Eliot, R. Hilary, P. Eluard, J. P. Sartre, S. de Beauvoir, A. Camus) műveinek itáliai elterjesztésében. Hasonlóképp fontos volt, hogy a folyóirat nagy teret szentelt az olasz hermetikus költészet jelentőségének bemutatására. A költői szövegek közlésén túl komoly tanulmányok jelentek meg az „Il Politecnico”-ban Ungaretti, Montale, Saba és Alfonso Gatto költészetéről. Az „Il Politecnico”-hoz kötődik a háború éveiben elindult új írónemzedék (Vasco Pratolini, Franco Fortini, Vitaliano Brancati, Nelo Risi, Natalia Ginsburg, Giovanni Testori) igazi kibontakozása, melyhez hasonló fontossággal kötődött a frissen induló fiatal írók (Italo Calvino, Mario Venturi, Enrico Pea) első bemutatkozása, írói pályájának elindítása. Az „Il Politecnico” adott helyt a milánói *Piccolo Teatro* baloldali elkötelezettségű művészeinek (Mario Apollonio, Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Virgilio Tosi) színházújító programja bemutatásának is.⁴⁴

Az is elmondható, hogy az „Il Politecnico” tudatos művészetirányító és kultúraszervező tevékenységével egyúttal a háború utáni olasz avantgard művészet egyik legkövetkezetesebb fórumának bizonyult. A lap által elindított mozgalom az „élet-tapasztalatok” dokumentarista megírására az olasz prózairodalomban egy új, eszköztelen írói stílust terjesztett el, amely az amerikai újrealista elbeszélők stílusával keveredve lényegében meghatározta a háború utáni neorealista irodalom művészi szemléletét és alkotói módszerét. Más kérdés, hogy az OKP kulturális hatására, a zsdanovi irodalomszemlélet 50-es években bekövetkezett itáliai elterjedése következtében az olasz neorealizmus is ellaposodott, illetve jellemző lesz rá a szovjet irodalomból kölcsönzött „ünnepélyes hősiesség”, a kioktató, tanító jelleg.

A kommunista pártban csalódott olasz művészek, értelmiségiek közül sokan (mint korábban Ignazio Silone) az olaszországi „fordulat évét” követően súlyos válságba kerülnek. Vittorini visszavonul az irodalmi alkotástól, Pavese a kor és saját személyes problémái elől az öngyilkosságba menekül, Italo Calvino a mesék és a fantázia világában kereste maga és művészete számára a kiutat. Az olasz irodalom és kultúra megújulásához időre, megtisztulásra volt szükség. Ez az ötvenes évek második felében (az 1956-os magyar forradalom után és részben annak hatására)

⁴⁴ *Lettera programmatica per il Piccolo Teatro della Città di Milano*, „Il Politecnico”, 1947, 35, 68-69.

következett be.⁴⁵ Ekkor a neorealista művészet szórakoztató művészetté válása és a párt által támogatott „szocialista” írók (Jovine, Vigano) csúfos kudarca döbbenette rá a Vittorinivel együtt az új művészet kialakítását célzó olasz művészeket, Calvinót, Pratolinót, Gaddát, Pasolinót és másokat, hogy a valóság mélyebb elemzése, a világirodalom kortárs irányzatainak és új stíluskísérleteinek figyelemmel kísérése és olaszországi meghonosítása nélkül nem lehetséges a továbblépés.⁴⁶

Antonio Gramsci szerint „új művészet” akkor alakulhat ki, ha előbb kialakul egy új valóság szemlélet, mely a művészetben és a műalkotásban autonóm egységbe forrott világgá válik. Ennek az új valóság szemléletnek, az új belső, morális, művészi világ kialakításának igényével újult meg az olasz irodalom az ellenállást és a felszabadulást követő két éves időszakban. Ezekért a célokért kezdte meg és folytatta kulturális-társadalmi küzdelmét a fiatal baloldali olasz értelmiségiek és művészek csoportosulása Elio Vittorini vezetésével a milánói „Il Politecnico” folyóirat körül 1945 szeptembere és 1947 decembere között.

BIBLIOGRÁFIA

- AA.VV., *Il Politecnico, antologia critica*, a cura di Marco Forti e Sergio Pautasso, Milano, Lerici, 1960.
- AA.VV., *Relazioni e documenti presentati dalla direzione del partito al V. Congresso del PCI*, Roma, Editori Riuniti, 1963.
- AA.VV., *Magyar írók emlékezése 1956-ra – Poeti ungheresi e la rivoluzione del 1956*, (szerk. Péter Sárközy és Paolo Tellina), Roma, Università La Sapienza, 2007. *Intervista con Vittorini*, „Il Contemporaneo”, 1965, 4.
- ASOR ROSA, Alberto, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Savelli 1965.

⁴⁵ SÁRKÖZY Péter, *Az 1956-os magyar forradalom és az olasz kultúra*, in *Budapest: 1956 – Olasz tanulmányok és visszaemlékezések (Ripensando a Budapest, dopo cinquant'anni)*, szerk.: Gian Paolo BRIZZI, PÁL József, Fabio MARTELLI, Budapest, Akadémiai, 2007, 127-146, 274-283; Vö.: *Magyar írók emlékezése 1956-ra – Poeti ungheresi e la rivoluzione del 1956*, (szerk. Peter SÁRKÖZY és Paolo TELLINA), Roma, Università La Sapienza, 2007.

⁴⁶ Carlo SALINARI, *La questione del realismo*, Milano, Morano, 1959; Carlo MUSCETTA, *La letteratura militante*, Firenze, La Nuova Italia, 1953; Uő, *Realismo e controrealismo*, Milano, Del Duca, 1958; Armanda GUIDUCCI, *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Milano, Feltrinelli, 1967; Giuliano MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 1967; Alberto ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Savelli 1965; Uő., *Storia europea della letteratura italiana, III. La letteratura della Nazione*, Roma, Einaudi, 2009, 350-412.

- ASOR ROSA, Alberto, *Storia europea della letteratura italiana, III. La letteratura della Nazione*, Milano, Einaudi, 2009.
- BOBBIO, Norberto, *Profilo ideologico del Novecento*, in AA.VV., *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1973.
- CALVINO, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno. Prefazione*, Torino, Einaudi, 1964.
- CALVINO, Italo, *Progettazione e letteratura*, „Menabò”, 1967, 10.
- DÉRY Tibor, *Ítélet nincs*, Budapest, Szépirodalmi, 1971.
- FALQUI, Enrico, *La letteratura del ventennio nero*, Milano, Einaudi, 1948.
- FERRETTI, Giancarlo, *La stagione dei „Gettoni”, „Il Ponte”*, 1973, 31.
- GUIDUCCI, Armanda, *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Milano, Feltrinelli, 1967.
- KARDOS Tibor, *Elio Vittorini a „negyedik dimenzióban”*. Bevezetés in Elio VITTORINI, *Sziciliai beszélgetés*, Budapest, Európa, 1971.
- MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 1967.
- MANACORDA, Giuliano, *Dalla Ronda al Baretti*, Roma, Di Mambro, 1972.
- MUSCETTA, Carlo, *La letteratura militante*, Firenze, La Nuova Italia, 1953.
- MUSCETTA, Carlo, *Realismo e controrealismo*, Milano, Del Duca, 1958.
- PAVESE, Cesare, *La letteratura americana ed altri saggi*, Torino, Einaudi, 1971.
- PINTOR, Giaime, *Il sangue di Europa*, Torino, Einaudi, 1965.
- PRATOLINI, Vasco, *Tempo culturale della politica*, „Bargello”, IX. 14.
- PRAZ, Mario, *Il neorealismo e le sue origini*, in Mario PRAZ, *Italien Studies*, Cambridge, 1962.
- RAGO, Michele, *La battaglia di Vittorini nella politica culturale della sinistra italiana*, „Menabò”, 1967, 10.
- ROSSELLI, Alessandro, *Amikor a Cinecittà magyarul beszélt, Magyarok az olasz filmművészetben (1925-1945)*, Szeged, 2005.
- SALINARI, Carlo, *La questione del realismo*, Milano, Morano, 1959.
- SÁRKÖZY Péter, *Ellenállás – neorealizmus – új művészet. A szocialista irodalom kibontakozása Olaszországban (1937-1947)*, in AA.VV., *„Az időt mi hoztuk magunkkal”. Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből VI*, szerk. Illés László, Budapest, Akadémiai, 1985, 565-594.
- SÁRKÖZY, Peter, *La „fortuna” della letteratura ungherese in Italia tra le due guerre (con Indice degli autori ungheresi pubblicati)*, in AA.VV., *Italia e Ungheria (1920 – 1960)*, szerk. F. Guida e R. Tolomeo, Cosenza, Periferia 1991, 231-248.
- SÁRKÖZY Péter, *Gramsci jelentősége – ma*, in *Ellenzélben. Gramsci és Lukács – ma*, szerk. Szabó Tibor, Szeged, Lukács-kör, 1993, 15-19.
- SÁRKÖZY Péter, *Magyar irodalom Olaszországban*, „Kortárs”, 2002, 6, 92-102.
- SÁRKÖZY Péter, *„Kiterítenek ügyis”, József Attila kései költészete*, Budapest, Argumentum, 1996, 2001.

- SÁRKÖZY Péter, *Az 1956-os magyar forradalom és az olasz kultúra*, in AA.VV., *Budapest: 1956 – Olasz tanulmányok és visszaemlékezések (Ripensando a Budapest, dopo cinquant'anni)*, szerk. Gian Paolo Brizzi, Pál József, Fabio Martelli, Budapest, Akadémiai, 2007.
- SCRIVANO, Roberto, *Riviste, scrittori e critici del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1965.
- SPITZER, Leo, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, „Belfagor”, 1958, 1.
- SZAUDEK József, *Irodalmi viták Olaszországban az 1947-es évben*, in SZAUDEK József, *Olasz irodalom – magyar irodalom*, Budapest, Szépirodalmi, 1963, 313-322.
- VASY Géza, *„Hol zsarnokság van”. Az ötvenes évek és a magyar irodalom*, Budapest, Mundus, 2005.
- VITTORINI, Elio, *Lavoro manuale e lavoro intellettuale; Unificazione della cultura*, in Elio VITTORINI. *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957.
- ZANCAN, Marina, *Il Politecnico settimanale*, „La Rassegna della letteratura italiana”, 1972, 2-3.
- ZANCAN, Marina, *Il Politecnico e il PCI tra resistenza e dopoguerra*, „Il Ponte”, 1973, 31.

Madarász Imre

POLITIKA, POLÉMIA, „POLITECNICO” ELIO VITTORINI FELVILÁGOSODÁS ÉS TOGLIATTI KÖZÖTT

Az „Il Politecnico” folyóirat sorsát megpecsételő *Politecnico-vita* nem csak Elio Vittorini életpályáján és életművében játszott fontos szerepet. Önmagán túlmutató tanulságai sem csupán a második világháború utáni olasz kultúra és politika kapcsolatainak szempontjából méltóak a figyelemre. Egybevetésük a korabeli magyar kultúrpolitika jelenségeivel, polémiáival mind a hasonlóságok, mind a különbségek tekintetében érdekes lehet. Kivált a mai magyar italianistáknak, akiknek számot kell vetniük elődeik e témakörben rájuk maradt hagyatékával, sok mindent újraolvasva, újragondolva, kritikai revízió alá vetve. Ehhez kíván adalékokkal szolgálni a jelen írás.

A Vittorini főszerkesztésében és az Einaudi kiadásában 1945 szeptembere és 1947 decembere között először hetente (*settimanale*), majd havonta (*mensile*), végül még ritkábban (*rivista*) megjelenő „Il Politecnico” nevét Carlo Cattaneo hasonló című periodikumától vette. Az első „Politecnico” 1839 és 1844, illetve 1859 és 1868 között látott napvilágot: a *Risorgimento* és a romantika korában következetesen vállalta fel és folytatta a felvilágosodás örökségét, konkrétan a milánói „Il Caffè” enciklopédikus *fényterjesztő* munkáját, egyebek között összekötőként vagy közvetítőként irodalom és tudomány, humán- és reál-diszciplínák, társadalom- és természettudományok között.¹

Az *illuministák* szabad és kritikus, antidogmatikus és tekintélyellenes szellemisége a fasiszta diktatúra utáni olasz értelmiség számára úgyszólván természetes példát, szükségyszerű modellt jelentett, visszatalálást a dantei „igaz” és „egyenes útra”, visszatérést *ad fontes*, a „tisza forrásokhoz”. Ezért csatlakoztak a „Politecnico”-hoz olyan nagyságrendű személyiségek, mint Italo Calvino, Vitaliano Brancati, Massimo Bontempelli...

A honi hagyományok mellett hatott még a „Politecnico”-ra – mely „vigyázó szemeit” épp az *Illuminismo* hatására „vetette Párizsra” – Jean-Paul Sartre folyóirata, a „Les Temps Modernes” is (lásd alcímében a *cultura contemporanea* kifejezést). Ez viszont már kettős, ellentmondásos hatás volt, hiszen az akkoriban

¹ Vö. MADARÁSZ Imre, *Folyóiratoknak tiszta forrásánál. A kulturális újságírás eredete Itáliában*, in MADARÁSZ Imre, „Örök megújulások”. *Születés, újjászületés, feltámadás az olasz irodalomban*, Budapest, Hungarovox Kiadó, 2003, 111–135.

„az értelmiségiek jelképévé vált” – hívei és ellenfelei (az utóbbiak között maga De Gaulle) által egyenesen Voltaire-hez hasonlított – Sartre ideológiájában harcolt és keveredett (olykor már-már skizofrén módon) az egzisztencialista-individualista szabadságesszme és a kommunista-társutas *elkötelezettség*.²

Végzetesnek a „Politecnico”-ra az Olasz Kommunista Párt befolyása és Vittorini-nak Palmiro Togliattival, az OKP főtitkárával való nézetkülönbsége és konfliktusa bizonyult. Sztálin legjobb olasz tanítványa („*il Migliore*”) – aki néhány esztendővel korábban, Komintern-titkárként koncepciók perében tevőleges bűnrészességet vállalt – kultúrpolitikai-művészettétikai téren is *tökéletes sztálinistaként* zsdánovi nézeteket vallott³: a tudományt, a művészetet, az irodalmat a *Párt Atya (Padre Partito)* szolgálólánnyának tekintette és nem tűrte az elhajlást, a különutasságot, a liberalizmust, azt, ha egy elvtárs vagy társutas – a felvilágosodás kanti imperatívuszának megfelelően – „*a maga fejével mer gondolkodni*”. Ezért lehetett vádpont a „Politecnico” ellen, hogy a felvilágosodás követője, abban a híres-hírhető polémiában, amely 1946-ban részben a totálisan pártszerű „Rinascita”, részben maga a Vittorini-folyóirat hasábjain zajlott, és az utóbbi megszűnéséhez vezetett.

Amikor Mario Alicata a „Rinascita” (5-6.) 1946. júniusi számában azzal vádolta meg „Vittorinit és társait” (vagy elvtársait: „*compagni*”), hogy *abból az aufklérista (illuministico) alapvetésből indultak ki, hogy informálniuk kell az olasz olvasót megannyi irodalmi, tudományos és történelmi jelenség komplexumáról*, azt hívén, hogy *az informálás egyet jelent a neveléssel*⁴ – a toll Alicatáé volt, ám a hang és főleg a gondolat Togliattié. Ezután a „Politecnico” 1946. szeptemberi-decemberi (33-34.) összevont számában a hang, a szöveg is nyíltan a pártvezéré lett, ahogyan nyíltan vádpontként fogalmazódott meg bírálatában a „Politecnico” *különös törekvése egy enciklopédikus kultúrára*⁵. Olyannyira enciklopédikusra, hogy abba – mint Vittorini az 1. számban közzétett programadó beköszöntőjéből kiderült – belefért Platón és Jézus Krisztus is: *Igen: Krisztus*⁶.

Mint ha ez nem lett volna elég – sőt sok is – Togliattinak, Vittorini azzal tetézte „bűneit”, hogy vitába mert szállni a „*Legjobbal*”. Válaszcikkében – a „Politecnico” 35. számában – az író-főszerkesztő odáig ment, hogy leírta, ő nem olyan tollforgató, aki „*a forradalom dudáját fújja*” (*suona il piffero della rivoluzione*) – vagyis aki párt-sorkatonaként beáll az egyenruhás-egyhangú kórusba – és a tizen-

² Vö. Annie COHEN-SOLAL, *Sartre 1905–1980*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2001, 665., 682.; Bernard Henri LÉVY, *Il secolo di Sartre*, Milano, Il Saggiatore, 2004, 341–373.; MADARÁSZ Imre, '68 *Sartre*, „PoLiSz”, 119., 2008. november, 14–15.

³ Vö. Giancarlo LEHNER – Francesco BIGAZZI, *La tragedia dei comunisti italiani. Le vittime del Pci in Unione Sovietica*, Milano, Mondadori, 2007, 83., 163–164.; Giorgio BOCCA, *Palmiro Togliatti*, Milano, Mondadori, 1991, 236–262.; MADARÁSZ Imre, *Sztálin legjobb olasz tanítványa*, „Klió”, 2008/4, 142–144.

⁴ Salvatore GUGLIELMINO, *Guida al Novecento*, Milano, Principato, 1978, I./289.

⁵ *Uo.*, II./563.

⁶ *Uo.*, II./560.; Elio VITTORINI, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1976, 211.

nyolcadik–tizenkilencedik századból vett példákkal illusztrálta, hogy egy haladó szellemű költő nem feltétlenül jobb poéta egy kevésbé progresszívnál⁷. Paradox módon a közös ellenség, az *obskurantizmus* emlegetése⁸ is csak azt igazolhatta Togliatti szemében, hogy az *aufklérizmus* vádpontja megalapozott.

Vittorini bátorsága a mából nézvést a tisztesség, a becsület és a méltóság minimumának tűnhet. Akkortájt sem láthattak a (kommunista) párton kívüliek áthidalhatatlan szakadékot, átbeszélhetetlen távolságot közte és a pártvezető között. Hiszen Vittorini is bírálta a *polgári* irodalmat mint *válságirodalmat* (*letteratura della crisi*), klasszikusait azért és annyiban fogadta el és be, amiért és amennyiben a polgárság *önkritikáját* (*autocritica*) és a polgári lét *szégyenét* (*vergogna*) és *kétségbeesését* (*disperazione*) fejezik ki művészien⁹. Még azt is le tudta írni (véltetőleg nem könnyen) a tegezve megszólított Togliattinak: *elfogadom kritikáidat és Alicata kritikáinak jó részét is*. Azonban hozzá merete fűzni ugyanazon mondatban, folytatásképp: *de nem fogadom el a tisztán politikai kritériumot...*¹⁰. Az elkötelezett irodalmat tehát elfogadta, a pártköltészetet nem. Togliattinak ez kevés volt. Az viszont több a soknál, valóságos botránykő, hogy Vittorini *az átpolitizált, befolyásolási eszközzé tett kultúráról* (*cultura politicizzata, ridotta a strumento di influenza*) azt állította, hogy *még a cselekvés szempontjából sem hasznos*, annak *csakis az autonóm kultúra* tekinthető, a szovjet pártlírát pedig *árkádiának* (*arcadia*) nevezte – mely *árkádiát*, a *nagyobb Settecento*, az *illuministák* nyomdokaiba lépve, az *obskurantizmussal*, az *őszintétlenséggel*, a *kiszikkadtsággal* az *élettelenséggel*, a *nívósüllyedéssel*, a *teljes leállással* rokonította – és kijelentette: *a forradalmár írónak, aki a mi pártunkban küzd, el kell utasítania a Szovjetunió esztétikai tendenciáit...*¹¹. Kimondatott a legfőbb eretnokség, a *szovjetellenesség* blaszfémiaja – és kimondatott a szentencia is. Ezért vonta meg anyagi és erkölcsi támogatását a togliattiánus-sztálinista OKP a „Politecnico”-tól, halálra ítélve az eretnek folyóiratot.

Ez a folyóirat-kivégzés persze nem jelentett máglyahalált: a *polgári* demokratikus Olaszországban agyonlövést, lágert, gulágot, Szibériát, börtönt sem, ellentétben az *ideológiai hazával*, a Nagy Testvér(párt) birodalmával. Olyan fenyegetést sem, mint nálunk a Déry- vagy a Lukács-vita. Még igazi – kikerülhetetlen – cenzúrát, elhallgattatást sem, s azt a *hallgatást* sem vonta maga után, amely Márai szerint „*egyike a szabadságjogoknak*”¹², s a magyar írónak vágyálom volt, szemben a szervilisen dicsőítő kórusénekeléssel.

Vittorininak még négy év kellett ahhoz, hogy kilépjen az OKP-ből (*a mi pártunkból*); de ő legalább nem várt 1956-ig, amikor Togliatti nem egyszerűen helyeselte

⁷ Vö.: Salvatore GUGLIELMINO, *id. mű*, II./566.; Elio VITTORINI, *id. mű*, 303.

⁸ Vö. Salvatore GUGLIELMINO, *id. mű*, II./565.; Elio VITTORINI, *id. mű*, 300.

⁹ Vö. Salvatore GUGLIELMINO, *id. mű*, II./567.

¹⁰ *Uo.*, II./565.

¹¹ *Uo.*, II./565., 568.; Elio VITTORINI, *id. mű*, 298., 300., 302.

¹² MÁRAI Sándor, *Föld, Föld!...*, Budapest, Helikon, 2006, 249.

a magyar forradalom vérbefojtását, de egyenesen támogatta, s *egy pohár borral* meg is ünnepelte Nagy Imréék kivégzését¹³. Aztán az író 1959-ben – az '56-ban kilépett Italo Calvinóval közösen – megalapította új folyóiratát, az „Il Menabò”-t. Elio Vittorini nem volt képes és nem is kényszerült arra, nem sülyedt odáig, hogy „*a síkság elefántjaként*” a Himaláján „*ugráló nyulacskát*” szolgálja¹⁴.

BIBLIOGRÁFIA

- BOCCA, Giorgio, *Palmiro Togliatti*, Milano, Mondadori, 1991.
- COHEN-SOLAL, Annie, *Sartre 1905–1980*, Budapest, Európa, 2001.
- GUGLIELMINO, Salvatore, *Guida al Novecento*, I-II. köt., Milano, Principato, 1978.
- LEHNER, Giancarlo – BIGAZZI, Francesco, *La tragedia dei comunisti italiani. Le vittime del Pci in Unione Sovietica*, Milano, Mondadori, 2007.
- LÉVY, Bernard Henri, *Il secolo di Sartre*, Milano, Il Saggiatore, 2004.
- LUKÁCS György, *Magyar irodalom – magyar kultúra*, Budapest, Gondolat, 1970.
- MADARÁSZ Imre, *Folyóiratoknak tiszta forrásánál. A kulturális újságírás eredete Itáliában*, in Uő, „*Örök megújulások*”. *Születés, újjászületés, feltámadás az olasz irodalomban*, Budapest, Hungarovox, 2003, 111–135.
- MADARÁSZ Imre, '68 *Sartre*, „PoLiSz”, 119., 2008. november, 14–15.
- MADARÁSZ Imre, *Sztálin legjobb olasz tanítványa*, „Klió”, 2008/4., 142–144.
- MÁRAI Sándor, *Föld, Föld!...*, Budapest, Helikon, 2006.
- VITTORINI, Elio, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1976.

¹³ Vö. Giancarlo LEHNER - Francesco BIGAZZI, *id. mű*, 176.

¹⁴ Vö. LUKÁCS György, *Magyar irodalom – magyar kultúra*, Budapest, Gondolat, 1970, 541.

Fried Ilona

IRODALOM ÉS POLITIKA ELIO VITTORINI SZICÍLIAI BESZÉLGETÉS CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Az irodalom és politika összekapcsolódására, mely Vittorini pályáját jellemezte, jó példa az 1937-ben kezdett *Szicíliai beszélgetés*¹ (*Conversazione in Sicilia*) című regénye. A regény megírásának ideje egybeesik a szerzőnek a fasizmus ideológiájától való eltávolodásával, melynek korábban az úgynevezett radikális, baloldali szárnyához tartozott. Eredetileg nyomdai korrektorként dolgozott Firenzében, és közben a „Bargello” című lap harmadik, azaz kulturális oldalának is munkatársa volt. Vittorininek ugyan már ekkoriban meggyűlt a baja a cenzúrával, de mint az újabb kutatások rámutattak, ekkor még nem politikai jellegű probléma miatt: a cenzor *mindössze* erkölcsi kifogást emelt a *A vörös szegfű* (*Il garofano rosso*) című, folytatásokban megjelenő regény cselekménye ellen, amiért a főhős egy szép prostituáltba szeretett bele.

Az író 1936 táján még közel állt korábbi főszerkesztőjéhez, Alessandro Pavolinihez, aki közben elhagyta Firenzét, hogy Rómában Ciano jobbkeze lehessen, sőt magához Galeazzo Cianohoz is. Mi több, az etióp háborút még helyeselte is. A spanyol polgárháborúba való olasz beavatkozást Franco oldalán azonban nem tudta elfogadni, s ekkoriban kezdett barátjával, Romano Bilenchivel együtt igen komolyan foglalkozni a marxizmussal. A regény ennek az időszaknak a tanúja.

A *Szicíliai beszélgetéssel* kapcsolatban még egy ismert életrajzi adatot említenék, mely fontos lehet a regény megközelítése szempontjából: megírásának idején Vittorini egyre többet fordított, főleg a Mondadori Kiadó megbízásából, angoltól. Ismerkedése az angol és az amerikai irodalommal nem pusztán irodalomtörténeti jelentőséggel bír: egyrészt lehetőséget teremtett Vittorini számára, hogy az egészségére ártalmas munka helyett egy sokkal szerencsésebb lehetőséggel éljen, másrészt írásművészetére is hatott, sőt későbbi kultúrpolitikai állásfoglalásaiban is hivatkozni fog az angol-amerikai írókra².

¹ Elio VITTORINI, *Szicíliai beszélgetés* (ford. Zsámboki Zoltán, előszó Kardos Tibor), Budapest, Magvető, 1966.

² Fordításai közül megemlíthetjük a többségükben a Mondadori Kiadónak készített munkáit: David Herbert Lawrence regényeit, John Steinbeck: *Kedves csirkefogókját*, Faulkner, Saroyan műveit, tanulmányait Wilderről, Faulknerről, Melville-ről. A „Politecnico” vitái kapcsán vö. Giorgio PULLINI, *Impegno e autonomia della cultura nel „Politecnico”* (Vittorini e Togliatti), in FRIED Ilona – Elena BARATONO (szerk.), *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria*, Budapest, ELTE TFK, Budapesti Dante Társaság, Ponte Alapítvány, 2002, 107/119.

A *Szicíliai beszélgetés* című regény elején a fiatal narrátor-főhős, Silvestro életének egy nehéz időszakában – konkrét utalással a spanyol polgárháború borzalmaira – utazásra indul: a regény ennek a jelképes utazásnak a története. A fiatalember visszatérése gyermekkorra mágikus, mitikus világába, az anyaföldre, az anyához, lényegében fejlődésregényként is felfogható, hiszen az utazás végén érett, immár valóban felnőtt emberként indul vissza a szigetről, a gyermekkorból, az anyától abba a világba, amelyet felnőttként választott élete színhelyéül. A műben valamegyes áthallást is felfedezhetünk az amerikai pikareszk felé.

A mű egyszerre realista, valamint parabolisztikus, szimbolikus és mitikus rétegei messze túlmutatnak a neorealizmusnak az irodalomban egyébként is többek által vitatott kategóriáján. A regény sokféle olvasata közül kiemelem Gilbert Bosetti két tanulmányát: mindkettő mítoszértelmezésből indul ki, s elsősorban a regény szimbolikus, mitikus, mágikus rétegeit vizsgálja. Az *Enfances* című tanulmányában a gyermekkor mítoszával kapcsolatban az olasz prózából, elsősorban Gianna Manzinitől és Romano Bilenchitől, a „Solaria” irodalmi folyóirat körétől, valamint az angol memorialistáktól hoz példákat.³

A *Szicíliai beszélgetés* című regény Bosetti értelmezésében a gyermekkori emlékektől az íróvá válásig, az érett műig vezető utat járja be. A „*conversation*”, a beszélgetés, magában rejti a „*conversion*”-t, a megtérést is. A narratív én visszatérése Szicíliába hosszú, tizenöt éves távollét után, a maga meseszerűségében bölcsességet is sugall. Lényeges szerkezeti eleme a beavatás, melynek első része már maga az utazás Szicíliába, a visszatérés a szülőföldre, ezt követi az anyával való beszélgetés, anya és fia kettős valóságának egyesítése, a múlt, az emlékezet megidézése.

Később az anya elviszi fiát a beteget látogatni, amely a fiú számára egyben, akárcsak az *Ezeregyéjszaka* meséiben az *asszony*, a *nő*, a nemiség misztériumának mitikus megismerése. A negyedik rész lényegében *alámerülés* Szicília elveszett szívébe, az embernek a maga primitív meztelenségében való újraszületése. A befejező rész beszélgetése a halott öccsel bevezetés az árnyak birodalmába – a háborús emlékmű mitikus megidézésével, a *szerencsés anya* attribútummal utalás a fasiszta demagógiára, mely szerint az elesett katona anyja szerencsés. Az új idők prófétája a *megbántott világ* miatt tiltakozó Ezékiel – az ártatlanság tiltakozása az övé, mely egyben az újjászületés jelképe is: jóllehet a gyermekkorról beszéltünk, a katona valójában nem a gyermek öccsöt idézi, hanem a felnőtt embert.

Bosetti a próza zeneiségére is felfigyel, mely a párbeszéd, a leírások alapvető eleme – a regényt az operához hasonlítja, s nyelvezetét megkülönbözteti a „Solaria” körének *prosa d'arte*, szépprózai stílusától, amennyiben Vittorini prózájának nyelve nem díszítő elemekkel dolgozik, hanem egy belső világ kifejezése, s akárcsak az opera, képes a valóság alakulni, változó elemeit a maguk elvontságában megragadni.

³ Vö. Gilbert BOSETTI, *Enfances meridionales*, „Novecento”, Cahiers du CERCIC, n° 6 – 1986, 89-136; Uő, *La mitizzazione del cibo nella Conversazione in Sicilia di Vittorini*, in AA.VV., *Pirandello e la narrativa siciliana*, Palermo, Palumbo, 1998, 173-179.

A mágia rítusának fontos kelléke, az ismétlés jelen esetben a gyermeki lét varázslapotának a kifejeződése. Ezek a retorikai formák, vissza-visszatérések egy ciklikus univerzum képét adják, mely egyben a mítosz időtlenségét is közvetíti. A ritmus varázsa néhol már-már a prózavershez közelíti a regényt. A varázs-formulák, az ízek, anya és fia szimbolikus nyelve, az étkezések ezt a közös múltat, a gyermekkort idézik fel. A felsorolások abban is segítik a narrátor-főhős Silvestrót, hogy definiálja magát a térben, a családtagok közötti szerepében is.

A szülőfalujába visszahívva, a kontinensen, a *megbántott világban* való hosszú távollét után, Silvestro, a *Szicíliai beszélgetés* narrátor-főhőse már a vonatúton úgy érzi, újjászületik. Miközben átkel a Messinai szoroson, a szicíliai ég fényénél a narancs íze, a sajt illata már önmagukban is elegendőek gyermekkorá mitikus világának felidézéséhez. Háromszor is megismétli, akárcsak a mesékben, sőt még utána is többször: „*nincsen jobb sajt a mienknél*”⁴.

Az *eltűnt idő nyomában* „kis madeleine”-jétől s a prousti véletlenszerű emlékképektől eltérően Vittorininél, aki nagyon csodálta Proustot, ezek az élmények összekötik a múltat és a jelent, s az étel szinte mint zenei vezérmotívum a ritmuson és az ismétléseken keresztül egy, az éhezést ismerő társadalom szorongásainak is megtestestítőjévé válik. Az átkelés során a hajón Silvestrót amerikai olasznak nézték, mivel:

A szicíliai sohase eszik reggel – mondta váratlanul.

*Aztán megkérdezte: – Maga amerikai?*⁵

A milánói *absztrakt dühök* helyét az anya által készített fogások rítusai veszik át: a hagymás lencse, a szárított paradicsom, a szalonna. Az anyai világot, a gyermekkort az ételek ízlelése hozza vissza. Az emlékeket mintegy szent tárgyként a hering idézi fel. A heringfüstölés igazi művészet, melynek eredménye nemcsak testi, hanem szellemi jót is hoz, ahogy a kisgyermek Silvestro által csodált, meseszerű hős nagyapa, a Gran Lombardo, a Nagy Lombard intellektusa számára is tápot adott. Amint Silvestro megérkezik édesanyja konyhájába, megcsapja a tűzhelyen álló hering illata, ezzel kezdődik az édesanyjával való híres párbeszéde:

Anyám megtisztította a heringet, tányérra tette, meglocsolta olajjal, és mindketten asztalhoz ültünk. Mármint a konyhában; az ablakon betűző nap rásütött anyám vállára, a vörös pokrócra, nagyon világos, gesztenyebarna hajára. Az asztal a fal mellett állt, s anyám meg én egymással szemben ültünk; lent a parázstartó, fent, a tányéron a hering, amely szinte úszott az olajban. Anyám odadobott egy szalvétát; tányért, villát adott, a szekrényből elővett egy nagy kenyeret, amelynek felét már megette.

– Nem baj, hogy nem terítem fel az abroszt? – kérdezte.

– Ó, egyáltalán nem – feleltem.

⁴ Elio VITTORINI, *Szicíliai beszélgetés*, id., 29-31.

⁵ *Uo.*, 31-32.

*Erre ő: – Nem tudok mindennap mosni... Már öreg vagyok.
De gyermekkoromban is legfeljebb vasárnap meg ünnepeken terítette fel az
abroszt, mindig azt mondta, hogy nem tud mindennap mosni, emlékeztem rá.⁶*

Az *anya-papnő*, mint Bosetti nevezi, a *regina coeli*, aki az évszakok visszatérő ciklusait is megünnepli. Teremtésrítusának a hering mellett másik fontos eleme a dinnye – a rítus visszavezethető az antik mediterrán mítoszokra, s Bosetti Lévi-Straussra hivatkozva szól a primitív paraszti társadalmakról:

/.../ a paraszti társadalmakat félelemmel töltötte el a periódusonként visszatérő szárazság, ami miatt két egymással ellentétes ételt szakralizáltak: a görögdinnyét, (itt a sárgadinnyét), melyet szimbolikusan szárazba zárt víznek tekintettek [...], valamint a halat, evvel szemben szárazat, melyet viszont a tenger vizébe zártak. Mindkettő csodás bezártság. Mikor a szárazság van túlsúlyban, a steril tengerből a heringet veszik ki, amelyet nem lehet meginni, mivel sós, miközben az aszályos földből a sárgadinnye, (s még inkább a görögdinnye) oltja a szomjat, mert teli van vízzel, akkor is, amikor az hiányzik a mezők öntözéséhez.⁷

A dinnye a természet friss zöldsége, nem főzik – az anya a tyúkólban tartotta, onnan vette ki a karácsonyi étkezéshez (akár a születést hordozó tojást) –, miközben a hering a száraz főtt kategóriába tartozik; pszichoanalitikus olvasatban mindkettő a földanya metonímiájaként a jó anyát jelképezheti. A dinnye az anyai termékenységre, az anyaméhre is utal. Hozzátartozott a kisgyerek képéhez az anyjáról, akit gyakran látott teherben. A felnőtt ifjút az anya mintegy önmaga újratereztésére ösztönzi: a kést fia kezébe adja, s felszólítja, hogy vágja fel a dinnyét – Bosetti értelmezésében a dinnye megevése lényegében egy szülést jelképez.⁸ A harmincas éveiben járó fiú a reménytelenségből az anyja konyhájában születik újjá.

A beszélgetés során az anya megvallja fiának, hogy volt egy szeretője, egy vándorló munkás, aki segítette a sztrájkolókat, s akinek ő nemcsak kenyeret adott, de mást is. A fiú érésehez, felnőtté válásához ez a tudása is hozzátartozik, miközben a kenyér az éhezőkkel való szolidaritás jelképeként értelmezhető. Silvestro felkiált: „*Benedetta vacca!*”⁹, amivel nem egyszerűen elfogadja a vallomást, hanem az anyát mintegy pogány istennővé, a termékenység szimbólumává emeli. Az anya neve is jelképes: „*Concezione*” – istennő, teremtő, tápláló, nevelő, alkotó, azaz maga a mítikus Szicília. Szicília vad, elhagyatott, szegény, titokban lázadó világ – visszatérő motívum a „*megbántott világ*”, a „*mondo offeso*”, az „*il genere umano perduto*”, az „*elveszett emberiség*” –, amelyhez hozzátartozik a halál visszatérő képe.

⁶ *Uo.*, 63-64.

⁷ Gilbert BOSETTI, *La mitizzazione...*, id., 176.

⁸ *Uo.*, 177; a szerző ugyancsak Lévi-Strauss mítosz értelmezéseire hivatkozik.

⁹ *Uo.*, 179.

A regény végkifejlete a mitikus anya-figura győzelmeként is értelmezhető, hiszen az ősz apa, aki elhagyta őt, visszatér hozzá (az apa távozása volt a regény alapkonfliktusa). Silvestro útja végén férfiként indul vissza a kontinensre.

A tanulmány elején utaltam Vittorini találkozására a marxizmussal, a társadalom ilyen irányú megközelítését is megtalálhatjuk a regényben, így a mű egyik gyöngyszemében, a Bajszos és a Bajusztalan jelenetében. Kiszolgáltatott, *hatalom* által megszédített kisemberek ők: beszélgetésük a diktatúrát kiszolgáló kiszolgáltatott kisember fasisztává válásának rendkívül tömör ábrázolása. A két rendőrségi ember rövid beszélgetése (mely több kritikust is a hemingway-i párbeszédre, az amerikai szerző *jéghegy* elvére emlékeztetett), pontosan szemlélteti a szerző nézeteit is:

– *A vonat elindult; amint leültem a fapadra, hallottam, hogy ketten beszélgetnek a folyosón, a történeteket emlegetik.*

Valójában semmi se történt, senki se csinált semmit, még a kezét se mozdította senki; csak egy férfi, az apró szicíliai kiáltotta utánam azt a néhány utolsó szót, mondókája végét, amikor már nem volt több időnk, mert a vonat már elindult. Ennyi volt az egész; néhány szó. És lám, azok ketten a történetekről beszélgettek.

– *Ugyan mit akart az a fickó?*

– *Mintha tiltakozott volna...*

– *Dühös volt valakire.*

– *Azt hiszem, mindenkire dühös volt....*

– *Én is azt hiszem, az éhenkórász...*

– *Ha odalenn vagyok, elkapom.¹⁰*

Majd alább:

– *Az ilyen fickókat mindig el kell kapni – mondta Bajusztalan.*

– *Bizony – mondta Bajszos. – Az ember sohase tudhatja.*

– *Minden éhenkórász veszedelmes – mondta Bajusztalan.*

– *Úgyám! Mindenre képes – mondta Bajszos.*

– *A lopásra – mondta Bajusztalan.*

– *Magától rájár a keze – mondta Bajszos.*

– *A késelésre – mondta Bajusztalan.*

– *Úgy bizony – mondta Bajszos.*

– *Még a politikai bűnözésre is – mondta Bajusztalan.¹¹*

Nem véletlenül gondolunk a lenini tételre, mely szerint a legelesettebb, legkiszolgáltatottabb emberek válnak forradalmi erővé – ők a leggyanúsabbak, a legveszélyesebbek a fasiszta rendőrség számára. Vittorini prózájának ereje, hogy mindez a két alak karakterén, a párbeszédeken keresztül implicit módon jelenik meg.

¹⁰ Elio VITTORINI, *Szicíliai beszélgetés*, id., 36-37.

¹¹ *Uo.*, 37-38.

A fasizmus világának elítélése jelen van a spanyol polgárháborúra való utalásban, az általános emberi szenvedés vissza-visszatérő, szinte balladisztikus jelzésében, s a hősi halált halt katona-öcs alakjában, hogy végül a szürrealisztikus háborús emlékmű képében teljesedjen ki.

Jól ismert Vittorini szerepe az olasz kulturális életben a második világháború után: a „Politecnico” főszerkesztőjeként, majd az Einaudi Kiadó szerkesztőjeként. Az előbbi időszokról szól Giorgio Pullini az *Impegno e autonomia della cultura nel „Politecnico” (Vittorini e Togliatti)*¹² című tanulmányában. Az elmúlt évek kutatásaihoz csatlakozva Pullini Vittorini és Togliatti vitáján keresztül az értelmiség autonómiájának lehetőségeit és csapdáit vizsgálja: Vittorini lapjának megszűnését, a politika beleszólását az irodalomba, illetve Vittorini kísérleteit értelmiségi autonómiája megőrzésére. Számos szerkesztői tévedése ellenére (gondoljunk például a Giuseppe Tomasi di Lampedusa *Párduc* című regénye megjelentetésének visszautasítására), a „Politecnico” története nagyon is tanulságos lehet: Vittorini reménye, hogy az író-értelmiségi, jóllehet elkötelezett irodalmat művel, munkájában mégis megőrizheti autonómiáját, törekedhet a napi politikától való távolságtartásra, napjainkban sem érdektelen.

BIBLIOGRÁFIA

- VITTORINI, Elio, *Szicíliai beszélgetés*, ford. Zsámboki Zoltán, előszó Kardos Tibor, Budapest, Magvető, 1966.
- BOSETTI, Gilbert, *Enfances meridionales*, „Novecento”, Cahiers du CERCIC, n. 6 – 1986, 89-136.
- BOSETTI, Gilbert, *La mitizzazione del cibo nella Conversazione in Sicilia di Vittorini*, in AA.VV., *Pirandello e la narrativa siciliana*, Palermo, Palumbo, 1998, 173-179.
- PULLINI, Giorgio, *Impegno e autonomia della cultura nel „Politecnico” (Vittorini e Togliatti)*, in FRIED Ilona – BARATONO, Elena (szerk.), *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria*, Budapest, ELTE TFK, Budapesti Dante Társaság, Ponte Alapítvány, 2002.

¹² Vö. Giorgio PULLINI, *Impegno e autonomia della cultura nel „Politecnico” (Vittorini e Togliatti)*, in FRIED Ilona – Elena BARATONO (szerk.), *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria*, Budapest, ELTE TFK, Budapesti Dante Társaság, Ponte Alapítvány, 2002.

Madarász Klára

SZÉGYENLŐS NARRATÍVÁK PAVESE ÉS VITTORINI REJTŐZKÖDŐ TÖRTÉNETMONDÁSA

I.

Tanulmányomban két regénynek – Cesare Pavese: *A hold és a máglyák*¹ és Elio Vittorini: *Szicíliai beszélgetés* című műveinek² – az összehasonlító elemzését szeretném bemutatni, a címben megjelölt szempontra koncentrálni. De miért e kockázatos vállalkozás?

Hiszen a nagyon különböző, származásában, kultúrájában, lelkialkatában, művészi stílusában, művészethez és politizáláshoz való viszonyában is olyannyira eltérő két művész regényei között nehezen kivihetőnek tűnik *lényegi*³ hasonlóságokat találni – az első látásra is szembetűnő olyan *tematikus* párhuzamokon kívül, amelyek különben más korabeli regényekkel való összevetésben is fellelhetők lennének, mint az utazás motívuma⁴, az önazonosság keresése a gyermek-és ifjúkorba való visszatérés-sel⁵, a kudarcos nosztalgiaik és lerombolt mítoszok, a nőkhöz illetve az anyához való

¹ Cesare PAVESE, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1954 (1950¹). Magyarul: Cesare PAVESE, *A hold és a máglyák*, ford. Lontay László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971.

² Elio VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1966 (1937-39¹ folytatásban; 1941¹ kötetben). Magyarul: Elio VITTORINI, *Szicíliai beszélgetés*, ford. Zsámboki Zoltán, Budapest, Magvető, 1971.

³ Művészi alkotásmódbeli, szerkesztési, stílári, a művészi közlési szándékot illető.

⁴ Az ókortól jelentőségre szert tett motívum (Homérosz, Dante, Voltaire, Swift stb.) újabb megjelenései közül itt csak Szerb Antal: *Utas és holdvilág* című regényét említeném meg, érdekességképpen.

⁵ A romantikus ihletésű, az olasz irodalomban Leopardiig visszavezethető, kezdetben elsősorban a költészetben, majd a prózában is megfigyelhető gyermekkor-kultusznak (amely a hatvanas évekig szinte korunk vallása volt) a 20. századi olasz prózában való megjelenésével kapcsolatban csak felsorolásszerűen említem *Bontempellit*, aki a regény költői minőségét egyenesen attól az érzékenységtől tette függővé, amelyet csak a gyermeklelkű író tudhat magáénak (vö. Gilbert BOSETTI, *Il divino fanciullo e il poeta*, Pesaro, Metauro, 2004, 173-175); *Saviniót*, aki Bontempellihez hasonlóan elutasítja a pozitivistá-verista poétikákat, és legjobbnak tartott regényeiben egy mitikus-gyermeki időt idéz, amely csak az emlékeiben létezik, belépve a homéroszi

problematis viszony, a hiányzó apa motívuma, a nyomor és a kizsákmányoltak, valamint a háború tematikája. Mindezekről a közös témákról persze látszólagos evidenciájuk ellenére is érdemes lenne beszélni, mert az alapos vizsgálódás feltárhatja a hasonlóságok mögötti különbségeket is, és ezek szintén informatívak nemcsak a két szerzőre, hanem a 20. századi regényre nézve is.

Itt most a fent említettek közül csak egy téma, az utazás (elsősorban mint történet) fog terítékre kerülni. Azért éppen az, mert hipotézisem szerint általa egy, a két szerzőt talán kevésbé észrevehető módon összekapcsoló jelenséget sikerül felszínre hozni.

Ez nem más, mint a két alkotó regényfelfogásában mutatkozó hasonlóság, abban a 20. században, amikor Ortega leírta, hogy a tradicionális regény haldoklik, mert a történetek száma véges.⁶ Az Ortega által viszonylag korán, és elméletileg elemzett jelenség, mármint a regény krízise⁷, amely éppen a regény legjellemzőbb

mítosz és az istenek világába (vö. *Uo.*, 195-202); *Buzzatit*, aki szerint csak a gyermek képes a csodát és a titokzatosat érzékelni, amely egyúttal az ő igazsága (vö. *Uo.*, 209-211); de említhetnénk *Stuparichot*, *Calvinót*, *Tomizzát*, *Bassanit* is, vagy a nőírók közül *Elsa Morantét*, *Natalia Ginzburgot*, és még sokakat, akik Pavésén és Vittorinin kívül a gyermekkorot valamiféleképpen idealizálják a költői megismerés és kifejezés szempontjából, és poétikájukban – a visszaemlékezés vagy az újragondolás jegyében – a gyermekkorba való visszatérés domináns módon jelenik meg (vö. *Uo.*, 407).

⁶ Vö. José ORTEGA Y GASSET, *Gondolatok a regényről*, (ford. Puskás Lajos), Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1993 (Reprint). Első magyar kiadása: Budapest, ABC Könyvkiadó Részvénytársaság, 1944. (Első megjelenés: José ORTEGA Y GASSET, *Ideas sobre la novela*, 1925).

⁷ Csak néhány gondolatot ragadnék ki Ortega 1925-ös esszéjéből (melyben Pio Barojával vitatkozik a válságban lévő regény megújításáról), témafelvetésünket illusztrálandó: „*Aki nem számol annak lehetőségével, hogy irodalmi műfaj kimerülhet, az keveset gondolkodott a műalkotás feltételein. /.../ ... a műfaj a művészetben – mint az állattani species – lehetséges változatok korlátozott számát jelenti. Minthogy azonban a művészetben csak azok a változatok számítanak, amelyek eléggé különböznek ahhoz, hogy egyik a másik ismétlődéseként ne hasson, a műfajnak a művészetben belül csak igen kurta műsorlehetősége van. Tévedés a regényt – s mindenekelőtt a modern regényt – végtelen területnek képzelní, amely örökké képes magából új formákat kivetni. /.../ Új motívumokat találni gyakorlatilag lehetetlen. A korszak jelen, előrehaladott állapotában ez annak az objektív és nem személyes nehézségnek első tényezője, amely megnehezíti elfogadható regény szerkesztését. /.../ Röviden: azt hiszem, hogy a regény műfaja, ha nem is merült ki maradéktalanul, elérkezett utolsó fejezetéhez, s elfogadható tárgyban olyan hiányt szenved, amit az írónak a regény felépítésében szerepet játszó egyéb elemek tökéletességével kell kiegyenlítenie” (ORTEGA, *id. mű.*, 6-9.).*

Érdekes módon a modern műfajelmélet a regény huszadik századi fejleményeinek az ismeretében is a történetet és a történetmondást jelöli meg, mint az elbeszélő szövegek meghatározó műfaji sajátosságát (vö. MAÁR Judit, *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, /Modern filológiai füzetek 53./, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995, 30-33; 148-149.). Más kérdés, hogy e két komponens megléte önmagában nem

modalitását, a történetmondást érinti⁸, részben műfajelméleti dimenzióba vonja ezt a mostani vizsgáldást is.

Hipotézisem bizonyítása érdekében a két szerző regényfelfogásának némely vonatkozásban való hasonlóságát a vizsgált művek egyes szerkezeti-szemantikai sajátosságain keresztül próbálom megragadni. Egészen pontosan az utazás, mint *elmesélt történet* szerkezeti és jelentésbeli vonatkozásain keresztül igyekszem a két regény *történetmondásának* egyes sajátosságaira is rámutatni a jelen tanulmányban.

Azt várom az összehasonlítástól, hogy általa egy olyan 20. századi történetmondási *modust* sikerül bemutatni, amely e két szerzőnél egyaránt fellelhető, és amely beilleszthető a válságban lévő, avagy máshonnan nézve a megújuló 20. századi regényt jellemző technikák sorába.

II.

Ha megelőlegezve, röviden kellene a két szerzőnek a regényfelfogásban megmutatkozó feltételezett hasonlóságát jellemeznem, akkor azt mondanám, hogy ez a hasonlóság a szégyenlős, rejtőzködő történetmondás.

Ez felfogásom szerint két dolgot jelent.

Az egyik az, hogy a narrátorok tulajdonképpen *nem egy valódi történetet* mesélnek el, a másik pedig az, hogy a valódi történeteiket *nem mesélik el*, legalábbis történet formájában nem. Ismerős helyzet, igaz, a drámai narratívából: Pirandello: *Hat szereplő szerzőt keres (Sei personaggi in cerca d'autore)*⁹.

mond ellent Ortega megállapításainak, hiszen a történetet ő is alapvetőnek tartja, csak immár nem tartalmilag, hanem technikailag: „Ezért a közkeletű véleményt meg kell fordítanunk; a cselekmény vagy bonyodalom a regénynek nem alapanyaga, hanem ellenkezőleg, állványa, pusztán mechanikus támasza. A regényszerűség lényege – ne feledjük, csak a modern regényről beszélünk – nem abban rejlik, ami történik, hanem épp abban, ami nem történés: a szintiszta elevenségben, az alakok ilyenségében s itt-létükben, mindenekelőtt az összességük adta hangulatban, az atmoszférában” (ORTEGA, *id. mű*, 37-38).

⁸ Vö. MAÁR Judit, *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, /Modern filológiai füzetek 53./, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995, 12-16; 30-34. A regény, illetve az elbeszélő szövegek műfajelméleti sajátosságait illetően e tanulmányban Maár Judit könyvének alapvetéseire támaszkodom.

⁹ Ortega fogalmazza meg idézett tanulmányában, hogy a regény továbbfejlődése, jövője szempontjából az alakok fontosabbak a történetnél; a történet azonban, ahogy említettük, szükséges, mint külső váz, mint technikai eszköz (vö. 7. lábjegyzet). Pirandello *Hat szerepe* tekinthető akár e tétel illusztrációjának is: ha vannak alakok, de nincs meg a cselekmény, a váz, amelyre felfűzhetőek, nincs műalkotás sem. Tehát egyrészt nem „divat” cselekményt írni, a pusztán történetmesélés ponyvához illőnek tűnik a század elején, másrészt történet nélkül nem tudunk élő alakokat sem ábrázolni. A történet

II.1. Miért mondom azt, hogy nem egy valódi történetet mesélnek el? Egyáltalán mit nevezünk történetnek? A történet ismérve, hogy *esemény*sor, amelyben konkrét helyen és időben, adott és egymással relációban álló személyek vesznek részt cselekvéseikkel, emócióikkal, akarataikkal és szándékaikkal¹⁰. Esemény alatt pedig legalább két *tényállást*, két *situációt* kell érteni – azaz adott helyen és időben létező individuumokat, relációikkal és attitűdjeikkel együtt, egy folyamatos történés állapotában; de olyan két tényállást, amelyben egymáshoz képest változás kell, hogy történjék. Két egymást követő situáció tehát csak annyiban tekinthető eseménynek, vagyis egy történet elemi részének, amennyiben a változás megtörténik bennük: folyamatos cselekvésből, történésből befejezett cselekvés, vagy történés lesz, mégpedig meghatározott helyen, időben szereplő ugyanazon, de megváltozott relációjú individuumok részvételével¹¹.

A két regényben ennek a definíciónak csak a narrátor főhősök hazautazásának a története, a kerettörténet felel meg valamelyest, de csak annyiban, hogy megvalósul egy utazás, mint esemény: van kezdete és vége. Az utazás, úton levés folyamata Vittorininél, illetve a megérkezés állapota Pavésénél képezi az egyik, a kiinduló situációt – a találkozások, beszélgetések, emlékezések, mások által elmesélt történetek mikrosituációival. Ennek az állapotnak a befejezése, vagyis az utazás befejezése Vittorininél, illetve újrakezdése, pontosabban a megérkezés állapotának a megváltozása Pavésénél képezi a második, az elsőhöz képest változást hozó, de már nem taglalt, csak megemlített situációt. A főhősök döntést hoznak az utazás megkezdéséről, ez a kiinduló attitűdjük, majd a befejezéséről, ez a megváltozott attitűdjük. Egyúttal ezek azok a történetek, amelyekről azt mondtuk, nem *valódi* történetek.

De mitől *valódi* egy történet? A domináns, vagy más néven kardinális esemény meglététől. Mit tekinthetünk kardinális eseménynek? A kardinális esemény „*olyan esemény, amely meghatározza a történet egészének alakulását; ha egy történet-*

hiánya tehát az átalakulóban lévő regényműfaj egyik jellemzője: még akkor is, ha lenne történet (ahogy a *Hat szerepben* lehetne), azt a szerzőnek nem akarózik megírni...

¹⁰ Vö. MAÁR, *id. mű*, 33.

¹¹ „... a *situáció fogalma* – mint a történet vizsgálatában *centrális fogalomé* – *kettős értelemben használható. /.../ 1. Minden történet minimális alkotórésze a situáció, adott történet folyamatából bármelyik pillanatot ragadjuk ki adott pillanatban, a történet adott pontján mindig valamilyen situációt, vagyis tényállást találunk. (Ezt igazolja az a korábbi megállapítás is, hogy az eseményt is situációk változása határozza meg.) A situáció tehát minden történet minimális alkotóeleme, építőköve, így a situációt ebből az aspektusból mikrosituációnak is nevezhetjük. 2. /.../ a mikrosituáció fogalmával szembeállítva /.../ a makrosituációban döntő tényezőként az individuumok relációját, valamint attitűdjét tarthatjuk számon, függetlenül attól a konkrét cselekvéstől, történéstől vagy állapottól, ami a situáció tartalmát jelenti. /.../ A makrosituáció a történetnek olyan nagyobb egysége, amelyet több mikrosituáció épít fel, s amelyet az individuumok relációja és attitűdje alapján azonosítunk” (MAÁR, *id. mű*, 136-137.). Vö. még: *Uo.*, 38-43.*

ben adott kardinális esemény nem szerepelne, a történet további része másképpen alakulna. Ebből következik, hogy a fordulat szükségképpen mindig kardinális esemény, ugyanakkor nem minden kardinális esemény fordulat értékű¹². A fordulat a „makroszituációk megváltozásával egyenlő: fordulat akkor következik be, amikor egy pozitív attitűdöt tartalmazó makroszituációból a vele ellentétes, negatív attitűdöt tartalmazó makroszituáció jön létre, és fordítva”¹³. A kardinális eseménynek tehát a történetben kell lennie, mint az eseménysor részének, és befolyást kell gyakorolnia a történet további alakulására, vagyis az utána következő eseményekre.

A következőkben nézzük meg kissé a két regény szerkezetét alkotó szituációkat, a tér-idő viszonyokat és a szereplőket, hogy megítélhessük, vajon igaz-e az a hipotézisünk, hogy a regények történetének tekintett – tulajdonképpen keretszerű – történetek azért nem tekinthetők valódi történetnek, mert cselekményükből hiányzik a kardinális esemény.

II.1.1. Pavesénél a narratíva három idősíkban jelenik meg. Az egyszerűség kedvéért tekintsük úgy, hogy Angolna hazautazása a narratív szituáció. Ennek a hazautazás-történetnek a mikroszituációi a falubeli találkozások, beszélgetések formájában a jelenben, az amerikai történetek emlékeiként a közelebbi múltban, a gyermek- és ifjúkor történeteinek az emlékeiként pedig a távolabbi múltban vannak. A különböző rétegeket részben az utazás motívuma kapcsolja össze, részben maga a narratív szituáció, az emlékezés, amelynek alá vannak rendelve. Az emlékezés szituációja az első makroszituáció.

A narráció és a narratív szituáció – a szinkron sík –, az utazás jelenidejének a története egy statikus, illetve nagyon lassan változó tényállás: a narrátor-főhős gyermekkor helyszínén kóborolva emlékezik vissza a múltra. A tényállás tehát az emlékezés, amelynek a felbukkanó szereplők és a történeteik csak az emlékezés kiindulópontjául, vagy viszonyítási pontként, azaz a narráció szempontjából csak apropóul szolgálnak. Nem is idéznek elő érzékelhető változást a narratív helyzetben, az emlékező szituációban. Az utazás jelenidejében tehát nem is, vagy alig érzékelhető az idő múlása; a különböző szereplők – Valino és családja, Nuto és családja, és a falubeliek, a lovag, a plébános, a tanítónő – is csak gyors narrációban, elnagyoltan tűnnek fel, Cinto kivételével alig kapnak szót. A közelmúlt történetei, az amerikai tapasztalat viszont lezárt történetek, ahogy a gyermekkor történetei is, Gaminella és a Mora.

A narratív szituáció alaphelyzete, vagyis az első makroszituáció a benne szereplők cselekvése, relációi, attitűdjei alapján tehát az *emlékezés*, amelynek az eszköze, illetve a kiváltója a hazatérés, tehát egy célirányos *utazás*. Angolna saját lelkének mozgásait beszéli el, futólag érintve mindazt, ami ezen a tárgyon kívül esik, de vele valamilyen összefüggésbe hozható – éppen az emlékezés, a felidézés,

¹² MAÁR, *id. mű*, 138-139.

¹³ *Uo.*

a hasonlítás viszonyába; Nutóval, a barátjával való sétáit, beszélgetéseit, a tájat, amely bár megváltozott, mégis ugyanaz, az embereket, akiket már nem ismer, de akikben mégis régi önmagát és régi környezetét keresi.

Ebben a statikus kiinduló helyzetben sajátos és dinamikus (de nem a szerkezet síkján megjelenő) ellentétet képez, hogy a narrátor-főhős saját sorsát barátja, Nuto sorsának tükrében vizsgálja. Bár észleli Nuto azon utalásait, amelyek a vele történt változásokra vonatkoznak, bár hallja őket (hiszen el is mondja), de érzelmileg látszólag kívül marad, nem érintik, nem ösztönzik cselekvésre, nem idéznek elő nála állapot- vagy hangulatváltozást, nem zökkentik ki az emlékező szituációból. Csak befelé figyel. Pedig Nuto valaha a legfontosabb személy volt a számára, kezdetben egyfajta apa-pótlék, majd a nagyobb barát, akivel kamaszosan rivalizált. Azt az első – és talán utolsó – viszonyítási pontot jelentette a számára, amelytől elindulva kezdetét vehette az életutazása.

Azt mondhatni, hogy a narrátor-főhős a narratív szituációban, a narráció jelenidejében érzelmileg elszigetelt, közömbös mások története iránt, és őket magukat, valamint a velük való kapcsolatát egyedül az emlékezésben betöltött szerepükkel összefüggésben ismerjük meg.

Ebben a jelenidejű narratív szituációban, az emlékezés helyzetében nagyon lassú a változás, szinte észrevehetetlen: akkor kezdődik, amikor Cinto sorsa kezdi annyira érdekelni Angolnát, hogy *cselekvésre ösztönzi*: bicskát vesz neki, illetve az elbeszélés végén gondoskodik a felneveléséről – no, nem ő veszi magához, hanem rábizzza a barátjára. Az elbeszélés során mások is megjelennek, de amint már említettük, feltűnésük mindig csak abból a szempontból tárgyalt, hogy milyen emlékek felidézésében működnek közre. Megjelenésük, történetük nem idéz elő változást a narrátor-hős attitűdjében, az emlékezésben, vagyis a történet szempontjából nem értékelhetőek eseményként.

A további mikroszituációkat a közelmúlt, vagyis az amerikai történetek, amelyek bizonyos értelemben szintén utazástörténetek, illetve a régmúlt történetei – Gaminella és Mora – alkotják; azonban ezekből sem bontakozik ki a narrátor-főhős olyan állapotváltozása, amely eseményként lenne értékelhető a narratíva szempontjából, vagyis a jelenidejű emlékezési szituációban nem indukálnak változást. Összegezve azt mondhatjuk, hogy bár sok epizódszerű eseményt ismerünk meg a főhős visszaemlékezéseiben, ezek mégsem válnak strukturális szempontból nézve összefüggő történetté, olyan eseménysorrá, amelynek alapvető jellegzetessége a benne szereplők állapotváltozása. Ahogy kiinduló feltevésünkben mondtuk: az első személyű narrátor-főhős attitűdjét, cselekvéseit, a vele történeteket a cselekmény síkján nézve (az adott tér-időben történés követelményét is tekintetbe véve) azt mondhatjuk, egyedül a keret, a hazautazás makroszituációja az, amelyben változás történik; a regény történetének ez tekinthető. Eszerint Angolna visszatér szülőfalujába, mert utazásai, csalódásai után meg akar érkezni, vissza akar térni valami ismerthez, majd ismét csalódik, mert ahová visszatérne, az mégsem igazán ismerős, így újra elmegy. Ha a Cintóval való kapcsolatában történtek, a fiúval való

törődése bizonyos értelemben jelent is relációváltozást – befeléfordulása átmenetileg felfüggesztődik – és ilyen értelemben tekinthető az utazástörténet eseményének a bicskavásárlás, vagy az elárvult Cinto rábízása Nutóra (saját gyermekkorá apafigurájára, akihez – ezek szerint – még mindig nem tudott „felőni”), a főhős utazástörténete szempontjából mégsem kardinális esemény; legalábbis a történet síkján (*strukturálisan*) nem tűnik igazolhatónak, hogy a Cintóval való kapcsolata *miatt* dönt úgy, hogy elutazik ismét. Vagyis a makroszituáció szintjén is kimutatható állapotváltozás *ténye* Cintóval kapcsolatban a cselekményből nem igazolható¹⁴. Az attitűd, ami tényleg változik, ennyi: odamenni, keresni valamit, tapasztalni valamit – elmenni, nem keresni tovább. Csakhogy a regény befejeződik ott, ahol a fordulat a makroszituációk szintjén megtörténik: a szülőföld újbóli elhagyásánál. Vagyis a történet valójában félbeszakad, nem folytatódik, nem tudjuk meg, milyen következménnyel volt a történet további alakulására a főhős állapotváltozása, esetünkben az, hogy ismét útnak indult, abbahagyva az emlékezést, a keresést. Sőt, az állapotváltozásról – nem mint fizikai tényről, hanem mint attitűdváltozásról – ez esetben is inkább csak intuíciónk lehet; de erről a későbbiekben még szólunk¹⁵.

II.1.2. Vittorininél a narratíva legnagyobb részben két idősíkban jelenik meg. Az egyszerűség kedvéért tekintsük úgy, hogy a narratív szituáció Silvestro Szicília-ba való utazása, és ennek idősíkjában (amely maga egy meg nem határozott, de határozottan lezárt múlt idő) egymás után következően epizodikus mikrotörténetekkel találkozunk, amelyek a narratív szituáción belül jelen idejűnek, és időben és térben lineárisan egymás után (de nem egymásból) következőnek tekinthetők. Időben és térben előrehaladva meséli el az út történéseit, az útítársakkal való találkozásokat, beszélgetéseket, a saját lelkiállapotának változásait. Az ennek alárendelt síkon az anya történetei találhatók, amelyek a régebbi múltban játszódnak. A narratív szituáció jelenidejében megjelenő történetek hét makroszituációhoz tartoznak, tehát elvileg meglenne a lehetősége egy történet kialakulásának. Hogy mégsem ezeket

¹⁴ Ha itt állapotváltozást akarnánk kimutatni, azt szerkezeti síkon nem, inkább tartalmi síkon, pszichoanalitikus olvasatok felhasználásával tudnánk megtenni: az igazi kötődésre való képtelenség, mint az anyai szeretet hiánya következtében kialakult neurózis állna mozgatóként mind a gyermekkorba való nosztalgikus visszavágyás, mind annak kudarca, mind a kialakuló érzelmi kötődés elfogadásának képtelensége mögött; ráadásul ez a tartalom az életrajzból igazolható is lenne. Ám a regény felépítésében mindez (gondosan) rejtőzik, mert a narrátor nem mondja el, tehát nem kerülhet a történetmondás síkjára.

¹⁵ Bár tényszerűen történik esemény, vagyis a makroszituációk szintjén van állapotváltozás, ám az állapotváltozás *tartalma*, ahogy azt a Cintóval való kapcsolatában történetknél említettük, ebben az esetben is csak bizonyos rejtett utalások, vagy motívumok pl. pszichoanalitikus olvasata segítségével lenne rekonstruálható. Nézetünk szerint az utalások, motívumok, és más hasonló jelzések vezetnek az el nem mondott történet nyomára, vö. a II.2. fejezettel. Azonban a segítségükkel létrehozható történet – legalábbis formailag – már az olvasó narratívája lenne.

az egymás után felvázolt szituációkat, hanem csakis a narrátor-főhős hazautazását, majd utazásának befejezését, mint keretet tekintjük szerkezeti szempontból a regény történetének, ennek okát a fejezet bevezetőjében említettük: ahhoz, hogy történetről beszélhessünk, eseményeknek kell lennie, amelynek ismérve, hogy adott helyen és időben, adott, és egymással relációban lévő személyek cselekvéseit és történéseit, attitűdjeit, illetve ennek változását jeleníti meg. Vittorini azonban csak egy szereplőt visz végig minden szituáción, a narrátor-főhöst, így a többiekkel való relációjában, legalábbis a szituációk, tehát a szerkezet szintjén nem jeleníthet meg változást: mert ezek a viszonyok epizodikusak, nem egymás előzményei-következményei. Sőt, a főhős belső történéseiben sem jelenít meg olyan állapotváltozást, amelyet eseményként, tehát a történet részeként lehetne értékelnünk. De lássuk közelebbről.

Az első makroszituáció, egyúttal a kerettörténet első része egy utazás megkezdése, amikor a főhős Silvestro Sziciliába utazik. Ez a céltalan elindulástól a Sziciliába való megérkezésig tart. Több mikroszituációt találunk benne, a narancsszüretelő szicíliaiaktól a Nagy Lombard, a Bajuszos és Bajusztalan, és mások történetéig. Ebben a helyzetben a szülőföldjére visszatérő narrátor és az útitársai közötti kapcsolat alkotja a fő tartalmat.

A második a konkrét úti cél kialakulásától, tehát az anya meglátogatásának szándékától az anya munkába indulásáig tart: ebben a szituációban az anya és a fiú közötti kapcsolat alkotja a fő tartalmat: az anyjával való beszélgetés tapasztalatairól, majd anyja beteginél tett közös látogatásukról szól. A szituáció fő relációja az anya és a fiú kapcsolata, melyben az anya önfeltárása és emlékezése útján „tanítja” a fiút. Itt a mikroszituációkat a régmúlt történetei, az anya által elmesélt helyzetek képezik, amelyek további utazási szituációkat mutatnak be, elsősorban az apáéit, de másokét is. Szinte valamennyi szereplő utazik az anya történeteiben, melyek a narratív szituációhoz viszonyítva a régebbi múltból, az anya és apa meghatározatlan idejű múltjából valók. Ezen belül a narrátor-hős gyermekkorának idejéből valók konkrétizáltabb idejűek, az apával, a nagyapával, a szeretővel kapcsolatos történetek nem definiált idejűek. Az anya által elmesélt történetekben az addigi narrátor-hős Silvestro rezonőr, passzív szerepet vesz fel. Az anya történetei időben nem lineárisak, térben sem pontosan meghatározhatóak; az emlékezés logikája, illetve a narratív szituáció aktuális résztvevőinek a beszélgetése határozza meg a történetek felbukkanását.

A harmadik makroszituáció az, amikor Silvestro otthagyja anyját, és saját útjára indul a faluban, melynek során három új barátot tesz szert (Calogero, Ezechiele, Porfirio), és elmennek Colombo kocsmájába; itt a beszélgetések képezik a mikroszituációkat. A harmadik makroszituáció a temetői beszélgetésig tart.

Az utazás, mint keret történetében az anya meglátogatásának szándéka, majd megvalósítása, majd az anyától való elszakadás kétségtelenül eseményekként értékelhetők, a főhős utazástörténetének részeként.

Az első három szituáció több mikroszituációra bomlik, új helyszíneket, szereplőket, történeteket ismerünk meg, de közben a narratív alaphelyzet, illetve

a főhős e szituációbeli alapattitűdje – az utazásban levés – nem változik, vagyis a mikroszituációk történései nem válnak a főtörténet eseményévé¹⁶.

Ezután következik a negyedik szituáció, a lázálom: a halott katonával, Liborióval való találkozása és beszélgetése, amely által közvetve egy másik tér-idősík is megjelenik: a közelmúlt, és a csatatér. Ha jól megnézzük, ez is tekinthető egy utazástörténetnek, Liborio utazása történetének. A lázálom második felvonásaként egy szürreális korális szituáció következik, a bronző körül, ez lesz a hatodik szituáció.

Az ötödik szituációval visszatérünk a reális narratív helyzetbe. Ez Silvestro utolsó, harmadik napi beszélgetése anyjával, melyben – Liborio halálhírének ismeretében – ismét megváltozik a kettejük viszonya.

A lázálom, mint helyzet egy irreális tér-idő síkra visz, melynek két része, Liborio története és a bronző körüli találkozás összekapcsolódik. A narratív szituáció relatív jelenidejéhez képest a halott Liborio által elmesélt történet sajátos szigetet képez, melynek sem ideje, sem tere, sem narrátora nem reális, a narrátor-főhős egyfajta lázálomról van szó, ezért érzi az olvasó, hogy itt a történet elemelkedik, és szimbolikus jelentéssel telítődik. A Liborio által elmondottakban részben ugyanaz a két idősík van jelen, mint a regény egészében: a narrátor-hőssel közös gyermekora, a régmúlt; és a narratív szituáció jelene, amikor bátyjával, Silvestróval beszélget. Ugyanakkor megjelenik egy új idősík, a közelmúlt is, amikor meghalt.

Ez a párhuzamosság a Liborio által elmondott történetben mégis lehetőséget ad egy ellenpont kifejezésére is, új szituációt hozva létre a köszörűssel, a lószerszámkészítővel, a kelmeárussal és a kocsmárossal való találkozások mikroszituációja után. Az idő másképp telik az élő és a halott testvér számára: a halott ideje a külső szemlélőnek befejezett ugyan, de a halott egy permanens jelenként érzékeli, nincs befejezett idő, tehát nem lehet befejezett a története sem: ez az örökkévalóság pokla, amelyben múlt, jelen és jövő egy folyamatos jelenben van együtt, amely jelennek azonban nincs valóságos tere.

Az időnek ez az összezavarodása vetül rá a bronző szobra körüli, térben is kifejezett összezavarodásra: az addig elbeszélt történet során elkülönült térben és időben bemutatott szereplők mind egyszerre jelennek meg, tragikus kórúst formálván, ezáltal irreálissá téve, és ismét csak elemelve az elbeszélést a narratív szituáció jelenéből egy időtlen – pokolian örökkévaló – filozofikus-lírai szituáció felé, amelyben a szenvedés korális tudatának örökkévalósága a bronzszobor hamisan idillikus és hazug örökkévalóságával képez ellenpontot.

¹⁶ Megjegyzendő, hogy külön figyelmet érdemelne ebből a szempontból annak szemantikai elemzése, hogy az utazás tényével kapcsolatos reflexiók – pl.: „*ittlétemben ez volt a legfontosabb: hogy nem fejeztem be utazásomat; sőt, talán alig kezdtem el*”, vagy „*folytatódik az utazás*”, vagy „*az utazás kereke éppen akkor állt meg bennem*”; „*az utazás kereke megmozdul*”, vagy végül: „*Szicília már nem utazás*” – milyen viszonyban van a narrátor-főhős alapattitűdjével, vagyis tekinthetnének-e ezeket a mondatokat tényleges állapotváltozásra való utalásokként a főhősnél, és ha igen, azt a változást miben lehetne meghatározni, illetve ha nem, akkor mit jelentenek.

Végül a hetedik szituáció az idő összezavarodása és az utazás befejezésének bejelentését követő epilógus, ismét a konyhában, az anyával és az ismeretlen öregemberrel.

Az utazástörténet eseményei tehát a főhős relációinak változásait tekintetbe véve: a főhős Szicíliába indul, elhatározza, hogy meglátogatja anyját, beszélget vele, majd nem akar tovább anyja társaságában lenni, újabb találkozásokra nyitottan elindul a faluban, és új társakra talál; lázálma lesz, majd ismét beszélget anyjával; ismét lázálma lesz, végül befejezettnek nyilvánítja utazását.

Ismét megállapíthatjuk: nem tűnik valódinak ez a kerettörténetbeli utazástörténet sem, mert nem találunk a cselekményében olyan domináns eseményt, amely a történet síkján érzékelhető attitűdváltozást hozott volna.

Mielőtt azonban a kardinális esemény elmaradásának az okát kutatnánk, néhány más kérdés is idekíváncozik.

Ha ez a két utazási kerettörténet – Pavese és Vittorini regényében – nem *igazi* történet, akkor miért ezeket tekintem elmesélt történetnek, azaz a narratívák fő tárgyának, és miért nem valamelyik másikat a regényekben elmondott sok történetből? Hiszen láthattuk, hogy a két regényben több történet, epizód is van, vagyis az utazástörténetek keretében más történeteket, köztük más utazások történeteit is elbeszéli a szerzők.

Hogy miért a kerettörténetben megjelenő utazástörténeteket tartjuk *formailag*¹⁷ a narratívák legfőbb tárgyának, arra már utaltunk a fejezet bevezetőjében: mivel a szereplők, az eseménysor és a tér-idő határoznak meg egy történetet, a történet pedig a narratívát, ezekben a regényekben a narrátor-főhősök utazás-története az egyedüli, ahol ezen komponensek alapján legalább két, *egymásból következő* makroszituációt lehet felfedezni¹⁸.

Itt felvethető az a további kérdés, hogy több (epizodikus) történet egymástutánisága, ahogy az a vizsgált regényekben megfigyelhető, miért ne lenne egy regény történetének tekinthető?

Éppen az előbb mondottak miatt: az eseménysornak, amely egy regény történetét alkotja, *azonos* szereplőkkel, azok relációit és attitűdjeit megjelenítve, meghatározott helyen és időben, és *egymásból következően* kell történnie¹⁹. Ennek a

¹⁷ Formailag, azaz szerkezetileg, vö. MAÁR, *id. mű.* Ahogy említettük, a regényeket műfajelméleti szempontból, formailag meghatározható jegyeik alapján vizsgáljuk ebben a tanulmányban, ezért a történetre és a történetmondásra, mint az epikus narratívákat meghatározó műfaji jegyre koncentrálnak; ezt tesszük azért is, mert éppen így tudunk olyan hasonlóságot definiálni e két regény között, amelyet narratológiai szempontból érdekesnek, a század első felében átalakulóban lévő regényműfajt jellemzőnek tartunk.

¹⁸ Vö. 10. lábjegyzet.

¹⁹ „A történet az elbeszélő és a drámai szöveg egyik alapvető szemantikai rétege, mely az eseményekből, az események idejéből és teréből, valamint az eseményeket végrehajtó vagy elszennedő személyekből áll. Másképpen fogalmazva: a történet azonos valamely

kritériumnak Pavese és Vittorini regényében is csupán a narrátor-főhősöknek a kerettörténetben leírt utazásai felelnek meg, úgy-ahogy. (Boccaccio *Dekameronját* sem tekintjük regénynek, számtalan története, sőt, kerettörténete ellenére.)

II.1.3. Visszatérve most a fejtegetésünk kiinduló állítására, mely szerint azért szégyenlős a két szerző történetmondása első megközelítésben, mert *nem valódi történetet* mesélnek el, észre kell vennünk, hogy ellentmondásba keveredtünk: hiszen épp azt bizonygattuk eddig, hogy miért *történet* a kerettörténet, és miért egyedül az fogadható el, mint a regény története. Ha a történetnek ismérve volt, hogy tartalmaz domináns eseményt is, akkor hogyan definiálhattunk történetnek olyan eseménysort, amely ítéletünk szerint mégsem tartalmazott domináns eseményt?

Az ellentmondás feloldásához ismét a domináns esemény, mint okfejtésünkben a *valódi* történet kellékének meghatározásához kellene visszamennünk. Az állapotváltozás volt a domináns, kardinális esemény megkülönböztető jegye; ez a megfogalmazás azonban nem pontosította az állapotváltozás *minőségét*. Hiszen állapotváltozás lehet helyváltoztatás is, hangulatváltozás is, a relációk változása is, az attitűdváltozás is. Ha csak ez utóbbit jelölnénk meg a valódi történetben fellelhető domináns esemény kritériumának, akkor az olyan állapotváltozást, amely nem eredményez attitűdváltozást, vagyis a szereplő szándékai, motivációi, cselekvése szintjén bekövetkezett változást, csak formailag tekintenénk állapotváltozásnak. Eszerint egy történet formailag történet lehetne akkor is, ha valamilyen, bármilyen állapotváltozás történik két tényállása között, de *valódi* történet csak akkor lenne, ha két szituáció között attitűdváltozás történik, mi több, olyan, amely a cselekmény szintjén is következményekkel jár, amely nélkül a cselekmény másképpen alakulna.

Ha másképp, egyszerűbben közelítjük meg a kérdést, hogy miért nem valódi az utazási kerettörténet, azt mondjuk: azért, mert nem derül ki, miért mesélik el a narrátoraik²⁰. Úgy is mondhatnánk, hogy ami kiderül a keretből, mint történetből,

eseménysorral, amelynek adott személyek a résztvevői, és amelynek adott ideje, tere van. /.../ Minden történet strukturális alapegysége a szituáció. /.../ a szituáció olyan egység, amely adott tulajdonságú individuumokból, azok relációiból, továbbá a tér és idő locusból áll, melyben ezen individuumok relációi érvényesek” (MAÁR, id. mű, 38.).

²⁰ „Minden irodalmi szövegben közölt történet a szöveg más szemantikai rétegeinek alárendelt, ezeket a szemantikai rétegeket neveztük a szöveg hangulati, emocionális, illetve reflexív rétegeinek. Másképpen fogalmazva, adott szövegnek mindig célja van valamely történet közlésével, a történet mindig „kifejez” valamely hangulatot, emóciót, reflexiót. A fenti tény hatással van a történet struktúrájára: minden történetközlő irodalmi szövegre igaz az, hogy a történetnek van olyan szakasza, része, melyet a történet domináns részének nevezhetünk. Hogy mit tarthatunk a történet domináns részének, az minden esetben kiderül a történet közlésének módjából: az, hogy egy adott szöveg hogyan láttatja, hogyan ábrázolja a történet egyes részeit, megmutatja, hogy mit tekinthetünk a történet domináns elemeinek” (MAÁR, id. mű, 149; kiemelés tőlem). Vö. még *Uo.*, 138-139.

azért senki nem akarna regényt írni. Mivel ezekben a hazautazás-történetekben nem találtunk domináns, kardinális eseményt, amelynek következtében *valódi*, azaz ténylegesen attitűdbelinek tekinthető, a fizikait meghaladó *állapotváltozás* történe a főhősnél, úgy látszhat, nincs is mit elmesélni, hiszen éppen a kardinális esemény az az esemény, ami miatt egy történetet el akarunk mondani, vagyis ezek hiányában (látszólag) nincs semmilyen indoka a narrációnak.

De vajon tényleg nem lenne domináns esemény?

Az olvasó olvasási tapasztalatai (előzetes, a *műfajhoz* kötődő elvárásai) alapján kételkedik benne. Következésképpen feltételezi, hogy akkor nem *arról* a történetről szólnak a regények, amelyről formailag – azaz látszólag – szólnak, hanem valami *másról*. A műalkotások olvasója mindenképpen értelemkereső, az olvasás gesztusa magában foglalja az értelmezését is. Jelen tanulmány kereteit messze meghaladná ennek még vázlatos kifejtése is, annyit azonban még hozzátehetünk, hogy ha Ortega gondolatmenetén továbbhaladva²¹ immár az élő alakot, a szintiszta elevenséget, az atmoszférát tekintjük a modern regény fő témájának, ahol a történet csak technikai támasz, akkor is védhető lenne a rejtőzködéssel kapcsolatos feltevésünk, hiszen egyik esetben sem a történet állandó szereplői, azaz a narrátor-főhős alakjai az élők és atmoszférateremtők, hanem olyan alakok, akik *nem* a főtörténet főhősei (legalábbis látszólag – tekintve, hogy első személyű elbeszélésről van szó): Nuto Pavésénél, és az anya, illetve a „hiányzó” apa Vittorininél: a narrátor csak velük kapcsolatban beszél el olyan állapot- (hangulat-, atmoszféra-, jellem-) változást, amely a történetmesélése motivációja lehetne, legalábbis a műfaj „szabályai” szerint... Az igazi, élő, tehát változó alakként megjelenő hősök nem a történet főhősei, legalábbis a struktúra szintjén nem azok, a formális főhősök, a narrátorok viszont olyannyira rejtőzködnek, hogy semmi lényegeset nem tudunk meg róluk, legalábbis a történetből nem.

Összefoglalásul: a „*nem valódi történet*” által megvalósuló rejtőzködő, szégyenlős történetmondás azt jelentette tehát, hogy olyan történetet meséltek el az első személyű narrátorok, amelyben csak arról nem számoltak be, hogy velük, mint saját narratívájuk *szereplőjével* mi történt, illetve mi történik a narráció jelenidejében: vagyis bár találhattunk két-két *egymásból következő* makroszituációt – egy utazás elkezdése és befejezése, illetve megérkezés az utazásból, majd újbóli elindulás – a szituáció szereplőinek megváltozott relációiról, attitűdjeiről, szán-

²¹ Vö. 7. és 8. lábjegyzet. Egyébként Ortega a regényműfaj fejlődését a pusztai történetmeséléstől, a kalandok művészetétől, amelyet népiesnek, érzelmesnek és festőinek jellemez, az elmesélt alak alkotásán keresztül az élő alak, az alakok művészete felé vezet. Az alakok művészete viszont, szemben a kalandok művészetével, arisztokratikus, meditatív, plasztikus; ez pedig a regényműfaj hagyományos jellegének igencsak ellentmond. Ahogy majd a továbbiakban láthatjuk, a történettől megcsömörlött regény útja a műfajból kifelé vezet, a színház drámai plaszticitása illetve a lírai meditáció felé. (Ami azt illeti, nézetünk szerint ez utóbbi „rombolóbb” a regényre nézve, mint az előbbi.)

dékáról gyakorlatilag nem esett szó; ezekről az elbeszélte történetből *közvetlenül* nem, legfeljebb közvetett módon szerezhethünk tudomást. Vagyis úgy tűnik, hiányzik a narrációból a dominánsnak tekinteni kívánt eseményt követő *események* leírása, legalábbis szerkezeti szinten (ezért, következmények híján, nem mondhatjuk egyik eseményről sem biztosan, hogy az lenne a domináns esemény, vagyis akár azt is mondhatnánk, hogy nincs is domináns esemény), a történet lényege nincs elmesélve a cselekmény síkján: a történet *nem valódi történet*.

II.2. Ha mármost előzetes olvasói elvárásaink folytán elkezdjük azt a valami mást keresni, amiről a regénynek szólnia kell (valójában valószínűleg csak egy kardinális eseménynek tekinthető elemet), ez azt jelenti, feltételezzük, hogy mégiscsak kell lennie valódi történetnek, olyasminek, ami miatt a narratíva megszületik. Ez az, amit már a II. fejezet elején felvetettünk hipotézisként, mint a két regényt jellemző közös vonást: hogy a szerzők *a valódi történeteiket nem mesélik el*, legalábbis történet formájában nem: ez lenne a szégyenlős, rejtőzködő történetmondás másik jelentése.

No, de ha egyszer nem mesélték el, akkor egyáltalán miből gondolja a nyájas olvasó, hogy *van* valódi történet (hiszen előzetes olvasói elvárásait a modern regény történetmondással kapcsolatos fejleményei már akár módosíthatták is volna...)? Vajon vannak-e a szöveg szintjén is megragadhatóan olyan nyomok, amik ezt a feltételezést megalapozzák?

Figyelmünket és ebbéli gyanúnkat először a regény elolvasása után kialakuló befejezetlenség-érzés, mint az előzetes olvasói elvárásból eredő frusztráció kelti fel, és táplálja. Mindkét regénnyel kapcsolatban kialakul ez az érzésünk, noha mindkét első személyű narrátor deklarálja, hogy befejeződik, illetve befejeződött az utazása története.

De akkor mi okozza a befejezetlenség-érzésünket?

Hát talán éppen az, hogy mindkét regény esetében a befejezettnek nyilvánított alaptörténeten – az utazáson – mintegy kívülre kerül egy-egy mozzanat: ez *szerkezeti anomáliaként* (és így a szövegben megjelenő *nyomként*) mindenképpen magára vonja a figyelmünket. Pavesénél ez Nuto és Santa története, Vittorininél pedig részben a *Liborio*-epizód és a bronző-jelenet, másrészt, és inkább, az epilógusban megjelenő *új* szereplő. Ráadásul ezek éppen olyan mozzanatok, amelyeket olvasói ösztönünkre hallgatva akár a várva várt fordulatként, kardinális eseményként is felfoghatnánk, persze, ha nem hozna zavarba az a tény, hogy ezek *kívül* vannak a narrátor-hős meghatározta alaptörténeten, vagyis azon, amelyet ő – a megformálás modalitásait figyelembe véve – el akart mesélni²². Ha az elbeszélte, és nem valódi-

²² Az olvasói „öszton”, a befogadói *intuáció* mindig a szövegben elhelyezkedő különböző *nyomokon* alapszik, amelyek az olvasó érzékenységtől, előzetes elvárásaitól, ismereteitől stb. függően váltják ki és irányítják az interpretatív tevékenységet. Hogy most a *szerkezeti anomálián* kívül (amely tulajdonképpen ellent kellene, hogy mondjon annak, hogy a kívülmaradó részt tekintsük kardinális eseménynek; ezek a részek

nak minősített kerettörténetre nézve nem is, a narráció egésze szempontjából mindenképpen kardinális, de legalábbis fontos eseményt sejtünk ezekben a kívülrekedt részekben.

Ezen a ponton több kérdést is felvethetünk. Az egyik – nevezzük A) kérdésnek: vajon a szerkezeti anomália lehetséges eszköz-e a regényírónak arra, hogy elrejtteni akart „történetét” a tradicionális cselekményépítést kicselezve, de mégis „elmondja”? A másik – nevezzük B) kérdésnek: van-e, s ha igen, milyen más lehetősége, eszköze egy regényírónak egy történet elmondására azon kívül, hogy cselekményként, azaz történetként mondja el?

Pozitív válaszok esetén a további felvethető kérdések így szólnak: A1) ha a sajátos helyzetű elbeszélésrészeket értékeljük domináns eseményekként, akkor mi lenne az el nem beszélt, a valódi történet?; B1) ha más módszert is találunk a rejtőzködő történet megtalálására, akkor annak segítségével milyen történet rekonstruálható? Végül: egybeesnének-e a megtalált történetek – legalább részben – egymással?

E tanulmány keretei között lehetetlenség lenne még a további felvethető kérdéseket is felsorolni, nemhogy a kimerítő válaszokat megtalálni, de legalább vázlatosan igyekszünk összefoglalni koncepciónkat a felvetésekkel kapcsolatban.

A) Egyelőre maradjunk a két regény *szerkezeti anomáliáinak*, sajátos helyzetű elbeszélésrészeinek vizsgálatánál.

Vittorininél, mint említettük, két sajátos helyzetű elbeszélésrész is van. Az egyik csak részben esik kívül az utazástörténeten: ez a főhősnek, Silvestrónak Liborióval, halott öccsével való találkozása és az azt követő korális jelenet a bronznővel. A két jelenet az utazástörténet *reális* – tér-idő és szereplők által meghatározott – *koordinátáin kívül* esik, a realitástól mintegy elemelkedik, és zárt egységet képez, amennyiben a főhős ébrenléti cselekvéseit deklaráltan nem befolyásolja, viselkedésében, illetve a történet további folyásában nem okoz változást. Csak annyiban kötődik az utazástörténethez, amennyiben a főhős lázálma.

Másrészt az epilógusban, tehát az utazástörténeten kívül új, titokzatos, ráadásul mítikus asszociációkat keltő szereplő érkezik, egy másik, egy megtört utazó, egy modern Odüsszeusz tér haza. Érezzük, hogy az ő története fontos lenne, hogy valahogyan része, vagy folytatása lehetne az addig elbeszélteknek, mégis kívül esik rajta, az epilógusba van száműzve.

Pavesénél egy olyan eseményt ismerünk meg a speciális helyzetű elbeszélésrészben, vagyis a regény utolsó fejezetében, amelynek az elmondása végig halogatva, illetve sejtetve volt, Nuto és Santa történetét, de Nuto szemszögéből. Ez az egyetlen történetrész, amelynek elmondásában a főhős-narrátor, Angolna nem a

csak tényleges kardinális esemény híján kerülhetnek látókörünkbe ebben a funkcióban) van-e más szövegbeli *nyom*, jelzés is, amely megalapozza azt, hogy ezeket a történetrészeket kardinális eseményekként értékeljük, az további vizsgálatot és okfejtést igényelne, amelyre e tanulmány keretei között sajnos nincs módunk.

saját szemszögéből láttatja a történetet, és bár elbeszéli, de ez mégsem az ő története már, hanem Nutóé.

Mindkét regényben van tehát valaki *más* a főhős-narrátoron kívül, ráadásul mindkét esetben fontos referencia-személy, kockáztassuk meg: egy apa-figura, akinek a története hiányzott, amely nélkül a narratíva mégisincs befejezve, amit valahogy mégiscsak el kellett mondani.

A1) A fentiekben mondottak szerint a sajátos helyzetű elbeszélésrészeket tételezve fel domináns eseménynek, a rejtőzködő történet ezekről az apafigurákról, pontosabban a főhőssel való kapcsolatukról kellene, hogy szóljon: arról a csalódásról, amelyet a sajátos helyzetű elbeszélésrészben leírt eseményt, vagyis a kardinális eseményt követően a főhősök át kell, hogy éljenek velük kapcsolatban, és aminek következtében lemondanak a további utazásról. Vittorininél ez kissé bonyolultabb, amennyiben több sajátos helyzetű rész is van a regényben; így a Liborióval kapcsolatos epizódnál nem a csalódás, hanem a zavar és a lelkiismeretfurdalás jellemzi a főhőst, és ez, ha a kívülkerült részeket össze akarnánk kapcsolni, annyiban módosítaná a főhős csalódottságérzését, hogy Liborio viszonylatában – kissé maga is apafiguraként – ő lesz az, aki csalódást okoz. Így nála az érem mindkét oldalát látjuk.

B) Fontos kérdés ezen a ponton, hogy az el nem beszélt történetek létezését, amelyet az olvasói intuíciónk nyomán (befejezetlenség-érzésünket indikátorként kezelve) tételeztünk fel létezőnek, vajon a szöveg szerkezeti felépítésében mutatkozó sajátosságokon (a domináns történetrész hiányán, a szerkezetben sajátos helyzetű elbeszélésrészekon) kívül *tartalmi* vizsgálattal is alátámaszthatjuk-e? Ez kapcsolódik fentebb megfogalmazott kérdésünkhöz: van-e, s ha igen, milyen más lehetősége, eszköze egy regényírónak egy történet elmondására azon kívül, hogy cselekményként mondja el? Egyszóval: melyek a szövegnek azon tartalmi tényezői, amelyek el nem beszélt történetekre utalhatnak?

Bár ehelyütt semmiképp nincs mód ezt a kérdést még vázlatosan sem megválaszolnunk, azért érdemes – hacsak érintőlegesen is – szentelni egy bekezdést az utazásnak, mint *motivumnak* is (eddig csak mint történetalkotó szerkezeti elemmel foglalkoztunk vele).

Vajon e motívum tartalmi vizsgálata is alátámasztja-e azt a tézisünket, hogy rejtőzködő narratívákról van szó? Vajon az a tény, hogy az utazás motívuma az ismétlődések sajátos hálózatát hozza létre mindkét regényben, segít-e a keresett valódi történet megtalálásában? Mi lehetne az igazi, az el nem beszélt történet, ha az utazás-motívum *tartalmi* oldala felől közelítjük meg a narratívát?

Ha az utazást tartalmi szempontból vizsgáljuk, az a fő kérdés mindkét regényt illetően, hogy a régmúlt és a közelmúlt történetei és a jelen tényállása között milyen tartalmi összefüggés van, miért kerülnek egy (utazási) kerettörténetbe? Ebben ragadható meg a hasonlóságok mellett – nagyon hasonló a kiinduló szituáció, a

hazautazás, az otthonkereső, gyermekkorkereső visszatérés, valamint az utazási szituáció mint struktúra-formáló szemantikai egység – a két utazás-motívum különbözősége és eltérő formálódása, alakulása is Pavese és Vittorini regényében.²³ Bár ennek kifejtésére sem vállalkozhatunk itt és most, néhány sommás gondolat azért megkockáztatunk, elsősorban annak igazolását keresve, hogy létezik a történet síkján nem megjelenő, rejtőzködő történet, melyet a tartalom – pl. a motívumok – elemzése felől is meg tudunk közelíteni.

B1/1) Pavésénél utazni kell, hogy karriert csináljunk, hogy többek lehessünk (hogy ne legyünk fattyúk), el kell menni, hogy visszatérhessünk, de az utazás sem belső, sem külső változást nem eredményez (legalábbis a történet síkján nem, pedig, epikáról lévén szó, a történetben is megjelenő módon, a történet síkján várnánk el a változást). Ha az utazás jó is arra, hogy rálássunk az életünkre, megértsük, nincs olyan motiváló ereje, hogy tényleges változást indukáljon az életünkben. Valójában egy frusztrált állapot Pavese utazójáé, az első személyű narrátoré, aki ahelyett, hogy végre megérkezhetne, azzal kell, hogy szembesüljön, hogy nincs hová megérkeznie, a külső világ realitásai folyton kizökkentik a megérkezetség illúziójából. Ennek az utazónak az úticélja a lélek idillikusnak, igazinak emlékezett tájaira vinne, a valóság külső tájai is az odajutást, a megérkezést hivatottak segíteni, csak hogy az út valahogy megváltozott, átalakult, és már nincs meg a régi ösvény: az úticél már nem elérhető. A csattanóban e lelki utazás egyetlen emberi kalauza, a való világ egyetlen változatlan remélt tényezője, Nuto hiúsítja meg végül még a reménységét is annak, hogy – bár a magasról való rálátás helyzetében – a főhős valaha is hazataláljon a vágyott lelki idillhez. Hogy miért meséli el Nuto a maga történetét a végén? Egy lehetséges válasz erre Nuto felnőtté válása (a világ változásaihoz alkalmazkodó, a kamaszkorához képest megváltozott jelleme).²⁴ Nuto nem vállalja, hogy nem mond-

²³ Csak futólag említve a különbségeket: az utazó „én” az utazása során Pavésénél *introvertált*, Vittorininél *extrovertált*; elégedetlenségük, frusztrációjuk, vagyis útrakelésük oka Pavésénél inkább belső, Vittorininél inkább külső tényezőkben keresendő. Az *én*-be való alászállás, mint utazás során az *analitikus* leszállás foka, bátorsága is, a felszínre hozott *igazságok* is különbözőek. Pavese hőse pl. kevésbé nyílt a nővel kapcsolatos csalódottsága kifejezésében, mindenesetre feltűnő az apa hiánya mellett az anyafigura teljes hiánya; míg Vittorininél az anya alakja inkább a hiányzó apafigura megvilágítására szolgál, és így a saját felnőtté válása problematikáját érinti. A reális utazást illetően Pavésénél maga a visszatérés, a megérkezés a cél, nem az életben való továbbhaladás; míg Vittorininél az utazás, mint visszatérés csak eszköz a valahová való el-, továbbjutásra, ami időben is és a helyet illetően is egy előre, a jövő felé való mozgás, keresés: még akkor is, ha ténylegesen az utazás a gyermekkor felé, azaz „visszafelé” történik. Ez a két utazás-motívum legszembetűnőbb tartalmi különbsége. Hasonlósnak tekinthetjük, hogy az utazás során a társadalmi problémákhoz is megérkeznek az utazók, a nyomor, a kizsákmányolás, a háború valóságába zökkentve, de ezek más-más reakciókat váltanak ki belőlük.

²⁴ A *háborzongatóan* többértelmű mottó: „*Ripeness is all*” (Shakespeare-idézet: *Lear*

ja el e mindkettőjük számára jelentős történetet, bár némi lelkiismeret-furdalással, hogy meg kell tennie. Nem engedheti, hogy a narrátor-főhős úgy utazzon el ismét, hogy nem tudja, nem érti meg világosan, hogy a világ megváltozott, hogy a régi lelkesedések csak illúziók voltak. Ezért övé az utolsó történet. De a szerző a történetrész kereten kívülre helyezésével megfoszja hőstét még a lehetőségtől is, hogy reagáljon erre (nem vállalja, elrejtí érzelmeit, gondolatait). Az utazási terv sejtetően megghiúsul, nem tudjuk, visszajön-e még, ezek után. Hiszen már semmiképpen sem jelenthetik neki azt ezek a tájak, személyek, mint a gyerekkorában, nem ringathatja magát a változatlan illúziójában. Ez a csattanó drámai, ellentmondva az egész történet lírai fókuszának. Valaki – éppen az, akit apaként csodált, akivel később kamaszosan rivalizált – elindította őt egy útra, de hiába utazott, nem tudott megérkezni: *becsapták*, és éppen az fosztotta meg a *megérkezés* egyébként is omladozófélben lévő, utolsó reményétől, sőt, az *utazás* értelmességének az illúziójától is, aki annak idején útra lelkesítette. Nincs megérkezés²⁵.

Pavésénél az *utazás* kezdetben – Gaminella és a Mora történeteiben, de még az amerikai történetekben is – életcél, az életre vonatkozó tervet, a lehetőségek végtelen és irigyelt tárházát jelenti. A megtett távolság a felnövés tapasztalatának, az úti akadályok a negatív sorseseeményeknek feleltethetők meg. A narratív szituáció jelenidejében viszont az *utazás* a megérkezést, a hazaérkezést, a visszatalálást jelenti: otthon lenni az életben, azonosnak lenni önmagunkkal. Pavesénél ez azonos azzal, hogy visszatalál gyermekkori önmagához, ami egy látens diszkordanciát rejt, a felnövés elutasítását, vagy lehetetlenségét; az addigi utazások kudarcát, ami egyúttal a Nutóval való ki nem fejezhető (és ezért domináns-esemény voltától a narrációban meg is fosztott) konfliktus alapvető oka is. Az utazás-motívum a regényben tartalmilag átalakul, és vele, ezt persze csak áttételesen érthetjük meg, az utazó maga is. Ez az, amit *nem* az utazás, mint *kerettörténet* segítségével mond el Pavese, hanem csak sejtet, az utazás mint *motívum* metaforikus implikációiban. Az, hogy ezt a konklúziót, sőt, még a hozzá vezető narratív gesztust sem vállalja fel a narrátor-főhős, tartalmilag is alátámasztja, hogy rejtőzködő narratíváról van szó.

B1/2) Vittorininél hasonlóképpen, önmagunk megalkotása, megértése miatt kell utazni. De ez az utazó nyitott, befogadó, tanulékony, kereső vándor, aki nem befelé, a lélek belső tájaira akar eljutni, hanem épp ellenkezőleg: az elhomályosult bel-

király, 5. felvonás, 2. szín) a felnövés, beérés és a halálra való felkészültség értelmében is felfoghatóan a két fiú eltérő *érését* képes lírai – drámai – tömörséggel megjeleníteni) egy újabb *nyom* lehet az el nem beszélt történetre nézve. Vörösmarty fordításában a Shakespeare-idézet: „*A földolog, hogy elszántak legyünk*”. Sem az olasz, sem a magyar fordítói *sillabusz* nem adja vissza az eredeti mottó többértelműségét: „*Legfontosabb, hogy érettek legyünk*”; ill. „*Maturare è tutto*”. Nyilván nem véletlen, hogy Pavese éppen ezt az angol nyelvű idézetet választotta mottójául.

²⁵ Tragikus epilógusa ennek az utolsó regénynek, hogy a lehetetlennek ítélt hazaérkezés állapotát Pavese a maga számára az öngyilkossággal teremtette meg....

ső tájakról akar kifelé, egy elviselhetőbb valóságba, talán az értelmes cselekvéshez elérkezni. Az utazás Silvestrónál a valahonnan *e/*menés, nem a valahová megérkezés vágya által motivált kezdetben. A céltalanság nyitottsággal párosul, így az utazás lassan értelemkereséssé válik. A megállók a keresésben való elfáradást, a tapasztalatok feldolgozásának helyét, s talán végül a csömört is jelentik.

Ez az utazó sem azért hagyja abba az utazást, mert megérkezett egy, a kiinduló helyzetnél elviselhetőbb valóságba, ellenkezőleg: az értelmes cselekvéshez vezető utat keresve olyan (elviselhetetlen, mert lázálomba száműzött) élményekben van része, amelyeket feldolgozni sem tud: nem véletlenül képeznek ezek szívet a narratívában, anélkül, hogy az író megmutatná az összefüggésüket a főtörténettel, vagy akár csak a többi epizóddal is. Sőt, a narrátor-főhős esetleges jövőbeli utazásai „eredménye” is előre vetül: az epilógus befejező képe legalábbis ezt sugallja. Mert hát mi másért is kerül be az Odüsszeusz-asszociációt felidéző öregember új szereplőként a befejezett, lezárt utazás-történetbe, mintegy csattanóként, ha nem azért, hogy kiderüljön – bár a narrátor-főhős nem vállalja az elmondását – hogy a világ felfedezéséért tett utazások vége mindig a hazatérés, amely megalázó is lehet, akkor történik, amikor már megöregedtünk, már fel sem lehet bennünket ismerni, talán már nem vagyunk, mert nem is lehetünk azonosak önmagunkkal. Hazatérni ekkor nem diadalmasan odüsszeuszi tett, hanem éppenséggel addigi törekvéseink, a megismerni vágyó lendületünkben elszenvedett vereség felvállalása is, amikor az értelmesnek hitt cselekvés illuzórikusnak bizonyul, ami alázatossá tesz, és amely a környezetünkből kiváltja a krisztusi lelkületet (lábmosás). Ez az, amit Vittorini nem a történet segítségével mond el, hanem egy lírai csattanó segítségével, ami nemcsak az utazás-motívum addigi jelentésének, hanem az elbeszélés addigi drámai stílusának is ellentmond. Egyúttal az utazásmotívum metamorfózisának fényében tartalmilag is megerősíti, hogy rejtőzködő narratíváról van szó.

II.3. Az előző fejezetben azt igyekeztünk bemutatni, hogy milyen nyomok utalnak arra, hogy *van* valódi történet, csak azt nem mesélik el nekünk. Foglaljuk össze most ezeket, mint a *szégyenlősnek* nevezett narratíva eddig azonosított technikáit, amelyek tehát egyrészt el nem mondott történetre utalnak, másrészt kijelölik az el nem mondott történetek megtalálásának útvonalát.

II.3.1. Elsőként azt állapítottuk meg, hogy az első személyű narrációban nem minden elbeszélte tartalom helyezkedik el a narrátor szemszögéből elmesélt főtörténet keretein belül. Bizonyos tartalmak elmondása kiemelkedik a narrátorok elmesélt történetből. A *kiemelésnek* többféle eszközét figyelhetjük meg a két szerzőnél.

Az egyik, amikor az adott részt mint valamiféle *csattanót*, a narratíva végére, illetve a főtörténetnek tekintett történetrész lezárása *utánra* helyezik el. Vittorininél a csattanó létrehozása egy egyszerű narratori közléssel lép életbe. Pavesénél egy másik narratív szemszögre váltással folytatódik az első személyű elbeszélés, tehát

miközben a narrátor, Angolna személye nem, a narráció szemszöge megváltozik, és ez eredményezi az adott rész kiemelkedését.

Egy másik eszköz a kiemelésre, amit csak Vittorininél figyelhetünk meg, az, hogy a fő történet reális tér-idő-cselekvők-tényállások alkotta szövetébe, makroszituációjába egy más minőségű, irreális helyzet ékelődik, és ezáltal valósul meg a *beékelődő rész* kiemelése²⁶. Egy következő eljárás, szintén csak Vittorininél, hogy egy másik szereplő is narrátori szerepbe kerül, mégpedig az első személyű narrátor, Silvestro által elbeszél utazástörténet másik főszereplője, az anya.

Mindkét szerzőnél azonos a következmény: ezekkel az eljárásokkal *kívül kerülünk a fő történeten*. Ezek az utazástörténeten kívülre helyezett elbeszélésrészek a narratívát kinyitják és nyitva is hagyják. De éppen általuk – tehát éppen a történetmondásban, a narráció síkjában jelentkező eljárásoknak köszönhetően – az így elbeszél mozzanatok erőteljesen a figyelem középpontjába vonódnak, és sajátos fontosságot kapnak²⁷.

II.3.2. Az el nem mondott történet után nyomozva a szerkezeti anomáliákon túl más ráutaló jeleket is találhatunk, amelyek közül itt csak a több funkcióban is feltűnő utazás-motívumot tárgyaltuk. De ezen kívül, az eseménytelen utazási keretszituáció mellett, mögött a mikroszituációkban különös elbeszélésdarabok tűnnek fel, amelyek ismétlődésekkel, metaforákkal, szimbólumokkal sajátos jelentésháló-

²⁶ Persze a hagyományos epikus történetmesélésben is gyakran előfordul, hogy a történetben egyszercsak elképzelt, fantasztikus helyekre kerülünk, és a valóságban nem létező szereplőkkel beszélgetünk. Csakhogy ekkor ezek tartalmilag, ok-okozati konzekvenciákkal együtt a történet szerves részét képezik, gondoljunk csak Astolfóra a Holdon, vagy bármely mesére, amelyben boszorkányok, tündérek cselekszenek, lépnek be teljes természetességgel a történet terébe és idejébe, vagy gondoljunk magukra a mítoszokra. A történet koherenciáját ezek azonban nemhogy nem sértik, hanem éppen séggel elősegítik azt.

²⁷ A mechanizmust illetően vö. Sigmund FREUD, „*A vicc és viszonya a tudattalanhoz*”, ford. Bart István, in Sigmund FREUD, *Esszék*, Budapest, Gondolat, 1982, 23-251. A csattanó a viccban az, amikor a tudattalanban elrejtett tartalmak úgy törnek felszínre, hogy az elvárásokkal – a történet, sőt, a történetmondás elvárt formájával – szembe kerülnek, mintegy azzal ellentétben, oppozícióban is állnak. A vicc hallgatójának (rövid narratíva lévén) nincs ideje kontrollálni ezt a helyzetet; ez feszültségben, nevetésben robban ki. A történet vége a történeten kívül van. A csattanó utal az elrejtettre, de lehetlenné teszi a történet keretein belül való megfejtését, és kívülre, illetve a vicc esetén a tudattalanba, belülre mutat vele, mintegy előhúzza onnan a lezárást, a nevetést. A regények esetében ez a megoldás a befejezetlenség, lezáratlanság érzetét kelti, annak ellenére, hogy a történetet a narrátorok deklaráltan lezárták: csak érezzük, hogy van még valami, de nyitva marad, és a történeten, sőt, a történetmondáson is kívülre utalódik a „megfejtése”: az olvasóig, mégpedig nem a fiktív, hanem a valódi olvasóig. És persze arra készíti őt, hogy akár pszichoanalitikus olvasatokat is keressen, hogy a látszólag hiányzó, de valójában rejtőzködőnek sejtett történetet a tudattalan szféráiból, az ismétlődések, toposzok, metaforák allúzióiból építse fel magának.... A mű: nyitott.

zatokat képeznek a bennük megjelenő történetek között. Újabb szemszög, újabb indok arra, hogy szégyenlős, rejtőzködő történetmondásról beszéljünk. Bár a tartalomelemzés meghaladja e tanulmány kereteit, pusztán az utazás motívumának fenti gyors, tartalmi áttekintése során is láthattuk, hogy e regények esetében sem kizárt, hogy éppen a metaforák, a motívumok elemzésével jussunk el egy lehetséges, rejtőzködő történethez, hogy segítségükkel rátaláljunk a domináns történet-részre, és felfedezzük e narratívák megszületésének mélyenfekvő motivációját.

II.3.3. A szégyenlős narratíva technikájaként fentebb már említettük a *szemszögváltást*, ami nemcsak az adott rész szerkezeti elkülönítését eredményezte, hanem egyúttal az első személyű *narrátor kivonulását* is a saját történetéből: ezzel az eszközzel az író tulajdonképpen megakadályozza, hogy a narrátor történetét be lehessen fejezni. A korábban indikátor-funkcióval felruházott olvasói befejezetlenség-érzésünket tovább boncolgatva vettük észre, hogy a fő-történetből hiányzó, azon tulajdonképpen szándékosan kívül, mintegy a regények csattanójaként elhelyezett fordulatokban a narrátor-főhős sajátosan rejtőzködik, benne is van, meg nincs is, ezért is lehet olyan érzésünk, hogy maga az esemény nem lehet, illetve nem lesz része a narrátor-főhős utazástörténetének (persze más okok miatt sem). Az első személyű elbeszélés – a szűkített, gyakran befelé tekintő nézőpontú modern epikus narrációnak a kitüntetett modusa – a szubjektív, énközpontú közlés illúzióját volna hivatott felkelteni az olvasóban. Ebben a két regényben azonban még a fiktív elbeszélői helyzet szintjén sem táru fel a történetmesélés motivációja, vagyis a narrátor még abba sem avat be, hogy miért is mondja el az általa elbeszélteket. Mivel igazi történet híján a figyelmünk szükségképpen a narrátor személyére terelődött, benne, a vele történetek mozaikjaiban igyekszünk megtalálni a történetmondás mértjét. Csakhogy ez is zsákutca: az első személyű narrátor gyakorlatilag semmit nem árul el történetmondása motivációjáról.

Pavesénél a narrátor, a történet főhőse, aki végig a saját érzéseit, gondolatait, emlékeit, a saját utazását, illetve utazásait meséli el első személyben, lényegében kivonja magát a történetből. A szerző a szemszögváltás technikájával éri el az utolsó fejezet „leválasztását”, kívülrekedését a történeten. Az addigi első személyű *narrátorunk elrejtőzik* az utolsó fejezetben, a kívül helyezett részt Nuto szemszögéből látjuk, és bár Angolna a narratívában még benne marad, megváltozik az addigi funkciója, attitűdje, és – ez az, amit a regény nem mond el – talán Nutóhoz való viszonya is. (Mint már utaltunk rá, itt lehetne az utazástörténetben a valódi fordulat, csak hogy az elbeszélésnek ezen a ponton vége szakad.)

Vittorini úgy rejtette el narrátorát, Silvestrót, hogy az epilógusban elbeszélte részt szerkezetileg egyszerűen kívül helyezte a főhős utazása történetén, lehetlenné téve számára a történet síkján, a cselekmény síkján a reagálást, vagyis a történet folytatását, az addigi szereplők epilógusban felvetődött új attitűdjeinek, relációinak, egyszóval az új eseménynek az elmesélését. Hiszen Silvestro maga mondta: szicíliai látogatása, utazása véget ért. A narrátor egyébként másképp is háttérbe vonult a regényben, hiszen az elbeszélte mikrotörténetek nagy részében

csak hallgatóként volt jelen, a történeteket mások mondták el. Ez is egyfajta rejtőzködés: a narrátor csak befogadja mások történeteit, és a reakciói hiányából is úgy tűnhet, neki nincs is saját története.

II.4. A narrátor-főhősök rejtőzködése vezet el bennünket a *történet* anomáliájától, a hiányzó történettől a *mondás* anomáliájáig. Mit kell ezen értenünk?

A II. fejezet első két részében a *történetet*, a narratívák egyik lényeges modalitását elemeztük a vizsgált regényekben, és azt találtuk, hogy mindkét történet befejezetlenség-érzést hoz létre az olvasóban, és ezzel arra indítja, hogy valódi történet híján a regény „mondandóját” máshol, máshogyan, másban keresse: például az elhallgatott, a rejtőzködő történeteket nyomozva.

Ám nemcsak a rejtőzködő történetben, hanem a narratívák másik lényeges modalitásának, a *mondásnak* a jellegzetességeiben is kereshetjük az olvasó befejezetlenség-érzésének, zavarának okát, sőt, talán odáig is merészkedhetünk, hogy a szégyenlős, rejtőzködő minősítést, mint e narratívák közösnek vélt sajátosságait ne csak az el nem mesélt *történetre*, hanem magára a narráció aktusára, a *mesélésre* is kiterjesszük.

Egy narrációban mindig legalább két narrátor van: egyrészt van a minden narratíva alaphelyzetét jelentő tényleges első személyű narrátor, akit nevezhetünk szerzőnek is²⁸, aki formailag mindig rejtőzködik, valamint van (vagy vannak) a fiktív narrátorok, akik a történetet formailag nekünk elmesélik. A vizsgált regények esetében fiktív *első személyű* narrátorok vannak, akik a történeteik bizonyos pontjain átengedik a történetmesélést másoknak, azaz újabb fiktív narrátoroknak (Vittorininél), vagy mások szemszögéből mesélnek el történetrészeket (Pavesénél).

Mármost esetünkben az olvasó befejezetlenség-érzésének, zavarának okát kereshetjük abban a feszültségben is, ami ebben a két regényben a fiktív első személyű narrátor (aki e regényekben egyúttal szereplője is az általa elmondott történetnek) és a mindenkori első személyű narrátor, a szerző között jön létre, és amely abban fejeződik ki a regényekben formailag, hogy az elbeszélés bizonyos részei a narrációnak alárendelt történeten is, de a szokásos *történeten kívüli narratori közléseken* is kívül vannak (ugyanakkor a már bemutatott kívüleső részek az azonos szereplők miatt mégsem tekinthetők teljesen függetlennek a történettől)²⁹.

Ez technikailag és tartalmilag is eléggé szokatlan eljárás első személyű narrációknál: az olvasó ugyanis elvárná annak a fikciónak a fenntartását, hogy az

²⁸ A „szerző” természetesen nem azonos ebben az értelemben az íróval, mint igazi, valós személlyel: hanem az a „biológiai értelemben” virtuálisnak mondható „személy” (mondjuk úgy, az író azon „működése”), aki/amely a narratívát ténylegesen létrehozza.

²⁹ Ez a történeten kívüli réteg, melyet fentebb a főtörténeten szerkezetileg kívül maradó részekként különítettünk el, nem azonosítható a történeten kívüli narratori közlések síkjával, amelyen egyébként olyan reflexiókat, érzelmeket, hangulatokat találhatunk, amelyek nem kapcsolhatók a történetbeli személyekhez. Ez itt már csak azért sem lenne lehetséges, mert a narrátorok egyúttal szereplői is az elbeszélte történetnek.

első személyű narrátor el akar valamit mondani saját magáról, valami fontosat, vagy – a fentiek jegyében – legalább egy olyan történetet, amelyet valami miatt fontosnak tart, amelyben tehát van domináns esemény, ám mindkét elvárásában csalódnia kell: a történetmondó annyira elrejtőzik (nem kis teljesítmény egy első személyű történetmesélésben!), hogy sem azt nem tudjuk meg, szerinte mi is volt az általa elmondottban dominánsnak tekinthető esemény; sem azt, hogy mit is akart volna elmondani saját magáról: úgy tűnik, mintha semmi lényeges nem történt volna vele (legalábbis epikához illő módon, vagyis a történet szintjén megjeleníthetően nem). Vagyis első személyű narrátor van ugyan, de úgy viselkedik, mintha nem volna azonos önmagával, vagyis nem egy első, hanem például egy harmadik személy lenne, aki úgymond közöl bizonyos tényeket, aztán majd az olvasó összerakja belőle, amit kell.

Ugyanis az történik a két regényben, hogy ez a grammatikailag látszólag azonos két első személy nemhogy nem azonos (ez persze minden fiktív történetmondás alapelve), de *ez ki is derül az olvasó számára*, saját zavarából, melyet az a mód vált ki, ahogy a narratíva szerkesztve van.³⁰ Mint ahogy az is kiderül, vele együtt, hogy ezek a csak grammatikailag azonos első személyek nem ugyanazt a történetet akarták elmondani.

Érdekes kérdés ezen a ponton, hogy akkor ki is rejtőzködik valójában? A tényleges első személyű narrátor, a szerző bújik el egy „önmagával nem azonos”, szégyenlős, fiktív első személyű narrátor mögé, vagy a fiktív narrátor rejtőzködik annyira, hogy nem tud önmagaként megnyilvánulni, és a valódi, elmesélendő történetét rábízza a tényleges első személyű narrátorra, mintegy „visszaadja” neki³¹, aki azonban – tekintve, hogy formálisan *nem ő a narrátor* – ezt a történetet nem tudja *történetként* elmesélni, csak más módon, mintegy „rejtjelezve” hozza az olvasó tudomására, a motívumok, ismétlések, összeszöhető epizódok, és más eszközök alkalmazása révén. Alkotáslélektani szempontból nézve az a valószínű, hogy a tényleges első személyű narrátor „dönt” a fiktív első személyű narrátor „viselkedését” illetően, tehát egy szerzői döntés a rejtőzködés; persze, rögtön meg kell jegyeznünk, hogy nem feltétlenül tudatos döntésről van szó.

A narrátor rejtőzködik, mint történetmesélő: ezt azért nehéz észrevenni, mert első személyű a narráció. A szerző is rejtőzködik, mégpedig a fiktív első személyű narrátor történettelen története mögé, aki viszont, éppen, mert rejtőzködik, mint történetmesélő – szégyenli elmesélni a szerző valódi történetét. Ha megtenné, a regény nem különbözne a szokásos, hagyományos módon létrehozott első személyű önelemző, lélekelemző narrációtól, azonban éppen *ez* éppen *akkor* – a modern regény válságában, átalakulásában – nem tehető meg. Ugyanakkor a szerzőnek oka van a narratívát létrehozni, hiszen megírja, és ennek az oknak, epikáról lévén szó, az elmesélni akart történetnek – valahol, valahogyan, ez esetben a műfaji jellegzetességeket megkerülve – meg kell jelennie. Meg is jelenik, mégpedig a feltárt

³⁰ A már elemzett szerkezeti anomáliákra, a történet motívumokban való megjelenésére gondolunk.

³¹ Ezzel tulajdonképpen meghasonlott állapotot kreál a narrációban.

szerkezeti anomáliákban, a motívumokban, és sok más, e tanulmány keretei között már nem elemezhető módon.

Akárhogy is: meghasonlík a narráció aktusa, és a történet „eltűnése” mellett demonstrálja a regény, mint narratív műfaj krízisét, átalakulását.

Térjünk vissza még egy kicsit a szégyenlős mondásról a rejtőzködő történetre!

A történet, mint az epikus mondanivaló klasszikus hordozójának trónfosztása a két regényben az utazásnak kerettörténatként való alkalmazásában jelenik meg. Az utazással jelenik meg ugyanis az egyetlen olyan eseménysor, amely egy teljes, bár igazi fordulat nélküli történatként fogható fel, átfogva a tér-idő koordinátákban elhelyezkedő személyek relációit, attitűdjeit és cselekvéseit, ugyanakkor tényleg csak keret. De ahogy a *Dekameront* a narratív kerettörténete miatt nem tekintjük regénynek, úgy azt kell mondani, hogy pusztán egy kerettörténet alkalmazása – még ha benne mégannyi kerek, önmagában megálló történet van is – nem lenne elegendő ahhoz, hogy egy narratívát regénynek lehessen tekinteni. A két alkotást mégis regénynek tartjuk – sőt, mi több, alkotóik is epikus alkotásnak szánták őket. Vajon e két művet akkor *tényleg* az elhallgatott történet teszi regénnyé? A következőkben, gondolatmenetünk befejezésekként épp ezt a jelenséget próbáljuk majd értelmezni: ha igaz az, hogy a két vizsgált mű éppen az epikus történetmondás legjellemzőbb modusaiban mutat anomáliákat, akkor miért tekinti mégis epikus műnek őket író és olvasó egyaránt?

III.

Az eddigiek során igyekeztem két eléggé különböző huszadik századi szerző két meglehetősen különböző stílusú regényét egybevető módon elemezni. Azt vártam az összehasonlítástól, hogy általa egy olyan 20. századi történetmondási modust sikerül bemutatni, amely a két szerzőnél egyaránt fellelhető, és amely beilleszthető a válságban lévő, avagy máshonnan nézve a megújuló 20. századi regényt jellemző technikák sorába. A hasonlóságot a szégyenlős, rejtőzködő történetmondás attitűdjében sejtettem.

Megvizsgálva a közös attitűdöt, a történetalkotás és a mondás jellegzetességeit is, a keresett közös modus jellemzőit a következőkben foglalhatjuk össze:

1) Rejtőzködő történet, avagy a történetalkotás válsága, amit a domináns esemény látszólagos hiányában érhattünk tetten, és ami a valódi történet cselekményen kívül helyezésében manifesztálódott (szemantikai síkra került a szerkezeti síkról). Azt mondhatjuk tehát, hogy a kardinális „esemény”, mint a mű megszületésének motivációja, nem hiányzott a művekből, csak nem a műnemi elvárásoknak megfelelő helyen és formában (a történet részeként, eseményként) jelent meg. Létezésére sajátos módon éppen a szerkezeti anomáliák hívták fel a figyelmet.

2) Szégyenlős történetmesélés: a mondás elszemélytelenítése és „ellenyegtelesenítése” az első személyű narráció fikciójának ellenére, ami a narráció anomáliájának tekinthető.

Mármost ha a szégyenlős történetmondás közös attitűdjét a tradicionális narratíva anomáliájának látjuk, akkor vajon miért tekinti író és olvasó egyaránt regénynek ezeket a műveket? Pedig épp azért lesz szégyenlős, rejtőzködő a narratíva, mert ugyan narratívát akarnak írni, ez az írói döntés, el akarnak ugyan mondani egy történetet, de *másképp*. Miért, hogy a szerzők a narratíva tradicionális műnemi jellegzetességeinek megtagadása ellenére is ragaszkodnak a narratívához, azt választják mondandójuk közlési formájának?

Arra már utaltunk az eddigiekben, hogy egy történet elmondásának lehet más lehetősége azon kívül, hogy cselekményként mondjuk el: a szerkezet megbontásával, a narrátor rejtetegetésével, a pseudo-történet csalijával, amely az epika melletti döntést tanúsítja, és ezzel arra késztet, hogy mégis keressünk történetet, akár a más műnemekből ismert eszközök, a drámai sűrítés, az egyenes beszéd, a szimbólumok, metaforák, ismétlődések stb. epikus környezetben való értelmezésével. Ha a történetmondás motivációját az olvasó nem találja a cselekményben, akkor majd másutt megkeresi. Ez is a nyitott mű ismérve...

Érdekes, hogy bár Pavese erősen feszegeti az epikai közlés határait a líra felé, és Vittorini pedig a drámai közlés felé, ezeknek a tartalmaknak mégsem választották sem a lírai, sem a drámai közlésmódot. Az epikus műnem, illetve a regény lényegi modalitásától, a narráció aktusától másirányú vonzalmaik ellenére sem tudtak eltekinteni, de nyilvánvalóan meghasonlott viszonyba kerültek vele: az epikusnak szánt közlést a szerzők sem a fiktív első személyű narrátorra, sem a történetre nem bízták rá³², mintha azt, amit mondani akarnak, történetként elmondva nem tudnák felvállalni, líraként, drámaként viszont nem mondható el.

Pavese kísérletezik a lírai narratívával: regénye befelé néző, állapot-, és nem történet-fókuszú, a csattanóig kizárva mások nézőpontjait. A narratív szituáció ebben a regényben egy olyan történethiányos elbeszélés, amelyből hiányoznak az események, az állapotváltozások, amelyek miatt általában el akarunk mesélni egy történetet. Viszont az előzőekben felvázolt, lehetséges rejtőzködő történeten kívül a mikro-szituációk, az amerikai történetek és a Mora történetek epizódjaiban is felsejlik egy – a narratív szituáció jelenéhez képest múltidejű, *már befejezett* – történet, aminek összefüggő történet mivoltát Angolna narrációja elrejt a lírai hangvétel mögé. Ez a történet az általunk felvázolt rejtőzködő történetnek előzménye, folytatása, másik szála (?) lehetne, a fel nem ismert, sikertelen, méltatlan és elárult szerelmek története, amely miatt a hős nem találhat haza, nem válhat apává sem, így az elbeszélés semmiképpen sem tekinthető lírai monológnak, pusztán állapotleírásnak, amely a líra lényege. A közlendő anyag természete nem a lírikus közlésmódot kívánta, de a szerző mégis igyekezett egy lírikus narráció mögé elrejtetni a történetét.

³² Csak emlékeztetőül: narratív történet alatt konkrét helyen és időben, adott és egymással relációban álló személyek által végrehajtott, elszenvedett, átélt, vagy reflektált eseménysort értünk, amely eseménysort a narrátor közléséből ismerünk meg. Az irodalmi szövegbeli történet mindig kifejez valamilyen hangulatot, reflexiót, emóció, sőt, célja a történetnek, hogy ezeket kifejezze (vö. MAÁR, *id. mű*).

Vittorini viszont egy drámainak tűnő narratívával kísérletezik, regénye kifelé tekintő, történetfókuszú, gyakori nézőpontváltásokkal, azaz a főtörténeten belüli narrátorváltásokkal.

Zsánerképek követik egymást, amelyek keretbe foglalt elmondása alapvetően narratív horizontú; a keret három napba sűrítése, a tér-idő koordináták megszorítása viszont inkább drámai jelleget mutat. Ám nem derül ki a történetmesélés oka, azaz annak a motivációja, hogy az utóidejű narrációra miért kerül sor első személyű történetmesélésként. Nem derül ki, milyen esemény történik a narrátor-főhőssel, akin az elbeszélte esemény állapotváltozást hozott volna létre, azon kívül, hogy elkezdődött, majd befejeződött egy utazás, amelynek története, amennyiben nem hozott létre változást, nem tekinthető eseménynek, így az elbeszélése sem narratívának. Az első személyű narrátor az utazástörténeten belül elmondott történetek nagy részének külső szemlélője marad. Ráadásul a csattanó (de a lázalom, vagy a bronznő körüli jelenet is), ahogy fentebb említettük, lírai jellegű, és ezzel Vittorini eltér mind az epikus, mind a drámai műnem tradicionális jellemzőitől. Persze a mikrotörténetek mozaikjaiból, ahogy Pavesénél, itt is összeállhatna egy, vagy akár több történet is, leginkább az anya és az apa története, de Vittorini narrátora ezt a történetet nem (ezt sem) akarja elmesélni.

A műnemi határsértések ellenére, amint említettük, íróink mégsem akartak, vagy nem tudtak eltekinteni az epikát jellemző narráció gesztusától.³³ Pedig a líra illetve a dráma felé vonzódásukat még a címadások is élénken demonstrálják. A cím, *A hold és a máglyák*, tárgyakat jelöl meg főtémaként, amelyek természetesebben kapcsolhatók lírai állapothoz, mint epikus történethez; a *Szicíliai beszélgetés* cím pedig (ahol a *conversazione* szó a *kellemes elbeszélgetés* jelentése mellett *összejövetelt, találkozást*, sőt, csavargást, valami körül való forgást is jelent, átvitt értelemben³⁴, amely nézetem szerint sokkal jobban rávilágít a regény lényegére) részben a dráma közlésformájára, a dialógusra utal, amiből a regényben számtalan olvasható, mégpedig egyenes beszédben, a drámai dialógushoz nagyon hasonló módon közölve; részben pedig arra a tapasztalatra utal, amelyet ez a három napba sűrített narratíva közöl. Mintha azt sugallná ez a talányosan sokértelmű cím, hogy egységes történésként fogjuk fel az olvasottakat, így közelítve a sok elkülönülő, zsánerkép-szerű történetet az egytörténetű drámához. Ugyanezt a sűrítettséget külön hangsúlyozza az epilógusban a történetet lezáró narrátori közlés: „*Questa fu la mia conversazione in Sicilia, durata tre giorni e le*

³³ A ragaszkodás az epikus műnemhez – a másirányú vonzalmak ellenére – szintén arra utal, azt bizonyítja, hogy *történetet* akartak elmondani, hiszen a műnem választása tudatos írói döntés; ezért is indultunk el tanulmányunk elején a történet keresése felé.

³⁴ Vö. lat. *conversari* (*frequentare q.uno*), „felkeresni, meglátogatni valakit”, a *cum* (con) „-val, -vel” és a *versari* (*trovarsi, aggirarsi*) „találkozni, összejönni; barangolni, bolyongani, vmi körül forogni” összetételéből (D’ANNA, *Dizionario italiano ragionato*, Firenze, Sintesi, 1988, 446).

notti relative, finita com'era cominciata” („Ez volt szicíliai látogatásom³⁵, amely három napot és három éjszakát tartott, és úgy ért véget, ahogy elkezdődött”; ford.M.K.)

Igaznak tűnik Ortega diagnózisa, hogy a történetmondás válságban van, és az írók – Ortega diagnózisát alátámasztóan – tényleg nem akarnak hagyományos történeteket mondani.

A műnemi probléma egyik megoldásaként e két regényben azt láthattuk, hogy a történeteket akkor *nem* hagyományos módon, de mégiscsak el akarják mondani. Erre hasonlónak tűnő módszereket, technikákat találnak³⁶, ezek egyike pl. a fentebb bemutatott csattanó-formájú szerkezet alkalmazása, egy olyan laza szerkeztésmóddal társítva, ahol a történet fordulópontjai a történeten kívülre kerülnek, és felhívják a figyelmet olyan más, a főtörténetnek alárendelt, részben, vagy töredékesen elmesélt történetdarabokra, amelyek a műben már nem, csak az olvasóban rendeződhetnek össze történetté.

Ugyanakkor ezzel rá is cáfolnak Ortega: a regény nem azért van válságban, mert a történetek száma véges, hanem azért, mert a szerzők nem akarják történetként elismerni és történetként elmondani a történeteiket, mintha tagadnák *történet*-voltukat (szégyellenék, rejtegetnék, nem akarnák a történetyszerű létezés konzekvenciáit felvállalni). Ennek okát mélyenfekvő, világnézetben rejlő és pszichológiai okként látjuk, melynek kifejtése hosszas elemzést kívánna, amire e tanulmány keretei között sajnos már nincsen mód.

Mivel azonban történetek mégiscsak vannak, a szerzők, akár szándékaik ellenére, késztetve érzik magukat a kifejezésükre, ha másképp is, ha a műfaj tradícióit átlépve is, ha rejtőzködve is, ha szégyenkezve is. Ezért az eszközök megújítását keresik, és ezt tanúsítja a huszadik századi regénytechnikák változatossága, benne többek között a műnemek határainak az elmosódásából adódó eljárások bevetése. És miközben az epikus műnem, illetve a regény lényegi modalitásától, a narráció aktusától szerzőink másirányú vonzalmaik ellenére sem tudtak eltekinteni, a hagyományos történetmondás Ortega-diagnosztizálta csődje után kialakult új regényformáktól, a tudatfolyam-regénytől, vagy a lélektani regénytől is eltérő megoldással kísérleteztek.

A *válságba került történetmondás* egy olyan modalitását azonosítottuk, amely – ha más tartalmak kifejezése céljából is, de – a két szerzőnél hasonlóan tekinthető:

³⁵ A *látogatás* szó egyaránt kifejezi az összejövetelt és a beszélgetést is. Azért is tartom alkalmasabbnak a magyar fordítót, Zsámboki Zoltán *beszélgetés* kifejezésénél, mert Silvestro a találkozások egy részénél inkább hallgat, de legalábbis nem tekinthető olyan aktív és egyenrangú résztvevőnek, amelyet a *beszélgetés* szó sugall.

³⁶ A hasonló módszer az elbeszélés bizonyos részeinek a történeten kívülre helyezése, oly módon, amely felkelti az olvasó figyelmét, és olyan további történetrészekre irányítja, amelyek a kívül helyezett résszel együtt – ha elliptikusan is –, de lehetővé teszik egy másik, az el nem mondott történet rekonstruálását az olvasó által. Ez a nyitott mű egy lehetséges megvalósulási formája.

azaz azt, hogy még az első személyű történetmondás keretei között sem tudták felvállalni, hogy a *történelemzés* epikához illő modusán keresztül mondják el a számukra fontos dolgokat, amelyek a művészi közlésük motivációi, fő tartalmai, jóllehet, pár évtizeddel azelőtt ez még abszolút lehetséges lett volna. Azzal, hogy egyes tartalmakat valamilyen módon ki akartak vonni az első személyű narrátori közlés hatálya alól, hangsúlyossá tették a fiktív narrátor és a mindenkori első személyű narrátor közötti különbséget, és valamiféleképpen hatálytalanították a történet funkcióját is az epikus közlésben: mert kiderült, hogy nem a relatíve kerek történet hordozza az író számára fontos mondandót, hanem valami – sőt, bármi – más. Ez a bármi – az elmondható történet trónfosztása után – lehet sok kis jelenet, résztörténet, lehetnek lírai monológok, melyek régmúlt történéseket idéznek fel, lehetnek szürreális betétjelenetek, melyeket motívumok, szimbólumok, metaforikus közlésmód, és más kohézióalkotó eszközök segítségével majd az olvasó fog a saját maga számára történetként interpretálni.

Egy a lényeg: a narráció, a narrátor, és az összefüggő történet – vagyis az epikus közlés alapvető kellékei – már külső vázta jelentenek csupán, s a mondandó ezeken keresztül – legalábbis közvetlenül, a szokott módon – már nem érhető el.

Mindez ékes bizonyosságául annak az ortegai diagnózisnak, hogy a regényműfajban a hagyományos történetmondásnak befellegzett.

BIBLIOGRÁFIA

- PAVESE, Cesare, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1954 (1950¹); magyarul: PAVESE, Cesare, *A hold és a máglyák*, ford. Lontay László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971.
- VITTORINI, Elio, *Conversazione in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1966 (1937-39¹ folytatásban; 1941¹ kötetben); magyarul: VITTORINI, Elio, *Szicíliai beszélgetés*, ford. Zsámboki Zoltán, Budapest, Magvető, 1971.
- BOSETTI, Gilbert, *Il divino fanciullo e il poeta*, Pesaro, Metauro, 2004.
- FREUD, Sigmund, *A vicc és viszonya a tudattalanhoz* (ford. Bart István), in FREUD, Sigmund, *Esszék*, Budapest, Gondolat, 1982. pp. 23-251.
- MAÁR Judit, *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, /Modern filológiai füzetek 53./, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Gondolatok a regényről*, Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1993 (Reprint); első magyar megjelenése: Budapest, ABC Könyvkiadó Részvénytársaság, 1944 (ford. Puskás Lajos); első megjelenése: ORTEGA Y GASSET, José, *Ideas sobre la novela*, 1925.

Luigi Tassoni

PAVESE ÉS AZ ELBESZÉLÉS MIKROKOZMOSZA

A XX. század első felében volt az olasz íróknak egy kis, generációnak nem nevezhető csoportja (Corrado Alvarótól Carlo Emilio Gaddáig bezáróan), akik különböző utakon járva, de rendszeresen kipróbálták magukat az elbeszélés műfajában. Az ő nyomdokaikon nőtt fel a század első évtizedében született fiatal írók generációja, akiknek érdeklődése egyre inkább az elbeszélés mint önálló műfaj irányába fordult. Vittorini, Seminare, Landolfi, La Cava, Pratolini és Bilenci: valamennyiük szemében a „hosszú elbeszélés” – ahogyan egykor nevezték – olyan kísérletezési területet képviselt, amely egyszerre jelentette a saját autonómiájukra való ráatalálást és a narrátor és olvasó közötti kapcsolat megújításának lehetőségére való ráébredést.

Az elbeszélés közönsége a *short story* hagyományain nevelkedett, amely létrejöttétől fogva mindig a megújulást célozta. A '30-as évektől az '50-es évek első feléig terjedő időszakra helyezném azokat az első ígéretes próbálkozásokat, amelyek még a legifjabbak (Strati, Calvino, Volponi, Manganelli és a többiek) figyelmét is felkeltették. Néhányan közülük nem véletlenül kerültek már ekkor a Vittorini-műhely figyelmének fókuszába. A történeteket általában sem lehet nagy hullámcsapásokkal alakítani, az irodalmi történet pedig különösen összetett és becsapós, olyannyira, hogy – szerencsére – már-már az az érzésünk támad, elveszítjük a fonalat. Ki tudja, mit gondolhatott Cesare Pavese, mikor papírra vetette személyes mikrokozmoszának egyik töredékét, a *Tengerpartot* (*La spiaggia*, 1942), mely az író narratívájának egyik jelentéktelen, ám annál mélyebben gyökerező elbeszélése?

Paveséről beszélve mindenekelőtt azt szeretném megérteni – már ha lehetséges –, hogy mi lehet az, ami az '50-es éveken inneni írónemzedék által kínált elbeszélésből máig számot tarthat az érdekelődésünkre, ráadásul olyan országban, ahol akkor, ahogyan ma is, a kiadók előszeretettel utasítják el az alsóbbrendű műfajnak ítélt elbeszélés gyűjteményeket, eleve kizárva annak lehetőségét, hogy kialakíthassák a maguk értő és figyelmes olvasóközönségét. Narratológiai értelemben az elbeszélés olyan nyitott mikrokozmosz, amely lehetőséget kínál kétséges helyzetekből, bizonytalan eseményekből és kihatásaikból történetet szőni, és elbeszélni azt. Mint például a *Tengerpart* (*La spiaggia*) című elbeszélésben, melynek cselekménye nyáron, egy a rendes idő folyamán kívül eső időszakban zajlik: egy akármilyen nyáron, amely a történet elbeszélőjének, beszélgetőtársának és

szereplőjének szavaiban a kamaszkorhoz, barátságához, férfiassághoz és asszonyihoz, családhoz és szenvedélyhez fűződő megfejthetetlen vonzódások és taszítások emlékévé áll össze. Csak a szerelem hiányzik a sorból, az egyedüli, mely kívül esik az elbeszélés témáin. Olyan időről van tehát szó, amely akár annak felfüggesztését is jelenthetné, egy zárójeles szünetet, s amely ezzel szemben úgy van ott, mint zárt kör, melyben némán és feltartóztatlanul egyszer csak előtör a csendes vihar.

Hagyjuk most a *Feria d'agostót* (*Augusztusi szüenidő*) makacs eredet- és születésmítoszával, és a *Bella estate* (*Szép nyár*) emblematizmusát, feloldhatatlan lidércnyomásaival. És akkor szembetűnik a *Spiaggia* (*Tengerpart*), ez a kamasz- és felnőttkor között megrekedt történet, melyet az elbeszélés valamennyi szereplője számára megfoghatatlan és érthetetlen határsáv övez. Az elbeszélő egyforma távolságra van valamennyi szereplőtől, a vonzás-taszítás szálaival összetartott vagy épp elválasztott térben helyezkedve el, egy – mint említettük – bizonytalan, eldöntetlen helyzetben, az élet játékának kitéve. Először is ott van törékeny kapcsolata Doróval, valamint a feleségéhez, Cleliához fűződő közvetve bizalmas viszonya, a Guidóval és a csapat többi tagjával szembeni kritikus ellenszenvé, vagy a nőekkel rámenős egyetemista Bertinek szentelt figyelme, és végül a kis nyári társaság hölgytagjaival szemben tanúsított felületes érdektelensége: ezek között a végletek között hullámozik könnyedén az elbeszélés, és épp az elbeszélő-szereplő lesz az, aki ráirányítja az olvasó figyelmét egy lényegi vonásra.

Mintha csak azt mondaná: a történet, amelyet kezdedben tartasz, nem más, mint emlék, melyet az elbeszélésben éltem újra, mikor nyomába eredtem más régi emlékeknek, hogy visszatérjek a kamaszkorba, hogy elrejtsem az azon túli világ iránti vágyakozásomat, és hogy újra szemlélhessem azt ennek a nőcsábász-tanítvány gyermeknek alakjában, miközben köröskörül nyomait, jeleit kutatom. A Pavese által elbeszélte idő tehát zavaros, összetett idő, benne az én nem találja helyét, és csak azért nézi a dolgok történéseit, mert azoknak meg kell történniük (Clelia gyermekét vár), anélkül, hogy eközben érzelmileg érintve lenne, emocionálisan részt vállalna a történésekben, vagy akár megérezné az élet szenvedélyét. Az elbeszélés végén különösen beszédes sorokra lelhetünk: *Kezdtém megérteni, hogy nincs élehetlenebb hely annál, ahol egyszer már boldogok voltunk. Megértettem, hogy mikor egy szép napon vonatra ült Doro, hogy visszatérjen a dombok közé, miért tért máris vissza régi sorsához a rákövetkező reggel.* (ford. D. K.). Valójában az olvasó soha semmi pontosat nem fog megtudni erről az elbeszélő által emlegetett hipotetikus boldogságról, legfeljebb halvány elképzelései lehetnek róla, látva a főhős távolságát és idegenségét a történetet behálózó boldogtalansággal szemben. Persze éppúgy igaz az is, hogy valóságos boldogság forgácsai hullnak az elbeszélő-szereplő nyakába a kérdésekkel, fecsegésekkel és találkozásokkal teli napokon, még akkor is, ha abban a pillanatban, amikor megtörténtek, inkább tűntek zavarba ejtőnek vagy alaptalannak. Íme, a létezés lényege Pavese szerint: ráismerni valamire messziről, mint egy folytonosan jelenlévő emlék részeként, melyet elveszíthetünk, ezért akkor kell megragadnunk, abban a pillanatban, amikor

a dolgok történnek. Ezért van az, hogy Pavese történetében az események könnyedek, szinte észrevétlenek, látszólag jelentéktelenek, mint a különös ferde olajfa a tengerre néző kiadó szoba előtt: *Az első este útnak indultam, hogy szobát keressék. Meg is találtam egy félreeső kis utcában, ablaka egy vastag, ferde olajfára nézett, mely érthetetlen módon épp a kavicsos út kellős közepén nőtt. Hányszor néztem elmerengve, gondolataimba merülve az elkövetkező napokban, mikor egyedül tértem haza. Talán az egész nyárból erre a dologra emlékezem legszívesebben. Alulról nézve bütykös és sovány volt, de a szobából kitekintve gyűrött, száraz levélkék alkotta tömör ezüsttömbnek tűnt. Olyan érzésem volt, mintha vidéken lennék, egy ismeretlen tájon, és gyakran szippantottam bele a levegőbe, hogy tényleg sós szaga van-e. Mindig is különösnek tűnt, hogy a tengerpart meredek szélén, a szárazföld és tenger között növények, virágok nőnek, és iható jó víz csörgedez.* (ford. D.K.). A ferde olajfa, mely az ismeretlen táj időtlen képét idézi, bár szokatlan helyen található, a túlélés megnyugtató érzését hordozza. De egyben ott rejti egy eltűnésre rendeltetett ősi világ nyomait is, melyre újra rá lehet találni: ezért érthető, miért tűnik oly különösnek az elbeszélő szemében, hogy épp az ő szobája előtt található: *a tenger és a szárazföld között.*

Ugyanígy, az elbeszélő alapvetően a dialektust is barátok közötti bizalmas nyelvként értelmezi, a körülvevő világ biztonságot sugárzó jeleként. Ő maga ugyanakkor sajátos, választékos, gondosan aprólékos nyelvet használ, hogy ezáltal is hangsúlyozza a jelen világ bizonytalanságától, nyugtalanításától és megbízhatatlanságától elválasztó leküzdhetetlen távolságát. Ebből a nyelvből táplálkoznak a felnőtt világ erkölcsi elveire való utalások, főként, bár nem kizárólag az impulzív tanítványnak osztogatott viselkedési leckékben. Nem véletlen, hogy a közvetlen dialógusok gyakoriságában csak pótlólag, kiegészítésképpen osztozik a szereplők közötti közvetett, az elbeszélői hang által közvetített vagy modellált beszéd tág tere. Az elbeszélés végül félbeszakad: a Doro-Clelia házaspár immár gyermeket vár és Genovába költözik, túllépve az egyéb várakozások üres idején. A professzor (elbeszélő) és tanítványa, Berti maradnak, eltérő mértékben, de mindketten a világ által elutasított helyzetben, majd váratlanul Torinóba utaznak. Az idő, bármennyire is beláthatatlan, három szinten artikulálódik: a házaspáréban, amely a formálódóban lévő család érettsége felé halad, a fiúéban, aki szeretné felégetni az utat és egyetlen ugrással átlépni a gyermekkoron (*ostobák voltak azok a köztes évek*), és végül a professzoréban, aki nem hagyta el a gyermekkor örökségét, az ősi naiv archetípus gondolatát, ugyanakkor nem fogadta el az érett kor felelősségeit sem.

Végül szeretném megemlíteni, hogy van a *Tengerpartnak (La spiaggia)* egy pontja, ahol Pavese a gondolat, a reflexió idejéről elmélkedik: arról az időről, amely úgy száll füstként tova, mint a professzor pipájának füstje az éjszakai szünetben. A felfedezések, az eszmék, a megvilágosodások ugyanakkor váratlanul, hirtelen robbannak be az életünkbe, úszás közben, az asztalnál ülve, erről-arról beszélgetve vagy épp köszönés közben, de soha nem absztrakt elmélkedésbe mélyülten. Mint-

ha azt mondanánk, az élet a dolgok ismerete által, megvilágosodás révén megmutatózó vonatkozásaiban tárulkozik elénk. A meditatív csend vagy az éjszakai hallgatás helyett ott a lehetőség, hogy mérlegre tegyük a napot, esetleg általános jelentésében, illatában vagy rossz hangulatában újra átérezzük. Ezekben az apró érintésekben is ott rejlik Pavese szereplőinek ékes beszédű magánya: különböző világok között lebegnek felfüggesztve, párbeszédben velük, de hajlamosan arra, hogy e párbeszédet üresnek, megszokottnak értékelje, haszontalannak és súlytalanoknak. A megvilágosodás máshol van: talán egy gesztusban, egy tárgyban, egy sóhajban, melyek anélkül, hogy kimondatnának, titokban egy egész emberi sors értelmét jelképezik. A *Tengerpart (La spiaggia)* című elbeszélés ennek a felfedezésnek lesz az egyik értékes darabja.

(ford. Dávid Kinga)

Puskás István

A TÚLÉLÉS STRATÉGIÁI PAVESE ÉS PASOLINI PARALLEL OLVASATBAN

A második világháborút feldolgozni, megemészteni próbáló európai prózairodalom sajátja – az amerikaival szemben – az az alapvető élmény, hogy a pusztítás, a vérengzés nem valahol a távolban, hanem itt, helyben, az otthon körül és az otthonban zajlott, ráadásul oly módon, hogy a civil lakosság is személyesen megtapasztalta a kontinens szinte minden szegletében. A totális háború mindenkire kiterjedt, a második világháborús regények tekintélyes hányada tehát nem katonaregény, hanem civilregény. Szóljon bármelyik résztvevő csoportról, legyen bármilyen a beágyazottsága, a háborús regény szenvedéstörténet, megváltás- vagy elkárhozás-történet, sokszor már nem a hőssé válás a tét, nem a fegyveres helytállás a közösségért s az egyénért, hanem „csak” a túlélés.

A második világgésszel a háború *éthosza* változott meg radikálisan; immár ideológiailag nem igazolható, minden heroizmust nélkülöző, abszurd, értelmetlen, embertelen eseménynek mutatkozott, illetve a nyugati civilizáció többségi kánonjában ez az értelmezés vált uralkodóvá, ez szervezte/szervezi a róla való beszédet, és nem csak a művészeti produktumok diskurzusát, de a hétköznapi megnyilvánulásokat is, de a túlélők narratíváit is. A modern kori emberiség e világméretű konfliktusa a felvilágosodás, a modern értelemben vett humanizmus alapjának, az embernek a megsemmisítését a felvilágosodás által istenített tudományos-technológiai haladás eredményeinek s a felvilágosodás torz értelmezéseinek köszönhetően fejlesztette ipari méretűvé és jellegűvé. A megdönthetetlennek, abszolútnak gondolt ideák, értékek elveszett illúziókká lettek, s újra kellett fogalmazni mind az emberi közösséghez, mind a világhoz fűződő viszonyt. A krízisben a legdöbbenetesebb az volt, hogy nem a háború volt annak oka, kiváltója, nem lehetett rákenni mindent, nem lehetett egyértelműen bűnbakká tenni. Az ok maga a modern civilizáció volt, amely kitermelte ezt a háborút; sőt, ha jobban belegondolunk, a háború akár még „hasznosnak” is tűnhetett, hiszen lerántotta a leplet, lehetővé tette a leszámolást az illúzióval, a háború volt az az esemény, amely rákényszerítette a modern nyugati embert, hogy elszámoljon magával.

Az olasz irodalomban e kérdés legradikálisabban, a szóművészetet szervező kulcstényezővé válva talán Cesare Pavese számára vetődött fel. Szövegei közül a *Ház a domboldalon* (*La casa in collina*) és a *Hold és a máglyák* (*La luna e i falò*) próbálja megérteni, mi történt a háborús évek Olaszországaival, olasz társadalmával, s a benne élő egyénnel; míg a *Börtön* (*Il carcere*) a diktatúra rezsimjére

vonatközoan tárgyalja ugyanezt a problémát, főszereplővé téve a modern európai civilizáció másik botránkövét, a totális államot, mely a második világháborúhoz hasonlóan – a kettő közt igen szoros az összefonódás – a felvilágosodás cáfolata, kudarca, de édes gyermeke is.

Pavesé szövegeit a szerző személyes érintettsége teszi igazán hatásossá, hitelessé. Nem egyszerűen arról van szó, hogy személyes tapasztalatok, megélt élmények táplálják őket, sokkal inkább arról, hogy a szöveg főhősei által megvívott ütközeteknek, lelki, intellektuális tusáknak az író személyes élete számára is komoly tétje van. Cesare Pavesének, mint individuumnak volt szüksége az alkotásra, hogy külsővé tegye e kérdéseket, s hogy az írás folyamatában mint idegennel, „mással” nézzen szembe magával, gondoljaival. Írásművészetében a személyes motivációk, az alkotó személyes életének alakulásában betöltött szerep releváns, fontos tényező. Esetében az élet tragikus vége igazolja vissza a szövegek felvetéseit, mint a magyar irodalomban Petőfi, vagy, időben és attitűdben is sokkal közelebb, József Attila esetében a halálhoz viszonyuló élet(mű) példáival, igazi *exemplum*aival találkozunk – a heideggeri *lét-halál* fogalompár, a halálhoz viszonyuló lét teóriája, azaz az egzisztencialista filozófia világotvasatának horizontjáról tekintve rájuk.

A *Ház a domboldalon* című kisregénye kimondottan teret ad ennek az irányultságnak, hiszen a narrátor maga jelenti ki, hogy e történet nem a nagy történelmi eseményről, a társadalmi tragédiáról, hanem az egyén életében bekövetkező tapasztalatszerzésről, tanulási folyamatról szól: „*Devo dire che – cominciando questa storia di una lunga illusione – che la colpa che mi accadde non va data alla guerra. Anzi, la guerra, ne sono certo, potrebbe anche salvarmi. (...) La guerra mi tolse soltanto l'estremo scupolo di starmene solo*”¹.

Ez az elbeszélői pozíció, ez a történetmondási eljárás teszi „líraivá” a szöveget, ami annyit tesz, hogy nem kíván „szentelen tanulmány” lenni (a verizmus poétikájának alapvetése szerint), azaz nem a XIX. századi nagy realista, naturalista irodalmi diskurzus alapján határozza meg magát, nem ezen elbeszélői eljárást kívánja követni, azaz a szerző nem kíván kivonulni az általa létrehozott szövegből és szövegvilágból, sőt annak középpontjába magát helyezi. Nem csak a narrátort, de magát a tollat forgató kezét. Így tehát nem egy bizonyos történet elmondása, tárgyasítása történik meg (egyébként is, ezen elgondolásról már régóta tudjuk, hogy lehet remek kiindulási pont, mozgató erő, de alapjában véve kivitelezhetetlen, hiszen a műalkotás mindig eredendően szubjektív, a szerző személye akarva-akaratlanul rajta hagyja ujjlenyomatát), hanem a hangsúly egy egyén, a narrátor, jelen esetben a Corrado nevet viselő fiktív figura belső történetén van. Ráadásul e belső történet sok ponton erős hasonlóságot mutat magának az írónak a személyes történetével.

¹ Cesare PAVESE, *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 1994, 3.: *Most, hogy nekikezdek egy nagy illúzióról szóló történetnek, meg kell vallanom: a bűnért, amibe estem, nem okolható a háború. Sőt, a háború – ebben egészen biztos vagyok – akár meg is menthett volna. (...) A háború csak a legmélyebb kétségemet vette el, azt hogy egymagam legyek-e.* (ford. tölem).

A narrátor erősen személyes hangja, a szubjektív történet, az individuum, illetve a létezés központi kérdéssé tétele kiemeli a szöveget abból a diskurzusból – a (neo)realizmusból – mely a keletkezés időszakában uralkodó. Pontosítsunk: a (neo)realizmus, mint egyfajta művészeti koncepció, egyfajta poétika és esztétika, alkotói módszer és értelmezési eljárás valószínűleg soha, sehol nem vált egyedülivé, egyeduralgódóvá – legalább is az igazi mesterműveknél, a korszak valóban jelentősnek mutakozó, továbbélni képes darabjainál nem. E címke segíthet mindenkinek, aki a műalkotás körül ’ügyködik’ (tegye azt bármilyen minőségben, íróként, kritikusként, olvasóként vagy irodalomtörténészként), segíthet annak feltérképezésében, bizonyos elemeinek megmutatásában, de egy (jó) alkotás nem merül ki ennyiben, nem redukálható le ennyire. Az olvasó számára a neorealizmus mint értelmezői horizont kiváló viszonyítási pont lehet, remek munkahipotézis, de talán akkor válik igazán termékennyé, ha sikerül kimutatni az ehhez képesti elkülönbözödések, a máságot. Mondja ezt a XXI. századi befogadó, értelmező, hiszen félszáz évvel korábban a legfőbb törekvés (egy bizonyos olvasói csoport számára) épp a mindenáron visszaigazolás, a sokszor görcsös keresés–azonosítás volt. A korabeli olvasó még abban hitt, hogy lehetséges egy alkotás (egyetlen) címkével lefedése, mert hitt abban, hogy létezik, megkonstruálható az (egyetlen) autentikus, érvényes és hiteles értelmezés. De ha már mindenképp skatulyázni akarunk, a *Ház a domboldalon* ma már inkább egzisztencialista, mint realista regénynek látszik.

Az olasz irodalom második világháborút feldolgozó alkotásai, s ezen belül a civil világba betörő háború jelenségének, tragédiájának emblematikus szövegévé vált a Pavese-textus, referenciaponttá, a kánon, a közösségi, nemzeti emlékezet kulcsdarabjává. És valószínűleg pont azért, mert nem csak az események krónikája, nem csak tükörkép ad az akkori közállapotokról, hanem azért is, mert drámai, tragikus erővel képes megmutatni a kor emberének, az egyénnek és e történelmi szituációnak viszonyrendszerét. Arról tud érvényesen mondani valamit, mit jelentett akkor élni – s ez az ’akkor’ nem csak a világégés idejére, hanem a modern korra, a XX. századra általában vonatkozik.

Az irodalmi szövegek kanonizációja mindig a közösségi érdekek (a kanonizálást végző csoport érdekei) szerint történik, melyek többnyire aktuális érdekek, tehát (politikai, társadalmi, kulturális) szituációról szituációra változik a kánon, gyakrabban kikerülnek belőle produktumok (ez a kulturális emlékezet Jan Assmann által feltárt mechanizmusa is), ritkábban újak érkeznek. Az olasz irodalmi kánon, történelmi gyökerei s a nemzeti identitás fenntartásában játszott különösen fontos szerepe miatt hagyományosan meglehetősen konzervatív, azaz nem, illetve kevésbé változékony, s igaz ez a kiválogatás alapjául szolgáló szempontokra is. Pavese szövege azért tudott bekerülni, mert meg tudott szólalni a kanonizáció számára értékelhető, értékes hangon, alkalmas az ezirányú olvasatra, továbbá nem sért tradicionális értékeket, érdekeket, tabukat. A neorealista címke s a kanonizáció szorosan összefüggenek.

Pier Paolo Pasolini hányatott sorsú két kisregénye, az egymással párban álló

Amado mio és *Tisztátalan cselekedetek (Atti impuri)* című darabok nem tudtak, nem tudnak elég érdekesnek, értékesnek mutatkozni ahhoz, hogy méltónak tartassanak a kánonba felvételre, az emlékezetben megtartásra, pedig a Pavese-mű mellett a háborús civil Olaszország talán legsokatmondóbb, legerőteljesebben megfogalmazott monumentumai. A *Ház a domboldal*on ellentétben nincsenek olyan olvasatai, melyek erre alkalmassá tennék, sőt, inkább tabu- és normasértő szövegek, melyek egyenesen a jónak nevezett közízlést sértik, provokálják, akár mind a mai napig, s így nem lehetséges olyan félreolvasásuk, félreértésük, sematizálásuk, mint a Pavese-szövegnek.

A két, egymáshoz nagyon közel álló prózát Pasolini a háború utáni években, még friuli tartózkodása alatt kezdte el írni, aztán 1950-ben, Rómába költözésekor letette őket, különböző készültségi állapotban, s csak a szerző halála után, 1982-ben láttak napvilágot. Íme, az első problémás pont a kanonizáció számára: a közönség elé kerülés túl későn, túl messze esett a megörökített időszaktól, akkor történt meg, mikor a megidézett korszakkal kapcsolatos kánon kiválasztása már megtörtént. Bár ez a szöveg kvalitásai okán akár még áthidalható probléma is lett volna, a súlyosabb 'gondot' egy tabu megsértése jelentette. S nem csak irodalmi, de társadalmi tabué, melyen a mind toleránsabb posztmodern Nyugat, s benne Olaszország a mai napig nem tudott túllépni: a homoszexualitás, sőt egyenesen a pedofília tabuja. Igaz, a Nabokov-féle *Lolita* után vagyunk már évtizedekkel, de ott a hangsúlyos irodalmiasság s az ironia adhat felmentést, mely eltávolít, *relativizál* (arról a *gender*-olvasatról már nem is szólva, hogy a lányokkal szemben elkövetett pedofil aktus talán nem olyan botrányos, mint a fiúkkal szembeni). De ne felejtjük el azt sem, hogy akár a szövegek születésekor, akár megjelenésükkor nem Amerikában, Nabokov Amerikájában vagyunk, hanem a kereszténydemokrata Olaszországban!

Pedig, ha jobban belegondolunk, a társadalom számára a Pavese-mű által felvetett, boncolt problémák, az ott megjelenő attitűdök, világhoz, emberekhez való viszonyok, s az ehhez kapcsolt gondolati megalapozás (vagy igazolás) társadalmilag talán sokkal destruktívabbak, mint a Pasolini-darabokban. Csak valahogy az individuum krízisével, a lét abszurd értelmetlenségének tapasztalatával, ennek kimondásával könnyebb szembenézni, mert jobban ismerjük, a bőrünkön tapasztaljuk, ráadásul sokan és sokszor szóltak, szólnak róla, olyannyira, hogy az erről való beszéd szinte közhelyessé is vált. Pasolini viszont az egyik legősibb tabut sérti meg.

Még akkor is, ha a szövegeiben épp az a legkülönösebb, legerősebb, hogy a közösség által bűnnek, sőt főbűnnek tartott cselekedeteket (melyeket maga is tisztátlannak nevez, azaz jelzi, ismeri az általános értékrendet) belülről látatja, feltárja és segít megérteni azt. Tegyük rögvest hozzá, hogy az e szövegek lapjain megtörténő, fiatalkorúakkal végrehajtott *homoerotikus* aktusokban az erőszaknak nyoma sincs.

Sőt, évszázadok után az antik *fiú-szerelem* lírája tér vissza a Pasolini-szöveg

mondataiban, így azt is mondhatjuk, hogy szó sincs önálló invencióról, rátalálásról, sokkal inkább az imitáció szövegképző eljárása működik. Nem hogy nem szabálybontó, hanem nagyon is tradicionális alkotással van dolgunk. Csakhogy a XX. század közepére a befogadó közösség számára már az ismeretlenségbe süllyedt az a szövegtörzset, mely referenciául szolgál, mellyel az imitáció révén kapcsolatot tart. Sőt, nemhogy nincs tudása az olvasók nagy részének a kontextust létrehozó irodalmi tradícióról, de szeme sincs már arra, hogy bármerre keresgéljen a múltban, a már létező, valaha megírt korpuszban, hiszen a modern olvasó nem visszafelé, hanem előre tekint(ett), illetve szeme az újra, a még el nem mondott (volt) nyitott, úgy olvas(ott), hogy nem az ismerősség, hanem az újdonság élményét kereste, keresi. Pedig *homoerotikáról* beszélni nem is lenne olyan nehéz az európai embernek, hiszen lenne, van hová visszatekinteni, honnan meríteni, a gond csak az, hogy az irodalmat körülvevő erkölcsi tér változott meg, s ez szorítja a szubkultúra státusába e témát, teszi tabuvá a róla való beszédet. A határt pedig csak nagyon keveseknek sikerül áttörni, többnyire olyanoknak, akiknél a tisztátalan szerelem értelmezhető mellékszálként egy életműben, ahol egyéb darabok „jövátészik” e bűnt, mint például Thomas Mann esetében (*Halál Velencében*), vagy Kavafisz lírájában, ahol az alexandriai költő a hellenizmus egzotikumába csomagolva „adja elő”, „adja be” az olvasónak – amely a szereplíra érdekes invenciójaként fogja fel az ókori reminiscenciákat, s nem az imitáció paradigmája felől olvassa e poézist.

A két Pasolini-textus líráját, szépségét és (a XX. századi irodalom számára) invencióját az adja, hogy az antik tradíció diskurzusába helyezkedik, világa, szereplői inkább az árkádikus, bukolikus szövegüniverzummal tartanak rokonságot, mint a kortárral. E tekintetben még *direkt* ’jól is áll’ nekik a *torzó*-lét, még inkább erősítik az antikvitással, e letűnt, de darabjaiban mégis velünk élő, részünket képező világgal tartott kapcsolatot.

Am drasztikusan leegyszerűsítjük e szövegvilágot, ha csak a fiúszerelm elbeszélhetőségével indokoljuk e választást és konstrukciót, hiszen a szegénység és a háború tematizálása, szóba hozása is e hangon, e nyelven történik meg, tud megtörténni. Azért nevezhetjük remekműveknek e két szöveg-torzót, mert Pasolini rátalál egy egyedi beszédmódra, mellyel komplex létállapotot és világot képes elbeszélhetővé tenni. E korai alkotásainak legfontosabb invencióját aztán használja később is, első publikált regényében, prózájának csúcsteljesítményében, az *Utcakölykökben* (*Ragazzi di vita*), azzal a csavarral, hogy ott a helyszínre, Rómára *applikálja*, s természetszerűen nem a vidéki Árkádiát, hanem az antik *Urbs*-ot, annak ókori irodalmi, szövegképét építi újra. Ráadásul az *Utcakölykökben* a második világháború, a német, majd amerikai megszállás a most tárgyalt két kisregényhez hasonló módon szövődik a textusba.

A *Tisztátalan cselekedetek* és az *Amado mio* friulán bukolikus kisvilágába a háború sem tud brutálisan betörni – épp ezért konstruálódik meg a szövegek lapjain az árkádikus táj, ahol a rossz fenyegetése mindvégig szüntelen felsejlik a háttérben, a távoli horizonton. E két darab esetében a főhős anyjával a háború elől elbújni, túlél

menekül ide, a harcoktól távol eső otthonos vidékre. A fent idézett Pavese-mondatok érvényesek, működnek itt is: a háború csak katalizátor, mely a történetet eljuttatja a kezdőponthoz, a két Pasolini-kisregény esetében egyenesen az 'első mozgató' szerepe jut neki, belendíti az elbeszélést, s aztán szinte teljesen láthatatlanná is válik. A *Ház a domboldalon*ban folyamatosan jelen van, de jelen is kell lennie, hiszen a harc, a háború allegóriája szervezi a szöveg világát, az események elbeszélését, a diskurzust. Pasolininél a főhős és édesanyja által elhagyott káosz és pusztulás nem, vagy csak alig, egy-egy reflexió erejéig tud megjelenni, s az ittlétet is hasonlóan, szinte jelentéktelen epizódokban zavarja meg az a borzalom, ami a külvilágban zajlik (mint egy éjszakai bombázás vagy egy sebesült partizán felbukkanása). Még a partizánnak állt testvér, a sorsáért való aggódás s a halála felett érzett gyász sem akasztja meg, befolyásolja az elbeszélést, a szerelmi történet kibontakozását. Sőt, mindezek az események is csak azért, annyiban, olyan fényben kerülnek elmondásra, ami és ahogy a főtémát alakítja, több a narráció ekonómiája, belső logikája, horizontja miatt nem fér bele.

Ha a most tárgyalt Pasolini-darabokat nem a modernség esztétikái, irodalmi diskurzusai felől olvassuk, hanem a tradíció felől, s így is érvényes olvasatot kapunk, tehetünk egy hasonló próbát Pavesével (akivel kapcsolatban igen sok szó esett, esik a mítosz beszédmódjához fűződő kapcsolatairól). Ha e horizontról vetünk egy pillantást a *Ház a domboldalonra* – már a címre is! –, rögtön megpillantunk egy, az olasz irodalom számára kitüntetett jelentőségű referenciapontot, Boccaccio *Dekameronját*. A két elbeszélés kiinduló, a kibontakozó történetet elindító, s annak keretet adó szituációja igen hasonló: a káoszba hulló városból a közeli dombok menedékebe menekülő szereplők, narrátorok a biztonságos hely (*locus amoenus*) védelmében próbálnak meg szembenézni a maguk mögött hagyott életükkel – fentről, a dombokról tekintenek le az alant fekvő, e helyzetből átlátható városukra, világukra. A kívülálló pozíciójába helyezkedve kísérlik meg kimondani, kibeszélni, szavakba önteni, azaz megérteni és valahogy kezelni önmagukat, a környező világot. A *Dekameron* előhívása a memóriából, a szövegüniverzumból csak megerősítheti a kisregény fent röviden vázolt olvasatát, amihez nem csak az érintkezési, de az elkülönbözési pontok felismerése és átgondolása is fontos tapasztalatokkal, megerősítésekkel szolgál. A Boccaccio-műben ugyanis a világról szóló beszéd célja a róla való tudás megerősítése, amire egy krízishelyzetben mind az egyénnek, mind a közösségnek szüksége van; a tudás bizonyossága adja azt a szilárd talajt, amiből a *Dekameron* derűje táplálkozik, s aminek híján Pavese szövege reménytelenül tragikusra hangozódik, aminek híján az életet háborúként éli meg mind a szöveg főszereplő-narrátora, mind az azt papírra vető szerző, aki(k) a helyzet megváltoztathatatlanágát, reménytelenségét, értelmetlenségét abszurditását belátva nem jut(nak) el az iróniához, a végső ponton túl a mindenben nevetéshez. Ahogy sajnos nem jutott el eddig a homokos, vizes síkra érve, okos fejével biccentő József Attila sem, de ameddig a háborút túlélve jó néhányan elértek az európai irodalomban, kultúrában, rátalálva az életben maradás (egyetlen?) lehetőségére.

Pier Paolo Pasolini e két korai zsengejéről is tudható, hogy igen erős az életrajzi motiváció, nagyon is személyes prózát kapunk a kezünkbe – ki tudja, talán ezért is nem került soha a közönség elé, hisz a nagy provokátort nem igazán arról ismerjük, hogy félt volna a megbotránkoztatástól, hogy hiányzott volna belőle a szókimondás bátorsága, sőt kéje, talán inkább arról volt szó, hogy neki magának voltak gondjai azzal, hogy e történeteket, melyek nagyon erősen a sajátjai, túl szorosán kötődtek hozzá, útjukra engedje. Valószínű, hogy számára is nagy volt itt a tét, s a bukolikus diskurzus (re)konstruálása arra is szolgált, hogy a maga számára is kimondhatóvá, elbeszélhetővé tegye a saját történetet. Önigazolás, magyarázkodás? Itt is lehet szó egy nagy (lelki) krízis túléléséért folytatott személyes küzdelemről, mely úgy tűnik, nála viszont valamelyes megnyugvással végződött, hiszen a homoszexualitás a későbbi szövegekben, műalkotásokban nem problematizálódott. A témáról szóló megjegyzések, fejtegetések alapján úgy tűnik, hogy Pasolininek sikerült e tényt helyreraknia magában, ami azért fontos, mert – annak ellenére, hogy a többségi társadalom, az őt körülvevő közösség szempontjából – bűnös (sőt törvénytörtő) vonzalom és annak megélése nem vált belső konfliktusok, válságok forrásává, ezt a háborút nem kellett megvívnia magával. Nem úgy, mint Cesare Pavese, aki nem tudott fegyverszünetet kötni, kiegyezni, s ez vezetett a tragikus véghez.

Paradox módon – vagy ha már az antikvitásnál tartottunk, a *hübrisz*, az isteni törvények megszegése okán – Pasolini végzete is e 'bűne', 'bűnös szenvedélye' lett, ki tudja, ha e kérdésben nem talál békét, s ezért nem viselkedik úgy, ahogy, talán még ma is élhetne, talán maga nem választotta volna a dilemmák, konfliktusok Pavese-féle megoldását, az életből távozást.

BIBLIOGRÁFIA

- PAVESE, Cesare, *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 1994.
PASOLINI, Pier Paolo, *Romanzi e racconti*, 1. köt., Milano, Mondadori, 1998.
BANDINI, Fabrizio, *Solitudine e malattia in Cesare Pavese*, Perugia, Midgard Editrice, 2004
CALVINO, Italo, *Pavese: essere e fare*, „L'europa letteraria”, n. 5-6, 1960.
FERNANDEZ, Dominique, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici, 1960.
GUIDUCCI, Armanda, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1967.
JEIS, Furio, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968.
PONZI, Mauro, *La critica e Pavese*, Bologna, Cappelli, 1977.
SALINARI, Carlo, *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960.
SITI, Walter, *Bevezető* in PASOLINI, Pier Paolo, *Romanzi e racconti*, 1. köt., Milano, Mondadori, 1998.
TRIOSCHI, Olivia, *Cesare Pavese e la ricerca della realtà simbolica*, in www.classicitaliani.it/pavese/critica/trioschi_pavese.htm

Pálmai Nóra

AZ IRODALOM
– VÉDELEM AZ ÉLET SÉRTÉSEI ELLEN*
– CESARE PAVESE NAPLÓJÁRÓL –

Kevés olyan alakja van a modern olasz irodalomnak, aki annyi felháborodást és botrányt kavart volna halála után, mint Cesare Pavese. Egyrészt öngyilkosságának körülményei már önmagukban is jelentősen felizgatták az irodalmi körök és a közvélemény kedélyeit, sokak szerint túl sok, és főleg beteges figyelem és kíváncsiság vette körül a boldogtalan író e tragikus gesztusát. Később hagyatékából több, a kritika által szenzációként beharangozott mű látott napvilágot, elég csak a posztumusz költeményekre gondolnunk, vagy a Bianca Garufival írt, *Fuoco grande! című* „négykezes” kisregényre, vagy éppenséggel a naplójára. Ezek közül számos mű valóban irodalmi szenzáció volt, különösen a posztumusz verses kötet, mely Massimo Mila és Italo Calvino gondozásában *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*² címmel jelent meg 1951-ben, vagy a *Ciau Masino* (1968) című ifjúkori novelláskötet. Ugyancsak posztumusz jelent meg a *La letteratura americana e altri saggi* (1951) című tanulmánykötet is, mely szintűgy a pavesei életmű jelentős része. Jó néhány mű, mint a már említett Garufival közös kisregény is, azonban annyiban csalódást okozott, mert meglehet, valódi kuriózumról volt szó, ám a kritika szerint érdemileg nem gazdagította és nem árnyalta a Pavese műveiről és poétikájáról alkotott képet.

A napló megjelenésével kapcsolatban azonban túlzás nélkül állíthatjuk, hogy páratlan botrányt okozott. *Pavese magánya*, *Pavese sötét fészke*, *Az élet fájdalma*, *Pavese nem magánügy*, *Kegyelem Pavesének* stb. címmel meglepően sok recenzió született szinte azonnal a megjelenést követően. Az „Unità”, a „La Stampa”, a „Corriere della sera” hasábjain Carlo Bo, Carlo Salinari, Davide Lajolo, Eugenio Montale tollából született recenziók – csak hogy a legjobbakat említsük – komoly moralizáló, politikai-ideológiai vitát robbantottak ki, melynek látszólagos lényege a szerző magán- és nyilvános életének ellentmondásai, az intimitás e mélységes megsértése felett érzett visszatetszés volt.

De valóban ez volt a felháborodás oka? Az 1952-ben megjelent, szintűgy Calvino által gondozott kiadás, még egy ún. cenzúrázott változat volt, melyből a

* Utalás a napló 1940. szept. 30-i bejegyzésére, in Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2000, 202.

¹ Cesare PAVESE, *Nagy tűz*, ford. Pálmai Nóra, „Nagyvilág”, 2009. január, 3-49.

² *Eljön a halál s övé lesz két szemed*, in SZTANÓ László, *Az utolsó fátyol. Huszadik századi olasz versek*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994, 36.

szerkesztők elhagyták mind a közvetlen személyekre való utalásokat, mind azokat a megdöbbenően intim vallomásokat, kifakadásokat, melyek aztán a tíz évvel későbbi, 1962-es kiadásban valóban újra felkorbácsolhatták a jóérzésű kritikusok kedélyeit. De lehetséges volna, hogy egy-egy kétségbeesett, trágár kifakadás, vagy leplezetlen utalás az intimitásra elegendő ahhoz, hogy utólagosan megbélyegezzen egy ilyen jelentős szerzőt, mint Pavese?

A napló oldalait olvasva ennél sokkal mélyebb magyarázatra találunk.

A probléma az – írja Giancarlo Mazzacurati egy 1990-ben megjelent recenziójában,³ hogy ellentétben más írókkal, Pavese nem kegyes és nem engedékeny velünk, mint olvasók egy pillanatra sem gondolhatjuk, hogy intelligensebbek, vagy érzékenyebbek lennének nála. Lehetnének szadisták vele, de ő sokkal mazochistább önmagával, boncolgathatnánk kíméletlenül, de ő felülmúlna bennünket önmarcangolásával, remélhetnénk, hogy megtaláljuk gyenge pontjait, de ő minden elképzelésünkénél sebezhetőbbnek és önpusztítóbbnak tünteti fel magát előttünk.

A napló valóban keserű, kiábrándult, indulatos, ironikus, és megrendítő olvasmány. Az oldalain kibontakozik Pavese egyedülálló képessége, melynek segítségével hibátlanul, tragikus pontossággal képes megrajzolni saját belső útvesztőinek az önpusztításba vezető térképét.

Pavese életében az első komoly fordulópontot az 1935-ös letartóztatása és az azt követő brancaleonei száműzetés jelenti. Nincs itt mód arra, hogy részletesebben kitérjünk a letartóztatás körülményeire, de nem nehéz elképzelni a lassan tudatosuló döbbenetet, ahogy az amúgy a politikától meglehetősen tartózkodó ifjú irodalomtanár, fogékony műfordító, az írott szó bűvöletében élő, általában magába forduló fiatalember talán életében először szembesült az őt körülvevő drasztikus, történelmi valósággal. A brancaleonei száműzetés akarva-akaratlanul kiemelte őt a hétköznapiokból, és a magányba kényszerítve elindította azt a tudatos belső utazást, mely egész életén végigkísérte. Ennek a belső utazásnak a drámai dokumentuma a napló, melyet éppen itt, a calabriai elszigeteltségében kezdett el írni.

Ekkortájt a *Munka fáraszt* című verseskötet kézírata (Leone Ginzburg közvetítésével) már Alberto Caroccinál, a «Solaria» firenzei kiadójánál van. Pavese letartóztatása kedvezőtlenül hat a kötet sorsára, és csak másfél évvel később, 1936-ban jelenik meg az első változat. Miközben az ifjú szerző gondolatait szinte folyamatosan e visszautasítás kudarca és a szerelme, Tina Pizzardo utáni vágyakozás köti le, mégis a napló és a levelek tanúsága szerint az elszigeteltség, a magány, a görög mitológia helyszíneit megidéző környezet ösztönzően hat rá.

³ Giancarlo MAZZACURATI, *Recensioni*, „Il Manifesto”, 1990. szeptember 21.

Ma este, a holdbéli vörös sziklák árnyékában arra gondoltam, hogyan tudná egy vers megmutatni az istent, mely ebben a tájban öltött testet. Hogyan írhatnám le a képeket, a látványt. De amint ezen tűnődtem, rögtön meglepett a felismerés, hogy ez az isten nem létezik, hogy én ezt tudom, hogy biztos vagyok benne, vagyis, hogy mások megírhatják ezt a verset, de én nem. [...] Miért is nem írhatok én a holdbéli vörös sziklákról? Mert ezekben nincs semmi, ami az enyém, leszámítva a táj okozta erőtlen felindulást, ami azonban a költészethez nem elegendő. Ha ezek a kövek Piemontban lennének, akkor fel tudnám oldani őket egy képben, és megtalálnám a jelentésüket. Ami annyit tesz, hogy a vers alapja a tudat és a valóság közti elhomályosuló viszonyból fakad⁴.

Az 1935. október 6-án elkezdett, egyelőre a *Secretum professionale* címet viselő napló a pavesei poétika legelső tudatos megnyilvánulásainak lenyűgöző gyűjteménye. Töprengések hosszú oldalakon át, érdekes önelemzésekkel a már megszületett versciklusokról, letisztult, elmélyült gondolatok az aktuális olvasmányélményekkel kapcsolatban. Leginkább tehát egy bontakozó *ars poetica*, mely a *Költő mestersége* című elméleti írásban felvetett gondolatmenetek folytatása, illetve *Bizonyos, meg nem írt versek kapcsán* című tanulmány előrevetítése. A napló oldalain ekkor még nyoma sincs a leveleken áttűnő dühnek, alig-alig találunk utalást a külső világra, a napi eseményekre. (A napló e sajátossága később egyre feltűnőbbé válik).

A következő nagy fordulópont, sőt a valódi törésvonal, mely Pavese önképének és mondhatjuk szenvedéstörténetének állandóan visszatérő motívuma, 1936-ban következik be. Végül az eredeti három év helyett csak alig egy évig tart a száműzetés, ám mikor 1936 márciusában megérkezik Torinóba, akkor szerez tudomást arról, hogy Tina, Battistina Pizzardo eljegyezte magát mással, sőt hamarosan az esküvőre is sor kerül majd. A csalódás végzetes erővel sújt le a száműzetésből reménykedve hazatérő Pavésére: *Tudom, arra ítéltetem, hogy minden akadály vagy fájdalom elől örökké az öngyilkosság gondolatába meneküljek*⁵. Ettől a fordulóponttól kezdve Pavese naplója az esztétikai és erkölcsi reflexiók köpenyében bújtatva valódi szenvedéstörténetté alakul át, bár vannak olyan évek, ahol inkább a befelé forduló önanalízis, míg máskor inkább az írással, az irodalommal kapcsolatos elméleti bejegyzések dominálnak. A fő tematikák azonban mindvégig egymást váltogatva a szerelem és az irodalom köré csoportosulnak. Az elkövetkező évek kívülről lenyűgöző aktivitást mutatnak (a tanári pályától a politikai előzmények miatt véglegesen eltiltva, visszatér az Einaudihoz, és a kiadó pezsgő szellemi közege új és új inspirációkat, lendületet hoz az életébe), ekkor látnak napvilágot fordítói remekművei, mint például John Dos Passos *Dől a pénz*, John Steinbeck *Egerek és emberek*, Daniel Defoe *Moll Flanders örömei és viszontagságai* és Ger-

⁴ Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere*, 10; 1935. okt. 10-i bejegyzés. A teljes napló magyar fordítása kéziratban készült el. Ford. Pámai Nóra

⁵ *Uo.*, 31; 1936. április 10-i bejegyzés.

trude Stein *Alice Toklas önéletrajza* című regényei. Emellett számos elbeszélés is ezekben az években születik, ám a napló oldalai nem a kreativitás örömét és lendületét tükrözik, sokkal inkább a keserúséget, a kirekesztettséget, a magányt és a megannyi frusztrációt: *Csak olyan művész képes művészi formában, katartikus céllal kifejezni a belső tragédiát, aki a tragédia megélése közben már finoman a kezében tartotta az alkotáshoz szükséges szálakat, s már kezdetét veszi benne az alkotói inkubáció. Nem létezik az őrjöngő vihar, majd a műalkotás nyújtotta felszabadulás, kivéve persze az öngyilkosságot*⁶.

A torinói visszatérést követő évek naplóbejegyzéseinek fő motívuma az önpusztítás, az öngyilkosság utáni vágy, és ennek legkülönfélébb, olykor esztetizáló, olykor moralizáló, vagy cinikus megnyilvánulásai. Elfojtott belső tartalmak, ütközések a vágyakozás, a kudarc, a frusztráció, az indulat, a kiábrándulás és főleg a kívülről különböző formái között. Pavese egyik legerősebb személyiségjegye a tartózkodás, a kívülről, és az ezzel szorosan együtttható tehetetlenség, érzelmi impotencia érzése. Mint aki kívülről látja az eseményeket, mint aki tudja, hogy cselekednie kellene, de valami megmagyarázhatatlan belső erő mégis felülmúlhatatlanul ellenállna annak, hogy valóban részt vegyen a cselekvésben, vagy ahogy ő fogalmaz: az életben.

Ez az egyre erősödő belső feszültség nem csak közszerepléseire, de az érzelmi életére is egyre inkább rányomja majd a bélyeget. Mintha a személyiség megkettőződne, és miközben mérhetetlenül és elementáris erővel vágyakozna az életre, a társra, a gyönyörre, a hétköznapi boldogságokra, egyre inkább tudatosul benne, hogy ő mindezzel képtelen. És a kettősség egyre inkább az írott és a valódi élet közti folytonosan növekvő távolságban bontakozik ki: *Akkor jönnek a gondolatok, ha az élet megrándul, ha önmagunk előtt szereplőkké válunk, ugyanúgy, amikor egy elbeszélés írása közben a jelenetek gondolatokként és problémákként jönnek létre. Értékes gondolatok tehát akkor születnek, amikor pózolunk, azaz meghamisítjuk önmagunkat, és egy kiválasztott nézőpontból figyeljük saját életünket*⁷.

Az említett kettősség, írás és élet, a bejegyzésekben zsigeri kötelékként jelenik meg, és a napló egyéb fontos tematikáit is szervesen átszövi. Így rendkívül érdekes, ahogy az olvasmányélmények elemzése, az elméleti útkeresés is legtöbbször e legmélyebb, zsigeri kötelékhez viszonyulva bontakozik ki. Mindahányszor a napló az ógörög mitológiát, a kulturális antropológiai kérdéseket, a jungi pszichoanalízist, vagy a klasszikus német filozófia téziseit, vagy éppen az irodalomtörténet klasszikusainak műveit elemzi, a sorok mélyén folyton meghúzódik az összehasonlítás, a folytonos egybevetés, mellyel Pavese a saját elméleteinek, saját írástechnikájának, és legfőképpen az íráshoz való viszonyulásának rejtélyeit kutatja. Az 1940. évet például ezzel a bejegyzéssel kezdi:

Az őrjöngést abbahagytam. Az alkotásért éltem: ez nagy nyereség: Cserébe nagyon félek a haláltól, megéreztem a test borzalmát, hogy elárulhat. Életem

⁶ Uo., 35; 1936. április 24-i bejegyzés.

⁷ Uo., 159; 1939. október 14-i bejegyzés.

első méltóságteljes éve volt, mert végrehajtottam egy programot. (Dosztojevszkij?) (Shakespeare?) Olyan művészek, mint Dante (Stilnuovo), Stehdhal és Baudelaire, stilisztikai szituációk alkotói: sosem esnek a szép mondat csapdájába, mert a mondatot helyzetalkotóként fogják fel. Sosem fakadnak ki, mert számukra megtölteni egy oldalt, annyi mint létrehozni egy mentális szituációt, mely egy zárt, megszerkesztett téren belül zajlik, belső törvényekkel, másképpen, mint az élet. A velük ellenkező szemléletűek (Petrarca, Tolsztoj, Verlaine) folyton a művészet és az élet összekeveredésének határán állnak; a művészetben is, ha tévednek, szép vagy ronda mondatokkal tévednek, és nem eltúlzott szituációkkal, mint az előzőek. Hajlanak arra, hogy a művészetükből gyakorlati életformát hozzanak létre (Petrarca=humanista; Tolsztoj=szent; Verlaine=kiátkozott) és általában sikeresek, amennyiben a gyakorlati életük segíti őket a művészetben is⁸.

Soronként azonosulhatunk a belső monológgal és a belső párbeszédekkel, melyek mentén egyre finomabban formálódik poétikája, elvárásai, az írásról alkotott képe, az íráshoz való viszonya. Rendkívül erős, drámai viszony ez. És miközben Pavese egyre sikeresebb és ünnepeltebb íróvá válik, úgy vergődik egyre inkább az életből való kirekesztettség börtönében. Elbeszélései és regényei oldalain egyre teljesebb valóságokat alkot meg, de mindeközben magánélete, egy-egy gyorsan a komorságba és a kiábrándultságba vezető epizódon túl, egyre inkább a magányba és a cinikus megkeseredettségbe hajlik át: *A szerelem ellen a legjobb védekezés, ha az ember azt ismétli önmagában, hogy a szerelem ostobaság, nem éri meg a küszködést, stb. Ám a szerelem éppen arra törekszik, hogy nagy esemény illúziójában ringasson bennünket, és a szépsége éppen abban van, hogy folyton tudjuk, valami csodálatos, különleges dolog történik velünk⁹. Ám mégis retteg a csalódástól, retteg a kudarcától, és talán éppen ez a rettegés akadályozza meg abban, hogy elengedje magát: Általában minden önkívületi állapot a gyengeség jele. A legnagyobb gyengeség pedig a halál. (1938. október 10.). Az olvasóban azonban felmerül a gyanú, hogy valóban a kudarcától való rettegés-e a fék, vagy a láthatatlan és áthatolhatatlan határvonal, ami ennyire fájdalmasan elzárja Pavest az élettől, ami ily visszavonhatatlanul kirekesztetté teszi?:*

Mit jelent, hogy férfi és nő között létezhet valami, ami fontosabb a szerelemnél? Azt jelenti, hogy lehetséges úgy látni a másikat, mintha önmagadat látnád: rákényszeríteni minden mozdulatot és gesztust, melyre önmagadat kényszerítenéd, olyan gyönyört felkinálni neki, melyet magadnak szeretnél, érezni, hogy nem foszt meg semmitől – mindez azt jelenti, úgy szeretni a másikat, mint önmagunkat. Ezt a szerelmet szánalomnak hívják¹⁰.

⁸ Uo., 169; 1940. január 1-i bejegyzés.

⁹ Uo., 202; 1940. szept. 30-i bejegyzés.

¹⁰ Uo., 302; 1945. nov. 26-i bejegyzés.

Pavese több irányból is keresi az utat, mely kivezeti az elbeszélhetetlen fájdalom útvesztőjéből, erről tanúskodnak azok a bejegyzések, melyek az istenhit felé fordulásakor születtek, ám ezek végkicsengése is csak az értelmetlen menekülési és önámítási stratégiák hiábavalóságát fogalmazzák meg: *A legnagyobb csapás a magány, olyannyira, hogy a legmagasztosabb vigasz – a vallás – abban áll, hogy istenben olyan társat találjunk, aki sosem árul el!*¹¹.

Hogy Pavese mennyire belső térként éli meg a naplóírást, mi sem jobb bizonyíték, mint a külső történések teljes hiánya. A naplóban alig találunk neveket, vagy konkrét utalásokat a politikai, történelmi vagy kulturális élet eseményeire. A letragikusabb epizódok, mint például a barátok elvesztése, vagy a faji törvények bevezetése csak sokkal később, szinte burkolt utalásként jelenik meg. Kevés ellenpéldát találunk, ilyen például Torino bombázása, ám ez is az általános önelemzés mentén jelenik csak meg; pl. a légiriadók miatt:

*[a] csikorgások, becsapódások, robbanások, melyek ezekben a napokban mindannyiunkat görcsbe rántanak, nemcsak hogy a háború előtt még senkinek nem tűntek félelmetesnek, de mivel ártalmatlanok voltak, észre sem vettük őket. Minden szenvedély – ebben az esetben a félelem – különösen érzékennyé tesz saját ingereinkkel és elvárásainkkal szemben, és az objektív élet olyan új tartományaira vezet bennünket, melyeknek korábban a létezéséről sem tudtunk. A legtágasabb szemléletű ember az, aki képes «minden átalakulásra». Amíg szenvedélyek lesznek, addig lesz mit felfedezni a világban!*¹².

Itt nincs arra mód, hogy mélyebbre ásva e különleges szerző szenvedésének valódi tartalmát kutassam. Csak utalni szeretnék arra, hogy Pavese meglehetősen fragmentált, de mégis meglepően szisztematikus önelemzése a XX. századi irodalom egyik legérdekesebb műve, melyben hihetetlen erővel tükröződik a korszak ideológiai, egzisztenciális, kollektív és egyéni válsága. Arról a fájdalomról van szó, mely megnevezhetetlen marad, melyből eltűnnek a szavak, melyből eltűnnek a verbalizálható tartalmak. A napló legrámaibb részei éppen azok, ahol a kifakadások, félbemaradt mondatok mögött felsejlenek a szövegghiányok, a szenvedés csendje. Ezen a ponton említeném meg a szakirodalomban is gyakran emlegetett kapcsolódási pontokat a napló és a pszichoanalízis között. Természetesen nagyon sok nyílt utalás is található a szövegben mind a freudi, mind a jungi analízisre; íme egy jellegzetes példa:

Ami nyilvánvalóan nem tetszik a pszichoanalízisben, az, hogy a bűnöket hajlamos betegséggé alakítani. Megérteném, ha erénnyé alakítaná őket, ha energiaként állítaná be őket, de nem – felfedezzük a traumát, ami miatt

¹¹ Uo., 154; 1939. május 15-i bejegyzés.

¹² Uo., 188; 1940. június 16-i bejegyzés.

*félsz, tegyük fel, például a békától, és aztán pedig várod a gyógyulást.
Baromság!*¹³

De a nyílt utalásokhoz képest talán sokkal fontosabb az a mélyszerkezet, mely egyértelműen a pszichoanalízisre jellemző verbalizációs technikát idézi, bár meg lehet, elég sajtáságos, inverz módon. Hiszen míg a pszichoanalízis verbalizációs folyamatai leginkább a szabad asszociációk, vagy az álmok értelmezésével törek-szenek a tudatalatti tartalom felszínre hozására, addig Pavese önelemzése során éppen a kohézióra, a részek egymással való összefüggésére, az összefüggések utólagos megteremtésére törekszik. A napló egyik érdekessége, hogy nem csak saját szövegeivel kapcsolatban, hanem saját sorsára vonatkoztatva is Pavese fo-lyamatosan retrospektív összefüggéseket keres, és ezáltal igyekszik talán igazol-ni, vagy egyszerűen csak megérteni, hogy az élet utáni vágyakozás helyett miért dominál a halálvágy, hogy a valóság helyett miért az írásban, mint fikcióban talál megnyugvást. Cesare Segre előszavában¹⁴ a szerelem és halál kettős tematikáját hangsúlyozza, amit freudi terminológiával az élet- és halálösztön tusakodásának is nevezhetnénk. *Pavese egy életen át udvarolt az öngyilkosságnak – írja Segre –, úgy fogta fel, mint az egyetlen lehetséges emberi gesztust, mely bármilyen értelmet adhat a létezésnek, hiszen az ember maga döntheti el, mikor zárja le életét.* Az öngyilkosságot éles ellentétbe állítja az önpusztítással, bár sokáig bizonytalan, hogy Pavese a hősies öngyilkos gesztushoz, vagy a belülről féregként rágó önpusztítás-hoz érzi-e magát közelebb:

Az önpusztító egy bizonyos emberfajta: egyszerre kétségbeesett és mohó. Az önpusztító igyekszik mámoros és kéjes gyönyörrel feltárni önmagában minden árnyékot, minden gyávaságot, minden megsemmisülés utáni vágyat. Az önpusztító végeredményben a történelem összes bajnokánál magabizto-sabb, mert ő tudja, hogy a szál, ami a holnaphoz, a lehetségeshez, a csodás jövőhöz köti – hiszen számára ez az utolsó kapaszkodó –, bármilyen hitnél vagy erkölcsi integritásnál sokkal biztosabb kötelék.

Az önpusztító mindenek előtt egy komédiás, önmaga ura. Semmilyen esélyt sem ad magának az érzésekhez, a megmérettetésekhez. Optimista. Megbízik az életben, és azon munkálkodik, hogy az eljövendő éles és fájdalmas csa-pásokat ellenőrzés alatt tarthassa.

Az önpusztító nem tudja elviselni a magányt.

Am folytonos veszélyben él; hogy rátör a cselekvés, a rendezés vágya, a morális hívás. Akkor reménytelenül kínlódik, akár meg is ölhetné magát.

*Ezt jól meg kell gondolni: manapság az öngyilkosság egy menekülési mód, félénk, csendes, megalázott menekülés. Nem cselekvés. Passzivitás.*¹⁵

¹³ Uo., 314; 1946. ápr. 17-i bejegyzés.

¹⁴ Cesare SEGRE, *Introduzione*, in Cesare PAVESE, *id. mű*, V-XXX. Ford. Pálmai Nóra

¹⁵ Cesare PAVESE, *id. mű*, 35; 1936. ápr. 24-i bejegyzés.

A passzivitás kifejezés visszavezet minket a „valóság = élet, írás = fikció” kérdéséhez. Ahogy a napló egy másik helyén megfogalmazza: *Azt állítottad, hogy a formák, a stílusok, az oldal a megélthöz képest egy másik valóság. Ez banális. Am mégiscsak egy új dimenzió. Nem mintha az írással bármit kifejeznénk. Új valóságot hozunk vele létre, hisz ezt jelenti a szó maga.* (1947. március 15.). Az írás, különösen a naplóírás – és Pavese naplójára ez különösen igaz, hiszen nyoma sincs benne semmilyen póznak, semmilyen kifelé kacsintgató öngazolásnak, cicomának –, az én konstrukciója, az én reprezentációja. Olyan reprezentáció, melyben a szerző önmagáról alkotott képe kiszabadul a passzív szerepből – már amennyiben a passzivitás alatt a traumák, csalódások, töréspontok stb. elszenvedését értjük – és egy újabb, immár aktív szerepben alakítható, elemezhető, szerkezetbe épül. Talán éppen ez az a szál, amely Pavese számára oly erősen összefűzi az életet és az írást. Az írás életben tart, legyőzi a tehetetlenséget, a kívülállást, és míg a regényekben, elbeszélésekben, versekben szabadon dominálhat a fikció, addig a napló olyan intim teret biztosít, ahol fikció és takaró leplek nélkül kutathatjuk önmagunk legfájdóbb, legrejtettebb és legfélelmetesebb zugait:

Amitől a legmélyebben félsz, az mindig bekövetkezik.

Azt írom: kegyelmezz meg nekem. És aztán?

Csak egy kis bátorság kell.

Minél határozottabb és pontosabb a fájdalom, annál jobban vergődik az életöszton, annál messzebb kerül az öngyilkosság gondolata.

Gondolatban könnyűnek tűnt. Mindenféle nőcskék is megtették már: Alázat kell, nem büszkeség.

Mindez undorító.

*A szavak nem kellenek. Csak a gesztus. Nem írok többet.*¹⁶

Ezek a napló utolsó sorai. Lejegyezte e kíméletlen sorokat, majd egy zöld doszsiéba zárta a kéziratot, és egy külön papírra kék és piros ceruzával rájegyezte: *Il mestiere di vivere, Az élet mestersége, 1935-1950.* A lezáró dátum bejegyzése már előrevetíti a tragédiát, mely aztán pár nappal később be is következett. A kézirat ily módon történő elrendezése mindenképpen arra utal, hogy Pavese valamiképpen önálló műnek tekintette a naplót, sőt többen azt feltételezik, hogy eredetileg – ha nem is teljes terjedelmében –, de megjelenésre is szánta. Mint korábban már említettem, Pavese öngyilkossága nagy botrányt kavart, a sajtó attól volt hangos, hogy a híres, nagy író egy színész nő miatt megölte magát. Ám ha végigolvassuk a naplót, kirajzolódik az a majdnem két évtizeden át zajló belső küzdelem, mely hol közelebb, hol távolabb vitte Pavesét e tragikus gesztustól, és mindahányszor távolabb került tőle, azt láthatjuk, hogy éppen az írás volt az, ami ehhez erőt adott neki. Az írás, mely számára a belső feszültségek titkainak legkézenfekvőbb kuta-

¹⁶ *Uo.*, 400; 1950. aug. 18-i bejegyzés. Ford. Pálmai Nóra.

tása, fürkészése volt. De már szinte a legelső oldalaktól kezdve minden sor fölött ott lebeg a tragikus árnyék: *Eljön majd az a nap is, mikor a teljes titok napvilágra kerül, ám aztán már nem fogunk tudni írni.* (1938. nov. 8.). *A szavak nem kelleneek*, elfogytak, nincs más, csak a fájdalom csendje, mely a torinói szállodában véget vetett e kivételes ember szenvedéstörténetének.

Sok olyan részlete, vonatkozása van még a naplónak, melyről nincs mód itt szólni. Nem beszéltem a néprajzi, kulturális antropológiai utalásokról, arról, hogyan bontakozik és épül fel a napló oldalain Pavese mítosz-elmélete, vagy nem említettem Szent Ferenc *Virágoskertjéből* a madarakhoz szóló prédikáció lenyűgöző elemzését sem. Nem beszéltem a szöveg stílusáról, illetve stílusváltásairól, mint ahogyan nem beszéltem az irodalmi előzményekről, különösen a Leopardi *Zibaldonéjával* mutatkozó szoros rokonságról sem. Azután különösen izgalmas lenne összeolvasni Pavese különböző műveinek a napló oldalain kibontakozó keletkezéstörténeteit is. Nagyon remélem, hogy a fordítás a Mundus kiadó jóvoltából hamarosan megjelenik nyomtatásban is, és hogy így újabb és újabb alkalmak nyílnak majd az átfogóbb, elmélyültebb elemzésekre is.

BIBLIOGRÁFIA

PAVESE, Cesare, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2000.

PAVESE, Cesare, *Nagy tűz*, ford. Pálmai Nóra, „Nagyvilág”, 2009. január, 3-49.

SZTANÓ László, *Az utolsó fátyol. Huszadik századi olasz versek*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.

MAZZACURATI, Giancarlo, *Recensioni*, „Il Manifesto”, 1990. szeptember 21.

SEGRE, Cesare, *Introduzione*, in Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2000.

Pálmai Nóra

ÖNARCKÉP KÉT TÜKÖRBEN CESARE PAVESE ÉS BIANCA GARUFI KÖZÖS REGÉNYKÍSÉRLETE

Cesare Pavese írói hagyatékának elrendezése, a napló, a levelek, feljegyzések, novellavázlatok és egyéb, posztumusz megjelent kéziratok megszerkesztése és előkészítése nagy részben Italo Calvino nevéhez fűződik. A hagyaték átvizsgálása során Calvino különleges kincsre bukkant: egy négykezes regény gépelt, Pavesere jellemző, aprólékos finomításokkal letisztázott oldalaira. A szerzőtárs Bianca Garufi volt, a fiatal, energikus, elbűvölő szicíliai származású nő, akit Pavese az Einaudi kiadó római székhelyén ismert meg 1944-ben, és akinek szerelme, okossága és ösztönös életereje magával ragadta, mi több, hatalmába kerítette az író. Ez a szerelem ihlette *A föld és a halál* című versciklust, és a *Párbeszédék Leukóval* című dialógusokat is, sőt Pavese műveiben a női figura átértelmezése, a női mitikus elem megerősödése is ehhez a kapcsolathoz köthető.

*Mert föld vagy és halál vagy.
Időd ha jön sötétben
és csöndben élsz.¹*

Bianca mint archaikus lény jelenik meg a művekben, olyan erőként, mely a fájdalmak, csalódások révületében eltévedt férfit az ősi, mitikus rendbe hívja vissza. A szerelem azonban megrekedt, kettejük szellemi összhangja nem volt elég ahhoz, hogy a kötelék erős maradjon, a szenvedély elhült, kapcsolatuk szép lassan átalakult. A *Nagy tűz* című négykezes regény éppen ennek a lassú és tudatos szétválásnak a dokumentuma. A regényt Bianca javaslatára, még a római együttlét idején kezdték írni 1946 őszén, talán mint szép, bűjtatott vallomást, mint egy játékot, melyben kimondva-kimondatlanul körbejárhatták, és megérthették kapcsolatuk miértjeit. A fejezeteket felváltva írták, a történet oldalról oldalra formálódott és bontakozott a kezük alatt, előre átgondolt szerkezeti és tartalmi elgondolás nélkül. Kis idő múlva azonban útjaik szétváltak: Bianca pár hónapra egy Genova melletti szanatóriumba vonult vissza, ám a négykezes kísérlet mégsem szakadt meg, sőt, egyre komolyabb kihívássá vált. A fejezeteket postán, sűrű levélváltás

¹ Lőrinczi László fordítása

és kommentárok kíséretében küldték egymásnak, olykor-olykor nem kis meglepetésekkel a tartalmi fordulatok miatt. A XX. századi olasz irodalomtörténet különleges ereklyéje ez a levélváltás², általa az egyik legjelentősebb modern olasz szerző írói műhelyébe kapunk betekintést. Pavesét a kritika magányos, zárkózott, igényes és kényes szerzőként ismerte, ezért is váltott ki nagy megdöbbenést, hogy éppen ő vállalkozott egy, az olasz irodalomban teljesen egyedülálló négykezes mű megírására, és tette ezt ugyanazzal az elhivatottsággal és precizitással, mint amellyel minden más művén dolgozott.

A levelezésben a mű az *Utazás a vérben* munkacímet kapta, melyet azonban a kiadó a végleges változatban nem őrzött meg. Az eredeti cím egyértelműen jelezte nem csak a műfajt, de azt a mitikus, ősi ösztöndimenziót is, mely az utazás, a hazatérés valódi célja volt. A harmincas évektől, egészen pontosan Elio Vittorini *Szicíliai beszélgetés* című regényének megjelenésétől³ kezdve az olasz prózairodalomban egyre elterjedtebbé vált a *nostos* műfaja, az odüsszeuszi hazafelé vezető utat felidéző utazásregényé. Cesare Pavese és Bianca Garufi kisregénye is az utazás körül bontakozik ki: hazatérés Marateába, a szülőfaluba, hazatérés a gyermekkorhoz, az elrejtett, elfojtott múlthoz, a hazugsághoz, a leleplezéshez, ahhoz a tengerparti meredélyhez, ahonnan már nincs visszaút. *Utazás a vérben*, az ösztönökben, a sorsban, mindabban, ami kimondhatatlanul, bevallhatatlanul „a vérünk mélyén van”. Bianca Garufi ezekben az években ismerte meg a berlini pszichoanalistát, Ernst Bernhardtot, aki elsőként vezette be Olaszországban Jung pszichoanalízisét. A jungi analízis, a napló tanúságtétele alapján, különösen nagy hatással volt Pavesére, sok bejegyzés foglalkozik a pszichoanalízis és az etnográfia kapcsolatával, a görög mítoszok értelmezésével, és a pavesei mítoszteremtésben is elsődleges szerep jutott az archetipikus elemeknek. És talán éppen Bianca Garufi hatására, ezek az elemek és kapcsolódások ebben a kisregényben nyilvánvalóbban bontakoznak ki, mint más műveiben.

A kisregényben a szerzőpáros többszörösen tükröt tart egymás elé. Pavesének egyértelműen „reagálni” kell társa felvetéseire, és ez lehet az oka, hogy míg Pavese korábbi műveiben csak közvetett utalásokat találhatunk a pszichoanalízis által nyújtott újabb értelmezési lehetőségekre, addig ebben a műben Pavese nyíltan konfrontálódik az archetípusok világával, meglehetősen cselekményvezetésben ő, azaz Giovanni a passzív fél, mintegy külső megfigyelőként engedi, hogy a szerzőtárs vezesse az emberi lélek egyre mélyebb és fojtogatóbb repedéseibe. Bianca fejezeteiben is bőven találunk nyílt utalásokat a jungi analízisre, kiváltképp az anya-lánya kapcsolat leírásakor:

² Cesare PAVESE, *Lettere 1945-1950*, szerk. Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966.

³ A *Szicíliai beszélgetés* először részletekben a *Letteratura* című folyóiratban jelent meg 1938 és 1939 között, majd a Bompiani kiadónál 1941-ben.

*Anyámra gondoltam, ahogy most viszontláttam. Az ágy lábánál egyenesen állva nézte Giustinót azokkal a kővé vált szemekkel.*⁴

vagy:

*És az anyám, színe sincs az arcának, mintha földből lenne, a szeme pedig fekete, mint a kő. Fátyolba burkolózik, a szentséges anyai fájdalomba. Micsoda bohózat ez?*⁵

Bianca Garufira – aki később maga is analitikusként dolgozott – a Bernhardnál folytatott analízis rendkívüli hatással volt. A kúra lehetővé tette fájdalmas emlékek felelevenítését, elfojtott indulatok feltörését, az érzelmeinek újfajta, árnyaltabb kifejezését, és Pavese, mivel a pszichoanalízis világa őt is kíváncsivá és fogékonyvá tette, remek partnernek bizonyult a közös kísérletezésre, a közös irodalmi útkeresésre.

És bár kettős, ugyanakkor harmonikus stílusra törekedtek, a kettejük közötti írói „érettség”, a stílusjegyek kidolgozottsága, a témavezetés különbsége természetesen sok apróbb és jelentősebb eltérésben is megmutatkozik. Silvia olyan emberekről és olyan környezetről beszél, melyet gyermekkorra óta jól ismer, mindez azonban Giovanni számára ismeretlen és rejtélyes. Ezért Giovanni fejezeteiben többször találkozhatunk tájleírással, és ő az, aki a szereplőket fizikai jellemzőik alapján is bemutatja. Silvia elbeszélése zárt, belső történés. Giovanni számára azonban, ha kilép Silvia szülőházának kapuján, a táj megtelik fénnel és árnyékkal, álmokkal, elvagyódással, szakrális, rituális elemekkel, halállal, vérrel, szagokkal, színekkel, tüsszel, holddal, éjszakával, azokkal a jellegzetesen pavesei elemekkel, melyekre az örökkévaló rejtély, a megérthetetlen misztérium mítosza épül. Ez a mítosz bontakozik ki Pavese verseiből, elbeszéléseiből és más regényeiből is, melyben a központi teret a szeretett nő külvilágba, a természeti tájba vetített lényé, a gyermekkor elveszett biztonsága vagy a beteljesülésre képtelen, társ utáni vágyakozás maró fájdalma foglalja el: *a múlt és a vér világába léptem be, összezsúfolt és ismeretlen dolgok világába*⁶. Ellentétben a többi művel, ebben a kisregényben Pavese nem csak saját mitikus képeivel, szimbólumaival szembesül. Itt Cesare-Giovanni és Bianca-Silvia között valódi párbeszéd zajlik, mely egymás meg nem értését, a magány, ki-ki önmagába zártságának vagy zárkózásának kérdéseit járja körül, meglehet nagy óvatossággal, mégis lassan és fájdalmasan, kimondva az elhallgatott igazságokat. Ahogy a cselekvésre egyre inkább ránehezedik a tragikus végkifejlet, Silvia öngyilkosságának árnyéka, úgy jelenik meg egyre erőteljesebben a tükör-motívum, és Giovanni visszavisszatükröződő, idegen hasonmása. A tükröződés, a hasonmás óhatatlan és ösztönös védelmet, védelem-keresést jelent, hiszen ha kettejük közül bármelyik megsérül, a másik élhet tovább, folytathatja a megkezdett utat, a belső felfedezést.

⁴ Cesare PAVESE, *A nagy tűz*, ford. Pálmai Nóra, in “Nagyvilág”, LIV. Évfolyam, 1. szám (2009. január), 22.

⁵ *Uo.*, 40.

⁶ *Uo.*, 12.

A tükröződés mindenképpen fontos szerkezeti alappillér, erre épülnek a folytonos nézőpontváltások is, melyekben két szerzői én váltakozva mindig a „másikra” reagál. És miközben a regénybeli Silvia számára a tükörképet, vagy *alteregót* az anya jeleníti meg, *Te és ő számomra ugyanaz a személy vagytok. Ez a lényeg, közted és közte nincs határvonal*⁷, addig Giovanni elbeszélésében a tükör-tükörkép motívum, mint önmaga meghasonlott mása jelenik meg hangsúlyosabban:

*Elnézően mosolyogtam, mint egy családi barát, mosolyogtam és járkáltam a szobában, belenéztem a tükörbe, kitártam a karom és Silviát szölongattam*⁸ vagy:

*A polc feletti nagy tükörben egy nyugodt férfit láttam, egy kissé ünnepélyes, mozdulatlan szemű férfit. Gondolta-e valaha a kislány Silvia, hogy egy napon a tükörben ennek a férfinak a képe jelenik meg? Én voltam ez a férfi, Silvianak. Lehetséges?*⁹

Ez az irodalmi kísérlet így válhatott Pavese számára a kettejük között zajló események közvetett tükrözése mellett védett „gyakorlótérre” is, ahol meglehetősen nyíltan szembesülhetett a pszichoanalízis – amúgy – ellentétes érzelmeket kiváltó kísértésével. A zárt, bizalmas tér – hiszen a kisregényt a szerzők nem megjelentetésre szánták –, kellő biztonságot jelentett, ahol valóság és fikció játékosan egymásra, egymásba csúsztak, ahol a felszínre kívánczó vallomások, a mozdulatlanságba rögzült emlékek feltörhettek, az indulatok felszabadulhattak, ahol a pszichoanalízis által felfedezett új, forradalmi térben következmények nélkül lehetett kísérletezni. Ne feledjük, hogy az erősen katolikus, konzervatív Olaszországban a század első felében a pszichoanalízis lassan és nehézkesen tör utat magának. A trieszti származású Italo Svevo *Zeno tudata* című, 1923-ban írt regényét hiába ünnepli Joyce, az olasz kritika mégis nehezen, és csak a nagy mester, Eugenio Montale közbenjárásával kezdi értékelni, és csak évtizedekkel később fedezi fel benne az irodalmi szenzációt. Akárcsak a szintén trieszti származású költő, Umberto Saba, a pszichoanalízis és a terápia élménytárából bőven merítő *Daloskönyvének* esetében is, melyet szintén Montale közvetítésével a kritika csak a '40-es évek elején kezd értékelni.

A regény – bár az érzelmi töltés a legmagasabb feszültségnél törik meg, előrevetítve ezzel a lehetséges végkifejletet – befejezetlen marad. A levélváltás tanúsága alapján a folytatásban Silvia egy ideig a városba költözött volna nevelőapjával, ahol kívülállólóként figyelte volna Giovanni és Flavia alakuló románcát, de a kiábrándultság, a kilátástalanság és az örökre elveszített remény az öngyilkosságba sodorták volna. Bianca Garufi évekkel később *A kövület*¹⁰ címen meg is írta ezt a folytatást.

⁷ *Uo.*, 41.

⁸ *Uo.*, 12.

⁹ *Uo.*, 26.

¹⁰ Bianca GARUFI, *Il fossile*, Torino, Einaudi, 1962.

A könyv megjelenésekor a kritika kétkedéssel fogadta a kisregényt, sokáig az „új”, eddig nem hallott Pavesét keresték benne¹¹, és ebben az értelemben a szöveg joggal okozhatott csalódást. Első olvasatra valóban a jellegzetesen pavesei tematikák térnek vissza, illetve a jellegzetesen pavesei bújtatott ritmusú, a cselekménytől szemérmesen elforduló, ugyanakkor a belső történést kíméletlenül fürkésző, megértésre törekvő írói magatartás dominál a kettős nézőponton is. A sajátos kísérlet, Bianca Garufi rendkívüli írói érzékenysége, mellyel követni tudja, mi több, méltóképpen integrálni tudta a kétségtelenül „nyomatékos” szerzőtárs ritmusát, mégis különleges szöveget eredményez, melyet az utóbbi évtizedben az olasz kritika határozottan a háborút követő irodalmi fordulat egyik legérdekesebb prózai munkájaként tart számon.

BIBLIOGRÁFIA

- PAVESE, Cesare, *Lettere 1945-1950*, szerk. Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966.
PAVESE, Cesare, *A nagy tűz*, ford. Pálmai Nóra, in “Nagyvilág”, LIV. Évfolyam, 1. szám (2009. január).
PAVESE, Cesare – GARUFI, Bianca, *Il fuoco grande*, Torino, Einaudi, 2003.
GARUFI, Bianca, *Il fossile*, Torino, Einaudi, 1962.

¹¹ Vö. *La ricezione critica*, in Cesare PAVESE – Bianca GARUFI, *Il fuoco grande*, Torino, Einaudi, 2003, 31-38.

Szkárosi Endre

A LÉLEK ÉS A KÖLTŐI NYELV FORMAI ÖSSZEFÜGGÉSEI

A DEPRESSZIÓ VÁLTOZATAI JÓZSEF ATTILA ÉS CESARE PAVESE KÖLTÉSZETÉBEN

Jelen komparatív elemzés kereteit József Attila, illetve Cesare Pavese költészete utolsó szakaszának idő- és térbeli, valamint nyelvi-formai paraméterei szabják szorosra. Természetesen több szempontból is támadhatnak kételyek, akár pedig ellenvetések egy effajta vizsgálódás iránt. Nyilvánvalóak azok az alapvető történelmi és társadalmi különbségek, amelyek a vizsgált szerzők munkásságát elválasztják egymástól. Mindenekelőtt térben és időben is különálló jelenségekről van szó, ráadásul pedig két olyan költői útról, amelyek fejlődési vonala szinte ellentétei egymásnak. Pavese költői fejlődésvonala jellegzetesen válik szét a kezdet (*Lavorare stanca*, 1936) és a vég (*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, 1951) szakaszára – ám ez akár magyarázhatja is azt a különleges intenzitást és koncentrátságot, amely a fenti két pavesei periódust jellemzi: a meggondolt és intellektuálisan reflektált szembefordulást a friss hermetista hagyománnyal egyrészt, másrészt pedig a szinte önromboló lelki és gondolati tépelődést konfliktusai és kompromisszumai, hogy ne mondjuk, megalkuvásai fölött. József Attila költői fejlődésvonala mindközben szinte mintaszerűen teljes, organikus, költői éréseinek és belső gazdagodásának folyamata szinte látható és tapintható.

Mindezek ellenére mégis éppen az összehasonlító szempont az, amely meglepő eredményekre képes vezetni egy ilyen elemzés során, már csak azért is, mert a költészet egyik legfontosabb képessége éppen abban áll, hogy a különböző időket és tereket képes összekötni, képes átívelni azokon, különösképpen az emlékezőtechnika nyelvileg megfelelően kódolt eszközeivel. Egy ilyen komparatív vizsgálódás során így természetesen egyáltalán nem szükséges az elemzés körébe vont két költői mű banális vagy kézenfekvő különbözőségeivel és eltéréseivel foglalkozni, mivel ezek önmagukban érdektelennek és tautologikusnak is bizonyulhatnak. Sokkal inkább érdemes mindkét költői életmű utolsó szakaszának jelentékeny párhuzamosságaira irányítani a figyelmet, mivel ezek logikailag együttesen tartalmazzák a jellegzetes formai, szerkezeti, nyelvi, szellemi, felfogásbeli és társadalmi hasonlóságokat, illetve különbségeket.

Vegyük sorra először azokat a különbségeket, amelyek önmagukban kézenfekvőknek tűnhetnek, de amelyek mégis említést érdemelnek. A korszakot és abban költői aktivitásukat tekintve a két költő kortárs, József Attila költői pályájának javarésze pedig időben egybeesik Pavese irodalmi eszmélkedésének és szellemi kiteljesedésének éveivel. Másfelől viszont, még ha olykor zavarba ejtő hasonlóságok észlelhetők is bennük, alapvetően különbözőek a történelmi és társadalmi körülmények. A 30-as évek József Attila számára meghatározóak, s a küszöbön álló történelmi nyomás személyes lelki és egzisztenciális katasztrófájába is átszűrődik. Valamennyire hasonló folyamat Pavesénél csak a háború éveiben figyelhető meg, amelynek végefelé mentális válsága súlyosbodik, s az ebből is következő túlérzékernység a történelmi léptékben jelentős és a demokratikus berendezkedés felé ható társadalmi nyitás vele más és újfajta veszélyeket és veszteségeket látta.

Egy másik kézenfekvő, mégis jellegzetes különbség a karakterükben ragadható meg: pszichikai labilitása ellenére József Attila alapvetően extrovertált személyiség, domináns attitűdje a lázadóé. Pavese ezzel szemben erősen introvertált személyiség, társadalmi viselkedésmódját tekintve pedig kompromisszumokra hajló.

Saját alapmagatartásukhoz képest meglepőnek tűnhetne, hogy költői mentalitásukat tekintve a nyelvhez és a hagyományhoz való viszonyuk előbbivel némileg ellentétesen orientált. József Attila költészetét – számos kivétellel, természetesen – a hagyományos és zárt formák használata jellemzi, rímeit, képeit, költői beszédmódját ezeken túlmenően összetett és finom formálás, illetve strukturálás jellemzi. Költői műve és eljárás módjai a hagyomány és a modernség egyfajta klasszikus artikulációjaként működnek.

Nem ellentétes ezzel, de ettől eltérő Pavese viszonya a hagyományhoz és az újításhoz: alapvetően – klasszikus reminiscenciákkal kódolt – oldott formákat alkalmaz, finoman artikulált beszédmódja szárazabb, tárgyilagos, rimeket ritkán használ, ugyanakkor szabadversei is metrikus reminiscenciákat hordoznak. Komplex szerkezeti és nyelvi megoldásai felől egyre inkább egyfajta árnyalt költői egyszerűség, illetve egyenesen az elhallgatás irányába halad, utolsó verseiben pedig meglepő módon a *Secondo Novecento* költészet- és művészfelfogásának nem egy újdonságát előlegezi meg finom intuícióval. Ilyen lesz a minimalizmus eszméje, amely felé a pavesei egyszerűsödés is halad, vagy pedig a szubkultúrák és az archaikus modernitás felfedezése, szintén az – életrajzilag is motivált – intuíció szintjén.

A két költő és költői életmű párhuzamait tekintve fontosak azok a jellegzetes alaptulajdonságok és alappozanatok, melyek bár kézenfekvőknek tűnnek, reflektálásuk mégis nélkülözhetetlen az összehasonlító elemzéshez. Ilyen az öngyilkosság aktusa, amely mindkét költőnél a végső szerelmi csalódáshoz és az elhatalmasodó pszichózishoz, illetve depresszióhoz köthető. Ez utóbbi két kategóriát, mely a két költő lelkiállapotát tartósan meghatározta, talán az is elkülöníti egymástól, hogy míg depressziója Pavesén lelki és érzelmi okokból hatalmasodik el, de személyisége lélektani értelemben még nem torzul, addig József Attilánál

kétségtelen pszichózisa a személyiség egyre gyakoribb és tartósabb szétesését vonja maga után. Mindkét költő illetően lelki és mentális állapota részben azt is magyarázza, miért válik mindkettejüknél a szerelem fogalma, élménye, hiánya és mindezek tudata egzisztenciális és szellemi meghatározóvá, s hogy a nőkkal szemben (Pavesénél folyamatosan, József Attilánál hektikusan) érzett kisebbségi érzés – amelyet a magyar költőnél a kifelé, az olasz költőnél a befelé irányuló aggresszivitás kompenzál – miként szublimálódik olykor a világlátásban vagy egyenesen a képalkotásban is.

Esztétikailag talán a legrelevánsabb közös alapattitűd a két költőnél a racionális okokkal megmagyarázhatatlan büntudat túldimenzionálása, és ezáltal költészetformáló tényezővé alakítása: József Attilánál a bűn, Pavesénél a „*vizio*” (bűn, véték) visszatérő alapotívum. Fontos hangsúlyozni, hogy olyan párhuzamosságokról, egybeesésekről és hasonlóságokról van szó, amelyek messzemenően nem életrajzi vonatkozásukban érdekesek egy komparatív elemzés folyamatában. Éppen azt szükséges kimutatni, illetve vizsgálni, hogy e jellegzetes lelki és szellemi karakterpárhuzamok miként öltenek formát költészetükben, hogyan épülnek be a költői működés struktúráiba, más oldalról abban miként mutatkoznak meg.

József Attila jellegzetes költői megoldása a vizsgált időszakban, hogy a szó, a beszéd, a kifejezés és a hallgatás alapvető viszonyrendszerét paradoxonokkal vagy egyenesen oximorikus szerkezetekben ragadja meg: „*A szó kihűl. / De hát kinek is szólanék?*” (*Reménytelenül*, 1933). A vers egészén túlmenően, pusztán az idézett paradoxon is tömören érzékelteti a kései József Attila alapvető sorsélményét, a hiány, az űr érzetét. Amit Isten intellektuális élményével próbálna pótolni, s ezt gyakran élezi ki egymást kioltó ellentétekben: „...*hogy valljalak, tagadjalak, / Segíts meg mindkét szükségemben*” (*Nem emel föl*, 1937).

Párhuzamosságként értelmezhető Pavese emblematis „*grido taciuto*”-ja („*elhallgatott kiáltás*”) is a *Verrà la morte...* címadó versében (1950), amiként az ott megjelenő „*vana parola*” („*hiábavaló szó*”) és „*labbro chiuso*” („*zárt ajak*”) is, mely utóbbit ráadásul – újabb paradoxonként – hallgatni („*ascoltare*”) kell. Ugyanezen kötet egy másik versében, a Pavesénél jellegzetes megoldásként angol címet viselő *The cats will know*-ban (1950) variánsként „*parole stanche e vane*” („*fáradt és hiábavaló szavak*”) jelennek meg, miközben a józsefi űr, hiány *atavisztikus* megfelelőjeként a „*chiuso orizzonte morto*” („*bezárt, holt horizont*”) tűnik fel, utóbbi költemény ikerversében (*The night you slept*, 1950) egy erős paradoxonnal tetézve: „*la notte remota che piange muta*” („*a némán síró, távoli éj*”).

József Attila az oximorikus költői gondolkodás és nyelvkezelés útján a lelki szenvedés racionálisan értelmezhető erkölcsi magyarázatát keresi a jó és rossz pólusainak ellentétében, a széteső világ élményének érzelmi rettenetét próbálja logikus elemzésben „*leföldelni*”, mint például a *Bukj föl az árból* (1937) sorai-
ban: „*És verje bosszúd vagy kegyed / belém: a büntelenség véték!*”. Ez az extrém és halálos abszurditás Pavesénél szelídebben, tompábban, bár éppen és jelleg-

zetesen a halál motívumában jelenik meg: „...questa morte che ci accompagna / dal mattino alla sera, insonne, / sorda, come un vecchio rimorso / o un vizio assurdo” („ez a halál, mely reggeltől estig / kísér bennünket, álmatlanul, / süketen, mint egy régi lelkifurdalás / vagy egy abszurd bűn”; *Verrà la morte...*, 1950). A régi lelkifurdalás és az abszurd véték, bűn végeredményben ugyanazt a lelki-tudati kettősséget idézi fel, mint József Attilánál: az értelmezhetetlen büntudattól a vezeklés által való megszabadulás *atavisztikus* vágyát. A magyar költőnél azonban mindez egy hisztérikusabb és sokkal nagyobb ívű, *kozmoegzisztenciális* lázadásban robban ki: „meghalni lélegzetemet fojtom vissza” (*Bukj föl az árból*, 1937). A legnagyobb ősi bűn, az öngyilkosság gondolata költészetében Pavesét is megkísérti (beszámol erről az *Il mestiere di vivere* élete utolsó napjaiig tartó feljegyzéseiben is, de erről ad költői tanúbizonyosságot utolsó verse is, a *Last blues, to be read some day*, 1950), poétikájának megfelelően azonban ezt a vágyat egy konkrétumaiban kevésbé értelmezhető, talányos halál sejtelemvilágába illeszti, amely gyakran a szeretett nő tekintetének, arcának képében ölt körvonalat: „Per tutti la morte ha uno sguardo. / Verrà la morte e avrà i tuoi occhi” (*Mindenkire ránéz a halál, / eljön a halál, és a te szemeddel néz rám*). S amiként a magyar költőnél a halál a büntől való megszabadulás eszköze, úgy az olasznál is a kommunikációképtelenség fenyegetéseként érzékelt utolsó pillanat („sarà (...) come ascoltare un labbro chiuso” – olyan lesz /.../, mint egy zárt ajkat hallgatni) a végzetes megkönnyebbülést hozza: „Sarà come smettere un vizio” – olyan lesz, mint felhagyni egy bűnnel (*Verrà la morte...*, 1950).

A *kozmoegzisztenciális* válság szubjektív érzete és értelmezésének kiterjesztése egyén és világrend pólusára, valamint az abszolút válságérzetnek a vállalt sors erkölcsi-szellemi mártíriumával történő megoldásának teleológiája koncepcionális élességgel jelenik meg József Attila *Négykézláb másztam* című versében (1937): „Négykézláb másztam. Álló Istenem / lenézett rám és nem emelt föl engem. / Ez a szabadság adta értenem, / hogy van még erő, lábraállni, bennem”. Vagyis az elemzés során emlegetett paradoxonok, illetve extrém oximoronok itt már a költői kifejezésnek is végletes horizontján értelmeződnek: egyén és világ (mely utóbbi a világ legfőbb értelmében, Istenben személyesedik meg) totális diszharmoniója e diszharmonia végső rendként való átértelmezéseként nyer szerepet és értelmet („Úgy van velem, hogy itt hagyott magamra”). Az elviselhetetlen magány a rémítő szabadság tudatának terében nyer értelmet, a hiány pedig abban, hogy van egyetlenegy tudat, amely azzal szembeszegülni képes („...énvelem a hűség van jelen / az üres űrben tántorgó világom”).

Míg József Attila kétségbeejtő helyzetéhez elszánt szereptudatot keres a költészet erejével, addig Pavese inkább barátkozni szeretne a halállal, otthonosságot lel-ni benne: a halál önála is egyrészt személyes kontúrokkal – a szeretett nő arcával, tekintetében jelenik meg: „Sono il triste sorriso che sorridi da sola” – *A szomorú mosoly vagyok, mellyel magadban mosolyogsz* (*The cats will know*), vagy „O viso chiuso, buia angoscia, / febbre che rattristi le stelle” – *Ó, zárt arc, sötét szorongás,*

/ csillagszomorító láz (*The night you slept*). Másrészt viszont – mint már az utóbbi idézetből is látszott – a világ reménytelen tompaságában, értelem nélküli, halott voltában: „*chiuso orizzonte morto*” – bezárt, holt horizont. Talán a rideg, élettelen világnak ez az érzéklete készíti költőileg arra, hogy kulturális reflexiók tükrében humanizálja a pusztulást: „*scenderemo nel gorgo muti*” – némán szállunk az örvénybe alá (*Verrà la morte...*), mely gorgó, vagyis örvény („*gorgo / d’immobile luce*” – mozdulatlan fény / örvénye), mely kép világos dantei allúzió (vö. „*un luogo d’ogni luce muto*” – minden fénytől néma hely; Inf., V, 28.).

A két költő – hasonlóságai ellenére is – eltérő karaktere és nyelvfelfogása, a költői hagyományhoz való viszonya is magyarázhatja világfelfogásukat és saját szerepük értékelését. József Attila kozmikus lázadása egyrészt a romantikus hagyományhoz és a friss avantgárd mentalitás reminiszcenciáihoz látszik kötődni, miközben Pavese-nél a beletörődés, a konfliktusok dinamikájából a kontempláció nyugalma felé való haladás attitűdje látszik dominálni. Mindenképpen atavisztikus inspirációk jutnak felszínre ritka intenzitású és permanenciájú személyes és gondolati vívódásuk költői szublimálása során. József Attilánál a népköltészet eredeti vagy klasszicizált formái tárják tágabbra költői szemléletét és eszközkészletét, míg Pavese-nél a klasszikus reminiszcenciákkal terhelt modern metrikai kísérletek és a legújabb, szubkulturális zenék ősi tapasztalata tágítja nyelvttechnikai horizontját.

E rendkívüli pszichointellektuális feszültséget tekintve mindkét költőnél releváns kérdés, keresnek-e (s ha igen, találnak-e) akár csak költői kiutat belőle, vagyis kompenzálják-e valamilyen módon erős depressziójukat? József Attilánál – mint azt esztétikai fejtegetéseiből is tudhatjuk – a költészet alapvetően intellektuális erőfeszítés, ezen belül a fájdalom természete kettős: egyszerre testi és gondolati. E gyötrő kettősségből nem enged magának sem érzelmi, sem metafizikai kiutat. Pavese – mint arról az *Il mestiere di vivere*-ben hosszan és alaposan beszámol, illetve tanúbizonyságot ad – hosszú, tudatos küzdelmet folytat a depresszió ellen. E küzdelemben a munkára mint „*sfogo sentimentale*”-ra, érzelmi kiútra, kitörési pontra is tekint – prózai munkásságának is központi élményévé és problémájává teszi az olykor nehezen elemezhető szomorúság, a melankólia, a testi–lelki letörtség élményét és tágasabb kontextusait. Mindez, költői művének tematikus és motivikus mozzanataival együtt egyaránt arra mutat, hogy az irodalmi alkotómunkára mint a fájdalom metafizikai értelmezésének lehetőségére, és így mint a személyes válság egyfajta szublimációs zónájára tekint.

Ettől aligha elválasztható a két költő egy másik jellegzetes, karakterükben és művükben is megmutatkozó különbsége. József Attila lázadó alapállásából a személyes válság és annak radikális költői értelmezése során a már említett kozmoegzisztenciális lázadásig jut el, amelyben egyén és világ kölcsönösen egymásba hatolt, átjárta egymást, mintegy szimbiózisban szenvedik el egymást. Ez a kölcsönös, egymást átjáró szenvedés azonban – amelyben Isten és ember egymásért és egymás ellen vergődik – értelemszerűen aktív viszony, a te-

vékenységben élete legfőbb értelmét tételező embernek csak a tényleges halállal megszűnő létviszonya. Ehhez képest Pavese-nek az élethez való viszonya nem csupán személyes, individuális, de részben privát is: erősebben jellemzi a lemondás gesztusa („*atteggiamento rinunciatario*”). Természetesen ez is metafizikai szinten értelmeződik: nem véletlen, hogy Pavese mind prózai, mind költői munkásságában oly gyakran és oly lényegileg nyúl a mitológiai *atavizmusokig* és *archetípiákig* (*gorgo-abisso*, *specchio-solitudine* – *örvény-szakadék*, *tükör-magány* stb.) – a szenvedést ezért, bármily intenzív legyen is, alapvetően passzív viszonyként definiálja. Talán innen is eredeztethető a zene élményének, illetve a versbeszéd és versszerkesztés zeneiségének, a metrikai atrikulációnak az alapvető jelentősége Pavese költészetében.

Ez a József Attila-i, heroikus aktivitáshoz képest relatíve tételezett passzív viszony azonban már a *Secondo Novecento* értelmében vett modern ember viszonya a világhoz: a kiürülő tükör metafizikája a korban lényegében még ismeretlen, szubkulturális zene *archeo-modernizmusához* kötődik, a *Lavorare stanca* klasszikus reminiscenciákkal „megspékelt” modern metrikája pedig a *Verrà la morte...* olykor archaikusan egyszerű zeneiségéhez és transzlingvizmusához vezet el.

Kelemen János

PAVESE, BOBBIO, TORINO

Pavese költői és elbeszélői világát egy alapvető oppozíció, a falu-város ellentétpár strukturálja: egy olyan ellentétpár, amelyre a különböző síkokon megjelenő oppozíciók (egyik oldalon a *mitikus*, a *vad*, a *szex*, a *föld*, a *vér*, a *gyermek*, a másik oldalon a *racionalis*, a *civilizált*, az *urbánus*, a *felöltt*) rendre visszavezethetők. Ám mindebben nem egyszerűen szimbolikus jelentéssel bíró absztrakt entitások viszonyát kell látnunk. Pavésénél a „falu” és a „város” minden más értelmezési lehetőség mellett konkrét fizikai helyet is jelent: a Langhe dombvidékét és Torinót. Elmondhatjuk tehát, hogy Pavese – bár történetei nemcsak ezeken a helyszíneken játszódnak – a Langhe és Torino költője.

Még hozzá, Torinónál maradva, azé a Torinóé, mely a történeti idő egy egészen konkrét pillanatához köthető. Ebben a rövid pillanatban – Norberto Bobbio szerint úgy 1920 és 1950 között – a piemonti város a széles értelemben vett progresszív és avantgárd kultúra egyik, vagy talán legfőbb központja volt Itáliában. Többek közt Gramsci, Piero Gobetti, a *Giustizia e libertà*, az *Einaudi Kiadó* Torinója volt, s nem utolsósorban a *Massimo d’Azeglio* gimnáziumé és liceumé, melynek volt diákjai már a harmincas években, de még inkább az ellenállás időszakában és a háború után, jelentős hatást gyakoroltak az olasz szellemi életre és politikai gondolkodásra. A *d’Azeglio* jelentősége, persze egy egészen más területen, a pesti *Fasori Gimnáziuméhoz* hasonlítható. Ahogyan a pesti gimnázium néhány rövid év alatt egész csapatát bocsátotta ki azoknak a diákoknak, akik később világhírre tettek szert a természettudományokban, úgy a *d’Azeglióból* is egy-két év leforgása alatt az olasz irodalom, kultúra és politikai élet egy sor meghatározó személyisége került ki. Köztük volt Pavese, az 1927-ben érettségiző III./B. osztály tanulója; annak az Augusto Montinak kedvenc tanítványa, aki az egész nemzedék karizmatikus nevelője volt, s korábban Gramsci és Gobetti környezetéhez tartozott. A párhuzamos III./A.-ban érettségizett Norberto Bobbio és Leone Ginzburg. Ebben az osztályban is tanított egy karizmatikus tanár: Umberto Cosmo, a híres dantista, a máig marandó értékű *Vita di Dante* szerzője. Levelezéséből tudjuk, hogy évekkal előbb az egyetemen Gramscinak volt professzora, akit később is úgy tartott számon, mint egyik legkedvesebb tanítványát.

A volt iskolatársak az egyetemen is összetartottak. Az Augusto Monti körül összegyűlő társaság – Pavese, Leone Ginzburg, Norberto Bobbio, Giulio Einaudi, Massimo Mila, Gian Carlo Pajetta, Vittorio Foa, Franco Antonicelli –

csakhamar a „d'azeglióisták bandájaként” vagy *confraternità*jaként vált ismertté. A körhöz mások is csatlakoztak, például Carlo Levi, Federico Chabod és Ludovico Geymonat, hogy csak néhányat említsünk azok közül, akik nem sokkal azután élenjáró szerepet fognak játszani az irodalomban és a tudományban.

Sok forrás – így Pavese naplója¹ és levelei², Davide Lajolo Pavese-életrajza³, Norberto Bobbio önéletrajzi írásai⁴, nem utolsó sorban pedig az a hosszú beszélgetés, melyet 1994 elején magam folytathattam Bobbióval – tanúsítja, hogy Pavesét és Bobbiót az egyetemi évek alatt a banda többi tagjához képest is szoros baráti szálak fűzték egymáshoz. A két volt iskolatárs barátsága akkor erősödött meg, amikor Pavese angol leckéket adott Bobbiónak, illetve pontosabban fogalmazva, eljárt a nagypolgári Bobbio-család házába, hogy barátjával együtt olvassanak klasszikus angol nyelvű irodalmat.

Barátságuk alapját természetesen az a közös politikai, világnézeti és kulturális tájékozódás teremtette meg, mely egész csoportjukat jellemezte, s később öszeütközésbe vitte őket a rezsimmel. De az angol olvasmányok szerepe sem volt mellékes. Pavese, miután szakdolgozatát Whitmanról írta, hivatásul választotta az angol-amerikai irodalommal való foglalkozást, s pályáját amerikai regények – többek közt Sinclair Lewis, Melville, Doss Passos, Faulkner (és Joyce!) – fordítójaként és kritikai méltatójaként kezdte. (Összesen 16 regényt fordított le, s egy kötetnyi tanulmányt szentelt az amerikai irodalomnak.) Könnyű belátni, hogy ebben a tisztán professzionálisnak tűnő választásban ideológiai mozzanatok is szerepet játszottak, hiszen az „amerikanizmus” az ő és barátai szemében a fasizmus kulturális ellenképét jelentette.

Az egész csoport útkeresésében hasonlóan fontos útjelzőnek bizonyult a crocei esztétika és filozófia. Az akkoriban erősen pozitivistá kultúrájú Torinóban viszonylag későn vált érezhetővé Croce hatása, de már a húszas években induló torinói fiatalokról Bobbio azt írhatta, hogy e nemzedéknek *két mestere volt*: Luigi Einaudi és Benedetto Croce⁵. Vagyis: Einaudi, a híres liberális közgazdász, akit majd 1948-ban köztársasági elnökké választanak, és Croce, akire Piero Gobettitől kezdve Leone Ginzburgig úgy tekintettek a fiatalok, mint a fasizmus elleni morális ellenállás szimbólumára, *az élet tanítómesterére*⁶. Ami Pavesét illeti, ő Davide Lajolo emlékezete szerint Crocét tanulmányozva *szúrta meg elméleteit és módosította sok ítéletét*⁷, míg a következő években el nem távolodott eszményképétől.

¹ Vö. Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1955.

² Vö. Cesare PAVESE, *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi, 1966.

³ Vö. Davide LAJOLO, *Il „vizio assurdo”*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

⁴ Vö. Norberto BOBBIO, *Autobiografia* (szerk. Alberto PAPUZZI), Bari, Laterza, 2004² (1999¹); Norberto BOBBIO, *De Senectute e altri scritti autobiografici*, Torino, Einaudi, 2006² (1966¹).

⁵ Vö. Norberto BOBBIO, *De Senectute e altri scritti autobiografici*, id., 31.

⁶ Vö. *Uo.*, 62.

⁷ Vö. Davide LAJOLO, *Il „vizio assurdo”*, id., 98.

A Croce iránti általános tisztelet egy konkrét politikai aktusban is megnyilvánult. 1929-ben Mussolini éles kirohanást intézett a nápolyi filozófus ellen, mire az Egyetem számos diákja és tanára aláírt egy szolidaritási levelet. A hatóságok részéről nem késett a válasz: az aláírókat letartóztatták, s közülük Umberto Boscót száműzetésre ítélték. Ez volt Pavese baráti körének első nyílt konfliktusa a rezsimmel, melyet sok más epizód követett, mígnem legtöbbjüket börtönre vagy száműzetésre ítélték. Pavesére is rákerült a sor, bár nem lévén militáns alkat, igazából nem vett részt az illegális politikai tevékenységben. 1935 májusában tartóztatták le, ugyanazon a napon, mint Bobbiót, Montit, Giulio Einaudit és másokat. A rá mért hároméves száműzetésből végül egy évet kellett letöltenie, mivel kegyelmi kérvénye meghallgatásra talált.

Kulturális szempontból az egyik legjelentősebb vállalkozás, mely a harmincas évek Torinójában született, az Einaudi Kiadó volt. Giulio Einaudi, aki fia volt Luigi Einaudinak, a volt *d'azeglióisták* baráti körére, elsősorban Ginzburgra és Pavesére, majd Geymonatra, Milára, Antonicellire és Carlo Levire támaszkodva, 1933-ban indította el kiadói tevékenységét. Évekkel később Natalia Ginzburg, Leone Ginzburg felesége, ugyancsak a belső munkatársak közé került. A vezető munkatárs kezdetben Leone Ginzburg volt, aki az *Einaudi* által kiadott „La Cultura” c. folyóiratot is szerkesztette. Miután a *Giustizia e Libertà* mozgalomban való részvételéért letartóztatták, funkcióját a lapnál egy időre Pavese vette át.

Az *Einaudi* létrejötte Pavese számára egyébként is nagy változást hozott, hiszen lassacskán a szerkesztőségi munka lett életének középpontja. Ő gondolta ki és valósította meg az *Einaudi* híres sorozatait, így a *Saggi*, mely a modern etnológia, mitológia- és vallás-kutatás, társadalom- és politika-elmélet nagy műveit tette Itáliában hozzáférhetővé. Bár személyiségétől idegen volt, hogy bürokratikus vagy adminisztratív feladatokkal birkózzon, a háborús években, majd 1945 és 1950 között részt vett a Kiadó római szerkesztőségének létrehozásában és működtetésében (mintegy fordítva járva be azt az utat, melyet a *Tra donne sole* Cleliája tesz meg a római divatszalon torinói fiókjának megnyitásakor). Mondhatjuk, hogy szerkesztői munkája kulturális szempontból ugyanúgy integráns része volt életművének, mint fordítói és írói tevékenysége. Levelezése híven tanúskodik arról, hogy milyen gonddal, céltudatosan és milyen kulturális elkötelezettség jegyében végezte ezt a munkát. Jó adag igazság lehet tehát abban, amit Bobbio így fogalmazott meg: *az Einaudi-t az első évtizedben Ginzburg neve fémjelezte, a másodikban Pavéséé*⁸.

Annak az antifasiszta kultúrának, melyet a volt *d'azeglióisták*, a *Giustizia e Libertà* csoport tagjai, az *Einaudi* szerkesztői vagy a fiatal Bobbio magukévé tettek, mély gyökerei voltak Torinóban: elég többek közt a pozitivistá szellemű egyetem sok professzora által képviselt tudományos racionalizmusra, a Gramsci-féle *L'ordine nuovo*ra vagy a Gobetti-féle *Rivoluzione liberalera*ra hivatkozni. E hagyománynak és az 1920 és 1950 közötti időszak kulturális és politikai fejleményei-

⁸ A szerző beszélgetése Bobbióval torinói otthonában, 1994. jan. 25.

nek maga Bobbio lett a szemtanú és a résztvevő hitelességével bíró krónikása⁹. Az ő visszaemlékezései és történeti elemzései igazolják azt a benyomásunkat, hogy Pavese személyisége, életfelfogása és világnézeti orientációja nem illeszkedett teljesen környezetének elveihez. Ennek egyik jele a mítoszhoz való vonzódása, mely pozitív szempontból tekintve azt tükrözte, hogy – mint naplója és tucatnyi tanulmánya¹⁰ mutatja – komoly intellektuális érdeklődés ébredt benne az általa kiadott etnológiai, vallástörténeti és filozófiai művek tematikája iránt. Elmélyülten tanulmányozta az ide vágó legjobb irodalmat, Frazer-t, Frobeniust, Cassirert, s ugyanez az érdeklődés vezette Vicóhoz is, akinél naplóbejegyzései szerint a *mitikus*, a *rusztikus*, a *vad*, a *prehistorikus* összefüggéséről talált megvilágító erejű oldalakat¹¹. Inspirálónak találta Vico elméletét a vadságról, mint az emberiség gyermekkoráról, egyáltalán a primitív mentalitásról, melynek mind a mai napig „legmeggyőzőbb” leírását önála vélte felfedezni¹².

Am vonzódása a mítoszhoz azt is kifejezte, hogy gondolkodásmódját és élményvilágát erősen átittatták a századelő irracionalista motívumai, a D'Annunzio hatását tükröző dekadens utánérzések, s mindaz, amit „a *vad* sóvárgásának” nevezett¹³. Ilyen és hasonló bejegyzések sokaságát olvashatjuk a naplóban: *Problémád abban áll, hogy hasznosítsd az irracionálist, s ne foszd meg mitikus tartalmát!*¹⁴. *Az irracionális a szellem hatalmas résevoir-ja!*¹⁵. *A huszadik század művészete „a vadra irányul!”*¹⁶. Mindezt jó pár kritikusa erősen kifogásolta. Például *eltúlzott irracionális és történelem-ellenességét a Mestiere di vivere*ről írt híres kritikájában nem más vetette a szemére, mint Moravia¹⁷.

Természetesen nem itt a helye, hogy irracionálisát negatív vagy pozitív értékeljük, vagy hogy vitát nyissunk róla. A mondottakkal csupán jelezni szerettem volna Pavese különállását, sajátos helyét a maga környezetében. Mindenesetre

⁹ Vö. Norberto BOBBIO, *Trent'anni di storia della cultura a Torino*, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁰ Ide vágó, életének utolsó éveiből származó tanulmányai az Italo Calvino gondozta posztumusz kötet harmadik részében vannak összegyűjtve. Vö. Cesare PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965.

¹¹ Vö. Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, id., 272-273: 1943. november 5-i bejegyzés.

¹² Vö. Cesare PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, id., 346.

¹³ Vö. Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, id., 340: 1947. július 10-i bejegyzés; a naplóból vett idézeteket a saját fordításomban közlöm.

¹⁴ Vö. *Uo.*, 279: 1944. február 7-i bejegyzés.

¹⁵ Vö. *Uo.*, 279: 1944. február 8-i bejegyzés.

¹⁶ Vö. *Uo.*, 341: 1947. július 10-i bejegyzés.

¹⁷ Vö. Alberto MORAVIA, *Pavese decadente*, in Marziano GUGLIELMINETTI–Giuseppe ZACCARIA, *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana*, Firenze, Le Monnier, 1976; eredetileg in Alberto MORAVIA, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, 187-191; vö. Marziano GUGLIELMINETTI–Giuseppe ZACCARIA, *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana*, id., 169.

az előzőkhöz hozzáfűzhetjük, hogy amerikanizmusának – mint néhány Pavese-kutató már korábban felfedezte¹⁸ – sok köze van ehhez a kérdéshez, hiszen az amerikai irodalomból is számos olyan motívumot merített, mely világlátásának és művészetének irracionalista-mitikus elemeit erősítette. De az amerikai írók – így az általa annyira kedvelt Melville a *Moby Dick* példájával – abban is segítették, hogy keresse az egyensúly lehetőségét a különböző készletések között, s megteremtse a mítosznak és a rációnak azt a szintézisét, melyet érett regényeiben, így az *Il compagnónban*, de még a leginkább mitológiai ihletésű művében, a *Dialoghi con Leucòban* is annyira csodálhatunk. Ez utóbbiakról szólva jegyzi meg: *Az első könyvek városa-vidéke titanizmussá-olimposzivá vált az utolsóban. Sóvárgod a vidéket, a titanizmust – a vadat –, de becsülöd a Berto- és Pablo-félék, vagy a járdák józan esztét, mértéktartását, világos intelligenciáját*¹⁹. Valóban, ez az egyensúlykeresés volt mindvégig poétikájának alaproblémája.

Pavese száműzetése baráti körének politikai lebukása miatt következett be, s nem annak volt köszönhető, hogy ő maga is aktív politikai tevékenységet folytatott volna. Tökéletesen apolitikus alkat volt. Nem vett részt az ellenállásban, a partizánháború legkeményebb időszakát az isten háta mögé visszavonulva (a Monferrato-vidéki Serralunga di Creában) magányosan élte át. Naplójában – mint Bobbio is nyomatékkal emlékeztet rá – nyoma sincs *az 1935 és 1945 közötti nagy és borzalmas eseményeknek*²⁰. 1945-ben mégis belépett az Olasz Kommunista Pártba, ám ez a választása sem nélkülözte különállásának jegyeit. Hiszen tudnunk kell, hogy az ellenállásnak az a szárnya, melynek magvát az ő baráti köre és a *Giustizia e Libertà* alkotta (például a d'azeglióista Antonicelli a Piemonti Ellenállási Bizottságnak volt az elnöke), a háború után a *Partito d'azione*ban tömörült. A csoport tagjai, mint maga Bobbio is, nagyobb részt baloldali liberálisok és szocialisták voltak, nem pedig kommunisták.

Pavesét 1945-ös választásában az a szándék vezette, hogy kilépve a magára mért elszigeteltségéből, kompenzálja korábbi politikai passzivitását és feledtesse a brancaleonei száműzetéséből a fasiszta hatósághoz intézett kegyelmi kérvényét. S valóban, 1945-ben és 1946-ban soha nem látott aktivitást mutatott, a „baloldali értelmiségi” szerepében számos militáns hangú kulturális cikket közölt az *Unità*ban és a *Rinascita*ban. Nem lehetett ebben nem észrevenni bizonyos fajta transzformizmust. Legalábbis így látta Moravia, aki megjegyezte, hogy Pavese „eltúlzott irracionalizmusától és történelem-ellenességétől aligha különbözhet valami is jobban, mint az a mód, ahogyan a kommunizmus fogja fel a művészetet. Szerinte Pavese – azzal, hogy *eljut a patriotizmussá átváltozó dekadentizmustól*

¹⁸ Vö. Patrizia Lorenzi DATTIVI, *Pavese e la cultura americana tra mito e razionalità*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1975.

¹⁹ Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, id., 341: 1947. július 10-i bejegyzés.

²⁰ Norberto BOBBIO, „Un profilo della cultura e dell'ambiente intellettuale”, in Valerio CASTRONOVO (szerk.), *Storia illustrata di Torino*, Verona, Mondadori, 1993, 2206.

(D'Annunzio) a kommunizmusá átváltozó dekadentizmusig – az olasz kultúrában megszokott átváltozásokra adott újabb példát²¹. A hasonló vélemények sorából érdemes kiemelni Thomas Mannét, akihez Giulio Einaudi juttatta el Pavese regényeit, nyilván annak tudatában, hogy az olasz íróra erősen hatott a *József és testvérei* mítosz-felfogása. Thomas Mann válaszelevelében kitért arra, hogy mennyire összeférhetetlennek találta Pavese kommunizmusát és *hajlamát a mítoszra*²².

De e kérdésben is Bobbio a legfontosabb tanúnk. Sok évvel barátja halála után úgy emlékezett, hogy Pavese választása a felszabadulás utáni nagy lelkesedés napjaiban teljesen érthető volt, de nem természetének megfelelő. Politikai tartalmú cikkei, mai szemmel olvasva, „eröltetettek”, „hideg lelkesedést” tükröznek, s didaktikus, moralizáló, humanista-retorikus hangvételükkel ellentmondanak írójuk személyiségének²³. Ugyanakkor, a mítosz és a politikai agitátor Paveséje közti ellentétnek esztétikai vetülete is van, melyre szintén Bobbio mutatott rá: *a költői eredményt tekintve nincs kétségem afelől, hogy azok a regények, melyek háttérét a falu és a paraszti hősök alkotják, szebbek, mint a könnyed, szórakozottságot árasztó, néha ellentmondásos, városi környezetben játszódó regények, melyeket ma, harminc év után, jobban kikezdett az idő*²⁴.

Ezek szerint Pavese inkább a Langhe költője, mint Torinóé. De ha van egyáltalán *Langhe versus Torino* kérdés, ez az értékítélet önmagában eldönti-e azt?

Natalia Ginzburg *Ritratto di un amico* című írásában idézi fel Pavese emlékét. (A szöveg alapján nemrégén filmfeldolgozás is készült)²⁵. A másik jó barát visszaemlékezését maga Bobbio is idézi, mégpedig azzal a megjegyzéssel, hogy ez a leghűbb arckép, melyet valaha is rajzoltak Paveséről. Befejezésül én is kiragadok belőle néhány sort, mely arról szól, hogy milyen belső kötelék fűzte Pavesét Torinóhoz: *most vesszük észre, hogy városunk hasonlít barátunkra, aki itt hagyott minket, s akinek a számára kedves volt; olyan, mint ő, dolgos, szemöldökét lázas és makacs tevékenységben húzza össze; de fásult is, lustálkodásra és álmodozásra hajlamos*²⁶.

²¹ Vö. Albeto MORAVIA, *Pavese decadente*, in Marziano GUGLIELMINETTI–Giuseppe ZACCARIA, *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana*, id.; vö. *Uo.*, 169.

²² Idézi in Elio GIOANOLA, *Cesare Pavese La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1971, 70.

²³ Vö. Norberto BOBBIO, „*Un profilo della cultura e dell'ambiente intellettuale*”, id., 2206.

²⁴ *Uo.*, 2204.

²⁵ Vö. http://www.cinemainpiemonte.it/enciclopedia/schedafilm.php?film_id=153&stile=large&PHPSESSID=812ca900ae06d89f01ef87f89210075a

²⁶ Norberto BOBBIO, „*Un profilo della cultura e dell'ambiente intellettuale*”, id., 2204.

BIBLIOGRAFIA

- BOBBIO, Norberto, „*Un profilo della cultura e dell'ambiente intellettuale*”, in Valerio CASTRONOVO (szerk.), *Storia illustrata di Torino*, Verona, Mondadori, 1993.
- BOBBIO, Norberto, *Trent'anni di storia della cultura a Torino*, Torino, Einaudi, 2002.
- BOBBIO, Norberto, *Autobiografia* (szerk. Alberto PAPUZZI), Bari, Laterza, 2004² (1999¹).
- BOBBIO, Norberto, *De Senectute e altri scritti autobiografici*, Torino, Einaudi, 2006² (1966¹).
- PAVESE, Cesare, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1955.
- PAVESE, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965.
- PAVESE, Cesare, *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi, 1966
- CASTRONOVO, Valerio (szerk.), *Storia illustrata di Torino*, Verona, Mondadori, 1993.
- DAVITTI, Patrizia Lorenzi, *Pavese e la cultura americana tra mito e razionalità*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1975.
- GIOANOLA, Elio, *Cesare Pavese La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1971.
- GUGLIELMINETTI, Marziano – ZACCARIA, Giuseppe, *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana*, Firenze, Le Monnier, 1976.
- LAJOLO, Davide, *Il „vizio assurdo”*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- MORAVIA, Alberto, *Pavese decadente*, in Marziano GUGLIELMINETTI–Giuseppe ZACCARIA, *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana*, Firenze, Le Monnier, 1976; (eredetileg in Alberto MORAVIA, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, 187-191).

Szabó Tibor

CESARE PAVESE ÉS A PIEMONT-MÍTOSZ (ABBAGNANO, BOBBIO ÉS PAVESE)

A Fondazione Cesare Pavese és a Regione Piemonte által, a torinói költő, író, esszéíró és műfordító tiszteletére, születésének százéves évfordulójára rendezett megemlékezések, konferenciák egyik kiemelt témája Pavesének szülőföldjéhez való kötődése volt. Nem új téma ez a szakirodalomban, hiszen művészetének talán az egyik legszembetűnőbb vonása Piemonthoz és Torinóhoz fűződő személyes viszonya.

1. A PIEMONTI LELKÜLETŰ PAVESE

Az 1908-ban Santo Stefano Belbóban született író érezhetően nagyon ragaszkodott a piemonti tájhoz, a piemonti dombokhoz, völgyekhez, szőlőskertekhez, patakokhoz¹. Talán nincs is olyan regénye, elbeszélése, vagy akár verse is, amelyben ez a motívum ne tűnne fel. Gondoljunk csak a *Lavorare stanca* versciklus nyolc *Paesaggio*-versére, vagy például a *Gente spaesata* következő soraira: *Vedo solo colline e mi riempiono il cielo e la terra/Con le linee sicure dei fianchi, lontane o vicine*². Pavese piemonti dombok iránti lelkesedése már-már erotikus színezetet ölt, például a *Paesi tuoi*ban, amelyben az egyik dombot egyenesen *mammellà*-hoz (női mell – szerk.) hasonlítja és az *Il mestiere di vivere*ben *ennek a vidéknek a szexuális valóságáról* beszél³. Egyes értelmezések, különösen a pszichoanalitikus irányzatú elemzések Pavese dombok iránti szeretetét nem véletlenül a nők iránti érzelmeivel hozzák összefüggésbe⁴.

¹ Erről az élményéről is írtam egyetemi doktori értekezésemben: vö. *Cesare Pavese életútja néhány fontosabb állomásának és prózai stílusának kritikai elemzése*, Szeged, (Kézirat), 1971, 129. Ezúton is köszönetemet fejezem ki dr. Benedek Nándor akkori témavezetőmnek, a JATE BTK Olasz tanszék volt egyetemi docensének, a neves nyelvésznek, munkám elkészítéséhez nyújtott odaadó segítségéért.

² *Csak dombokat látok, betölt az ég, s a föld, / a biztos rajzolatú messzi és közeli halmok.* (szerk.)

³ „*realtà sessuale di quella campagna*” (Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2000, 165; továbbiakban: MV).

⁴ A dombok – ahogyan talán itt is utalás történik rá – akár (magánéleti problémái miatt)

Pavesének vannak olyan művei, gondoljunk itt olyan regényeire, mint *La casa in collina* (*Ház a domboldalon*) és *Il diavolo sulle colline* (*Az ördög kastélya*), amelyek már címükben utalnak a számára nagyon kedves Torino környéki dimbesdombos tájra. Pavesét gyermekkorától kezdve élete végéig kísérték ezek a tájélmények. Talán ezért is emelte a mítosz rangjára a piemonti tájat. Nagyon szerette bejárni a vidéket gyalog, vagy akár – a kor szokásának megfelelően – biciklivel⁵. Erről mások is megemlékeznek, de ő is beszámol regényeiben: *A délelőtt és a délután békés kóborlással telt el: dombra föl, dombról le...A völgyet átszelő úton is megtettünk egy jó darabot; már estefelé járt, a lenyugvó nap finom porszemekkel töltötte be az egész völgyet, az akácvirágok meg-megrezdültek a hűvös szellőben. Mintha újjászülettem volna... – írja a Tengerpartban⁶ (*La spiaggia*). Vagy a Szép nyárban (*La bella estate*): *átvágtam egy kiégett tarlón, és felmentem hozzájuk a hegytetőre. Mintha az égbe jutottam volna. A lábunk alatt a falu tere látszott egészen kicsiben, körülötte a tetők, lépcsők, szalmakazlak dzsungele. Kedvem lett volna egyik dombról a másikra ugrálni, tekintetemmel átölelni az egész tájat⁷. A domb, a szőlőhegy, a völgy, a táj Pavese életművében nemcsak természeti elem, hanem az elveszett boldogság, az önfeledt ifjúság, a dionüszoszi öröm és szenvedély jelképe is egyúttal. Pavese, akit a folytonos tépelődés, a tragikus magány jellemez legjobban, igazán csak a piemonti dombok közé visszatérve érzi magát otthon. Műveiben mindez pedig egy egész jelképrendszerré alakult át⁸.**

Piemontról és Torinóról sok megjegyzést tesz naplójában, az *Il mestiere di viveré*-ben. Például az amerikai irodalomban meglévő regionális szemlélettel hozza összefüggésbe saját tudatos „*Piemontese Revival*”-jét, azt a hitét, hogy *lehetőséges a piemonti értékeket kiszélesíteni*⁹, nemzetivé tenni, azért is, mert szerinte a nemzeti irodalmat a regionális szemlélet csak gazdagíthatja, ahogy erre számos példa van. Tudatosan felvállalja Piemont szerepeltetését műveiben. Azt írja Naplójában, hogy a Piemont-témát folyamatosan szerepeltetni akarja műveiben: *„penso che appunto perché espressi già il parallelo tra me e il Piemonte, nella mia*

a női testek domborulatait („*i fianchi*”) is szimbolizálhatták a pavesei életműben. Erre többször is utal könyvében például a francia irodalomtörténész, Dominique Fernandez: vö. Dominique FERNANDEZ, *L'échec de Pavese*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1969.

⁵ „*Com'è bello attraversare in bicicletta la campagna*” – írja egyik levelében Fernanda Pivanoónak 1940-ben (vö. Cesare PAVESE, *Lettere*, I. köt., Torino, Einaudi, 1966, 564).

⁶ Cesare PAVESE, *Tengerpart*, in Uő, *Szép nyár*, Budapest, Európa, 1977, 14-15.

⁷ Cesare PAVESE, *Szép nyár*, id., 325.

⁸ Vö. RÁBA György, *Cesare Pavese*, in AA.VV., *Az olasz irodalom a huszadik században*, Budapest, Gondolat, 1967, 397-416; MADARÁSZ Imre, *Az olasz irodalom története*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993, 422-424.; SZÉNÁSI Ferenc, *A huszadik századi olasz irodalom. Történet, szerzők, művek*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004, 66-69.

⁹ MV, 11.

*poesia futura questo elemento non dovrà più mancare*¹⁰. Torinóról azt mondja, hogy olyan város, amit szerető-szeretettel él át: „*dove sono nato spiritualmente, arrivando di fuori: mia amante e non madre né sorella*”¹¹. Művészetében, ismeri fel tudatosan, meghatározó szerepe van (*funzione condizionatrice*) Piemontnak és különösképpen Torinónak¹².

Ezt az életérzést, szellemiséget az is folyamatosan erősítette benne, hogy itt végezte iskoláit és itt járt egyetemre, majd később itt dolgozott az Einaudi kiadónál. Életének meghatározó időszaka ez, hiszen ekkor ismerkedett meg sok későbbi barátjával, tisztelte egyetemi tanárait (különösen Augusto Montit), sőt, magának is kialakult egy baráti-tanítványi köre, akikkel jól érezte magát ez az igen érzékeny lelkű művész¹³. Sokukkal végig szoros baráti kapcsolatot ápolt.

Pavese baráti köréhez tartozott az 1920-as, 1930-as években például Nicola Abbagnano, a pozitív egzisztencializmus legfőbb olaszországi képviselője, és Norberto Bobbio filozófus, a liberál-szocializmus olasz teoretikusa, jogász, örökös szenátor¹⁴. Az előbbi, Abbagnano csak bevándorló, azaz „*piemontese di adozione*” volt, az utóbbi, Bobbio viszont – akár Pavese – már született lokálpatrióta, azaz „*piemontese di nascita*” volt. Mindketten, Abbagnano és Bobbio is – hasonlóan Paveséhez – a piemonti táj szerelmesei lettek illetve voltak, s mindketten közvetlen, baráti kapcsolatban álltak a torinói íróval és műveikben vissza-visszatértek Pavese művészi személyiségére és a Piemont-mítoszra.

2. PAVESE ÉS ABBAGNANO

Abbagnano nem tőzsgyökeres piemonti volt. Campaniában, Salernóban született 1901-ben és komoly filozófiai stúdiumai, és néhány éves középiskolai és főiskolai tanítás után 1939-ben a Torinói Egyetem Via Po-n található Bölcsészettudományi Karára került tanárnak. Ekkor már ismert volt, mint egzisztencialista filozófus. Hamarosan megszerette a piemonti tájat és embereket. Végig ott is tanított az egyetemen, magának is komoly filozófiai iskolája volt.

Pavesével – visszaemlékezései szerint – az Egyetemen ismerkedett meg, és az Einaudi Kiadó szerkesztőségi szobáiban találkozott többször is, ahol az író dolgo-

¹⁰ MV, 14. (*Azt hiszem, hogy épp azért, mert már kifejeztem a Piemont és köztem lévő párhuzamot, a jövőben nem hiányozhat költészetemből ez az elem – szerk.*)

¹¹ *ahol lélekben születtem, kívülről érkeve: a szeretőm a város, nem anyám vagy nővérem.* (szerk.)

¹² MV, 19.

¹³ Pavese életéről vö. részletesebben: Lorenzo MONDO, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milano, Rizzoli, (BUR), 2008.

¹⁴ Pavese barátairól, Abbagnanóról és Bobbióról hosszabb tanulmányt közöltem *Itáliai anzix. Morálfilozófiai és eszmetörténeti tanulmányok* című könyvemben (Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2009, 207-218 és 219-230).

zott¹⁵. Abbagnano így emlékszik vissza az íróra: 1939-ben *alighogy megismertem, Pavese rögtön meglepett intelligenciájával, élénk szellemi érdeklődésével*. Ez az ismeretség a két torinói értelmiségi között azután mély és meghitt barátsággá fejlődött: *mindenről beszélgettünk és olykor gyötrelmeiről kaptam tőle bizalmas értesüléseket*. Pavését „*búskomorként*” jellemezte, hiszen a *nőkkel nem volt szerencséje, mert mindig belebolondult valakibe, de nem volt bátorsága megvallani; nekem elmondta, hogy egyik tanítványomba, Fernanda Pivanóba lett szerelmes*. Abbagnano az írónak a félszességét azzal is magyarázta, hogy mindig *nyomorúságos pénzügyi helyzetben* volt. *De félénk volt, és könnyen megijedt*. Abbagnano erre felidéz egy nevezetes esetet: *a Salò-i Köztársaság idején egymás mellett haladtunk biciklivel, amikor egy katona megállított bennünket. Cesare arca elféhéredett. Azután, amikor megtudta, hogy csak meg akar bennünket bírságotolni, újból felbátorodott*. A piemonti dombokra, völgyekbe tett biciklis kirándulásokra Pavese általában mindig sajtot vitt, kenyérrel: *Nyáron, amikor azt akarta, hogy kísérem el biciklin Torinón kívülre, hogy napozunk egyet, mindig elkerülte az éttermeket. Néha – emlékszik vissza Abbagnano – elcipeltem vendéglőbe, de igazi harc volt, hogy meghívjam ebédre, mert hatalmas étvágya ellenére rendkívül büszke ember volt*.

Ez a néhány baráti megjegyzés jól mutatja Pavese igazi emberi arcát: félénkségét, probléma-érzékenységét és intelligenciáját, de szellemi nyitottságát is. Abbagnano felemlíti, hogy Pavese élénken érdeklődött az egzisztencializmus problémái iránt. Akkor jelent meg a filozófus első jelentősebb egzisztencialista kötete, a *La struttura dell'esistenza*. Ebben a műben Abbagnano már felveti későbbi alapkoncepcióját: az emberi lehetőség problémáját, az egzisztencia végességének kérdését, a szabadságot és az egzisztencia alapvető kockázatát: a halált és annak elfogadását, mint emberi sorsot. Az ezekről a témákról folytatott beszélgetés bizonyára kedvére volt a komoly elméleti, erkölcsi-filozófiai érdeklődéssel rendelkező Pavese számára is.

Abbagnano szellemi hatása bizonyára tetten érhető az emberi egzisztencia, az élet, a halál, a sors, a boldogság, a szerelem kérdéseit tárgyaló torinói író munkáiban. Igaz, hogy Abbagnano elsősorban az élet pozitív oldalára helyezte a hangsúlyt műveiben: a derűre, az élet élvezetére, az emberi egzisztencia lehetőségeire. Mégis, számos elem van Pavese művészetében, amely az egzisztencializmus hatását mutatja: például a magány, a szorongás, a halál gondolata.

Mindezt azután mégjobban felerősítette benne az amerikai irodalom megismerése és fordítása. Azokban a művekben, amelyeket olaszra ültetett át, gyakran felbukkan az ember szkeptikus víziója. Ez egyrészt vonzotta is őt az amerikai mítosz

¹⁵ Nicola ABBAGNANO, *Ricordi di un filosofo*, Milano, Rizzoli, 1990, 47. Bobbio szerint Abbagnano sokat köszönhetett Pavésének, hogy megismertette őt a kiadóval, Giulio Einaudival. Az egyik legnevesebb olasz kiadót, Giulio Einaudit egyébként 1935-ben akkor tartóztatták le, amikor Pavését és Bobbiót. Erre vonatkozóan vö. Norberto BOBBIO, *Testimonianze*, in Bruno MIGLIO (szerk.), *Nicola Abbagnano. Un itinerario filosofico*, Bologna, Il Mulino, 2002, 238.

elfogadására és olaszországi átadására, másrészt megerősítette benne pesszimista, borongós lelkiállapotát. Hogy azután volt-e Pavesének szerepe abban, hogy Abbagnano az 1940-es évek végén az amerikai szociológia, elsősorban Talcott Parsons felé fordult, ez nem zárható ki. A két személyiség kölcsönhatása igen valószínű.

Mindketten, Pavese és Abbagnano is egy baráti társaságba tartozott Bobbióval, aki Abbagnanóval már az 1930-as években *szívélyes és gyorsan baráti* kapcsolatot alakított ki. Mindketten jól ismerték Pavesét is, így természetes volt, hogy ő is ugyanehhez a társasághoz tartozott.

3. PAVESE ÉS BOBBIO

A másik jelentős gondolkodó, akivel tehát Pavese szoros kapcsolatot tartott, a filozófus Norberto Bobbio volt. Egy alkalommal azt írta Paveséről: ő volt *a mi kis történelmünk legnagyobb személyisége*¹⁶. Nagy és valószínűleg igaz szavak.

Bobbio több alkalommal is megemlékezik egykori barátjáról. Önéletrajzi írásában például felidézi, hogy fiatalkori barátja, Cesare Pavese hogyan segített neki az angol nyelvtanulásban. Az egyetemi hallgató Bobbio és a már végzett Pavese az angol klasszikusokat, többek között például Shelley-verseket olvasott és fordított. Bobbio így emlékezik vissza: „.....*Lui era il maestro, io l'allievo. Leggeva, poi traduceva e commentava*”¹⁷. Még hosszabban ír Paveséről *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)* című könyvében.

3.1. Az antifasiszta mítoszáról

A két piemonti szerző, Pavese és Bobbio (sőt, ahogyan mások is, például Elio Vittorini) életútja párhuzamosan haladt: igaz, az egyik elismert, *Premio Stregával* kitüntetett író lett, a másik elismert filozófus, örökös szenátor. Az 1930-as években, az 1940-es évek elején mégis szinte teljesen hasonló politikai utat jártak be: rövid ideig – különböző utakon – a fasiszta párt tagjai voltak, anélkül, hogy igazán elfogadták volna annak eszmeiségét (ahogyan ez diktatúrákban gyakran megesik).

A század gyermeke vagyok – mondta egyik önéletrajzi írásában Bobbio. S valóban: hogy állást kaphasson az 1930-as években, levelet írt a Ducének, arra kérve őt, hogy – mint aki a torinói egyetemi fasiszta csoport (Gruppi Universitari Fascisti) tagja (1927-ben lépett be) – segítse őt tanársegédi álláshoz jutni. Bobbio életének erről a kitérőjéről sokáig nem beszélt, míg 1992-ben egy interjúban el nem mondta mindezt az „Il Foglio” című újság riporterének. Majd önéletrajzában teljes terjedelemben közölte ezeket a leveleket. Igazából azonban nem azonosult a

¹⁶ Norberto BOBBIO, *La mia Italia*, Firenze-Antella, Passigli, 2000, 324.

¹⁷ Norberto BOBBIO, *Autobiografia*, Roma – Bari, Laterza, 1999, 8. (*Ő volt a mester, én a tanítvány. Olvasott, aztán fordított, és magyarázott* – szerk.).

fasiszta eszmevilággal. Baloldali barátai mindig is tudták, hogy csak az olvasás és a tanulás foglalkoztatta (akár csak Pavesét), a politika tulajdonképpen nem. Kilencvenéves korában ki is mondta, hogy a kényelem vitte erre az útra: *kényelmes volt a fasiszták közt fasisztának látszani, az antifasiszták közt antifasisztának*. Mindezek mellett kétszer is börtönbe zárták a fasizmus idején. Az 1940-es évek elején azonban aktívan részt vett az olasz ellenállási mozgalomban. Munkásságával hatalmas hírnevet és presztizst szerzett magának: a 20. század végének egyik filozófiai „*maître-penseur*”-je lett, akit Olaszországon kívül is jelentős hírnév övezett.

Pavese, aki csak néhány hónappal volt idősebb Bobbiónál – kényelmetlen kimondani, már csak a róla addig kialakult sztereotípiák miatt is – hasonló utat járt be. Pavese értelmezésében mind a mai napig tartja magát az a – szinte mítosszá vált téves – nézet, hogy ellene volt a fasizmusnak, antifasiszta volt, belépett a kommunista pártba, baloldali, neorealista író volt¹⁸. Mások már korán felfigyeltek arra, hogy műveiben a partizánokról olykor eléggé kiábrándító képet fest, majd hamar kiderítették, hogy Pavese 1932 és 1935 között a Partito Nazionale Fascista (PNF) tagja volt¹⁹. Publikált a fasiszta rezsim irodalmi lapjában, az *Il Primato* című folyóiratban²⁰. Mindez nem mentette meg őt sem (akárcsak Bobbiót és a többeket, Primo Levit, Leone Ginzburgot vagy Giulio Einaudit) attól, hogy politikai okok miatt 1935-ben letartóztassák és száműzzék Délre, Brancaleone Calabroba²¹. Itt azonban *csak* egy évet maradt, mert a Ducéhez címzett két levele folytán hamarosan visszatérhetett Torinóba. Újból kedvenc dombjai, folyói, rétjei és völgyei között sétálhatott és biciklizhetett. Száműzetése azonban – kényelmetlen ezt is kimondani – nem tette őt automatikusan a fasiszta rezsim ellenségévé. Sőt, bizonyos tények azt bizonyítják, hogy néhány kérdésben osztotta is a rezsim felfogását²². Ez

¹⁸ Ennek a nézetnek első megfogalmazója Pavese barátja és életrajzírója, Davide Lajolo volt (vö. Davide LAJOLO, *Il „vizio assurdo”*. *Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1960).

¹⁹ Roberto Gigliucci szerint azért lépett be a fasiszta pártba, hogy szabadon taníthasson állami iskolákban. Akkor ez a fasiszta rezsim részéről elvárt cselekedet volt (vö. Roberto GIGLIUCCI, *Cesare Pavese*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, 11.).

²⁰ Vittorio VETTORI (szerk.), *Antologia di Primato*, Roma, De Luca, 1968, 317-324.

²¹ A neves torinói kiadó Giulio Einaudi barátjának, Paveseének a száműzetéséről, mint valami „véletlenről” beszél: „*Non è necessario ripetere qui che Pavese era andato al confine per caso, nel 1935, per un compromettente rapporto con la donna della voce rauca*”. (*Mondanunk sem kell, Pavese véletlenül került 1935-ben száműzetésbe, a rekedt hangú nőhöz fűződő kompromittáló kapcsolata miatt.* – szerk.). (vö. Severino CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2007, 43.).

²² Nem tartozik szorosan a dolgozat témájához, de megemlítjük, hogy a „La Stampa” 1990. augusztus 8-i számában Lorenzo Mondo közölte Pavese 1942/43-ban (a Salò-i Köztársaság idején) írt, úgynevezett *Tükös naplóját* (*Taccuino segreto*). Ebben többek között így ír: „*solo gli antifascisti sanno il pregio del fascismo: tutto ciò che loro manca. E s’è visto che mancano di tutto... Una cosa fa rabbia. Gli antifascisti sanno tutto, superano tutto, ma quando discutono litigano soltanto...È mostra ben che alla virtù latina o nulla*

azonban nem jelentette azt, hogy a mítosz-alkotó Pavese valaha is elfogadta volna a fasiszta mítoszt, maga is beszél saját „politikai érdektelenségéről”²³.

3.2. A piemonti identitásról

Többet tudunk meg Pavese piemonti identitásának, mítosz-képzésének jellegéről és tartalmáról, ha elolvassuk Bobbio írását a „*piemontizmusról*”, Piemont dicséretéről²⁴. Ebben a filozófus azt írja, hogy kétféle attitűdje lehet egy piemontinak: *van, aki fellázad a szülőföldjével szemben, van, aki büszke arra, hogy annak fia*²⁵. Az elsőre példa Massimo D’Azeglio (egykori miniszterelnök) esete, aki elment Milánóba, hogy „*szabad levegőt szívjon*”, a másodikra a neves közgazdász, Luigi Einaudi (a későbbi köztársasági elnök), aki országos vezetőként is őrizte piemonti identitását: a kitartó, látszólag hideg, büszke, tartózkodó, de dolgos alkotó jellemét.

Miben is áll akkor a Pavesére is oly jellemző piemontizmus? Milyen is a piemonti személyiség, a piemonti identitás? Bobbio ebben az írásában mintha Pavesét jellemezné, amikor a piemonti irodalomról, a „*homo pedemontanus*”-ról ad képet. A piemonti ember „*è familiare, laborioso, leale, probo, di poche parole, riservato nell’espressione dei suoi sentimenti, misurato nei gesti, obbediente ma non servile, un po’ testone ma rassicurante, un po’ tardo ma fermo nei suoi principi*”²⁶. Egy másik művében a piemonti karakterről Bobbio ezt írja: a „jó piemonti” erényei közé tartozik a „*costanza nel lavoro, il non volare troppo in alto, il restare coi piedi per terra, l’amore per la dura fatica bene spesa, senza lasciarsi scoraggiare dall’avversa fortuna...*”²⁷. Megidézi a majd száz évvel korábban elhangzott jel-

manca o sol la disciplina...Il fascismo è questa disciplina. Gli italiani mugugnano, ma insomma gli fa bene” (Csak az antifasiszták ismerik a faszizmus értékeit: mindazt, aminek ők híján vannak. És láthatuk, hogy mindennek híján vannak ... Egy dolog dühít. Az antifasiszták mindent tudnak, mindenben jobbak, de vita helyett csak veszekszenek... És ez azt bizonyítja, hogy a latin erény vagy semminek sincs híján, vagy csak a fegyelemnek... A faszizmusban megvan ez a fegyelmezetség. Az olaszok morognak, de végül is jót tesz nekik. – szerk.). Ugyanebben a napilapban számosan (Natalia Ginzburg, Fernanda Pivano és Gianni Vattimo is) elutasították azt az abszurd elképzelést, hogy Pavese valamilyen formában is azonosult volna a faszizmussal. Indro Montanelli viszont (kissé vitatható módon) úgy véli, hogy akkor „*mindnyájan azok voltunk*”.

²³ MV, 171.

²⁴ Norberto BOBBIO, *Elogio del Piemonte*, in Uő, *De senectute e altri scritti autobiografici*, (szerk. Pietro POLITO), Torino, Einaudi, 1996, 53-73 (továbbiakban: BS).

²⁵ BS, 56.

²⁶ BS, 73. (*családias, szorgalmas, hűséges, egyenes, szűkszavú, érzelmeinek kifejezésében visszafogott, gesztusaiban mértékletes, engedelmes, de nem szolgálalkú, kicsit keményfejű, de nyugalmat árasztó, kicsit lassú, de elveiben kitartó* – szerk.).

²⁷ Norberto BOBBIO, *La mia Italia*, id., 138. (*a munkában állhatatos, nem túl nagyra-vágyó, két lábbal áll a földön, szereti a jóra fordított fárasztó, kemény munkát, egy pillanatra sem riad vissza, ha balszerencse éri* – szerk.).

lemzést a neves neohegeliánus filozófus, Bertrando Spaventa részéről a piemontiakról: „*pochi gesti, poche parole, fermo proponimento*”²⁸. A karakterjegyek igen összecsengenek.

Pavese esetében ezek a jellemvonások: a visszafogottság, a kevés beszéd, a csöndes élet erősen megvoltak és kiegészültek életművében a táj szeretetével. Ebből a szempontból is figyelemre méltóak például az *I Mari del Sud* híres versének kezdő sorai:

*Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo
mio cugino è un gigante vestito di bianco,
che si muove pacato, abbronzato nel volto
taciturno. Tacere è la nostra virtù.
Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo
un grand'uomo tra idioti o un povero folle –
per insegnare ai suoi tanto silenzio.*²⁹

Pavese annyira piemonti volt, hogy még verselése, az „*epikus dimenziójú költészet*”, az elbeszélő jellegű líra esetében is – ahogyan ezt Massimo Mila kifejtette³⁰ – a kifejezetten tradicionális, egyenesen kelta gyökerű piemonti verselési módhoz tért vissza. A piemonti népi énekek hagyományosan elbeszélő jellegűek voltak, Pavese pedig éppen ezt az narratív-epikus hagyományt folytatta Mila szerint. Ezzel is magyarázható talán az a tény néhány elemző szerint, hogy Pavese versei Dél-Itáliában nem találtak igazi befogadásra. Pavese költeményei, elbeszélései, regényei is tehát piemontiak voltak. Ez a *regionalizmus* (nem *szeparatizmus*) talán az egyik legfőbb jellemvonása művészetének, amely a világ mélyen átélt eseményei, a táj adottságai következtében válik egyre inkább mitikussá.

3.3. A mítosz jelentősége Pavese műveiben

Kétségtelen, hogy Pavese – mind költészetében, mind prózájában – mítoszalkotó művészegénység volt, de – ahogyan említettük – a legtávolabb állt tőle az akkor terjedő fasiszta mítosz. Igazán a piemonti dombok mítosza babonázta meg.

²⁸ *kevés gesztus, kevés szó, biztos elhatározás* (szerk.)

²⁹ *Egyik este domboldalon sétálunk, / csendben. A késő alkonyat homályában / unokafi-vérem, fehérbe öltözött óriás, / nyugodtan lépked, napbarnított arccal, / hallgatagon. A hallgatás közös erényünk. / Valamelyik ősünk biztosan magányos volt, / nagy ember idióták közt vagy szerencsétlen örült – / hogy utódainak annyi csendet tanított.* (szerk.)

³⁰ Vö. Massimo MILA, *Prefazione*, in Cesare PAVESE, *Poesie*. Torino, Einaudi, 1966, VII-XI.

Írt a mítoszlól költeményt is (*Mito*), amelyben tömören felsorolja mítoszainak számos elemét: a nap, az ég, a hegy, a strand, a víz, a föld, a felhők, az eső keveredik itt a költő legbensőbb, egzisztenciális érzelmeivel: a magába zárt, a fáradt, a szomorú emberi létezés nyomasztó életérzéseivel, és a halál mindig visszatérő, az emberi sorsot meghatározó gondolatával. Ősi mítoszok ezek, ha csak az ógörög filozófia *archéira*: a vízre, a földre, a levegőre és a (Pavesénél másutt mindig felbukkanó) tűzre (*fald*) gondolunk. Ez jelenik meg nála verseiben és regényeiben a modern ember elidegenedett életérzéseivel együtt.

Magával is vitatkozva fejti ki a mítosz (*mito*), a mese (*fiaba*) és a szimbólum (*simbolo*) lényegét. Amikor elkezd rajta gondolkodni, akkor úgy véli, hogy a mítosz *különleges helyek megszentelése* („*consacrazione dei luoghi unici*”), amelyekhez valamilyen tény, gesztus vagy esemény kapcsolható³¹. Ennek a kiválasztott helynek *abszolút jelentőséget adunk, amikor elkülönítjük a világtól*. Gyakran azt tesszük a gyermekkor bizonyos helyeivel, amelyek felötlenek bennünk – mondja –, hogy kiválasztott, szimbolikus helyé emeljük fel: *A helynek ez az egyedülisége pedig az általános gesztus és tény egyedüliségének része, amely abszolút, tehát szimbolikus, és amely így a mítoszt alkotja*. Egy írónak pedig az a központi képe mitikus, amely őt leginkább lázba hozza, és amelyre mindig vissza-visszatér. Pavesénél pedig ezek vagy a tájhoz, vagy a hétköznapi (sokszor érzelmi) eseményekhez kötődnek. Ezt az első megfogalmazását a mítosznak azonban hamarosan újragondolja és felülbírálja: *A mitikus hely nem valami individuálisan egyedi, mint valami szent hely vagy hasonló, hanem valami közönséges nevű, egyetemes, a mező, az erdő, a barlang, a strand, a tisztás, ami meghatározatlanságában az összes mezőt, az összes erdőt stb. felidézi és mindegyiket belelelkesíti szimbolikus borzongással*³². Ebből látszik Pavese szerint, hogy a *gyermekkorhoz való visszatérés hogyan elégíti ki a mítosz iránti éhséget*. A gyermekkorban látott mező, erdő, strand *nem reális tárgyak*, hanem olyan jelenségek, amelyek az általánosság és az abszolút jellegét hordozzák, és *formát adtak transzcendentális elgondolásainknak*. Ezekre azután pedig ráépültek a személyes emlékek, és szerinte így jön létre a művészi alkotás. A mítosz tehát a reális és a transzcendentális közti feszültségben keletkezik.

Tudjuk, hogy Pavese tanulmányozta a pszichoanalízist, az etnológiát és az antropológiát: többek között Freud, Jung, Frazer és Kerényi Károly³³ tartozott kedvenc olvasmányai közé. Saját magában fedezi fel ezek után azt a szimbolikát, amely őt a világhoz, a vidékhez, a gyermekkorhoz, a tudattalan tartalmakhoz, vagy akár az elfojtott erotikához vezet. Művészetében ezek a mitikus elemek gyakran ismétlődnek, vissza-visszatérő motívumokká válnak. Talán ezért is van az, hogy – megítélésünk szerint – időnként monotonná, kissé egysíkúvá válik költészete és

³¹ MV, 257.

³² MV, 258.

³³ Kerényi és Pavese művei közt van némi gondolati összecsengés, Pavese egyes műveiben, főként a *Dialoghi con Leucò*-ban, Kerényi írásainak közvetlen hatását lehet felfedezni.

prózája, hiszen témái, mítoszai és nyelvezete annyira sajátosak. Ugyanakkor éppen ez adja meg műveinek a befejezettség érzetét, és főként ez biztosítja számukra a koherens jelleget, az életmű zártságát. Pavese művészetének viszonylag könnyen átláthatóak tematizált és narratív struktúrái, megoldásai. Ha csak a róla szóló szakirodalmat tekintjük is, láthatjuk, hogy azokban igen sok elem ismétlődik, s ez nem is lehet másként, mert Pavese magába zárkózó, magányos, de teljes egész személyiség volt, ami tükröződik is műveiben.

Néha kilép piemonti személyiségéből és átlép a mítoszból a valóságba, hogy azután a valóság egy epizódját mítosszá formálja. Sőt – ahogyan naplójában, az *Il mestiere di vivere*-ben is írja – a mítosz és a valóság gyakran együtt is van művészetében: „*Le cose di questo mondo (i gesti, esclusa beninteso la natura) sono simboli della realtà interiore nostra o altrui*”³⁴. A műben a személyek *elképzelt szimbólumok, melyekkel történik valami, nem pedig a valóság tényszerű leírásai*³⁵. A művész számára „*ci vuole la ricchezza d’esperienze del realismo e la profondità di sensi del simbolismo*”³⁶.

Jó példa erre a *La terra e la morte* versciklus egyik költeménye, amely például az ellenállási mozgalomnak állít emléket úgy, hogy az önfeláldozó partizán alakját (amely egy-egy regényében is megjelenik) a mítosz szintjére emeli:

*Tu non sai le colline
dove si è sparso il sangue.
Tutti quanti fuggimmo
tutti quanti gettammo
l’arma e il nome. Una donna
ci guardava fuggire.
Uno solo di no
si fermò a pugno chiuso,
vide il cielo vuoto,
chinò il capo e morì
sotto il muro, tacendo.
Ora è un cencio di sangue
e il suo nome. Una donna
ci aspetta alle colline.*³⁷

³⁴ MV, 196. (*A világ dolga i-a gesztusok, kivéve természetesen a természetet - belső valóságunk szimbólumai* – szerk.).

³⁵ MV, 170-171.

³⁶ MV, 166. (*kell a realizmus tapasztalati gazdagsága és a szimbolizmus értelmi mélysége* – szerk.).

³⁷ *Nem ismered a dombokat / hol a vérünk hullott. / Mindannyian menekültünk / mindenki eldobta / fegyverét és nevét. Egy nő / nézett bennünket, ahogy futunk. Közülünk csak egy/ állt meg ökölbe szorított kézzel, / látta az üres eget, lehajtotta fejét s meghalt / a fal alatt, némán. / Most véráztatta rongy / és név. Egy nő / vár ránk a dombokon.* (szerk.)

A piemonti táj tehát nem mindig üres. Olykor benépesül emberekkel, történetekkel, az író és a költő által tapasztalt élményekkel, a történelemmel. A faszizmus alatt bebörtönzött Massimo Milának, sorstársának³⁸ ajánlott *Legna verde* című verse például a dombok, az esőáztatta föld mítoszát a börtönbe zárt társ (*compagno*) szenvedéseivel, megaláztatásaival hozza összefüggésbe:

*L'uomo fermo ha davanti colline nel buio.
Fin che queste colline saranno di terra,
i villani dovranno zapparle. Le fissa e non vede,
come chi serri gli occhi in prigione ben sveglio.
L'uomo fermo – che è stato in prigione – domani riprende
il lavoro coi pochi compagni. Stanotte è lui solo.*³⁹

Pavese versei, novellái és regényei a művész által átélt események emlékké szublimált mítoszait láttatják. A piemonti Pavese, amikor Rómába ment rövid időre, mindig piemonti maradt. Amikor pedig onnan visszatért, újból nagy örömmel fedezte fel magának a piemonti tájat: „*Visto molte cose giungendo in Piemonte da Roma. Le piante delle campagne e la loro collocazione...sono quelle di Virgilio e di altre letture classiche della mia adolescenza. Visto che più che l'albero in Piemonte c'è il verde, il mare vegetale... Niente della secchezza, del colore netto di Roma*”⁴⁰.

Pavese ízig-vérig piemonti volt. Nem csak a kortársak visszaemlékezéseiben felidézett egyértelmű piemonti akcentusú beszédmódja miatt, hanem zárkózott, piemonti habitusa miatt is. Írói és költői nyelvezetére jellemző volt a piemonti – kissé franciás – dialektus olykori használata, ami még erőteljesebbé tette ezt az egyébként nagyon is lírai piemonti életművet.

S végül: a *Novecento* két világháború közti Olaszországában az egyik nagy kérdés a kultúrában az volt, hogyan lehet kilépni nemzetközi térre, hogyan kellene legyőzni az olasz provinciális elzárkózást, ahogy akkor mondták: „*sprovincializzare la cultura italiana*”. Pavese – és Vittorini – túlléptek Olaszország határain már

³⁸ Massimo Mila volt Pavese egyik legjobb barátja. Bobbio visszaemlékezése szerint őket elsősorban éppen a *Torino iránti szeretet*, a „*torinótság*” kötötte össze egymással. Ő mondta Pavese sírjánál a gyászbeszédet is a barátok részéről (vö. Norberto BOBBIO, *La mia Italia*, id., 324).

³⁹ *Az állhatatos ember előtt ott vannak a dombok a sötétben. / Amíg e dombok földből vannak, / a parasztoknak kapálniuk kell. Nézi őket, és nem látja / mint aki a szemét becsukja börtönben, ébren / Az állhatatos ember – aki volt börtönben – holnap újra nekiáll / néhány társával a munkának. Ma éjjel csak ő van.* (szerk.)

⁴⁰ MV, 316. *(Sok dolgot láttam Rómából Piemontéba visszatérve. A táj növényei és elhelyezkedésük... olyan volt, mint amilyenek kamaszkorom Vergilius – és más klasszikus – olvasmányjaiban megjelent. Láttam, hogy Piemontében nem is annyira a fa, mint inkább a zöld van jelen, a növényi burjánzás... Semmi nincs Róma szárazságából, tiszta színéből.* (szerk.)

csak azzal, hogy figyelmüket az amerikai irodalom felé fordították⁴¹. Ez azonban együköjüknél sem jelentette, hogy felhagytak volna olasz identitásukkal, sőt regionális identitásukkal. Művészetük éppen ezért érdemel ma is figyelmet.

BIBLIOGRÁFIA

- ABBAGNANO, Nicola, *Ricordi di un filosofo*, Milano, Rizzoli, 1990.
- BOBBIO, Norberto, *De senectute e altri scritti autobiografici*, (szerk. Pietro POLITO), Torino, Einaudi, 1996.
- BOBBIO, Norberto, *Autobiografia*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- BOBBIO, Norberto, *La mia Italia*, Firenze-Antella, Passigli, 2000.
- PAVESE, Cesare, *Lettere*, I. köt., Torino, Einaudi, 1966.
- PAVESE, Cesare, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1966.
- PAVESE, Cesare, *Szép nyár*, Budapest, Európa, 1977.
- PAVESE, Cesare, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2000.
- AA.VV., *Az olasz irodalom a huszadik században*, Budapest, Gondolat, 1967.
- CESARI, Severino, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2007.
- FERNANDEZ, Dominique, *L'échec de Pavese*, Paris, Bernard Grasset, 1969.
- GIGLIUCCI, Roberto, *Cesare Pavese*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- LAJOLO, Davide, *Il „vizio assurdo”. Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- MADARÁSZ Imre, *Az olasz irodalom története*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993.
- MIGLIO, Bruno (szerk.), *Nicola Abbagnano. Un itinerario filosofico*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- MILA, Massimo, *Prefazione*, in Cesare PAVESE, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1966.
- MONDO Lorenzo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milano, Rizzoli, (BUR), 2008.
- SZABÓ Tibor, *Cesare Pavese életútja néhány fontosabb állomásának és prózai stílusának kritikai elemzése*, Szeged, (Kézirat), 1971.
- SZABÓ Tibor, *Itáliai anzix. Morálfilozófiai és eszmetörténeti tanulmányok*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2009.
- SZÉNÁSI Ferenc, *A huszadik századi olasz irodalom. Történet, szerzők, művek*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004.
- VETTORI, Vittorio (szerk.), *Antologia di Primato*, Roma, De Luca, 1968.

⁴¹ Pavesében ez teljesen tudatos volt. Naplójában a '30-as évek hivatalos kultúrájától való szándékos és átgondolt elfordulásként írja le, hogy *felfedezték a tengerentúlt – Vittorini és Pavese* (MV, 348).

Biernaczky Szilárd

**PAVESE ÍRÓI FORRÁSAI:
AZ AMERIKAI IRODALOM,
A SZÁMŰZETÉS, AZ ETNOLÓGIA
ÉS A SZEMÉLYES DRÁMA**

Nem lettem italianista. Hiszen úgy hozta a sorsom, annak idején a hetvenes években nem leltem meg a helyemet az olasz egyetemi tanulmányi intézmények tájékán. Elvégeztem utóbb a néprajz szakot is, és az afrikanisztikai kutatások területére sodródtam.

Tehát nem lettem italianista. Ezzel gondolom egyszer majd bevezetni egykor elkészült, publikált vagy kéziratban maradt olasz tanulmányaim és fordításaim tervezett gyűjteményes kötetét.

Így most, jó 30-35 év múltán visszatérve az egykor oly szívszeretett író, Cesare Pavese írásművészetéhez, személyes vonatkozásból kiindulva kísérlek meg feltárni valamit abból a titokból, ami ma is, és vélhetően örökre körülengi majd Langhe lankáinak szerelmesét.

Amikor tehát 28 évesen két hosszabb tanulmányt és egy több publikációt szemlélő hosszabb szakirodalmi tájékoztatót készítettem az író kapcsán a *Filológiai Közlöny* és más periodikák számára, még nem tudhattam egészen pontosan, miért vonzódom a személyes érzelmek szintjén a tragikus sorsú jeles olasz alkotó életművéhez.

Bár többek között tudtam, érzéltem és elemeztem Pavese etnológiai érdeklődését, illetve ennek prózai lecsapódásait. Említenem kell, egykori, akkor ifjú tanárom a néprajz tanszékről, Voigt Vilmos professzor máig egyik legjobb tanulmányomnak tartja az azóta tőlem már messzire sodródott írásomat (*Mítosz, folklór, etnológia, irodalom – Pavese folklorizmusa mint művei szemiotikai rendszerének tengelye*), amely a *La Luna e i falò*ban (*A hold és a máglyák*) a regényt át- meg átszövő tűzgyújtás motívum sorozatos felbukkanását egyfajta etnológiai gyökerű rendszerbe igyekszik állítani, mégpedig az irodalomtudományi szemiotika módszereivel.

Másrészt szinte könnyekig meghatva éreztem át Pavese már a korai gyerekkorból magával hozott, hihetetlen mértékű magányosságát, későbbi szerelmi csatlódásait, a Brancaleone Calabro-i száműzetés személyes fájdalomát, utolsó nagy szerelmének megsemmisülését, majd korai halálát.

Nem tudtam azonban még akkor valamit. Már 33 éves voltam, visszatérve éppen egy négyhónapos elkésett alhadnagygyá váló katonai kiképzésből, amikor véletlenül, egy régi családi ismerős elszólása nyomán megtudtam, édesanyám nem az, aki, ő csak adoptált, az igazi anyám öngyilkos lett, amikor én mintegy két éves lehettem. Mint később kiderült, ez a helyzet apám irántam érzett féltéséből keletkezett (eltemetve az eseményeket, nehogy bennem véletlenül valami hasonló felerősödjék), anyám tragédiája viszont többféle motívumból táplálkozott, amelyet a háborús évek, apám frontszolgálata csak felerősített.

Akkor, mindezek tudatában még nem fogtam fel, ma látom csak, e személyes mozzanatból is fakadt/fakadhatott a sosem megvalósított nagy terv gondolata: megfejtani Pavese titkát, monográfiát írni róla. Mindemellett igen gazdag szakirodalmat gyűjtöttem össze, és több monográfia írójával (Gianni Venturi, Armanda Guiducci stb.) olasz ösztöndíjaim idején a személyes kapcsolatot is felvettem. Majd egy évtizeden át dédelgettem a tervet, de mindig közbejött valami, és nem sikerült gyökeret vernem az italianisztika területén.

Így tehát Pavese titkai, legalábbis e sorok írója részéről, megfejtetlenül maradtak. Talán nemcsak az ő részéről. Bár már akkor ismertek voltak D. Fernandez tanulmányai és testes kötete, amelyben a francia kutató Pavese életének minden ismert személyes emberi mozzanatát igyekszik pszichoanalitikai boncasztalára citalni (bár Maga Pavese a *Diario* egyik megjegyzése szerint nemigen hitt a pszichoanalízis mindenható voltában). Hiszen minden életrajzíró megemlíti, hogy az író apját korán elveszítve rideg anyja és ellenséges húga környezetében nő fel, de igazából ennek mindennapi valóságáról alig tudunk valamit. Élete későbbi tényeit már több helyről módunkban áll követni. Mindemellett – és ez az ellentmondó értelmezések dzsungeléből is kitűnik – nem világos ma sem, Pavese érzékeny lelkialkata, eredendő befeléfordulása, illetve baloldalisága (bizonyos írói korszakának neorealizmusra való törekvése) milyen értelemben férnek meg egymás mellett, illetve hogyan kerülnek ellentétbe.

Írói naplója közreadásakor (a halála utáni években) súlyos támadások érték, különösen Moravia részéről: az addig neorealistának gondolt író hirtelenében dekandenssé minősült. Mai fejjel úgy gondolom, maguk a fogalmak is megkoptak, nemhogy egykori ideológiai követelményeket számon kérhetnénk az írón. Sőt, úgy vélem, Pavese baloldali szándékoltóságú írásainak (ez legtisztábban az *Il compagno*ban jelentkezik) is az az igazi értéke, hogy nem esztétikai (még kevésbé politikai-ideológiai) sémákban gondolkodik, hanem mint a történelem sodrásában élő és arra élénken reagáló ember elsősorban arra törekszik, hogy őszinte választakat keressen, és közvetve vagy közvetlen, ahogy éppen az írói témaválasztás vagy technika megkívánja, feltárja legbelsőbb személyes meglátásait és dilemmáit.

Nagyon jellemzőnek érzem azt az esetet, amit nemcsak a szakirodalom, magam is többször emlegettem: Pavese egy 16 év körüli tanítványának azt hangsúlyozta a háború éveiben, most nem a tanulás, hanem az a fontos, hogy megöljünk egy németet. A fiú ellenálló lett, és röviddel később elesett egy helyi akcióban.

Fennmaradtak kortársi emlékek arról, hogy a belül oly mélyen élő, érzékeny Pavesét milyen lelkiismeret-furdalás hatotta át, amikor a fiú haláláról tudomást szerzett.

Amikor tehát Pavesét, mint saját kora történelmi eseményeire figyelő és azokra írásos válaszokat adó személyt vesszük számba, akkor látnunk kell ún. baloldaliságra vagy ún. neorealizmusa kétértelműségét, pontosabban azt a folyamatos összeütközést, amely az egymást pontosan soha át nem fedő elmélet és valóság között zajlik, de amely egyúttal sajátos emberi életútjának és az ennek mentén kisarjadó irodalmi életműnek is a forrása.

Előadásom címében a piemonti író négy írói forrását jelöltem meg: *az amerikai irodalom, a száműzetés, az etnológia és a személyes dráma*. Mindez vélhetően már 35 évvel ezelőtt is foglalkoztatott, hiszen egy lényegében visszhang nélkül maradt másik tanulmányomban (*Az írói módszer és forrásai. Előmunkálatok Cesare Pavese műveinek komplex elemzéséhez*), akkor számba véve az írói önmeghatározás és a Pavese-kritika adalékait, magam is készítettem egy táblázatot, amelyet tanulmányom végén mellékelek.

Ha most e táblázatra tekintek, két dolgot mindjárt javítanék. Egyrészt a polgári szót átírnám *18-19-20. századira*. Másrészt az amerikai írók között sok más mellett még két meghatározó nevet, Faulknerét és Dos Passosét is megemlíteném. És természetesen, ha kaphatnék rá életidőt, kidolgoznom az írói tematika részt is, amely persze nem olyan nagyon bonyolult feladat, azonban hozzá a jól ismert (és részben magyarul is megjelent) regények mellett a teljes novellatermést is számba kellene venni. Most egyszerűbb feladatot szeretnék megvalósítani. Mégpedig, néhány sajtószertű megoldást javasolva, a művek életúthoz, illetve kulturális előképekhez kötött két-két fő forrását szemlélzni.

1. Mint tudjuk, Pavese az angol-amerikai irodalomból doktorált, számos regényt fordított korai éveiben kedvencei közül, elsősorban az Einaudi és a Bompiani számára. Az olasz kritika részletesen foglalkozik mind Vittorini, mind Pavese esetében az amerikai regényirodalom hatásával. De tudnunk kell, hogy például írónk egyik magántanítványa, Fernanda Pivano is éppen az ő hatására lett az amerikai irodalom szakértője, fordított le több mint 40 regényt, minden esetben színvonalas utószóval látva el az olaszra fordított prózai munkákat. Itt most egyetlen sajátos szempontra szeretném felhívni a figyelmet. Mégpedig arra, amiről maga Pavese is megemlékezik. 1941 április 4-én ugyanis a következőket írja *Naplójában*:

...a nézőpont megalkotásának van egy másik technikája, amely a különböző szellemi szintre helyezés, a különböző idősíkok, a különböző megvilágítások, különböző valóságok alkalmazásából áll, ebből következik aztán a keresztetett kivetítések, az utalások játéka, az elhallgatások, amelyek megfelelnek mind a felkészültségnek, mind izlésnek is. (ford. Pálmai Nóra; kézirat)

Mindebből én magam az „elhallgatások” kifejezésre figyeltem fel, mivel ismeretes, hogy Hemingway írói technikája kapcsán ez a kérdés, az úgynevezett kihagyásos szerkesztésmód, amelynek lényege, hogy bizonyos elhagyott leírásrészek belegondolását, beleképzését az író az olvasónak hagyja meg, gyakran felbukkan a nemzetközi szakirodalomban. Ha Pavese prózai műveit szemügyre vesszük, úgy tűnik, hogy másik forrása, az etnológia adaléka, az ókori és nagyjából Frazer nyomán a törzsi mítoszokból vett minta mellett éppen az amerikai regényirodalomban – és nemcsak Hemingwaynél, de más amerikai íróknál is – megfigyelhető módszer közrejátszott abban, hogy ez e megoldás szinte Pavese minden prózai munkájában ott kísért. Már önmagában is érzékelhető ez, amennyiben minden regény inkább kisregény méretű, egyik sem terjedelmes. Jól látható ez abban is, hogy legjobb regénye, a *Hold és a máglyák*ban az történet, amely egyébként akár családrégény hosszúságúra is nyújtható lenne a cselekménykeretben rejlő adottságok folytán, elsősorban az áldozati tüzgyújtások sorozatára koncentrál, három idősík között vibrál, amelyben a szereplők életútjának számos mozzanata homályban marad.

2. A Brancaleone Calabroba való száműzetése, a *Diario* aktuális része szerint, különösebb nehézségek nélkül zajlott, hiszen abban szinte kizárólag a versei értékelésével, csiszolásával, néhány új verse keletkezésével kapcsolatos írástechnikai meglátásokról kapunk hírt (Pavese egyébként talán a következményektől tartva félt leírni a személyes érzéseit, benyomásait, állapotát meghatározó eseményeket és érzéseket). De jól kikövetkeztethető tény, hogy ez az alig egy év egyrészt jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy megismerje a magány mardosó állapotát, és hozzájárulhatott későbbi elmagányosodásához, másrészt következményeiben is súlyos megrázkódtatást hozott, hiszen mire visszaérkezett a száműzetésből, szerelme (a *donna rauca*) elhagyta és férjhez ment. De úgy gondolom, és ez persze további búvárlásokat igényelne, bizonyos mértékben magyarázatot ad a politikához való viszonyulására (a *Diarió*ban egy helyütt igen keményen elhatárolja magát attól), sőt, vélhetően felerősítette eredendő alkati tulajdonságát, az életvalóság mélyebb, de bizonytalanabb mozzanatainak a megismerésére való vágyát, és ezzel párhuzamosan az irracionális összefüggések feltárására való törekvést művészetében. Néhány felvillanó utalásból, amelyet egy részletesebb vizsgálat során érdemes lesz majd számba venni, kiderül azért, hogy a szenvedésről folytatott pavesei önbeszámolók összefüggenek a száműzetés hozta örökre emlékezetes benyomásokkal.

3. Ami Pavese és az etnológia kapcsolatát illeti, e tekintetben hadd említsük meg, e megszólalás írójának említett tanulmányán kívül nemzetközi hírű szerző elemzése is olvasható magyar nyelven. Giuseppe Cocchiara ugyanis nagyszerű könyve, *Az örök vadember* egyik záró fejezetében kicsit bővebben szemléli Pavese és az általa felfedezett Calvino, illetve a primitív (vagyis inkább törzsi) kultúra kapcsolatát. Idézi a *Diarió*ból azokat a részleteket, amelyek Pavese esetében e kapcsolat fő

építőköveinek megjelenését jelzik: a Giambattista Vico, James George Frazer és Lucy Levy-Bruhl művei megismerésének következményeit. Az író legjellemzőbb élménye közülük talán Frazerhez kapcsolódik, mint írja:

Újból elolvasom Frazert. 1933-ban mit találtam ebben a könyvben (az Aranyág című tanulmánykötet sorozatról van, szó, amelyből egy vaskos válogatás megjelent magyarul is, a teljes mű azonban 12 kötet! – B.Sz.). Azt, hogy a szőlő, a gabona, az aratás, a kéve: drámák voltak, és ha szavakkal beszélünk róluk: mély érzéseket érintenek, amelyek során heves izgalomba jön a vér, az állatok, az örök múlt és a tudattalan. A kis állat, amely a gabonába menekült, a szellem volt – egybeolvasztottad az ősit és a gyermekit, s a misztériumokra és a falusi remegésekre való visszaemlékezéseid végtelenül mély értelmet nyertek.

A Pavese–szakirodalomban minduntalan visszatér az író mítosz és szimbólum értelmezésének a kérdése. A probléma legalaposabb (és irodalmártól valóban váratlanul etnológusi teljesítményt nyújtó) átgondolását Furio Jesi könyvében találhatjuk meg, aki azt állítja, hogy a 20. század nagy etnológusai (maga Frazer vagy Bronislaw Malinowski), de akár a jeles ókortudós, Kerényi Károly is tagadja, hogy a mítoszok szimbólumok volnának, azok inkább a valóság sajátos reflexiói. Pavese viszont Vicóhoz visszanyúlva azt állítja, a szimbólum *egy tárgy, egy minőség, egy esemény, amely egyedül és abszolút értéket képvisel, elszakad a naturalisztikus ok-sági összefüggésektől, és zárványt alkot a valóságba ágyazódva.*

Kétségkívül a modern etnológiai kutatások a mítoszokban inkább a környező valóság megismerésére, az élet és a természet keletkezésének magyarázatára törekvés gesztusát értékelik. Pavese viszont, persze az etnológia klasszikaiba fogódzva, de lényegében mégis csak (persze el nem ítélnél) saját művészete kialakításához alkalmazva állítja:

Bármely mítosz szimbólum, éppen ezért sosem bír egyetlen, allegorikus jelentéssel, hanem határtalan életet él, attól függően, hogy milyen hely és környezet veszi körül, képes a legkülönbözőbb módon, megszámlálhatatlanul sokféle formában virágba szökkenni...

4. Ami művészetének mélyebb, személyes összefüggéseit illeti, ebben bizonyosan jelentős szerepet játszik minden olyan esemény, amely életútját szegélyezi. A nőkel való viszonya, illetve az ebből fakadó személyes dráma nem ismeretlen jelenség az európai művészeti vagy tudományos életben. Két huszonévesen, vélhetően a nőikkel kapcsolatokra képtelen személyiségének zavarai miatt öngyilkossá lett, ugyanakkor egy-egy kiváló elméleti művet maga mögött hagyó alakot is ismer a 20. századi művelődéstörténet. Az egyik a bécsi születésű Otto Weininger, a mindmáig rengeteget idézett *Nem és jellem* című, pszichológiai tipológiát magába fog-

láló mű alkotója, a másik az olaszosok előtt nem ismeretlen Carlo Michelstaedter, akinek a könyvét (*La persuasione e la retorica / Meggyőződés és retorika*) éppen mostanában akarja magyarul megjelentetni a szegedi italianisztikai műhellyel együttműködő, általam irányított Mundus Magyar Egyetemi Kiadó.

Pavese személyes drámájának azonban vélhetően csak az egyik vonulata az, ami a nőekkel való kapcsolattartási kísérletek sikertelenségéből következik, és amelynek két fő állomása minden bizonnyal a már említett *donna rauca* (a rekedt hangú nő), akit száműzetéséből visszatérve más feleségeként lát viszont. A másik Constance Dowling amerikai színésznő, aki néhány hónapig Olaszországban élt egy forgatás következtében (akkor, amikor Pavese a Strega díjat elnyerte utolsó regényéért).

Az író elzárkózó, belső fájdalmak hordozására, pesszimizmusra hajlamos karakterét ugyanis folyamatosan érzékelhetjük, akár levelezését olvasva, akár a *Diariót* lapozva. De a *Naplóban* azt is nyomon követhetjük, milyen sokszor foglalkozik nő és férfi kapcsolatának lehetetlenségével, a szenvedéssel, illetve az öngyilkossággal. Az utolsó sorok (*nem írok többé*) ugyanakkor mintha arra utalnának, az író úgy érezte, utolsó regényével napvilágra hozta minden belső misztériumát, és nem lehet többé alkotnia.

* * *

Mindent összegezve úgy látom, Pavese írói karaktere úgy magasodik fölénk, mint a 20. század jelképes értelmű intelme, hiszen életművében korának problémái az esendő ember mindennapi küzdelmein átszűrődve, mondhatnám, szinte hitelesebben jelennek meg, mint azoknak az évtizedeknek a politikai irányregényeiben (ide kell sorolnom bizonyos mértékig Vittorini kapcsolódó műveit is). Lehet, hogy Pavese vívódásai olyan művészetet teremtettek, amelyek akár Kenneth Burke nevezetes kommunikációs tézisével is összefüggnek: a többiekben, a mindennapi emberben a *veled hasonló vagyok esendőségemben, korlátozottságomban, közepes képességeimben* magatartásmódja nagyobb rezonanciát kelt, mint a végső soron didaktikai mozzanatok magukban hordozó pozitív hangoltságú neorealista példázatok.

Mindezek jegyében Pavese élete és művészete úgy rajzolódik saját képzeletem képernyőjére, mint egyfajta Gulácsy Lajos festette tájkép, amelyen – már a hiteles alkotásokon – a festő egészen kicsi alakban mindig megjelenik, többnyire háttal állva, figyelni a tájat, mérhetetlen magányosságot sugározva, magában hordozva drámai végét (a festő halálát megelőzően 13 éven át hangtalan egyedülletben élt a Moravcsik-klinikán, illetve a Lipótmezői Elmegyógyintézetben). De még ebben a lekicsinyített alakban is azt véljük felfedezni, hogy egy belső konfliktusokkal teli, problémaérzékeny, etikus lélek szeretné áttörni saját zárkózottsága burkait, belevetni magát a világba, és mind többet magába fogadni abból a csodálatos valóságözönből, ami körülveszi.

Pavese saját maga életműve csúcsának egyébként nem a *La luna e i falò*t (*A hold és a máglyák*), hanem a *Dialoghi con Leucò*t (*Beszélgetések Leukóval*) tekintette. Kétségtelenül e fiktív antik párbeszéd az írónak talán a legérzékenyebb valóságtükrei. Mítoszok, szimbólumok és egyben az ókori mítoszvilág egyfajta etnológiai áthangolásai. Engedjék meg, hogy most különösebb magyarázat nélkül e párbeszédek közül éppen az első szöveget itt bemutassam. Bár utalnom kell azért itt ember és társadalom, ember és történelem, aranykor és mai kor, múltbéli szabad világ, illetve új, diktatórikus korszak ellentéteinek szimbolikus megjelenítésére, amely az olasz irodalomkritika tanúsága szerint újkori, saját korra való utalásokat is magába foglal.

A FELHŐ

Hogy Isszióne túlzott merészsége folytán a Tartaroszban végezte, az nagyon valószínű. Nem igaz viszont, hogy kentaurokat formált volna a felhőkből. Népet alkotnak azok már a fia esküvője idején. A Lápitik és a Kentaurok ugyanabból a titáni világból jöttek elő, amelyben lehetőség nyílt a legkülönbébb módokon elvegyülni, és amelyben hemzsegték azok a szörnyek, amelyekkel az Olimposz később oly kibékíthetetlenül szembeszállt.

(Felhő és Isszióne beszélget)

FELHŐ: Törvény van, Isszióne, amelynek engedelmeskedni kell.

ISSZIÓNE: Ide fel még nem ér el a törvény, Nefele. Itt a hófergeteg, a szélvihar, a homály a törvény. És amikor a fényes nappal elérkezik, te pedig könnyedén közeledsz a kőszirthez, ez elég ahhoz, hogy még megbízzunk magunkban.

FELHŐ: Törvény van, Isszióne, amely korábban nem létezett. A felhőket most erősebb kéz fogja egybe.

ISSZIÓNE: Ide nem ér el ez a kéz. Te magad is, most, hogy így kiderült, nevensz. És amikor az ég elhomályosul, és felüvölt a szél, miért fontos a kéz, amely földhöz csapódik, mint a vízcseppek? Megegett már az idők kezdetén is, hogy nem volt gazda. Semmi sem változott a hegyek felett. Hozzászoktunk már mindehhez.

FELHŐ: Sok minden megváltozott a hegyekben. Tudja azt a Peliosz, tudja azt az Osszosz és az Olimposz. Tudják azt még az elvadultabb hegyek is.

ISSZIÓNE: És mi változott meg, Nefele, a hegyekben?

FELHŐ: Sem a nap, sem a víz, Isszióne. Az emberek sorsa, az változott meg. És itt vannak még a szörnyek is. Olyan korlát ez, amelyet nektek, embereknek állítottak. A víz, a szél, a sziklaszirt és a felleg nem a tiétek többé, nem szoríthatjátok azokat többé magatokhoz, amikor gyermekeket nemzetek, és élitek életeteket.

Más kezek tartják meg immár a világot. Törvény van, Isszióne.

ISSZIÓNE: Milyen törvény?

FELHŐ: Tudod már. A sorsod, a korlát...

ISSZIÓNE: A sorsomat a kezemben tartom, Nefele. Mi változott hát meg? Ezek az új gazdák megakadályozhatják talán, hogy játékból messze hajítsak egy kődarabot? Vagy hogy leereszkedjem a síkságra, és összetörjem az ellenség gerincét? Szörnyűbbek lehetnek ők, mint a kifáradás és a halál?

FELHŐ: Nem erről van szó, Isszióne. Mindarról, amit megtehetsz, és sok minden másról. De többé nem vegyülhetsz közénk, a források és a hegyek nimfái, a szél leányai, a föld istennői közé. A végzetünk változott meg.

ISSZIÓNE: Nem teheted meg többé... Mit akarsz ezzel mondani, Nefele?

FELHŐ: Akarom mondani... azt akarnám tenni, tenném e rettenetes dolgok ellenében. Mint aki, hogy cirógassa a társát, megfojtaná vagy fojtogatná azt.

ISSZIÓNE: Nem értem. Nem jössz többet a hegyek fölé? Félsz tőlem?

FELHŐ: Jönni fogok a hegyek fölé és mindenhová. Te nem tehetsz értem semmit, Isszióne. Nem tehetsz semmit a víz ellenében, a szél ellenében. De meg kell hajtanoz a fejedet. Csak így mentheted meg az életedet.

ISSZIÓNE: Te félsz, Nefele.

FELHŐ: Félek. Láttam a hegyek csúcsait. De nem magam miatt, Isszióne. Én nem tudok szenvedni. Miattatok félek, akik nem vagytok mások, mint emberek. Ezek a hegyek, amelyeket egy ideje a gazdák maguk alá gyűrték, ezek a mi és a te teremtményeid, amelyek szabadsághoz szoktak, de most reszketnek egy jeladástól. Egy erősebb kéz szolgátságába jutottunk mindannyian. A víz és a szél fiai, a kentaurok elbűnnek a vízmosásos szakadékok mélyére. Tudják, hogy ők szörnyek.

ISSZIÓNE: Ki mondja ezt?

FELHŐ: Ne bízz abban a kézben. Az a végzet. Láttam, többször mint ők és mint te, a vakmerőségüket, ahogy legördülnek a sziklaszirtről, és nem hálnak meg. Érts meg engem, Isszióne. A halált, amely a ti merészségetek volt, el lehet venni tőletek, mint a javak egyikét.

ISSZIÓNE: Mondtad már nekem ezt néhányszor. Miért fontos ez? Élünk továbbra is.

FELHŐ: Te játszol csak, és nem ismered a halhatatlanokat.

ISSZIÓNE: Szeretném megismerni őket, Nefele.

FELHŐ: Isszióne, te azt hiszed, hogy ők jelen vannak, mint mi, mint az Éjszaka, a Föld vagy az öreg Pán. Te fiatal vagy még, Isszióne, de a régi végzet jegyében születél. Számodra a szörnyek olyanok, mint a társaid. Számodra a halál olyan dolog, amely megesik, mint a nappal és az éjszaka. Te egy vagy közülünk, Isszióne. Te vagy minden mozdulatodban, amit teszel. De nekik, a halhatatlanoknak, a te mozdulataidban olyan értelem rejlik, amely meghoszszabbítható. Mindent kifürkésznek a távolból szemükkel, orrukkal, ajkukkal. Halhatatlanok, és nem képesek egyedül élni. Az, amit te véghez viszel vagy nem viszel véghez, az, amit mondasz, az, amit keresel – minden az ő megelégedésükre vagy visszatetszésükre van. És ha te ellenérzést váltasz ki belőlük – ha tévedésből megzavarod őket az ő Olimposzukon –, neked ugranak, és

halálra adnak – ez az a halál, amit ők ismernek, aminek a keserű íze eltart és érezhető.

ISSZIÓNE: Tehát még meg lehet halni.

FELHŐ: Nem, Isszióne. Csinálnak belőled egy afféle árnyat, de egy olyan árnyat, amelyik újra akarná az életet, és közben nem tud többé meghalni.

ISSZIÓNE: Te láttad már ezeket az isteneket?

FELHŐ: Láttam már őket... Oh, Isszióne, nem tudod, hogy mit kérdezel.

ISSZIÓNE: Én is láttam őket, Nefele. Nem olyan szörnyűségesek.

FELHŐ: Tudtam. A sorsod megjelöltetted. Kit láttál?

ISSZIÓNE: Hogyan tudhattam volna? Fiatal voltam, aki mezítláb vág át az erdőn. Mellettem haladt, és nem szólt egy szót sem. Aztán egy szikla mögött eltűnt. Kerestem őt hosszasan, hogy megkérdezzem tőle, ki volt – a meglepetés azonban lebéklyózott. A te fajtából valónak tűnt.

FELHŐ: Csak akkor láttad őt?

ISSZIÓNE: Aztán álmaimban újra láttam őt istennőkkel együtt. És úgy tűnt, hogy velük vagyok, beszélek és együtt nevetek velük. És olyan dolgokról beszéltek nekem, mint amit te mondtál, de félelem nélkül, anélkül, hogy reszkettek volna, mint te. Beszéltünk a végzetről és a halálról. Beszéltünk az Olimposzról, emlegettük a nevetséges szörnyeket.

FELHŐ: Oh, Isszióne, Isszióne, a te sorsod megjelöltetted. Most már tudod, mi változott meg a hegyek fölött. És te is megváltoztál. És azt hiszed, hogy olyasvalaki vagy, ami több, mint egy ember.

ISSZIÓNE: Mondom neked, Nefele, hogy te olyan vagy mint ők. Legalább az álmaimban miért nem érezhetem magam jól?

FELHŐ: Örültség, nem tudsz megállni az álmaidnál. Felemelkedsz középük. Elkövetesz valami szörnyűséget. Aztán eljön a halálad.

ISSZIÓNE: Mondd meg nekem minden istennő nevét.

FELHŐ: Látod, hogy az álmok már nem elegek többé neked. És hiszel az álmaidban, mintha valóságosak lennének? Könörgök neked, Isszióne, ne menj fel a hegycsúcsra. Gondolj a szörnyekre és a gyötrelmekre. Más tőlük nem várható.

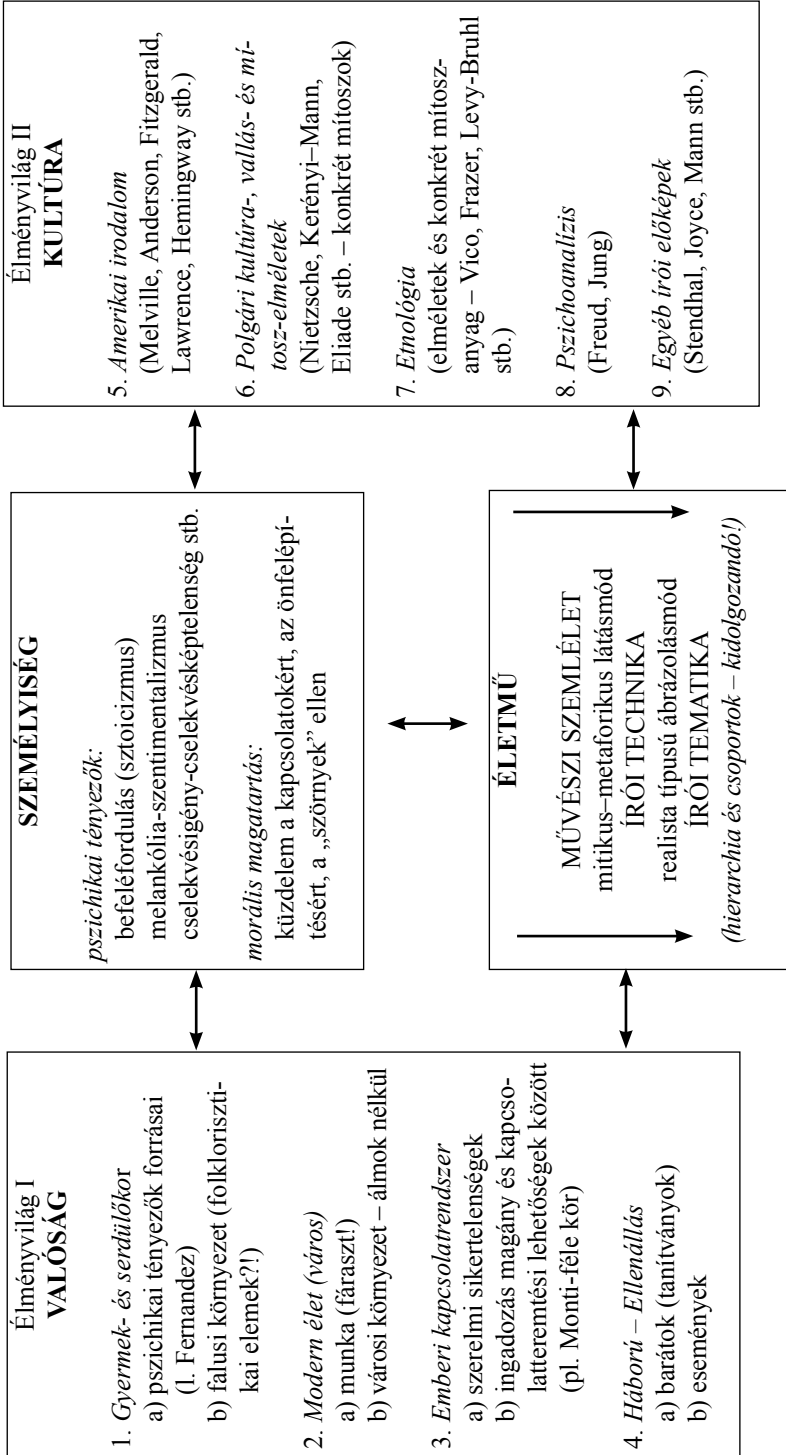
ISSZIÓNE: Volt még egy álmom ezen az éjszakán. Ott voltál te is, Nefele. Harcoltunk a kentaurokkal. Volt egy fiam, aki egy istennő gyermeke volt, nem tudom, melyiké. És úgy tűnt, hogy ez a fiatal az, aki átvágott az erdőn. Erősebb volt, mint én, Nefele. A kentaurok elmenekültek, és a hegység a miénk volt. Újra a tiéd, Nefele. Lásd be, hogy a sorsom az álmaimban is elfogadható.

FELHŐ: A te sorsod megjelöltetted. Nem vethetjük büntetlenül a szemünket egy istennőre.

ISSZIÓNE: A tölgyek istennőjére, a fakoronák úrasszonyára sem?

FELHŐ: Hogy egyik vagy másik, Isszióne, nem számít. De ne félj. Veled leszek egészen a végzeted beteljesüléséig.

ÉLETMŰ ÉS ÍRÓI SZEMÉLYISÉG ÖSSZEFÜGGÉSE CESARE PAVESE MŰVÉSZETÉBEN



BIBLIOGRÁFIA

- ALZIATOR, Francesco, *Pavese e l'etnologia*, „Lares”, XXXII, 3-4, 111-118.
- AMORUSO, Vito, *Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana* (1960), in *Le contraddizioni della realtà*, Bari, Dedalo Libri, 1968, 15-83.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Pavese o la fuga nella metafora*, „Sigma”, 1964, 3-4, 165-189.
- BIERNACZKY Szilárd, *Pavese az újabb olasz kritika tükrében*, „Filológiai Köz-
löny”, XVII, 1971, 3-4, 507-514.
- BIERNACZKY Szilárd, *Az írói módszer és forrásai. Előmunkálatok Cesare Pavese
műveinek komplex elemzéséhez*, „Filológiai Közlöny”, XX, 1974, 1-2, 93-113.
- BIERNACZKY Szilárd, *Cesare Pavese's Folklorism*, „Acta Ethnographica”, 1976,
3-4, 275-295; (Kisebbs módosításoktól eltekintve azonos: Uő, *Mítosz, folklór,
etnológia, irodalom – Pavese folklorizmusa mint művei szemiotikai rendsze-
rének tengelye*, in AA.VV., *A társadalom jelei*, Budapest, Népművelési Propa-
ganda Iroda, 21-39.)
- BIERNACZKY Szilárd, *Pavese mítosza*, „Studia Nova – Új tanulmányok”, 1994,
I. évf., 2. szám, 175-186.
- BORELLO, Oreste, *Pavese e il mito estetico dei „ritorni”*, „Letterature moderne”,
1961, 95-100.
- CALVINO, Italo, *Prefazione*, in Cesare PAVESE, *Letteratura americana e altri
saggi*, Torino, Einaudi, 1953², XI-XXXIII.
- CALVINO Italo, *Pavese: essere e fare*, „Europa letteraria”, 1960. dec., No. 5-6.
- COCCHIARA, Giuseppe, *Az örök vadember*, Budapest, Gondolat, 1965, 299-326;
(Pavesével és Calvinóval foglalkozó rész: 319-326.)
- CORSINI, Eugenio, *Orfeo senza Euridice: i „Dialoghi con Leucò” e il classicismo
di Pavese*, „Sigma”, 1964, 3-4., 121-147.
- FERNANDEZ, Dominique, *L'échec de Pavese*, Paris, Grasset, 1965.
- FRAZER, James George Sir, *Az aranyág*, Budapest, Gondolat, 1964.
- GIRARDI, Enzo Noè, *Il mito di Pavese e altri saggi*, Milano, Vita e Pensiero, 1960, 11-
88; (a tanulmány 1952-ből származik).
- HEINEY, Donald, *America in Modern Italian Literature*, New Brunswick, Rutgers Uni-
versity Press, 1964; (a kifejezetten Pavesével foglalkozó részek: 67-69., 84-88., 171-
186., 245-248.).
- JESI, Furio, *Cesare Pavese*, in Uő, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1965, 129-
176.
- MORAVIA, Alberto, *Pavese decadente*, in Uő, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani,
1964, 187-191; (eredetileg: „Corriere della Sera”, 1954 dec. 22).
- MORAVIA, Alberto, *Cesare Pavese*, „L'Espresso”, 1970. aug. 27.
- PAVESE, Cesare, *Opere di Cesare Pavese*, 1-16 kötet, Torino, Einaudi, 1968.
- PAVESE, Cesare, *Az élet mestersége* (m.s.), ford. Pálmai Nóra, utószó Biernaczky Szilárd,
Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, kb. 450. old. (kiadása előkészületben)

PIVANO, Fernanda, *Influenze della letteratura americana in Italia*, in Uó, *America rossa e nera*, Firenze, Vallecchi, 1964, 215-226.

PREMUDA, Maria Luisa, *I dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese*, „Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, Vol. II., 1957, 221–249.

VENTURI, Gianni, *Pavese*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

Dávid Kinga

MÍTOSZ ÉS POÉZIS GONDOLATOK CESARE PAVESE UTOLSÓ REGÉNYÉHEZ

„Megvan az oka annak, hogy miért ebbe a faluba jöttem vissza, ide, nem pedig Canellibe, Barbarescoba vagy Albába” – ezekkel a szavakkal kezdődik Cesare Pavese *A hold és a máglyák* (1949) című regénye, és akár jelképes értelmű is lehet. Az elbeszélés egy utazásról szól, mint egy modern kori Ulysses-történet, ezáltal az elbeszélő emlékezetének egyre mélyülő rétegeibe alászállva, hogy az emlékezés révén újraélt és újralátott dolgok ismeretté állhassanak össze benne önmagáról, életről, emberi sorsról. Pavese azt a végső okot keresi, amely értelmet adhat a hazatérésnek és az eltávozásnak, melyekben ott sűrűsödnek az összes hazatérések és eltávozások, a megannyi újraéledések nyomán megélt *megismerések*. Mégis, nem az első és – jellegzetes pavesei befejezetlenség – nem is az utolsó hazatérése ez a főhősnek, van tehát egy ok, amiért épp ezt és nem a másikat *meséli* el, van, kell lenni egy oknak, amiért nem a *mogyoróbokorról*, hanem a *holdról* és a *máglyáról* akar beszélni nekünk.

És kell lenni egy oknak, amiért Pavesének ez az utolsó regénye, a „*legerősebb exploit*”-ja, ahogyan a naplójában írta¹.

Pavese 1949. szeptember 18-án kezdte írni regényét, és november 9-én fejezte be². Nem egészen két hónap alatt, mérhetetlen intenzív, napi egy fejezetet követelő

¹ Vö. Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, szerk. M. Guglielminetti és L. Nay, Torino, Einaudi, 2000, (továbbiakban: *MV*; a kötetből vett idézeteket ford. D.K.), 375; 1949. november 17-i bejegyzés. Aldo Camerinóhoz címzett levelében (1950. május 30.) hasonlóképpen úgy nyilatkozik Pavese róla, mint pályája csúcsgregényéről, amely után nehéz lesz még bármit is írnia: *Lényegében A hold és a máglyák az a könyv, amelyet legrégebb óta hordoztam magamban, és amelynek írása a legnagyobb élvezetet okozta. Olyannyira, hogy jó ideig – sőt talán soha többé – nem fogok írni. Nem szabad túlon túl kísértetni az isteneket.* (Cesare PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966 (továbbiakban: *VL*; a kötetből vett idézeteket ford. D.K.), 244.). Két héttel korábban pedig Davide Lajolo barátjához címzett levelében (1950. május 15.) „*az igazi könyvem*”-ként aposztrofálja a regényt (*Uo.*, 242.).

² A regény tematikus váza, embrionális „ötlete” már korábban is megjelenik. A napló 1948. május 13-i bejegyzésében Pavese az ún. jellegzetes helyzeteiről ír („*violenza e sangue sui campi / festa in collina / camminata in cresta / mare da riva...*”), melyek

munkával³ vetette papírra, és ezzel lezártak tekintette életművét. A regény befejezésének hírért leltár követi naplójában, mely szerint lezárult kora történelmi ciklusának krónikája, és teljesnek tekinthető a saga⁴. Két műfaj, a történelmi tablókép és a családregeény érnek össze benne, az egyén és az őt integráló közösség sorsa válik történetté (*storia*), és mint minden történet (=történelem) gyökerében, itt is a mítosz áll: Pavese és az ember, az individuális és az egyetemes sors mítosza. Ennek költői átdolgozása nyomán született Angolna története. Az ontogenetikus és filogenetikus tapasztalás Vicótól tanult összekapcsolásával, illetve a szerző elbeszélői modelljének köszönhetően, melyben önmagát „szimbolikus, dantei én-né” alakítja át⁵, és ezzel egyszerre teszi meg elbeszélése alanyának és tárgyának, Angolna mítosza Pavese szimbólumává (az író szóhasználatában gyakran szinonimaként jelenik meg a két fogalom), ez utóbbi pedig általános emberi mítosszá válik; a történet történelemmé alakul. Ahogyan az író összegezte naplójában pár hónappal a halála előtt, a mítosz nem a költői feldolgozás intencionális eredménye, hanem minden költészet eredője, egyetlen lehetséges témája. Nem a költő hozza létre, hanem a mítosz adja a költői ihletés tárgyát, a lehetőséget, hogy történet szülelessék:

Az intuíció mítoszt és vallást szül

Az akarat történetet-költészetet vagy elméletet szül

(...)

Az akarat a mítoszokon edzi magát, melyeket történetekké alakít.

*Sorsokká, melyek szabadsággá válnak.*⁶

Egy héttel később pedig hozzáteszi:

*Korollárium. Egy műalkotás témája nem lehet igazság, elmélet, dokumentum stb., csakis mítosz. Mítoszból közvetlenül át a költészetbe, mindenféle elmélet vagy cselekvés kizárásával.*⁷

egy lehetséges új mű témáját alkotják, sőt, a műét, ami miatt a világra jött (MV, 351). Majd mellékjegyzetben ott az 1949. november 26-ai dátummal ellátott kérdés: „Non è il tema della Luna e Falò?” (Nem A hold és a máglyák témája?). A szóbanforgó bejegyzés közvetlen környezetének vizsgálata megmutatja, hogy a regény központi kérdései már ekkor megfogalmazást nyernek a személyes reflexiók szintjén, így a visszatérésnek, az évszakok periodicitásának gondolata (MV, 350; 1948. március 30-i bejegyzés), az önmaga, mitikus valósága keresésének problémája (MV, 349; 1948. március 27-i bejegyzés), az emlék szimbólum-értéke, mint önmaga objektívációja egy visszájára fordított távcsőben (MV, 352; 1948. június 26-i bejegyzés) stb. A címről pedig úgy nyilatkozik a költő, mint amelyet 16 éven át érlelt magában, egészen a *Dio-caprone* megírása óta (MV, 375; 1949. október 16-i bejegyzés).

³ Vö. MV, 375; 1949. november 17-i bejegyzés.

⁴ Vö. Uo.

⁵ Vö. 1944. május 27-i bejegyzés (MV, 281).

⁶ Uo., 389; 1950. február 1-i bejegyzés.

⁷ Uo.; 1950. február 9-i bejegyzés.

Az életmű nem sokkal később ismét mérlegre kerül a naplóban, melyet ezúttal az egyes művek és a hozzájuk köthető alkotói korszakok jellegzetes problémáinak szempontjából állít rendbe az író. Eszerint 1947-ben a *La casa in collinával* kezdődő és az 1949-es *La luna e i falóval* záruló művek sorát a szimbolikus realizmus címszóval jelöli (ide tartoznak még: *Il diavolo sulle colline*, 1948; *Tra donne sole*, 1949)⁸. Realizmus és szimbolizmus tehát az a két törekvés irány, amelynek szintézisében a valóságot – a pusztá megjelenítésen túllépve – jelképes erővel ruházza fel az író. Pavese narratívája ezzel érte el csúcspontját. *A hold és a máglyákra* úgy tekintett, mint pályája szintézis-regényére.

Dolgozatomban néhány szemponttal szeretnék szolgálni arra vonatkozóan, miként egyesülnek Pavese utolsó regényében a mítosszal kapcsolatos reflexiók és az író narratív útkeresésének egzisztenciális és mitikus-ontológiai alapjai.

1. REALIZMUS ÉS SZIMBÓLUM

A hold és a máglyák Pavese gyermekkorának világába visz bennünket, a Belbo-menti Langhe vidékére. Ide tér vissza – gyermekora helyszínére – az első személyű narrátor valamilyen létező, ám valójában soha ki nem mondott októl vezérelve. Angolna itt tartózkodása tehát látszólag cél nélküli, a szegényesre szabott cselekményben semmi konkrét dolgot nem tudunk meghatározni, amely értelmet adna neki. A regény első mondata mégis végig kísér bennünket.

A jelen és a többrétegű múlt eseményei az elbeszélő és barátja, Nuto *párbeszédében* tárulkoznak fel, a dialógusokat szervező belső elv az *emlékezés*. A gyermekkortól a tegnapig terjedő múlt felidézésében két ember (két *típus*) és egy közösség története, *sorsa* tárulkozik fel. Egy objektív *valóság* képe, amely ebbéli minőségében mégsem kelti fel a szerző érdeklődését. Az emlékezés tárgya pusztán mint elbeszélendő tárgy érdektelen számára. Angolna története nem önmagáért lesz a regény története, csak lehetőségként szolgál, hogy a benne rejlő mitikus feszültséget kibontsa a szerző, azaz hogy az ő történetén keresztül a saját mítoszáat beszélhesse el. A *realizmus* – vagy ahogyan a *Raccontare è monotono* tanulmányában írta Pavese, a *verizmus* – kifejezésvilága túllép önmagán azáltal, hogy az elbeszélés igazi tárgya egy, az objektív valóság alatt húzódó gazdagabb és szimbolikus valóság:

⁸ Vö. *MV*, 377-378; 1949. november 26-i bejegyzés. A felsorolás egyéb vonatkozású adatai értelmében a *Lavorare stancával* fémjelzett 1930-1940 közötti évtized a szó és benyomás közötti kapcsolat rögzítésének jegyében telt, az 1938-tól 1941-ig terjedő években pedig a naturalizmus határozta meg Pavese írói magatartását (*Carcere*, *Paesi tuoi*, *Bella estate* és *Spiaggia*). 1941-1942-ben a prózaköltészetre koncentrált az író, majd 1943 és 1944 a mítoszok tudatosodását hozták el számára (*Feria d'agosto*), amelyre a *Dialoghi con Leucò* (1945) és a *Compagno* (1946) naturalizmus és szimbólum végletei közötti szakadék következett. Ezt a sort zárta a fent említett szimbolikus realizmus.

*Ezért a legszimbolikusabb, mítosszal leginkább áthatott elbeszélések (...) azok, amelyek látszólag semmilyen, időről időre megmutatkozó másodlagos értelemmel nem rendelkeznek, hanem masszív, önmagában is elégséges valóságból faragott tömbök, melyek legfeljebb e valóságot érintő és azt átható jelentések felé nyitnak.*⁹

A valódi szimbolikus, a mítosszal leginkább átítatott elbeszélés tehát soha nem az, ami az akar lenni. A mítosz, a szimbólum nem akarati tett, hanem tény, amelyet megérez, világos képpé, mások számára is érthető beszéddé tesz a költő. A költészet szimbolikus, avagy mitikus elemének hangsúlyozása szükségszerűen következik Pavese poétikájából, amelynek alaptétele szerint *mítosz nélkül (...) nem születhet költészet*¹⁰.

A hold és a máglyák születési évében Pavese több tanulmányt is írt, amelyek a regényben megvalósuló költészeti modellnek a gondolati érlelődéséről tanúskodnak¹¹. Poétika és poézis párban járnak nála, hiszen *a poétika csupán normatív-konceptcionális keretekbe fordítja azokat a fantasztikus sémákat, amelyekkel a költő meggyőződése szerint rendelkezik*¹². Pavese poétikájáról és írói gyakorlatáról így nem lehet a kortárs amerikai irodalom bizonyos narratív pozícióinak figyelembe vétele nélkül beszélni. Ám az, ami reflexióinak kezdettől önálló hangot kölcsönöz, a mítosz (szimbólum) iránti érdeklődése. Pavese nem mítosz-teremtésről beszél – mint következik meghatározásából is, mely szerint mítosz alatt kizárólag a valóság olyan darabját érthetjük, mely egyéb módon nem megragadható¹³ –, hiszen a költői intenció eredményeképpen létrehozott mítosz vagy szimbólum alkalmazatlan a stílus természetességének és őszinteségének megtartására, költői jellegét veszítve rideg, intellektuális játék marad¹⁴. Ezzel szemben úgy véli, a mítosznak/szimbólumnak természetesen kell átfordulnia a költészetbe, hogy ez utóbbi formája – bár soha nem meríti ki teljes egészében az előbbi titokzatosságában rejlő valamennyi potenciális jelentést – minden szegmensében (a stílusban, az elbeszélés lejtésében, a közvetlen és közvetett dialógusokban, sőt még a központosításban is)

⁹ Cesare PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990 (a továbbiakban: *LA*; a kötetből vett idézeteket ford. D.K.), 306.

¹⁰ Vö. *Uo.*, 307, de ugyanez a tétel számos más helyen is megfogalmazódik még.

¹¹ Vö. *Poesia è libertà* (1948. december 31 – 1949. január 8.), *Raccontare è monotono* (1949. augusztus 6-12.), *L'arte di maturare* (1949. augusztus 14-16.), de időben közel esők még a *La poetica del destino* (1950. január 13.) és az *Il mito* (1950. január 27-29.) című írások is. Valamennyi jelenleg in *LA*.

¹² *La poetica del destino*, in *LA*, 312.

¹³ Vö. *Meghatározásunk értelmében mítoszlól csak akkor beszélhetünk, ha az egy egyébként megfoghatatlan valóságot testesít meg* (*Raccontare è monotono*, in *LA*, 305).

¹⁴ Vö. *Uo.*, 306.

a költőt megragadó misztikus, megfoghatatlan, mégis mélyen személyes üzenetet szolgálja¹⁵. Minden mese születésének eredendő és végső oka az a belső szükségyszerűség, hogy a tapasztalás mélyén húzódó megmagyarázhatatlan irracionálist világgossá tegye¹⁶. Pavese mítosz-értelmezése és költészete tehát a tapasztalás és irracionalitás kölcsönös egymásra épüléséből táplálkozik.

A tapasztalást a valóság realista megragadása közvetíti a művészetben, míg a szimbolizmus a valóságélmény pusztán tükrözésén túl a tapasztalati tények nem csak auto-referenciális jelentésére, hanem egy másodlagos, mélyebb és valósabb értelmére is rávilágít. Miután a hangsúly ez utóbbi szempontra helyeződik, a realizmus és szimbolizmus összefonódásából ered, hogy Pavese ekkori történetei, függetlenül attól, hogy bennük az elbeszélő avagy a főhős egybeesik-e a reális szerzővel, egyben személyes történetek, azaz az elbeszélte események nem önmagukért érdekesek, hanem a lehetőség miatt, hogy rajtuk keresztül a költő – megértési vágyától hajtva – megpróbálja világos képekbe foglalni azt a titokzatos, nyugtalanító valamit, amit individuális mítosznak nevezünk.

Így van ez *A hold és a máglyákban* is. Angolna életének története vagy a Nutóé, mely időről időre összefonódik vele, vagy akár a jelen történései látszólag semmilyen szimbolikus értékkel nem rendelkeznek. Az, ami *valóságtömbjüket* mégis ilyené teszi, a szerző és az elbeszélte dolgok közötti személyes kapcsolat.

A mítosz tehát hamarabb van, mint a költészet, mely – láthattuk a fentiek tükrében – pusztán lehetőség arra, hogy az előbbi világos értelmet nyerjen a költő (és az olvasó) számára. A másik lehetőség, hogy a mítosz elméletté redukálódik. Költészet és elmélet tehát alternatív utak a mítoszt megragadni szándékozó szellem számára: *A szellem törvénye ez: beleütközvén a valóságba folyamatosan megidézi mítoszait, és megpróbálja feloldani őket, költészetet vagy elméletet alkotva belőlük.*¹⁷

Pavese szerint a költészet abból a természetes feszültségből ered, amelynek értelmében valamennyi eredendően abszolút és örök mítosz – azért, hogy létezése értelmet nyerjen – arra törekszik, hogy történetté, vagyis limitálttá és időbelivé váljon, még annak árán is, hogy ezáltal megszűnik mítosznak lenni: *Belülről tekintve a mítosz persze kinyilatkoztatás, abszolútum, időtlen pillanat, de természetéből adódóan történetté, emberek között megérett dologgá akar válni, költészetté vagy elméletté lenni, miközben megtagadja saját mítosz- és időn kívüli voltát, hogy alávesse magát a történészek genetikus-kauzális vizsgálatának.*¹⁸

¹⁵ Vö. *Uo.*

¹⁶ Vö. *Uo.*, 305.

¹⁷ *Il mito*, in *LA*, 318-319.

¹⁸ *Uo.*, 319. Vö. továbbá: *A mitikus pillanat per definitionem pre-historikus, történet előtti, határon lévő: épp csak megsejtjük vagy megérintjük, máris történetté válik belőle minden, amit megsejtettünk vagy megérintettünk, alászáll az emberi életbe, ahol többé nem mitikusán él tovább, hanem mint akarás, mint költői fantázia, mint gondolat, a valóság törvényei szerint (Due poetiche (1950. február 13.), in LA, 325).*

Ebből a meghatározásból következik, hogy Pavese története mögött (legalábbis az 1943/1944-es évekkkel kezdődő időszakban, amikortól a mítosz körüli reflexiói kezdetüket veszik) az olvasónak keresnie kell az ihletés háttérében húzódó, azaz az események realista ábrázolása mélyén lévő szimbolizmust¹⁹. De tegyük hozzá, tulajdonképpen ugyanebben áll a költő által tematizált irodalom „korlátozottsága” is (általában véve és szemben például a realizmus/verizmus korlátlan tematikus lehetőségeivel). Pavese felfogásában ugyanis csak az lehet a költészet tárgya, az egyetlen és kizárólagos, ami a költő személyes élményvilágával összeegyeztethető: a mítosz, az *ekszztatikus, kontemplatív gyötrő lelkesedés (ihletés)*²⁰ célpontjában lévő személyes mitológia, amelyben benne sűrűsödik a költő élete²¹. És ugyancsak a fenti tételből következik az élet és költészet romantikus egymásba fordulása. Gianni Venturi – Calvino, Genette és Lacan nyomán – a pavesei írásnak ezt a bizonyos fajta romantikus „régimódiságát” emeli ki, melynek során Pavese az írásban, a költészetben (irodalomban) élte ki életét:

*... mennyi naivitással, ha tetszik, mennyire romantikusan bízza élete értelmét, az életet magát a stílus ritmusára az író: a stílusra, mely maga sors, hogy beteljesedjék a rítus, az örök visszatérésnek a szóba átfordítása, mindannak, ami egyszer már megtörtént; azt az életet, mely megismétli azt, ami egyszer s mindenkorra meghatározta itt-létünket, a szinte kanti értelemben vett létezését, amely csak látszatában ismerszik meg, és amelyben az igazság – ellentétben azzal, ahogyan Gadamer gondolja – nem úgy mutatkozik meg számunkra – mondaná Sergio Givone –, mint sein, hanem, mint shine, az élet-szó ragyogása.*²²

Pavese *A hold és a máglyák* befejezését követő életmű-leltárban a *Feria d'agosto* regénnyel kezdődő időszakot jelöli meg a mítoszok tudatosodásának idejeként. A kijelentéssel egybecseng, hogy a mítosz és szimbólum körüli gondolkodásának dokumentumai²³ szintén ekkortól datálhatók. Többek között Elio

¹⁹ Pavese 1945. június 20-án megjelent *Olvasni* című cikkében („L'Unità”) az olvasás alázatát tanítja: azt, hogy ne vegyünk mindent magától értetődőnek, ne legyünk magabizóak, és a többi között ne higgyük, hogy a szöveg üzenete természetesen hozzáférhető: *Mindenki azt gondolja, hogy egy elbeszélés vagy egy költemény, pusztán abból a tényből kifolyólag, hogy nem fizikushoz, mérnökhöz vagy szakemberhez szól, hanem az emberhez, aki ott lakozik valamennyiünkben, természetesen megragadható a hétköznapi figyelem számára. Pedig ez tévedés (Leggere, in LA, 203).*

²⁰ *Due poetiche*, in LA, 325.

²¹ Vö. *Del mito, del simbolo e dell'altro* (1943-1944), in LA, 274.

²² Gianni VENTURI, *Letteratura e vita. Per ricordare Cesare Pavese (ed Elio Vittorini)*, in „Esperienze letterarie”, XXV, 2000, 3-4, 154.

²³ Vö. a *LA* mítoszáról szóló tanulmányait (271-333), különös tekintettel a *Del mito, del simbolo e dell'altro* (1943-1944), a *Raccontare è monotono* (1949. augusztus 6-12.) és az *Il mito* (1950. január 27-29.) című írásokra, amelyeknek gondolati csirái többé-kevésbé

Gioanola is rávilágít a korszak narratív és elméleti termései között megfigyelhető aránytalanságra, melyben ez utóbbi dominanciája figyelhető meg, és benne Pavese reflexióinak a személyes, belső interpretációtól (emlékezés, gyermekkor, vidék, fantasztikus szimbólumok) az általánosabb etnológiai megfontolások irányába mutató fejlődése:

az individuális gyermekkor a világ gyermekkora lesz, a dolgok felfedezésének csodáját hozó korszak ideje-helye pre-rationális megnyilatkozások ábrázolásának színterévé válik, melyben ott rejlik az 'első alkalom' rácsodálkozása. Úgy tűnik, Pavese a 'transzcendentális képek' kialakulásának titkára akar rátalálni (M.V., 17-9-1943), amelyre új poétikáját alapozhatja²⁴.

Hasznosnak tűnik azonban kiemelni, hogy a személyes szimbólumok nem egyszerűen átadják helyüket a mítosznak, vagyis nem az individuális és univerzális értékkel felruházott dolgok közötti felcserélésről van szó, hanem az egyedi, a személyes egyazon időn belüli univerzalitással való felruházásáról: az adott szimbólum avagy mítosz egyszerre individuális és univerzális, egyszerre tartalmazza az egyén és a faj történetének tanulságait.

2. MÍTOSZ ÉS KÖLTÉSZET

2.1. A kizárólagos helyek

Az első évek gondolati orientálódását a gyermekkor kinyilatkoztatás erejű, és aztán bennünk – tudattalanul – tovább élő élményeinek felfedezése határozta meg. Ebbe a tematikába illeszkedik az ún. *luoghi unici*, a *kizárólagos helyek* először *szentély*, majd (határozott névelős) *köznév* formájában való azonosítása; az egyéni tapasztalás során, fokozott érzelmi viszonyulásban megélt események, és eme eseményeket szimbolizáló helyek *univerzálékká* emelése; a mitikus helyekhez kapcsolódó *mitikus cselekmények* időn kívülé kerülésének, valamint az *emlékezet* sajátos funkciójának, a múlt eseményeit jelenben aktualizáló képességének a felismerése.

Pavese szerint a gyermekkorban olyan dolgok történtek velünk, amelyek az események helyszínéül szolgáló helyeket egyedivé teszik. Ezekből lesznek a *kizárólagos helyek*, amelyek abszolút értékűek, és a világ többi helyéhez képest izolált, mitikus szigetekké válnak. A gyermekkor mitikus helye tehát aszerint, hogy

azonos formában megtalálhatók a napló vonatkozó időszakainak feljegyzéseiben is. Mindezek az esztétikai reflexiók végső soron a mítosz racionalizálására tesznek kísérletet.

²⁴ Vö. Elio GIOANOLA, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, 2003, 23.

milyen jelentőségű tény, cselekedet vagy történést szimbolizálnak, és azok nyomában mekkora erejű érzelmi megindulást váltanak ki, hierarchiába rendeződnek. A természeti valósággal szemben, melyben minden rész és alkotóelem ugyanazon a szinten helyezkedik el (úgy a helyek, mint az események tekintetében), a *mitikus cselekvések* abban tűnnek ki, hogy a hozzájuk kapcsolódó helyek és tettek ilyen hierarchikus láncolatban foglalnak helyet²⁵. A kezdeti formálódáskor azonban kettősséget figyelhetünk meg Pavese elméletében. Az első megfogalmazások a *kizárólagos helyek* születésével – vagyis meghatározott tettekhez, eseményekhez kötődésével – együtt járóknak tekintik, hogy az adott helyek konkrét *egyedi* jelleget öltenek, és ebbéli minőségükben válnak bármely más helynél többé. (Ennek kapcsán utal Pavese *szentély*-jellegükre.) A meghatározás értelmében a *kizárólagos helyek* konkrét voltukban válnának *szimbólumokká*, vagyis egy kiemelkedő esemény szimbóluma az a konkrét helyszín lenne, ahol az esemény végbement. Pavese azonban nem tartja meg a hely konkrétságának a gondolatát, ha tetszik, nem tulajdonnévi minőségében kezeli, hanem köznevesíti azt, és ebből adódóan a tulajdonnév kategóriájába tartozó valamennyi egyedi darabot azonos szintre emeli. Innentől az adott esemény helyszíne köznévként válik *kizárólagos helylé*:

De a gyermekkorral való párhuzam azonnal megmutatja, hogy a mitikus hely nem is annyira az egyedi hely, ahogyan a szentély, mint inkább a köznévvvel jelölt, az általános, a mező, az erdő, a barlang, a tengerpart, a ház, amely meghatározatlanságában minden mezőt, minden erdőt stb. megidéz, és valamennyit szimbolikus borzongással tölti el. A gyermekkor emlékezetében sem úgy jelenik meg a mező, az erdő, a tengerpart, mint valós objektumok, hanem mint a mező, a tengerpart, ahogyan abszolút értelemben megnyilatkoztak előttünk és formát adtak a bennünk kialakult képnek. (Hogy aztán ezeket a primordiális formákat az emlékből származó későbbi üledékek tovább gazdagítják, az már pusztán költői gazdagság, és nem azonos az eredeti jelentéssel).²⁶

²⁵ Vö. *A hely kizárólagossága egyébként része az abszolút, tehát szimbolikus tett, esemény ama általános kizárólagosságának, amely a mitikus cselekvést adja. (...) A természeti valóságban egyetlen tett, egyetlen hely sem ér többet a másiknál. A mitikus (szimbolikus) cselekvésben viszont minden hierarchia (Del mito, del simbolo e dell'altro, in LA, 271-272).*

²⁶ Uo., 271. Vö. még MV, 257 és 258; 1943. szeptember 11-i és 17-i bejegyzések, ahol még inkább kiviláglik az eredeti gondolat és annak továbbfejlesztése közötti különbség, amelyet maga az író is jelez épp a szóban forgó problematikus hely kapcsán: *A mitikus hely nem az individuálisan kizárólagos, a szentély- és hasonló típusú hely (javítani a szept. 11-edikeit), hanem a köznévvvel jelölt, általános, a mező, az erdő, a barlang, a tengerpart, a tisztás, mely meghatározatlanságából adódóan minden mezőt, minden erdőt stb. megidéz, és valamennyit szimbolikus borzongással tölti el.* Pavese a tanulmányban még egyértelműbbé teszi a közneves jelleget azzal, hogy a határozott névelőt, nem pedig a főnevet emeli ki. Ugyancsak tanulságos, hogy a tanulmányban

A módosításnak azonban nem is annyira az elmélet szempontjából van jelentősége, mint inkább a *kizárólagos helyek* költészetben való megjelenítésének aspektusából. A köznévfő formáját öltő *szimbólum*, vagy *kizárólagos hely* ugyanis közös, általános emberi tapasztalatban tudja összegezni az egyedi tapasztalásokat: minden ember individuális, egyedi mitikus helye a köznévvvel jelölt mitikus hely, és ezzel egyrészt a *kizárólagos helyek* azonosítása, majd értelmezése, végső soron pedig megértése válik lehetővé, másrészt pedig Pavese előkészíti a talajt Vico elméletének adaptációjához, amelynek egyik sarkköve épp az egyedi és általános egymásba fordulásának a tétele. A *kizárólagos helyek* és a hozzájuk kapcsolódó *mitikus cselekmények* együttese alkotja a *mitoszt* (bár ez a definíció explicit módon nem hangzik el), amelynek költői kidolgozása (azaz történeté alakítása az akarat révén) a minden emberben benne élő belső szükségletre felel, hogy *megragadja, kapszulába zárja, vérévé tegye és végül megismerje* ezeket az egyéni mitológiákat, mitikus szimbólumokat, mivel *hirtelen elővillanásuk a tudatalattiból egy olyan folyamat kezdetét jelenti, amely csak akkor képes megnyugodni, ha már teljesen átittattuk őket fényre*²⁷. A költészetben ez a *megragadás, kapszulába zárás* kizárólag egyfajta sajátos *ihletésnek* köszönhetően megy végbe, *intuíció* révén, amelynek *kegyelmi állapotában*²⁸ az említett felvillanás láthatóvá válik. Az ihletés megléte vagy hiánya alapján különböztet meg Pavese kétféle költészetet: az egyik, amely bármikor lehetséges, a másik, amelynek van egy középponti, konstans inspiratív motívuma, a mitikus kép, amely felé az alkotó fantáziája folyamatosan, újra és újra törekszik, bár tudattalanul:

*Nem arról a költészetéről van itt szó, amely bármikor lehetséges, különösen, ha akarják, és végső soron kizárólag a türelemtől és a tiszta látástól függ. Hanem arról a központi képről vagy ihletről, amelyhez minden alkotó fantáziája öntudatlanul is visszatér; és amely titokzatos mindenütt jelenléttségével leginkább tűzbe hozza őt. Egy mitikus kép, hiszen az alkotó minduntalan visszatér hozzá, mint valami kizárólagoshoz, mely egész tapasztalatát szimbolizálja. Nemcsak költészetének, hanem egész életének a központi fókusza.*²⁹

szereplő kép (*immagine*) kifejezés a naplóban *transzcendentális képzeletként* (*immaginazione trascendentale*) szerepel, ezzel egyrészt a fantázia létrehozta tárgy (kép) és a fantázia mint *tevékenység* között teremt feszültséget, másrészt a *transzcendentális* jelzővel beemeli a *szentély* terminussal összecsengésben lévő vallásos érzület tematikáját, amelyre a későbbiekben fog visszatérni. A terminológiai csere a kontextus alapján egyértelműen indokolt, amennyiben a megidézett köznevek is *objektum* minőségükben kerülnek elő, így a szövegkohézió jobban megköveteli a *kép*, mint a *képzelet* terminus alkalmazását.

²⁷ *Stato di grazia* (1943-1944), in *LA*, 278-279.

²⁸ Innen a *Stato di grazia* tanulmány címe.

²⁹ *Del mito, del simbolo e dell'altro*, in *LA*, 275.

A megkülönböztetés³⁰ jelentősége elsősorban abban áll, hogy Pavese pár évvel később a modern narratívák egyik jellegzetes sajátóságaként definiálja ez utóbbi költészettípust, és ezzel a kor élvonalbeli irodalmának karakterisztikus jegyét látja benne. A saját költészetének (narratívájának) ugyanezen motívumra való visszavezetése egyben modernségének hangsúlyozását jelenti:

Láthatjuk, hogy ugyanez a mitikus vérkeringés táplálja a kortárs narratíva jó részét. Mindez pedig a lehető legváltozatosabb módon kellett, hogy végbemenjen, és megy is végbe, minthogy nem ritkán az ilyen narratíva a költészet határát súrolja, költészet pedig – szerintünk – csak ott van, ahol a mítosz (az ún. ihletés) feszültsége vibrál a lapokon.³¹

Amikor Pavese utolsó regényében a Langhe vidékére visz bennünket, a szerző és elbeszélő ideális közösségének egyik kardinális pontját teremti meg³². S. Stefano Belbo és Langhe (a Canellin túlról érkező tenger illatával és a Genovába vezető úttal, melyek egy-egy stációját képviselik a regénybeli árva gyerek *érlelődési* útjának, szimbolikus és konkrét értelemben egyaránt) Pavese gyerekkorának *mitikus helyei*; a gondtalanság, a boldogság idealizált korszakáé, amely magába olvasztja a gyermekkor felhőtlenségét és tisztaságát, a naiv fantázia szárnyalását,

³⁰ A kétféle költészet közötti különbség valamivel világosabb formában kerül megfogalmazásra Pavese egyik 1943-as naplóbejegyzésében, amelyben az *ihlet* és *verselés* kifejezéseket hívja segítségül a különbségek megragadásához. Ezek szerint a különbség gyökere a *pre-poétikus*, a költészet előtti állapotban van, vagyis abban az állapotban, amely a költészet anyagát szolgáltatja. Miután az *ihlet* kifejezést Pavese kizárólag az egyéni mitológiára alkalmazza, a kétféle költészet különbsége valójában itt is arra vezethető vissza, hogy az mítoszra épül vagy sem: *A gyermekkor mindenekelőtt nem naturalisztikus értelemben számít, hanem mint a dolgok elkeresztelésének alkalma; névadás, mely megtanít bennünket meghatódni a névvel ellátott dolog előtt. (...) De nagyon naivnak kell lennünk ahhoz, hogy azt higgyük, az ilyen átváltozás objektív ismerettel ér fel. Következésképpen csakis a gyermek képes rá. Ebben rejlik nem is annyira a költészet spontaneitása (ami anekdota), hanem a pre-poétikus állapotnak a közvetlensége, annak, amelyik a témát szolgáltatja (ami viszont szükségszerű). Az ihlet spontaneitásáról van szó, ami teljesen más, mint a verselés. (MV, 255; 1943. június 15-i bejegyzés).*

³¹ *Raccontare è monotono*, in *LA*, 306.

³² A gyermekkori emlékek újraélését Pavese később úgy idézte fel, mint egyfajta visszavonult meditációban megélt újjászületést, amelyben a gyermekkor egyszerre vált megélt dologgá és elméletté, és amelynek eredményeképpen végül *A hold és a máglyák* megszületett: *Gondolj arra, hogy '43-'44-'45-ben, mikor elszigetelt voltál és elméledtél, újjászületté (igen, akkor élted meg a gyermekkort, és alkottad meg hozzá az elméletet). Így magyarázható a '46-'47-ben a Leucò-val és a Compagnóval kezdődő, majd a Gallo-val, az Estate-vel és végül a La luna e i falò-val folytatódó korszak stb. stb. (MV, 381; 1949. december 17-i bejegyzés).* A szerzői ének és a műveknek ilyen explicit egymásra tükrözése az autobiografikus elem megkerülhetlenségére mutat rá.

amelyben a dolgokkal való találkozás egyben a dolgok megismerését is jelenti³³. Mert a gyermekhez a fantázia valóságként, objektív ismeretként jut el, nem, mint invenció³⁴. Angolna kizárólagos helye szintén a Langhe: gyermekkorra ugyanúgy ennek a vidéknek a jellegzetes illataihoz, színeihez kötődik, mint Pavese-nek; mindkettejük számára ugyanaz a táj jelképez mindent, ami az érzékeken keresztül primordiális ismeretté lett. A dolgokkal való első kontaktus, az érzéki tapasztalás Pavese-nél egyszer s mindenkorra az adott dolog ismeretévé válik: „*Már el is felejtettem, milyen tűző nap ég e köveken, micsoda hőség árad a terméketlen rögből és a mészutfából. Itt a forróság nem az égből ereszkedik le, hanem alulról száll fel – a földből, a szőlő közül kilátszó talajból, amely mintha felfalt volna minden zöldet, hogy teljes egészében hajtásokká alakuljon át. Szeretem ezt a meleget, illata van; én is benne vagyok ebben az illatban, benne van annyi szüret és szénakaszálás és lombrítítás, annyi íz és annyi kedv, amelyről már nem is tudtam, hogy megvan bennem*”³⁵ – mondja a Gaminellóba visszatérő Angolna, de szavaiban Pavese Langhe-élménye tűnik át. A szülőföld eggyé válik az illattal, a színnel, így amikor az elbeszélő egyszerre másnak és ugyanolyannak éli meg a gyermekkori tájat, ezek az érzéki benyomások képviselik a változatlanságot:

*Különös: minden megváltozott, mégis ugyanaz volt. A régiek közül egyetlen szőlőtő nem maradt meg, egyetlen állat sem; tarló lett a rétekből, tarlók-ból szőlősorok, a lakosság már a múlté, felnőtt, meghalt; a gyökerek kiszakadtak, behullottak a Belbóba – mégis, ahogy körülnéztem, Gaminella nagy hegyoldala, a Salto dombjain a távoli kis utak, az udvarok, a kutak, a hangok, a kapák, minden még mindig ugyanaz volt, mindennek ugyanaz volt a szaga, az íze, a színe, mint akkor.*³⁶

Az érzéki tapasztalás több, mint érzéki benyomás: ahogyan Vicónál, Pavese-nél is gnoszeológiai értéke van. A különbség, hogy míg Vico az érzékelésen keresztül megszerzett pre-reflexív tudást nem pusztán a passzív percepcióval azonosítja, hanem – mint aktivitást – fantasztikus teremtő erővel ruházza fel, ezzel az *ingeniumra*, az elme *ingeniózus* képességére fektetve a hangsúlyt, addig Pavese az *emlékezet* képességét helyezi koncepciója középpontjába, vagyis azt a képességet,

³³ Azzal, hogy Pavese Langhe vidékét választotta a regény színhelyéül, egyben szükségyszerűvé vált az adott környezettel tökéletes affinitásban álló szereplő, aki hosszú tapasztalattal kapcsolódik ehhez a világhoz. Így a szülőföld úgy jelenik meg, mint a változatlan, lényeges dolgok helyszíne, az, ami a mindennapi, széteső tapasztalatok mögött rezisztál, míg különböző aspektusait újraéljük, mint a gyökerek vonzó szubsztanciáját (Elio GIOANOLA, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, id., 39.).

³⁴ Vö. *Del mito, del simbolo e dell'altro*, in *LA*, 273-274.

³⁵ Cesare PAVESE, *A hold és a máglyák*, ford. Lontay László, in Uő, *Az ördög kastélya*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1976 (a továbbiakban *HM*), 234.

³⁶ *Uo.*, 240.

amelynek feladata az érzékeken keresztül megszerzett benyomások összegyűjtése. Mítosz-elméletének így lesz hajtóműve az *emlékezés*, s ezzel megint csak a modern művészet egyik ismérvéhez jutottunk:

*A modern művészet (...) visszatérést jelent a gyermekkorhoz. Örök motívuma a dolgok felfedezése, a felfedezés, amely csakis a lehető legtisztább formában, a gyermekkor emlékezetében következhet be.*³⁷

Egyetlen költői kép sem alkalmas azonban a mítosz jelentésének teljes ki-merítésére, amely mindig szimbolikus, és sohasem egyértelmű. Olyan, mint egy *kapszulába zárt élet*, amely a *talaj és a nedvességtartalom függvényében a legkülönfélébb virágzásnak indulhat*³⁸. Az Angolna történetén keresztül kivirágoztatott Langhe-kép csak egy a Pavese szülőföld-mítoszának potenciális jelentései közül. Az egybecsengések ennyire explicit megmutatása nem elsősorban a személyes mitológia evidenciáját szolgálja, mint inkább – megint csak a modern amerikai irodalom mintája alapján – az autobiografikus elem kiemelését, amely *A hold és a máglyák* megírása előtt kerül az író figyelmének középpontjába: *Ennek az amerikai művészetnek egyik legszembeötlőbb jellegzetessége a féktelen autobiografizmus, a történelmi tapasztalat megvilágosító erejű diskurzusokba történő közvetlen átírásának merészsége. A „lélek – és a test – autentikus történetei” ezek, emlékek, melyeknek köszönhetően a valóság nem tényadat, hanem kimeríthetetlen felfedezés*³⁹.

Pavese Langhe-élményének színhelyei és a hozzáfűződő szülőföld-mítosz által „felszentelt”⁴⁰ *kizárolagos helyek* a dombok. *A hold és a máglyák* regényben Angolna a dombokat kereste Amerikában, mert a dombok az otthont, az otthon pedig a gyermekkort jelentette számára, azt az étellel szembeni titokzatos várakozást, amely fantáziájában csodálatos dolgokkal népesítette be a Canelli dombjain

³⁷ *MV*, 233; 1942. február 12-i bejegyzés.

³⁸ *Del mito, del simbolo e dell'altro*, in *LA*, 273. Vö. még a visszatérés motívumával kapcsolt jelentésgazdagodást, a valaha történt dolgok későbbi újragondolásainak jelentésmélyítő erejét, mely a gyermekkort állítja különös távlatba: *Minden velünk történt dolog kimeríthetetlen gazdagságot rejt: minden egyes visszatérés hozzá erősíti, tágítja, kapcsolatokkal vérteti és elmélyíti. A gyermekkor nem csak a megélt gyermekkort jelenti, hanem az ifjúkorban, a felnőttkorban stb. róla alkotott képeket is. Ezért ez a legfontosabb korszak az ember életében: mert a későbbi újragondolások leginkább őt gazdagítják* (*MV*, 144; 1938. december 10-i bejegyzés).

³⁹ *L'arte di maturare*, in *LA*, 331.

⁴⁰ A szó jelentésével kapcsolatban ld. az alábbi kijelentést: *A mitikus mese sajátja a kizárolagos helyek felszentelése, melyek egy tényhez, tethez vagy eseményhez kötődnek* (*Del mito, del simbolo e dell'altro*, in *LA*, 271), mely ugyanebben a formában az 1943. szeptember 11-i naplóbejegyzésben is visszatér (vö. *MV*, 257); a jegyzetben alább még ez áll: *A gyermekkor helyei mindenkinek ugyanabban a formában felszentelődve térnek vissza az emlékezetében* (*Uo.*).

túl nyíló világot: *Nuto zenészkedéséről – ki tudja, hány éve? – még Amerikában is friss értesüléseket szerezhettem, amikor még nem akartam hazajönni, amikor megléptem a vasutas csoporttól, és állomásról állomásra haladva Kaliforniába érkeztem, és látva a napfényben fürdő hosszú dombokat, kijelentettem: „Itthon vagyok”*.⁴¹

A dombok metaforikus értelmével kapcsolatban Elio Gioanola a cselekvéssel-történéssel szembeni egyszerű levés kategóriájáról beszél, minek következtében a gyermekkor, és az azt jelképező dombok felfedezése az autentikus és stabil egzisztenciára való rátalálást jelenti, egy történeti-történelmi tapasztalatokat megelőző, originális gazdagság felfedezését⁴². A dombokra való rátalálás a főhős önmagára és azon keresztül, a világra való ráeszmélését, a róluk való tudás megszerzésének aktusát jelképezi.

A főhős érésehez persze az kellett, hogy az amerikai dombok üresnek, illuzórikusnak bizonyuljanak, az Amerika megtestesítette *anti-vidék* képzetével összhangban. Pavese elméletében az *emlékezés*, a *visszatérés* (két szorosan kapcsolódó fogalom) alapfeltétele a megismerésnek, ahhoz, hogy az egyes visszatérés (valós avagy emlékezetbeli) tapasztalata *tudássá* legyen, szükséges az újabb (valós vagy emlékezetbeli) visszatérés⁴³. Angolnának Oaklandbe kellett mennie, majd visszatérnie Kaliforniába, hogy a „hazaérkezésének” illúzió voltát felismerje. De ugyanilyen okból lehetetlen a gaminellai hazatéréseinek is véget vetni: ahhoz, hogy megértse a jelen tapasztalás dolgait, újra és újra el kell mennie: a legközelebbi visszatéréskor múltként jelentkező jelen értelme csak így tárulkozik fel. A többi között ezért nem lezárt Pavese regénye: az *Ördög kastélyához* hasonlóan a *Hold és a máglyák* is „hiányérzetet” hagy az olvasóban, mert nem „tudjuk”, mi a történet vége. (Hogy megtudjuk, vissza kellene térnünk, ami pedig lehetetlen, mert a költőnek – amennyiben a mítosz formába öntése kimerítően teljes volt – el kell eresztenie ihletét, hogy lelkében újabb virágozhasson⁴⁴.) A hiány tehát Pavese poétikájának szükségszerű velejárója: bármely történet csak végtelen közelítés lehet az ihlet hátterében álló személyes mitológia teljes

⁴¹ HM, 227.

⁴² Elio GIOANOLA, *id. mű*, 30.

⁴³ Ugyanezen okból kifolyólag válik a visszatérés, pontosabban a gyermekkor helyszíneire való visszatérés Pavese legszebb elbeszéléseinek alapmotívumává. A térbeli visszatérés egyben időbeli utazást is jelent, mígnem megérkezünk arra a pontra, ahol *az idő nem létezik többé, ahol az emlékek hagyják, hogy áttűnjön a lét és a semmi ürje, mely nemzette és értelemmel telivé tette őket* (Elio GIOANOLA, *id. mű*, 36).

⁴⁴ Vö. *Aki egyszer is belelátott ihletébe, aki valaha is szavakba, beszédbe fordította – időben és térben artikulálva – a létezés eksztatikus csodáját, belenyugszik elvesztésébe, és a szóban forgó mítosz előtt nem játssza meg magát, hogy újra izlelje a gyötrelmes örömet, a már elveszített ártatlanságot (...); elégedetten és kiegyensúlyozottan várja, hogy a tudat, az emlékezet és a kínzó érzés összevisszaságából új ártatlanság, új ihlet, új mítosz szülessen. De addig meg kell elégednie. Vagy pedig megjátszania, hogy nem tudja azt, amit már tud, tovább babrálva a már közzétett titokkal, ihlet nélküli íróvá válva* (*Poesia è libertà* (1948. december 31. – 1949. január 8.), in *LA*, 300).

kifejtéséhez. Sőt, valójában nem is közelítésről, inkább távolodásról kell beszélünk, minthogy minden egyes költői kidolgozás (visszatérés az eredeti mítoszhoz) újabb jelentéssel gazdagítja az eredetit.

2.2. A kizárólagos események: valamit tenni egyszer s mindenkorra

A mitikus cselekmények a kizárólagos helyekhez hasonlóan egyetemes, abszolút értékűek: kizárólagos események lesznek, melyek egyszer s mindenkorra történnek. Pavese az élet értelmét látja bennük, s úgy véli, minden ember természetes törekvése, hogy újra és újra megidézzék, megismételje őket. Minden mítoszban ott rejlik az ismétlődés, a bennük való reinkarnáció lehetősége. De minden egyes reinkarnáció egyben új teremtés is, mintha az a bizonyos dolog először történe. Az esemény jelentéssel telítődik, elveszítve realiztikus rögzítettségét⁴⁵:

*A gyermekkor mitikus felfogása kizárólagos, abszolút események szférájába emeli a dolgok későbbi megnyilatkozásait, melyek aztán úgy élnek tudatunkban, mint valamely érzelmekkel teli képzelet normatív sémái. Mindenkinek van egy személyes mitológiája (...), amely múltban gyökerező távoli világnak értéket, abszolút értéket ad, a múlt szegényes dolgait kétszínű, csábító ragyogással vonja be, elhítelve, hogy az élet értelme foglaltatik benne, akár egy szimbólumban. Ebből a „temps retrouvé”-ből nem hiányzik a naiv mítoszok ismétlődésessége, a képesség, hogy ismétlődésekben reinkarnálódjék, amelyek aztán ex novo született alkotásoknak tűnnek. És valóban azok is, ahogyan az ünnepekben is újra és újra éljük a mítoszt, miközben úgy állítjuk be, mintha az lenne az első alkalom.*⁴⁶

Az egyszer s mindenkorra szóló események mindig a kezdetekkor történnek, így a kizárólagos események is a gyermekkorban gyökereznek, majd aztán – abszolút egyediségükből adódóan – időn kívülivé válnak⁴⁷. (Pavese ezért nevezi a mítoszt normának⁴⁸.) A mítosz történetbe fordulása az időn kívülit időbeli korlátokba szorítja⁴⁹. A kétféle idő – helyesebben a nem-idő és idő – közötti feszültség azon-

⁴⁵ Vö. *Del mito, del simbolo e dell'altro*, in *LA*, 271-272.

⁴⁶ *Uo.*, 274.

⁴⁷ Vö. *Uo.*, 272.

⁴⁸ Vö. *Uo.*

⁴⁹ Vö. pl. *Mikor átéljük ezt az élményt, az idő megáll, és úgy tűnik, minden egyes alkalommal újraéljük azt az elsőt, mintha csak új lenne – így van ez az ünnep rituáléjával is. Ráhagyatkozni a pillanat szemlélésére, előadására annyit tesz, mint kilépni az időből, kivirágoztatni egy metafizikai teljességet, belépni egy örökké mozdulatlan csíra utáni vágyakozás és gyötirelem birodalmába, holott az a csíra legfeljebb valami mássá alakulhat – tudatos költészetté, kifejtett gondolattá, kiterjesztett gondolattá – egyszóval történetté* (*Il mito* (1950. január 27-29.), in *LA*, 318).

ban megmarad. *A hold és a máglyák* időtlensége ebből a feszültségből ered. A múlt emlékei folyamatosan egymásba hajló múlt időket idéznek, a gyermekkor távoli régmúltjától a tegnap közelmúltjáig. Az emlékezés során a tudatalattiból felvillanó emlékképek látszólagos rendszer nélkül, a kronologikus törvényszerűségeket figyelmen kívül hagyó véletlenszerűség elve alapján követik egymást. A múltból előbukkanó emlékképek eme rendezetlen idejével szemben az emlékezés rendezett időbeli kibontakozását találjuk, amely a visszaemlékező elbeszélő – rejtett – jelen idejéből tekintve ugyancsak múltbeli történéssé válik. Mégsem beszélhetünk kaotikus, bármiféle rendező elvnek híján lévő múltidézésről, bár Pavese mítosz-elméletének a tudatalatti szférával való kötődései nagy kísértést jelentenek erre. Az egymás után előhívott emlékképek – annak ellenére, hogy időbeli ugrásokat implikálnak – tematikus kapcsolódásokra épülnek, így inkább Vico történelmi vizsgatérések-elméletéhez visznek közel bennünket (*Minden ismétlés, az út újra megtétele, visszatérés. Tulajdonképpen már az első is „második alkalom”*⁵⁰): ugyanaz a dolog egy időben későbbi, de ugyanannak az állapotnak megfelelő stádiumban kerül elő ismét. Nem igazi újrakezdésről van szó, hanem Vico történelmi aszcendens spiráljáról.

Kiragadott példaként tekintsük Nuto és a zene kapcsolatát, amely időről időre újra előkerül a visszaemlékezésben, összekötve ezáltal Angolnának az idősebb barát iránt érzett csodálattól izzó gyermekkorát (1) az amerikai évekkel (2), majd a felnőttkor távollétében történt eseményeivel (3), végül pedig az emlékek felidézésének idejével (4). (Az egyes korszakokhoz rendelhető jelentések: 1. Nutót a zene viszi Gaminella határain túlra, a zene tehát lehetőség a tapasztalásra, a világlátásra – ez az elvágyódás, az útra kelés ideje; 2. Nuto zenéjének híre elér Amerikáig, ekkor támad Angolnában az első kétség, vajon érdemes-e bejárni a világot azért, hogy végül ugyanoda jussunk, ahonnan elindultunk – a visszavágyódás, a visszafordulás ideje; 3. Nuto felhagy a zenével, ami prelúdium a felismeréshez, hogy az *érettség* azt jelenti, csak az arra érdemes, komoly dolgokkal szabad foglalkozni – a felismerés pillanata; 4. végül Angolna rácsodálkozik, hogy más lett Nuto, hogy „utolérte” őt, mert egyforma tapasztalataik vannak – ez a beérés és egyben a következő útra kelés pillanata.) Ebben a szekvenciában a Nuto zenéjével kapcsolatos emlékek nem koordinálatlan foszlányokként, tudatalattiból előhívott véletlenszerű képekként jelennek meg, hanem motivált módon: a téma visszatérésének köszönhetően egyszerre válik nyilvánvalóvá és tűnik el az egyes emlékdarabok (szövegbeli, azaz térbeli távolságban is megjelenő) időbeli távolsága, míg végül egymásra épülő események alkotta tapasztalássá, más szóval az elbeszélő érési folyamatának egyik megjelenési formájává állnak össze.

De ugyancsak példa lehet a *mogyoróbokor* szimbólumának ritmikus visszatérése. A mogyoróbokor a gyökereket szimbolizálja a regényben (aki családba született, a mogyoróbokor alól bújt ki, tartotta a népi hiedelem), és bár Angolna zabi-

⁵⁰ *MV*, 270; 1943. november 6-i bejegyzés.

gyerek volt, azért tér vissza Gaminellába, hogy viszontlássá a mogyoróbokrokat. Ez a népi hiedelem táplálta jelentés újabb értelemmel gazdagodik, amikor Angolna Cintótól is a mogyoróbokrok felől érdeklődik: *Megkérdeztem Cintót, látta-e még a mogyoróbokrokat? Egészséges lábára támaszkodott, hitetlenkedve nézett rám, és azt mondta, hogy a part végében van még néhány cserje.*⁵¹ Tehát még vannak mogyoróbokrok, még valósággá válhat Angolna és Cinto sorsközössége. A regényben Cinto alakján keresztül nyílik meg a jövő: a felfelé törekvő történelem-spirálban nyer értelmet az ő jövőbeli „visszatérő” tapasztalása, melyet a mogyoróbokor szimbóluma vetít előre.

2.3. Visszatérés – emlékezés: ritmusba fordult sors

Pavese regényének szövegszervező elve a *ritmus*. Többről van szó, mint egyszerű nyelvi lejtésről. A ritmus szervezi az emlékeket, ez szabja meg a visszatéréseket, ez uralja az évszakok váltakozását, és az ősi, földművelő világ hozzákötődő életét, a ritmus ad értelmet a hold útjának és a máglyarakásoknak.

Pavese poétikájában hasonlóképpen kitüntetett helye van a *ritmusnak* (szinonimájaként gyakran a *tánc* szerepel). A visszatérések és az ismétlődések törvényszerűsége köré szerveződő mítoszelmélet a költészetet ősi, rituális funkcióinak világát hozza el, melyben az ének és a tánc ritmikus lejtése a mágia bűvkörét vonja a szó köré⁵². Az ismétlődés tehát nem csak a költészetben belül kap szerepet, Pavese értelmezésében az egész költészet ebből a forrásból fakad. A mítosz, mely számunkra a létezés értelmének igazságát rejtí és így rögeszmeszerűen hajt benünket, hogy felfedjük titkát, történetté alakul újra és újra, bár soha nem adja meg a teljes igazság kinyilatkozásának örömét. Örök körforgás a szellem eme belső szükséglete, mely újból és újból föliztítja a költő lelkében az ihletet: *Elbeszélni annyit tesz, mint a valóság különbözőségében megérezni egy jelentéssel teli ritmust, egy megfejtethetetlen titkot, egy mindig megmutatkozni kész és mindig tovatűnő igazság csábító varázsát*⁵³.

Az ismétlődések ritmusa adja a létezés mérföldköveit. Pavese koncepciójából következik, hogy nála nem lehet szó *életéről*. Az *életben* az idő egyenes irányú kibontakozás a születéstől a halálig. A *sors* több ennél. A *sorsban* benne van az ismétlődések törvénye, a megkerülhetetlen elrendelés, mely elől senki nem bújhat el (– *Nem – felelte Nuto –, itt rossz az élet, de senki nem megy el. Mert mindenkinek megvan a sorsa. Neked Genova, Amerika, menj el, hogy tudj, tenned kellett*

⁵¹ HM, 239.

⁵² Vö. Pavese-nek Raffaele Pettazzoni, *Miti e leggende* című könyve kapcsán készített feljegyzéseit a *Mal di mestiere* 1948. szeptember 8-i dátummal ellátott passzusában. Pavese a modern narratívákban visszatérő táncszerű lejtésében a primitív népek legendáinak örökségét látja (*Mal di mestiere* (1948. szeptember 8.), in *LA*, 297).

⁵³ *La poetica del destino* (1950. január 13.), in *LA*, 308.

valamit, meg kellett értened valamit, ami rád vár.⁵⁴). A sors azt jelenti, minden alá van vetve a létezés ritmusának. Maga a költészet is ritmus, tárgya pedig nem más, mint az emberi sors:

Líraiság, kozmikusság, stilizáció, dal, fantasztikus univerzalitás: kifejezések, melyek – véleményünk szerint – kevésbé szerencsések a miénknél: sors. A sors kiemeli a költészet éltető feszültségét, a megvalósulásának pillanataiban feltárulkozó beláthatatlan szabadság és ritmusának példaadó lejtése közötti paradox egyensúlyt (nem beszélve arról, hogy ezzel – en passant – ősi, mágiával-rituáléval kevert eredetére is utalunk). A sors ritmus, előrelátott visszatérések ritmusos lejtése a kiterjesztett szabadság játékában. A költői mű tárgya (...) a jóslat szentenciáira emlékeztet: egyszerre homályos és világos, mint a jóslat. De a maga idejében sors volt az is, ami jövőndőlés vagy parancs formájában hangzott el az emberélet jóslataként. Mindezek alapján a költőt úgy is definiálhatjuk, mint hősei életének jövőndőlőjét.⁵⁵

A hold és a máglyákban a költészet mágikus erejéről a rituális, skandalásszerűen újra és újra visszatérő „emlékszem...”, „már el is felejtettem” hívószavak utalnak. Ám jegyezzük meg, kizárólag a gyermekkori élmények megidézését vezetik fel, a közelmúlt rétegeivel kapcsolatban nem kerülnek elő. A gyermekkor mitikus világának egymásba hajló emlékeit hívják elő, egy olyan világét, amelyben az ősi, primitív és sokszor kegyetlen földműves társadalom mindennapjai a történelmi ősidők primitív barbár népeinek hiedelemvilágát, szokásait, babonáit, természetel való együttélését hozzák vissza. Ebben a világban az ösztönök uralkodnak, az emberek félig elállatiasodtak (*A két nő közül az, amelyik megkötötte a kutyát – mezítláb volt, napégette, sőt némi szőr is a szája fölött –, Valino sötét és óvatos tekintetével nézett. Ő volt a sógornő, az, aki most Valinóval hál; az együttéléstől hasonlóná lett hozzá.⁵⁶*), egyfajta civilizáció előtti állapotban élnek: együtt hálnak, kegyetlenkednek, küzdenek a mindennapi túlélésükért (*Nuto itt azt mondta, nincs igazam, fel kell lázadnom, azokon a dombokon még mindig állati, embertelen élet folyik (...) Az még semmi, hogy Valino együtt hál a sógorasszonnyal – mi mást tehetne? – hanem sötét dolgok mennek végbe abban a házban: Nuto elmondta, hogy a Belbo síkságáról hallani a nők üvöltését, amikor Valino leoldja a derékszíját, és úgy korbácsolja őket, mint a barmokat, megkorbácsolja Cintót is – nem a bor teszi, annyijuk nincs, hanem a nyomorúság, a düh az oka, az, hogy nem tud kitörni ebből az életből.⁵⁷*). Santa kegyetlen halála ugyanolyan rituálé a közösség számára, mint ősi babonáik a máglyagyújtásról, a fogyó- és teliholdról. Santa emberáldozat volt: bosszú az árulásért, a bajtársakért, de engesztelés is az égiek jóindulatát elnyeren-

⁵⁴ HM, 231.

⁵⁵ *La poetica del destino*, in LA, 313.

⁵⁶ HM, 237.

⁵⁷ *Uo.*, 255.

dő, mint Szent Iván éjszakáján a földeken gyűjtött máglyák, hogy zamatosabb és életerősebb termést adjanak⁵⁸. A lány elégetett teste egy jobb, emberibb és élhetőbb világ reményét jelképezi, hogy végre – ahogyan Nuto szerette volna – a dolgok megváltozzanak. *A legkegyetlenebb és legtöbb emberáldozatot a földművesek hozták (matriarchális civil.)*⁵⁹ – írta Pavese egyik naplóbejegyzésében. A vér és a halál látványának borzalma minduntalan megtöri a regényben a vidék visszaemlékezés-beli bukolikus idilljét.

2.4. Mítosz és babona

A vérben van valami irracionális – írja Pavese⁶⁰ –, ami mitikus erőt ad neki, vele kapcsolatban még élesebben érezzük a mögötte megbúvó misztériumot. A vér magában hordoz valami közösségit, általános emberit: ha vérzünk, az nem pusztán individuális tény, hanem – mint a könny és a fájdalom – a *mi* szférájába tartozik, és általános emberi vonatkozásában emelkedik mítosszá⁶¹. De nem minden vérontás ilyen: Santa gyermeklány alakja semmi erőszakost, állatiast nem hordoz, mikor a disznóölés utáni vérfolyamban gázol⁶². Csak ha a *tiltott* eszméje kapcsolódik a vérhez, egyfajta erőszakos babonaság, akkor válik vaddá, állatiassá a vérontás. Aki így ont vért, az babonás⁶³. Pavese az így elkövetett ősi, brutális, hiedelmekkel teli vérontás mítoszáat akarja megragadni, a *mezőkön elkövetett erőszak és vérontás* mítoszáét, melyet egyik „jellegzetes szituációjaként” definiált a későbbi regény tematikus tárának felsorolását rejtő – fentebb már idézett – naplójegyzetében⁶⁴. Négy évvel korábbi feljegyzésében pedig épp a költészet lehetséges definícióját látja abban az erőfeszítésben, melyet a költő a babonaság, a vadság, az aljas cselekedetek megragadására tesz, hogy nevet adjon nekik, vagyis hogy megismerje és ártalmatlanná tegye őket⁶⁵. A vadság, kegyetlenség ősi, történelem előtti gyökereinek kutatásakor Pavese megint csak Vicóhoz nyúl, akinek elméletében ugyanannak a vad és paraszti világnak az összekapcsolását találja meg, amely az ő mitikus költészetét is élteti. Vico szerint a történelem kezdetét az a pillanat jelenti, amikor a barbár népek élete az ösztönös vadságból a földművelésbe tér át. Valójában ez

⁵⁸ Vö. *Uo.*, 252.

⁵⁹ *MV*, 296; 1945. január 16-i bejegyzés.

⁶⁰ Vö. *MV*, 274; 1944. február 7-i bejegyzés. Az *irracionálisra* vonatkozóan ld. még az utána következő, 8-ai jegyzetet is.

⁶¹ Vö. *Íme, miért tükröződik a művészet a primitív népek rítusaiban vagy az erőteljes szenvedélyekben: szimbólumokat keres. Figyelmét a primitívre fordítva gyönyörködik a vadságban. Azaz az irracionálisban (vér; szex).* (*MV*, 285; 1944. július 14-i bejegyzés).

⁶² Vö. *HM*, 281.

⁶³ Vö. *Uo.*, 284-285; július 13-i bejegyzés.

⁶⁴ Vö. *MV*, 351; 1948. május 13-i bejegyzés.

⁶⁵ Vö. *Uo.*, 289; 1944. augusztus 26-i bejegyzés.

az a pillanat, amikor az ősi kegyetlenség és a paraszti életforma egyfajta *aurorális* összhangba kerül. A történelem hajnala, *revelációja* ez – a civilizáció mitikus gyökere, avagy Vico történelemfelfogásában: az istenek kora, melyben a mesék még valóságos történetek voltak. Pavese ennek felismerésében látta Vico egyik felülmúlhatatlan nagyságát⁶⁶.

A babona és a hiedelmek természetes velejárói a primitív közösségek életének, ugyanolyan igazsággként, valóságként élték meg őket, mint a történelem kezdetén élő népek a meséket, a mítoszokat. Pavese koncepciójában kétféle megismerést különböztethetünk meg. Egyrészt a babonák valóságos, igaz történetek addig, amíg hisznek bennük. A *hold* és a *máglya* körül kialakult hiedelmek a Langhe-vidéki paraszti közösség számára az egyetlen mérvadó igazságot hordozzák. Életüket ebben a babonában felismert törvényszerűség értelmében szervezik. Pavese, a költő számára azonban a babonák és hiedelmek megidézése a kívülálló megismerését jelenti. Ahogyan az individuális mitológiák történetbe fordítása az egyén, a létezés értelmének a megismerésével ér fel, úgy a babonák megidézése – történetbe ágyazása – is ugyanezt a célt szolgálja. Mindkét esetben az emlékezés az a képesség, amely a megismerési folyamatot újtára indíthatja: *Az emlékezet gyakorlása jót tesz, örömet okoz (aug. 26.), mert egyet jelent a megismeréssel. Felidézni egy babonát nem azt jelenti, hogy mi is alávetjük magunkat, hanem hogy megismerjük.*⁶⁷ A babona tehát csak azok számára igaz, akik hisznek benne. Ha a hiedelem a tudat által meghaladott – azaz nem áll többé mögötte a hit – pusztá kegyetlenséggé válik⁶⁸. Jól tükröződik mindez Nuto és Angolna babonákkal szemben tanúsított eltérő magatartásában. Nuto hisz a *hold* és a *máglyák* babonájában, számára ugyanazt a – belső – igazságot képviselik, mint Gaminella más parasztjai számára. Mindnyájan benne élnek a természeti világban, nem a kívülálló szemével szemlélik azt. Nuto nem ment el, mint Angolna, ott maradt a faluban: az ő életét ugyanaz a rend határozza meg, mint a parasztokét. Ezért van, hogy őt nem a létezés mélyebb lényegi megismerése hajtja, mint Angolnát, hanem a dolgok megértése és megváltoztatása. Angolna elveszítette hitét a *holdban* és a *máglyákban*, mert megtanulta, hogy végeredményben csak az évszakok számítanak, és az évszakoktól kaptad a

⁶⁶ Vicóval kapcsolatban ld. alább részletesen.

⁶⁷ *MV*, 293; 1944. szeptember 10-i bejegyzés.

⁶⁸ Pavese az *igaz* mellett átveszi Vicótól a *bizonyos* kategóriáját is, melyet az *erkölcs-csel* azonosít (vö. *MV*, 1944. szeptember 1-i bejegyzés). Minden *igaz* alapja az, ami összhangban áll erkölcsi tudatunkkal. E tudat szerint az igazságos addig, ameddig igazságos, természetes. Mihelyt tudatunk túlhaladja a hitet, megszületik a babona, és természetellenes, azaz kegyetlen lesz: *csak az a babona, ami bajt okoz, és ha valaki arra használná a holdat és a máglyákat, hogy meglopja a parasztokat és sötétségben tartsa őket, akkor tudatlan volna, és a téren kellene agyonlőni.* (HM, 252), vagy ahogyan a naplóban írta Pavese: *Babonás minden olyan világmagyarázat, mely azt hiszi, összhangba tudja hozni az igazságot és az igazságosságot, mégsem sikerül neki* (*MV*, 290; 1944. szeptember 2-i bejegyzés). Vö. még a napló 1944. augusztus 23-i feljegyzését.

csontjaidat, és azt, amit gyerekkorodban ettél. Canelli az egész világ – Canelli és a Belbo völgye –, és a dombokon megáll az idő.⁶⁹ Az ő tudása időn kívüli, mint a mítoszok, tehát retrospektív, ahogyan a történetbe fordított – mert megérteni akart – mitológiák is. Pavese pozíciója tehát az övéhez hasonló. Babona és mítosz egyaránt költészetté válik⁷⁰.

3. ZÁRÓJELBEN: VICO

Pavese mítoszelméletének egyik legfontosabb táplálója Vico filozófiája⁷¹ volt. Legkiterjedtebben az *Il mito* (1950. január 27-29.) című tanulmányban foglalkozik vele, de naplójegyzeteiben folyamatosan jelenlévő elemekké válnak a vele kapcsolatos feljegyzések. 1938-ból való az a jegyzet, amelyben Vico zsenialitásaként az emberi történelem poétikus gyökereinek meglátását emeli ki⁷², majd az 1944-es jegyzetekben a vadság és a földművelő életforma fent említett összekapcsolására⁷³, illetve az ún. *heraldikai érzék* feltalálására⁷⁴ koncentrálnak.

A legfontosabb lecke azonban, amelyet Pavese Vicótól tanult, az onto- és filogenetikai sorsok (történet és történelem) összekapcsolása, ezúttal egy, a történelem gyámsága alól felszabadított, autonóm költészeteszmény jegyében. Egyrészt az emberiség történelmének megfeleltetése az emberi életkorszakoknak, azon belül is az első népek életének emberiség gyermekkoraként való definiálása kiindulópontul szolgálhatott Pavese számára, hogy az egyén tapasztalásának meghatározó idejét, az ún. *individuális mitológiák* születését ő is a gyermekkorba helyezze. Ahogyan a népek történelmi eszmélésének első korszakát a valóság fantasztikus megélése jellemezte, és az első népek „*robustus fantáziája*” szülte mesék és mítoszok igaz történetek voltak, az egyén életének is megvolt a mitikus hajnala, amikor a gyermeki fantázia nem mint invenció ért el hozzá, hanem objektív ismeretként, valóságként. Pavese és Vico elméletének közös pontja a *fantasztikus univerzálék* fogalmában ragadható meg: ennek értelmében a nem értelmi megismerés során a valóságot *mítoszokban*, azaz *fantasztikus univerzálékban* oldja fel az elme, amint azt a gyermekek, a primitív népek és a költők esetében egyaránt tapasztalhatjuk.

⁶⁹ *HM*, 257.

⁷⁰ Vö. *Amíg hiszünk a babonákban, nem vagyunk babonások. A babona ezért lényegét tekintve retrospektív – az emlékezés birodalma –, és költészetté válni törekszik* (MV, 289); valamint a mítosszal kapcsolatban ld. a 18. jegyzet vonatkozó idézetét.

⁷¹ A Vico és Pavese elmélete közötti áthallások gazdagsága természetesen megkövetelné, hogy önálló tanulmányban foglalkozzunk a témával. Ebben az írásban csak a legalapvetőbb jegyek kiragadására vállalkozhattam.

⁷² Vö. *MV*, 115-116; 1938. augusztus 30-i bejegyzés.

⁷³ Vö. *Uo.*, 288; 1944. augusztus 19-i bejegyzés.

⁷⁴ Vö. *Uo.*; 1944. augusztus 20-i bejegyzés: *Heraldikai érzék nevezhetjük azt a képességet, mely mindenütt szimbólumokat keres.*

Háttérben az ember ama természetes és alapvető magatartása áll, hogy az egyedből, a *partikulárisból* (a *specie-ből*) általános modellt, *fantasztikus nemeket* alkosson. Ahogyan Vico, úgy Pavese felfogásában is maga a *fantasztikus univerzálé*, a *mítosz* válik valósággá. Nem ok nélkül idézi Pavese a mítoszlól szóló tanulmányában azt a vicói passzust, amely kimondja a költői igaz metafizikai igazzal való egyenlőségét⁷⁵.

Vico örök eszmei története, amely az egyes nemzetek egyedi történelme által leírt út általánossá emeléséből születik, azaz egyfajta modellel válik, Pavese elméletében az *individuális mítoszok* kizárólagosságának, *egyszer s mindenkorra* történet jellegükből adódó abszolút *norma* értékiségüknek felel meg: *A mítosz egyszóval norma, egy egyszer s mindenkorra végbement esemény váza, mely értékét abból az abszolút kizárólagosságából nyeri, mely időn kívülé emeli és kinyilatkoztatássá szenteli. Ezért mindig a kezdetekkor megy végbe, a gyermekkorban: időn kívüli*⁷⁶. A gyermekkorban történet mitikus dolgok szimbolikus értéket kapnak, így nem csak időn, de téren kívülé is válnak. Vico örök eszmei történetében azonban a költészet, a mítosz alárendelődik a történelemnek, minthogy kitüntetett időszak a történelem kezdetére, az első népek korszakára esik. Pavese ezzel szemben a költészet autonómiáját hirdeti, és benne is megvalósulni látja az örök eszmei folyamatot, méghozzá a mitikus pillanat újra és újra átélésének köszönhetően⁷⁷. A költészet születésének az örök folyamatáról van szó, amely a mítosz időn kívüliségét ismét időbelivé, eszmeiségét pedig konkrétá teszi. Láthattuk, hogy Pavese a mítoszt ihletként, intuícióként definiálja, amelyhez a költő fantáziája minduntalan visszatér: a gyermekkorban felfedezett dolgok kvintesszenciáját fordítja át költészetté, olyan dolgoké, amelyek életének kizárólagos eseményeit és helyeit képviselik, és amelyek a megvilágosodás erejével hatottak rá⁷⁸. A költészet folytonos, örök útja abból a feszültségből születik, hogy a mítosz, az ihlet történetbe, költészetbe akar átfordulni, de egyetlen történet, költészet sem képes azt tökéletesen kimeríteni, sőt – mint említettük – inkább egyfajta táguló tölcserl eredményez az eredeti mítosz jelentésének folyamatos bővítéséből adódóan.

Pavese a kizárólagos eseményekkel és helyekkel való szembesülés, az általuk provokált megvilágosodás emocionális erejét a vallásos felinduláshoz hasonlítja. Szerinte az abszolútum feltárulkozása előtt ugyanúgy *magunkba mélyedünk és átengedjük magunkat*⁷⁹ a kontemplációnak, mint az isteni megnyilatkozásakor. A vallásos pillanat megélése kizárólag a szellem fantasztikus tevékenységében marad fent, amennyiben a költészetben az ihletet, a mitikus pillanatot újra és újra átéljük, mintegy időben megsokszorozván a kinyilatkoztatás első, kizárólagos pillanatát és

⁷⁵ Vö. *Il mito*, in *LA*, 316.

⁷⁶ *Del mito, del simbolo e dell'altro*, in *LA*, 272.

⁷⁷ Vö. *Il mito*, in *LA*, 317.

⁷⁸ Vö. *Stato di grazia*, in *LA*, 275.

⁷⁹ *Uo.*, 276; valamint vö. még *Il mito*, in *LA*, 317.

a hozzá kapcsolódó vallásos megrendülést⁸⁰. A vallásos érzület tematizálása természetesen ismét Vico gondolatából táplálkozik, aki szerint a civilizációs folyamat kezdetén az első népekben felébredt transzcendens tudat állt. Érdekes egybeesést figyelhetünk meg annak kapcsán, hogy Pavese a nagyjából Vicóra koncentrált *Il mito* című 1950-es tanulmányában (nem sokkal *A hold és a máglyák* születését követően) visszatér a mitikus hely *szentéllyel* való azonosításához, így diskurzusát jórészt a mítosz vallásos szempontú megközelítése határozza meg.

A vallás közösségi jellege, illetve a mítosz vallásos aspektusának a hangsúlyozása teremti meg az elméleti alapot arra, hogy Pavese eljusson a költészet univerzalizálásának gondolatához, méghozzá ugyanabban az értelemben, mint Vico, aki az első népek egyetemes megkülönböztető jegyét természetes költői hajlamukban látta, mely a szellem fantasztikus-ingeniózus tevékenységének ebben a korszakban megfigyelhető elsődlegességéből fakadt. Pavese hasonlóképpen egyetemes emberi képességként definiálja a mítoszt épp a vallással mutatott párhuzamosságának köszönhetően:

De ne higgyük, hogy önmagában a mítosz eme megtapasztalása a költők privilégiuma lenne, vagy tágabb értelemben a gondolkodóké. Az ember egyetemes kincséről van szó, vallásról, mely tovább él még a legsápadtabb, a leggonoszabb szívekben is, akik bizony meglepődnének, ha valaki elmondaná nekik, hogy van bennük egy mag, mely kicsirázva bármikor mesévé válhat. Nem más ez – kell-e mondanunk? –, mint a költészet egyetemességének és szükségszerűségének az alapja.⁸¹

A költészet egyetemességével tehát együtt jár a szükségszerűsége is, hiszen amennyiben elfogadjuk, hogy a költészet az individuális mitológiák ama belső szükségletéből fakad, hogy történetté alakuljanak, és ezáltal megértsük őket, rajtuk keresztül pedig önmagunkat, továbbá hogy *önmagunk* tudata a létezés elengedhetetlen alapfeltétele, akkor láthatjuk, hogy a mítosz és az őt kifejező történet-költészet úgy az egyén, mint a közösség életben maradásának egyik szükségszerű eszköze lesz. Ebből a szempontból pedig ismét az onto- és filogenetikus szálak összeérését találjuk. A dolgozat elején tett kijelentés így válik érthetővé. Úgy kezdtem, van egy ok, amiért Pavese a *holdról* és a *máglyákról* akart írni, és nem a *mogyoróbokrokról*, ahogyan megvolt az oka annak is, Angolna miért épp abba a faluba tért vissza és nem máshova.

A *mogyoróbokrok* az eredetet, a születésben benne rejlő sorsot szimbolizálják, azt a küldetést, amely mindenki előtt ott van lehetőségként, és amely a megismerés aktusában válik számunkra világossá. Többről van szó, mint szimbólumról: *fantasztikus univerzálé* ez, mely – mint minden *fantasztikus univerzálé* – kifejezi az emberi tapasztalás egyetemes megismerő jelentését. A mogyoróbokor *érzéki*

⁸⁰ Vö. *Il mito*, in *LA*, 316-319.

⁸¹ *Uo.*, 321.

formát ad az *eszmének*, és mint a *valóság érzéki-fantasztikus megismerése* a maga kézzel fogható *egyediségében* benne foglalja a megismerés *egyetemességét* is. Ám a *mogyoróbokrok*, bár mindenkinek ott vannak, mégis csak individuális tények maradnak. A nagy közösségi sors kifejezőjévé a *hold* és a *máglyák* válnak⁸². Ezek mítoszaiban a közösség, a faj sorsa fejeződik ki: az a sors, amely örök igazságát a változatlanságában hordja. Az a sors, amely az évszakok váltakozásával összhangban örök körforgásként jelenik meg, időtlen, örök, és amelyben minden pusztítás egyben új, reményteljesebb kezdetet jelent. Az egyén és a faj sorsa, az onto- és a filogenetikus tapasztalás ezekben a mítoszokban forr eggyé. Pavese ezekről akart beszélni: története egyben történelem is. *Azért vagyunk a világon, hogy a sorsot szabadsággá alakítsuk (a természetet pedig kauzalitássá)*⁸³ – a napló 1950. január 17-i (január 30-án javított) bejegyzése ezzel a felismeréssel zárul.

4. „RIPENESS IS ALL”

Ezzel az enigmatikus mottóval indítja Pavese *A hold és a máglyák* regényét. Shakespeare *Lear Király*ából való az idézet (V. felvonás, 2. jelenet), és első pillanatban valóban nehéz mit kezdenünk a jelentésével: „*a legfontosabb, hogy érettek legyünk*”⁸⁴.

Nem sokkal a regény komponálási időszakát megelőzően az *Arte del maturare* (1949. augusztus 14-16.) tanulmányban előkerül ugyanez az idézet, az előző mondatdal kibővített formában:

*man must endure
his going hence e'en as his coming hither.
Ripeness is all.*⁸⁵

Az idézet közvetlen felvezetéseként a születés és halál közötti érésről beszél Pavese. Ennek fényében a születés csak kezdet, mely értelmet az érett, férfias és

⁸² Angolna közösségből való elszakadásának egyik mérföldkövét Genova jelentette. A falu és a város jelképezte otthon és otthontalanság közötti köztes állapotot, azt, amelyik a gyermekkor (amikor még része a közösség sorsának és hisz a hold és a máglyák történetében) és a felnőttkor (amikor már kívülálló, és kineveti ezt a babonát) ideje között húzódik, beszédesen fejezi ki az alábbi felismerés: *Ismertem a hold és a máglyák történetét is. Csakhogy rádöbentem: már nem tudtam, hogy ismerem (HM, 253).*

⁸³ *MV*, 388.

⁸⁴ A Vörösmarty-féle magyar fordításában így hangzik a sor: *A fő dolog, hogy elszántak legyünk.*

⁸⁵ *Arte del maturare*, in *LA*, 330; ...*Embereknek / Kell túrni a jövőst, mint elmenést: / A fő dolog, hogy elszántak legyünk.* (ford. Vörösmarty Mihály).

tökéletes belső egyensúly önmagunkban való megvalósításával nyer⁸⁶. Akár a regény rövid tartalmi összefoglalóját is láthatjuk e mondatban, különösen, ha kiegészítjük azzal az 1944-es naplójegyzettel, amely szerint *eljön a kor, amikor számot vetünk a ténnyel, hogy minden tettünk egyszer emlékké válik. Az érettség kora ez. Hogy azonban ide érkezzünk, már rendelkezniünk kell emlékekkel*⁸⁷. Az eltávozás és a hazatérés dinamikájában valósul meg Angolna érési folyamata. Érdekes Pavese technikája, ahogyan az egyén fejlődését kizárólag a „másikra” vetítve, a különböző sorsok egymáshoz képesti elmozdulásának regiszterén keresztül láttatja. Angolna személyisége kibontakozásának, változásának viszonyítási pontja mindig Nuto, a kettejük eltérő életútjának feszültségében érthetjük meg, mit jelent az önmagunk és mások közötti különbségtevés képessége, mely – végső soron az önálló útra, a saját sorsra való rátalálás tükrében – az egyén érettségének összetéveszthetetlen jele⁸⁸. Míg kezdetben az idősebb Nuto mintát jelent Angolnának, aki megmutatja azokat a perspektívákat, amelyek a jövőben valósággá válhatnak az ő életében (el-menni a faluból, világot látni), hazaérkezve egyfajta sors-ellenképévé válik neki. Angolna felismerése, hogy tapasztalataik összeértek, elárulja a személyiségében végbement „fejlődést”. Ha ebből az aspektusból szemléljük a regény történéseit, az események háttérében a fejlődésregények rajzát láthatjuk kibontakozni, feltéve, hogy elfogadjuk a definíciót, mely szerint az ilyen típusú ábrázolások a cselekmény középpontjában álló központi figura személyiségében különböző élmények és tapasztalások hatására bekövetkezett pozitív irányú változásokat mutatják be. Angolna története tökéletesen fedi ezeket a kritériumokat, ám épp a Nuto sorsára való rávetítés technikájából adódóan érezzük, hogy többet is rejt nála.

A fejlődésregényben a szereplő és a tapasztalatainak helyszínt adó világ közötti kapcsolat semmiféle felsőbb szervező elvnek nem rendelődik alá, az események véletlenszerűen követik egymást, semmilyen világos irányba nem mutatnak: röviden, épp az az ok hiányzik belőlük, amiért Angolna azt mondja, nem véletlen, hogy abba a faluba tért vissza és nem máshová. Angolna világbeli bolyongása inkább hasonlít egy modern kori Ulysses-élményre. A kalandoknak megvan az értelmük, helyük van a „főhős” életében: azért vannak, hogy végezetül hazatérjen, bölcsen, éretten, férfiasan. Most már tudja: *Canelli az egész világ – Canelli és a Belbo völgye –, és a dombokon megáll az idő*⁸⁹. Nincs új tapasztalat, minden, ami vele történt, ott volt a gyermekkorban. Minden egyes alkalom csak egy második alkalom. Angolna „hősként” indult a világ felfedezésére, és emberként tért haza. De nagy árat kellett fizetnie ezért a felismerésért: a világ közben megváltozott, és csak ketten maradtak, Nuto és ő. Angolna kiszakadt abból a közösségből, amelynek Nuto azzal, hogy otthon rekedt, része maradt. De Nuto ennek köszönhetően tudja továbbra is betölteni a „vezető” szerepét Angolna életében, aki az ő szemén

⁸⁶ Vö. *Uo.*

⁸⁷ *MV*, 293; 1944. október 1-i bejegyzés.

⁸⁸ Vö. *MV*, 148; 1939. február 7-i bejegyzés (javítva az 1938. november 24-i).

⁸⁹ *HM*, 257.

keresztül ismeri meg mindazt, ami távolléte alatt történt. A „vezető” és a „vezetett” szerepfelosztás ugyanaz maradt, csak a kontextus változott. A szerepek további betöltésének feltétele, hogy a szereplők alkalmazkodjanak az új körülményekhez. A történet elején Nuto szemén keresztül látja Angolna a dombokon túli világot, hazatérve, ismét csak az ő szemén keresztül látja az itthoni világot. Ennek a kapcsolatnak csak egy olyan hit lehet a feltétele, amellyel Angolna viseltetett Nuto iránt: az a feltétlen bizalom, hogy *Nuto tudja a dolgokat*.

Pavese mondta – a miénktől ugyan kicsit eltérő szövegekörnyezetben –, hogy *az igazi művészet mindig tragikus*⁹⁰. Angolna történetében is ott rejlik a tragédia. Gyermekkorában azt hitte, hogy *ez a falu, ahol nem születtem, az egész világ*⁹¹. Majd meglátta a világot, remélve, hogy többet talál, mint a falu. De ma már tudja, nem tévedett gyermekkorában. A *mogyoróbokor* és a *falu* eggyé olvadnak benne, a valahová tartozást jelképezik: *Kell egy falu, ha másért nem, hát azért, hogy legyen a távozás öröme. A falu annyit jelent, hogy nem vagyunk egyedül, tudjuk, hogy az emberekben, a növényekben, a földben van valami, ami a miénk, hogy mikor nem vagyunk itt, akkor is megmarad és vár bennünket*⁹². Hazatérve ezt a falut nem találja. Végérvényesen idegen maradt:

*Talán a sors akarta így. Néha eltűnődöm, miért van az, hogy annyi ember közül már csak én maradtam meg és Nuto, éppen mi ketten. (...) Hazatértem, felbukkantam, megcsináltam a szerencsém – az Angyalban alszom és a lovaggal társalgok –, de hol vannak már azok az arcok, hangok, kezek, amelyek meg kellene hogy érintsenek, fel kellene hogy ismerjenek. Már jó ideje nincsenek. Ami megmaradt, olyan, mint a tér a vásár napján, a szőlő a szüret után, mintha egyedül kellene visszatérnem a kocsmába, miután faképnél hagytak. Csak Nuto maradt meg, de megváltozott, férfi lett, mint én. Hogy kereken kimondjam, én is megemberesedtem, más vagyok, és még ha viszontlátom is a Morát – olyannak, amilyennek az első télen ismertem meg, aztán nyáron, aztán megint nyáron és télen, nappal és éjjel, annyi éven keresztül –, még akkor sem tudnám, mihez kezdeni vele. Túlságosan messziről jövök – már nem tartozom ahhoz a házhoz, nem olyan vagyok, mint Cinto, a világ megváltoztatott.*⁹³

Angolna számára Cinto alakja nem csak a jövőt, egy a sajátját megismétlő újabb sors kibontakozásának lehetőségét képviseli; nem csak azért fontos számára a fiú, mert a költészet, a történet fenntartásához kell a mítosz továbbélése, tehát kell az alany, aki történetbe fordítja át, s ehhez az önsokszorozódáson át vezet az út; de ő lesz annak a vágynak is a jelképe, amelyről tudja, soha nem teljesülhet be

⁹⁰ *MV*, 291; 1944. szeptember 2-i bejegyzés.

⁹¹ *HM*, 222.

⁹² *Uo.*

⁹³ *Uo.*, 269-270.

számára: még egyszer Cinto szemével látni a világot, újrakezdeni: *Mit nem adnék azért, hogy még egyszer Cinto szemével lássam a világot, újrakezdehetném Gami-nellában, akárcsak ő, ugyanazzal az apával, akár ugyanazzal a lábbal is – most, hogy annyi mindent láttam, és tudok védekezni.*⁹⁴ Így kap szimbolikus jelentést az a furcsa szemlehungyós játék, melyet egykor Angolna is játszott. Ha egyszer képes lenne még Cinto szemével látni a világot, ismét lehungyná szempilláit, majd felnyitná, és megnyugodva látná, hogy a dolgokat újra a helyükön találja⁹⁵.

Végül szeretném a dolgozatot azzal a gondolattal zárni, amelyre részben már a fentiekben is utaltam, ti. az Angolna és Pavese közötti párhuzammal, és e párhuzam mögött rejlő autobiografikus narratív modellel. Ismét segítségül hívhatjuk a regény mottóját, ha a modern elbeszélői utak között szeretnénk megtalálni azt a mintát, amely „érettségének” köszönhetően példaként szolgálhatott Pavese számára. Természetesen ez utóbbi szempont miatt nem feltétlenül kellene Shakespeare szavaihoz fordulnunk, ismervén Pavese amerikai irodalom iránti elfogultságát, ám mindenképpen tanulságos lehet, hogy az „érettséget” ebben a kontextusban épp az autobiografizmus markáns jelenlétével azonosítja az író⁹⁶.

Angolna egyes szám első személyű elbeszélésének tárgya a tudat, az emlékek mélyén tett utazás, melynek során megvilágosodik számára a saját és minden emberi sors értelme: a gyermekkor mitikus pillanatainak feltárulkozásában felismeri az *egyszer s mindenkorra* történés törvényét, azt az *aurorális* állapotot, amelyben benne van múlt, jelen és jövő, és amelyben az *én* és a *te* összemosódik egy nagy közös emberi tapasztalásban. Hosszú, keserves utazásról van szó, melyben Nuto vezeti az emlékeken át. Angolna egyszerre lesz alanya és tárgya az elbeszélésének: az utazó és a mesélő, aki elmondja, mit látott az úton. Nincs neve, csak gúnyneve – *angolna*. A beszédes (narrátor-utazó sorsát előrevetítő) név egy alkalmazkodó-képességéről híres, akadályt nem ismerő titokzatos halfajtától van, aki hosszú vándorutat tesz meg részben az európai, részben az amerikai kontinens felé, miközben minden egyes élőhelyen eltöltött időszakban más-más fizikai és biológiai jellemzőket ölt magára. A nevét tőle kapó Angolna vándorlásának ugyanígy megvannak a maga stációi, és az egyes állapotokhoz hasonlóképpen más-más (ön)tudati

⁹⁴ *Uo.*, 290.

⁹⁵ *Vö. Uo.*, 241.

⁹⁶ *Vö. Egyik szembeötlő jellegzetessége ennek az amerikai művészetnek a féktelen autobiografizmusa, a történelmi tapasztalat megvilágosító erejű diskurzusokba történő közvetlen átírásának merészsége. A „lélek – és a test – autentikus történetei” lesznek ezek, emlékek, melyeknek köszönhetően a valóság nem tényadat, hanem kimeríthetetlen felfedezés. De épp ebben van kivételességük titka: miközben a mi európai művészetünk számára az érettség egyszerűen a hagyományos-kollektív mintáknak való megfelelést jelenti, a már eleve létező történelmi klasszicitás normáinak és határainak a szem előtt tartását, minek következtében a személyes mitológiák máig nem tudtak még kimagasló teljesítményekben testet öltetni (...) (L'arte di maturare, in LA, 331-332).*

szintek tartoznak. Az író és a regénybeli elbeszélő ideális közösségére elsősorban közvetett módon, egyrészt a regény helyszínének rajzában, valamint a gyermekkori barát, Pinolo Scaglione figurája ihlette Nuto megformálásában megfigyelhető életrajzi momentumok, másrészt egyfajta dantei modell feltételezése alapján következhetünk.

Pavesé az 1939. december 4-i naplófeljegyzésében passzusokat idéz Pinellihez írt leveléből, amelyek közül az egyik – Dante *Színjátékának* mintája nyomán – egy „lélek útját” bemutató parabola ötletét veti fel⁹⁷. 1944-ben aztán visszatér a gondolathoz, és írói *én-jének* dantei *én-be* fordítása lehetőségét boncolgatja⁹⁸. Ha elolvassuk az alábbi 1949-es feljegyzésű sorokat, jogosan támadhat bennünk a gyanú, hogy Angolna alakjában valóban egy dantei minta alapján felépített költői *én* ölt testet. Valójában a regénybeli „utazás” és elbeszélés igazi főszereplője maga az író:

Különös pillanat, mikor (tizenkét-tizenhárom évesen) elszakadtál szülőfaludtól, belekóstoltál a világba, elindultál a fantáziák mentén (kalandok, városok, nevek, emfatikus ritmusok, ismeretlen), és nem tudtad, hogy kezdetét vette hosszú utazásod, melynek végén – városokon, kalandokon, neveken, elragadtatásokon és ismeretlen világokon keresztülvergődve – felfedezed, hogy az egész jövő gazdagsága ott volt már az elszakadás pillanatában – amikor még inkább falu voltál, mint világ –, és hogy elkezded hátra tekinteni. Ma már ott hordod a világot és a jövőt magadban, mint múltat, mint tapasztalatot, mint technikát, miközben az örök, gazdagsággal teli titok nem más, mint gyermekkori életed, melyet annak idején elmulasztottál birtokolni.⁹⁹

Az *Isteni Színjáték* Dantéjának kettős szerepén (az utazó Dante és az elbeszélő Dante) túl azonban a túlvilági utazás látomászerűsége is ihlető hatással volt Pavesére, ahogyan megint csak maga vallja Adolfo és Eugenia Ruatához címzett levelében, nem sokkal a regény komponálását megelőzően:

Olyan vagyok, mint aki megbolondult, mióta volt egy hatalmas intuícióm – egy csodálatos látomás (természetesen istállókról, izzadságról, parasztocskákról, rézgálicról és trágyáról stb.), amelyből kiindulva meg kellene alkotnom a magam kis szerény Isteni színjátékát. Gondolkodom rajta, és nap mint nap enyhül bennem a feszültség – hogy aztán a látomásokhoz feltétlenül szükség van-e Beatricékre? Hát, majd elvállik.¹⁰⁰

⁹⁷ Vö. *MV*, 164; 1939. december 4-i bejegyzés.

⁹⁸ Vö. *Uo.*, 281; 1944. május 27-i bejegyzés.

⁹⁹ *Uo.*, 364; 1949. február 13-i bejegyzés.

¹⁰⁰ Levél Adolfo és Eugenia Ruatához (Torino, 1949. július 17.), in *VL*, 223.

Beatricék végül nem kellettek. Ezt az egyetlen intim görcsöt, a nőikkel szembeni gátlásokat nem sikerült Pavésének feloldania regényében. Maradt egyedül Dante Vergiliusa, az ő Nutoja, aki ugyanazt a „racionalitást” képviseli az irracionális, jelen esetben a tudat és az emlékezet szubstruktúráinak bejárásában, mint az eredeti figura Dante túlvilági alászállásában. Nuto előbb a múlt emlékein, majd a jelen elbeszélésén keresztül megelevenedő vezetői szerepe Angolna érési folyamatát kíséri végig. Kezdetben a Canellin túli világba való elvágódás modelljeként jelenik meg, majd a megszerzett bölcsesség visszaigazolását adja Angolna számára, hogy kizárólag a gyermekkor és a vidék hordozhatják az autentikus létezést. Angolna története a múltba való leszállással indul, ahonnan felemelkedve a tudattalan és vad természeti állapotból a gazdaságilag autonóm és racionális-kritikai aspektusaiban megragadott, érett felnőtt korba jut. A felemelkedéshez előbb alá kellett szállnia: időben egyre távolabb tekinteni, és a visszaemlékezés révén térben egyre táguló koncentrikus köröket bejárni (Canelli – Genova – Amerika), és végül visszaindulni. Angolna személyisége kizárólag e két folyamat együttesében válik teljessé: benne az érettség és a gyermekiség – Gioanola szavaival élve – együttélnek: a gyermekkorhoz, a faluhoz a tapasztalás különböző rétegein keresztül jut el, folyamatosan és egyre mélyebbre ásva, hogy a kezdeti állapotra tekintve felszínre hozza a vertikális metszet valamennyi komponensét, miközben az újra felfedezett múlt megvilágítja, értékkel látja el, támogatja és jelentőséggel ruházza fel a különböző időbeli egymásraépüléseket, teljesen az utolsó időig, a jelenig¹⁰¹. A jelen – érettség, a jelenben benne van a múlt, az érettségben benne van az újra megtalált gyermekkor. *Ripeness is all.*

BIBLIOGRÁFIA

- PAVESE, Cesare, *Vita attraverso le lettere*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966.
- PAVESE, Cesare, *A hold és a máglyák*, ford. Lontay László, in Uő, *Az ördög kastélya*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1976.
- PAVESE, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990. (1951¹)
- PAVESE, Cesare, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, szerk. Marziano Guglielminetti és Laura Nay, bev. Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2000 (1952¹).
- GIOANOLA, Elio, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, 2003.
- VENTURI, Gianni, *Letteratura e vita. Per ricordare Cesare Pavese (ed Elio Vittorini)*, in „Esperienze letterarie”, XXV, 2000, 3-4.

¹⁰¹ Elio GIOANOLA, *id. mű*, 39-40.

Bárdos Judit

PAVESE, A FILM ÉS ANTONIONI

Életrajzírójától, Davide Lajolótól¹ tudjuk, hogy Cesare Pavese-t rendkívüli módon érdekelte a film. Érdeklődése messze túlment azon, hogy egész életében szenvedélyes mozijáró volt. Két tanulmányt is szentelt a film elméleti problémáinak, s foglalkozott a filmkészítés gondolatával. Másrészt, mint köztudott, Michelangelo Antonioni később megfilmesítette egyik regényét, a *Tra donne solét (Barátnők)*.

Ismert két cím nélküli forgatókönyvvázlata². Az egyikben regényeinek főbb motívumai tűnnek fel: a torinói környezet, a Pó és a dombvidék, a jellegzetes külvárosi karakterek. Ennek a német megszállás alatt játszódó történetnek a világa a *Társéval (Il compagno)* rokon, különösen a főhős politikai- és jellemfejlődésének rajzát tekintve. Drámai végkifejlete pedig Rossellini *Róma nyílt város (Roma città aperta)* című filmjének világhírű képsorára, Anna Magnani futására emlékeztet: a hősnő meghal a németekkel való összetűzés során. Ugyanakkor Pavese, az olasz neorealista próza egyik kezdeményezőjeként és ihletőjeként maga is hatott a neorealista rendezőkre, különösen azzal a gondolatával, hogy a szereplőket környezetükkel összhangban kell ábrázolni.

A fentiekén kívül tervbe vette még az *Ördög kastélya (Diavolo sulle colline)* megfilmesítését³, és írt egy *Breve libertà (Rövid szabadság)* című filmtervet.

PAVESE FILMELMÉLETI GONDOLATAI

Pavese az *Il mestiere di vivere* című naplójának egyik bejegyzésében⁴ hosszabban értekezik a film és a színház viszonyáról. Eszerint a színház hatása a modern világban csökkenően van. Amit a regény verbálisan ír le, azt a film vizuálisan jeleníti meg, és mindkettő nagyobb hatással teszi ezt, mint a színház. A film ugyanakkor még nagyobb közönséghez jut el, mint a regény (Pavese saját regényeit is beleértve), ami tovább növeli jelentőségét. Egy későbbi, *amerikai korszakából* való,

¹ Vö. Davide LAJOLO, *Il „vizio assurdo”*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

² Vö. Cesare PAVESE, *Due soggetti cinematografici inediti di Cesare Pavese*, in „Cinema Nuovo”, 1959. szeptember-október, 141, 389-400.

³ Vö. GUGLIELMINETTI, Marziano – ZACCARIA, Giuseppe, *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana*, Firenze, Le Monnier, 1976, 40.

⁴ Vö. Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1955; 1944. január 14-i bejegyzés.

pontosan nem datálható írásában⁵ Pavese szintén tömegkommunikációs jelenségként értelmezi a filmet. A film, bár – mint írja – kezdetben lenézték, a XX. század elején hamarosan tömegművészetté vált. Nem véletlen, hogy népszerű kulturális jelenségként – vagyis a tömegek művészeteként, s nem mint *magas (elit)* művészet – Észak-Amerikában született meg, ahol Európával ellentétben kisebb a szakadék a társadalmi osztályok műveltsége és szellemi igényei között. Jegyezzük meg, ez teljesen összecseng a művészettörténet olyan jeles képviselőinek a gondolataival, mint Arnold Hauser és Erwin Panofsky.

*A filmkritika problémái*⁶ című írásának kiindulópontja az, hogy a szerző szerint a korabeli filmkritika nem tételez különbséget a film és a színház között, ahogyan a festészet és a regény között sem, vagyis illusztrációként, egy színpadi jelenet fordításaként értékeli a filmet. Ha a filmkritikusok megemlítik is a *filmszerűség* szót, nem mondanak vele semmit, mert a *hetedik művészetnek* nincsenek kötött szabályai, melyekhez viszonyítani lehetne az egyes filmeket. Illusztráció-e vagy művészet a film? – ebből kiindulva fogalmazza meg Pavese a maga álláspontját, melyet a következőképpen fejt ki.

A film eredetileg technikai találmány volt. Azonnal nagy sikert aratott, mert – ahogyan Pavese az első Lumière-filmekre utalva mondja – meg tudta mutatni a valóságot: a vonat érkezését vagy a gyárból kitóduló embereket. Amikor felfedezték, hogy ennél többre is képes, pantomimjeleneteket, komikus gesztusokat kezdtek filmezni: a színházból, a regényből és a festészetből vett jelenetekhez hasonlókat készítettek, azaz illusztrációkat. Ez nem a film művészetté válásának útja, hanem a sikeré. A némafilmben a feliratok zavaróak, megtörik a folyamatosságot, nélkülük viszont nem lehet követni a történetet, ezért egyre több ismert irodalmi és színpadi mű adaptációját forgatták le. Ezeket a közönség hálásan fogadta. A film ezért továbbra is ezt az utat követi, készítői lényegében illusztrációkat alkotnak.

Pavese mindamelllett úgy véli, hogy lehetséges a művészi film, csak ritka. Mit tekint filmszerű filmnek? : *A filmnek azokra a rövid és ritka pillanataira gondolok, amikor a szereplők belső impulzió hatására cselekednek, s a kép dinamikájához kötődve helyezkednek el és mozognak, mint mozgó árnyék- és fénykompozíció kapják meg igazi értelmüket, túl az életbeli gesztusok pontos realizmusán.*⁷

Az irodalmias és színpadias elemektől megszabadított, a ritmikusan váltakozó fény-árnyék hatásokon és az expresszív kameramozgáson alapuló *tiszta film* nem fogja kiszorítani a piacról a heterogén filmnyelvű, ismert történetet elbeszélő illusztrációkat, de Pavese szerint ez a film igazi útja. Két példát hoz a csak a fényen és mozgáson alapuló tiszta filmhatásra. Murnau *Fausztjának* (1926) egyik jelenetében az ivók alakatlan tömegéből és az üvegek óriásira nagyításából a fényhatás és a ritmus révén a közönségesség képe születik meg. A másik *A bagdadi tolvaj*

⁵ Vö. Guglielminetti–Zaccaria, *id. mű*, 37-38.

⁶ Cesare PAVESE, *A filmkritika problémái (I problemi critici del cinematografo)*, in KENEDI János (szerk), *Írók a moziban*, Budapest, Magvető, 531-538.

⁷ *Uo.*, 537.

(Raoul Walsh, 1924.) zárójelenete, ahol a hősnő fátylai érzékletesen hullámoznak az áttetsző háttér előtt.

1929 – a cikk születésének éve – éppen az a pillanat volt, amikor a némafilmről áttértek a hangosfilmre. Pavese úgy látja, hogy a hang akkor járulhat hozzá a film hangulatához, ha nem realiztikus hatásra törekszik, hanem a jelenet expresszivitását növeli, akár stilizált szintetikus hangok felhasználásával is.

Pavese nagy érzékenységről tanúskodó, finom meglátásokat tartalmazó megállapításai összhangban vannak korának filmelméletével. A XX. század első évtizedében a filmnek az a képessége nyűgözte le első teoretikusait, hogy a valóság hiteles képét nyújtja (és később is születtek olyan elméletek, melyek ebben az értelemben *realisták* voltak). A húszas években, a némafilm fénykorában viszont éppen a tiszta film, a sajátosan filmművészi eszközök kerültek a figyelem előterébe (az avantgárdok, az expresszionizmus, a szürrealizmus, a dada elméletében és filmkészítési gyakorlatában). Másrészt megszülettek a *formalista* filmelméletek is (melyek aztán szintén végigkísérik a filmelmélet történetét). Ezek nem a film valóságközeliségét hangsúlyozzák, hanem éppen stilizáltságát, művészet-jellegét. Ilyen például Balázs Béla és Rudolf Arnheim koncepciója. Bár Pavese elgondolásai, különösen kezdetben, Croce esztétikai koncepciójának hatását tükrözik, rendkívül érdekes és figyelemre méltó, hogy korának filmelméletével szinkronban a tisztán filmes elemeket, a fény és a mozgás játékát emelte ki, mint a film legfőbb művészi lehetőségét.

PAVESE ÉS ANTONIONI

Michelangelo Antonioni 1955-ben, negyedik nagyjátékfilmjeként, Pavese *Tra donne sole*⁸ című, 1949-ben írott regényét filmesítette meg, *Le amiche* (*A barátnők*) címen. Ez volt az első sikeres filmje, Ezüst Oroszlán díjat nyert a Velencei Nemzetközi Filmfesztiválon 1955-ben. És ezután következtek azok a művei, melyek világszerte elismertté, a modern filmművészet egyik legjelentősebb alkotójává tették: *A kiáltás* (1957), *A kaland* (1960), *Az éjszaka* (1961), *Napfogyatkozás* (1962), *Vörös sivatag* (1964), *Nagyítás* (1966), *Zabriskie Point* (1970), *Foglalkozása: riporter* (1974).

Mind korábbi filmjeinek, mind ez utóbbiaknak, melyek kivétel nélkül a modernizmus alapfilmjeinek számítanak, maga Antonioni írta a forgatókönyvét, saját ötletéből kiindulva (a *Nagyítás* kivételével, mely Cortazar novellájának adaptációja). Csak az első korszak legérettebb filmje, *A barátnők* regényadaptáció. A rendező meglehetősen szabadon használja fel és dolgozza át a regény motívumait. A forgatókönyvet két író, Susi Cecchi d'Amico és Alba de Cespedes közreműködésével írta (az előbbi dolgozta ki a történetet, az utóbbi írta a dialógusokat).

⁸ Magyarul később, 1980-ben adták ki *Barátnők* címen (*Barátnők* 1980), mert a film már korábban így volt ismert.

Miért választotta kiindulópontul ezúttal Cesare Pavese regényét? Élményvilága eleve hasonló a regényben megformált valóságszelethez. Autentikus élménye, ihletője a polgári lét, amelynek lelki és érzelmi vetületei érdeklik elsősorban. Alapvetően fontos a számára, hogy a regény főszereplői nők, akiknek érzelmi reakcióit és válságát hűvös, szenttelen hangon, analizáló módszerrel, újszerű, visszafogott filmnyelven meséli el, messze kerülve minden moralizálást. Úgyhogy Pavesehez hasonlóan modern, dedramatizált, cselekménytelen művészi világot teremt, amelyben a szereplők cél nélkül, elveszeten bolyonganak.

Ebben az értelemben Antonioni későbbi filmjei is (egészen a *Nagyításig*) a paveseihez hasonló világot idéznek fel: a magányos, az elidegenedéstől gyötört modern ember világát. Arról, hogy (*A kiáltás* kivételével) miért éppen nőket választ főhősül, Antonioni így vall: *hogy kifejezhessem végtelen szeretetemet és érdeklődésemet a női személyiség iránt, ők ugyanis sokkal finomabb szűrői a valóságnak, sokkal nyugtalanabbak, jóval inkább készek az áldozathozatalra és a szeretet érzésére, mint a férfiak*⁹.

Így tehát mind *A barát nők*, mind a későbbi filmek világa rokon Paveseéével, sőt, a későbbiek még *paveseibbek*, azaz paradox módon, az író hatása még erősebben érvényesül azokban a filmekben, melyek nem adaptációi valamely konkrét művének. Így nyilatkozik erről a rendező: *látok-e hasonlóságot filmjeim és Pavese könyve között? Nem tudom, tudatosat semmiképpen sem. Olvastam a Naplót, és lehet, hogy valami megragadt bennem, vagy hogy Pavese bizonyos élményei megegyeztek az enyéimmal. Természetes, hogy az ember mindig beépít valamit filmjeibe a saját életéből*¹⁰. A nagypolgári világ, a magány, az elidegenedtség és a nő lélek mint kitüntetett téma, valamint bizonyos élmények tényleges hasonlósága mellett van még egy közös pont, melyet meg kell említeni Pavese és Antonioni kapcsolatáról szólva. A rendezőt úgy szokták számon tartani, mint akit – építész lévén – a festészethez, a fotóhoz, a kortárs vizuális művészetekhez fűznek erős szálak. Ő azonban épp Pavese közvetítő szerepével kapcsolatban említi meg, hogy az irodalom is ihlető forrása volt: *Amerikával való első kapcsolataim ezért – és magától értetődően – irodalmi jellegűek voltak. Azért 'magától értetődően', mert Pavese és Vittorini fordításai igen ismertek voltak, és a háború alatt Rómában volt néhány olyan hely, ahol a fasiszta cenzúra tilalma ellenére hozzá is lehetett jutni ezekhez*¹¹.

⁹ Michelangelo ANTONIONI, *Én meg a film, én meg a nők*. Beszélgetés Leitta Torna-buonival, ford. Pintér Judit, in Michelangelo ANTONIONI, *Írások, beszélgetések*, ford. Benda Kálmán, Csantavéri Júlia, Gaál István, Pintér Judit, Budapest, Osiris, 1999, 69.

¹⁰ Michelangelo ANTONIONI, *Élményvilágom*, ford. Csantavéri Júlia, in Michelangelo ANTONIONI, *Írások, beszélgetések*, id.mű, 52.

¹¹ Michelangelo ANTONIONI, *Szünet nélküli megújulás, Beszélgetés Ugo Robeóval*, ford. Pintér Judit, in Michelangelo ANTONIONI, *id. mű*, 218.

A BARÁTNŐK

Italo Calvino *A barátnők* bemutatása után Antonioninak írott nyílt levelében kiemeli, hogy Pavese regényei közül éppen ez látszott a legkevésbé filmre alkalmasnak, mivel párbeszédek és alig sejtett, alig kimondott érzések ellenpontjára épül, ám a rendezőnek sikerült mindezt filmcselekménnyé alakítania, és egy új filmnyelvet, az *understatementre* emlékeztető filmstílust kialakítania, és ezzel megőriznie a pavesei atmoszférát¹². Antonioni Calvinónak írott válaszában a következőképpen támasztja alá filmje önállóságának tézisé:

nem izgatott soha, hogy hű legyek Pavesehez. Az egyetlen dolog [...] az volt, hogy igyekszem meg nem tagadni az elbeszélés szellemét [...] egy olyan elbeszélés kapcsán, mint a Magányos nők között [magyarul Barátnők címen ismert; szerk. megjegyzése], amelynek nyelvezete varázslatos és sejtelmes, olyan szilárdan gyökerezik az érzelmek világában, mint egy növény, amit csodálatosképpen a szélvihar sem tud kitépni. Változatlan formában vászonra vinni nemcsak lehetetlen lett volna, de talán ártott volna magának Pavesének is. A nyelv megváltoztatása óhatatlanul lényeges módosításokhoz vezet [...], létezik 'a film sajátosságainak' nevezett valami¹³.

A rendező nem részletezi, hogy mi ez a *valami*. Az alábbiakban megpróbálom összefoglalni, melyek a modern filmnyelv azon jellemzői, melyek már *A barátnők*-ben megfigyelhetők:

- Hosszú beállítások, különösen a tengerparti jelenetben, amelyben a kamera vágás nélkül mutatja több szereplő fel-alá járkálását, s így esetlegesnek látszik, hogy mi kerül a képbe. Valójában azonban átgondolt a kép kompozíciója: egy szereplő viselkedése hangsúlyos, de a kamera nem téveszti szem elől a többieket sem.
- Ugyanebben a jelenetben a szereplők térbeli viszonyai a köztük lévő érzelmi viszonyokat képezik le, azaz találkozásuk, érintkezésük, szétválásuk esetlegességében kapcsolatuk sivársága, felületessége fejeződik ki.
- A konkrét cél és irány nélküli mozgás, a lödörgés és a motiválatlan egymás mellé csapódás, majd szétválás jellemzi a szereplőket a Momina lakásán rendezett partin is. Csak Clelia a kivétel, akinek mozgása és léptei itt is határozottak és céltudatosak, mint általában.
- A szereplők ellentétes mozgásiránya szétváló útjukat jelzi három jelenetben is: Clelia megmutatja Carlónak annak a régi háznak az udvarát, ahol felnőtt, majd ellentétes irányban mennek ki a képből, Rossetta és Lorenzo búcsúja a téren előrevetíti szakításukat, az utolsó jelenetben pedig Clelia vonata balra, Carlo jobbra megy ki a képből.

¹² Vö. GYÖRFFY Miklós, *Antonioni szemtől szemben*, Budapest, Gondolat, 1980, 64.

¹³ Michelangelo ANTONIONI, *Hűség Paveséhez*, ford. Csantavéri Júlia, in Michelangelo ANTONIONI, *id. mű*, 48.

- A rendező stílusára a kamera kereső nyugtalansága, a folyamatos kameramozgás és a képmélység maximális kihasználása jellemző. A képek térbeli kompozíciójában mindig hangsúlyos a háttér, ott olyan dolgok láthatók, melyek nem lényegesek az előtérben látható eseményekhez képest, és nem is ellentétesek velük. Sem szimbolikus, sem metaforikus kapcsolatban nincsenek velük, hangulatilag mégis kiegészítik őket. Például: Clelia és Rossetta vonaton utazik, beszélgetésük háttérében apácák láthatók, gyerekekkel, kétszer is. Rossetta és Lorenzo folyóparti jelenetének elején és végén is lovasok vonulnak át a képen. Ez a fogás hozzájárul az esetlegesség dramaturgiájához, az *understatement* filmstílushoz.
- Hasonlóképpen nem szimbolikusak és nem hordoznak drámai feszültséget a filmben többször is látható tükör- és rácsjelenetek, de atmoszférateremtő erejük van. Látjuk rács mögött Rossettát, belülről, majd kívülről is megvillan a fény az ablakon a redőny lehúzása után, amikor Momina és Cesare a parti után egyedül marad. A szálloda halljában Cleliát látjuk, mögötte tükör, majd ellenbeállításban látjuk őt, az ajtó mögött, és előtte csillan a fény az ajtó üvegén, majd a pályaudvaron érzékeljük a fény játékát a lengőajtók és a telefonfülke üvegén.
- Mindig nagyon tudatosan átgondolt, és kidolgozott a kép kompozíciója és a folyamatos kameramozgás, de ez a tudatosság ellentétes a képen látható esetlegességgel: a céltalan csellengésekkel, a szereplőknek a tettekben és a dialógusban is kifejezésre jutó unalmával, életuntságával, tétlen sodródásával. A kamera folyamatosan fel-alá kocsizik például Momina lakásán, a szereplőknek az egyik, majd a másik csoportját mutatja, és felváltva az emeleti két szobát, majd a földszintre érkező Cesarét.

A REGÉNY ÉS A FILM ÖSSZEHASONLÍTÁSA

Egy regényt és filmes adaptációját igen nehéz összehasonlítani, mert egy irodalmi mű és egy film két külön világ: más közeg, más kódrendszer, más művészeti ág. Egy mondat és egy kép között nincs pontos megfelelés. Ma már nemcsak egyes filmadaptációk léteznek, hanem hatalmas irodalma van az adaptáció elméletének is. Kissé leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy sokféle megoldás lehetséges. Vannak a regényhez viszonylag hű adaptációk, melyekben a dramaturgiaiilag szükséges húzásokat, tömörítéseket, rövidítéseket nem számítva, a film megtartja a cselekmény fordulatait, a szereplők jellemének és kapcsolatának alapstruktúráját. Ám az idő- és téralkotás lényegi jegyei még ebben az esetben is különböznek, a film legtöbbször több idősíkváltást, szabadabb, rugalmasabb tér- és időkezelést alkalmaz, mint az alapját képező irodalmi mű (a tér és az idő egységét megőrző drámákról nem is beszélve). Lehetséges a másik véglet is: a szabad feldolgozás, amikor a regény csak ihlető forrás: néhány motívum, a karakterek néhány jellemzője emlékeztet a regénybelire. A rokon vonások ebben az esetben jobbra csak az utalásrendszert gazdagítják. És létezik sok köztes lehetőség a *hű* és a *szabad*

feldolgozás között. Szinte annyiféle lehetőség van, ahány adaptáció. Ezekben a köztes esetekben a cselekmény, a jellemek, a motívumok egy része lehet hasonló, a másik része különböző, és ezzel a mű egészének jelentése is változik, a hangsúlyok máshová kerülnek, azaz helyesebb interpretációról, mint feldolgozásról vagy átvételről beszélünk. (Közismerten vannak ugyanannak a regénynek vagy drámának különböző filminterpretációi). Az egyszerűség kedvéért szándékosan nem említettem a nyelv problémáját: a regény mondatait biztosan rövidíteni kell, hogy filmdialógus legyen belőlük, de külön kérdés az is, hogy a szereplők nyelvhasználatának regénybeli jellemzőit, stílusrétegeit megtartja-e a film.

Antonioninak a Pavese regényéből készült filmadaptációja a köztes esetek, a viszonylag szabad átdolgozások közé tartozik. Látni fogjuk a narratív struktúra, a cselekmény és a motívumok összehasonlításakor, hogy Antonioni kicsit szárazabb, visszafogottabb, modernebb képet ad a barátnők világáról, azaz a modern ember lelki válságáról, mint Pavese. Minden átalakítás ebbe az irányba hat, Antonioni interpretációja nagyon következetes.

Vannak a regénynek és a filmnek lényeges közös vonásai:

– Ezek közé tartozik maga az ábrázolt világ (a polgári vagy egyenesen nagypolgári környezet), és az a tény, hogy – mint már szó volt róla – a főszereplők nők. Ugyancsak közös, hogy a hősöknek csak látszólag alapproblémája az az ellentét, amely egyfelől a női önállóság és a munka, másfelől az egzisztenciális gondoktól független, ám üres élet, vagyis Clelia és a többi nő világa közt feszül. Valójában ugyanaz az alaphangulat, a magány és az életuntság jellemzi mindegyiküket. Mindkét mű felidézi a köztük lévő társas kapcsolatok hálóját és a lelkiállapotok finom rajzát nyújtja.

– Mind a regényben, mind a filmben a szerelem tulajdonképpen nem-szerelmet jelent. A hősök magányosak, nem tudnak kötődni senkihez. Ezt mindkét szerző beavatkozás- és moralizálásmentesen, adottságként ábrázolja. A szereplők passzívok, nem szubjektumai, hanem objektumai a történetnek.

– Pavese érzelmi azonosulás nélkül, egyforma távolságból figyeli hőseit. Antonioni hasonlóképpen: többnyire semleges, köztes plánban (amerikai plánban, vagy félközeli) mutatja őket, *premier plánt* ritkán használ, gyakran csak a film végén, Clelia és Carlo utolsó beszélgetését és búcsúját ábrázolva, a szállodai és a pályaudvari jelenetekben.

Ugyanolyan lényegesek a két mű narratív struktúrájában mutatkozó különbségek:¹⁴

– Pavese regénye harminc fejezetből áll, a film huszonöt szekvenciából. A film nem veszi át a cselekmény minden lényeges elemét. Az I. fejezetből az érkezést és Rossetta öngyilkossági kísérletét emeli ki, s néhány mozzanatot vesz át a IV.-ből (divatszalon), a XI.-ből (Nene kiállítása), a XII.-XIV.-XXI.-XXII.-ből (tengerpart), a XIX.-ből (régiségbolt), a XXIX.-ből (étterem), végül pedig

¹⁴ Ezek egy részének bemutatásakor Brunetta kiváló elemzésére támaszkodom: vö. BRUNETTA, *Le amiche: Pavese e Antonioni dal romanzo al film*, in Gian Piero BRUNETTA, *Forma e parola nel cinema*, Padova, Liviana Editrice, 1970, 123-158.

- a XXX-ből (Clelia és Carlo búcsúja, Rosetta halála). Más történések (például Cleliának, Mominának és Febonak a XIII. fejezetben leírt erotikus kirándulása, vagy Rosetta és Momina leszbikus kapcsolata), szereplők (Clelia udvarlója, Morelli), motívumok és élmények (emlékek a háború és a partizánmozgalom idejéből) egyáltalán nem szerepelnek a filmben.
- Pavese fejezeteiben nincs *tér-idő* koherencia, heterogén elemek (a narrátor ön-életrajzi megnyilvánulásai, a szereplők párbeszéde, szavak a szerelemről, a munkáról, az életről) fonódnak össze. A filmben viszont minden jelenet egy lépéssel előreviszi a cselekményt. Három szál van: Rosetta öngyilkossága, a divatszalon, Clelia és Becuccio (a filmben Carlo) szakítása. A regényben csak az öngyilkosság-szál zárul le, a másik két szál nem. A filmben határozottan, hangsúlyosan elkülönül és lezárul mindhárom szál: Cleliának távoznia kell a torinói divatszalonból, Clelia és Carlo véglegesen elválik egymástól a pályaudvaron. Meg kell jegyezni, hogy éppen ez az a mozzanat, amely csak *A barátnők* Antonionijára jellemző, s a későbbire már nem. Ezért érezzük „paveseibbnek” *A kalandot*, *A napfogyatkozást*, *Az éjszakát* és *A vörös sivatagot*, melyekre egyértelműen a dedramatizált cselekmény és a témavariációs narráció nyomja rá bélyegét, vagyis az a tény, hogy nem történik bennük semmi körvonalazható, csak a hősnő lelkiállapota figyelhető meg, több felől megközelítve. A hősnő bolyong egy nem nagyon konkretizált térben, kameramozgással követett hosszú beállításokban, véletlenül találkozik más-más szereplőkkel, és e találkozások újra meg újra ráébresztik magányára. *A barátnők* azonban konkrét fordulópontokig juttatja el a szüzsét, ami az adott esetben azt jelenti, hogy mindenki a számára kényelmesebb, praktikusabb megoldás mellett dönt: lemond a változásról, pontosabban a változás ígéretével kecsesgető választásról. Clelia folytatja munkáját és visszatér Rómába, Lorenzo visszatér Nenéhez, Momina pedig a férjéhez. Pavésénél a szereplők sorsa már kezdetben tudható, Antonioninál viszont a cselekmény eredményeként rajzolódik ki.
 - Teljesen hiányoznak a filmből a Pavésére jellemző mitikus mozzanatok, melyek közül ebben a regényben a gyermek, a gyermekkor és az eredet mítosza, illetve az élet értelmének a gyermekséggel és a gyermekvállalással összefüggő tematikája dominál. Pavésénél Clelia *visszatér* Torinóba, azaz életének gyökereihez. A filmben ennek nincs jelentősége. Torino ugyan felismerhető, de nem tapad hozzá mitikus, metaforikus jelentés. Semleges nagyvárosi környezetben játszódik a történet.
 - A filmben egy külső megfigyelő szemszögéből látjuk a torinói nagypolgári környezetet, a divatszallont, Momina lakását, valamint a munkásnegyedet, az egyszerű étkezdét és Carlo világát. A regényben mindent Clelia beszél el, egyes szám első személyben.
 - Míg Pavese késlelteti Clelia és Momina találkozását, Antonioni előbbre hozza azt.
 - A regényben Momina és Rosetta egymás tükörképei, szavaik ugyanazt az életuntagságot, magányt tükrözik. Momina uralkodik Rosettán. Mindannyian azt akarják,

- hogy Rosetta áldozza fel magát, hogy az élet színházzá váljék, és Momina tud érvényt szerezni ennek a közös akaratnak. A filmben a női szereplők koralitása érvényesül, nincs dominanciája egy szereplőnek, így Mominának sem.
- A dialógus szintjén is érződik, hogy a rendező megfosztja szereplőinek világát a mitikus jelentésektől, ezzel teszi a film világát szárazabbá, prózaibbá. (Clelia torinói származásával kapcsolatban ennyi hangzik el a filmben: *Járt már Torinóban? - Itt születtem.*)
 - A regény dialógusaiban van valami játékosság, költőiség, kétértelműség. A film dialógusai egyértelműek, világosak, célratorók. Csak funkcionális értékük van. Ennek a tendenciának, a mitikus konnotációkat kiszűrő, lehető legszárazabb stíluseszmenynek (*understatement*) felel meg a cím megváltoztatása is (*Magányos nők között* helyett *Barátnők*). Érdekes, hogy – bár Antonioninál általában a kép játssza a kulcsszerepet, nem a szöveg – ebben a filmjében viszonylag sok dialógus van.
 - Pavese művében a szereplők sokat beszélnek a munkáról, az életről és a halálról. Nem beszélgetnek, hanem mindenki elmondja a maga felfogását az élet értelméről. A filmben – az említett stíluseszmenyt érvényesítve – semleges, a végsőkig lecsupaszított mondatok hangzanak el. A viselkedés és az általa sejtetett belső élet, érzelmi rezdülések elevenednek meg a vásznon, nem gondolatok.

A TENGERPARTI KIRÁNDULÁSRÓL

A regény kulcsfontosságú fejezete a Rivierán tett kirándulás. Vajon milyen szerepet szán Antonioni ennek a tengerparton zajló epizódnak? Narratív szempontból feltűnő, hogy a több helyszínen játszódó epizódot egyetlen jelenetbe sűríti (mely így is a film leghosszabb szekvenciája). Nála, erőteljesebben, mint Pavesénél, ez a látszólag laza, minden irányt nélkülöző, valójában azonban igen szigorúan szerkesztett és fényképezett történés-sor ad alkalmat a szereplők önvizsgálatára, kapcsolataik tisztázására, kristályosodási pontját képezve a Lorenzo és Rosetta, illetve a Momina és Cesare közötti viszony alakulásának is.

Kérdésünknek természetesen van egy, a narratív szemponton túlmenő vonatkozása. Meghúzódik mögötte az az általánosabb kérdés, hogy a tenger motívuma hordoz-e valamilyen mélyebb és átfogó jelentést az író és a rendező életművében, s ha igen, akkor mi az, és kifejeződik-e valamilyen módon az itt elemzett regény-, illetve film-epizódban. E messzire vezető kérdéssel itt nincs módunk foglalkozni. Annyi bizonyos, hogy Pavesénél – a *Lavorare stanca* című kötet bevezető versétől, a *Mari del Sud*tól (*Déltengerek*) kezdve – a tenger mítikus jelentést vesz fel, s besorolódik az író nagy szimbólumai közé, mint amilyen a „halál”, a „föld”, az „eredet”, a „hold” vagy a „vér”.

Érdekes módon ebben a regényében mindennek nyoma sincs. A szövegben nincs olyan leíró részlet, mely a tengerpart vagy a tenger vizuális látványát ábrá-

zólná. Csak az egyik szereplő odavetett mondata jelenti szinte az egyetlen kivételt: *Momina, aki a vizet nézte, azt mondta: – Csatornalé ez, ez nem tenger. Mosogatnak benne?* Persze, más részletekkel, például az alábbi, Mominától idézett mondattal összevetve, ennek is megvan a maga szimbolikussá növesztett jelentősége: *nincs annyi víz, amennyi az ember testét tisztára mossa. Maga az élet szennyes.*

Ahogy *A kaland* vagy a *Vörös sivatag* tanúsítja, a tenger Antonioni életművében is fontos motívum. Az ő világára mi sem jellemzőbb, mint az, hogy – a *Vörös sivatag* álmjelenetének kivételével, melyben a jelenvalótól való elvágyódás, a gyermekkor és a mesevilág iránti nosztalgia fejeződik ki – a tenger korántsem azürkék, s egyáltalán nem pompázik ragyogó, élénk kontúrokkal bíró, mediterrán színekben.¹⁵ Filmjeiben többnyire ólomszürke tengert és ködbeborult tengerpartot látunk, s a hullámok monoton mormolását halljuk. Ugyanez jellemzi *A barátnők*et, melynek tengerparti képei már a film fekete-fehér voltának köszönhetően is egészen különös, borús hangulatot árasztanak. A jelenetben nincsenek éles kontrasztok, a képek szürkék, elmosódottak.

Ahogy a narráció, úgy a motívumok szintjén is különbözik tehát az Antonioni-féle epizód a paveseitől. A rendező, aki általában is idegenkedik a szimbolikus fogalmazástól, egyetlen pavesei mítoszt sem vesz át, de a tenger motívumával kivételt tesz. Életművének ismerői jól tudják, hogy milyen gonddal dolgozta ki a maga mitikus diskurzusát a tengerrel kapcsolatban, s hogy az első lépést e tekintetben éppen *A barátnők* tengerparti jelenetével tette meg.

Az ő tengere – itt is, mint máshol – *mosogatólé*. A jelenet háttérül szolgáló ködös és egyhangú tengert úgy mutatja meg, mint a szereplők lelki állapotának, a köztük lévő viszonyok elidegenedett voltának kivetítését. S paradox módon, pontosan ezzel a paveseitől annyira elütő tengeri látképpel teremtett igazán pavesei atmoszférát, a tájat, melyben hősei mozognak, a Pavésétől megszokott mítikus többlet-jelentésekkel ruházva fel.

¹⁵ A tenger és a színek szerepéről Antonioninál l. BÁRDOS Judit, *Meleg és hideg színek a Vörös sivatagban*, „Filmkultúra”, 2008. április; továbbá in <http://www.filmkultura.hu/2008/articles/essays/bardos-antonioni.hu.html> .

BIBLIOGRÁFIA

- ANTONIONI, Michelangelo, *Írások, beszélgetések*, ford. Benda Kálmán, Csantavéri Júlia, Gaál István, Pintér Judit, Budapest, Osiris, 1999.
- PAVESE, Cesare, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1955.
- PAVESE, Cesare, *Due soggetti cinematografici inediti di Cesare Pavese*, „Cinema Nuovo”, settembre-október 1959, n. 141, 389-400.
- PAVESE, Cesare, *Lettere 1944-1950*, Torino, Einaudi, 1966.
- PAVESE, Cesare, *Barátnők*, ford. Király Erzsébet, Budapest, Magvető, 1980.
- BÁRDOS Judit, Meleg és hideg színek a *Vörös sivatagban*, „Filmkultúra”, 2008. április; továbbá in <http://www.filmkultura.hu/2008/articles/essays/bardos-antonioni.hu.html>
- BRUNETTA, Gian Pietro, *Forma e parola nel cinema*, Padova, Liviana Editrice, 1970.
- LAJOLO, Davide, *Il „vizio assurdo”*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- GUGLIELMINETTI, Marziano – ZACCARIA, Giuseppe, *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana*, Firenze, Le Monnier, 1976.
- GYÖRFFY Miklós, *Antonioni szemtől szemben*, Budapest, Gondolat, 1980.
- KENEDI János (szerk.), *Írók a moziban*, Budapest, Magvető, 1971.

Alessandro Rosselli

PAVESE ÉS VITTORINI A FILMVÁSZNON

Cesare Pavese és Elio Vittorini műveinek filmes és/vagy televíziós adaptációiról beszélve mindenekelőtt a látványos hiányra, érdektelenségre kell felhívunk a figyelmet. E két XX. századi olasz író műveiből csak nagyon kevés filmes feldolgozás született akár az olasz mozi, akár az olasz televízió területét nézzük.

CESARE PAVESE

A piemontei származású író élete utolsó éveiben élénk érdeklődést mutatott a filmművészet iránt. Közreműködött Mario Soldati *Menekülés Franciaországba (Fuga in Francia, 1947)* című filmje forgatókönyvének megírásában, amellyel a rendező az egyébként tőle idegen neorealizmus irányában róttá le tiszteletét.

Csupán pár évvel az író halálát (1950) követően keltette fel Cesare Pavese munkássága az olasz filmművészet érdeklődését. Ennek nyomán született meg a *Tra donne sole (Magányos nők között)* című regény filmes változata. A regény az *Il diavolo sulle colline (Az ördög kastélya)* és a *La bella estate (Szép nyár)* című regényekkel együtt ez utóbbival azonos című kötet (1949) része lett. Az adaptáció nyomán született film a *Le amiche (A barátnők, 1955)* címet kapta, rendezője pedig Michelangelo Antonioni volt. Az olasz filmművészet zseniális alakja az olasz mozi történetének egyik legragyogóbb remekművét alkotta meg filmjével, többek között az olasz irodalomtörténet másik nagy alakjának, Cesare Pavese barátjának, Italo Calvinónak az elismerését vívva ki vele.

Tizenkét évnek kellett eltelnie, hogy viszontláthassuk a képernyőn a piemontei szerző valamely művét: ezúttal az olasz televízió alkalmazta filmre az író négy elbeszélését (*Noite di festa, Carogne, Amici, Viaggio di nozze*), amelyek még a '30-as években születtek, és csak a szerző halálát követően, posztumusz kiadásban jelentek meg. Az elbeszélések filmes változatai a *Serata con Cesare Pavese (Egy este Cesare Pavesével, 1967)* című televíziós műsor keretén belül kerültek vetítésre, Daniele D'Anza rendezésében. A négy *mini-film* azonban csak részben tükrözte az író világának sokoldalúságát.

Az olasz mozi tehát látszólag megfeledezett Cesare Paveséről. A televízió azonban nem, és ennek az érdeklődésnek a legékesebb bizonyítéka a Sergio Velitti rendezte *Storia di Pablo (Pablo története)* című film volt, mint az *Il compagno*

(*A társ*, 1947) című regény televízióra alkalmazott adaptációja. A televíziós film nem az író regényéből merített közvetlenül, hanem a szintén Velitti rendezte színpadi adaptációt vitte filmvászonra. Ez a színpadi változat szolgáltatta a film címét is. A RAI produkciójában készült film ezúttal hű maradt Pavese szövegéhez, több ponton eltért viszont az eredeti színházi adaptációtól.

Michelangelo Antonioni csodálatos alkotását követően az olasz mozi teljes mértékben háttérbe fordított Pavese műveinek. Nem így a francia film. Jean-Marie Straub és Danièle Huillet francia rendezők nevéhez fűződik a *Dialoghi con Leuco* (*Párbeszéd Leucóval*, 1947) és a *La luna e i falò* (*A hold és a máglyák*, 1950) című regények alapján ihletett *Dalla nube alla Resistenza* (*Homályból az Ellenállásba*, 1979) című film. Az alkotók igyekeztek megragadni Pavese írói világának lényegi vonását, és a nem professzionális színészek alkalmazásával látszólag a neorealizmus kötelező sémáihoz tértek vissza.

Pár évvel később, ugyancsak a RAI produkciójában mutatták be Vittorio Cottafavi rendezésében az azonos című regényből készült *Il diavolo sulle colline* (*Az ördög kastélya*) című filmet. A film ezúttal is hitelesen követte Pavese írói szövegét, de azáltal, hogy kizárólag a legalapvetőbb pontjainak kiragadására korlátozódott, sok esetben illeték a váddal – kicsit igaztalanul –, hogy a kiindulási alapul szolgáló művel szemben semmilyen rendezői értelmezéssel nem szolgált.

Szintén a RAI áll a Francesco Maselli rendezte *Il compagno* (*A társ*) c. film hátterében, amely Pavese azonos című regényéből (1947) készült. A rendező kiválóan ragadta meg – az 1970-es televízióra alkalmazott változathoz képest mindenestre határozottan jobban – Pavese könyvének nemcsak politikai, hanem egzisztenciális légkörét is.

A már említett francia rendező, Jean-Marie Straub forgatta a jelen pillanatig utolsó, Pavese-regény nyomán készült filmet, az *Il ginocchio di Artemide* (*Artemisz térde*, 2007) címmel. Bár a film szándékai szerint tisztelgés lett volna Pavese művészete és kora előtt, valójában nem volt több, mint a maga Straub és felesége Danièle Huillet által színpadra vitt rövid színházi előadás filmes feldolgozása. A darabot a pisai Francesco di Bartolo di Buti Színházban mutatták be, a filmet pedig a 2006-ban elhunyt feleség számára dedikálta a rendező.

Mindazonáltal a teljes képhez hozzátartozik még Diane Kurys 1986-os *Un homme amoureux* című filmje. A fikció szerint Cesare Pavese a halála előtti utolsó időkben beleszeretett egy Gabriella nevezetű hölgybe. A film pikantériája, hogy az olasz író szerepének eljátszására felkért amerikai színész valóban beleszeretett a Gabriellát alakító partnerébe, Jane-be. Ezúttal természetesen a pusztán fantázia játékaról van szó, amelyben azonban e jelen sorok szerzője is nagy szerepet vállalt azzal, hogy ő volt az, aki Davide Lajolo *Il vizio assurdo* (1960) című, Pavese-ről írott művét a rendező barátnője felkérésére francia nyelvre ültette.

ELIO VITTORINI

Érdekes módon az olasz mozi soha nem mutatott különösebb érdeklődést, még a neorealizmus időszakában sem a szicíliai író művei iránt. Ugyancsak figyelemre méltó tény, hogy az első film, amely Vittorini műve alapján készült az *Un filo di speranza* (*Jusqu'au bout du monde*, 1963) címmel, olasz-francia koprodukció terméke volt. A rendező Francois Villiers az 1969-ben posztumusz kiadásban megjelent *Le città del mondo* (*A világ városai*) című regényt választotta a film alapjául. Bár a film viszonylag hű maradt az eredeti szöveghez, mégsem adja teljes egészében vissza a regény atmoszféráját.

Ezt követően több mint egy évtizeden keresztül sem az olasz mozi, sem pedig az olasz televízió nem foglalkozott Vittorini műveivel. 1975-ben aztán a RAI produkciójában készült el a *Le città del mondo* (*A világ városai*) című film Nelo Risi rendezésében, amely a korábbi film alapjául is szolgáló könyvből merített ihletet. Ezúttal azonban, talán mert maga a rendező is költő volt, s így képes volt átérezni a képekbe átültetett írói anyagot, a film a mai napig az egyik legszebb Vittorini-adaptáció.

Közvetlenül ezt követően filmesítették meg az *Il garofano rosso* (*A vörös szegfű*, 1933-34) című regényt, méghozzá két változatban is: mozifilmen és televíziós feldolgozásban egyaránt.

A mozis változat rendezője Luigi Faccini volt (1976), aki a filmes adaptációjában mindenekelőtt a két főszereplő alakját mélyítette el, nem elhanyagolva persze a környezet és a korszak rajzát sem. Piero Schivazappa szintén 1976-os televíziós filmváltozata ugyanakkor inkább a történet történelmi-politikai hátterére fektette a hangsúlyt a szereplők rajzát némiképp háttérbe szorítva.

Pár évvel ezután készült el az *Uomini e no* (*Emberek és farkasok*) című regény filmes változata Valentino Orsi rendezésében. Orsi nem csupán a regény hiteles képi adaptációjára korlátozódott, hanem Vittorini művének modern értelmezését is kínálta, ami miatt sokszor vívta ki maga ellen a kritika haragját, és lett akár igazságtalanul is megvádolva. Máig ezt a filmet tarthatjuk az egyik legjobb Vittorini-adaptációnak.

A mai napig utolsó, Vittorini műve alapján készült film a *Sicilia!* (1999) címet viseli. A rendezők ezúttal is a már fent említett francia Jean-Marie Straub és Danièle Huillet voltak, a feldolgozás alapjául pedig a híres *Conversazione in Sicilia* (*Beszélgetés Sziciliában*, 1941) című regény szolgált. A film valamivel több, mint egy órába sűrítve mutatja be – egyébként kitűnően – a regény főbb tematikáját. A rendezők ezúttal is a neorealizmus technikája szerint jártak el: mellőzve a profi előadókat, amatőr színészeket foglalkoztattak.

Végezetül szögezzük le, hogy meglátásunk szerint sem Pavese, sem pedig Vittorini nem kapott irodalmi nagyságukhoz méltó figyelmet az olasz filmművészet terén, akár a mozit, akár a televízióra alkalmazásokat vesszük alapul, különösen ha összevetjük azzal a viszonylag nagy filmes érdeklődéssel – elsősorban a

mozi részéről, és valamivel visszafogottabb módon a televízió oldaláról –, amelyet ezzel szemben megkapott a másik jeles XX. századi olasz író, Alberto Moravia. Reméljük azonban, hogy a közeljövőben visszájára fordulhat ez a negatív tendencia, és a két neves szerző végre megkapja az őket megillető figyelmet, amelynek révén irodalmi munkásságuk is ismertebbé válhat Olaszországban és külföldön egyaránt.

(ford. Dávid Kinga)

Az SZTE Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszéke
és a Belvedere Meridionale közös kiadása
Felelős kiadó: Dr. Pál József és Jancsák Csaba
Műszaki szerkesztő: Szuperák Attila
Nyomta: Engi Nyomda, Szeged