

Tartalom

LXIII. ÉVFOLYAM, 1. SZÁM

2009. JANUÁR

TORNAI JÓZSEF: Szabó Lőrinc arca; Az ember-őrült; A csipkés homály mögül; Az áldozati vér	3
TANDORI DEZSŐ: I. szerencsétlenkedés (Az „Ugye-Mi-Most-Sehogy” [Evészers; észévers; szévr]); Egy „Kosztolányi”-meg-utánni	6
SÁNDOR IVÁN: „A művészet karakter és bátorság dolga...”	12
SIMAI MIHÁLY: Ballada S. M. esendőségéről; A zuhanás zenéje; széttéphető szerelmesvers; öninterjú; A „majdnem-jó rím” sorozatból	20
KÁNTOR ZSOLT: A Gesamtkunstwerk erudíciója; A klaviatúra bársonya; Juhász Ferenc mint elbeszélés	24
SÁRÁNDI JÓZSEF: Fordulópont (Ady köpenyében); Álom a börtönben; Fidji; Közmegegyezés; Szavak tremolóban; Ami most kint történik; A „BÉKE” érve	27
VILLÁNYI LÁSZLÓ: legyen mibe; titkos kert; mindig balra; akárha esővízzel; vinne álmodba; egymáshoz igazodnak	33

Tandori Dezső 70

BÁLINT PÉTER: Woolf-műrajz helyett, a „gépverőinas” műhelyében; Töredékek Tandori Kilobbant sejtsomókjáról	36
TÓTH ÁKOS: Egy pillanat (emlék)műve (Tandori Dezső: Napfény egy üres szobában)	45

TANULMÁNY

GINTLI TIBOR: Anekdota és modernség	59
LAPIS JÓZSEF: Ismeretlen ének (Halálalakzatok Kosztolányinál és Dsidánál).....	66

ÖRÖKSÉG

PÉTERFI GÁBOR: Temetés Rákosi parancsára	77
--	----

KRITIKA

IMRE LÁSZLÓ: Bálint Péter: „Végbúcsúmat tiszta szívvel fogadjátok” (Csokonai naplófeljegyzései)	88
KOLLÁR ÁRPÁD: Koncz István, az átértékelő	91
GÖNCZÖL ANDREA: Ferdinandy György: Csak egy nap a világ	99

MŰVÉSZET

NIKOLÉNYI ISTVÁN: Szegedi Szabadtéri Játékok 2008 (Musicallufik)	101
--	-----

Szerkesztői asztal a belső borítón

ILLUSZTRÁCIÓ

KESERÜ ILONA: Vezekényi csata 1652 című festményének részlete a címlapon	
TANDORI DEZSŐ rajzai a 11., 32., 35., 44., 65., 76. és a 90. oldalon	

TORNAI JÓZSEF

Szabó Lőrinc arca



Egyetlenegyszer életemben
Szabó Lőrincnél ebédeltem.

Hogy mit? Vakító zavaromban
amit élém tett illatosan

Nagyklára, csak rágtam-nyeltem,
székem a költő-férjjel szemben.

Ő egy fordításról mesélte,
hogyan próbálta meg a vers mélye,

„mert tudod, olyan, mintha boncolsz,
amíg keresed, hol jó, hol rossz

a magyar szó, a kép, a mondat,
hogyan kiválaszthatod a legjobbat.”

Én ezer-versű kezét néztem
az ablakon nyíló fényben,

ablakon túl a pasaréti
fenyőket. És kezdtem félni:

nem őrizhetem meg agyamban
abban a pontos, változatlan

formában a pille-percet
átbúvó Szabó Lőrincet,

ahogy az időt visszatartja
a mongol ős varázsló-arca.

Az ember-őrült



Már nem ábrándozol megváltókon,
belédégették a HOLOCAUSTOT, GULÁGOT.
Ázsiai tankok a szemed előtt
röfögtek szét a szabadságod.

A burjános gépkertek szemfényvesztéseit
fölcserélték INFORMÁCIÓ-CSODÁKRA.
De az adat-lápok zsombékjai között
tovább él dinoszaurusz-elődöd árnya:

képmutató, hazug, gyilkol, háborúzik,
égő áldozata rakéta-oltárán hever,
ömlenek hírek gyermek- és nő-hekatombákról,
de nem JAVÍTANAK a homo sapiensen semmivel,

ahogy művészet, tudomány, filozófia, vallás
is. „úgy segített, hogy nem segíthetett”.
Természetünk kifortyogta a fejlődés-fazékból
a legfertőzőbben OCSMÁNY BETEGET.

Az ember-őrült dicséri dög-eszméit,
atombombáit, kilöki agya csillagát.
Nézik-e ezt az ÚJ OIDIPUSZ-MÍTOSZT
hélium-szemükkel a galaktikák?

Kiszabadulhatsz-e a LECSUKLÓ BOLTÍV
rángatózásából, szivem?
Légy néma, hűvös és megmeredt kő:
úr-türelmesség, győzelem.



A csipkés homály mögül



*A szépség megbújik az undor mögött,
mátyásmadár és feketerigó a diófa lombja mögött,
öregség a gyerekkor mögött.*

*Minek a halálunkat tagadni,
mikor a gyönyör fürtje is itt van?*

*Imádkozhatsz, káromkodhatsz,
semmi sem elég jó érv az évek ellen.
A virágok is boldogtalanul indulnak
nyár végén valahova a kerteken túl.*

*De te itt hajtod föl a poharad
könyveid szélnek nyitott ablakában,
míg a függönykarika csörög és a csipkés homály
mögül a kép föllebben.*

Az áldozati vér



*Minden nap vers. Álmomban
gyűjtják ki hús-csillagukat a lányok.
Van-e bennem annyi szörnyűség,
hogy öreg testemből virágporos záport
fordítson az ég?
Magasba emelik az istenek a hegyi
oltár fölött az áldozati vért.*

TANDORI DEZSŐ

I. szerencsétlenkedés

AZ „UGYE-MI-MOST-SEHOGY” (EVÉSZERS; ÉSZÉVERS; SZÉVR)



Ízetlen (túl ízes stb.) ne legyen. Ím, e'.
 1975–76-ban
 nagy bátorságot kellett összeszednem hozzá,
 hogy medvéimről (úgynevezett medvéimről, erről az
 alakuló nagy összetartozásról, e tragikus össze-
 tartozásról) írjak. Egy röhej, félhettem, az leszek.
 A mennyezet és a padló c. kötetemet (van emlékem
 az alakulásról) tkp. le is szarták mérvadóan,
 elindítva engem (hol? kik? s így kit, persze?)
 egy oly úton, mely – mit mondjak – a kilencessel
 végződő évmicsodák fordulóival, 19979, -879, -99,
 várhatóan azért 2009 már nem, de ennek az évnek
 halál-felé múlása az ára, volt, lesz, mondom
 (naná, „mondom”, ez történik itt), tehát mely
 oda vezetett, mintha az 1983-as A feltételes
 megálló verses-rajzos kötetem (ah, Kálnoky hangja
 ez most, a keserű mélyhumoristává vált nagy elégikusé,
 mit mondjak: ezt mondom ☺, utána – jó, felejtjük –
 a KOPPAR KÖLDÜS (hiába, hogy emlegetve van),
 a Vagy majdnem az jobbik fele, a Magvető-dosszié-és-vers-
 kötetek, viszonylag azért mégis jó versek, mit so-
 roljak kiadókat, inkább azt sorolhatnám
 fájón, ki mindenki hagyta (olvasás helyett) az írást
 is a később itt említendő T. F.-re, hát kesernyés
 vicc, régiesen elégya, elegya, elegye, hogy annak kell (öjn!)
 megörülnöm, hogy (ne hugyozz, fiam!) T. F. (jaj,
 femeg, jav., demekö, zavarban vagyok, de megköszöntem
 neki, de meg, +, plusz) örülnöm, hogy nem plusszmackókkal
 (plüss, írd plüssben a + jelet, fiam) csupán
 hoznak párba az első két verseskötetem



(nem is távollétben, ja, való, de hogy a való jó?
olcsó vicc) elismerése „mellett” (ld. német:
„mellé ment”, ging in die Hose usw.), egyszóval
A komplett Tandori – komplett ez? révén kellett
megkapnom a Mozgóban, amire, kiderült, 25 éve
– in.! – vártam, és nem az, hogy mozharmidzgédévesvagyog
nyárvan, mert Kosztolányi 51 után meghalt,
és én 79 leszek, bocs., 69, azaz majdnem 70.

És egy ilyenre vártam, mert ez egy ilyen világ volt,
és még csodálkozik valaki, ha életemet rémálomnak
nevezem. Nem, abszolút nem a kerti székben mellettem
alvó feleségem, sok jóbarátom jót akaróm, dió, mogyoró,
mák, rogyófák stb . tették, nem is a kiadók, lapok,
nem, senki külön, külön nem tette, napként v. kerékként
forogva rémálommá az életemet, hanem én,
én vagyok az életem, ezért rémálom.

Egy–francokat–csak „érdekel” (érdekel is meg nem is,
és most már, némely csudás illetők jóvoltából
tényleg mit is érdekelne az irodalomértékelés maga),
és ennek a kijelentésnek a befejezése sem vonz.
Érdekel és nem érdekel. Amivel ez az úgynevezett esz-
szévers elindult, hát nem az, hogy majd ha meghalsz,
Tandorikám, lesz nagy Akadémia, minden (látom Petri
Gyuri sorsát, de még az engem oly gyakran zrikáló
drága Ottóét is, na, kösz), nem, hanem hogy hol volt itt
integrálva Joyce a maga idején, Wittgenstein (jó, ő
vitatható, francokat vitatható, csak mondom), Szent-
kuthy (máig alig), Szép Ernő (takaros színi műveit
kivéve, na ja, a takaros színi művek!), de másutt
is: hogyan halt meg Kafka, itt J. A., hanem
ezek az emberek nem is arra voltak, hogy ne ez
legyen velük, arra voltak, hogy ez legyen velük.

Ahogy én december 7-én 2007-ben ott álltam azon a
színpadon, örülve, hogy fel tudtam kapaszkodni
(túl sok mindenem rossz már, nehézkes, légzésig,
s főleg a vágyig, hogy eme dec. 7. után én már
bárhová is menjek), végignézttem a nem látott közönségen,

függetlenül mandátumaiktól, de anélkül is, micsoda rangok, emberek, teljesítmények, meg a színpad mögött is, és azt éreztem: öcsi (fiam), te itt nem fogsz viccelni, panaszkodni sem; az más, hogy elmondtam, 3-szor meghaltam majdnem a közelmúltban, és ahogy visszajgazolt a téve azót, vki egyszer, azt mondja (persze, hogy mondja), majdnem meghalt, és azóta tő kmás az élete, nekem min. 3xmás, v. többx. Persze, mondhatnám, az istenem kegyeltje vagyok, most akkor mi van, esztétáktól, kritikusoktól vártam volna (vártam volna! de ezen legyünk túlhan, volt sok szép szó elég, azért) sors kegyét (sors kegye volt). Életben maradtam megannyi (3x pl.) baleset után, egész életem balesetsorozatai után (ezért rémálom?) etc., nem, nem, ezért rémálom.

Azért rémálom (életem; és ez nem önisméltés kivételest), mert végre rájöttem, mi számítana: életem legközvetlenebb (nem okvetlenül emberforma, inkább térforma, a medvék, a rendetlenség egésze a szobámban, szobáimban)...je, legközvetlenebbje, ezzel kéne legalább 70 évig még foglalkoznom, hogy az unástól kirohadjak belőle, kellene oly „igénytelenséggel” (hah!) élhetnem, hogy tényleg ne éljem, ami nem igényem, már nem félve, hogy egy röhej leszek medvékkel, kártyabajnoksággal, ne legyen egy rémálom, hogy bármikor meghalhatok... „bárki meghalhat, te mondtad, Kosztolányi 51 évesen etc.”, persze, de én

azt mondom,

ha valakibe az beköltözött,

és én márezt rég írtam (meg fogok halni... a besötétített szobában), deazdumavolt, ez nem duma, ez magaarémálom, és az emberek: ha beszélgetek bárkivel, vagy lenézi „gondomat” (nem gond!), vagy érintkezésünk még azt sem engedi, hogy arra gondoljak: életem egy rémálom, mert belém költözött, hogy stb., stb. Visszacsatolásra. Ez a setöbbi adta meg a végszót. Hogy én „már” az 1976-os könyvben odastilizáltam medvémmek, hogy „Ugye, mi most se-hogy.”



Mely az Eliot-féle kezdet-és-vég művészeti elvéhez vezet vissza. Mivel is akartam kezdeni. (Amihez képest fölösleges zezazezaz egész versezet. Jó, Eliot azért nálunk is idejében kritikailag megvolt.) Legyen legalább sehogy. Nem az, hogy „sehogy ne legyen”. Nem, hogy „úgy még sosem volt, hogy valahogy ne lett volna”. Nekem elég lenne, ha (az egyre kevesebb, nekem) mindenféle megvan, és sehogy van meg. Legyen sehogy-módján, de legyen. mondom, a hangsúlyon múlik minden, legyen sehogy. És ezt épp én mondom, aki nem a szóbeliségé akarok lenni.

Egy rémálom volt sok szóbeliség. Dec. 7-én rendbejött ez, fejről talpra, talpáról fejre állt az óra, kész, rend. Vagy ha ez túlzás...jó, még nekem is túlzás, de mi nem az? Nem viccelek, rengeteg viccet írtam fel azóta is, majd másutt, máskor. Köszönet Kormos Pistának és társainak az Első Ének c. könyvéért. Köszönet az újvidéki HÍD-nak, hogy hozhatták 1966 körül az első „érvényes” verseimet. (Megj. a „Hamlet”; több benne a zsenge, mint a máig vers vers, de a máig vers versekkel máig kevés az azonosulás, mit esznek rajta akkor? S így tovább.) Nemes Nagy Ágnes, tanárom: csak élni, élni, élni csak, nem pontosan idézem, élni lélegzettelen (na, azt azért ne, azt tapasztalom, milyen nem jó), étlen (létlen?), egyedül (sem jó!), de amit változtatni bírtam: Ottlik („léhán?”): „Semmi sincs sehogy.” Frászt. Ld. fentebb. És Witt: „Ami úgyis véget ér, azért mégis el kell kezdeni. Aki véget ért, már azt se tudja, kedd, jav., kezdte.” Keddjét meg pláne nem... de leállok. lesz se.

Egy „Kosztolányi”-meg-utánnyi



*Milyen is volt az a csodás nyár,
amikor sehova se jártál,
alig telefonáltál?*

*Nem ültél senkivel le szembe,
hamis fontosságod ne lenne?
Ha tesz, ez mit sem tenne.*

*Tettél-vettél. Nekieredtél,
ma már illet de nem szeretnél!
Taxiból káposztáscvekiztél.*

*Meg egyebek. Most, hetvenedre,
mennél Hatvanba, más helyekre?
Menne, de csak valami, nem te.*

*Minden napod külön megoldás
feladata. Beledre korgás,
ha jön, az tiszta áldás.*

*Ahogy magad-utána nézel,
a szar – öröm volt mindig! – vészjel
ma már: még mi kávé? bor? étel?*

*Milyen is volt csoda-időd? Se
utána, se annakelőtte.
Nyúlt múlt jelen-rövidülőbe.*

*Kedveled-e a kismosást még?
Nem röstelled a rímet rá: rég.
Vagy a sorok döccentét.*



*Kedves madarad, kedves medvék
mintha idomod ismételnék,
versidomod, nem mind több ficamod,*

*ordíttató görcsöd, a jelzők
versbe-jöttét, halálos szellők
suhantát, bár ez útkereszt-zöld.*

*Tört vállad, megnyomorodott
kezed, befeketült karod,
szerencséd – meddig? – áldhatod.*

*Le nem ülsz, senki így ne lenne,
bámulsz az üres végtelenbe:
jaj, az se lenne.*

*Kettőspont két fele elnézve,
sakk és matt. Jaj, ne lenne vége,
nyitni se kéne.*



SÁNDOR IVÁN

„A művészet karakter és bátorság dolga...”¹



Három szereparc

Három kép, három szereparc.

Nemcsak a szerepek jelennek meg előttem, miközben szembenézek a képekkel, nemcsak a szerepeket *játszó* színész arca.

„A fénykép, mint a tárgyakról visszaverődő fénysugarak rögzítése, nem csupán a valóság értelmezése, hanem a valóság *nyoma*”, írja Susan Sontag.

Gábor Miklós három szereparca őrzi az Idő, a Sors, a Történelem *nyomát*.

Az egyik arc: fotón. Évtizedek óta őrzöm íróasztalom fiókjában.

A másik emlékeimben él több mint fél évszázada. A harmadik tusrajz negyven éve szobám falán.

Az emlékezetemben őrzöten rongyos ruházatú fickó halad gyerekcsapat élén. Régóta kóborolnak. Országutakon, tanyákon, mezőkön.

Csapat követi az élen haladót. Mint Bokát a Pál utcai fiúkban? Nem Boka. Magányos. Hányaveti. Vad tekintetű.

Háborúból jönnek. Romvárosok. Halottak. Éhezők. Szállás, élelem, jövő nélküli árvák kóborcsapata.

1946. Radványi Géza filmje: *Valahol Európában*. A főszereplő Gábor Miklós.

A második kép: tusrajz a falon. Hozzátartozik az otthonomhoz, a könyveimhez, a kéziratlapjaimhoz, a töltőtollaimhoz.

Feszés, zárt portré. A hajszálak mint a koponyavarratok. Kemény vonalakkal, az orr, a száj, az előremeredő áll. A tekintet uralja az arcot. Befelé pillant, önmagában kutat, énjének feltárássra váró ismeretlenjét keresi.

1964. Füst Milán Henrik királyának tusrajza Szász Endre legjobb korszakából.

A harmadik (valóban) fotó. Vak férfi. Semmit nem láthat, holott *mindent* lát. A színpad sarkába kuporodik. Nincs trón, nincs emelvény. Pedig: király. Felsőteste kissé jobbra dől. Mintha hallgatózna, hallana is. Miféle hangokat?

Szophoklész Oidipusz királya. Amilyennek játssza a Madách Színházban, amilyennek húsz évvel később rendezi fiatalok társulatával, amilyenek naplóelemzésében leírja a kilencvenes évek közepén, amikor már tudja, hogy az ezredforduló kultúrájából kiveszett az önfelismerés, eltűnt a katarzis, amikor felismeri, hogy Oidipusz ugyan meg tudta fejteni

¹ Részlet a szerző a Kalligram Kiadónál megjelenő, Féner Tamás fotóival illusztrált *Gábor Miklós arcai, szerepei* című kötetéből.



a Szfinx rejtvényét, de azt nem ismerte fel, hogy *mi az ember*, milyenek a Sors esetei, amelyeknek a halandók ki vannak szolgáltatva.

Gábor Miklós pályája, életműve alámerülés a korkaoszba, hogy átjusson rajta és színművészetté formálja. Életében, szerepeivel a századközép háborújának roncsvilágából indul, és az ezredforduló végső kérdéseire érkeznek el.

Ravatalánál 1998 júniusában az őt, a művészetét legjobban ismerő rendező, Ruszt József búcsúztatta: „Nemzedékünk különösen megkínódott élménye, hogy az Idő nagy gomolyagáról lefutott a szál és a folyamatosság mostanság valahol megszakadt. Történelmi lépték szerint ez ugyan így természetes, de az élményt valóban megélni már nem annyira az. Az emberi természet talán a nyelv kialakulása óta nemigen változik. A körülmények változnak, de velük nem az ember természete, hanem csak viselkedése változik meg. E folyamatnak hű tükre és lenyomata a művészet, és benne a színház, az Idő játékos élet- és cinkostársa. Ahogyan Gábor Miklós 1963-ban Hamlet-naplójában fogalmazta: »A művészet karakter és bátorság dolga. Fel kell készülnünk rá, hogy váratlan, esetleg megdöbbentő eredményekhez jutunk, kétségessé tesszük magunk előtt a világról és önmagunkról eddig kialakított nézeteinket.«”

Ruszt József a ravatalnál ehhez hozzátette: „Olyan életművet hagyott maga után, amelynek értékelése, gondozása, sőt átörökítésének kötelességteljesítése mutatja meg, mit is kezd majd az Őt követő nemzedék ezzel az eredendő kérdéssel: »Aztán mi végre az egész...«”

Tükör előtt

Ismerünk rendezőket, akikben a színész halványul el, színészeket, akikben a rendező, írókat, akikben a zenész, festőket, akikben az író.

Nemrég jelentek meg Pierre Paulo Pasolini ifjúkori regényei, s ezzel kezdetét vette a Kalligram Kiadónál a világhírű filmrendező írói életművének kiadássorozata. Pasolini írói, esszéírói életműve mindaddig lényegében ismeretlen volt, olyannyira uralták pályáját a filmjei.

Gábor Miklósnak nyolc könyve jelent meg. Az irodalmi világ nem fogadta be íróként, pedig prózanaplói, naplóesszéi, regényes korszakleírásai jelentősek. Énje, pályája, önmagával folytatott küzdelmei tárulnak fel bennük. A szerepjátások titkai. Nemcsak a színpadon, a hétköznapiakban is. Kevés művész volt a huszadik század második felében ilyen, a kegyetlenségig nyílt önmagával szemben is.

Amikor már az ország legelismertebb, legsikeresebb színészei közé tartozott, akkor is arra vágyódott, hogy íróként is felismerjék, és szenvedett az elismerés hiányától.

Könyveiben feltárul fél évszázad magyar színháztörténete, az ő személyes története. Ezekből a vallomásokból, fragmentumokból ismerhetjük meg színészete előtti fiatalkorát, a családi miliőt, alkatának formálódását, a szerepjátkozó Én kialakulását.

Szerény öltöző. Egérlyuk. A mennyezetről belógatott gömbformájú, csúnya lámpatest fénye csak a smink asztalkát világítja meg, előtte a magányos széket.

Balra szekrény, oldalán, tetején kellékek, köntös, koronák. Elöl jobbra a nyitott ajtó, zárjában a kulcs. Az ajtóval szemközt kopár falon ósdi fűtőtest, műanyag párologtató.

Inkább cella, mint művészotthon.

A tükör előtt az asztallapon parókatartó, éppen rokokó parókával.

Gábor Miklós öltözője a Madách Színházban a hatvanas évek elején.

A színészi Én és a szerep előadás előtti egymásra találásának mindennapos helyszíne.

A kisfiú, a fiatalember még nem ebben a határhelyzetben él. De már gyermekkorától önszeretetben, öngyűlöletben, családszeretetben, családgyűlöletben. Még nem vezet naplót, de rövidesen eljön az idő, amikor már úgy figyeli önmagát, mintha évekkal a színész-pályája kezdete előtt „öltözőtükre” előtt ülne.

„Ez az én történetem, hisz történet ez és nem is csak afféle belső, lelki történet, belekeveredtem én alaposan a világba... nemcsak színész közszereplő reggel, este, piactéri bohóc, közszemlére kitéve, de itt volt a családom is, feleségem és gyerekem is volt, mint egy felnőtt férfinak, aztán két mama, vagy ahogy vesszük, két anyós, családapá is voltam, afféle *családi közéletet* is éltem, holott kisgyerekkorom óta gyűlöltem a családi életet, érzelmi életem ettől lett olyan ellentmondásos, ma se tudnám például megmondani, szerettem-e vagy éppen gyűlöltem-e apámat, anyámat. Apám *hatalmas* ember volt, vagyis volt hatalmas, nemcsak én felettem, nemcsak anyám felett...”

Az apa „fura, groteszk” magánya foglalkozásával is járt. Mozitulajdonos volt Zalaegerszezen. Nem tartozott sem az értelmiséghez, sem a hivatalnokréteghez, az iparosok kasztjához sem. A magányát, a „nevetséges kis elhivatottságát”, amivel a legkülönbözőbb műfajú és értékű amerikai, francia, német filmeket terjesztette egy kisváros maradi ízlésű közegében, fokozta, hogy zsidó származású volt. A „mozisságát” hivatásnak fogta fel, Girodoux, Gide, Proust művei álltak a könyvespolcán, a *Nyugat*nak első számától előfizetője volt.

A mozi jól ment, a *Meseautó* telt házakat vonzott, de az apa rátestálta a maga „fura” magányát a fiára is, „...ha új tanár jött az osztályba és kíváncsi volt a tanulók származására, otthoni körülményeire, és nekünk betűrendben be kellett mondanunk, mi a papánk foglalkozása, ha ilyen alkalmakkor bementem, sose komolytalanul azt, hogy »moziigazgató«, vagy »mozitulajdonos«, a tanár mindig elmosolyodott barátságosan, de furcsállva is, elnevette magát, mint ahogy a fiúk is, az osztálytársaim is minden ilyen alkalommal nevettek, nem durván, nem kinevettek, csak éppen kuncogtak egy kicsit, hogy nekik ilyen furabogár osztálytársuk van.”

Amiként az apát, a fiút sem tudta környezete sehova besorolni. Ekkor veszi kezdetét a folyamatos és örökös magány tudata, először a „gyűlölt-szeretett” családtól, majd a társadalomtól, s közben önmagától való menekülése, hogy az útkanyarokban mindig *ama* tükörrel találja magát szembe, s amelyben sorsa bármelyik alakváltozatában – mintha szerepváltozatokban élne – *ama* tükör előtt mindig önmaga tekintetével nézhet szembe.

A kitörés? az olvasás, aztán az írás. Ebből alakul majd a folyamatos naplóírás, amelyben beszámol a „menekülési út” tapasztalatairól. Ez az eredete annak, hogy idővel Gábor Miklós a legolvasottabb, a világirodalomban is, a korszakkultúrában is legjáratasabb magyar színész.

Fordulat, amikor („zavaros, vidéki, kamasz voltam”) egy székesfehérvári könyvkereskedés kirakatában megpillantja Szentkuthy Miklós *Prae*-jét, megveszi, olvassa, Proustra emlékezteti, „érzéki volt és intellektuális egyszerre, sőt elválaszthatatlanul. Ez a hangnem volt, amit leginkább magaménak éreztem; a mániát és a mániát üldöző józan eszt...”

Naplóját, amin egész életében folyamatosan dolgozik, 1944-ben a fronton kezdi írni, egy pesti lakás fürdőszobájában bombázáporban folytatja: „Minden napló igényel egy harmadikat, hogy az igazi arcot meglássa benne. Idővel talán magam leszek e harmadik...”



Már túl lesz nagy szerepein, nagy sikerein, a határokon túl is elismert művész, első könyvei is megjelennek, már családot alapított, már volt Ruttkai Éva, lett Vass Éva férje, de színészetében-életformájában még mindig meghatározó a *különállás*. A magányérzés, ami – szerencsére! – oly mélyre szívódik, hogy nagy szerepeiben a századvég – megelőlegezetten az ezredforduló – személyiségküzdemeit, töréseit, válságait, leépüléseit, a kor-szak nyomása alá került Én fölmozsolódását tudja felmutatni.

Közjáték az ötvenes évek közepéről: barátságos beszélgetés Kiss Manyival a Madách Színházban, „egyszerre váratlanul dühödten ordítani kezdett: miért nem veszek én részt a társulat ugratásaiban és tréfaiban?; miért ülök az öltözőmben a tollammal meg a könyveimmel?... fenntartom a jogom, mondtam, hogy olyan legyek, amilyen vagyok... Manyika se tudja, gondoltam, hogy egész színészi precizitásom játék, valami az *álmodozás és rejtvényfejtés között*...”

És egy másik: húsz évvel később. Már szakít a Madách Színházzal, ahol úgy érzi, képtelen megújulni, már elfogadta Ruszt József meghívását és Kecskeméten játszik, rendez, fiatalok között. Tolnay Klári ellátogat az alföldi városba, megnéz egy előadást, belép utána a színészklubba, ahol meglátja Gábor Miklóst whiskys pohárral a kezében, kedélyesen csevegni. Ruszt Jóskának kezét kéne csókolni, mondja Tolnay, amiért ezt elérte Miklósnál.

Napló a káoszban

A *Kicsi-világ-háború* hátsó borítóján egyenruhás fiatalember fotója. Már csinos, de még nem zseni. Belőle lesz – amiként egyik könyvének címe is mondja – a későbbi *csinos zseni*. Ha nem volna honvédegyenruhában, azt hihetnénk, hogy érettségiző diák portréja látható. Borotvált arc, íves szájjal, hódítóan hunyorító szem, a katonasapka előírás szerint a dús balszemöldökre csúsztatva.

Parasztház udvarán állnak az ágyúk a Kárpátok egyik falujában. „A lovak rágják a zabot, néha fűnek, toppantanak. A nap balra nyugszik, hirtelen és olyan élesen, mint egy körző, előtte düledező léckerítés, ez viszont csaknem édeskésen festői... biztos jóképű vagyok, kár, hogy a lányok nem látnak: pirosra meg barnára sülttem, aztán meg a durva közlegényruha, a pisztolytáska laza súlya, alacsonyan a csípőmön: olyan vagyok, mint egy cowboy...”

Míntha egy operettszínpadon – két addigi kis szerepe közül az egyik operettszerep volt – játszaná a kiskatonát.

Holott a háború katasztrofális, véres hónapjait éli át a Kárpátokban 1944 őszén.

Regényét, amelyet 1976-ban adott ki a Szépirodalmi Könyvkiadó Kőszeg Ferenc szerkesztésében, az eseményekkel egy időben írta, utólag csak tömörítette, kommentálta. A belső borítókön az egykori kézírásos szöveg.

Akkor, azóta sem figyelt fel rá a közvélemény, a kritika arra, hogy Gábor Miklós könyve a második világháború végjátékának egyik legjelentősebb írói műve. A céltalanság, a harc kilátástalansága, a fafejű tisztikar drillje, a kényszerű parancsteljesítés, a harcászati dilet-tantizmus, egy háborúba kényszerített fiatal nemzedék fölládozása a nácizmus oldalán, a visszavonulás pusztító káosza a háborús magyar részvétel pontos, néhol tragikomikus krónikája. A stílus személyesebb-líraibb, a nyelv hullámszóbb, de az elevenné tétel hasonlítható Székely János *A nyugati hadtestjéhez*, Mészöly Miklós *Berlini riportjához*.

Ugyanabban a véres káoszban bolyong a *Kicsi-világ-háború* történetmondója, mint a nyugatra vezényelt levante Székely regényében, a hajdani háborús útvonalát újrarázó férfi Mészöly novellájában.

A Bolyongó mindvégig önmagát követi.

Stendhal Párizsi kolostorának egyik legemlékezetesebb, sokszor hivatkozott leírása a waterlooi csata, amelyben Fabrizio is részt vesz, ő is bolyong élők között, holtak tetemei felett, de fogalma sincs arról, hogy Európa történelmét hosszú időre meghatározó ütközet színhelyén jár-kel.

A snájdig tűzérkatona tudja, hol van. Ez adja a naplóregény feszültségét. Gábor leírásában a harc olyan érthetetlen, mint egy mesében, a gomolygás olyan, mint egy kalandfilm. De: mégis valóság. Ebben a „mesés-kalandos” (véres-tragikus) *valóságban* fiyeli – itt is – önmagát.

Hogy maradhat a harci szünetekben ideje a naplóírásra?

„Unottan álldogálok a löveg mellett, bámulom a lövegzár olajos fényeit... Románia ki- lépett a háborúból. Most mégsem hiszem, hogy valaha vége lesz. Párizst állítólag körülzár- ták az amerikaiak, van egy verzió, hogy el is foglalták. Nagy hegyek; faházak; erdők, fe- nyők; erős szagú katonák; én meg mintha nem köztük járnék. Látom őket, mindenhez van szemem, de élményeim nem az enyéme...”

Mint aki csak megfigyelő.

Holott mellette hullanak az aknák és ő a legjobb lövegírányzó az ellencsapásnál.

„És ha nem lesz kalandfilm az életedben: mi marad?”

A hetykeség mélyén a látomás: „Az ágyúcsövek előtt a hegyoldalban hosszú, fekete- szoknyás figura jelent meg, mintegy pap, pópa, hosszú botjára támaszkodva, öreges lép- tekkel, de nyugodtan és határozottan közeledett felénk, mit sem törődve a feje és a domb felett süvítő gránátjainkkal. Tátott szájával csak néztük, aztán félni kezdtünk tőle. Mint a halál. Aztán közel ér és addigra az ítéletet hordozó próféta vénasszonnyá változott. Eköz- ben szél fújt...”

Újra lövünk. Két szuronyos katona ukrán parasztot hoz, tüzet rakott a hegyen, azzal vádolják, hogy jelt adott az oroszoknak. Ugyanonnan jönnek, ahonnan az a pópa jött – vagy vénasszony, szóval a halál –, az egész jelenet ismétlésnek tűnik, de a pópa (vagy stb.) mintha csak ennek a *jelenet*nek a bevezetője lett volna, mintha csak valami közelgő végzetre hívta volna fel a figyelmünket – természetesen hiába...”

Mintha csak a kamera hiányozna a *jelenet* megörökítésére, mintha a rendező intésére várna az első próba után a stáb: felvétel indul.

A snájdig tűzér kilép a jelenetből, elfoglalja a kamera mellett a scripter helyét és je- gyezgeti a „forgatás” eseményeit: orosz gépek támadása, rázkódik a föld, feldobja a bokrok alján kapaszkodókat, „fedezéket keresve lihegve körbeszaladgálunk egy szénakazlat, a gép meg felettünk körözött. Az egész nevetséges volt... a rádió tegnap valóban bejelentette a fegyverletételt, négyszer is bementék rövid időközben, de később: Szálasi átvette a ha- talmat, a harc megy tovább. Szálasi? Túl hülyén hangzik. De valami van és lesz.”

Amikor fel kell esküdni Szálasi, a legtöbben nem mondják a szöveget. Amikor a hun- garista eszméről van szó, néhányan vihognak. Szégyenében, dühében elbőgi magát. „Leg- jobban egy komizkodó, de beszart iskolai osztályhoz hasonlítottunk. Nem tudtuk mihez tartani magunkat. Se élni, se halni, se sírni, de röhögni.”



Claude Simon hatalmas háborús regényében olvastam a *Flandriai útban* hasonló leírásremeklést a céltalan, förtelmes harci összecsapásokról.

Támadás éri a tüzérek egy falu szélén. A T-34-es harckocsik közelednek. Lövik őket. Mindenki menekül. Vontatják a lövegeket. Tolakszanak az ösvényeken a szekerek. „Kováccsal kettesben maradunk, felkapcsoltam a löveget, ez nehéz munka, máskor négyen is nehezen bírjuk, Kovács röhögött: »Ilyen produkciót se láttam még karpaszományostól« – és elégedetten láttam, hogy büszke rám, én meg rá voltam büszke és arra, hogy megdicsért. Néhány lépést tettünk visszafelé, akkor megint megjelent a harckocsi és lőtt, megint le kellett kapcsolni, terpeszteni a talpakat, löni, és én megint gurultam. Újra fel. Nem tudom, hányszor csináltuk ezt. Közben az egyik vezetéklövet kilőtték, le kellett vágni a szíjakról, otthagytuk fekvé, keresztben az úton, döglött volt már. Aztán egyszerre mi is ott álltunk az erdei út torkolatánál. Lovak, kocsik, ágyúk, emberek egymást tiporva futottak, lehetetlennek látszott, hogy beférkőzzünk, de rácsaptunk a lovakra, és kegyetlenül közbük hajtottunk, a közepébe, engedniük kellett, lovaik patái mögött üvöltve törtettünk. Hátunk mögül lövöldözés visszhangja. Zách ugrott le mellettem fényes testű lováról, lihegve megdicsért a bátorságomért, én meg egy cigarettát kértem tőle... Egy szekér égett, de olyan zártan, mint egy oltár. Valamit tettem, aminek semmi értelme, mesélném, de kinek, minek? Nincs ember, aki megmondhatná, szégyelljem-e magam vagy büszke legyek... ez egy lopott füzet, amiben a naplóm folytatom... „Mutassátok meg, hogy hal meg a magyar tüzer”, mondta Zách, és karabélyt nyomtak a kezünkbe, bedugtak egy árokba és közölték, hogy orosz harckocsik közelednek.”

Fogságba esik, szlovák partizánok közé kerül. Különös minden. Kassára utazik. Látólag egységét keresi, valójában „lelép” a katonaságtól. Budapesten átéli szüleivel az ostromot. Naplót ír. Olvas, olvas. Fürdőszobába bújva, bombazáporban. Bizonyára mindvégig hamis papírokkal. Bizonyára, mert erről sehol nem tesz említést.

„...a szívfájdalom, hogy vége a régi szép napoknak... ez volt minden kapcsolatom azzal, amit igazi háborúnak nevezhetnék, ez volt a kapcsolatom az emberi szenvedéssel, a halottakkal, az áldozatokkal, néhány egyszerű érzés: ahogy a németeket gyűlöltem, ahogy vágyódtam anyám után... Minden egyéb gyanús volt, kétértelmű, zavaros. Tetteim hidegen hagytak, de ez a néhány elemi érzés mintha becsület lett volna és gyermeki tisztaság, amelyet nem tudtam megtagadni...”

Ha a háborús leírások Claude Simon prózáját juttatták eszembe, a naplóregény kódája Albert Camus *Az első emberének* gyönyörű befejező szakaszait.

A naplóíróban az író érik.

Tudva, nem tudva a későbbi színész.

Még tart a budapesti csata, amikor a háborús napló véget ér. Nem tudhatja, hogy másfél év múlva két pályaindító szerep várja. A családjától mindvégig menekülőt Cocteau *Szent szörnyetegek*-jében a Fiú szerepe, a háború országútjait megjárót a *Valahol Európában* főszerepe.

Sors és színészet találkozása.

Sikerek, kudarcok

1945 szeptemberében játssza a Fiút a Cocteau-drámában Várkonyi Zoltán Művész Színházában. Hónapokkal később forgatják Radványi Géza filmjét, a *Valahol Európában*ban.

A családi gyűlölet-szeretet szerepe az egyikben, a háború élményvilága a másikban.

Nyolc év múlva írja Naplójába, amikor a Nemzeti Színházban Jágó szerepét próbálja az Othellóban: „Én akarok Jágó lenni, én...” A szereppel való azonosulásvágya majd kudarchoz vezet. A színész énje és a figura között bejárhatatlan a távolság. Ám a pályakezdés szerepeiben a vágy megvalósul. Szerencsés a pályaindulás azért is, mert a korszak legnagyobb színészeivel játszhat együtt. A színdarabban Sulyok Máriával, Uray Tivadarral, a filmben Somlay Artúrral. Jönnek az újabb szerepek filmen, színpadon. Lehet a korszak szépfiúja csábmosollyal, behízelgő tekintettel, fiatal lányok álma, akkoriban: a pesti Gerard Philip.

Kisdiák koromban vásároltak a szüleim bátyámnak és nekem bérletet a Nemzeti Színházba. Emlékezetem szerint a második emelet második sorából néztem az előadásokat. 1946-ban már a földszintről, összebújva szvithartommal. N. E. testének illata, a tapogatózó ujjaink a sötétben a III. Richárd utolsó jeleneténél, amikor Richmond a győztes sebek élén színpadra lép, a mögöttünk ülők ránk is szóltak, hogy ne a színházba járjunk szerelmeskedni.

Richmond. Páncélban, sisakban. A fényoszórók keresztjében. Leemeli a sisakját, fekete fürtjei a nyakában. Magasra emeli harci pallosát. A fény felcsillan a pengén, az acél szikrát vet.

Richmond: Gábor Miklós. Igazságot hoz.

A háborúból való felocsúdás évei. Emlékezetes fotók, híradófelvételek őrzik a színházak újjáépítését. Némelyiken Gábor Miklós is látható. Téglát hord Gobbi Hildával.

1949-ben harmincévesen már a következő generáció legjobbjait segíti a színpadon, amikor a pátozzsal teli antifasiszta darab főhősét játssza. Társai nemcsak a mesetörténetben, a színészmesterség tanulásában is követik. Az *Ifjú gárda* többi szereplője: Békés Rita, Ferrari Violetta, Gyurkovics Zsuzsa, Kálmán György, Soós Imre. Pályáját kezdi a magyar színháztörténet egyik legjelentősebb nemzedéke.

Nem ismer műfaji határokat. Játssza Mágánás Miskát, a *Budapesti tavasz* katonaszökevényét. Ha feltűnik a színészek, írók kedvelt eszpresszóiban, a Belvárosban vagy a Margitszigeten, utána fordulnak az emberek.

De a snájdig mosoly, a kevély tartás mögött az önmagával való elégedetlenség. Görccsösség a próbákon, küzdelem az új szerepekkel.

Mások életében is vannak időszakaszok, többnyire nagy sikerek, nagy kudarcok, netán magánéleti megrázkódtatások alkalmával, amikor rájuk tör az önmagukkal való szembenézés ideje. Gábor pályája a munka-önszembenezés, a felszámolás és leszámolás útvesztője. Megveti a pózokat, miközben önmaga is pózok rabja. Legalább tudja, nem titkolja. A színésztársak között, a művészvilágban is ezért magányos. Legjobb kortársai is – amiként diákkorában az osztálytársai – érzik, hogy más. Mosolya hol angyali, hol farkasmosoly. Önimádat, öngyűlölet. Írásaiban mindezt megörökíti. Bevezet a próbák kulisszái mögé. Mert az író is formát keres. Naplója: a színészélet regénye. A főszereplőt, önmagát olyan kíméletlenül eleveníti meg, mint a nagy írók a regényalakjaikat.

Az első klasszikus szerepek a Nemzeti Színházban. Az *Ahogy tetszik* Jacques-ja. Gör-
csösnek érzi magát a próbákon. A bemutatón is. Túl okos? Kívülről játszik? Hirdeti, sza-
valja a szerep bölcsességeit, nem ábrázolja.

Sok nagy színészhez kerültem közel évtizedek alatt. Néhányan bizalmukba fogadtak,
megosztották pályaküzdelmeiket. De sohasem hozták nyilvánosságra. Egy-egy kudarcuk-
nál rendszerint nem magukban keresték az okot, inkább a rendezőben, a rövid próbaidő-
ben, a darabban, a szerepben. Gábor Miklós, a színész e tekintetben is olyan hőse volt Gá-
bor Miklósnak, az írónak, akinek az élet, a játék sötét oldalai hozzátartoztak ahhoz a „figu-
rához”, aki ő maga volt.

Első megjelentetett könyve (*Tollal*, 1963) az írói teljesítmény színvonalában folytatása
a háborús naplókisregénynek.

A „hős” ezúttal az *Othello* Jágó szerepével küzdő színész, aki szembenéz színészi ku-
darcával.

„Ne játszd intrikusra Jágót – figyelmeztet N. – Éppen a te szemedre, homlokodra, a te
nyílt tekintetedre van itt szükség, és a közönség is erre kíváncsi.”

Jágót *ilyennek* akarja játszani, „nyílt homlokú, nyílt szemű férfi, mindenki szereti –
csak ő nem szeret senkit... Nem azt keresem, hogy milyen mozdulatokkal, grimaszokkal
árulhatom el a közönségnek, mi lakik Jágóban. Én akarok lenni Jágó, én!... De hát nem
megy, semmi nem megy. Ott állsz a színpadon kiapadt fantáziával, tehetetlenül, minden
mozdulatod hamis, csak a rendező utasításait követed mozdulatról mozdulatra. Sírni kel-
lene, toporzékolni.. csak egyre vágyom: hogy minél előbb túl legyek a jeleneteimen, minél
előbb eltűnhessek a színpadról”.

Három héttel később: „A szöveggel még mindig gyalázatosan állok. B. S. (Balázs Sa-
mu) félrevon és megmagyarázza, hogy nem vagyok démoni, csak egy szimpatikus vagány.
De én nem tudok démont játszani, csak egy embert... Egyszerűen csődöt mondok. Még ott
szövegmondás közben elhatározom, hogy visszaadom a szerepet; megrémülök, hogy ez
már az idegösszeomlás; más pályára megyek, határozom el... A pokolban érzem magam.
És tovább kell csinálni!”

Otthon. Ruttkai Éva már (évek óta) a felesége. Kíméletlenül őszinték egymáshoz. „Ha-
darok, mondja és az egyéniségemtől idegen dolgokat csinálok. Hisztérikusan reagálok a sza-
vaira, nyilván mert tudom, hogy igaza van... N. azt mondta egyszer: »Jágónak egy méter-
rel hosszabb az árnyéka, mint más közönséges halandónak.« Az én Jágóm mellől hiányzik
ez az árnyék.”

Nemcsak önmagával néz szembe az elhagyhatatlan tükörben, amit mindvégig metafizikai „kellékként” hurcol magával. Vizsgálja mások erényeit, hogy megpillantsa önmaga hiányait.

1954. május 26-án írja Naplójába: „Az ügyelőpult mellett összekötözött kézzel várom,
hogy belökjenek a színpadra. Két főiskolás »Öröm« között hallgatom Bessenyeit, aki oda-
benn éppen Desdemonát siratja. Mi minden van ebben a fiúban! Csak nő, csak nő a szen-
vedélye, pedig azt hittem, tovább már nem nőhet, de hatalmas mellkasa csak önti, árad-
nak a telt szavak. Most megértette, hogy Desdemona tiszta, fekete arcán boldog nevetés
ragyog fel, szétárul két karja és a nézőtér felhördül: öklével együtt széles mellébe zuhan
az észrevétlenül előrántott kés.”

SIMAI MIHÁLY

Ballada S. M. esendőségéről



... ÉS ESZTENDŐRŐL
ESZTENDŐRE
MEGY MEGY AZ IDŐM
VESZENDŐBE,
S MÁR ÉN ÉSZRE SEM VESZEM (DŐRE!)
MINT VÁLOK EGYRE ESENDŐBBRE.

A zuhanás zenéje



az Idő léggömb-kosarában
szállunk

– – – kileng a zuhanásjelző

– valami ballasztot kidobni ?
– vagy minden rakományt a mélybe ?!
– – – vagy
a Sors máris AZT akarja...?!?
épp amikor legszebben bomlik
elénk a panoráma kelyhe..?!?!

+

rázkódik kettőnkkel ég-rengésben
léggömb-kosara az Időnek
vadul kileng a zuhanásjelző
zuhanvást zúzódnak műszerek könyvek
emlékek remények kristály–hitek
már csak a kenyér és a bor
csak villámperzsés foszló nászruhánk
csak a megrontott tört varázslat-
ból az utolsó szilánk



+

immár tudom a zuhanás zenéjét
éppolyan szép
s éppoly irtóztató
mint angyal kezében a lángoló kard
mint Istenében a Gravitáció

+

Teljes Magunkat kellett összeadnunk
két

emberszívben-rejlő végtelent
az Együtt-Repülést mi így tanultuk
egy rögeszmés Babel-világ felett

de elromlik lásd
és gyilkossá válik
minden Időben-élő szerkezet

a varázslat most megtörik
legyen hát
velem a Föld
s legyen az Ég
Veled!

széttéphető szerelmesvers



széttéphető vagy
mint ez a virág
széttéphető mint egy blúz mint egy kis levél
széttéphető mint egy párhetes magzat
mint egy jajongó húr
mint ez a papírra-rótt verstöredék

széttéphetők vagyunk
mint minden kötelék

holdalló arc
a víztükörben
– eltűnők

atomjaimra hullok és atomjaim
atomjaidra hullnak
– virágra a virágpor –
megtermékenyülsz
a test után lélekben is
talán
szülsz még nekem
lélek-fiút lélek-leányt
akik méltóbbak Isten szerelmére
s úgy léphetnek az élet örökébe
hogy nem öröklik
a Halált.

Öninterjú



Se csillaggá se Isten angyalává
se szárnyas lánggá se korhadt parázzsá
csak egyetlenegy teremtmény Igévé
világ végén a világ kezdetévé

A „majdnem-jó rím” sorozatból



I. Metamorfózis

Megigézett
egy szörnyeteg-szem...
Ments meg magamtól!
– szörnyetegszem!



II. Mert élni lehetetlen

*... mert élni lehetetlen ebből
– élünk mind lehetetlenebbül.*

III. Íme, az imázs!

*A város imázsa
a városi mázsa
és rajta a Múzsza
– méltón az hommage-ra -
hisz harmadfél mázsa!*

IV. Dohogás

*Agyamra megy már minden tahóságuk,
de legfőképp a mindenhatóságuk...!*

V. Veszélyes üzem

*Az ember nem gondol rea,
s kiderül, hogy gonorrhea-
donor Rea !*

VI. Történelmi lecke

*Azt üzenték az Anjou-k:
Örülj, hogy a seggeden van lyuk!*

KÁNTOR ZSOLT

A Gesamtkunstwerk erudíciója



„Légy közel az én lelkemhez, Istenem,
váltsd meg azt, szabadíts meg engem!
Mert akit Te megvertél, azt üldözik,
A Tőled sújtottak fájdalmát szólják meg.”

(69. zsoltár 19. és 27.)

A Pneuma Hagion a magányomban talált meg,
amikor Jézus szavain töprengtem.
Aki nem issza a véremet és nem eszi a testemet,
nincs abban élet (zoé). S ahogy vettem magamhoz
igét (mannát) és bort (Krisztus vérét),
Úrvacsora közben megszólított a Spiritus Sancti.
Mert Ő a keletkezett és a romlásnak alávetett dolgokkal
nem vállal közösséget.
Hanem mindig a felfelé szárnyalás a tiszte,
hogy az Egyedülvaló Egy kísérőjeként
elvezesse az embereket a Bibliához.
Az Arkhétüposz (az ősminta) érdekli,
de nem úgy mint Philónt, hanem mint Origenészt,
aki az Énekek éneke-kommentárban minden hívőt
galambnak tekint. Mert megkapják a Szent Szellemet.
Megkapják Isten karizmáit, tehát olyanokká válnak,
mint maga a rúach, földi és testi régiókból fel-
repülnek az **odafelvalók igéinek egeibe**.
Ahogy lenyeltem az utolsó korty vért,
a boldogmondások megelevenedtek.
A borospohár oldalára piros filccel írtam:
boldogok a szelídek, mert ők öröklik a földet.
Ebben a pillanatban megszólalt Wágner operája.
A mobil ébresztett. Íme a Gesamtkunstwerk erudíciója,
Súgta a Szél. És a búkóablak kinyílt.



Juhász Ferenc mint elbeszélés



Az életműve egy város. Két kapuja van, az egyiken belépünk a Juhász-impériumba, a másikon átlépünk belőle az egyetemes szellem birodalmába. Tizenkét lakat van a bejáraton: jáspis, zafír, kalcedon, smaragd, sárdonix, sárdius, kricolitusz, berillusz, topáz, kisopráz, jácint és ametiszt. Mind a tizenkettőhöz egy-egy ige a kulcs. Az első: az igaz ember hitből él.

A második: szív teljességéből szól a száj! A harmadik: minden Átala lett, nélküle semmi nem lett ami lett. A negyedik: adok nektek hús-szívet, kiveszem belőletek a kő-szívet. Az ötödik: akit a Messiás szabadít meg, az igazán szabad ember! A hatodik: az igazi bölcsesség az Isten félelme. A hetedik: csak Istenben nyugszik meg a lélek. A nyolcadik: boldogok a szellem koldusai, mert övék a mennyek királysága. A kilencedik: a kő kéz érintése nélkül zuhan alá és szétzúzza a cserepet és a vasat. A tizedik: a hit a reménylett dolgok valósága, a nem látott dolgokról való meggyőződés. A tizenegyedik: aki megalázza magát felmagasztaltatik. A tizenkettedik: újra fölépíti az Úr Dávid leomlott sátorát!

Aki felolvassa mind a tizenkét kulcsmondatot, megkapja a tizenkét drágakövet, ráadásul beléphet a titkok kapuján. Azután megfürödhethet a mondatokban, megszártkozhat a nyelv metafora-szigetein, kijelentést kaphat az olvasás gyönyörűségéről, majd mielőtt átlépne az abszolút szellem csillagkupolája alá, bepilanthat a mindenség örökkévaló édenkertjének ablakán, ahol nincs idő. Azután angyalok kísérik a látogatót a saját küldetése kútjához. Ha odáig eljut a látogató a fenti lépéseken keresztül, ott valami különleges, eddig nem tapasztalt boldogság-érzet fogja átjárni.

A visszatérés onnan már nem egy fizikai út lesz, hanem egy másik csoda.

A klaviatúra bársonya



*A zongoraszéken Hanzó Menta kisasszonyra gondoltam,
elzongoráztam Haydn és Chopin egy-egy brillírját,
úgy éreztem néhány brill, néhány gyöngycsepp
az éjszakában felnyílt.
Ahogy a zongora teteje álmomban.
És a páncéltőkék hideg égíse alatt
ott feküdt a nő.
A klaviatúra fehér szirmaira ráhullt
vörös haja.
Mobil csörgött, durva librettó jött.
Apu kómába esett. Rohantam, az idegek
Szinte szúrták az agyam. De távol legyen, mondtam
Jézus, a Messiás nevében.
És jött a villamos.*



SÁRÁNDI JÓZSEF

Fordulópont

ADY KÖPENYÉBEN



*Mire elérjük, ha elérjük,
mit önbecsünk régóta vágyott,
titkon már másokra hagynánk –
változtassák meg a világot.*

*Kik voltunk békétlenek, leszünk
jó mártírok, vagy bérpróféták.
Marad-e írnok följegyezni
a századvégi szörnyű nótát?
1979.*

Álom a börtönben



*Köszönöm a leckét, Uram,
ez volt a legfájdalmasabb,
láttattad, hogy az asszony,
kit bajtársnak hittem
elárult rabságom alatt.*

*Züllesztett volna sárga földig,
ha hagyod, ha hagyom,
házamba vitte szeretőjét,
fölmérni örökségem
s paráználkodtak ágyamon.*

*Miért gondoltam, hogy különb
a többinél ez Éva-leszármazott,
– anya is lehetett volna,
de mert csak sóvár hús:
nyelne egész dór oszlopot.*

*Nehéz a kereszt, Istenem,
adj pihentető hosszú álmot,
aztán jöhet az aszkéta-sors –:
miért épp velem akarod
megváltatni a világot!?*
1979.

Fidji



*Egy különleges parfümillat ürügyén,
avagy mit kíván a reformerek társasága?*

*Az új korosztály mire vágyik?
Megvalósultára annak,
mit utólag nem akart volna?*
1979.

Közmegegyezés



*Áll hét „törpe” a képen
Mi közöm hozzájuk voltaképpen?
Ezek döntenek sorsunkról:
„bölc s kádik”?
Hitvány krimi csinálnak folyton
s az ember hányik*



Bomolva bomlasztanak
e virulens vírus „hősök”
s rajtunk élőködnek
számító séma-eszelősök
Csupán önvesztük félelme
tartja vissza őket
a végzetes gombnyomástól
Élvezni akarnak vénen is
kicsikarva mindent
a „létező” világból
Tartanak azoktól
Kik „szeszélyből” tartják őket
s gyűlölik balekségük okozóit:
a Mindenható TŐKÉS
„gyönyör”-tényezőket.

Aszkéta „majmok”
s megfontolt „hülyék” birodalma
ez „az ördögi birodalom”
Szakadjon rám a kémholdas ég
ha rájuk szavaz
az egyetlen Isten:
AZ EMBERISÉG
1983.

Szavak tremolóban



Remeg a kezem
akár egy rogyant vénemberé
Írni próbálok mégis
Írni a női fülekre aggatható
cseresznyepárról
s a Nap halhatatlan mosolyáról
Írni a körülöttünk settengő
mindent beköpő legyekről
Írni a szomszédék

részvétlen-barna házfaláról
 Írni a nemzetiszín fölmosórongyról
 látva az egyetemesen
 elszennyezett ország
 „mozgássérült” lakóinak
 sürgős pucolnivalóját

Pucolnak majd az idegen katonák is
 kik lankadatlan rakéta-falloszokkal
 duggatták tele anyaföldünk
 és barátot mímelő
 vámpírokként szívják a vérünk

ALSOROK:

Életidőnk
 bizony behatárolt -
 1983.

Ami most kint történik



Ami most kint történik
 rég megtörtént belül
 Félelmünk bűnével vártunk az alkalomra
 Viszonyultunk bár
 ám ha van mentség: nem azonosultunk
 Tettnek gondoltuk
 a hallgató dacot
 a vérrel kitömött bábuk iránt
 Életidőnk közben csaknem lejárt
 Zsarnokok alkalmazottai lettünk
 kenyérkényszerből szinte észrevétlen
 Alkalmazotti társadalom
 a pórázon tartás társadalma
 Micsoda „pazar” elmélete a megtöretésnek
 és „bájos” módszere persze a betörésnek



Elnézem magunkat
milyen hirtelen megöregedtünk
pedig most kellene
a hitüzemanyaggal működő akarat
hogy eltakaríthassuk a szemétdombot
s lecsapoljuk a csillagosok
kloáka maximáit
hogy kitaláljuk a döglődő birodalom
utóvédharcának sátáni terveit
és fogalmat alkossunk
egy személyiségünkre méretezhető
magunk választotta civilizált jövőről
a mindig részvétlen TÖRTÉNELEM
kietlen sivatagában
1990.

A „BÉKE” érve



Békében élhet itt bárki,
ha belső békéjéről lemond.
S. J.

Egy kis fűtött, meleg szobá-
ban alszom át az „új” telet,
álmban sem hagynak nyugton:
háború, lelkiismeret.

Mintha a „forródrót” végén...
csak szikra kell és robbanok,
reggelre kinn postaládám
tele pengékkel – hallgatok.

Ki ül a készülék mögött?
Kiktől az „éles levelek”?
Szabad a döntésem haha...
melyik haláltól rettegek?

Kegyelem, kegyelem, kegye-
lem, én inkább nem is alszom,
az éj s olaj elfogyott,
már nem „értetek haragszom.”
1993.





VILLÁNYI LÁSZLÓ

legyen mibe



*De jó is volt felébrednem álmomból,
annak biztos tudatában,
hogy te varázsoltad a meredek hegyoldal tetejére
az ismeretlen fa gyökereit,
legyen mibe megkapaszkodnom.
Mindaddig attól féltem, zuhanás lesz a sorsom.
A következő álmomban
(egymást átölelve)
álltunk a fa alatt,
körülöttünk jégeső verte a tájat,
de bennünket megóvott a fa lombja.*

titkos kert



*Eddig kétszer várhattalak rózsával az állomáson,
semmit sem sejtve arról,
hogy szirmaikból karácsonyra
életfát növeszt kicsiny kezed.
Két hétre rá
(mi minden nyílt meg e két hét alatt)
Dzsálál-Eddin ar-Rúmi verséből is fölsejlik ajándékod:
„A rózsza titkos kert, amely magába rejti a fákat”.*

mindig balra



Szeret engem a jó Isten, mondogatom Szenteste.
Megteremtett és elvezetett hozzám,
megtanított, hogyan is kell várakoznom rád,
s ha átölellek
(lelke rajta, aki ezt érzélgősségnek gondolja)
mindig balra, a szívemre öleljelek.

akárha esővízzel



Nem hittem volna
(pedig elégszer zengett ódát barátom a pici nőről),
égi ajándék termeted.
Füled a szívemen,
nem kell sokat magyarázkodnom,
hallgathatok kedvemre.
Újév hajnalán karomba kaplak,
akárha esővízzel teli hordóba, viszlek megfürdetni.

vinne álmodba



Már szokatlan, ha ébredés után nem nyúlhatok kezedért.
Ha nem arcodat látom meg először
(s nem ámulhatok részletein).
Pedig indulnék szemöldököd ívén,
vinne álmodba szép szemhéjad mögé.



egymáshoz igazodnak



*Megyünk lefelé a negyedik emeletről,
pontosan egymáshoz igazodnak lépteink.
Meséled, álmodban, mikor mellém értél
a hegyvidéki kisváros utcáján,
ugyanilyen harmóniában lépkedtünk
(mint legelőször is a lépcsőházban).
És hiába jöttek-mentek körülöttünk,
csak kettőnk járása zenélt a macskakövön.*



BÁLINT PÉTER

Woolf-műrajz helyett, a „gépverőinas” műhelyében

TÖREDÉKEK TANDORI KILOBBANT SEJTCSOMÓK-JÁRÓL



1.

Virginia Woolfot olvasom, idestova már két éve, ez lehetne magánügy is, egy író magánügye, miként az is, hogy július hónapban, a csüggesztő nyári hőségtől a rózsalugas hűvösébe menekülve a sziesztázások idején, a kezem ügyébe került a Woolf-fordító, a legfontosabb hét Woolf-regényt magyarító Tandori épp egy esztendővel korábban datált „személyes könyve”: a *Kilobbant sejtcsomók*. E kötet számos meglepetést okozott, rögtön mindjárt és elsőként a címével, mely egy (ismerve Tandori régi Szentkuty-vonzalmát, nem tűnik frivolitásnak azt állítani: az *egyetlen*) metafora, s amelynek aligha van, volna értelme ama kettős meghatározottság nélkül, amit Tandori tulajdonít neki, tökéletessé és teljessé téve a metaforikus címet. Virginia Woolf *Hullámok* című „lírai regényéről” írja egy helyütt: „egyetlen összelobbanó sejtcsomó a hullám-mű lényege, anyaga”; mi pedig az ő művéről konstatálhatjuk: a gátakon megtörő, a homokfövenyen szétterülő tenger magába-visszahúzódnása a személyes naplójának lényege. Miből következtethetünk erre? Abból, ahogy az író műhelyében bókászásokról és az író-műfordító cerebrális alkatra valló önvizsgálatairól, London-járásokról és mondatépítkezésekről, időről időre történő betegségi tünetek azonosításáról és madárkákkal együtt-léteiről ad számot jegyzeteiben, melyek végtére ez alábbiban oldódnak fel: „Igen, több nekem már nem kell, ismétlem el, Virginiából sem, ha e könyvem befejeztem. Aligha fogom őt olvasgatni, végképp nem a róla szóló irodalmat. Közelebb van ő hozzám annál. Nincs mit igazítani. Kosztolányi joggal nevezi mindig újra mértéket vevő szabóját – szemben az ítések sokaságával – intelligens embernek. De Virginia Woolf már ebből a szempontból afféle kilobbant sejtcsomó”.

A Tandori-kötet azáltal is revelációként hatott, hogy az egyszer már legszentebb magánügyből irodalomává avatottat, a fordítás nyilvánosság elé tárt magánügyével együtt volt képes személyessé tenni tárgyát: Woolfot és Woolfot szemlélő önmagát. Személyes irodalomfelfogását, már-már a „Woolf-i ziláltságot” (Németh László szava) és serpentin-ként kígyózó gondolatfüzért utánzó sajátos hangvételét képes volt elfogadtatni velünk, pontosabban az irodalmi kísérletezésekre, újításokra, műhelylátogatásra hajló olvasókkal. Miként említettem, a Tandori fordította regények némelyikét majd egyszerre olvastam, olvastam némelyiket újra épp az ő fordítása kedvéért (másét is olvastam, talán „szöveg-hűbbet”, mégsem hagyott nyomot a „hangja” bennem, ellentétben a Tandoriéval), ezzel



a személyes hangvételt, olvasatot, fordításélmény-beszámolót, megannyi fragmentumot tartalmazó kötetel, melyről maga a szerző mondja, a kimondás felszabadító örömeivel és a kimondottak feletti szemlézés nyugalmaival: „szigorúan élmény-és-véleménybeszámoló”. Tandori megkapó (kinek ellenkezőleg: elidegenítő) személyességére mi sem jellemzőbb e vallomásnál: „Magamnál magamabb nem lehettem soha irodalmilag, mint e fordítássorozatban” –, s bátran hozzátehetnénk, soha nem volt annyira Tandoriból a „magyar-Woolf”, mint az ő fordítása, magához fordítói révén; végül is a Woolf-életmű jobbika „a keze alatt magyarra átforg”. Gondolom, sokakban felmerül az egyszer (sokszor, majd minden valamirevaló műfordítás esetén) már felmerült, lehangosabban a Gyergyai fordította Proust-kötetek kapcsán elhangzott vád: vajon Woolf-hangja beszél-e ezekben a Tandori magyaráította regényekben, vagy Tandori, aki többet adott, a kelleténél is többet, saját hangjából és idegműködéséből, szókészletéből és mondatszerkesztéséből, a Németh által emlegetett „ziláltságából”. Az a másik kérdés sem egészen az ördögtől való: vajon a Tandori-féle „hang-játék” kiállná-e a próbát, azt a már szintén sokat hangoztatott próbát tudniillik, hogy mondjuk, ha egy angol illető, magyarból fordítaná vissza a maga nyelvére Tandori-Woolf regényeit, azok miként viszonyulnának az eredetiekhez? Tandori kétszer is elszólja magát, a maga javára szól az „átforgatás” lényegét érintve; egyszer azt írja az irodalmárok „parádé-apparátussal” történő műértelmezése ellenében, az *Évek*-regény kommentálásakor: „Hanem én egy egészen más *Évek*-regényt olvastam. Mondhatni, s kapaszkodjunk meg itt, ha Virginia nem tette modernné a regényt, én azzá tettem. Sajátos vakolasással, ahogy csak az anyagszerűt értékeltem”; másszor pedig: „De ha a keletkezés sorrendjében vesszük 'hét regényemet' (melyek teljesen Virginia regényei maradtak, mert ha bármi, hát a szövegűség a javamra szólt most) ”.

A meglepetés-élmény más szempontból és más síkon is értelmezhető, például, ha fel tesszük azt a kérdést: hogyan lehetne jól, precízen, formailag és műfajilag meghatározni vagy csupán körülírni ezt a Tandori-művet? Maga a szerző nem könnyíti meg az olvasó (sem az átlag, sem az elfogult, sem a részrehajló, sem a hivatásos) dolgát. Valahol ezt írja: „Nem hivatásom itt – mondtam – sem 'többi' regényét, sem társadalmi újságírói, regényelméletírói tevékenységét elemezni, ez itt: élménykönyv”. Ami rendben is van, az írók és irodalmárok esszéin és naplóján edződött olvasót legalább annyira ejti rabul Tandori megannyi „élménykönyvbe” gyűjtött személyes vallomása, mint a műfordító idézte Woolf-élmények. Másutt azt olvashatjuk Tandoritól, hogy e mű: önéletrajzi könyv: „Erről írtam talán úgynevezett önéletrajzi könyvemben, de itt, ahogy Virginia annyira önéletrajzi (meg nem; mellék-írásaiban nagyon-nagyon önéletrajzi), elfog az ihlet”; s e kijelentése első tagján: az „önéletrajziságon” nem is akadunk fent, mert később és sokszor, elég sokszor, hogy agyunkba vessük hangoztatja a személyes olvasat, élmény, élmény-rímeltetés, vallomás jellegét könyvének. Egészen odáig merészkedik, hogy a műhelynaplószerű kötethez fűzött *Ami még maradt* „tartozékokban” kereken kimondja: „Nem mertem volna 'ilyenre írni'. Munka közben alakult, ahogy távolodtam minden előítéletemtől, vagyis hogy 'ezt-és-így-kéne' talán”.

A kötet elején viszont azt hangsúlyozza, hogy: „a világirodalom nagyon nagy alkotóit nem biztos, hogy lehet olvasnunk (épp) ma” –, ennek ellenére maga is olvasó, sőt szenvedélyes, értő és műélvező, szívét és értelmét az olvasásra kiszemelt műnek odakölcsönző olvasó egyben: „átlagos olvasó vagyok én is, csak fordító is egyben, meg fél életemet iroda-

lommal töltöttem”. Vagyishogy a maga személyes olvasatát élénk táró „átlagos olvasó” (akinek az „átlagosságában” azért mégsem hihetünk igazán, pancserként, mondhatni: bár az átlagolvasó ilyen volna, bár volna ilyen átlagolvasó nagyobb számban!), deklarálja, tudomásunkra hozza, szerénysége tudatában jelzi: vigyázat, a fél életét irodalommal töltötte, nem egészen botcsinálta „műélvező”, inkább sztalker. Viszont miközben bevezet a műfordító szemináriumába, arról a boldogító írói szabadságról vall, eléggé hangsúlyosan, hogy nem tartozik sem az olvasónak, sem az irodalmár szakmának felelősséggel kijelentéseieért: „Természetesen előnyöm (lehet), hogy nem voltam anglista, nem ismerem hát köteles tanulmányaimból, súlykolások révén az angol regényt mint olyat”. Napjainkban, amikor – Bernhard szellemes kifejezésével – a „divatos hivatkozástekintélyek” említése nélkül nem is lehet valamirevaló tanulmányt publikálni, irigylésre méltó – az ami évtizedekkel korábban még természetes volt, hogy írók töprengtek az irodalomról, műhelygondjaikról és kedvelt olvasmányaik nyújtotta esztétikai élményekről, és senki sem vetette szemükre a „kalandozásukat”, mivel hivatásgyakorlásuk részét képezte, hogy beleolvassák magukat az egyetemes irodalomba és személyes véleményét formálnak róla – Tandori bátorsága, hogy fittyet hány konvenciókra és kánonokra, magát írja ki e kötet lapjain. S nem tesz úgy, mintha nem volna tisztában „különködés”, a kánonok és gyártóik elleni ágálása következményével. A szemlélt és műbe fogott tárggyal szembeni távolságtartását, távlatosságát és szabadságát más szempontból is fontosnak vélte megőrizni: „szó sincs róla, hogy én Virginia Woolffal, regényművészetével, átvitt értelemben a fordítás révén vele, könyveivel, stílusával, alakjaival azonosultam volna” – magát akarta próbára tenni, ahogy Géher mondta: a „bensőséges irodalomismeret és irodalmi érdeklődés” talált alanyt Virginiában és a magában Tandoriban, a kettő nem összekacsint cinkosok módjára, hanem egymás kezére játszik: ki-ki legjobb arcvonását mutatva.

Mégis, gyanítom, akkor járunk legközelebb az igazsághoz a Tandori-kötet műfaji megközelítésekor, ha az esszéírást, s kiváltképp a Szentkuthy-féle naplóalkotó esszéírást említjük; pontosítsunk, a gide-i játék: a regény (*Pénzhamisítók*) és a végéhez toldott regény-naplója formula, és a valójában egyetlen gigantikus naplóként felfogható Szentkuthy-életműbe megszámlálhatatlan sokszor beiktatott naplófolyam újrázása a mű: még sem reminiscencia. Az esszéírással szemben vannak kétségei, bevallott és megfogalmazott kétségei Tandorinak. „De hiteles képem-e az esszéírás, egyáltalán, pár verset leszámítva (*Paper Star* etc.), az írás? Nem az van-e, hogy egészen mást gondolok, amikor nem írok, pontosabban, nem gondolok semmit, hanem ha magam vagyok, csak madárkámért aggodom (...) s így nagyon sajnálatos, rám nézve gyötrelmes, ha írok?!?” Ez a hang ironikusan és frivolan felel (s nem utánoz, hangjukra nem talált tehetségtelenek szokása szerint), klasszikus irodalmi játékba, olümposzi fecsegésbe kezd, irodalmi pórnép feje felett, a hajdani mesterrel, Szentkuthyval, s kíváncsian figyel, észre vesszük-e, hogy az effajta mondatok mit evokálnak: „Mint általában, ha a szellem életét éled, két dolog küzd benned, eminnen, hogy elég-e a te ’tudásod’, érzés-világod, elég vagy-e magad (mindazzal, amit összeszedtél, összetapasztaltál, főleg, ha fordításról van szó, s a fordító te vagy... de itt nem ’fordításról’ van szó egészen mégsem), elég-e, vagy másoktól is kellene s még sok, valami nagyon jó”.

Egy dolog ellenben biztos, s a lehető leghatározottabban szögezi le Tandori a szemlélődése, gondolkodása, írása tárgyává tett Woolf kapcsán: „Teljes Virginia-képet ne várjon



tőlem az olvasó, mert ehhez a szerző (Virginia Woolf) elméleti munkásságát is figyelembe kell venni. Magam nem béklyózva táncolok, hanem ellenkezőleg: túlsággal is szabadon. Bár szórakoztató lennék vele (legalább) ”.

2.

Géher mondta Tandoriról *Az irodalom helyzete: vallomás* esszéjében (jegyezzük meg, 1986-ban!): „Érdekli vajon az úgynevezett közép-nemzedék mai magyar irodalmát, hogy például Tandori Dezső (ez a mindent-megkísértő műfordító és egyetlen kísértéssel viaskodó lírai költő) mit akar évek óta a verebeivel mondani? Semmit? Ahhoz túl sokat és jól beszél. (...) Az irodalom dolga lenne, hogy utánajárjon ennek a bestiális motívumnak; hogy kiderítse, mi folyik ebben a műhelyben, milyen vér a művekben. Az áruló nyomokból végül is ki kellene derülnie a tényállásnak: hogy miféle kegyetlen tudást tartalmaz Tandori életműve ”.

S ha most, a 2008-ban napvilágot látott Woolf-kommentárba beleolvassuk magunkat, egyszeriben szembeszökövé válik, túlságosan is, mivel túl sok helyen érhető tetten a „személyesen olvasott” kommentárban az összekacsintás, az összebeszélés, hogy Tandori részéről létezik egyfajta visszamenő-ható beszélés a Géher-szöveggel: az utalások rejtettek, láthatatlan történetet írnak. Meglehet, a hatvankilenc éves Tandori újabb esélyt ad, a monomániásan mindig csak önmagáról, önmagáról megannyi vesszőparipán lovagolva írni tudó íróként újabb megközelítési lehetőséget kínál az olvasóknak és irodalmároknak, hogy eltöprengjenek a verebei, betegség-tünetei és „kegyetlen tudása(i)” lényegén.

Töprengésünket könnyítendő vagy ellenkezőleg, efféle mondatokat olvashatunk a szerzőtől: „Átmegek kicsi bice madarunkhoz, etetem szőlővel, azon mészanyaggal, tollasodjon a riasztóan lecsupaszodott melle, torka. Én nem bírok egyszerre három tényezőt! Kettőt se. Sokszor egyet sem”; vagy: „sérültségem dolgában aggódom, jó lenne tünetmentesnek lenni (...) De a gépelés a sérv-diszpozíciónak (orvosom szava!) talán nem tesz jót. Így aztán bajban vagyok. Fél napokat töltök ücsörgéssel, mászkálással; jó, ezért is jó – meg eleve jó –, hogy itt van a madárkám, törődhetek vele, a nyár ilyen, nekem jó, nem egyhangú, csak a gépelési ’öntilalom’ (vagy ha mégis túlzásba viszem: az aggodalom) rossz”. Az egy, vagy két, esetenként sok-tényezővel nem bírás, a szemlélt dolgok kapcsán említhető hagymahántás, az azonosíthatatlan betegséggel viaskodás eredménye: szükségszerű magányba zuhanás, „gépverőinasként” szövegen munkálkodás: annak lelki és fizikai kínjaival egyetemben. Ezzel az örvényszerű mozgással ellentétesen hat: a gépelés tilalmi időszakaszain átívelő madáretetés, a Woolf-regények magyarítása, mint műfordítói és írói kihívás, a Woolféhoz hasonló elszigeteltségtudat, és evidenciáival magára maradás élményének a feldolgozása az „élménykönyv” megírása révén. Madarak kalitkából reptetése: megint csak metafora; Hajnal Gabriella egyik szönyegén látható a nyitott kalitkából kiröppenni nem vágyó madár, s ellentéte, a lendítőkerékkel felhúzható madár gépies mozgása: a kettő együtt lét-és szabadságmetafora. A verébbel beszélgetés-momentumok pedig Kass János Szent Ferenc-sorozatának méltó társai; mindketten elmondhatják: ahol szellemi és erkölcsi káosz uralkodik, kirekesztő-kánongyártás és egymásnak-udvarlás dívik, a teremtés nyelvén már csak a madarakkal szólhat az ember, művész-vagy szellemtárssal többé már nem. „Mrs Ramsay azon töpreng, hogyan szabadulhatunk a magányból. Valami jelentéktelen apróság révén: látványocskák, hang. Verébké? (Én) Nem! A *Torony* lényege ez is: ne

aktualizálj, ne játssz hasonlósdit. Fogadd az élményt. Tehát én nem akartam semmiféle magányból szabadulni, ellenkezőleg, ezt az örökkévalót, melynek mintha se kezdete nem volna, se vége, a Torony-könyvet fordítóként, feladatul 'birtokolni'. Mi rosszabb? A birtoklásnak csak a gondolata is, vagy hogy valamivel még dolgunk van, feladatunk? ”

Tandori éppen a Woolf-regények fordítása után, visszatekintve a műfordítói évtizedekre, a különböző betegség-tüneteket okozó önfeladásokra, ilyesféle kijelentéseket tesz: „Virginia Woolf fordítása során jobban megtanultam megvetni sok mindent, de nagyobb együttérzés is alakult bennem” – talán a bice verebek, a kisemmizettek iránt?

3.

Tandoritól idézzük: „Átlagos olvasó vagyok én is, csak fordító is egyben, meg fél életemet irodalommal töltöttem, ráadásul úgy érzem, az író a centrális művész. Épp mert foglalkozik, de nem tudományosan. Megjeleníti a teljes embert”. Mintha újfent párhuzamos beszédnek, összebeszélésnek volnánk a tanúi, el is hisszük, ha felidézzük mit ír Géher István: „A világirodalom kritikusat a szövegtisztelet avatja filológussá; az, hogy számára az író – mint téma – szabadon választható tárgya az elmélyült szövegkritikai érdeklődésnek. (...) Aki az irodalmat kedvére tanulmányozhatja, annak kedvet és közönséget kell találnia az irodalom tanítására is”. (*A filológus feladata: utópia*). Engem Tandori írói és műfordítói gesztusa érdekel a Woolf-kommentár olvasásakor, hogy mialatt és minek utána lefordította a hét regényt, a szépség helyett, mellett, miért a másik megértésének, miért az íróként odafordulásának és a másik író megnyílásának módozatai érdeklik. (Maga is felteszi magamagának a kérdést: „De miért mániám nekem a szépség helyett a megértés? Miért teszem magam idegenebbé a világban, mint amennyire én a világnak eleve idegen vagyok? ”) Ez a fajta önfaggató, műteremtés közben írói szándékot, textúrát létrehozó gondolatfűzést és stílus-megértést tárgyává tevő gesztus, kétségkívül nagy példaképéhez: az író-műfordító Szentkuthyhoz, s kiváltképp is *Az alázat kalendáriuma* és az *Egyetlen metafora felé* naplóiban megszólaló „világnak idegen” Szentkuthyhoz közelíti. Olybá tűnik nekem, mintha a Woolf-megértés, a folyamatos író-műfordító tevékenységének élményrögzítése közbeni életműmegértés (mely folytonosan magamagáról szóló beszédre készíti Tandorit, s az írói természetének feltáratlanságáról és kétes-felületes recepciójáról való beszédre is), s e kettős, kétféle megértésről beszéd el is idegeníti őt olvasóitól, talán az önfeltárás és textúrává válás stílusa okán is: Szentkuthy maga is ezt tapasztalhatta, s nem csak a *Prae*-vel. Erről az elidegenedésről, az irodalmi kánonon kívül rekedtségről, a magyar irodalmi recepció olykor részrehajló, olykor szűk látókörű válogatásáról is van mondanivalója: „Persze, eleve gyanús az az ember, szerénységem, csekély fordítói valamiségem, aki (amely szempont, két lábra állva s járva) Martin du Gard munkásságát a XX. század nagy prózateljesítményei közé sorolja. Rendben, de a magunk portáján kereskedve, jó helyen van-e Szentkuty? A másik oldalon – véglet, szintén – újabban Mándy? Divatok alakulnak, aparegényeken kezdve a közönség-kegykeresés más régióiig leereszkedve, már-már szállva, a monotóniát, mint saját szagát, nem érzi az irodalmi közeg”.

Szentkuthy Miklóstól ismerős ez a világmindenséget és létteljesség-élményt nyújtó olvasmányrengeteget, művészettörténetet (még inkább művészettörténeteket: így egyenesen többes számban) és életeseményeket saját tudatán, idegműködésén és vérkeringésén áteresztő, fermentáló írói magatartás. Ennek a távlatteremtés és hagymahántás aspektu-



sából történő vizsgálódásnak a következménye: egyszer obszervatóriumi távcsövön át szemlélni az univerzumot, másszor laboratóriumi mikroszkóplemezre helyezni a mikro-világ jelenségeit; a fenomenológiát segítségül hívva kimeríthetetlenül sok és sokféle kijelentéseket tenni a dolgokról, részletekig menően; később visszavonni, módosítani a leírásokat és következtetéseket; analógiákat állítani a megértés érdekében. Ámbár soha nem lévén elégedett a szemlélődő a le- és körülírással, a természettudományi törvények és matematikai képletek rendszerében próbálja helyezni a véglegesen soha meg nem ragadhatót. Az *Egyetlen metafora felé*-ben az élet vagy mű, a stílus vagy téma örök dilemmáján vívódó Szentkuthyhoz hasonlóan kételyek és írói rejtvények tartják izgalomban Tandorit is: „Talán kiderült mostanra, hogy az életmű és az élet, meg még valami (a szent világirodalom és szempontja) cikázó, de lassú hálók összefüggésrendszere érdekelt, ezt próbálom most már, sok mindent megtárgyalva, visszaütalásokkal, összehasonlításokkal szolgálni”.

Szentkuthy teljesen rendhagyó és öntörvényű módon, a „szent világirodalom és szempontjai” – hogy a Szentkuthy tükrebe pillantó Tandori szellemében frivolak is legyünk – figyelembevételével teszi meg Joyce *Ulysses*-ének fordítása és saját írói-műfordítói műhelybeszámoló (naplójegyzetei) kiindulópontjaként, e közben maga is kettős tükörben szemléli magát: Joyce-éban Szentkuthyt, aki megjátssza Szentkuthyt, ahogy Géher mondja tétként játssza meg magát: az író és műfordítót, s persze a magyar irodalom botrányos módon botrányosnak tartott „különcét”. Tandori már csak bizonyos értelemben rendhagyó, (Szentkuthy hasonló tette okán már nem, ellenben annak a szellemét követve, hogy: „az irodalom maga: a saját lényegével való foglalatossággá vált irodalom” – Blanchot – megint, újfent, sajnos és igenis rendhagyó). Ám teljes mértékben öntörvényű módon tekint bele Virginia Woolf tükrebe: magyarítandó egy épp saját tevékenysége révén összetéveszthetetlen hanggá vált nyelvet és magyarrá soha nem váló írónői magatartást, és e tükrözése emlékezteti korábban is „ősenek”, elődjének, talán „mesterének” vélt Szentkuthy tükrözésére, annak valamennyi következményével együtt. Az pedig, hogy monográfia-terjedelmű tanulmányaimban szemléltem másfél évtizeden át az író: regény, napló, dedikáció, tanulmányíró Szentkuthyt, majd a Woolf-tükreben magamagát kereső és a „személyes olvasmányélménnyé” vált életmű olvasása közben Szentkuthy módjára naplófélélt író Tandorit kommentálok, mindkét esetben, mint a mások tükrebe nézegető írókat szemlélő, az ő tükrükben magamat néző író: ez a többszörös tükröztetés és másikat és magamat kommentálás, különös öndefiníálás: maga az irodalom.

Más pontokon is tetten érhető a hol bevallott, hol csak sejtetett Szentkuthy-hatás, kölcsön- és ellen-, vagy éppen ráhatás, „tehát a magunk kis szemináriumában effélékre jutotunk: mind-mind a részletek. A regény a maguk megérdemelt, jelentős helyére teszi őket. Én erről írok. De a magam 'életében' épp azoktól nem kapom meg a magam 'fontos' részletei iránti megértő érdeklődést, akiktől várnám”. Az irodalomban létezés során szabadság- és alkotásvágyból, öndefiníálás igényével végzett feladatokkal birkózás, az elvégzett penzumokra visszatekintés révén önmagukban is tudatosított érdemekkel szembenezés okozta jogos öntudat, és a megoldásokról, a művészi kvalitásról tudomást nem vevés, a kánonból kimaradás jogos fájdalma (szűklátókörűségből? farkasvakságból? móríci korupcióra hajlandóságból s klikkesedésből magyarázható a kirekesztés?) együtt és egy időben zsongítja, delejezi magát az író, s e hintázás okozza az írói asszókban ejtett kíméletlen oldalvágásokat, fájó pengeszúrásokat, persze a frivol kiszólásokat és irodalmi nemte-

lenek lesajnálását. „Te, meg fogod látni, micsoda kincs / egy kilincs / lenyomására alkalmas kéz, vásárra / és jégre, majd kétszer meggondolod, / mikor viszed megint magad”.

Egyébként Tandori öntörvényűsége mi sem jellemzőbb, minthogy nem kell, nem igazán kell Tandorinak a Woolf-élmény meghatározásához, önvizsgálathoz Bécsy Ágnes Woolf-világát be- és megmutató könyve, mivel nem érdekli a szaktudomány, mindenütt és mindig magát olvassa bele az életműbe. Az öntörvényűség másik bizonyítéka, hogy Tandorit cseppet sem érdekli a Joyce, Woolf, Szentkuthy esetében egyaránt hangoztatott, nálunk régóta botrányosnak minősülő, regényírókat negatív fénybe állító „cselekménytelenség” vádja, s kicsit unalmasnak, idejeműltnek véli persze ennek az írói fogásnak, elbeszélsmódnak a védelmét is. Már Szentkuthy is védekezni kényszerült amiatt, amit Tandori említ fordítottja kapcsán: „A modernistább Woolf-regényekben kicsit mindig indázza, folyondározza a cselekménytelenség törzsét a stílustudat(unk), nem adjuk át magunkat anynyira”.

4.

Tandori műhelyében időzve, másik két meglehetősen öntörvényű és önnön törvényeik szellemében elvárásaik mércéjét meglehetősen magasba helyező magyar író véleményére voltam (ismét) kíváncsi, Virginia Woolfot illetően, s persze fogadni is mertem volna, akár nagy tétben is, hogy mindkettőjüknek van véleménye, megvan a maga meglehetősen sajátos, különbejáratú, mégis pontos, telitalálat-véleménye az írónőről, s ebbéli hitemben nem is csalódtam.

Mindjárt elsőként a Németh Lászlóéra kerestem rá (alkalmasint olvastam már, most csak felfrissítettem) az *Európai utas* kötetbeli két recenziójából; a *Mrs. Dalloway* regény kapcsán írja: „zilált s igaz, hogy közismert fogások jóvoltából zilált, mégis formai remek. Ha zilált, a ziláltság forma-művésze, ha fogásai ismertek, az ismert fogások nemes formateremtő izlésében olvadnak fel”. Az *Orlandó*ról való mondandója („Nála az izlés egyben szerkezet is, s ha igazán nőies vonást keresünk rajta, ez az. E regény nem úgy íródott, mint a férfiak regényei, akik terv után építenek. (...) Egy végrehajtott terv sohasem lehet ilyen tökéletesen zilált, ilyen geometriátlanul egész. Játék: talán nem is egy nagy szellem játéka, de játéknak páratlan. A mi ragasztott bajszú asszonyíróink tanulhatnának tőle”) részben az egyetemes irodalom birodalmában felfedezőként bolygó utas markáns kontúrokkal feliskicelt vázlata a regényírónőről, részben kíméletlen s talán bántó oldalvágása a magyar regényírók, kiváltképpen is a nőírók felé. Csakhogy semmiképp sem feledhető Németh nagy erénye (miként oly sok más író: Proust, Joyce, Gide, Ortega esetében), hogy író-olvasóként, utazó-felfedezőként a harmincas évek legelején fedezte fel és mutatta be a magyar olvasóközönségnek az angol írónőt, hivatásos ítéskéket és irodalmárokat megelőzve. Németh a „ziláltságot”, mint írói szándékosságot és regényszervező erőt említi erényként, amihez némi bátorság kellett, különösen, ha számba vesszük, hogy tette ezt akkor és egy olyan olvasótábornak, amely még sem Proust, sem Joyce regénymonstrumával, emlék- és tudatfolyam-regényével nem ismerkedett össze, Szentkuthytól fanyalgott, s azon csekély réteg is, amelyik később valóban beléjük kóstolt, óvatosan és fanyalogva tette, kávéskánálal, mintha attól kellett volna félnie, hogy megégeti a száját.

Az írónő másik erényének az építkezés nélküli játékot, szó szerint a „szerpentindobálást” tartja Németh László, s arra a következtetésre jut a regényt illetően: „talán nem is egy



nagy szellem játéka, de játéknak páratlan”, amiben az a meglepő, hogy Németh maga sem a „ziláltságot”, sem a „szerpentindobálást” nem tartja olyasfajta írói eszköznek, melyet saját írói gyakorlatában követésre érdemesítene. Az egyébként nem egészen elfogulatlan ítélet Tandorinál ekként módosul, joggal téve a finom distinkciót: „Virginia Woolfnál sem a gondolat bontakozik ki, hanem a textúrája. Ahogy a Dalloway-történetet írva Virginia nem is nagyon tudta, mi a téma, csak az anyag számított”. Később, másutt Tandori tovább finomít a kijelentésén: „biztosra veszem, hogy semmiféle megghiúsult vagy mégis megvalósítandó (élet-értelem) eléréséről nincs itt szó. Egy felületről van szó, melynek értékes és közömbös mélyei vannak. Az izgalmasan tagolt prózakollázsról van szó, mely meghaladja önnön kollázsjellegét. Arról van szó, ami történik, és ami történik, az azért gördül, vonzólódik, akad el stb. a mi szemünkben (számunkra; az olvasónak) mert Virginia pont így és nem másképp mondja el”. Tandori, aki nem függ sem egyetemi tudósok ítéletétől, sem a kenyéradója elvárásaitól, amúgy reflexív természetű íróként igyekszik kiszabadítani a skatulyából, a kánon-fogságából „védencét”. Miként Szentkuthy is kénytelen volt címkéket szaggatni néhány évtizeddel korábban, Tandori is megismételni kénytelen a rossz, a semmit meg nem magyarázó vinyetták felkaparását, dühösen riposztoszik a tudatosan komponált regényszerkezet hiányosságait, a cselekménytelenség, az olvashatatlanság vádjai ellen: „nem nevezném tudatfolyamnak a dolgot, inkább: hogy bele van oltva-oldva egyik anyagféleség a másikba. Ismétlem, a naturább-naturább matéria és az emberi, képzeti, vélekedési (érzelmi) anyag fonódgat, foltra folt olvad, mondom”.

Tandori műhelyében időzve kedvem támadt rálapozni az irodalmi publikációkat összegyűjtő Márai-kötetek egyikében a Woolf-ot érintő passzusra, s hogy megismertem véleményét az angol írónőről, egy másik író természete és olvasási módja is megjelent előttem újfent. „Nem ok nélkül említem Csehovot: Virginia Woolf halálhírére ennek a nagy orosz írónak emlékét kelti föl. Woolf is tudta, amit utánozni nem lehet: a semmiről beszélni úgy, hogy a mindenség is benne legyen minden egyes szóban” –, írja a maga nagyvonalú, zsurnaliszta hangvételt megütő modorában Márai. Ám, ha kicsit is belegondolunk a felvetett párhuzamba, cseppet sem tűnik sebtében végiggondoltnak, alkalmasint felületesnek; egyébként Tandori is említi: „Valaki azt mondta, az 1913-as év ábrázolása felülmúlja még Csehov Cseresznyészkertjét is. Eléri, mondom én”. Márainál a „semmiről beszédben” fel-s megidézett mindenség-érzet, a csehovi hősök egymás-mellett elbeszélését idéző ábrázolás a döntő; Tandorinál így módosul, csiszolódik, finomodik a műhelymunkálatok során az alakteremtésről vélekedés: „alakjai például (és Virginia alakjai általában) mennyire nem elsősorban egymásra vonatkoztatottak, hanem egymáson át valamit mint-ha meglátni akarnának, abszolútabbat, 'igazságot'”.

5.

Nem követek el szentségtörést, ha azt állítom, utólag: e Woolf-regényeket kommentáló Tandori-kötet nem is annyira Woolf miatt vonzott (legfeljebb másodlagosan), mint inkább Tandori készített töredékekben gondolkodásra, persze már az alcím is elárulta: miről vagy kiről lesz szó, a műfordítóról, akinek mesterséggyakorlása közben az egyik legfontosabb felismerése a naplójáról és naplóíró-önmagáról: „kiutazás volt ez, elutazás valamibe, 'ki' abból, amik nem vagyunk igazán magunkban idebenn... vagy inkább *odabenn*”.

Ha egy író kötetét a kezünkbe vesszük (főleg egy olyan személyes indíttatású kötetet, melyben az egyik író a másiktól kíván a személyesség hangján szólni, a művében tett utazásról, hogy a szemlélete tárgyává tett „odabenn”-jét” vizsgálva önmaga lényegére találjon), magunk is arra törekszünk, átlagolvasók, filológusok, alkotók egyaránt, hogy ráébredjünk arra: „amik nem vagyunk igazán magunkban idebenn”, dacára annak, hogy nagyon szerettük volna olyannak hinni magunkat, s az olvasás-fölfedezés, Rilke intelme szerint talán segít közelíteni a valóságos önképünkhöz. S ha ez sikerül, valamelyest, cseppet sem bánjuk, hogy jelen esetben, végül is Tandoritól nem kaptunk hiteles Woolf-életrajzot, kikezdhethetlen műrajzot, csak egy „gépverőinas” műhelyébe pillanthattunk be: hogyan történik a megidézett és „magyar hangja” közötti párbeszéd; miképpen jön létre az irodalom; miféle tudást és nyelvi leleményességet kölcsönöz saját személyiségéből a műfordító az „idegen” szövegtesthez. Valljuk be, ennyi elég is egy műhelynapló, vagy töredékes ön-életrajzi-mű élvezetes olvasásához.





TÓTH ÁKOS

Egy pillanat (emlék)műve

TANDORI DEZSŐ: NAPFÉNY EGY ÜRES SZOBÁBAN



„Ne legyen több pillanatom,
ami előtte nem volt.”¹

„Momentán ez van.”²

Mire elég egy pillanat? S egyáltalán, elég lehet bármire? Mert ha a mindennapi tudat gyorsuló, és folyamatokra, eredményekre leső módján közeledünk az időt ily kis dózisban adagoló végtelenhez, mindenképpen elégtelen kisebbségnek, hasztalan rövidségű tartamnak fogjuk találni. Már a leszámolás szellemében racionalizáló köznyelv is másodpercről beszél, melyből nem nehéz kihallanunk az időben kiterjedtebb perccel, mint nagyobb egységgel szemben másod-rangúnak, -rendűnek tetsző pillanat leértékelését. Pedig ha nem is minden költő, de Tandori számára – ki éppúgy nevezhető az észrevétlen kicsinységek világ-írójának, mint a matematikai felezéssel nincs-célja felé törő redukáló-művésznek – az időkontinuum tetszőleges elemei, részletei is képesek arra, hogy az egészet (?) felidézve a történések ős-értelmét hordozzák, körbemutogassák. Nincs miért letörni, ezt Tandori régóta mondja: az idő tört részleteit kényszeredetten átélő és egymás mellé rakosgató költésze ugyanis egyre olyan „idegen egészekhez” jut, melyek tartalmasságukkal, tartóztathatatlan jelenlétükkel és mulandóságuk egész súlyával semmiben nem maradnak le a létező által teljes befejezettségében egyébként is szemlélhetetlen, birtokolhatatlan életidő egységétől. „Túlélésről akkor beszélj, ha már meghaltál!” – foglalja abszurd keretbe és a sírból felbugyogó képregényes buborék-formába mostanság e révült és elérhetetlen perspektívát a Tandori-féle beszédajánlat. Mire elég hát egy pillanat? Nagyon sokra, a legfontosabbakra biztosan igen. Talán az is egy pillanat műve volt, mikor a *Napfény egy üres szobában* című vers első olvasása után megállapítottam, hogy Tandori hatalmas és magát felülmúló vagy koncentráltis körökben táguló életművének egyik központi, érzésem szerint a mély mondandó önfeledtségét és a forma fegyelmező szigorát kellően arányító, ritka képességű szövegére, remek-művére bukkantam. A pillanat remek-művére, ha szabad így mondanom. Mert ez a vers többszörösen is annak tekinthető. A pillanat műve – általában így nevezzük azt a felismerésként ösztönös és egyértelmű, többnyire helyeselhető és megbízható heuréka-élményt, mely az utólagos megfontolás, az érvelő beleegyezés és józan mérlegelés

¹ Tandori Dezső: *Koan bel canto* (1966) (In. Uő: *Töredék Hamletnek*, 3. kiadás, Fekete Sas Kiadó, Bp., 1999, 108.)

² Tandori Dezső: *Házikabát az Adriáról* (Kortárs 1982/9.) (A továbbiakban minden szerzői név megjelölése nélküli cím Tandori Dezső művét jelöli)

mozdulatait, az időhöz, tanultsághoz kötött argumentáció módszereit kikerülve, közvetlenséggel pótolva rögtön valami egyedivel, lekörözhetetlen újdonsággal szembesít. Mintha csak az emlékezés eligazító vissza-idejében, analógiát, megfelelést ajánló bizonyosságában tapogatónánk ilyenkor, mi, ritka tanúk, holott az élmény kiiktathatalan sajátosságát éppen a megelőzetlenség varázsa adja. A vélemény, véleményem évek hosszú során, az életmű közel-egészének megismerése után sem változott, inkább csendes és forrásairól titkolózó hallgatásában tovább-erősödött: a *Napfény egy üres szobában* a maga előzékenyen összpontosító, mégis oldott módján reprodukálja a különben beláthatatlan és olvasás-időnkön sokszor túlméretkező Tandori-hatás leglényegét. Amiről ezúttal beszámolhatok, az természetesen nem a pillanat műveként megképződő, kapcsolattalan ötlet, hanem a tudatos befogadás későbbi, megértésre hangolt tevékenysége, lázadása, fokozatos távolodása ettől az alap-alaktól, az intuíció vak-biztonságától; magyarázat és kommentár tehát, közeledés egy új eszményhez, mely reményünk szerint valaha, kiérlelt formájában egybeeshet az érintőleges megértés bekerítő s munkára ingerlő első élményével.

Ha szeretnénk eltekinteni ettől a szubjektív olvasáseseménynek is vehető feltételtől, s az irodalomtörténeti értékelésnek, például a szerzői újra-igazolás és a számszerűsítő kimutatás módozatainak hiszünk inkább, akkor is azt látjuk, hogy Tandori kiválasztott verse a pálya igen fontos, érvényességét korokon át világosan kimutató darabjai közé tartozik. Az utánközlések, melyek az első megjelenést követték³, mind annak jelzései, hogy műveinek összetartó szerkezet-sugallata, az irodalmi alkotás szeriális kompozícióként bejelentett örök-adódása, valamint az ezzel szövetkező másfajta vers-fogyasztás, a „vers születésének” üteméhez szoktatott olvasásunk is megállásra kényszerül ehelyütt, mert emlékezetes állomáshoz érkezett. Miben áll a *Napfény egy üres szobában* eredetisége, minden ismétlésnek ellenálló szimpla vonzása? Ha csupán a mű rezüméjét, rövid, prózai összegzését vesszük – mely nyilvánvaló véteknek számít versről szólva –, nem jutunk közelebb a megoldáshoz, hiszen csupa olyasmit sorolhatunk, ami Tandori világában tipikusnak, elhagyhatatlannak, a szerzőt jellemző attribútumnak tetszik. A szöveg majd’ minden eleme és gondolatfutama fellelhető más versek részleteként, nem beszélve arról, hogy elbeszélések és regényes megidézések tömege áll készenlétben, hogy a művészi vállalkás efféle emlék-munkaként, „visszatérő előkészületként” felfogott élmény-centrumát érvényre juttassa, igazolja. Elég nyilvánvaló, hogy a Tandori-szöveg megkülönböztetést, leválást engedélyező esztétikai újdonsága ebben az esetben, de a ’80-as évek megállíthatatlan költői lendületében általában is a másként feltaláló és megmunkáló tartalomelosztás, ötletes átszerkesztés során jön létre: a beszélő én az alapító-eseményekhez, számára feledhetetlen momentumokhoz és dátumokhoz való ragaszkodást nem úgy gondolja el, mint a visszahelezkedés időbeli módját, választható leleményét, hanem mint előre-kötött és készen-álló textust, történetformát és anekdota-hagyományt. S ha körülnézünk, keresvén az örök-hagyót, aki megteremtette és kiállította, mintaként pedig szüntelenül felajánlja e lírai világtapasztalás ismétlődő és ismétlésességben felismerhető alkatrészeit, akkor – természe-

³ A *Napfény egy üres szobában* című vers elsőként a Népszabadság hétvégi irodalmi mellékletében látott napvilágot (1987. május 23., 15.) két másik Tandori-verssel együtt. Legközelebb a *Vigyázz magadra, ne törődj velem* című válogatott kötetbe vette fel a szerző (Zrínyi Kiadó, Budapest, 1989). A verset tartalmazza az 1999-es *Főmű* (Liget Könyvek, Budapest) és az Ambrus Judit szerkesztésében elkészült *Válogatott versek* kötete is (Unikornis Kiadó, Budapest, 2001).

tesen – nem mutathatunk másra, mint erre a névtelen folyton-beszélőre, „Evidenciás Úrra”, Tandorira. A bonyodalmas eredettörténet, már-már exegézisként olvasható ki-szár-mazás nyomon követését nem könnyíti meg, hogy az írói előadás eleinte sem tervezi, formálgatja, hanem rögtön teljes biztonsággal emeli magához és idézi e frázis-értékű múlt-utalványokat. Az eredet, mint a legendás „*tenger alatti terem*” (T. S. Eliot), ahonnan élők szava szólít, hívogat minduntalan, vagy az elpusztított emlékezet hontalansága, „*hosszú távolléte*” – hogy az önazonos kimondásnak két alappillérét, örök-útravalóját, egy költeményt és egy filmet mégiscsak nevesítsünk a számos lehetőség közül – olyan nem-helyek, nem-terek, minden feltérképező törekvésnek ellenálló disztrópiák, melyekből mégis szavak és a megértés igéi merülnek fel, sorjáznak elő. Talán éppen ez az ihlet, illetve e költészet meglétét garantáló eredeti „formátlanság” és „helytelenség” jelenik meg összetett tudásként a *Napfény egy üres szobában* című versben: az ottani üresség láthatatlan szobalakója, Tandori megosztható követeléseinek arca, alakja arról a státusról, lét-állapotról beszél, mely a szöveg kifelé mutató, telített jelzései szerint éppúgy lehet egy festészettörténetből vett nagy-hasonlat, ekképpen a mű-leírás közvetlen ösztönzője és tárgya, mint a vers önmaga létrejöttére figyelmes eredet-vizsgálata. És azonosíthatatlansága, minthogy Tandori pályája kezdetétől jól követhetőn se-hon-polgáráként tartózkodik az általa elvárt és emlegetett goethe-i „költő-állam” területén, s ha egyáltalán magához enged elkötelező, meghívó vonzalmakat, azok biztosan annak a rilkei „*erősebb létnek*” hírhozóí, ami drasztikusan keresztülhúzza minden e világi teljesítés lehetőségét, s a költői elhelyezkedés, terület-szerzés szokásos tervét csak mint kifordított ellen-érzelmet, eredendő ambivalenciát engedi munkálkodni. A *Napfény egy üres szobában* – mely e líra lehetséges létezés-idejét és – terét rendkívül szűkre szabva, tovább alig-csökkenthető szinten állapítja meg – akkor mutatja legfőbb merészségét, mikor az utazás képzetének, a modernitás és a költői szó e messziség-vezérelt, felfedező és meghódító hajlamának látjuk ellenszegülni. Hisz ha a modernség komplexumára, programjaira úgy tekintünk (többek között), mint a költészet elé a megismerhetőség s elérés új s újabb képzelet-tárait, nyelvi egzotikumát terítő csábításra, a Baudelaire-i „*Inconnu*” folyamatos felhatalmazására és kiküldetésére, akkor mindenképpen mérhető és talányos visszaalakulásra mutathat rá ugyanennek a költőiségnek utóbbi néhány évtizede, térvesztésként is felfogható, kétségbeesett vagy lételméletileg kidolgozott topogása önmaga körül; így például az a fokozhatatlan s az elmozdulást mindinkább kizáró egyenlet-bizonyítás, zénóni észrevétel, mellyel Tandori állandóan sakkban tartja s megtartóztatja az ihlet utaztató indulatát, a kimondás lativusi hangoltságát.

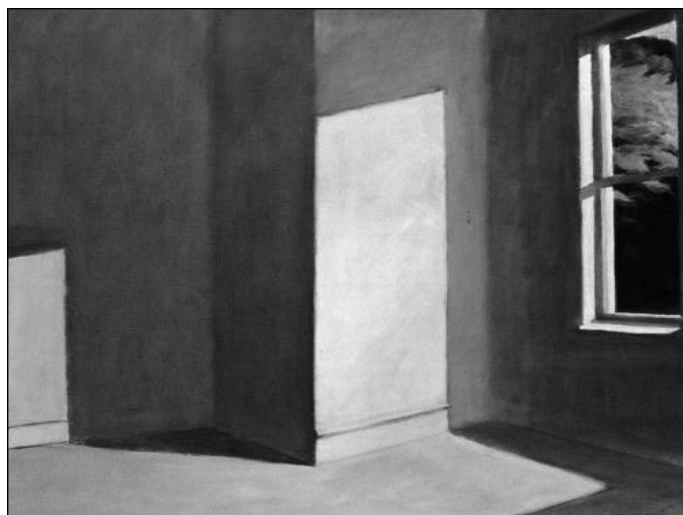
Ugyanakkor a képzőművészetnek Tandori számára mindig fontos fogódzót, eligazodást jelentő területén másféle folyamatnak lehetünk szemtanúi: azt látjuk, hogy a XIX. századnak még legmerészebb, menekülő látomásai, a kultúrkör zártságából kitörni kész „vadság” és „primitívuság” képviselői sem szívesen mondtak le az emberi lét távlatosságáról, művészi megkonstruálhatóságáról. Gauguin híres, *Honnan jövünk? Mik vagyunk? Hová tartunk?* (D’ou Venons Nous / Que Sommes Nous / Où Allons Nous, 1897) című képén, mely a tahiti korszak komprehenzív főművének is tekinthető, a létpanoráma kezdetől-végig követhető irányzatossága, a felület kérdező egyenessége, monoszkopikus felfogása minden kétely ellenére még nagyon is azon a nyelven beszél, abban a narratív szisztémában fogalmaz, melyet az európai művészet évszázadokon keresztül magáénak vallott, s melyben éppúgy elhelyezhető volt egy szentéletrajz példás igazsága, mint a világi témák

sorolhatatlan variációi. Bár igaz, hogy az ábrázoló művészetek terén később következett el a szakítás az európai kultúrkörnyezet örökölt toposzaival, megszentelt helyeivel, témaajánlataival, de a festészet, szobrászat azután annál gyorsabban s minden más művészetnél hatékonyabban volt képes lemondani elő-története hagyományozó gesztusairól. Ez a fáziskésés okozhatja például, hogy Edward Hopper festészete, melyet leggyakrabban az amerikai álom közismert ikonjainak, csillogásának deklasszálo, szociális érdekeltségű művészeteként tartanak számon a maga újrafiguráló, absztraktontúli megfontolásaival az 1900-as évek első felében már egyenesen stilisztikai visszalépésnek, habozó mozdulatnak látszhatott. A közismerten „absztraktrajongó” Tandori⁴ vajon milyen újdonságot, utánnozhatatlan mondandót, a művészeti „haladáshitnek” miféle fokozatát pillanthatja meg Hopper sok szempontból konzervatív, „valóságghú” piktúrájában? Tandori soha meg nem írt Hopper-tanulmányozását elszórt megjegyzéseinek részeredményei alapján magunknak kell összeállítanunk. Legnagyobb segítségükre *Nappali kérdés (Mit nézünk mire – és miért?)*⁵ című dolgozata lehet, melyben nem kevesebbre vállalkozott az író, mint hogy „egy alig-amatőr” perspektívájából átnézze, vajon a nézés produktumai miféle külön értelemmel telítődnek, mitől lesznek a befogadó elme és az érzékelés számára oly kiváltságosak, amennyiben a művészet tárgyi példatárát gyarapítják, festménynek, szobornak stb. nevez-zük őket. A festészet fogalmának axiomaértéke („A festészet az, amit festészetként lá-tunk.”), melyre Tandori végig számít, mint pozitív eszmei létezőre, a megkockáztatás lehe-tőségét kivédő bizonyosságra, természetesen nem zárja ki, inkább lelkesíti a kutatás további cél-tételezését. Egyrésztől ugyanis a festészet minden hihető példája avval járul hozzá a fogalom magyarázatához, hogy újabb és újabb kérdésként, adalékként bővíti a definíció kitekintését. Másrészt mintha passzív elfogadásra, beletörődésre is intene Tandori, mikor a rá-fogás és cáfolat közös nevezőjét keresve rájön, hogy a festészet nem más, mint a fes-tészetként nézett, elfogadott dolgok összessége, melyhez az induktív szemlélet analogikus, felaprózó tipológia-alkotása sem visz közelebb, sőt... Tandori műszemléletének fő kérdése ezek szerint nem annyira a modernség különböző fázisai közötti korszakváltások növekvő tétjeire koncentrálni, hanem a tárgy és a műtárgy alapvető különbségén meditál vissza-visszatérően. „Mi az elemi vágy, mely látványt akar megörökíteni? S mi az a másik, mely ettől a konkrétumtól elvonatkoztat, s mégis ugyanazt („ugyanazt”) a festészetiséget akarja adni, ...” Új kronológiát, fejlődéssort ajánló szemlélete szerint Warhol ready-made művé-szete, mint a közhely „egyszerű” felmagasztalása, „színeváltozása” (Artur C. Danto termi-nusa) még inkább csak valamiféle kezdet, a művészetnek alapot adó tényező, mely a to-vábbblépés, az alkotás kísérleteként a modell egzakt bemutatásával, a voltaképpeni mű tár-gyi helyettesítésével, elzalogosításával operál. A fejlődés más irányú szélsőségeként Tan-

⁴ Jól követhető képzőművészeti ízlésalakulása a korai művek Klee-i összegző szellemétől, mives modernizmusától, érzékenységtől gyorsan eljutott az amerikai absztrakt expresszionizmus, il-letve a New York-i iskola kiemelkedő művészeinek aktív, érdeklődő elfogadásáig. Érdekes kö-rülmény, hogy Tandori esszéiben, verseiben és vallomásaiban az új festészet irányadó személyi-ségéről, Jackson Pollockról alig tesz említést, helyette notóriusan a colour-field nagymesterét, Mark Rothkót vagy a monokróm Ad Reinhardtot állítja esztétikai gondolkodásának homlokteré-be. Pl.: *Mark Rothko & Co. I.-II.* (In: *Kolárik légvái*, Magvető Kiadó, Bp., 1999, 51-89); *Ad notam Ad Reinhardt (és minimalizmus)* (Balkon 1999/11-12.); *Maximalizmusok (Reinhardt + Minimal Art)* (Balkon 2000/1-2.)

⁵ Balkon 2004/7.

dori rendszerében az absztrakt kép kikalkulált tárgyiassága lép elő, mely a használati eszköz, a köznapi tárgy kikérdezetlen (mert természetes) létbizalmával és –erejével rendelkezik, s így valójában mellőz minden olyan kritikai megfontolást és támadó értetlenséget, ami mégis sokszor e képek szociokulturális befogadásában hírhedt, már-már elhagyhatatlan körülménynek számít. Tandori sosincs zavarban egy Motherwell-kép⁶ vagy egy Louise Bourgeois-szobor⁷ megtekintésekor, talán ezért oly furcsa, hogy folyton fontos és értetlenkedő kérdései támadnak, mihelyt a figuratív művészet mű-példái, az „élethűség” szakkérdései kerülnek szeme elé. Edward Hopper is azzal válik fontos szereplőjévé Tandori képzetbeli múzeumának⁸, hogy a tárgyfelismerésre számot tartó kiképzés, képeinek természetes, mégsem naiv módon önadó, igen szembeötlő jelképessége egy, az absztrakt redukatív szemléletétől eltérő utat kiválasztva majdnem ugyanoda, az üresség bevallásáig jut. Hopper egész pályája felfogható ennek a mozgalmas belső kép-történésnek a követéseként: amit az absztrakció aszkézise a tárgy szimbolikus eltüntetésével, majd újraképzésével sejtet, rokon-megoldásra találhat a hopperi lemondás fontoló fokozatosságában, mely először e festészet jellegzetes tájait, az amerikai föld ős-elemeit eliminálja (kései művészetében szinte uralkodóvá válik az intim épület- vagy szobabelső, az ún. *extérieur*), majd szinte kapkodva költözteti ki a helyzetképek ember-szereplőit, figurációit, néma berendezését, mindenféle kulturális, másodlagos eligazítást és aktualitást nyújtó tárgyi jelzését is, hogy végül szinte logikusan állapodjon meg legkisebb ábrázolási állandóként a puszta hely, a lehetetlen világi üresség egyenes felmutatásában.



Edward Hopper: *Sun in an Empty Room*, 1963 (olaj, vászon, 73×100 cm) magántulajdon

⁶ Ld. *A szellemköztársaság elégikusa* (Robert Motherwell) (Balkon 2001/11.)

⁷ Ld. *Louise Bourgeois* (Balkon 2002/9.)

⁸ Tandori művészeti kitekintését bemutató válogatáskötetében, hommage-ai között is szerepeltet egy *Edward Hopper*-verset. Ez, a tárgyalt vers módszerétől eltérően a festői életmű legfontosabb témáit, tájait és hangulatait montázszerűen helyezi egymás után (In. *A becsomagolt vízpart*, Kozmosz könyvek, 1987, 74.).

A *Napfény egy üres szobában* című festmény, ha nem is a figuratív festészet egész lét-lehetőségének és további sorsának, de a kopperi megoldás önmagán belül kibékült, kidolgozott rendszerének, a látvány műfaji megragadása érdekében tett erőfeszítéseinek (tájkép, városkép, zsánerkép stb.) valamiféle végső fogalmazványa, vállalható és szomorú öszszesítése. Ami marad, mert maradásra méltó vagy mert eltüntethetetlen, mindössze ennyi: egy kiürített (vagy sosem berendezett) szoba tömör és éles vég-igazsága, a fény bevetődő idegensége, az árnyék fenyegetve lesben álló túlereje, még alig észlelt nagyhatalma. Hopper az üres szoba, a mindenfajta jellemzőjétől megfosztott tér⁹ ábrázolásával a hely hagyományos felfogásának fikcionális, élethetetlen kép-alakzatát hozza létre. Mintha ahhoz már elég ereje lenne, hogy megsemmisítse, feláldozza az általa is sokrétűen alkalmazott klasszikus tér-fogalomnak, perspektivizmusnak irányadó bizonyosságát¹⁰, de még nem tudna helyébe más megoldást, merészebb tervet ajánlani, s egészében is képtelenségnek tartaná az ember kiűzöttségén, otthontalanságán túli új megtelepedés eszméjét, bizakodó jövő-vázlatát. Mert miről van szó Hopper képén? Pontosabban „mit nézünk – és mire”? Az ablakból a szoba falára érkező napsugarak, az ábrázolt életvilág kívülségeként valójában maguk alakítják ki a képfelület témává nemesült látványát, a falon (vászonon) elkülönülve megfigyelhető színfoltokat. A nap érkező, láthatatlan sugárzása a kép egyetlen olyan „elemévé” válik, mely önmagával testszerűleg azonos, nem szorul anyagi átváltásra, mert nem egyszerűen felidézése egy emlék-eseménynek, de látás és a látszás dokumentumaként mindenkori előkészítője, feltétele és kihagyhatatlan résztvevője is annak. Az ábrázolás ábrázolásával, s azáltal, hogy a szoba (~ felület, vászon), valamint a fény (~ jelződés, festék) közötti kölcsönösségben, a képcímbe is található két „szereplő” által alig rejtett, helyettesítő megjelöléssel önmagáról vall, Hopper képe metaképpé válik és a képi jelölő folyamat, a festészet lehetőségeit feszegeti végsőkéig csupaszított igazmondással.¹¹ Nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a fény mindjárt két különböző módon nyilvánul meg a képen, s hogy éppen a kettő közötti szétválaszthatatlan közeledés, folytonosság a műalkotás legfrekvenciáltabb tárgya. Hopper képén a formák és színek keletkezése egyszerre pre-

⁹ A 'room' szó jelölete nem határozható meg egyszerűen a szoba köznévi jelentésével az angol nyelvben. John Hollander egyebek között a 'space, a place és a region' térjelölő kifejezésekkel hozza összefüggésbe. A 'room' a maga egzaktabbnak tűnő jelentésével rejtett etimológiai gazdagságára játszik rá, hiszen indoeurópai gyökerei egy általános tér-név meglétére látszanak utalni. Ld. John Hollander: *Hopper and the Figure of Room* (Art Journal, Vol. 41, No 2, Summer 1981) Ezzel érdekesen konfrontálódik Ferkai András tanulmányának megfigyelése (*Űr vagy megélt tér? Gondolatok az építészeti térről*), mely szerint az indogermán 'rum' szó különböző variánsai egy konkrét hely, helyiség jelölését vállalták magukra, szemben a görög 'topos' vagy 'choros' általánosabb szemantikájával. (Pannonhalmi Szemle, 2002/2.)

¹⁰ Hopper legtöbb képén példásan igazolódnak és válnak valóra a reneszánsz új tudományával megszülető térfelfogás eredményei. A kérdéshez lásd: Pierre Francastel: *Egy plasztikai tér lerombolása* (In. Uő: *Művészet és társadalom*, Válogatott tanulmányok, Gondolat Kiadó, Bp., 1972)

¹¹ Van, aki még ennél is tovább megy, s a látás általános működésmódját, elvét véli felfedezni a belső-külső, mesterséges-természeti, zárt-nyílt felkínált vizuális oppozíciói mögött. Ld. Brian O' Doherty: *Edward Hopper* (In. *American masters: The voice and the myth*, Random House, New York, é.n.) Az ablak, mint az eltérések közötti kiegyenlítés, harmonikus megfeleltetés eszköze (a szemlencse hasonlata) az elzárkózó-beengedő minőségeket problematizáló Tandori-poétikában is központi szerephez jut. Pl. „Csukok ablakot, hogy ott nálatok...” című ars/aero poetica (Életünk 1984/7).

zentálja a fényt mint az eredethez közeli, első és örök kiáradás anyagtalan divinációját (lux, lumen) és mint az áthatolhatatlan tárgyakba, világi ittlétbe ütköző sugárzás nyomát, színekombinációit (splendor, color)¹². A napfény, mint jellegadó szubsztancia, önmaga leglényegét a másikon megnyilvánító túl sok, teljesség a fal vetítívászná nélkül mégis csak abszolút önazonossága jeltelen elmozdulásán, szüntelen tova múlásán ámulhatna. Hopper „halott falai”¹³ azonban az ábrázolás, a rávetítés eredményeként mindig a legelőnyösebb (értsd: a fényvel szemben legnagyobb felületet felkínáló, leglátványosabb változást produkáló) beállításban kínálják fel magukat, mintha csak azért lennének, létüket csak az támogatná, hogy az anyagtalan sugárzás, a képszerű módosulás hatásaként „olvashatóvá”, valamivé változzanak a kivételezett szemlélet számára. Ha van olyan egyáltalán. Hiszen bármily egyszerű is a képcím, figyelmezzünk annak rejtőző paradoxon jellegére! Üres szobáról van szó, s az üresség, a teljes és igazolható kietlenség nem tűr el semmilyen személyes behatolást, még a megfigyelés rögzített pontja mögött elbúvó művészt vagy a vele nézet-közösséget vállaló, térbeli azonosulásra képes szemlélőt is kitessékeli a magába-zárt tér lehetetlenéből. Hopper, mikor több helyen is beszámol a kép témáját adó régi ideájáról, nem tesz mást, mint anekdotikus formába csomagolja, fogyaszthatóvá és személyessé teszi azt a megdöbbentő felfedezését, hogy a festészetnek, mint mesterségnek, kézreálló technikának, bármily meggyőzően mímeli is az átlátszatlanság, a transzparens jel rábízott szerepét, létezik valamiféle vakfoltja, s neki valószínűleg ezt sikerült kitapintania, mikor az abszolút magány, az üres tér ábrázolására biztatta fel ecsetjét. „Mindig is izgatótt egy üres szoba ténye. Amikor akadémiára jártunk, gyakran vitattuk meg, hogyan nézhet ki egy üres szoba, ha senki sem látja, senki sem pillant belé.”¹⁴ A Hopper-mű hangsúlyozottan emberszabású, az optikai észlelés normális tapasztalásának jóleső termélysége a valós befogadó, szemlélő (a múzeumlátogató, az albumnézegető Tandori és mi is ide tartozunk) pozícióját a kép-téma részévé avatja, sőt a képtárgyhoz közelítő taktikus helycseréket is képes a mű részeként akceptálni. Ha a belékkódolt képszemlélet alanyaként, szobába lépő vagy eleve (rejtve, kitakarva) ott időző nézőként fordulunk a képhez, gyanútlanul megsemmisít(het)jük vagy átnevezzük a vizuális intenció és képélmény központi jelentőségű, kuporgatott észrevételét: a legmagányosabb magány bensőségét. Ezt a veszélyt elkerülve azonban olyan képi ambivalencia bontakozik ki szemünk előtt, melynek feszült életben tartásához szinte semmi másra nincs szükség, mint a kettősségek és esztétikai dilemmák között megosztó szemléletmódnak valamiféle állandósítására.

Korántsem véletlen, hogy Tandori, a '70-es és '80-as évek írója/költője Hopper e képeinek furcsa látogatójában, mint az „*eleven elzárkózás*” ismeretlen magányú alanyában

¹² Umberto Eco: *A fény esztétikái* (In. Uő: *Művészet és szépség a középkori esztétikában*, Európa Könyvkiadó, Bp., 2002)

¹³ A falak az elevenségként, életként betörő fény ellentétei, ehelyütt pedig annak a képeken sokszor megjelenő test-dublórnak „maradványai”, aki különben még náluk is kevésbé vibráló, létteli alak, főként ha férfiról van szó. Ld. Donald Kuspit: *Edward Hopper: Cubist in Disguise?* (<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit11-22-06.asp>)

¹⁴ Idézi: Avis Berman: *Hopper* (Smithsonian magazine 2007/July) Lényegében Brian O'Doherty is változatlanul idézi Hopper felvetését, igaz, hogy az anekdotának ottani formájában találhatunk egy kisegítő fordulatot („Természetesen lennie kell egy egernek valahol.”), mely humorral könnyíti a kognitív megoldhatatlanság csapdáját, a senki által nem látott, mégis létező tér együttes feltételezését és tagadását.

magára ismert. Persze egy ennyire absztrakt tér-fogalom, mely – úgy látszik, semmi másra nem jó, mint hogy teret engedjen, belátással legyen a folyton bekövetkez(het)ő s mind „jövőbb jelenbe” forduló időiség számára – Tandori művészetében logikusan minimalizálja az eseményesítésre, történetmondásra való biztatásokat, s állandóan relativizálja a ki-mozdulás nyomán megismert más-világok különbségeit. A kint-bent, az itt-ott képszerűen tartalmas parabolája, valamint az ennek világi fogódzót és kiindulást nyújtó valós lakozás helye közötti eltérések élet-hosszú vállalásában – mint olyan önkéntes szobafogságban, maga általi röghözkötésben, melyben a világba-hatolás, messziség-vágy normális távlatait teljességgel a (vad)madarakkal való együttélés élet-korrektívuma hozza helyre – kiegyenlítődnék. Tandori a térbeli elvonatkoztatásnak mindenképp Hopperhez mérhető mestere, amennyiben a tér legtöbbször nála is csupán szubsztiliszen illékony, kérdéses eleme, szabad lehetősége és nem határolója vagy korlátozója a jelenlétnek. A pálya legutolsó szakaszában érzékelhető viszolygás, közöny vagy megvetés, mely az élet beprogramozott választásokat engedélyező Észak–Dél–Kelet–Nyugat meghatározását övezi, ugyanennek az irányteljességnek negativisztikus, igénybe vevő mozzanataira mutat rá. Tandori – a költői ösztöne tájékozódásával és bőséges tanultságával – mintha tudna mindarról, amit a Hopper-kép rövid értelmezéseként, a recepció rövid ismertetésével itt előadhattunk. Tudja, hogy a hopperi üres szoba olyan nem-hely, olyan belső, mely nem egy külső ellentéte, elzárkózó ellenalakja, hanem a megtörténés kimondhatatlan egyszer-eseményét közrefogó állítás, helyre-hozatal. Tudja, hogy minden szó, minden leírás alapjaiban zavarja meg a paradoxonba forduló kép igazságát, s hogy épp ezért rendkívüli óvatossággal kell közelítenie s magára vennie a szemlélet felajánlkozó nézet-szerintiségét. A nemlétezés helyén, a láthatatlan elkülönülés terepében Tandori valójában arra készül és arra teszi mind magát, mind írói nyelvét alkalmassá, hogy a festő mértéktartó és elegáns trükkjét saját művészi kiegészítésében, a képet újraértelmező vers-kommentárjában kiemelje a realista lefordítás egysíkúságából (mely mindig valós veszélyként leselkedik a képleíró, ekphrasztikus költészet példáira), és a valószínűsíthető kép-intenció ajánlásához illő kérdésekhez, opciókhoz közelítse.

De visszatérve versünkhöz, e hajdani pillanat maradandó művéhez, láthatjuk, hogy a Hopper-kép címe változtatás nélkül verscímmé, majd kezdősorrrá változik és ezzel mindjárt verstémává, előzékeny felvetéssé alakul a későbbi műegész számára. Azzal, hogy Tandori versének első szakasza megidézi a képzőművészeti előzmény lehető legteljesebb, általunk vázlatosan ismertett utalásrendjét, kettős funkcióval látja el a cím/kezdetet: első-sorban a szövegből kifelé mutató, megidéző közösség mozzanataként, egy ismert jelöllet (grafikus jel, festmény) szóvá tétele gyanánt számít rá; másodsorban viszont rátestálja a versidő és -tér leírásának, a létszituáció felfestésének primér feladatát, s így a szövegéretem keletkező, lépésről lépésre adott megképződésében mozgósítja.

*„Nappfény egy üres szobában... Lehajtom
fejem a földön egy fénymásolatra,
egy pillanatilag elalszom a rajzon,
belealszom a kinti lombozatba,
mely már alakul itt a Duna-parton.”*

A vers első része (szakasza) valójában arra kiváló példa, ahogyan a költő, a rá mindig jellemző természetességgel, végsőkéig elsajátító, átélő személyességgel a jelölt és jelöletlen idézetek egész sorát képes úgy beépíteni szövegeibe, hogy azok megszabadulnak a visszakereső intertextualizálás, kulturális kölcsönvétel mű-fogásaitól. A beszélő jelenét és környezetét, mint a vers kérdéses adottságát, sőt, mint olyat, mely a vers által vállalt tisztázás, megfejtés legindokoltabb céljai közé tartozik, megosztja a kezdősor többértelműségéből keletkező párhuzamos olvasásirányok, kifejtések hívásai között. Irodalmi alig-geztusa, a három pont elbizonytalanító kísérlete rögtön oly erővel teszi ezt, hogy be kell ismernünk, azok a rendszerinti és alapos kételyek, melyek a későbbiekben szinte ellehetetlenítik a történelem végső egygyésszerűségét, innen, a vers legelső felütésétől élnek és hatnak. A mű-világok duális, kettős természetére vonatkozó nézeteinket támasztja alá a versformának azon eljárása is, melyben az ötsoros versszak keresztrímei mint a gondolatok, sornyi mellékmondatok szoros együvé tartozására, átívelő linearitására emlékeztető formális jeladások rendre motiválttá válnak az alany választott, képi és „reális” tér-adottságainak elkülönítésében (Ld. „*Lehajtom*” – „*a rajzon*” – „*Duna-parton*”; illetve: „*egy fénymásolatra*” – „*lombozatba*”). Vélhetjük úgy, hogy máris túl éles kettéválasztással áll előtünk a vers problematikus ittje és mostja, a megszólalás egész koordinátarendszere. Ezt csak még inkább kiemeli a ’fény’ szó ötletes szerepeltetése, finom variációsora, mely a valóság relatív fogalmihoz tartozó kétértelműségek – a napfény, mint minden fény eredeti-je, origója, a fény első és pótolhatatlan jelölete, valamint az erre gyorsan ráfelelő „*fénymásolat*”, a pseudo jelleg, az emberi tömörítés, akár a nyelv metaforizáló tény-közegének munkálkodása – felderítésében jut eredményekhez.¹⁵ A fénymásolatra ráhajtott fej, a belealvás a „*kinti lombozatba*” (melyikbe? a Hopper-kép ablakmélyedés mögötti zöldjeibe vagy a Lánchíd utca sokszor megverselt, tavasszal készülődő gesztenyesorába?), az érintés mint poétikai tett (tennivaló), a világok viszonylagos egyenrangúságát tette és versre fordító megegyezést – valójában az elkönyvelt fikció és az analitikus vallomásosság beszédmódjai közti váltást – szimbolizálja, egy utánozhatatlanul szép mozdulatban egyesíti. Tandori művészete, művészetének érintés-tapasztalata minden bizonnyal revidálja a tapintásérzékek oly sokszor más képességeink mögé beszorított, az ismeretszerzés általános rendszeréből rendre kifejejtett képességét. Az eseményekre és a létezőkre, tárgyakra állandóan rácsodálkozó, a látszólag szóra-műre nem érdemeset szóvá és művé tevő Tandori a jelen átütő, érintőleges rá-vonatkozását játékosan (a „fejtelenebb” gyermeki, állati mindentudás ős-bizalmával) teszi egy szokásos tény-tapasztalataitól mindinkább eloldozott alternatív ismeretelmélet bázisává. Az érintés, mely a versvégződés fontos szavában felerősített formában is visszatér majd hogy a papír, a rendelkezésre álló felület, mint szerves írás-kezdemény képzetét egyesítse az én megszállottságra, érintésre kész testalakjával – nem mellékesen az álommal, az álmodás fejleményeivel mutat rokonvonásokat. Az álomleírás normális esetben része lehet a diegetikus vagy fiktív elbeszélésnek, nem feltétlenül szakítja meg a lineáris idő életbeliséget sugalló sorozat jellegét, hisz kis betétként, átmeneti helyszínváltásként bármikor képesek vagyunk a bemutatott én teljesítményének tekinteni az álombeszédben elhangzottakat. Ehhez azonban szükség van arra,

¹⁵ Ld.: „Van mindig a természetes Kevés. / Maga a meglevés / Ilyen? Láttuk, mi az egész. / Lehet megint előlről kezdeni. / De: lehet – ami: kell. / És szavaival nem oldódik el.” *A tiszta másolat* (Népszabadság 1987. november 7., 16.)

hogy a külső diegetikus tér és idő ne sima folytatásként, keresztezésként viszonyuljon az álom mindenképp rövidített, megszakítással (vissza)élő intervallumához. Tandorinál szembevető a valóságosként jellemzett versbéli fikció, valamint az általa közrefogott álomtevékenység működésének és részletezésének megdöbbentő hasonlósága, szinte tételes egyezése. Különbséget talán csak az jelez itt, hogy míg az álom, az érintésnyi máslet világa az önkéntelen elfogadás teljesség-élménye s a szótlán megelégedés felé mozdít el, addig ugyanezen mutatók, paraméterek a reáliák átélt szintjén rendszerint a túl kevés, az üresség hiányérzetét hagyják hátra. Az álom-kép váratlan rögtönzését magába foglaló „dokumentatív” verskeretezés (Tandori dalainak és művészi felfogásának önálló mondandóvá fejlődő, sajátos megoldása) nem csak az arányosság vagy a terjedelmi felosztás, de a kijelentések, morális feladatvállalások szintjén is mind jobban átengedi a kezdeményezést a másodszerposztást játszó, folytatólagosan felkérdezkedő és párbeszédbe bocsátkozó álomunka alanyának. *Álmaimra Hérakleitosz is figyel* – imígyen fedte fel túlvilági támogatóit a *Még így sem* szonettköltője; s a „védszentül” választott görög bölcs, „Héri” bizonyára azóta is megelégedéssel nyugtázza, hogy a költő az álomvilág (‘idios kosmos’) megismer(tet)ését, magányos „esti kérdéseit” legalább olyan érdemes művészi feladatnak tartja, mint a nappali életben (‘koinos kosmos’¹⁶) elért eredmények felmérését.

A 2. versszakról felbukkanó kérdések – melyek a szoba korábban kedvező ürességére már mint racionális módon elrendezhetetlen extremitásra vonatkoznak – egyszerre érthetők az utólagosan tisztázó lejegyzés, a nyelv és a megélt élmény távolságát munkaként elmentetbe állító bevallás nyomaként, valamint az első szakaszbeli révült álombeszéd, szelíd túlvilági felhatalmazás maradványaként.

„Az üres szoba megtelik-e? Nem
tudhatom, valójában sose jártam
ott, akkor-ott, vagy még hozzátegyem:
soha abban-az-egyedül-világban; (...)”

Az első versszak abszolút otthonossága, megérkezést és letelepedést engedélyező partnersége egyszeriben felidézhetetlenné válik az itt-lét kiindulást nyújtó, szikár feltételrendszerében. Hiszen amit a beszélő most a „nem tudhatom” lemondásával fog közre, arról nem sokkal előtte, egy pillanattal, érintésnyi lét-szünettel korábban még elfogadható lírai konszenzusként számolt be. A versírás fikciójára ráépült (valójában az ihlet fedezékeként, kiváltójaként megjelölt) álom már nemcsak a saját-élet reflexív tudatosságon túli, elszakított részeként nyer formát, de a totális (s visszanézve egyre növekvő) távolság figurájaként az alapélményt nyújtó képzőművészeti alkotás, a keretezett kép s a tartalomként, intencióként referensnek tekintett „tárgy” („akkor-ott”) lebegő kettősségében merül el, azzal azonosítja magát. Lényegében a vers olyan válogatásnak tekinthető, mely az alanyi megszólalás pozíciójából induló, majd a lét-irányok közt magát megosztó hang, vagyis a szerző-funkcióhoz csatlakozó realitások és a szubverzív kitérőként mind vállalhatóanabb megszemélyesítések, leírások közti átmenet, megszökés rizikóit vizsgálja. A versbeszéd látszólagos társalkodása, megosztás-vágya, mely a részlet utalószavakkal, rámutatásokkal teli külső pontosítás igényéből következik („ott, akkor-ott”; „abban-az-egyedül-világ-

¹⁶ Ld. Gérard Genette: *Metalepszis – Az alakzattól a fikcióig* (Kalligram, Pozsony, 2006, 105.)

ban”) talán inkább a megszólalás rejtett tragikumáról, immanens kudarcáról árulkodó üzenet, a nyelvi „hozzátevés” alaptalanságát, megtalálhatatlan privilégiumait a folyton könynyítő szólás kvázi-igazságaihoz közelítő elégtétel, mint az elvárt diszkusszió, udvarias eligazítás frázisa. Ez világosan kiderül abból, ahogyan a vers megfejtés híján visszaérkezik a „hol” kimondhatatlan terepére, a szintaktikailag is állandósult tapasztaláseggyüttes emlék-eseményéhez, s ahogy a *Napfény egy üres szobában...* és az *„abban-az-egyedül-világban”* sugallt egyértékűsége, szimmetriája a cím, a meghatározás kérdéseivel, eredeti dilemmáival szembesít újra. Mert míg egyik esetben a szókapcsolat egyértelműen tulajdonnévként funkcionál, s ily módon megnevezés, pontos jelölés, a kép- és a vers-tárgy definiálásának eszköze, egészként s változatlanul felajánlott lak-hely, mely egy artefaktum megnevezéséből (az emlegetett festménytől) származtatja magát, addig másik esetben a téma-polarizációt, a jelentéseknek a felvetésből származó állandó szóródását feltartóztatni képtelen akaratlanság és de-koncentráció eredménye, az ürességet mint szabadságot és szorongató lezáratlanságot, téma-rögtönzést és kérdésséget felhánytorgató retorikai-eszmei elvárás.

A vers következő nagyobb egységében a hajdan otthonos én, az álomérzet/az érintés kulcsfontosságú, szóra-indító tanúja egyre inkább kiszorul a képfenomén (legyen az Hopper konkrét képe vagy az álomi kép azzal egyenrangú extázisa) megértett, megélt különvalóságából, és egyre keservesebben osztozik e képek adóssággként rámaradt jelentéseiben, melyek az esztétikai ártértékelés kommentáló, visszajegyző igyekezetében immáron örökké csak közelítik, de soha el nem érhetik az egyszer-élmény evidenciáját.

„és most még egy madár is itt van velem, //
ő is, most még, alszik a lábamon,
mezítláb vagyok, és **elindulóban**,¹⁷
hová? Üres szoba, nem tudhatom,
valaki számára alakulóban,
valakinek ott ez már: tartalom, //
nekem csak, hozzátehetem-e: forma...?

Látszódik, hogy az idői felkutatással születő másod-én (diegetikus, higgadt versalany) mind képtelenebb a résztvevő figura korábbi tettének nevében eljárni, a lakozás feltétlen otthonosságát ajánló, kitöltendő és mindenre-kész üressége neki már csak mint érthetetlen, az életmód számára is felfoghatatlan kihívás, még később pedig egyenesen a jelentés, felszólító követelés értelme híján hátramaradt puszta forma, elnémult szerkezet jelenik

¹⁷ A madár, akár mint a Tandori-univerzum elhagyhatatlan, idetartozásra intő másik fele, akár mint a más-világi kitérőkre kíséretül választott „erősítés”, hermészi, vergiliusi előőr, irodalmi archetípus a vers aktuális jelenében leginkább mint a kérdéseket összefogó, a beszélőt megbízással ellátó létezés formája jelenik meg. A tekintetbevétel állandó felelőssége, ráirányított fókusza így könnyen összetűzésbe kerülhet a pillanat/pillantás kivételesen személyes, megoszthatatlan saját-idejével. A madár egyszerű, zavartalan jelenléte, bizalma Tandori beszélőjében az elmúlása jövőjét tudakoló örök-aggodalom jeleit hívja elő, a szeretett lény halálához előre-szökő (még) nem-időt pedig a részletbe szinte láthatatlanul beszótt Genet-utalás fejleszti rögtönzött életképiből drámai távlatúvá: „Genet, A rózsza csodája: a regény végén a kivégzett társak újsághír-emlékét, sárgult kóporsóit lapozó szerző végképp magára marad, és **elindul mezítláb**.” *Az út az írás (Ördög a sálon)* (In. Új Forrás 1995/2.)

meg. A formális időlefolyásból kiszakadt, s egyedül-értelmet, „tartalmat” hordozó pillanatot/pillantás feltérképezésére irányuló szándék óhatatlanul és törvényszerűen kerül mind messzebb űzve-követelt tárgyától, s a versbeszéd aktuális szó-rendje szerint talán nem is kerülhet annál távolabb, mint mikor a hülomorf megosztottság, a gondolkodásunk ösztönös hajlamainak megfelelő tartalom-forma oppozíció egyikéhez vagy másikához csapódik hozzá. A beszélő ezzel „legálisan” is szétválasztja magát a szemlélet jövőidejében: egy „valakire”, kívülről összefoglaló tudati együttesre (feltehetően Hopper, a festő is ezek közé tartozhat, mint a kép kódolt jelentéseinek természetes birtokosa) és egy énrre („nekem”), aki a tisztázhatatlan kérdései jelen-korát, múlhatatlan napjait a nincs övezetében, a megfosztás végképp üres szobájában pergeti. Tandori versének fejlődő igazsága nem szakítható el attól az észrevételtől, hogy éppen e valakinek, a képtéma számára befogadást és lehetetlen folytatást ígérő személyességnek, valamint az énnak, a megfeszített szemlélet józan mögöttesének egysége volt a korábbi belátás biztosítéka. A kép mint ürességet, hiányt felmutató jelződés semmilyen elfogadható és eligazítást jelentő nyomot nem hagy hátra, nem ajánl, amivel nyilvánvalóvá teszi, hogy a kép-jelzések sosem szó-előzmények önmagukban, s hogy a racionális tudással felszerelt versbeszélő minden igyekezete, utólagos fáradozása ellenére is csak a tartalom-elemzés és jelentés-adás fals köteleességéből közelíthet a formai összetevőire redukált lét/kép felé. A tartalom és forma közötti, elkerülhetetlennek ítélt választás a vers külső konnotációját, megfelelését jelentő képiségtől egyre inkább visszavezet az írás, a lejegyzés lehetetlen feladatként elgondolt s a napi gyakorlatban is feszültségeket létrehozó kényszer-cselekedetéig. A vers legnagyobb kérdését ugyanis nem a látvány, a szem ingóságainak megtartóztatása, kimondó tudomásulvétele tartogatja (s így az sem állítható, hogy Tandori versének eszmei centruma a szó-kép médiumok interdiszciplináris egyeztetetősége körül csúcsosodna), hanem annak a láthatatlan elő-életnek, teljes időnek a feltámaszthatósága, hipotézise, mely az önmagát emlékezéssé, anamnézisszerű előállítássá lefokozó világi gyakorlatnak (k)egyetlen célját szolgáltatja. Az állandó kérdező-mód, a „*hová?*” szigorúan szerkesztett, térkereső elveszettsége, az elindulás megtett léptei ugyanakkor mind-mind egy tervbe-vett jövő, sürgető készenlét és rá-várákózó tágasság, mint valamikori, létező nem-idő szinonimájaként teszik otthonossá, a „költőként lakozás” idea-fészkévé vagy a „szent melengetett helyévé” (Babarczy Eszter) a vers beírt cím-alakját. Ez a nem-idő éppúgy lehet a nemlét időtlen ideje, a halál kimondhatatlan, tartalom nélkül megmeredt formája, mint az eleven-mód leállított s visszajáról felélt lét, az „*eltűnttényilvánulás*” minimális formaságot sem tűrő csak-tartalma. A végvesztesség felcsattanó hangja, mely egyre a hely korábbi ismerőségét panaszolja és letagadhatatlanul terméketlen, kiüresült formaként ismer önmagára, a vers vége felé szinte kapkodva kutat olyan lehetőségek, az elégikus önigazoláson túllendítő biztatások után, mely zilált tartalmait kiegyenlíthetné, vagy újabb formát ajánlhatna számukra. Hogy a „*más-kép*” hibavalósága, felismert fölöslege, mint a felébredés határeseménye nem válhat ilyen gesztussá, azt magában is elég érthetően közli az összetétel szótári alakját (képmás) felülíró kifordítás, értelmi-érzéki kiközösítés:

*„Amit majd nekem kell kitöltenem,
és mintha a más-kép hiába volna,
felébredek, nem lelem a helyem;
jövök, írom ezt; jön, érint a tolla.”*

A felébredés, mely Tandorinál az álom személyes tudattalanba hívó aluljáróin vissza-induló jártasságként értelmezhető, mindenkor a megfejtés hatalmán kívül eső élmény: az alvásidőnyi kishalálra következő újrapróbálás (mely az életidő nyílt végtelenségének köszönhetően sohasem tűzhet ki főpróbát), az egy-halál ijesztését kijátszó és ideiglenesen távol-tartó magára-eszmélés, mely állandóan lerázza, törli a megragadó külsőség indiszkrecióját, s az átmenet egyre izgatóbb titkát érintetlenül továbbadja.¹⁸

A felébredéssel közrefogott idegenség, a nyelv lefordításra, translációra alkalmatlan, a transz-élményt túlélhetetlenül a leírás fokozataiban felmorzsoló beírt, elvárt vesztesége az olvasásban is helyrehozhatatlan „károkhoz” vezet. Tandori a vers utolsó sorában olyan valóra válthatatlan és megnyugtató módon befogadhatatlan paradoxitást engedélyez, hagyományoz ránk, mely méltán feleltethető meg Hopper trükköző, a festészet sajátlagosságának számító tér lehető-lehetetlenségére figyelmünket felhívó címajánlatának. A vers mint lineáris eseménysor, történetmondás (aminek álarcát szívesen veszi magára az egyébként mindig mélyebb nem-történésre koncentráló Tandori-mű is) logikusan érkezik el megszületésének beírt idejéhez, s a madár ezzel nemcsak egyidejű, de a mondat-szimmetria által érzékelhetően egy-lényegűnek is tartott megérkezéséhez, ihlet és „ihlet” páros adományához. Valójában a versnek a reális időiséggel, akár az olvasói privát-tudat idejével lépést tartó, együtt-haladó megfigyelmezése szerint itt, a szöveg egyfajta holtpontján, elcsitulásra intő helyzetében a rögzíthetetlen valóság szabadabban folytatható alakja, az értelmezés munkaköre következne, s innen, mint megjelölt keletkezés-időből nyernénk az olvasás lekerekítő, saját-időnkbe visszautalt végeredményét. A befogadás azonban, veszszük észre, képtelen mind lezárulni, mind meggyőzően szóra bírni az őt továbbblökő erő zavarát. A probléma abból származik, hogy a fiktív történet legutolsó, mellékes eseményként feltüntetett rész-mozzanata, a formális végzést nyújtó, versre indító távlendület („jövők, írom ezt”) abban az olvasatban, mely a lírai én és a szerző-funkció egyesítésével haladt eddig előre, most a mindennek alapot adó kezdet, az el- vagy újraindulás szavaként tételeződik, s nem engedélyez lezárulást, a versidő(k) végtelen körpályájára állít. Vagyis míg a versen munkálkodó költő figurája a múlt megidézett másikaként/szereplőjeként bátran állhat a sorbarendező visszaemlékezés ide-vezető útjának végére, addig a szinkron felügyelő-folyamat, a mindent lejegyző íráskíséret ágense már nem, mert világ-alakító és alkotó ténykedése úgy zár ki minden más, az írással egyidejű megtörténést, hogy törli és egy írásmunka másod-eseményévé alakítja a vers eleven dokumentációját. Az írás „beismerése”, a versbeli én és a vers megírását magára vállaló persona ily direkt szétválasztása a költői megszólalásnak oly módozatát állítja elő, melyben a lejegyzés időpontjához siető, fikcióként felkínált jelen-valóság sohasem találkozhat(na) össze a tartalmas végszó művészi kíváncsiságával. Az erre mégis vállalkozó költészetben, Tandoriéban különösen jól kivehető, mindig fennmarad egy olyan differencia az „önéletrajzi” szerző és egyetlen témája, saját nem jelenlévő alakja között, mely a rajtuk túli, de belőlük adódó, kauzalitásból és

¹⁸ Az elalvásnyi szün-idő, az átkerülés zökkenőtlen vagy mesterséges módszerekkel (képzeldéssel) felgyorsított processzusa régóta jelenik meg Tandori leírásaiban úgy, mint a nem-tudható, kérdéses határsávja, mely mégis a teljes-tudás ösztönző területére (a gyermeki fantáziák felnevelt, felfedhetetlen Szigetére) juttat. „...és ami a lényegesebb, hogyan nem tudja reggel soha [a szerző], mint aludt el megint; idegesítő viszketés, hogy ezt az egyet haláláig nem fogja megtudni, s utána végképp nem.” Ld. *Philippika (Még így sem*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1978, 83.)

zord törvényességből összeálló idő érinthetetlen réseire lát rá. Míg az első figurának műve, a másinak jó esetben is csak emlékműve lehet ugyanaz a tanácstalan tanulságokból felépülő műalkotás, mo(nu)mentum. A kettévált idő szakadékaiból szól ki ez a mégis-én, a költészet mindenkori „hajléktalanja”, s mikor azt írja, „jövök, írom ezt”, egyszerre kell kételkednünk és bízunk szavában. Egyrésztől ugyanis ő nem jön/jöhet, nem kezdhet verse megírásába, minthogy az ezt bejelentő formula konklúzióként, végfejeletként már bajosan adhatja a vers aktív-történi idejében egy még-további kifejlés bizonyítékát. Másrészt viszont, mondhat-e költő, megszólaló valaha is túlteljesítő vágy-igenlés nélkül többet ennél? Ha ez az egybe-írt, de szemünk előtt folyamatosan szétszúzó két pillanat egybeeshetne, ha a Tandori-vers végén található „ezt” rámutatása vonatkozhatna a kész vers előttünk fekvő, fellapozható alakjára, akkor nem történhetne többé semmi, nem lehetne többé „jönni” és „írni” sem lehetne semmit, azon túl, hogy „írom ezt” (a végtelenségig tovább), vagyis a Tandori-létehetőségeként megjelölt örök hiányzás, mint készen álló ismétlés tételesen is a tautológia nagy-csöndjébe zárulna. Mintha e költészetben egyenesen a nyelv alap-képességének, -képtelenségének elfeledésére, az elégtelen és minden szempontból félkésznek tekinthető versalany aktív felbuztatására lenne szükség ahhoz, hogy a vers romlandó, de lecserélhetetlen eszközét egyáltalán valamire képesítsük. „*Feledhessen, ami leszek. / Az legyen, aki nélkül.*” – támogatja a programadást a *Koan bel canto*-nak a vonatkozások egymást metsző szó-sűrűjéből megszöött képtelen eligazítása. De kié (melyiküké) a vers, de hol a vers? Valójában az említett kettősségek között, mellett, a kettőt megosztó és összebékítő örök önfelszámolásban és megmutatkozásban. Például abban a mozdulatban, ahogy Tandori beszélője (de merjük-e ezek után oly gyorsan rávágni: maga Tandori?) a mű fő eseményként megjelölt produktumát („ezt”) már nem közli, nem közölheti a vers-idő kimerült tartamára hivatkozva, csak a paradoxon visszamutatásával elcsöndesíti a kételety, hogy a befogadás ideérkező, s elmozdulni képtelen alanyát, minket megajándékozva mégis továbbküldjön. Az ürességbe, hisz nincs máshová. A kimondás még csak ezután felhangzó „üres” szava, maga a töredékben-sem maradt „üres” vers és a következő pillanat „*előtte nem volt*”, tán ’soha nem is lesz’ üressége az, amit Tandori verse felajánl. Utolsó-sorban, de korántsem végül.

Tanulmány

GINTLI TIBOR

Anekdota és modernség*



Előadásom címének leghangsúlyosabb eleme – némiképp talán szokatlan módon – a látószólag jellegtelen és köztiszó, amelynek jelentősége azonban nyomban szemléletessé válik, ha szerepeltetését olyan tudatos döntésként fogjuk fel, amely szándékosan kerüli a *vagy* – esetleg a *versus* – szó használatát. Az anekdotikus beszédmód és a modern próza viszonyát többnyire ellentétként, olykor egymást kizáró ellentétként szokás felfogni. Az alábbiakban azonban mellett az álláspont mellett szeretnék érvelni, amely nem csupán elképzelhetőnek tarja az anekdotikus elbeszélésmód és a modern prózapoétika együttélését, hanem azt is feltételezi, hogy az anekdota akár kifejezetten modern narratív eljárások alapjául is szolgálhat. E megközelítésmód szerint tehát leegyszerűsítő elképzelés az anekdotikus elbeszélésmód és a modernség viszonyának egyoldalúan csupán az oppozíciót hangsúlyozó beállítása. Az anekdotizmus 19. századi változataiban persze számos olyan mozzanatra lehet rámutatni, amely a 20. század felől tekintve avultnak tetszhet, ugyanakkor Mikszáth prózájában az anekdotikus beszédmód már a 19. század végén megmutatta, hogy képes a megújulásra, s olyan összetett látásmód kialakítására is alkalmas, amely nem írható le a problémátlan kedélyesség, a kérdések nélkül is rendelkezésre álló, készen kapott válaszok műformájaként.

Bár az anekdota műfajának alakulástörténetét értelmező megközelítések nem csupán a negatív kritika hangján szólaltak meg, ez a régi keletű megközelítés mindmáig elterjedtnek tekinthető. Annak érzékeltetésére, hogy mennyire a jelenig ér ennek a megítélésnek a hagyománya, elegendő Dobos Istvánnak az anekdotikus novellahagyományról szóló, 1993-ban megjelent tanulmányára utalni.¹ Bár a szerző körültekintően veszi szemügyre a műfaj narratív sajátosságait – így például a linearitás megszakításának eljárásait, valamint a narratív és metanarratív szintek közötti metaleptikus váltásokat – az összkép mégis inkább leértékelő marad. Az anekdota az univerzális konszenzus beszédmódjaként, s a fordulatra épülő szerkesztésmód ellenére is zárt történetként értelmeződik, amely a szereplők közötti viszonyokat egyszerű sémákba rendezi, s alapvetően alkalmatlan az összetett alakteremtésre. Jóllehet nem kétséges, hogy az anekdotikus novellák többsége leírható ilyen módon, a műfaj poétikai potenciálja mégsem mondható ennyire szűkösnek. Már Rónay György felhívta a figyelmet arra, hogy a történetelvű elbeszélésmódot felszámoló modern magyar regény kezdetei Mikszáth élőbeszédet imitáló narrációjában keresendők,

* A Magyar Tudományos Akadémia 2008. május 9-i Nyugat-emlékülésén elhangzott előadás szövege.

¹ DOBOS István: *Az anekdotikus novellahagyomány és epikai korszerűség (A századforduló öröksége) = Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR Szabó Ernő, Pécs, 1993, 265–284, különösen 269–277.

akárcsak az asszociatív szerkesztésmód előzményei, melyek később Krúdy prózájában bontakoznak ki. Rónay megállapításaihoz kapcsolódva Bodnár György igyekezett leírni az anekdota két arcát *Az anekdotavita és elméleti tanulságai* című tanulmányában, amely világosan vázolja fel a műfaj századforduló idején kialakult eltérő változatait: „A modern próza eredettörténetében [...] az anekdota szerepe legalábbis kétértelmű; a történelmi mellébeszélést éppúgy kifejezhette, mint a kételyt az eszményi teljesség iránt, ami mögött viszont már a korérzés két meghatározó motívuma munkált: a filozófiai szkepszis és a szubjektivizmus.”² Az egészelvűség megkérdőjelezésével összefüggésben Bodnár György szóba hozza az igazság-elv megrendülését, valamint az elbeszélői illetékesség kérdéskörét is. Megállapítja, hogy az ezekhez kapcsolódó belátások a századforduló magyar epikájában alapvetően megingatják a mindentudó elbeszélő pozícióját. Az anekdota műfaját olvasóval társalkodó, feltétlen elbeszélői tekintélyre számot nem tartó narrátori hangütése és elbeszélésmódjának egységes világértelmezést elbizonytalanító kitérői alkalmassá tették arra, hogy a „modern magyar elbeszélés előtörténete”³ visszanyúljon hozzá, mint olyan narratív szerkezethez, amely távolságot tart az egységes és zárt, mimézis-elvű nagyelbeszéléssel szemben. Az anekdotikus elbeszélésmód tehát ebben a kulturális szituációban újszerű jelentésekkel telítődik, az egykor talán valóban kérdések nélküli műfaj a valóság problémátlan megragadhatóságát hirdető narratívákkal szembeforduló poétikai önreflexió hordozójává válik. A régi, egykor naivnak tartott műfajok újrafelfedezése és átértelmezése a modernségben korántsem tekinthető ritka jelenségnek. A pikareszk sorrendiséget és jellemfejlődést nem ismerő, kalandokat egymásra halmozó narratívája – ahogy erre Tersánszky *Kakuk Marcija* kapcsán Angyalosi Gergely rámutatott – az anekdotához hasonló módon vált az egységes világmagyarázatot és centrált szubjektumot feltételező narratíva megkérdőjelezőjévé pusztán azzal, hogy az új irodalomtörténeti szituációban ismét megjelent.⁴ Az elfeledett műfaj elevenné válása a realista nagyelbeszélés paradigmájának időszakában aligha olvasható másként, mint a kétely gesztusaként, amely e diskurzus előfeltevéseit idegenkedéssel, de legalábbis távolságtartással szemléli.

Az anekdotikus elbeszélésmód tehát rendelkezik olyan narratív sajátosságokkal, melyek a műfajt a modernség horizontja felől újraértelmezhetővé teszik. Bodnár György gondolatmenetéhez azonban érdemes hozzáfűzni, hogy az anekdota prózapoétikát inspiráló hatása nem korlátozódik az általa premodernnek nevezett időszakra. Megítélésem szerint az anekdotikus beszédmód öröksége a nyugatosok prózájában is érezteti hatását, s leginkább újszerű poétikai megoldásaik egyik forrása nemritkán éppen az anekdotikus elemek felhasználása. Az anekdota műfaji sajátosságainak továbbélése a Nyugat korszakában túlságosan átfogó téma egy rövid előadás számára, ezért a kérdést most nem vizsgálom összefoglaló igénnyel, csupán két általam választott szerzőre térek ki. A téma kényszerű leszűkítése miatt el kell tekintenem olyan – az alaposabb tárgyalás során aligha mellőzhető – szerzőktől is, mint Tersánszky vagy Cholnoky Viktor. A szükségszerű töredékesség tudatában csak Krúdy Gyuláról és Kosztolányi Dezsőről ejtek szót. Választásom azért esett rájuk, mert a magam részéről az első nemzedék – s talán az egész korszak – két legjelentő-

² BODNÁR György: *Az anekdotavita és elméleti távlatai* = Uő.: *A „mese” lélekvádorlása*, Bp., 1988, 17–36, i. h. 21.

³ Uő., 26.

⁴ Vö. ANGALOSI Gergely: *Kakuk Marci: a picaro és a buddhista*, ItK, 1989, 465–472.



sebb prózaírójának tartom őket, továbbá mindketten olyan alkotók, akiknek meghatározó jelentőségű műveiben tűnik fel az anekdotikus beszédmód megidézése. Azaz nem pusztán arról van szó, hogy szövegeikben anekdotikus elemek is megjelennek olykor, hanem arról, hogy leginvenciózusabb műveik – mint például a *Boldogult úrfikoromban* vagy az *Esti Kornél* – részben éppen az anekdotából építkezve hozzák létre újszerű poétikájukat. Első pillantásra talán némiképp furcsa párost alkot az archaizáló Krúdy és nyugatos modernség-értelmezéshez lényegesen közelebb álló Kosztolányi. Krúdy műveivel kapcsolatban egyáltalán nem meglepő az anekdotikusság hangoztatása, míg Kosztolányi esetében e megközelítésmód jogosultsága nem ennyire kézenfekvő. Az *Esti Kornél* és a *Tengerszem* kötetek olvasóját azonban az egykorú kritikák és méltatások is megerősítik abban a befogadói tapasztalatban, amely az anekdotikus elbeszélésmód hagyományának felhasználását érzékeli. A bírálatok gyakran olyan kategóriákat mozgósítanak, melyek megfeleltethetők a Krúdyról szóló egykorú kritikai beszéd toposzainak. Többnyire ilyen dicséretbe csomagolt elmarasztalásnak tekinthető a lírikusként történő meghatározás, amely az igazi prózaíróktól hivatott megkülönböztetni a szerzőt. Ennek variációja a vallomás olyan értelmű emlegetése, mely szerint az író, mint afféle „alanyi költő”, közvetlenül beszélne szubjektív érzéseiről. Ugyancsak mindkét szerzőt érintő kritikai megjegyzés a jelentéktelen tárgyak felemlegetése, a mély tartalmakkal szemben az „elbeszélői modor”, a „hang” vagy a „forma” szerepének eltúlozására vonatkozó vád hangoztatása.

A párhuzam felvetésének rövid indoklása után térjünk rá az egyes szerzők részletesebb tárgyalására! Krúdy műveit értékelve már a kortárs kritika is gyakran emlegeti az anekdota műfaját. Az értekezők által felállított genealógia szerint Krúdy Jókai, illetve Mikszáth örököse. Mivel a Nyugat egykorú publicistáinak regényre vonatkozó műfaji elvárásait elsősorban a realista epika hagyománya határozta meg, az anekdotikusság szóba hozása többnyire nem a feltétlen elismerés jegyében történt. A Nyugat retorikája a modernséget hajlamos volt a tegnap magyar irodalmával szemben meghatározni, ezért a 19. század epikáját megidéző Krúdy nem számított a nyugatos esztétika mintaképének. A kortársak közül többen is beszámoltak róla (pl. Cholnoky Viktor, Szerb Antal, Hevesi András), hogy furcsa, sehova sem tartozó szerzőnek tekintették, akire nem voltak érvényesek a kritika előre felállított kategóriái. Nem lehetett a konzervatív irodalomhoz sorolni, mert nyelvének képszerűsége, prózájának asszociatív szerveződése, bonyolult időkezelése ehhez túlságosan is modernnek mutatta, a modernség emblematikus figurájaként sem lehetett értékelni, hiszen archaizáló nyelve, régi regényeket idéző beszédmód-imitációi, a megjelenített világ referenciális értelemben vett korszerűtlensége, az ún. „aktuális témák” iránti érdektelensége kissé régimódi színben tüntette föl. A kortárs kritika elsősorban a Balzactól eredeztetett, társadalmi kérdésekre is nyitott regényformát, illetve a lélektani elbeszélésmód tudatfolyam előtti változatait tekintette korszerűnek. Ebből a befogadói horizontból tekintve Krúdy nagyepikája kevésbé látszott regényszerűnek, hiszen sem a társadalomkritikai attitűd, sem a lélektani elbeszélés motivációs láncolata nem kényszerítette rá az egy-séges nagyelbeszélés lineáris rendjét. Adynak *A vörös postakocsi*-ról írott kritikája ugyan paradoxonokat mozgósítva, de mégis a könyv regényszerűségét tagadja: „íródott egy regény, mely sehogy sem regény”,⁵ s egyebek mellett a valószerűséget is számon kéri a szerzőn. Még Szerb Antal szerint is – aki pedig az elsők között állította meggyőző világirodal-

⁵ ADY Endre: *Krúdy Gyula könyve*, Nyugat, 1913, II, 393.

mi kontextusba Krúdy poétikájának jellegzetességeit, s mutatott rá a szá elvesztéses technika működési elvére – leginkább a novella felel meg Krúdy írói alkatának.⁶

Az anekdotikus kitérő a nagyelbeszélés elvárásai felől tekintve hiba, a történet szétaprózása. Az alapvetően kisepikához szokott elbeszélő képtelensége az egységes, organikus forma megteremtésére. A Krúdy lírizmusára tett hol elnéző, hol számon kérő megjegyzések többsége arra enged következtetni, hogy a bírálók alapvetően a történetelvű próza elvárásai felől értelmezték elbeszélismódját. Erre utalnak azok a megállapítások is, amelyek különféle változatokban azt konstatálják, hogy „a mesemondó Krúdynak – nincs meséje”.⁷ S ezzel a kijelentéssel rokon a gordonkahang jól ismert kliséje, amely az elbeszélői hang történettel szembeni elsőbbségét ugyan helyesen érzékelt, de mindezt nem poétikai újítként, hanem megbocsátható gyengeségként, megnyerő formátlanságként fogta fel. A történet háttérbe szorítása persze nem egészen olyan módon valósul meg Krúdy regényeiben, mint az európai regénypoétika legismertebb megújítóinak műveiben. Gyakori az a változat – *A vörös postakocsi* is erre kínál példát –, melyben akár kalandos cselekményelemek is feltűnnek, a történettöredékek azonban nem szerveződnek egységes cselekménnyé, s az elbeszélés láthatóan nem is törekszik ilyen szerkezet létrehozására. Az elbeszéltetés hangsúlyozása és a töredékesség mellett az anekdotikus beszédmód egy másik következménye a hierarchikus struktúrák megbomlása. Krúdy műveiben valóban elmosódik az előtér és a háttér megkülönböztethetősége, a lényeges és a mellékes egyértelmű elhatárolhatósága. Mindez azonban nem alkotói szertelenség, hanem az áttekinthető, egységes struktúrákkal szembeni kétely narratív megnyilvánulása. Az anekdotát kedélyes szemléletmódja miatt is sok bírálat érte, holott Krúdy sajátos iróniája aligha független a komikumra való nyitottság műfaji sajátosságtól. Ez az irónia Kosztolányiéhoz hasonlóan nem a fölény megnyilvánulása, nem a magasabbrendű tudás pozíciójából szólal meg; az igazság birtokosának számon kérő attitűdje helyett, a belátás megengedő gesztusa jellemzi, amely tisztában van a végső bizonyosságok kérdéses voltaival. Az anekdotikus hagyomány Krúdy műveiben is hozzájárult a mindentudó elbeszélő pozíciójának megingatásához, bár kétségtelen, hogy ezen a téren a 18–19. századi angol regények önmagát kommentáló elbeszélője is ösztönzést jelentett számára. Krúdy poétikájának vázlatos értelmezése arra enged következtetni, hogy elbeszélismódjának újszerű vonásai jórészt hagyományos formák újszerű elrendezése, új kontextusba helyezése révén jöttek létre.

A Nyugat modernség-konceptiójának korlátait Kenyeres Zoltán,⁸ illetve legújabban Szegedy-Maszák Mihály⁹ is meggyőző elemzésben tárta fel. Ismert a lap tartózkodása az avantgárd dal szemben, világirodalmi tájékozódásának esetenkénti egyoldalúságai szintén köztudomásúvá váltak az említett publikációk nyomán. Ma már tudjuk, hogy a Nyugat modernsége nem egészen az európai irodalom szinkronfejlődéseit tekintette mércének, hanem a közelmúlt európai irodalmát. Krúdy példája nyomán ehhez az alaposan feltárt kérdéskörhöz kapcsolódva egy újabb szempont is felvethető. A modernség követelménye-

⁶ SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Magvető, 1982⁷, 480.

⁷ ZILAHY Lajos: *Krúdy Gyula: N. N.*, Nyugat, 1922, I, 363.

⁸ KENYERES Zoltán: *Nyugat-legendák és az etikai esztétizmus* = Uő.: *Etika és esztétizmus*, Bp., Anonymus, 2001, 149–154.

⁹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Világirodalmi távlat megteremtése = A magyar irodalom története III*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 704–722.



re hivatkozva ugyanis egy olyan íróra vetült az ódivatúság halvány árnyéka, akinek poétikája messze modernebb jegyeket mutat, mint például a Nyugat által is favorizált Móricz. Úgy tűnik, hogy a realizmus előtti elbeszélésmódok és műfajok megidézése sokak előtt elfedte a poétikai újítás tényét. A kritikusok többsége jobban figyelt a hagyományos alkotóelemekre, mint az ezekből létrehívott szerkezet újszerűségére. A modernséget ebben a megközelítésben elsősorban a félmúlt európai irodalmával analóg fejlemények szavatolták. Bár kétségtelen, hogy ez a nyugatra tekintő szemlélet a hazai irodalom egyik legnagyobb korszakát hívta létre, a korábbi hagyományok átértelmezésére ez a beállítódás ugyanakkor talán kevésbé volt fogékony.

A most vázolt felvetéshez természetesen számos kiegészítés és megszorítás kívánczik. Nem áll szándékomban sem egy külső hatás–belső fejlődés szembesítésére építő narratíva létrehozása, sem pedig a meg nem értett újító történetiségének felelevenítése. Hiszen nyilvánvaló leegyszerűsítés lenne azt állítani, hogy a Nyugat kritikusa ne értékelték volna Krúdy írásművészetét. Még csak az sem jelenthető ki, hogy ne tettek volna olyan megfigyeléseket, amelyek ma is relevánsnak tekinthetők (vö. ironia, képszerűség stb.). Továbbá az is kétségtelen, hogy Krúdy műveiben nem csupán a poétikailag indokolt dekomponálás érvényesült, hanem olykor az ötletszerű megoldások és klisék alkalmazása valóban művészi kudarchoz vezetett. A korszak egyik legkiemelkedőbb epikusának jelentőségen aluli kezelése mégis arra utal, hogy a hagyományra alapozó újítás lehetőségét, mint a modernség megvalósulásának egyik útját a kortárs kritika nem vette kellően figyelembe. Ez az értelmezési tradíció napjainkig érezteti hatását, valószínűleg ez az egyik oka annak, hogy a magyar irodalomtörténet-írás az újabban örvendően megélt érdeklődés ellenére még mindig nem értékeli kellő mértékben Krúdy poétikai invencióit.

Kosztolányi regényeit a nyugatos kritika lényegesen könnyebben értelmezhetné a maga elvárásai felől, mint Krúdy műveit. A lélektani érdeklődés lehetőséget nyújtott arra, hogy a pszichológia folyamatok megjelenítésére fogékony olvasásmód megtalálja azokat a narratív jellegzetességeket, amelyek megfeleltek igényeinek. Korántsem tekinthető véletlen egybeesésnek, hogy ebben a problémátlan tetsző viszonyban éppen akkor állt be zavar, amikor Kosztolányi poétikájában a lélektani elbeszélésmód jelentősége látványosan visszaszorult, s ezzel párhuzamosan a szerző tudatosan szembefordult a regényszerűség hagyomány által szentesített követelményeivel. A töredékesség hangsúlyozása és a lélektaniség relatív háttérbe szorulása mellett – ahogy azt alapvető tanulmányában Szegedy-Maszák Mihály is kiemelte – az *Esti Kornél* szövegében erőteljesen érezteti hatását az élőbeszédszerű narráció is,¹⁰ amely a jelentőségteljes témák helyett gyakran jelentéktelennek tetsző tárgyakat beszél el. Az egységes szerkezet és a határozottan megfogalmazott, egyértelmű világnézet hiánya, az élőszóra emlékeztető előadás, a semmiségek körül forgó történetek, a játékos komikum, a látszólagos felszínesség, a szórakoztatás igénye mind olyan jellegzetességek, melyek kapcsolatba hozhatók az anekdota műfaji jellegzetességeivel. Babits egykorú kritikája tehát korántsem indokolatlanul hozta szóba a kötet jellemzésekor az anekdota fogalmát, amelyet értelmezése összekapcsolt a regényszerűség megkérdőjelezésével: „Voltaképp nem regény ez; még csak nem is novellák sorozata, amiket a hős személye fűz össze. Igazi novella talán csak kettő van a kötetben, azok közül is az egyik lírává ol-

¹⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az Esti Kornél jelentésrétegei = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 158–177, i. h. 173.

vad át. A könyv többi darabja tiszta líra vagy ötlet vagy csevegés vagy humoreszk vagy értekezés, novellaformában. Bevallom nem ez a tartalom az, amely megragadott. Sőt külön és rövid szavakkal elmondva, az ötleteket kisé üresnek tartanám. A humort avultnak sejténém, és nyakatekertnek [...]. Például a kleptomániás műfordító esetére célszerű, vagy hasonlókra. Mind e témák érdekessége és súlya nem terjed túl egy-egy anekdotáén.”¹¹ Ebben a leírásban egymás mellé kerülnek a kritika nyelvén azok a jól ismert toposzok, amelyek a századforduló óta az anekdota műfajának elmarasztalására szolgáltak. Az is jellemzőnek tekinthető, hogy Babits recenziójának utolsó bekezdésében mintegy ellenpéldaként a harmadik fejezetet emeli ki, amelyben úgy mond „a pszichológiai átélés mélysége és gazdagsága”¹² fogta meg. A kötet újszerűségét tehát, mely részben éppen az anekdotikus elbeszélismód funkcióváltásával hozható összefüggésbe, nem poétikai invencióként, hanem hibaként értékeli Babits, s a ma paradigmaváltó jelentőségűnek tetsző narratív eljárásokra az elavultság vádját olvassa rá. Megítélésem szerint itt ugyanazzal a jelenséggel állunk szemben, amelyről Krúdy esetében már szó esett: a meghaladott múlthoz utalt műfaj narratív jellegzetességeinek felismerése elfedi az elbeszélőformák funkcióváltásának tényét. E nézőpont szerint az a mű, amelyben jelentéktelennek tetsző dolgokat a csevegő hang közvetlenségével ad elő az elbeszélő – nem lehet korszerű. Persze nem minden kortársat riasztott el az anekdota gyanús műfajának megidézése: Németh Andor A Toll-beli cikkében ugyancsak „anekdotákká köszörült ábrázolás”-ról beszél,¹³ de egyáltalán nem elítélő hangsúllyal. Schöpflin Aladár pedig a *Tengerszem* kötet egyik novellájával kapcsolatban említi meg az anekdota műfaját, majd sietve hozzáfűzi, hogy a történet egy másik jelentéssréteggel is rendelkezik.¹⁴ Ami arra enged következtetni, hogy szerinte az anekdotikusság és a modernség legalábbis megfér egymással.

Az anekdotikus sajátosságok az *Esti Kornél* elbeszélismódjának fontos alkotóelemei, ezért megítélésem szerint az anekdotát érdemes fölvenni azon műfajok katalógusába, melyek részt vesznek e kiemelkedő jelentőségű regény sajátos műfajiságának kialakításában. A nagy örökség vagy az ifjúkori tréfák történetének elbeszélésében ugyanúgy felfedezhetők az anekdota cselekményvezetésének jellegzetes megoldásai, mint Zsuzsika históriájában, de Baron Wilhelm Eduard von Wüstenfeld alakjának megrajzolása, Gallus viselt dolgainak előadása, valamint a szegény özvegy, illetve Elinger történetének csattanója is felidézi a műfaj közismert vonásait. Bár nyilván nem állítható, hogy a regény valamennyi sajátos vonása összefüggésbe hozható az anekdotikus hagyomány megidézésével, annyi véleményem szerint mégis megalapozottan kijelenthető, hogy az újszerű megoldások egy részének megvalósulásához az anekdota műfaja is ösztönzést adott. Poétikai reflexióval párosuló megidézésének szerepe van a töredékesség vállalásában, az esetlegesség tapasztalatának megjelenítésében, az igazság-elv megkérdőjelezésében. A gyakran felszínességgel vádolt műfaj imitációja hozzájárult Kosztolányi esztétikai elvének szemléletessé formálásához, amely a sekély mélységét és a mélység sekélyességét vallja. Az elbeszéltséget hangsúlyozó előadásmód ugyancsak saját előzményeként tekinthetett az előbeszédyszerűséget

¹¹ BABITS Mihály: *Könyvről könyvre. Esti Kornél*, Nyugat, 1933, I, 688.

¹² *Uo.*, 689.

¹³ NÉMETH Andor: *Kosztolányi Dezsőről = Hajnali részegség. In memoriam Kosztolányi Dezső*, szerk. RÉZ Pál, [Bp.], Nap Kiadó, 2002, 211–214, i. h. 212.

¹⁴ Schöpflin Aladár: *Kosztolányi Dezső novellái*, Nyugat, 1936, I, 464.

imitáló anekdotikus modorra. Az elbeszélőkedv 19. századi hagyománya – ahogy arra Tersánszky epikája kapcsán Kulcsár Szabó Ernő rámutatott – alkalmas volt arra, hogy az irodalmi szöveg tartalmi vonatkozásairól annak nyelvi megalkotottságára irányítsa a figyelmet.¹⁵ Végül az anekdota megidézése fontos szerepet játszott abban is, hogy Kosztolányi regénye a magyar irodalom viszonylatában minden korábbi kísérletnél határozottabban és sikeresebben törölte el a szórakoztató és a magas irodalom merev elhatárolását, olyan több szinten olvasható prózát teremtve ezzel, amely a jelen kor magyar irodalmában talált méltó követőkre.



¹⁵ Vö. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A literarizált eszköztelenség (Személyiség és jelhasználat Tersánszky regényírásában)*, Kortárs, 1990/3, 133–144.

LAPIS JÓZSEF

Ismeretlen ének

HALÁLALAKZATOK KOSZTOLÁNYINÁL ÉS DSIDÁNÁL



Kosztolányi Dezső *Esti Kornél éneke* című versének felidézésekor talán nem evidens módon teremődik meg bennünk az a kapcsolat, melyet a „semmi” szó alakít ki e költemény és a *Számadás* kötet utolsó darabja, az *Ének a semmiről* között. „Az életem, a szinten / a fénybe kell kerengni, / légy mint a minden, / te semmi.”, olvassuk az előbbi vers elején, a zárósortok ismert kiazmusa pedig ekképp hangzik: „Menj mély fölé derengni, / burkolva, játszi színben, / légy mint a semmi, / te minden.”¹ Az *Esti Kornél éneke* jellegzetesen olyan szöveg, mely hangsúlyozottan nyelvi szövetként, konstruktivitásában tárul elénk – s ez még akkor is érthető az Ady-féle (egyébként nem teljesen egynemű) romantikus gyökerű én- és nyelvszemlélet megbontásaként, ha a Kosztolányi-vers szintén első rendben az én-hez rendeli a vers megalkotottságát: „Indulj dalom, / bátor dalom”.² E felütés kiindulópontként a topikus Ady-sor, az „Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolgál” (*Hunn, új legenda*) birtokviszonyának átértelmezett megismétléseként hat, ám a folytatás mindelelőtt e viszony elbizonytalanítását – viszonylagosítását – mutatja fel, amennyiben az útnak indítás a „vers” sajátos emancipációjaként, önállósodásaként, leválásaként is érthető. Az *Esti Kornél éneke* rímhasználat³ és tropológiája ha nem is a nyelvi önműködés és jelentésalakulás önkényességét viszi színre, de mindenképp egy szabadabb, nyitottabb nyelvi működésmódot állít – elsősorban nietzschei értelemben, mely az „igazság” újradefiniálásában érdekelt, s az igazságot mindelelőtt konvencióként, tradícióként, s nem

¹ Kosztolányi verseit az alábbi kiadás alapján idézem: *Kosztolányi Dezső összes versei*, szerk. RÉZ Pál, Budapest: Osiris, 2005.

² Valóban úgy tűnik, hogy a kései Kosztolányi-líra énje nem elsősorban „textuális effektusként” tételődik, ám a nyelv eredőjeként való elgondolhatósága mégis bizonytalanná válik. Emiatt a sajátos viszony miatt használatom kicsivel lentebb a főszövegben az *Esti Kornél éneke* kapcsán a vers önállóvá tételének, felszabadításának metaforáját, mely kifejezés talán felmutatja én és nyelv kölcsönviszonyában a birtoklás-leválasztottság-függőség kapcsolódások paradox jellegét.

³ Érdemes e ponton Kosztolányi egy 1911-es, *A Hétben* közölt cikkének rímre vonatkozó reflexióját idézni: „Az igazi rím mindenkor könnyű és mindenkor játék. Nem olyan üres cicoma, mint sokan hiszik. Általa valahogy kisiklunk a fogalmak börtönéből. (...) Meglazítjuk a fogalom és a neve között való ősi kapcsolatot, amelyet évezredek óta nem mert megbolygatni senki, s a fogalmat más-sal, egy merőben idegen tárggyal kötjük össze, nem az okság törvényeinek de egy magasabb princípiumnak, a minden dolgokat átható zenének alapján” (KOSZTOLÁNYI Dezső: *Rímszótár, rímek stb.* In: uő: *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Budapest: Osiris, 1999. 595.).

szubsztanciaként gondolja el, elsősorban a nyelvhasználat *általi*, s nem azt megelőző entitásként.⁴

Az *Esti Kornél éneke* alapvető stratégiája a lebontó-elbizonytalanító retorika – a szentenciózus, már-már deklaratív hangnem, illetve a felszólító-aposztrofikus modalitás a képrendszer önellentmondásossága, paradoxonokban bővelkedése révén éppenséggel a magabiztos, az igazságot birtokló tudat illuzórikusságát sugallja.⁵ Mikor azt olvassuk, „ó, jó zene a hörgő / kínokra egy kalandor / csörgő, / mely zsongít, úgy csitít el, / tréfázva mímel / s a jajra csap a legszebb / rímmel”, a sorokban egyfelől érzékeljük a szó mágikusságának erejébe vetett bizodalmat (a tényleges rímek valóban színre viszik a mondottakat, amennyiben a „hörgő”-re a „csörgő” felel, majd a „csitít el” – „mímel” – „rímmel” összecsengések íve emeli az ezek előtt olvasható „halál-arc” elé a „rémet elfödő” „víg álarcot”). Ám ha e ponton a költemény elejének „dalom” – „fájdalom” rímpárjára gondolunk vissza, akkor egy másfajta irányú színrevitelt tapasztalunk: egyfelől a dal útjára bocsájtása a korábbi teremtető erő jegyében szintén a fájdalom megelőzését, legyőzését célozza („sápadva nézze röptöd, / aki nyomodba köpköd: / a fájdalom”), ám itt mégis a dalra „csap rá” a fájdalom, ráadásul anagrammatikusan a szó (fáj-dalom) maga írja vissza a versbe a „jaj”-t.

Ha az *Esti Kornél énekét* a „jaj” („fájdalom” és halál) legyőzésére tett esztétikai jellegű kísérlet vágyának és szükségszerű kudarciának felmutatásaként olvassuk,⁶ újabb kapcsolódási pontot vehetünk észre e vers és az *Ének a semmiről* között, mégpedig abból a szempontból, hogy „minden” és „semmi” sokféleképpen érthető kölcsönviszonya és egymásba fordulása, fölcserélhetősége⁷ élet és halál metaforikus – esztétikai irányultságú – kiegyen-

⁴ Vö. Friedrich NIETZSCHE: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum, 1992/3. 3–15.

⁵ Ez a metódika némiképp köthető Szabó Lőrinc *Semmiért Egészen* című verséhez is, melyben a stabilnak, megingathatatlanak tűnő beszédpozíció részben épp az erőteljes én-beszéd retorikája és grammatikája (s persze a tropológiai elmozdulások) által destabilizálódik, s mutatkozik meg ennek nagyon is a Másik pozíciójától való függősége (illetőleg Én és Te cserélhetősége, egymásba fordulása). Lásd KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A „szerelmi” líra vége – „Igazságosság” és az intimitás kódolása a későmodern költészetben*. Alföld 2005/2. 46–65.

⁶ A dolgozatban a „halálhoz viszonyuló lét” (Sein zum Tode) és a „halálhoz előrefutó lét” kifejezések használata, illetőleg az ezzel összefüggő személeti és gondolati keret alkalmazása Martin Heidegger filozófiai hermeneutikája alapján történik. (Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*, ford. VAJDA MIHÁLY et al., Budapest: Osiris (Sapientia humana), 2001. Második, javított kiadás.) E helyütt nincs mód a gondolkör vázlatos bemutatására sem, csakúgy, mint ahogyan nem tárgyalható a halál nyelvi-reflexív reprezentációjának problémaköre sem, melynek lényege, hogy a halálról való mindenkor beszéd kiindulópontja az a hiányeffektus, mely szerint a halál horizontjához való közeledést, viszonyulást tehetjük filozófiai és művészeti reflexió tárgyává, magának a horizontnak az elérését nem. Lásd: VALASTYÁN Tamás: *Filozófiai thanatológia (Csejtei Dezső: Filozófiai metaszetek a halálról)*. Debreceni Disputa, 2006/11–12. 75–77. A halál kulturális reprezentációinak kérdéséről pedig lásd: Elizabeth BRONFEN – Sarah Webster GOODWIN: *Introduction*. In: *Death and Representation*, szerk. Elizabeth BRONFEN – Sarah Webster GOODWIN, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1993. 3–25.

⁷ A „minden” és „semmi” kiazmikus struktúráját felmutató két egymásnak felelő sorpárnak a viszonylagosság allegóriájaként való értelmezését MENYHÉRT Anna végezte el: *Esti Kornél éneke-e? – A szerzőség kérdéséről Kosztolányi Esti Kornél éneke című verse kapcsán*. In: uő: *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest: Anonymus, 1998. 37–46.

lítésére, szó általi egymásba fordíthatóságára is utal.⁸ Azt, hogy az *Esti Kornél éneke* a korábban említett *Hunn, új legenda* című verssel kerül dialógusba, az a szövegi kapcsolódás is alátámasztja, melyet a „minden” és „semmi” kifejezések létesítenek a két textus között⁹ – idézem az Ady-vers vonatkozó szöveghelyét: „A tolakodó Gráciát ellöktem, / Én nem bűvészek, de mindennek jöttem, / A Minden kellett s megillet a Semmisem.” Nem véletlen, hogy Kosztolányi elveszi a két kifejezés nagy kezdőbetűjét (s ezáltal szecessziós jellegű szimbolikusságát), s az Adynál még erőteljesen a lírai énhez tapadtságukat is – allegorikus, például intertextuális jelölési folyamatok által – a nyelv(iség), a vers vonatkoztatási körébe utalja. „Minden” és „semmi” Ady-féle aszimmetriájából az *Esti Kornél énekében* szimmetria, kölcsönös egymásba vetítettség válik (s érdemes azt is megjegyezni, hogy az Ady-versben a most idézett strófát megelőző szakaszban szintén „Élet” és „Halál” szembenállása jelenik meg). Sajátos módon azonban az *Ének a semmiről* újra felmutatja minden és semmi, élet és halál egy – más típusú – aszimmetriáját, mely szerint az ismerős, otthonos, ősi, delejező semmivel szemben áll az idegenséggé értett, megszokhatatlan szenvedéssel teli tünékeny emberi lét.¹⁰ Eme viszonyulást leginkább az emblematiszta ötödik strófa bizonytalanítja el (s leplezi le), mely a halottakhoz fordulást tanácsolja, de

⁸ TAMÁS Attila tesz nagyon fontos megállapítást a vers első két strófájának „kép- és értékszerkezeti” hasonlóságáról, a motívumok közötti összefüggésről: „Rokon, hiszen dal és fájdalom ahhoz hasonló módon ellentétei egymásnak, ahogyan az élet és a semmi. De rokon azért is, mert mind a két szakasz a magasba szárnyalásról szól, (úgyszólván az utolsó soráig), ez viszont mindkét esetben az odáig szinte mámoros belefeledkezéssel igenelt cselekvési formának a veszélyeztetettségéről szól (»fájdalom«, »semmi«)”. *Két vers – két arc* (Az Esti Kornél éneke és a Februári óda). In: uő: *Értéktérítő nyomában – Művek, irányzatok, elméleti kérdések*, Debrecen: Csokonai, 1994. 90.

⁹ E szövegi párhuzam is bizonyítja azt, hogy Kosztolányi izgatta az Ady-féle líra, problémaként viszonyult hozzá, kérdésként értette azt, s különféle módokon válaszolni igyekezett rá – nemcsak értekező munkáiban, hanem költészeti gyakorlatában is. KULCSÁR SZABÓ Ernő utal az *Ének a semmiről* és a *Nem feleltem magamnak* című Ady-vers közötti hatástörténeti összefüggésre: *Az „Én” utópiája és létesülése – Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában*. In: uő: *A megértés alakzatai*, Debrecen: Csokonai, 1998. 46–68. Ez az összefüggés egy választás aktusát is megmutatja nekünk, azt a (produktív recepció általi kanonizációs érvényű) választást, mely szerint Kosztolányi a *Nem feleltem magamnak* konstrukcióját (kérdésfeltevését) jelöli ki a maga elődjének az Ady életművéből, s nem az *Ének a semmiről* második strófájában szintén megidéződni látszó másik, ars poeticus Ady-verset, a *Szeretném, ha szeretnének* kötet prologját. „Sem utódja, sem boldog őse, / Sem rokona, sem ismerőse / Nem vagyok senkinek, / Nem vagyok senkinek” – olvashatjuk Adynál, s ezzel szemben a Kosztolányi-vers a semmit affirmálja (természetes) őseként, ismerőseként, e ponton némiképp elfordulva Ady performatív én-hipertrófiájától.

¹⁰ A *Számadás* kötet verseit Németh G. Béla tanulmányai nyomán érthetjük úgy, mint szereplehetőségek tárhelyét, elsősorban az élethez-halálhoz való viszonyulás különféle esélyeit felmutató magatartások sorát is. Jóllehet, vele ellentétben én nem vagyok meggyőződve arról, hogy eme „szembenézések” között szükségképp kiegyenlíthetők és kiegyenlítendőek a különbségek (pl. a *Hajnali részegség* és az *Ének a semmiről* viszonyában). Vö. NÉMETH G. Béla: *Költői számadások*. In: *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, i. m. 47–60.; uő: *Az elgondolhatatlan álarcái* (Szerep és magatartás a kései Kosztolányinál). In: uő: *Hosszmeteszetek és keresztmeteszetek*, Budapest: Szépirodalmi, 1987. 208–221. Kosztolányi és a halál viszonyáról lásd még: KÁROLYI Csaba: *Halálközeli életöröm – Kosztolányi világáról*. In: uő: *Ellakni, nézelődni*, Budapest: Pesti Szalon, 1994. 9–18.

épp ez az oda (a másvilágba) történő fellebbezés, illetőleg ebben az invokációban rejlő implicit megszemélyesítés jelzi az antropomorfizálás vágyának szükségességét és az arcadás nyelvi aktusának elkerülhetetlenségét. Ha a semmi arcot kap, leginkább semmi-ként szűnik meg lenni (létezni?). E paradoxon is tetten érhető a „de nem felelnek, úgy felelnek” sorban, melyben a némaság némaság-volta számolódik föl az értelmezettségre való ráutaltságban, s talán leginkább arra utal, hogy a halottakat képtelen vagyunk halottként megérteni, pontosabban nem őket mint halottakat a maguk radikális idegenségében értjük meg, hanem magunkat a mi is „a halottak leszünk” léthelyzetében. Mindez összefügg azzal a nietzschei hermeneutikai szituációval, melyet Csejtei Dezső az alábbi módon interpretál: „az eltávozottak elevenen tartása, a hozzájuk fűződő viszony *élve* tartása elemi erővel bukkan fel a *Zarathustra* végén: »Vége mind a mulatságnak, ti jó táncosok: seprő lett a borból, elernyedtek a kupák, *dadognak a sírok*. / Nem röppentetek elég magasra: azt *dadogják a sírok*: 'Váltsátok hát meg a holtakat! Miért ily hosszú az éj? Tán a Hold az, mi bennünket megrészegít?' / *Váltsátok hát meg a sírokat*, ti fölmagasló emberek, *támasszátok föl a holtakat!*« Mit jelenthet vajon a »dadogó sírok« kifejezés? Talán azt, hogy – nem a holtak, hanem a holt *életek* – még most is *temetetlenül hevernek, megváltásra*, vagyis *utólagos értelemadásra* szorulnak”.¹¹ E szükségszerű gondolati és strukturális paradoxitás következménye is az *Ének a semmiről* beszédhelyzetének megváltozása, mely szerint az én-beszédet előbb te-beszéd („Ha félsz, a másvilágba írnék át...”), majd mi-beszéd váltja föl („bírnak mi is, ha ők kibírják”). Ezek a grammatikai transzferek pragmatikailag nemcsak újabb személyek behívásaként (s így valamiféle jelölten kollektív, sorsközösségi tapasztalattá emelésként) érthetőek, hanem az én-pozíció átalakulásaként, az én szerkezetében bekövetkező hasadásokként is, mely összetett beszédhelyzet az utolsó strófában megismétlődik s újraíródik: „Pajtás, daloldj hát, mondd utánam: / Mi volt a mi bajunk korábban”. Az én multiplikációjaként való érthetőséget a cím anagrammatikussága is sugallja („én”-ek a semmiről), s ide kívánczik még az is, hogy az idézett utolsó szakaszban feltűnik, a beszélő után mondandó „dal” talán épp a címben jelölt ének – a semmiről. Az utolsó versszakban felbukkanó utánmondás részint a hagyományozódásra is utal, mely az előző stróféhoz kapcsolódik vissza, ez a versszak a halottak példája, a halottak hagyománya nyomán véli megérthetőnek, s elviselhetőnek a semmi állapotát (ezt az is alátámasztja, hogy az első négy strófának a semmi primátusát s otthonosságát állító retorikája megbomlik, lelepleződik az ötödik versszakban). A hagyomány(ozódás) problematikája máshol is felbukkan a szövegben, mégpedig az első két strófa Ady-intertextusai kapcsán – nem véletlen, hogy épp e szöveghelyen hívja elő a második versszak „még énekem is ismerősebb” sor anagrammája az „éneke is ismerősebb” alternatívát. Talán ennek analógiája az, hogy miként az Ady-hagyomány felől lehet ismerősebb az ének, úgy válhat a halottak hagyománya felől ismerősebbé az élet, avagy a semmi (hiszen az ötödik

¹¹ CSEJTEI Dezső: *Egisztencia – halál – továbbélés*. Debreceni Disputa, 2006/11–12. 4–10. A kiemelések mind Csejteitől származnak. A Nietzsche-idézet az alábbi forrásból származik: Friedrich NIETZSCHE: *Így szólott Zarathustra*, ford. KURDI Imre, szerk. HÉVIZI Ottó, Budapest: Osiris, 2001. 380. A „mások halálának megtapasztalhatóságáról” pedig lásd elsősorban: HEIDEGGER i. m. 276–280.

versszak úgy bontja meg a korábbi élet–semmi aszimmetriát, hogy a szembenállás helyett az egymást feltételezés helyzetét, egyiknek csak a másik felőli érthetőségét jeleníti meg).¹²

Érdemesnek látszik az ún. Kosztolányi-paradigmát egy a halálhoz viszonyuló lét állapotát másképpen színre vivő korabeli lírai életművel, Dsida Jenő költészetével összevetni. A Dsida-recepció¹³ megállapítása szerint a dsidai haláltudat alapvetően kétféleképpen mutatkozik meg: egyrészt jelen vannak a finom derűt sugárzó, az elmúlásban leginkább valamiféle titokteljes átlépést remélő, az angyalokkal való találkozást megelőlegező, a halált jóindulatú barátként elgondoló versek (a korai műveken túl a későbbi Dsida-versek közül leginkább a *Február, esti hat óra* ilyen¹⁴); ám megtaláljuk az élet végességének borzongását, az elmúlás titokzatos idegenségét, a halál sötétségét felmutató költeményeket is (pl. *A sötétség verse; A félelem szonettje; Hálóing nélkül...; Már hiába nézed; Elárul, mert világit*). Mindazonáltal fontos hangsúlyozni, hogy ezek a szövegek telítettek a transzcendens jelenléttel – Dsida nem a semmivel szembesül, mint Kosztolányi, hanem a Titokkal, mely hol félelmetes, hol vonzó (hol mindkettő egyszerre), de nem a tudat nélküli üresség – és bár a földi élet örömeinek végét jelenti, e világon túl is föltételez valamiféle jelenlétet.

Nemes Nagy Ágnes részint „a fin de siècle szépség-halál érzésével” köti össze a Dsida-féle halál-stilizációt.¹⁵ Különösen a korai Dsida-versek esetében merülhet fel a századfordulós dekadencia halál- és szépségkultusza, ám míg utóbbi esetben talán a halál és szépség szakralizációjáról, kultuszáról beszélhetünk, addig Dsida Jenőnél inkább a vallásos (esetenként misztikus) tapasztalat következtében transzcendált halálfelfogásról, túlvilágképről. Bizonyos 19. századi gyász- és sírköltészeti formációk (pl. Edgar Allan Poe, akinek *Annabel Lee*-je nyomán készült Dsida *Szerenád Ilonkának* című verse) és a századforduló hatása a Dsida-líra egy szeletének formáját érinti (a *Tükör előtt* című 1938-as önéletrajzi nagykompozíciójának *A pántos kapukon túl* című fejezetében olvashatjuk: „Hajdanta nem volt több nekem a vég / könnyekben ázó gyászromantikánál.”), s ily módon e költészet a különféle hatástörténeti folyamatok sajátos gyűjtőhelyének, találkozási pontjának

¹² A *Számadás* kötet magatartáslehetőségeinek sokféleségét mutatja például az, hogy a *Könyörgés az ittmaradókhöz* című vers kérése éppenséggel arra irányul, hogy halottként ne bírják szóra, hogy ne halottként tekintsenek rá, hanem élőként őrizzék meg. Ám a paradoxon ebben az, hogy élőként emlékezni (mely a gyázmunka része) csak a halottra lehet – mely az élők szempontjából a halott memento-létét jelenti. Épp emiatt a jel-funkció (a halál szüntelen jelölése) miatt lehet, hogy a halott kéri (a jövőbe vetített fiktív helyzetben) az élők bocsánatát. A vers befejezésének szépségét az emlékezés, az életben tartottság jelölt illuzórikussága is adja, illetőleg az, hogy az erre irányuló vágy emellett, vagy ennek ellenére létezik („A kancsal emlék szépítsen tovább, / mint hold, mely a felhőkön oszon át, / s széthordva megbocsátó mosolyát, / ezüstté bűvöl minden pocsolját.”).

¹³ Mindenekelőtt: LÁNG Gusztáv: *Dsida Jenő költészete*. Bukarest-Kolozsvár: Kriterion, 2000. 199–200.; CS. GYÍMESI Éva: *A pajzán angyal – A szent és a profán Dsida költészetében*. In: *Tükör előtt – In memoriam Dsida Jenő*, szerk. POMOGÁTS Béla, Budapest: Nap Kiadó, 1998. 369–379.

¹⁴ „Vajjon milyen lehet a béke / örök országa, túl, túl? a nyugalom vidéke / e vékony és törékeny, finom üveglapon túl: / (...) s bő, halványkék mezekbe / öltözve, lassú lépttel, nem lankadó tagokkal / arkangyalok bolyongnak boldog hajadonokkal.” (*Február, esti hat óra*) A dolgozatban a Dsida-verseket az alábbi kiadás alapján közlöm: DSIDA Jenő: *Légy már legenda – Összes verse és műfordítása*, szerk. CSISZÉR Alajos, Budapest: Püski, 1997.

¹⁵ NEMES NAGY Ágnes: *Dsida Jenő*. In: *Tükör előtt*, i. m. 380–390.

tekinthető. Hiszen képes lehet megmutatni azt, hogy egy sok tekintetben nietzschei gyökerű modernista esztétikai tapasztalat a költészeti formák és hagyományok öröklődésén keresztül hogyan találkozhat egy alapvetően vallásos eredetű hittapasztalattal (illetőleg az ezeket a tapasztalatokat felmutató más poétikai formációkkal, képrendszerekkel). Talán nem véletlen, hogy a *Tíz parancsolat* című töredékes vers utolsó szakasza rímtechnikájában, leltárszerűségében felidézi Kosztolányi *Boldog, szomorú dalát*, melynek zárata („Itthon vagyok itt e világban, / s már nem vagyok otthon az égben”) a transzcendencia és az e világon túlmutató lét hiányát sugallja, megelőlegezve a *Számadás* kötet bizonyos verseit.¹⁶ A *Tíz parancsolat* „Amint jó volt hozzám a bölcső, / tudom, hogy jó lesz a koporsó” sorpárjának logikája összevethető az *Ének a semmiről* szerkezetével, mely szöveg a létezés hiányát úgy próbálja otthonossá, ismerőssé tenni, hogy a semmit emeli természetes állapottá, melynek közegében az élet csak pillanatnyi, szenvedéssel átitatott idegenszerűség.¹⁷ Dsidánál a „bölcső-koporsó” szimmetriában egyik sem rendelődik a másik fölé – a vers egésze felől nézve mindez egy emberen túli jelenlétben való bizodalomnak köszönhető. Egy olyan otthonlétnek itt e világban és az égben egyszerre, mely otthonlét Kosztolányinál épp a *Tíz parancsolat* utolsó szakaszával összecsengő *Boldog, szomorú dallal* kérdőjeleződik meg. Míg Kosztolányi e versében a halál elé futó lét szomorú tapasztalata meghatározza az élet vers eleji leltárának jellegét, hangulatát is, addig Dsidánál sem az előrefutás, sem a leltár nem tragikus modalitású.¹⁸ Kosztolányi foglya a halálnak, a semmi delejezé-

¹⁶ Kosztolányi Dsidára tett erőteljes hatása több szempontból is jól látható. *Kosztolányi Erdélyben* című, 1934-ben a *Pásztortűz*ben megjelent riportjában nagy tisztelettel és szeretettel beszél a Kolozsvárt vendégeskedő költőről, egyaránt méltatva költői, műfordítói és prózaírói tevékenységét (In: DSIDA Jenő: *Séta egy csodálatos szigeten – Cikkek, riportok, novellák és levelek*, szerk. MAROSI Ildikó, Kolozsvár: Kriterion, 1992. 94–95.). A kései Dsida-versforma, melynek sarkalatos pontja a hangzóság kitüntetettsége és a rímeknek, összecsengéseknek a jelentésalakulásban fokozottan tetten érhető teljesítménye, egyik legfontosabb magyar elődjeként ismerheti föl Kosztolányi íráját. Dsida Jenő maga is értekezett a rímről, bár megfontolásai nem emelkednek a Kosztolányira jellemző – például a 3. jegyzetben is idézett – elméleti belátások szintjére, inkább széphangzás- és verstani útmutatásra koncentrálnak (vö. *Titok a versfordítás műhelyéből – Hogyan készült el Eminescu Glosszájának magyar fordítása?* In: uő: *Séta egy csodálatos szigeten*, i. m. 145–156.). A költők viszonyáról MARKÓ Béla fogalmazza meg az alábbiakat: „Alapvető költői módszere – s ez talán eredetiségének kulcsa – az eufemisztikus képalkotás, ami erdélyi kortársaitól eltávolítja, és leginkább talán Kosztolányihoz közelíti. Ahhoz a Kosztolányihoz, aki a világot egy titkokkal, szorongásokkal, de szeretettel is telített gyermekszem optikájából szemléli, a költő szenvedő szubjektivitását a gyermek ártatlan szubjektivitásával tetéztve s enyhítve is ugyanakkor. A gyermeket a haláltól elválasztja egy »másik halál«, a felnőtt kor. Dsida Jenő úgy játssza ki a rossz halált, hogy megteremtí a »jó halál« fogalmát” (*Költő a koponyák hegyén*. In: *Tükör előtt*, i. m. 195.).

¹⁷ Mindebben Schopenhauer filozófiájára ismerhetünk, mely szerint a születés előtti és a halál utáni nemlétünk jellege lényegében megegyezik: „a végtelenség létem után (*a parte post*) nálam nélkül éppoly kevésbé lehet szörnyű; mint a végtelenség létem előtt (*a parte ante*) nálam nélkül; mert e kettő semmi által nem különbözik egymástól, mint egy tünékeny életálm közbelépte által”. ARTHUR SCHOPENHAUER: *A halálról*, ford. DR. BÁNÓCZY József, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 2001. 11.

¹⁸ „Felebarátod ökre, háza / után kívánságod ne légyen: / ilyen szegénységekre vágyini / nagy szegénység és csúnya szégyen. / Orrodba édes illatot gyűjts, / szivedbe békét és mosolygást, / szemedbe fényt, hogy az utolsó napon is tudj örülni folyvást / s eképpen szólj csak és ne mondj

sének: a versekben megszólaló szubjektum az életet – legyen az vendéglét vagy játéklét – az elmúlástól való meghatározottságban tapasztalja meg, s a haláltól szorongatott lét – még ha ez egyfajta nietzschei ihletésű heroikus szomorúság is – nem képes felülemelkedni e vonzáson, e meghatározottságon.¹⁹ A *Tíz parancsolat* című vers szerint a dsidai életmegformáltságban a halál nem a semmi integetése, hanem egy új, más jellegű, de az ittenitől minőségben nem elmaradó lét hírnöke. Ezért nem tud radikálisan, lényegileg másként visszahatni az élethez való viszonyra – úgy tűnik, hogy Dsidánál gyakorta, de a *Tíz parancsolat* című versben különösképp, az élet és a halál horizontjai nem oly távoliak egymástól („az élet értékeit is transzcendens, isteni eredetűnek tartotta” – írja Láng Gusztáv idézett művében, 217.). Nem az idegenség, hanem az ismerőség, otthonosság határozza meg mindkettőt (ellentétben *Ének a semmiről* élet–idegen, semmi–ismerős aszimmetrikus szerkezetével).

Több kései Dsida-versben azonban a halál általi meghatározottság félelemmel telien, s az élettel nem ennyire szimmetrikusan jelenik meg. A *sötétség verse*ben a halállal való átítatottság közvetlen képi metaforaként is felbukkan.²⁰ Láng Gusztáv (i. m. 214–216) alaposan elemzi a költemény tropológiai rendszerét: az átítatottság metaforikus képzei játszanak végig a versen, melyben a kertekre csorduló „rozsdalevű éjszaka” kapcsán a természeti analógia (tél–elmúlás) találkozik a konkrét emberi életre vonatkoztatott kockacukor-metaforával: úgy itatódik át egyre az ember, az emberi élet az éjszakával, a halállal, mint a kávéba mártott kockacukor a „sűrű barna lével”. A *sötétség verse* folyamatszerűségében jeleníti meg a halál térnyerését az életben, felállítva élet (tisztaság) és halál (szennyezettség) értékminőség szempontjából aszimmetrikus szembenállását. Ám a transzcendens jelenlét e szövegben sem kérdőjeleződik meg, bár nem a bízó ráhagyatkozás, hanem a titokzatos, érthetetlen idegenség értelmében. A cukor–élet, kávé–halál allegória alapján a versközépi megszólítás („Mondd, kissé mártottál-e már / hófehér cukrot barna lébe”) is egyfajta cselekvő, emberen túli jelenlét működésére utal, amit a talányos záró képsor is megerősít („mígnem egy lucskos, barna esten / az olvadásig itat át, / hogy édesítsd valamely isten / sötét keserű italát”). E versben a transzcendens tudat nem válik bizodalommá, s ezért a *Tíz parancsolat* élet–halál szimmetriája itt erősen felbillen: az életmegformálás félelemmel telítettségének perspektívájából a félelmet okozó halál működése szükségképp

mást: / köszönöm, hogy tápláltatok, / hús, alma, búza, lencse, borsó! / Amint jó volt hozzám a bölcső, / tudom, hogy jó lesz a koporsó. / Ki most lefekszik, nem kívánta, / hogy földje legyen, háza, ökre, / de amit látott, gyönyörű volt / és véle marad mindörökre. / És övé marad mindörökre.”

¹⁹ József Attila „leltár-verse”, a *Kész a leltár* (1936) utolsó sorában – „Éltem – s ebbe más is belehalt már.” – szintén az élet–halál kölcsönmeghatározottsága, egyfajta negatív töltetű egyneműsítése jelöli ki azt a nézőpontot, melyből az életszámvetés, a leltár értelmezhetővé válik.

²⁰ „Ó, virrasztások éjszaka! / Vastagon fog a tinta, zordul. / A rozsdalevű éjszaka / már hatkor a kertekre csordul: / Reves fák nyírka folydogál / s te arra gondolsz: mennyi éved / van hátra még? Jaj meg-megáll / a láb, mert fél, hogy sírba téved. / ...Mondd, kissé mártottál-e már / hófehér cukrot barna lébe, / egy feketekávés pohár / keserű, nyirkos éjjelére? / S figyelted-e: a sűrű lé / mily biztosan, mily sunyi-resten / szivárog, kúszik fölfelé / a kristálytisza kockatestben? / Így szivódik az éjszaka / beléd is, fölfelé eredve, / az éjszaka, a sír szaga / minden rostodba és eredbe, / mígnem egy lucskos, barna esten / az olvadásig itat át, / hogy édesítsd valamely isten / sötét keserű italát.”

„sunyi-rest”, és a szomorúság és kiszolgáltatottság érzését okozza. A vers nézőpontrendszerének feszültsége abból származik, hogy a halál szorongással teli idegensége magával vonja az ezt elrendelő tudat idegenségét, a transzcendens távoli érthetlenségét is – s az otthonosan berendezettnek tűnő világ így válik egyszerre otthontalanná (hiszen ha az út vége nem várt, félelemmel telt, az út végigjárását is hasonlóan éljük meg). S míg Kosztolányinál az üresség életet körülvevő közegéért nem okolható senki és semmi (a Semmi a par excellence nem okolhatóság), Dsidánál a világ elrendezettségének eredője, az isteni tudat (itt: „valamely isten”) ha nem is hibáztatható, de okként mindenképp tételezendő. E feszültségek kiegyenlítésére tett kísérlet motívuma az „édesítsd” ige pontosan be nem határolható, távoli ellenpontosítása is.

Az önmegszólító versforma strukturálisan szintén a szubjektum implicit megkettőzöttségét mutatja – a megszólító és megszólított, kérdező és kérdezett énekre válás nézőpontok rejtett dialógusát jeleníti meg, melyben a „te” elsősorban a megszólítás aktusa által tételeződik. Kulcsár-Szabó Zoltán (Németh G. Béla tanulmányának gondolatmenetéből kiinduló) megállapítása szerint „az, hogy a versben beszélő hang két személyre bomlik, arra utal, hogy a megszólalás pragmatikai szintjén is megjelenik a lírai én osztozottsága vagy – legalábbis – a reflektált önértelmezés igénye. Vagyis az önmegszólító verstípus központi pragmatikai alakzata kapcsolatba hozható a szubjektum 20. századi válságával, tehát – poétikailag – az önreprezentáció problémájával”.²¹ Dsida Jenő verseiben az én válságának szituációját a transzcendenshez való említett, ambivalens viszonyulás generálja, ez a kétes viszonyulás a halál távlata, nézőpontja felől érthető. Az önmegszólítás alakzata retorikailag így termeli ki a vázolt ontológiai (és bizonyos értelemben teológiai) dilemmát – a megszólító hang szükségképp azonos(ul) a „te”-vel, ám ez az azonosulás a különbözőséget (az azonosság a különbséget) magában foglalja. A dsidai szubjektum leginkább ebben a retorikai struktúrában képes elgondolni önmagát mint a halál felé tartó létezőt, s önmagát mint a transzcendenssel kapcsolatot tartó létezőt. A szöveg aposztrofikus szerkezetét tovább bonyolítja az, hogy az első sor tényleges aposztroféja („Ó, virrasztások évszaka!”) az évszakhoz fordul, s az ezt követő leírásban az írás aktusa mosódik össze a téli éjszakák konstruktív (alkotó) jellegével. Az éjszaka–sötétség képzetkör viszont az önmegszólításban (az itt megszólított „te” egyértelműen elválik a vers elején hívott évszaktól) társul végleg az elmúláshoz a likviditás metaforái által megteremtett kapcsolódások révén („Reves fák nyírka folydogál / s te arra gondolsz: mennyi éved / van hátra még?”), kijelölve azt a horizontot (a halál felé tartás távlatát), ahonnan a megszólalás értelmezhető. A tél (allegorikusan a halál) invokációja úgy teremt tehát paradigmátikus helyzetet, hogy megidézi, meghívja a sötétség nézőpontját mint a gondolati és versírói alaphelyzet meghatározóját és indukálóját.

Ám a szöveg a színre vitt dialógusnak azt az értelmezését is támogatja, amely szerint a szubjektum megszólítottként értett része válaszol a megszólítónak: szimmetrikusan, viszontmegszólítással (ilyen értelemben tehát nem az önmegszólító verstípusba sorolódik a mű). E pont a nyolcadik sor után következik be a szövegben – a megszakadás tipográfiai-
 ilag három ponttal jelölt. Ebben az értelemben a „Mond, kissé mártottál-e már / hófehér cukrot barna lébe” kezdetű, allegorikus példázatként is érthető második egység az elmúlás

²¹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika – Nyelvszemlélet és önreprezentáció a modern költészetben*, Budapest–Pozsony: Kalligram, 2007. 94.

félelmét egyértelműen megfogalmazó első egység („s te arra gondolsz: mennyi éved / van hátra még?”) kételyeire adott válaszként tűnik fel. Természetesen a válasz csak grammatikai értelemben felelet, hiszen az első egység (a kérdés) képrendszerét is folytató kávé-allegória („egy feketekávés pohár keserű, nyirkos éjjelébe?”) nem elsimítja, hanem megismétli, s még jobban elbonyolítja az első egység meglévő kételyeit.

Ha szemügyre vesszük egy másik korabeli életmű néhány évvel későbbi (1944) versét, Radnóti Miklós *Sem emlék, sem varázslatát*, akkor azt mondhatjuk, hogy Radnóti lírájában az emberi élethez, s a költői szó mágikus, orfikus potenciáljához való viszonyulásban jelentős fordulatot jelent az említett vers. Ebben a fordulati jelleget, a teljes, végső magárahagyatottságot részben szintén a transzcendens, a védő akarat megrendülése okozza: „hol azelőtt az angyal állt a karddal, – talán most senki sincs.” Az óvó angyal alkalmasint illuzórikus volta magával vonja az élet más alapvető (korábban alapvetőnek tételezett) elemeinek elengedését is: a másik ember („ha megpillantsz, barátom, fordulj el és legyints”), illetve a költői szó, az imagináció esélye, ereje is továtűnik („nem véd meg engem sem emlék, sem varázslat”). Nem véletlen, hogy e fordulati jelleget, válságtünetet egy olyan szöveg mutatja fel, mely szintén a szubjektum retorikai megkettőződésének, pontosabban felsokszorozódásának helye, hiszen itt az én-beszéd mellett („Eddig úgy ült szívemben a sok, rejtett harag, / mint alma magházában a négerbarna mag”) hamar megjelenik előbb egy általánosító beszédmód („De aki egyszer egy vad hajnalon arra ébred, / hogy minden összeomlott s elindul mint kísértet”), majd az egyes szám első személy egy ponton minden átmenet nélkül vált át egyes szám második személyre („Semmim se volt s nem is lesz immár sosem nekem, / merengj el hát egy percre e gazdag életen;”). Hozzá kell tenni, hogy e helyen a megszólítás önmagára vonatkoztathatósága (az önmegszólítás) mellett felmerül az olvasóhoz való odafordulás lehetősége (ez Radnóti lírájában gyakori eset), illetve a vers végén megjelenő „barátom” korábbi megszólíttasága is. Úgy tűnik, bár sem Radnóti, sem Dsida nem vett részt a modern szubjektum (és az ezzel kapcsolatos nyelvszemlélet) radikális újragondolásának folyamatában, verseik egymáshoz hasonlóan, más későmodern poétikáktól viszont eltérő módon jelölik az orpheusziság alakzatával leírható lírai én és költői nyelv válságát. De ez az összehasonlítás egy másik dolgozat tárgya lehet.

Dsidánál bizonyos tekintetben *A sötétség verse* párversének is tekinthető *A félelem szonettje*.²² A megszólalás nézőpontját (metaforikusan a halál felől tekintett lét helyzetét) a címében szerkezetileg hasonlóan jelöli a két mű. Míg az előbbiben a „sötétség” képzetek és metaforái domináltak, utóbbiban a „félelem” holdudvarába tartoznak a szavak és képek – s e két képzetkör több ízben is összeér, találkozik (*A sötétség verse*: „Jaj, meg-megáll / a láb, mert fél, hogy sírba téved.”; *A félelem szonettje* zárósora: „s a fákon a lomb helyett örök sötét zizeg”). A két vers párhuzamát mutatja a jelölten dialogikus jelleg is. *A félelem*

²² „A száj fehéren ejti majd a szót: eredj! / S te, lelkem, borzadón leheled vissza: félek! / A test alél-tan, nyögve enged útra, lélek, / mint anya gyermekét, ki idegenbe megy. // Fiam, mily házak, mily terek s mily uccaszélek / várnak reád? Mély lesz a völgy s magas a hegy? / Fiam, nehogy rossz társaságba keveredj, / s feledd az emberszót, mit most beszélsz: beszélek. // A holt anyagra már a gyertyák füstje kormol, / az arcra percek folynak, sárga vegyvizek / s a tátott szájba csur-ganak a horgas orról, // te meg bolyongsz iszonyuan nagy íriszek között, hol a felejtés vizesése mormol / s a fákon lomb helyett örök sötét zizeg.”

szonettje beszédrendjét nem könnyű rekonstruálni – test és lélek párbeszéde közvetített-séggként, s nem egyenes közlésként jelenik meg (utóbbira példa lehet Villontól *A szív és a test vitája*), s aki közvetít „lelkem” s „a test” között, az az egyetlen grammatikai jelben, mégpedig a birtokos személy jelében megmutatkozó én („lelkem”). A test nem „testem”-ként, hanem „a test”-ként szerepel, de hogy ez mégiscsak az én-hez kapcsolódó test első-sorban, azt az is jelzi, hogy a következő sorban, megszólítottként, a korábban birtokolt alakban feltűnt „a lélek” ezúttal szintén birtokolatlan formában jelenik meg. A szonett többi része, az utolsó három strófa, a test lélekhez intézett szózatának egyenes idézete lehet, erre a „mint anya gyermekét” hasonlat és a „fiam” megszólítás közötti kapcsolat utal. De grammatikailag az az értelmezés is felmerül, ha a második strófa az „én” saját beszédét folytatja (hiszen korábban megszólította a „lelket”), s ezt úgy érthetjük, ha az „én” e versben elsősorban testként gondolja el és mutatja meg önmagát. A test-lélek dualizmusban így az én beszédpozíciója inkább a testhez kötődik, abban a fiktív helyzetben, melyben a lélek épp eltávozni készül belőle. Valójában a testként (szinekdochikusan az első sorban: szájként) értett „én”-t és a leváló lélekként értett „te”-t nem más teremti meg, mint épp e fiktív helyzet – azaz a halál, pontosabban a meghalás perspektívája, illetőleg az e távlat motiválta félelem. (A „félek”-„lélek” rímpár is ezt az összefüggést erősíti.) A halál képzet-körét e szövegben is meghatározzák a likviditás és opacitás metaforái („A holt anyagra már a gyertyák füstje kormol, / az arcra percek folynak, sárga vegyvizek / s a tátott szájba csurganak a horgas orról”), egy mindent átjáró, mindent átítató, a tisztán látást ellehetetlenítő közeg jelenlétét érzékeltetve.

Az én hasadását, belső vitáját mindkét szövegben a halálhoz futó lét, a halálhoz viszonyuló lét tudatosított távlata hozza létre, s ez (is) megmutatkozik *A félelem szonettjének* alábbi, szép sorában: „s feledd az emberszót, mit most beszélsz: beszélek”. E sor egyszerre viszi színre az én szétválását, s azt, hogy mind az elválást, mint a „részek” közötti kapcsolatot a nyelv teremti meg, mégpedig a valamiképpen mégis az én-hez köthető beszéd. Test és lélek kapcsolata, az emberi létállapotot jelentő kölcsönviszony addig áll fenn, amíg zajlik a beszéd. S a „beszélsz: beszélek” közötti kettőspont azt a paradox viszonyt is felmutatja, hogy az én beszéde a te beszédének függvénye, s persze fordítva – de a kettőspont tipográfiai szimmetrikus alakzatában még is van valamifajta értelmi aszimmetria, valamilyen irányultság, mely irány a lélektől mutat a testként értett én felé, azaz a lélek beszédéig tarthat a test beszéde is, s az én beszéde is, mely beszédet a félelem vonja bűvös körébe. A lélek beszédének megszűnése a test, s így az én eltűntét jelenti, s ennek velejárója és közege a felejtés. A versben megszólaló én, avagy test monológjában a halál után a felejtés következik („a felejtés vízése” mitologikusan a Léthe vizét is felidézheti), ami a lélek bármifajta túlvilági továbbélése esetén szükségképpen veszteséggént jelentkezik: az egyén, az individualitás, az én, az emberi létmód elvesztéseként. S mindenfajta transzcendens túlvilágkép mellett ez az a gondolat, veszteség, mely *A sötétség versében* és *A félelem szonettjében* a szorongás és az idegenség érzetét generálja. Bár Kosztolányival ellentétben Dsida felé nem a semmi integet,²³ az az imaginatív tér, ahol „a fákon lomb helyett örök ső-

²³ Néhány Dsida-szöveghely azonban tartalmazza a „Semmi” kifejezést, pl. a korai *Megint csupa kérdés*: „Hát nem volt boldogabb az ősi Semmi / az új Semminél, mely valaminek / tudja magát?”. Az *Ének a semmiről* hatása ez esetben a kronológia miatt kizárható, vélhetően közös bölcséleti emlékezetről (pl. a korábban említett Schopenhauerről) lehet szó. A másik szöveghely

tét zizeg”, nem teszi könnyebbé a haláloz viszonyuló lét elviselését. Ám ne feledjük, *A félelem szonettjében* ez elsősorban az elmúló emberi test nézőpontja. Míg a *Tíz parancsolat* utolsó része a továbbélő, szabad lélek perspektíváját képes felmutatni.



a *Tükör előtt* már idézett fejezete, *A pántos kapukon túl* második strófája: „Ó, mert kaland, ugyan mi volna más / mindaz, mi vélünk itt azóta történt, / hogy élni hítta valami varázs / a semmit (...)” (ebben a részben szintén eltéveszthetetlen a transzcendens föltételezettség). Érdekes, hogy e két szöveget összeköti az, hogy a *Megint csupa kérdésben* is felbukkannak a pántos kapuk („Miért döngtetünk véres ököllel, eszeveszetten / olyan kapút, melynek csak egyik pántja / sok ezer fekete mérföld?”). Erre az összefüggésre Vincze Ferenc hívta fel a figyelmem a 2008. május 17-i kolozsvári Dsida-konferencián.

PÉTERFI GÁBOR

Temetés Rákosi parancsára



A magyar népi mozgalom előfutárának tartott erdélyi származású író a Nyugat nagy nemzedékének tagjaként szerzett országos ismertséget az első világháború idején.¹ Szabó Dezső (1879–1945) életfeladataként a „magyar fajnak” az idegen hatásoktól való védelmét tekintette. Felfogásának újdonságát az adta, hogy a magyar jövő építésénél már nem a „levitézlett” történelmi osztályokkal, hanem a parasztságból verbuválódó új középosztállyal számolt. Az *elsodort falu* című regényének meghatározó hatását a két háború közötti fiatalokra a nemzeti identitás újszerű felvetése és a szociális kérdés középpontba állítása adta. Dolgozatunkban az író életének utolsó szakaszát, halálának körülményeit és életművének visszhangját (1945–1990) próbáljuk rekonstruálni a források alapján.

Az utolsó évek

Szabó Dezső a Horthy-korszak ellenzéki publicistájaként Németh Lászlóhoz hasonlóan „egyszemélyes” folyóiratot indított nézetei megismertetésére. A *Füzeteket* Szabó Dezső maga írta tele, lapjain szerepeltek vezércikkek, esszék, vitairatok, pamfletek, miniszterelnököknek írt nyílt levelek. Az újság egy-egy száma átlagosan hetven oldalból állt, s a folyóirat évente tízszer jelent meg.² A *Szabó Dezső Füzetekből* megszerkesztett, *Az egész látóhatár* címen megjelent tanulmánykötetet Püski Sándor adta ki – először – 1939-ben. Jellemző a korra és Szabó Dezső habitusára a kötet megjelenése kapcsán kialakult bonyodalom, amelyre Püski Sándor könyvkiadó így emlékezett vissza:

„A háború kitörése miatt bevezetett cenzúrára hivatkozva megkaptuk az értesítést, miszerint a tanulmánykötet a németellenes részek miatt nem sokszorosítható. Ekkor felkerestem az író-t, s bemutattam neki a tiltó pecsétet. Ő nem ijedt meg, hisz tudta, a fővárosi főügyész a tisztelői közé tartozik. Bary Zoltán (a főügyész – P. G.) végül személye-

¹ Szabó Dezső életrajzához lásd: NAGY PÉTER: *Szabó Dezső*. Budapest, Akadémiai, 1964 (A továbbiakban: NAGY, 1964.); GOMBOS GYULA: *Szabó Dezső*. Budapest, Püski, 1989 (A továbbiakban: GOMBOS, 1989); BUDAI BALOGH SÁNDOR–HARTYÁNYI ISTVÁN: *Szabó Dezső bibliográfiája*. Szenci Molnár Társaság, 1995; SZŐCS ZOLTÁN: *Szabó Dezső életének áttekintő kronológiája*. Budapest, Szabó Dezső Emléktársaság, 2000. (A továbbiakban: SZŐCS, 2000.) *Az elsodort író – In memoriam Szabó Dezső*. Szerk.: GRÓH Gáspár. Bp., Nap Kiadó, 2002. (A továbbiakban: GRÓH, 2002.).

² A *Szabó Dezső Füzetekről* bővebben lásd: NAGY, 1964, 491–516. illetve: GOMBOS, 1989. 316–320.

sen nézte át a kiadandó kötetet, s harminc különösen erős németellenes rész híján végül engedélyezte az 1100 oldalas munka kiadását”³.

Így jelenhetett meg *Az egész látóhatár* 1939 karácsonyán.⁴ A szenvedélyes és megaluvás nélküli németellenes írások mellett szinte nem volt a magyar világnak olyan problémája, amivel Szabó Dezső e tanulmánykötetben ne foglalkozott volna⁵. Az élet minden területét átfogó politikusi látásmód lényegét ő maga így foglalta össze: „*A politikus, az államférfi lelkialkatának alap-meghatározottsága kétségen kívül: az egyetemes látás.*”⁶ A kötet egyik tanulmányában így írt ennek kapcsán: „*Minden mozdulatom, minden szavam egyetlen indítása: a magyar életérdekek teljes látóköre, az önálló független magyar történelmi műhely megépítése, a magyarság védelme, megmaradása.*”⁷. A Füzetek megjelenésének az 1942-es úgynevezett ponyvarendelet⁸ vetett véget.

³ *Az egész látóhatár* körüli huzavonáról tanúskodott Szabó Dezső Bary Zoltánnak írt levele, melyben az író a következő panasszal fordul a főügyészhez: „*E levelet átadó Dr. Püski Sándorné el fogja mondani, hogyan viselkedik az ügyészség egy könyvvel szemben, melynek a karácsonyi piacon meg kell jelennie s mely két cenzúrán átment. Nagyon kérem Főügyész Urat, kegyeskedjék odahatni, hogy a már megcenzúrázott könyvet azonnal kiadják.*” OSZK, Kéziratár, Levelestár.

⁴ Püski Sándor-interjú, kézirat. Készítette a szerző 1999-ben.

⁵ Az író a kelet-európai útkeresés mellett foglalkozott többek között a történetírás, népdal, irodalom, egyke, olimpia, hadsereg, pedagógia és a kisebbségi kérdés kapcsán felmerülő problémákkal.

⁶ SZABÓ DEZSŐ: *Az egész látóhatár*, I. kötet Bp., Magyar Élet, 1939. Előszó. 4. Az írást újraközzli: SZABÓ D.: *Az egész látóhatár*, I. k., Bp., Püski, 1991. (A későbbiekben az 1991-es tanulmánykötetben is olvasható írások megjelenési helyét rövidítve közöljük. Az első kötetben szereplő írás esetében EL1, míg a másodiknál EL2 rövidítést használunk.)

⁷ SZABÓ Dezső: Az antijudaizmus bírálata. *Szabó Dezső Újabb Művei*. 38. sz., 1938. május., 38. (Megjegyzés: A *Szabó Dezső Füzetek* – továbbiakban: SZDF – első harminc száma után az író új címet adott Füzetének: *Szabó Dezső Újabb Művei* – továbbiakban: SZDÚM)

⁸ 1942. július 17-én a háborús papírhányra hivatkozva kihirdették az ún. „ponyvarendeletet”: az összes kisnyomtatványok (beleértve a folyóiratokat is!) az eddigieknél sokkal szigorúbb cenzúrázási procedúra után kerülhettek nyomdába. Az intézkedés célja az volt, hogy a töménytelen mennyiségű olcsó ponyvakiadványokat korlátozza, ugyanakkor a nemkívánatosnak tartott politikai írásokat is kiszűrték a rendelettel. (Ld. 4.300/1942.M.E. sz. rendelete, a rotációs és az íves nyomópapírosnak könyv, naptár vagy füzet előállítására való felhasználásáról. In: Magyarországi Rendeletek Tára, 76. évf., Bp., Magyar Kir. Belügyminisztérium, 1942. III. kötet. 1680–83.) Példa erre, hogy Szabó Dezső *Füzetei* is formálisan a rendelet hatálya alá estek. Ezért az író az említett rendelet rendelkezései alól felmentést kért. Kérését azonban a minisztérium hat nap múlva elutasította. Ez azt jelentette, hogy a *Füzetek* megjelenése ettől kezdve csak akkor lett volna biztosított, ha a Miniszterelnökségen bemutatott lap megkapja a szükséges engedélyt a cenzúrához. „*Lélektani lehetetlenség.* – írta a helyzetre reagálva az író. *Füzetemet nem azért kellene a cenzúrán kívül még a miniszterelnökségnél is felülvizsgálni: mert az ára 2 pengő. Hanem azért, hogy nem ponyvagyánús-e. Ennek elfogadása teljesen lehetetlen.*” (Ld.: Eötvös Kollégium Levéltára, Szabó Dezső Levéltári anyag, 92. doboz, II. dosszié, 1979-es kiállítási anyag). Így Szabó végül a lap megszüntetése mellett döntött. Tette ezt vélhetően azért, mert még formálisan sem tartotta elképzelhetőnek, hogy hónapról hónapra előzetes jóváhagyásra nyújtja be írásait.

1943-ban az író Marcibányi téri és Rákóczi téri vacsorával egybekötött előadásait is betiltották⁹. Ez év decemberében ugyan elnyerte az „Irodalompartoló Társaság” tízezer pengős nagydíját, írásai azonban azt mutatják, hogy az elismerés nem érdekli. Nem reagál rá: teljesen magába fordul, minden erejével a múltra összpontosít, és írja az *Életeim* című félbemaradt¹⁰ önéletrajzát. Lakásából ki sem mozdulva – többek között a nyilasok életveszélyes fenyegetései miatt – az ablakból nézi a felbolydult fővárost és azon medítál, hogy vajon „a német étvágy vagy az orosz talány”¹¹ lesz a végzetünk. Utolsó vele készült interjút 1944. március 12-én, a német megszállás előtt egy héttel adta néhány, fővárosban tanuló vidéki kollégistáknak. A háború eseményeiről az volt a véleménye, hogy a magyarok a németekkel együtt buknak el, mert erkölcsi alap nélkül álltak melléjük¹². A megszállást követően Szabó Dezső is – többek között Németh Lászlóval, Kodolányi Jánossal, Veres Péterrel és Illyés Gyulával egyetemben – a német Gestapo listáján van a letartóztatandók között¹³. 1944. október 16-án, az előző napi sikertelen kiugrási kísérletre így reagált:

⁹ „Az 1945-ös földosztás közben, de később is az első termelészövetkezetek születése idején, hol Kisteleken, hol Orosházán, hol Szekszárdon találkoztam velem egyidős újpesti vagy pesterzsébeti munkásokkal, akiktől a napi fahújárás után éjszakába nyúló beszélgetés közben egyszer csak Szabó Dezső nevét hallom. A Marcibányi téri és a Rákóczi téri vacsorákról emlékeztek rá, – írja Erdei Sándor Szabó Dezső előadásairól 1958-ban – s itt a tervekkel, győzelmi reményekkel teli estéken beszélniük kellett róla; a senki emberfiától nem félt s minden korábbi bálványt kicsúfoló író kétmarokkal szétszórt igazságai idekíváncsoztak és az új élet kézzelfogható igazságai között igen otthonosan érezték magukat. – Igen, ilyen közönsége volt azoknak a Szabó Dezső-vacsoráknak: diákok, tanárok, orvosok, művészek, mérnökök, írók és munkások. Munkások, mindig szép számmal, amivel korántsem azt akarom mondani, hogy Szabó Dezső a munkásoké volt. S még azt sem akarom mondani, hogy Szabó Dezső előadásai azokon a vacsorákon – a Marcibányi-téri Lövőház vendéglőben egy pengő ötven fillér volt a vacsora, de egy hosszúlépés mellett is végig lehetett ülni – csupa elévülhetetlen igazságot, tévedéstől mentes ítéletet fogalmaztak meg. De olyan ember beszélt ott, akinek volt bátorsága rögtönzött válaszokat adni az akkori mindennapok legnyersebb kérdéseire, aki sorra leckéztette az akkori miniszterelnököket, kultuszminisztereket, hivatalos történelemcsinálókat, s leckéje kényesebb pontjaira saját maga hívta fel a főügyész figyelmét. Megkapták ott a magukét a kor diktátorai és diktátorjelöltjei s meg ugyancsak a különféle sipkát, inget, jelvényt viselő és hozzá árvalányhaját, darutollat, turáni végzetet és árja megváltást lobogtató főzfejűek és gőztől kábultak. Szabó Dezső mindenkinek fegyvert adott a kor embertelenségei ellen: vacsoráinak az volt a résztvevők hevíületében, majd emlékezetében folyton újuló varázsa, hogy ott mindenki személyesen – élő ember a szikrázva élő embertől – vehette át a hitet adó fegyvereket, azon frissiben, ahogy a tüzes pörölycsapások alól és a metsző hideg gúny hűtőjéből kikerültek.” Ld.: ERDEI Sándor: Szabó Dezső. Kortárs. II. (1958) 1. sz. 106–107.

¹⁰ Szabó Dezső 1945. január 13-án bekövetkezett haláláig írta a tizennyolc részre tervezett önéletrajzát, melyből hatot sikerült megírnia. Lásd bővebben: BUDAI BALOGH Sándor: A Szabó Dezső életrajz története. In: SZABÓ DEZSŐ: *Életeim*. II. k., Bp., Püski, 1996., 909–913.

¹¹ Idézi: SZŐCS, 2000., 58.

¹² Amikor a beszélgetés során valaki az esetleges katonai ellenállás erejéről kezdett beszélni, Szabó Dezső erőiesen félbeszakította az illetőt: „Nincs remény. Voltunk magyarok. Néhány évszázad múlva nem hangzik magyar szó Európában. Utolsó széthangzó sírása vagyunk egy elnémuló költeménynek.” A teljes reménytelenséget tükröző beszélgetést Dömötör László jelentette meg az író halálának első évfordulóján. Ld.: Utolsó keserű, magyar bűnöket vádló beszélgetés Szabó Dezsővel – Most egy éve halt meg a nagy író. *Igazság*, (1946. január 16.) 2.

¹³ Ld. Németh László: *Magam helyett*. Szerk.: NÉMETH Ágnes. Bp., Püski, 2002. II. köt. 823.

„Tegnap közölte a magyar rádió, hogy a magyar kormány fegyverszünetet kötött az oroszokkal. De már este a rádió szétkiáltotta, hogy a nyilasok átvették a hatalmat, folytatják a háborút jusqu' au.¹⁴ – mindvégig és jaj az árulóknak.” Majd a magyarok jelentős részének a nyilas hatalomátvétel kapcsán tanúsított passzivitását bírálva hozzátette: „Mintha az egész magyar életből egyetlen történelmi mondat lüktetne ki: – Tőlem csínáljatok, ami tetszik, csak tőlem ne várjatok kezdeményezést, csak nekem ne legyen felelősségem a dologban, csak engem hagyjatok békén. Van-e ott még élet, ahol az életnek nincs iránya, akarata, szerves tartalma?”¹⁵

Novemberben megírta végrendeletét, attól tartva, hogy elhurcolják vagy megölik¹⁶. „Nem érdekelte a világ zaja, a hadijelentések.” – írta róla később egyik híve¹⁷. „Még újságot sem olvasott. Csak ült több ezer kötetes könyvtárában, Homerossal, Platóval, Sokrattal barátkozott. Halottakkal, akiknek a szelleme ott élt körülötte.” Budapest ostroma idején – egyetlen megmaradt tevékenységként – tovább körmölgette hol fűtetlen lakásában, hol az óvóhelyen önéletrajzi regényét. Január első napjaiban maradt befejezetlenül a kézirat, miután a magányos író vízkeresztre virradólag fulladási rohamot kapott, s hirtelen nagyon legyengült. Szabó Dezső Budapest ostroma közepette halt meg 1945. január 13-án¹⁸. „Amitől legjobban rettegett, valósággá vált, s ennek a valósággá lett rettenetnek a látványa kísérte el utolsó útjára. Egy világhatalmi harc istenítélete tiport végig az országon (...).” – írja találóan Várkonyi Nándor az író utolsó napjaira emlékezve¹⁹.

Temetés Rákosi parancsára

A népi írókra és az akkori politikai erőkre gyakorolt hatását jól mutatja az író végrendelete és temetése nyomán keletkezett vita. A népi írók egyike, Kovács Imre, a Nemzeti Parasztpárt²⁰ főtítkáráként, mint törvényhatósági bizottsági tag azt indítványozta a fővárosi törvényhatósági ülésen²¹, hogy Szabó Dezső végakaratainak megfelelően²² az ideiglenesen

¹⁴ addig, amíg

¹⁵ SZABÓ DEZSŐ: Életeim. Bp., Püski, 1996. II. k., 709–710.

¹⁶ Egy alkalommal a nyilasok belőttek a náciellenes író Rákóczi téri lakásának ablakán. Ld. Pomogáts Béla: Mit érdemel Szabó Dezső? Magyar Nemzet, 1989. jan. 16. 13. sz. 6., ill. GOMBOS, 1989. 24.

¹⁷ KOPRÉ József: Egy éve halt meg Szabó Dezső. Szabad Szó, IIL. (1946. január 11.) 9. sz. 4.

¹⁸ Szabó Dezső utolsó napjaihoz lásd: UR György: Szabó Dezső utolsó napjai. Bp., 1946., ill. HÓGYE Mihály: Szabó Dezső-émlékek. Hitel, (1990) 7. sz. 37–39.

¹⁹ VÁRKONYI Nándor: Szabó Dezső emlékezete. (Délsziget, 1947. márc.) In: GRÓH, 2002. 276.

²⁰ A Nemzeti Parasztpárt tagjai kötődtek leginkább a politikai pártok közül Szabó Dezső és a népi írók eszmeiségéhez. Veres Péter ennek kapcsán így ír: „Az akkor megalakult Nemzeti Parasztpárt tagjainak egyrésze természetesen Szabó Dezső tanításán nőtt fel, gondolkozása egyben-másban azonos volt Szabó Dezsővel. Ezért aztán a Nemzeti Parasztpárt ápolta leginkább Szabó Dezső emlékét.” (VERES Péter: Szabó Dezsőről. PIM, Kézirattár, V.4481/8. 3.) Ezt bizonyítja, hogy az első emléktáblát Szabó emlékére 1947. november elsején a Nemzeti Parasztpárt állíttatta Budapesten, az író utolsó lakóhelyén, a József krt. 31/a sz. házon. Vö.: Ünnepelesen leleplezték a Parasztpárt Szabó Dezső-émléktábláját. (cikk) Szabad Szó, (1947. nov. 4.) 5.

²¹ Budapest székesfőváros törvényhatósági bizottságának 1946. július hó 3.-án (szerdán) tartott folytatólagos rendes közgyűlése. (Jegyzőkönyv.) Ld.: Fővárosi Közlöny, (1946. júl. 20.) 841–855. (Szabó Dezső sírhelyének kijelöléséről lásd. Kovács Imre indítványa és annak vitája: 851–855.)

a Rákóczi téren nyugvó hamvakat a Gellérthegyre vigyék,²³ és ott helyezték örök nyugalomra²⁴. A javaslatra nagyon élénk ellenkezés támadt a Szociáldemokrata Párt részéről. Soraikból többen felszólaltak, a határozati javaslat visszavonását követelték, sőt odáig mentek, hogy kijelentették: képesek a koalíciót is felbontani, ha a határozati javaslat nem kerül visszavonásra. Kovács Imre – aki a Parasztpártnak egyetlen törvényhatósági bizottsági tagja volt – nem volt hajlandó visszavonni a javaslatot, mire Szakasits Árpád (elnök) felfüggesztette az ülést, és megindultak a pártközi egyeztető tárgyalások. Ezekben a Kommunista Párt – a Révai-féle „népfrontos” taktikának megfelelően²⁵ – tartózkodó magatartást tanúsított a kérdésben, a Kisgazdapárt pedig – Bognár József²⁶ személyén keresztül – igyekezett békés megoldást találni. Végül Bognárnak sikerült olyan egyezséget létrehoz-

²² Szabó Dezső végrendelete – Budapest, 1944. nov. 10. PIM, Kézirattár, V.4725/341. (Mécs László-hagyaték)

²³ A Gellért-hegyi emlékhely gondolatáról az utolsó vele készült interjúban így nyilatkozott: „Egyetlen emlékem legyen, egy szobor a Gellérthegy keleti szikláin, Budapest élete felett. Ott álljak, örök pásztora az örök szerelemnek. Onnan szálljon végtelen hívásom a szerteszéledő nyáj felé.” Ld. Utolsó keserű, magyar bűnöket vádló beszélgetés Szabó Dezsővel. *Igazság*, uo.

²⁴ Exhumálás a Rákóczi téren. dr. Zsigmond Gyula visszaemlékezése (Szabó Dezső exhumálásáról). (Magnófelvétel). Az interjút Berkes Lidia és Budai Balogh Sándor készítette 1961. december 19-én Budapesten. PIM, Kézirattár, V. 4518/6. 7–8.

²⁵ A magyar kommunisták kultúrpolitikáját az a Révai József határozta meg, aki – ha a párt érdeke éppen úgy kívánta – a kommunisták szövetségeként számított a népiekre. Az 1945-ig emigrációban élő ideológus három kapcsolatkereső írása közül a *Marxizmus és népiesség* első változata 1938-ban Prágában íródott, majd 1943-ban cenzúráképpé átdolgozva Kállai Gyula álnéven *Népiség, demokrácia, szocializmus* címmel jelent meg Magyarországon. Az 1938-as kéziratot hazakerkezve Révai átdolgozta, így jelent meg 1945 decemberében. (Vö.: SZÉCHENYI ÁGNES: „Sznobok és parasztok” *Válasz 1934–1938*. Bp., 1997. 136–139.) Az 1938-as kézirat bevezetőjében ez olvasható: „a népies baloldal mozgalmáról (...) túlzás nélkül lehet állítani, hogy az utolsó két évtized legjelentősebb szellemi áramlata Magyarországon.” Az 1945-ös kiadásban a népiek mozgalma már csak a „magyar demokratikus gondolat egyik fontos áramlata”. (Idézi: SZÉCHENYI, 1997. 136.) Az eltérés oka vélhetően abban keresendő, hogy 1938 a magyar népi mozgalom történetének legmagasabb pontja – elegendő itt a Márciusi Front megszerveződésére utalni, míg 1945-re a helyzet két szempontból is megváltozott. Egyrészt a népi tábor egysége felbomlott, másrészt a szovjetek jelenléte miatt egyre nagyobb befolyással bíró kommunista mozgalom két háború közötti jelentőségét kellett hangsúlyozni. Ezzel együtt is Révai – „a népi demokrácia” jel-szavát hangoztatva – 1945 végén szövetségeket keresett a népiekben. Valószínűleg ezzel magyarázható, hogy 1946-ban a Magyar Kommunista Párt nem ellenezte a népi mozgalom előfutárának tartott Szabó Dezső sírjának végleges elhelyezését, még ha nem is támogatta azt.

²⁶ Bognár József (1917–) közgazdász, politikus. Szabó Dezsőt 1938-ban már bizonyosan ismerte, erről tanúskodnak a Petőfi Irodalmi Múzeum Művészeti Tárának fotói. (A 4512-es sz. felvételen egy dömsödi parasztház előtt láthatjuk Bognár Józsefet és Szabó Dezsőt Berenics Antal és Schimkó Gyula társaságában.) 1943-tól volt tagja a Független Kisgazdapártnak, a fenti időpontban a párt törvényhatósági frakciójának volt a vezetője. Nagy Ferenc lemondása után a Dobi-féle vezetéshez csatlakozott (1947), majd a párt ügyvezető alelnöke lett (1948-tól). Részt vett a Magyar Függetlenségi Népfront létrehozásában (1949), s vezető funkciókat viselt annak utódszervezetében, a Hazafias Népfrontban is. Nemzetgyűlési, ill. országgyűlési képviselő (1945–50), tájékoztatási miniszter (1946–47), Budapest főpolgármestere (1947–49).

nia, hogy Kovács Imre tudomásul veszi, hogy a bizottság nem foglalkozik a javaslattal²⁷, ugyanakkor a korábban Szabó Dezső hívének számító kiskazda politikus ígéretet tett, hogy megfelelő előkészítés után gondoskodni fog az író Gellért-hegyen való eltemetéséről.

1946 tavaszán a Kiskazdapárt és a Nemzeti Parasztpárt egyes tagjai között olyan irányú megbeszélések folytak, amelyek a két agrárpárt szorosabb együttműködését tűzték ki célul. Ezeknek a megbeszéléseknek a háttérében az az elképzelés állt, hogy a két agrárpárt ugyanúgy együttműködhetne, mint a két munkáspárt. A tárgyalásokra dr. Zsigmond Gyula²⁸, aki a megbeszéléseken a Parasztpártot képviselte, így emlékezett vissza:

„Ennek a két agrárpárt közötti szorosabb szövetségnek az előmozdítását félhivatalos megbízással, de a vezetőségnek, elsősorban Nagy Ferencnek kiskazdavonatról, Veres Péternek Nemzeti Parasztpárt vonalról a tudomásával Kiss Sándor, a Parasztszövetség akkori igazgatója, a Nemzeti Parasztpárt részéről pedig többedmagammal én is szorgalmaztam. Az együttműködés lehetőségei egyre inkább kedvezőnek látszottak és 1946 halottak napján ez a közös koszorúzás (Szabó Dezső sírjánál – PG) a két agrárvezér részéről azt akarta szimbolizálni²⁹, hogy a két vezető egyetért ebben a szorosabbra font együttműködésben.”³⁰

Ez a koncepció nem valósult meg a Kiskazdapárttal kapcsolatban 1947 elején bekövetkezett események miatt, ugyanakkor az író sírjánál történő miniszterelnöki koszorúzás azt mutatja, hogy Szabó Dezső szellemisége, programja olyan közös nevezőt jelentett a Kiskazdapárt és a Nemzeti Parasztpárt vezetői számára, amely szimbolikus kifejezője le(hete)tt (volna) egy kommunista-szociáldemokrata együttműködést ellensúlyozni szándékozó politikai kapcsolatnak.

A második világháborút jogilag lezáró békeszerződést 1947. február 10-én írták alá Párizsban Magyarországgal, minek következtében hazánk *de iure* visszanyerte szuverenitá-

²⁷ Az elnök a javaslattal kapcsolatban nem hirdet ki semmit, még azt sem, hogy a bizottság napirendre tért a javaslat felett, így a javaslat úgy számított, mintha el sem hangzott volna.

²⁸ Zsigmond Gyula (1918–1992) a budapesti tudományegyetemen szerzett szerzett jogi és államtudományi oklevelet. 1947-ig az Iparügyi Minisztériumban dolgozott, munkaügyi főtanácsosi rangban. Kora ifjúságában a népi írók vonzáskörébe került. A Nemzeti Parasztpárt tagjaként a párt fővárosi szervezetének munkájában vett részt, és ahhoz a csoportjához tartozott, amely az önálló parasztpolitika és a demokratikus jogállam híve volt. 1947-ben az akkor létesített Országos Tervhivatal helyettes főtitkára lett. 1948-ban azonban politikai okokból ettől az állásától megvált, mert vonakodott csatlakozni a hatalmat mindinkább megragadó kommunista párthoz. Számviteli szakemberként dolgozott az elkövetkező években, távol tartva magát mindenféle politikai tevékenységtől. Az 1956-os forradalom idején a Parasztpárt utódszervezete, a Petőfi Párt főtitkár-helyettese lesz. 1962-ben a kolozsvári egyetem erőszakos megszüntetése után Bodor Györggyel és Püski Sándorral memorandumot szerkeszt és beadványt intéz az angol kormányhoz, felhíva a figyelmet az erdélyi magyarság sanyarú helyzetére. Az akció a magyar kormány tudomására jut, mindhármasukat letartóztatják, Zsigmond fővádltként háromévi börtönbüntetést kap. A külföldön nagy feltűnést keltő ügy révén az erdélyi magyarság panaszai napi politikai témává lettek. Ld. BORBÁNDI Gyula: Halk szóval a jó ügyek sikeréért. In: Uő.: *Népiség és népiek*. Bp., Püski, 2000. 251.

²⁹ Nagy Ferenc miniszterelnök és Veres Péter, a Nemzeti Parasztpárt vezetője közösen koszorúzták meg halottak napján Szabó Dezső sírját. Vö.: Magyar Parasztlelet, (1946. nov. 10.) 7.

³⁰ Uo., 9–10.

sát, *de facto* azonban nem szűnt meg a szovjet megszállás³¹. Mindeközben a kommunisták előretörése következtében folytatódott az 1945-ös választásokon legtöbb szavazatot szerzett kisgazdapárt „felszalámizása”. Egy „összeesküvésben való részvételre” hivatkozva február végén előbb letartóztatták a Kisgazdapárt főtítkárát, Kovács Bélát, majd májusban hasonló vádakkal Nagy Ferenc miniszterelnököt kényszerítették Rákosiék arra, hogy külföldön maradjon. A Magyar Kommunista Párt a hírhedt „kékcédulás” választásokon megszerezte ugyan az első helyet, ám a társadalom többsége így is a demokráciára szavazott. A szovjet csapatok azonban a békeszerződéstől számított kilencven nap után sem hagyták el az országot, így Rákosiék mindent elkövet(het)tek, hogy korlátlan befolyásra jussanak. 1948 júniusában a polgári pártok kiszorítása után sor került a Szociáldemokrata Párt önállóságának felszámolására a Magyar Dolgozók Pártjának megalakításával. Az első „egypárti” magyarországi „választást”, ahol egy listára kellett szavazni, de választani nem lehetett, 1949. május 15-re írták ki. Ezt megelőzően a Nemzeti Parasztpárt vezetősége azt kérte Rákosi Mátyástól, teljesítse Szabó Dezső azon kívánságát, hogy a Gellért-hegyen temessék el. Rákosi a kérésnek eleget téve javasolta, hogy a temetés – a remélhető nagy „választási” győzelem után – tartassék meg, mégpedig a szavazást követő keddi napon. Megbeszélték azt is, hogy a Rákóczi téri sírnál Darvas József, míg a Gellért-hegyen Veres Péter lesz az ünnepi szónok. A kommunista pártvezér azt kérte a Parasztpárt elnökségétől, hogy a „választási harc” során közölje tagjaival Szabó Dezső Gellért-hegyi temetését³². Rákosi a küldöttség jelenlétében felhívta Kalamár Józsefet, a Fővárosi Temetkezési és Temetői Intézet vezetőjét³³ és utasította a temetés megrendezésére.³⁴ Május 16-án, a Népfront „választási győzelmét” követő napon, Rákosi azonban már azt az utasítást adta Kalamárnak, hogy Szabó Dezsőt haladéktalanul temettesse el a Kerepesi úti temetőben, mert a Gellért-hegyi temetés elmarad. A temetésre végül a Kerepesi úti temetőben – a nyilvánosság teljes kizárásával – került sor. Dr. Zsigmond Gyula visszaemlékezése szerint a kommunista párt tar-

³¹ A szerződés elrendelte ugyan, hogy kilencven napon belül a megszálló csapatoknak el kell hagyniuk az országot, de jogot adott a Szovjetunióknak arra, hogy olyan fegyveres erőt tarthasson az országban, amely biztosítja Ausztria szovjet övezetével az összeköttetést.

³² Ld.: SZABÓ Imre: Temetés Rákosi parancsára. Hunnia, (1992) 32. sz. 36. Szabó Imre 1937-től a székesfőváros tiszti ügyészségén dolgozott, majd 1947 és 1949 között, mint fővárosi tiszti ügyész a Fővárosi Temetkezési Vállalat jogtanácsosa volt. 1950 májusában munkahelyéről elbocsátották, majd a következő évben kitelepítették. Nyugdíjazása után feleségével az Egyesült Államokba távozott. Szabó Dezsőt visszaemlékezése szerint kora gyermekkorától jól ismerte, ugyanis édesapja 1909 és 1945 között az író törzshelyének számító Philadelphia Kávéház tulajdonosa volt. „*Családunk, írja, (...) jó viszonyban volt a Mesterrel. Minden műve megvolt a könyvtárunkban. Ott voltunk a Városi Színházi Ünnepeken és a Marczibányi téri előadásokon.*” (Uo.)

³³ Kalamár József korábban vasmunkás, majd Csepel nagyközség párttitkára volt, akit a kommunisták helyeztek az említett állásba. Később Csepel tanácselnöke lett. 1956-ban a forradalom során a csepeli nép meglincselte.

³⁴ Ragányi János, a Fővárosi Temetkezési Intézet igazgatója, felvette a kapcsolatot az Intézet jogtanácsosával, dr. Szabó Imrével, akiről tudta, hogy Szabó Dezső tisztelői közé tartozik. Szabó Imre a Parasztpárt megbízottjával, dr. Tóth Endre közjegyzővel felkereste Bognár Józsefet, hogy a főpolgármester a sírt a főváros nevében vegye át. Az ifjúkorában Szabó Dezső közvetlen körveztéhez tartozó Bognár örömmel vállalta a megbízást. Vö.: SZABÓ I., 1992. Uo.

tott egy esetleges megmozdulástól, így az eredetileg kitűzött időpont³⁵ helyett – Rákosi parancsára – egy nappal korábban kerítették sort a temetésre. A hatalom félelmét az író kapcsán bizonyítja továbbá, hogy a temetői alkalmazottaknak megtiltották, hogy bárkivel is közöljék Szabó Dezső sírjának pontos helyét³⁶. Ez az utasítás egyben szimbolikus kifejezése volt annak, hogy a kiépülő totális diktatúra miként viszonyult – sok más íróval egyetemben – Szabó életművéhez. Míg az átmenet éveiben (1945–1947) megjelenhettek tőle vagy róla szóló írások³⁷, a szélsőbaloldali diktatúra alatt már nem engedte meg a hatalom ugyanezt³⁸.

1956-tól a rendszerváltozásig

Úgy tűnt, hogy az 1956-os forradalom változást hoz az író megítélésében. Ezt mutatja, hogy még a szabadságharc leverése utáni hónapokban is érzékelhető volt egyfajta „Szabó Dezső reneszánsz” az anyaországban és a határon túli magyarság körében egyaránt. A forradalom után az író külföldön élő híveiből emlékbizottság alakult, amely a Szabó Dezsőre és műveire vonatkozó emlékeket figyeli és gyűjti. Az Egyesült Államokban működő *Szabó Dezső Emlékbizottság* emellett szorgalmazta, hogy az író több mint kétezer oldalas kézira-

³⁵ Rákosi a Parasztpárt vezetőinek, mint már utaltunk rá, a választást követő keddi napot, azaz május 17-ét javasolta a temetés időpontjául. Ezt az időpontot módosították időközben május 19-re, csütörtökre. Így május 17-én Zsigmond Gyula visszaemlékezése szerint csak az exhumálásra került sor a Rákóczi téren. A két nappal később, du. 3 órára kitűzött temetés azonban nem a tervek szerint zajlott le, ugyanis külön utasítás alapján 18-án szerdán reggel Szabó Dezsőt minden szertartás nélkül eltemették a kijelölt dízsírhelyen. Még ezen a napon az exhumálási osztály vezetőjét felelősségre vonták amiatt, hogy az előző napon fényes nappal rendezte meg az exhumálást és így tüntetésre adott okot. A temetés eredetileg tervezett időpontjában, csütörtökön mintegy 10–11 fő jelent meg annak ellenére, hogy már többen közülük tudomást szereztek az előző napi temetésről. Megjelent az Írószövetség megbízásából Veres Péter, aki egy mezei virágból font koszorút hozott, a koszorú szalagján ez a felírás volt: „Szabó Dezsőnek a magyar írók.” Vö.: Exhumálás a Rákóczi téren. dr. Zsigmond Gyula visszaemlékezése (Szabó Dezső exhumálásáról). PIM, Kéziratár, V. 4518/6. 7.

³⁶ Az utasítás szerint előbb az érdeklődő nevét és lakcímét fel kellett jegyezni, majd az érdeklődőt Kalamárhoz beküldeni... Ld.: SZABÓ I., 1992. 36.

³⁷ SZABÓ DEZSŐ: *Ének a révben*. Bp., Körmendy Könyvkiadó, 1947. (A regénytörödéket Szabó 1928-ban írta. A kéziratot 1932-ben vásárolta meg tőle a Magyar Nemzeti Múzeum Barátainak Egyesülete, hogy a nehéz körülmények között élő írón segítsen. Az Egyesület az Országos Széchényi Könyvtárnak adományozta a kéziratot egy zárt boríték kíséretében. A borítékot a meghagyás szerint csak az író halála után lehetett felbontani. A levélben a regénytörödékekkel kapcsolatos szerzői jogok taglalása mellett megtalálható volt az írónak a Széchényi Könyvtár számára írt külön végakarata.) A regénytörödékekhez Tolnai Gábor írt előszót, melyben az író pályájának ellentmondásairól értekezik. Szabó Dezső nézeteinek hatásáról szólva kiemeli, hogy az író személyisége hozzátartozott az ő ifjúságához is. „*Alig van olyan kortársam, írja, aki rövidebb-hosszabb ideig ne élt volna búvkörében.*” Az első világháborút követő évtizedben induló ifjúság egy részének Ady és Móricz mellett ő volt az „*első nagy forradalma*”, politikai útmutatója. „*A zűrzavarban ő mutatott az irányt.*” Majd kritikusan hozzáteszi: ellentmondásokkal telített irány volt ez, mely a nagy igazságok helyett csupán részigazságokat hirdetett. Vö.: Uo. 99–108.

³⁸ Szabó Dezső irodalmi szerepének 1945 utáni értékeléséhez lásd Gróh Gáspár *Az elsodort falu* 1989-es kiadásához írt utószavát. GRÓH Gáspár: Egy regény utóélete. Debrecen, Csokonai, 1989. 549–569.

tos hagyatékát adják ki Magyarországon.³⁹ Az anyaországban Erdei Sándor, Komlós Aladár és Tóbiás Áron tettek erőfeszítéseket a betiltott író életművének tisztázása érdekében. Az Írószövetség kiadója, a Magvető – 1957-es áprilisi betiltása előtt közvetlenül – *Vidám Könyvek* címmel sikeres sorozatot indított. A sorozat egyik kötetét – Feltámadás Makucskán – Szabó Dezső pamfletjeiből válogatták, s több tízezer (!) példányban kelt el⁴⁰. A kötet egyik írásának csonkítatlan közlése miatt Tóbiás Áron, a szerkesztő 1957 tavaszán írásbeli figyelmeztetést kapott. Az újrászerveződő kommunista hatalom szerint a „nacionalista mételgyelgő a Magvetőbe hatolt be.” Ezért a kiadót 1957 májusában az új szellemnek megfelelően alakították át. Egy 1957. végi minisztériumi jelentés pedig a kiadók év eleji helyzetéről szólva az Írószövetség kiadója kapcsán kiemelte, hogy az különösen az év első felében „hibás, sőt káros” könyveket is megjelentetett. A felsorolásban ott találjuk Szabó Dezső: *Feltámadás Makucskán* című kötetének egyes részeit.⁴¹ A pártállam kulturális irányítói a *Kortársat* tekintették az „irodalmi egység” lapjának. A folyóirat egyik első számában Erdei Sándor a kommunista reformellenzék szemszögéből értékelte Szabó Dezsőt⁴², akinek erényeire és hibáira egyaránt kitért. Az 1948-as rendszerváltásra önkritikusan visszautalva megállapította, hogy „A belenyugvás Szabó Dezső teljes elítélésébe csak egyik tünete volt a heveny kórságnak, mely akkoriban kezdett erőt venni rajtunk. Eszküdtünk a népre, munkásokra, parasztokra, de közben dobhártyánk sem rezdült a nép lélegzetvételére, szemünket rózsaszínű köd szigetelte el az élet valóságos kínjainak látásától.”⁴³ Válaszul az *Élet és Irodalom* 1958 januárjában a Rákosi-korszak stílusára emlékeztető vezércikkben jelentette ki: „eljött az ideje az ideológiai harcnak” – többek között – az „Erdei Sándor cikkével zászlót bontó népies ideológia ellen”. „Megdöbbenő írás ez, – teszi hozzá a szerkesztőségi állásfoglalás – tizenöt hónappal egy megszólalásig hasonló eszmék jegyében fogant ellenforradalom után”.⁴⁴ (Erdei Sándor Szabó Dezső újraértékelését célzó írásának súlyát mutatja, hogy a válaszul megjelentetett vezércikk címlapon, Kádár Jánosnak a „népies írói csoportosulást” bíráló sorai⁴⁵ mellett kapott helyet!)

³⁹ Az Emlékbizottság működésére egy levél utal, melyet a bizottság vezetői a magyar kormány népművelődési miniszteréhez írtak Szabó Dezső műveinek kiadása céljából. Az 1963. február 4-i washington-i keletezésű levelet Dr. Béky Zoltán, az Amerikai Magyar Református Egyház Püspöke és Borshy György, a Szabó Dezső Emlékbizottság elnöke írta alá. Ld.: Eötvös Kollégium Levéltára, Szabó Dezső Levéltári anyag, 92. doboz, II. dosszié.

⁴⁰ Ld.: STANDEISKY ÉVA: *Az írók és a hatalom 1956–1963*. Bp., 1956-os Intézet, 1996. 214.

⁴¹ Uo. 217.

⁴² ERDEI Sándor: Szabó Dezső. *Kortárs*, (1958). Uo. 105–117.

⁴³ Uo. 107.

⁴⁴ A szellem arcvonala. *Élet és Irodalom*, II. (1958. jan. 31.) 5. sz. 1. A címlapon szereplő vezércikk aláírás nélküli megjelentetése a szerkesztőség és a párt közös állásfoglalására utal.

⁴⁵ „Mi – példának okáért – nem irodalmi stílusirányzatnak, hanem politikai csoportosulásnak tartjuk az úgynevezett „népies” írói csoportosulást. Ennek a csoportnak ugyanis az elvi kiindulópontja (...) szemben áll a munkásosztály vezető szerepével a társadalmi életben s ez semmiképpen nincs összhangban a szocialista társadalom építésével, melynek vezetője a munkásosztály.” – mondta Kádár János az Országgyűlésen. Az elhangzott beszámolóból közöl részletet az *Élet és Irodalom*. (Ld.: Kádár János az eszmei harcról. *Élet és Irodalom*, Uo.) A kommunista vezetés aggodalma szerint a – forradalomban jelentős szerepet játszó – népi írók szellemével 1956 szelleme is tovább élhet. Ugyanakkor Kádárék azt is tudták: ez a bázis lehet az egyik lehetséges szövetségese a pártnak. (A hatalom által árulónak tartott „urbánus” írók javarésze ekkor még börtönben

A Kádár-rendszer sajátos kompromisszumainak egyike volt, hogy 1964-ben vaskos monográfia jelenhetett meg az íróról Nagy Péter tollából, miközben Szabó Dezső műveit a könyvtárak zárolt anyagai közé száműzték. Az irodalomtörténész – filológiailag alapos, ideológiai szempontból azonban tendenciózusan elfogult – könyve Szabó Dezsőben a fajelmélet magyar kidolgozóját láttatta. Az író egykori tanítványa, az emigrációban élő Gombos Gyula nagy ívű esszé-monográfiája Szabó Dezsőről 1966-ban jelent meg Münchenben. A nyugati magyar emigráció egyik legrangosabb alkotásaként számontartott – négy kiadást megélt – munka elemzéseiben az ítélkezés szándékával szemben a megértés vágya dominál. Gombos számára Szabó Dezső ugyanazért vonzó, amiért a Kádár-rendszer álláspontját közvetítő Nagy Péter elmarasztalta: a harmadik út ideológiájának kidolgozása miatt. Termékeny vitára, számvetésre az író művei hozzáférhetlensége miatt azonban nem kerülhetett sor, minek következtében a köztudatban a Szabó Dezsőről élő elképzelések távolra kerültek egymástól: az idehaza kialakított „hivatalos” negatív Szabó Dezső képpel szemben az emigráció döntően pozitív értékelése állt. Az író születésének századik évfordulója (1979) apropóján az ELTE Bölcsészkarán került sor emlékülésre, melyen Nagy Péter egyoldalú értékelését vitatva Király István tett kísérletet az életmű árnyaltabb elemzésére⁴⁶. A fölszólalást hét évvel később az *Alföld* hasábjain egy átfogó Szabó Dezső-tanulmány követte, melyben Király az író életművének antiimperialista vonását hangsúlyozva kiemelte, hogy „lehetetlen pozitív értékelést adni a népi mozgalomról, erről a messze húzódo, nagy hatású szellemi törekvésekről, ha az elindító ős negatívát kap, ha a kettő ellentmondásait másképp tárgyalja s oldja fel a történetírás.”⁴⁷ A nyolcvanas évek harmadik harmadára válságba kerülő Kádár-rendszer szabadabb légkörében íródtak a Király-tanulmányra reflektáló hozzászólások is.⁴⁸ A színvonalas és terjedelmes eszmecserében a szerzők már arra a kérdésre keresték a választ, hogy a magyar társadalom mit is kezdjen tulajdonképpen az évtizedekig elhallgatott Szabó Dezső szellemi örökségével.

ült.) Ezt az ellentmondást próbálta feloldani a „népi írókról szóló állásfoglalás”. Az 1958 júniusában megjelent ideológiai párt dokumentum szerint a népiek válaszüton állnak, s csak akkor térhetnek vissza az irodalmi életbe, ha végre leszámolnak „hamis ideológiájukkal”. Az állásfoglalás előkészítéséről már 1957-ben, az MSZMP országos pártértekezletén döntés született. A határozott és egységesebb fellépéshez azonban hozzájárult – többek között – Erdei Sándor Szabó Dezső ideológiájának szükséges tanulságai mellett érvelő írása is. Kádárék pontosan tudták, hogy 1956-ban a nemzet forradalma zajlott le (akkor is, ha ők ezt ellenforradalomnak nevezték!), így a függetlenségi hagyomány szószólójaként számon tartott Szabó Dezső újraértékelésére nem kerülhetett sor. Vö.: Az MSZMP KB Kulturális Elméleti Munkaközösségének állásfoglalása a népi írókról. Az MSZMP határozatai és dokumentumai 1956–1962, Kossuth, 1973. N. PÁL József: A népi írókról szóló állásfoglalás és politikai-ideológiai háttere. In: *Tisztának a tisztát őrizzük meg...* Szerk.: Uő. In: „*Tisztának a tisztát őrizzük meg*” *Tanulmányok, kritikák a huszadik századi magyar irodalomról és történelemről*. Miskolc, FelsőMagyarország Kiadó, 2001. 355–389.

⁴⁶ Az *elsodort falu* két háború közötti nagy hatását Király a regény antiimperialista patrióta, szociális felelősséget ébresztő jellegével magyarázta.

⁴⁷ KIRÁLY István: Az ellentmondások írója: Szabó Dezső. *Alföld*, (1987) 9. sz. 56–74., 10. sz. 29–49., 11. sz. 27–60.

⁴⁸ Ld. BARTA János: Pörújítás Szabó Dezső körül. *Alföld*, (1987) 2. sz. 43–48. NEMESKÜRTY István: Szétoldódás az éjszakában. (Szabó Dezső indulatai, vétkei és örök értékei). *Uo.*, (1987) 3. sz. 61–66. POMOGÁTS Béla: Szabó Dezső öröksége. *Uo.*, (1987) 4. sz. 55–62.



1988. május 24-én Budai Balogh Sándor elnökletével⁴⁹ megalakult a Szabó Dezső Emléktársaság, melynek célja „Szabó Dezső irodalmi és tárgyi örökségének felkutatása, gyűjtése, nyilvántartása, rendszerezése és széles körben való ismertetése.”⁵⁰ Az Emléktársaság – többek között – előadásokat szervez az író életművéhez kapcsolódó témákban. Az első évek legjelentősebb eseményének az 1990. június 10-én felavatott Gellért-hegyi emlékmű átadását tartják.⁵¹ A Szervátusz Tibor-alkotás felavatását támogatta – többek között – a Hazafias Népfront Országos Tanácsa mellett a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, a Művelődési Minisztérium és a Magyarországi Református Egyház.⁵² Az 1990-es – hosszú évtizedeken után – első szabad választásokon parlamentbe jutott pártok többsége⁵³ is koszorút helyezett el a szobornál. A szoborállítást ugyanakkor élénk vita kísérte a magyar sajtóban, mely polémia nem volt független a rendszerváltozással felszínre kerülő népi-urbánus ellentét újbóli megjelenésétől⁵⁴.

⁴⁹ Budai Balogh Sándor halála napjáig (1990. jan. 6.) látta el az elnöki teendőket. 1991. május 6-án az Emléktársaság utódjául Püski Sándor könyvkiadót nevezte ki. A főtítkári feladatokat a megalakulás óta Szócs Zoltán látja el. Ld.: A Szabó Dezső Emléktársaság első négy éve. Hunnia, (1992) 31. sz. 34.

⁵⁰ Részlet az Emléktársaság Alapszabályzatából. Uo. 35.

⁵¹ Uo.

⁵² Ld. SZÓCS Zoltán: Az emléktársaság álláspontja. *Magyar Nemzet*, (1989. január 16.) 6.

⁵³ A kormánypártok (MDF, FKGP, KDNP) mellett az ellenzéki szocialisták is koszorúztak Szabó Dezső emlékművénél.

⁵⁴ Pető Gábor Pál írásában Szabó Dezsőt a „magyarországi Holokauszt egyik szellemi felbujtójának” nevezte. Szerinte a szoborállítást az elhunytakkal szembeni kegyeltsértést jelentené. (Ld. PETŐ Gábor Pál: Szabó Dezső nem érdemel utcát, szobrot. (cikk.) *Magyar Nemzet*, LII. (1989. jan. 7.) 6. sz. 14.) Pomogáts Béla válaszában nem tagadta, hogy szép számmal idézhetők Szabó Dezsőtől olyan írások, amelyek valóban elmarasztalhatók antiszemita voltak miatt. Ugyanakkor arra is felhívta a figyelmet, hogy nem lehet pusztán kiragadott idézetek alapján egy életművet megítélni. Az óvatosság Pomogáts szerint azért is ajánlatos, mert Szabó Dezsőtől ugyancsak nagy számban idézhetők filoszemita kijelentések is. Az író megítélése során perdöntő tényezőnek Szabó következetes antifaszizmusát tartja az irodalomtörténész, aki szerint a náciellenes gondolkodó Szabó Dezsőt nem lehet a holokauszt előkészítésével vádolni. (POMOGÁTS Béla: Mit érdemel Szabó Dezső? *Magyar Nemzet*, (1989. jan. 16.) 13. sz. 6. Pető Gábor Pál cikkére.) A vitához lásd még: RÓNAI Mihály András: A lélekidomár. (cikk.) *Népszabadság*, XLVII. (1989. febr. 18.) 42. sz. 15. Uő.: Lecke. *Népszabadság*, (1989. ápr. 1.) 77. sz. 9. SÜKÖSD Mihály: A szabadság diszkrét bája. *Népszabadság*, (1989. ápr. 2.) 21. (Szabó Dezsőről Rónai cikkére.) Uő.: Közelítések. *Népszabadság*, (1990. máj. 26.) 20. MÁTYÁS Ferenc: Szabó Dezső szobránál. *Népszava*, (1990. jún. 30.) 152. sz. 9.

Bálint Péter: „Végbúcsúmat tiszta szívvel fogadjátok”

CSOKONAI NAPLÓFELJEGYZÉSEI



**Széphalom Könyvműhely
Debrecen, 2007
290 oldal, 2600 Ft**

Az életrajzi regény a XX. századi lektúrirodalom egyik leg-sikeresebb műfaja: ha Harsányi Zsolt Liszt Ferencről, vagy Passuth László történelmi nagyságokról írt ebben a műformában, akkor a hiteles korfestés és a nemes ismeretterjesztés feladatát ötvözte a művészi felidéző erővel és stiláris nyelvrekonstruáló teljesítménnyel. A mai prózaírók közep-nemzedékéhez sorolható debreceni Bálint Pétert egészen más ambíciók hajtják, így vélhetően nem is lesz művéből bestseller. Holott jó olvasmány a „*Végbúcsúmat tiszta szívvel fogadjátok*”, Bálint Péter pedig az életrajz felkészült elbeszélője: megbízhatóan ismeri a Csokonai-szakirodalmat, a kort, nagy szakértelemmel mutatja be az apa hirurgusi tevékenységét, vagy a Diószegi nagyapja Nagy-Hatvan utcai szabóműhelyét. Választott fikciója az, hogy az életére visszatekintő Csokonai közvetlenül halála előtt (mintegy közeli halálát megérezve) átgondolja-felidézi mindazt, amit életéből nem is annyira említésre méltónak, mint inkább meghatározónak tart. Bálint Péternek tehát különleges azonosulásra kell koncentrálnia. Nem az irodalomtörténet, nem is a pletyka-szintű érdeklődés szempontjaihoz igazodik, hanem azt igyekszik kitalálni, hogy mi mutatkozhatott volna fontosnak a debreceni költő-zseni számára a halál előtti számadás pillanataiban.

Természetes, hogy ehhez le kell írni a családot, a kisiskolás éveket, az irodalommal, a nagy európai gondolkodókkal való megismerkedés stációit, s ebben a tekintetben Bálint Péter finom intuíciójú „nyomozó”. Ismer minden elérhető forrást, dokumentumot, de szükségképpen fő eligazítója magának a költőnek az életműve, versei, levelei stb. Elolvassa Csokonai olvasmányait, megidézi a korabeli Debrecen, műhelyeivel és utcáival, felvilágot nagy városvezető személyiségeket, akik a magyar puszták közepén is egy összeurópai politikai játszmahoz kénytelenek igazodni. (Nemcsak a magyar jakobinus összeesküvés vonatkozásában, hanem a napóleoni háborúk idején sosem tapasztalt válságot megérő Habsburg-birodalom részét alkotó magyar „játéktér” meghatározottsága folytán.) De „vall” a költő legbelső titkairól, szerelmi élményeiről is. (Ezek rajzában Bálint Péter azokhoz húz, akik a bohém gesztusok mögött egy alapvetően gátlásos, „mizantróp” géniuszt szeretnek látni Debrecen homokján Versailles-t álmodni.)



Bálint Péter igazi bravúrja azonban az, hogy Csokonai mellett édesapjának, nagyapjának, édesanyjának, barátainak ön- és helyzetértékelését is hihetően adja vissza. Nem értetlen közöny áll itt szemben a meg nem értett zsenivel, nem kisszerű intrikák béklyózzák a kor legnagyobb poétáját, hanem mindenkinek megvannak a maga racionálisan és etikai-lag is megindokolt érdekei és szándékai. Maga Csokonai is tud gyarlóságairól, életigénye azonban egy kivételes tehetségnek az önkibontakoztatás parancsához igazodó viselkedéséből érthető meg. A halál előtti pillanat perspektívája garantálja őszinteségét: ennek a spontaneitásnak a folyománya, hogy a színes emlékek mellé igen súlyos műveltséganyag kerül a szövegbe, a hétköznapi és anekdotikus fordulatok (miképp felejtett ott csapot, papot) mellett a Rousseau-val, Voltaire-rel társalkodó alany vallomása ez.

Egy nagy költőnek „tulajdonított” fiktív önéletrajz egyik legkényesebb pontja a nyelv, a gondolkodás, a fantázia „rekonstruálása”. Bálint Péter ritka empátiával igyekszik látvány és önsorsélmény összefüggéseit keresve már-már a költői alkotás titkaiba avatni be. Amikor például arról ír, hogy a havas udvaron anyja egy galamb nyakát vágja el, hogy beteg fiának gyógyító levest főzzön, s a galamb „vékony csíkban kibuggyanó vérét a hora csepegtette”, akkor ez a vérhányást idézi fel: „az artériákból feltörő vérről fantáziáltam”. Alig lehetne nehezebb feladatot elképzelni, mint egy zseniális költő észjárásának, nyelvalkotásának, képzeletjátékainak kikövetkeztetését, s Bálint Péter ezt derekasan oldja meg. Könyvének nincsenek hamis, erőlködő hangjai, s hiteles minden a beállított világ arányai és erőterei szerint.

Akkor forrósodik fel azonban leginkább az elbeszélő hangja, amikor olyasmiről beszél-teti Csokonait, ami a XXI. század elejének (esetleg Bálint Péternek) is eleven kérdése. Például a magántulajdon-ellenes rousseau-i elvekről, melyek a XIX–XX. századi szocialista tanokban éltek tovább. A protestantizmusról, annak debreceni „kálomista” változatáról, mely történelmi körülmények folytán vált rideggé, puritánná, ezáltal elpusztíthatatlanná, de amelynek a XXI. században tovább vezető útjához a hűségnek és az újragondolásnak a dialektikája szükségeltetik. Debrecen viszonyáról író szülötteihez, mely a segítségnek és az elutasításnak, a megbecsülésnek és az idegenkedésnek mindig új vegyülékét hozza Csokonai után is. A kivételes tehetségnek és az átlagemberi normáknak az ütközéséről egykor s immár kétszáz éve. Bálint Péter ezekkel a megelevenítő (nem aktualizáló) effektusokkal teszi művét igazán érdekessé és elgondolkodtatóvá.

Magának a „Csokonai-kérdés”-nek az exponálásában higgadt, igazságszerető. Jól látja, hogy Csokonai és a Kollégium konfliktusában a költő éppen nem vétlen, s nagy elhithető erővel és metsző logikával bizonyítja: Csokonai nem is akarta, nem is tudta volna végig-járni a Kollégiumot elvégző, nyugaton továbbtanuló, utóbb professzorrá váló társainak út-ját. Az iskolából való eltávolításában volt kisszerű irigység éppúgy, mint a Kollégiumot fél-tő óvatosság. De Csokonai Sárospatakon nyugodtan befejezhette volna ott elkezdett jogi tanulmányait, kérhette volna visszavételét a debreceni Kollégiumba is, de mi már tudjuk, hogy nemcsak József Attilának, de a polgári normákat komolyan vevő Aranynak, s Kosztolányinak sem volt ereje (türelme?) tanulmányai elvégzéséhez. Bálint Péter Csokonaija ugyanilyen őszinte Lilla-ügyben is: „Olyan makacs, a poézistól és az olvasástól eltántorít-hatatlan, elmélázó, szalmaláng természetű és látomásokra fogékony figura vagyok, hogy képtelen lettem volna megmaradni egy falusi parókián, egy tanítói házban... Köntörfalazás nélkül mondom: alkalmatlan vagyok a családfenntartó szerepre.”

Igazmondó, őszinte, mélyen emberi tehát Bálint Péter hőse. Ez a Csokonai nem veti reményét politikai megoldásokba, hanem nagy gondolatok és egetvívó költői ambíciók, valamint esendő emberi vigasságok világában él. „Naplójegyzetei” ennek adják emberileg hiteles és íróilag színvonalas történetét azzal a kettősséggel, hogy figyelmünk oda-vissza jár az egykori génusz, s mai naplóírója titkainak nyomában.

Imre László



Koncz István, az átértékelő



**zEtna Kiadó
Zenta, 2005
320 oldal, 400 Din**

Koncz Istvánnak életében két kötete látott napvilágot, az *Átértékelés* 1969-ben az újvidéki Forum Kiadónál Végel László szerkesztésében, az *Ellenmáglya* pedig húsz évvel később 1989-ben, Danyi Magdolna szerkesztésében, ugyanitt. A kettő között 1978-ban szerb és magyar nyelvű válogatott műveket tartalmazó *Versek – Pesme* jelezte a magát az irodalmi életen kívül helyező költő jelenlétét. A zEtna Kiadó jelentős csendet tört meg életműve körül azzal, hogy 2005-ben kiadta *Koncz István összegyűjtött verseit* Toldi Éva szerkesztésében, amit a Draginja Ramadanski fordító által jegyzett *Izabrane pesme Ištvana Koncza* szerb válogatott kötet követett egy évvel később.

A gyűjteményes könyvnek köszönhetően egészében átláthatóvá válik Koncz koherens, nem túl nagy, ám jelentős életműve, mely azonban még nem került a maga helyére. „Koncz István most kiadott *Összegyűjtött versei* szinte ugyanannyi költeményt állít az eddig kötetben közöltek mellé, mint amiről általuk tudhattunk, és így a legteljesebb Koncz-gyűjtemény válik elérhetővé egyetlen kötetben belül,

a költő szó-, valóság-, morál-faggató, az egzisztenciális, morális és intellektuális határokat fürkésző, a költő és a vers önszemléletét tematizáló, a letisztult diszharmonióban tárgyiasuló belső zaklatottságot, a tájat mint kiüresedett léteret szemlélő reflexív, kötetlen, de metaforát, ritmust, rímet nem elutasító költői alkotásai összefogó tömbként jelennek meg egy szerepüket, rangjukat és hatásukat méltón bemutató kötetben.”¹

„Paradox helyzetben alakult ki Koncz István költészete – mindig is jelen volt és mégis ismeretlenje maradt irodalmunknak.”² – érzekeli és érzékelteti a körülötte kialakult bizonytalanságot Juhász Erzsébet a Koncznak szentelt *Ex Symposion* számban 1997-ben. Munkássága mindmáig ismeretlen a szélesebb olvasóközönség számára, értékét illetően kialakult egyfajta konszenzus ugyan, azonban jelentőségét az irodalmi közvélemény az első *Symposion*-nemzedék, azon belül is Tolnai Ottó, Domonkos István költészetére gyakorolt vélt vagy valós hatásában jelöli meg, a szakma pedig még részben adós költészetének kontextualizálásával és pontos értékelésével. Befogadásának részleges hiánya többek között relatív hermetikusságából, a kortárs kánon és poétikai koncepciója közti eltéréseiből,

¹ Fekete J. József: Társtalan előfutár. = Új Könyvpiac. 2006. 04.09.

² Juhász Erzsébet: Aki tanyát ütött a hiába/valóságban. Koncz István költészetének tájai. = *Ex Symposion* 1997. 19–20. sz. 73.

a kor irodalmi rendszerszemléletéből, s a rendszerek közti átjárás nehézkességéből adód-
nak.

„Koncz verseire, közvetlenül és közvetetten maguk a költők reagáltak inkább, nem az irodalomkritika. Bori Imre irodalomtörténete, Utasi Csaba, Végel László, Danyi Magdolna, Elek Tibor írásaink kívül alig akad számottevő kritikai megközelítése e költészetnek, ugyanakkor szinte nincs vajdasági magyar költő, aki – versben – ne fordult volna hozzá ajánlással, mottóval, válaszverssel, levéllel, vagy éppen színes emlékezés-prózával.”³ – írja a kérdés kapcsán Bányai János. Végel László két utat észlel a korabeli irodalmi közegben, az egyik a kiutat az esztétizálásból egy új couleur locale-ban kereste, mely meglátása szerint megkerülve a kor és a társadalmi létet „a közvetlen környezet jelenségvilágának »megéneklését« tűzte ki célul”, a másik figyelve kortárs szerb és a horvát költészetet többé kevésbé »megnyitotta a modernség csatornáit«.”⁴ Költészetének meg nem értését ő abban látja, hogy e két hullám egyikének sem felelt meg teljes egészében, így „ő más jellegű problémákkal küzdve kívül maradt az adott időszak kritikai fókuszán.”⁵

A korabeli kritika az *Átértékelés* méltatásakor az úgynevezett jugoszláviai magyar irodalom perspektívájából közelített Koncz verseihez, a méltatók már ekkor megérkezett, kész költőként beszélnek róla. Végel László a korai munkákat ugyanis kihagyta a kötetből, a korábban az *Új Symposion*ban és a *Híd*ban publikált versek pedig kiforrott, az egész életműre jellemző költői koncepcióról tanúskodnak.

A kritikák szenzibilisek a Koncz-líra egy-egy markáns jellegzetességére, a költőt gondolati, filozofikus, esszenciális költőnek nevezik, aki visszafogott iróniával ellensúlyozza pátoszra való hajlamát; kiemelik világa expresszivitását és visszafogott szürrealitását, nyelvezete reduktivitását, morális alapokon nyugvó költészetének vívódó, tömör, fogalmi jellegét. Releváns meglátásaik azonban értelemszerűen nem állnak össze rendszerré, így az Ady, József Attila hatások kimutatásán túl nem helyezik el a magyar irodalmon belül a költő invenciózus versvilágát.

A megközelítési és pozicionálási horizontra jellemző Danyi Magdolna 1970-es mondata: „A Koncz-versek tükrében a vajdasági vers képét látom, a vajdasági új vers alakulását, bizonytalanságát, útkeresését, létét, állapotát.”⁶ A kortársak között egyetértés van a tekintetben, hogy a költő valami újat hozott a vajdasági magyar irodalomba, ám a nehezen definiálható nóvumot jellemzően negatív argumentációval írják körül.

Nincs vajdasági költő, akire ne gyakorolt volna valamilyen hatást, fellépése bizonyos mértékben, még ha áttételesen is, de minden fontosabb Symposionista költő: Tolnai Ottó, Domonkos István, Sziveri János, Böndör Pál, Csorba Béla, Fenyvesi Ottó munkásságában jelentőséggel bírt. Végel László szerint „a Symposion-nemzedék »költészeti forradalmának« előjátéka éppen Koncz István költészetének áttekintésével rekonstruálható”⁷.

Tolnai Ottó és Domonkos István számára Koncz részben mester, részben pályatárs, fellépése időben megelőzi az övékét, költészetük kibontakozása azonban párhuzamosan is

³ Bányai János: Eltűnés a versben. Koncz István összegyűjtött verseiről. = *Híd* 2006/6–7. 45.

⁴ Végel: A vers leleplezése (Koncz István). = Uő.: A vers kihívása. 49–50.

⁵ Végel: A vers leleplezése. 50.

⁶ Danyi Magdolna: „Milyen mély is a szó.” = *Új Symposion* 1970. 67. sz. 21.

⁷ Végel: A vers leleplezése. 51.



zajlik. „Költészete részben megelőzte, részben kíséri a Symposion-nemzedék költőinek törekvéseit.”⁸ Katalizátor és indikátor szerepe van, formanyelvével, költői attitűdjével gyakorol sajátos, implicit hatást fellépésétől fogva.

Tolnainál a korai Koncz-versek asszociatív technikája, képteremtő ereje, szürrealizmus mutatkozik meg. Párhuzamba állítható kettejükénél a gondolatok, képek egymás mellé helyezésének módszere, mely a korai Tolnainál szertelenebb, intenzívebb, míg Koncznál fegyelmezettebb logikát követ.

Domonkos Istvánnak a verssel, költészettel, az alkotás folyamatával való vívódása, vereségtudata, egzisztenciális szorongása Konczéval azonos tőről fakad. Munkásságában érdekes ív rajzolható meg ezen a téren: a költészetbe, az elmondhatóságba vetett hittől a vereségtudatig, az elmondhatóságtól az elmondhatatlanságig vezet útja.⁹ Domonkos végül eljut a az elhallgatásig, a költészettel való leszámolásig, akár csak Rimbaud – legalábbis úgy tűnt, hosszú hallgatás után megjelentetett kötetéig, a *YU-HU-Rapig*; igaz, annak megítélése, hogy ez mennyiben tekinthető domonkosi megszólalásnak, még várat magára.

Ebben a folyamatban az elhallgatásnak éppúgy megvan a helye, mint az írásnak: az alkotás folyamatának ugyanis szerves része az alkotás hiánya. Koncz vívódása nem lineáris deformációs, demitologizációs folyamat, sokkal inkább folyamatos ingajárat a szavak értelme és értelmetlensége, az alkotás és a kudarc között. Rokonságukat példázza, hogy a *Párbajverset* Domonkosnak ajánlja, mely a *l'art pour l'art* felfogással szemben határozza meg a költészet tétjét: „Nem lehet, / vagy nem szabad, túlélni / a verset, / ha már megírtad!”. Ezzel a verssel rímeli Domonkosnak a Radnóti *Razglednicák* 4. versét idéző *Der springt noch auf*-jára, melyben a romantikus, patetikus költészetfelfogás ellenében jeleníti meg a költészet pusztító hatását.

A harmadik Symposion-nemzedékhez tartozó Sziveri János költészete a Tolnaira is hatással bíró délszláv, főként horvát egzisztencialista költőknek is köszönhetően Konczra emlékeztető sűrű, töredezett világgal, megszakított gondolattechnikával, egzisztencialista attitűddel rendelkezik. Sziveri és Koncz világának metszéspontjában József Attila-i fogalmak, a morál, a rend, az igazság áll, melyekhez Sziveri transzparenssebb, erőteljesebb ironiával viszonyul.

„Költészete, miként azt az irodalomtörténet-írás is kiemeli, megelőzte a Symposion-nemzedék formai-tartalmi újításait, megteremtette a hagyományosnak tekintett képviselői lírától az újnak és korszerűnek minősülő önközpontú, narratív szerkezetű, önreflexív líra irányába való eltolódást, és ezzel tulajdonképpen az akkori jugoszláviai magyar irodalom csúcspontját is elérte.”¹⁰ A szabadvers újbóli előtérbe helyezésével Koncz részt üt a formacentrikusságon, miközben a szabad formára irányítja a figyelmet, a szabad formára, mely nem csak forma, hanem poétikai koncepció, egy sajátos, tömör, tördelt, diffúz világ kifejezésének eszköze.

⁸ Bori Imre: Olvasatok. = Ex Symposion 1997. 19–20. sz. 79.

⁹ Végel László: A metafizikától a bele nem egyezés eposzáig. (Domonkos István) = Uő.: A vers kihívása.

¹⁰ Fekete J. József: i. m.

„A képi és a gondolati disszonancia, az ellenétek sűrítése, a groteszk árnyalatokkal gazdagodó víziói, a szavak archaikus zamata Koncz kifejezésmódjának alapelemei.”¹¹ Az általa létrehozott, ritmikailag, de sokkal inkább gondolatilag kötött szabadversben a megtorpanásoknak, a töréseknek, a közbevetéseknek, a befejezetlenségnek fontos szerepe van. Nyelvezete ugyanakkor nem forradalmian radikális, nem törekszik a kifejezés és az értelem határainak feszegetésére, és az identitás teljes szétfűzésére, még ha „költészetét a »lát-hatatlan« egyetemes magyar irodalomtörténetben mindenféleképp a „nyelvi fordulat” előfutárai és megtestesítői közé sorolhatjuk.”¹² Formabontó újítónak nem nevezhető a történeti avantgárd előzmények miatt, egységesnek ható, mégis tördelt szövegvilága ellenére posztmodernnek sem, verseinek relatív koherens nyelvezete, strukturáltsága, viszonylag stabil beszédpozíciója miatt.

Mindezzel együtt a tördelt gondolatmenetek, a koncentrálttsága, tömör nyelvezet, a hermetikus építkezésmód újszerűnek hat a dogmatikus sematizmust követő kortársakhoz viszonyítva. Különösen tömörsége, reduktivitása szembeszőkő, a redukció azonban nála „nem kifejezésbeli tömörséget, ökonómiát, dísztelenséget jelent, hanem fenomenológiai értelemben lényegre koncentrált”.¹³

A komor jelzőkből építkező *Automatikusan az őszről* jó példája Koncz kísérletezésbe hajló, széttartó, mégis egységes versvilágának. A komor jelzőkből építkező vers költői képek, gondolatok mellérendelésén alapszik, a költői technika pedig gazdag asszociációrendszeren, az asszociációk azonban motiváltak, az automatizmust ígérő címmel ellentétben nem távoliak, koherenciát adva ezzel a versnek, melynek ars poeticája a „*monoton ritmust / a halandóknak*” sorokban ragadható meg. A verset, ahogy Koncz egész költészetét is, átjárja a fenyegetettség tudat, ami az utolsó szakaszban artikulálódik: „*engem is le-tép a szüret*”.

Koncz az esztétizáló kifejezésmódot háttérbe helyezve alakítja ki metaforikus, szimbolikus, olykor allegorikus versvilágát. Poétikája eltér szűkebb irodalmi környezetének elvárásaitól, nem áll be a kortársak közé, költészete nem funkcionális, eltávolodik széthullott nemzedéke, a Hidasok szociális, realista, helyi színeket erőltető felfogásától, alternatívát kínál a szocreál, a megcsontosodott couleur locale felfogáshoz képest.

Munkássága, akár csak később Petrié, példázza a fiatalabb nemzedék számára, a hagyományhoz a mimézist kerülő, alternatív módon is viszonyulhatunk. Úgy mestere József Attila, Ady és Kassák, és Pilinszky, hogy formai, nyelvi értelemben eltávolodik tőlük. Lírája persze korántsem oly összetett és sokoldalú, akár a mesteré, József Attiláé, a tematikus, motivikus, a formai és hangbéli monolitikusság keretein belül viszont nagyon is variábilis, izgalmas az életmű.

Költészete hármas kötődésű: a saját története és jelene, a korabeli magyar irodalom és hagyománya, valamint a szerb és horvát költészet akkori jelene és tradíciója befolyásolta fejlődését.¹⁴ A magyar irodalmi hagyományból a korai, főként a kötetbe föl nem vett Koncz

¹¹ Végel: A vers leleplezése. 67.

¹² Orcsik Roland: A szóban halmozódó vég. (Koncz István összegyűjtött versei). = Forrás 2006/11. 129.

¹³ Vajda Gábor: „Leírni a világot körülöttem” = Új Symposium 1970. 67. sz.. 22. o.

¹⁴ Végel: A vers leleplezése. 53.

munkákban a József Attila és Ady hatás erőteljes módon mutatkozik meg. Az *Iffúságban* és a *Híd*ban 1963-ig publikált, tematikusan a szerelem, költői szerep, igazság fogalma köré csoportosuló versek szinte mindegyikében fellelhető egy-egy József Attila idézet, reminiscencia, áthallás.

A kapcsolat a tematikus érintkezés mellett a költői nyelvezet, képalkotás terén is erőteljes, ezek a munkák lendületesebbek, egységesebbek, tropikusabbak a későbbi, jellegzetes Koncz verseknél, költői képei, gondolatvilága, költészetfelfogása nagyon közel áll József Attilához. Az *Ellenmáglyában* található *Én-vers*, vagy *líra* például a megszólaló szubjektum és a megszólalás markánsságának tekintetében jellegzetes József Attila-i felütésű darab: „Én, Koncz István, ezerkilencszázharminchét / augusztus huszadikán / születtem, és / azóta sem / törődtem / bele a világba.”

A fiatal költő erős küldetéstudatát hamar csillapítja az ideológiákkal szemben táplált ellenszenv, ebben is az ideológiákból kiábrándult József Attila mutatkozik meg. Korai profetikus attitűdje pedig Ady hatást mutat: „*Lelkemet e sárba dagasztottam, / s e sárból ti holnap / világot emeltek ki.*” (*Parlagon*) A szerepekkel azonban hamar leszámol, a képtel, a reflexió viszont nem marad el költészetéből. A társadalmi témák iránti fogékonysága kortársaival ellentétben nem a korszellem által elvárt funkcionista irányba fejlődik tovább, hanem egy áttételesebb, mélyebb morális és filozofikus dimenzió felé.

Formai értelemben kevésbé József Attila rím- és dallamcentrikus poétikájából, inkább szürrealista szabadverseiből, kötetlen formájú gondolatlírájából merít, mikor saját, ritmikus, dallamos szabadversének megteremtésére tesz kísérletet. Az első kötet első versétől markáns jegyekkel rendelkező Koncz-versben megtörik a korai munkák lineáris lendülete, a képek hermetikusabbá, olykor szürreálissá válnak, a szinte szertelen kifejezőmód pedig komorabb tónusba vált.

A délszláv hatások közül Végel László Branko Miljkovićot emeli ki, azzal a megszorítással, hogy „inkább párhuzamosságról, szerencsés találkozásról beszélhetünk, amelyben a Miljković-inspiráció nyomai csak helyel-közzel lelhetők fel”.¹⁵ „Miljković a francia málarméi, illetve a Valéry-féle vonal továbbgondolója a szerb költészetben. *A költészet érhetetlensége (Nerazumljivost poezije)* c. esszéjében arról ír, hogy a modern vers már nem hisz a lineáris világleírásban, így a költészet a diszkontinuitás formái felé fordult. Koncz verseinek hermetizmusa, megszakíttottsága hasonló elképzelésből eredhet.”¹⁶ Bányai János pedig a délszláv hatások kapcsán azt írja, a kritikai értelmezéséhez „megbízható támpontokat nyújthatnak a kortárs szerb költészet szürrealizmussal átitatott újszimbolista irányzata is, amiben jól felismerhető lenne Koncz István fogalmakat mozgató, valójában csak mellérendelést ismerő egyéni mondatfűzése. És annak poétikai hozzáadéka.”¹⁷

„Morális költőnek vallotta magát indulásának idején a homo aestheticus magatartása ellenében, hangoztatva a költő különös felelősségét művével szemben, s a tudatosság és az időszérűség követelményeire esküdött.”¹⁸ Költészetének egyik központi fogalma az igazság, a korai versekben a lírai én igazságkereső, igazságtevő pozícióba helyezi magát, ez a

¹⁵ Végel: A vers leleplezése. 53.

¹⁶ Orcsik: i. m. 128.

¹⁷ Bányai: Eltűnés a versben. 49.

¹⁸ Bori: i. m. 79.

programszerű szerepjáték, a felszínen intenzíven megélt feladattudat viszont a mélyebb rétegek szintjén csak a későbbi alkotói periódusokban képes artikulálódni. A szertelen küldetésstudat leple alól viszont már a fiatal költőnél is kivillan olykor a jellegzetes Koncz-kétely: „*Kétely és hit egyaránt pusztít.*” (*Költői komédia* 191.). Az igazság a fiatal Koncz számára abszolút kategória, költői feladat, melyet a megragadhatóság körül kristályosodó kétely nem von kétségbe ugyan, de jelzi a fogalom problematikusságát: „*igazságtalan magával szemben / az igazságkereső.*” (*Igazságkereső vers*)

A költészettel, az alkotással, a nyelvvel való vívódás végig markánsan jelen van Koncz költészetében, mely a korai periódusban szorosan összenő az igazság kérdéskörével: „*Hiába mondanám az igazat, kinevetnének.*” Az *Ítéletben* ártértékeli korábbi verseinek egydimenziós igazságfelfogását: „*eddig éltél, s most valld be / az út igazsága / nem igazolhatja sosem / a kétértelmű szó simuló dacát / haláloed ellenében.*” (*Ítélet*) A költészetben, mint az igazság kifejezésének eszközében való elbizonytalanodást a kifejezhetőségben való elbizonytalanodás követi: „*A dal megtorpan / a láb megtorpan, / a dal tovaszáll, a láb csúf halált tapos;*” (*Dusanováci rapszodosz gitárja*) Élete végéig foglalkoztatja a költőt ez e kérdés, kései, kötetben meg nem jelent, megrázó versében, a *Kasszandra-levélben* élesen és pontosan fogalmaz az igazság természetével kapcsolatban: „*Csak végtelen, pusztító háború / minden igazság, amely süket – / más igazságok ellenében.*”

Koncz Istvánt sokat nyugtalanítja a kifejezés lehetősége, lehetetlensége, a szó természete. „Nem véletlenül állapodik meg sok versében a költészet kérdéseinél, vagy vet fel már-már elvont erkölcsi kategóriákat elannyira hogy a világhoz való viszonya is áttételesen, nemegyszer a vershez való viszony kérdéseként jelenik meg: adva van a mű, a megvalósult vers, és az egységnek, a teljességnek a harmóniája felé törekszik. Bizonyossága ez annak, hogy a fiatal költő vers iránti felelősségtudata később alkotói elemmé válik.”¹⁹

„*A költő dolga nem az én dolgom*”, idézi meg József Attilát, a költő dolga nála nem más, mint az alkotással, a folyamattal és a művel való küzdelem, melynek során a költő gyakran kudarcra van ítélve. „*Én komolyan veszem szerepemet, / megértettem az elmúlt esztendőket. Miért késik hát a függöny?*” (*A költő pogány áldozata*) A szó a korai versekben értelmes, sorba rakható természettel bír, későbbi költészetében válik igazán problematikus kategóriává, azonban értelmét teljesen sosem veszíti el: „*...És a rossz mester / cifra blöffje mögé / sem bújssz, aki letagadja jelentését / a szónak...*” – fogalmaz a költő az *Egérútban*.

Raffai Ferenc szerint az *Ártértékelés* „a modern költői szóba vetett hit nagyszerű dokumentuma.”²⁰ A kötet címadó verse, az *Ártértékelés* határozott poétikai igényű kijelentéssel kezdődik: „*Ártértékelem a kort, – / a jelek / stratégiája elszakadt képmásom / maszkját torzítja a boldogtalan vers / ideg-alvilág körein /*”. Az *Ártértékelésben* markánsan tetten érhető a Konczra olyannyira jellemző autopoeitikusság, önreflexivitás, a költő és a mű vére menő viszonya: „*a mű megért az áldozatra*”.

Bori Imre az 1975-ös *Versek éve* kapcsán született *Struktúrák* című vázlatos, töredékes költeményről írja egy évvel a megszületése után: „De azt sem szabad elfelejtenünk, hogy vagy tizenöt esztendővel ezelőtt nálunk a *töredéknek* volt egyfajta kultusza. Holott tudjuk, a be nem fejezett művészi munka valójában a művész veresége, egyúttal pedig az

¹⁹ Bori: i. m. 79.

²⁰ Raffai Ferenc: Egy kanizsai költő. = Új Symposion 1970. 67. sz. 21.



anyag győzelmének jele.” Bár vitatható Bori kijelentése, mégis figyelemre méltó, hogy az alkotással vívódó Koncz esetében az anyag győzelméről beszél. Bori értéként a versben nem a kifejezésmódot, hanem a formához idomuló gondolatot emeli ki, melyet a költő ars poetikájaként jelöl meg.²¹ A Jannus Pannoniust idéző *Március, költészet, skizofrénia* Pannonius verséhez hasonlóan a hiábavaló pompa mementója: „A kertekben már vérzik / a kis mandulavirág.”, itt a díszait hagyó vers törékeny, mulékony természetű, de „épp ez / a költészet / dolga”.

A költő filozofikussága kezdetben felszínes gondolatmenetekben mutatkozik meg, szentenciózus, alapkategóriákat érint, a lét, a boldogság természetét kutatja. Az odavetett megállapítások sorában azonban már korán fel-felbukkan néhány komolyabb gondolat, sajátos problémafelvetés. A halál a Koncz-líra állandó motívuma, mely a pusztulással, a veszteséggel, a kudarccal kapcsolódva sajátos szorongatottságérzést, fenyegetettségérzetet generál. A halál tematika jellemzően a korai verseknél motivikus szereppel bír, gyakran jelen van, de markáns egzisztenciális fenyegetés nélkül. Utolsóként publikált, kötetben meg nem jelent, megrázó *Háromszor kértem a halált* verse e téma elmélyült lezárása, a korábban jellemző fenyegetettség itt megnyugvással, beletörődéssel párosul. A verset a „*Háromszor kértem a halált*” anaforikusan ismétlődő sor strukturálja, ami a *Halotti beszéd és könyörgés* *Clamate ter Kyrie eleison* fohászra felszólító sorát idézi. A zárás a halálba való belenyugvás érzetét fokozza: „Aztán / az este és reggel rendje felborult – / mint-ha a semmibe szóltam volna, / mondtam: haza szeretnék menni.”.

Koncz István talán legfontosabb fogalma a táj, ami a legtöbb esetben, ha konkrét, általános. „Nem idilli Koncz István táji látványa. Kétellyel van teli, és ez a kétely költészetének fő jellemzője.”²² A Szenteleky Kornél által a térség magyar nyelvű irodalmában a *couleur locale* fogalmának abszolutizálása által fókusz helyzetbe emelt téma igen problematikus, terhelt toposz már Koncz indulásának idején. A Szenteleky-hagyomány és a Hidasok sematizmusának hatása költészetében kezdetben a sztereotip bácskai táj jelenik meg, mely a vele kapcsolatos életérzéssel, mögöttes hagyománnyal együtt mozgósítja a rögzült kulturális tartalmakat. Sematikus elemek: por, bácskai augusztus, parlag, kocsutak, sár; Ady hatás: bácskai magyar ugar. „*Vágyunk szorongva ott... / a hullámozó esti porban / a tarlós rétek, ... bácskai föld / ... barázdái fölött*” (*Óda, magunkhoz*).

Később ez a konkrét és nem sematikus táj a fenyegetéstudat, költői vívódás terepeként metafizikus dimenziót kap. „A konkrét táj (Kanizsa, Tisza, Tisza-part) felvillantása, közvetlen megjelenítése általában dobantó «trambulin» a tőle való elrugaszkodáshoz. Az elrugaszkodás leggazdagabb jelentésbokrait a távolságteremtések adják meg.”²³ „*Itt, a Tisza partján, most / megszűnik valami, / amit még őriz a látvány, / már régen nem több / a pusztá múltján – s csak a múlt, a megszűnés / nem fáj.*” (*A Tisza partján*) Az eltávolítás, az emlékezés gesztusa által a táj Koncznál sors és gondolat médiumává válik: „*s a par-ton kúkszó gondolat / rádöbben, / hogy a létezés már csupán / csak kép, egy makacs*

²¹ Bori: i.m. 78.

²² Bori: i. m. 79.

²³ Juhász: i.m. 73.

látvány, / mely akár a tavasz ősz, / tél vagy nyár, / a múltból visszajár” (A Tisza partján)

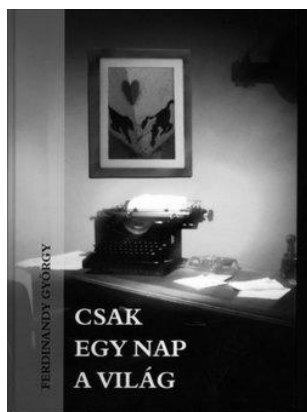
Koncz verseiben igen gazdag műveltséganyagot mozgat, az általa megidézett fiktív és valós alakok az európai és a magyar kultúra, irodalom klasszikusai közül kerülnek ki. Don Quiote, Quintus Horatius Flaccus, Tarr Lőrinc, Thézeusz, Antigóné, Néró, Augusztus, Széchenyi, Seneca, Poe, Berzsenyi, mindahány kereső, vívódó, ügyébe belebukó figura. A gazdag antik irodalmi, mitológiai és klasszikussá vált magyar utalás gyakran klasszicizáló, terhelt nyelvi környezetben jelenik meg.

„Költészetét a vajdasági magyar líra még a költő életében saját hagyományaként és nem kortársaként értette. Erre Koncz költészetének klasszicizáló hajlama, gyakori hivatkozásai elődökre, nagyon távoli forrásokra, az antikvitást is átértékelő gesztusaira jogosította fel szinte minden órá (is) figyelő költőt.” Az idézett Bányai János mindezért a költők költőjének nevezi Konczot, ugyanakkor függőben hagyja a kérdést, hogy hatott-e kortársaira és az ő követőire.²⁴ Nem túlzás azonban azt állítani, ha csak a felszíni kapcsolódási pontokat és a költő indikátor szerepét vesszük figyelembe, hogy az *Új Symposion* három lírikusnemzedéke, s az őket követő, postsymposionista, széthullott nemzedék is Koncz István köpönyegéből bújt elő.

Kollár Árpád

²⁴ Bányai: *Eltűnés a versben*. 46.

Ferdinandy György: Csak egy nap a világ



**Magyar Napló Kiadó
Budapest, 2008
244 oldal, 2415 Ft**

Ferdinandy György legújabb kötetének novelláit a nemzeti és egyéni sorstragédia összefonódása, és az ebből adódó hangulatok járják át. A szövegek olyan mélységben árasztják magukból az elmúlás sziklaszilárd bizonyosságát, amely már túl van az ebből fakadó retteneten (is).

Három tematikus egységben követi egymást a harminchárom novella: egy egész életutat foglal össze ez a nem egészen három tucat írás. Az első ciklus 1956-ig jeleníti meg az elbeszélő életének néhány (többnyire visszagondolva) meghatározó pillanatát, a második a nagyvilágban töltött évtizedekről mesél, míg a harmadik a hazatérés és az az utáni történésekből meríti anyagát („Budapest és Florida, a Sashegy és az Everglades között” – írja maga a szerző). Annak ellenére, hogy még a tematikus egységeken belül is a kronológiát tiszteletben tartva követik egymást az elbeszélte események, ide kívánczik a *Sinistra* körzetből jól ismert alcím: *Egy regény fejezetei*, hiszen az újra és újra felbukkanó alakok, motívumok, helyszínek, történések,

és ezeken túl még sokkal hangsúlyosabban a gondolati ív olyan koherens egésszé fogja össze a történetet, amely szétfeszíti egy „egyszerű” novellafüzér fogalmi kereteit; a *Csak egy nap a világ* olyan E/1 vallomások sorozata, melyek naplószerű folyamává változtatják a szöveget. Ilyen módon pedig a kötet – hiába, hogy novellák sorozataként definiálja magát – regényként (is) funkcionál.

Ráadásul a szövegek nemcsak az elbeszélő belső világáról mesélnek: pillanatképek, sőt korképek is; egy egész korszak keresztmetszete rajzolódik ki a nyomukban. Az elbeszélő életének történései szoros kauzális viszonyban állnak egyes (magyar) történelmi eseményekkel, így aztán a szövegeknek belső (a főhősre vonatkozó) és külső (a főhős korára vonatkozó) dimenziója is van egyszerre.

A novellák nyomán – tulajdonképpen – egy sikeres életút körvonalazódik: egy '56-os disszidens nagyvilági pályafutása; *idegen* országok, szerelmek, életek. Valójában épp a siker az, ami fellazítja ezt a biztos(nak tűnő) egzisztenciát; a főhős számára teher a jólét, mivel annak minden pillanatával megtagad egy másik, igazából sose létezett, otthoni (értsd! magyarországi) életet. Az emlékeibe kapaszkodva próbál menedéket találni önmaga – kimondatlan – vádjaival szemben, ám ez csupán az öncsalás eszköze lehet, hiszen a múltat *átírni* nem képes; csak azt írhatja meg (újra és újra), amit valóban átélt.

Minden egyes novella a megিংathatatlan elmúlás tudomásulvételét jelenti; ugyanakkor éppen a szöveg (és ezek a szövegek) jelenti(k) az egyetlen menekülési útvonalat (is) az elbeszélő számára, hiszen csak az írás által remélhet: nem megtisztulást, de felszabadu-

lást. „Ha lehetne egy kívánságom, azt kívánnám, hogy békén hagyjanak. Hagyják tovább írni a penzumomat.”

Az írás mint penitencia a legsúlyosabb mozgatórugója a *Csak egy nap a világ* történetének, hiszen az elbeszélő ilyen módon törleszt egy-egy elfelejtett vagy elárult (sic!) ismerősnek, barátnak, esetleg volt szerelemnek. „Ilyenkor, október végén, minden évben a régiakkal álmodom. Azokkal, akik elmentek, lassan már ötven éve. És akik minden évben felkeresnek egy ilyen őszi hajnalon. Sürgetnek, hogy írjam le a nevüket. Mert igen, voltak ők is. – Még mindig élsz? – kérdezik. És: miért folytatod? Sietnem kell. Kevés időm maradt.” Olyan ez a harminchárom novella, mint egy-egy emléktábla, amelyre ezek a sürgető alakok vannak felvéve.

A kötet minden novellájában találunk történeteszilánkokat, amelyek alapján összeáll egy-egy esemény sor. Ám a történet mint olyan csak másodlagos szerepet játszik ebben a kötetben; adott momentumok azért válnak relevánssá, mert hiszen az elbeszélő belső világát rendítik meg; nem az a fontos: mi történt, hanem hogy ez hogyan befolyásolta a főhős életét. A múlt a jelen perspektívájából értelmeződik (és fordítva): minden átélt pillanatnak aktuális jelentése van. Ilyen értelemben pedig nem is beszélhetünk történetekről, csupán *egy* történetről – arról, ami az összes novella eszenciáját adja: az írás (és annak apropója) maga a történet.

Az elbeszélő, miközben az írás által igyekszik leróni a másokkal és önmagával szembeni adósságait – írja a „penzumot” –, számot vet az elmúlással, ámbár nem azért, mert egy élet végén áll. Ez a fajta elmúlás minden megélt pillanatában ott lappang, minden másodpercben számolni kell vele. „Elmúlt egy nap. Vagy ötven év.” – az idő múlása nem percekben, napokban vagy években mérendő, egyedül csak emlékekben – és az emlékekhez tartozó fantomokban.

„Csak egy nap a világ” – hirdeti a kötet címe, egy fejezete, egy novellája és az abban felidézett dalsor. Ha párhuzamba állítjuk e gondolatot a kötet zárómondatával – amely így szól: „Véget ért ez a nap” – nem marad kétség, hogy az elbeszélő szavait az a felismerés motiválja, miszerint a világ, amely „egy nap” csupán, lassan véget ér.

Gönczöl Andrea

Művészet

NIKOLÉNYI ISTVÁN

Szegedi Szabadtéri Játékok 2008

MUSICALLUFIK



Puccini-évfordulóra két minőségi *Turandot* is ment idehaza, egy a pekingi olimpia előtt, egy meg utána. Előbbi a szegedi szabadtéren Kesselyák Gergely művészeti vezető rendezésében, Rálik Szilviával és Herczenik Annával, magyarul, utóbbi a pesti Műpában Lukács Gyöngyivel és Rost Andreával, olaszul (most egyéb tartozékait ne említsük). Fordítva jobban ízllett volna, esetleg a korábbi Csárdáskirálynővel, Rálik Szilviával frissíteni a Marica grófnő reprízét, előfordult már ilyen. A publikum így is elhűlve konstatálja a költségeket: Puccini 80 millióba került, hetvenet fizettek tokkal-vonóval István, a királyért, a Szentivánéji százmilliójának felét perkálták le az Operettszínháznak stb. Szűzanyám, ez lenne az unió?

A probléma ti. nem az a Turandottal, hogy Zeke Edit díszleteinek és Velich Rita jelmezeinek látványa ne keltene illúziót. Mégis mintha Kesselyák híres miskolci Jégszakállúját (amihez anno dacumál még Gábor Géza is odafigyelt a címszerepben) akarná fejleszteni a jég szívű hercegnővel. Látomását állítólag a 19. századi svájci romantikus Arnold Böcklin híres képének, a Holtak szigetének sejtelmessége, izzó álomvilága ébresztette benne, amit szédületmagasról alálíbbanó hókirálynős-kékmadaras függönyköltéménnyel, dzsunkákkal, testfestéssel, kopaszra nyírt gyerekekkel váltott aprópénzre. Gatyára vetkező minisztereinek medvetánca akár a büszke melegek másnapi pesti felvonulásának szolidaritása. Mondom, a látvány lenyűgöző, csak nehéz funkcióba állítani. A színpad zsúfoltsága ellene dolgozik a mozgásoknak. Dettó a tavalyi Nabuccónál. Fiataloknak szánták. Érdekes ideológia, ki merné bántani. Esztéták évtizedek óta mosolyogják, mára „új szegedi gondolat”: musicalból operetten át jutni a mennyország-operába. Vagyis, ha jól értem, Grizabella macska Memoryjától a Ringó vállú csengeri violámon át a Trisztánig. Hát, bizony mondom néktek, kedves ifjú barátaim, az út tekervényesebb, hosszabb, főleg fáradságosabb még a Turandotig is.

A szabadtéri saját kimutatása szerint közönségének *alig fél százalék*a külföldi, ezért most kínai tárgyú, olasz nyelven komponált operát hallgatunk magyarul, olvasunk projektoron angolul, ami kommunikációs kényszer a folytatásban is előjön, az angol eredetű Szentivánéji álomban speciel komikusan visszafordítva. Uniós megoldás annak a fél százaléknak: nemzetköziek vagyunk ugyebár (nota bene, operáról lévén szó, mindjárt a magyar szöveget is kivetíthették volna). Máskülönben elmegy az előadás, mindössze a fesztivál hímporát nélkülözi, évközi parti kőszínházban. A mindenevő Rálik Szilvia bírja szívcsakrával, Cselóczki Tamás Kalafja akár meglepetésszámba menne, ha nem halljuk elébb elsőrangú színházi Trubadúrját (a mostani évadnyitón Simándy-díjjal jutalmazták). Timur-Gábor Géza szerencsére mindig jó, kőszikla-basszusára egyház épülhetne, a minisz-

terek (Cseh Antal, Nyári Zoltán, Kóbor Tamás) nagy alázattal szolgálják az eszmét, ahogyan kínai pohárnokokhoz illik. Máskülönben Selmeczi György dirigált, egyéb lényeges nem jut eszembe, hacsak az ütőképes kórus, illetve a differenciálatlan, sokkoló hangosítás nem. De hát musicközönségre tesztelték...

Hanem az igazi musicközönség csak ezután jött. A varázsló Puck, Bodó Viktorék előadásában, szafariba költöztette Zsámbékon Shakespeare annyi megrázkódtatást túlélte klasszikus vígjátékát, a *Szentivánéji álmot* (végül az időjárás miatt hodályba menekítette), itt, a Dóm téren, tökmást egyszerűsített belőle: világmusicallá bűvészkedte. Worldmusical, crossover, új műfaj, új álom. Röpködtek a marketinglufik eme világbemutatóvá dagasztott ősbemutatóhoz, holott persze *minden ősbemutató* egyszersmind világbemutató, hiszen először kerül közönség elé, aztán a világ eldönti majd, kell-e neki, vagy sem. (Mert hát miféle megfontolás fosztotta meg ugyanettől a lufitól a rákövetkező Benyovszkyt, a Szarka fivérek darabját, a helyi sajtó meg is kínálta vele.) Aztán a petárdák. Csupa fantasztikum, csoda, ájulás, öntömjénezés. (Összehasonlításul: Pécsen Domingo és Carreras népszerűsíti, a veszprémi szabadtéri fesztivál piárja valóságos események felvételeivel reklámoz, épp a szegedi Miklósa Erikával és Ramón Vargasszal – a mienké rendre futurológia, delphoi jósdája, gyorsan „szétpuckad”).

Amúgy Szakcsi Lakatos Béla, mint tudjuk, kivételes figurája zenei életünknek. Pege Aladárhoz fogható. Harmadik darabja ment, két évtizede Csemer Géza szövegére Báthory Erzsébet csejtei várúrnő állítólagos rémtetteiről *A bestia* – Sík Ferenc rendezésében, Varga Mátyás díszleteivel, Imre Zoltán koreográfiájával, Kaszás Attilával, Vikidállal, Nagy Anikóval vezette föl a Rocksínház – szintén ősbemutató, két nyarat is megért. Előzően pedig Vámos Lászlóék Operettszínházának fölújításában, ugyancsak a szegedi Csemer textusára, a Piros karaván cigánymusical. A Szentivánéjre Kerényi Miklós Gábor kérte föl. Mint mesélték, improvizációit Müller Péter Sziámi digitális „kütyüvel” rögzítette, hármásban táncolták, dalolták, vitatkozták, vagyis melózták át Keró lakásán az éjszakákat, eleve az ifjú operettistákra szabva karaktereket, szölamokat, szerepeket. Így jött létre Szakcsi szavaival „élete legjobb munkája”. A szövegíró Müller Péter Sziámi szintén nem újdondász a téren, bevallása szerint most majd kiderül, miről szól a darab, mert eddig ezt senkitől nem tudta meg. Mint igazgató-rendező, természetesen Keró sem akart kimaradni az osztzkodásból, szerzői jogokból a librettót vállalta, musicaleknél manapság így trendi. Ejtsünk még szót a hangszerelő Pejtsik Péterről és a műfaj karmesteruniverzumáról, Maklár Lászlóról; Velich Rita jelmezeivel, Duda Éva táncaival derekasan részletek az eredményből.

Mely persze nem kevés. Tehetséges emberek tehetséges munkájának sorsa is idővel dől persze el. Hogy miről szólna, istenigazában most sem világosabb, mint a darab fél évezrede során, már akinek. Szakcsi csodálkozott, vajh miért nem ismerték föl benne maguk a britek egy musical lehetőségét – azért akad, ki érteni véli. Olyan csodabogár ez a világ-musical, mint az eszperantó. Körzővel-vonalzóval tökéletes, csak éppen senki nem beszéli, világnyelv az angoltól lett. „Mindenki szeret valakit” – skandálja a kórus rögvest nyitóban, s máris itt vagyunk a titkok kapujában. Világosabb dramaturgiai szálát ugyanis nehéz kibogozni ilyesfajta szerelmi kavarból, legalábbis egy musicalszinopsis szükségesszerű leegyszerűsítéséhez. Föltehetően ezért sem mozdultak rá a műfaj angolszász fellelőváraiban. A zene eklektikája csupán igazodik. Oberon (Szabó P. Szilveszter) és Titánia (Janza Kata) családi csetepatéjától, az apródnak elszórtatott indiai gyerektől indulva Szakcsi *keletre tá-*

jékozódik, majd cigány, spanyol, török folklór ízeket, pop, rock, soul, blues, miegymás stílust kavar, lakodalmastól a kortárs zenéig, nem minden invenció híján. Keró is beveti szokásos rekvizitjeit. Forgás alul, forgás fölül, emeltyű, kalitkák kislépcsővel, villanypóznák. Nyilván nem maradhatnak el a gyorsan divatba jött testfestések, a szokásos füstbombák. Túri Erzsébet holdimitációjának holdudvarán varázslatos fények pásztáznak, még a paralimpiás világsúcsfutó dél-afrikai Pistoriusnak műlábai is előjönnek, tv-reklámban látni ilyen rugólab-nyuszifocistákat szöcskeugrani. Lüktet a zene, forgatagosak a tömegjelenségek, a munkás-színjátékszók aranyosan bumfordiak. Szerencsére sűrűn előjön a próza, így legalább követhető. Puckot a kis-Kerényi, Miklós Máté adja (testvére az Operaházban táncolja Sereginél), a Rudolf után újra együtt Dolhai Attila (Lysander) és Vágó Bernadett (Hermia), az ex-szegediekből Németh József operaénekesünk fia, Attila ezúttal Theseus: cigányvajda fuvarosként Alföldi emlékezetes kőszínházi adaptációjának „kisebbségi” karakterét idézi meg. Csengeri Ottilia Hippolyta, de visszatért a két izgalmas rocker, Bereczki Zoltán és Földes Tamás is. Ideutaztak az Operettszínház bukaresti, prágai és szentpétervári partnerigazgatói, nyilatkozatot írtak alá Keróval európai zenés színházi unióra, együttműködően a szegedi szabadtérivel. Nem újdonság ez a fajta szándék, korábban is kitaláltak hasonló fesztivál-szövetségfélét, ami után annyi történt, hogy megállapodást kötöttek a Mezzo tévével. Énekversenyt hirdettek és bonyolítottak le a világ öt operaházában – Rennes, Gdansk, New York, Bréma, Szeged –, nyertesei javarészt kortárs darabokat állítottak színre, együttesen november első felében Szegeden, a Nemzeti Színházban. (Az akciót tehát a szabadtéri jegyzi, a színház rendezi – a két intézményt pár éve szétszerelték, mégis összetartoznának?)

A *Marica grófnő* már említett repríze mellett két plazmatévé-játék került még a térre. A 23. nemzetközi néptáncfesztivál hagyományosan tematikus gálaestjei, úgy is, mint szélesvásznú táncjátékok *Benyovszky* címmel, illetve rockopera: István, a király az úgynevezett Társulat előadásaiban. Mindkettő párhuzamosan futott képernyőn is, a Dunán meg a királyi csatornán, mindkettő oda való. Kivált a Benyovszky preparálása lehetett sietős: előre hirdették a műsorújságban, de csak első előadásán vehették föl (mikor máskor?), rákövetkező este már vetítették is, egyszerre a szabadtéri előadással, mi van, ha azoknak csapadékos napoknak esik áldozatául a premier. Szerencsére nem esett. A Szarka fivérek jellegzetes, bajuszpödörítő zenéjét húzta talp alá a kibővített Ghymes, s ropta tengernyi néptáncos saját hozományból meg Zsuráfszky Zoltán koreográfiájára. A címszerepet Rátóti Zoltán adta prózában, Fitos Dezső mozogta sok-sok remniszcenciával az ismert filmsorozatból. Más a pálya viszont az *Istvánnal*. Államalapításunk ünnepére a fesztiválzárónak prognosztizált Bánk bánunk helyére csalogatták vissza, nem alaptalanul. Sikerszériája javarészt éppen a Dóm térhez topografizálja, egyebek között itt ment rögvést a királydombi ősbemutató utáni első szabadtéri-színházi változata (1984), a máig egyetlen élőzenekari formáció (1990), sőt a legfrissebb budapesti Nemzetié is (2000). Ahol persze előképe is akadt: Koltay Gábor alapvetését Kerényi Imre az értelmezhetőség alternatívájával kontázta: rockshow után színház. Koltay filmre vett Istvánjára Szörényiék természetesen vonzódtak a kőszínházi környezethez, bent szerették volna megmártani, majd mostanra, a darab fejlődéstörténetének logikus folyamanyaképpen a legnagyobb nyilvánosság fórumán, televízió. Rosta Mária a tulajdonos Zikkurat ügynökség cunamijával egyenesen sorozatlövést préselt ki, nyilvános castingot a tévétől, helyszíni riportok, beszámolók pergőtűzé-

vel, tehetséges és tehetségtelen, hivatásos és amatőr próbálkozókkal, zsűrijében az érintett szakmák ismert arcaival, a jubileumi előadás rendezőjének kiszemelt Szikora Jánossal. Így érkezünk el A Társulat szappanoperához, majd a győztesekből és vesztesekből turmixolt csapat a fővárosi bemutató után nekilátott utaztatni a projektet, akár a vándorszíneszek hajdanán, két változatban: ahol elért a megaprodukció, ott eljátszották, ahol nem, oda keresztmetszetet pároltak a szereplők egyéb számaival. A készüllet során, ahogy szorult a hurok, egyre nyilvánvalóbbá váltak Boldizsár Miklós Ezredfordulójának gyermekbetegei. Eleve librettónak szánta, dramaturgiai hiátusait beültetni nagyjából hasonló kerétszbravúrral jár, mint általában az operai szövegek könyveknél. A zenére alapozott Szikora is, a történetet nagy összefüggésekbe hordta ki, a még élő Géza fejedelem családi tablójába gyűjtve a famíliát, Saroltot, Istvánt, Koppányt, Gizellát, Rékát. Amíg teljes az összhang, csak Réka lép ki a sorból, hogy aztán a halotti tor gyászleple kezdje ki, foszlassa tovább a harmóniát. (A hely szelleme kísérthette Szikorát? Előző években hasonló családi montázzsal élt ugyanezen a színpadon az operai Bánk Gertrudis-portréján.) Már amikor hazai színpadra kerülhetett 1986-ban a Jézus Krisztus Szupersztár, és hol máshol, a szegedi Dóm téren, önkéntelenül áthallásokat fürkészett a publikum magyar alapmű paraleljével, az Istvánval. Mondjam-é, merő véletlenségből Webber darabját is Szikora állította itt színpadra, nagy dobása volt a Rockszínházzal, s akkor már ismerhettük a filmváltozat ötletét, ahol ugyancsak Társulat érkezik a júdeai sivatagba, eljátssza a musicalt, majd csöndesen buszra száll, katarzissal távozik. A keretjátékot most emelte be Szikora nagyvonalúan az Istvánhoz. Turkálóban matat a Társulat Kovács Yvette Alida jelmezei után, eljátssza Csikos Attilának más Szörényi-opusokból ismerős vár-templom-rom építményeiben a forgóra tett rockoperát, visszavetkőznek szépen, és a Himnuszra meghajolnak, befejezik az előadást. Ennyi. Feke Pál, Éder Enikő, Vadkerti Imre, Herczeg Flóra és a többiek becsületes, tisztességes helytállása mindazonáltal nemigen döntött el semmit. Elhomályosították volna az ősök, Varga Miklósék, Vikidálék szellemét? S vajh melyikőjükből lesz énekes halott, hányan találják meg számításait a profi világban? Jövőre tán többet tudunk ugyanitt.

Nekünk viszont elgondolkodtató, ilyen szép állami támogatással (a szabadtéri költségvetése több mint fele a kőszínházinak!) miért ment el ennyire kommersz felé a Dóm tér műsorpoltikája? Nem a darabokról van szó, az arányokról. Ismert a jövő évi program, a néptánc helyén szereplő Béjart Baletthez megint operettet hoznak, 1993 után a Cigány-szerelmet vissza. A tendencia tehát mit sem változik. Miközben jóval szerényebb büdzséből a szomszédos Gyulának évek óta nemzetközi Shakespeare-fesztiválra futja. Persze eltérőek a léptékek. A mi szabadtérink ölesebb méreteihez mérhető fesztiválok közül azonban már az osztrák határon mered a konkurencia. Hasonló a választék, a fantasztikus látványprodukciók képernyőről is ideüzennek már. Mörbitsch, Bregenz és társai magyarázhatják a magyar napfény városából hiányzó külföldi érdeklődést. Amíg csak nem nyúlunk utánuk...

Művészet

Művészet

Szerkesztői asztal

TD születésnapjára. December 8-án hetvenéves lett egyik legkedvesebb szerzőnk. 1971-től verseivel, esszéivel, prózai munkáival folyamatosan jelen van a Tiszatájban. 2001-ben Tiszatáj-díjat kapott. A Tiszatáj Könyvekben hat kötetét adtuk ki: *Az Oceánban* (2002), *„Hol élsz te?”* (2003), *Az Éj Felé* (2004), *A Honlap Utáni* (2005), *A Legjobb Nap* (2006), *Kalandos Angliák* (2008). Reméljük, 2009-ben jön az újabb „csudás könyv”, *A Rossz Reménység Foka* című verseskötet. „Csak élj! Csak éljünk!”

*

November 11-én *Nyugat-emlékülést* rendezett az SZTE Modern Magyar Irodalmi Tanszéke. A százéves Nyugat mellett az ugyancsak száz esztendővel ezelőtt megjelent A Holnapra, a százhuszonöt évvel ezelőtt született Juhász Gyulára és Babits Mihályra emlékezett Ilia Mihály, Tverdota György, Sipos Lajos, Péter László és Balogh Tamás.

*

November 18-án a *Petőfi Irodalmi Múzeum* folyóiratokat bemutató sorozatában volt *Tiszatáj-est*, melyet Pécsi Györgyi vezetett. Olasz Sándor főszerkesztő mellett az est vendége volt Hász Róbert író, szerkesztő, Lanczkor Gábor költő és Márton László író. A sorozatszerkesztő Havas Judit.

*

A *csongrádi Művelődési Központban* november 24-én ismerkedhetett az olvasóközönség a Tiszatáj törekvéseivel. Az esten Olasz Sándor, Hász Róbert és Simai Mihály vett részt.

*

A Tiszatáj Könyvek legújabb darabja *Trogmayer Ottó Köddé vált tegnapok* című kötete, melynek bemutatója november 28-án volt a szegedi Móra Ferenc Múzeumban.

*

A 131. darabjához érkezett *Diákmellékletet* átmenetileg szüneteltetjük. A sorozatot azonban – változott formában – folytatni kívánjuk.



Februári számunk tartalmából

KISS ANNA, TANDORI DEZSŐ, ZALÁN TIBOR versei

FERDINANDY GYÖRGY, BITÓ LÁSZLÓ, GÉCZI JÁNOS, KIBÉDI VARGA ÁRON prózája

MONOSTORI IMRE, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ tanulmánya