

megrendítő törése után, melyben a szerző maga veti fel, hogy ezután lehetséges-e ugyanúgy, ugyanazzal az „ontológiai derűvel” írnia, mint korábban, vajon mit kezdjen az egyszeri olvasó egy olyan súlytalan, sőt *léha* könyvvel, mint amilyen az *UTAZÁS A TIZENHATOS MÉLYÉRE*, melynek megjelenését Balassa Péter már nem érthette meg, hogy szeretetteljes szigorával szemügyre vehesse, mint *finoman telt (?) asszonyt*. (Hiszen azt is tőle tudjuk, hogy minden igaz mű: ilyen.)

---

### Jegyzetek

1. Szirák Péter: *EGY NAGY OLVASÓ SEGÉDIGÉL*. (*Élet és Irodalom*, 2006. 02. 10.)
2. Bernhard–Esterházy: *FÜGGŐ*. In: *BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA*. (Magvető, 1986. 162.)
3. Mihancsik Zsófia–Nádas Péter: *NINCS MENNVEZET, NINCS FÖDÉM*. (Jelenkor, Pécs, 2006. 255.)
4. Csordás Gábor: *EZ AZ EGÉSZ AKKOR MÉG EGYBEN VOLT...* (Katona Zsuzsa beszélgetése Balassa Péterrel. *Jelenkor*, 2006. április. 436.)

Dunajcsik Mátyás

---

## LELTÁRKEDV ÉS HATÁISISZONY

Szabó Gábor: „... te, ez iszkol”.

*Esterházy Péter* Bevezetés a szépirodalomba című műve nyomában  
*Magvető, 2005. 240 oldal, 2990 Ft*

Talán nincs még egy olyan alaposan értelmezett prózaírója a kortárs magyar irodalomnak, mint az 1986-os *BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA* című könyv szerzője, Esterházy Péter. Szinte minden jelentős irodalomkritikus és irodalomtudós írt róla egyszer vagy többször, de inkább többször. Immár tanulmánykötetek és monográfiák sora tanúsítja az egyre kerekébb életmű tagadhatatlan jelentőségét, a Balassa Péter által szerkesztett 1988-as *DIFTYCHON* című többszerzős kötettől (amely Esterházy *BEVEZETÉS*-ének értelmezései mellett Nádas Péter egy-

azon évben megjelent *EMLÉKIRATOK KÖNYVE* című regényének mérvadó elemzéseit adta közre) egészen Balassa összegyűjtött Esterházy-olvasatainak 2005-ös kiadásáig. Maradjunk e két kötet szerzőjénél, illetve szerkesztőjénél. Ha ugyanis van *par excellence* értelmezője a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján induló Esterházy-nak, akkor az Balassa. Az ő kritikái és tanulmányai nélkül feltehetően ma másként olvashánk Esterházy prózáját, azaz másként vált volna olvashatóvá Esterházy prózája. Jogos túlzással mondhatjuk, hogy a lehetséges olvasóit a szépirodalomba bevezetni óhajtó Esterházy prózájába leginkább Balassa vezette be a valóságos olvasókat. Megkerülhetetlen közvetítője lett Esterházy szépirodalmának, észjárása alaposan meghatározta annak befogadástörténetét. Éppen ezért furcsa, hogy Szabó Gábor könyvének névmutatójában a „b” betűnél többször szerepel például Harold Bloom neve, mint Balassáé. Furcsa, de nem véletlen.

Ugyanis az amerikai irodalomtudós meglátása az irodalom történetiségét mozgató hatásiszonyról (pontosabban szorongásról: „*anxiety of influence*”) érvényes Szabó Gábor monográfiájára is: szerzője olykor szinte kényszeresen kerül az Esterházy-értelmezés kodifikált módjait. Látványosan elhárítja azokat az elemzői mozdulatokat, amelyek minden bizonnyal magától értetődőek és érvényesek voltak mondjuk a nyolcvanas években, részben még a kilencvenes években is, ámde számára tarthatatlannak látszanak a vadonatúj évezredben. Az Esterházy-recepció történetének tolvajnyelvi fordulatával élve: tipikusan Kulcsár Szabó Ernő Esterházy-monográfiáján túli munkával van dolgunk (nem a meghaladás, hanem a következményesség értelmében). Olyannal, amely az irodalmi szöveg belső-külső (textuális-intertextuális, hébe-hóba kontextuális) tulajdonságainak úgymond érdek nélküli, azaz tisztán irodalmi-teoretikus érdekű lajstromozására vállalkozik. Kriptikus fennköltiséggel fogalmazva: Szabó Gábor a tudatosan előre kijelölt, zárt diskurzustéren, az Esterházy-mű hangsúlyosan nyelvi univerzumán vagy világán belül marad. (Kérdés persze, miért nevezhetjük „univerzumnak” vagy „világnak” a nyelvet. Talán azért, mert alapvető köze van az önmagában ugyan teljességgel tényleg nem nyelvi, ámde csakis nyelvben megérthető univerzumhoz, világhoz, s így annak eszme-, kultúr- vagy társa-

dalomtörténeti rétegeihez is?) Hangsúlyos döntése, hogy könyve első fejezetében – mintegy az első ránézésre (ma éppúgy, mint húsz évvel ezelőtt) széttartónak tűnő Esterházy-mű rendhagyó egészenek képviselőjében – éppen A PRÓZA ISZKOLÁSÁ-nak „*poétikai megformáltságát*” elemzi. Mely szöveg egyik vándormondataból például a FÜHAROSOK című rövidke regényszerűsége nézvést az következők, hogy az akár „*a nyelv hatalmának figurációs példázataként is felfogható lehet*” – szemben a nyolcvanas évek allegorizáló, „*eszmei-politikai-hatalmi*” jelentéssíkokat fellelő értelmezéseivel. (26.) Egyáltalán, Esterházy könyvének szövegeiből nem lehet nyugodt szívvel kilépni valamely „*eszmei-politikai-hatalmi*” térbe (nevezzzük az egyszerűség kedvéért valóságának), legfeljebb átlépni egy másik Esterházy-szövegbe – példa rá a monográfus által meggyőzően összegereblyezett megannyi ismétlődő vagy variációsán tükröződő motívum. Az önmagát többszörösen tükrözve felhizlaló próza szemrevételezéséhez Szabó Gábor megfelelő értekező formát választott: az önmagukat szaporító elemzői aspektusok váltakozásaival lazán egymásba kapaszkodó fejezetek dinamikus alakzatát. És jó okkal indít éppen az „*iszkolás*” motívumával.

A monográfus immár nem egy valóságos világból, saját valóságunkból „*vezet be*” minket a szövegvilágba, hanem saját valóságos világunkat (amely olykor tényleg „*eszmei-politikai-hatalmi*” szólamoktól zajos) odahagyva „*iszkol*” a szöveg után, amely viszont maga is „*iszkol*” – és lehet, hogy olykor éppen oda, ahonnan az értelmező éppen „*iszkolva*” elfelé igyekszik. Nézzünk egy példát a BEVEZETÉS egyik szövegének, a KIS MAGYAR PORNOGRÁFIA-nak az elemzéséből: „*Amennyiben azonban megelégszünk a referencializálhatóság e kézenfekvő, csupán a kelet-európaiság természetrajzára kifuttatni igyekvő lehetőségével, olyan értelmezői csapdába eshetünk, amely a szöveg által valóban egyfajta csapdaként ábrázolt (földrajzi) tér szűkös határai közé szorítja az értelmezést.*” A monográfus ezután egy zárójel csapdáján belül a térségi jellegű értelmezés „*csapdájába*” esett Radnóti Sándor és Bene Sándor egy-egy tanulmányára hivatkozik, majd megállapítja, hogy „*a két olvasat [...] mindenképpen közös abban, hogy jelentésképzését részint függetlenül gondolja gondolja bizonyos eszmei-ideológiai képződményektől, amelyek a szöveg referenciális bázisaként működhetnek.*” (123.) Amde nem lehet,

hogy ama bizonyos „*eszmei-ideológiai képződmények*” (amelyek mögött ott húzódik a Rákosi- és a Kádár-rendszer, egyáltalán a XX. századi magyar történelem megannyi feledhetetlen tüneménye) nem pusztán „*működtethetők*”, de játékosan működnek is, és nem csupán a kies valóságban, de a kies valósággal játszó, azt játékosan viszonylagosító szépirodalomban is? Úgy méghozzá, hogy a működésről maga Esterházy gondoskodik, persze kellő humorral és távolságtartással? És nem lehet, hogy e távolságtartás a fent említett két tanulmány szerzőire is jellemző, amennyiben a körültekintő gondolkodás vagy írás valamiről már eleve távolságtartást jelent attól a bizonyos valamitől, a távolság felvételét és nem felszámolását? Továbbá nem lehet, hogy Esterházy PORNOGRÁFIA-ját (sőt prózájának egészét) éppen hogy innen, a térségi-történeti sajátosságok felől, noha azok „*csapda*”-jellegét ironikusan átfordítva lehet csak értelmezni? Egyébként Esterházy műve tényleg csak – őt magát idézve – kaotikus „*csácsogásnak*” tűnne?

A monográfus által idézett Jean Baudrillard metaforapárja nyomán Esterházy szövegében nem is annyira (referencializálható) „*Területet*” kell látnunk, nem az ábrázolt valóságot tehát, mint inkább annak szépirodalmi párhuzamát, művi (teljességgel nem referencializálható) „*Térképét*”. (124.) De miután már megállapítottuk a szépirodalmiság szempontjából nyilvánvaló (analitikus) különbséget világ és szövegvilág között, kár volna megfeleledkezni a szépirodalmiság számára elengedhetetlen (diálektikus) párhuzamról. És nem csupán a minél levegősebb, minél megengedőbb, minél több szemponttal dolgozó irodalomértés reményében. Hanem azért is, már csak azért is, mivel Esterházy „*kis magyar*” „*Területet*” ábrázoló „*Térképe*” is előbb-utóbb referencializálható „*Területté*”, bizonyos értelemben az eredeti „*Terület*” részévé válhat, és válik is. A „*Terület*” és a „*Térkép*” metaforái (a referencialitás és a textualitás terminusai) ugyanis mindig mozgásban lévő viszonyokat jelölnek. És aki tisztában van a mozgás számíthatóan kiszámíthatatlan természetével – és Szabó Gábor minden bizonnyal ilyen olvasó –, annak megengedőbben kellene bánnia a mozgásban részt vevő, sőt a mozgást előidéző értelmezésekkel – lévén az övé is ilyen: ma még „*Térkép*”, holnap már „*Terület*”. Szabó Gábor monográfiája olyan térképészeti

vállalkozásnak tekinthető, amelynek tárgya, „Területe” – a mindenkori műalkotás időbeli létezmódja okán – nem csupán Esterházy Péter BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA című könyve, hanem annak értelmezéstörténete is. Ám ez nem mindig derül ki. Annak ellenére vagy az-zal együtt, hogy a monográfus érdemei számosak. Mely érdemek ugyanakkor a bloomi hatásiszony elvének értelmében esetenként nem is annyira a megelőző értelmezésekből, mint inkább azok ellenében születnek. Részben reaktív természetű munkát forgathatunk tehát, hasonlóképpen egyébként Kulcsár Szabó Esterházy-könyvéhez. Kérdés persze, lehet-e reaktív szándékkal, az Esterházy-értelmezéstörténetnek hátat fordítva aktívnak maradni, ütőképesen Esterházyt értelmezni. Az érzékelhető aránytalanságok ellenére Szabó Gábor monográfija mégiscsak arról tanúskodik, hogy lehet.

A könyv módszertani bevezetője mondatnyi bekezdéssel indít: „Csaknem húsz év telt el a BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA első megjelenése óta.” (5.) S néhány oldallal később az alábbi bekezdésnyi mondatot olvashatjuk: „A következőkben tehát a BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA című kötet poétikájáról lesz szó.” (12.) (Szabó Gábor egyébként bevallottan és bölcsen lemond a BEVEZETÉS-ben jelöletlenül idézett szövegek azonosító értelmezésének részben faszcináló, részben frusztráló olvasásmódjáról.) Szerzőnk tehát behatóan ismeri a „csaknem húszévnnyi” Esterházy-receptiót, módjával hivatkozik is rá (igaz ugyan, hogy gyakran csak azért, hogy elhatárolódjon tőle) – ámde figyelmes tekintete elsősorban mégiscsak az alapszövegre, annak „poétikájára” irányul. Noha éppenséggel olyan teoretikus szemüvegen keresztül, amely esetenként nem is annyira az Esterházy-próza legsajátabb (olykor ugyan éppen a sajátosságot, eredetiséget tagadó) sajátosságait – meg persze a sajátosságok értelmezésének a sajátosságait – láttatja, mint inkább a korszerűnek tekintett irodalmi szövegértés általánosabb szempontjait, bölcs közhelyeit hajtogatja. Ezzel együtt Szabó Gábor jól dönt, hogy könyve minden egyes fejezetében az Esterházy-könyv egy-egy szövegének egy-egy aspektusát tárja fel; mely váltakozó aspektusok persze a nagy könyv egészét is behálózák. Nézzünk meg hát közülük néhányat.

Könyvünk többrétegű látásmódját – azt is, ahogyan Esterházy prózáját látja, és azt is, ahogyan önmagát láttatja – erősen meghatározza egyfajta pszichoanalitikus-posztstrukturalista

nyelv- és irodalomfelfogás; a már említett Bloomé mellett leginkább Jacques Lacané, aki a freudi Ödipusz-komplexust nyelvi minőségként, a szépirodalmi szövegek működésmódját is meghatározó elvként tárgyalja. Örömevként még hozzá – tehetjük hozzá Szabó Gábor engedélyével, részben visszakacsintva Freudra, részben előre Roland Barthes-ra. A MÁMOR ENYHE SZABADSÁGÁ-t elemző (ÖRÖMELV), a DAISY KÖRÉ szerveződő (MŰFAJTALANKODÁS) és az ÁGNES „szövegtestét” gusztáló (HABZSOLÁS) című fejezetek után – a szexualitás és a halál rokon témája nyomán – következik A SZÍV SEGÉDIGÉI-vel foglalkozó (GYÁSZMUNKA) című egység, amelyben Szabó Gábor – szokásához híven – elsősorban és szigorúan a szöveg „retorikai megjelenítéseire” ügyel, például az alábbi igenes szerkezetektől hemzsegető mondatában: „A szöveg által tematizálódó gyász ezért az elbeszélés önmagához való viszonyának jelzésként is meghatározó szempontja a történetnek, amennyiben a mű részben saját (nyelvi) alkalmatlanságát siratja.” A „tematizálódás” nehézségének, „alkalmatlanságának” ellenére, de még inkább annak köszönhetően azonban mégiscsak nyilvánvaló: „Ennek ellenére a szöveg utolsó lapjai nemcsak a kötet, hanem a XX. századi magyar irodalom talán legmeggrázóbb leírását foglalják magukba a kórházban fekvő, félig már magatehetetlen anya és az őt WC-re kísérő fiú jelenetében.” (90–91.) De miért „ennek ellenére” és nem „ennek következtében”? Miért kellene feltétlenül kettős tudatát olvasnunk Esterházy művét? Egyfelől rendhagyó élveket lelni a tematikus értelemben vett „alkalmatlanság” poétikai szépségeiben, másfelől – „ennek ellenére” – szokott módon örülni annak, hogy végső soron mégiscsak emberi, nagyon is emberi, mivel „meggrázó” dolgokról van szó. Újfent mozgósítva Baudrillard metaforáit, Esterházy kisregénye nem csupán „Térkép” a gyázmunka „Területéről”, hanem a „Terület” része – az írói tapasztalat számára. Továbbá „meggrázó” – noha csakis „Térkép” alapján bejárható – „Terület” jelöl ki az olvasói tapasztalat számára.

A kettős tudatú olvasás nemzetközi léptékű tárgya lehetne például az irodalomteoretikus körökben nagy örömmel értelmezett és hivatkozott HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ című Italo Calvino-regény (egyszer-kétszer könyvünkben is felbukkan), amelyben a megannyi poétikai rafinéria „ellenére” egy női lélek finom rajzolatára, valamint egy érdekesítő szerelmi történetre is bukkanhatunk. És ha már élvez-

zük a szerelmi szálát (öröme! öröme! mi több, gyönyöre!)), próbáljuk elkerülni a teljességgel ugyan elkerülhetetlent, vagyis törekedünk arra, hogy ne mindenáron a fegyelmző teoretikus tudat oltalmában élvezkedjünk, némiképp rossz lelkiismerettel. Hogy ne kelljen feltétlenül, mintegy reflexesen szóvá tenni a kettős tudatú olvasás sötét műhelytitkait. Még ha ironikus hangfekvésben is, ahogyan azt Szabó Gábor alábbi kollokvialis fordulatában tapasztalhatjuk (megint csak a SEGÉDIGÉK szexualitás-halál motívumai kapcsán): „A freudi megközelítés lehetőségét erősítheti tovább Esterházy egyik esszéjének elrejtett megjegyzése, mely szerint életműve viszonylag könnyen lenne elhelyezhető ödpális koordinátákon belül. // »Na és kié nem?« – kérdezhetné az ortodox freudiánusok és lacanológusok kórusa teljes joggal...” (95.) És noha az irónia jelen esetben a roppant módon tudatos szerző önkomentárjára irányul, éppúgy irányulhatna könyvének roppant módon tudatos értelmezőjére is. És hogy mindebből mi következhetne? Nem tudom. Nem tudom, hogyan válhatna a módszeres önirónia öntudatos módszertanná. Nem tudom, hogyan lehetne ironikus monográfiát írni Esterházy ironikus prózájáról. De azt sem tudom, hogyan lehetne kikerülni az iróniából, ha már egyszer nyakig benne volnánk. Ráadásul azt sem tudom, hogy a kérdéseim mennyire érintkeznek a monográfus kérdéseivel vagy lehetséges kérdéseivel. Nem tudom, Szabó Gábor tudja-e mindezt, vagy tudja-e, hogy nem tudja...

Mindenesetre – még mindig a freudi élet- és halálöszön közelségében – a monográfus fél-szeg iróniával hivatkozik „néhány »b« betűs francia sztárfilozófus”-ra, Bataille-ra, Blanchot-ra, Baudrillard-ra és Barthes-ra. (87.) De – szolid globalizációs indulattal – hivatkozhatna akár a szintén „b” betűs amerikai „sztáriródomlár-ra”, Bloomra is. De még véletlenül sem a „b” betűs Balassára. Amennyiben Szabó Gábor már-már apagyilkos pátosszal szorítja háttérbe az eminens Esterházy-szakirodalmat, mely motorikus mozdulat bizonyos értelemben (ráadásul, tudhatjuk pár éve, nem csupán poétikai értelemben) jellemző monográfiájának hőisére is, hiszen: „HOL ZSARNOKSÁG VAN, OTT ZSARNOKSÁG VAN. APÁNK TEHÁT APÁNK. A EST A.” (97.) Az apagyilkos gesztus telt méltóságát, jelentésem voltát, vagyis a monográfus recepciótörténeti tájékozottságával ellentétes döntésének érvényét nem vitathatjuk. Átrágtá

magát az Esterházy-szakirodalmat, de szemmel láthatóan nem szerette meg azt. Többek között azért sem, mert rendszerint visszafelé, retrospektív módon olvas, és például a kilencvenes években végre nálunk is fészket rakó nemzetközi teorémák szépírói megelőlegezését, „a szerző/szubjektum halálát rögzítő szerzőgazdó elméletek ironikus kiforgatását” dicséri Esterházyban, noha a lábjegyzetben némi rosszalással vagy legalábbis csipetnyi rosszkedvvel – hiszen egy léha fecske még nem csinál nyarat – hozzát teszi: „Jóllehet a szöveg első megjelenésekor az említett elméletek ironikus szubverzójáról bajosan beszélhetünk, különös tekintettel ezen elméletek hazai recepciójának az idő tájt csaknem teljes hiányára.” (138.) De még ha nem forgott is közkézen a nyolcvanas évek Kárpát-medencéjében Barthes és Foucault szerzőségétize, mindez nem akadályozta meg például Balassa Pétert abban, hogy a TERMELESI-REGÉNY elbeszélő szubjektumának maszkosságáról írjon. Vagy Radnóti Sándort abban, hogy a BEVEZETÉS szerzőjének próteuszi karakteréről beszéljen – ha nem is Barthes (noha ő is felbukkan tanulmányában), de Weöres Sándor megidézésével. Ízlés vagy alkat, de talán leginkább hangulat dolga, kinek mi (vagy ki) ugrik be Esterházy egy-egy szöveghelye kapcsán, a francia irodalomteoretikus vagy a magyar költő. Mindenesetre a BEVEZETÉS jól megvan mindkettővel, de nélkülük sem volna másképp. Ha akarjuk, szóba hozzuk őket, ha akarjuk, nem. Mint ahogyan a MILY DICSŐ A HAZÁÉRT HALNI című Danilo Kiš-novella nevezetes eltulajdonítása kapcsán is akár „kötelességszerűen meg lehet említeni a Szerző halálához és az Olvasó születéséhez kapcsolódó meglátásokat”. (143.)

És – végső soron – Szabó Gábor, ha feltételes módban is, de eleget tesz ennek a kötelességnek. Azaz fél-szeg és modoros grammatikussággal mondja is meg nem is, ami éppen teoretikus elméjébe ötlük, mint az okos lány a mesében. Továbbá óvakodva eljátszik a lehetőségével, hogy „Jauss vélekedésének” felemlgetése mellett lehetne „újfent bloomianus gondolatokra gerjedni az anxiety of influence tárgy-körében”. (Uo.) Mint ahogyan korábban maga a monográfus is jócskán „gerjedt” a „tárgykörre”. Most viszont csupán „kötelességszerűen” muszáj elmerengnie – miként József Attilának a Dunán úszó dinnyéken – a lehetséges teoretikus horizontok ködképein. A „kötelességszerűen” reflektáló, keresetten ironikus módszertani tu-

datra (mint elkerülhetetlenül, ámde elviselhetően rossz értekezői lelkiismeretre) nézvést beszédes lehet az egyébként teljességgel érvényes, noha kissé hosszúcska Foucault-idézetet felvezető modoros szófordulat: „...*ennélfogva talán érdemes idézni Foucault egyik olyan meglátását, amely meglehetősen pontossággal írja le ezt a helyzetet*”. Tudniüllik, hogy „*a nyelv a halál vonalán elmélkedik önmagáról*”. (145–146.) Mindazonáltal, amikor Szabó Gábor távlatosan tekint Esterházy könyvére, esetenként tényleg csak a teoretikus általánosságok szintjén mozog, és olyanokat mond például a könyv időkezeléséről, amilyeneket lényegében bármiről mondhatna, ami írva van és olvasható, például hogy Esterházy BEVEZETÉS-e „*a befogadás célulvű irányultságának megkérdőjelezésén keresztül az olvasás egyenesvonalúságát is érvényteleníti*”. (155.) Ráadásul jól tudja, hogy ami általánosságokban elmondható a könyvről, mindaz magából a könyvből is megtudható, mégpedig annak érzéki szövegjátékai révén. Esterházy már mindent elmondott a könyvről – a maga szépírói módján. Amihez képest *eleve* deficitcs vállalkozásnak bizonyulhat csak a teoretikus rovancs. És itt már tényleg csupán „*iszkolni*” lehet az „*iszkoló*” szöveg után, konstatálni, hogy Esterházy „*többször megidézi az ateologikus felépítésű regénykísérletek klasszikusait*”; meg hogy „*az ISZKOLÁS szinte lajstromszerűen idézi meg azokat az elbeszélői eljárásokat, melyeket az új regény kísérletezett ki*”; meg hogy „*a francia irányzat elbeszélői technikának szinte muzeális jellegű archiválása ugyanakkor a rajtuk való kreatív túllépés igényét is magában foglalja*”. (155–156.) Az „*iszkolásban*” foglalt „*kreatív túllépés*” lehetősége természetesen az „*iszkoló*” monográfus előtt is nyitva áll. És ha könyvének egészét, annak alaposan átgondolt és figyelmesen kivitelezett szerkezetét tekintjük, Szabó Gábor élt is ezzel a lehetőséggel.

Nem is az a legfőbb kérdés, hogy tudja-e a monográfus a maga (teoretikus) módján mindazt, amit a szerző tud a maga (praktikus) módján, hanem hogy mit tud mondani a monográfus a szerzői tudás szövegszerű következményeiről, tehát nem arról, hogy „mit tud” a szöveg, hanem hogy „milyen” a szöveg. Arisztotelianusan mondva, Szabó Gábor teoretikus tudása példásan „*iszkol*” Esterházy praktikus tudása után. Ámde párosul-e a szerzői praxist nyomonzó monográfusi teória az értelmezés praktikus tudásával, bölcsességével? Ama hely-

zet- és szövegfüggő képességgel és igénnyel, hogy szerzőnk mindig megítélje, hogy itt és itt kicsoda ez és ez. (E gyakorlati bölcsesség egyik nyoma lehetne éppenséggel a honi recepciótörténet megengedőbb hangfekvésű számbavétele, egyfajta tiszteletben tartása „*a helynek, ahol vagyunk*”). Nézzük például, miként értelmezi Szabó Gábor az ismétlés teorémáját előhívó emlékezetes Esterházy-szövegrészt „*a beteg asszonyt WC-re kísérő férfiről*”, amely – mint tudjuk – felbukkan a BEVEZETÉS záródarabjában, A SZÍV SEGÉDIGÉI-ben, de a kötetnyitó ISZKOLÁS-ban is: „*Igen ám, csak hogy A SZÍV SEGÉDIGÉI önálló kötetként már 1985-ben, a BEVEZETÉS előtt is olvasható volt, ezért könnyen elképzelhető, hogy az ISZKOLÁS-ban – legalábbis a BEVEZETÉS kötet-terén belül – elsőként megpillantott oldalak egy notórius Esterházy-olvasó számára már rögtön az ismétlődés befogadói tapasztalatát hívják elő, akinek az ISZKOLÁS fog A SZÍV SEGÉDIGÉI tapasztalati horizontja felől olvasódní, s ezt az egymásba csúsztatást módosítja majd a kötet végén újra előkerülő szövegrész.*” (172.) No de mi következne mindebből? Van-e lehetséges következménye annak, hogy a befogadástörténetben különleges tisztelettel övezett SEGÉDIGÉK legbecsesebbnek tartott oldalainak kitüntetett helye – nem is tűnik olyan nagyon kitüntetettnek? Ha szigorúan „*a BEVEZETÉS kötet-terén belül*” maradunk, akkor nincs, hiszen eleve egymással egyenértékű keretdarabokról van szó, ráadásul az ismétlés retorikai egalizmusának értelmében. Ám ha „*a BEVEZETÉS kötet-terének*” befogadásterét, sőt -történetét tekintjük, akkor van, vagy legalábbis lehetne. Ugyanis Szabó Gábor olvasata némiképp emlékeztethet ama kultikus eseményre, amikor néhány évvel ezelőtt a szegedi deKON-csoport látványos keretek között újraértelmezte Esterházy alternatív kultuszművét, a FUHAROSOK-at, ami akkor egyfajta rituális lezárolásnak is tűnhetett – a megelőző nemzedék olvasói szokásaival (a ceremónia fényét növelő „áldozati állat” persze az „apák” közül került ki az egyik meghívott előadó, Radnóti Sándor személyében). És innen nézvést valóban jelentéssé válhat Szabó Gábor könyvének címe, valamint a (MOZGÁS) című kötetnyitó fejezet tárgyául választott ISZKOLÁS hangsúlyos poétikai szerepe – akár a SEGÉDIGÉK ellenében is, pontosabban recepciótörténeti kitüntettségének rovására. Mert míg például Balassa Péter a SEGÉDIGÉK „*világképelemzésének*” igényéről beszélt, és a Fu-

HAROSOK-at elemző tanulmánya hangsúlyosan AZ ŐSI REND címet viselte, addig utóbbi kritikájának alábbi mondata feltehetően valamiféle „eszmei-ideológiai képződménynek” tűnne a „BEVEZETÉS kötet-terét” belülről pástázó monográfusi tekintetnek: „Hiszen a teremtet, jelentékeny műalkotás végső egysége is, visszatekintve hasonlítani kezd a maga hiánytalanságában ama tagolatlan, meddő rendre, melyet fölidéznie adatott.” A bloomi hatásiszony jegyében kilendül a recepció ingája: a FUHAROSOK-tól és a SEGÉDIGÉKTŐL az ISZKOLÁS felé. Kérdés persze, közben hová „iszkol” maga az ISZKOLÁS, maga a mű.

Míg tehát „a kortársi kritika zöme az egységes-ség, tömörség, ökonomikusság, zártság és példázatos-ság mesteri megvalósulását” dicsérte a FUHAROSOK-ban, addig a monográfus retrospektíve az „ezektől eltérő szempontok érvényesítésével” kívánja „módosítani a FUHAROSOK [...] értelmezhetőségét”, és párhuzamosan a FÜGGŐ-ét is, amely viszont a kortárs olvasó szemében a „kevézhetetlenség poétikai színrévitélén” tűnt. (178.) Szabó Gábor – a kilendülő inga logikája szerint – megfordítja a két szöveghez tartozó értelmezői viszonyt, minek következtében a FUHAROSOK mint „látszólag zártnak mutakozó mű nagyon is nyitottnak, határolhatatlannak mutatja magát”; *vice versa* a FÜGGŐ esetében. (185.) Izgalmas felvetés, kettős gyökérrel: az egyik úgy nyilvánvaló, hogy szellemes elemzéssel társul, a másik pedig úgy, hogy óhatatlanul az ödipális hatásiszony mögötti recepciótörténetre utal. Az utóbbiról már volt szó, az előbbire meg álljon itt példaként egy rövidke gondolat: „A FUHAROSOK végén elhangzó »Túl vagyunk rajta megint« így nem feltétlen a mítikus rend ciklikusságára történő utalás lehet csupán, hanem a BEVEZETÉS szintén ismétlődéseken nyugvó megszólalására [...], sőt párhuzamba állítható a kötet-egészt lezáró »MIND-EZT MAJD MEGÍROM PONTOSABBAN IS« kijelentéssel.” (187.)

A BEVEZETÉS talányos szerkezetére hajazó, mivel számos gondolatébresztő ötletből összesodort monográfia megannyi részmegeglátása közül találomra ki lehetne emelni az Esterházy-könyv paradox „archívumjellegére” vonatkozó utalást, miszerint az egyszerre állítja és tagadja a nyomtatott kultúra tudásszerkezetét. (207–212.) Vagy éppen a rá következő elemzést a nagy könyv háromrétegű művelődéstörténeti háttérjáról, a kora középkori könyvillusztrációról, a kora romantikus nyelvfelfogásról és

a XX. századi *ready-made*-ről, amelyek mind a művészeti modernség peremvidékéről érkező szempontokat kínálhatnak a BEVEZETÉS úgymond posztmodern irodalmiságához. (213–214.) És tallózhatnánk tovább tetszés szerint – a „túl vagyunk rajta megint” nyitott értelmében. Hiszen monográfiánk is olyasféle lelkes, extenzív leltárnak tűnik, amely éppen a leltárkedv már-már zabolátlan nyitottsága miatt csakis véletlenszerűen fejezhető be, hagyható abba – ami konkrétan egy végső és átfogó utalás a BEVEZETÉS „kép- és szöveganyagának átmeneti identitású együttesére”, amely egyfajta „*ready-made-múzeumot* [...] hoz létre”, mely imaginárius múzeum ráadásul otthont ad „a művészetre vonatkozó aktuális értelmezői kijelentéseknek”. (233.) Szabó Gábor könyve az „aktuális értelmezői kijelentések” laza füzére, amelynek felszíni modellje valamiféle prózapoétikai érdekeltsgű, intertextuális vagy interdiszciplináris természetű archívum volna, mélyszerkezetében viszont ott dolgozik az ödipális gyökerű hatásiszony.

Bazsányi Sándor

## A LIFT VILÁG-SZEMLÉLETÉRŐL

Halasi Zoltán: *Így ér el Palatinus, 2005. 198 oldal, 2100 Ft*

Ha az ember ötvenéves kora után egy jóformán debütáló verseskötetet tesz közzé, akkor arra meg kell legyen az alapos oka. Halasi Zoltán se költőként, se irodalmárként nem ismeretlen az olvasó előtt, de mintha igazán komoly bejelentkezése a magyar költészet történetébe ez a kötet volna. Egyik legjobb, legsokoldalúbb kortárs műfordítónk, aki verssel, prózával egyaránt foglalkozik, Rilke versei alatt éppúgy megtalálhatjuk a nevét, mint Ahmatováci alatt, megbízható stilszta, jó érzékű verselő, akinek a szakma, ahogy mondani szokás, a kisujjában van. Amellett öntudatos szakember, megszervezte a magyar műfordítók szövetségét. A műfordító a tanító mellett a nemzet másik nap-számosa, éhbérért végzi az egyik legfontosabb tevékenységet, amit egy nyelvvel végezni lehet

és kell. Beemeli a más nyelveken létrejött legjelentősebb alkotásokat a magyar nyelv horizontjába. A szakfordító a butaságból, a nyelvtudás hiányából él, a műfordító ellenben a magyar nyelv okosságát növeli, olyan verseket segít létrejönni rajta, melyekre nem akadt ember, hogy megírja nekünk. Egy verset persze csak egyszer lehet megírni, és ha ezt már Bécsben, Berlinben vagy Péterváron megtették, akkor a magyar költő hiába rágja a töltőtoll végét, csak a semmibe kapdoshat, amíg a műfordító a helyébe nem lép. Ő azonnal szótár után nyúl, és addig gyúrhatja a magyar nyelvet, úgy alakíthatja a verset, míg csak mégis be nem csempészi a magyar kultúrába. Ha Kálnoky A MŰFORDÍTÓ HALÁLA című művében azzal vádolja meg magát, hogy fordításokba ölte a költőt (de persze ezzel a verssel szerencsére újra is éleszti őt sokkterápiájával), akkor ennek tükörképeként mintegy azt is mondhatnánk, hogy a műfordítás ma a költészet túlélésének egyik legfontosabb terepe. A vers szerepe és helye egész más, mint Kálnoky idejében. Csak azért emlegetjük itt a költő Halasi Zoltán állampolgári/irodalompolgári aktivitását, hogy megmutassuk, határozott és a dolgok nehézségével tisztában levő férfiú ő, aki tudja, miért tesz valamit, kötetében tehát legkevésbé sem az ösztönös költészet megnyilvánulásával fogunk találkozni. E munkájában és e munka megérdemelt sikerében a magyar költészet magabiztos nagykorúságának egyik bizonyítékát láthatjuk. El kell búcsúznunk attól a hamis képtől, mely onnan eredt, hogy költészetünk olvasói és főként azok, akik csak tartják versolvasónak magukat, anélkül, hogy ezt szükségszerűen összekapcsolnák a gyakorlati olvasással, beugrottak Petőfi viccének, és elhitték neki, hogy a magyar költők és verseik, de kicsit az egész magyar irodalom is a természet vadvirága lenne.

Halasi első kötete, a szerénységével is Weöres Sándor-i asszociációkat keltő 33 VERS inkább csak ígéret volt, ami nem jelentett garanciát arra, hogy a költő képes lesz tartósan legyőzni a „mindent el tudok mondani, tehát nincs is nagy téje a megszólalásomnak” bénító gondolatát. Most itt az új kötete, amelyben ez a nehéz költői munka, a megszólalás végre csakugyan megtörténik. Nem ösztönösen és nem aggálytalanul. Nem az ön- és költészetértékelés folyamatos kísértésétől mentesen. Csakhogy a sikeres megszólalás után ez a kí-

sértés visszahúzó erőből nagyon is termékeny inspirációvá változik. Úgy is mondhatnánk, hogy ami a gondolkodó embert visszatartja a versírástól, ugyanaz készíti rá a költőt. Ha egyszer már képes volt a versírás pusztá gyakorlatán túl csakugyan költővé válni. Ami nem könnyű a sok elhasznált költőszerep hullájától borított magyar költői csatatéren. Ezt a csatát persze nem egymás ellen vívják a költők, hanem a nemléttel.

Az a kérdés munkál ebben a kötetben: Miért van inkább a megírt vers, mint a nem megírt? Miért inkább a publikált vers, mint a bölcs hallgatás? Mikor az érzelmek devalválódtak, és direkt megszólaltatásuk inkább a slágerszövegek feladata, mint a költészeté. Bár persze a rappekre már ez sem igaz, a költészetben meglehető flegmát (ez az irónia féltestvére) rég lenyúlták és fölturbózták, az irodalmi sáncok mögül már egy jót röhögni sem lehet az ilyen szövegeken. Mire való hát a vers? Ezt a kérdést nem teszi föl Halasi, de folyton választ keres rá.

Az irodalom saját lényegére irányuló kérdésfeltevés is némileg passzének tűnik, az ön-reflexió nemcsak a kispolgári kritikát nem bírja már ki, mely egyszerűen köldöknézésnek nyilvánítja az ilyesmit, hanem a belső újat keresésnek is útjában van. A flegmát visszaveszi Halasi a rap, a hip-hop világától, de ódzkodik a nyelvi játékból eredő túlfinomult humorforrásoktól is, nem akar röhögtető lenni.

Minek írjon és minek olvasson manapság valaki verset, amikor folyton arról hallunk, hogy nem az irodalomnak áll a világ, nem a kultúrának? Miközben vezető europolitikusok nagyon szépen tudnak róla beszélni, a kultúra élettelennek dermed. Néha olyan érzésem támadt a kötet olvastán, hogy ez egy műfordító verseskönyve. Na nem mintha a versek fordításoknak tűnének, hanem azért, mert mintha a fordító, akinek versfordítási feladat már alig juthat, kénytelen lenne maga megteremteni azt a világirodalmat, melyhez fordítás révén már nemigen juthat hozzá, mert – állítják a kiadók és a magukat könyvterjesztőknek kedvtelve tituláló, könyvet raktárban tartók –: nincs rá igény. Akkor tehát mit tehet a fordító, dacból megírja ő maga a verset. Bármelyikünk tudja szponzorálni a magyar irodalmat, ha elvállalja egy költő teljes ellátását, ezt teszi a reményét vesztett fordító, Halasi Zoltán is, kénytelenségből költővé válik. Kénytelenségből

sponzorál egy költőt. Műfordítóként a költőt, portásként a műfordítót és persze költőként a portást. Így áll be egy nagyon kényes és minimalista szellemi és anyagi egyensúly. Ahogy azt olyan pontosan festi elénk a kötet egyik remeklésében, a záródarabban:

„Nézi, hogy egy kis szobában  
Albérloként teng magában,  
Ámbár más az ő korában  
Már régen megállapodott,  
Házat, telket halmozott,  
Járt Bangkokban, járt Izlandon,  
Ő meg folyton a kőrgangon  
Cammog Közép-Kelet Pesten,  
Szemlátomást élni resten.”

(VACKOR ÖTVEN)

Az idézet utolsó sora önkínzó kegyetlenség, de természetesen nem igaz. Mert az él-e inkább, aki drága utakkal szórakoztatja magát, melyeknek egyik szolgáltatása, hogy a valóság észrevételétől megkímélik az utazás szervezői, és olyan turistarezervátumokba zárják, ahol egy kis jólétet hazudhat magának? Aki ennyire pontosan látja a helyzetét, az, meglehet, jólétet nem képzelhet magának, de a jó létet viszont tapasztalnia kell. Annak minden nehézségével együtt:

„A teljesnek ne rója fel,  
Amiért csak egy fél felel.”

(VACKOR ÖTVEN)

– óvhatnánk őt a saját szavaival. Hiszen minden akadály, minden, idejétmúlt dolgokat hirdető, bornírt, középszerű jópofáskodó ellenében megszólalhat a költészet, a komoly költészet Halasi Zoltán hangszerelésében. Mégpedig úgy, hogy kijelöl egy egész európai régiót is, mely mozgásterét jelenti: Közép-Kelet Pestet. Amikor már annyi közép-európázást, annyi közép-kelet-európázást hallottunk, ő metaforába keveri ezt a fáradt fogalmat, és megrázó erővel átértelmezi. Hát itt élünk, ez még a budaiakra is vonatkozik! („Klasszikus drótkerítés mögött / másország” – BUDAI ZÖLD KÉZ.) Ahol a buszmegállóban a ronda műanyag szemetes mellett hever az évek óta fel nem söpört porban a cigarettacsikk, az Közép-Kelet Pest. Dehogy a Balkán („a mérgezőt dolgozza fel, / a kedvezőt bocsátja ki” – uo.). Költői anyagába történeti, po-

litikai fogalmak is bekerülnek. De törekvése mégsem a realista valóságábrázolóé, azt nézi, hogy lehet olyan metszetet találni ezen a világon, amely révén kialakítható egy mai költői nyelv:

„Ne törj a sivár bizonyosra. Inkább a vásárcsarnok emeletén támaszd a borkimérés pultját és figyelj, mit tesz a tülekvő turistával egy ilyen ún. örök hely: kapdos műnépi rongy után, tokajnak issza a csigert, steaknek fal oldalast; adekvát módon él. Na és ha tőkfej.”

(AZ ÉLŐ VAJDÁHOZ)

A sivár bizonyos megmutatását elutasítja, a rá épülő látszatok érdeklik, az, hogyan lesz a lőréből óbor, Edmundból Eugén, Európából Közép-Kelet Pest. A butaság mint valósággazdagító elem segítségével. „Na és ha tőkfej” – mondja, pedig dehogy na és, hála isten, hogy tőkfej, mert nem tudná kibírni az életet, amit a tőkfejek teremtenek, ha nem lenne tőkfej. Ez persze magába záródó kör. De hozzátehetjük, nem tudna újszerű költészetet varázsolni korunk költője, ha nem nézhetne egy kicsit a tőkfejek szemével. Nem hozzábutul a korhoz, hanem eltanulja mindazt a bölcsességet, amit a butaság rejt. Ilyesm van a kötet sok szerepversének háttérében. Csak így tudja megújítani ezt a mára már eléggé elhasznált versbeszédet.

Halasi, miközben Petri, Várady Szabolcs, Ferencz Győző szellemi rokonának tűnik, másfelé kanyarodik az általa járt útról. Végletesen közel jut a civil emberhez, ami egy fordító, egy irodalmár manapság lenni kénytelen. Látványos bohémek csak a tévésztárok, a bemondók, a közepes képességű énekesek lehetnek, a társadalom elitje csakis a gazdasági és politikai elit, a költő újra a padlásszobába szorul („Ha kinéznék az ablakon, szemem Eugén kupoláján akadna meg” – REPTILLA), egy emelettel a proli fölött tanyáz, de nem az éghez közelebb, hanem eggyel távolabb a földtől. Eliot, Kavafisz, Füst Milán, Nemes Nagy Ágnes jelenkort megkerülve megmutató szerepverseivel ellentétben az e kötetbeli szerepversek nem történelmi monológok, inkább novellához hasonló, a verstől szokatlan realizmusigénnyel bíró képződmények, amiben Rakovszky Zsuzsa egyes szövegeihez állnak közel. De világuk még az azokban szereplőnél is izapossabb, szerencsére ez az izap nyelvi izap, és a mindenkori köl-

tő reumás tagjaira gyógyhatással van. Mert a költő gyakran a saját magánemberi szerepében találja itt magát, és még azt se mondhatnánk, hogy ezzel elégedetlen lenne. Petőfi legőszintébb hazafias verseiről ebből a nézőpontból egy pillanat alatt kiderül, hogy Liszt soha meg nem írt operájának áriái, elbűvölő kitalációk, melyek egy fél emberöltőre enyhe hőemelkedést, afféle forradalom utáni seblázat hoztak az országra, amíg a haza bölcse eret nem vágott lakóin, és így lehiggadva el nem kezdték azt a Budapestet (Közép-Kelet Pest nagymamáját) megépíteni, melynek pusztulásáról olyan érzékletesen beszél Halasi. A szerepvers helyett nála célszerűnek mutatkozna az epizód szerepvers kifejezést bevezetni. Itt alagsorban lakó házmester, izzadságszagú, anyját is elborzasztó kamasz, adellenőr, textilmunkásnő, barkácsoló ferencvárosi különcc, sőt akár maga a lift is megszólalhat:

„Mi múlik rajtam?! Ó, mi nem?  
A létezésen maszk van;  
a tépdésést, én azt viszem  
e szögletes palackban.  
Korlátok közt magam korlátatlan  
fogom fel, ami rám esik:  
jöhet boldog, boldogtalan,  
szíromra morzsa, cseppre csikk.”  
(A LIFT MONOLÓGJA)

Sok ebben a költészetben a novellaszerű elem, a költői kép mellé legalább akkora jelentőséggel fősorakozik a történet, a fantáziát pedig meg is előzi a valóságismeret. Szükség van erre a magas fokú felkészültségre, mert állandóan ott kísért, de a kötetbe a HOGY LENYUGSZIK című versnél bele is csúszik a kérdés: „Nem boldog, aki így romantikázik?”, és rögtön jön rá a válasz: „Te még sokszor, én már talán soha.” Na jó, ezt eddig is tudtuk, a költészet nem feltétlenül, sőt lehet, hogy alapvetően nem romantikus természetű. Sokkal inkább szerepjáték. Ezt a következtetést az előbb a lift is levonta, mondván, hogy a létezésen maszk van.

Hogy néz ki a világ modellje e kötet koordinátái alapján? (Igen, azt hiszem, föltehető ez a kérdés, ami annyit tesz, hogy minden felszíni szerénysége ellenére meglehetősen nagyra törő vállalkozásról van szó. És ez rendjén való. A szerénységnek nem is szabad a mélységekbe leszivárognia, mert ott olyan hatást fog kivál-

tani, mint a Mátrában letett, erős mérgekkel teli vashordó.) Először is beszélhetünk létezésről, melyet még egy lift is meg tud különböztetni a létezőtől (vagy a kötet sok beszélője közül csak ő?). A létezés elé tartott maszk maga a jelenségek világa. És ez már csodálatos. Hiszen akkor Halasi nemhiába végezte költői vizsgálódásait ennek a világnak különböző szintjein, járt liftként le-föl közöttük, ugyanis megtalálta az első idealista liftet. Ez a lift csak versben létezik, de ott átütő erővel. Nem gondolom, hogy a lift és a lírai én közé egyenlőségjelet kéne tennünk. Persze ama versben a lift maszként fölveszi és eljuttassa egy költő szerepét, de ez ne tévesszen meg. Ő külön létező. A filozófiának pedig, léte logikájából következően, nem lehet materialista szempontokat érvényesítő művelője. És itt jön be a harmadik elem, melyet a filozófusok gyakran kifejejtenek világgépükből, és amely a kettő között közvetít, biztosítja az átjárást, ami nem egyéb, mint a líra. A líra, melynek egyik nyelvből a másikba vitelét olyan gyakran kell megtennie a műfordító Halasinak. Ez a munka hasonlatos a liftéhez, ha felhagyunk azzal a csökevényes elképzéléssel, hogy a fordítás által elvégzett szellemi mozgásokat a térkép mintájára vízszintes irányúnak képzeljük el. Ezek a szintek inkább egymás fölött vannak. Mégpedig mindig az a nyelv van fölül, amelyre a fordítás történik. A fordítás utazik az eredeti hátán, a műfordító mászik az eredeti költő vállára, áll föl a nyakába. Valószínűleg helytelen az a gyakorlat, hogy nyomtatásban fölülre kerül a vers szerzőjének neve, ráadásul jókora betűkkel, alul pedig alig olvashatóan szerepel a fordítóé. Egzisztenciális szempontból fordítva lenne helyes. Már Borges figyelmeztet rá a költői mesterségről szóló előadásában, ha anélkül vetnénk pillantást a fordított és az eredeti szövegre, hogy tudnánk, melyik volt előbb, nem biztos, hogy ítéletünk az eredeti javára dőlne el. Ez nem annyit akar jelenteni, hogy a fordító feltétlenül jobb költő, csak egyszerűen följebb lakik a verslift útján. Fönt és lent különben is olyan kunderai ellentétpár, mint a könnyű és nehéz – ki mondja meg, melyik a pozitív?

A vers és a fordítás, a létezés és maszkja, a valóság között egyként a költészet közvetít. De hogy hogyan és miként, az titok. Aminek tudása nem adatik meg művelőjének, ahogy sem a férfi, sem a nő nem tud túl sokat a gyermek

nemzésekor végbemenő kémiai, biológiai folyamatokról, a többiről pedig egyáltalán semmit. De Dantén kívül még a költők sem voltak biztosak azoknak a metafizikai változásoknak a mikéntjében és idejében, melyek a női méh titokzatos belsejében történnek. Dante szerint a lelket Isten a foganás pillanatában teszi az eljövendő emberbe, ez költői értelemben sohasem lett cáfolva, a természettudománynak pedig nem áll rendelkezésére az erre vonatkozó kérdés föltevésére alkalmas nyelv, költészethez meg a tudósoknak nem jut eszükbe folyamodni. Tehát az egyetlen, sose cáfolt válaszként máig ez tekintendő érvényesnek. A műfordító úgy fordít verset, hogy munkája során átkerül valami olyasmira is egyik nyelvből a másikba, ami nem a nyelv, tehát nem is a fordítás révén jut oda:

*„Hallgattam végig, honnan szólhat  
a hang, a sose cifra.  
Bevallhatom most már utólag,  
nem tudom, mi a titka.  
Harangöntésről, ennyit rólad.  
Keresztet vet Boriszka.”*  
(AHMATOVÁNAK – FORDÍTÁS UTÁN)

Itt az első négy sor épp ennek a fordítói élménynek a megragadása. Persze arra ugyanígy nem találhat magyarázatot egy költő, hogy a verse mitől lett átlag fölötti, az író, hogy ötszáz oldalas regénye miért nem olyan unalmas, mint egy logikakönyv vagy más egyetemi jegyzet. Hacsak nem játssza maga előtt is a sikeres és biztos kezű író szerepét, akkor szembe kell néznie evvel a tanácstalansággal, evvel a nem tudással, evvel a szakmai ignoranciával. Nos, Halasitól mi sem áll távolabb, mint az ilyen játék. Nincsenek magáról illúziói. Ebben áll emberi és költői tartása. Még a legutolsó szerepet is leveti magáról, már nem költő, már nem líra, tehát akkor nem maradhat meg az én sem:

*„Földadni, csomagot: vigye az ördög!  
Üres doboz jön vissza. »Címzett  
már nem lakik.»*

(ÉN)

Ez persze ördögi paradoxon. Mert akkor ki vette ki? A címzett persze önmaga, azért vész el. KÖLTŐIEN LAKOZIK AZ EMBER – így szól Heidegger híres esszéjének címe. Nos, Halasi világmé-

ben (vagy a liftében?) ez így módosul: A költőből címzett lesz, aki persze feladó is – az csak vicc, hogy az ördöggel küldi a csomagot saját magának! Vagyis hát az emberből lesz címzett, a költő eltűnik, miközben feladja dobozát, melyben nem maradhat benne az én. Ahogy a versben még fordítás során sem vész el a líra, ugyanúgy kivész belőle az én. A címzett már nem lakik. A valóságban való jelenlét más formái ke-  
restetnek.

Vörös István

## BG, AVAGY EGY SZERZŐ KERESI A VÁROST

*Bikácsy Gergely: Saját Róma  
Áron Kiadó, 2005. 318 oldal, 2680 Ft*

Néhány naposra tervezett római utamig halogattam ennek a bírálatnak a megírását. Abban bíztam, saját élményem segít majd a szerző „saját Rómájának” értelmezésében-értékelésében. Az út aztán egy váratlan esemény miatt elmaradt, most Róma helyett itthon ülök, és Bikácsy Gergely SAJÁT RÓMA című könyvét lapozgatom. Jobb is ez így. Bikácsy Rómáját úgysem lehet a városban megtalálni, az csak a könyv lapjain létezik.

Sohasem kezdtem még bírálatot ilyen személyes megjegyzéssel, nem tartom általában helyesnek, most azonban mégis a tárgyhoz illőnek érzem. Bikácsy Róma-könyve ugyanis mindenekelőtt személyességével tüntet, s ez a személyesség átragad olvasójára is. Nehéz volna tárgyi tévedésen, műfaji kisikláson érne a szerzőt, hiszen a könyv talán egyetlen jól kitapintható szemléletmódbeli és szerkesztési elve a kitérés mindenféle sarkos állítás, tényszerű megállapítás vagy műfaj elől, valamint a közkeletűvel gyakran provokatívan ellentétes személyes vélemény hangsúlyozása. Bikácsy érezhető indulattal helyezkedik szembe a módszeres elemzésekkel, s ezt a vitatható álláspontot művén belül egyetlen dologgal igazolja: ő maga még véletlenül sem téved az általa elutasított beszédmód területére. Lényegtelennek tűnő kérdésekben rendkívül tájékozott, a lényegesekben viszont meglepően tájékozatlan, ám az utóbbi-

ból is erényt, már-már stílust kovácsol, a dacosan saját útját járó világ- és énfelfedező esszéista stílusát. Bikácsy szereti vagy gyűlöli a látóterébe kerülő múltbeli és jelenkori városlakókat, épületeket, jelenségeket, a Rómában összetorlódott művészettörténeti korszakokat, az egyházi és világi emlékeket, a különféle művészeti ágak alkotóit. A szöveg öntörvényűségét, erős kisu-gárzását jelzi, hogy a könyvet szintén csak szeretni vagy gyűlölni lehet, hideg fejfel elemezni, bírálni vagy dicsérni – nos, ebben az esetben ez az egyébként jogos elvárás a szerző céljának teljes félreértését jelentené.

A SAJÁT RÓMA címből számomra nem Róma, hanem a „saját” fontos. Mindez részben a személyes olvasói pozícióból fakad, hiszen Róma-ügyben – s nemcsak a most elmaradt hosszú hétvége miatt – nem rendelkezem a szerzőéhez mérhető ismeretekkel, de úgy gondolom, az övéhez hasonló Róma-tudás kevés kortárs olvasónak adatik meg. Az utóbbi körülmény már jóval lényegesebb szempontból igazolja a „saját”-lagosság kiemelését, hiszen nem a mű olvasójából, hanem írójából következik. Bikácsy számára nem a mégoly távan értelmezett város fontos a maga történetével, kultúrájával, társadalmával, hanem az a látás- és gondolkodásmód, amelyet ez a város lehetővé tesz. Egy szerző keresi a várost – s nem egy város keresi a szerzőt. A SAJÁT RÓMA nem Rómáról szól, ennél szerényebb s ugyanakkor nagyobb igényű, ha tetszik, közöbbségi könyv. Bikácsy valódi helyszíneken keresi álmai birodalmát, saját gondolataihoz keres formát, anyagot, közeget, élményt Róma utcáin, s ezt – az ókori várostól a barokkon át a modern negyedekig, a pápától Mussolinin át a kortárs politikusokig, a szép mellű könyvtárosnőktől a futballistákon át a kelet-európai koldusokig, Rossellinitől Fellinini át Pasolinig –, mindezt tehát Rómában találja meg. Nem elhanyagolható szerep ez egy város számára, de Bikácsy szerzői énjéhez képest mégiscsak az untermanné. Minden út – Bikácsyhoz vezet.

Lépjünk be tehát Bikácsy Gergely római utcáiba; nézzük meg, miféle gondolkodásmód rajzolódik ki a város térképén!

E gondolkodásmód legfontosabb stíluszerző eleme a skepszis. A skepszis a leírhatósággal, a megérthetőséggel és az elérhetőséggel szemben, lett légyen szó egy jellegzetes városi helyszínről, egy korszakról vagy egy nőről. A szöveg ars poeticába illő részletei mindunt-

lan erre a hiábavalóságra hívják fel – nota bene: rendkívül plasztikusan – a figyelmet. A Ponte Sisto és környékének leírása hiába tartalmaz egzakt adatokat a flaubert-i módszer jegyében („mindent görsös pontossággal megfigyelni”), mégsem kielégítő. „A szavakat más szavakkal kell megmagyarázni, s úgy sem pontos semmi” (23.) – szól a filozofikus hangzású szentencia, de csak mintegy közbevetőleg, a konkrét leírás kísérletek s e kísérletek visszavonása, elbizonytalanítása közé ékelve. Később a szerző még nyilvánvalóbbá teszi a hasonló próbálkozások tanulságát: „Sem a könyvekkel, sem az adatgyűjtéssel, a parmezán és a gyufa árának feljegyzésével, még kevesbé a múzeumokkal nem ismerhetem meg Rómát.” (95.) Az Italo Calvino és Marco Polo útleírásaihoz kapcsolódó közbevetés után ismét egy írói programként is felfogható félmondat: „[a város] épüljön fel irás közben, és más legyen, mint az eredeti, ha már olyan úgy sem lehet”. (95.) S végül egy utolsó idevágó példa. A Santa Cecilia környékének ihletett, szerteágazó bemutatását a közvetkező rezignált megállapítás zárja le: „...Nem, nem sikerült a Santa Cecilia tényszerű, szikár leírása. Hol a száraz, fotorealista szöveg? Az okker-színek fajtáit sem tudtam felsorolni.” (138.) Ez az arány a kiérlelt, sűrű szövésszerű szentenciák, valamint a gyakran bőbeszédű leírások között az egész szövegre jellemző. Mintha Bikácsy restelné az efféle bölcsességeket, a nyelvre, illetve saját könyvére („saját Rómájára”) vonatkozó reflexiókat, ezért igyekszik elrejtetni, kicsinyíteni őket. Következtes magatartás, ha arra gondolunk, milyen kíméletlenül szedi ízeke ő mások hasonló megnyilvánulásait.

A kifejezés hiábavalóságának arányában erősödik fel a szerzőben a város birtokbavételének szándéka, amely rendkívül erőteljesen, nyíltan, harcosan helyezi szembe a megragadhatatlan várost a személy számára birtokolható, „neki járó” várossal. Pogány Frigyes szerénykedését elutasítva, aki könyvének végén arról elmélkedik, mekkora tisztesség, ha az élet arra jogosítja fel az embert, hogy Rómáról írjon, Bikácsy önértetesen jelenti ki: „Rómát én a magam akaratából szerezem, elég túlkorosan, talán nem tetszett a saját örökségem.” (173.) S amennyire bizonytalan Róma leírásában, annyira biztos a megszerzésében: „A térképeken Rómának nevezett város biztosan nem, de Romma az enyém lett.” (263.) E birtoklás nem titkolt büszkesége jelenik meg azokon a hosszú sétákon, amelyeken a város kevésbé ismert, jelentéktelen, sőt csúf részein

bolyong, versenyre kel a helyiekkel a feleslegesnek tűnő ismeretek terén, s úgy tűnik, sok mindenről valóban többet tud. Kedves zugokról, üzletekről, éttermekről, múzeumokról olvassunk, amelyek egyetlen érdekessége, hogy a szerző számára valamiért fontosak, de amelyek e figyelem által az olvasó előtt is kezdenek vonzóvá válni. Érdektelen információk egy város szempontjából – érdekesek a várost éppen „elfoglaló”, sétáló ember tekintetével azonosulva. Érdekességük nyilvánvalóan nem tárgyukból, hanem a leírás módjából fakad, amely noha (ön)tudatosan csapongó és hivalkodóan eredeti, legtöbbször mégis szellemes és szemléletes. Egy helyütt például öt oldalon keresztül sorol fel olyan kérdéseket, amelyekkel James Bond egy Londonban játszódó film mintájára leplezhető a magát rómainak valló ügynököt. (168–172.) A költői kérdészőn a könyv egyik legkülönösebb, szürrealisztikus, szabadversszerű részlete.

A „lírai bolyongó” arcélét két motívum rajzolja ki különös élességgel, ráadásul e két motívum épül be a legszerveesebben a városi környezetbe. E két, ellentétében összetartozó elem Erősz és Thanatosz, a szerelem és a halál. Bikácsy nagyon sok nőt említ a könyvben, régieket és mostaniakat, időseket és fiatalokat, csúnyákat és szépeket, ám mindegyik a városról jut eszébe, vagy a városhoz tartozik, mint (legtöbbször) könyvesbolti eladó vagy könyvtáros. A könyves közeg is jelzi, hogy irodalmi nőalakokról van szó, az elképzelt, ki nem mondott vágyak asszonyairól, akiket a fantázia világából most a város hoz elérhető közelségbe. Róma és a nő mindjárt a könyv mottószerű rövid nyitófejezetében egymás mellé kerül egy „átírt” Fellini-jelenet kapcsán. Bikácsy első mondatai az AMARCORD emlékezetes jelenetét idézik, amikor a bolondokházából szökött nagybácsi egy gesztenyefa tetejéről kiabálja: Nőt akarok, nőt akarok! „*En is felmászom a magam gesztenyefájára – folytatja a szerző –, és hangosan kiabálok: »Rómát akarok, Rómát akarok!«*” (11.) A másik oldalon a halálmotívum, pontosabban a Rómában meghalni és eltemetkezni vágya áll, amelyet ezúttal is a város, pontosabban a város temetői, mindenekelőtt a Protestáns temető „ihlet”. A nőkhöz hasonlóan az irodalom szövi át, emeli meg ezt a motívumot is, nevezetesen a Rómában eltemetett külföldi író nagyságok felsorolása – no meg néhány ismeretlen ma-

gyaré. Bikácsy ugyanis a pátosz és az önsajnálattal veszélyét érezve azonnal ellenpontoz, s a nőekkel kapcsolatosan gyakran meglepő nyereséggel fogalmazza meg vágyait, a „temetői járatokat” pedig ironikus összefüggésbe helyezi: „*Két tervem közül, vagyis egy fekete macskát Rómából hazavinni, ezenkívül itt az Accatolico temetőben eltemetve lenni, nyilván az utóbbi teljesen ki-vihetetlen.*” (60.) S végül e két motívumot az összekapcsolásuk teszi teljessé, nem kis szerkesztésbeli tudatosságról is tanúskodva. Ismét az AMARCORD-tól indulunk: „*És Guido és Marcello és mindenki nőt akar; háremet akar; olyan nincs, olyan nem lehet, Úristen, hogy ne kapjak meg minden nőt, Valérie-t, W. Ildikót és Nathalie-t, meg az olasz fordítónőt, meg az etruszk szarkofágon fényesködő legvonzóbbat, és persze Silvana Pampaninót, ha nem, abba belehalnék.*” (57.) Aztán néhány sorral lejjebb, a fejezet zárlatában felbukkan a két motívumot összekötő poétikai elem, a fekete macska is: „*Macskacsempészés: azért ez rám vár majd. A maga macskáját nem viheti más.*” (58.)

Róma pontos leírásának, a szerelem és a halál római beteljesülésének székszepe mellett a mindenféle szakmaisággal szembeni fenntartás emeli a SAJÁT RÓMÁ-t egyfajta „kétségek könyvévé”. „*A nem szakértés rekordját én óhajtván felállítani*” (121.) – kezdi az egyik „antimúzeum” látogatásának leírását Bikácsy. Nos, a rekord alighanem sikerült mind egyéni, mind abszolút értelemben. Az előbbi szempontból érdemes felidézni a szerző közelmúltban megjelent köteteit. A BOLOND PIERROT MOZIBA MEGY című, a francia film ötven évét áttekintő nagyszabású munka az akadémikus keretet kifejezetten eszszéisztikus hangvétellő elemzésekkel töltötte meg. Antitudományos, ám korántsem szakszerűtlen hozzáállásról volt abban a könyvben szó, amely André Bazin szellemében nem a folyamatokban kereste a művek helyét, hanem a művek alapján következtetett a folyamatokra. Hasonló ellentmondás tette sajátossá a monografikus formát szubjektív jegyzetekkel ötvöző BUÑUEL-NAPLÓ-t. A személyességből fakadó lazább, csapongóbb írásmód szerencsés módon találkozott a spanyol klasszikus művészi alkatával, így ez a könyv mintegy stílusával is megidézte címszereplőjét. E könyvek és Bikácsy filmkritikai tevékenységének ismeretében az olvasó a SAJÁT RÓMÁ-tól is valami ilyesmit várt: szubjektív esszéket az olasz filmről. A szakmaiság kiirtásának egyre dühödtebb, ugyanakkor egyre

mélyebbről fakadó, tudatos igyekezete azonban mostanra már nemcsak a módszert, hanem az írás tárgyát is elérte. Szó esik persze ezúttal is filmekről, rendezőkről, színészekről, ám a nézőpont megfordul. Eddig a filmről való beszéd kereste a maga személyes megszólalási módját, most egy személyes beszédmód keresi a neki megfelelő közeget. S mindezt elsősorban egy városban, annak valóságos és képzeletbeli téridejében találja meg; a film a szó szoros és átvitt értelmében csak e város peremén bukkan fel, az irodalom, a képzőművészet, illetve a nők, a futball vagy az étkezési lehetőségek mellett, gyakran valamiféle metaforikus közegként, hasonlatként, régi emlékként. Pontosan fejezi ki a filmről való lemondás zavart állapotát a kötetet záró látogatás a Cinecittába. Bikácsy nem filmeket néz, hanem könyvtárba ül be, mégghozzá „*Európa legnagyobb filmkönyvtárába*”. Jobban vonzza azonban a filmgyár udvara, az ottani események esetlegessége, amely viszont törvényszerűen hív elő filmemlékeket, álmokat, vágyakat. Beiratkozás, izgalom és ellenszenv a procedúra láttán, aztán szinte sokkos állapotban menekülés a határtalan lehetőségek elől; az elmélyült, magányos kutatómunka vágya és a bezárkózás félelme; a forgatókönyvek és albumok tényszerűségével szemben a képzelet szabadsága. Íme a vonzalom és elutasítás termékeny zavarja, azaz Bikácsy éltető szellemi közege, amely – ennyi maradt a filmből – a Cinecittà könyvtárában nyeri el a legösszetettebb, novellába illő megfogalmazását.

Bikácsyt elsősorban filmkritikusként ismerjük, mindezt mégsem jogosíthatna fel bennünket arra, hogy a SAJÁT RÓMÁ-t mindenáron filmes könyvként akarjuk olvasni. Valóban nem filmkönyvről van szó; a szerző, mint oly sok mindent, könyvének műfaji és tematikus besorolását is megnehezíti, sőt lehetetlenné teszi. Az alkalmanként felbukkanó filmes hivatkozások, felvetések, ötletek, kifejtetlen meglátások mégis hiányérzetet keltenek: mire is gondol a szerző, amikor mondjuk Bergman és Fellini elmentésének vagy Fellini és Pasolini rokonságának izgalmas kérdését veti fel. Értem én, hogy a kötet szerkezetének ellentmondana e felvetések akár esszéisztikus kifejtése, a filmes deficitet mégis túl nagy árnak érzem a könyv egészéhez képest.

Kárpótlásként számos változatos hangszerelésű és témájú, informatív vagy provokatív futam marad, pontosabban séta a „*saját Róma*”

utcáin. Könyvesbolti olvasmányélményei nyomán például Bikácsy hosszan értekezik Mussolini Rómájában Hitlerről és a nácizmusról. A barokkal – és azzal összefüggésben a fenséges-sel – szembeni ellenérzése nyomán rövid „ellen-művészettörténeti” vázlatot fogalmaz meg. Önálló portrékban idézi fel (többször is) a Rómát író vagy Rómában író magyar szerzőket, ahogy számos ismeretlen római is, legemlékezetesebben egy megkészt ’68-ast, akinek nagy empátiával felidézett alakjában a szerző alighanem egykor volt, illetve ma vágyott önmagára ismert. A legjellegzetesebbek azonban a bekezdésnyi, gyakran egy-egy szó által előhívott gondolatok vagy képek. Ilyen a XVI. századi magyar humanista vatikáni kalandját elmesélő „*borgesi regényötlet*” (amely legalább ennyire tekinthető Umberto Eco-inak is), a Rómában lappangó „*aprócsendek*” lírai megidézése vagy az ablakmotívum gyors áttekintése Buñuel-től Jancsóig.

E Rómát idézően eklektikus, gyakran ellentmondásos, mozaikszerű könyv lapjain a szintén Rómát idéző egységességet és teljességet a személyesség teremti meg. Bikácsy SAJÁT RÓMÁ-ja úgy válhat az olvasó sajátjává, ha a városleírások mögött felfedezi és megkedveli a városban barangoló szerző, egy nyughatatlan, kereső, kételkedő, kíváncsi ember portréját.

De ne feledkezzünk el azért Rómáról sem! A SAJÁT RÓMA akár útikönyvként is olvasható, noha természetesen ezt a lehetséges műfaji besorolást is elutasítja magától. Én például a könyv olvasása közben a szokásos cédulák mellett személyes használatú feljegyzéseket is gyártottam. Az utóbbiakra kerültek azok a helyek, ahova tervezett római utamon feltétlenül el szerettem volna menni. A Testaccio, az Aventino, a Piazza Santa Cecilia; a kocsmá a Via dei Bacchi és a Via dei Carceri sarkán; Nanni Morretti mozija, a Nouvo Sacher a Trasteverén; szintén a Trasteverén, a San Calisto templommal szemben a San Calisto kocsmá; és ugyanitt a Ripa templomban, amelyet eddig zárva találtam, Boldogságos Ludovica eksztázisa; a Sant’ Anselmo mellett a csendes Sant’ Alessio utca; a Ristorante Baffetto a Governo Vecchióon. S mindenekelőtt egy teljes kör a 30-as villamosal... Az „eredeti” Rómába most nem jutottam el, ezeket a cédulákat azonban megtartom. Személyes bédekker a SAJÁT RÓMÁ-ból.

*Gelencsér Gábor*

## AZ ELEVEN, AZ A SZÉP

Bacsó Béla: „Az eleven szép”. Filozófiai és művészetelméleti írások  
Kijárat, 2006. 260 oldal, 1800 Ft

„A kritikus természetesen szakasztott mása a költőnek, csak nincsenek kínok a szívében és muzsika az ajkán. Lásd, ezért inkább disznópásztor lennék...”

(Kierkegaard)

A tanulmánykötetéről általában megoszlanak a vélemények. Egyesek szerint a szerzők megpróbálnak egy rókáról két bőrt lehúzni, vagyis az egyszer már megjelent írásokat újból kiadni. Mások szerint a tanulmánykötetek lehetővé teszik azt, hogy az itt-ott megjelent írások, konferencia-előadások egy helyen hozzáférhetőek legyenek, azaz a széttagoaltságban is tudják biztosítani és bizonyítani az egységes koncepció létét.

Magam egyik véleményt sem osztom teljesen. Véleményem szerint a tanulmányoknak, kisebb írásoknak, esszéknek megvan a hagyományuk és kultúrájuk. H. J. Schmidt írja Nietzsche-ről, hogy a „kis formák mestere” volt. Hozzátehetnénk: magára a hegeli filozófia utáni korszakra is általában jellemző lehet ez a megállapítás. Kierkegaard sem a nagy, monumentális művei, hanem sokkal inkább a töredékes, esszéisztikus kísérletei miatt érdekes. Az esszé Montaigne óta egyébként is a filozófia megszólaltatásának egyik adekvát formája. Az persze más kérdés, hogy manapság egyre többen hiszik azt, hogy képesek esszét írni, s nem fogják fel az egyszerű tény, hogy az esszéírás – miként egy értekezéshez – elmélyült előtanulmányokra, széles ismeretekre van szükség. Az esszé nem azt jelenti, hogy írhatok bármit, ami eszembe jut (ha eszembe jut valami egyáltalán), mert a forma legitímálja a tartalmat, akkor is, ha csupa zagyvaság, hanem azt, hogy egy meglehetősen széles háttérismerettel az irodalom nyelvén próbálom kifejezni azt, ami az elmélet szikár közegében sokszor rejtve marad. A jelenkori nyugati kultúrában az esszék, tanulmányok, előadások egységes kötetben történő megjelentetésének tradíciója, mégpedig jelentős tradíciója van. A kérdés csak az, hogy valaki képes-e ehhez a tradícióhoz csatlakozni vagy sem. Képes-e diskurzust folytatni úgy, hogy szá-

mot vet az európai gondolkodás jelentős hagyományával, vitapartnerre lesz, vagy csupán demonstrál valamit, ami hasonlít ugyan mindahhoz, amiről eddig szó volt, de lényegileg súlytalan marad? Azok közé tartozom, akik kritikusán bár, de kifejezetten szeretik ezt a műfajt, talán éppen azért, mert oly kevés ebből az, ami igazán jó és mértékadó. Ami úgy képes szellemi vitapartner lenni, hogy önmagát folyamatosan elhelyezi abban a röpke két és fél ezredes hagyományban, amit filozófiának nevezünk.

Bacsó Béla ilyen írásokat ír, előadásai is mindig megtalálják a csatlakozási pontokat ott, ahol szükséges, legyen szó Platónról, Hegelről vagy akár Heideggerről. Bacsót azonban nem könnyű olvasni. (Akinek ez nem tetszik, annak javasolom az alkalmazott filozófiákat, azok ráadásul dög unalmasak is, így kettős az élvezet.) Bacsó filozófiai és művészetelméleti írásai ugyanis sajátos sorozatot jelentenek, nem utolsósorban annak köszönhetően, hogy szerzőjük széles olvasottsággal és műveltséggel bír. Ez néha szinte nyomasztó mértékben mutatkozik meg az írásaiban. Forduljon fel, ha valaki nem tudja, ki az a Wölfflin vagy Imdahl, aki éppen Pannofskyra hivatkozik! A bosszantó, hogy ezt Bacsó mind tudja. És mindet el is olvasta. Láttam. Tulajdonképpen igaza is van, még akkor is, ha ez a fajta idealizmus (ti. a nyájas olvasó azért van, hogy értsen, s ne csupán olvasson) manapság túlzott népszerűsége nehezen tarthat igényt. Széles tanúbizonyosságát adja ennek a műveltségnek idézetjeivel, amelyek nem pusztán illusztrációk, hanem szerves részei minden szövegének. Nem demonstratív módon használja őket, hanem *beszélget* velük. Beszélget a kedvenc szerzőivel. Ugyanakkor Bacsó elsősorban annak ír, aki lát, és nem csak néz. Feltételezi, hogy ezek a szerzők mindenki számára ismertek, s ha mégsem, akkor, nosza, itt az alkalom: aki olvassa, az legalább utánanézz, hogy értsen is valamit, és már nem volt minden hiába. Ami bizony munkás dolog. De éppen ez Bacsó Béla igazi hangja. Ez látszik korábbi köteteiben is, akár a régebbi, A MŰVÉSZET MEGÉRTÉSE – A MEGÉRTÉS MŰVÉSZETE, akár a néhány évvel ezelőtti, ÍRNI ÉS FELEJTENI című könyvére vetünk egy pillantást. Az előbbi kötet ajánlójában írja a következő sorokat: „Az olvasók távolságtartása az elméleti írásoktól érthető, ám éppannyira szomorú jelenség.” Ezzel csak mélyen egyetérthetünk, és hozzátehetjük: a helyzet azóta (1989) sem lett

jobb. Az elméleti írások elutasítása, avagy finom ignorálása nem csupán az egyszerű olvasóknak, de az értelmiségieknek is egyre inkább sajátja. Bacsó pedig, ezen a területen, nagyon bosszantó tud lenni. Kierkegaard beszél egy hadvezérről, aki – miután jelentős lovassággal egy erődben körülzárták – „*naponta megkorbácsolhatta a lovakat, hogy ne szenvedjenek kárt a hosszú állásban*”. Majd hozzáteszi: lelkünknek is ilyesfajta korbácsra van szüksége, hogy szellemünk friss maradjon. Még akkor is, ha bosszantó vagy kényelmetlen, sőt néha fájdalmas. Bacsó Béla írásai ilyesfajta kényelmetlenséget jelentenek, de ha vesszük a fáradságot, a lelket épen tarthatják. Mint az ilyesféle írások általában.

Azt mondtam: Bacsót nehéz olvasni. Azért tegyük hozzá: érdemes. Ugyanis az a fajta olvasási kultúra kiveszőben van, amely nem hátrál meg a nehézségektől, az ismeretlentől, hanem inspirációt merít belőle. Nem akarja az írást mint kötelező penzumot abszolválni, hanem képes elmélyedni a gondolatok tengerében, és bízik abban, hogy Fichte intelme, miszerint a gondolat elhallgat a nyomdaprés zajában, talán félreértés csupán.

Ez a kötet, „AZ ELEVEN SZÉP”, ugyancsak több írást, elsősorban tanulmányt és konferencia-előadást, valamint egy-két kritikát tartalmaz. A szerző nem is akart egységes tematikai könyvet képezni a különféle írásokból. Ezt tekinthetjük a mű erényének, de hiányosságának is. Az írások olyannyira megmaradnak külön részekként, hogy még az annotáció sem lett egységes. De ez nem menti meg a szerzőt attól, hogy a disznópásztorkodás helyett értelmezésre vetemedő kritikus ne keressen benne valamilyen vezérfonalat, főként, ha úgy véli – talán helytelenül –, hogy már talált is egyet. Ez a *test* kérdése, legyen szó akár Goethéről, akár Nádás Péter egyik írásának elemzéséről. A fenomenológia „vissza a dolgokhoz” jelszavát felváltotta a „vissza a testhez” felszólítása, és Bacsó Béla különböző, látszólag egymáshoz csak helyenként kapcsolódó írásaiban mintha ennek a konzekvenciáit keresné. Hol máshol kezdene, mint a német irodalom és filozófia fénykorában, a XVIII–XIX. században. Hiszen minden innen következik. Nagyon nehéz a XX. század bármilyen (nem csupán a német tradícióról van tehát szó) történéseiről szólni anél-

kül, hogy a kezdetekkel ne vetnénk számot. Kanttal, aki Goethe szerint a „*der Vorzüglichsste*” (a legkiválóbb), Schellinggel, aki újra felfedezi számunkra azt a természetet, amely nem egyszerűen Spinoza panteizmusából ered, hanem önálló és elevenséggel bír. Schillerrel vagy Hegellel, akik közül ez utóbbit az 1826-os esztétikai előadások megjelenése tett most aktuálisá, és a sor még folytatható tovább.

A test szempontjából Bacsó mértékadónak tartja Helmuth Plessner gondolatait, aki (persze nem elsőként) kihasználva a német nyelv adottságát, hogy ti. mást jelent a „*Leib*” (test), mely a „*leben*” (élni) igével áll kapcsolatban, és a „*Körper*” (test), mely a latin *corpus*ból származik, különleges szerepet tulajdonít a test és testies fogalmának. Bacsó meggyőzően mutat rá, hogy Plessner Kant antropológiai írásaiban találja meg elméletéhez az inspiratív elemeket, sőt az ANTROPOLÓGIA felől olvassa a kritikákat is. Ebből a szempontból fontos Manfred Frank néhány éve megjelent könyve (SELBSTGEFÜHL) is. Írása világossá teszi, hogy „*annak tudata, mi és miként vagyok, annak együtt tudása* (Mit-wissen), *amit magamról tartok*” (116.), s hozzátehetnénk, ennek gyökerei, nem csupán a kanti antropológiában, hanem a tiszta értelemben konstituálódó transzcendentális appercepcióban (ego cogito), azaz A TISZTA ÉSZ KRITIKÁJÁ-ban is felfedezhetők. Vagy akár Schelling kései filozófiájában. A testhez való visszatérés számos olyan dolgot is megmagyaráz, amivel a racionális értelem nem tud mit kezdeni, ami nyelviileg sem fejezhető ki, sőt éppen maga a nyelviileg kifejezhetetlen (vö. például a szorongás vagy az öröm okozta némasággal). Vagy Nádás döbbenetes halál közeli tapasztalata. De ezt láttatja a színházról szóló kiváló tanulmányában (AZ EMBER MINT ÖNMAGA KÉPE), ahol a test – ezt már Peter Brook óta tudjuk – szorosabb értelemben maga a színház, mihelyt van egy „másik” test, aki nézőként viszonyul hozzá. Bacsó megállapítása, miszerint a görög színházban alkalmazott maszk az egyéniesítést korlátozta, általában véve most is igaz a nyugati kultúrán kívüli színházakra (l. no, kabuki), míg Plessner megállapítását, miszerint az európai színházban a test válik maszkká, maguk a modern színház nagyjai (Artaud, Grotowski) sem gondolják másképp. Igen érdekes ezzel kapcsolatban Schiller vagy Hegel színházról vallott

gondolatainak felelevenítése, amelyek kapcsán Bacsó joggal állapítja meg, hogy az antropológiai szempont megjelenése döntő fordulatot hoz, és bevezet bennünket a polgári korba. (135.) Sehol máshol nem annyira pregnáns a test szerepe, mint a gesztusokra, mimikára épülő színjátszásban, ahol test beszél testhez, ami pedig olyannyira igaz, hogy a legújabb színházi irányzatok (például *contact dance*) teljesen nélkülözik is a beszédet mint reflexív közeget. Hegel itt tévedett nagyot, amikor a zene és tánc szerepét lényegtelennek tartotta a modern színház továbbfejlődésében. (De – tegyük hozzá – Hegelnek, ahogy Schellingnek, nem nagyon volt érzéke a zenéhez.)

„A test magán és magától távol, a valami módon megjelenítő, magát és más megjelenítő test valaminek kifejezőjévé válik...” (158.) Ha visszatérünk a testhez, akkor számos olyan terület is más megvilágításba kerül, amelyhez látszólag ennek semmi köze. A kötet egyik legszebb írása Goethe VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK című regényének értelmezése, amelyet Bacsó a „táj-kép” lényegén, illetőleg Alexander von Humboldt – ahogy arra a szerző rávilágít – némileg elfelejtett hatásán keresztül vizsgál. A természet vizsont az, ami mindennek – test, táj, ember – a háttérében áll. Bacsó Béla tulajdonképpen teljesen egyértelműnek látja (miért nem az másnak is?) a XVIII–XIX. század természetbölcseletének és művészeti, irodalmi, filozófiai alkotásainak kapcsolatát, mivel mindenén át- és át-szüremkedik mindaz, amit „egységes természetnek” nevezünk.

Schelling a következőket írja ennek kapcsán: „A végtelen világ nem más, mint a végtelen produkcióban és reprodukcióban a mi teremtő szellemünk.” A természetfilozófia általános eszméjét illetően mindenképpen le kell szögezni, hogy maga a kor is indukálja azt a felfogást, miszerint a természet vizsgálata a filozófia lényeges része. Hiszen a XVIII–XIX. század természettudományos fejlődése nem marad hatás nélkül a filozófia számos nagy gondolkodójára, gondoljunk csak éppen a VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK szerzőjére. Mi sem fejezi ki jobban azt a mondatot, miszerint „a természet a látható szellem, míg a szellem a láthatatlan természet”. A természet valóban mindig elleplezi magát? De akkor mit jelent a lepel fellebbentése? Erről nekem azonban Hegel jut eszembe. „Kiderül – írja Hegel –,

hogy az úgynevezett függöny mögött, amely állítólag eltakarja a belsőt, nincs semmi látnivaló, ha mi magunk nem megyünk mögéje éppannyira azért, hogy lássunk, mint azért, hogy legyen mögötte valami, ami látható.” Talán valami ehhez hasonlót? A lepel egyrészt mindig valamit „elleplez”, elrejt, másrészt utal arra, hogy van valami, ami felfejtést kíván. A természet maga ez a kettősség. A „leplezés”, „felfedés” a művészetet illetően nem csupán Hegelnél, de Heideggernél is újra és újra felbukkan. (Mögötte ott az „igazság” vagy az „igazság működésbe lépése”.) A természet nem más – ismét csak Schelling –, mint egy „csodálatos titkosírással írt költemény”. Bacsó maga is többször hivatkozik Schellingre (egyébként kevesen tudják, hogy a VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK ihletője éppen a Schelling és Caroline Schlegel közti viharos szerelem volt). Ezen a ponton pedig, az 1807-ben, a király névnapjára tartott híres beszédét (ÜBER DAS VERHÄLTNIS DER BILDENDEN KÜNSTE ZU DER NATUR) emeli ki. Az ott leírtaknak felel meg a „*rodoszi géniusz*” története is (a két egymásnak megfelelő, de elentétes kép meséje), amely éppen a testben kifejezett életerő sajátos apoteózisát hivatott szemléltetni, és amiből következnek az adott korban széles körben elismert gondolat: ugyanazok az erők hatnak az eleven anyagban, mint a holtban. (67.) A szerző mindehhez számos példát is kapcsol (Bril, Claude Lorrain), rámutatva, hogy a tájkép, elszakadva az idealizált közegtől, képes az egyedi vonást megmutatni a természetben – ahogy Humboldt írja: „*mint-ha az ember írott műve állna előttünk*”. Mi ez, ha nem ama schellingi csodálatos titkosírás?

Mindezek persze csak szemelvények a kötetből, részletek, amelyek célja pusztán annak bemutatása, hogy a szerző – *nolens volens* – különböző gondolatai mögött meg lehet találni az egységes elvet, amely az egyes írások gondolati vázát alkotja. Hisz lehetne külön szólni a nyelv szerepéről (TEMATIKUS SZÉLJEGYZETEK), a képről („ÉRZÉKI RÁESZMÉLÉS ÉS A KIFEJEZÉS MEGÉRTÉSE”), a szenvedély kérdéséről (PHŰSZISZ ÉS IDEA), de mindezek mögött ott van a kötet címe: az eleven szép; a test maga a természetben feltűnő és talán azon egyszerre áttűnő életteli igazi foglalat. „AZ ELEVEN SZÉP” című tanulmányban Bacsó Béla Hegelt idézi, amikor arra utal, hogy szerinte „*az abszolútum lényegileg eredmény, hogy csak a végén az, ami valójában*”. (106.) Ez

igaz, de én folytattam az idézetet: „az eredmény sem valóságos egész, hanem az eredmény elérésének folyamatával együtt; a cél önmagában az élettelen általános, mint ahogy a tendencia a pusztító törekvés, amely még nélküli a valóságát; a csupasz eredmény pedig, a holttest, amely maga mögött hagyta a tendenciát”.

Ez egyben jel is a disznópásztorokozás helyett kritikus feladatokra vállalkozott egyén-

nek, hogy maga is vessen számot azzal, hogy ebben a kötetben nem az eredményeket kell mutogatni (ahogy általában a filozófiában sem), hanem ami annál fontosabb: a tendenciát. Vagy ahogy ezt Nietzsche kissé másképp megfogalmazza: nem a cél, hanem az út a fontos. Nos, igen. Bár járnának minél többen erre felé.

Gyenge Zoltán



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,  
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram



és a Pro Cultura Urbis  
Közalapítvány  
támogatásával jelenik meg

