

tiszatáj

74. ÉVFOLYAM

”

2020. május

5



”

nyugod mag e  
és a bolygón

# Tartalom

LXXIV. évfolyam, 5. szám / 2020. május

VAJSENBEEK PÉTER	A falakról fog tanulni; 1879 .....	3
NYERGES GÁBOR ÁDÁM	Vasgyúrók .....	5
GÖMÖRI GYÖRGY	Álmok és tüntetések; Egy 1944-es fényképre .....	13
ACZÉL GÉZA	(szino)líra (torzószótar) .....	14
RÉKAI ANETT	Tengeres vers; Oroszlános vers .....	16
KOVÁCS KATALIN	Árnyjáték, fúvós zenére (Miklóssy Gábor: A rossz macska); Dal a rózsatőről (Gulácsy Lajos: Udvarlás [Rokokó jelenet]); Látogatás egy műteremben (Jean-Siméon Chardin: A festő majom); Csendélet, léggel (Louise Moillon: Cseresznyéstál, szilvák és sárgadinnye) .....	18
JULESZ JÁNOS	Koncert .....	28
BENE ZOLTÁN	Újév napja (Részlet az Igazak című készülő regényből) .....	32
BIERNACZKY SZILÁRD	Mvet ének az idő mélyéből (Samuel Martin Eno Belinga [Kamerun]) .....	41
SAMUEL MARTIN ENO BELINGA versei (Biernaczky Szilárd fordításai) .....		45
BARTHA-KOVÁCS KATALIN	Majomábrázolások: Watteau festészete .....	56
NAGY FRUZSINA	Ahol a Szél (se) jár (J. M. W. Turner: Thomson's Aeolian Harp [Thomson Aeolhárfa]) .....	70
ÉLES ÁRPÁD	„Írásképek” (Irodalom és festészet Paul Klee Schriftbilder-korszakában) .....	87
<b>mérlegen</b>		
BARÁTH TIBOR	Az én Erdélyem (Gömöri György: Erdélyi arcok) .....	98
BAKONYI ISTVÁN	Gömöri György: Az ajtó monológja .....	101

KABDEBÓ LÓRÁNT	Pintér Lajos: Koraőrszi kék .....	104
SÁNTHA JÓZSEF	Egy életmű paradox vonásai (Karinthy Gábor összegyűjtött versei) .....	107
LUKÁCS BARBARA	Szekunder trauma (Izsó Zita: Éjszakai földet érés) .....	110
SZÉCHENYI ÁGNES	Tverdota György: Hagyomány és lelemény (A magyar irodalmi modernség első hulláma) .....	114

### ***Az utolsó oldalon***

SZÍV ERNŐ	Árvaság ásás .....	121
-----------	--------------------	-----

### ***Illusztrációk***

OZSVÁTH ZSUZSA alkotásai a címlapon, a 15., 17., 40., 69., 86., 100., 106., 109. és a 113. oldalon.

VAJSENBEEK PÉTER

## **A falakról fog tanulni**

Fessétek a falakra, hogy az aranykor véget ért,  
vér helyett fekete festéket használjatok,  
abból a legkitűnőbbet, mert ezek után  
a falak beszélnek helyettetek,  
és ezt a nyelvet mindenki megérti.  
Az elsőszülöttek elhagyták otthonaikat,  
az apák részegeskedésbe menekültek,  
és aki az ezüstkorbán nő fel, a falakról fog tanulni.  
A hamis próféták, akiket eddig követtetek,  
ezután is próbálják elhíttetni veletek igazuk,  
de ti ne kövessétek őket,  
mert a kietlen pusztába vezetnek titeket.  
Aki az ezüstkorbán nő fel, ráismer  
hazugságaikra, de ti nem mindnyájan,  
és a kietlen pusztába vezetnek titeket.  
Írástudók, fessétek a falakra, hogy  
az aranykor véget ért,  
fekete festékekkel és ne vérrel,  
és a fekete festékekben legyen  
minden igazságotok,  
mert az ezüstkor nemzedéke,  
hamis próféták között, a falakról fog tanulni.

## 1879

*„Akkor épül fel Szeged olyan naggyá és széppé,  
mint hajdan volt, mikor a halottak visszatérnek a városba.”*

Elvált egymástól  
a sötétség és a világosság,  
és a kiválasztottak,  
akik nem harangszóra ébredtek,  
a jóslat ízét érezték  
szájukban, ami nemzedékeken  
keresztül ismétlődött,  
és most, mint egy  
régóta várt csapás, bekövetkezett,  
kimosta helyükről a koporsókat,  
hogy azok hirdessék  
az új kezdet idejét,  
mert akik átaludták a véget,  
lebegő holttestekre,  
egy elmosott városra,  
a beomlott égre,  
a végtelen vizekre ébredtek.

NYERGES GÁBOR ÁDÁM

## Vasgyúrók

Amikor a Károly elhagyott, hallgattam a Fonográfot. Jöjj, kedvesem, odáig jutottam, sírtam, kikapcsoltam. Hallgattam a Zoránt. Hogy értsd, egy pohár víz mit ér, ahhoz hőség kell, ahhoz sivatag kell. Idáig jutottam, sírtam, kikapcsoltam. Hallgattam a Sebót. Rejtelmek, ha zengenek, csak idáig jutottam, olyan szomorú volt, sírtam, kikapcsoltam. Ha én szél lehetnék, egy lányt megkereshetnék, engem nem keresnek, kikapcsoltam, és sírtam, egy kis patak mindig rohant, s egyre csak énekelt, egy sziklafal útjába állt, s a dalnak így vége lett. Én is így lettem néma víztükör, mikor tőlem elmentél, kikapcsoltam, két szoba közt a csend, de végtelen nagy távolság, s mi otthonunknak hívtuk egykor ezt a két szobát. Kikapcsoltam, kikapcsoltam, mindent kikapcsoltam, magamat is kikapcsoltam, és csak akkor kapcsoltam újra be, amikor a Jankó elment az iskolába, én meg beértem az állomásra, és sírtam a pénztárban, amikor nem jött vevő. Megtanultam ki- és bekapcsolni a sírást, ott tanultam meg, két vevő közt, ami jól jött a Jankóval, nyolcéves volt, és elment az apja, el se búcsúzott tőle, nem sírhat az anyja. És nem hallgattam már semmit, pedig sok szép zenénk volt otthon. Neki néha fölraktam, amitől nem sírtam, nem volt sok olyan, a Régi csibészeket, de aztán attól is sírnom kellett, azt se raktam föl többet. Mert akkor már minden zene fájt. Tizenkét év házasság volt mögöttünk, ennyi idő alatt minden hangba belekerül a másik, abba is, amit sose hallgattunk együtt, minden róla szólt, a Hajnali óceán, de még a Léna is, ő volt a Gyöngyhajú lány, a Lökd ide a sört, de a Ha én zászló volnék is. Elvesztettem minden zenét, pedig a szüleimtől kaptam őket, sok más nem is maradt utánuk. De ott volt a Jankó. Sokáig féltettem, hogy mi lesz belőle a megbolondult, elhagyott anyja mellett, meg úgy egyébként is, ne legyen belőle valami falusi tuskó, mint az a DISZNÓ apja. Értem én, megértettem. Fiatalabb volt az a másik, ahogy az lenni szokott, a nevét se tudom, sosem beszélünk utána, csak a következő karácsonykor, akkor is csak röviden, felhívott, felvettem, hát beszélünk, keményen tartottam magam, rideg voltam, de udvarias, nem sírtam, csak a gyerekek nem adtam oda a telefont, azt mondtam, már alszik. Ha akar vele beszélni, jöjjön el, nézzen a szemébe, mondtam. Jó, azt mondta, tudtam, sosem fog jönni, ilyen volt egyszerűen. Szóval fiatalabb volt, az is a benzinkútnál dolgozott, azt tudtam még. Nem csalt meg, azt mondta, mert ő olyan, hogy így tisztességes, azt mondta, tudtam, megcsalt akkor már rég, ilyen volt egyszerűen. A gyereket nem értettem a dologban, engem nem szeretett akkor már rég, ezt utólag összeraktam, de a Jankót, azt elvben nagyon. Szeme fénye volt, játszott vele, vitte mindenhová, amikor már semmi pénzünk nem volt, akkor is vett neki minden héten valami kis játékot, nem is

tudom, miből. Becézte, cirógatta, puszilgatta, nem is értem. Hogy aztán semmi, mintha elválták volna, úgy hagyta el, ahogy engem, de hát az egy gyerek, még nyolc se volt, hát azt is megunta, abból is fiatalabb kellett? Az is lejárt, az sem jelentett semmit? Nem tudtam, hogy van az ilyen, nekem akkor nem nagyon voltak barátaim, nem volt időm barátkozni, munka, gyerek, háztartás, mikor barátkoztam volna, aki régről volt, az is mind elmaradozott, vagy hát én maradoztam el tőlük, mert hát mikor? Hogyan? Nem volt akkor nekem már senkim a Jankón kívül, csak a hallgathatatlan, régi lemezeim, a halott szüleimtől, meg az a pindúr kis félárva, vagy mi, hát nem is tudom, hogy hívjam az ilyet, akit elhagy az apja, mint egy megunt feleséget. Még nyolc se volt, még fel se fogta eleinte rendesen, csak aztán értette meg, pedig én nem mondtam neki, mert megfogadtam, hogy nem lesz bolond, síró anyja, még az kellett volna neki, aki elmondja fűnek-fának az apját, hogy abban nőjön fel, van meg lesz elég baja, de aztán valahogy utólag összerakta, mert okos volt és nagyon érzékeny, olyan csendben megértette a dolgokat, hogy az ember ránézett kedden, és semmi, és szerdán is ránézett, és már ott volt a szemében minden, hogy összerakta, hogy megértette, hogy tudja pontosan, akkor is, ha nem érti, de tudja, érzi, hogy mi történt, hogy neki nem lesz apja többet, mert az ilyen, ilyen volt egyszerűen. Hogy ránéz kedden, és szeretlek, kis picúr vasgyúró, kis lovag, te leszel, meglátod, az új Messi, te TRÓNÖRÖKÖS, ordította, és fölkapta, és forgott vele a szobában, én nem is láttam még embert, mármint férfit így szeretni a gyereket, vagy hát így kimutatni, hogy ránézett kedden, és szeretlek, kis picúr vasgyúró, és ránéz szerdán is, és már nincs ott, nincs apja, elment köszönés nélkül, és azt se mondja, azt se hazudja, hogy hazajön, mert ilyen volt egyszerűen. És ezt a Jankó csendben és hiszti nélkül megértette, utólag egyszerűen összerakta, keddről szerdára ez mind ott lett a kis szemében, a nézésében, hogy ez így van, ez így történt, ezt ő felfogta, megérezte, tudomásul vette, bár nyilván nem érthette. Én meg megtanultam ezt mind kikapcsolni, aztán a zenét már bekapcsoltam újra, meg vettem ki könyvet, mindig mást, valami régit, szépet, József Attilát, Szabó Lőrincet, miatta kezdtem olvasni, amíg volt még pénzem olvasójegyre, aztán kértem kölcsön könyvet, mindig valami szépet, mert már lettek újra barátaim, hogy halljon ilyen szépeket, legyen műveltebb, mint a szülei, és hallja, amiket a sosem ismert nagyszüleitől kapott, hogy ne legyen ilyen falusi tirpák bunkó, akinek többet ér a feleségénél és a kisfiánál egy ilyen névtelen KURVA, és csak olvastam neki, főleg az Altatót, azt nagyon szerette, meg én is, én talán még jobban is, lefekvés előtt olvastam neki a verseket, aztán adtam egy pusztit, mindig úgy aludt el, hogy aludj el szépen, kis Jankó, picúr kis lovagom, és már aludt is, vagy ha nem is, úgy tudott tenni, talán öntudatlanul is, tapintatból, sosem tudtam. És aztán én még sokáig fennmaradtam sírni, mert aztán már csak olyankor tudtam, aztán már azt is – kikapcsoltam.

\*

Saját ágyában húlt ki, és meghalt egy kisgyermek, miközben huszonöt millió dolláros segélyhitelt adunk Mongóliának. A tizenegy éves gyerek holttestét január 9-én

találták meg, az ügyben teljes a hírzárlat. A rendőrség csak annyit erősített meg, hogy nyomoznak. Lapunk úgy tudja, a kislány anyjával szerény körülmények között élt. A Magyar Közlönyben megjelent, a miniszterelnök által aláírt kormányhatározat szerint a kormány 25 millió dolláros segélyhitelt ad Mongóliának. Igen, igen, senki nem éhezik, nincsenek devizahitelek, halálra fagyó kisgyerekek stb. Mindenki döntse el, helyes ez így, vagy sem. Ez jelent meg, szó szerint ez, ennyi. Az Ági, hát én nem is tudom, hogy fogalmaztam ezt meg, akkor már lényegében nem volt ember, mármint fizikailag. Idegileg. Próbáltunk volna segíteni, utólag sokat kérdeztem is magamtól, hogy nem kellett volna-e valahogy nem is erélyesebben, csak kitartóbban kérdezgetni, hogy tényleg nincs-e szükségük valamire. Ilyenkor mindig kedvesen, így kicsit elmerengve nézett, olyan békésen mosolygott maga elé, aztán, mintha nem is nekem mondaná, csak úgy magának, halkán azt mondta, hogy nincs. Köszönöm, nincs, mindig megköszönte, de nem volt annak semmi epés éle, olyan hálásan, békésen tudta mondani, hogy nem lehetett azt firtatni anélkül, hogy meg ne bántaná az ember, hát elhittem. Vagy ez az, hogy nem tudom már így utólag, hogy hittem-e neki. Néha ájtott, kért pár szem tojást, kis cukrot, valamit, ami épp, azt mondta mindig, lemaradt a bevásárláskor, másnap valahogy mindig hozta is, utólag már nem is tudom, miből és hogyan, de mindig mindent megadott, pedig hát mindig mondtam neki, hogy ne vicceljen, ez nem kölcsön, ki ad két tojást vagy három zsömlét kölcsönbe, ne csinálja már, de akkor is ilyen békés merengéssel, ilyen halkán csak annyit mondott, hogy köszönöm, már nyomta is a kezembe, és ment. Szóval nem tudtuk, hogyan élnek, mármint sejtettük, nyilván, egy keresetből egy ilyen kicsi, kisiskolás gyerekekkel, épp csak kijönnek, ezt gondoltuk, de hogy azért kijönnek, meg sosem kért nagy dolgokat, és sosem kért pénzt, és mindent másnap megadott, pedig mondom, mindig mondtam, hogy nem kell, ne hozza, nem azért adom, de akkor megköszönte, és nem volt mit tenni, meg hát nem is tulajdonítottam nagy jelentőséget a dolognak. Szóval ezeket, az anyagi körülményeiket rendszeresen nem ismerjük, csak azt tudtam, hogy mi történt vele, a Károlyt, hogy elhagyta valami fiatalabb munkatársért, akivel viszonya lett, és a gyereket is, egyik napról a másikra, se szó, se beszéd, elvitte mindenét egyik nap, és onnantól csak egyszer beszéltek talán, ezekről hosszan beszélgettünk, ha ájtott néha kérni valamit, mert hát szegény pára, kinek mondhatta volna el, én pedig úgy sajnáltam, sokat beszélünk hát ezekről, hogy mi történhetett, mert hát ilyen apát. És közben csodálkoztam is, meg nem is, nekem a Ferivel nagy szerencsém van, hogy az nem ilyen, de annyi ilyen hallani, minden ötből négy férfi ilyen, azt szoktuk mondani ilyenkor, aztán ahány ilyen hallok, talán tényleg így is van, de akkor is más, amikor ott áll előtted valaki, akire egyszerre csak így rácsapták az életét, mint valami pincaajtót, mert a másik, az már ugye tudta, hogy ő megy innen, megvolt, nyilván előre a napja, hogy mikor megy el, ezt nem lehet nem kitervelni előre, pláne úgy, hogy, ahogy az Ági mondta, úgy szeretted a gyereket, hát akkor csak gondolt rá legalább előtte, miután meg már nem. Szóval meg se lepett, persze, de akkor is felfoghatatlan volt, ami történt. Aztán ez a

reggel, sose felejttem el, hét óra sem volt még talán, olyan sikítás volt, hogy én azt hittem, hát nem is tudom, mit, de úgy még életemben nem ijedtem meg, a szomszédból jött, de olyan volt, mintha mellettem ülve sikított volna valaki közvetlenül a fülembé, összenéztünk a Ferivel, mondta, meg kell néznünk, hogy mi van, én nem mertem, én bevallom, először nem mertem, csak ültem a kávémmel, ilyen még velem nem volt, nem vagyok én egy beszari nő, esküszöm, de akkor teljesen lefagytam, leblokkoltam, én ilyenről eddig csak olvastam, hogy az ember ilyenkor leblokkol, és nem bír gondolkodni, de mozdulni sem, de akkor én velem is ez volt, de a Feriben volt lélekjelenlét, és valahogy, észre sem vettem, hogy hogy, de már rajtam volt a télikabátom, és álltunk az ajtó előtt, és arra figyeltem fel, hogy a Feri kopog, először óvatosan, aztán hangosabban, aztán már majdnem dörömböl, de csak kihalatszik valami olyan sírás, mint az a sikoly volt, aztán az is elhal, és eltelt, én utólag már meg nem mondom, hogy egy vagy tíz vagy hány perc, de egy örökkévalóságnak tűnt, és akkor végre kinyitotta az Ági az ajtót, és az már nem az Ági volt, az már, a szegény nem volt egy ember, csak valami emberszerű váz, mint akiből kiszállt egyszeriben a lélek, és nem tudott semmit mondani, csak elindult valahogy csoszogva, lassan, előttünk a szobába, és motyogott valamit, nem lehetett rendesen kivenni, egyre csak ugyanazt, de nem értettük, hogy valaki alszik, vagy valami ilyesmi volt, aztán láttuk, hogy baj lesz, jól vagy, jól vagy, mi baj van, ezeket kérdeztük, de ő csak hogy alszik vagy valami ilyet tudott mondani, aztán összerogyott a padlón, olyan hirtelen, hogy a Feri el se tudta kapni, és ott sírt, akkor már megállíthatatlanul, és akkor sem lehetett érteni, de akkor már a sírástól, hogy mit ismételt, és akkor egyszerre abbahagyta, és hirtelen, mint aki egyszerre fölébredt, ránk meredt, és fölüvöltött, hogy a Jankó, a Jankó, a kisfiam, a kis, és hirtelen fölugrott, de úgy, hogy majdnem visszaesett, és akkor berohantunk együtt a gyerekszobába, és ott volt. Már meg volt halva, teljesen élettelen volt, sápadt és már nem tudom, nem lehet azt megmondani, milyen színűek voltak a kis ajkai, és. Nem, nem megy. Én ezt most szeretném abbahagyni, nem megy. Mert akkor már nem élt. Már órák óta nem élt a Jankó. És az Ági akkor már lecsillapodott, és végre azt mondta, olyan hangon, ahogy a köszönömöt szokta, hogy meghalt, meghalt a kisfiam, a kis picúrom. Most én velem mi lesz? Ezt kérdezte, mi meg álltunk, mint akit leütöttek. És ennél többet nem tudok erről mondani.

\*

Ez úgy volt, hogy én nem tudtam semmit az Ágiról, amikor mi megismerkedtünk, engem akkor helyeztek át oda egy másik kirendeltségről, és hát akkor nekem ott, a régi helyen már nem volt semmi maradásom, nem volt, ami oda kötött volna már semmi sem, hát úgy fogtam fel, hogy ez tulajdonképpen egy szerencse, és mentem, mit veszíthetek. És aztán megismerkedtem az Ágival, aki akkor már nem volt éppenséggel fiatal, de még öreg sem, meg hát én sem, van köztünk öt év az én javamra, majdnem öt, szóval hát így örültem, hogy ez ilyen könnyen megy, hogy megérkezve rögtön megismerek valakit, mert nekem akkor már régóta senki sem volt úgy ko-

molyan, és, mint aztán kiderült, neki sem. Hát így elkezdtem udvarolgatni, de csak olyan óvatosan, mert úgy akartam is, persze, a magány meg az idő nagy úr, de közben úgy azért vissza is tartott valami, nem tudom egészen pontosan, mi. Volt valami olyan egyszerre ijesztő és szép az Ágiban, olyan furcsa, szomorú nyugodtság, valami zárkózottság, meg visszafogottság, ami inkább hatott közben, tudom, zavaros, de olyan igazából feszültnek, nyugtalannak, mint amikor már rég nem aludt az ember, és vibrál a szeme előtt a képernyő, valami ilyen vibrálás volt az Ágiban, de ezt így nem tudnám konkrétan megragadni, hogy ez miben nyilvánult meg, csak így éreztem, hogy van, és éreztem, hogy zavar. De akkor én már úgy voltam, hogy szerettem volna újra valakit, aki szeret, aki ott van, akiért, hát, hogy is mondjam, érdemes, egyáltalán bármit, és hát ugye, én sem leszek már fiatalabb, egy bizonyos kor fölött az ember már nem úgy néz még egy ilyen óvatos udvarlásra se, mint régen, amikor, emlékszem, fiatal koromban ezeket szabályosan pazaroltam, könnyen jött, könnyen ment, aztán nem is mentem utána a nők vagy felének, mert hát úgylis jön más, mindig valaki más, meg hát, ha nem jött össze, akkor annak nyilván oka volt, ha egyik-másik olyan nagy szerelem lett volna, akkor nyilván fontosabb is lett volna mindkét félnek, de hát nem volt az. Aztán, hát ugye velem is történt egy s más, de ez most nem tartozik szorosan ide, mindenesetre, bár ezt senkinek soha nem ismertem volna be, elkezdtem félni, hogy mi van, ha egyedül maradok, azt meg nem akartam, hogy ne legyen ki miatt felkelni az ágyból, elmenni a munkába. Ne legyen kihez hazajönni. Hát elkezdtem megbecsülni, jóformán mindenkit, akivel csak megismerkedtem, mármint úgy, hogy tudtam, vagy hát úgy éreztem, ezek már ilyen utolsó lehetőségek, és ha valamelyiket elszalasztom, persze, akkor nem volt elég fontos, és eleve nem így volt megírva, de már nem tudhattam, hogy lesz-e még következő, és ha igen, mikor, mennyi ideig kell még egyedül lennem. Hát komolyabban vettem az Ágit is, pedig pár éve még pár randevú után talán hagytam volna így kihűlni az egészet, de ez más volt. Meg az Ági miatt is, mert miközben ilyen visszafogott meg kis szende volt, néha kitört belőle valami rémes őszinteség, ami egyszerre imponált is, meg tetszett, de közben nagyon megijesztett, hogy egy ember velem ennyire őszinte, hogy így kitarulkozik, én erre akkor, annyi kis kevés ismeretség után nem lettem volna képes. János, azt mondta János, de én ugye nem ismertem a történetét, nem tudtam, milyen sors áll mögötte, ezért nem értettem, miért hív így, én világ életemben Jani meg Janó voltam mindenkinek, de ő csak azért sem becézett, azt mondta, eleinte, azért, mert nem szereti a becézést, mert ő csak egy embert becézett egész életében, és többet már nem fog, hát akkoriban, eleinte, annyiban is hagytam ezt a dolgot, de azért ez is zavart, ez a János, olyan komoly, meg drámai lett ettől minden. Szóval, hogy János, ezt most vagy ne folytassuk, vagy akkor beszéljük meg nyíltan, mert én ezt nem bírom, ezt mondta, én erre nem vagyok képes, én tudni akarom, hogy ez most komoly-e, vagy nem. Le voltam forrázva, hát mit lehet erre mondani. Lefeküdtünk. Inkább én akartam, mint ő, de azért neki se volt ellenére, vagy hát na, nem ellenezte, én meg nem erőltettem, csak nekem ez számít, mindig is ilyen vol-

tam, nekem erre szükségem van, és ő meg benne volt, hát lefeküdtünk, persze, hogy komoly volt, amennyire ilyenkor, az ismeretségnek ebben a szakaszában az lehet. Jó volt egyébként. Kérdeztem, hogy jó volt-e neki is, és ilyen nagy nyugalommal mondta, hogy igen. Hát így lettünk egy pár. De még aztán is sokszor ilyen számomra akkoriban érthetetlen félelemmel, vagy inkább komolysággal kérdezte, hogy vele maradok-e, nem hagyom-e el, mert neki ez nagyon fontos, és inkább most hagyjuk abba, ha mégis igen. Mondtam, hogy nem, nem hagyom el, miért hagytam volna, meg hát akkor még nem ismertem az ő sorsát, a történetét, de ha ismertem is volna, mit lehet erre mondani, hát persze, hogy nem. Aztán már megtudtam, ami történt, akkor már végképp nem. Megpróbáltam elképzelni, hogy mit élhetett át ez a nő, és ha akartam, se tudtam volna. De nem is akartam, mert ez nekem kicsit olyan volt, mint a blackjackben, hogy tizenkilencre már az ember nem kér lapot, ne kísértse a sorsát, örüljön annak, ami van. És az Ági nagyon megszeretett, és persze én is őt. Csak hát valahogy mégsem lettem szerelmes. Nem szeretem az Ágit, illetve nem úgy, na. De sosem hagynám el, meg hát mire is mennék én már nélküle. Áldhatom a sorsot, hogy adta őt nekem, csoda, hogy egyáltalán ilyen szerencsém lehetett. Csak hát nem vagyok boldog, azt hiszem. De boldogtalan sem. Ilyen, valahogy ilyen semmilyen lett az életem. Mint a büfében az erőleves, nem rossz, de nem is jó, olyan tisztességes íze van. Semmi különös, de legalább, azt hiszem, megmenekültem, sínre került az életem. És nagyon jól jártam, boldog vagyok azzal, amit az élet adott nekem. Lehetett volna sokkal rosszabb is. Arról meg megtanultam lemondani, hogy talán sokkal vagy hát valamivel jobb is azért, azt hiszem. Igen, erre jutottam mostanában. Hogy ez azért végső soron elég jó. Megmenekültem, nem is tudom, pontosan mitől és hogyan, de ez azért mind jó, azt hiszem.

\*

Egyre-másra csak ezt tudtam hajtogatni, úgy emlékszem. Benne van a jegyzőkönyvben, de azt én nem láttam az után, hogy odaadták újra elolvasni, egy betűt sem fogtam fel belőle, és aláírtam. Nyomoztak az ügyben, de hát nem találtak semmit, mit találhattak volna. Annyi mindenkivel kellett akkor rövid idő alatt beszélnem, én meg pont arra voltam a legkevésbé képes. Amikor mentem a szertartást egyeztetni, megkérdezte a Sándor atya, hogy hiszek-e még a jóistenben. Mondtam, én mostanában annyira nem. Nem, erre határozottan emlékszem, hogy aztán hozzátettem még, hogy nem, ebben valahogy nem akartam kétséget, aztán észbe kaptam, hogy itt miről meg kivel beszélek, és szégyenemben még mondtam, hogy elnézést. Ilyenekre emlékszem, egy-egy részletre nagyon élesen, a többire homályosabban, és csak akkor, ha nagyon megerőltetem magam, de azt nem csinálom egy ideje, mert az már semmin nem változtat, a múltat nem változtatja meg, de a jelent még megkeserítheti. Ezt már a pszichológus mondta, és, azt hiszem, igaza volt. Sokk hatása alatt voltam, ez utólag már nekem is egyértelmű, elmagyarázták utólag, hogy pontosan mi történt velem. Fél évig kezeltek rendszeresen, először be akartak fektetni, de mondtam, erre nekem se pénzem, meg nem is engedhetem meg magamnak, ha ott

hagyom a munkámat, kaptam egy hónap fizetett szabadságot, ha én az után nem megyek vissza, az utcára kerülök. Nem tudom, ez akkor miért érdekelt, utólag azt mondta a pszichológus, hogy ez valami végső életösztön volt, hogy mivel nem nagyon tudtam akarni és kommunikálni, belülről így bukott felszínre belőlem az élni akarás. Akárhogy is, végül abban maradtunk, hogy fél évig járjak kezelésre, az önkormányzat beszállt a költségekbe, így is sokba került, de meg tudtam fizetni, mert magamra már nem kellett sokat költenem, meg volt valami jelképes tartásdíj is, sosem kértem, de nem utasítottam vissza, a Károly volt, hogy még azon felül is küldött valami pénzt, büntudatból, nyilván, azt viszont mindig visszaküldtem, írtam mellé egy levelet, hogy köszönöm, és visszaküldtem. Nem volt bennem akkor már sok düh meg harag, illetve akkor még volt, de már nem úgy, tompa volt minden, tényleg nem volt már nagyon akaratom, de büszkeségem igen. Végül összeraktuk utólag, mert egyszer már képes lettem, úgy-ahogy elmondani, és aztán, ez után már végre másoknak is, egy darabig, hogy mi történt aznap este. Nagyon hideg volt már abban a januárban, volt egy olajradiátorunk, nagyon sokat fogyasztott, de hát gyógyszeren, ételen, radiátoron nem lehet spórolni, eszerint osztottam be, amíg volt mit. Aztán nem volt, a radiátor meg elromlott. Tűzfára se volt már, akkor nagyon félttem, hogy mi lesz. Összeszedtem az összes takarót meg plédet, amink volt, alá jól fölöltöztettem a Jankót, két-három pulóvert is ráhúztam, hogy meg ne fázzon, mert nem akartam, hogy sokat hiányozzon, meg amúgy is olyan kis törékeny volt, mindig féltettem, hogy meg ne betegedjen. És jó alaposan betakartam, beletekertem az összes fellelhető takarónkba, még a Szilviáéktól is kértem egyet kölcsönbe, pedig nem volt szokásom egy napnál hosszabbra kölcsönkérni dolgokat, engem egyszerűen így neveltek, de olyan hideg volt, ezzel nem lehetett szórakozni. Lefektettem hát a Jankót, olvastam fel neki a verseket, vadakat terelő juhászt, és már álmosodott, mondta, hogy melege van, mire én, hogy az nagyon helyes, ebben a jégveremben, és hogy úgy könnyebb elaludni, ha ilyen finom, puha melegben fekszik az ember. És akkor mondtam neki, ezt mondtam legutoljára, aztán napokig nagyjából mást sem tudtam hajtogatni, hogy alszanak a kis picúrok, mindig ezzel köszöntem el tőle, adtam a homlokára egy pusztit, és ezt mindig csak akkor mondtam, amikor már láttam, hogy félig már szinte alszik, hogy már leragad a kis szeme, és ettől valahogy végképp megnyugodott, mintha valami varázsige lett volna, ami nélkül már nem is lehet elaludni, és mentem én is aludni. És akkor. Valahogy lerúghatta álmában a takarókat, vagy felébredt, hogy melege van, én nem tudom, én már nem tudhatom, de hajnalban, amikor megtaláltam, a takarók meg a pluszban ráadott pulóverek mind a földön voltak, ő pedig olyan sápadt volt, hogy azt hittem, beteg, megfogtam a homlokát, keltegettem, előbb halkán, szelíden, de a homloka olyan hűvös volt, mint az utca, és akkor már sikítottam, hogy keljen fel, ébredjen fel, és akkor már rég halott volt. És én akkor lekapcsoltam egyszerre, utólag raktam össze nagyjából, hogy mi történt, és hogy állítólag még napokig szinte mást sem tudtam ismételni, csak hogy alszanak a kis picúrok. Én már azt sem tudom, hogy a Károly hogyan tudta meg,

hogy egyáltalán én mondtam-e el neki, és ha igen, akkor azt hogyan. És akkortól fogva én nem is tudom, meddig, így ki voltam kapcsolva vagy lekapcsolva, szinte nem éltem, nem volt semmi érzelmem, csak valami nagy-nagy, végtelen ürességet éreztem, mint akiben ténylegesen lekapcsolnak valami kapcsolót, és akkor értettem meg, hogy a Károlyban mi lehetett, amikor elhagyott minket, de attól még nem bocsátottam meg, mert ez közben azért egészen más volt. És aztán, ahogy segítettek, a pszichológus, a gyógyszerek, amiket aztán már nem kellett szednem, meg a barátok, végül valahogy nem is igazán tudom, mi lett, de egyik nap, emlékszem, mentem a közértbe, és félúton leültem egy padra, és újra valahogy be voltam kapcsolva. És nem is az, hogy nem fájt, mert épp hogy újra fájni kezdett, de már valahogy nem olyan tompán, nem zsibbadtam tőle, hanem így otthonossá vált ez a fájdalom, bármilyen furcsán is hangzik, de valahogy végre az enyém lett. És akkor úgy éreztem egyszerre, hogy bassza meg, hát élek, hát én még élek, és ez nem volt ilyen nagy valami, csak így éreztem, tudomásul vettem, hogy én még egy élő ember vagyok. Nagyjából két évre rá férjhez mentem. Zenét is hallgatok egy ideje. Néha még mindig rácsodálkozom, hogy ez így alakult, hogy élek, de nincs büntudatom miatta, nem én akartam így. Csak megtörtént. És nagyon-nagyon szeretnék hinni benne, hogy még talán lehet valami jó is velem ebben az életben.

GÖMÖRI GYÖRGY

## Álmok és tüntetések

Hat viharos nap után végre kijött a Nap és tűzpiros a kamélia kinn a tavaszi kertben. Két kisunokám még alszik, az „igazak” álmát alusszák. Vajon milyen a kényszeres hazugok álma? Hajnalban kelnek, elszántan twittereznek, álságos szólamokat fröcsögnek. Miközben a szén-meg olajjobbik a haszon érdekében százezreket gyilkolnak az egyre fertőzöttebb levegővel. De valami más lett: gyerekek, kiskamaszok tömegei tüntetnek mindenütt az önző öregek ellen, akik nem csak vaksiságuk, féltett kényelmük miatt is nap mint nap elveszik, elragadják tőlük az élhető jövőt.

*London, 2019 márciusában*

## Egy 1944-es fényképre

A legszomorúbb az a két leventesapkás, csillaggal megjelölt kisfiú (8-10 évesek?) akiket (büszke kismagyarok!) a deportálás előtt vagy már az auschwitzi rámpán kap el a fényképész – a legszomorúbb, mert úgy tudják (megmondta ugye a kormányzó úr is!) – a mamát csak munkára viszik el valahová, ahol talán ők is tanulhatnak tovább. Meglehet, ahogy megérkeznek a táborba, ahol szörnyű a szag, és nem is adnak enni, és Mengele intésére az idősebb fiúk *mind más irányba mennek*, ezt a két gyermeket elfogja a félelem, hogy, igen, megérkeztek, de vajon mikor jutnak, mikor jutnak megint haza?

ACZÉL GÉZA

## (szino)líra

TORZÓSZÓTÁR

### arculcsapás

a napokban túlléptem a hetvenen és amikor masinámat most önsajnálattal verem az évtizedek maradandó nyomása alatt ködösen szítál szemem ami miatt túlzott hangerővel kés alá cipelne környezetem amely szándékban persze a racionális érvek tagadhatatlanok bár pontosan sosem tudni hol a határ mikor a másikat kés alá tolom és hol a kibiceknek semmi sem drága bölcsülő időkben fogant tanulsága hiszen az orvosi pániktól kezdetek óta ájulós lévén könnyen billenek át még szeretteim körében is a szorongás lélektani miéértjén rég sejtve mindenkiben lüktetnek kívülről elérhetetlen hálózatok melyek kínnal szótt feszültségében megtapad a magány halkán bezárt ajtók szomorú tekintetek kinyújtott puha simogatások mögül elszívárogoz a drága részvét akár az életedet végig kísértő szerénység s végül hogy ne emelkedhess a múlás pillanatnyi kis előjogokkal tűzdelt ravatalára megsuhint az utolsó kanyarban a létezés közönyös arcucsapása mit nyafogsz mikor a legközelebbiekből sokan ilyenkor már régen szétszórva köcsögben vagy a föld alatt nyugszanak gyáva önző agg hát gyorsan hunyd magad minden önmutogatás nélkül

### arculütés

említettem már hosszan tartó ösztönös írogatás után egyszer csak váratlanul a szakmai elithez képest jócskán megkésve persze megérintett a szavak magánya melyek évezredes gyötrelmek változásaival az állandó érintkezések ellenére valami különös ketrecekbe vannak bezárva riadt hangzásukkal maguk előtt tolva aktuális korok üzenetét némiképp érzékeltetve az idő elporlott évszázadai mögött hol rémlik aprócska vigasz és merre a sötét s miként lehet belekapaszkodni a törékeny szinonimákba hogy se a textus se az ember ne maradjon árva ha az érintkezés fölös igényének gyanújával a másikkal odaszól aztán amikor árnyalni kezdjük a képet ez a kétely is megmarad ugyan valahol ám utóbb a létbe vetettségek is kohéziója támad nemzedékek során kezded megmászni a szemantikai létrákat és a nyelvi összefüggések is egyre finomulnak most bennem rokon jelentések képlékeny törvényei dúlnak amikor az *arculütés* címszavára rányilaz a gyakrabban használatos *pofon* később hosszabb meditálással meglelem a hasonlóság mellett e fogalom miért csak elfogadott rokon hiszen ütni sokféleképpen lehet utóbbit viszont illik tenyérrel

## arcvonal

lelkemben militáns indulatok sohasem dúltak ezért gyakran némi rezignációval követem a tág történelmi múltat és azok önelégült mítoszait nem vitatva olykor föl kellett emelni a kiélezett kardot s valahogy szóra bírni a nehezen elsüthető mordályokat később a hazafi sorozatlövőből kerepelhetett sokat bár az újkori históriában máig nem értem hősi halottaink miért fetrengtek majd kétezer kilométerre a don kanyarnál az iszonytató vérben és miért szórt atomokat a világ fejére a jenki de hiszen a nagy világegésekről bölcseket nemigen mondott még senki talán kis szomszédunk a szobafestő-mázoló – olvastam egy könyvet a háborúról hát az egész csak nagy marhaságnak volna jó így nem kell élénk fantázia ahhoz miként estem át a sorozáson ha édes hazám kedve dohos pufajkába rántott meredek hegyoldalon szuszogva teljes menetfelszerelés alatt pedig szerelmi bánatában lázár tizedes egyedül elűzte volna a fél nato hadat de a hadászygyakorlaton magam is megtettem a magamét amikor virtuális vezérként az arcvonalat alakítva üvöltöztem – libasorba zárkózz és a káromkodástól összeomlott mögöttem a parancsnoki sátor



RÉKAI ANETT

## Tengeres vers

Tizenöt évesen megérkeztem az Adriához,  
tíz órát buszoztam, a nyakamba görcs állt.  
Fújt a szél, esett, és minden nyálkás volt.  
A sirályok összekuporodva aludtak a szélben.  
A szürke víztömeg morgott,  
mint egy háborgó gyomor éjszaka.  
Próbáltam menteni a menthetőt,  
és szép kagylókat, csigákat kerestem,  
de csak összezúzott mészvázakat sodort elém a víz.  
Vártam a nagy találkozást a tengerrel,  
amiről mindenki úgy beszélt,  
hogy milyen is volt az, amikor ők először,  
mintha első szerelmük lett volna.  
Arra számítottam, hogy majd  
megelevenedik a hagyomány, és  
látom Odüsszeuszt az árbóchoz kötve üvölteni.  
Ehhez képest csak léket kapott csónakok,  
rossz halászhálók, a mólóra száradt sirálypiszok.  
Meg kis üzletek a sétány mellett,  
fürdőruhák, kalapok a kirakatban,  
hűtőmágnesek, képeslapok az állványokon.

## Oroszlános vers

Nem ígértem semmiféle cirkuszt.  
Nincs tánc, koreográfia, se rácsok,  
nehogy a fogságba beleőrüljek.  
A cél a természetes viselkedés.  
A nap nagy részét átalszom.  
Igazából nincs okom panaszra.

Egy-egy döglött kecskét  
bedobnak hozzám időközönként.  
Az üveg előtt hagyják, hogy a látogatók  
legalább olyankor nézhessenek.  
Azok meg azt gondolják, majd járkálok és  
üvöltök, ha hangosan kocogtatják az üveget.  
Miután befejezem az evést, csak  
bemászom a barlangomba,  
vagy a bokor alján nyúlok el az árnyékban.  
Abban a tudatban alszom  
a kifutó legeldugottabb sarkában,  
hogy ma is csalódott bennem  
nagyjából kétezer-ötszáz ember.



KOVÁCS KATALIN

## Árnyjáték, fúvós zenére

MIKLÓSSY GÁBOR: A ROSSZ MACSKA



1968, olaj, vászon, 100x140 cm, Budapest, Kovács Ádám gyűjteménye

Délelőtt tíz óra van, de odakint már teljes erővel tűz a nap. Az árnyékok szokatlanul éles kontúrokkal vetülnek egymásra az utca kövén, s különös alakzatokat rajzolnak a házak falára.

A főtéren óriási a hangzavar: amatőr fúvószenekar egy indulót próbál, de minduntalan újramezdi, mert fals hangok vegyülnek az első taktusokba. A tér közepén farkaskutya őgyeleg, leszegett fejjel kószál a sebtiben összetákolts sátrak között. Valószínűleg arra számít, hogy a hatalmas fazekak tartalmából neki is jut majd némi konc, s azonnal ott terem, ahol véletlenül a földre hullik egy nyers húsdarab. Feltűnően sok az utcán a kóbor állat, lépten-nyomon beléjük botlik a járókelő – dohog magában a viharkabátos, középkorú férfi. Egy pillanatra megáll a tér közepén, hunyorog az éles fényben és körülnéz. Szórakozottan figyel, amint a közeledő és távolodó emberek és a lámpaszlopok árnyéka keresztezi egymást a – valaha a főtér

ékének szánt, de az idők során erősen lepusztult – hajdani színház homlokzatán. A fények és árnyak játékából óriási macska alakja bontakozik ki, amely lassan kúszik előre a falon. A viharkabátos férfi úgy látja, hogy az árnyalaknak emberarca van, de nem tulajdonít neki különösebb jelentőséget, majd – megunva a hiábavaló bábész-kodást – lassan megindul a főtérrel szomszédos, árkádos utcácska felé.

Tétovázva nyomja le a belső udvarra nyíló, rozoga épület ajtaján az oroszlánfejes kilincset. Ismét hunyorog, most a félhomálytól, amely a dohos helyiségben fogadja. Pergamenarcú, cserzett bőrű emberek ülnek körül a tölgyfaasztalokat, hétköznapi dolgokról beszélnek, de leginkább hallgatnak. Ha valamelyikük nagy ritkán mégis megszólal, a többiek egyetértően bólogatnak, s kezükben talpas poharat szorongatva maguk elé bámulnak. Látszik rajtuk, hogy törzsvendégek, akik valószínűleg reggel óta a kocsmában ülnek, ám egyikük sem kapatos. Félrehúzódnak, amikor a viharkabátos férfi helyet kér közöttük, de nem vesznek róla tudomást, mint ahogyan a cirnos macskáról sem, amely időközben a szemközti ház közelébe settenkedett, elhelyezkedett az ablakpárkányon, és onnan figyel a kocsmá felé. Bajsza vége idegesen megremeg, karmait ki- és behúzza, ugrásra készülődik. A legöregebb törzsvendég – szálfagyenes tartású, kiszolgált katona – magához inti a pincért, hogy bort kérjen. Tekintete véletlenül találkozik a macska borostyánsárga szemével, s észreveszi, hogy a macskának emberarca van.

A katona eltolja magától a borospoharat és meredten nézi az ablakpárkányt, amely hirtelen mintha karnyújtásnyira került volna hozzá. Meggörnyed, arcára kiül a rettenet, amint a párkány mögötti szobába bepillantva látja, hogy szanaszét a földön emberi testrészek hevernek. Tüzetesebben megismeri az asztalra helyezett viaszfehér kézfejet, és azzal nyugtatja magát, hogy valószínűleg gipszből készült, éppúgy mesterséges, mint az a fehér rózsabimbó, amelyet egy másik, hús-vér kéz helyezhetett a nyitott hegedűtok elé. Minden bizonnyal ugyanez a kéz állította a rózsza mellé az ütemesen kattogó órát is. Az óra rendületlenül méri az idő múlását, de a katona meglepetésére – aki maga sem tudta volna megmondani, hogyan, de a kocsmából átkerült a különös szobába – a nagymutatója fordítva jár. A hegedűtok néha félig becsukódik, majd újra kinyílik, azt az érzést keltve, hogy a szobában járkel valaki. A szellő ide-oda lengeti a zöld függöny rojtjait, ám meg sem mozdítja a falakat beborító díszes anatóliai szőnyeget. Hallgat a hegedű, hallgat a baljós szoba. A katona gépiesen közelebb lép a hangszerhez, és kezébe veszi a vonót, amely az érintésére kettétörik. Az ablakpárkányhoz sétál, hogy felállítsa a földön heverő, üres kalitkát. Kinéz az ablakon, s tisztán látja maga előtt a kocsmában ülő embereket. Hátrahőköl, amikor észreveszi, hogy megszokott helyén az emberarcú macska ül.

A macska odatelepedett a poharazgató vendégek közé, magához szólítja a pincért és száraz fehérbort kér. Kanáripörköltből lesz, magyarázza, azt szeretné leöblíteni. A pincér nem rökönnyödik meg rajta, hogy a macska emberi hangon beszél, mint ahogyan azon sem, hogy bort iszik. Bólint, térül s fordul, és már hozza is az italt a

macskának, aki időközben megterített magának: vállára vetett bugyrából félig nyers húsdarabokat vesz elő és mohón rájuk veti magát. A pincér felemelt mutatójával figyelmezteti, hogy a kocsmában tilos máshonnan behozott ételt fogyasztani. A macska tisztelettudóan visszasöpri tarisznyájába a húsmaradékot, megtörli bajszát, kortyol egyet a borból és körülnéz.

Látja a törzsvendégek szemében tátongó ürességet, kilátástalanságot és néma beletörődést. Egyikük sem emeli fel a fejét a karmester üvöltésére, aki kivörösödött fejjel, tajtékozva állítja le huszadszor is a fúvószenekart, és nem hagyja, hogy az amatőr zenészek legalább egyszer, a maguk örömére végigjátsszák a jól ismert indulót. A kocsmá közönsége nem veszi észre, hogy a macska helyet cserélt a katonával, s azzal sem foglalkozik, hogy a húst kolduló kutya megjelenik az ajtóban, és étel reményében a lábukhoz dörgölőzik: egészen felélénkül, amikor kiszimatolja a macska bugyrában lapuló nyers hús szagát, de nem mer közelíteni hozzá, inkább eloldalog. Egyedül a viharkabátos férfi arca tükröz érzelmeket, szája szegletében mosoly játszik és magához hívja a macskát.

A macska kelleetlenül feltápászkodik, leül a férfival szemben, és komótosan pipára gyújt. A férfi tüzet ad neki. A tűz fényénél előhúz a zsebéből egy gyűrött papírdarabot, lesimít róla egy sárga tollpíhét. A macska szemét összehúzza olvassa az írást. Szemmel láthatóan nehezebbre esik az olvasás: minduntalan a kalitkára gondol, amelyben az előző nap egy sápadt kanárimadár énekelt, s igyekezett minél jelentéktelenebbnek látszani, mintha abban bizakodott volna, hogy észrevétlen marad a macska számára. Az olvasás befejeztével a macska feláll, megtörli bajszát, és egyetlen ugrással a szemközti szobában terem. Félrerúgja a kalitkát, amelynek sarkában összegörnyedve a kiszolgált katona ül. Vállához emeli a hegedűt, felveszi a kettétört vonót – a vonó darabjai ismét tökéletesen illeszkednek egymáshoz, mintha egy lát-hatatlan kéz összeragasztotta volna őket – és a fúvószenekar felé fordulva, széles vibratókkal végigjátssza a Radetzky-indulót.

*A viharkabátos férfi, nyomában a macskával még aznap este elutazott a városból. Mindent maguk mögött hagytak: a kocsmát, az egykedvű törzsvendégeket, a lesunyit fejjel őgyelgő kutyát, a baljós szobát. A macska egyedül az üres hegedűtokot vitte magával és tarisznyájára tűzve néhány harmatos, hófehér rózsaszirmot.*

## Dal a rózsatőről

GULÁCSY LAJOS: UDVARLÁS (ROKOKÓ JELENET)



é.n. (1907 körül), olaj, karton, 34,5x38 cm, Budapest, Kovács Ádám gyűjteménye

- Hölgyem, megengedi, hogy bemutatkozzam? Azért bátorkodom megszólítani, mert úgy emlékszem, valahol már találkoztunk. Látom az idegenkedést a tekintetében, de szeretném megnyugtatni, hogy nem kell félnie a macskáimtól, mindenüvé elkísérnek, hűségesebbek, mint a kutyák. Bizonyára azért tűnnek rémisztőnek, mert szemük sárgásan csillog a holdfényben, és hátukat púpozva, támadásra készen várakoznak, de nyugodjon meg, ártalmatlan jószágok. Látom, még mindig habozik, és úgy tesz, mintha nem érdekelné a történetem. Mégis arra kérem, ne siessen annyira, szeretnék Önnel pár szót váltani, még mielőtt véget ér a bál, és mindenki nyugovóra tér.

- Hallotta-e a dalt - szerenád volt talán -, amely tegnap alkonyatkor hangzott fel, a tisztás minden pontján jól hallhatóan? Annyira szívhez szóló volt az ének, hogy

még az ifjú hölgy kezében tartott rózsatő is életre kelt tőle. Meglehet, hogy maga volt az a hölgy, vagy valamelyik bájos unokanővére. Emlékszik-e még, vagy elfelejtette már azt az estét, éppúgy, mint a nyár közeledtével sokasodó viharos éjszakákat, amikor a tisztás szélén, a fenyvesek rejtekében megbúvó házikóba szaladt be az égszakadás elől? Láttá-e a szép időben a sejtelmes ködből előlebegő titokzatos tájat, ahol rozsdavörösbe hajlik a nyár, és augusztus végére beérik a termés? S tudja-e, hol van Na'Conxipan, az itáliai kisvárosokra emlékeztető álmváros, szűk utcácskáival és a tarka házak közé kifeszített kötelekre aggatott ruhákkal, amelyek, ha beléjük kap a pajkos délutáni szél, óriásira dagadnak, felszállnak a városka felé, egészen a fellegekig, s ott lebegnek, színes fénnel beborítva az eget? Biztosan hallott már arról is, hogy ha idő előtt beköszönt a tél, az álombeli város hangulatos kis kávéházai egy csapásra megtelnek emberekkel. Amikor lehull a hó, az üveggömbökkel díszített utcákon úgy zszibong a forgatag, mintha ünnep volna. Csak a kávézó sarkába támasztott asztalnál ülő íróra nehezedik a magány. Csészéje ugyan már rég kiürült; odakint súlyos, hófúvást sejtető viharfellegek gyülekeznek és vészjóslóan kárognak a varjak, az író mégis záróráig marad. Nem siet hazatérni, talán azért nem, mert nincs otthona, ahol meleg étellel várának rá. Éjfél tájt azonban – amikor a falakba beleivódott szivarillat betölti a helyiséget és üres kávécsészék ásítognak az asztalokon – a gyűrött arcú személyzet távozásra készíti az író. Felteszi kalapját, és nyakába veszi a várost. Látszólag céltalanul bolyong, egészen addig, amíg el nem érkezik az ablakhoz, amelyen át bepillanthat a különös szobába. Halvány gyertyafény világítja meg a helyiséget, ahol azonnal észreveszi az ablakkal szemben ülő, merev abrncsszoknyát viselő középkorú hölgyet. A nő mögött az egyik homályos tükörben az író képmása dereng elő, a másikban egy éjfékete színű macska szeme villan fel. A hölgy előtti asztalon egy virágot mintázó tartóban gyertyacsonk látszik. A nő lassan megfordul, feláll és belenéz a két tükörbe, amelyek azonban továbbra sem az ő arcmását mutatják, hanem az író bánatos képét és a macska sárgás szemét. A hölgy halványan elmosolyodik, vonásai meglágyulnak, légiesen karcsú lesz, és mintha éveket fiatalodna. A ruhája is kivilágosodik, s a gyertyatartó vörös rózsává változik át. Hirtelen eltűnik a különös szoba – az író és a hölgy rokokó jelmezt viselve állnak a tisztáson. A holdfény halványan visszatükrözi alakjukat.

– Hölgyem, ne menjen még tovább, bizonyára untatom, és a macskáim is türelmetlenek már, de szeretném, ha felismerné a gyér fákkal szegélyezett tisztást, a házikót, és ha elcsendesedik a szél, talán újra meghallja a rózsatő dalát.

## Látogatás egy műteremben

JEAN-SIMÉON CHARDIN: A FESTŐ MAJOM



1735-1740 körül, olaj, vászon, 28,5 x 23,5 cm,  
Chartres, Musée des Beaux-arts

Aranybarna fény csillant meg a műterem aprócska ablakával szemközti ajtónyílás fölött. A napcsíkok vidáman csorogtak végig a dohos helyiség falán. Első ránézésre díszletszerűnek tűnt a műterem: már-már valószerűtlennek hatott a délutáni nap-sütésben, amelyben úgy rajzolódott ki a festő alakja a fénykörben, mintha maga is valamely készülő képének a díszlete volna csupán.

A Saint-Bernard rakpart felől közelítettem meg a házat, ahová nemrég költözött be a festő. Egy közös barátunk közbenjárásának köszönhetően pár napja végre kéz-

hez kaptam az óriási, ákombákom betűkkel írt, mindössze pár szavas levelet, amely arról értesített, hogy bármelyik szerdán, este hat és hét óra között meglátogathatom a festőt. Már évek óta foglalkoztatott ez a titokzatos művész, akivel ismerőseim közül – barátomon kívül – még senki sem találkozott, de a társaságban, ahová hente-tenente eljártam, gyakran szóba kerültek álomszerű festményei és különös állatok körvonalait ábrázoló rajzai. Barátom egyszer a festő egy vázlatát is megmutatta nekem, valamiféle meghatározhatatlan lényt véltem felfedezni azon is, amely hol fülét hegyező nyúlnek, hol színes tollú pávának tűnt, attól függően, milyen szögben esett rá a fény. Lenyűgözve tanulmányoztam a rajzot: a biztos kézmozdulatokkal papírra vetett alakkezdemény tökéletesen megrajzolt szeme – bármerre fordítottam is – mintha mindig rám nézett volna. Régóta szerettem volna találkozni a művésszel, akinek még a nevét sem tudtam, mert csak egy szeszélyesen kígyózó „S” betűvel szignálta képeit, és őszintén megörültem neki, amikor barátom felajánlotta, hogy megszervezi a festővel való találkozásomat.

Izgatottan készültem a szerdai napra: a látogatás tiszteletére a legelegánsabb, finom selyemből készült ruhámat vettem fel, amelynek csupán a kézelője volt foltzott. Kezemet zsebre téve, fütyörészve sétáltam végig az Austerlitz-hídon, elhaladtam a Fűvészkert előtt, és a Cuvier utcában, a kilences szám elé érve az sem szegte kedvemem, hogy a rikácsoló hangú házmester utamba állt: nem akart beengedni a lépcsőházba, amíg el nem árultam neki látogatásom célját. Meglehetősen szokatlan szerzet volt a házmester: annak alapján, amennyire ki tudtam venni alakját a félhomályban, leginkább egy színpompás arapapagájhoz hasonlított. Annyira kevés fény szűrődött be a lépcsőházba, hogy szinte ki kellett magam mellett tapogatnom a falat. Mindvégig attól féltem, hogy megbotlom, legurulok a csigalépcsőn, egyenesen a házmesterfülke elé, ahonnan aztán nem menekülhetek, s a házmester elégedett rikácsolással rám veti magát és elfogyaszt vacsorára. Ahogyan imbolygó léptekkel felfelé haladtam, abban is elbizonytalanodtam, hogy jól írtam-e fel a címet, és valóban a Cuvier utca kilences szám alatt, az ötödik emeleti padlásszobában van-e a műterem.

Tapogatózva kerestem a kilincset, nem vettem észre, hogy nyitva az ajtó. A műteremben feltűnő sötétség fogadott, amelyen néhány narancsszínű napcsík tudott csak áthatolni. Tétováztam, egyik lábamról a másikra álltam, sőt talán meg is köszörültem a torkomat, így akartam felhívni magamra a festő figyelmét. A napsugarak állásából láttam, hogy jócskán elmúlt már hat óra, de még nem volt este hét. Hosszú percek teltek el, míg szemem megszokta a félhomályt. A festő végre észrevett és rám nézett. Nem szólt semmit, krétáját sem vette le a vásznonról. Úgy láttam, hogy maszkot visel, és furcsán hegyes az orra, mintha nem is emberi lény volna. Amikor tétovázó tekintetem a díszes ruhájú, tollbokrétás kalapot viselő festő meztelen lábfejére tévedt, akkor bizonyosodtam meg arról, amit a műterembe való belépésem óta homályosan megsejtettem, hogy a titokzatos művész voltaképpen – majom. Különös érzés fogott el, csodálkozás és csalódottság keveréke.

*Eltűntek a misztériumok, bezárultak az álombeli kert tarka virágkelyhei, lehullott a lepkék szárnyáról a hímpor, és nem maradt más, mint a lecsupaszított valóság, a becsapottság kesernyés utóérzése: mintha a tejszerű ködben egyre távolodott volna tőlem a festő majom, és megelevenedtek volna a vásznon kígyózó különféle, organikus lények halvány körvonalai.*

Halkan betettem magam mögött az ajtót, ügyelve rá, hogy ne nyikorduljon meg, és kíséltam a félhomályos lépcsőházból. Amikor kiléptem a ház kapuján és egy pillanatra visszanéztem, láttam, amint a házmesterfülke ablaka előtt elsuhan egy papagáj, a fal mellett egyensúlyozva felfelé repül, és megtelepszik az ötödik emeleti padlásszoba párkányán.

## Csendélet, léggel

LOUISE MOILLON: CSERESZNYÉSTÁL, SZILVÁK ÉS SÁRGADINNYE



1633, olaj, vászon, 48x65 cm, Párizs, Louvre

Hosszú volt az út, amely a Saint-Germain-des-Prés-i apátság felé vezetett. A kocsis lassan bandukolt a hajnali ködben, lába elszokott a gyaloglástól. Megbokrosodott lovát a városkapunál hagyta, a fogadósné gondjaira bízta, míg vissza nem ér. Jól ismerte a Szajna bal partján magasodó kőtemplomot és környékét, az ott élő művészeket és kereskedőket, akik egymás között sajátos nyelven beszéltek, flamand torokhangokat vegyítettek a francia szavak közé. Azt rebesgették róluk, hogy az állítólag megreformált vallás hívei – a kocsis gyorsan keresztet vetett, mintha a protésztaန် szónak még a gondolatát is távol akarná tartani magától.

Megállt a rue des Petites-Maisons sarkán meghúzódó, a szomszédos épületeknél valamivel szerényebb, palatetős ház előtt. Kezét már-már rátette az oroszlánfejet formázó kopogtatóra, de gyorsan visszarántotta: észrevette, hogy meglibben a függöny, és az idős szolgáló az utcát kémleli. A félrecsúszott főkötő felnagyított, imbolygó árnyéka tisztán látszott a műterem falán. Az idős asszony halkán neszelt a behajtott ablaktáblák rejtekében, lehajolt, majd felegyenesedett. Megismerte az ajtó előtt várakozó kocsiszt. Résnyire kinyitotta az ablakot, és suttogva mondta, hogy nem eresztheti be, mert úrnője dolgozik, és nem túri, ha munkájában félbeszakítják, ilyenkor a légy zümmögése is megzavarja. A máskor barátságos szolgáló mogorvának tűnt, meg sem kérdezte, hol a kocsi és a ló. Bütykös mutatóujjával a lépcső aljára mutatott, majd becsukta az ablaktáblákat. A kocsis ajkán volt egy cifra káromkodás, de aztán legyintett, letette rakományát a kapu elé, és ahogy jött, elballagott.

A szolgáló megvárta, míg elmegy, utána – ügyelve rá, hogy ne nyikorduljon meg az ajtó – kiszaladt a friss gyümölcsökkel teli kosárért, bevitte a műterembe. Az asztal közepére helyezte a porcelántálat. Gondosan eligazgatta benne a haragoszöld leveleket, majd óvatosan közéjük borította és egymásra púpozta a kosár tetején piroszló cseresznyéket. Csak a teljesen hibátlan gyümölcsöket tartotta meg: amelyiken kis fekete pöttyöt vagy a korai rothadás jelét vélte felfedezni, visszatette a kosárba. A cseresznyék között volt sötétvörös, halványpiros és majdnem fehér, a legvilágosabb szemekből kereszt alakja rajzolódott ki az oldalról beszűrődő fényben. A szolgáló elégedetten szemlélte a cseresznyéket, és már nyúlt volna a szilvák után, hogy megtörölje őket, de eszébe jutott, hogy ezzel eltüntetné hamvasságukat. Úrnője a múltkor is felfedezte az asztalon gyöngyöző, árulkodó vízcseppeket és szemére hányt, hogy miért mosta meg a szilvákat. Ujjai közé fogta a legszebb szilvát, a fény felé tartotta. Sokáig nézte, mintha először látná, majd kihullajtotta kezéből. A szilva az asztal szélére gurult. Utolsónak a sárgadinnyét vette ki a kosárból, éles késével kikanyarított belőle egy darabot, és – miután megbizonyosodott róla, hogy úrnője elmélyülten dolgozik – beleharapott a zamatos gyümölcsszeletbe. A piramis alakú gerezdet a cseresznyéstál és a felvágott dinnye mellé helyezte.

Pár lépést hátrált, onnan gyönyörködött a kompozícióban, kész festménynek látta a válogatott gyümölcsöktől roskadozó asztalt. Azon gondolkodott, mi értelme megfesteni, ha így is tökéletes a látvány, s amire úrnője befejezi a képet, megromlanak a cseresznyék és a szilvák, megpuhul a sárga dinnyebél. Észrevette, hogy egy

szemtelen légy repül a tál felé, gyorsan elhessegette, mert úrnője nem tűrte meg közelében a rovarokat. A szomszéd utcában lakó elzászi művész, akinek képtelen volt megjegyezni a nevét, bezzeg nem teketóriázott, hanem ráfestette a vászonra a légy árnyékát, sőt egyik festményén – a saját szemével látta – egy élő muslica is odakerült a hervadó virágok és a borospohár képe közé. A muslica, amely valószínűleg épp akkor repült a festő ecsetje és a vászon között, mindörökre ott maradt a festményen. A szolgálot annyira megbabonázta az elzászi művész alkotása, hogy egyik este minden bátorságát összeszedve megkérdezte úrnőjétől, ő miért nem fest a képeire apró rovarokat vagy legalább egy tarka lepkét. Azt a választ kapta, hogy a Szajna jobb partján lakó megrendelők tökéletesen szép gyümölcsöket ábrázoló képeket szeretnének étkezőikben látni, és úgy tartják, a rovarok csak elcsúfítanak a festményt.

A szolgálo nesztelenül az ablakhoz lépett, nézte, amint odakint felszakad a köd, és előmerészkednek az első, sápadt napsugarak. Nem vette észre, hogy a légy újra felbukkant, rászállt a legszebb cseresznyére, sőt valahonnan egy hernyó is előkúszott, lassan közelített a dinnyeszelet felé. Lehunyta szemét, és egy pillanatra elábrándozott. Azt képzelte, hogy ő is festő, egy óriási vásznon dolgozik, amelyen a friss gyümölcsök mellett legyek, muslicák és mindenféle színpompás pillangók repkednek, szárnyuk ezüstösen csillog a hajnali fényben.

JULESZ JÁNOS

## Koncert

### 1. Maestro

Vén karmester. Látszatra még vezényel.  
Hasán pecsétetes frakkmellénye kényel-  
metlen. A hosszú pálca  
kezeiben már csak álca.  
Magányosan vacsorál, és mellényel.

##

### 2. Robert Schumann: Rajnai Szimfónia, IV. tétel

A rádióban szól a Rajnai  
Szimfónia. Mestermű igazán.  
Aztán az interneten hajnalig  
még újra hallani. Empátiám  
Schumann előtt részvéteimet alig  
palástolja, míg szeliden s puhán  
felidézem e tüneményt, aki  
állát támasztva torz ujjazatán  
oly részletesen eltervezte már,  
sőt tervét többször gyakorolta is,  
hogy biztos legyen, hangja nem hamis,  
ha majd sellőként símul a halál  
folyója rá, mert régtől arra vár,  
hogy köré fonja örvénykarjait.

##

### 3. Florestan és Eusebius párbeszéde Robert Schumann:

#### Kreisleriana című bravúros zongoradarabjában

(Kreisler: E. T. A. Hoffmann írásaiban visszatérő félbolond muzsi-  
kus. Schumann saját énjének szenvedélyes felét Florestannak, me-  
lankolikus oldalát Eusebiusnak nevezte el.)

- F: Gyorsan, zabolátlan ütemre ügetnek,  
mint kancacsikók ménes közepén.  
Ugyan ki akar nekik állani ellent?  
Táltos farukon szikrázik a fény.
- E: Érd utol csak, drága Klára!  
Meg ne állj! Neked hagyom.  
Kergetőzésünknek mára  
végét vetni akarom.
- F: Görcs fékezi útját vad futamomnak.  
Fantázia kergeti ujjaimat.  
Nagyúri közönség élteti holnap,  
s nem lesz laikus, ki ezen kiakad.
- E: Néked írom, Klára, édes  
vallomásos szép zeném.  
Buja, vad vonzalmat érzek;  
s tettetted csupán: – Ne még!
- F: Megint paripák harcos dübögése.  
Nyergükben a páncélos lovagok.  
Lándzsák hegyein gyilkolnak a mérgek.  
Utánuk a hadtáp rossz fogaton.
- E: Atyád áldására várva  
ifjúságunk messzi száll.  
Most szökjünk meg, Klára, drága!  
Bolond az, ki arra vár.
- F: Azt mondd, a kéziratot nekiadjam  
Chopin Frédericnek, az őrületek  
bilincse kinek kezein sose kattant,  
mert maszk csak a téboly a valcereken,  
míg én magamat igazán elemészttem  
a máglya tüzén vagy lomha folyón?
- E: Kell-e ismételnem kétszer,  
hogly komolyan gondolom?

##

**4. Richard Strauss: Metamorphosen.  
Studie für 23 Solostreicher. Op. 142.  
1945. április 12.**

**(Szonett:)**

Porrá omolt a porosz álmok napja.  
Földig bombázott teuton haza.  
Negyvenötnek tragikus tavasza.  
Egy vén germán. Sírásóit siratja.

#

Ahogy magát császárrá ütni hagyta  
a korszikai kadét valaha,  
száz év után hatalmat szavaz a  
szédült nép, s hozzá hűségét is adja

#

felhabzó háborodott zsarnokának.  
Beethoventől ezért kijárt a gyász  
a franciáknak. Romos dalszínházak

#

tövén húzza huszonhárom hangász  
könnyező kövek között kővé váltan.  
Végén a tus: a Zyklon harcigáz.

#

**(Mellékdal arról, hogy a tisztaság csak fél egészség:)**

- Los! Los! Vetkőzz! Sipirc a tus alája! –  
Szappanillat keserű mandulája.
- Figyelj! Érzed? Vigyázz!  
A Zyklon harcigáz. –  
Gyors fulladásnyi út az agyhalálba.

###

**5. Kurtág-világpremier a Scalában (2018.11.15.)**

- A 91 éves Kurtág Márta zongoraművész a 92 éves Kurtág György zeneszerző alkotótársa és felesége hat évtized óta. Tisztelet mindkettőjüknek.

Az operát Beckett abszurd francia szövegének 57%-ára írták. –

Tolószékből fülel. **Végjáték.**

Az operáját közvetítik,  
s a szelleme a kottán átég.

#

Járása már nehéz, úgy hírlík;  
de van új mű: az **Endgame**.  
Megcsinálta. Micsoda fíling!

#

Más képes volna rá? Nem hinném.  
Franciául. **Fin de partie**.  
Éppen csak érinti a hírnév.

#

Márta villant. Ő mindent értő:  
– **Végjátékunk?** Búcsúzni kár még  
Beckettől. Most látom, miért ő.

###

BENE ZOLTÁN

## Újév napja

RÉSZLET AZ *IGAZAK* CÍMŰ KÉSZÜLŐ REGÉNYBŐL

[1818. január 1. előtt] A naplót, benne az *Igaz Gergely, 1880.* bejegyzéssel nem az a fölmenő írta, aki odabiggyesztette a nevét és az évszámot az előzéklapra. Aki 1818. január 1-én belekezdett a jegyzetelésbe, 1880-ban már réges-régen nem élt. Kezdetől fogva biztosra vettem, hogy a diáriumot a naplóíró azonos nevű fia látta el tulajdonosi bejegyzéssel – s noha ez semmiben sem befolyásolja a könyvecske tartalmát, mégis lényegesnek éreztem tisztázni.

Bár szemre nagyon kellemes az őszám, Igaz Gergely kézírása, igen nehezen és módfelett lassan tudom csak kisilabizálni. Valamiért mégis olvasni akarom, sőt, azt szeretném, ha mások is így tennének. Először azt terveztem, begépelem az egészet szóról szóra, végül mégis úgy döntöttem, inkább a saját szavaimmal mesélem el a történetét, hiszen mai ésszel és szövegértési képességekkel erős kihívás volna értelmezni mindazt, amit és ahogyan ír. Sőt. Voltaképpen mindentől függetlenül, önmagában is módfelett körülményes és sokszor igen nehézkes ez a memoár, amire az elfeledett faluban, az elfeledett lány, Júlia könyvtárában rábukkantam.

Miután komoly erőfeszítések árán tucatnyi oldalon keresztülrágtam magam, pihenésképpen próbáltam egyéb forrásokban is ráakadni Igaz Gergely nevű őszámra. Egy hétig keresgéltem a levéltárban, egy másik hétig a könyvtárban, ám alig jutottam valamire. Annyi mégis bizonyosnak tűnik, s végső soron ez nem is olyan kevés, hogy a naplóíró Igaz Gergely 1786-ban született Igaz Gáspár és Szécsi Erzsébet másodszületett fiaként. Bátyja négyévesen, két közvetlenül utána született húga pár hónaposan meghalt. Két öccse és a harmadik húga ezzel szemben fölcseperedett, s valamennyien túl is élték őt. Egyik fivére a szabadságharcban veszett oda, a másik éppen megérte a kiegyezést, lánytestvére a Bach-korszakban hunyt el; az apja a harmincas években, az anyja a szabadságharc bukását követő ősszel távozott az élők sorából.

Maga Igaz Gergely egész felnőtt korában Szeged nemes városának Rókus nevű negyedében élt, ahol egy bő emberöltővel korábban kezdett telkeket osztani a város.

A Mars tértől – amit már a 18. század első felében katonai gyakorlótérként használtak – nem messze állt a Kecskeméti, más néven Budai kapu. Hogy a nevében szereplő jelzőt honnan kapta, nem nehéz megmagyarázni, hiszen az északra (Pestre, Budára, Kecskemétre, Nagykőrösre) vezető országút kezdetén emelték. Sokkal



nehézebb megindokolni magát a jelzett szót, a kaput, Szegedet ugyanis soha nem övezte valódi városfal, így városkapuja sem volt egy se. Mindenesetre a Budai kapu a 19. század végén épült dohánygyár (a későbbi ruhagyár) területén állott, s a környéke a 18. század húszas éveiben kezdett benépesülni. Ezt a vidéket nevezték később – szinte bizonyosan a nagy gugahalál-járvánnyal összefüggésben – Rókusnak. 1738-ban Szeged lakosságának közel egynegyede esett áldozatul a pestisnek, amit a helyiek gugahalál néven rettegtek. A járvány idején a Budai kapu mellé építették föl az ispotályt, korabeli néven Xenodochiumot, itt ápolták a betegeket a fölsővárosi minoritáktól és az alsóvárosi barátoktól érkezett szerzetesek irányításával. Egy másik ispotályt Szeged középkori belvárosának, a Palánknak a határán emeltek, ez utóbbiból alakult ki később a Szent Rozália-kápolna, amely eredetileg a mai Hősök kapuja környékén állt, s csak az 1879-es nagy árvíz után telepítették át a várostervező mérnök nevét viselő, újonnan kialakított Lechner térre. A Budai kapu mellett 1738 szeptemberében, a járvány csillapodásának idején emeltek fogadalmi kápolnát a Xenodochium helyén – illetve talán annak átalakításával – Szent Rókus és Szent Sebestyén tiszteletére. A fontosabb a kettő közül hamarosan Szent Rókus vált, egyrészt, mert a nagy középkori fekete halál idején sokakat meggyógyító Rókus nevű ferences szerzetes evidensebben kötődött a pestishez, mint a mártír Sebestyén, másrészt mert Szent Rókus napja augusztus 16-ra esik, amely egy nappal követi a Boldogasszony napját, Szeged (és kivált Alsóváros) legnagyobb ünnepét, ezért ez a dátum igen kedves volt a szegedi szíveknek. 1805-ben a kápolna mellé plébániát is alapítottak, ezzel végleg elismerve és betagozva az új negyedet a nemes és szabad királyi városba.

Rókus a kezdetektől fogva a szegényebb rétegeknek nyújtott otthont. Betelepülő tanyaiak, elszegényedett alsó- és fölsővárosiak húzták meg itt magukat, s ezt a proletár-jelleget a környék szinte az ezredfordulóig megőrizte. Igaz Gergely nevű ősöm is olyan szegényen került Rókusra, hogy a templom egere hozzá képest elégedett lehetett a sorsával. Pedig a keresztlevelre szerint a Havi Boldogasszony-templomban keresztelték a ferences barátok, s minden kétséget kizáróan régi, jómódú alsóvárosi család sarja volt, mi több, a família legidősebb, felnőtt kort megért fiúgyermekként a vagyon örököse lehetett volna. Mivel korábban hunyt el, mint a szülei, nem tudjuk, mi történt volna egy esetleges örökösödési eljárás során. Azt sem sikerült kiderítenem, nyilvánosan és formálisan kitagadták-e a családból, vagy csak örök, engesztelhetetlen haragot tápláltak iránta. Mindenesetre Igaz Gergely elhagyta a szülői házat, s a szilárd alsóvárosi egzisztencia helyett a rókusi szűkölködést választotta. Naplószerű följegyzéseiben sohasem említette a szüleit. Sőt, az írásból egyenesen úgy tűnik, mintha egyáltalán nem is élnének rokonai a városban.

Abból a tényből, hogy Igaz Gergely húsz esztendősen, 1806-ban már rókusi lakos volt, méghozzá a feleségével, Paprika Ilonával együtt, arra következtettek, hogy a fiatalasszony lehetett a családi meghasonlás oka. Paprika Ilonát nem fogadták el az Igazak, ám Igaz Gergely ennek ellenére mellette döntött, vele maradt, s az új, alig

évszázados városrészben apró házat húztak föl maguknak. Igaz Gergely kezdetben a Nagy-Tiszára járt, rakodni. Főleg fát meg sót. Előbbit szekerekre pakolták a rakodómunkások, utóbbit a Sóhordó utcán cipelték föl a raktárakba. Egy időben kontárkodott is, azaz céhen kívül űzött ipart, jelesül kalapokat készített – míg le nem fülelték. A börtönt elkerülte, a szerszámaikat azonban elkobozta a kalaposok céhe. Arcán kéjes vigyorral törte össze valamennyit Huszka Zsigmond uram.

1807-ben halva született a gyermeke, egy kislány, s három nap múltán az anya is követte a sírba a csecsemőt. Ezután nyitotta meg Igaz Gergely a szappanfőző üzemeit. Nem tudtam kideríteni, honnan szerzett elegendő kölcsönt a vállalkozás megindításához, sem azt, hogyan vált tagjává a szappanosok közösségének, akik akkoriban Szegeden, nem rendelkezvén kiváltságlevéllel, nem tömörültek céhbe, mégis úgy szabályozták magukat, mintha céhes mesterek lennének.

Igaz Gergely néhány év alatt visszafizette a vállalkozása indulásához fölvetett hitelt, mi több, még szekeret és lovakat is vásárolt, s a szappanfőzés mellett fuvarozni kezdett. Egy alkalommal, 1809-ben a szegedi piaristáknál például a későbbi drámaíró, Katona Józsefet vette föl a szekereére, amelyen saját főzésű szappant és – az alsóvárosi ferencesek megbízásából – paprikát szállított Kecskemétre, a piacra.

Mindezt csak nagy nehézségek árán tudtam kihámozni mindenféle régi iratokból, s ettől fogva 1818. január 1-éig nem sok egyebet sikerült kiderítenem Igaz Gergely életéről.

[1818. január 1.] Hajnalban Igaz Gergely háza előtt, az utcán összeakaszkodott két kutya. Olyan lármát csaptak, mintha katonák törtek volna a gyanútlan népre, vagy a folyó árasztotta volna el az utcákat, ahogyan időről időre kisebb-nagyobb mértékben emberemlékezet óta megtette. Így, ezzel az állati perpatvarral kezdődött az újesztendő.

Igaz Gergely is az ebek ribilliójára riadt föl, miként az utcájabeliek javarésze. Ám míg mások többnyire visszaaludtak, hiszen a fagyos hajnalban jobbat úgysem tehetek volna, ő nagy keservesen kimászott az ágyából, kibotorkált a konyhába, és raktott néhány hasábfát a kemencében pislákoló tűzre. Kissé nehéznek érezte a fejét, a gyomrában pedig mintha a kint ricsajozó kutyák vértestvérei acsarognának, tépnék, marnák belülről, marcangolnák, mint egy darab véres húst. Kitámolygott az udvarra, belehányt az örökzöld bokorba, amiről sosem sikerült kiderítenie sem a nevét, sem azt, hogy miként került a portára. Az okádás hangyányit megnyugtatta háborgó bensejét, ennek ellenére sziszegve, fojtott hangon káromolta az eget.

– De jó, hogy így vágok neki – csóválta a fejét mérgesen, miközben az udvar sarkába vizelt. – Be kéne varrni a szám.

Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy Igaz Gergely nem csak másnapos, de rendkívül izgatott is volt. Az újesztendő első napján ugyanis leendő feleségéhez készült, megbeszélni a továbbiakat. Tizenegy éve élte az özvegyek életét. Tizenegy éve dolgozott látástól vakulásig, főzte a szappant, fuvarozott, rendszertelenül evett, ke-

veset aludt, s csak hébe-hóba kereste föl a Rókus legszélső utcájának legszélső házában lakó rossz életű és könnyűvérű asszonyt, hogy ágyékának feszülésén némi-  
képpen enyhítsen néhány gyors mozdulattal, s utána égő arccal, vöröslő füllel olda-  
logjon haza az éjszaka jótékony sötétjében, a házfalak tövében, rettegve attól, hogy  
ismerőssel találkozik, aki azt találja majd firtatni, ugyan merre járt. Márpedig Igaz  
Gergely mindenkit ismert Rókuson, s mindenki ismerte Igaz Gergelyt. A Szilveszter  
éjjelét is korhely cimborákkal töltötte. Az óév utolsó és az újesztendő első óráiban  
bor és pálinka mellett üldögéltek, beszélgettek, s ittak derekasan a Takács italmé-  
résben. Meg is lett az eredménye.

Majd megvette az Isten hidege, mire kiürült a hólyagja. Visszacsetlett-botlott a  
házba. Úgy döntött, egy kupica pálinkával csillapítja az émelygését, aztán belebújt a  
kopott szűrbe, amivel néhány éve egy zombori számadó juhász rendezte a tartozá-  
sait, megint az udvarra botorkált, vetett a lovak, a disznók meg a baromfiak elé. Ez-  
után egy ütött-kopott vájlingban vizet melegített, közben megfente a borotváját. Mi-  
re a penge élet megfelelőnek ítélte, a víz is elérte a kellő hőfokot. Gondosan megbo-  
rotváltkozott, megmosakodott. Még nagyobb körültekintéssel öltözött föl. Az ünneplő  
ruháját készítette ki. A csizmáját egy órán keresztül suvickolta, kenegette disznó-  
zsírral. Mire kivilágosodott, fölöltözve, tisztán, illatosan, megítélése szerint kellő-  
képpen kijózanodva, kalapáló szívvel várta, hogy nekiindulhasson.

– Most ücsöröghetek kipittyentve – zsörtölődött magában, amikor kikukkantott  
az égboltra, s csalódottan megállapította, hogy még mindig korai az óra. Előkotorta  
a pipáját, jó alaposan megtömté, s nekilátott eregetni a füstöt.

Paprika Anna Igaz Gergely elhalt feleségének, Ilonának volt a húga. Helyesebben  
a féltestvére. Ilona Paprika József első, Anna a harmadik házasságából született.  
Utóbbi majdnem pontosan tizennyolc esztendővel azelőtt, 1800. január 3. napján.  
Igaz Gergely 1817 őszének végén bökte ki az apósának, hogy egy újabb lányát sze-  
retné feleségül venni. Paprika József először meghökkent, aztán megivott egy pohár  
pálinkát, töprengett, tépelődött, míg végül arra jutott, nincs ennek semmiféle jogi  
vagy erkölcsi akadálya.

Paprika Anna élete során többször találkozott Igaz Gergellyel, kislánykorában a  
térdén, sőt, egy alkalommal a hátán is lovagolt. Az azonban soha nem fordult meg a  
fejében, hogy a tizennyolc évvel idősebb özvegyember, az emlékeiben csak halvá-  
nyan élő nővére hajdani férje szemet vethet rá. A döntés mégis Anna kezében volt,  
Paprika József ugyanis kijelentette, hogy ő aztán nem kényszeríti a lányát senkihez.  
Legalábbis Igaz Gergelyhez semmiképpen.

– Ahhoz jobb módú és befolyásosabb embernek kellene lenned, öcsém – mo-  
solygott rá nyájasan az előző ősszel. – Mert ugyan van az a polgár, aki miatt rápa-  
rancsolok a lányra, hogy mondjon igent, de tüstént, csakhogy ez a polgár, meg ne  
sértődj, édes öcsém, az őszinte szón, nem te vagy.

Igaz Gergely tudomásul vette, amit hallott, el is fogadta, meg is értette. A Papi-  
kák nem számítottak módos embereknek, ahogyan Rókuson tulajdonképpen szinte

senki. Az igazat megvallva, arra az időre Igaz Gergely már a negyed leggazdagabb embereinek egyikévé küzdötte föl magát, a rókusiaiak szemében azonban a gazdagság Fölső- meg Alsóvároson kezdődött, és a Palánkban teljesedett be.

Paprika József végül azt javasolta, hogy a kérő a Boldogságos Szűz Mária szeplőtelen fogantatása, azaz december 8. napján, a mise után egy órával látogasson el háztűznézőbe hozzájuk. Így is történt.

Annának alig egy órával az érkezése előtt árulta el az édesanyja, mi járatban jön hozzájuk Igaz Gergely.

– A nővéred szerette, abban biztos vagyok – fontoskodott Paprikáné. – Szorgalmas és jóra való embernek mondja mindenki.

Paprika Anna szótlánul hallgatta. Maga sem tudta, örüljön, szomorkodjon, vagy inkább féljen. Igaz Gergelynél számtalan rosszabb kiállítás férfit látott már életében, és bár a kettejük közötti korkülönbség tetemes volt, kirívóan nagynak senki nem nevezhette.

– Nem hiszem, hogy rosszul döntenél, ha elfogadnád az ajánlatát – jegyezte meg Paprikáné.

Paprika Anna tudomásul vette, hogy saját sorsának a kovácsává válhat. Arcán ehhez mérhető komolysággal fogadta a vendég köszönését, amikor az beállított a házba. Paprika József bort töltött egy cserépkupába, az időjárásról, a télről, a jég meg a hó minémiségéről váltott néhány szót a jövevényvel, a fuvarozás és a szapanfőzés után érdeklődött, aztán, a válaszokat meg sem várva, elbúcsúzott, mondván, a szomszédba ígérkezett a nővéréhez, ahová viszi magával az asszonyt is. Amint elhagyták a házat, Anna a kemence mellől pogácsát és fánkot tett az asztalra, hogy kínálja vele a látogatóját.

– Egyék kend.

Igaz Gergely ebből is, abból is falatozott, nagyokat hűmmögvén jelezte, mennyire ízletesnek talál mindent.

– Magam sütöttem – mosolygott Anna.

– Ügyes leány vagy – jegyezte meg Igaz Gergely. – Ügyes asszony lesz belőled – tette még hozzá, és alighanem el is vörösödött. Anna azonban nem mutatta jelét, hogy ostobának vagy tolakodónak tartaná a szavait, így az arcbőre csakhamar újra a megszokott színét öltötte.

– Azért jöttem – kezdett bele a mondandójába, de el is hallgatott nyomban.

Paprika Anna olyan tekintetet vetett Igaz Gergelyre, amiből egyértelműen látzott, hogy tisztában van a szándékaival.

– Azért jöttem – kezdte újra a férfi –, mert régóta vagyok özvegy.

Újfent megakadt. Nagyot nyelt volna, ha nem száradt volna ki a szája, akár a székeken felejtett korsó a nyári hőségben. Taplószáraz nyelve nehezen forgott.

– Tudod te is, hogy az én feleségem a nővéred volt... Jól éltünk, míg az Úr el nem ragadta.

Paprika Anna bólintott.

– Azért jöttem – mondta harmadszor is Igaz Gergely –, hogy elmondjam, csakis akkor vetnék véget az özvegységemnek, ha téged vezethetnék oltár elé.

Paprika Anna újra bölintott, mintegy nyugtázva a hallottakat. Kérője a boroskupa után nyúlt, gyorsan a szájához emelte, megitta a maradék italt.

– Mit szólsz ehhez? – kérdezte a kupát az asztalra koppantva.

– Emlékszem valamelyest a nővéremre – mondta a lány. – Szép volt és erős.

– Te is szép vagy és erős – csúszott ki Igaz Gergely száján.

– A szüleimnek itt kellene lenniük – jegyezte meg Anna, ügyet sem vetve a férfi közbevetésére –, az illendőség megkívánná. De bíznak kendben.

– Régóta ismerjük egymást.

– Engem is ismer, szinte születésemtől fogva.

– Ahogy te engem.

Paprika Anna egyenesen Igaz Gergely szemébe nézett.

– A felesége leszek kendnek, csak arra kérem, ne most mindjárt üljünk lagzit, ami amúgy sem volna ildomos ilyentájt, Krisztus születésének ünnepe előtt. Jöjjön el hetente kétszer-háromszor az év végéig, diskuráljon velem, aztán az új esztendőben megbeszélünk mindent, és farsang idején akár össze is házasodhatunk. Tudom, hogy ez szokatlan kérés, helyette nemet mondhatnék, vagy kérhetném magam, én azonban nem szeretek kertelni. És én is bízom kendben, ahogyan a szüleim. Csak azt szeretném, ha akkor költözhetnék kendhez, amikor már nem úgy lát engem, mint egy kislányt, hanem ismeri az asszonyt, aki leszek.

Igaz Gergely beleegyezett a kérésbe, de magában eldöntötte, hogy a második, s immáron hivatalos és végleges leánykérés újév napján lesz esedékes, arról a napról egyébként is köztudomású, hogy szerelmi jóslásra kiváló. Jóllehet egy leánykérést aligha lehet szerelmi jóslásnak tekinteni, a hasonlatosságot azért nem nehéz fölfedezni a két tevékenység között.

Elszundíthatott, mert kialudt a pipája. A Nap is magasabbra kúszott az égen, az utcán gyerekek szaladgáltak, csúszkáltak a jégen, kurjongattak, s adandó alkalommal a házsarkak mögül hógolyóval dobálták a hazafelé igyekvő, dülöngélő, kótyagos fejű legényeket. Igaz Gergely gondosan kiverte, megtisztogatta, majd elpakolta a pipáját, nyújtózott egyet, megigazította az öltözékét, azzal nekivágott az útnak, amely két utcával vezetett csupán lejjebb, a Paprika-portára.

A második sarkon történt a baj. Igaz Gergely elmélázott egy hangyányit, jóllehet, ha ezt nem teszi, vélhetően az sem változtat semmit a dolgok menetén. Mindenesetre ábrándozva fordult be Kiss Mihály házána, egyenesen a csenevész akácfát éppen elengedő ifjabb Kiss Mihály karjaiba.

– Jaj, de jó, hogy jön kend, koma – nyögte az ifjú, és azzal a lendülettel vastagon le is hányta Igaz Gergely szépen hímezett bivalybőr kabátját, amelyet a szentesi vásárban vásárolt nem is olyan régen. Az éktelen büdös okádék a kabátnak szinte a teljes elejét betérítette, a hímezések fonalába pedig úgy beleette magát, hogy a ruhadarab még hónapokkal később is savanyú szagot árasztott.

– Bo... bocs.... bocsánat – nyögte ifjabb Kiss Mihály, izgalmában elengedve Igaz Gergely vállát, amelybe görcsösen kapaszkodott eladdig, s ezáltal úgy vágódott hanyatt, hogy a feje még kettőt pattant is a keményre fagyott jégen. Menten kiserkent belőle a vér.

– Az Isten lova tenné beléd, kölyök! – sziszegte, saját gyomrának háborgásával küszködve Igaz Gergely. Harcias szavaival ellentétben gyámoltalanul meredt a lábainál heverő, magatehetetlen testre, miközben maga is megingott kissé. Keserűen ismerte föl a tévedését. Nem, még távolról sem józanodott ki kellő mértékben. A fel-toluló nedveket sietve visszanyelte, aztán már hajolt volna le a legényért, hogy föl-segítse, amikor éles visítást hallott a háta mögül.

– Meggyilkolta kend, meggyilkolta!

Ifjabb Kiss Mihály anyja állt a sarkon, kigúvadt szemeit képtelen volt elszakítani a fia fejéből szivárgó vérről, amely egy kisebb tenyérynyi foltban festette vörösre a jeget és a havat, kinyújtott mutatóujját pedig Igaz Gergelyre szegezte. Igaz Gergely ijedten fordult a hang irányába, a szájában az epe ízét érezte, a fejébe úgy hasított bele a fájdalom, mintha kupán vágták volna egy husánggal, és csak nagy nehezen préselte ki magából a szavakat:

– Elesett, egyszerűen elesett...

– Én láttam mindent! – kurjantott át az utca túloldaláról, a háza ablakából Varga Márton. – Isten úgyse, szerintem lökte kend azt a legénykét!

– Gyilkos! – sikított újra idősebb Kiss Mihályné, azzal a fia mellé vetette magát.

– Nem löktem én... – topogott Igaz Gergely az anya és a fia körül.

– Nem lélegzik! – sírt föl idősebb Kiss Mihályné.

– Lökte, biz! – erősködött Varga Márton, aki időközben előbújt az otthonából, és már szapora léptekkel közeledett a másik három felé. – Ellökte, mert lehányta kendet. Láttam!

– Miháááá! – sikoltott az anya velőtrázóan. Nem lehetett tudni, hogy a fiát, vagy az urát szólítja. Mindenesetre előbukkant idősebb Kiss Mihály is, vérekes szemével hunyorogva, tétován forgatta a fejét jobbra, balra, próbálta megfejteni a helyzetet. A felesége jajgatott, gyilkosságról sikoltozott, Varga Márton meg majd fölöklelte a tekintetével Igaz Gergelyt. Egyre több fej jelent meg az ablakokban, kapukban, néhányan futva közeledtek az utcasarokhoz, ahol az ifjabb Kiss Mihály feküdt hanyatt, s a mellére borulva zokogó anyja szerint nem lélegzett.

– Nem értem – vakarta az állát Igaz Gergely, mikor már tucatnyian állták körül.

– Majd értik a pandúrok! – vigyorgott kajánul Varga Márton.

– Nana! – mordult rá az éppen megérkező Paprika József.

– Hát kendtek mi a csudát bámulnak? – hallatszott egy kásás, erőtlen hang. A kérdés vége egy újabb anyai sikolyba fulladt.

– Hát él ez a gyerek! – kiáltott föl diadalmasan idősebb Kiss Mihály, s legott előkotorta a pálinkás butykost a bekecse zsebéből, jól meghúzta, majd kezdte körbe kínálni a szomszédságnak. Azok csalódott ábrázattal fogadták el a méregerős kisüs-

tit, egyedül Varga Márton rázta a fejét dühösen, és bele sem kortyolt a szeszbe, aminek a szaga szinte elnyomta a hányás orrfacsaró bűzét, ami Igaz Gergely bivalybőr kabátjából áradt.

– Kösse be a fejét annak a részeg disznónak, aztán dugja ágyba! – reccsent rá Paprika József idősebb Kiss Mihálynéra, s közben a karjánál fogva rángatta maga után Igaz Gergelyt, aki értetlenül meredt volt és leendő apósára, de nem ellenkezett. A válla fölött vissza-visszapillantott. Látta, ahogy az asszonyok betámogatják ifjabb Kiss Mihályt az otthonába. A fiatalember fejét sebtiben egy asszonyi kendővel kötötték be, a szomszéd Petrovicsék kamasz fia meg nekiiramodott, hogy a Palánkból elhívja az egyik felcsert, mert katonaviselt férfielemek szerint ezt a sebet össze kell öltetni.

– Attól még ellökte szegény gyereket – dörmögte Varga Márton hazafelé somfordálva.

Idősebb Kiss Mihály viszont barátságosan Igaz Gergely után kiáltott.

– Mind részegek vagyunk, csoda, hogy élünk!

Igaz Gergely erre megtorpant, s mintha világosság gyúlt volna a fejében, Parika Józsefhez fordult.

– Én is berúgtam Szilveszter éjjelén. És bizonyára még nem józanodtam ki teljesen.

Paprika József a vállát vonogatta.

– Hallottad, mit mondott. Részegek vagyunk mind, csoda, hogy élünk.

Igaz Gergely talán el is mosolyodott volna, ha nem látja még mindig maga előtt azokat a vádló tekinteteket, gyűlölködő arcokat. Mert bár a rókusiak szemében a gazdagság Fölső- meg Alsóvároson kezdődött és a Palánkban teljesedett be, azt nem szívelték, ha valaki közülük megszédte magát. Kivált, ha az a valaki Alsóvárosról érkezett, és a fene se tudta meg értette, miért adta föl a jómódot a rókusi küzdelemért.

– Nem kedvelnek – állapította meg magában, s csak utólag tudatosult benne, hogy kimondta hangosan is, amit gondol.

Paprika József megint a vállát vonogatta.

– Minek törődsz te avval, édes öcsém?

Valóban. Minek, gondolta Igaz Gergely. És bort is vajon minek fizetett vagy tu-  
catnyi semmirekellőnek az éjszaka?

– Kendékhez indultam – mondta. – Annához, egészen pontosan.

– Én meg hozzád, öcsém.

Igaz Gergely hirtelen úgy érezte, otrombaság újév napján rátörni a Paprika-családra, még ha Anna félig-meddig a menyasszony is. Elszorult a torka, hogy elrontott valamit.

– Anna meghúlt és belázasodott, s örvendezne, ha meglátogatnád – folytatta Paprika József.

Igaz Gergely szinte hallotta a követ legördülni a mellkasáról, össze-vissza kalimpáló szíve lecsitult kissé.

– Örömmel! – szakadt ki belőle a megkönnyebbülés.

– Előbb viszont menjünk vissza hozzád, öcsém, ettől a szagtól még nagyobb kór-  
ságba esik az a lány.



BIERNACZKY SZILÁRD

## Mvet ének az idő mélyéből

SAMUEL MARTIN ENO BELINGA (KAMERUN)

Az afrikai hagyományos költészet, sőt, még a hivatásos poéták költeményei is, ha hagyományos műfajokból, eposzokból, dicsérő énekekből, különféle (szokás)lírai dalokból táplálkoznak, magyarázatra szorulnak.

Ezért írjuk ezúttal is le bevezetésül: egy kameruni bulu költő, mellesleg jeles néprajzi gyűjtő, másrészt geológus, a kameruni egyetem természettudományi karának egykori dékánja által alkotott versciklus bevezetőjeként, hogy napjainkban mind gazdagabban tárul fel az afrikai múlt és jelen sokszínű életéből fakadó szóbeli és írásos poézis. A kultúra e két nagy birodalma között a szubszaharai népek körében még teljesen természetes az átjárás, mint mondjuk, ahogyan ez a mi saját, XIX. századi művelődésünkben is megfigyelhető (hiszen a népi irodalom kezdetei akár a XVIII. század végéig visszavezethetők).

Nem véletlen, hogy igen széleskörű irodalma van annak, hogyan is jelenik meg mára világhírű írók, mondjuk csak a magyarul is megjelenteket említve, pl. Chinua Achebe, Wole Soyinka, Amadou Hampâté Bâ, Okot p’Bitek vagy mások műveiben: a hagyományos emelkedett beszéd, – hogyan színesíti a stílust a közmondások használata (Achebe: ‘a közmondás pálmaolaj, amivel a szavakat esszük’), – miképpen tárul eléink elemi erővel egy-egy hagyományos népszokás, – hogyan hatja át a hagyományos afrikai mese az elbeszélések szerkezetét, légkörét, sőt tartalmi jegeit is. És végül: hogyan válik a hőseposz irodalmi művek tematikai és szemléleti bázisává. Miképpen lesz a nyugat-afrikai mande népek hősepike, a Szungyata vagy a dél-afrikai zulu államalapító Shaka király dicsérőéneke az afrikai történelmi és kulturális azonosságtudat fő forrásává – mégpedig költői, prózai vagy drámai feldolgozások szárnyán.

Miután Samuel Martin Eno Belinga itt közreadott 12 részes, 10 énekből, prológusból és epilógusból álló poémája forrásául saját eposzi gyűjtése szolgált, ezért néhány mondatban előzetesen még bizonyos folklorisztikai (alap)ismeretekkel szeretném az olvasó figyelmét terhelni. Az afrikai hőseposz (és annak sajátos megjelenési formája, a dicsérőének) az elmúlt évtizedekben rendkívüli gazdagsággal került jegyzetfüzetbe, és látott napvilágot kiadványok tucatjaiban. Ahogy mondani szokás, a homéroszi kérdésfeltevésre az afrikai élő szóbeli eposz adhatja meg a választ. Pl. azzal, hogy az ún. eposzi kellékek (in medias res, epitheton ornans, epikus hasonlat, párhuzamos szerkesztés, visszatérő toposzok, továbbá epizodikus szerkezet, katalógusok vagy felsorolások stb.) jelenléte gazdagon tetten érhető az egyes énektípusokban.

Az afrikai szóbeli művészet másik csodálatos (Afrika-szerte megtalálható) kincsestárát a dicsérőköltészet alkotja, amelynek lényege, hogy a névadás szokásából építkeznek: a gyermekek szokásosan (születéskor, első jellegzetes csecsemőkori megnyilvánulásukkor, majd első nevezetes tettük alkalmából) ún. beszélő nevet kapnak (Bor-Nem-Issza, Shake-Speare). Jeles személyek életük során kiemelkedő jelentőségű tetteik kapcsán akár több száz dicsérőnevet is kaphatnak. E füzérekből alakulnak aztán ki folyamatos módosulások sorozatában az epi-

kus jellegű énekek. Bár természetesen a dicséző más vonásokat mutató műfaj, mint az eposz, hiszen hiányzik a minden elbeszélő műfaj alapjául szolgáló, töretlenül zajló *cselekményesség*, a több szereplő folyamatos ütköztetéséből keletkező konfliktussorozat. Ugyanakkor a két műfajtypus érintkezését jelzi, hogy az előbb példával is jellemzett stílusforma, az egyetlen szóban megjelenő mondatnyi értelem, illetve ennek írástechnikai megjelenítése, amely mellesleg Belinga versciklusában is felbukkan, az *igazi* hőseposzokban is megjelenik, hiszen a két műfaj együtt és egymás mellett igen gazdagon megtalálható egész Afrikában, még az északi arab-izslám kulturális körzetekben is.

Eno Belinga – aki sajnos már elhunyt (1935–2004), bár járt Magyarországon az egykori ELTE Afrikai Kutatási Program szervezte Nemzetközi Konferencián 1984-ben, és őt a magyar afrikanisztika azóta is mindenkor külföldi barátjának tekint – saját eredeti közössége, a Kamerunban élő bulu nép körében gyűjtötte a *Moneblum, avagy a két ember* c. eposzt (Daniel Osono neves tradicionalistától, *Moneblum ou l’homme bleu. Mvet. L’épopée camerounaise*, Yaoundé, 1978), amelyet két (bulu és francia) nyelven adott közre, és amely várhatóan magyarul is kiadásra kerül nemsokára. Az eposz lényegében egy régies hagyományelemekkel gazdagon megrakodott szerelmi történet, amely abból indul ki, hogy az Ekangok (halhatatlanok) törzsi királyságában egy fiatalember megszegve a szokástörvényt házasodni akar. Apja ezért a királlyal számúzetésbe küldeti a királyságon túlra (a halandók körébe). A kiválasztott törzsi királyságban kell a főhősnek – mintegy kényszeralkalmazásban – szolgálatot teljesítenie (pl. utakat építtetnie stb.), amelyet varázseszközeivel fényesen ellát. De eközben szerelem szövődik a helybéli, bár gyakran távol lévő várúr felesége és közötté. A főhős választottjával visszatér (menekül?) a saját országába. Hatalmas háború keletkezik, amely persze a halhatatlanok győzelmével záródik. Az uralkodó megbünteti a várurat, amiért szembe mert az Ekangokkal szállni, de meg is jutalmazza, örök védelmet kap tőlük. A feleséget azonban a főhős kapja meg küzdelméi jutalmául.

A történet típusa azért igen figyelmet érdemlő, mert egyrészt a halhatatlanság gondolatának megjelenése a sumér eposzhoz hozza párhuzamba, míg a konfliktus típusa, amelyet szerelmi történet, feleségrablás alkot, nemcsak a mongol hősénekek jó részével párhuzamos, de akár Homérosz eposza, az Iliász is felmerül az összevetési lehetőségek sorában. Hiszen például két esetben is kirajzolódik előttünk ún. katalógus: először, amikor az öreg jós sorban felidézi a falvakat, hogy a nagyfőnök, Akoma Mba kiválaszthassa a számúzetés színhelyét, másodsor, amikor a költő rendkívüli költőiséggel madarak sorát mutatja be énekszavuk jellemzésével, amihez a természet hajnali ébredése nyújt hátteret.

A középnnyugat-afrikai eposz művészete egyébként egy sor bantu (így a francia tudomány által *pahouin* népeknek nevezett gaboni, kameruni, egyenlítői guineai etnikai csoportok, fang-ntumu, bulu, beti, evondo, basaa, eton, evuzok stb.) és más evidéki népek körében (duala, bafusszam, nzimé, obamba-batéké, bapunu stb.) is fellelhető. A halhatatlanok említett nevű királyáról Akoma Mba névvel megjelölt eposzt (jelen példánk) – különféle és gyakran sok tekintetben erőteljesen eltérő hősi karakterű ének vagy mese formájában – e népek nagy részénél megtalálhatjuk. Persze sok más egyéb tematikai típus is létezik náluk az eposzi műfaj körében. Tény, hogy napjainkra több tucat ének szövege került kiadásra, vagy vált ismertté szakmai körökben különféle doktori disszertációk anyagából. (Mégpedig pusztán csak erről a szűk területről, mutatva az afrikai hőseposz váratlanul előkerült, mi több, folyamatosan előkerülőben lévő, rendkívüli gazdagságát.) És a szakirodalmi feldolgozásuk is igen széles körű-

vé vált. A műfaj elnevezése e területen viszont az énekmondók („mbomo-mvet”-ek, vagyis a *mvét ütői*) kísérfő hangszere elnevezéséből keletkezett: a mvét ugyanis egy olyan hárfaszerű hangszer (képe pl. akár a Helikon 1986, 3-4, 335. oldalán megtekinthető), amely óegyiptomi ábrázolásokon is felfedezhető.

Az igazi meglepetést azonban ezúttal e szövegeknek az irodalomba való bejutása kell, hogy adja. Hiszen legutóbbi tájékozódásunk szerint immár nemcsak az említett manding Szungyata, az oroszlánkirály vagy Shaka a zuluk államalapító fejedelme, de az Ekangok és királyuk, Akoma Mba is regények, színművek és – jelen példánk szerint – költemények szereplőjévé változott. Belinga versciklusa jórészt az eposzéneklés atmoszféráját, körülményeit idézi fel, látványelemeket hoz elénk. Ugyanakkor a 10. énekben egy olyan, a varázsmese és a mítosz határán mozgó történetet idéz fel, amelyet vélhetően valamelyik sok-műfajú mvét-énekestől hallott, eposzi forrása (legalábbis számomra) azonban nem ismeretes. Viszont a 4. verszetet egy olyan szöveget tartalmaz, amely akár a bibliai genezissel is párhuzamba állítható. Ennek a forrása viszont az eposzt közreadó kötet bevezetőjében található meg (sajnos nem a főszövegbe ágyazva, hanem abból kiszakítva, de ez a jelenség legyen már a filológus kutató és nem az érdeklődő olvasó problémája).

Ezt az eredeti szóbeli formából írásba mentett genezisszöveget azért idézzük itt, mivel összevethető Belinga költői átírásával. Továbbá azért is, mert talán közelebb visz Radnóti Miklós „ráérzésének” megértéséhez, aki két esetben is afrikai folklórszövegből készített műfordítását utóbb továbbfejleszti, és saját verssé alakítja, egy esetben („Pygmeusok dala”, a *Karunga a holtak ura* 1944-es kiadásban: 195. old.) pedig lényegében eleve átírja társadalompolitikai üzenetének érdekében az eredeti szöveget.

Idézzük tehát a Moneblum eposzhoz kötődő (az elején elhangzó) teremtésvízió szövegét:

1. A Föld volt,
2. Fák nélkül, kövek nélkül,
3. Hegyek nélkül, gyökerek nélkül.
4. A Föld megteremtett, körülvéve vízzel.
5. A „beavatott tojás” hirtelen lebegni kezdett a vizek fölött, anélkül, hogy valaki kézbe vette volna.
6. Ekkor a „beavatott tojás” magamagától mozgásba jött.
7. Így teremté a Vér-Fia-Felhőt,
8. A Vér-Fia-Felhő teremté a Felhő-Fia-Eget,
9. A Felhő-Fia-Ég teremté az Ég-Fia-Napot,
10. Az Ég-Fia-Nap teremté a Nap-Fia-Úrt,
11. A Nap-Fia-Úr teremté az Úr-Fia-Szerelmet,
12. Az Úr-Fia-Szerelem teremté a Szerelem-Fia-Szépséget,
13. A Szerelem-Fia-Szépség teremté a Szépség-Fia-Holttestet,
14. A Szépség-Fia-Holttest teremté a Holttest-Fia-Igazmondót,
15. A Holttest-Fia-Igazmondó teremté az Igazmondó-Fia-Viselőst,
16. Az Igazmondó-Fia-Viselőst nemzé a Viselőst-Fia-Teremtő istent,  
ő nemzé a Viselőst-Fia-halhatatlanok istenét is,  
ő nemzé a Viselőst-Fia-Zong-ot is, akit úgy is neveznek,  
hogy Ndon-Mebege, Oku népének istene.

(A „teremté” és a „nemzé” kifejezést az Ószövetség Károlyi Gáspár-féle fordításából vettük.)

Mindenképpen fel kell hívnunk a figyelmet arra, hogy a ciklus utolsó részében (*Tizedik ének*), amelynek során a költő kilép a bulu hőseposzok világából, és egy másfajta hagyományt, egy mítosztörténetet dolgoz fel (mint már említettük) népe gazdag hagyományanyagából, a ciklus sajátos dimenzióba jut át. A líriko-epikai történet végső üzenetéhez azonban aligha lenne szükséges magyarázat: nagyon is evilági a kérdésfeltevés: a gyermekek jövője az egész emberiség jövőjének bizonytalan vízióját idézi fel. Válasz is érkezik az *Epilógusban*: Ki ne értené? A gyarmatosítás *teremtette* apokaliptikus világgusztulásban már csakis az egyetlen remény az, hogy majd egyszer az ősök visszahozzák a boldog afrikai aranykort.

Záró megjegyzésünk arra vonatkozik, hogy az említett eposzszöveget (is) természetesen a francia fordításból készítettük, csak kevés alkalmunk nyílt arra, hogy bizonyos filológiai beazonosításokat végezzünk az eredeti bulu szöveg alapján (e nyelvnek megbízható nyelvtana, szótára ma sincs, a létező kiadványok pedig hozzáférhetetlenek). Az eredeti és így a francia változat formai jegyei azonban lényegesek.

A teljes afrikai szóbeli művészet zenei alapokon (részben a dallamon az énekelt részekben, részben a kísérő hangszer ritmikái bázisán a recitatív, illetve a *beszélt* részekben) nyugszik. Rímek nincsenek benne (bár a különféle afrikai eposzokban szókezdő betűrímekeket egyképpen igen gazdagon lehet találni), és nincs kötött szótagszámú, strofikus szerkezet. Erőteljesen érvényesül a szóló és kórus válaszolgatásán alapuló ún. reszponzorikus forma, amely egyfajta *egysorosságot* eredményez.

Belíng franciá nyelven készült versciklusában e verstechnika nyomai kitapinthatók, még ha immár rímekkel telített köntösben is jelenik meg előttünk az eposzi történet néhány mozzanata. Különösen abban érzékelhető, hogy csupa egymás mellé rendelő mondatot találhatunk benne, a mellékmondatos, alárendelő mondatszerkesztés szinte hiányzik az egész ciklusban, néha jelenik meg csak a modern irodalomban oly gyakorta alkalmazott nominális stílus (azaz az állítmány névszóval vagy más mondatrészsel helyettesítődik). De az eredeti eposz világát idézi egy-egy újra meg újra megisméltődő strófa is, amely egyébként az eredetiben, vagyis a met eposzban egyfajta zenei (énekelt) betétként van jelen. És jellemző módon a tizedik részben a mítosz szétfeszíti a páros vagy ölelkező rímekre épülő formát, és a szöveg felveszi azt a kötetlenebb lejtésformát, amelyről szólunk.

SAMUEL MARTIN ENO BELINGA

## Prológus

Varázsos énekekből lépnek elénk a mvet hősei  
Mi szülte őket, egyetlen földi lélegzet  
A föld minden sarkából, messze földről érkeznek,  
Ideér férfiak, nők és gyermekek szava,  
Jönnek, hogy lenyűgözve hallják homéroszi  
hangját a mvetnek: büszke tanúja a költő maga.

A mi Afrikánk áldott költői, a régiek,  
Azt mondták, hogy a mvet semmi más,  
A hősi időkben: valamennyi szó és tett,  
A ritmus és az eredeti egybetartozás.

Igen rég óta létezett az már, így mondták,  
Mikor helyről helyre jártak, vállukra vetve a mvet,  
Falvakon, őserdei királyságokon át  
Lassú léptekkel, méltósággal meneteltek.

A zene kimondhatatlan harmóniája,  
Régmúlt távoli korszaka a mvet idejének  
És a táncnak, mely megtermékenyül a szavakon,  
Szelek termékeny fekhelyén futnak egymásba  
Ősrégi, jóslatot mormoló ajkakon.  
Pártás virágoknak látszanak és fehérnek.

## Első ének

Nagy csendben, csak a hold világít magában,  
Énekel és táncol a mvet költője az éjszakában.  
Feje tetején nagyszárnyú kék, fehér  
Fekete tollakból bokréta, tollas ág  
A messzi távolban odafent büszke pálmák.  
Szokás szerint hallgatják, mind egybefér.

Állatbőrökből toldották a költő szoknyáját,  
Díszes viseletét az ünnepeknek ráadták,

A fülek most hallják a történetet és a zenét,  
A mvet húrjai közvetítik az eposz lélegzetét.  
Nagy csendben, csak a hold világít magában,  
Énekel és táncol a mvet költője az éjszakában.  
Felismerhetjük mindjárt a jó mesélőt  
A mvet lopótökdobozát hordja a szíve fölött.

## Második ének

Nagy csendben, csak a hold világít magában,  
Énekel és táncol a mvet költője az éjszakában.  
A fang, a bulu és a beti népnek ő maga  
Az idők kezdete óta ő a szószólója.

Halhatatlanságuk titka, s maguk az Ekangok  
Sarkallják, legyenek történetek, énekek és táncok.  
Mondják, az Ekangok nemzetsége a vasnak  
Mindenütt legyőzhetetlen hősök, ha harcba indulnak,  
Pusztasággá változtatják a királyságokat.

Az istenek fiai, a világegyetemben ők az urak.  
Akoma Mba a legfőbb főnöke az Ekangoknak  
A vitákat elvágó, megnyitója a harcoknak.

## Harmadik ének

Íme, nézd, a költő már énekel és táncol!  
Karcosú ujjait a növények adta húrokba szövö  
Önkívületben tört hangzatú futamokat ráncol,  
Szinkópált ritmusokat: döngnek a segítők táncai!

Éneke a fülemülére emlékeztet: micsoda hangok.  
Amikor kohorszban elszabadulnak az Ekangok,  
Hirtelen a hangja súlyos, erőteljes és heves.  
A napot is megremegtetik lépései, mely ütemes,  
Kereplő üllő ékíti vasból kovácsolt hajcsatját,  
Mindenki hallja, ahogy a szokások megszabják.

Íme, nézd, a költő már énekel és táncol!

## Negyedik ének

Kezdetben csak a Föld volt, mindaddig  
Élet nélkül, fa nélkül, se hegy, se kő  
A sötétségben nem volt még fény  
Olyan volt, mint egy üres, csendes és halott pusztaság.  
Ott volt a nagy titok mindjárt mint a kezdet  
Hirtelen egy hatalmas Tojás bukkant fel az égen!  
És e Tojás segítség nélkül a gondviselés küldöttének,  
A vizek felett lebegett, amelyek körülvették a földet.  
Vér-fia-Felhő a vizek felett a Tojást teremté,  
Aki meg Felhő-fia-Eget teremté,  
Aki meg a születő Ég-fia-Napot teremté,  
Aki aztán a kortalan Nap-fia-Úrt teremté,

Az Úr-fia-Szerelem szülőjét, aki egy nap  
Megteremté a Szerelem-fia-Szépséget, annak  
Egyedül igaz szülőjét, a Szépség-fia-Halottnak  
Az Igazat-Mondó-Apját, és akitől már holnap

Megszületik Mebegue, a hármas ikrek apja:  
Ők Zame, Ayangboro és Etura, ők hárman  
Isteni teremtők, a földön és a fenti országban.  
Íme, a mvet legfőbb ősei, amint a szó tartja.

De akinek a fülei jól hallják a költőt,  
Még elmondja más ősök neveit is:  
Kara-Mebegue, OlaKare és Zame-Ola.  
Aztán még Otyé-Zame, Nna-Otyé és Ekang Nna,  
Evine-Ekang, Mba-Evine és Akoma Mba,  
Ondo-Bíyang, Engbwang Ondo, Mdeng-Boro  
Medja-m’Otugu-Endong, Endong-Oyono  
Zé-Medang, Ndutumu Mfulu, Obiang Medja.

## Ötödik ének

Férfi rokonok! Az Ekangok nemzetsége a vasnak.  
Mindenütt legyőzhetetlen hősök, ha harcba indulnak  
Királyságok helyén a pusztaság végtelen  
Istenek fiai ők, szülőjük a világegyetem.

Az Ekangok harcra készek, ha napja van vagy éjjele  
Mindenre képesek, mind a fiúk, mind a lányok  
Háromfelé oszlanak az Ekang fő családok  
Engong-Zok a királyságuk székhelye.

Az Ekangok nem mindig agyafúrt kópék  
De nem jönnek zavarba, ez jó szokásuk.  
Tenyésztenek náluk még juhot és kecskét.  
Elefántot is tenyésztenek, mint másutt.

Nem beszélhetsz velük, sapkájuk le ne vennék:  
A mindennapi foglalkozásuk hadakozás.  
Családjaik: Vas, Szikla és Kalapács nemzetség  
Mind különbözik a másiktól: nem család.

## Hatodik ének

Hogy Mba Andeme Eyene – Ekang Nna fia, köztudott,  
Vasrudakból pedig hozományt készített,  
A pigmeusokhoz ment, ott Belával találkozott  
Bela Midzivel, kit boldogan és büszkén feleségül vett.

Mborzok Bela Midzi a fia tőle Mbanak,  
Aki rögtön megtagadja, nem akarja hordani ezt a nevet.  
„Nevet adtunk neked, de te megtagadod, – ennyit mondanának, –  
felveszel akkor egy nevet, becenevet, nemesebbet?

Azt mondja: „Akoma Mba lesz nevem töve,  
Ami azt jelenti: Az-Aki-Több-Nevet-Hord:  
S leszek az Ekang-Nna-Nemzetség-Záróköve”  
A nép elfogadja, és senki semmit nem mond!

Akoma így választ még elrettentőbb neveket:  
Az-Aki-Elfordítja-A-Tekintetét; Magtörő Pinty;  
a Hirtelen Haragú, Az-Aki-Megrövidíti-Az-Éveket;  
Akoma Mba, Egyszerre-Lédús-És-Száraz-Gyümölcs, ami nincs;

Akoma, Az-Aki-Vitákat-Támaszt-Hirtelen;  
Akoma Mba, énmagam, az Ekang-Nnák legfőbb főnöke,  
Az, Aki a vitákat elvágja, és megnyitja a harcokat;  
Akoma, Az-Aki-Átgázol-A-Holttesteken.

## Hetedik ének

Ki lesz majd megszólaltatója a gongoknak?  
Enguang-Ondo lesz, hadi főnöke Engongnak,  
Birtokosa mérhetetlenül nagy varázserőknek  
Ő félelmetes: bikája a harci küzdelmeknek.  
Csapong a kedélye, Gőgös a neve  
Legyen nappal, legyen éjszaka, legyen láthatatlan,  
Enguangnak a harcokban elrettentő az ereje  
Ő a leghatalmasabb vámpír a világban.

Ő a Jóindulat-És-Erőszak, a Béke-És-Jóság  
Mint a tetőgerenda, egyenes és kemény  
Szép mint egy pálmafa, Nang Ondo, a pimaszság  
Ő az, ki fiatal lányokat magasztal: mi az erény.

## Nyolcadik ének

Heves és veszedelmes, őt tudják legyőzhetetlennek  
Medang, Medang-Boro, a bátrak bátra.  
Lándzsavasa ő minden küzdelemnek,  
Medang, Akoma Mba párja és társa.

Az árulók mindig elbújnak, Medang tudja jól  
Ő a harc mezején támad, pusztítva átgázol,  
Ellenségeinek nem jut más, mint a halál!  
Balfülében lakik egy nagy szarvcsőrű madár.  
Medang mindent felöklel, kitépve a fák gyökere,  
Áthatolva a mezőkön meglágyítja a vasat  
Aki ledönti még a hegyeket is, Medang az,  
Úgy hívják, a ravasz, az üres szalmacséplés embere.

## Kilencedik ének

Aki megsérti a Kalapács nemzetséget,  
Azt kérdik tőle: „Meye-m’Ango tán ércvasat termett?”  
Ndutumu, a Kalapács nemzetség fia magas homlokkal született  
Hogy visszaverje a rossz szájú sértő sebzéseket.

Ha valaki megsérti nemzetségét, maga Ndutumu  
 Íme, ő az, aki megszólaltatja költőit a ntumu  
 népnek, mondják, Ndutumu nagyszerű tettekre kész,  
 mindenkor, ha szükséges, ha megmutatkozik a vész

Ndutumu Mfulu, zabolátlan mint egy vulkán!  
 Ndutumu Mfulu, ő az, aki földig rombol és elnéptelenít.  
 Ndutumu Mfulu, hirtelen támad fel, mint a hurrikán,  
 Születése óta ő okozza a népek rémületeit.

Az ellenségeit, ha kell, lóvá teszi Ndutumu  
 a Kalapács nemzetség nemes fia, Ndutumu Mfulu,  
 Igent mond a halálra, és az életre nem mond igent,  
 Ő az, aki nemzetségét, ha kell a gyalázkodástól megment.

## Tizedik ének

Nagy csendben, csak a hold világít magában,  
 Énekel és táncol a mvet költője az éjszakában.  
 Kereplő üllő ékíti vasból kovácsolt hajcsatját,  
 Mindenki hallja, ahogy a szokások megszabják.

Történetem nem az egyetlen perlekedésre szorítkozik  
 Engong-Zok polgársága és Ntui lakói között;  
 Valójában létezik egy említésre méltóbb eset:  
 Engong-Zokban bekövetkezett esemény, mit el kell mondjak  
 Hallgassátok figyelemmel; tudjátok meg, a maga részéről Nnomongang  
 A szarvkürtjét megfújni, akkor elsőre, elkezdte  
 És amikor a madarak a hajnalt bejelenve  
 énekelni kezdtek, már az udvarban volt Nnomongang.

Az összes halottakra esküszik, és fújja kürtjét;  
 Attól kezdve, hogy a kürt hangja hallhatóvá válik,  
 Azt az asszonyt, aki Ondo felesége volt,  
 Súlyos kínok és belfájdalmak teszik próbára;  
 Medang feleségét ugyanez a hascsikarás teszi próbára,  
 Meye-me-Ngi feleségét ugyancsak ez a baj viseli meg.

Földre borulva, gyermekszülési fájdalomtól sújtva  
 A három feleség megnevezetlen fájdalomuk okán kiáltozik  
 Hirtelen – az egyik – Ondo felesége

Egy hímnemű gyermeket hoz a világra;  
 És a második! Medang felesége  
 Egy hímnemű gyermeket hoz a világra;  
 És a harmadik! Meye-me-Ngi felesége  
 Egy hímnemű gyermeket hoz a világra;  
 Így született, ugyanabban a pillanatban  
 Engong-Zokban, három hímnemű gyermek!

Néhány pillanattal korábban,  
 Valamivel e három gyermek születése előtt  
 Nnomongang, a férfi, aki beavatott a Misztériumokba,  
 Egészen meglepve hallgatta e világos reggelen:  
 'Tu-gu-du-gu-du-gu-du-gu';  
 A tam-tam dob szórta szét vidám hangsúlyait:  
 Mivel Ondo, a három gyermek egyikének apja,  
 Mindenki tudtára hozta, a beszélő dob szavával,  
 Fiának látványos születését.  
 Aztán a tam-tam dob elküldte az üzenetet  
 Azoknak, kik dicsérő szavakat akarnak Ondóhoz intézni:  
 „Unokatestvér nélkül, anyai nagybácsi nélkül,  
 Ondo izgatott, Ondo örvendezik, Ondo örömben úszik,  
 És a felesége, Ndongo leánya,  
 Elkápráztató, mint egy fénylő telihold,  
 Világra hozott egy hímnemű gyermeket.”  
 Nnomongang egyfolytában hallgatta, amint elhangzott  
 A második kidobolt üzenet:  
 „Medang, sértődés a homlokán,  
 Ül, mint egy nagyság a hősiesség és bátorság trónusán,  
 Megkötve, mint egy kötélcsomó, Medang,  
 Ekang-Nna-Mebe'e unokája,  
 Mindenki felett (*állók*), mert egy vagyok a szerencsével,  
 Az asszonyom szép, mint a tej,  
 Sugárzó és éltető erejű, mint a források vize,  
 Világra hozott egy hímnemű gyermeket.”

Nnomongang zavarba jött, és akkor  
 Felharsant a harmadik kidobolt üzenet  
 'Tu-gu-du-gu-du-gu-du-gu';  
 Mivel ő erre a vidékre költözött,  
 A földektől és a mezőktől keletre,  
 Társtalanul, élő és szerető lélek nélkül,

Meye-me-Ngi, aki egy fatörzset örökölt  
apjától, lebegett az élet mélységében,  
a hullám mélységében, ahol elektromos rája úszik,  
Ez a mélység, ahová egy napon elment,  
bőséges kínálat kardokban és bozótvágó késekben,  
A feleségem világra hozott egy hímnemű gyermeket.  
"Tu-gu-du-gu-kpuo!" Nnomongang,  
szíve dobjelet adott, hirtelen felemelkedett,  
És miután tarisznyájába rakta a titokzatos követ,  
Indult, hogy megkeresse a halottak tartózkodási helyét,  
Hamarosan felkereste Ondót, és megkérdezte tőle:  
„Miért vered a tam-tam dobodat?”  
„A feleségem, válaszolta Ondo,  
világra hozott egy hímnemű gyermeket.”  
Amikor már bent voltak a házban,  
Meglátták a síró gyermeket: nyan-nyan-nyan-nyan!  
Az anyához fordulva Nnomongang így szólt:  
„Asszony, te szép vagy, s valójában Ndongo leánya,  
Oly káprázatos vagy, mint egy skarlátszínű telihold,  
Megnézhetem-e a te előkelő kisbabádat?”

Nnomongang kezébe vette az előkelő kisbabát,  
Aztán visszalépett az apához, és így szólt:  
„Te azt kívántad, hogy a feleséged sose hordjon  
a karjában gyermeket saját fiaként, nem tudtad,  
hogy egy napon egy előkelő leszármazott kell,  
hogy megszülessék Engond-Zokban?

És merészeled ma azt állítani,

Hogy ez a gyermek a tiéd, azt mondom neked,  
Te lenézed a mi fajtánkat.” Akkor Ondo elnézést kért, és így szólt:  
„Bocsássatok meg nekem, valóban, tettem megjegyzéseket.  
De Nnomongang hirtelen a tarisznyájába tette a kisbabát.  
Elővett egy réz ékszert, és ebben a pillanatban  
A gyermek apja megijedt, és sírni kezdett:  
„Nnomongang, hová viszed a fiamat?” Oh, mily varázslat,  
Nnomongang árnyéka elhalványult, majd eltűnt, mint egy álom.  
"Tu-gu-du-gu-du-gu-du-gu";  
Ondo üldözőbe vette,  
De nem tudta elérni Nnomongang megfoghatatlan árnyékát.  
Átvágott az udvaron, de nem látott senkit sem.  
Ondo felemelkedett az égbe,



hogy keresgéljen a felhőkben, de nem látott senkit sem.  
Nnomongang a maga részéről már  
Eljutott Keletre, a szférákba, ahol a nap  
reggeltől estig ragyog.

Nnomongang elment Medang Endonghoz  
Elvette tőle a gyermeket, és a tarisznyájába tette.  
Elszaladt aztán Mye-meNfi-hez is. Elvette a harmadik kisbabát  
És a tarisznyájába tette. Nnomongang,  
A beavatások legfőbb mestere, felemelkedett az égbe,  
És hazatért. Belépett, aztán bezárta az ajtaját,  
Kilencszer tette ezt, a lakatokkal, átvágott  
Egy homályos részen, majd mágikus fürdőbe lépett,  
Ahol megmosta a Misztériumokat, fogta a három kisbabát  
És letette őket, majd újra megfújta szarvkürtjét.  
Ezután pedig így fohászzkodott: „Oh, ti, őseink,  
A halandók korlátozott hatalma. Oh, atyáink:  
Mebe'e m'Ekang, Ngeme-Ekang, Oyôn-Ekang  
A három kisgyermek a Misztériumok fürdőjében várakozik,  
Ki fog gondoskodni róluk?”

Íme, nézd, a költő már énekel és táncol!  
Karc sú ujjait a növények adta húrokba szövö  
Önkívületben tört hangzatú futamokat ráncol,  
Szinkópált ritmusokat döngnek a segítők táncai!  
Kereplő üllő ékíti vasból kovácsolt hajcsatját,  
Mindenki hallja, ahogy a szokások megszabják.

## Epilógus

Ha őseink egy nap visszatérnének  
A környező hegyekből leereszknének  
Mintha csak magas tornyok lennének.  
Nagyon távoli lakhelyükről érkeznének  
Messze a bolygókon túlról tán  
Onnan egyenesen hozzánk tartanának  
És rövid lélegzetű, elvetélt ötletek keresztútján  
Bennünket itt megtalálnának.

Nyelvük elfeledve, nincsen folytatása,  
Felbecsülnék pontosan, hogyan hát a mi beszédeink,

mi napjaink humora, elragadtatása,  
És sosem igényelt igényeink.

Ha addig a napig itt maradhatnának  
Hogy nap mint nap minket megláthatnának  
Látnák a korlátok nélküli nyomort,  
Éhséget, minket naponta ez pusztít és ront.  
Mindenütt és körös-körül azt tapasztalhatnák  
Hogy emlékeinkre úgy teszünk, mint a süketek  
Óh, elhagyottak, a szeretet adta utak már  
nálunk többé egyáltalán nem érvényesek.

Akkor pedig minden befejeződik nekünk  
Megkezdhetjük visszaszámlálni a holnapot  
Ha majd egy érdes kora hajnalon felkelünk.  
Nem lesz oly egyszerű, mint kívánni jó napot:  
Földjeinket, veteményeinket ők majd átokkal sújtják,  
A baromfiakat az udvarokban levadásszák.

Nem lesz majd versenyfutás zokogásunk,  
Nehezen vesszük majd súlyossá lett haladásunk  
Amíg még tart gyászos földi tartózkodásunk,  
Anélkül, hogy vészkijáratra számíthatunk,  
Mígnem felfalnak a keselyűk valamennyiünket.

Mielőtt e szomorú nap kapuja zárna,  
A városokat és külvárosokat leborotválva,  
Az ősök egy széles utat nyitnak előbb  
A Szerető Isten eljövetele előtt.  
Buzgó áhítat uralkodik majd mindörökké.  
Ez lesz a nagy visszatérés, őseinkké  
Földünket boldog lakhellyé csak ők tehetik.

## BIBLIOGRÁFIA

ACHEBE, Chinua (Nigéria)

- 1983 *Széthulló világ* (Things Fall Apart), ford. Béres Mária, Budapest, Európa Könyvkiadó, 291 old.

BELINGA, Samuel Martin Eno

- 1965 *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Paris, Cujas, 259. (vonatkozó oldalak)
- 1978 *L'épopée camerounais. Mvet Moneblum ou l'Homme Bleu*, Yaounde, Centre d'Édition et de Production pour l'Enseignement et la Recherche (CEPER), 287.
- 1979 *L'épopée camerounaise – le Mvet, Abbia* (Yaoundé), 34–37, juin, 176–213.
- 1982 *Les temps du mvet*, in: *Ballades et chansons africaines*, Courtrai, Gnome S. A., Belgium, 153–176. (az itt közreadott fordítás eredeti forrása)
- 1986 *A mvet költészeti hagyomány Közép-Afrikában* (Kamerun, Gabon, Egyenlítői Guinea), *Helikon* (Budapest), 32, 3–4, 332–347. (Studia Africanistica Hungarica 2.)
- 1986 *La littérature orale du Mvet* (A travers les pays d'Afrique Centrale: Cameroun, Gabon, Guinée Equatoriale), *Africana / Budapest*, No. 2, 70–75.

BELINGA, Samuel Martin Eno – WATABANE, Kozo

- 1984 *Civilisation du fer et l'épopée du Cameroun* (Afrique Centrale), *Artes Populares* (Budapest), 10–11, 445–489.

BIERNACZKY Szilárd

- 2008 *Shaka dicsérője, Afrika Tanulmányok*, 2. évf., 1. szám, 55–78.
- 2009 *Szungyata, avagy a Mali birodalom alapításának története. Egy nyugat-afrikai hőseposz térben és időben*, in Csizmadia Sándor – Tarrósy István szerk.: *Afrika ma – Tradíció, átalakulás, fejlődés*, Pécs, IDResearch Kft. / Kiadó, 237–262. (utánközlés: *Ethnica*, Debrecen, 2010, 2. szám)

BIERNACZKY János és BIERNACZKY Szilárd

- 2015 *Eno Belinga: Moneblum avagy a kék ember* (kameruni bulu hőseposz), részletek, ford. Biernaczky János és Biernaczky Szilárd, bevezette: Biernaczky Szilárd, *Forrás*, 47. évf., 2. szám, február, 33–58.

RADNÓTI Miklós

- 1944 *Karunga, a holtak ura*. Néger mesék, Budapest, Pharos, 262 old. (Új kiadás: 1957, Budapest, Európa, 166 old. + 5 t., 1970, Népek meséi sorozatban)

BARTHA-KOVÁCS KATALIN

## Majomábrázolások: Watteau festészete

„Tipeg-topog a hölgy előtt  
egy kis majom, brokát zekében,  
ott gyűrőget kesztyűs kezében  
a hölgy egy csipkekeszkenőt.”<sup>1</sup>

A versrészletben olvasható, Verlaine által felidézett jelenetben együtt szerepel a majom és a (feltételezhetően ifjú) hölgy. Ez a jelenet számos, a rokokó stílusirányzathoz kapcsolódó közhelyet tartalmaz: a díszes kosztümbe öltöztetett kis majom, akárcsak a következő versszakban felbukkanó „picike, fekete szolga”<sup>2</sup> – azon túl, hogy a korszak miniatürizálás iránti hajlamát jelképezi és erotikus felhangja is nyilvánvaló – egyértelműen a XVIII. századra jellemző egzotizmus és orientalizmus divatjára utal.<sup>3</sup> A majomábrázolás a szeszélyesen kanyargó, szövevényes arabeszk-motívumok sorába illeszkedik és a régenség, valamint a XV. Lajos korabeli francia ízlésre jellemző művészeti áramlatokhoz kapcsolódik. Verlaine költeményében a hölgy gáláns lovagjának viselkedését mímelő, brokát zekéjében komikusan topogó kis majom meglehetősen groteszk jelenség, egyszerre vonzó és nyugtalanító látvány, hiszen – kinézetét tekintve – az állatok közül a majom hasonlít leginkább az emberre. Ezt a hasonlóságot csak fokozza, hogy kiváló utánzóképesége révén eltúlozza és kifigurazza az emberi viselkedést; az emberi elvárások szerint komolynak és tiszteletreméltónak tekinthető cselekedeteket is nevetségesnek tünteti fel.

A festészetelméletben úgyszintén kiváltságos helyet foglal el a majom: azon túl, hogy gyakori ornamentális elem a képeken, elvontabb értelemben a művészeti utánzáselméletekhez kötődik. Korántsem véletlen, hogy épp a majom (és nem valamely más állat) kapcsán fejlődött ki egy, a XVIII. századi francia festészetre jellemző, felettébb dekoratív műfaj: a *singerie*-k – azaz a majomábrázolások – műfaja, ez más állatok kapcsán elképzelhetetlen volna. Bár a másik (az emberi beszédet) utánzó állat, a papagáj motívuma szintén gyakran tűnik fel rokokó képeken, a papagájábrázolás önálló festészeti műfajként nem létezik.

<sup>1</sup> Paul Verlaine, *Díszkíséret*, Szabó Magda fordítása (a *Szerelmes mulatozás* című kötetből), in *Paul Verlaine versei*, Európa, Budapest, 1979 („Lyra Mundi” sorozat), 43.

<sup>2</sup> A francia eredetiben a *négrillon* szó szerepel. A költeménybeli hölgy egész, kifinomult lényé kecses kézmozdulatában összpontosul. A hölgy és kísérei viszonyára jellemző, hogy a vers legutolsó sorában a fekete szolga és a kis majom mint a hölgy két, számára kedves állata (*animaux familiers*) jelennek meg.

<sup>3</sup> Az utazásoknak köszönhetően ebben a korszakban terjednek el – a műgyűjteményeket ábrázoló flamand festményeken gyakran látható, kedvtelésből tartott, kisebb termetű majmok mellett – az emberszabású majmok.

Watteau festményein mégsem a majom, hanem a kutya alakja jelenik meg leggyakrabban.<sup>4</sup> Olykor azonban más, különlegesebb állatok is felbukkannak a képein, ilyen például a mormota: ez a tömzsi, mindennemű kecsességet nélkülöző apró termetű rágcsáló nem kifejezetten rokokó motívum, Watteau mégis előszeretettel ábrázolta. A *mormotás fiú* című kép – a motívumot Goethe (Beethoven által megzenésített) dala tette halhatatlanná – arra a Watteau-korabeli, elsősorban a Savoya-vidéken elterjedt szokásra utal, mely szerint a hegyekben élő, szegényebb családok gyermekei vándorzenészként járták a vidéket, és zeneszóra táncoló mormotájuk produkcióját a módosabb családok pénzzel jutalmazták.

Annak ellenére, hogy a majom viszonylag ritkán fordul elő Watteau festészetében, egzotikus volta miatt mégis jellegzetes rokokó állat-motívum; gyakran látható zománcképeken, porcelánészaközökön és más használati tárgyakon. Ezeket a képeket és tárgyakat ironikus, sőt szatirikus többletjelentéssel ruházza fel, amikor a nevetség tárgyává tesz bizonyos, megvetendőnek tartott – a flamand életképeken számtalanszor megörökített – jeleneteket.<sup>5</sup> A majom alakja – amelyet a hiedelmek hagyományosan az ördögével társítottak – ezeken a festményeken a bűnös érzékiséghez, a testi örömök hajhászásához és a bujasághoz kapcsolódik, és az öt érzék közül rendszerint az ízlést jeleníti meg. Bár Watteau képein olykor felbukkannak majmok, a festő merőben más kontextusban ábrázolta őket. Az ő majmai sohasem viselkednek durván, inkább az udvari, arisztokratikus viselkedésformákat utánozzák: még akkor is kecsesnek látszanak, amikor csatajelenetet imitálnak vagy – az érzékiséget sugalló ábrázolásokon – a többi képalakkal incselkednek.

A továbbiakban a festő négy, majmokat megjelenítő kompozícióját: a *Szerelem, hamis kísérettel* címen ismert alkotását, a *Mars majmait*, valamint két, festő, illetve szobrászkodó majmot ábrázoló képét elemezzük. Ezt követően az első francia művészetkritikus, Étienne La Font de Saint-Yenne 1747-es írását idézzük, amelyben a kritikus az alábbi szavakkal utal Watteau epigonjaira: „Mennyi silány majmolója (*mauvais singes*) akadt az utánozhatatlan Watteau-nak is a maga korában!”<sup>6</sup> Arra a kérdésre próbálunk meg választ találni, hogyan értelmezhető a festő tehetségtelen utánczóira vonatkozó „silány majmoló” kifejezés.

Művészetelméleti szempontból a majom-motívum szimbolikájában kitüntetett szerepet játszik az utánczás. Aligha lehet véletlen, hogy Cesare Ripa *Iconologiájában* az utánczás (*Imitatione*) allegóriáját nőalak jeleníti meg, aki egyik kezében álarcot, a másikban egy köteg ecse-

<sup>4</sup> A kutya gyakran intim helyzetben látható Watteau képein. A *Gersaint cégtáblájának* jobb sarkában meghúzódó, bolhászkodó kutya például *Az élet örömein* is feltűnik: ezt a fajta kutyaábrázolást a festő Rubenstől (egészen pontosan a *Medici Mária megkoronázásáról*) vette át. Lásd Molnár Luca, „Les chiens de Watteau: entre tradition et invention”, *Ostium. Revue des sciences humaines* („L’animal et l’animalité”), 2018, 14/2, 62–74.

<sup>5</sup> Ilyenek például az ifjabb David Teniers „majombankettjein” a parasztmulatságokat imitáló kocsmajelenetek, amelyekben a majmok mértéktelenül esznek-isznak, duhajkodnak és dulakodnak. Lásd Németh István, *Az élet csalfa tükrői. Holland életképfestészet Rembrandt korában*, Typotex, Budapest, 2008, 15–32.

<sup>6</sup> Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l’état présent de la peinture en France* [Elmélkedések a franciaországi festészet jelenlegi állapotának okairól] (1747), in *Œuvre critique*, éd. Étienne Jollet, ENSB-A, Paris, 2001, 82. Azokat a francia idézeteket, amelyeknek nincsen nyomtatásban megjelent magyar fordítása, saját fordításunkban közöljük.

tet tart, lábainál pedig egy majom kuporog.<sup>7</sup> Szintén a majom és az utánzás kapcsolatát fejezi ki a reneszánsz kor óta szállóigévé lett *ars simia naturæ*, vagyis a „művészet a természet majma” mondás, amely a XVIII. századi francia teoretikusok műveiben is visszhangra talál.

### Arabeszkek

Watteau majomábrázolását négy példával szemléltetjük tehát, viszont nem térünk ki azokra a mennyezetképekre, amelyek elkészítésében valószínűleg a festő is közreműködött – ilyen például a párizsi Saint-Germain városrészben, a rue Condé 26 szám alatti épületben található arabeszk, amelyen itáliai színésznek öltözött majmok különféle, leleményes módokon zaklatnak ketrecebe zárt papagájokat.<sup>8</sup> Témáját és kidolgozásmódját tekintve Watteau négy alkotása jelentősen eltér egymástól. Mivel műveinek keletkezési időpontját nehéz meghatározni – a festő ugyanis nem datálta őket –, a bizonytalan kronológiai szempont helyett célravezetőbbnek tűnik, ha a tematikus elvet követjük, ami a művész konkrét majomábrázolásaitól a metaforikus „Watteau majmolói” jelentéshez vezet el.

A képek értelmezésekor sajnos csak ritkán tudunk XVIII. századi szöveges forrásokra támaszkodni. Mivel a festő nem hagyott hátra a művészetéről szóló feljegyzéseket vagy leveleket (mint a XVII. században Poussin), és naplót sem írt (mint egy évszázaddal később Delacroix), ezért életművét illetően a korabeli szerzők írásai bizonyulnak a leginkább hiteles dokumentumoknak, még akkor is, ha ezek műfaja nem túl változatos: katalógusok, metszeteken szereplő képaláírások, művészetkritikák, nekrológok vagy – többnyire a művész halála után született – életrajzok.

---

<sup>7</sup> „Az álarc és a majom az emberi cselekvések utánzását jelzik. Az utóbbi ugyanis olyan állat, amely nagy ügyességgel utánozza az emberi mozdulatokat, az előbbi pedig a komédiákban és azon kívül utánozza különféle személyek külső megjelenését és viselkedését.” Cesare Ripa, *Iconologia* (1593), ford. Sajó Tamás, Balassi, Budapest, 1997, 281. A majom összetett szimbolikájához lásd még: „Majom” szócikk, in *Állatszimbólumtár A-Z*, szerk. Vígh Éva, Balassi Kiadó, Budapest, 2019, 216–220.

<sup>8</sup> A mennyezetkép valószínűleg 1713-ban, a régenség kezdete előtt két évvel keletkezett. Szerzőségét lehetetlen teljes bizonyossággal meghatározni: nem lehet tudni, melyik elem származik Watteau-tól és melyik mesterétől, Claude III Audran-tól vagy követőjétől, Nicolas Lancret-től. Lásd Christelle Inizan, „Découverte à Paris d'un plafond peint à décor de singeries attribué à Claude III Audran, Antoine Watteau et Nicolas Lancret”, *In Situ – Revue des patrimoines*, 2011/16. <http://insitu.revues.org/805>



Pierre Dupin metsze Jean-Antoine Watteau után, *Szerelem, hamis kísérettel* [L'Amour mal accompagné], 1744 előtt, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes  
forrása: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8418242v.item>

A *Szerelem, hamis kísérettel* című képen a legszembeötlőbb és ugyanakkor a legkülönösebb a majmok jelenléte. Mivel az eredeti festmény elveszett, csak a Pierre Dupin által készített metszet után lehet róla elképzelésünk. A Watteau-képek témájának meghatározásakor nehézséget okoz, hogy a festő nem adott címet alkotásainak, és képeinek jelenleg használatos címe általában a rézmetszőktől származik. Ennek a képnek az utólag adott címe többértelmű: elsődleges jelentésében a szobor lábánál ülő, sötét színű, csupasz majom által dudán játszott, feltehetően erősen diszsonáns zenére utal.<sup>9</sup> A dudán kívül a majom mellé helyezett hegedű lehet az oka annak, hogy a festményt *Koncert* néven bocsátották áruba 1744-ben.<sup>10</sup> Műfaja nehezen meghatározható: zsánerekép, szatirikus allegória vagy valamely *commedia dell'arte*

<sup>9</sup> A majom és a hangszerek együttes szerepeltetése a képen az érzékiséget jelképezi. Ezzel kapcsolatban érdemes megemlíteni a „majomkoncertek” divatját. E sajátos műfajon belül az egyik leghíresebb XVIII. századi alkotás a meisseni porcelángyárban 1747 körül készített, 21 darabból álló majomzenekar: az elegáns ruhát viselő, zenélő majomfigurák a drezdai udvari zenekart parodizálják.

<sup>10</sup> A képpel kapcsolatban lásd az amerikai művészettörténész, Martin Eidelberg honlapján olvasható elemzést: <http://watteau-abecedario.org/amourmalacc.htm>. Eidelberg szerint az 1715 körül készített festményt valószínűleg Jacques Sarrazin puttókat és kecskebakot ábrázoló szoborcsoportja ihlette.

jelenet paródiája? Többféle, különböző műfajokból és regiszterekből származó elem keveredik ezen a művészettörténészek által nem különösen sokra tartott képen. Elítélő véleményüket a kompozíció valóságos és – a festő későbbi műveihez képest – kevésbé harmonikus voltával magyarázzák.<sup>11</sup> A diszsonáns zene mellett a kép előterében feltűnő másik állat, a kecskebak jelenléte is hozzájárul a hamis hangzás – és átvitt értelemben az össze nem illés – érzéséhez. A nézőnek az a benyomása, mintha ugyanazon képsíkon belül két különálló jelenetet látna, amelyeknek látszólag semmi közük sincs egymáshoz: az egyiket a három majomfigura, a másikat az öt gyermekalak és a kecskebak alkotja.

A Watteau festménye után készített metszet olvasatához hasznosnak bizonyulhat, ha a képálírást is figyelembe vesszük. Az első négysoros arra világít rá, miként értelmezték a festményt a korabeli nézők. Az alexandrinusokban megfogalmazott versrészlet fordítása így hangzik:

*E ravaszkodó és mesterkedő majmok  
Jól mutatják, szerelem, az álnokságod:  
Bujaságodra utal ez a kecskebak;  
Mindezek dicsőségedre nem szolgálnak.*

Ez a versike nyilván valamely XVIII. századi, névtelen fűzfapoéta által rímekbe szedett közhely, amely azonban híven számot ad a festmény korabeli olvasatáról. A magyarázó felirat a képen látható állatok és a szerelem kapcsolatának különféle módzatait hangsúlyozza. A kecskebak szimbolikus jelentése egyszerűbben megfejtethető, mint a három majomé: Watteau egy népszerű antik motívum parodisztikus feldolgozását nyújtja, amikor gyermekeket ábrázol, akik megpróbálják táncra bírni az engedetlen állatot. A hagyomány szerint a kecskebak az erős, már-már bestiális szexuális vágyat testesíti meg, míg a ravasz majmok a szerelem pajzán voltára utalnak. Az állatokon kívül a különböző attribútumok is a kép erotikus olvasatát sugallják, ilyen például a szatírnő mellszobra, amelyet a talapatán táncoló kis majom levélfüzérrel díszít. A három majomfigura közül mindazonáltal a háttérben álló, Pierrot-kosztümös, közönyös tekintetű alak a legtalányosabb. Ez a majom elkülönül a kép többi szereplőjétől: nem vesz részt csínytevéseikben és mesterkedéseikben, s egykedvűen szemléli a kép előterében zajló jelenetet.

Ennek a majomnak a jelmeze és távolságtartó viselkedése Watteau egyik legismertebb képének: a mintegy tíz évvel később festett, régebben Gilles néven ismert, Louvre-beli magányos Pierrot-nak az alakját idézi fel a nézőben. De vajon mit jelképez a *Szerelem, hamis kísérettel* Pierrot-kosztümös majma? Jelképez-e egyáltalán valamit, vagy karakterfigura, amelyet Watteau pusztán dekoratív szándékkal vegyített a többi képalak közé? Bár ennek a harmadik majomnak a szerepe igencsak rejtélyes, valószínűleg nem véletlenül került a képre. Többféle értelmezése lehetséges: felfogható úgy, hogy ez a majom a művészetek és a zene elhanyagol-

<sup>11</sup> A kép feltehetően abból az időből származik, amikor Watteau első mestere, a dekorátor Claude Gillot műhelyében dolgozott, és mesteréhez hasonlóan gyakran ábrázolt színházi jeleneteket. Lásd Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, trad. par André Jacquesson, Macula, Paris, 2000, 75.

lását eredményező buja szerelemmel szembeni kritikus magatartás megtestesítője.<sup>12</sup> Egy másik olvasat melankolikusnak tartja ezt a majomfigurát: azzal a Pierrot-val azonosítja, aki később a reménytelen szerelmes jelképe lesz, ám ez a fajta értelmezés meghamisítja a XVIII. századi képolvasási szokásokat.<sup>13</sup> A vásári komédiákhoz szokott korabeli nézők ugyanis vélhetően nem a kosztümös majom melankóliáját „olvasták ki” a képből. Számukra a valódi és a majom-Pierrot egyaránt a színházi világ által ihletett karaktertípus lehetett, a gyermekek és a kecskek között lejátszódó jelenet pedig egyszerűen humorosnak találták.

Dupin metszete alapján képet alkothatunk Watteau festményének elrendezéséről: a kép elemei által kirajzolt kigyózó mozgás az arabeszk kompozíciós elvét idézi fel. Ezzel kapcsolatban nem árt pontosítani, hogy a szó szoros értelmében vett arabeszkeken – amelyet az arabok (vagy mórok) honosítottak meg Európában – kizárólag geometrikus formák és egymásba fonódó, tekergő vonalvezetésű növényi motívumok (ágfonatok, stilizált levelek, indák) szerepeltek.<sup>14</sup> Ha azonban az ornamentika állati vagy emberi formákat is tartalmaz, akkor közelebb áll a groteszkhez, noha a nyugat-európai kultúrákban ezt a fajta díszítési módot is arabeszkeknek nevezték. A XVII. századi francia arabeszkeket a Raffaello és tanítványai által készített, a Vatikán nyitott galériáit (az úgynevezett Loggiákat) díszítő, többnyire fantasztikus groteszkek ihlették: ezeken a geometrikus és növényi elemek szövedékében emberi és állati motívumok is megjelentek.<sup>15</sup> A klasszicista kor francia díszítőművészei közül Jean Berain-t tekintik az arabeszk megújítójának: az ő keretekbe foglalt, különféle élőlényekkel (gyakran majmokkal) kombinált, komikus vagy gáláns jelenetei rendszerint egy főmotívumot tartalmaznak, amellyel a mellékjelenetek is összhangban vannak. A XVIII. század első felében divatos francia arabeszkek is ezt a kompozíciós elvet követték.<sup>16</sup>

Watteau művészetével kapcsolatban az „arabeszk” kifejezés egyfelől (széles értelemben) a kompozíció hullámzó vonalvezetését, másfelől (konkrét értelemben) azt a sajátos művészi formát jelöli, amelynek legfőbb ismertetőjegyei a hibriditás elve (azaz a különböző elemek keveredése), a dekorativitás, a síkszerűség és a játékos könnyedség. Arabeszkei közül a *Mars majmai* című metszetet elemezzük, amelyet a festő egyik elveszett, önálló táblára festett falképe (*panneau*) nyomán Jean Moyreau készített.

<sup>12</sup> Calvin Seerveld, „Telltale Statues in Watteau’s Painting”, *Eighteenth-century Studies*, 14/2, 1980, 151–180.

<sup>13</sup> Lásd a már idézett Martin Eidelberg véleményét, aki ezzel a romantikus hagyomány által befolyásolt értelmezéssel kapcsolatban Dora Panofsky interpretációját említi – és veti el. <http://watteau-abecedario.org/amourmalacc.htm>.

<sup>14</sup> Vö. a *Művészeti lexikon* definíciójával: „Ha az indaháló közé geometrikus rácsokat is illesztnek, akkor *moreszk* a neve.” *Művészeti lexikon*, főszerk. Zádor Anna és Genthon István, 1. kötet, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981, 91.

<sup>15</sup> André Chastel, *La grotesque. Essai sur l’ornement sans nom*, Le Promeneur, Paris, 1988.

<sup>16</sup> A Watteau-korabeli díszítőművészek (például Jean III Audran vagy Christophe Huet) oly módon alkották át Berain arabeszk-motívumait, hogy a nyílt erotikus utalások burkoltabbá és rafináltabbá válnak rajtuk.



Jean Moyreau metszete Jean-Antoine Watteau után, *Mars majmai*  
 [Les Singes de Mars], 1729, Chicago, Art Institute  
 forrása: <https://www.artic.edu/artworks/52497/the-monkeys-of-mars>

Ez az arabeszk egyszermind *singerie*, azaz az emberi viselkedésformákat parodizáló majomábrázolás is, amely a XV. Lajos korának francia ízlését meghatározó *chinoiserie*-k (kínai díszítőmotívumok) mellett ugyancsak az egzotizmus elterjedéséhez kötődik.<sup>17</sup> A XVIII. századi francia arabeszekben egyszerre látható több, különálló jelenet, amelyek egyetlen központi téma köré csoportosulnak: a *Mars majmain* ez a háború témája. A XXI. századi néző a figuratív képeket óhatatlanul értelmezni próbálja, elmesélhető történetet keres rajtuk. Bár az arabeszk széttagoló, különválasztó stratégiája miatt ez a kompozíció nehezen „olvasható”, első ránézésre szembetűnik a harci szekéren trónoló római hadistent körülvevő, emberi ruhát

<sup>17</sup> A Chantilly-ban található Condé Múzeum „majomszobáiban” a falakat és a mennyezetet díszítő *singerie*-ken kínai alakok társaságában láthatók az emberi ruhát viselő majmok. Ezt a díszítményegyüttest valaha Watteau-nak tulajdonították, azonban nagy valószínűséggel Christophe Huet munkája: az 1735-ös *Petite Singerie*-t és feltehetően az 1737-es *Grande Singerie*-t is ő festette. Lásd Nicole Garnier – Monelle Hayot, *Les Singeries. The Monkey Rooms du château de Chantilly*, Nicolas Chaudun, Paris, 2013.

viselő majmok sokasága. A képen megjelenő attribútumok, akárcsak a Mars figurája alatt látható féldombormű lovas alakja mind a hadviselésre utalnak. Fegyvere és vérteteze ellenére a hadisten mégsem látszik zordnak, a játékos majmok pedig kifejezetten komikus hatást keltenek.

Watteau kompozícióját a Berain-féle arabeszk hagyománya mellett a vásári színjátszás, a *théâtre de la foire* ihlette, amelynek a festő nagy kedvelője volt. Ezekben a populáris témájú színdarabokban – például Charles-Simon Favart vígoperáiban és vásári komédiáiban – az emberi szereplők mellett gyakran majmok is felléptek. A *Mars majmain* a díszes öltözékű állatfigurák azon mesterkednek, hogy működésbe hozzák az ágyúkat: játékosan utánozzák, *majmolják* a háborús cselekményeket, és úgy tűnnek, mintha a hadistenen gúnyolódának.<sup>18</sup> Ennek a fajta ironikus, sőt néha szatirikusba hajló motívumnak az eredete a XVII. századi flamand festészetre nyúlik vissza, Watteau majomábrázolásain azonban a flamand ábrázolásmód nehézsége légi és szeszélyes motívumszövésű dekorációkban oldódik fel: a kép felső sarkában füstölgő bombákat például a néző dekoratív elemnek érzékeli. Az arabeszk síkszerűségének az a következménye, hogy a kompozíció a súlytalanság érzetét kelti. Ez a hatás a képen leginkább a valószerűtlen felfüggesztésekben mutatkozik meg: az oszlopokat könnyed vonalvezetésű, növényi elemekből álló csigavonal-díszítmény támasztja alá – a majmok erre kapaszkodnak fel –, szőlőkacs-szerű végződéseire pedig súlyos, sisakokat, kardokat és hangszereket tartalmazó csendélet-kompozíció van felfüggesztve.

Vajon miért szerepel viszonylag gyakran a majom a XVIII. századi díszítőművészetben? A motívum népszerűségének – legalábbis részben – az lehet az oka, hogy hajlékonysága, testének kicsavarodó mozdulatai és tekergőző farka révén ez az állat maga is olyan, akár egy megelevenedett arabeszk, és jól beleilleszkedik ezeknek a díszítményeknek a logikájába. A *Mars majmain* azonban más, emblematisz állatok is megjelennek, ilyen a bátorságot jelképező oroszlánfej és az istenség lábainál látható két madár, amelyek közül az egyik kiterjeszti, a másik leszegi szárnyát: a madarak a háború kettős kimenetelére való utalásként értelmezhetők. A dekoratív keret felső részén egy aprócska kagyló-motívum is feltűnik, diszkréten beemelve a nőiséget ebbe az alapvetően harcias tónusú képbe.

A nyilvánvaló parodisztikus szándékon túl azonban nem lehet egyértelműen meghatározni a majmok szerepét ezen az arabeszken: vajon mindenfajta háborúskodás hiábavalóságára figyelmeztetik a nézőt? Vagy egzotikus díszítőelemek, amelyek a növényi ornamentikával együtt mintegy keretbe foglalják a hadistent ábrázoló főjelenetet? Óvakodnunk kell attól, hogy bármiféle, túlságosan egyértelmű jelentést tulajdonítsunk a képen látható majmoknak, hiszen az arabeszk varázsa egyebek között abban rejlik, hogy egyszerre többfajta olvasatot is lehetővé tesz. Ezek közül a továbbiakban azt fejtjük ki részletesebben, amely az utánzásához – és a művészi utánzáselméletekhez – kapcsolódik.

### Művész majmok – a művészet majmolói?

A képeken megjelenő majom nem csupán emberi tevékenységeket, hanem bizonyos mestersegeket és művészeteket is parodizálhat. Korántsem meglepő, hogy az emberhez való nagy-

<sup>18</sup> Bizonyos értelmezések szerint, amelyek számunkra kissé erőltetettnek tűnnek, ezek a harcias majmok a Napkirály hajdani, költséges hadjáratai által okozott általános kiábrándultságra utalnak. Lásd Crow, i. m., 74.

fokú hasonlósága miatt az állatok közül képzeletünkben leginkább a majmot humanizáljuk és ruházzuk fel emberi tulajdonságokkal. Ez magyarázza, hogy irodalmi művek, képzőművészeti alkotások – sőt a XX. századtól filmek – gyakori szereplői a majmok. A XVII. századtól fogva a festők is szívesen ábrázolták a művész majom motívumát: az ilyenfajta ábrázolások azt mutatták, hogy kritikusan viszonyultak a művészi utánzás kérdéséhez. Watteau-nak két, művész majmot ábrázoló alkotása ismeretes: egyik *A festészet*, másik *A szobrászat* címet viseli (mindkettőt Louis Desplaces metszette rézbe), azonban csak az utóbbi festmény maradt fenn, az előbbi – a festő számos más alkotásához hasonlóan – elveszett.

Ez a két kép a flamand művészet hatását mutatja. Valószínűleg ifjabb David Teniers festményei, a *Festő majom* és a *Szobrász majom* jelentették Watteau számára a fő ihletforrást. Hagyományosan Teniers-t tartották a flamand majomábrázolások mesterének: az ő művésze, valamint a XVII. századi antwerpeni festők (Frans Francken, Jan Brueghel) képei nagy mértékben hatottak a francia *singerie*-k kialakulására. Érdekes adalék, hogy Teniers-t – kiváló utánzőkészsége miatt – a francia művészeti írások gyakran emlegették a „festészet majmaként”. A XVIII. századi legegységesebb francia nyelvű képzőművészeti szótár, az *Encyclopédie méthodique* szerint ugyanis Teniers képes volt rá, hogy saját festői modorát „minden művész modorába átalakítsa, s e tehetsége miatt hívták a festészet majmának.”<sup>19</sup> Ennek az elnevezésnek – a szövegkörnyezettől függően – kétféle értelmezése lehetséges: negatív értelemben azt jelenti, hogy Teniers-nek nem volt saját festői modora, pozitív értelemben pedig arra utal, hogy a flamand mester olyan tehetséges utánzőművésznek bizonyult, aki bármely más festő modorát képes volt tökéletesen magáévá tenni. Teniers festő és szobrász majmot ábrázoló képének is többféle olvasata van: az egyik szerint a művész azokon a másolókon gúnyolódik, akik egyes mesteremberek, de nincs saját festői modoruk, ezért beérik más művészek modorának utánzásával. Ugyanakkor a két kép úgy is felfogható, hogy saját magára tekint ironikusan a más festők modorát utánzó művész, a „festészet majma”. Bár Teniers festményéhez hasonlóan a majmok Watteau képein is emberi öltözetet viselnek és emberi módon viselkednek, mégis alapvetően különböznek tőlük. Legfőbb különbségük abban áll, hogy a francia *singerie*-ken háttérbe szorul a gúnyolódó hajlam: Watteau képei esetében a morális tartalomnál és a parodisztikus szándéknál lényegesebb a kép dekorativitása.

A Louvre egykori igazgatója, Pierre Rosenberg művészettörténész által egy kötetbe gyűjtött, XVIII. századi Watteau-életrajzok között egyetlen olyan forrást találtunk, ahol művész majomról esik szó. Ez a királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia titkárának, Dubois de Saint-Gelais-nek Watteau-ról szóló feljegyzése, amelyhez szerzője „Festő majmok” címmel hozzátoldott egy képleírást.<sup>20</sup> Nem pontosítja, hogy az ezzel a címmel jelölt képek ki a szerzője, csak azt említi, hogy P. Breugle – azaz idősebb Pieter Bruegel – macskakoncertet ábrázoló festményének párdarabja.<sup>21</sup> A képleírás műtermet említ, amelynek előterében egy nagyobb méretű, zöld ruhás majom, háttérben pedig négy kisebb majom látható: egyikük pa-

<sup>19</sup> Pierre Charles-Lévesque, „Ifjabb Teniers” szócikk, in Claude-Henri Watelet – Pierre-Charles Lévesque, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, t. II, Panckoucke, Paris, 1791, 81.

<sup>20</sup> Louis-François Dubois de Saint-Gelais, „Notice sur Watteau” (1727), in *Vies anciennes de Watteau*, éd. par Pierre Rosenberg, Hermann, Paris, 1984, 22.

<sup>21</sup> A londoni British Museum honlapján szerepel egy nyomat, amelyen a Galerie du Palais Royal egykori gyűjteményéből származó – idősebb Pieter Bruegel után készített – három rézmetszet közül a *Macskakoncert* látható.

lettát tart a kezében, másikuk rajzol. Kevésbé valószínű, hogy ez a kép Watteau festő majmának felelne meg, ám az a tény, hogy Dubois de Saint-Gelais Watteau kapcsán Bruegel nevét említi, a francia festő majomábrázolásának flamand gyökereire utal. Szintén sokatmondó, hogy egy másik XVIII. századi forrásszöveg, a kertművészettel is foglalkozó kritikus, Dezallier d'Argenville 1749-ben megjelent *Voyage pittoresque de Paris* [Párizsban tett festői utazás] című írása – amely a francia főváros jelentősebb műkincseit mutatja be – a Palais Royal flamand gyűjteményét alkotó festmények felsorolásakor Bruegel képei szomszédságában említi Watteau *Festő majmait*.<sup>22</sup> Vajon Watteau-nak létezett még egy képe, amelyen szintén festő majmokat ábrázolt? Vagy téves attribúcióról lehet szó, és a két idézett szerző valamely más flamand festő művét tulajdonítja neki? Valószínűleg ez utóbbi feltételezés a helytálló, hiszen a Watteau festményeiről – barátja, a műkedvelő mecénás, Jean de Julienne jóvoltából – készült, két kötetben kiadott rézmetszet-sorozat alapján a művész időközben elveszett képei viszonylag jól beazonosíthatók, ám a Julienne-gyűjteményben nem szerepel többalakos majom-kompozíció.



LA SCULPTURE.  
Ce singe industrieux qui travaille en sculpture  
Peut de l'Art qu'il exerce entre dît l'Écrivain.  
On ne peut être bon sculpteur  
Qu'en se faisant singe de la Nature.  
(Réduction de la gravure de Desplaces, d'après le tableau d'Antoine Watteau.) — (Musée d'Orléans.)



LA PEINTURE.  
Telle doit au Pincau ce qu'elle à de roneu.  
Qui fait horreur à voir sans fard et sous le linge.  
Et pour pandre à son gre mante laide Guenon.  
Il faut être adroit comme un Singe.  
à Paris chez le Libraire de P. Chevroux Gravure au Regne rue S. Jacques

Louis Desplaces metszete Jean-Antoine Watteau után, *A szobrászat* [La Sculpture] és *A festészet* [La Peinture], 1700–1739 között, Rennes, Musée des Beaux-Arts.

Mindkét metszet forrása a „La Joconde” nevű adatbázis, webhelye: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/02110006627> (*A szobrászat*) és <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/02110006625> (*A festészet*)

<sup>22</sup> Antoine Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris, ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville en Peinture, Sculpture & Architecture*, Chez De Bure l'Aîné, Paris, 1749, 90.

Bár Watteau mindkét művész majmot ábrázoló képe ugyanazt a motívumot dolgozza fel, mi mégis inkább a köztük lévő különbségekre hívjuk fel a figyelmet. Míg az élénk tekintetű szobrászkodó majom patetikus gesztusokkal, lelkesen dolgozik egy női mellszobron, addig a meditatív festő majmot alkotója abban a pózban jeleníti meg, amikor egy pillanatra elgondolkodik, mielőtt kezébe venné az ecsetet.<sup>23</sup> A majom meggörnyedve, elmélázva ül a festőállvány előtt, amely háttal van a nézőnek; nem tudni, milyen képen dolgozik, csupán feltételezhető, hogy amit fest, valamiféle összefüggésben van a falon látható, Gillot modorában készült *commedia dell'arte* jelenettel. A festőállvány mellett egy arcvonások nélküli, színpadi kosztümöt viselő festőbábu húzódik meg: a majom már-már emberi tekintete feléje irányul.

Vajon ez a két metszet – amelyek nem véletlenül készültek párdarabként – a hagyományosan kézműves tevékenységnek tartott szobrászat és a szellemi tevékenységnek tekintett festészet ellentétére való utalásként értelmezhető? Vagy a két művész majom Watteau kritikus hozzáállását fejezi ki azon festők és szobrászok iránt, akik mások műveinek, s azok közül is elsősorban az ókori műalkotásoknak szolgálai másolói? Netán úgy fogható fel *A festészet* című kép, mint a majommal azonosuló Watteau önkritikus gesztusa, amely a művészi hiúságra – és mindennemű művészi tevékenység hiábavalóságára – mutat rá? Az értelmezést némileg bonyolítja, hogy *A szobrászat* című metszetnek fennmaradt az eredetije. A meleg tónusú színekkel megfestett képen a szobrász majom – a Verlaine versében megjelenő kis majomhoz hasonlóan – vörös zekét visel, és vörhenyes színű szeme a tekintetét szemérmesen elfordító Vénusz-szobor melle felé irányul. A festmény erotikus olvasata így egészíti ki az említett interpretáció-kísérleteket, de egyszersmind nyitva is hagyja az értelmezést. A metszetszámok azonban léteznek egy, az említetteknél elvontabb, metaforikusabb interpretációja is, ez a művészet – és a művészi utánpótlás – kérdését veti fel. A metszeten olvasható képaláírások is ezt az értelmezést támasztják alá, amely valószínűleg a XVIII. századi nézők látásmódját is kifejezte. Ezzel összefüggésben *A szobrászat* után készült metszeten szereplő négyesrost idézzük prózafordításban:

*Ez a szorgos szobrászkodó majom  
Az általa gyakorolt művészet kitalálója;  
Csak úgy lehet valaki jó szobrász,  
Ha a természet majmolója.*

Ezek a sorok explicit módon utalnak arra a szállóigére, mely szerint a művészet a természet majmolója (*ars simia naturæ*), s amelyet a továbbiakban Watteau-val és utánpótlóival összefüggésben vizsgálunk meg.

### Watteau „silány majmolói”

Köztudott, hogy a művészi utánpótlás kérdése az ókortól fogva elméleti viták tárgyát képezte. Watteau XVIII. századi követői kapcsán is ez a vita lángolt fel, a festő képeinek légiesen könnyed kidolgozásmódját ugyanis kortársai utánozhatatlannak (*inimitable*) tartották. Ez a sajátos ecsetkezelés azonban néha téves attribúciókhoz vezetett: Jean-Siméon Chardin *Festő*

<sup>23</sup> Bertrand Marret, *Portraits de l'artiste en singe. Les Singeries dans la peinture*, Somogy, Paris, 2001, 63.

majmának párdarabját, az *Antikvárius majmot* – a több példányban fennmaradt kép louvre-beli változatának magyarázó felirata szerint – például egykor Watteau-nak tulajdonították.

XVIII. századi életrajzírói hangsúlyozták Watteau egyedül rá jellemző rajzkészségét és ecsetkezelését, amelyet rendkívül nehéz, sőt lehetetlen utánozni, s ha valamilyen festő mégis megkísérli, az – véleményük szerint – csupán hitvány másolatokat eredményez. A korabeli francia festészet hanyatlásának okairól elmélkedve a művészetkritikus La Font de Saint-Yenne becsmerli a pasztelltechnika mesterének tartott arcképfestő, Maurice Quentin de La Tour utánczóit, akiket Watteau hajdani, silány majmolóival állít párhuzamba. A kritikus nemcsak a korában elharapódzó pasztell divatját, hanem La Tour tehetségtelen utánczóit is elítéli:

Elérkeztem a pasztellekhez, ehhez az indokolatlanul divatossá vált festményfajtaéhoz, amely felkapottságát La Tour úrnak köszönheti; az ő csodálatos művei révén ez a műfaj olyan megbecsülést vívott ki magának, amely tovább már nem fokozható. Persze nyomban lett egy sereg százalmas utánczója. Mindenki pasztellceruzát vett a kezébe, de ez nálunk mindennel így van: ami divatba jön, azt a közönség bőszen követi. Elég megnéznünk, mennyi silány majmolója akadt az utánozhatatlan Watteau-nak is a maga korában!”<sup>24</sup>

Az idézetben a „százalmas utánczó” és a „silány majmoló” kifejezés szinonimaként szerepel. Művészeti vonatkozásban a „majom” főnév már önmagában is eléggé negatív kicsengésű, ha pedig a „silány” jelző társul hozzá, akkor még inkább pejoratív a jelentéstartalma. Az „utánozhatatlan” szóval kapcsolatban pontosítani kell, hogy ez a jelző bevett közhely volt a XVIII. századi francia művészetelméleti diskurzusban, amelyet a kritikusok a kiemelkedően eredeti festőkre, például Chardin-re vonatkoztattak.<sup>25</sup> Watteau-val összefüggésben ez a kifejezés a velencei Rosalba Carrierának köszönhetően terjedt el, aki párizsi tartózkodása során számos pasztellképet készített, egyebek között Watteau-t is ezzel a technikával örökítette meg. Az itáliai festőnő Jean de Jullienne-nek címzett levelében használta „az utánozhatatlan Watteau úr, sajátos zseni” kifejezést, amelyet aztán a korabeli életrajzírók és kritikusok is átvettek.<sup>26</sup>

A La Font-idézethez visszatérve óhatatlanul felmerül a kérdés: valamilyen módon meghatározható-e, kik lehetnek a Watteau „silány majmolóinak” aposztrofált festők? Erre a kérdésre sem a kritikus, sem a biográfusok szövegei nem adnak egyértelmű választ. Egyedül a festő és elméletíró Michel-François Dandré-Bardon-nál találtunk olyan utalást, amely közelebb visz a megoldáshoz. Ő Watteau eredetiségét hangsúlyozza, aki „új utat tört magának, utánczói a nyomába sem léphettek. Meghaladta mesterét, és még legkiválóbb tanítványai is csak távolról tudták követni.”<sup>27</sup> Az idézet szövegkörnyezetéből kiderül, hogy ez az „út” a festő számos követője által utánczott, jellegzetes műfajára, a „gáláns ünnepekre” (*fêtes galantes*)

<sup>24</sup> La Font de Saint-Yenne, i. m., 82.

<sup>25</sup> Lásd pl. Joseph de La Porte, *Observations d'une société d'amateurs sur les tableaux exposés au Salon cette année 1761*, Duchesne, Paris, 1761, 12.

<sup>26</sup> A kifejezés franciául így hangzik: „l'inimitable monsieur Vato, génie singulier”. Rosalba Carrier feltehetően 1727-1728 körül írta Jullienne-nek azt a levelet, amelyben ez az idézet szerepel. Lásd Françoise Joulie, „Antoine Watteau vu par les artistes et les amateurs d'art de son temps”, in *Watteau au confluent des arts* (CD-ROM), éd. par Carine Barbaferi – Chris Rauseo, PUV, Valenciennes, 2009, 119.

<sup>27</sup> Michel-François Dandré-Bardon, *Traité de peinture* [Értekezés a festészetéről] (1765), t. II, Minkoff, Genève, 1972, 149.

vonatkozik.<sup>28</sup> Stílusjegyeit tekintve ez a műfaj utánozható, de Watteau művészete utánozhatatlan: e területen még a festő legjobb tanítványai is kudarcot vallottak. Dandré-Bardon az idézett szöveghelyhez fűzött jegyzetében pontosítja, hogy Watteau mesterén Claude Gillot-t, tanítványain pedig Nicolas Lancret-t és Jean-Baptiste Patert érti. Könnyed ecsetkezelésük ellenére azonban egyikük tehetsége sem mérhető Watteau zsenialitásához. Bár Dandré-Bardon az utánzással kapcsolatban sehol sem említi a „majmolás” szót, megjegyzése alapján valószínűsíthető, hogy a La Font-idézetben szereplő „silány majmolók” kifejezés Watteau követőire és epigonjaira vonatkozik, akik megpróbálták a festő modorában „gáláns ünnepeket” alkotni.

A művészi utánzás történetében a tehetségtelen, rossz utánzók mellett vajon „jó majmolók” is léteztek? Aligha meglepő, hogy ez a kifejezés nem szerepel ebben a formában a művészeti irodalomban. A „természet majmolója” mondás az ókortól fogva negatív jelentést tartalmaz: arra a művészre vonatkozik, aki szolgálai módon másolja a természetet, de nem tudja – vagy nem akarja – megérteni a lényegét. E tekintetben a reneszánsz kor hoz változást, amely pozitív jelentést tartalmaz kölcsönöz ennek a kifejezésnek. A firenzei humanista, Filippo Villani használta elsőként ebben az értelemben: azokat a festőket nevezte így, akiket képesnek tartott arra, hogy a természet alkotásaival vetekedő műveket hozzanak létre.<sup>29</sup> Míg a „rossz majmoló” csupán a látható valóság másolója, aki képtelen a természetet megneemesíteni és a művészi utánzás színvonalára felemelkedni, addig a kifejezés pozitív értelemben a természet tehetsége utánzóját jelenti, akinek alkotásai az élet látszatát keltik.

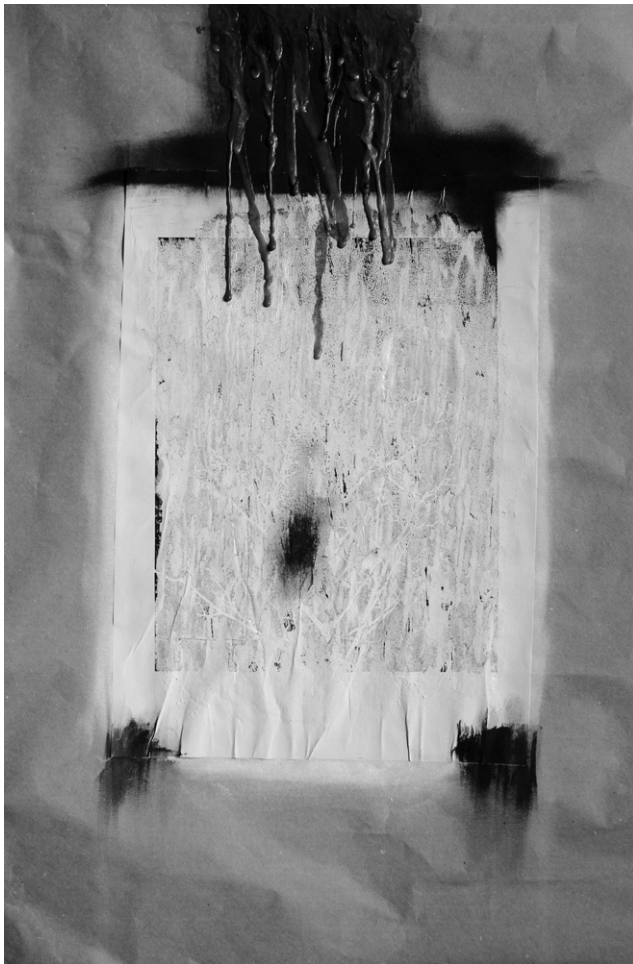
A művészeti bestiáriumban kitüntetett helyet foglal el az ember karikatúraszerű torzképét nyújtó majom alakja. A majom által kiváltott kettős – komikus, de ugyanakkor nyomasztó – érzés tükröződik azokon a festményen, amelyeken ez az állat emberi öltözéket visel és nevetségesnek láttatja az általa utánzott emberi gesztusokat és tevékenységeket. A Watteau művészetéből kiragadott példák rámutatnak a majomábrázolás összetett szerepére a XVIII. százai francia festészetben: ez az állat a rokokó ornamentika jellegzetes eleme, amely szépen beleilleszkedik az arabeszkeken látható, csapongó képzettársításokat kiváltó, már-már álomszerűen ide-oda tekergő motívumok szövedékébe. A majom ugyanakkor nem csupán egzotikus díszítőelem, hanem a háborús cselekményeket vagy a művészeteket is parodizálhatja, ekkor metaforikus – morális – funkcióval bír.

Művészetelméleti szempontból mindenfajta illuzionista festészet az utánzás elvén alapul. Az utánzás képességén túl – ebben az állatok közül kétségkívül a majom a leghatékosabb –, a majom képi ábrázolása sajátosan ironikus látásmódra ösztönzi a szemlélőt, amelybe azonban egy csepp keserűség is vegyül: e festmények torz tükröt tartanak a néző elé, amikor gyengeségeire és még a legkomolyabbnak látszó tevékenységeinek nevetséges voltára figyelmeztetik. A majomábrázolások felmérhetetlenül fontos tanulsággal szolgálnak: rádöbbenik a szemlélőt arra, hogy a világot nemcsak az általa megszokott, kizárólagosnak és természetesennek tekintett antropomorf módon, hanem állati szemmel, zoomorf szempontból is lehetne nézni. Ez a szemléletmód mindjárt új megvilágításba helyezné az összes – évszázadok során kialakult – emberi értéket, viszonyt és fogalmat. A majom olyan újszerű, szokatlan perspektí-

<sup>28</sup> Kortársaihoz hasonlóan Dandré-Bardon sem használja ezt a műfajmegjelölést, amelyhez a későbbi művészeti tárgyú írások szerzői a festő képeit sorolják.

<sup>29</sup> Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 1996, 25.

vákat nyit a művészetelméleti gondolkodásban, amelynek messzemenő filozófiai következményei vannak: rámutatnak, hogy a nyelv és a fogalmak, amelyekkel a bennünket körülvevő világot leképezzük, szükségszerűen antropomorfak, holott a világ nem az. Korántsem magától értetődő tehát, hogy a világot az állatok is ugyanúgy látják, mint ahogyan mi, emberek. Watteau majomábrázolásai végső soron arra készítetik a nézőt, hogy átértékelje addigi, kialakult merev (antropomorf) látásmódját, és ráébredjen a világról – s benne a művészetről – alkotott felfogásának viszonylagos voltára.



NAGY FRUZZSINA

## Ahol a Szél (se) jár\*

J. M. W. TURNER: THOMSON'S AEOLIAN HARP (THOMSON AEOLHÁRFÁJA)

William Turner minden idők egyik leghíresebb és legeredetibb művésze; festészetével kapcsolatban a szakirodalom többsége szuperlatívuszokban fogalmaz. A művészettörténetben a „fény örültjeként”<sup>1</sup> emlegetik, „aki valóságos katalógusát adta a fenségesnek”,<sup>2</sup> és aki „a vég-sőkig kifinomult ábrázolásaival ajándékozott meg minket”.<sup>3</sup> Turner munkássága és hagyatéka azonban nemcsak képzőművészeti, de lírai alkotásokat is tartalmaz – amint erre elenyészően kevesen, de az utolsó ötven év kutatásai közül többen is felhívták a figyelmet. Jerrold Ziff, Turner-kutató szerint „nyilvánvaló, hogy Turner költészet iránti vágya elválaszthatatlan volt a festészet és a költészet kapcsolata iránti érdeklődésétől.”<sup>4</sup> Ziff idézett állítását alátámasztja, hogy Turner saját költeményei közül csak nagyon keveset, mindössze harmincegyet publikált életében – és ezek közül *mindet* a festményei ekphrasziszaként hozta a nyilvánosságra. A kiadott, csekély számú lírai alkotást Turner következetes szelekciós munkája és többszöri átdolgozásai előzték meg, melyeket pontos tervek és utasítások kísérték a vizuális ábrázolás melletti vagy a katalógusban elhelyezett szövegek megjelenítésével kapcsolatban.<sup>5</sup>

---

\* Ezt a tanulmányt, hálás szívvel, Mesteremnek, dr. Torkos Bélának ajánlom, akinek elmélyült tudása, szakmai alázata és támogató megjegyzései kiapadhatatlan inspirációt jelentenek számomra az angol nyelv és irodalom szépségeinek minél szélesebb körű megismeréséhez.

<sup>1</sup> Théophile Thoré-Bürger, *Trésors d'art exposés à Manchester en 1857 et provenant des collections royales, des collections publiques et des collections particulières de la Grande-Bretagne*, Jules Renouard, Párizs, 1857, 424.

<sup>2</sup> James Kirwan, *Sublimity: The Non-Rational and Irrational in the History of Aesthetics*, Routledge, New York, 2005, 127.

<sup>3</sup> E. H. Gombrich, *A művészet története*, ford. G. Beke Margit és Falvai Mihály, Glória Kiadó, Budapest, 2002, 493.

<sup>4</sup> Jerrold Ziff, „Turner on Poetry and Painting”, *Studies in Romanticism*, Boston University, Boston, 3. 4 (1964): 202. Ziff ezen állítását elsősorban nem a szépirodalmi munkák vizsgálatából bizonyította, hanem Turner akadémiai előadásainak a fontosabb sarokpontjai felől, hiszen a festő gyakran kitért a két művészeti ág szoros együttműködésére. Turner gyakran forgatott és tanulmányozott elméleti olvasmányai közé tartozott John Opie *Lectures on Painting* (1809) és Martin Archer Shee *Elements of Art* (1809) című kötete is, melyeknek a vers-kép kapcsolatokról szóló főbb állításait felfedezhetjük a perspektíváról tartott előadásai szövegében.

<sup>5</sup> Andrew Wilton, *Painting and Poetry, Turner's 'Verse Book' and his Works of 1804–1812*, Tate Gallery, London, 1990, 15–16.

A kép-szöveg kapcsolati dinamika termékeny együttműködésének bemutatásához Turner *Thomson's Aeolian Harp* (Thomson Aeolhárfa) című, 1809-ben alkotott festményét és a hozzá kapcsolódó 32 soros versét választottam ki az életműből.<sup>6</sup>

### Thomson's Aeolian Harp

1. On Thomson's tomb the dew drops distil  
Soft tears of Pity shed for Pope's lost fane,  
To worth and verse adheres sad memory still,  
Scorning to wear ensnaring fashion's chain.

2. In silence go, fair Thames, for all is laid;  
His pastoral reeds untied, and harp unstrung,  
Sunk is their harmony in Twickenham's glade,  
While flows the stream, unheeded and unsung.

3. Resplendent Seasons! chase oblivion's shade,  
Where liberal hands bid Thomson's lyre arise;  
From Putney's height he nature's hues survey'd  
And mark'd each beauty with enraptur'd eyes.

4. Then kindly place amid thy upland groves  
Th'Aeolian harp, attun'd to nature's strains,  
Melliferous greeting every air that roves  
From Thames' broad bosom or her verdant plains.

5. Inspiring Spring! With renovating fire,  
Well pleas'd, rebind those reeds Alexis play'd,  
And breathing balmy kisses to the Lyre,  
Give one soft note to lost Alexis' shade.

6. Let Summer shed her many blossoms fair,  
To shield the trembling strings in noon-tide ray;  
While ever and anon the dulcet air  
Shall rapturous thrill, or sigh in sweets away.

7. Bind not the poppy in the golden hair,  
Autumn! Kind giver of the full-ear'd sheaf;  
Those notes have often echo'd to thy care,  
Check not their sweetness with thy falling leaf.

---

<sup>6</sup> A több mint másfél méter magas és három méter hosszú képet Turner 1809-ben festette meg, majd állíttatta ki a költeményével együtt. A kép jelenleg a Manchesteri Szépművészeti Galériában tekinthető meg. A verset hivatkozható fordítás hiányában saját nyersfordításomban közlöm. A vers más költemények mellett: Jack Lindsay, *i. m.*, 78.

8. Winter! thy sharp cold winds bespeak decay;  
Thy snow-fraught robe let pity' zone entwine,  
That gen'rous care shall memory repay,  
Bending with her o'er Thomson's hallow'd shrine.<sup>7</sup>

### Thomson Eolhárfája

1. Thomson sírjára harmatcseppek szállnak  
A Sajnálát lágy könnyei hullanak Pope elveszett templomáért,  
A bús emlékezet még ragaszkodik az érdemhez és a vershez,  
S nem hajlandó viselni a csalóka divat láncait.

2. Szelíden csordogálj, gyönyörű Temze, hisz ezen nem lehet változtatni már;  
Páztorsípjai szétbomlottak, hárfájának húrjai meglazultak,  
Dallamukat elnyelte Twickenham tisztása,  
Míg a folyó folyik észrevétlenül és megdalolatlanul.

3. Tündöklő Évszakok! Űzzétek a feledés homályát oda,  
Hol bő kezek keltik életre Thomson Lantját;  
Ki a természet színeit Putney magaslatáról bámulta,  
És az ott lévő összes szépségre elragadtatott szemmel tekintett.

4. Aztán, kérlek, helyezzétek magaslataitok berkei közé  
A természet dallamára hangolt Szélhárfát,  
Mely zengve üdvözl minden fuvallatot, ami  
A Temze széles kebléből zöldellő síkjaira száll.

5. Sugallatos Tavasz! a megújító tűzzel,  
Örömdben hangold újra Alexis sípjának nádjait,  
Balzsamos csókokat lehelve a Lantra,  
Szentelj egy lágy dallamot a tűnt Alexis árnyának.

6. Hadd ontsa a Nyár sok szép virágát,  
Védendő a déli naptól reszkető húrokat;  
Míg a dallamos lég minduntalan  
Megremeg, és édes sóhajok szállnak szerteszt.

7. Ne köss pipacsot az arany hajú kalászba,  
Ősz! te teli kévét bőkezűen osztó;  
Azok a dallamok megannyiszor a te oltalmad visszhangozzák,  
Ne rontsd hát édességüket lehulló leveleiddel.

---

<sup>7</sup> Saját fordítás.

8. Tél! metsző hideg szeleid pusztulást hirdetnek;  
 Havas palástod ölelje körül a gyász terét,  
 S e nagylelkű gondoskodást az emlékezet viszonzozza majd,  
 Vele együtt hajolva Thomson szent sírja fölé.



J. M. W. Turner: *Thomson's Aeolian Harp*, 1809, Szépművészeti Múzeum, Manchester, Egyesült Királyság

Szöveg és kép összefonódására elsőként és a legkézenfekvőbb módon az azonos címadás hívja fel a figyelmet, ami legitimálja a vers helyét a kép mellett. A cím felfejtése azért kulcsfontosságú, mert kettős feladatot lát el: egyrészt ablakot nyit a vizuális és a verbális reprezentáció felé, másrészt e kettő összekapcsolása mellett megidéz és játékba hoz más képzőművészeti és irodalmi alkotásokat is. A legszembeütőbb utalás a birtokviszonyban olvasható tulajdonnév, amely James Thomson (1700–1748) skót költőre utal, míg a szerkezet másik eleme egy konkrét intertextuális hivatkozás a költő egyik versére, amelyet *Ode an Aeolian Harp* címmel élete utolsó évében publikált.<sup>8</sup>

Mielőtt elkezdenénk ennek az előzményversnek, valamint Turner szövegének és festményének átfogó komparatiztikai vizsgálatát, a cím másik szervező elemére, az *æolhárfa* motívumára szeretném ráirányítani a figyelmet, amely (egy-két rövidebb magyarázó megjegyzésen kívül) többnyire háttérbe szorul a szakirodalomban a nyilvánvaló intertextuális párhuzam feltárására tett törekvésekhez képest.

A kép és vers címében szereplő *æolhárfa*, vagy *eolhárfa*, egy olyan téglalap alakú fadoboz, amire hat (vagy annál több) eltérő vastagságú és rugalmasságú húrt feszítenek. A kifeszített húrokat a szél energiája hozza mozgásba, és ez a rezgés teszi voltaképpen hangszerré. Két

<sup>8</sup> Thomson munkássága – Alexander Pope mellett – viszonylag nagy népszerűségnek örvendett Turner korában. Kiváltképp *Az évszakok* című elbeszélő költeményét kedvelték, amely a tájképfestők állandó hivatkozási alapjaként szolgált. James Sambrook szerk., James Thomson, *The Seasons*, Oxford University Press, Oxford, 1981, 31.

mozgatható oldalfalból áll, hogy a hangszert az éppen aktuális szél iránya felé lehessen forgatni. A húrokat általában egyforma hangmagasságra hangolják, de minthogy vastagságuk és a rugalmasságuk eltérő, a szél erősségének megfelelően különböző felhangokon szólalnak meg. Ha eltérő hangmagasságra hangolják őket, akár akkordok is megszólalhatnak a hárfán.<sup>10</sup> A hangszer nevében található latin *æol* kifejezés Aiolosz görög szélisten nevére vezethető vissza, aki azt a megbízást kapta Zeustól, hogy uralkodjék a földek és vizek légáramlatain.<sup>11</sup> A szél és vihar uraként leginkább a határtartás volt a feladata: egyszerre kellett egyensúlyoznia aközött, hogy szabadjára engedje-e vagy megszüntesse, illetve hogy kedvező irányba terelje a fűrge, szeszélyes szeleket. Ezeket a megzabolázásra váró széláramlatokat a görögök az irányukkal írták le, vagyis azt határozták meg, hogy merről fújnak. Kezdetben a négy égtáj alapján négy főszel (Notosz, Boreasz, Zephürosz és Eurosz) határoztak meg, amelyekhez később az évszakokat is hozzárendelték. Erős, maszkulin férfiak formájában képelték el őket, akiket heves, vad, pusztító cselekvések jellemeztek. Olyan szárnyas férfistenek voltak, akiket hosszú hajjal, szakállal, felfújt arccal és nyitott szájjal ábrázoltak. A négy szélisten kordában tartása a hős, Aiolosz kezében összpontosult, aki „a gyeplőt szerződése szerint meghúzni – lazítani” tudta, ami folyamatos és feszített felelősségvállalást jelentett, „hiszen ha lehetne, a [szelek a] földet, a tengert,/ És a magas mennyet, felkapva, a légbe sodornák.”<sup>12</sup> Aiolosz alakját az ókor ipar- és képzőművészetének számos vázája és mozaikja megörökítette: Aioloszt „szélgyermekéhez” hasonlóan dús szakállú férfiként ábrázolták, amint zsákszerű tömlőjének száját összefogja éppen. Nincs azonban olyan ránk maradt antik reprezentáció, ami Aioloszt mint a hárfáján muzsikáló szélistént ábrázolná, vagy egyáltalán, ami az istenséget bármilyen zenei eszközzel együtt jelenítené meg: sőt az irodalmi alkotások között sem találunk olyat, amiben a zenével kapcsolatban szóba hoznák, vagy a szél működette hárfával kötnék össze az alakját.<sup>13</sup>

E fentebb jelzett reprezentációs „hiány” miatt nem lehet elég kimerítő, ha az *æol*hárfa motívumának értelmezésekor megelégszünk Aiolosz görög szélisten nevének a megemlégtésével, ahogy a Turner festményét értelmező tanulmányokban ezt gyakran olvashatjuk. Aiolosz és a hárfa összekapcsolódása tudniillik egy jóval későbbi dialógus eredményeként bontakozott ki, ami majdhogynem egyidős az instrumentum újrafelfedezésével. Az ókori szélhár-

<sup>10</sup> Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961, 62. A hétköznapi szóhasználatban „szélhárfaaként” is emlegetjük a hangszert, azonban a zeneelméleti és -történeti szakkönyvekben *æol*hárfaként nevezik meg.

<sup>11</sup> Az Aiolosz (Αἰολος) görög tulajdonnév jelentése „gyors”, „sebes”, átvitt értelemben „szeszélyes”, „változókéony”. Transzparensen kapcsolódik a szél (*ἄνεμος*) főnévhez, amelynek a derivátumaként keletkezett. A szél főnév az *ἀνε* – fújni, lélegezni igei gyökből képződött. Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1940.

<sup>12</sup> Vergilius, *Aeneis*, I. 60–61, 64–65. Az idézett rész fordítását az alábbi magyar nyelvű kiadásból közlöm: *Vergilius összes művei*, ford. Lakatos István, Magyar Helikon, Budapest, 1973, 118–119.

Vergilius Aiolosz (lat. *Æolus*) alakjának megformálása során jórészt követi Homérosz ábrázolásmódját a mitológiai alakkal kapcsolatban. Azokat a szöveghelyeket, ahol fontosabb eltérés mutatkozik a két szerző elképzelésében, külön jelezni fogom.

<sup>13</sup> A kézzel pengetett hárfának ugyanakkor hatalmas a hagyománya az antikvitásban: a kultúra, a költészet megszületésével tekintették egyidősnek. Lásd: Homérosz, „Himnuszok”, III. 39–56, in Homérosz, *Odüsszeia, Homéroszi költemények*, ford. Devecseri Gábor, Magyar Helikon, 1971, 415–416.

fák jó ideig a homályba veszttek,<sup>14</sup> mígnem egy Athanasius Kircher (1602–1680) nevű német polihisztor és feltaláló, aki – egyéb tudományok mellett – hangtannal is foglalkozott, *Musurgia Universalis* (1650) című könyvében dokumentálta, hogyan sikerült újraalkotnia egy szélhárfa, lejegyezve annak működését is. Önműködő találmányának a *Machinamentum X* és a *Machinam harmonicam automatam* nevet adta, és a mellékelt ábrák mellé jegyzetként azt írta le, hogy a szél működésétől függően a hárfa dallama hol madárcsicsergésre, hol orgonajátékra, hol más egyéb hangszerek zenéjére hasonlított.<sup>15</sup> Bár Kirchert tekinthetjük az újkori szélhárfa feltalálójának, az igazi áttörést a hangszer elterjedésében nem az ő műve jelentette, hanem egy másik lavina, amit Alexander Pope indított el, alighanem akaratlanul. Pope több mint fél évszázaddal a *Musurgia* megjelenése után, Homérosz angolra fordítása közben, Thesszaloniki Eusztathiosz (1110–1194 körül) bizánci szerzetes Odüsszeia-kommentárjait kezdte el forgatni, amiben a szerző megemlíttett egy olyan hangszert, amelyet a szél szólaltat meg, harmóniát hozva létre a húrokon. Pope figyelmét felkeltette ez a passzus, és ennek nyomán párbeszédbe elegyedett a korban népszerű James Oswald (1710–1769) skót zeneszerzővel és hangszerkereskedővel.<sup>16</sup> Oswald, aki nem tudott ilyen hangszer létezéséről, azonnal fellelkesült és kísérletezésbe kezdett, de több próbálkozása is kudarcot vallott, az eszköz ugyanis nem szólalt meg.<sup>17</sup> A zenetörténet romantikusabb verziója szerint Oswald a próbálkozások közben hírt kapott egy Temzén úszó lakóhajóról, aminek a fedélzetén egy kifüggesztett hárfa véletlenül megszólalt, és ennek a hangszernek a segítségével végül sikerült neki is megalkotnia első szélhárfájának prototípusát, amit aztán később számtalan másik követett.<sup>18</sup> Ennél valószínűbbnek tartják a zenetörténészek azt a verziót, hogy komoly kutatás előzte meg Oswald próbálkozásait, és rábukkant Kircher latin nyelvű könyvére a szélhárfa pontos fizikai leírásával. Az ismertetőt azonban – mivel ő maga nem tudott latinul –, James

<sup>14</sup> Ez a mellőzöttség azzal magyarázható, hogy középkorban egyre inkább elterjedt az a nézet, hogy a szélhárfa az alkímia és a fekete mágia egyik tartozéka. Dunstan canterburyi érseket a X. században boszorkányság vádjával gyanúsították meg, mert „szél-fújta húrokkal” kísérletezett. Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, 62.

<sup>15</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*, Haerendum Francisci, Corbelletti, Róma, 1650, 2:352–353.

<sup>16</sup> A zenetörténészek között megoszlanak a vélemények Pope közreműködésével kapcsolatban. Carl Engel szerint Pope felkérte Oswaldot, hogy készítse el a hangszert, amit aztán a költő a twickenhami villájának kertjében akart elhelyezni. Ezzel szemben Thomas L. Lankins szerint pont fordítva történtek az események, Oswald kereste fel Pope-ot, mert tudomására jutott, hogy a költő Homérosz-fordítás közben milyen hangszertörténeti érdekességre bukkan. Mivel az első elképzelést jobban össze lehetett hangolni Pope kertépítő tevékenységével, így az utókor szívesebben kanonizálta ezt a verziót. Pope jelenlétének – már túlzásba hajló – felnagyítására láthatunk például az *Egyetemes Magyar Encyclopaedia* „eólhárfa” szócikkében, amiben azt olvashatjuk, hogy „a múlt század második negyedében sikerült a híres angol író- s költőnek, Pope Sándornak ismét divatba, s elismerésre emelni ez általa tökéletesített léghangszert.” Carl Engel, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 480.; Thomas L. Hankins, Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, Princeton University Press, Princeton, 2014, 92.; Török János szerk., *Egyetemes Magyar Encyclopaedia*, Szent István Társulat, Pest, 1859, 823.

<sup>17</sup> Geoffrey Grigson, „The Harp of Aeolus”, in *The Harp of Aeolus and other Essays on Art and Nature*, Routledge, London, 1948, 24.

<sup>18</sup> Mary Warnock, „Coleridge and Wordsworth, Theory and Practice”, in *Imagination*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1976, 110.

Thomson fordította le neki, és Oswald csak az angol nyelvre átültetett jegyzetek követésével tudta a hangszert rekonstruálni.<sup>19</sup> Továbbá, minden bizonnyal, Thomson lehetett az is, akitől az az ötlet származott, hogy már ne – a funkcionalitás alapján – egyszerű szélhárfa (windharp), hanem a mitológémát megidéző æolhárfa (æolian harp) nevezzék el a zenedobozt. Az inspirációt Thomson szinte bizonyos, hogy Johann Jacob Hofmann *Lexicon Universale* (1698) – szintén latin nyelven íródott – könyvéből merítette, aki a szélhárfa leírásában a fentebb említett Kirchertől is idézett.<sup>20</sup> Hofmann azonban elvetette Kircher nyakatekert névadását, és ő volt az, aki elsőként kötötte össze az antik mitológiai alakot és a hangszert, *Aeolium Instrumentum*ként elnevezte el azt.<sup>21</sup> Hofmann perszónifikációja – ami a közönséges szélhárfa szóösszetételtől tudatosan rugaszkodott el – alkalmas arra, hogy megidézzék az organikus természet és a mesterséges mechanika, valamint a kettőjük egységéből megszülető kultúra vízióját, ami a romantika felé mutató Thomson esztétikájának az alappillére volt.

Thomson aktív közreműködése abban, hogy a szélhárfa végül sikeresen elkészült, és hogy *æolian harp*, azaz æolhárfa névvel honosodott meg a művészetekben (és emiatt a köztudatban is), már önmagában elég lehet ahhoz, hogy William Turner címadásában a birtokos eset használatát olyan hozzárendelésként értelmezzük, ami a versek intertextuális viszonya mellett az instrumentum történeti aspektusát is játékba hozza – még akkor is, ha ennek a hozzátartozási viszonyoknak az önreferenciális feltárásáról Thomson következetesen lemondott, és a Turner-szöveg előzményversének tekintett *Ode an Aeolian Harp* című költemény mellett, egy magyarázó lábjegyzetben erősítette meg Oswald elsőbbségét.<sup>22</sup> Korántsem tagadva ennek a referenciális kapcsolatnak a feledhetőségét, ami elsősorban a tanúsítás elhárításából következhetett be a recepcióban, mégis úgy tűnik számomra, hogy az értekezői munkákban ennek az emlékezetnek a hiányossága értékvesztéssel jár mind Thomson, mind Turner verseinek az értelmezéseit olvasva. Thomson megjegyzése a vers margóján kitakarja saját magának (és ebből következően aztán Turnernek is) azt a technikai, tudományos érdeklődését, ami a *harmónia* létrejöttében nemcsak természeti/metafizikai folyamatot, hanem ami hangszerelési és összhangzattani folyamatot szintúgy lát; ezzel pedig ráerősít arra a diskurzusra, ami később – főleg a romantika definiálása kapcsán – éles szakadékot teremt a tudományok és a művészetek között. Tagadhatatlan ugyan, hogy mind Thomson, mind Turner számára kiemelt jelentőséggel bír, hogy nem emberi kéz érintése által szólal meg az eolhárfa, de legalább ilyen lényeges volt számukra a gyártási folyamat is: a mesteremberek szakértő munkája, amiben a hangszertest olyan technológiai eljárással készül el, hogy alkalmassá váljon a természet játékára.

A két vers és a kép közötti kapcsolat nemcsak a festő már említett címadó sorából következik, hanem szoros összefüggések mutathatóak ki a motívumok és a nyelvi/képi megformá-

<sup>19</sup> Thomas L. Hankins, Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, 93.

<sup>20</sup> Johann Jacob Hofmann, *Lexicon Universale*, J. Hackium, C. Boutesteyn et al., Leiden, 1698, 88.

<sup>21</sup> Thomas L. Hankins, Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, 93.

<sup>22</sup> A következő megjegyzést fűzte Thomson a vers címéhez: „Az Aeolus Hárfa egy olyan zenei hangszer, amin a szél játszik, és Mr. Oswald találmánya, a tulajdonságairól bővebben a *Castle of Indolence* című versemben már írtam.” James Dodsley szerk., *Collection of Poems in Six Volumes by Several Hands III*, J. Hughes és J. Dodsley, London, 1763, 4.

lás szempontjából is.<sup>23</sup> Legalább ilyen hangsúlyosak ugyanakkor a nagy példakép textuális megoldásaitól való éles elhajlások is, amelyek Turner saját nyelv- és esztétikai felfogásának megteremtése felé mutatnak. Ahhoz azonban, hogy az átkötések és különbségek világossá váljanak a három műalkotás között, induljunk ki Thomson verséből, és annak irányadó formuláiból.

### An Ode On Æolus's Harp<sup>24</sup>

I.

Aethereal race, inhabitants of air!  
Who hymn your God amid the secret grove;  
Ye unseen beings to my harp repair,  
And raise majestic strains, or melt in love.

II.

Those tender notes, how kindly they upbraid?  
With what soft woe they thrill the lover's heart?  
Sure from the hand of some unhappy maid  
Who dy'd of love, these sweet complainings part.

III.

But hark! that strain was of a graver tone,  
On the deep strings his hand some hermit throws;  
Or he the *sacred Bard!* who sat alone,  
In the drear waste, and wept his people's woes.

IV.

Such was the song which Zion's children sung,  
When by Euphrates' stream they made their plaint:  
And to such sadly solemn notes are strung  
Angelic harps, to sooth a dying saint.

V.

Methinks I hear the full celestial choir,  
Thro' heaven's high dome their awful anthem raise;

<sup>23</sup> A Thomson költészetét érintő konkrét utalások közül ez nem *páratlan* példa a turneri életműben. A költőnek a természet pontos obszervációján alapuló metaforikus ábrázolásmódja jellegzetes nyomokat hagyott Turner képi és verbális formavilágán, és visszatérő viszonyítási pontként többször felbukkan az alkotásain, amint arra már többen is felhívták a figyelmet. James Thomson költészetének Turnerre gyakorolt hatásáról bővebben: Janis A. Tomlinson, „Landscape into Allegory: J. M. W. Turner's Frosty Morning and James Thomson's The Seasons”, *Studies in Romanticism*, Boston University, Boston, 29.2 (1990): 181–196., Andrew Wilton, *Turner and the Sublime*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980, 21–24.

<sup>24</sup> James Dodsley szerk., *Collection of Poems in Six Volumes by Several Hands III*, 4–5.

Now chanting clear, and now they all conspire  
To swell the lofty hymn, from praise to praise.

VI.

Let me, ye wand'ring spirits of the wind,  
Who as wild Fancy prompts you touch the string,  
Smit with your theme, be in your chorus join'd,  
For till you cease, my Muse forgets to sing.<sup>25</sup>

### Óda Aeolus hárfájáról

I.

Éteri faj, lakói a légnek  
Kik magányos ligetek között dicsóítitek Istenetek,  
Ti láthatatlan lények, hárfámhoz jertek,  
S keltsetek fenséges dallamokat, vagy olvadjatok a szerelemtől.

II.

Azok a lány hangok, milyen kedvesen korholnak!  
Milyen szelíd jajszóval indítják meg a szerelmes szívét!  
Bizonyára egy boldogtalan hajadon kezétől származnak  
Ezek az édes panaszok, ki belehalt a szerelembe.

III.

De csitt! ez a dallam komorabb,  
Valami remete tette rá kezét a mély húrokra,  
Vagy ő, a szent Bárd, ki egyedül üldögélt  
A kietlen pusztában, és a népe sirámaint siratta.

IV.

Ilyen volt az a dal is, mit Sion gyermekei daloltak  
Mikor az Eufrátesz folyásánál siránkoztak;

---

<sup>25</sup> Saját fordítás. Thomson verséről – Turneréhez hasonlóan – nem született még magyar nyelvű értelmezés, ami a fordítás hiányának is betudható. A szépirodalmi alkotások átültetésekor a gondolati és képi elemek szoros fordításával az érthetőségre és a világos beszédmódra törekedtem. Nem törekedtem mindazonáltal a versek poétikai hangszerkészletének az átültetésére, a metrikai képlet vagy a zenei-asszociatív szóhasználat közvetítésére, – emiatt egyes szöveghelyek nehézkesnek és szegényesnek tűnhetnek az eredeti költeményekhez képest. A versek esztétikai értékű átültetése az eol-hárfa témájának auditív jellege miatt azonban releváns szempont lehetne, hiszen egy hasonló, de mégis (el)különböző(dő) dallamra hangolhatná át Thomson és Turner „hárfáját”. A hárfa egy hangzásbeli, formai játék a versekben, de nem csak az: a rím és a ritmus csupán egy-egy eleme a szövegek zenei stílus eszközeinek, azonban mindkét alkotás egy rejtettebb ritmusra is utal, ami az írásmód és a nyelvfelfogás felől válik értelmezhetővé.

És ily fennkölt dallamokat hallatnak  
Angyali húrok, nyugtatni a haldokló szentet.

V.

Hallani vélem ahogy az egész mennyei kórus  
az Ég magas kupoláján át az áhítatos himnuszt harsogja,  
Hangjai hol tisztán elkülöníthetően, hol mind összecsengve  
Fokról fokra erősítik a magasztos dicshimnuszt.

VI.

Ti kóborló szellemei/lelkei a szélnek,  
Kik, ahogy vad Fantázia hajt, úgy érintitek a húrokat  
Engedjétek, hogy dalotoktól elbűvölten a kórusotokhoz csatlakozzam,  
Mert míg abba nem hagyjátok, Múzsám elfelejt énekelni.

Thomson verse elsősorban a *szél* metaforái köré szerveződik, és a légköri jelenség különböző megnyilvánulási formáival játszik. A leghangosabb ezek közül – az előzetes várakozással ellentétben – nem az antik, hanem a keresztény szólam: a szöveg explicit és implicit bibliai utalások sokaságát foglalja magában, ami a költemény szó- és eszköztárán (majestic, hymn, God, hermit, Zion's children, angelic harp, saint, celestial choir, heaven's high dome) is nyomot hagy. A szöveg mindenekelőtt a szél fújásán keresztül megnyilvánuló „majestas”-nak az allegorikus ábrázolása. Mivel Isten személye és hangja nem fogható fel közvetlen érzéki tapasztalattal, ezért Isten, valamint az őt körülvevő angyali kórus a természet erejét felhasználva szólaltatja meg a hangszert, hogy a hárfajáték által a Mindenható jelenvalóvá és hallhatóvá váljon a korlátozott befogadásra képes emberi elme számára. A teofániának a természeti erők bevonásával történő kinyilatkoztatása egy jellegzetes (pan)teista elképzelést tükröz, amelyben Isten és a természet egymástól nem különíthetők el: a természetben megnyilvánuló szépség Isten erejének és magasztosságának a jele. A szél mint természeti forma és Isten jelenlétének egységbe fűzése a vers végén válik igazán eklatánssá a *spirit* szó kétértelmű jelentésének a bevonásával. Thomson azt a közismert teológiai terminológiát hozta ezzel játékba, amiben a *spirit(us)* latin eredetű kifejezés egyszerre jelentette a *Szentlelket*, valamint *lélegzetet*, *fuvalatot*, *szelet* is a Szentírásban – lehetővé téve a szó jelentéstartalmainak az állandó felcserélhetőségét.<sup>26</sup> A hárfán keresztülújuló szél/Szentlélek zenéje a szakrális tapasztalat megélése mellett erőteljes esztétikai élményt is nyújt, melynek következtében a lírai én az utolsó versszakban engedélyt kér arra, hogy a dallamtól megigézve ő maga is a mennyei kórus tagjává válhasson: „Smit with your theme, be in your chorus join'd.”<sup>27</sup> A természeti erők

<sup>26</sup> A latin 'spiritus' szóhoz hasonlóan a Lélek görög (*pneuma*), illetve héber (*rúah*) megfelelői is egyszerre jelölik a Bibliában Isten lelkét és a mozgásban lévő szeleket is.

<sup>27</sup> A versben szereplő angyali kórus az Ég templomában dicsóít énekevel Istent a mennyei liturgia részeként. [Thro' heaven's high dome their awful anthem raise;/Now chanting clear, and now they all conspire/To swell the lofty hymn, from praise to praise.] Ez a dallam párhuzamban áll földi tükörképével, a szélhárfa szakrális játékaival. [Spirits of the wind,/Who as wild Fancy prompts you touch the string,/Smit with your theme, be in your chorus join'd] Ez a fajta hierarchikus viszony, amely a mennyei liturgia árnyképének tekinti a földi szertartás részeit, Pszeudo-Areopagita Dénes, VI. szá-

szakrális kontextusba való áthelyezése, valamint a transzcendens megmutatkozásából fakadó elragadtatottság és áhítat esztétikai átélése nem csak Thomson művészetfelfogásának a sajátja. Thomson ebben a szemléletben John Dennis drámaíró gondolatait követi, aki a *vallási fenségesség* (*religious sublime*) esztétikai kategóriájának kidolgozásában az első jelentős mérföldkő a brit hagyományban. Dennis álláspontja szerint a fenségesség jellemzően vallási eszméken keresztül mutatkozik meg a művészetekben, mégpedig úgy, hogy a szakrális tapasztalat metaforikusan egy természetorientált esztétika segítségével ölt formát. Ez a vallásos-esztétikai érzület az, amely Thomson költészetének képi világán erős nyomokat hagy: Isten létezésének bizonyítékait ismerte fel a természet különböző erőiben és formáiban, melyek megragadását a művészetek feladatának tekintette. A versben szereplő vallásos, bölcséleti tartalmak, amelyek a szélhárfa zenéjét meghatározzák, az emelkedett hangulatnak megfelelő metrikai forma és dallamvilág keretében szólnak meg: az *Énekek énekének* szerelmi dalai-ban (2. versszak), a szent Bárd által énekelt gyászénekekben (3. versszak), Sion gyermekeinek panaszdalaiban (4. versszak), illetve a liturgiában énekelt antifóniakon és himnuszokon keresztül (1. és 5. versszak). A versszakonként megjelenített különböző imaénekek közös gyűjtőnévként jelenik meg a címben szereplő *óda* megnevezés, amely egyrészt összefogja a költeményben szereplő eltérő ritmikájú és témájú lírai műfajokat, másrészt kijelöli a vers saját esztétikai-poétikai törekvéseit is. Ezek az énekek „a beszéd, az írás, s végül a textus rangjára emelik a vallásos tapasztalat egyes alapvető mozzanatait, (...) és a poétikai kánonnak megfelelően emlékezetbe véshető, szavalható, *énekelhető* textusok formáit öltik.”<sup>28</sup> A vers a panasz és a dicsőítés poláris ellentétén nyugszik: a szenvedést, halált és elhagyatottságot megéneklő gyász- és panaszdalokat a megmentő, fenntartó és továbbörökítő Istenhez szóló dicsőhimnuszok foglalják keretbe. A vers ideje, ahogyan az ének hangsorai is, úgy haladnak előre: a szent Bárd (akit Thomson Jeremiásként azonosított a vershez kapcsolódó lábjegyzetben) a kietlen pusztában ül magányosan, és Jeruzsálem pusztulása miatt siránkozik, majd később az ő halálát siratják angyali hárfák dalai.<sup>29</sup> A próféta szavai, akárcsak a szélhárfa éneke, közvetett kinyilatkoztatást adnak Isten jelenlétéről és szándékáról. Jeremiás azonban nemcsak próféta, de lírikus, bárd (énekes) is, aki öt dalban örökítette meg a szent város lerombolását. A – Thomson korában még – Jeremiásnak tulajdonított *Síralmak* könyve szigorú, kötött metrikai alapelvet követ: az irodalmi gyászdal mértékében (3 + 2 versláb) megírt énekek akrosztikusak, vagyis mindegyik vers a héber ábécé egymást követő betűjével kezdő-

---

zadban élt görög filozófus és teológus neoplatonikus gondolkodásának hagyományát tükrözi. Dénes úgy vélte, hogy az égi liturgia képmására jött létre az egyházi intézmény- és szertartásrend, követve az égi mintáját. Mindegyik földi rendnek az eggyel felette álló szervezeti egységet kell szemlélnie, és utánoznia kell annak megvilágosító, beavató tevékenységét. Thomson versében az égi és földi dicsőítő énekek szerkezeti hasonlóságai ennek a tükörképiségnek a közvetői. [Bár a legelső fordítás Areopagita Dénes munkáiból csak 1897-ben (*The Works of Dionysius The Areopagite*, ford. és kiad. John Parker, London) jelent meg angolul, jóval Thomson halála után, de a görögül is jól tudó költő számára nem jelenthetett gondot a szövegek eredeti nyelven való olvasása.

<sup>28</sup> Paul Ricoeur, *Bibliai gondolkodás*, ford. Enyedi Jenő, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2003, 352; 357.

<sup>29</sup> Jeremiás próféta magányos panasza a pusztában (the *sacred Bard!* who sat alone) explicit idézet a róla elnevezett bibliai könyv egy szakaszára a King James-féle (1611) fordításból: „I sat alone because of thy hand: for thou hast filled me with indignation.” – „Kezed súlya miatt egymagamban ültem, mert bosszúsággal töltöttél el engem.” (Jer 15:17)



dik.<sup>30</sup> A jeremiási énekek feszes ritmizálására és borús tematikájára felelhet Thomson zenei utalása a mély húrokra (deep strings), melyeknek a játéka komorabb, melankolikusabb hangzást eredményez (that strain was of a graver tone).

A *szent Bárd* formula üres helyként ugyanakkor alkalmas arra is, hogy más bibliai allúziók számára is helyt adjon: akár Izaiás, akár Ezékiel prófétának; de legfőképpen Dávidnak, a pásztorból lett királynak, aki úgy tudta a hárfát pengetni, hogy játékára „a gonosz lélek eltávozott Saulból”.<sup>31</sup> Dávidot a művészetekben ezért gyakran ábrázolják hárfával, ami egyszerre utal zene-, valamint zsoltárszerzői, költői tevékenységére is. Témánk szempontjából Dávid hárfajátékánál azonban jelentősebb az a mozzanat, hogy a szélhárfa első *esztétikai értékű* megjelenítését is hozzá és nem pedig Aioloszhoz kötik.<sup>32</sup> A rabbinikus hagyomány szerint Dávidnak az volt a szokása, hogy éjszakára az ágya fölé függesztette hárfáját (héberül *kinnor*), ami pontban éjfélkor az északi szél fuvallatára kezdett el játszani. Amint megszólalt a hangszer, Dávid felkelt, és a szélhárfa játékát hallgatva a hajnal beköszöntéig a Tórát tanulmányozta (*Talmud*, Beráchót, 3b). Dávid király hagyományához hasonlóan, a Thomson-versben megjelenített szélhárfa játéka is a nátura és a kultúra közötti egységet teremti meg egy alapvetően vallásos diskurzus részeként. A vers címében mégsem Dávid (szél)hárfája szerepel, hanem Aeolusé; és pont emiatt a költemény nem szűkíthető pusztán vallásos-bölcseleti formulák gyűjteményévé – még akkor sem, ha hangsúlyosan ezek az elemek dominálnak benne. A vers paratextusában szereplő görög isten neve, valamint az utolsó sorban szereplő Múza parergonális keretként fogják közre a belső biblikus tartalmakat, marginális pontokként kiegészítve azokat egy újabb lehetséges jelentésréteggel. A lírai én anygali kórushoz való csatlakozásának egyik következménye a Múza elhallgatása az utolsó sorban, aki a művészi inspiráció, a kreatív alkotó erők és az élet szimbóluma lehet. Az elmúlás azonban csak részleges, az anyagi lét és alkotás befejezését sejteti; a kórushoz való csatlakozás pedig egyet jelent a szélhárfa játékában való aktív, metafizikai részvétellel.<sup>33</sup>

Turner Thomson kezdő és záró soraira kapcsolódik rá saját versének és festményének címadó sorával, és mindkettőt *Thomson eolhárfájaként* nevezi meg. A két alkotás vizuális és verbális emlékkállítás és tisztelgés a költő életműve előtt, amely egyetlen metaforában összegezve: az eolhárfában bontakozik ki. Turner verse ebben az értelemben már nemcsak (a festményhez képest alárendelt) ekphrasziszként működik, hanem inkább olyan *sírversként* funkcionál, amelyhez a váznon szereplő, Thomson nevével ellátott sírkő koegzisztál.<sup>34</sup> Az alkotások egy-egy emlékezhelyként is elgondolhatók, amelyek egymásra utalásaikkal folyton

<sup>30</sup> Rózsa Huba, *Az Ószövetség keletkezése II.*, Szent István Társulat, Budapest, 2002, 413.

<sup>31</sup> 1Sám 16–23.; 1Sám 18:10.

<sup>32</sup> Carl Engel, „Aeolian Music”, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 23. 475 (1882): 480.

<sup>33</sup> Thomson és Turner verse közé ékelődik Coleridge 1795-ben íródott *The Eolian Harp* (Az eolhárfá) című verse, amelyen szintén érződik Thomson költeményének hatása. Coleridge verse rámutat arra a fokozódó érdeklődésre a szélhárfa iránt, amely a XIX. század elejére szilárdul meg véglegesen az angol költészetben, illetve tágabb értelemben, a köztudatban is. Az instrumentum jelenléte ekkorra már szokványossá vált Anglia parkjaiban, kertjeiben és széljárta ablakaiban.

<sup>34</sup> A vers ekphrasziszként való egyértelmű meghatározása továbbá azért is problematikus, mert így a kép-szöveg viszonyban egy időbeli sorrendiséget is feltételeznünk kellene, mégpedig a festmény javára. A két műalkotás azonban szimultán, és egy alkotó keze által jött létre. A festmény kizárólagos kanonizációja egyelőre kitakarja azt a lehetőséget, hogy a hierarchikus viszony esetleg megforduljon és a képet a szöveg illusztrációjaként szemléljük.

kereszteznek és emiatt értelmezik egymást. A vers olyan szorosan működik együtt a képpel, mint egy paszpartu, mint a festményt körülvevő, de még a külső ráján belül elhelyezkedő betűkeret. Mindkettő archíválva: láthatóvá és olvashatóvá teszi Thomson emlékét a befogadók számára (On Thomson's *tomb* the dewy drops distil (...) To worth and *verse* adheres sad *memory* still). Bár a thomsoni kontextus felidézése indokoltá tehetné, hogy ez az emlékéllítés egy vallásos fejtegetésben teljesebben ki, Turner mégis felülírja a költő előd teológiai keretrendszerét, és ami Thomsonnál még meghatározó motívumként jelent meg, az Turnernél már átadja a helyét másnak. Turner – a Thomsonnál csak parergonális elemként felbukkanó – antik szimbólumrendszerre csatlakozott rá, és a vallásos senséges kifejezésformáival ellentétben, a senségest kizárólag természeti formákon és erőkön keresztül jelenítette meg. Turner versében a szél motívumrendszerre képes kifejezni a természet senségségét közvetlenül is, és míg Thomson versében a természeti képek száma viszonylag csekély számban jelent meg, addig Turner szövegében bőven találunk rá példát (Thames, glade, flows, Seasons, nature, height, upland groves, verdant plains, many blossoms fair, dulcet air, falling leaf, snow-fraught robe). A szél a művészi alkotóerő egész költeményen átívelő allegóriájaként olvasható. Erre a gondolatra épül rá az is, hogy az inspiráció által megszólaltatott szélhárfá a költői lélek szimbólumaként fogadja be és alakítja dallammá, illetve lírává az őt motiváló szenvedélyeket. A hárfá megszólaltatásához azonban speciális körülmények szükségesek: a Twickenham tisztásán ottfedezett és tönkrement hárfá (*harp unstrung/Sunk is their harmony in Twickenham's glade*) húrjait újjá kell élesíteni, ehhez pedig a hangszeret a megfelelő helyen kell elhelyezni, és a természet dallamára újra is kell hangolni. A vizuális és verbális alkotás ennek az előfeltételnek tesz eleget: a kép teret, a vers pedig hangot ad a szélhárfá működéséhez.

A hárfá dallamát elsősorban a szél erőssége határozza meg, ami az évszakoknak megfelelően folyamatosan változik.<sup>35</sup> Az első az évszakok sorában az inspiráló tavasz, amely balszamos csókjaival egyrészt újjáéleszti az instrumentum (*Lyre*) működését, másrészt lágy dallamokat (*soft note*) csal ki a hangszerből (*Inspiring Spring!/ breathing balmy kisses to the Lyre / Give one soft note to lost Alexis' shade*). A 'Lyre' szó, amely Lantként és Líráként egyaránt fordítható, valamint a 'note' kifejezés, amely egyszerre jelent 'dallamot, hangjegyet' és 'írásos jegyzetet' is, a költészet és a zene szoros összekapcsolódására hívja fel a figyelmet. A lírai én egyszerre várja az inspiráló tavasztól, hogy gyengéd hangon szólaltassa meg a lantot (mint zenei eszközt), és kéri, hogy adjon megfelelő verbális tartalmat a költészet folyamatához. Ez a kettősség egészen addig az antik elképzelésig nyúlik vissza, amelyben „a görögök a költészettel együtt a zenét is kezdettől fogva az inspiráció körébe sorolták. Ennek kettős alapja volt. Mindenekelőtt az, hogy közösen művelték őket, hiszen a költészetet énekelték, a zene pedig vokális zene volt. Másodszor, pszichológiai közösség volt a két művészet között. Mindkettőt akusztikai létrehozásnak tekintették.”<sup>36</sup> A nyár hangjai a tavasszal ellentétben azonban már sokkal erőteljesebbek, élénkebbek és színesebbek, akár csak az évszak virágai.

<sup>35</sup> A versben nagybetűvel jelölt *Évszakok* felkiáltás (*Seasons!*) intertextuális utalás Thomson ugyanazon című elbeszélő költeményére.

<sup>36</sup> Władisław Tatarkiewicz, *Az esztétika alapfogalmai*, ford. Sajó Sándor, Kossuth Kiadó, Budapest, 2006, 45.

Turner verse zeneiségét tekintve jambikus pentameterben és keresztrímekkel íródott, ezzel követve Thomson költeményének metrikai képletét. Thomsontól eltérően azonban Turner versének hangneme közelebb áll az elégiához, mint az ódához.

Ügyelni kell azonban arra, hogy a déli naptól felmelegedő levegő, véletlenül se tegyen kárt a húrokban, hanem őrizze meg annak épségét és édességét. A nyarat bemutató szóképek és alakzatok olvasásakor egyre világosabban kirajzolódik, hogy az évszakok légáramlatai más-más érzelmeket és temperamentumot jelenítenek meg: míg a tavasz szelídebb, visszafogottabb, gyöngédebb érzelmeket ábrázol, addig a nyár erősebb, intenzívebb szenvedélyeket fejez ki, amelyek akár rombolni is képesek. A szélhárfa zenéje ősszel a gondoskodást dicséri: a teli kévét bőkezűen osztó évszak nem okoz kárt és rontja el a nyár édességét, éppen ellenkezőleg: őrzi és védi annak gyümölcseit. Télen a hideg, csípős szelek már ismét erőteljesebb hangulatokat jelenítenek meg, intenzitásukban a nyár amplitúdójához hasonlatosak. A tél pusztulást és halált hirdet, a dallam komorabbá és félelmetesebbé válik, és annak a veszélyével fenyeget, hogy a sok erőfeszítés árán megszűlendő lírai hang ismét az enyészet részévé válik. Az évszakokat ábrázoló metaforákon keresztül Turner beemeli az Aiolosz mítoszban szereplő szeleket és azok jellegzetes vonásait: Zephüroszt, a tavasz hírnökét, Notoszt, a nyári zivatarok szeszélyes urát; Euroszt a száraz, őszi szelet, valamint Boreaszt, mind közül a legveszélyesebbet, a tél megtestesítőjét. Míg a versben mind a négy szél- és évszaktípus jelen van, addig a festményen csupán egyetlen évszak kimerevített pillanatát látjuk. A táj ábrázolása alapján (a tél kivételével) első pillantásra egyetlen évszak sem zárható ki kategorikusan. Ha az évszakot – és e mentén a líra hangzását – inkább a szél ábrázolásmódjával szeretnénk felismerni, akkor sem találunk túl sok fogódzót. A természetlíra feltételül szolgáló légmozgás nem látszik a festményen.



J. M. W. Turner: *Thomson's Aeolian Harp* (részlet)

A képen teljes *szélcsend* uralkodik, a víz nem fodrozódik, nem mozognak a fák, nincsenek viharfelhők az égen. A kép szinte teljesen statikus, csak a Thomson sírja előtt táncoló lányok alakja árulkodik egyedül arról, hogy a szélhárfa mégiscsak énekel, tehát szükségszerű, hogy va-

lamilyen enyhe légáramlat keresztülfusson a húrokon.<sup>37</sup> A szél meteorológiailag nincs jelen a képen, és ez a hiány még inkább felhívja rá a néző figyelmét. Turner azonban nem a szél következményét mutatja meg, amit várnánk, hanem magát a szelet ábrázolja. A síron álló lány, aki a nézőnek háttal áll, és a kezét a hangszer felé emeli, ha közelebről megnézzük, egy virágkoszorút tart a kezében, és éppen a hárfára igyekszik ráhelyezni azt. A virágok a négy szélísten közül csak Zephürosz attribútumaiként jelennek meg az ikonológiában, akit gyakran ábrázoltak a növények oltalmazójaként virágkoszorúval a fején.<sup>38</sup> Nem kellett ahhoz Zephürosz alakját megjeleníteni a képen, hogy egyértelművé váljon a szél ábrázolása. Az ikonológiában többnyire nem az emberalakok precíz ábrázolása a fontos, hanem a kiegészítők, amiket viselnek vagy a kezükben tartanak, valamint a táj, ahol megjelennek. Turner képen Zephüroszt a parergona helyettesíti, teszi láthatóvá. Turner a szelet szimbolikusan festi rá a képre, és így a festmény egy olyan nyárelői esemény megörökítője lesz, amikor a sugallatos tavasz, enyhe, mérsékelt fuvallatával, szelíd dallamokon keresztül szólaltatja meg az eolhárfa húrjait.

A Thomson költészetéhez és az antikvitás művészetéhez köthető nagyszámú intertextuális és mitológiai utalás ellenére sem a verset, sem pedig a festményt nem tekinthetjük kizárólag klasszicizáló alkotásoknak, ugyanis egy nagyon is kortárs aktualitás adta Turner műveinek apropóját: Alexander Pope twickenhami birtokának lebontása 1808-ban. Pope, aki Thomsonhoz hasonlóan Twickenhamben élt, egy csodálatos villa és kert birtokosa volt.<sup>39</sup> Pope, birtokának megvásárlása után, hasonló módon járt el az ott talált épülettel, mint ahogy később az övével tették: először földig romboltatta az ott lévő házat, majd felbérelte James Gibbs angol építész, hogy palladiói stílusban, vagyis antik mintára, oszlopokkal, pillérekkel, szimmetrikus homlokzattal építsen fel neki egy új villát. Alexander Pope különösen nagy gondot fordított a kertjének megtervezésre is, amelynek eredményeképpen az udvar az angol kertépítészeti egyik kiemelkedő mintájává vált.<sup>40</sup> A kert legjellegzetesebb része a grotta volt, amit már Pope életében és utána is számtalanszor megfestettek. Pope halála után a villa úgy gyökeresedett meg a költészetben és a festészetben mint a Múzsák lakhelye (ebben természetesen Thomsonnak is tevékeny része volt), a kert pedig a tájképfestészet egyik alapmodelljévé vált. Legalább félszáz rajz, festmény és litográfia örökítette meg Pope otthonát 1730 és 1808 között.<sup>41</sup> Ennek a kertnek a része lehetett az Oswald által rekonstruált szélhárfája is, amelynek a re-inveniójához aztán Pope-ot is – tévesen, de – hozzákötötték. Sophia Howe bárókisasszonyt, aki 1807-ben megvette az ingatlant, már nem hatotta meg ez a divathullám, és amint tehetett, leromboltatta a házat – és vele együtt a kertet is. Turner, aki abban az évben költözött Twickenhambe (1807), amikor a döntés megszületett a birtok lebontásá-

<sup>37</sup> A kép kilenc női szereplőjét – Thomson versének utolsó sora alapján – általában a múzsákkal szokták azonosítani. Olvasható azonban olyan értelmezés is, amely leválasztja a Thomson sírja körül táncoló hét lányt, a másik két, a férfiak társaságában ücsörgő nőtől. Ebben az esetben a négy évszak és a három grácia megtestesítőiként nevezik meg őket. Evelyn Joll, Martin Butlin, Luke Hermann szerk., *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*, Oxford University Press, Oxford, 2001, 336.

<sup>38</sup> Cesare Ripa, *Iconologia* (1645), ford. Sajó Tamás, Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 585.

<sup>39</sup> Luke Herrmann, „JMW Turner’s Pope’s Villa at Twickenham: a case study”, *The British Art Journal*, 8.1 (2007): 20.

<sup>40</sup> Anthony Beckles Willson, „Alexander Pope’s Grotto in Twickenham”, *Garden History*, 26.1 (1998): 31.

<sup>41</sup> Morris R. Brownell, „The iconography of Pope’s Villa: images of poetic fame”, in *The Enduring Legacy*, szerk. George Sebastian Rousseau, Cambridge University Press, New York, 1988, 136.

ról, kifejezetten ellenezte a ház és a kert elpusztítását. A rá következő évben, 1808-ban festett egy képet *Pope's Villa at Twickenham* (Pope villája Twickenhamban) címmel, amely tiltakozásként és (mű)emlékőrzésként is egyaránt felfogható az értelmetlen pusztítás ellenében.<sup>42</sup> Ehhez a festményhez Turner szintén írt egy verset, ám ebben az esetben a kép és a szöveg kapcsán még eltérő címekben gondolkodott. A vers vázlata fölő az *On the Demolition of Pope's House at Twickenham* (Pope házának lerombolásáról), illetve az *Invocation of Thames to the Seasons* (A Temze könyörgése az Évszakokhoz) címekeket írta fel, ami arra az alapvető eldönthetetlenre utal, amelyben Turner mindkét szerzőhöz, Pope-hoz és Thomsonhoz is, egyaránt kapcsolódni kívánt egy hommage keretében.<sup>43</sup> Ennek az elképzelésnek a szintetizálása lesz az egy évvel később megszülető *Thomson's Aeolian Harp* (vers és festmény), amely fordítva ugyan, nem Pope-ot, hanem Thomsont helyezte a szöveg fókuszába, mégis kiemelt szerepet szánt a másik költőnek is. A Thomson eolhárójáról szóló vers első és második sora rögtön a két költőre való együttes megemlékezéssel indul: „Thomson sírjára harmatcseppek szállnak/ A Sajnálát lágy könnyei hullanak Pope elveszett templomáért (On Thomson's tomb the dewy drops distil,/ Soft tears of Pity shed for Pope's lost fane)”. A festmény elmúlásra tett egyik utalása, hogy az ábrázolás Richmond városa felé néz, tehát a tájolását tekintve északnyugat irányba fordul, ami az árnyék és fény viszonyait tekintve naplementét örökít meg. A kép topografikus megjelenítése ugyanakkor nem teljesen pontos, mert a távolba odarajzolja Turner Pope házának körvonalait is, ami nem látszódná ebből a szövegből.<sup>44</sup> A veszteséget, amelyet a két költő életművének lerombolása és elfeledése tesz láthatóvá, a vers igyekszik ellenpontozni (verse adheres sad memory still) epitafikus beszédmódjával. Ahogy Turner Thomson költészetét egy intertextuális hivatkozással, az eolhárfa motívumának az „akkor”-ból a „most”-ba hívásával teszi ismét jelenvalóvá, úgy Pope-pal kapcsolatban is egy szöveggözi utalás segítségével eleveníti fel újra a költő líráját, bukolikus művén keresztül, amelynek a *Summer*, azaz a *Nyár* címet adta.

Az ötödik versszakban felbukkanó Alexis nevű szereplő, akinek a tavasz – az eolhárójával párhuzamban – a megújító tűzzel újraköti a sípját, Pope említett pásztorkölteményének a főszereplője. Ez a pásztorfiú, Alexis az, aki a festmény bal oldali, sötétebb részén, a folyó partján megjelenik. A lemenő nap miatt viszont kevesebb fény esik rá, mint a kép jobb oldali, a sírt bevilágító szakaszára és alakjaira. A világos és sötét részek hierarchiája miatt, a képszerkezetben ez a rész árnyékban van, szó szerint és figuratív értelemben is: Alexis a homályban, a háttérben marad. Hogy ez a szereplő konkrét nevet és identitást kaphat, és kiemelkedhet a kép klasszicizáló motívumai közül, és nem csak parergonális szerepe van, arra pontosan a vers szövege mutat rá. Éppen ezért a verset leválasztó értelmezések nem láthatják meg a karakter jelentőségét, csupán alárendeltnek tekintik a kép nőalakjaival szemben.<sup>45</sup> Valójában a

<sup>42</sup> J. M. W. Turner, *Pope's Villa at Twickenham*, 1808, Magángyűjtemény.

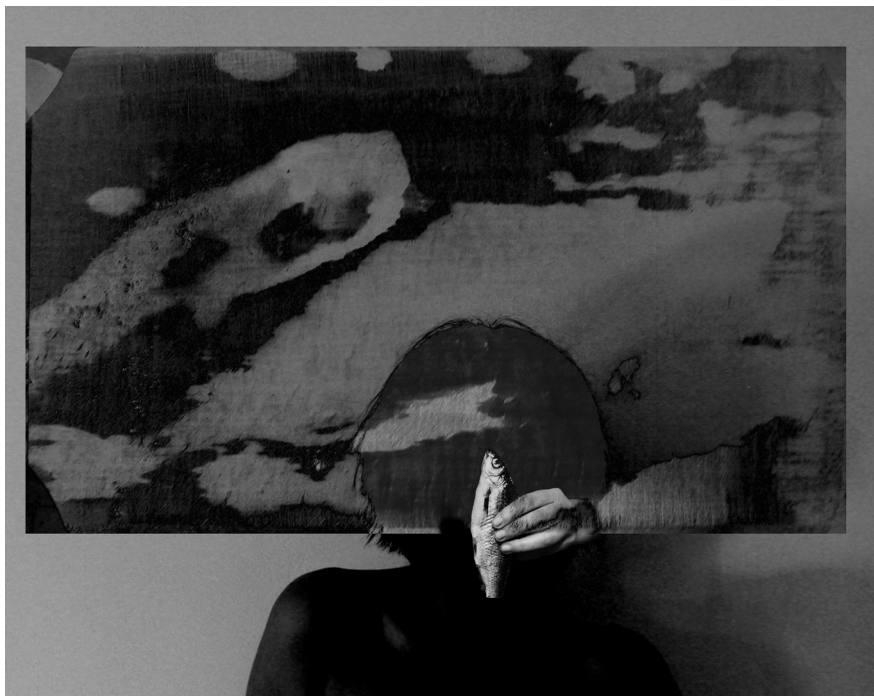
<sup>43</sup> Andrew Wilton, *Painting and Poetry, Turner's 'Verse Book' and his Works of 1804–1812*, 71.

<sup>44</sup> Ez utóbbi összefüggésre John Dixon Hunt mutatott rá a tájkertészetről írott könyvében. John Dixon Hunt, *Gardens and Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1997, 227.

<sup>45</sup> A képet a verssel együtt megemlítő csekély számú szakirodalomban sincs olyan, aki felhívta volna a figyelmet Pope birtokának lerombolásán kívül a Pope-pal kapcsolatos intertextuális párhuzamokra. A festmény jobb szélén látható ledöntött oszlopfőt és épületelemet szokás Pope birtokának lerombolásával jelképesen azonosítani.

pásztorfiúnak legalább olyan fontos szerepe lehet, mint a kép jobb oldalán táncoló lányok csoportjának, hiszen ő az, aki a vers hangjait a festmény terében megszólaltatja. A festmény „megidézi” a versben szereplő Alexist, ezzel pedig engedélyt és meghívást ad a textusnak, hogy belépjen a vizualitás terébe, és hogy a *kintből* helyet jelöljenek ki neki a *képben*. Amennyiben elfogadjuk, hogy a vásznon megfestett fiú Alexis, akkor azt is levonhatjuk következtetésként, hogy a tavasz tüze nemcsak az eolhárfát, hanem a pásztornak a sípját is újrahangozta, hiszen a képen szereplő karaktert a vizuális ábrázolás a játéka közben örökítette meg. Turner így nemcsak Thomsonnak ad hangot a szélhárfával, hanem a pástorsípon keresztül Pope-nak is. William Turner a két költőt belső kontextuális keretként használja, velük szervezi és tartja egyben a verset és a képet, komplett hivatkozási rendszert sző köréjük a verbalitás és a vizualitás eszközszerével.

Turner ezekben az alkotásokban nem a kontúrok eltörlésével vagy elmosásával tematizálja a határkérdést, ahogy azt más művei esetében megszokhattuk tőle, hanem a vers és a kép közötti dinamikával. A vers mint parergon, körülveszi a művet, de nem írja felül annak elsődlegességét. Interakcióba lép a vizuális munkával, együttműködik vele, és ezzel a folyamattal új értelmezési horizontokat nyit meg.



ÉLES ÁRPÁD

„Írásképek”<sup>1</sup>

IRODALOM ÉS FESTÉSZET PAUL KLEE SCHRIFTBILDER-KORSZAKÁBAN

„Az írás genezise a mozgás kiváló hasonlata. A műalkotás is elsősorban genezis, sohasem élhető meg produktumként. [...] A szem a műnek ezeket a számára megszabott útjait járja be. – A képzőművészeti alkotás mozgásból keletkezett, maga is rögzített mozgás és mozgásba vétetik.”<sup>2</sup>

Paul Klee (1878–1940) életművében számtalan izgalmas elágazást találhat a szemlélő, ezért annak alakulási irányát talán nem minden ponton lehet meghatározni. Váratlan fordulatokkal él egy-egy korszak, majd abbamarad, átadva a helyét más meghatározó festészeti erővonalnak, amely az alkotójukat a képi felfedezés útján előrevitték. Emellett vannak olyan szakaszok, melyek elhalványultak a köztudatban, mint például a korai metszetek sorozata, avagy az a ciklus, ami Will Grohmann után *Schriftbilder*ként (*Képirások*, avagy *Írásképek* fémjelzéssel) ismert az utókor számára az 1916 és 1921 közötti időszakból. Ez utóbbiba tartozik a talányos *Er küsse mich mit seinem Mundes Kuss* (*Csókoljon meg engem szája csókjával*,<sup>3</sup> 1921), valamint a leghíresebb *Einst dem Grau der Nacht enttaucht* (*Egykor a szürke éjben elmerült*,<sup>4</sup> 1918) kezdetű akvarellal festett képirás is. A képek talán nem tartoznak Paul Klee legismertebb festményei közé, mi több, talán ki is lógnak abból a rendből, amit Klee életművének elbeszélése a *Nordafrika* és az utolsó angyalsorozat keretében időről időre az életrajzolóval szemlélő elé tár. Ha az *Er küsse mich mit seinem Mundes Kuss* című festményre tekintünk, nem világos, egyáltalán mit is tehetnénk hozzá ahhoz, ami mások számára ne lenne már első ránézésre/átolvasásra egyértelmű, hiszen egy közismert szöveg, nevezetesen az ószövetségi *Énekek éneke* soraira ismerhetünk rá. Ezen felül az a képzőművészeti vonulat, ami a művészet történetében esztétikai jelentésekkel ruházta fel a technikai értelemben vett írást, hosszú fe-

<sup>1</sup> Az írás a szerző doktori értekezésében található egyik részfejezet átdolgozása. Éles Árpád: *Ketten a képen – Közéletek Paul Klee intermediális poétikájához Tandori Dezső költészetén keresztül*. Szegedi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, összehasonlító irodalomtudomány program. Szeged, 2016.

<sup>2</sup> Paul Klee: *Alkotói hitvallás*. Ford: Tillmann J. A. Online forrás. <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Klee/Alkot.html> Elérés ideje: 2016. június 14. 23:25 (A továbbiakban: *Alkotói hitvallás*.)

<sup>3</sup> *Énekek éneke* (1:2). In: *Biblia/ Ószövetség*. Ford: A Magyar Bibliatársulat Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága. Kálvin János Kiadó. Budapest, 1993. 643. (A továbbiakban: *Biblia/ Énekek éneke* stb.)

<sup>4</sup> Ford: tőlem. A szöveg a tanulmány későbbi pontján olvasható.

jezetnek mondható, s bizonyos korabeli esztétikák (mint például Apollinaire kalligrammái<sup>5</sup> vagy a konstruktivizmus kísérletei), avagy későbbiek (akár Cy Twombly gyermeki erejű „írása”, vagy mint amilyen a műtermi rangra emelt grafiti széles társadalmi, szubkulturális összefüggéseket mozgósító koncepciója volt) talán nagyobb erővel vonzották a szemeket, mint amekkora reputációt Klee e korszaka képes volt/lehet kivívni magának. Ebben a kontextusban talán a *Schriftbilder* bármely darabja, keletkezését nézve bármennyire is úttörőnek tűnhet, részlemmé, rövid mozzanattá törpülhet. Klee másrészről semmi olyat nem helyezett fel a vászonra, ami eseményszerű lenne, vagy amit nevével összeforrt motívumaihoz, a világirodalom és a Klee-témák iróniával át-/megformált toposzaihoz, más szóval, amit ahhoz a széles vizuális spektrumhoz kapcsolhatnánk, melyet már nem csak a hagyatékok régóta gondozók avatott szemei ismerhetnek. Vagyis az *Énekek éneke* zavarba ejtően más arcát mutatja az alkotónak, hiszen tárgya nem illeszkedik be a Klee-természet fantasztikus idilljébe, a növényvilág, a házak és az emberalakok népes kozmoszába, abba a jól felismerhető figurativitásba, tárgyválasztásba, amiből Klee saját művészkarakterét, saját szobrát tudatosan faragta ki az utókornak. Tehát első ránézésre semmilyen összefüggést nem ismerhetünk fel, ami valamilyen megfejtésre, ikonológiai értelmezésre szorul, vagy amit Klee vagy az avantgárd hosszú recepciója az absztrakció fogalomkörében már ne tárgyalt volna. Ez az első benyomásunk, és szemünk rögtön a szövegre terelődik, melyet rejtvényként foghatunk fel a '20-as évek avantgárdjában szokatlan, bibliai forrás miatt. Dolgozatom célja, hogy már meglévő értelmezések segítségével új válaszjavaslatot adjon arra kérdésre, vajon Klee az *Énekek éneke* ismert soraival, illetve a *Schriftbilder* más képein milyen nyelvfelfogás nyomait rejtette el a festményen, és hogyan maradt mégis a festészet tartományában, amikor a nyelv fogalomkörét próbálta feszegetni az életművére, így a hagyatékból összegyűjtött költészetére jellemző eszközökkel.

## 1. Költészet és ritmika

Az olvasó rövid utánanézés után is tájékozódhat afelől, hogy a Klee festményén olvasható szöveg inkább allúzió, mintsem a Luther-Biblia passzusa, jelesül a festő apjának, Hans Klee-nek a tollából származik. A muzsikusként Hans Klee (Paulhoz hasonlóan, ám vele ellenben újító poétikai irányok nélkül) szerette magára öltetni a költő szerepét. Átirata inspirációs háttérrel biztosított fia festészetének, aki a vásznon helyet talált a népies hangvételű szövegnek, amelynek mindaddig csupán a családi archívumban, majd később egy kevésbé ismert önálló műfordításkötetben<sup>6</sup> lehetett értéke. Rövid elemzésében Klee egyik kutatója, Noda Yubii szentel figyelmet a képnek, ismertetve annak filológiai háttérét, elhelyezi a képet a ciklus kontextusában, illetve megkísérli felvázolni a *Schriftbilder* esztétikai körvonalait is. Első kiindulásként tisztázza, hogy Klee két változatban készítette el a képet, s a verziók között apró eltérések figyelhetők meg a szöveget illetően. Mindkettő Hans Klee átiratához köthető, ám más képi megfogalmazást kínál fel a szemnek. Összegzése szerint az első változat Hans Klee kiadott átiratának nyelvritmikái aspektusát kívánta kidomborítani, míg a második a képi

<sup>5</sup> Klee írásképei és Apollinaire képversei közötti lehetséges párhuzamokról itt: K. Porter Aichele: *Paul Klee, Poet/Painter*. (Studies in German Literature Linguistics and Culture). Camden House. New York, 2006, 42.

<sup>6</sup> Hans Klee: *Biblische Poesie in deutschmetrischer Fassung. Das Hohe Lied*. Bern, 1931.

ritmikusság mentén kialakuló Klee-kísérletek egyik példája.<sup>7</sup> A ritmikusság kérdése visszavisszatérő motívuma Noda Yubii elemzésének. Feltevésének háttérében olyan ismert tények-re támaszkodik, mint a Klee-család zenei tevékenysége, affinitása, valamint arra a hagyatékot átszövő tematikára, amelyben Kleet a zene képi reprezentációja foglalkoztatta, s melynek tárgyalására itt a terjedelem okán nem vállalkozhatok. A párhuzam könnyen elfogadható, ha olyan képekre gondolunk, mint a figuratív *Kamel in rhythmischer Baumlandschaft (Teve ritmikus tájban fákkal, 1920)*, vagy a későbbi keltezésű, absztrakt *Rhythmisches (Ritmikus, 1930)*, melyben a *Schriftbilderre* jellemző hálószerű szerkesztése köszön vissza. Gondolatmenetében, melynek középpontjában a ritmus fogalma áll, a kutató egészen közel lép a második festményhez, szavanként szemléli, olykor betűzve „olvassa fel” Kleet, és olyan felfedezésekre jut, minthogy bizonyos szövegbeli vezérmotívumok (KÜSSE, MUNDES, ÖL) valamilyen kapcsolatban állnak a hangsúlyt szemléltető színkontrasztokkal, szótagonkénti kiemelésekkel, melyek valamiképpen ritmust kölcsönöznek az akvarellnek. Elemzésében a zeneiség, avagy a képi ábrázolás nyelvben feloldódó ritmikusságának kérdése olykor rivalizáló viszonyba kerül olyan lényeges összefüggésekkel is, mint például a filológiai háttér (az idézett bibliai rész és értelmezésének története), amelyre röviden írásom is kitér a későbbiekben.

A második kép láttán a ritmikusság imént felvázolt relevanciája ugyanakkor kérdésessé is válhat abban az esetben, ha észrevesszük, hogy Klee nem pusztán szótagokat világított meg különböző háttérrel, hanem olykor betűnként is élt a kiemelés lehetőségével, vagyis a tisztán vizuális háttérrel az olvasható szöveg szövetében egyébként elkülöníthetetlen beszédhangonként is megfogalmazta, így a ritmus szimultán értelmezése (vizuális és nyelvi ritmikusság összecsengése, együttlátása) megbicsaklani látszik. A ritmus valami egészen mássá alakul, mint amit bármelyik iménti konnotáció megvilágíthat számunkra. Ahogyan az *Einst dem Grau der Nacht enttaucht (1918)* esetében is történt: a ritmus szimultán színharmónia és tipográfiai kísérlet, hiszen a vizuális ritmika fontonként, olykor betűelemek határolta cel-lánként töri szét a sorok összképét. Emellett a Yubii által is hivatkozott *Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber (Rosa Silber kamaraénekesnő magánhangzó-kendője, 1922)* is fontos cáfolat lehet, hiszen itt – ahogyan a címben megjelölt téma is mutatja – önállóan kiemelt, így értelem nélküli zenei hangok szervezik meg a(z) egyébként aritmikusnak is értelmezhető kompozíciót, nem beszélve olyan színharmónia nélküli vázlatokról, mint amilyen például grafikai töredékként, műhelyforgácsként került a hagyatékból a *Gedichte* című kötetbe (*Anfang eines Gedichtes – Egy költemény kezdete, 1938*), és amely a műalkotásnak éppen azt a fázisát szemlélteti kleei iróniával, amikor is a nyelvi hangokat még nem fogja össze az értelem, vagyis a beszéd/gondolat előtti káosz állapotában láthatóak.<sup>8</sup> Emellett az sem volt kizárt, hogy Klee a betűk ideáját áttemelte a festészet figuratív horizontjára, vagyis a ritmus kérdésétől eltávolította az írást, mint formai elemet, mint ahogyan a *Wasservogel (Vízimadár, 1919)*, avagy a *Landschaft m. d. Galgen (Tájkép bitófákkal, 1919)* című festmények esetében történt. Annie Bourneuf szerint az utóbbi képen az akasztófák a fordított „L” ideájára utalnak. E figuratív minták a kép mélyén találhatóak, akár a többi írásjel, melyek szerves részei a fákkal ritkán tagolt dombos tájnak.<sup>9</sup> Nem sokkal később a szerző Michel Foucault-t idézi, aki

<sup>7</sup> Noda Yubii: *Zwei Schriftbilder aus dem Jahre 1921*. Online forrás: [http://www.bigakukai.jp/aesthetics\\_online/aesthetics\\_13/text/text13\\_noda.pdf](http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_13/text/text13_noda.pdf) Elérés ideje: 2011. 03.02. 11:20, 217.

<sup>8</sup> *Gedichte*, 115.

<sup>9</sup> Annie Bourneuf: *Paul Klee – The Visible and the Legible*. University of Chicago Press. Chicago, 2015, 1.

szerint a Klee-féle „[h]ajók, házak, személyek az írás egyidőben észlelhető alakjai és elemei. Olyan utakra és sáncokra vannak elhelyezve, melyek olvasható sorok is egyben.”<sup>10</sup> Mint látszik, a táj az utóbbi képen egyenértékűvé, egyneművé válik Klee „hieroglifáival”, a képi horizont olykor háttérként sülyyed el a kép terében, máskor főtémaként tolakszik a tekintet közélébe. K. Porter Aichele messzebb megy ennél, mivel a betűk használatát nem pusztán nyelvi asszociációként, hanem irodalmi utalásként értelmezi, és a képben a Klee által sokszor forgatott Christian Morgenstern bitódalainak (*Galgenlieder*) implikációját látja.<sup>11</sup> Bár Morgenstern Klee költészetére gyakorolt hatásának interpretációja Aichele elemzésének más pontjain viathatatlán (és ez főként a *Gedichte* című kötetben összeválogatott állatversek esetében mondható el), itt mégis kétséges lehet, hogy a festmény e titokzatos motívuma, vagyis a *bitófa* egy egész költői *éthoszra* tett utalásként olvasható-e ki. Ugyanakkor a kép-írásjel (bitófa-„L”) összekapcsolása, ideogrammjára rávilágíthat arra a tényre, hogy Klee a szinesztézikus kísérletekhez ebben a korszakában nem fogalmazott meg végleges szervezőelvet, vagyis nem rejtett el kulcsot a nézés és az olvasás megkülönböztetésére, ami miatt a néző joggal élhet át bizonytalanságot azoknál a képeinél is, amelyeken grammatikus szöveg olvasható. Így az *Írásképek* által megkaparintott nézői figyelem vissza-visszatér a szöveg közelébe, olvasóvá válik, vagyis a festészetet író, megelölegezni látszó nyelvbe gravitál.

Noda Yubii tanulmánya részletesen tárgyalja a két változat, vagyis a bibliai szöveg és Hans Klee átköltése közötti különbségeket. A két szöveget az összehasonlítás kedvéért röviden idézem: „Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes; ja, deine Liebe ist köstlicher als Wein./ Köstlich riechen deine Salben; dein Name ist eine ausgeschüttete Salbe, darum lieben dich die Mädchen.”<sup>12</sup> Majd az 1921-es festményváltozat, Hans Klee tollából: „Er küsse mich/ mit seines Mundes Kuss/ Denn lieblicher / wie Würzwein / ist deine Liebe, lieblich/ duften deine/ Salben. // Dein Name ist/ wie ausgegossenen Öl/ Darum Lieben dich die Jungfrau.” [Kiemelés: tölem] Mint látszik, a különbség elhanyagolhatónak tűnik, tekintve, hogy a festő apja néhány szórendi, szóhasználati változtatással élt csupán az átírás során. Sőt, mivel az átköltés mértéke tartalmi szempontból is lényegtelennek tűnik, úgy tűnhet, hogy a szöveg egészen szűken a festészet tárgyaként értelmezendő. Emellett fontos szempont az is, hogy a bibliai vonatkozás kevésbé vallásos, inkább hermeneutikai jelleget kölcsönöz Klee festményének. Hiszen a Hans Klee-féle nyelvi megoldásokban az a régi európai igény látszik visszatükröződni, hogy a fordító a homályos értelmű, ám mindenképpen autentikusnak tartott szöveg mélyén rátaláljon bizonyos jelentésekre, melyeket az átalakítás a saját nyelvállapotban képes lehet kifejezni, közelebb hozván az *Ige* értelmét a mai olvasóhoz. Erről a laicizáló alapállásról tanúskodik a Hans Klee-publikáció címe is (*Biblische Poesie in deutschmetrischer Fassung – Bibliai költészet német metrikus felfogásban*), és ezt támasztja alá Noda Yubii filológiai magyarázata is, mely szerint Hans Klee Martin Luther prózai és Emil Kautzsch ritmikus fordí-

<sup>10</sup> [Fordítás tölem] = „Boats, houses, persons are at the same time recognizable figures and elements of writing. They are placed and travel upon roads or canals that are also lines to be read”. = Bourneuf (2015), 4.

<sup>11</sup> Aichele (2006), 99–100.

<sup>12</sup> *Hoheslied – Das Hohe Lied Salomos*. [1: 2–3] in: *Lutherbibel*, 2017. Deutsche Bibel Gesellschaft. Online forrás: [www.die-bibel.de](http://www.die-bibel.de), Elérés ideje: 2018. június 4. 15:40. Magyar fordításban: „1. Csókoljon meg engem szájának csókjaival; szerelmed jobb a bornál.// 3 Jó illata van olajodnak;/ neved, mint a kiöntött olaj;/ azért szeretnek téged a leányok.” = *Biblia/ Énekek éneke*. 1:2–3.

tását egyaránt alapul vette az átköltés során egy, a meglévőknél korszerűbb, vagy legalábbis aktuálisabb nyelvi forma eléréséhez. Ennek alapján megfontolandó, hogy Paul Klee miért alkotott belőle kiállítható tárgyat. A közérthetőség összefüggésébe tartozik a Szentírás ilyen formában való reprezentációja, hiszen a *bibliai szó/ige* képként való kifüggesztése hosszú múltra tekinthetett vissza már Klee korában is. Lényegét tekintve a hívek a szentírás bizonyos frekvenciát, aforisztikus vagy épp kinyilatkoztatás jellegű igehelyeit – vagy ahogyan egy időben a magyarországi hitéletben hívták – „aranymondásait” a falra akasztották. Ez a kulturális jelenség természetesen csak távolról rokonértelmű a kalligrafikus szó ideogrammatikus élményével, mely vonatkozást Klee szinte minden érdemi elemzője (mind Will Grohmann, K. Porter Aichelle, mind pedig Noda Yubii) a korszak kapcsán megemlíti, mivel az „aranymondások” történeti összefüggései más szájakon fejthetők fel. A tanítás laikus elsajátításának gyakorlata volt ez, az Európa-szerte végtelen mennyiségben (és vegyes minőségben) nyomtatott/meghímzett/festett bibliai idézetek és „házi áldások” (*Haussegen*) világa, amely befolyásolta a XIX. századtól a kispolgári lakások enteriőrjének alakulását, és emellett kétségtelenül visszavezethető volt az anyanyelviség és a Szentírás szoros, reformációbeli kapcsolatának gondolköréig. (A sokszorosítás elve távol áll a *Schriftbilder* világképétől, Klee egy alkalommal ironikusan mégis utalt rá, amikor a *Gedenkblatt an Gersthofen* (*Emléksorok Gersthofenbe*, 1918) című festmény feliratához az első világháború alatti katonai bürokrácia által sokszorosított, majd az áldozatok hozzátartozóinak kiküldött egységes szövegezésű részvénytulajánítás sorait vette alapul.<sup>13</sup>) A *Haussegen* műfajának újraértelmezése ugyanakkor nem csak múltba tekintés, hiszen ez a „háztáji”, folklorisztikus vonás nem állt távol Klee modern és avantgárd köreitől sem, elég gondolnunk közeli barátjára, Vaszilij Kandinszkijra, aki az orosz népi kultúrában honos *lubok* szenvedélyes gyűjtője volt.<sup>14</sup>

Az *Énekek éneke* témája, vagyis a házasság már sokkal problematikusabbnak tűnik az előbbi formai-mediális kitérőben említett párhuzamoknál. Ugyanis az *eros*, úgy tűnik, nehezen beazonosítható eleme az életműnek, mondhatnánk szemben áll azzal a naiv, aszexuális idillel, Klee töprengően ironikus lírai hangjával, ami az életmű egészét meghatározni látszik. Találhatunk ugyan példákat a korai lírában, melyekben a verselő Klee az érzékenység hangjának kidolgozásán, artikulálásán fáradozott,<sup>15</sup> ám ezek nem, vagy legalábbis nehezen illeszthetők be az érettebb Klee karakteresebb, megkülönböztethető poétikai irányokat szem előtt tartó írásainak fősodraiba. A különböző binaritások (*Én-Te, férfi-nő, fent-lent stb.*) a költészetét tápláló, sok esetben megelőlegező elméletírásában olyan magyarázó pólusként jelennek meg, melyek a vonalak, irányok szintjén lejátszódó folyamatok, és így a festészethez kapcsolható látás magyarázatának szerepét töltik be, vagyis amelyek az *eros* témáját is az absztrakció nyelvére szublimálják.

## 2. Materialitás – temporalitás

Ha az *Énekek éneke* sorait az imént leírtak alapján szemléljük, az összkép sokkal több a '20-as évekbeli festészetet megújító üres gesztusnál, avantgárd akciónál, avagy a Biblia sorainak bá-

<sup>13</sup> Aichele (2006), 50.

<sup>14</sup> Jevgenyij Kovtun: *Orosz avantgárd*. Ford: Szilágyi Zsuzsa. Kossuth – Ventus Libro Kiadó. Budapest, 2010. 18.

<sup>15</sup> Ide sorolható többek között a *Mit Blumen, Ich kindischer Mann* kezdetű költemény = *Gedichte*, 52.

tor újraértelmezésénél, addigi formákat, mediális hagyományokat szétfeszítő installációjánál. A festő egyrésztől magára hagyja néző-olvasóját a sorok értelmével, másrésztől azok széttervezett, vizuálisan bizonytalan látványával – vagyis a maga visszafogott módján azzal a provokációval él, hogy a festmény összefüggései mind a szövegen, mind a képen túlmutatnak. Ez a cselekedet, bármennyire is csendes és Klee-módján elegáns mozzanatként látszik, mégis erőt demonstrál, a kiszakítás performatívumával él, vagyis annak a kanonikus és kulturális közmegegyezésnek a felbontásával, amely mindaddig kijelölte az itt olvasható sorok helyét. Emellett nem szabad elfeledkezni róla, hogy az *Énekek éneke* nem szigetelhető el az életműtől. Érvényesek lehetnek rá Klee „elméleti szabályai”, valamint híres szállóigéi, például az az aforizma, amit Klee esetében a néző mindig vonalmértékként tart szem előtt: „[a] művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz.”<sup>16</sup> Jóllehet a kép olvasásra hív, könnyen lehet, hogy az életmű figuratív részéhez hasonlóan valahová máshová hívja az értelmet, egy, a képen túli összefüggés körébe vonja azt. Tehát a *láthatóvá tett* sorok mégsem teljesen a kisajtítás tárgyát képzik, hanem *par excellence* a sorokban láthatóra/olvashatóra kívánnak rámutatni. Ennek a láthatónak a legegyszerűbb megfelelője maga a létrehozás, a (Klee-elmélet által sokszor körbejárt) *genezis*.

Mindebből következően az „olvasás” egy lehetséges fajtája lehet az is, ami az „íráskép” nézése során a materiális értelemben vett írás (*Schrift*) jelentését is beazonosítja. A *Gedichte* című kötetben szereplő szövegek alapján némi bizonytalanság övezi Klee nyelvfelfogását, ugyanis a *Schrift* fogalmát legtöbb esetben nem különböztette meg a *Dichtung* (költészet) jelentéskörétől. Vagyis úgy tűnhet, a lejegyzés technikai mozzanata sok esetben a költészet meghosszabbítása, voltaképpen szerves része. A tollak, ecsetek és a felület érintkezése kapcsolatban áll az értelemmel, a leírással. Vagyis a szavakat író kéz mozgásrendje, (vagy ahogyan a Klee játékoságát szem előtt tartó értelmező, Henri Michaux írta) „kalandja” nem különíthető el a genezistől, melyben a szavak, a gondolat megszületése is ott található. Persze úgy is tűnhet, az írás sokszor ösztönös parancsok erőterévé válik, a nyelvet távol löki az értelemről: *Sprache ohne Vernunft* (*Beszéd értelem nélkül*, 1901), olvasható a *Gedichte* című kötet ösztönös lendülettel bíró költeményei között.<sup>17</sup> A Klee-életmű legelső összegzője, Will Grohmann szerint a ciklus értelme a leírás mozzanatának pillanatában tárul fel a néző előtt. Mint írja, „A szöveget a képiség szelleme fogalmazza meg, a betűk elfelejtik az ábécé közhelyességét, és olyan kevésbé olvashatóak, mint bármelyik ikon. [...] Az olvasás eredetileg találgatás. A betű és a szó visszatér a kezdetekhez (*Anfang*).”<sup>18</sup> Értelmezése szerint a *kezdet* (*Anfang*) központi fogalmába összpontosul mindaz, amit az írás mint újrafelfedezett, „találgató”, horgászó technikája, valamint a festészet mint a nyelvi jelek által újragondolt felülete/tere egyszerre jelenthet a néző számára. Kleeről szóló megkerülhetetlen munkájában később magára az írásra, mint mindig újrapróbált technikára is kitér, amikor Kleet a kézírás (*Handschrift*) kapcsán idézi, aki szerint az írás „leginkább kétkezes, mivel a bal másképpen ír, mint a jobb, oly-

<sup>16</sup> Paul Klee: *Alkotói hitvallás*. Ford: Tilmann J. A. Online forrás. <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Klee/Alkot.html>. Elérés ideje: 2020. 03.21. 11:17.

<sup>17</sup> *Gedichte*, 38.

<sup>18</sup> Ford: tölem. „[D]er Text wird aber aus dem Geist des Bildnerischen neu konzipiert, der einzelne Buchstabe vergißt die Banalität der Alphabet und nicht lesbarer als andere Bildzeichen auch [...] Lesen heißt ursprünglich raten. Buchstabe und Wort stehen wieder am Anfang ...” = Will Grohmann: Paul Klee. Hrsg. W. Kohlhammer. Stuttgart, 1954. 149.

kor ügyesebb és hasznosabb annál. A jobbkez természetesen, a bal hieroglifaszerűen ír. Az írás ugyanakkor nem rendszeret (Sauberkeit), hanem kifejezés. Gondoljunk csak a kínaiakra, [akiknél az írás] gyakorlás által egyre érzékenyebbé, intuitívabbá és spirituálisabbá (*geistiger*) válik.”<sup>19</sup> Grohmann hozzáteszi, Klee a rajzolás során is a bal kezét használta, sok esetben szimultán váltogatta a jobbal,<sup>20</sup> ami alapján felvetül, hogy az *Énekek éneke*, illetve maga a ciklus a Klee-féle kézírás és képalkotás folyamatának dokumentációja.

Nem lehet véletlen, hogy a leírás/lejegyzés, ideogrammatikus gondolkodás kapcsán Tandori Dezső – Klee magyar fordítója és értelmezője – sokrétűen utalt, hivatkozott, reagált az életműre. A számtalan lehetséges és egyértelmű hivatkozás közül például a *Négy téli évszak Paul Klee-nek*<sup>21</sup> című *hommage*-ban sűríti össze mindazt, amit Klee a *Schrift* fogalma mentén oly sokszor fogalmazott újra/át az életműben.<sup>22</sup> Bár Tandori feliratait egy későbbi irodalmi, (fél-)képzőművészeti kontextusban értelmezhetjük, a nyelv materialitása körül megfogalmazott/-rajzolt kísérletei mégis kapcsolódnak ahhoz, amit a *Schriftbilder*-ben a kézírás technikája kapcsán megfigyelhetünk. Tandori Dezső egy másik nagy „kézíró”, Cy Twombly életművével kapcsolatban a következőket írja: „[A] festői világ fontos jelentősége okán nem terjedelmesebbet, hanem tömörebbet kellett írnom. Nem lehet olyan egyszerűen elintézni a dolgot, hogy a Klee–Motherwell vonulat legújabb (manapság 73 körül járó) tagjával ismerkedtünk volna. Mégis, ha valahová, errefelé tartozik. Közel-egyenrangúan, s ez nagy szó.”<sup>23</sup> Twombly „karcolatai” közül kiemelhető példaként a *Virgil (Vergilius, 1973)* című kép, amely egy, a Klee-képhez hasonló újrakontextuálizálás eredménye. Jóllehet Twombly többnyire egyetlen szóba (vagy palimpszesztusba) sűríti a festészet közlendőjét, mégis a „kézírásnak” rokon értelmű szerepet tulajdonít. Teszi ezt például a hagyomány személyessé tételével, amikor a „Vergilius” nevét a saját, spontán kézjegye szertelenségével formálja meg, elszigeteli azt, kiszabadítva a „szót” az irodalmi hagyományból (a szerző hosszú hatástörténetéből, avagy a vergiliusi eposz „terjedelmességének” képzetéből), akár Klee a Biblia néhány verssorával tette azelőtt, a *Schriftbilder* esetében. „A szerszám és a fantázia közé TW beiktatja az ideát: a színes ceruza a ceruzaszínné válik: a homályos emlékezés az iskolásra totális jelet hoz létre: az időt, a kultúráét, a társadalomét”<sup>24</sup> – írja róla Roland Barthes *Cy Twombly* című írásában.

Bár az alkotók összehasonlítása tartogatna még lehetséges párhuzamokat, a *Schriftbilder* kapcsán a különbség fontosabbnak látszik. Klee képírása nem egy pillanatba sűrített akció, ami a neoexpresszionizmus alkotói egy részének, így Twomblynak fontos esztétikai kelléke volt. Jóllehet az elementáris gondolkodás Klee e korszakára is jellemző, nem kell elidőzni a

<sup>19</sup> Ford. tőlem. = Grohmann (1954), 375.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> Tandori Dezső: *Négy téli évszak Paul Klee-nek*. In: *Uő: A becsomagolt vízpart*. Kozmosz Könyvek. Budapest, 1987. 35.

<sup>22</sup> A lehetséges kapcsolatokról bővebben a szerző disszertációja számol be (ld: az első jegyzetben). A kapcsolatról még: Ács Pál: *Kivédett tragédiák*. In: *Kétezer*. 2000. május. Online forrás: [https://www.academia.edu/4464514/Kiv%C3%A9dett\\_trag%C3%A9di%C3%A1k\\_Tandori\\_gesztusai\\_Avoided\\_Catastrophes\\_Tandori\\_s\\_Gestures](https://www.academia.edu/4464514/Kiv%C3%A9dett_trag%C3%A9di%C3%A1k_Tandori_gesztusai_Avoided_Catastrophes_Tandori_s_Gestures). Elérés ideje: 2016.06.15. 18:56

<sup>23</sup> Tandori Dezső: *Cy Twombly nyomában*. In: *Balkon* 2013/3. Online forrás: [http://www.balkon.hu/archiv/balkon\\_2002\\_03/01twombly.html](http://www.balkon.hu/archiv/balkon_2002_03/01twombly.html) Elérés ideje: 2016. június 14. 13:12

<sup>24</sup> Roland Barthes: *Cy Twombly (avagy Non multa sed multum)*. In: *Új Holnap*. 45. (2000. tél). 74.

szó lejegyzésének rövid pillanatánál. Hiszen banális tény, hogy Klee olvasása időt igényel, a szöveg vizuális töredezettsége, szemeket hívogató részletgazdagsága ellenére is. A szó leírása ugyanis a műalkotás folyamatát hitvallásában mozgásként elgondoló Kleenél sokkal több azoknál az akcióknál, melyek az időben későbbi, előbb említett példáknál megfigyelhetőek. Klee ugyanis az intermedialitásban egyesíteni kívánja a két médium kifejezésbeli lényegét, mivel képi alkotás és az írás „egyazon tőről fakad”, ahogyan arra Aichelle is felhívja a figyelmet.<sup>25</sup> Ahogyan dolgozatom mottójában is idéztem, Klee szerint „Az írás genezise a mozgás kiváló hasonlata. A műalkotás is első sorban genezis, sohasem élhető meg produktumként. [...] A szem a műnek ezeket a számára megszabott útjait járja be. – A képzőművészeti alkotás mozgásból keletkezett, maga is rögzített mozgás és mozgásba vétetik.”<sup>26</sup> Úgy tűnhet, az értelmező egyre hosszabb úton jár, hiszen Klee immár nem pusztán a műalkotás genezisééről, hanem a befogadásáról is beszél. Tehát az íráskép nemcsak az írás technikai műveleteként, materialitásként (vagyis a szó mediális és anyagi meghatározottságaként) fogható fel, hanem biológiai következményként is, a szemek által pásztázott pálya formájában, avagy – visszatérően Foucault értelmezésére – olyan utakként, sáncokként is, „melyek olvasható sorok is egyben.”<sup>27</sup>

### 3. Énekek éneke

Világos tehát, hogy Klee korszaka – szemben Twombly provokatív felirataival – nem az írás elvont mozzanatára, a képzőművészet magányos (vagy éppen hivalkodó) akciójára csupaszítja le a festmények körüli jelentések spektrumát, hanem éppen ellenkezőleg, bevonja nézőjét, jóformán tükröt tartva elé, szemlélteti a látás folyamatát, pályát rajzolva a szemeknek. Ekképpen visszavezeti nézőjét a festészet lényeges és kevésbé lényeges összefüggéseiből (például a kép, írás materialitásából) egy szöveg-lényegű festészetbe, aminek megkerülhetetlen vonatkozása az a lehetséges értelem, amit a szövegnek tulajdonít(hat)ott, és amit az értelmező szemek a vásznat nézve idővel kibonthatnak.

Ha tovább olvassuk az *Énekek éneke* sorait, ígéretben részesít bennünket a szerző – egy elhalasztott üzenet megértésében, utalva arra, hogy a vonatkozó rész az irodalmi hagyomány egyik meghatározó, ám annál talányosabb kiindulópontja. Ez a titokzatosság szintén igaz a ciklus egy másik képére is, az *Einst dem Grau der Nacht enttaucht* (*Egykor a szürke éjben elmerült*, 1918) címűben, ami bizonyos okokból összeolvashatónak tűnik az *Énekek énekével*.

„Egykor a szürke éjben elmerült,  
 aztán erős, hibátlan,  
 kemény izzásban  
 hajlott meg. Estére megistenült.  
 Majd az éter kékjéből visszánézett  
 a havasok felett.

<sup>25</sup> Aichele, *i.* m. 55.

<sup>26</sup> Paul Klee: *Alkotói hitvallás*. Ford: Tillmann J. A. Online forrás. <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Klee/Alkot.html> Elérés ideje: 2016. június 14. 23:25

<sup>27</sup> Bourneuf (2015), 4.

Lebegett  
az okos csillagokhoz menet.”<sup>28</sup>

A szöveg<sup>29</sup> első szembeöltő vonása az a homály, ami a tárgyát eltakarja előlünk. A szerző nélkül fennmaradt, ám stilisztikai jegyek alapján Kleenek tulajdonított verssor cselekvőjének kilétére csak találgatni lehetne, ha a szöveget a festészeti hagyaték más darabjaival próbál-nánk összefüggésbe hozni akképpen, hogy a szöveget eredetileg egy másik Klee-kép ekphra-sziszaként fogjuk fel. Ez az értelmezési irány, amellet, hogy inkább a művészettörténet tárgykörébe sorolható, kevés eredménnyel kecsegtethet, mivel a recepció megegyezni látszik abban a kérdésben, hogy Kleere az életművön belüli utalások formáját öltő alkotói önreflexió nem volt jellemző. Egyedül a kép áll előttünk, és amit elbeszél, elbeszélésében pedig a szem természeti folyamatok által felépített pályája látszik kibontakozni. A jelöletlen alany egy olyan folyamatban vesz részt, ami a beazonosítatlan főszereplő útját és vizuális környezeté-nek változását mutatja be, s amit az olvasó szeme végig követhet. Ugyanakkor az értelem végső soron a szöveg középpontjára, a mozgásban lévő fenoménra koncentrál, annak kilétét kutatja. Arra a tekintetre hasonlít, amely Klee tájképén szétszórt betűket vagy későbbi hie-roglifáit „olvasva” indul el útjára. A szöveg egyrészt önreflexív gesztussal él, hiszen elsődle-ges tárgya a Klee-festészet bármely domináns motívuma, tárgya lehetne, másrészt – amennyiben a maga teljességében, azaz képírásként szemléljük – tükörként viselkedik, vagyis a képet néző szemekről szól. A recepcióban az az értelmezési irány, amelyik Klee festésze-tét tárgyalva az aktív szemlélővel is számot vet, nem számít új keletűnek. Maurice Merleau-Ponty a festészet autonómiájáról (a tudományos értelemben felfogott percepcióval szemben kijelölhető/kitüntetett helyéről), metafizikájáról írott esszéjében Kleenek is figyelmet szen-tel. A látás percepciójának objektivitására felépített elképzelés cáfolatával él, vagyis a valóság mérhetőségre, grádiensekre vetíthető megismerésének kritikáját fogalmazza meg, melynek során a „látót” nem kívülálló, objektív szemlélőként képzei el, hanem belehelyezi a látvány lényegébe, mintegy az utóbbi szerves részeként értelmezi azt, gondolatmenetét pedig főként Henry Matisse és Paul Klee művészetének vonatkozásaival illusztrálja. „Testem, látható és mozgó testem a dolgok sorába tartozik, egy közülük, bele ágyazódik a világ szövetébe, kohé-ziója dologi jellegű. De mivel lát és mozog, ezért a dolgokat maga körül tartja, azok az ő tolda-lékai vagy meghosszabbításai, beékelődnek a húsába, teljes definíciójának része, a világ pedig

<sup>28</sup> [Fordítás: tölem.] A hagyatékot gondozó Felix Klee, valamint a Klee-recepció egésze a vers szövegét Paul Kleenek tulajdonítja. Mivel a szerzőség kérdése még nem tisztázott, a kótet utószavában közli. „Einst dem Grau der Nacht enttaucht/ Dann schwer und teuer/ und stark vom Feuer/ Abends voll von Gott und gebeugt/ Nun ätherlings vom Blau umschauert,/ entschwebt über Firnen,/ zu klugen Gestirnen.” = *Gedichte*, 128. A költemény további fordítása; Lanczkor Gábor fordítása itt: *Egyirányú utca*. In: *Tiszatáj Online*. 2017. 03.21. <http://tiszatajonline.hu/?p=104122> Online forrás. Elérés ideje: 2018. 06. 01. 14:30.

<sup>29</sup> K. Porter Aichele szerint a szövegnek két változata maradt fenn, egy kéziratos, valamint egy, a fest-ményen olvasható sorokból ismert verzió. Fordításom az utóbbi alapján készült. Az Aichele által tár-gyalt lehetséges irodalmi párhuzamokra (Georg Trakl és Morgernstern költészetének vonatkozó fe-jezeteire) tanulmányomban nem térek ki. = Aichele (2006), 45–46.



tó Klee-sír feliratát is idézi,<sup>32</sup> mely szövegrész egyszerre *ars poetica*, egy életmű foglalata, másrésről az életmű tétjével, metafizikai távlatával azonossá váló beszélő vallomása is egyben.

Amennyiben az idézett esszé állításait a *Schriftbilder*re vetítjük, a feliratokon közvetített, manifesztálódó nyelv problémájába ütközünk. Az *Énekek éneke* kapcsán világossá válik, hogy Klee valamilyen okból fontosnak tartotta a szöveget, ám nem a Hans Klee-féle allúzió okán. Az itt olvasható soroknak, pontosabban (amennyiben az *érzékelt és érzékelő* relációjában maradunk) közlendőnek szerves köze van a beszélőhöz, valamint a hallgató-olvasó félhez, így a befogadóhoz is. A nyelvi hang és szó elementáris felfogása ez, így Klee *Gedichte* című kötetében is helyenként olvasható, Kurt Schwitters hatását tükröző<sup>33</sup> abszolút költészet lényegét érinti, miszerint a költészet tétje azonos a kimondással, a hangképzés performatívumával. Ekképpen Klee mind az *Énekek éneke*, mind pedig az *Einst dem Grau der Nacht enttaucht* esetében tovább bővíti a szinesztézia körét. Az utóbbi rámutatott arra a poétikai mozzanatra, ami színek kiemelésével, vagyis egy színharmónia mintázatában a hangok szintjére bontotta szét a szövegek látványát, emellett szövegszerűen egy, a festészet útján járó tekintet pályáját mutatta be. Az *Énekek éneke* az autentikus szó kimondásának ígéretként maradt ránk Klee e korszakából: nézőként, olvasóként és egy menyegző fültanújaként is állhatunk a festmény előtt. Klee irodalom előtti irodalom-, költészetfelfogása tükröződik a tárgyválasztásban, hiszen egyben a tárgyválasztása rávilágíthat arra a tényre is, hogy az eredeti forrásszövegnek sokáig nem volt/lehetett helye a vallásos kánonban, így elszavalt szöveggként maradt meg a kollektív emlékezetben. Emellett tisztázatlan a benne szereplő címző és címzett kiléte is, mely nyelvi bizonytalanság szintén lényeges lehet a *Schriftbilder* kapcsán is. Fontos mozzanat lehet a szövegeredetit övező többértelműség is, hiszen a Salamonnak tulajdonított *Énekek éneke* (i.e. III. század) egyes elképzelések szerint az ember és Isten párbeszédének költészete, a szerelem világgképének, illetve a házasság témájának allegorikus keretébe ültetve. Kérdéses, hogy Klee tisztában volt-e a szöveget övező bizonytalansággal, ám a festmény nyelve vissza-tükrözni látszik valamit a régi szöveg egyszerre autentikusságot sugárzó, ám legalább ennyire megfejtésre váró világgképéből. Ahogyan talán Klee más korszakából származó képekre is igaz, a *Schriftbilder* nyelve és megannyi színe Merleau-Ponty szavaival élve „maga a néma Lét, amely maga nyilvánítja ki a saját jelentését.”<sup>34</sup>

<sup>32</sup> „Diesseitig bin ich gar nicht faßbar./ Denn ich wohne grad so gut bei den Toten,/ wie bei den Ungeborenen./ Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich./ Und noch lange nicht nahe genug.” = *Gedichte*, 7.; - „Megfoghatatlan vagyok e világon/ mert éppúgy lakozom a holtak közt/ mint a meg nem születetteknel/ valamivel közelebb a teremtéshez mint szokás/ de még így sem elég közel.” = Felix Klee: *Paul Klee*. Ford: Tandori Dezső. 1975. 85.

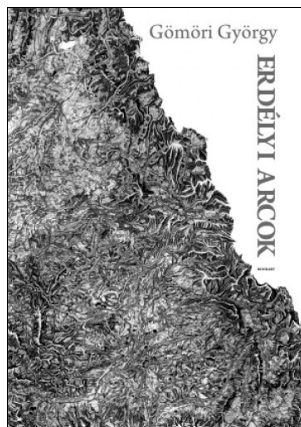
<sup>33</sup> A kapcsolat lehetséges szálairól itt: Aichele (2006), 5.; 29–30.

<sup>34</sup> Merleau-Ponty (1960), 28.

BARÁTH TIBOR

## Az én Erdélyem

GÖMÖRI GYÖRGY: ERDÉLYI ARCOK



**Bookart Kiadó  
Csíkszereda, 2018  
80 oldal, 3600 Ft**

Gömöri György hatvan év költői terméséből válogatta össze azt a három tucat verset, amelyek elszakíthatatlanok Erdélytől, pontosabban szólva Erdély atmoszférájától, történelmétől, a magyar szellemi életben betöltött szerepétől, illetve az ott élő magyar kisebbség helyzetétől. A jól átgondolt kötetkompozíció kétséget sem hagy a költő személyes kötődése felől, ám nem csupán Gömöri Erdély-képét ismerhetjük meg a verseken keresztül, ugyanis a tárgyiasásra törekvő lírai hang és a többnyire visszafojtott szenvedélyesség alkalmat adnak az olvasónak arra, hogy korábbi elképzeléseit árnyalhassa. Ha a kötetet kézbe vesszük, olyan mintha Erdély egy kis szeletét tartanánk a kezünkben: Somogyi György illusztrációi Erdély természeti értékeit, történelmünk nagyjait, a folklór tipikus képeit és szereplőit elevenítik fel bennünk, szentelve néhány képet a kommunista rendszer alatti hanyatlásnak is. Akármelyik kép él bennünk Erdélyről, azt megtaláljuk a kötetben.

„*A csendes Gyilkoson* című kötetindító vers erős szubjektív ihletettsége miatt kerülhetett erre a kiemelt helyre. A beszédmód, a jellegzetesen Erdélyhez köthető metaforák és a hangsúlyosan a magyarság megőrzéséhez kapcsolódó fenyőszimbólum a Dsida Jenőhöz és korához köthető ars poeticák, paradigmák és témák továbbvitelét jelölik ki. A magyarság megőrzésének és a magyar nyelv ápolásának megerősítése a kötet több versében előfordul. A versírás, a szellemi foglaltság és az erdélyi lét olyan felfogásával találkozunk itt, amely a Trianon környéki erdélyi magyar irodalom *œuvre-jából* lehet ismerős. A történelmi és kulturális hagyományok által kialakított nemzetiségi önkép a transzilvanizmus gondolatrendszeréből ismert módon „gyökeret” ad a „nagy idegenség rengetegében”. A vers értelmezése kulcsot ad a kötet koncepciójának megismeréséhez és a mélyebb összefüggések feltárásához – de önmagában is az egyik legjobban sikerült darab.

Az *Erdélyi arcok* versei három csoportba sorolhatók, az első csoportba tartozókat a történelmi ihletettség fűzi össze. Összhatását tekintve olyan a kötet, mint egy alternatív, szemelvényekben megírt erdélyi történet. Ezt a történelemírói szemléletet tovább erősíti a kötet egészére érvényes lineáris időrend és a valós személyek, események verstérbe való beemelése. Gömöri végeredményben a történelmi vers hagyományait idézi fel, bár a versek ideológiai terhelésétől szerencsére tartózkodik, ami részben annak köszönhető, hogy a lehető legnagyobb történelmi hűségre törekszik, szinte minden vers alapja valamilyen írásos forrás: levél, útirajz, emlékirat, napló, életrajz vagy történelmi munka. A versekhez kapcsolódó jegyzetkből kiderül, hogy a költő alig-alig fikcionalizál, nem a megszokott módon bánik az intertextusokkal, több esetben csupán formai igazítást látunk, eljárását inkább kivonatolásnak nevezhetjük. Az *Erdélyi arcok*ban nem a szövegek párbeszéde a tét, hanem e (megbúvó) szövegek újraközlése a jelen számára anélkül, hogy megsérülne történelmi autenticitásuk – bár arra is van példa, hogy a történelmi hűség fogalma ingataggá válik, erre a legekleatásabb példa az *1849. július 31.* című vers, amely Petőfi halálának rejtélyével foglalkozik egy korabeli pletyka szemszögéből. A forrás kezelésének módjából következik azonban, hogy a hitelesség szempontja felülkerekedik költői fantázián, a versek többsége egyszerű leírás, ami tompítja a versek hatását, úgy érzem, a tényközléshez való ragaszkodás háttérbe szorította a versek esztétikai értékeit.

A versek második csoportjába azokat a darabokat sorolnám, amelyek a magyar kultúrtörténet nagy alakjaihoz (például Szepsi Csomborhoz, Tótfalusi Kis Miklóshoz és Apor Péterhez) kapcsolódnak, mert ezekben a versekben közös, hogy az erdélyi (helyesebben régi magyarországi) művelődés állapotát a fejlettebb nyugati nemzetek viszonylatában láttatják. A nagyvilággal és idegen kultúrákkal való szembesülés egyik visszatérő motívuma a hányattatott hajóút, ami lehetővé teszi egy metaforikus olvasat felállítását. A szorosabb olvasat láthatóvá teszi, hogy a hajóutak leírása szerkezetileg ismétlődik: a hirtelen támadó vihart a haláltól való félelem követi, és jellemzően ima hangzik el, mielőtt a hajó megmenekülne. Értelmezésben a haláltapasztalat pozitívan befolyásolja a haza nemesítése miatt utazók lelkét és állhatatosságát, analóg módon pedig példázatként tárja elénk a haza szellemiségében kulcsfontosságú szerepet játszó emberek elhivatottságát. Pozitívan értékelem, hogy az enyhe ideológikus szálát olyan színes témák árnyalják, mint egy Apor Péter-féle lakodalomleírás, a párizsi vásárok hangulata vagy egy korabeli kalendárium néphithez kapcsolódó feljegyzései, teljesebb bepillantást engedve a korszak világába.

A harmadik csoportba sorolható versek a költő saját emlékeihez kapcsolódnak, éppen ezért a szövegek átélhetősége és az olvasókra gyakorolt hatása itt a legerőteljesebb. Gömöri nem bontja meg a kötet egységes hangját, de míg a korábbi verseknél ez a hang az objektív leírás kevésbé esztétizált formájaként olvasható, addig az emlékezet terében sajátos funkciót nyer. Ugyanaz a nyelv líraivá válik, mert a személyes élmények töltik fel a tartalmat, különösen szép az a vers, amelyben Dsida útját járja be az emlékező, mert ez a költővé avatódásként is olvasható szöveg felvillantja, hogy Gömörinek van egy árnyaltabb jelentésekkel dolgozó versnyelve, ami bár ebben a kötetben háttérbe szorult, kiforrottan jelentkezik. A hétköznapi nyelv azonban alkalmas arra, hogy az emlékezés tartalmával komoly kontrasztot alkosson és feszültséget teremtsen. Az *Őnarckép nyolcvéves korból* című vers például a költő gyermekkori emlékéit dolgozza fel: milyen a gyermeki gondtalanság és felnőtt látásmód határán háborús-dit *játszani* a második világháború közepette? Gömöri visszaemlékezései Erdély nehezebb

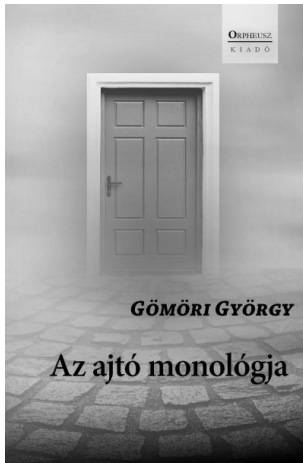
időszakához kapcsolódnak, szegénységről, pusztulófélben-létről, falurombolásról és továbbélő kommunizmusról számolnak be, ellenpontozva a kötet korábbi, dicső múlthoz kapcsolódó verseit.

Ez a realitáshoz és közelmúlthoz fordulás (az utolsó vers a szíriai háborúra reflektál) csínál a jó kötetből emlékezeteset. A szövegek mindannyiunk Erdélyéről szólnak, a közel ötszáz éves időintervallum költői áttekintése segít mélyebben megérteni múltunkat, nemzeti hagyományainkat és a jelenkort. Nem Trianon átkozása, nem Erdély elvesztésének fájdalma szólal meg a versekben, hanem az Erdély iránt érzett szeretet.



BAKONYI ISTVÁN

## Gömöri György: Az ajtó monológja



Orpheusz Kiadó  
Budapest, 2017  
76 oldal, 1425 Ft

Egy aprósággal kezdem: a 4. oldalon, a kiadó neve fölött szerzőként Gömöri György neve, így, három ö-vel van felüntetve. Sajtóhibákkal terhes korunk egyik mulatságos teljesítménye...

Természetesen ennél sokkal fontosabb az, ami verstermésként benne van ebben a kiváló kötetben. A címmel kapcsolatban sok mindenre asszociálhat az ember. Többek között Szabó Magda *Az ajtó* c. regénye, illetve színpadi változata is eszünkbe juthat. A címbe emelt tárgy ráadásul ősi szimbólum is, és a mögötte meghúzódó valóság titkai mindig izgalmasak. Az ajtó mögött ott lehetnek a múlt emlékei, vagy éppen olyan dolgok, amelyek nem tartoznak a külvilágra. Gömöri György kötetcímadó verse is számos értéket rejt. A „főszereplő” egyben humánus tartalmakban gazdag, monológjából egy sűrített portré áll össze. Különös jelentése lehet a „nyíljak és csukódjak”-féle feladatnak, és még inkább annak, ami a vers végén olvasható: „...Ha nem lennék, sivár lenne a ház, / s lakói éjjel-nappal szenvednék hiányomat.” Bizony, többről van itt szó, mint a szövegben ugyancsak emlegetett „festett deszkalap”-nak...

Az „árulkodó” cikluscímek: *Egy százéves fényképre, Kosztolányi asztala mellett, Anyámmal álmodok, Egy hontalan éneke*. Ezek a címek jelzik, hogy a költő számára a visszatekintés éppúgy fontos, mint a személyesség, az irodalomközpontúság és a hazájáért érzett felelősség. Az irodalomtörténész és szépíró feladatvállalása éppúgy, mint az 56-os múlt és az emigráció. Átlengi a versek világát egy nagyon szépen föllelhető békevágy, az öregedő költő bölcsessége és érettsége, a szeretet óhajtása. A múltidézés része a rokonszenves magyarságtudat is, miképpen ezt láthatjuk az *Egy százéves fényképre* c. vers soraiban. „...Nem tudok róla többet, de ez is elég / ahhoz, hogy tudjam, milyen régen vagyok / (bárhol is lakjam) hiteles magyar, / hitelesebb a szájas nyikhajoknál...” Van emögött történelmi felelősség, józanság

”

és önbecsülés is. 1956 vállalt öröksége pedig egyértelmű és szilárd alapokat jelent számára mindmáig.

Azt is érzékeljük, hogy ott van ebben a kötetben az összegzés-igény, az eltűnt idők nyoma éppúgy, mint a jelen izgató gondjainak sora, s persze a jövőféltés. Mindezt különös, puritán, közvetlen versbeszédben mondja el, ugyanakkor – mint már korábbi kötetekben is megfigyelhettük – a Nyugat vagy éppen Kosztolányi szemléletmódja is igen közel áll hozzá. Szövegei szabadon áradnak, sokszor fő erényük az a tényszerűség és dokumentatív jelleg, ami Pilinszkyt vagy éppen Örkényt is jellemezte. *Statisztika (Az Einsatzgruppen történetéből)* c. verse így szól: „Megkérdezték a Wehrmacht katonáit: / hajlandók lennének-e tüzet nyitni / védtelen nőkre és gyerekekre. / 124-en voltak a hamburgi században. / Négy nem vállalta. / Más munkára osztották be őket.”

Érzékenyen érinti a közélet sok visszássága, ám időnként visszatér számos múltbeli történésre is, például az ötvenes évekre, és igazolja, hogy nincsenek „lerágott csontok” (*Üzenet a múltból*). S ha már összegzés, akkor nem maradhat ki a költő feladatát érintő elmélkedés sem. *A költő meghatározása* kétszer is előkerül, hiszen a hátsó borítón is olvasható. „a költő az álmok médiuma / a jövő antennája a hihetetlen / dolgok hívő várományosa...” Szép, pontos, lírai meghatározás! Persze az is kiviláglik, hogy az álmok médiuma mellett gondolkodó lény is a költő, az élet és a sors hú krónikása. A tények és a logika közvetítője, a József Attila-i értelemben, de itt az is igaz, hogy nem tudomány....

A kötet sajátosságai közé tartozik, hogy erős benne az „irodalmi szál”, a költőelődök és kortársak hatása. Mindez lírai portrékban testesül meg, s ezek szép teljesítmények. Érződik bennük Gömöri rokonszenve, a lengyelekhez fűződő szellemi kapcsolata. A „megszóllítottak” között van Paszternák, Ibsen, Petri György vagy legfőképpen Kosztolányi. Epikus elemekben gazdag lírai szövegek ezek, és mindig fölemelkednek a hétköznapi szintje fölé. Van úgy, hogy az álom segítségével, ahogy ezt az *Álom, lengyelekkel* mutatja. A költő álmában találkozik II. János Pál pápával és Czeslaw Miloszsal, s aztán jön a kissé morbid kérdés: „...Utána eltűnődtem: kérdezhettem volna / „milyen halottnak lenni?” – ami merőben / szónoki kérdés, hisz meg lehet felelni / egyetlen szóval: „Más”. És ezzel / be is fejeznénk magvas eszmecserénket.” *A Kosztolányi asztala mellett* c. versben csak ürügy a szeretett és méltatott költőelőd, hogy aztán jöjjön a keserűség az irodalom jelen állapotai fölött.

A kötet legszemélyesebb s talán legszebb ciklusa az *Anyámmal álmodok*. Olyan költő képe bontakozik ki itt, aki nagyon is az evilágban él, de jól tudja, hogy vannak más „tartományok” is a létezésben. A halál és az álom testvériségét is érinti, és leírja: „...orfeuszi alvilágban / vendég vagy csak jövevény / amit régen elrontottál / jóvátenni nincs remény...” (*Álom, halottakkal*) S aki már elveszítette anyját, aztán könnyen át tudja élni az *Anyámmal álmodok* c. vers keserűségét, a felejtés elleni szándékot, ami huszonkét esztendő után munkál az emberben. Itt sem patetikus a hang, itt is egy múltbeli hétköznapi pillanatot rögzít, hogy aztán elérkezzen a végkifejletig. Mint ahogy megrendítő vallomás, már-már bűnvallás az *Utóirat Anyámhoz* c. költemény is. „...Bár minden héten / írtam neked, valahol mindkettőnkben / ott lappangott valami bűntudat: / benned zaklatott-nomád gyerekkorom, / és bennem »hűtlenséges hűségem« miatt.”

És ő is olyan költő, aki az emigrációban is mindig őrizte magyarságát, az anyanyelv szeretetét. Akkor is, ha zajlott benne a hontalanság és a magyarságtudat belső küzdelme. Közben ugyancsak kifinomult nyelvi eszközökkel szól az idő múlásáról, fogyásáról, ahogy ezt látjuk a



*Dünnögőben.* „...De az idő... szökik, tőled elszalad. / Mind kevesebb friss levegőd, / S új szavad.” S a gondolkodó, egyre bölcsebb költő persze töpreng a lét értelméről, és nem jut más-hová, mint: „...Halandó emberek / vagyunk, akik lehet, hogy képzelik / csak Istent, de Ő / annyira igaz, / mint az általunk elképzelt idő.” Teret enged a többféle értelmezésnek, hasonlóan a *Hajnali részegség* Kosztolányiához.

Másutt éles szavakkal bírálja jelenünket, anélkül, hogy hangja túlságosan direkt lenne. Nyilvánvaló, hogy így is kiválthat ellenszenvet, ám kétségtelen, hogy jogosan él a költői szó-lásszabadság lehetőségeivel. Ugyanakkor nem süpped bele a hétköznapiokba, felül tud emelkedni azokon. S mint oly sok klasszikus és kortárs, ő is megéneklei a természet csodáit, mintegy szembeállítva a „meglódult világgal”, annak törtéteivel, a drótkerítések valóságával. Persze a „baljós hírek” megkeserítik az „önfeledten nyíló sárga rózsza” világát/virágát is. Innen már csak egy lépés, hogy megírja korunk terrorjának a valóságát is, a „feketeszázlósokat”, a „halál önzetlen bajnokait” is, puritán és karakterisztikus hangon. S a következtetés: „...Egy biztos: a halál önzetlen bajnokait / nem csak a drónok érik el hamarosan, / hanem azoknak az átka is, akiket miattuk / üldöznek el szétvert, felújított otthonaikból.” Kimondatik egy nagy igazság is: „...Istent hiába szólongat / akit sátáni tette szít / a benne fortyogó harag...” (*Kinn zúg a szél*). Felelősségteljes költői hang, a morál emberének megszólalása!

Gömöri György tulajdonképpen egy hagyományos költőszerepet játszik a megújítás igényével. Hiszen a történelemben és a társadalomban, valamint a természetben ágyazott emberről szól, sosem patetikusan, helyenként hétköznapi stílusban. Verseiben vissza-visszatér az eszmélés idejének sok emléke, és az „őszikék” sem hiányoznak a választékból. Látjuk, hogy szereti Budapestet és hazáját. Még ha voltak is közben „megcsalások”.

S ami ugyancsak fontos: egy független szellem szép kötete *Az ajtó monológja*.

KABDEBŐ LÓRÁNT

## Pintér Lajos: Koraőszi kék



**Kecskeméti Kortárs  
Művészeti Műhelyek  
Kecskemét, 2019  
179 oldal, 3000 Ft**

”

Sajátos kötetet szerkesztett Pintér Lajos felnőttkora számvetéseként. Nem válogatott méretkezést, de nem is teljes összegyűjtést. Miután kritikusként kísértem eddigi pályáját, leírhatom: kötetében egyberakta utolsó négy, egymáshoz hasonlóan érlelt részgyűjteményét. Élete menetét, környezete sorsalakulását egyfajta kiegyensúlyozó metafizikai bizalommal mondogató verseit ekkortól a maga számára megkedvelt zsoltáros formáltságba öltöztette, ugyanakkor felnevelő százada és a végesség tudatának figyelembevételével stílárisan meghökkentően meg is zökkenti versmondása folyamatosságát. Bizalom és kétség, egyensúly és bizonytalanság egyként megfészkelte magát ezekben az egymást továbbmondó versekben.

Az ekként megalkotott versek visszatérő élet-emléke, egyben versbéli meghatározó metaforája a Tisza-parton kavicsot hajító gyermek képe. Hol ő maga az, aki hajítja játéként ezt a kavicsot, hol pedig ő a kavics, akivel eljátszadozik nagy-nagy szeretettel egy metafizikai hatalmasság. Ekként él benne a mindennapok létezésében, és egyúttal élteti magát, mint a létezés alkalmi részesét. Mi minden befér egyetlen életrajzi emlékezésbe? Gyermekségére emlékezik benne a felnőtt, indulására a költő, testet ölt bizalma a teremtő és fenntartó Istenben, és benne alakul a politika hullámmászásában vergődő, barátaival összetartó, az élet véletleneiben mégis magára maradó felnőtt, aki emlékezései között egyensúlyozva várja létezése folytatását. Egészséges elszántsággal, a lét arányainak megélésével. Pedig csak annyiról van szó, hogy kezébe vesz egy kavicsot, így, egyszerűen, tárgyi mivoltában, és ezzel felmutatja életét. *Kavics* a címe, alkalmi utalása pedig a költő visszaemlékezése pályakezdésére: *a 60 éves Tiszatáj köszöntése*. Ezt az egyszerűnek látszó, valójában poétikai bravúrrá formált versmondási módozatot gyakorolta be ebben, a négy kötetből egybeszűrt verssorozatban. Sorsát figyeli a létező. Ezt a példaverset épp ezért (kerülve a helykíméletet) eredeti tördelésében kell bemutatnom, mert verseinek külalakja szerves része, megtartó váza, hangsúlyainak fel-

hangosítója ez a mondogató ritmust motyogó, ritmusosan ismételtető, ha kell, kiáltó formálási mód.

Játék? A létezés átgondolása. Tragikus magány vagy biztosított megmértetés? Szent Ágoston legendás tengerparti pillanata! Oly igen kiegyensúlyozott, hogy alig veszem észre, hogy mennyi kétségbeesés is szorong a szavak, a jelenetek, a töredékek összeállításában.

Ez a négy kötetből összegyűrt számvetés a költő megszületésének legfontosabbnak tartott pillanatait válogatja kiindulásként. Egy valahai tavaszra emlékezik nagy szeretettel – az akkor még fiatal költő önmagára –, amikor Nagy Gáspárral, Baka Istvánnal közösen szerepeltek, és a varázsló garabonciás, költők nevelője Kormos István vezette be estjüket a költőfialtató megújuló Eötvös Kollégiumban. De régen is! Mégis akárha máma. A vers pedig, ami ebből az emlékből szikrázik ki, egy nemzedék lázadása. Költői honfoglalás? Politikai helytalálás? Generációs csendes hitvallás? Egyszerre mind – egy korszak kimondatlanul is egyértelműen fogalmazódó összefoglalása: „Nagy Gazsival / Baka Pistával / de jó volt / – emlékszel? – / hármában / az Eötvös kollégiumi esten / s március 15-én / a Március 15-e téren / Pesten / ott álltunk / a betiltott téren / talán / át sem öleltük egymást / talán annyit se mondtunk / testvérem”.

Minden szó megannyi utalás. Tényeire mi még emlékezünk. De ki tudja, hogyan halványul majd nemzedékenként az emlékezet. Meddig él történelmi tablóként még, és mikortól lesz lírai emlékezés. Csak vers. Majd életrajzi adalék. Történelem helyett már csak régmúltban élt költők barátságának bemutatása. Bennem még történelmi tablóként él, kivirágzik hatására a kérdés: „Mit hoz a mába a múlt?”

A jelzett 'hármastól' én inkább kettejüket, Gazsit meg Lajost ismertem, az „ikertestvéreket”, miként Kormos nevezte őket. Hiszen akkoriban némileg kötődtem ehhez a kollégiumhoz magam is, foglalkoztam az ott felnövő költőkkel, írókkal, leendő kritikusokkal pár évig. Itt nálam, ikerpárként jelentek meg Nagy Gáspár és Pintér Lajos. Klasszikusan kiérlelt versek alkotó szerzői. Gazsi harcosabb alkatként tűnt fel, Lajos csendesebb, magába fogottabb. Pedig Pintér Lajosban is ott a keménység, viták szívósan harcias vállalása. Megfogalmazásai, még inkább megtörő elhallgatásai során erélyesen szembe tud szegülni a gonosszal. Miként *töredék* című darabját vele mondhatom én is. És ki tudja hányan utánunk: „gyere Gáspár / segíts / csak áruló születik / s lázadót már / nem terem / e föld / most is ez a / hétpróbás / pimasz... / a kézirat itt / megszakad”.

Egyébként Pintér Lajos alapjában véve inkább azokról szeret írni, akik tisztelik az életet, és tisztességesen, becsületesen élnek napjaikat. Ez a Pintér Lajos költő arról a Pintér Lajos nevű magánemberről szeret írni leginkább verseiben, annak az életébe szeret beleköltözni, aki egy a sok magyar honpolgár közül, akinek családja van, felmenői és unokái. Mértéke: „apám át-átjárt / a tiszta jegén” – nem csodaként, csupán: „ismerte jól / a víz sodrását / jég fodrait / lékek helyét”.

Emlékező meditációiban kivirágzik a huszadik századba éles szembesítéssel bevezetett bartóki oximoron: a szókimondóan formált *torz* és a létezés *ideális* formázottsága. Az elbeszélhető sorsban a megélhető létezés. Mindezt a festő sorsát átélő *tóth menyhért-énekek* különös történeteiben tudatosítja önmagában önmagával a költő. A ciklus látszólag szerényen hangolt darabjában (*hajnali tó*) a „festő” az egyik legnépszerűbb magyar népdal szövegével ráébred élete sikertelenségére: „hej halászok / mit fogott a hálótok / nem fogott az egyebet / pirosszárnyú keszeget / énekeled”. Majd az ezt követő párhuzamosnak látszó versszakban: a

„festő” énekel a jelenet megfordítását? vagy maga a „költő” értékeli át a sikertelen életet értékalkotó csodává? Lényegében maga az „ének” alakítja a sorsköltészetet a létköltészetben való tájékozódás nagysikerű metafizikai pillanatává. A magyar vers egy remekét kiénekelve: „kivetette hálóját / a hajnali eget / és nem fogott mást / csak csillagokat krisztus / a legfőbb halász / énekelem”.

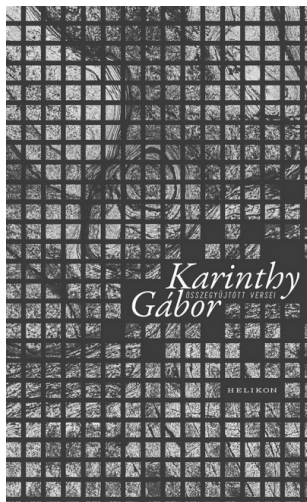
Ez az oximoron mondódik a kötetet záró „motyogó” beszédben, zsoltárrá emelve, szenvedve és gyönyörködve: „életem / a világegészből / letört rész volt / szép volt motyogom / nagyon szép volt”. A költő összegzésül odaidézi kötete hátlapjára is.



SÁNTHA JÓZSEF

## Egy életmű paradox vonásai

KARINTHY GÁBOR ÖSSZEGYŰJTÖTT VERSEI



Helikon Kiadó  
Budapest, 2019  
342 oldal, 3499 Ft

”

Ha az olvasó egy olyan költő kötetét veszi a kezébe, amelyik harminc-negyven évvel ezelőtt bizonyos újdonsággal és máig érvényes hatással volt rá, akkor kétféle szempont érvényesül a versek olvasása közben. A félelem vagy csak óvatosság, hogy ennyi idő elteltével vajon ugyanazt az elragadtatást, ugyanazokat az érzelmeket éli újra át, vagy pedig a szöveg már nem talál benne olyan mély visszhangra, az irodalmi köznyelv, az olvasók ízlése megváltozott, és a relevancia helyett inkább irodalomtörténeti meghatározásra kényszerül, elhelyezi az életművet a magyar költészet egy bizonyos korszakának az öt megillető helyére.

Egy még ennél is súlyosabb problémával néz szembe a kritikus, ha mindez egy roppant alapos és filológiai tudományossággal megszerkesztett kötetként jelenik meg, ahol a szerkesztő munkája szinte hangsúlyosabb szerepet kap, mint a versek esztétikai értéke. Kőrösi Imre igencsak lelkiismeretes munkát végzett mind a szöveggondozásban, mind pedig a teljes költői életmű feltárásában, amely helyenként felülmúlja a kötet valódi tárgyát, Karinty Gábor irodalmi munkásságát. A források legprecízebb jelölése, a szövegek olykori, a verselés szótagszámainak javítása, az egyes kéziratban és nyomtatásban megjelenő ellentmondások kiküszöbölése. Nem utolsó sorban pedig az életmű rendjének helyreállítása, amikor is a költő életében egyetlen, általa szerkesztett kötet veszi alapul (*Étel és ital*, Budapest, 1937), és visszaállítja a későbbi kötetekben, a válogatások során megbontott sorrendet. Ez a példamutató kutatás már önmagában is jelentős dokumentummá teszi a könyvet.

S akkor még a költői életmű valóságos értékeiről nem is szóltunk. Itt megint csak megfontolandó, legalábbis egy legendát megkérdőjelező az elemzés tárgya, hogy Karinty Gábor a betegsége ellenére vagy éppen a betegségét a legmélyebb bugyraiban megélő költőként értékeljük-e. A közhelyes és nem mindenben magalapozott irodalmi ítélet szerint ő József Attila lelki rokona, aki a fél életét a depresszióval és a

skizofróniával való pokoli küzdelemben töltötte. A pályáját ennek az árnyékában lehet csak értelmezni, hiszen a legjelentősebb verseiben nyilvánvaló ennek a meghasonlott léleknek a maga a betegségével való örökös szembenézése. A költői képek, a versek belső logikájának megbicsaklásai, az erőteljes expresszivitás, a váratlanul éles disszonanciák mind-mind rávalóan erre a lelki bajra.

A kötet, az előző kiadásokhoz képest megkétszereződő alkotások száma mintha nem lenne egyértelműen jót az olvasó elvárásainak. Kissé felhígult ez az erősnek és nyugtalanítóan disszonánsnak tűnő költői beszéd, még a poétikai fegyelem is lazul, és sokszor meg kell elégednie az olvasónak egy-egy villanással, mintha csak egy ötletre fűzték volna fel a már ismert vagy túlságosan is elkoptatott költői nyelvet. A kötet erőteljesen lírai nyelvezete leginkább a tizes-húszas évek édes-bús Kosztolányira, Tóth Árpádra emlékeztető hangulatiságával rokon. Hibátlan, megkapóan szép versek születtek így, sokszor a lelkileg hozzá közel álló József Attila kései költeményeire emlékeztető, egyszerűbb szerkezetű dalok (*Őszi dal, Bánat, Homály*). „Ujjaimon lengenek / ködből szisszent fátyolok. / Ősz tiporja lelkemet, / bűharangra táncolok.” A képek itt érzékien szépek, a hangulat nagyon erős, és a verselés is hibátlan.

A korai versek másik csoportját képezik azok a költemények, amelyek Karinthy Gábor világának legmélyebb, legexpresszívebb darabjai, amelyek miatt igényt tarthat a maradandóságra. „Szúrták a percek és az órák, / ha ébredt és ha lefeküdt. / A hátán hordta koporsóját, / megbotlott és belefeküdt.” (*Sírvers*) „Nap mint nap dúskálok, én, fájdalomherceg, / Gyémánt jajgatásban, míg lobogó percek / Vonulnak fölém hídban. / Így ér fájdalomban, hogy jajjai és ajjai, / Vérveres alkony és szeles, vak hajnal. / Kétségbeesésben.” (*Gyász*) Ezekben a versekben már tudatosodik a költőben, hogy életének legsúlyosabb, művészetében megkerülhetetlen témája a betegsége. Ennek az első sejtelmesen korai megérezése *Akkor kezdődött* című vers az első világháború képeinek megtekintésére vetíti vissza a katasztrófa-élmény születését, amikor mintegy kizuhan ebből a világból, és elnyelik a háború rémségei, ahogy szellemi testvérét, a festő Utrillót is beszippantják 1914-ben a rémtettek sokasodó dokumentumai. Ennek a pszichés, szellemi görcsnek az ábrázolása művészileg mindig is kétséges eredményre jár, hiszen a nagybeteg ember már képtelen az önkifejezésre, a hozzávezető út egy bizonyos pontján lehetséges csak hitelesen szólni róla: „száz rács mögött egy szép vadállat ordít, / csoportosan zokognak fura gnómok, / egy sas repülne s porba fúrja csőrét / s ott mozdulatlan áll egy néma szónok.” (*Neuraszténia*)

Talán a kötet legeredetibb darabjai a kritikus számára a Füst Milán költői világát megidéző, ódon hangulatot, némileg középkori díszleteket használó versek, amelyekben különös figurák jelennek meg, és irracionális dolgok történnek: „Az egyik vért akart, a másik illatot, / a harmadik a vér szagát az éjben. / Egyik pirosba, másik zöldbe járt / a harmadik mélybarna köntösében.” (*Három gavallér*) Hasonló ehhez a *Középkori ballada*, amely három boszorkány máglyán történő megégetését írja le, helyenként már betegesnek tűnő szenvedéllyel: „A harmadik csak rángatózott / mikor talpát érték a lángok / több helyen felhasadt az inge, / piros csöcse és válla látszott, – / Nem láttam még oly szörnyű táncot!”

Összességében nehéz szívvel mond végső ítéletet a kritikus, hiszen úgy gondolja, hogy paradox módon éppen a kibontakozását lehetetlenné tevő betegsége költészetének legfőbb védjegye, amiért az irodalmi életben még számon tartják, s hogy mivé is fejlődhetett volna ez a nagyon fiatalon megrekedt, majd teljes némaságba zárkózó intenzív világlátás, amely csak egy zárványként értelmezhető, annak az illúzióknak tagadásával, hogy ebben a nagy anyagban

valamilyen rendkívüli költői teljesítményre bukkannánk. Mindez csak nyomokban van jelen, de hogy ezek nagyon makacsul megőrződnek az olvasó tudatában, arról e sorok írója is hiteles vallomást tehet.

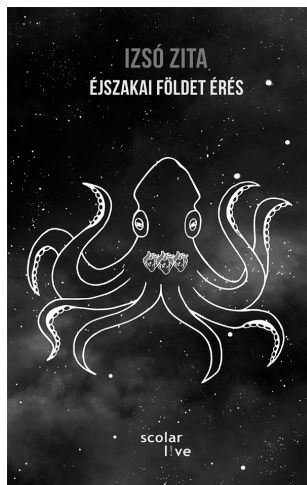
*(Szerkesztette: Kőrösi Imre)*



LUKÁCS BARBARA

## Szekunder trauma

IZSÓ ZITA: ÉJSZAKAI FÖLDET ÉRÉS



Scolar Kiadó  
Budapest, 2018  
88 oldal, 1495 Ft

Halálkamionok korában a traumáról való beszéd érvényes, közéleti igényű önkifejezéssé vált. Ahol az arrogancia és intolerancia ellentmond a klímakatasztrófa elodázására tett kísérleteknek, miközben a tömeges migrációra való felkészületlenség elsöpri azt, amit empátiának nevezünk. És innen indul a fikció.

Izsó Zita legújabb kötetében a borzalmas tetteket követő feldolgozás és túllépés elemi eszközévé válik a trauma megélése, és annak elmesélése. Az orális hagyomány a kezdetektől fogva összefogja a civilizációt, ez marad az utolsó mentvárak egyike. A kollektív trauma érzése megkönnyíti olyan individuumok egymáshoz közeledését, akik amúgy sohasem találkoznának. Izsó 2015-ben arról nyilatkozott, hogy az emberekben rejlő hasonlóságok érdeklik őt, azon közös pontok, melyek bizonyítják, hogy nem állunk olyan távol egymástól, mint gondolnánk.

Egy közel-keleti menekült legfrissebb élményei a pusztításról úgy válnak átélhetővé, úgy juthatunk legközelebb megértésükhöz, amennyiben a hasonlóságokat keressük az átéltekben. A távoli ember traumája csak sajátként érthető meg, s csak ebben az együttállásban lehetséges, hogy ráébredjünk helyzetünkre a világban.

Az *Éjszakai földet érés* úgy dolgozza fel a múlt és a jelenkor legzavarbaejtőbb politikai-társadalmi feszültségeit, hogy párhuzamba állítja azokat egymással. Egymás mellé kerülnek és ezzel egymásból válnak érthetővé olyan traumák, mint a migrációs válság okozta tömeges otthontalanság (*Azonosság, Határátkelés*), a második világháborús rémtörténetek (*Ivadékaikat a bölcsőszájú halak, Minden házból elviszik a lányokat*), egy fogyatékos újszülött érkezése a családba (*Az utolsó áldozat, Bontás, A pusztulás létigéi*), és a tőle való keserű búcsú (*Mélyvíz*) vagy idős hozzátartozó gondozása (*Demencia*) és elvesztése (*A hír, Amnézia, A távozás kényszere*). A traumák kollektív jellege és a megértés igénye közéletivé emeli a róluk való beszéd társadalmi szükségességét.



Az összesen 45 verset magába foglaló kötet 4 ciklusának kerettörténete az az erőszakos kimenetelű földet érés, ahol leereszkedésről szó sincsen, zuhanásról annál inkább. (A ciklus-címek: *Földközeli magasság, Utazómagasság, Zuhanórepülés, Éjszakai földet érés.*) Ebben a zuhanásban nem is a halál a legborzasztóbb, hanem az azt megelőző magára hagyatottság. Mint egy Malaysia Airlines gép valahol a Thai-öböl fölött, amikor lehetetlen bárkihez segítségért fordulni.

Bár nem mindig az beszél az élményről, aki átélte, működésbe lép a közös szorongás, amit a fájdalom és szenvedés egyéni tapasztalatai táplálnak. A könyv témái több oldalról járják körül a jelenséget, s ez különösen kedvez a kollektív trauma működésbe lépéséhez. Az *Éjszakai földet érés* empátikus kötet, összeköttetést, egyfajta kommunikációs hidat képezve a kerítés két oldala között. Bár főszereplőjéhez és témáihoz mégsem férhetünk közvetlen közel és nem csak az időbeli vagy térbeli távolság miatt.

Izso legújabb kötetében a traumáról való beszéd a legtöbb versben mediális közvetítésen keresztül történik, tehát a könyv központi témája valójában nem maga a trauma, hanem „csak” a róla való beszéd. Az elbeszélés mikéntjeire és problematikus mivoltára viszont – sajnos – nem (vagy csak kevés esetben) reflektálnak a versek. Az *Éjszakai földet érés* istenes szövegei ide sorolhatók, ám ezek sem elsősorban a traumáról való beszéd problematikus mivoltát tematizálják, hanem a felsőbb hatalommal való kommunikáció nehézségeit. Enélkül pedig a traumaversek könnyen önmaguk paródiájává, a téma kizsákmányolóivá válhatnak, a feldolgozott anyag túl sok lesz a nyelvnek, ami így kudarcot vall és a pátosz csapdájába esik.

Hiába érint fontos témákat az *Éjszakai földet érés*, az előbb említett okból néhány helyen túlzottan didaktikus, ez a túlírtás pedig olykor kifejezetten ügyetlenné teszi a szövegeket: „mindig azt mondta, fűrészporfűzű a főzje, / és most láttam magam előtt, ahogy lehajol, / és a szájába tömi a fűrészport, hogy eszébe jussanak a közös ebéddek” (40), máshol kissé ügyetlennül hangzik: „és nem lesz ott a véletlenül szétszakított rajzod sem, ami után olyan sokáig sírtál” (86).

Vagy a *Magánbiológia* c. versben, ahol a hernyó nem válhat lepkévé, hiszen megfagy a hidegben, életesélyei a nullával válnak egyenlővé azon a ponton, amikor kiröppen a tanterem melegéből. Az átalakulás megtörténik, de nem teljesedhet ki ilyen körülmények között. A gyereknek életről és halálról mesélő pedagógus tanítása félremegy, a tanításból manipuláció és hazugság lesz, amit az aleppói kisfiú történetének beemelése még inkább erőltetetté tesz. A kontextus és reflexió nélküliség itt ismét patetikussághoz vezet, s ezen nem segít, hogy a kisfiúnak tulajdonított mondat egyszerre szürreális és sokkoló. Más lenne a tényállás, ha közvetlenül hozzáférhetnénk a fiú érzéseire, de itt csak közvetett módon van erre lehetőségünk.

Az ilyen szövegrészek feltételezhető céljukkal ellentétesen működnek, mégpedig a közvetítés okozta szükségszerű távolságtartás miatt. Ahol túlírtás, patetikusság és nyelvi ügyetlenségek jelentkeznek, ott a menekülés, a migráció, a háború és a többi kollektív trauma nem vezet el érzelmi átlénygüléshez az olvasó részéről. Nem a közvetlen traumatapasztalat halatszik ki az *Éjszakai földet érés*ből, hanem egy-egy megfigyelő tudósítása, az elbeszélés lehetséges módjaira és akadályaira való reflexió nélkül. Az sem véletlen, hogy a kötet legemlékezetesebb, legkülönlegesebb verseiből hiányzik ez a fajta közvetítettség. Az én olvasatomban ilyen például a *Minden házból elviszik a lányokat* vagy az *Utóélet* című, második világháborús szörnyűségeket feldolgozó darabok, vagy a szürreálisan szép *A szakadás helye*, az apo-

kaliptikus vízióval dolgozó *Az utolsó kérdés* vagy az élet és a halál összeegyeztethetlenségét értően tematizáló *A hír* és az *Amnézia* c. versek.

A mediális közvetítettség alapuló megszólalásmód (ami itt leginkább ima vagy tudósítás formájában van jelen) mindentudó elbeszélőjével kapcsolatban újabb kérdések születnek az olvasás során. Honnan tudja pontosan, milyen volt az a trauma, amiről beszél? Miért szükséges ez az eltávolítás, ha mégis úgy érezzük olvasás közben, hogy a szövegek akár E/1-ben is íródhattak volna? A traumairodalom nagy kihívása hitelesen megszólalni azok helyett, akik (már) nem tudnak beszélni arról, ami velük történt. Az *Éjszakai földet érés* viszont helyenként hiteltelenné válik tárgyilagossága miatt, az elbeszéléssel kapcsolatos reflexiók hiányában. A tudósítást befolyásoló tényezőkről és az elbeszélés nehézségeiről egyáltalán nem esik szó, pedig az nem feltétlenül csak a traumát közvetlenül átélt személy szempontjából lehet érdekes. Az elbeszélő akadályait jelző metagesztusok azok, amik igazán közel vihetnének bennünket mások tragédiáihoz és ahhoz a legbenső érzéshez, ami kollektív traumáinkat katalizálja.

*Az Éjszakai földet érés*ben széles a leltár, kollektív trauma a második világháború, a menekültek helyzete, az abortusz és a meddőség, a fogyatékos gyermek ápolása, a gyermek elvesztése vagy az idős hozzátartozó leépülése és halála. Ezekből a feloldozás, a transzcendens felé misztikus látomásokon keresztül vezet az út. Az ember okozta értelmetlen pusztítás, az embert ért privát traumák, de maga az emberi élet is a biopoétikai eszközöknek köszönhetően a természet organikus erodálódásának metaforái. Megmutatják az emberi tényező jelentetelenségét az erózió visszafordíthatatlan természetességével és a természet mindenható erejével szemben (*Közivatar*).

A távollevő Isten központi téma az *Éjszakai földet érés*ben, a kötet világában már elmosódtak a határok jó és rossz között. A transzcendenciával megszakadt a kapcsolat, ez pedig a közel-keleti népvándorlás és a múlt háborúinak kontextusában különösen élő tapasztalat.

Isten megszólítására több kísérlet is akad, ám ő maga kizárólag a hiányával van jelen. A lebombázott városban magukra maradt asszonyok egyike az új életért imádkozik, miközben élettelen testeket ásnak ki a romok alól (19). Később, a városért mondott ima arra kéri Istent „ne add, hogy azt higgyük, nem létezel” (25) A könyv legerősebb versében (*Ivadékaikat a bölcsőszájú halak*) az idegen katonák által megerőszakolt nő fohászkodik a legutolsó pillanatig, a feljebbvaló hatalom szenvtelen hallgatását pedig – saját szenvedését enyhítendő – értelmezi újra. „Azt mondják, a legnagyobb szükségben / halljuk meg az Isten szavát. / De talán azért nem tudsz beszélni, / mert nem a tenyereden, / hanem a szádban hordasz minket, uram, / mint ivadékaikat a bölcsőszájú halak.” (21)

Fizikai és lelki határátlépések ívén halad az *Éjszakai földet érés*. A feldúlt otthon elhagyását, a szerettek elvesztését és az élet más tragédiáit folyamatosan árnyalja az ezekhez való lelki viszonyulás. Az Istennel való sikertelen kapcsolatfelvétel, a transzcendens felé irányuló direkt vagy indirekt törekvések, mint a bőjt vagy a hosszú úton levés (*Menekülők*) olyan eszközök, melyek a kötet látomásosságát hívják életre. *A hús apálya* c. versben a gondok, félelmek és fájdalmak „a test hordaléká”-vá válnak, miközben az éhezés következtében testen kívüli élmény következik be (15), a *Menekülők* címűben a hónapok óta tartó vándorlás és a szabad ég alatt alvás következtében „ereidbe beszivárog az éjszaka” és „tudatod alján ott terekeregnek az elfelejtett Isten kimondatlan szavai” (16).

„állítólag te is elkezdesz majd beszélni hozzám / álomban. Uram.” (26) hangzik el az *Utóélet* c. versben, melynek posztthumán beszélőjén „fülkagyló nagyságú virágok nőnek” (27), hogy könnyebben meghallja a transzcendens választát, ám helyett (vagy inkább ennek következtében) egyetlen üzenetet hall, a természet hangját, ami az étellel üzen.

Az utolsó versciklusra posztapokaliptikus-szürreális világba, átmeneti térbe jutunk, az élet és a halál, a valós és a földöntúli között, az emlékezés és az elengedés terében. Mintha a halállal és a túlvilággal az életben megkötött szövetség lenne az, ami a kötet eseményeit végsősoron elviselhetővé teszi. A misztikum ígérete, amiről valójában nem tudunk meg semmit, de ha odajutunk, igazából már nem is érdekel. Mert eddigre érvényét veszti minden magyarázat. A kötet záróverse nemcsak a címével implikálja a megérkezést, hanem a természettel való egyesülés záróképében bepillantást jelent az édenkert-mennyországba, ahol nincs múlt, már halványulnak az emlékek, és nincsen félelem.

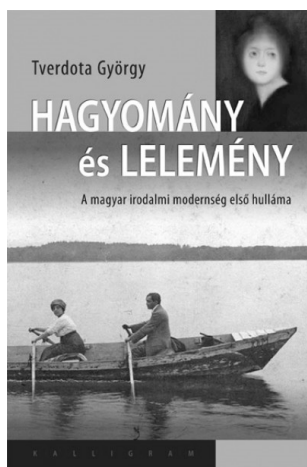
Izsó Zita lírája annyiban közéleti, amennyiben a trauma maga is kollektivizálódik, s így közéletiséghez vezet. A másik traumájának megismerése az individuum megismeréséhez közelít a legjobban. Az *Éjszakai földet érés* mártírjai némaságba és imába menekülnek, hogy szenvedésükről aztán mások tudósítsanak. Hogy megéri-e a fáradozás a nyelv esetlegességének figyelembevételével, azt minden olvasó magának dönti el, amikor megáll egy-két percre azon kivételes versek olvasása után, amelyekről igazán emlékezetes kötet marad az *Éjszakai földet érés*.



SZÉCHENYI ÁGNES

## Tverdota György: Hagyomány és lelemény

A MAGYAR IRODALMI MODERNSÉG ELSŐ HULLÁMA



Kalligram Kiadó  
Budapest, 2018  
261 oldal, 3000 Ft

Kiemelkedően fontos tanulmánykötet jelent meg éppen két éve. Nagy időhatárokat fog egybe, harminc év terméséből állt össze. Az esetleges rossz nyelvek igyekezetét állítsuk meg rögtön. A gyűjtemény nem egy egyébként létező – tipikus – igyekezet terméke, hogy egy szerzőnek legyen sok év után, akár régi szövegekből is, újból egy kötete. Az egész itt lényegesen nagyobbat ad ki, mint az egyes tanulmányok sejtetnék. Jelentőségét ennek ellenére – úgy látszik – jószerével még senki nem igazolta vissza. A kritikai visszhangtalanság okai szakmánk belső viszonyrendszerében keresendők. Ismertetésemben, kritikámban igyekszem rámutatni erre a kedvezőtlen környezetre is.

Tverdota György könyve a Nyugat első nemzedékéről szól, annak néhány fontos kérdéséről. Címe és kétsoros mottója Apollinaire jól ismert versére utal, mely Radnóti Miklós fordításában és teljesebben így hangzik: „Elítélem a hagyomány s a lelemény e hosszú vad vitáját / A Kaland s a Rend pörpatvarát.” Álljunk meg már ennél a gazdag jelentést hordozó motónál. A *hagyomány* és a *lelemény* önmagában is ellentétként értelmezhető. A sormetszet tükörszimmetrikusan ismétli és értelmezi, fokozza tovább a nyitó ellentmondást, immár nagybetűs szimbólummá növelve azt. A sormetszet előtt hosszú és vad vitáról szól, utána pörpatvart említ. Az értelmezés első fele talán erősebb, mint a második. Ez utóbbi „fél” azonban stílusértékében is felidézi a hagyomány vagy a Rend régi kifejezését. Ez az egyszerre dinamikus és rigid szembenállást mintegy feloldja az idézett első szó, az *elítélem* állásfoglalása és a vers címében szereplő szín: az egy *szép vörösszőke*, akihez a vers szól, haja keverékszínű. Se nem vörös, se nem szőke és egyszerre mégis mindkettő. Árnyalatokkal fejezhető ki, két különböző, jellegzetes szín összemosásával. A kötet cím és a mottó igen jó választás. Mániákus küzdelmet és fokozatokat idéz fel, múlt és jelen összefüggéseire utal.



A majdhogynem monotematikus, de legalábbis koherens kötet sokat váratott magára. Az itt szereplő első konferencia-előadás 1991-ben hangzott el, a „híres-neves” *Paradigmaváltás (?) az 1920/30-as évek lírájában* című pécsi konferencián, a legújabb írások az MTA BTK ITI rendezte világháborús konferenciasorozat középső, az 1916-os évre összpontosító állomásán, illetve a Babits életművét faggató MIT-ankéton. Emlékezzünk csak az 1991-es konferencia szereplői közül most azokra, akiknek pályája azóta lezáródott. Tamás Attila, Bori Imre, Bányai János, Illés László, Ferenczi László, Bodnár György, Szabolcsi Miklós és Németh G. Béla már nem szólnak bele irodalomtudományunknak éppen ezen a konferencián feltörő vitájába. Következmenyei azonban annál inkább vannak – hogy egy még régebbi, közismert vitacikk címét idézzük – *az utak szétváltak*. Az egyik oldalon – a „németes” Kulcsár Szabó Ernő körül – látványos iskola alakult ki, sok tehetséggel, a Kulcsár Szabónál csak három évvel idősebb Tverdota György körül egy másfajta, iskolaként ugyan nem mutatkozó, de ugyancsak erős tanítványi kör.

Tverdota György súllyal szólt és szól bele az akkor indult vitába, noha látszólag a „másik” irány győzedelmeskedett. Kulcsár Szabó Ernő a konferencia-előadásának kifejtésére is 31 nyomtatott oldalt kapott, részben önmagától, hiszen Kabdebó Lóránttal ő a kötet szerkesztője. (Tverdota György itt közölt írásaiban is megmaradt a konferencia-előadások terjedelménél. Talán ezért is váratott magára ez az összetartozó tanulmányokat tartalmazó kötet hosszú évekig: a rövid előadásszövegek összessége együtt, egymást értelmezve adja ki határozott szemléletének summáját.) A *Paradigmaváltás*-konferencián elhangzott közel harmincéves előadását teszi köteté élére Tverdota György. Előtérbe helyezése tehát erős gesztust hordoz magában is. A konferencia nyomán indult vita ismertetése túlfeszítené ennek a kötetkritikának a kereteit. Szerzőnk nézeteit azonban fel kell elevenítenünk. Recenzióban ezekre a legfontosabb, összefüggő írásokra reflektálok.

*A modernség-fogalom változásai a húszas évek költészetében* című nyitótanulmány [1991] felvezeti, hogyan került bele a modern szó az irodalomtörténetbe, s röviden jelzi annak dinamikus térfoglalását, s azt, hogyan osztoztak a fogalmon más-más indíttatású csoportok. Schöpfung idézve azok az első modern írók, akik „az izgatott idegéletet élő modern ember belső válságait és változásait» autentikus módon képesek voltak megfogalmazni, azaz korszerűség-tudatuk nagyjából a baudelaire-i, rimbaud-i értelemben vett modernség fogalma köré épült.” A modernség-fogalom másik nagy átalakulása a Tett és a Ma köréhez tartozó kritikusok írásaiban ment végbe – s ezt bőven illusztrálja is Tverdota György. A modernség ket-tős fogalmát ezután egy „alkalmi nagykoalíció” kezdte megtisztítani az avantgárd tartalmaktól. A nagykoalícióban részt vevő 100% köre, a Népszava szociáldemokratái, az új népi gondolat képviselői és a Nyugat egyaránt élesen lépett föl az avantgárral szemben, anélkül azonban, hogy tradicionalizmusukba konzervativizmus vegyült volna. A XX. századi irodalom „új virágkorának alapirányát kitágított értelemben vett klasszicizmusnak nevezhetjük” – írja a szerző, s ehhez hozzáilleszti – mintegy álparadoxonként – a ’modern’ jelzőt. A húszas évek költészetében az alkotókra ható új tanok (pszichoanalízis, egzisztencializmus, a Trianont követő új közép-európaiság tudata és így tovább) átalakítják a világhoz való viszonyulást, a szemléletet, szereptudatot. S mindez nem jelenti, hogy emiatt szükségképpen radikális átalakulásnak kellene bekövetkeznie a formai hagyományokhoz való viszonyban. Az első nyugatos nemzedék érett korszakáról és a pályakezdő József Attiláról, Szabó Lőrincről, és a rájuk következő, immár harmadik generációból Radnóti-ról és Weöresről javasolja, hogy ebben a

szellemben, a történeti élmények átalakulása mentén gondolkodjunk. Tverdota György szemléletének és módszerének lényege, hogy nem az 1980-as, 1990-es évek felől vetít vissza, s olvassa újra a szövegeket, hanem mintegy genetikusan, kortársi kontextusban és egy „időegyes” mentén fejt ki gondolatmenetét. Hasznosítva természetesen a több mint száz éves távlatot is, de nem abszolutizálva a mai olvasó visszatekintő és utólagos látásmódját.

A majd' két évtizeddel későbbi *Meghasonlott nyugatosok* [2008] című tanulmány egyfajta irodalmi prozopográfia, kollektív pálya-konfliktus elemzés, amely azt a feszültséget vizsgálja, ami „a modernség akarása és [az] egyes alkotókat nyugtató társadalmi-kulturális beágyazottság tehetetlenségi ereje között húzódott”. A meghasonlás nem közösségen belüli vitákat jelent, nem egymás közötti nézeteltéréseket, hanem az egyes alkotók önmagukkal folytatott vitáskodásait, töprengéseit. A feltűnő ebben a jelenségben a kortársakat érintő egyidejűség. Azaz a modernség és a konzervativizmus csatájában a Nyugat első nemzedékéhez tartozók egyre többet fedeznek fel magukban a konzervatív értékekből. Töprengeni kezdenek korábbi „vágatásuk” vagy „nekifeszüléseik” felett.

Szabó Dezső – bár pozícióját, szereplési alkalmait számítva akár a folyóirathoz is lenne számítható – mégsem fér meg a nyugatos keretek között, miután *A Tett Keresztelőre* című bevezetését (1915) megírta, s ezzel maga zárta ki magát a folyóirat köréből. További távoldása és új eszmei, irodalmi iránya közismert. Tőle különböző okból és véleménnyel, de Lukács György és Balázs Béla sem tekinthető közösségen belüli vitatkozónak, olyannyira radikálisan kifelé tájékozódtak az „esztétizáló modernségtől”. Az a közös nyelv, amit ezzel a jelzős szerkezettel neveztünk meg, nem pusztán esztétikai fogalmakkal írható le. A klasszikus értelemben tekintett első nemzedék eltért az irodalmi konvencióktól a verselés, a nyelvhasználat, a kompozíció és a témaválasztás terén, de ennél még tovább is ment. Szakítottak annak az osztálynak, rétegnek, csoportnak bevett életgyakorlatával, amelybe beleszülettek. S ez, noha „kollektív” programjuk politikai értelemben nem volt ugyan forradalmi, bizonyos, a status quo átrendezése érdekében nyitott dinamizmust képviseltek, és egészében mégis előkészítették, nyitottá tették önmagukat és olvasóikat a radikálisabb társadalmi tájékozódásra, modernizációra. Ennek egyik komponense feltétlenül a fővárosi lét volt, akármilyen vegyes közérzettel voltak jelen a nagy és arctalan tömegben az irodalom vonzásában élők. (Hogy Ady erős hangja mennyi ellenszenvet váltott ki még harcostársai között, közismert. De Babits 1911-es, de csak 1915-ben publikált *Ady Endrének* című három „pro domo íródott” nyugatbeli versei is mutatják, hogy minden ellenszenv dacára az összetartozás-elfogadás ereje is jelen volt.) De a próza oldaláról is jöhet érdekes „kronológiai »anomália«, olyan tektonikus erők működhetnek a korban, melyek két szálon futtatták Móricz prózáját. Egyszerre kötődött Jókai és Mikszáth nyomdokához, amikor kevéssé lát sötétben, tragikusan (ld. *Harmatos rózsá, A galamb papné, Kerek Ferkó* stb.), másrészt Kemény Zsigmond, Tolnai Lajos és a naturalizmus hatását követő módon is ír, párhuzamosan (ld. *Sárarany, Az Isten háta mögött*). Kosztolányi pályafutásában 1919–20-ban következik be változás, hirtelen éles politikai állásfoglalásokat tesz, a hírhedt Pardon-rovat korszakában. De verseiben is tetten érhető a megrázkódtatás: *A Négy fal között* című kötetben két, a magyarságot címbe emelő versciklus is van. (A kötet Kosztolányi első kötete volt [1907], amelyet 1917-ben újraszerkesztett, a Tevan Kiadó számára, s ennek újabb nyomatai jelentek meg 1921-ben és 1922-ben is.) Juhász Gyula a kereszténység értékeit hozza előtérbe a korábbi pogány, extatikus életöröm kifejezéséhez képest. Babits regénye, a *Timár Virgil fia* is efféle konfliktust hoz felszínre Tverdota György



olvasatában („...kedves mindenkori olvasó, választanod kell! Virgillel maradsz a vidéki kisvárosban vagy követed Vilmost a metropolisba”, idézi fel Tverdota György a *Virgil vagy Vilmos? A Nyugat két útja* című tanulmányában).

A modernség konszenzusának felmondására nem került sor, de létrejött a meghasonlottság dimenziója, a tragikus modernség korszaka, ahogyan az irodalomtörténész fogalmaz. (Tegyük hozzá, ekként fogalmazott Schöpflin Aladár is korszakos esszéjében, mellyel a Nyugaton debütált 1908-ban. A kultúra alapja, mondja Schöpflin, a meghasonlottság.) Azaz a modernség nem egységes program alapján létrejövő uniformis volt, hanem rövid időszakon belül, s főként külső, azaz politikai változásoknak alávetve, egyéni variációk, visszahajlások sorát mutatta föl. Megjegyzem, a program diffúz, szórt voltát mutatná, ha egyszer a Nyugat első számait ebből a szempontból elemeznénk. Erősen úgy vélem, hogy *A Holnap* megjelenése és a rákövetkező kritikai ösztűz ebből a szempontból talán erősebb csoportképző elem volt, mint az önbizalom-hiányos, önmagát a Figyelő új folyamaként megjelentető, s tulajdonképpen csak közvetett programot – ld. Ignótus színikritikáját, a *Kelet népét* – hirdető Nyugat. Tverdota György szemléletének feltűnően rokonszenves vonása ebben a tanulmányban is a kortársi mozgások dinamikájának vizsgálata.

Az imént ismertetett tanulmány mondanivalóját erősíti a kötetben a szomszédos *A gerendaesés és a szálkakeresők* című előadás-esszé [2016], mely a világháborúnak az írókra gyakorolt traumatikus hatását méri fel. A címben szereplő „gerendaesés” a keleti front véres csatáit jelenti, a „szálkakeresők” a nagy nemzeti erőpróbából magukat kihúzókat. A recenzens megjegyzi, hogy nem készült, s a hadtörténeti muzeológusok szerint nem is nagyon készíthető olyan regiszter, amely pontosan fellajstromozhatná, hogy a magyar irodalom jelesei hogyan kerültek el a harctéri eseményekben való részvételt. Ha ilyen egyáltalán készíthető, akkor az egyes életpályák kéziratári dokumentumaiból nyerhető ki és összegezhető. A leghíresebb Gyóni-versből – *Csak egy éjszakára...* – idéző tanulmánycím erős, hajthatatlan szembenállást sugall, s ezt megerősíti Tverdota György tétele, mely szerint „[a] fronton lévők, a hadifogságba esettek, a kórházban gyógyulók egyaránt hangsúlyozták erkölcsi és tapasztalati fölényüket a naiv, tapasztalatlan, gyermek, háttországban maradékkal, a gyerekekkel, öregekkel, betegekkel, nőkkal szemben. Gyóni Géza címadó verse is tobzódik ebben a fölényeskedésben.” Az állítással és a fogalmazással szemben is óvást emel a recenzens. Feltehetően elképzelni sem tudjuk, micsoda megrázkódtatás volt a világháború. A korábbi szimbolikus küzdelmekkel szemben a civil világ is fenyegetve volt, bár csak a történelmi Magyarország peremén voltak harcok. De megjelentek az égen a repülő, 1915 tavaszán megjelent az első tömegpusztító fegyver, a harci gáz. (Otto Dix híres, a gáztámadást bemutató grafikája 1924-ben a maszkos embereket lecsupaszított, üres, élettelen koponyákra emlékeztetően rajzolta meg.) A nők társadalmi szerepét is megváltoztatta a háború. Tanulmánya záró bekezdésében minderre Tverdota György is felhívja a figyelmet, kiegészítve azzal, hogy olyan új korszak kezdett kibontakozni a háborúval, amelyben „válaszként sorra kidolgozták a halálösztön fogalmát, a felfogatás új formáit, a dolorizmus elvét, a modern nihilizmust, a filantrópia új hullámát, a társadalmi radikalizmus különféle megnyilvánulásait.” Ezen túl is van közvetlen irodalomtörténeti relevanciája a háborús front-hátország megosztottságnak, amit Tverdota György meglátásom szerint az otthoniak javára aránytalanul „feljavít”. S ide tartozónak gondolom, Tverdota György könyvein túli feladatnak, hogy Horváth János megítélését is finomítani kellene annak fényében, amit a háborúban átélt.

Már a „spenót”, az egykor volt hivatalos, „akadémiai” irodalomtörténet felfedezte, hogy „Horváth János az első magyar irodalomtörténész, akinek a rendszeréből kimarad a kortársi irodalom. Toldy és Gyulai olyan alkotóknak volt kortársa, akiknek diadalában saját esztétikai és emberi ideáljai öltöttek testet. Horváth 1920 után már negatív példaként sem idézte Adyt. Írókortársai közül Vargha Gyuláról és Szabolcska Mihályról volt jó szava, kiket 1924-ben akadémiai jutalomra javasolt [...] 1925-ben az Akadémia az általa fogalmazott indoklással javasolta Herczeg Ferencet Nobel-díjra. Kritikusként alig szólalt [már] meg [...] Azóta a Nyugat frói is a magyar irodalom klasszikusai közé emelkedtek, azt a rendszert tehát, mely képtelen volt magába foglalni őket, az élet minősítette elhibázottnak. S a hiba önmagát jellemzi: ízléskülönbséggel nem magyarázható, s ha tévedés, a szemlélet tévedése.” Az elavult kézikönyv megállapítása helytálló, de nem ad magyarázatot a miértre. Az Adyval kölcsönös szenvedélyvel levelező Horváth Jánosra – „Jólesett, hogy barátodnak szólítottál, mert én csakugyan annak éreztem magam az első pillanattól kezdve, mikor költészeted eredetiségét s benne egész életedet, egyéniségedet megértettem. [...] sokszor éreztem, hogy jó volna elmenni a Három hollóba s egy kicsit bizalmasabban diskurálni. Olyan sok volna a megbeszélni való! S olyan néma az ember, mikor alkalom volna rá! S olyan ügyefogyott a magyar ember, mikor először kerül össze avval, akit szeret!” – utóbb vajon nem alkalmazható-e a meghasonlottság paradigmája. Horváth János vajon nem egy meghasonlott Eötvös kollégista-e? Előbb is volt rá példa, hogy a modern irodalmat politikai alapon támadja – a *Forradalom után* című tanulmányban (1912) már azt írta, hogy a Nyugat nemcsak egy irodalmi iskola, „hanem a választójogos radikális politikai pártnak egy irodalmi orozslánbőrbe bujtatott újságíró-fiókja.” Amikor 1921-ben újból Ady ellen támad, amikor antiszemita kijelentéseket tesz Horváth János, vajon nem a háborúra következő felfordulás-sorozat adja-e a további magyarázatot? Egy konzervatívabb szemléletű, de a háborúban több évi frontszolgálatot teljesítő gondolkodótól vajon méltányos-e ezt az érzékenyebb, dinamikusabb magyarázatot megtagadni, bármi legyen is véleményünk kritikai munkásságáról, bármiképpen is fékezte igyekezete a modern magyar irodalom hatását, egyetemi érvényre juttatását. Mindez kiegészítés csupán, hiszen Horváth János neve talán nem is kerül elő Tverdota György tanulmányaiban. De az is sokat mondó, hogy verстана végére – 1951-ben (!) Horváth János elismerőleg illesztette bele a lezárult nyugatos pályák néhány példáját, s elfut egészen József Attila éles szemmel észlelt, számára is meglepő, noha kellően el nem ismert versvilágáig is. Azt viszont egyetértőleg állapíthatjuk meg Tverdota Györggyel, hogy nem a gyakori háborús klapanciák őrizték meg a több mint négy évig tartó hadiállapot, az öldöklés lényegi tapasztalatát.

*A hagyományörző modernség felé* című 2016-os tanulmány megbontja a kötet tanulmányai keletkezésének időrendjét. A kutatás iránya Tverdota György esetében – mint erre már utaltunk – az első nemzedék kortársi szövete, az irodalom egykori kontextusa felől indul el. Rekonstruál és nem konstruál, távol áll tőle a prekoncepció, s még távolabb a teleológia. (Az a fiatalabb irodalomtörténész nemzedék felől érkező, ma gyakorta hangoztatott közbevetés, hogy nincs konstrukció prekoncepció nélkül, már csak nyelvi okok miatt sem – itt nem vezetne sehova.) A húszas évek derekától a negyvenes évek végéig tartó korszakot, „kollektív törekvést” nevezi Tverdota György hagyományörző modernségnek. „[E]gy repedést” keres „a modernség projektjén, egy mutáció felbukkanását”. A modernség projektje – közmegegyezészerű meghatározás szerint – a népnemzeti iskola konzervativizmusával való szakítás, a nyugati országok kulturális életében kibontakozó, többféle irodalmi törekvés, az impresszio-



nizmus, szépségkultusz, dekadencia, szimbolizmus, szecesszió recepcióját és magyar nyelvű változatának kialakítását jelenti. Tverdota György ezt először egyéni tapasztalatokon és ambíciókon keresztül vizsgálja, hogy végül nemzedéki-közösségi keretben összegezze a tapasztalatokat. A tanulmány tulajdonképpen egy Babits-portré, a költő pályáján át mutatja be, hogy a költő modernsége a kezdetektől „diffúz kritikai attitűd”-öt képviselt. Hangsúlyt kap az elemzésben Babits Nietzsche- és Baudelaire-élménye, antiklerikális színezetet megőrző szabad kereszténysége, ennek nyomán indokolja Tverdota György az *Isteni színjáték* fordításának igényét, s azt, hogy Babits „személyes lelkiismereti körben tartott[a] vallásosságát”. A múlt tagadásában csak addig ment el Babits, ameddig a hivatalos-konzervatív oldal „oktrojálta” a mintákat. De Vörösmarty-esszéjében és Aranyról írt szövegeiben nemhogy tagadás nincs, de afirmatív kijelentésekkel tartja birtokában a múlt értékeit. Babits modern törekvései körül további ütközési pont volt az „egyoldalú formakultusz” vádjá. Kísérlet volt a *Fekete ország*, kísérlet volt a *Theosophikus énekek* is, de mint Tverdota György idézi, egy vallomásban 1918-ban Babits azt nyilatkozta, hogy a *Gólyakalifa* [1913 – Sz. Á.] megjelenése után „meggyőződéssé vált” benne, hogy „a l’art pour l’art elve tarthatatlan a művészetben. Mégis-csak az a fontos, amit mondunk és nem az, hogy hogyan mondjuk.” (Hatalmas, máig érő vita lehetőségét nyitja meg ez a nyilatkozat, de ez most túlságosan messzire vinne minket.) A babitsi pozíció újrafogalmazásában még egy konkurens s ugyanakkor nyugtalanító mozgalom is közrejátszott, a futurizmussal való találkozás. Az ebből levont következtetése szerint modernnek kell lenni, de a modernség programját nem radikalizálva – sugallja Babits nyomán Tverdota György is. A világháború alatt a konzervativizmus támadásai és a militáns avantgárd közötti pozícióban kellett Babitsnak vállalni „az átalakulás kínos-keserve kényszerét”. A dilemma babitsi „megoldását” a kortársak is észrevették. 1915-ben Ignotus *Spécik* című írásában védi az általa alapvetően konzervatívnak tartott Babitsot. Hatvány ugyanekkor a „»nemesen« konzervatív Babits mellett áll ki. 1918-ból Tóth Árpádot idézi, aki „szigorúan konzervatív alapokon építve, a hagyományból csodálatosan új értékeket tudott fejleszteni.” S végül Hamvas Bélától idéz a tanulmányíró, méghozzá 1919-ből. A huszonkét éves Hamvas pályaaátteltekintő cikkének címe is beszédes volt már: *Babits Mihály mint a modernnek klasszikusa*. Tverdota György kötetének – mondhatjuk – Babits „a” főszereplője, mellette Ady, Kosztolányi, Móricz, Krúdy és Ignotus kapnak még nagyobb hangsúlyt a kötetben. A *Halálfi*ai elemzése – *A modernség dilemmái* [2007] – mutatja, hogy a regény poétikai gyengeségének feltárása is fontos eredményeket rejt magában.

A kötet egyik hasonlóan fontos írása a sorrendben negyedik tanulmány, a 2014-ben született *A hagyományörző modernség születése* címet viselő vitairat. Olyan kérdést érint, amelyet a szakma nagy hányada mintha egy időre – immár harminc éve – lezártak tekintene. Pedig tudjuk, nincs utolsó szó, vitahelyzetek vannak. Tverdota György nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy alternatívát kínáljon a bevettnek látszó, egészen a tankönyvekig (a legkomolyabb hatalmi-átöröklítő pozícióig) elerő 'későmodern' kategóriával szemben. „Írásomban egy új szakszó, a hagyományörző modernség bevezetésére teszek javaslatot, amelyet nem nélkülözhetünk, ha a modern irodalom történetét az eddiginél pontosabban szeretnénk leírni.” Ez az írás az 1990-es, Pécsen rendezett „paradigmaváltás”-konferencián elhangzott előadásának továbbgondolása. A vitapozíciót jelzi az írás szokatlanul erős intonációja is: „tanulmányom – *A modernség-fogalom változásai a húszas évek költészetében* – [akkor] élesen szembement a paradigmaváltásról és a későmodern korszakküszöbről kialakított koncepció-

val, amelyet a kötet szerkesztői puccs-szerűen közmegegyezésként érvényesnek nyilvánítottak, és lényegében sikeresen lenyomtak a szakma torkán. Ez a szakemberekre ráerőltetett koncepció rossz irányba térítette az irodalmi modernség kutatását. Célzerű visszatérnünk a zsákutcából a kiinduláspontra, s megkeresni az irányt, amelyben haladva lehetséges lesz a korszak irodalmának érdemi megértése.” A vitapozíciót még inkább egyértelművé teszi, aláhúzza, amikor a tudományban gondolkodók szűk szakmai elitje egy másik részének véleményét összefoglalja. „Akik tehát – értsd az 1991-es konferencia szervezői és kötetének közreadói, a saját gondolataikat harcosan képviselők – beérik azzal, hogy az ismérvek sorából lényegi és elsődleges vonásként a lírai szubjektum pozíciójának gyökeres megváltozását és a versszubjektum létesülésében a nyelvet illető prioritás belátását emelik ki, még akkor is a redukcionizmus hibájába esnek, ha a kor magyar költészetében ezeknek a mozzanatoknak tényleg kiemelt jelentőséget kellene tulajdonítanunk.” Csakhogy „sem az alkotói szándékok, a költői programok nem egyszerűsíthetők le ilyen ambíciókra, sem a kritikában, a korabeli közvélemény öntudatában nem találunk ezt a hipotézist igazoló megfogalmazásokat. [...] A szubjektumpozíciók változása és nyelvi megelőzöttség szűk körében maradvá tehát igazi kérdésekké kinevezett, ráerőltetett, utólag konstruált, művi szempont alapján értékeli a kor magyar líráját.” Az idézetek nyelvhasználata is jelzi, hogy a kialakult és oktrojált metanyelv elidegenít az olvasástól. A szélesebb közönséget mindenképpen, de a szakmát is rossz felé viszi. Maga a kínált fogalom, a 'hagyományörző modernség' egyelőre nem támasztott nagyobb visszhangot, bár megfogalmazása idején az Irodalomtudományi Intézet belső szakmai vitájában kapott ellenhangokat, kritikát, továbbgondolást, pontosítást. Abban, hogy van egy körülírandó és mindenki által érzékelt jelenség, amelyet meg kell nevezni – mindenki egyetértett. A fogalom hangulati tartománya (a folklorista örökség nem ritkán kellemetlen felhangú felidézése, sőt, a padon üldögélő, a korral kontaktust veszítő nénikék képze), a hagyomány definiálatlansága (milyen, melyik hagyomány) voltak a vitatott elemek. Abban érzékelhető a kritizálók igazsága, hogy mind a „hagyományörző” kifejezés, mind pedig a „modernség” így, ebben a formában nem jelzi a különböző irányzatos hagyományok és modernségek sokféleségét. S talán abban is van igazság, hogy a hagyományörző modernség fogalmát csak a lírán belüli történéseken „bevizsgáló” Tverdota György nem bizonyította, hogy a magyar prózára is alkalmas a fogalom. A kötet prózatanulmányai (a *Tímár Virgil fiai*, a *Rokonok*, a *Halálfiái*, a *Pacsirta* és a *Hét bagoly* elemzése) ha nincsenek is beleágyazva a javasolt terminus technicus kereteibe, ennek ellenére kifejtetlenül is indirekt bizonyítékai, hogy érvényesíthető a másik műnem elemzéseiben is a fogalom.

Tverdota György munkássága egy összetettebb elemzési narratíva felé tett, tartalmában igen sikeres kísérlet. Hallgatóiért végzett munkája bizonyítja, nem akart ehhez feltétlenül hatalmat, az ilyenfajta küzdelmeknek részese önként nem volt, kiváló tanítványai a megmondható, hogy együttműködésük a diskurzusokon, kölcsönösségen alapult. A könyv bemutatóján azt mondta Tverdota György, életkorából adódóan immáron azzal akar foglalkozni, arról akar írni ezután, ami „ügy”. Márpedig ügy az is, hogy legitim elemzési módszereket (a társadalmi szempontok, a kontextuális vizsgálatok, művön kívüli szempontok) visszaiktatott jogaikba. De hogy ez a tanulmánykötet üggyé legyen, azt csak az élénk vitatkozó kritika, a megidézettek megszólalása tenné lehetővé. Erre szakmánk klimatikus és generációs viszonyai azonban alkalmatlannak bizonyulnak.

SZÍV ERNŐ

## Árvaság ásás

Az az ember egy mozgó, lassan araszoló kérdőjel volt. Hogy ásott, őszre vagy kora tavaszra kell gondolnom. Az az ember a mi kertünket ásta. Cigarettazott is. Erősen alkosnyodik, a kert pontosan nyugat felé nyúlt, a Nap a kert végében lett vérvörös korong. Már alá is ereszkedett. Egy boldogtalan kérdőjel mozgott a föld fölött, egy meggörbült, csöndben őrjögő ember, egy esztendőn át volt a nevelőapám. Anyám ki akart törni a magányból, szülei fogságából. A szövetkezeti irodában jöhettek össze. Menyhértnek volt egy óvodás kislánya. Felesége szomorú, szemüveges asszony, fölcsavarva hordta a kontyát. Menyhért hozzánk költözött. Tudta-e, hogy a pokolba érkezik. Nagyapám és Nagyanyám, akik eddig apámat hibáztatták mindenért, őt tették felelőssé a lányuk boldogtalanságáért, most Menyhért ellen fordultak. Apám, aki régóta kint élt Amerikában, és aki olykor csomagot, rendszeresen pedig álomszerű, felhőkarcolókat mutató képeslapokat küldött Clevelandról és New Yorkról, nemes lelkű, kedves emberré avanzsálódott. Betört a házba egy idegen. Két konyha lett. Egy fürdőszoba. Kerti budi. Menyhért elkövette a legnagyobb hibát, amit csak lehet, azt akarta, hogy apának szólítsam, illetve jersey nadrágban járatott, meg buta, fényes fekete cipőben. A város nyilván a szájára vette őket, anyám ekkortól igazolt át egy másik város szövetkezetébe dolgozni, ettől kezdve tette meg naponta oda és vissza a csaknem négy kilométert a vasút miatt. Menyhért magára húzta azt a poklot, egy rossz, elunódott vagy elhidegedett házasságért cserébe. Érzéketlen is volt, kiszolgáltatott is, első generációs féltelmiségi, tehetséges és stílustalan ember. Semmiképpen sem nyerhetett ebben a játékban, még csak a döntetlenre, a minimális kiegyezésre sem volt esélye. Egy évig jártam a szüleihez a város másik részébe. Őket tudtam nagyapának vagy nagyanyának szólítani. Menyhért egy éjszaka részegen nagyanyámra és nagyapámra támadt. Szóváltás kezdődött a folyosón, őrjögő, tomboló kiáltozás lett belőle, kifejezett gyilkolási szándék, legalábbis Menyhért részéről, a szomszédok nagyanyámat az ablakon mentették ki, én az összefeszülő felnőtt testek között sikongattam. Menyhért az öklével verte szét nagyapámék szobájának üvegajtáját. Nem sokkal később elnéztem, ahogy anyám sót szór a megvagdossott kézfejre, a kezujjak szétnyílt bütykeibe. Menyhért a fogát csikorgatta. Egy szobában aludtam velük, Menyhérttel és anyámmal, egy évig, a kamaszodás kezdetén. Ahogy látom ezt a csöndesen őrjögő kérdőjelet a szürkületbe boruló kerti részlegnél, ahogy látom a monoton mozdulatokat, a dühöt, az akarást, a tehetetlenséget, ahogy megérzem, hogy pontosan tudja, hiába ássa föl, hiába forgatja meg, hiába lazítja, ez a föld, ha terem, már nem neki teszi, ez a föld nem az ő keze alá ad zöldségtestet, piros levet, fehérén csorranó növényi húsgerezdeket. Mint aki ír. Egy néma, erőszakos, dacos kérdőjel, ami magát vájja bele a megművelhetetlenbe. Mondatról mondatra nekimenni a miértnek, a nemnek, a hiábavalónak. Ott ásott ez az ember a szétszivárgó sötétben. Néhány nap múlva költözött el. Nem sokkal később jött a hír, hogy fölrobbant a hátán a permetezőláda.

# tiszatáj

IRODALMI FOLYÓIRAT

Megjelenteti a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma  
a Csongrád Megyei Önkormányzat,  
Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata,



EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA



az Emberi Erőforrások Minisztériuma  
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

HÁSZ RÓBERT főszerkesztő  
ANNUS GÁBOR, ORCSIK ROLAND, TÓTH ÁKOS szerkesztők  
SINKOVICS BALÁZS korrektor  
SZÉKELY ANNA szerkesztőségi titkár

---

Felelős kiadó: Tiszatáj Alapítvány  
Szedés, tördelés: Tiszatáj Alapítvány  
A lapot nyomja: E-press Nyomdaipari Kft.  
Szeged, Kossuth Lajos sgt. 72/B  
Felelős vezető: Engi Gábor

Internet: [www.tiszataj.hu](http://www.tiszataj.hu) e-mail: [tiszataj@tiszataj.hu](mailto:tiszataj@tiszataj.hu)

Online változat: [tiszatajonline.hu](http://tiszatajonline.hu)

Szerkesztőség: 6720 Roosevelt tér 10–11. Tel. és fax: (62) 421–549.

Levélcím: 6701 Szeged, Pf. 149.

Terjeszti: Lapker (Magyar Lapterjesztő Rt.)

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága 1008. Budapest, Orczy tér 1.

Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,

e-mailen: [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu), faxon: 303–3440

További információ: 06 80/444–444

Egyes szám ára: 600 forint.

Előfizetési díj: negyedévre 1500, fél évre 3000, egész évre 6000 forint.

ISSN 0133 1167

Aczél Géza  
Samuel Martin Eno Belinga  
Gömöri György  
Julesz János  
Rékai Anett  
Vajsenbek Péter  
versei

Bene Zoltán  
Kovács Katalin  
Nyerges Gábor Ádám  
prózája

Bartha-Kovács Katalin  
Éles Árpád  
Nagy Fruzsina  
tanulmánya

Bakonyi István  
Baráth Tibor  
Kabdebó Lóránt  
Lukács Barbara  
Sántha József  
Széchenyi Ágnes  
kritikája

