

# HOLMI

III. évfolyam 6. szám

1997. június

Szerkesztő: Réz Pál (főszerkesztő), Domokos Mátyás (széppróza),  
Radnóti Sándor (bírálat), Várady Szabolcs (vers)

Szerkesztőbizottság: Fodor Géza, Göncz Árpád, Kocsis Zoltán,  
Lakatos András, Ludassy Mária, Mándy Iván, Megyesi Gusztáv, Petri György,  
Szalai Júlia, Tar Sándor, Vásárhelyi Júlia, Závada Pál.

Borítóterv és tipográfia: Környei Anikó. Tördelőszerkesztő: Keller Klára.  
A szöveget gondozta: Zsarnay Erzsébet

---

## TARTALOM

- Závada Pál*: A Kirov utcai tálcás • 675  
*Vladimir Nabokov*: A múzeumlátogatás  
(*Pellérdi Márta fordítása*) • 686  
*Orbán Ottó*: A birodalom alkonya • 693  
*Tábori Zoltán*: Krumplicsesz • 694  
*Vörös István*: Egy talált sorra • 701  
Az okok szétszóródása • 701  
*Villányi László*: Napimádó • 702  
Üzenet • 703  
*Kántor Péter*: Kikötő blues • 703  
Bicikli blues • 704  
*Könczöl Csaba*: A pornó logikája • 705  
*Oláh János*: Titkos ország • 708  
A puszta mélyén • 709  
*Váli József*: Június emlékei • 709  
Megint az eső • 710  
A kultúra fogalmáról (Révai Gábor beszélgetése  
Márkus Györggyel) • 711  
*Fehér Ferenc*: Bibó István  
és a zsidókérdés Magyarországon • 719  
*Michal Černý*: A megtalált szinkron • 742

- Székely János*: Lány az ablakban • 745  
*Somlyó György*: Mostanában gyakran • 747  
Csak egy szonett • 748

### FIGYELŐ

- Fodor Géza*: Az opera mítosza  
(*Nappali ház*, 1990/3.) • 749  
*Csuhai István*: Koltai Tamás: Az opera-per • 769  
*Alföldy Jenő*: „Némán, némán is reánkvallasz”  
(In memoriam Pilinszky) • 773  
*Boldizsár Ildikó*: ...volt... (Mese-figyelő) • 776  
*Závada Pál*: Füstpamat és árvácskaárnyék  
(Lázár Ervin: Bab Berci kalandjai) • 782  
*Kicsi Sándor András*: Haláljelek • 784  
*Marosi Ernő*: A középkori építészet lektúrje  
(Ken Follett: A katedrális) • 786  
*György Péter*: Mostantól fogva ez lesz a múlt  
(Hatvanas évek. Kiállítás  
a Magyar Nemzeti Galériában) • 789

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál  
Levél cím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A  
Terjeszti a Magyar Posta és a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat  
Előfizethető Pécsi Júlia címen: 1136 Budapest, Pannónia u. 30. V. 2.  
Előfizetési díj fél évre 250, egy évre 500 forint, külföldön \$25.00, illetve \$50.00  
A fényszedést az ARGOS Kft. végezte  
Nyomtatta a TÁJFUN Kft. Budapesten  
Felelős vezető: Orbán Attila

A kéziratokat megőrizzük és visszaküldjük

Závada Pál

## A KIROV UTCAI TÁLCÁS

*Vándor*, szólítottalak meg öt éve, bár nem tudtam, hogy téged, ha a Dzerzsinszkij vagy a Turgenyev tér környékén bolyonganál, és rád törne az éhség, ne kerüld el a Kirov utcai tálcást! Ha bekukkantottál, ne siess tovább, intettelek, tanácsomat sima lapú spirálfűzetben megtartva magamnak, sejtve talán, hogy hiába beszélnek, jobban jársz, ha nem keresel mást!

Mert megpróbálhatsz ugyan bejutni egy előkelőbb szálloda éttermébe is, folytatom, de az étel, amire ott az étlapon ráböksz, a *kirovinál* nem feltétlenül lesz ízletesebb, ellenben jelentősen többre fog kerülni. Kísérletet tehetsz valamely közkedveltebb, *speciális konyhájú* vendéglővel, de itt félórát-órát várakozhatsz az ajtónál, s az izgága csürhét, melynek tagja vagy, tányérsapkás kapuőr fogja fegyelmezni és gyakorlatoztatni, viszont sorra engedi be az utánad érkezőket, nem vagy te erre trenírozva! Nem biztos, szólta volna itt közbe, ha mégis eléd tártam volna intelmeimet, hogy az ember ennek a cirkusznak olyan majma, akinek folyton csak azokat a gyakorlatokat jó ismételtetnie, amikre beidomították. Nem érzed, képedtem volna el, a szövegben rejlő iróniát? Ja, de érzem, bologattál volna.

Ne tévesszenek meg a KAFÉ felíratú vendéglátóipari egységek sem, ne gondold, hogy itt majd kényelmesen elterpeszkedhetsz, kávézhatsz és füstölhetsz! Ezek többségében ugyanúgy sorakozni kell a pultok előtt, mint az étkezdékben, csak emitt maga a fogyasztás is állva történik, magas asztaloknál. A kosztón, a kiszolgáláson mit sem javít, a szagon és a zsúfoltságon mit sem enyhít, ha a kafe éppen márványpadlós, körös-körül stukkós, esetleg fal- vagy plafonfestményes helyiség, felfegyverzve bronzkandeláberekkel, kovácsoltvas falikarokkal, kristályutáncat csillárokkal. Jó, majd vigyázok, nyugtattál volna meg. Van ugyan még a *pirocsnaja*, szűkítettem tovább az ajánlatokat, ahol a pirog mellé tejeskávét vagy teát adnak, de ez inkább uzsonnázóhely, megpihenni itt sem lehet. Ellenkezőleg: hosszú sort kell kivárni, fáradságosan tülekedni, állva habzsolni és sietve távozni.

Ne maradj továbbá ennivaló nélkül a kései órákban, kötöttem a lelkedre, kivált, ha például a *Kijevi pályaudvar* környékén járnál! Mert a *Kijevszkaja* Szálló éttermét zárva találod, én, itt a dátum is, 1985. október 21-én jártam így, s az esetet másnap délelőtt toldottam a szövegbe, és mire a roppant méretű, tornyos, többcsarnokú pályaudvaron megtalálod a resút, annak ajtajánál tömegverekedésnek lehetsz tanúja. Elkeseredett utasok esnek majd egymásnak, s nincs, aki eldöntse, ki utazott, várakozott, éhezett és szomjazott többet már aznap. Ezért rá kell fanyalodnod a tábori típusú hidegétel-osztásra: állj be a csarnokban kigyózó sorba, s háromnegyed órán belül megkapod azt a kétujjnyi vastag felvágottat, amit a hozzá való kenyérral együtt alumíniumfazekából kapkodnak ki és csapnak a markodba az utasellátós nők. Ha bekebelezted vacsorádat, betérhetsz a nagycsarnok SZÓDAVÍZ jelzetű különtermébe, s itt három kopejka beejtése ellenében automatavizet ihatsz. Jó, ha mindez ellenjavallt, képzelem el sürgetésedet, akkor...?

Tarts ki tehát inkább a Kirov utcai tálcásnál, ha jót akarsz! Ne állj ellen az ablakra

festett invitálásnak: LÁTOGASSA VENDÉGLÓNKET!, ne keltsenek benned bizalmatlanságot a nagy forgalomtól szenvedő portál összerugdosott, omló vakolatú falai, töredezett lépcsői, ne riasszon el a fájdalmas nyikordulással nyíló ajtó, a csontügkoptatott küszöb és a betérők hulladéka, a tengernyi csikk, összegyűrt papír, fagyalttölcsér, banánhéj és köpés. Amikor én járok majd arra, nem lesz banán, jegyezted volna meg.

Lépjél be, és ne törődj a mellbevágó, tömény szaggal! Állj sorba a ruhatárnál, de ne tarts semmitől, az intézkedések itt gyorsak, szigorúak és pontosak, a ruhatárosi hivatal sem csak afféle teddide-teddoda embert kíván. A tálcáknál és evőeszközök-nél már némi toporgás vár rád, ha csak nem vagy invalidus, illetőleg nem vettél tevékeny részt a nagy honvédó háború harcaiban, ez esetben soronkívülséget élvezhetsz. Emelj le a stószról egy műanyag tálcát, s ne lepjen meg, hogy zsírosat tapintasz! Nem találsz kést, szemed se rebbenjen, tudnod kell, hogy a kés veszélyes fegyver, nem hagyható felelőtlenül szerteszét, baj lehet abból. Az emberi felelősségérzet, a tudati fejlettség és a társadalmi viszonyrendszer a termelőerők fejlődésével dinamikus kölcsönhatásban alakul. Csodák pedig nincsenek. Nincsenek? Pedig másra nem számíthatok, jövendőtél volna, válasz nélkül hagyva elképedő kérdéseimet.

Ha már a pultnál vagy, ne sokat spekulálj, ne bogarászd a gépelt étlap olvashatatlan példányát, s ne szagolgass, ne kérdezzess, mert nem leszel okosabb, és feltartván a sort, magadra haragíthatod az egész technológiai folyamatot! Feküdj inkább alá, csúfolódtál volna, s akkor komplikáció nélkül ledarál téged is. Mert nem tudhatod, eresztettem volna el megjegyzésedet a fülem mellett, hogy ha a nagykanalú-lapátózó, visszeres lábú asszonyágoktól megkérdedez, van-e valami egyéb is, összevete-nek-e avagy legorombítanak. Ragadd meg tehát a hozzád legközelebb eső tányért, helyezd a tálcádra, és csúszkálj a többiek után a pénztár felé! Szorítsd könyöködöt az oldaladhoz, mert fellökhet egy-egy melletted elfurakodó, aki esetleg csak odaver a karodra, hogy állj félre, vagy a válladnál fogva arrébb tol, mert sietős a dolga. De ha nő volnál, szúrtad volna közbe, már ezt megelőzően félre kell ugranod, természetesen szemlesütve, bár lehet, hogy a tekintet elrejtését csak délebbre követelik meg tőlünk, képzelted volna magad elé a térkép vallási határvonalait.

Közben beleshetsz a konyhába, ajánlottam a figyelmedbe a számodra különösen mély benyomást ígérő élményt, és láthatod, odabenn szomorúbb a helyzet, mint ott, ahol te állsz, meg ahol majd leülhetsz. Bizony öregecske már ez a kotyvasztóüzem, csúnyán vedlenek a falai, a sűrű gőz átizzasztotta-szétrágtá minden porcikáját. Megállíthatatlanul hullik a vakolat, lógnak a konyha belei: a törött, falból kilazult csaptelepek, zsíros lefolyók, rozsdarágott füstcsövek, tépelt szigetelésű, kövérré bugyolált fűtőcsövek, szakadt bádógú szagelszívók, eldugult szellőzők. A mozaikpadló töredezett, vizes és csúszós, forgalmatlan vidékeken (a sarkokban, a lyukakban, a falak mellett, a tűzhelyek alatt) átzsírosodott kosz feketéllik, nincs takarítónő, aki ezzel már felvehetné a harcot. S ó, a fazekak! Mennyi egyforma, gyanús küllemű és tartalmú, a fogantyúig barnára-feketére koszlott, súlyos alumíniumfazék! Színefelismerhetetlen zománclábasok, tepsik, kondérok, tartályok! Rozzant gáztűzhelyek, szobányi fekete sparherdok! A szétrázódott, lánycsörgető, szennylében úszó kis mosogatógép s a mellette csörömpölő konyhai kisegítőnők. A tűzhelyek körül és a kímérésnél forgolódo, viseléses műanyagokba bugyolált, gumicsizmás asszonyok, hányásra emlékeztető, szétkenődött foltokkal a hasukon! Ez ismerősen undorító, de

talán nem veszélyes, titokzatoskodtál volna, arra gondolva, hogy nekem ezt szükségtelen és lehetetlen elmagyaráznod.

Helyezd készenlétebe a pénzedet: egy rubel körüli összeget fogsz fizetni, ha levest, főételt, kompótlét és kenyéret vettél. Legyen apród is, s ne nézd az ötkopejkást nagyobb pénznek a feleakkora tizenötösnél vagy húszszánál. Egyébként a vásárláshoz mindig készítsd elő a szükséges szavakat, mert a toporgás, dadogás, mutogatás szigorú megrovásban részesülhet! Ó, ne félj, az élet hamar megtanítja neked a nyelvet, szóltál volna közbe, bámulatos, hogy az ember miféle közlésekre válik képessé szükség esetén!

Ha fizettél, ülj le gyorsan az első szabad helyre, de lehetőleg szembe a terem végi mozaikfallal. Egyrészt gyönyörködhetsz ebben az élénk színekben pompázó, vízparti tájat ábrázoló alkotásban, másrészt szemmel tarthatod a hátsó pultnál tömörülő második sort, mikor rövidül meg kissé. Ugyanis itt adják a sört. Nem szeretem a sört, szögezted volna le, annyira én sem, magyaráztam volna, a sör itt inkább példaértékű, vagyis jelez valamit.

Mert lám, ez az, ami nem mindennapi különlegessége a Kirov utcai tálcásnak: itt sörözhetsz is. Tudnod kell, hogy ezen a tájon komolyan felvették a harcot az alkoholizmus ellen, s nem kizárólag az iszákosi inputtal veszködnek, hanem a kereskedelmi-vendéglátóipari alkohol-output ütőerén is rajta tartják az ujjukat. Magad is megértheted a kézenfekvő magyarázatot: Mi lenne, ha úton-útfélen szeszt szopogatnának az emberek? A sok mulasztás, baleset, betegség, restség meg a családi bajok! Ezért ne zúgolódj, ha valamely boltnál, ahol bort vagy vodkát kezdenek osztani, félutcányi sort találsz; ne csodálkozz, hogy felszámolják az erjesztett kenyérsört, a *kvaszt* kimérő lajtokat és kioszkokat; ne morogj, ha a pincér az ebédhez csak *Bajkál üdítőt* hoz, ne értetlenkedj, ha az étlapon a borok, sörök, tömény italok sorai végig ki vannak ikszelve; és értékeld, hogy a pizzavendéglőben vörösbort, a fagyaltbárban pezsgót, egy-egy kivételes étteremben, de csak ha eszel is, sört kaphatsz, és ne kérj mást! Vodkát és konyakot pedig inkább csak a külföldiek megkopasztására létesült szállodai bárokban kaphatnál, az elvárható ár többszöröséért. 1990 májusában, Bucharában már ott sem, telt volna ki belőled talán még ez a szemtelenül pontos előrejelzés is. De a vodka még hagyján, az ásványvizet is alig lehet majd összelopkodni az éttermi asztalokról, pedig az enyémmel szomszédos *Inturiszt* Szállóba is át fogok szökni, előre sejtve, hogy muszáj innivalót gyűjtenem, ha nem akarok majd kiszáradni az ágyon. Milyen ágyon?, kérdeztem volna bambán.

Ezért áldd a szerencséidet, hogy a főváros Kirov utcájába vezetett, mert itt leülhetsz, sört ihatsz és báméskodhatsz. Előbb azonban kanalazd ki gyorsan langyos káposztalevesedet, aztán ügyeskedd szét kanállal és villával a pürében fürdő húsdarabkákat! Kenyérrel meg kézzel is segíthetsz, nem fog senki modortalannak tartani. De te se ütközzél meg azon, ha veled szemben sem hág a tetőfokára az etikett, s egy-egy oltönyös, mintás inges, ezüsttel átszőtt nyakkendő, hajtókában jelvényes atyafi a söre mellől csendesen a padlóra kóp.

Kést csak a legvégső esetben kérjél, mert ez jó szándék esetén is meglehetősen komplikált dolog. Először, magad is tudod, hogy hiába, elküldhetnek az evőeszköztartóhoz, aztán az ügyeletesasztalnál posztoló hölgyhöz, de neki kisebb gondja is nagyobb lesz annál. Ehelyett inkább keresd meg a legkevésbé mogorvának látszó leszedőnt, és tárd elé őszintén problémádat! Ez végre hasznos tanács, mondtad volna. Abból kell kiindulni, hogy a tiédnél a hivatal legapróbb ügyecskéje is fontos-

sabb, fejtegetted volna, talán nem ilyen tudálékosan, s mindenki hivatalos személy, aki, meggyőződésből vagy mert fél, nem tehet semmit. Ezért el kell vele feledtetni egy pillanatra kilétét, s például bátorítani tanácsos. Ahogy majd nekem kell a szobaasszonyt, az orvost, a repülőjegyes nőt... S én már meg sem kérdeztem volna tőled, kik lesznek ezek. Hanem ha megszán, folytattam, kölcsönadja saját kését a kötényzsebéből. Recézett műanyag kés lesz az, nyiszálni mindazonáltal lehet vele. Egyél gyorsan, de óvatosan bánj az alumíniumvillával, mert elhajlik, s a mártástól mocskosan (mert papírszalvéta sincsen) nehéz feladat lesz kiegyengetni. Idd meg a kompótlét, kanalazd ki a pohárból a szőlőszemeket, add vissza a kést, és megint sorba állhatsz: a sörért.

Itt nem olyan gördülékeny az üzletmenet, mert főtt tojást, felvágottdarabokat és süteményt is lehet kérni a sör mellé, s a kalkuláció nem gépesített. Egy golyós számológépet tologat, sebesen hadarva a számokat, az itt tevékenykedő bizalmi posztos, szőke kontyos, kövér asszonyosság, aki amellet, hogy kiszolgál, mér, számlol, pénzt vesz el, visszaad, ládákat, tepsiket pakol és üveget cserél, rád néz, s megítéli, kaphatsz-e sört, és ha igen, mennyit. Allnia kell a sarat a kiszáradt torkú, hangoskodó férfiné szemében, s ha megunja, közli, hogy *nincs több*, és hátrauegy rakosgatni. *Ebédidőt* tart fél négytől fél ötig, hamarabb kezdi és tovább húzza, ezért itt se akarj három és öt között sörözni, s ne mutasd neki az órádat, mert kijön a pult elé, és takarítás címen szó szerint kiséprűz a placctól, sorstársaiddal egyetemben. Ne hivatkozz vendég mivoltodra, *hmm*, sóhajtottál volna e helyütt messzire nézve, s ne akard úgy beállítani, mint ha a pénzedért ő téged kiszolgálni tartozna, ne feledd, hogy a szolgáltatásban dolgozó bizonyos tekintetben hatósági személy is egyben.

Ha szerencsésen kezdedben a sör, vegyél el a nagybani számovár mellett asztalról egy teáspoharat, és telepedj le, ha van még hová. Most már ráérsz, nézz körül! Figyeld meg alaposan a vibráló korunkat idéző mozaik faliképet, ámulj el méretein, és ne fintorogj! Emlékezz arra, hogy vajon jobb-e állni a *Moszkva Szálló* földszinti gyorsbűféjében, szemben azzal a sárga-mogyorószínű-vörös, márvány a márványban berakásos mozaikkal, amely a *Bolsoj Színház*at ábrázolja, tetején a négy ágaskodó lóval s a falikép bal sarkában a vörös betűs felirattal: KISGYERMEKESEKNEK ÉS INVALIDUSOKNAK. S akkor rájössz, hogy nincs jobb a Kirov utcai tálcásnál.

Nézd, magyaráztad volna, értem én ezt, de most már negyedszer szögezed le, hogy legjobb, ha az ember nem szaladgál mindenfelé, mert akkor bajba kerül. És valljuk be, hogy ezt tulajdonképpen így is gondolod. De akkor mi végre neked az út akár a Kirov utcáig is? Hogy idegen lehessenek, hogy fekhessenek egy szállodai ágyon, amíg el nem kell indulnom az étkezdébe, felelhettem volna. De nekem dolgom lesz, és el fogok menni, néztél volna a szemembe. És mit vársz attól, emeltem volna meg a hangomat, ha fogod magad... Felismerést, találkozást, megvilágosodást, vágtdad volna rá rögtön, ha szavakat akarsz! De miért onnan, miért ott?, értetlenkedtem volna. Mondtam, mondtad volna, hogy utazni fogok majd, és nem állok meg, már bocsánat, a Kirov utcánál!

Szép, nagy étkezde ez. Tíz ablaka nyílik az utcára, ebből négy kirakatméretű, kibámulhatsz rajtuk a szemközti boltokra, az AGITPUNKT cégtáblájú, utokzatos irodára, az utcai nyüzsgésre. Felfigyelhetsz a kintől belesők szemében, sörösüveged láttán, a boldog felismerésre, láthatod, hogy csitri lányok tanakodnak, betérjenek-e, észrevehetsz férjét az ablak elől elrángató bosszús asszonyt és gondterhelt bevásár-

lókat, akiknek szatyrai kemény megpróbáltatást jelentő beszerzőutakról árulkodnak. S lásd be, hogy jó dolgod van, ráérősen figyelhetsz.

Megszámolhatod az asztalokat, kettő-kettő van egymás mellé tolva, két sorban tizenkét-tizenkét ilyen dupla asztal kapott helyet, száznegyvennégy ember ülhet le egyszerre. A székek kényelmesek, párnázottak, noha egyik-másik igen mocskos. Ahogy persze az asztalok meg a padló is, hisz nem múzeum ez, hanem a tevékeny életnek tere. Asztalterítő nincsen, de hát hogy is maszatolnák végig másként az asztalokat a leszedőnők, néha még a tányérod mellé is odacsapva, a könyököd alá is benyúlva? Végignézhetsz az itt is foltosodó, málló falakon, láthatod, hogy a pult felőli oldalon viszont megadták a módját, párnázott, piros műbőr huzatos a falborítás. Benézhetsz az ügyeletesi asztal melletti, kitért ajtajú irodába. Ott találsz a lepedőnyi ívek, kimutatások számoszlopai fölél görnyedő vezetőt, feje fölött vörös felirat hirdeti a munka minőségének és hatékonyságának fontosságát.

Díszletek, mondtad volna, felületek tapaszalása. De ami történik, alakot ölt, mozdul, beszél... Emberek is színre fognak lépni, várd csak ki, ígértem volna. Nem erre gondolok, fordítottad volna félre a fejed, a puszta kő is megszólalhat, egy kettőtört ágacskaól is sírva fakadhatok.

De te csak sörözz nyugodtan! Belebámulhatsz a szomszéd asztalnál ülő, durván szókített, fiatal nő kelttészta-arcába, elképzeld, hogy fakósárga hajának üveggyapot-spröd tapintása lehet, látod majd, hogy feketével mázolt lusta szemével ritkán és renyhén tekint, hogy állandóan álmos, arról fog panaszkodni a zsebeiben idegesen turkáló, gyufaszálat rágó férjének. Ezek folyton hidrogénezik, szóltál volna ki a szád szegletébe emelt cigaretta mellől, a fellobbanó gyufaláng mögül, a fejüket.

Kávé nincs?, kérdezheted naivan, képzeltem el, mi az, amit hiányolnál, de jobb, ha tudod, ahogy mondani szokás, ez nem az a hely, ahol kávé nincs. Az a kávézó. És ott bosszankodj azon is, ha dohányos vagy, hogy nem cigarettázhatsz olyan vendéglátóipari egységekben sem, ahol nem ékeznak. NÁLUNK NEM DOHÁNYOZNAK, olvashatod minden falon, esetleg csak így: NYE KURITY! S kivételt még annyit sem találsz, mint a szeszmentesség terén. Elgondolkodhatsz, hisz valóban, orrot turkálni, köpködni, szellenteni és szükeget végezni sem szokás nyilvános helyen. Ki-ki intezze a félreesőkn, ahol tudja. És rajtakapottan olvashatod a vécében is: TILOS A DOHÁNYZÁS! Ezért ott torlódnak fel a bagósok a küszöbökön, lépcsők alján, kapualjakban, boltok, hivatalok, metróállomások bejáratánál, és csikkel vastagon belepett terepet hagynak maguk után. De a Kirov utcai asztalnál ne is gondoldj kávéra meg cigarettára, koncentrálj a sörre, amely megadatott neked!

Hát, a sörtől eltekintve épp ezeket a szavakat is lehet használni, mondtad volna, és akkor én úgy mondanám, fűted volna tovább, hogy mint *képzeld* koncentrálj arra, ami megadatott neked: arra a képzeletre, amelynek talán ezért és most lesz érkezése valóságosan érzékelhetővé válni. Meredien néztelek volna.

Képzeld szenvedélyesen, de ne akarj nagyon, fordítottad volna felém arcodat ezzel az inkább önmagadnak szánt csöndes felszólítással. S én rögtön arra gondoltam volna, hogy talán most szeretnél kiülni a világ valamelyik sarkán a legmagasabb sziklára, hogy jó közel lehess, egyedül. Mert akkor, ha nem is tudván, de már tudad. Ezért most, amikor már két hét is eliett azóta, hogy kivittelek a repülőtérre, s rólad várva hírt, beszélgetéseket képezek a régi intelmek sorai közé, akár a jövőbe átnyúló utalásokat is tulajdoníthatok neked. Mert a leendő ott volt körülötöd a

levegőben, néha meg is érintetted egy-egy szóval, mint akinek a nyelve hegyén van, de végül más mondja ki. Egy váratlan telefonon keresztül azt, hogy itt a lehetőség, azonnal kell dönteni, máris kell indulni az üzbeigisztáni Bucharába, kőszobrásztelepre. S még szinte el sem ismételtük, *majdnem* egybehangzóan, amit ilyenkor illik, hogy persze, ilyen lehetőséget vétek volna, hiszen, kaptad elő az útkönyveket, miiket lehet ott, s egyébként is mióta meg mennyire, és már el is repültél.

*Vándor*, vettem elő, a hajnali repülőteret magam mögött hagyva, itthon ezt a fűzetszöveget újra, talán mert ez volt az egyetlen megfogható tapasztalatom arról az országról, de hát az nem is az az ország!, viszont most már tudtam, hogy a címzett te vagy.

S ne hiányold a zeneszolgáltatást sem! Gondolj bele, tényleg hiányzik-e neked az, hogy *Szu-zó-na*, *Szu-zána*, *Szuzána*, így ordítsák a mikrofonba az internacionális sláger refrénjét, népiesen gyorsuló ritmusban, karjukkal hajtva, lábukkal toppantva a taktust a lilazakós-ezüstgallérosok, amikor már táncra perdül ifjú és vén, amikor a sárga mintás, hónaljban és a lecsúszott nadrágok fölött kivillanó ülephajlatok környékén átizzadt ingek megszabadulnak az öltönyzakóktól, s a dzsörzékosztümök szorításán mellben meg csípőben is oldanak, és rengő hasakon kigombolt szoknyákat félúton elakadó cipzárok tartanak csak? Dudorász inkább magadban!

Meg füttyülni kell, hogy ne féljünk. Hogy eltüntessük a sötétséget egymás szeméből, ahogy nekünk kellett volna az utolsó napon. Amikor képtelenek voltunk hangzó szavakat lehasítani a néma beszéd kőtombjéből. Végre nekem, csakis fegyelmetlenségből, sikerült. Belekérdeztem egyet a csöndbe, és ha mi most itt *utoljára*...? Ahogyan övele szombaton este, amikor csak annyit mondott, hogy elfáradt, hazamennek, és most már *azt* a tekintetét utolsóként hagyta hátra nekünk...? Te máris indulsz, őt még el sem temettük. Hogy elmész, azt hittem, ó, vele viszont mennyi időnk lesz, és mennyi kell is, lassan, tematikusan beszélgető férfi barátoknak! Most ez a két, micsoda is, *eltávozás*, szólalt meg belőlem az önsajnálát, sok egyszerre. De te legalább...? Jövök, itt leszek, és itt *talállak*, néztél magad elé. Ültél mellettem, és *már utazól*, nem óhajtva, hogy távolodó alakodat akár csak szemmel is kövessem, habár a tekintet, akartam vagy nem, mint zuhanó súly esett úgyis mindig ugyanoda: képzelni a kékesre borotvált arcot, a sötétlen égő szemet, a magas, vékony testet.

Tűnjél derűsnek, ám utokzatosnak, s elegyedj szóba, ez ugyan kinek való programajánlat lehetne, az asztal túloldalán egymagában sorozó, vércsetekintetű, rövid hajú, nyúlánk-izmos nővel. Művészitorna-edző lesz, kjevi, aki épp kiszállásra kíséri el a férjét, *kamangyitovka* a kulcsszó, hogy végigjárhassa a fővárosi boltokat. Órákon át fog beszélni, később friss levegőre vágyik majd, este tíz felé az utcasarokról fogja felhívni a férjét a rokonoknál, nincs több üzenőtörsöm, Mitya, *ne ordibálj!*, ordítja majd a kagylóba. Foglalják a soromat, rohanok vissza, nekedl, igen, olasz félcipőt fognak osztani, mi?, hülye, persze hogy mutatták, fehér félcipő kis bojtokkal, veszi majd elő nejlonszatyrából, megnézi, és úgy jellemzi a portékát. Közben rád néz, s alig tudja majd izgatott kuncogását visszafojtani, persze hogy bezárt már, mért, mit gondoltál, hátul várunk a raktárnál... Mit tudom én, reggelig, löki majd vissza a telefonkagylót, és harsány kacagásba fog.

Ha egyebeken nem csodálkozol majd, folytattam, amit veled, a címzettel végül mégsem osztottam meg, ne lepjenek ineg az áruértékesítés és -beszerzés talán szokaulannak tűnő formái sem. Menjél színházba, s meglátod, hogy az előcsarnokban,

ahol az első szünetben még csak egy cukorkaárus árválkodott, a második felvonásról kitóduló, estélyi ruhás hölgyek RIBA! felkiáltással pillanatok alatt oszlopalakzatba sorakoznak, mert egy fehér köpenyes, örmesterhangú asszony, levet eresztő deszkaládákból, sebtében odatelepitett asztalra, mint szorító ölelésekből ívbe feszülve, vergődve menekülő leánytesteket, természetes halakat csap ki, csomagol Pravdába, s dug a nagyesztélyisek csupasz hóna alá. A váratlan rohammal rájuk tört öröm a nők arcán borzongató kéjjel hullámszik át, s csak a harmadik felvonás izgatottan ficáncoló nézőterén okoz majd némi gondot.

Ilyen meglepetések a Kirov utcában sohasem érnek. És épp ezért fogod kedvelni kedvenc étkezdédet, mert megbízható és kiszámítható. Ezt a bosszantó mondatot sem hoztam, szerencsére, a tudomásodra, és már nem is fogom, mert az utemterv szerint túl vagy a három *tranzünapodon* a fővárosban, anélkül hogy, bár alkalmasint karnyújtásnyira bolyongtál tőle, betévedtél volna a Kirov utcába, amelyre egyáltalán nem hívtam fel a figyelmedet; majd újra felszálltál, nyilván valami vaslétrán megközelíthető, rángatózva imbolygó, repülő autóbusszal, hogy az égi közelséget kihasználhasd ütökos társalgásra, ahogy elképzellek, behunyt szemmel és ölbe eresztett kézzel, hogy aztán alámerüljél a kiszámíthatatlan és meglepetéseket tartogató üzbe-gisztáni világban, amit feltehetőleg éppen ezért készültél kedvelni.

S annak ellenére, hogy valóban minden oldalról előre belőhető, vagy talán épp ezért, ne lépj e szívednek kedves étkezde mellékhelyiségébe! Noha ebben a műfajban annyi mindent tapasztaltál már, hogy joggal véled úgy, téged meglepetés nem érhet, gondold inkább a Csisztoprudni bulvár első osztályú éttermének leszakadt ajtajú, kidőlt csészéjű, öblös torkú, sokat próbált klozetjére, szállítsd le a színvonalat néhány kategóriával, s akkor magad elé képzelheted a Kirov utcai tálcást hátulnézetből is. Nem kell mindent kipróbálnod!

Ezen az óva intő mondaton nyilván nem ugyanazt értettük volna, az elutazásod utáni huszonegyedik napon azonban megtudtam, hogy legalábbis a különféle ütökos növényekből és zsiradékokból összegyűrt, házilagos kivitelű, nyelv alá helyezendő kábítószerlabdacsokat szerinted sem kell kipróbálni. Azt a húsz napot mintha víz alatt töltöttem volna, keszonnyomás alatt, és vagy fönről felejtették el megrázni a kötelet, hogy most már kijöhetek, vagy én vesztettem el a felbukkanás mikéntjének tudását, de úgy éreztem, egy örökkévalóság óta ülök lenn. Pedig mi az a húsz nap az ő czentúli idejéhez képest, mert ezek a napok a temetés napjaival kezdődtek, és mi ez a keszon az övéhez képest, vagy mije is van most már. De még a te idődhöz és kiszakadtságodhoz képest is ugyanezekben a napokban, amelyekről, miután végeláthatatlannak tetsző ideig nem jött rólad semmi hír, a huszonegyedik napon érkezett első bucharai leveledből értesülhettem. A levelet, a dátum szerint, éppen a temetés napján és másnapján írtad, az addigi történéseket szinte óráról órára felsorolva; innen tudom, hogy a hajnali megérkezést és a gyors szállodai reggelit követően, mintha csak röpké terepszemléről volna szó, hirtelen buszba tereltek beneteket, s háromszáz kilométernyi hányattatás után, tekintet nélkül a századik kilométernél megérkezett és elláthatatlan mensesedre, egy „kétségbeejtően szép” márványbányában éppen akkor szólítottak fel arra, hogy válasszál követ, amikor mi a még kitárt sirba utoljára néztünk le. Csak álltunk mindnyájan, veled együtt, a szakadék partján. Te a kezvedbe könyvet képzeltél, abból olvastad, hogy „*segíts élni bennünk, ha másként nem, kezved halálán túli, utánozhatatlanul, egyedül a holtaknak kijáró szelíd útmutatásával: hogy lépünk be, s járjuk végig mi is azt a bizonyos labirintust...*”.

Ezekben a napokban kezdtem el társalogni veled a Kirov utcai spirálfűzet üresen maradt bal oldalain, s a leveled megérkezése után erősödött meg bennem a gyanú, hogy elindultál világot látni, de megpróbáltatás lesz ebből. Ha nem tudnál márványt választani, vonták össze, mint írod, az illetékes szemöldököt, kapsz még egy lehetőséget a gránitbányában, de szobornak, próbáltad megérteni az ukázt, ha pusztá körmöddel vájod is ki, lenni kell! A végén még tényleg faragnom kell valamit, közlöd megszeppevne. A kiküldetés az nem lebzselés, a kőbánya-lágerben nincs üdülés, csattog egy távolodó vonat.

Gondold meg tehát, olvastam magamnak tovább a Kirov utcai jegyzeteket, hogy mi a dolgod, és mi az, amitől eltekinthetsz! Hogyha, bocsánat a kifejezésért, de tegyük fel, szociológus lennél, eszedbe ne jusson testvérintézményed irodáit ostromolni tanult kollégák értő eszmefuttatásaiért, sikertelenül fogsz járni. S nem másért, csakis a tudomány fellegvárának fizikai megközelíthetetlensége miatt, mert kizárólag az idegenszaghhoz már hozzászoktatott lenni szobácskában kerülhet találkozóra sor, a reszortos révén előre egyeztetett tárgyalópartnerekkel. Ha netán a kapcsolatépítési illetékes figyelmen kívül hagyásával felszöknel a ültött lépcsőkön, s hivatalosan nyitnál be a titkok szobáiba, kétségbeesetten fognak kituszkolni még arról a folyosóról is. Ezért ne erőltess intézményes formákat, randevűzz érdeklődésedre számot tartó pályatársakkal inkább rejtett kapualjakban, parkok ölen és egyebütt! De kézenfekvőbb, ha nem forszírozod a szakmai kontaktust, tedd magad szabaddá, kószálj lazán! S belátod majd, hogy ha valahol, a Kirov utcai tálcásban érdemes részvevőként figyelned és interjúznod is. Azonban mindezt *mellőzni* – ugyancsak itt a legjobb.

A leveled szerint a te szabadságod abban, hogy mit tehetsz s kinek a társaságában, bizony korlátozottnak ígérkezik. Az első percektől muszáj volt csatlakoznod, kommunikálnod, részt vened. Komisszárokról, hivataliakról, delegált kollégákról, halaszthatatlan teendőkről írsz, igaz, nem háborogsz. De felcsillan a szemed, amikor a bányából visszafelé jövet a sivatagi sivárságot egy patak és némi növényzet szakítja meg, itt kiszálltok egy medreszénél. A faluban a teázó előtt „ágyakon” ücsörgő férfiak iszogatnak, dómajjátékot játszanak, bekapkodják a labdacsokat s köpködnek. Másnap kiszöksz a bucharai óvárosba, beszámolsz arról, hogy lefényképezted az Ark nevű várat, amelynek kapuja előtt az emir még a századfordulón is nyilvánosan fejeztetett le minden üzedik parasztot egy lázadást követően. Betérsz egy mecsetbe, ahol az imádkozók úgy érintik homlokukat az épület faragott-kirakott faldíszítéseihez, mint akik az emberi kéz által megteremtett szépségnek hódolnak, de az udvaron kidőlt évszázados fatörzs is imádat tárgya. Az utolsó kán nyári palotája, a Mohi-Hosza ellenben, mint írod, már az elbizonytalanodás idejéből való, „plump és esetlen maradt” a maga stukkóival, berakott tükrével, lenyűgözőnek szánt díszítésével. Aztán a női sorsra térsz rá, kezdve azon, hogy magad is bugyogónadrágban, nyakig gombolt ingben, fejedre-arcodra tekert kendőben jársz a forró homokfűvésben. Az út menti földeken és falvakban mindenfelé csak nők robotolnak, az ő dolguk az élelemszerzés a városokban is. A teázóban szétterített, laposra vasalt csirkét árulnak, olajban kisütve. Saslikot esztek salátával.

Sétálgass kicsit az Arbatban, kerül a szemem elé jobboldalt ez a bekezdés, kerülj a hátsó utcácskák, pincelejáratok, raktárodúk, a pusztuló házak alján tétovázó beszakadt barlangok felé, a hulladékhegyek közé! Ne ijedj meg, ha szürkületkor kihalt sikátorok mélyéről fűge patkányként surran el a fal tővén egy-egy fejkendő

alak, nyomában visító kölykökkel. Ejtsd útba most is az ismerős utcát, nézd meg jól az étkezdéd ajtaja körül sompolygó kendős-nyaktalan, görbére bugyolált, krumplicsalakú öregasszonyokat! Láthatod majd, hogy igazi kartoskák ők, akiket a naponként újra és újra kitűzött cél, az éhes öreganyácskák krumplicsalma, a maga képére formált. Ha megállnál a sötétben valamelyik batyu mellett, hajolj a végéhez, és szólítsd meg: *nu sto?*, *kak gyelá?*, vagy valahogy így, esetleg csak emeld meg álladat kérdően, hogy *hm?*, de inkább mégse szólj semmit, ne kérdezz, és ha lehet, *ne interjuzzál!*

Megjött a második leveled, amely, többször végigolvastam, igen különös. Kezddik azzal, hogy „megismerkedtem egy madárral, a neve indiaiul majna, üzbégül szkvarjec”, hosszan részletezed színét, formáját, viselkedését, hogy miként jelenik meg a párja, s e kettő hogyan teper le és ütlegel csőrével félholtra egy harmadikat, ezt nézed az ablakból döbbszent, három oldalon keresztül. Majd rátérsz egy furcsa, tüskés növényre, a sivatagi utak egyetlen teveeledelére, azon elméledsz, hogy a házak tetején száraz füvek lengedeznek, mint csecsemőelefánt hátán a szőr, s hogy itt olyan apró minden háziállat, mintha kiszikkadtak volna a melegben. Azután az értékvesztéses divatról értekezel, a csipkés álomvilág izléstelenségének tobzódásáról, a szállodában üvöltő lambadáról, az ezeregyéjszakás cifra öltözékek rózsaszín műanyagokká zülléséről és a rikítóan színes, talmi anyagú ruhákról („a selyemhernyótenyésztés fellegvárában hódít a műszál”). Végül mint „ezernyi lábadozó beteget” írod le a helybelieket: a nőkön kasmirkendők, steppelt pongyolák alól kikandikáló rózsás pizsamák, a férfiakon csíkos „fürdőköpenyek”, a „beteglátogatók” viszont ünneplőt húztak, kihízott öltönyt fehér inggel... Minél tovább olvasom, annál gyanúsabb. Sehol egy szó arról, hogy mikor mi történt veled, semmi zsúfolt program, lóvás-futás, ehelyett ráérős, ablakon kibámulós elmélkedések, könnyed hangú leplezések. Meg egy homályos utalás arra, hogy az előző napokban az étteremben és a hallban óvatosnak kellett lenned.

S jobb, ha nem ismerkedsz másutt sem! Különösen szálláshelyed, mondjuk, az *Akademiceszkij* Hotel éttermében nem kéne ügyesemivel próbálkoznod, mégis meg fogod reszkírozni. Nevetséges, ez sem neked szól. A kockázatvállalásnak meg azóta olyan távlatai nyíltak ott, gondolom, mesélhetnél. Mindegy, tovább! Egyszer beülsz, késő este lesz, arra gondolsz, hogy legalább nem kell hazaközlekedned, s talán szóba elegyedhetsz emberekkel. Nem bámészkodhatsz napestig egymagadban, úton vagy, honnan tudod meg különben, hogy mi a helyzet. Tényleg, honnan is másképp, szánod rá magad az érdeklődő kérdések megformálására, miután vodkát rendeltél, s váratlanul odaült az asztalodhoz két nő, egy fekete ruhás szőke és egy vörös ruhás barna. Sokat nem fognak beszélni, néha unalmat kifejező grimaszt váltanak egymással, te kérdezd meg, ismerik-e a Kirov utcát, vonogatni fogják csupasz vállukat és húzogatni rúzsos szájukat. Az asztalhoz ül két-három fiatalember is, egy keveset táncolsz majd a barna nővel, aztán valutaügyekről szövegelnek, egy fiút műnisterhelyettes apjának korrumpálására biztatnak, akkor meglehetősen ittasak lesznek már. Amikor a fekete ruhás szőke hív majd táncolni, már zárni készülnek a pincék. Az utolsó taktusok alatt összekapja magát a társaság, a nő elköszön, a vécébe vagy a konyhába fog sietni, te meg a széken lógó táskádért nyúlnál, de nem találod sehol. Kirohansz az utcára, a hátul szállingózókat akarod faggatni, de kiröhögnek. Visszafutsz az étterembe, hívatod a főnököt, és üvöltözni fogsz, mert gyanút fogtál: túl gördülékenyen hajtották végre a zárórát. Fenyegetőzöl, mész a portáshoz, meg-

adod a szobaszámod, intézkedjenek, mert megbánják. Azt fogod kiabálni, hogy aljas bűnpártolók, tolvajok, cinkosok! ilyen szavak fognak, ha hiszed, ha nem, eszedbe jutni ezen a nyelven. Aztán felmegy a szobádba, lesz, ami lesz. Vetkőzöl, amikor kopogtatás nélkül betódul az éttermi stáb, legalább kilenc fővel, ebből három nő, akik azonnal melléd fognak ülni az ágyra, hogy vigasztaljanak és megnyugtassanak: Meglett a táska, nyújtja a főnök, nézd csak meg, bűgja majd a füledbe az egyik pincérmő, hátradőlve. Csak a pénz fog hiányozni a tárcából, az szerencsére kevés volt (lesz) benne, az iratok meglesznek, a táska a sarokasztal alá volt bedobva, szól majd a mese. Ez kizárt, mert ott nézted, mondod nekik, de mindnyájan tudjátok, hogy ez most már mindegy, ezek el is kezdenek kitolatni. Két nő nem indul majd, sőt lejjebb csúsznak az ágyon, egyforma, nagy mintás, fekete harisnyanadrág lesz rajtuk, buggyant, alkoholos lehelettől szaglanak, te kimenekülsz közülük, hogy ablakot nyithass. Végül hirtelen fordulj feléjük, s ordítva kérdezd meg, tudják-e, ki volt az a Kirov?, és ők riadtan, futva fognak távozni.

Már hatodik napja nem jön levél, már nyolcadik, tizenegyedik napja. Az első borítékodon szereplő címre írtam ugyan, de telefon, telefonszám nincs, táviratomra nem jött válasz. Most nem írok (csupa kérdőjeleket minek küldjek háromhetes útra?), és a füzetbe is csak ennyit. Mi van már? Mondja a rádió, hogy arrafelé valami határokon lőnek, nemzeti kisebbségi alapon, de talán nem olyan közel. Zárlat, meg-moccanási utalom?

Nekiülök a moszkvai telefonszámoknak. A hivataliak reménytelenek, de a harmadik telefonnap délutánján egy műteremben váraudanul felveszik a kagylót. A neves szobrász az, és azonnal azt mondja, amit nem tudok rögtön felfogni, pedig minden szót értek: Ott ülsz nála. Kicsoda? Te? Jaj, sóhajtja egy távoli ismerős, mégis a te hangodon, itt vagyok végre, úgy voltam, mint Csehoznál a nővérek, ah, Moszkva...! Csak egyszer már! Semmit sem értek, te vagy az?, kapkodom a levegőt, és megrázom a kagylót, hol vagy? Hisz volna még egy csomó idő, van valami?, fagatlak. Holnap megyek haza, vágod ki diadalmasan. Jó. Hú, ez jó, mondom, de... nincs semmi baj? Semmi, majd... Kicsit magyarázod, hogy nem lett szobor, és körülményes volt az elindulás, és te kérdezed, mi újság itthon. De mi van, mondd már! szegelek oda mégis a saját kérdésemhez, hallod? Semmi... Nem hiszem, beszélj már! Kicsit... nem érdekes, beteg voltam, bélfertőzés, de most nem akarom, hogy a telefonszámlája... De hiszen én hívtam! kiabálok. A holnap délutáni géppel jövök, hadarod, és már úgy...na, most csók, szial, és lecsapod.

Ha támasztod még a falat a bejárat málló lépcsője mellett, javítgatok bele a régi, félbehagyott szöveg folytatásaként az előző napokban, öt év után hozzátoldott mondatokba a spirálfüzet jobb oldalán, sötétedés után megjelenik hosszú, rongyos kabátban egy öregember. Derékig érő, csimbókos furtökké összetapadt, piszkosszürke szakállt fog viselni, s a nyakában (talán saját kezűleg) faragott, tenyérszerű fakereszt lesz, korpusszal. *Aggyszakáll.* Azt írod, a medreszék körül kézen fogva botorkáló öreg szerzeteseket az itteni nyelven isten bizony úgy hívják, hogy a szót *akszakáll*nak lehet lejegyezni, holnap megkérdezlek, hogy is van ez. Megáll előtted, az arcodba néz, dűnnyög valamit. Akkor már képtelen leszel bármi mást is kérdezni, mint azt, hogy tudja-e vajon, milyen utca ez. Milyen, milyen, ragadja majd meg az öreg a kezedet, s néhány lépésnyit, a sarokig vonszol, *Kirova!*, mutat föl az utcatáblára. *Krksz!*, rántja el nyújtott tenyerét vízszintesen, a nyaka előtt, metsző mozdulattal, hogy ugyanaból a lendületből a hüvelykujjával a feje fölé, a táblára bökjön, így jelezve, hogy an

végezte az illető. De nem lesz hajlandó részletekbe bocsátkozni. Ehelyett a tálcás étkezde kivilágított ablakához hív, inge alól előveszi a szentírást, felüti, mutatja is majd, de a lap tetejéről csak annyit tudsz kibetűzni, hogy János, nyilván a jelenésekről. Otthon próbálsz majd visszakeresni, hogy mit olvashatott fel az öregember, egyre hangosabban, egyre gyorsabban, mind szélesebb taglejtésekkel kísérve előadását, végül már magasba lökött karral, harsogva: *„És láték és hallék az égnek közepette egy angyalt repülni, aki azt mondja vala nagy szóval: Jaj, jaj, jaj a föld lakosainak... és látám, hogy egy csillag esett le az égről a földre, és adatek annak a mélység kútjának kulcsa... Megnyitá azért a mélységnek kútját: és füst jöve fel a kútból, mint egy nagy kemencének füstje, és meghomályosodék a nap és a levegőég a kút füstje miatt... azokban a napokban keresik az emberek a halált, de nem találják meg azt; és kívánnának meghalni, de a halál elmegy előlük...!”*

Itthon vagy. Már mindent elmondta. Megtapogattalak volna, azonosításképpen is, de rögtön kifordultál, és gyors beszéddel, nevetéssel próbáltad eleinte elrejtetni, a váróteremből kifelé igyekezve, a karodat, de elárult az ingujj alól kacsúszó kitérés. Tíz napja, vallottad be aztán, úgy leforráztad teljes hosszában a jobbodat, hogy még most is gennyes. Igen, mert folyton teavizet kellett csinálnod a merülőforralóval, a kórházból kijöve csak teát ihattál. Igen, egy hétig feküdtél a bucharai kórházban. Akkor nekikezdted, hajnalig tartott, míg elmondta a görcsöket, a lázat, az undort, a szomjazást. Az általános, pusztulni hagyó közönyt. A kivételes emberséget, erről szívesebben beszéltél, a szobaasszonyról, aki ásványvizet szerzett, meg az orvosról, aki szegyenkezve mutatott körbe a koszos barakkban, ilyen a helyzet a tudós Avicenna városában, mondta könnyezve, nem tudok magának penicillint adni! Majdnem ottmaradtál, tudtam meg végül, kolerád volt. Miért is kellett... miért nem voltam legalább veled, ugráltam fel az asztal mellől. És se telefon, se távirat! Elmondta, hogy az első napon, a kőbányából visszajövet, pont *aznap*, jutott eszembe a mély fal meg a labirintus, saslikot ettél salátával, talán a zöldség volt fertőzött. De nem lehetett másképp, mondtad, feküdtem az ágyon, váltott kézzel hajtottam el magamról a legyeket, és tudtam, magam vagyok, és egyedül kell elképzelnem és akarnom, hogy felkeljek és hazajussak. Egymagam vagyok ezzel, és ez jó. Semmiért nem adnám azt, amit átéltem, tudatlanabb, szegényebb volnék nélküle, fejtegetted, és nekem a fejembe tolt a vér, s a legkevesebb, amit arról elmondhatok, hogyan hallgattalak, hogy nem értettem. Olvastam az újszövetséget, vontad meg a válladat, és úgy döntöttem, hogy örülök. De hát minek?, rúgtam ki magam alól a széket elképedve. Hát... a felismerésnek, a találkozásnak... ha itt, a kolerakórházban, mindnyájatoktól távol, a világ legeldugottabb csücskében, ahol senki nem tud rólam, akkor itt. Hogyan mondjam neked másképp?

Itt van ez a füzet, mutatom neked a Kirov utcai tálcásról szóló jegyzeteket később, amikor már azt is elmondta, hogy nem akartak hazaengedni, verték az asztalt, hogy szobor nélkül egy tapodtat se, s még a telefonálásban is megakadályoztak, míg végre, munkaképtelenségre hivatkozva, kiverekedted az engedélyt. Sajnáltam, mondom, hogy nem adtam oda neked útravalónak, de most már látom, hogy... de azért nem akarod, hogy felolvassam? Nem, válaszolod rögtön. Jobban szeretem, ha magam olvashatom. De ezt olvastam is, teszed hozzá. S emlékeztetsz rá, hogy ebből a füzetből írtam ki neked elindulás előtt néhány címet, s aztán te belenézted, megtaláltad a szöveget, és, bocsánat az indiszkrécióért, elolvastad. Ezért odafelé, Moszkvában megpróbáltad megkeresni a Kirov utcát. Nem sikerült. De azóta is írtam bele

még, nyújtom a füzetet, és te olvasni kezded a bal oldalak feljegyzéseit, végül pedig a találkozást az öregemberrel.

Sétáltam Moszkvában, nézel föl a füzetből, a Bucharába való indulás előtti délután. Benyitottam egy templomba, sokan voltak benn, mécsesek égtek. Gyertyát vettem, és odamentem az egyik oszlop mellé, hogy ott meggyújtsam. Már lehajoltam, amikor megérintette a vállamat egy szakállas öregember, és azt magyarázta, hogy ne itt égessem, mert itt a halottakért égetnek. Jó az, mondtam, de ő, hogy csak jöjjen velem, és idetegyem a gyertyámat, *a szerencsés találkozásért*, ennek van ma a napja. Szót fogadtam. Később kijöttem, az öreg ott állt a templom kapujában, és ezért megkérdeztem tőle, nem tudja-e, merre van a Kirov utca, mert előzőleg nem találtam meg. Akkor intett, hogy kövessem, szóltanul mentünk, míg odaértünk, nem volt nagyon messze. Mondtam az öregembernek, hogy egy éttermet keresek itt, de ő csodálkozva nézett rám. Önkihasználó étterem, tíz ablaka volt, nyikorgott az ajtó, magyaráztam, többen is megálltak mellettünk, de csak rázták a fejüket értetlenül. Egy borostás ember, aki az inge szárnyát félrehajtva kisebesedett mellkasát vakargatta, elvigyorodott: *Étekezde? Szalóvaja, hamm-hamm?*, lapátolt két marokkal a szája felé röhögve. Enni, *jeszty*, csámcsogta, enni!

És akkor elmondod még, hogy hosszan kerestétek, más utcákban is kutattátok, kérdezősködtetek, mindhiába. Sem az étekezdet nem találtátok, sem azt, aki valaha is látta vagy hallott volna róla.

Talán elfogyott lassan, ajtócsapkodó szelek járták át elhagyott termeit, míg mindenesetül köddé nem vált; talán észrevétlen, inogva emelkedett az égbe, álmok súlyával terhesen, de akárhogy is, a Kirov utcai táclás most már nem létezik többé.

Vladimir Nabokov

## A MÚZEUMLÁTOGATÁS

Pellérdi Márta fordítása

Néhány évvel ezelőtt egy párizsi barátom – finoman szólva, különös ember –, midőn megtudta, hogy két-három napot Montisert-ben töltök, megkért, hogy ugorjak be az ottani múzeumba, ahol tudomása szerint egy nagyapjáról festett Leroy-portrét őriztek. Mosolyogva, széttárt karral előadott egy igen zavaros történetet, amelyre, bevallom, kevéssé figyeltem, részben, mert nem szeretem a mások tovakodó ügyeit, de főképp, mert mindig is tisztában voltam barátom képzelőerejének szertelenségével. Nagyjából a következőket mondta: miután nagyapja szentpétervári otthonukban meghalt, még az orosz-japán háború idején, párizsi lakásának berendezését elárverezték. A portré rejtélyes peregrináció után Leroy szülővárosának múzeumába került. A barátom szerette volna megtudni, hogy a kép valóban ott van-e, ha igen, meg lehet-e vásárolni, és ha meg lehet, mennyiért. Mikor megkérdeztem tőle, miért nem lépett kapcsolatba a múzeummal, azt felelte, hogy már többször írt levelet, de választ sosem kapott.

Eltökéltem magamban, hogy nem teljesítem a kívánságát, majd azt mondom, hogy beteg lettem, vagy útirányt változtattam. Holmi nevezetességek, múzeumok, műemlékek megtekintésének még a gondolata is utálatos számomra; különben is, hóbortos barátom megbízása képtelenségnek tűnt. De másképpen történt, mert mialatt a kihalt Montisert utcán kóboroltam papírkereskedés után kutatva, és ugyanannak a hosszú nyakú katedrálisnak a csúcsát átkoztam, mely minden utca végén felbukkant, heves zápor kapott el, amitől a juharlevelek is sűrűbben hullottak, hiszen már csak vékony szál tartotta életben az októberi szép időt. Fedél alá futottam, és a múzeum lépcsőin találtam magam.

Szerény méretű oszlopos épület volt, különböző színű kövekkel, az oromzat freskóján aranybetűs felirat, oroszlánlábás kőpadok a bronzajtó mindkét oldalán. Az ajtó egyik szárnya nyitva állt, és talán az idekint csillámló esőcseppek miatt bent minden sötétnek tetszett. A tető alatt álltam egy darabig, a lépcsőkön, de hamarosan azokat is bepötyözte a zápor. Láttam, az eső végképp eleredt, és mivel jobb dolgom nem volt, úgy döntöttem, hogy bemegyek. Alighogy ráléptem az előcsarnok sima, visszhangzó kőpadlójára, valamelyik távoli sarokból egy elmozduló szék zöreje hallatszott, és a teremőr, a szokásos nyugdíjas (köpenyének egyik ujja üres volt), felemelkedett a fogadásomra, és miközben félretolta az újságját, szemüvege mögül rám tekintett. Kifizettem a belépti díjat, és megpróbáltam nem figyelni a bejárati szobrokra (melyek hagyományosak és jelentéktelenek voltak, akár egy cirkuszi műsor első száma), majd beléptem a központi terembe.

Minden a megszokott volt: szürke árnyalatok, alvó szubsztancia, az anyag elanyagtalánodása. Ott volt a szokásos üvegszekrény, melynek ferde bársonyrekeszeiben régi kopott érmék pihentek. A szekrény tetején két bagoly ült, egy uhu és egy fülesbagoly, franciául „nagyherceg” és „középherceg”, ha szó szerint fordítjuk. Tiszteletre méltó ásványok nyugodtak fedetlen poros papírmasé sírjaikban; egy csodálkozó, kecskeszakállas úriember fényképe uralta a különböző méretű fekete kövek gyűjteményét. Az ásványok leginkább fagyott lárvaürülékre hasonlítottak; akaratlannul is elidőztem felettük, tanácstalan lévén, milyen anyagok ezek, milyen az összetételük, és mire valók. A teremőr eddig halk léptekkel, a tisztas távolságot mindig betartva követett, de most hozzám lépett, egyik karjával a háta mögött, a másik kísértetével a zsebében, ádámszuckájáról ítélve éppen nyelt egyet.

– Mik ezek? – kérdeztem.

– A tudomány még nem állapította meg – hangzott a kétségkívül betanult válasz.

– Louis Pradier, városi tanácsos, a becsületrend lovagja találta őket 1895-ben – folytatta ugyanazon a hamis hangon, és reszkető ujjával a fényképre mutatott.

– Jó, értem – mondtam –, de ki és miért döntött úgy, hogy a múzeumba kerüljenek?

– Felhívom a figyelmét erre a koponyáral – az öreg erélyesen felemelte a hangját, nyilván másfelé akarta terelni a beszélgetést.

– Mégis, érdekelne, hogy milyen anyagból vannak – vágtam közbe.

– A tudomány – kezdte újfent, de hirtelen abbahagyta, és mogorván az ujjaira tekintett, amelyeket bepiszkolt az üvegen lévő por.

Továbbléptem, hogy szemügyre vegyek egy kínai vázát, amelyet valószínűleg egy tengerészüst hozott haza magával, egy csoport lyukacsos kővületet, egy zavaros alkoholban úszó sápadt gilisztát, Montisert tizenhetedik századi vörös-zöld színű

térképét és három, fekete szalaggal átkötött rozsdás szerszámot: egy ásót, egy bányászfejszét és egy csákányt.

– A múltban ásní – gondoltam szórakozottan, de ezúttal nem kértem felvilágosítást a teremőrtől, aki az üvegszekrények között ide-oda kanyarogva hangtalanul és alázatosan követett. Az első terem mögött volt egy másik, látszólag az utolsó, amelynek közepén egy hatalmas szarkofág állt, akár egy koszos fürdőkád, körben a falakon festmények lógtak.

A szemem nyomban megakadt egy portrén, mely két szörnyűséges (egy marhaszordát ábrázoló és egy „hangulatos”) tájkép között függött. Közelebb léptem, és legnagyobb meglepetésemre rátaláltam arra a bizonyos képre, melynek létezése előttem ez idáig egy ingatag elme képzelgésének tűnt.

A siralmas olajfestmény egy pofaszakállas, szalonkabátos férfit ábrázolt, aki nagy, zsinóros csiptetőt viselt; némileg Offenbachra hasonlított, de a festmény hitvány sablonossága ellenére úgy éreztem, felfedezhető rajta a barátom vonásaihoz való halvány hasonlatosság. Az aprólékos gonddal megrajzolt kártnünpiros „Leroy” aláírás annyira banális volt, mint maga a munka.

Savanykás lehetet éreztem a vállam fölött; megfordultam, szemem a teremőr nyájas tekintetével találkozott.

– Mondja – kérdeztem –, kihez fordulhat az, aki esetleg szeretné megvásárolni az egyik festményt?

– A múzeum valamennyi kincse a város büszkesége – válaszolta az öreg –, és a büszkeség nem eladó.

Tartottam bőbeszédűségétől, és gyorsan helyesltem, de mégis megkérdeztem a múzeumigazgató nevét. Az öreg szerette volna elterelni figyelmemet a szarkofág történetével, de nem tágitottam.

Végül is megadott egy nevet, bizonyos Monsieur Godard-ét, és elmagyarázta, hol találom meg.

Őszintén szólva tetszett a gondolat, hogy létezik a portré. Szórakoztató átélni egy álom megvalósulását, még akkor is, ha az álom nem a sajátunk. Elhatároztam, hogy késedelem nélkül lebonyolítom az ügyet. Ha elragad a lelkesedés, senki sem tarthat vissza. A múzeumot gyors, visszhangzó léptekkel hagytam el; az eső már elállt, kékség borította az eget, egy nő felspriccelt harsnyával karikázott tova ezüstösen csillogó biciklijén, és csak a környező dombok felett tornyosultak felhők. A katedrális megint bújócskázni kezdett velem, de túljártam az eszén. Miután épp hogy sikerült megmenekülnöm egy vadul száguldó piros busz elől, amely éneklő fiatalokkal volt tele, átmentem az aszfaltozott átkelőhelyen, és egy perc múlva már Monsieur Godard kertajtáján csöngettem. Monsieur Godard vékony, középkorú, ingmellet és keménygallért viselő úr volt, gyöngyszemmel a nyakkendője csomójában; arca leginkább orosz agáréra emlékeztetett, mi több, éppen bélyeget ragasztott, s még szája szélét is kutya módra nyalogatta, amikor beléptem kicsi, de pazarul berendezett szobájába, melynek íróasztalán egy malachit untartató, kandallójának párkányán pedig egy furcsamód ismerősnek látszó kínai váza állt. Egy pár vívótőr függött keresztben a tükör fölött, melyben Monsieur Godard keskeny, ősz tarkója tükröződött vissza. Itt-ott csatahajók fényképei törték meg kellemesen a tapéta kék virágmintáját.

– Miben segíthetek? – kérdezte, és a papírkosárba dobta az éppen lezárt borítékot. Ez kissé szokatlannak hatott, de szavá tennem illetlenség lett volna. Röviden

elmagyaráztam látogatásom okát, még meg is neveztem azt a jelentős összeget, melytől barátom hajlandó lenne megválni, noha ő arra kért, hogy előbb várjam meg a múzeum feltételeit.

– Mindez roppant kecsegtető – mondta Monsieur Godard –, csakhogy maga téved, ilyen kép nincs a múzeumunkban.

– Hogy érti azt, hogy nincs ilyen képük? Épp az imént láttam. Egy orosz nemes portréja, Gustave Leroy műve.

– Valóban van egy Leroy-nk – mondta Monsieur Godard, miután végiglapozott egy viaszosvászon kötésű füzetet, és fekete körme megakadt a kérdéses bejegyzésen –, de nem portré, hanem egy falusi tájkép: *A hazatérő csorda*.

Megismételtem, hogy a saját szememmel láttam a képet öt perccel ezelőtt, és nincs olyan földi hatalom, amely kétségessé tehetné a létezését előttem.

– Rendben – mondta Monsieur Godard –, de én sem vagyok bolond. Már húsz éve vagyok a múzeum kurátora, és olyan jól ismerem ezt a katalógust, mint a miatyánkot. Itt azt írja, hogy *A hazatérő csorda*, ami azt jelenti, hogy egy csorda hazafelé megy, ezért, hacsak barátjának nagyapja nem marhapásztornak van lefestve, elképzelhetetlennek tartom, hogy a kép nálunk legyen.

– Szalonkabát van rajta! – kiáltottam. – Esküszöm, szalonkabát van rajta!

– Egyébként hogy tetszik önnek a múzeumunk? – kérdezte Monsieur Godard gyanakvóan. – Tetszett a szarkofág?

– Nézze – mondtam (és azt hiszem, már remegett kissé a hangom) –, tegyen meg nekem egy szívességet; egyezzünk meg, hogy most rögtön odamegyünk, és ha ott van a portré, maga eladja nekem.

– És ha nincs? – kérdezte Monsieur Godard.

– Akkor is kifizetem az összeget.

– Rendben – mondta –, fogja ezt a piros-kék ceruzát, és a piros végével – a pirossal, kérem – foglalja ezt nekem írásba!

Felindultságomban eleget tettem a kérésnek. Mikor az aláírásomat meglátta, sajnálkozott az orosz nevek nehéz kiejtése miatt. Majd ő is aláírta, gyorsan összehajtott a mellényzsebébe dugta a lapot.

– Menjünk – mondta, és meglazította egyik mandzsettáját.

Útközben betért egy boltba, ahol egy zacskó ragacos karamellát vásárolt, erőszakosan kínálgatni kezdte, és amikor kereken visszautasítottam, megpróbált a zacskóból egypárat kirázni a tenyerembe: Elhúztam a kezem. Néhány szem karamella a járdára potyogott, mire ő megállt, hogy felvegye, majd egy-két gyors lépéssel utolért. Mikor a múzeum közelébe értünk, megpillantottuk az előtte parkoló (ekkor már üres) turistabuszt.

– Aha – mondta Monsieur Godard elégedetten. – Látom, ma sok látogatónk van.

Leemelte a kalapját, maga elé tartotta, és méltóságteljesen felsétált a lépcsőn.

A múzeumban nem jól álltak a dolgok. Belülről fűlsértő kiáltások, duhajkodó nevetés és dulakodást sejtető hangok hallatszottak. Beléptünk az első terembe, ahol az idős teremőr éppen két egészen vörös képű, feltűnő jelvényt viselő, virgonc szentségtörőt próbált megakadályozni abban, hogy a városi tanácsos ürülekeit kihálásszák az üvegszekrényből. A fiatalok egy vidéki sportegyesület tagjai lehettek, néhányan az alkoholban úszó gilisztán, mások a koponyán szórakoztak hangosan. Az egyik vicces fiú el volt ragadtatva a gózradiátor csöveitől, úgy tett, mintha az is a kiállításához tartozna, egy másik alak öklével és mutatóujjával az egyik baglyot vette

célba. Harmincan lehettek összesen, és mozdulataik, hangjuk a törő-zúzó tomeg hangulatát teremtette meg.

Monsieur Godard összecsapta kezét, és egy táblára mutatott: „Kérjük látogatóinkat, hogy a múzeumban az alkalomhoz illő öltözékben jelenjenek meg.” Aztán utat tört magának a második terem felé, ahová követtem. Az egész társaság rögtön utánunk özönlött. Godard-t a képhez irányítottam; megtorpant előtte, kihúzta magát, majd kissé hátralépett, hogy megcsodálja, közben nőies cipósarkával valakinek a lábára hágott.

– Remek egy festmény – állapította meg szívből jövő őszinteséggel. – Ne legyünk kicsinyesek ebben az ügyben! Igaza volt, a katalógusban kell hogy legyen a hiba.

Ahogy ezt mondta, ujjai mintha tőle függetlenül mozogtak volna, apró darabokra tépték egyezményünket, és azok hópelyhekként hullottak egy terebélyes köpöcsésébe.

– Ki ez a vén majom? – kérdezte egy csíkos trikós egyén, s minthogy barátom nagyapját égő szivarral a kezében festették le, egy másik jópofáskodó alak cigarettát vett elő, tüzet akart kérni a portrétól.

– Jól van, akkor egyezzünk meg az árban – mondtam –, de mindenesetre tűnjünk el innen!

– Utat kérünk! – kiabált Monsieur Godard, és arrébb tolt a kíváncsiskodókat.

Volt a terem végében egy kijárat, amit előzőleg nem vettem észre, afelé törtetünk.

– Én nem dönthetek! – kiabálta túl a lármát Monsieur Godard. – Egy döntés csak akkor helyes, ha egyszersmind a törvény is támogatja. Először meg kell tárgyaljam a dolgot a polgármesterrel, aki nemrég halt meg, és még nincs megválasztva. Nem hiszem, hogy meg tudja venni a porrét, de mindenesetre szeretnék magának más értékeket is megmutatni gyűjteményünkből.

Tekintélyes méretű terembe kerültünk. Hosszú asztalon, üveg alatt, félig sült küllemű barna könyvek heverték nyitva, foltos, durva lapokkal. A falak mentén katonababuk sorakoztak térd felett bővülő lovaglósizmákban.

– Jöjjön már, beszéljük meg! – kiáltottam kétségbeesetten, miközben megpróbáltam Monsieur Godard kanyargó mozdulatait egy sarokban álló plüsshuzatú kanapé felé terelni. De megakadályozott a teremőr. Egyetlen karjával összevissza hadonászva futott utánunk, nyomában üldözői, egy sereg vidám fiatal, egyikük egy rembrandti ragyogású rézsisakot nyomott a fejébe.

– Azonnal vegye le, vegye le! – kiabált rá Monsieur Godard, mire valaki meglökte a suhancot, úgyhogy a sisak csörömpölve repült le a fejéről.

– Gyerünk – mondta Monsieur Godard a zakóm ujját ráncigálva. Átmentünk az ókori szobrászat termébe.

Egy pillanatra eltévedtem néhány hatalmas márvány láb között, és kétszer futottam körbe egy óriási térdet, mielőtt újból megpillantottam Monsieur Godard-t, aki éppen engem keresett egy szomszédos istennő fehér bokái mögött. Itt egy keménykalapos ember, aki valahogy felkapaszkodott rá, a nagy magasságból a kőpadlóra zuhant. Egyik társa megpróbálta felsegíteni, de mindketten részegek voltak; Monsieur Godard pedig csak legyintett rájuk, és átsietett egy keleti kelméktől pompázó terembe, ahol azúr szőnyegeken vadászebek száguldoztak, egy ügrisbőrön pedig tegez és íj hevert.

Különös módon azonban a tér és a tarkaság az elveszelettség nyomasztó érzését

keltette bennem, és talán az állandóan elviharzó újabb és újabb látogatók miatt, vagy talán, mert már nagyon szerettem volna elhagyni a fölöslegesen terjeszkedő múzeumot, és nyugodt, szabad környezetben megkötni Monsieur Godard-ral az alkut, némi riadságot észleltem magamon. Közben átkerültünk egy újabb terembe, ez igencsak hatalmas lehetett a kiállított bálnacsontvázról ítélve, mely egy fregatt vázához hasonlított; mögötte más termek is láthatóvá váltak, bennük hatalmas festmények rézsútos fényekkel, tele viharfelhőkkel, melyek közt a vallásos festészet törékeny bálványai lebegtek kék és rózsaszín leplekben; és mindez feloldódott a homályos drapériák gyors örvényében, csillárok villantak, és áttetsző uszonyú halak tekeregtek kivilágított akváriumokban. Felrohantunk egy lépcsőn, és visszatekintve, ósz hajú esernyős emberek tömegét láttuk, akik a világegyetem hatalmas makettjét vizsgálták.

Végül, egy komor de pompás szobában, melyet a gőzmozdonyok történetének szenteltek, sikerült gondtalan idegenvezetőmet egy pillanatra megfékezniem.

– Elég ebből! – kiáltottam. – Én elmegyek! Holnap majd tárgyalunk!

De ő már eltűnt. Megfordultam, és alig egyarasznyira egy izzadó mozdony hatalmas kerekeivel találtam magam szemben. Sokáig próbáltam visszaalálni a pályaudvarok makettjei közül. Milyen furcsán ragyogtak az ibolyaszínű jelzések a nedves síneken túl, a sötétben, és micsoda görcs szorította össze a szívemet! Hirtelen megint minden megváltozott, előttem egy végtelenül hosszú folyosó nyújtózott, számos irodával és elérhetetlenül siető emberekkel. Hirtelen befordultam, és ezernyi hangszer között találtam magam; a falak mind tükrökből voltak, bennük hangversenyzongorák véget nem érő sora tükröződött, míg középen egy medencében zöld kövön bronz Orpheusz állt. Az akvatikus téma még nem ért véget itt, mert mikor visszarohantam, a szökőkutak és patakok termében találtam magam, nehezen haladtam csúszós, kanyargó peremükön.

Időnként valamelyik oldalon különös, félelmet keltő vizes kölépcsők vezettek ködös mélységekbe, ahonnet füttyök, edénycsörömpölés, írógépkattogás, kalapácsütések és más zajok is hallatszottak, mintha ott lent éppen kiállítótermeket építettek volna. Aztán sötétségben találtam magam, állandóan ismeretlen bútordarabokba ütköztem, míg végül vörös fényt pillantottam meg, és egy emelvényre léptem, mely kongott alattam – majd hirtelen fényes szalon tűnt elém, ízlésesen berendezve empire stílusban, de sehol egy lélek, sehol egy lélek...

Ekkor már leírhatatlanul rettegettem, de valahányszor visszafordultam, hogy lép-teim nyomán megpróbáljak visszaalálni a folyosókon, mindig újabb ismeretlen helyekre kerültem – hortenziákkal teli üvegházba, melynek törött ablakain keresztül hamis éjszaka sötétsége látszott; egy elhagyott laboratóriumba, ahol az asztalon poros kémcsövek heverték. Végül egy szobába jutottam; itt fekete kabátokkal és asztrahánbundákkal roskadásig teleaggatott fogasok voltak, ekkor egy ajtó mögött tapsvihar tört ki, de amikor feltéptem az ajtót, nem színház volt ott, hanem lágy homály, a köd pompás utánzata és az utcalámpák tökéletesen meggyőző derengő folijai. Több mint meggyőző! Ahogy előreléptem, a valóság boldog és semmivel össze nem teveszthető érzése váltotta fel végre azokat a hamis ócskaságokat, amelyek között még az imént ide-oda tévelyegtem. A kövezet a lábam alatti igazi járda volt, csodálatosan illatos, friss hóval behintve, de néhány járókelő már rajta hagyta fekete lábnyomát. Lázas bolyongásom után a havas éjszaka csendje megdöbbenően ismerős volt, és kellemes érzéssel töltött el. Bizakodva megpróbáltam kitalálni, hova

jutottam, hogy került ide a hó, és mik azok az éles, de meghatározhatatlan fények, melyek itt-ott világtottak a barna sötétségben. Lehajoltam és megvizsgáltam, meg is érintettem a járdaszegély kerek, kiálló követ, majd tenyeremre pillantottam – mely tele lett vizes, hideg szemcsékkel –, hátha magyarázatot olvasok ki belőle. Éreztem, milyen könnyen, könnyelműen vagyok öltözve, ám az a határozott felismerés, hogy a múzeum útvesztőjéből kikerültem, még mindig olyan erős volt, hogy az első két-három percben sem meglepetést, sem félelmet nem éreztem. Nyugodtan nézelődtem, de amikor a mellettem álló házra pillantottam, megrendített a látvány; a pincébe tartó vaslépcsőt és korlátját elnyelte a hó. A szívembe nyilallt valami, és új, riadt kíváncsisággal néztem az úttestet, melynek fehér takaróján fekete keréknyomok húzódtak, a barna égboltot, melyen rejtélyes fények suhantak át, és távolabb a vaskos mellvédet. Tudtam, mélység tálong mögötte, morajlott és zúgott valami ott lent. A sötét úron túl elmosódott fény sor húzódtott. Beázott cipőmben tocsogva néhány lépést tettem a hóban, közben a jobb kéz felőli sötét házat figyelem; csupán egyetlen ablakban látszott egy zöld üvegbura halvány lénye. Egy bezárt kapu... Amott egy alvó bolt, lehúzott redőny. Egy utcalámpa alatt, melynek alakja már régóta súgta nekem hihetetlen üzenetét, egy felirat végét betűztem ki – „...inka szapog” („...pész mester”), de nem, nem a hó takarta el a végén a keményjelet. – Nem, nem; egy perc múlva fölélbredek – mondtam hangosan, és reszketve, kalapáló szívvel megfordultam, elindultam, majd újra megálltam. Valahonnét paták távolodó dobogása hallatszott, a hó sapkaként ült egy ferde útszéli kővön, a farakás szinte fehérnek tetszett a kerítés túloldalán, és már kivédhetetlenül tudtam, hogy hol vagyok. Sajnos, nem az emlékezetemben élő Oroszországban voltam, hanem a mai, létező Oroszországban, számomra ültött helyen, amely reménytelenül szláv és szkláv, és reménytelenül az én szülőhazám. Mint egy fantom álltam ott az októberi éjszaka érzéketlen fehérsége közepette, világos, külföldi szabású zakóban, valahol a Mojka- vagy Fontanka-csatornánál, vagy talán az Obvodnijon, és valamit tennem kellett, valahova mennem, valamire szaladnom, hogy kétségbeesetten megvédjem törékeny törvénytelen életemet. Ó, hányszor éltem át álmaimban hasonló érzést! Most valóság volt. Minden igazi; a szállingózó pelyhekkel teli levegő, a még be nem fagyott csatorna, a lebegő halas ház és az elsötétített sárga ablakok különös szögletessége. A ködből aktatáskával a hóna alatt egy prémsapkás férfi jött felém, meglepetten rám tekintett, és miután elment mellettem, még egyszer visszanézett. Megvártam, hogy eltűnjön, majd rendkívüli gyorsasággal kiszedtem mindent a zsebemből, papírokat réptem szét, a hóba dobtam őket, és rájuk tapostam. Volt néhány irat nálam, egy levél Párizsban élő nővéremtől, öszáz frank, egy zsebkendő, cigaretta, de hogy a számkivetettség minden külső jelét levetkőzzem, le kellett tépnem magamról, és el kellett tüntetnem a ruhámat, fehéreneműt, cipőt, mindent, hogy ideálisan meztelen legyek, és bár reszkettem a hidegtől és az aggodalomtól, megírtam, amit lehetett.

De elég. Nem mesélem el, hogyan tartóztattak le, későbbi megpróbáltatásaimról sem szólok. Hihetetlen türelmet és erőfeszítést igényelt, hogy újra külföldre kerüljek; így azóta megtagadom az olyan kívánságok teljesítését, melyeket mások örültsége ró rám.

*Párizs, 1939*

Orbán Ottó

## A BIRODALOM ALKONYA

Örvenöt éves vagyok.

Egész életemben egy süllyedő korszakból beszéltem kifelé.  
Minden cselekedetemmel tagadni akartam, és minden cselekedetem  
az ő tükre volt.

Legjobb tulajdonságaim tanúskodnak ellenem,  
hajlamom a mérlegelésre, a belátásra, a kételkedésre,  
a sokféle hang, amelyen szólni tudok,  
becsületességem mindabban, ami az alakoskodás mesterségét illeti –  
mind azt mutatja, hogy a császárságnak telt ezer eszmére is,  
csak egyre nem,  
s hogy ebbe bukott bele.

Korszakos bajt nem gyógyíthat személyes érdem. A jámbor hülyeség,  
hogy költészettel akartam hatni krokodilokra –  
csak úsztak a híg moslékban, és nem emelték ki fejüket a hétköz-  
napokból,

apró szemükből sütött a filozófiájuk,  
hogy ez, ami a fogunk közt van, ez a miénk, ezt megzabáljuk, és  
szarunk rád és kiérlelt stílusodra, haver,  
mert hiába szövegelsz itt, ha magad is csak a fölgyújtott olajkutat  
és a lángoló országok fekete füstjétől pislogsz.

Ki tagadhathá, hogy vétkem a természet ellen való?  
A nagyságrendek logikáját akartam megtörni,  
verssoraimmal dúcolva alá egy összedőlőni készülő világot,  
mely nem hagy maga után mást, csak egy paradoxon porkupacát, hogy  
a törpék közt a nagy még mindig kicsi.

Jöjj el, új tavasz óriása, aki ha minden jól megy,  
minden tudásod birtokában is félvad kamasz leszel, mint a mediterrán  
napsütés aranyfüstjében megszépült görögök,  
nyújtózz el fényes világodban, és élvezd ki azt, hogy a történet  
elején tartasz,

tudod, ki az istened, hol lakik, hogy éred el –  
az ember két legnagyobb képessége, hogy tanulni és felejtetni tud.  
Ezredszer kezdjed előlről, ugyanonnan, ugyanúgy, nézz fölfelé,  
s ne nyisd föl túl hamar a kripta ajtaját,  
mélytengeri hidegéből a hanyatló kultúrák bíbor ragálya és ravasz  
szertartásrendje árad,  
hogy elújjold magad a csillagok közt, és kurvák olében szenvedj  
hajótörést,

és ütök programod első számjegyéig hatoljon a vírus,  
és megtörténjék veled is minden, lépésről lépésre, ahogy velünk.

Tábori Zoltán

## KRUMPLISZESZ

Az ajtócsapódás hangjára a hatalmas krumpilis vájdlingokkal körbebástyázott két fiú lassan megemelte a fejét. Egy negyven körüli nő állt a küszöb elé terített ócska felmosórongyon, félig nekihátrálva az ajtónak, akár egy vállalati kézbesítő, aki mindig mások dolgában jár, és aki sohasem biztos abban, hogy jó helyre nyitott be. De hát ez nem volt iroda, csak egy mosogatószagú helyiség egy konyhai labirintusban, és a nő sem tartott a kezében kézbesítőkönyvet vagy bármilyen hivatalos iratot; egyáltalán, nem volt nála semmi, nem is tudott mit kezdeni a kezével, hol a gombokat csavargatta, hol a zsebeket feszegette kifeslett, galambszürke átmeneti kabátján, aminek talán már több gazdája is volt. Arcán a vonások már megsokasodtak, kiszélesedtek, elfásultak, s két nagy, gyorsan fáradó szem vibrált a festettnek tűnő, szarkalábakkal bélelt szemgödörben. Igazán nem volt rajta semmi udvarolnivaló, a két fiú közül az egyik, a sapkáján „Alfréd” feliratot viselő mégis úgy pattant fel a hokedlijéről, mintha maga Madonna toppant volna be közéjük.

– Asszonyom, maga megfogta az isten lábát! – üvöltötte. – Ilyen finom, úri társaságba, mint mi ketten, nem mindennap keveredhet az ember!

Az Alfréd-sapkás jóképű, fiatal fiú volt, egy kicsit olyan, mint az ideális reklám-ember: megnyerő, harsány és tolakodó. Sőt a kezeslábására feszülő műanyag kötény is leginkább valami plakátra hasonlított: egzotikus gyümölcsök díszlegtek rajta, s magyarázatként pár kínai írásjel szolgált a margón – meglehet, nemrég ez az egész még asztalterítő volt. A fiú a kezében ormólan, piros tulipánokkal cifrázott vásári bugylibicskát tartott, a pengéjét ki-be csattogtatta, és néha a nyelével jókedvűen hátba vágta a vájdlingok közt rekedt társát.

– Vagy tán rosszul mondom, Dezső?! Javíts ki, ha rosszul mondom!

Dezső csüggedten ült a kis sámlin, és úgy szívogatta az orrát, dorgolgette a szemét, mintha nem is krumplit, hanem hagymát pucolna. Vörhenyes, göndör haja volt, s az arcán, a pelyhedző vörös előszakáll alatt kövér, sárgásfehér pattanások duzzadoztak.

– Ami igaz, az igaz – vigyorgott fel ritkás, sárga fogaival a nőre –, mi csak páros hét kedd és csütörtökén, páratlan hét szerda és szombatján vagyunk.

– Ráadásul minket vajra lehetne kenni! – harsogott tovább az Alfréd-sapkás. – És nagyon szeretjük ám a jó női társaságot! A parfümtől illatozókat! Jól mondom, Dezső? Javíts ki, ha rosszul mondom!

És újfent hátba vágta a barátját. Dezső is felállt, a pucolatlan krumplik közé hajította a kését, aztán a csempézett falnak támaszkodó szekrény felé lendítette sártól maszatos ujjait.

– Sajnos, asszonyom, Alfi igazat mond. Valakik telehajigálták rohadt krumpilival a legkedvesebb szekrényünk tetejét. Meg hagymával. Néha már annyira bűdös, hogy szellőztetnünk kell.

A nő még mindig ott állt a mocskos, nedves felmosórongyon, és riadtan nézte a

két fiatal konyhalegényt, akik nyilván akkor is beléfojtották volna a szót, ha lett volna mondanivalója.

– Úgy ám, úgyhogy isten hozta körünkben, asszonyom! – kiabált teatrális pózban az Alfinak szólított fiú. – És ha volna még egy kis kencefice-pacsuli a táskájában, hát kenje csak nyugodtan magára! Egy kis tavaszvarázsra vágyunk itt, Okádiában!

– Komolyan! – Dezső is kezdett egyre inkább magára találni, és igyekezett úgy állni, hogy társa többet már ne csaphassa hátba. – Vegye csak elő az intím sprayt is, majd nem nézünk oda. Sőt hátat is fordíthatunk.

– Te csak beszélj a magad nevében! – Alfi sötétkék szeme csillogott, porcelánfehér fogsora villogott; látszott rajta, hogy mint a tévébeli reklámsztárok, egy csapásra meg akarja hódítani a nőt. – Rád jellemző, hogy amint egy kis romantika lopja be magát a köreinkbe, neked egyből a rothadó krumplik jutnak az eszedbe ott a szekrény mögött! Asszonyom, én csak a szekrénynek tudok hátat fordítani, önnek nem! És nemcsak az illatokról van szó, na! Valami különös delejesség sugárzik önből, és én, akár egy iránytű, máris magácska felé meredek! Te Dezső, nem épp most tanultuk fizikából, hogy mi a franc is az a mágneses tér? A felszín, a földkéreg alatt forró magma kavargog, láthatatlanul körbefonja a földet, az ember nem is érzékeli, csak az arra érdemes médium, a mágnesrúd, ami nem tud elszabadulni a hipnotikus vonzástól, mert a pólusok csak négyszázezer évenként cserélődnek fel, jól mondom, Dezső? Javíts ki, ha rosszul mondom! Szóval még beletelik egy kis idő, mire meg tudok szabadulni a maga pillantásától... Na, ne legyen már olyan szomorú, ne vessen egy kicsit, így: hiühi!

A nőn látszott, hogy nem tudja, mit tegyen, hogyan lépjen fel ezzel a két harsány és idélen kamasszal szemben, akik majdhogynem a fiai lehetnének, és talán egy kicsit úgy is viselkednek. A hátát az ajtónak nyomta, az egyetlen biztos pontnak, amely a külvilághoz köti, amelyen át előbb-utóbb elmenekülhet, el ettől a két ördögfiútól és ebből a pokol bugyrából, mert az ő számára mindez maga lehetett az alvilág.

– Ne vadítsd el már, Alfi, tisztára elvadítod! – Dezső a derekára csomózott kék babaköténybe törölgette a kezét. – Nézze, asszonyom, bármilyen furcsán hangzik is, mi komolyan beszélünk. Nem hülyeség: a szekrény tele van szórva rohadt krumplival.

Azzal fogta a kis sámliját, letette a szekrény elé, ráállt, kicsit nyújtózkodott, kapaszkodott, leselkedett, azután visszahuppant a földre.

– Mindig ez van – méltatlankodott. – Tegnap a srácok úgy telehajigálták, hogy már gyűlnek rá a legyek meg a svábbogarak. Aztán amilyen pechünk van, épp ma veszik észre, és sikálhatunk napestűg. Sajnos a főnökünknek jó orra van... Katonáéknál is a szaglokátorosoknál szolgált. De ha lenne egy kis illat a levegőben, akkor talán még megúszhatnánk...

Dezső most egészen furcsán, sötéten vigyorgott, mintha nagyon is tisztában volna azzal, hogy ez az elnehezült arcú, elnehezült testű asszony már túl van azon a korszakán, amikor egy nő még hisz abban, hogy a folyton magánál hordott dezodorral, mint valami fátyollal, a titokzatosság pókhálója mögé rejtheti magát.

– Nincs nálam spray... – szólalt meg végre a nő. A hangja rekedt volt, és furcsán vibrált; krárogott is párat, utána magyarázkodott tovább. – Csak így szaladtam le a boltba, retükül nélkül, egy szál pénztárcával...

– Áh! – Dezső nagyot legyintett, aztán leült, pucolni tovább a krumplikat. Ült, és

hámozott, olykor megcsóválta a fejét, mosolygott, és néha a szekrény tetejére hajított egy-két girbegurba, nehezen hámozható krumplibabát.

Alfi azonban előresietett, megállt a nő előtt, és gyors, határozott mozdulatokkal kigombolta, majd lesegítette a kabátját.

– Nana, maga nemcsak a retüküljét hagyta otthon, hanem a humorérzékét is! – vigyorgott, és a kabátot lezserül a bedöglött krumplicsológépre hajította. – Márpedig a súlyosabbik mulasztás ez volt! Nemigen csípjük mi a fancsali társaságot! A maga elődei mind vették a lapot, sőt rá is tettek egy lapáttal, és olyan banzájt csaptunk, hogy ihaj! Olyan is akadt, aki direkt a mi kedvünkért lett visszaeső! Na ne tókoljon már annyit! Mit szólna hozzá, ha szóhoz se tudna jutni?

Hirtelen magához rántotta az elképedt nőt, villámgyors csókot nyomott a szájára, aztán a keze lesiklott a kezére, úgy vezette a mosogató felé, pipiskedőn lépdelve a lucskos, nyálkás konyhakövön.

– Most már akár tegeződhetünk is – folytatta, és nagyot kacsintott. – Engem Alfinak hívnak. És téged?

A nőt talán az ételmaradéktól maszatos tálcák, tányérok, csészék látványa jőzánította ki, mert egyszer csak megrázkódott, ellökte magát a fiútól, és bal csuklójával a száját kezdte törölgetni.

– Maga túl sokat képzél magáról – zihálta, és a hangja, ha lehet, egy fokkal még rekedtebb lett. – Csak azért, mert... valami hülyeséget csináltam, magának még nincs joga úgy bánni velem, mint a csukájával – A szeme összeszűkül, mint a fényképezőgépek blendéje, amikor megtalálja a célt. – Bár ahogy maga viselkedik, fogadok, még nem is volt dolga nővel!

Alfi egyetlen villanás alatt gyors, alattomos pofont kevert le az asszonynak.

– Jó, akkor Marinak foglak hívni! – közölte. – De csak azért, mert ma Mária-nap van, és legalább lesz kit ünnepelnünk. Dezsó! Vedd csak elő a laposkát, légy oly bátyám!

A nő mindkét tenyerét az arcára tapasztotta, úgy hátrált neki a falnak.

– Ezért fel fogom jelenteni – sziszegte.

– A feljelentésdőt talán hagyjuk! – intett Alfi fölényesen. – Errefelé túl sok feljelentés megy a süllyesztőbe. Jól mondom, Dezsó? Javíts ki, ha rosszul mondom!

Dezsó már ott állt Alfi mellett, egy kis lapos vodkásüvegről csavargatta le a kupakot, s nyújtotta a nő felé.

– Na, húzza meg erre a nagy ijedségre, Marikal Alfitól meg ne féljen, jó bű, sőt majdnem osztályelső, ha mondom!

– Hát igen, az az egyetlen gyengém, ha sértegetnek – mormolta Alfi, és kivette barátja kezéből a vodkásüveget. – Olyankor nem tudok ellenállni magamnak.

Ivott az üvegből, aztán odatette a mosatlan edények közé.

– Na, láss neki! – mondta. – Vagy ennek, vagy annak.

A nő nem mozdult. A halomba szórt edényeket nézte. A keze remegett.

– Nal – biztatta Dezsó is. – Vegye lezserre, Marika, és kezdje a vodicskával!

A két fiú lassan a vándlingok felé hátrált, de a szemüket egy pillanatra se vették le a görnyedien álló asszonyról.

– Persze nem muszáj elmosogatni – jegyezte meg Alfi. – Van más kiút.

– De inni ahhoz sem árt – bólogatott Dezsó.

– Ismered a viccet a csajról, aki beállt a spermabank előtt kígyózó férfsorba? – vigyorgott Alfi.

– Undorító viccek vannak – mondta a nő, és megtekerte a csapat. A víz zuhogva, fortyogva zúdult az edényhalomra, néha ki is fröccsent, eláztatva a nő vastag, szürkés-kék pulóverét. Pár percig nem történt semmi, aztán az asszony a magasba emelt egy porcelántányért, egy pillanatra úgy tűnt, a földhöz vágja, de aztán visszatette, és a csapat is elzárta. A két fiú közönyösen vágta egyre a krumplit, ami hangosan csobogott a vízzel teli vájdillingokban, és néha tompán puffant a szekrény tetején.

– Na! – bődült el Alfi egy-két perc múlva. – Mi van, még sose csináltál ilyet? Talán megmutassam?!

– Hagyd, Alfi, látod, hogy megijedt – vette védelmébe az asszonyt Dezső.

– Nem is kevertem le olyan nagyot.

– Nem attól. Hanem ami odafönn történt. Igaz, Marika?

A nő nem szólt, csak nyúlt az ultráért, felnyitotta a zacskót, belebámult. Aztán visszatette.

– Azt mondd, telement? – kérdezte Alfi.

– Azt.

– Igaz – bólintott Alfi. – Láttunk már ilyet. Új helyzet! Ezer bocs, Mari, ha téged odafönn túl nagy stressz ért, akkor minden meg van értve. Minden. Sőt. Mi magunk segítünk hazacsempészni téged. Pihend csak ki otthon magad.

A nő megemelte a fejét. Már nyitotta a száját, hogy valamit kérdezzen vagy mondjon, de aztán meggondolta magát.

– Látom, nem bízol bennünk. Pedig már volt, aki amikor lebukott, beszart, és mi az ilyeneknek mindig segítünk. Nem jószívúségből. Hanem mert az ilyenek társaságában nem öröm a munka.

– Van itt kijárat a szakácsokon át – intett a csapóablakok felé Dezső. – Ha így áll a helyzet, majd mi kikalauzoljuk, és menjen isten hírével!

A nő kicsit kivárt, figyelmesen vizsgálta a két fiú arcát, a férfias vonásokat, illetve a fakadófélben lévő pattanásokat, aztán ellökte magát a mosogató zománcos peremétől.

– Akkor – kezdte óvatosan –, akkor én talán el is mennék...

– Hohó! – emelkedett fel hokedlijéről Alfi. – És elmosogatni, azt ki fog?!

A nő kicsit habozott, aztán dacosan kibökte:

– Hát aki szokott.

– Na nem! És ha át akarsz verni minket? Mi a garancia arra, hogy tényleg be-töjtál?

Sokáig csönd volt a kis helyiségben, csak kívülről szűrődtek be mindenféle hangok: valahol víz zubogott, gáz sziszegett, zsír sercegett, fedők kocogtak, csövek duruzsoltak, fakanalak kopogtak, és mintha láthatatlan egerek kotorásztak volna valamennyi árnyékban és sarokban.

– Ahhoz bizony kell valami bizonyíték – mondta Dezső.

– Habókra nem mosogatunk – mondta Alfi.

A nő odasétált a falhoz, ahol a beugróban fönt, a meg-meglóduló ventilátor lapátjai között néha látszott a kék ég.

– Miféle bizonyíték? – kérdezte szárazon.

– A bugyid. Vesd le a bugyid.

Az asszony végigfuttatta ujjait a csempén, ami már göcsörtös volt a rákövesedett mosogatólé cseppkőszín cseppjeitől.

– Szóval vessem le a bugyim.

– Pontosan. Ha csak egy kicsit is szaros, mehetsz.

A csend megült körülöttük. Olyan volt, mint valami sűrű massa, amit hiába ráznak a vödörben, meg se moccan.

– Lehetetlen, hogy legalább egy kicsit be ne fostál volna, amikor lebuktál. Egyetlen pici folt is elég nekünk.

A csempe fugái már sötétek voltak a kosztól, de néhol egészen éjfeketék, ahol kihullott a cement. Az asszony a körmeit beleillesztette a résekbe, mintha meg akarna kapaszkodni. A körmein régi, gyöngyházfényű lakk lepattozott maradványai látszottak.

– Legalább nézd meg!

A nő ellépett a faltól, a magasba meredő szellőzőablaktól, és visszaállt a mosogató elé. A hangja most nagyon fáradtan csengett.

– Maguk tévednek, ha azt hiszik, én olyan vagyok, mint a többi.

Alfi nevetett.

– Ne nézz minket taknyos kölyköknek, Maril! Mi nagyon jól tudjuk, kívül milyen hangot kell megütni! Kerülnek ide elég gyakran finom úrihölgyek is, na, azokkal másképp bánunk. Ott előcibáljuk a gyerekszobánk. De te nem vagy finom hölgyike, Maril! Jól mondom, Dezső? Javíts ki, ha rosszul mondom!

– Hát persze, Alfi – fanyalgott Dezső. – Hátsó lépcsőház, harmadik emelet, gang balra kategória.

– Pontosan. Mondjak konkrét példákat?

– Nem kell. – Az asszony arcán ráncok jelentek meg, és valaminnyi lefele görbült. – Maguk csak ne tetszelegjenek a szociológus szerepében. Maguk krumplicsesz-tanulók, és kész.

– Érettségivel – emelte fel rozsdamentes kését a neonok felé Dezső, de a társa leintette.

– Sokan megfordultak már itt, Mari, de a te fajtádból még senki nem vette ilyen büszkére a lapot. Éppen a múlt héten jött egy spiné, kicsivel fiatalabb volt nálad, de talán csak jobban tartotta magát, szóval az azt mesélte, hogy már hajnaltól főzött, takarított, mosott, süttött, vasalt, bevásárolt, mosogatott, jól mondom, Dezső? Javíts ki, ha rosszul mondom! Szóval a spiné már túl volt az ötszázadik lépcsőzéken, az ötvenedik bőrkiaztatáson, ujjjelmetelésen, és épp a piskótát sütötte, amikor rájött, hogy hiányzik egy tojás. No, gondolta, ha csak az a baj, hát ott ül a fotelben úgyis a férje, majd megkéri, ugorra le a boltba, hozna egy tojást. Na de mit mondott erre a férj? Jaj, segíts már, Dezső, nem bírom a röhögéstől!

– Azt mondta: tojji egy tojást!

A fiúk egymás hátát csapkodták nagy nevetésben, rezgett-remegett előttük a vájdling, mint egy fura üstdob.

– Bizony, Mari, azt mondta neki: te vagy a nőtény, a tojó, ez a te dolgod! Tojdi ki azt a tojást!

Nyerítve röhögtek. A csapóablakok felől konyhalányok és szakácsapok férfiak bámultak feléjük, de nem szóltak, csak gesztikuláltak és grimaszoltak.

– És akkor az a szerencsétlen spiné fogta a szatyrot, lement a boltba, ahelyett hogy belevágta volna a nagykest az urábal Lement, és hogy túlélje az incidenst valahogy, hát elemelt egy üveg vodkát! Persze megfogták, idehozták, és itt szembe találta magát annak tüzserésével, mint ami még otthon várt rá! Vodka nélkül!

– Nal – mordult közbe Dezső.

– Jól van, no, de azt mi adtuk neki! Mosogatott is, mint egy kisangyal! Fogadok, Mari, te is vodkát loptál!

A nő nem felelt. A mosatlan edények bábeli tornyát bámulta. A tányérok a paradicsomszószt olyan volt, akár az alvadt vér.

– Na, Marika, ki volt a gaz csábító? – érdeklődött Dezső is. – Pia? Cigi? Vagy talán sampon? Ebben a boltban jópofa importsamponok vannak...

A nő ösztönösen a hajához nyúlt, igazgatni kezdte. A haja csapzott volt; az egymáshoz tapadt, elvileg barna szálak különböző, határozott árnyalatokban váltak el egymástól, mint a vonalkák a vonalas színeképeken.

– Ma délután lett volna időm rá, hogy megmossam – mormolta félszegen, mint akit rajtakaptak.

– Semmi baj! Nekünk így is tetszel! Csak egy hangyányival több kacérság, és a lábaidnál heverünk! Na, áruld már el, hogy mit loptál!

– Vodkát. – A nő hangja most váratlanul élesen csattant.

A két fiú rábámult.

– Fogadok – bólogatott Alfi –, fogadok, hogy Russiant. Ti hülyék, a Kalinka kicsi és lapos, nem dülled ki a zsebből!

– És egyetlen tojásért mentem le a boltba – folytatta szokatlan közlékenységgel a nő, majd látva a fiúk meghökkenett képét, egy kicsit kivárt. – És odahaza halomban áll a mosatlan. Tálban a félig kész piskótatészta. A férjem a fotelben, újságokkal. És senki nem tudja, hol vagyok.

A két fiú összenézett.

– A történelem ismétli önmagát – dünnyögte Alfi.

A nő megérintette az előtte tornyosuló edénypiramist, meg is billentett egy-két kiálló fület, peremet. A tányérok és poharak éles hangon kocogtak-csikorogtak, mint a konstrukciós játékok bontás közben.

– De én nem fogok elmosogatni.

Azzal hátat fordított a mosogatónak, és a kabátjáért sietett, ami az elromlott krumplicpucoló gépre volt odahajítva. Nem vette föl, csak a karjára kapta, úgy indult az ajtó felé. Alfi és Dezső először hitetlenkedve nézte, azután hirtelen felébredtek.

– Hoppál – vidámkodott Alfi. – Zsákutcai! Itt minden út a főnöki előszobán át vezet!

– Az egérút nem arra van! – hadonászott Dezső. – Hanem erre vagy arra, esetleg amarra, de arra semmiképpen sem!

Az asszony most először mosolyodott el azóta, hogy átkelve a mocskos felmosóröngyön, belépett a konyhalegények birodalmába.

– Nem akarom kikerülni a főnöküket – mondta egészen lágyan. A mosoly határozottan jól állt neki, még ha egy kicsit úgy lebbent is, mint amikor az elérett rózsából egy szirmot elsodor a szél, és látszik, hogy már csak mennyi maradt. – Nála vannak a családi fotóim.

A keze már a kilincsen volt, amikor a fiúk rácszméltek, hogy ennek a fele se tréfa.

– Hé! – pattant fel Dezső. – Hát ez meg mire jó?! Azért jött, hogy elmosogasson, vagy tán nem így szól az alku?!

– Meggondoltam magam. – Az asszony karikagyűrűje hangosan csikorgott a rézkilincsen. – Meggondoltam magam.

– Hohó, nem addig van az! – Alfi hármat lépett, és már ott állt az asszony előtt,

emelte is volna a kezét, de az asszony jéghideg pillantása megállította. – Egy nyavalyás kis bolvi szarka ne hőzöngjön itt nekünk! Inkább örülj, hogy lyuk van a seggeden! Hogy ilyen olcsón megúszta! Tudod te, micsoda botrány meg hercehurca egy ilyen eljárás hivatalból?!

– Tudom – mondta a nő, és kinyitotta az ajtót, jöllehet Alfi megpróbálta visszatartani.

– Várjon! – kiabált kétségbeesetten Dezső. – Nézze, ha magának ennyire derogál az a fránya mosogatósdí, esetleg cserélhetünk. Krumplit pucolni szeret-e?

Az asszony újra elhullajtott egy mosolyszirmot.

– A krumplitól bebarnulnak az ujjaim.

– Nézze, ne csinálja ezt. – Dezső az orrát szívogetta, és közben a szétszóródott krumplihéjakat rugdosta össze egy kupacba. – Ezzel csak bevadítja a főnököt, és az nem lesz jó se nekünk, se magának.

– Szeretem a vad férfiakat – szólt hátra a nő a fiúknak, és becsukta maga mögött az ajtót.

Jó egy percig nem történt semmi. Aztán Alfi lehajolt, felemelte a felmosóröngyöt, kicsavarta a lefolyó fölött, majd szép akkurátusan visszaterítette a küszöb elé. Amikor ezzel végzett, a nadrágjába törölte a kezét, és visszaült a helyére.

– No boz meg – mondta Dezső. – Ezt jól megcsináltad.

– Én? – dörmögött Alfi. – Mért pont én?

– Melléfogtál, hogy az istenbe nem vetted észre?!

– Adni kellett volna neki még egy nyakast. Ilyen egy hülye spinét. De te is aktívizálhattad volna magad!

– Ez most jól bemárt minket a Bárdosnál. Nem adok öt percet, és jön a Bárdos hót dühösen, beleszagol a levegőbe, aztán már húzza is el a szekrényt, és mi sikálhatunk napestig.

– A, frászkarikát. Ez egy lopó-lotyó. Szétteszti a lábát a Bárdosnak, és attól mindenki jól jár. Még mi is.

– Francokat. Meglásd, beköp. Vagy ezt, vagy azt.

– Te pofáztál neki a szekrényről, vagy talán nem?!

Hallgattak, csak a kezük járt, s a krumplik kopogtak-csobogtak, melyik hova esett. A kis helyiségben a levegő egyre nyomasztóbb lett, mintha a ventilátor most befelé terelt volna minden konyhai gőzt, gázt, párát és füstöt.

– Holnap a Tamásék jönnek, ugye?

– Aha. Holnapután.

A szekrény tetejére gondoltak, ahol a mindenféle szemét egyszerre csírázik és rohad. Valamilyen ital ilyesmiből is készül, igen: a krumpliszesz.

– Annak is neki kéne állni! – Dezső a mosogató felé intett a fejével.

– Még várjunk egy picit – dünnyögte Alfi.

Ültek, néha ittak, rágyújtottak, és közben szép, szabályos serpentüncsikokban hámozták a krumplit, s olykor elhajítottak egy-két göcsörtöset a szekrény felé.

Vörös István

## EGY TALÁLT SORRA\*

*Nagyapám emlékének*

De aki már meghalt, van ideje várni.  
Van ideje várni, kövek alá szállni.  
De aki már meghalt, azt baj sosem éri,  
fekete idejét fehérre cseréli.

De aki már meghalt, annak szeme, arca  
szétfut az időben, nincsen annak arca,  
nincsen annak arca, csak csontjai vannak,  
de aki már meghalt, nincsen arca annak.

Féhrre cseréli majd fekete gyászát,  
van ideje várni kövek mozdulását,  
kövek mozdulását, az ítélet jöttét,  
de aki már meghalt, nincsen annál gyöngébb;

kövek mozdulását az hiába várja,  
keskeny ég az idő, nem férhet alája,  
keskeny ég az idő, de aki már meghalt,  
van ideje várni, bármeddig is eltart.

## AZ OKOK SZÉTSZÓRÓDÁSA

Mit is hordoz ez a lét?  
a tavasz városnyi darabja,  
hol utcák hosszán kóborol  
lábad mellett a járdapadka.

A létté nagyított pusztulás,  
a kezdet bizonytalansága.  
Kinézek az ablakon  
a levegő falára.

\* A vers első sora Török Sophie Babits Mihály ÖSSZES MŰVEI-hez Irti utószavában olvasható.

Hol utcák hosszán kóborol  
a tavasz feltételes hiánya,  
mit is hordoz ez a lét?  
a puszta semmi lobogása.

Körénk rakott téglái  
a kezdetnek s a végnek,  
mint oroszlánszájban a fogak,  
magukkal összeérnek.

Honnan maradt a semmi itt?  
a dolgok közé csúszva.  
Visszafordul a magyarázat,  
s az okokat összetúrja.

Villányi László

---

## NAPIMÁDÓ

Meztelenül fordul a nap felé,  
az erkély üvegének feszul talpa,  
kinyújtja, majd felhúzza lábát;  
térdei valószínűleg messzeségbe  
kerülnek egymástól, karját hátra-  
tárja, finoman így kezd ringatózni;  
s ilyen távolságból jól látom, a nap  
sugarai miként ívelődnek, borítva  
törvényt: *oda* igyekszik mindegyik;  
s ha óvatosan csengetek, a lány  
szétnyíló köntöst kap magára,  
*onnan* árad, mi odagyúlt elébb;  
és helyemen azonosíthatatlan anyag  
marad, mire elér egy fuvallat,  
s gyengéden kiröpít a kulcslyukon.

## ÜZENET

Egy jókedvű átutazó fogalmazhatta,  
 vagy egy szorongó kamasz a környékről,  
 éjszakákon át fontolgatva tervét,  
 fehér krétát s bátorságot gyűjtve?  
 Néhány napra bizony összekuszálta  
 az iskolák, irodák, gyárok rendjét,  
 míg a lányok pontosan ki tudták számítani,  
 hány perccel korábban kell felkelniük,  
 hogy megtehessék olykor óriási kerülőjüket.  
 Mert lakjanak bárhol a városban,  
 a röphíd felé veszik útjukat, ott  
 nyüzsögnek reggel, délben, este,  
 hogy mohón, vagy simogatva minden betűt,  
 újra olvashassák a vaslemezre írt  
 üzenetet: *lányok, imádlak benneteket.*  
 A múzeum fotósa, hosszú bajusza mellett  
 lógó masináival, hiába vonul ki újfent,  
 felvételt még éjszaka sem készíthet,  
 hisz nem csupán a lányok zarándokolnak  
 arra, mosolygós asszonyok, nénikék is:  
 szelíd büszkeséggel részüket akarják.  
 Változást már egy eső sem okozhat,  
 bár általa halványodnak, tűnnek el a betűk,  
 de utóbb bizonytalan választ sem adva  
 a miéltre, marad az útvonal, a hídon mennek  
 majd naponta a lányunokák, dédunokák.

Kántor Péter

---

## KIKÖTŐ BLUES

A hajós lánya meg én  
 kimentünk éjjel a kikötőbe,  
 ahol hallgatag bárkákat  
 ringatott a sötét víz.

Rámutatott egy bárkára:  
körülbelül ekkora,  
ilyesforma hajója volt  
apámnak, amíg élt.

Süllyedő sziget a múlt,  
kicsúszik a láb alól,  
esetlenül átöleltem,  
csókolóztunk a süllyedésben.

Hideg, betonnyűvő szél fújt,  
és fúj azóta is mindig,  
ahol egymásba kapaszkodunk,  
a hajós lánya meg én.

---

## BICIKLI BLUES

*M v A-nak*

Miután egész éjszaka sétáltunk  
a kikötőben és később a parkban,  
ahol rajtunk kívül csak nyulakat lehetett látni,  
akik vagy nagyon korai kelők vagy buliztak,

hajnalban az üres városban  
egy biciklis felajánlotta nekem a biciklijét  
5 guldenért,  
egy gyönyörű, lopott biciklit,

de én féltem, hogy nem tudnák hazavinni rajta,  
pedig nagyon szerettelek volna hazavinni rajta,  
igaz, tolhattuk is volna,  
egy darabig.

Könczöl Csaba

## A PORNÓ LOGIKÁJA

Nem minősítés – sem onmagamé, sem azoké a produkcióké, amelyek több-kevesebb bizonyossággal e homályos kontúrú fogalom terjedelmébe betagosíthatók –, hogy sem időben, sem pénzben nem vesztegettem többet pornó termékekre többé-kevésbé nyílt legalizálásuk óta, mint szigorú ülalmasságuk évtizedei alatt. Nem „elvi okokból”. És még kevésbé a tárgyuktól való idegenkedésem okán. Egyszerűen: untattak – szavakban elbeszélve, álló és mozgó képekben bemutatva egyaránt. Méghozzá oly mérhetetlenül, hogy a pornó egyik közkeletű meghatározási kísérlete alapján („*célja a nemi aktus nyílt megmutatása révén szexuális gerjedelmek felkeltése*”) e „műnem” számomra voltaképp nem is létezett vagy létezik, vagyis e kritériumból kiindulva tőlem bármiféle terjesztéstechnikai korlátozás nélkül ellephetnék akár az összes látható közterületi szabad falfelületet – még az újságosbódék vitrinjeit is –; s ha ez utóbbi ügyben mégis a korlátozó önkormányzati intézkedésekkel értettem egyet, ennek egyedüli önös oka az volt, hogy kiszorították a helyükről a számomra érdekes egyéb kiadványokat. Vagyis megfosztottak az arról való gyors, menet közbeni tájékozódás lehetőségétől, hogy kapható-e már valamilyen nekem fontos újság, hetilap, folyóirat legújabb száma. Egyéb-ként? Köszömlére való kitételük éppúgy nem zavart volna, ahogy nem zavart és nem zavar egyéb gusztustalanságoké, amíg *melleltük* adatuk némi hely egyebeknek is: semmi kifogásom az ellen, hogy az Írók Könyvesboltjában szembeszökően áll a pultra kirakva a *Hunnia Füzetek*,<sup>•</sup> amíg társaságában vele egy pulton láthatom a *Holmit*, a *2000-t*, a *Thalassát*, a *Nappali házat*, a *Századvéget* stb. Csak akkor kezdenék el dühödten protestálni, ha az utóbbiak *helyett* kellene látnom. Vagy általa eltakarva, mögüle kellene őket előbányásznom. Szóval, pornóügyben is az eklektikus elvtelenségig elvhu pragmatikus liberális vagyok. És „privátum” legföljebb sajnálkozom azok sorsa fölött, akiknek ilyen pótszerekre van szükségük ahhoz, hogy fölajzódni képesek legyenek – ha egyáltalán valóban képesek. És ha ettől képesek, elismerem a pornó létyogosultságát, sőt fontosságát is: ki tudja, mi mindent tartogat még számomra is a jövő...

E gondolatlanul ártatlan naiv viszonyomnak a pornóhoz egy néhány napos láz és influenza vetett véget. Az ágyat nyomva, komolyabb szellemi erőfeszítésekre gyöngén és lustán, két, máskülönben módfölött kedvelt „klasszikus” nevének áruvédjegyével ellátott zaftos malackodás végigolvasásával csaptam agyon az időt. Az egyik Csáth Géza NAPLÓ-ja, a másik Apollinaire TIZENEGYEZER VESSZÓCSAPÁS-a, Pelle János magyarításában. Hogy vékonyságuk ellenére mind a kettő dögunalom, legalábbis irodalomként (pszichiáteri szempontból megítélni őket illetéktelen vagyok), erre kár vesztegetni a szót. Csáth leltárnoki lelkiismeretességgel regisztrálja, napjában hányszor, hány nővel fekszik le, nagyjából a „lyuk: lyuk, darázs nincs benne” szelektációs elvet követve, lehetőleg az orvosi gondjaira bízott fürdővendégekkel, valahányszor – az ópium hatására? – csillapíthatatlan erekciója támad. Kevés vagy semmilyen részletezés, az aktusok tárgyainak, tényeinek, számszerű adatainak sietős

• A bolt vezetőjétől nyert május eleji értesülésem: már *nem* áll. – K. Cs.

rögzítése, láthatólag mentesen minden irodalmi célzattól: ez a NAPIÓ voltaképp egy súlyos szenvedélybetegségével tisztában lévő orvos hivatásszerűen objektív önmegfigyelésének jegyzőkönyve, kórja egyik oldal megnyilvánulásáról. Az EGY ELMEBETEG NŐ NAPIÓJÁ-nak párdarabja. Kételem, hogy publikálására akár a leghagyományosabb állapotában gondolt volna: igazi írónak (márpedig Csáth a legigazibbak közül való volt) ez éppúgy nem szokott eszébe jutni, mint az, hogy – amennyiben történetesen civilben orvos – „írói munkássága részének” minősítse az általa írott kórtörténeteket vagy boncolási jegyzőkönyveket. (A Csáth-filológusok dolga eldönteni, hogy e NAPIÓ tartalmaz-e olyasmit, aminek megvilágító ereje lehet Csáth irodalmi munkássága mélyebb lélektani értelmezése szempontjából – vö. a vitával arról, hogy helyes volt-e publikálni József Attila FÖLJEGYZÉSEK...-jét –, viszont ez sem változtat azon, hogy e NAPIÓ „nem képezi a szerző irodalmi munkásságának részét”, a neve alatti közzététel legföljebb kiadójának ízlését minősíti.) „Fölszigázó erő?” Az „Aiglon” művésznéven ismert kor- és betegtárs, Sassy Attila manapság újrafelfedezett festményeiről és rajzairól írott Csáth-kritikákban ennek többszörösét találhatja meg bárki.

Némileg más a helyzet Apollinaire könyvével. Ez valódi pornó, a leggyomorforogatóbb fajtából. Nem lévén Apollinaire-filológus sem, csak föltevés-ként adok hangot annak a nézetemnek, hogy közvetlen „ihletője” egy, az irodalom történetében nem ritka *játék*: Guillaume mester, a szerelem egyik leggyöngédebb, legüsztebb szavú nagy modern poétája, talán valami bohém kocsmái fogadkozás nyomán, azt akarta bizonyítani, hogy képzelete a coitusleírásokban sem marad el a disznólkodások terén verhetetlennek kikiáltott klasszikus De Sade márkié mögött: ha kell, állni képes a versenyt nemhogy a hovatovább szemérmes JUSTINE-nel (minden ilyen jelző érvénye viszonylagos), hanem a fölülmúlhatatlannak mondottan undorító szcénákban bővelkedő másik magyarul is olvasható De Sade-opusszal, a FILOZÓFIA A BUDOÁRBAN-nal is. Nos, „pártatlan zsűritagként” el kell ismernem: a bizonyítás sikerült. Legalábbis az én émelegésem színe előtt. A TIZENEGYEZER VESSZŐCSAPÁS izig-vérig „superhard pornó”, százharminc oldala esszenciális sűrűténye nemcsak az eltérő és az egyenműek közti szeretkezés összes lehetséges módozatának, hanem ezek összes – nem épp biedermeieres –, képzeletemnek fölfoghatóan patológikus mellékhatásának is. „Superhard”, amennyiben számos apollinaire-i ötlet megfilmésétől alighanem még a legmélyebbre fojtott szexuális képzelgések vizuális bemutatására vállalkozó pornóipari technológusok is visszariadnának. Ráadásul (bizonyára az „elméleti körítésektől” idegenkedők öröme) De Sade márkuval ellentétben itt „csak a lényegről” van szó, vagyis kimarad minden olyan bölcseseleü „közjáték”, amitől a JUSTINE vagy a FILOZÓFIA A BUDOÁRBAN írója nem csupán közönséges pszichiátriai eset, hanem a „korszellemeü” egy fejteüőre állított logika szerint a Rousseau-éhoz mérhető következetességgel, de „alvilági” aspektusból tükrözö gondolkodói lángelme is. Közvetve – számomra – az intellektuális reflektálatlanság is azt jelzi, hogy a TIZENEGYEZER VESSZŐCSAPÁS játék, stílusparódia.

Ekként egyszerre pompás – és émeleyítö, és unalmas. És ekként mutatja meg igazán, mi az a sajátos *logika*, amitöl az *erotikus pornografikus*sá válik.

E két fogalom megkülönböztetésére tett kísérletek, úgy gondolom, azért olyan ügyefogyottak világszerte, mert definiálásuk során akarva-akaratlanul egymásba csúsztatják a nemi aktus ábrázolásának „tárgyaira” és az ábrázolásban ható logikára vonatkozó kijelentéseket és kritériumokat. Például: a genitáliák „kendözetlen” látatása szeretkezés közben „pornó”, leplezett és sejtetett „érzékeltetése” viszont még

„csak” erotikus, s mint ilyen, megengedhető. Ezt még tovább bonyolítja, ha a definíció szempontjai közé bekerül a „célzatosság”, a „szándék” is: *ha* az ábrázolás célja nemi gerjedelmek fölkelése, *akkor* pornó, ha viszont az ábrázolás közvetlen tárgya mindössze közbülső „eszköz” egy magasabb rendű (?) célzat érdekében, akkor nem kifogásolható erotiká, „ancilla ideae”. Csakhogy minden elfajta kritérium föltételez olyan tudásokat, melyekről valójában nincsenek és nem is lehetségesek „objektív ismeretek” (például azt, hogy a „leplezettségnek”, a „sejteteittségnek” vannak „objektív fokmérői”), továbbá olyan alanyokat, akik hitelesebb letéteményesei e tudásoknak, mint „a többiek”. Nem is szólva a „célzatosság” kritériumáról, ami a szélsőséges kivételektől eltekintve jobbára az ábrázolás alkotójának meg a Jóistennek a közös tuka szokott maradni. Ki merne megesküdni gyermekei életére, hogy nem „pornográf célzatosság” munkált Lawrence-ben, amikor úz oldalakon keresztül ecsetelgette szinte minden fejezetben a LADY CHATTERLEY SZERETŐJÉ-ben a hősnő és a jószágigazgató mívesen zafos és szkatofág elemektől sem riadozó szeretkezéseit?

Az igazi különbség nem az ábrázolás tárgyaiban, hanem a *logikájában* keresendő – még ha igazságot tartalmaz is az a lehetséges ellenvetés, hogy az „operacionalizálhatóság”, a gyakorlati alkalmazás szintjén ez szintúgy szubtilis, nehezen kodifikálható. Thomas Mann egy Schillerről írott 1905-ös novellájából (NEHEZ ÓRA) vett részlettel lehet ezt a legplasztikusabban érzékeltetni. Schiller így monologizál benne, „alantas” fizikai gyötrődéseivel küszködve:

*„Addig nem nyomorult az ember, addig nem egészen nyomorult, amíg képes büszke, fennkölt nevet adni nyomorúságának. Figye van szükség: hogy az embernek mersze legyen nagyszéru, szép nevekkal illetni saját életét! Szüvedését nem a szobalevegőtől, nem a székszorulástól származtatni! Legyen az emberben annyi egészség, hogy patetikus tudjon lenni – hogy túl tudja lenni, túl tudja érezni magát saját testiségén! Csak ebben tudjon hívó maradni, minulen másban legyen tisztánlátó! Hinni, tudjon hinni a szüvedésben...”* (Lányi Viktor fordítása.)

A pornográfia logikája – ennek a logikának a szöges ellentéte. Sőt e logika mesterséges és a végtelen egyhangúságig redukált ad absurdum végigvitele: világában, az idézet hasonlatainál maradva, a testiséggel kapcsolatos minden pszichikai, érzelmi, intellektuális élinény „szobalevegővé” és „székszorulássá” zsugorítva terebélyesedik kozinikus érvényűvé. Hangsúlyozottan azzá *zsugorítva*, lévén tárgya, a testiség, ezen belül is a szexualitás még elemi ösztönszinten is valami több ennél. Nem az „állati” szintre redukáltságról van itt szó – ne sértegezzük az állatokat! –, hanem ízig-vérig az emberi civilizáció termékeről: a nemi aktus kíméledenul-emberi logika szerinti megfosztásáról mindattól, ami benne több a test egészéről leimetszett szervek művileg rángásokra galvanizált látszatelevenségénél. A pornóábrázolásokban már nemcsak az individuum mint teljes személyiség halott, hanem az ember mint testi egység sem létezik: vágóhídirag föltranszírozott, esetlegesen összedobált szervek hevenyészett halmaza csupán, melyből mindig csupán az az ötletszerűen kiragadott részlet „érdekes”, ami pár percnyi étvágycsillapító főfogásként a dögevők elé vetéshez épp a leginkább kézre áll.

Hogy énelyegtet? Igen. De nem azzal, amit ábrázol vagy láttat. Hanem a „szervirozás” transzírozó húsdaráló-logikájával. A narancscsal díszített barna mártásos tűzdelt özgerinc, való igaz, *végso soron* ugyanazzá lényegül át, mint a negyednapos félrothadt pejsli. De e „közös nevező” alapján elfogyasztásuk „logikája” mégsem ugyanaz.

---

Oláh János

---

## TITKOS ORSZÁG

Kövér tankoktól rázkódott az asztal,  
s az üveglap egy ördöglepke-szárnyon.  
Majd láthatatlan szédülés vigasztal,  
a nyitját szántsándékkal nem találom.

Innen jövök. Hátam mögött a város  
kialvatlan kedélyű lobbanása.  
Látszatra minden egyszerű, világos,  
de nem marad meg kő kövön utána.

Íz, illat, szín semmit nem fércel egybe,  
más, érthetetlen ütkök terve munkál.  
Szétszivarog a ciánízű este.  
Döglött fecskék az életvize kútnál.

Amire készültem, most már hiába.  
Talán jobb is, ha nem válik valóra.  
Rászoktatam magam a hallgatásra,  
gyűrött papírra, hideg altatóra.

Nem kérek a megértő szánalomból,  
nyelvet nyújtva, jaj, sajnáljuk, ne mondják!  
Az áldozat mért kelne föl a porból,  
hogyan vadállat harapja el a torkát?

Bármilyen történt, semmiből nem tanultam,  
kényeztettem, aki belém rúg százszor.  
Ha becsapott is, én érte rajongtam,  
ő megérezte, s ellökött magától.

Reszket a térdem, a szemem behünyom,  
orromba szökik kámforízű lényem,  
Petőfi-dalként szól egy kocsmahúron,  
s mint nyílvesző süpped el a sötétbe.

## A PUSZTA MÉLYÉN

Sötéten sajjó ákombákom  
rajzolódott ki homlokomra,  
nyilalt keresztül a világon,  
mint népvándorlás úzte horda.

A puszta mélyén, hol az alkony  
parázsba fulladt álmod rágcsál,  
kivert macskaként meghúzódom,  
szememben bosszú öble sárgáll.

A tettesek menekülőben,  
átcsörtettek árkon, bozóton,  
ki a gaztettet fölfedeztem,  
nekem kell érte meglakolnom.

Váli József

---

## JÚNIUS EMLÉKEI

*Dedk Ferencnek*

Mit is kezd az ember június havában?  
Mindegy, melyik hónapban született,  
A horoszkópok eldobált konzerv-  
Dobozai felett szomorúfűz dalol,  
És a sziklából nem fakad forrás.

Surrogó gyík az ajtórés hűvösén.  
A város kinn rekedt. Régóta  
Szerettem volna szólani városomhoz:  
Laza körmondataival  
Ne alázza meg a hűség virágait.

De szó szót hozott, s végtelen  
 Szeret-nem-szeret játékban  
 Fonnyadtak el a szirmok. Tulajdonképpen  
 Furcsa konvenció rabjai vagyunk,  
 Midőn mindig hétfőn kezdenénk el  
 Új életet. A hét többi napjai  
 Diplomáciai úton és útfélen:  
 Pattogó labda a zöld asztalon.

Mégis, honnan annyi fény az emlékekben?  
 Álmaim most sem rejtegetem a kumuluszok elől –  
 Nagy tévedés szökevényként kezelni  
 Minden titkos érkezőt. S mi szél  
 Kuszálja össze a való  
 Jelmezében bókoló valószerűlent  
 Az apró örömek panaszaival? Június erre jó:  
 Szilajon felhajtja az állatkert vadjait.  
 Csak le kell ülni, a sóhaj jön magától.

---

## MEGINT AZ ESŐ

*Szecs Kálmán emlékére*

Megint az eső	hólyagos szőnyegén
Szaladnak szét	a cirkuszi törpék
Szorongva úzik	egymást az üstdobok
Roncscsi között	akik leölték

A bárányokat	Az árkádok alatt
Most botlunk rég holt	felebarátunk
Üdvözlő szavába	ölelő karja
Hangja a meghitt	Cigarettaízünk

## A KULTÚRA FOGALMÁRÓL

Révai Gábor beszélgetése Márkus Györggyel

**RÉVAI GÁBOR** Kezdjük egy nagyon egyszerű kérdéssel. Mit értesz kultúrán?

**MÁRKUS GYÖRGY** Hát ez nem egyszerű kérdés. Az egyik dolog, ami nagyon nagy mértékben érdekel, éppen az, hogy a kultúra fogalmának kettős jelentése van, s e kettős sem összeegyeztetni, sem elválasztani nem lehet, és engem többek között az foglalkoztat, hogy ez miért van így. S amikor azt mondom, kettős jelentése van, arra gondolok, hogy a kultúra ma egyrészt azt jelenti, ami minden társadalomban – bármilyen társadalomban – az emberi tevékenységek egy bizonyos aspektusa. Ma ezt legtöbbször úgy fogalmazzák meg, hogy az emberi tevékenységek jelentéssel bíró, szimbolikus jelentésközlő aspektusa. Ebben az értelemben a kultúrához tartoznak a tárgyak, amelyek között élünk – amennyiben fölfogjuk őket, tudjuk, hogy mik azok –, a tárgyakkal való tevékenységeink szabályai, természetesen a nyelv és minden, aminek a révén a világot valahogy megértjük, aminek a révén egy közös életvilágban élünk.

**R. G.** Tehát a kultúrának ez a tág értelme ma az egész emberiségre vonatkozik?

**M. GY.** Ez minden társadalomra vonatkozik. Nyilvánvaló, hogy egy törzs közös életvilága kiterjedésében sokkal szűkebb körű, mint mondjuk a mai nyugati emberiség közös életvilága. De az egyén mindig valamely társadalmi csoport tagjaként él, és képes – azért emberi egyén – kommunikálni és megérteni a vele egy közösségben lévőket. Kultúrája van. Ebben az értelemben a kultúra fogalma egy teljesen általános, minden társadalomra, minden történelmi korra alkalmazható antropológiai fogalom. Ez a kultúra egyik jelentése.

**R. G.** Vannak azonban, ezen a jelentésen belül maradvá, időbeli és térbeli eltérések. Volt egyiptomi kultúra és görög kultúra, és van – egy időben – mondjuk ázsiai, amerikai és európai kultúra. Van-e érintkezés ezek között a kultúrák között?

**M. GY.** Ez többek között a történelmi helyzettől függ. Egyetlen kultúra sem elszigetelt, még ebben az antropológiai értelemben sem. Más kérdés, hogy milyen kiterjedésű kapcsolatai vannak más kultúrákkal, hogy ezt a kapcsolatot maga hogy fogja fel, mondjuk mint a mi és ők antagonizmusát – kizárómód a görög és a barbár, a hellén és barbár vagy a hívő és pogány-hitetlen kultúra között –, vagy ezeket a különbségeket relativizálja, és azt mondja, ez egy kultúra, az pedig egy másik kultúra. Ez mind a történelmi helyzettől és a konkrét társadalmi szervezettől, a kultúra sajátos jellegétől függ. Azonban kétségtelen, hogy egyetlen kultúra sem tökéletesen elszigetelt, érintkezésben van más kultúrákkal, és valamiféle módon természetesen tudomást is vesz más kultúrákról. De ennek a tudomásulvételnek a módja – mondjuk úgy: a magas civilizációk esetében – már jelentős mértékben függ a kultúra másik fogalmától. Míg tehát az egyik fogalom valami abszolút univerzálisat jelent, a kultúra másik fogalma az emberi tevékenységek egy specifikus körét jelenti. Tehát, mondjuk, amikor a magyar kultúra helyzetéről beszélek, akkor ezen nem a magyar nyelv állapotát vagy az anyagi kultúrát értem, hanem a művészet, a tudomány, az irodalom stb. helyzetét. Tehát van a kultúrafogalomnak – megkülönböztetésül mondhatjuk azt, hogy ez a magas kultúra – egy jelentése, amiben nagyon specializált emberi tevékenységeket jelöl, azokat a tevékenységeket, amelyeket az adott társadalom – de itt majd mindjárt egy

megszorítást kell tennem – önértékkel rendelkezőnek tekint. Tehát olyasminek, amit érdemes végezni, önmagában véve, függetlenül attól, hogy milyen egyéb hasznossága van. Amikor azonban azt mondtam, hogy egy megszorítást kell tenni, ez azért volt, mert a kultúrának ez a fogalma tulajdonképpen csak a modern nyugati társadalmakra, illetve ezek nyomán, ezt követő, ennek hatása alatt álló társadalmakra alkalmazható. Nyilvánvaló: művészet, vallás, filozófia más magas civilizációkban is elérhet hihetetlenül magas fokot. De általában véve ezeket nem tekintjük egyetlen egységet alkotóknak, mint mi, és nem általában tekintjük önértékkel bíróknak, hanem különböző praktikus jelentéseket tulajdonítanak nekik. Azt kell mondani, hogy nemcsak maga ez a kultúrafogalom hiányzik más kultúrákban, hanem például nincsen a mi művészetünknek megfelelő fogalmuk sem, tehát nem foglalnak egyetlen kategóriába olyan, mellesleg egész elementárisan különböző tevékenységeket, mint festészet, szobrászat, építészet, költészet és az irodalom egyéb fajtái, plusz a zene. Tehát a magas kultúra fogalma szigorú értelemben véve csak a nyugati modern társadalmakra alkalmazható. Persze mi egyre növekvő mértékben tekintjük – ez volt a történelmi fejlődés trendje – a magunk magas kultúrája számára hasznosítható tradíciónak más, időnk idegen, térben vagy időben távoli kultúrák kultúráját.

Ez a két fogalom, a kultúrának ez a két fogalma, nyilvánvalóan alapvetően különbözik. Ennek ellenére a két fogalom világos szétválasztása, pedig sokszor kísérletet tettem rá, valahogy sohasem sikerült. A XX. század elején végbement a kultúra fogalmának valamiféle tudományosítása a kulturális antropológiában, általában véve az antropológia tudományában. Ez éppen arra irányult, hogy leválassza a kultúra széles, antropológiai fogalmát attól, amit az antropológusok gyakran ironikusan a kultúra operaházi fogalmának neveztek. Ennek ellenére – most itt nem tudok a részletekbe belemenni – ennek az irányzatnak még a legkövetkezetesebb képviselőinél is valahogy mindig becsúszik az, hogy amikor magas civilizációkról kezdenek beszélni, akkor érdeklődésük hirtelen a magas kultúra tevékenységei felé fordul. A leválasztás soha nem sikerült tökéletesen. Tehát egy név alatt két fogalommal állunk szemben, amelyek teljesen különbözőnek látszanak. Vannak persze kísérletek, hogy összekapcsolják őket, és megmagyarázzák, hogy miért van a magas kultúrának egy egészen specifikus, általános kulturális jelentősége. Én úgy vélem, hogy ezek fogalmilag nem sikeres kísérletek, nem védhető kísérletek. És ezért van az, hogy a fogalom két jelentése egészen különböző, de ugyanakkor nem disszociálható világosan.

Ugyanis arról van szó, hogy a felvilágosodás, ahol maga a kultúra fogalma kialakult, szükségszerűen összekapcsolta ezt a két fogalmat, és a saját szituációnk nehézsége az, hogy ettől az összekapcsolástól nem tudunk megszabadulni, de azt igazán megindokolni sem tudjuk.

R. G. De amikor összekapcsolod a két fogalmat, már leszűkítetted a kultúrát a nyugati kultúrára.

M. GY. Hát legalábbis elsődlegesen nyilvánvalóan ezt vizsgálom. Többek között azért, mert ez az, amit ismerek, noha háttérként állandóan szeretném fönntartani a más kultúrákkal való összehasonlítás lehetőségét. Másrészről ez a leszűkítés nem pusztán esetleges. Mert a kultúra fogalma maga is a nyugati kultúra terméke. A kultúra két fogalma lényegében véve a felvilágosodás terméke. Maga a terminus a német felvilágosodásban jelenik meg, de a fogalom már a francia felvilágosodásban kialakult, csak nem egészen így hívták, nem volt fogalmilag, terminológiailag kifejezve. És ez nem véletlen. Ha akarod, itt van jelentősége annak – és ez talán több egyszerű logikai szörszál-

hasogatásnál –, hogy az ember felhívja a figyelmet a kultúrafogalom kettős értelmére, erre a bizonyos sajátos viszonyra, a sem össze nem kapcsolható, sem egymásról le nem választható két értelemre. A felvilágosodásban ugyanis ez a két értelem messzemenően össze volt kapcsolva. A felvilágosodás alakította ki az antropológiai kultúra fogalmát azáltal, hogy lényegében véve felülvizsgálta és hihetetlenül kiszélesítette a tradíció fogalmát. Hogy a tradíciót többé nem úgy fogta fel, hogy követnünk, utánoznunk kell a mintául szolgáló nagy emberi cselekedeteket és teljesítményeket, hanem éppen az így felfogott aktuális tradíciók kritikájával megalkotott egy egészen más tradíciófogalmat; tradíció mindaz, ami egyrésztől életünket befolyásolja, és amit értelmesen föl lehet használnunk, épp hogyha nem tekintjük kötelezőnek, hanem az ész alapján egy autonóm, szelektív viszonyt alakítunk ki hozzá. Így hát ki lehetne mutatni, hogy a kor uralkodó tradícióinak egyre szélesedő kritikájában, fölbontva ezek kötelező erejét, a felvilágosodás kialakította ezt az általános kultúrafogalmat, ami dinamikus, nem a múltat, kötelezően a múlt példáját utánzó, hanem egy innovatív, fejlődő társadalomnak megfelelő tradíciófogalom volt. A felvilágosodás, amely dinamikus, előrehaladó társadalmat akart, úgy fogta fel ezt a társadalmat, mint ami ebben a változásban egyszersmind a legstabilabb, ellentmondásoktól mentes társadalom. A változásokat nem lehet a pusztá spontaneitásra hagyni, kell egy irányító erő, és ez az irányító erő az ész uralma, az, amiben az ész közvetlenül és öncélúan megnyilvánul, a magas kultúra. A magas kultúra a par excellence kultúra! Tehát kiszélesítette a kultúra fogalmát, és másrészt, mint ennek leglényegesebb elemét, kijelölte a magas kultúrát, a tudományt, az észvallást, a művészetet, mint olyant, ami irányt képes szabni a társadalmi fejlődés dinamikájának. Ezért nem véletlenszerű a kultúra két fogalmának összekapcsolódása. A mi kulturális helyzetünk sajátossága az, hogy a felvilágosodásnak ezt a hitét többé nem osztjuk, nincs jó alapunk arra, hogy osszuk. Történetileg sem igaz, hogy a nagy átalakulásokat az ész a maga tisztaságában kifejező magas kulturális belátások irányítják, továbbá egyre kevésbé vagyunk képesek azt igazolni, hogy ezek a sajátos magas kulturális formák az ésszerűségnek, mint olyannak a megnyilvánulásai; egyre jobban tisztában kell lennünk azzal, hogy ezek maguk is történetileg és kulturálisan specifikusak. Ugyanakkor, amikor többé nem tudjuk igazolni a felvilágosodásnak ezt a hitét és a két fogalom összekapcsolásának jogosultságát, megszabadulni sem tudunk tőle, mert, mint mondtam, a két fogalom számunkra nem disszociálható. Ebben van kulturális helyzetünk paradoxona, frusztráltsága. Van egy magas kultúránk, ami ma nem egyetemes ugyan, de a történelem még nem ismert ennyire univerzalizálódó, az egész világra kiterjedt magas kultúrát. De hát ez az univerzalizáció nem a kultúra, nem a magas kultúra eszközeivel, hanem – hogy úgy mondjam – nagyon kevésbé kulturált módon történt.

R. G. Az üzletre gondolsz.

M. GY. Üzlet, poliúka, más társadalmak erőszakkal való szétzúzása, gondoljunk a primitív társadalmakra és így tovább. Hát nem ez volt a felvilágosodás ideálja. És éppen ezért, no meg nagyon súlyos intellektuális okokból, minél univerzalizáltabbá vált ez a kultúra, annál kevésbé vagyunk képesek a saját kultúránk eszközeivel, saját kultúránk kritériumai szempontjából meggyőzően indokolni, hogy ennek a kultúrának az univerzalizációs igénye jogosult. Ebben van helyzetünk – ha úgy kívánod – frusztrált volta, paradoxona.

R. G. És te éppen ebben a helyzetben teszel kísérletet arra, hogy általános kulturális metodikát fejtis ki, illetve ennek a kategóriarendszerét, módszertanát átgondold?

M. GY. Igen, hát ugye amit szeretnék, az egy diagnózis. Saját kulturális helyzetünk világos jellemzése, hiszen – most kultúrán csak a magas kultúrát értem, mert csak ezzel foglalkozom és nem a kultúra szélesebb értelmezésével – szeretném megérteni a helyzetünket. Ma már azt hiszem, a filozófia feladata elsősorban az, hogy föltárja saját helyzetünk antinómiáit, feszültségeit, és ennyiben segítse aztán, hogy ki-ki döntsön, hogy lehet-e, hogy tud-e tenni ezek megoldására valamit, vagy legalábbis, hogy hogy kívánja leélni a saját életét ezeknek a feszültségeknek a mezejében.

R. G. Ehhez valamilyen módon új fogalmi apparátust is gyártasz, avagy ma is a felvilágosodásban megalkotott fogalmak segítségével próbálsz magyarázni a magas kultúra jelenségeit?

M. GY. Hát erre nem egyszerű válaszolni, hiszen minden új fogalomalkotás a tradíciót is mozgósítja, azaz a semmiből senki nem alkot új teoretikus elképzeléseket vagy konceptuális hálót. Számomra a felvilágosodás hagyománya, ha úgy tetszik, egyrészt rendkívül rokonszenves, én nagyon konzervatív ember vagyok ilyen szempontból, szeretem a felvilágosodás értékeit, még akkor is, ha nem vagyok meggyőződve róla, hogy ezek teljességgel megvalósíthatók. Másrészről azonban éppen az a szándékom, hogy kidolgozzak valamiféle módszert, módszeres elemzést, aminek a segítségével ez a helyzet világosabban leírható és elemezhető, mint az itt jelzett általános utalásokkal. Tehát a jelen pillanatban nem a diagnózissal foglalkozom, hanem elsősorban egy ilyen módszer kialakításával. E módszer gondolata, ha úgy tetszik, rendkívül távolra nyúlik vissza. Arisztotelész RETORIKA-jában található ilyen elgondolások. Én magam sok szempontból Lukács egyik premarxista művéből, legelső könyvéből, a drámaelméletből vettem át egyrészt, másrészt van ennek a módszernek egy irodalomelméleti alkalmazása, és én ezt próbálok, erősen átalakítva, de a kultúra egész területére alkalmazni.

Az az elemzés, amit csinálok, ezeknek a tevékenységmódoknak és termékeiknek kifejezetten kulturális analízise, ami azt jelenti, hogy próbálok azt elemezni, milyen konkrét elvárások, normák és viszonyok jellemzik a szerző – mert nálunk a kulturális alkotásoknak mindig szerzője van, ez természetesen nincs minden kultúrában így –, tehát a szerző, a befogadó és a mű kapcsolatát, illetve a műnek és annak a tradíciónak a kapcsolatát, amelybe ennek a műnek, mint egy meghatározott kulturális műfajba tartozó műnek be kell illeszkednie, és amivel szemben, mivel ez alapvető követelmény a mi kultúránkban, a maga újdonságát bizonyítania kell. Tehát ez egyfajta relációelemzés, amelyet egyrészt a mai kultúra különböző nagy műfajaira, teszem azt, a filozófiára, a művészetre, a természettudományra alkalmazok, másrészt ugyanezen műfajok – ha úgy kívánod – különböző történeti alakulataira.

R. G. A legszívesebben visszakanyarodnék a felvilágosodáshoz. A felvilágosodáshoz, amely egyrészt létrehozta magát a magas kultúrát, másrészt létrehozta ennek fogalmi apparátusát. És mindezt azzal az illúzióval, hittel egyetemben, hogy ez a magas kultúra, az ész, alapvető hatással, befolyással van az életünkre. Aztán jött a modern művészetek korszaka. Tulajdonképpen értelmezhető-e úgy a modern szó, hogy a felvilágosodásnak erről a hitéről kiderült, hogy illúzió?

M. GY. Lehetséges a modernitásnak vagy talán inkább a posztmodernitásnak, de magának a modernitásnak is egy ilyen értelmezése. Mondjuk, a művészettörténetben egyesek a XIX. század végétől beszélnek modern művészetről. Én a modern fogalmát szeretném sokkal szélesebb megfontolások alapján, tehát sok másféle megfontolás alapján, tág értelemben alkalmazni. Tehát a kora felvilágosodástól, ha úgy kívánod,

napjainkig. De ezek nem pusztán a kultúrára vonatkozó megfontolások, amelyek miatt ez számomra lényegesnek tűnik. Úgy gondolom, hogy vannak olyan alapvető elementáris jegyei a kora újkortól kialakuló társadalmaknak, amelyek ezt egyetlen hatalmas történeti korszakká teszik, amiben – szerintem – mi még mindig benne élünk, és ami legkülönbözőbb lehetőségeink körét megszabja. Itt például egy olyan egyszerű, alapvető tényre gondolok, hogy olyan társadalomban élünk, amely elkerülhetetlenül dinamikus, amelyben a technikai és intellektuális újítás feltétele az ilyen típusú társadalom fennmaradásának, hosszú távon való fennmaradásának. Tehát ezek a jellemzők számomra végeredményben az egész újkori történelmet egységesítik. Természetesen ezen belül jó néhány alapvető változás megkülönböztethető, és én hajlamos vagyok a modernnt ilyen széles értelemben használni.

R. C. A magas kultúra két alapvető ismérve, hogy egyrészt mindenáron innovatív jelentőséget tulajdonít magának, másrészt individualitásra tart igényt mindenekelőtt a művészetekben, de nemcsak a művészetekben, a tudományban is. Az új minőségnek és az individualitásnak ez az evidens összekapcsolódása, különösen az utóbbi évtizedekben, szerintem nagyon megkérdőjeleződni látszik. Éppen a tömegkultúra, az egész nyugati társadalom valósága alapján.

M. GY. Ez kétségtelenül így van. Főleg a magas kultúra tekintetében alapvető átalakulások mennek végbe. Én éppen ezeket szeretném elemezni. Ide tartozik a felvilágosítói hit megingása és az, amiről beszéltél, hogy meglazult a kulturális innovációnak és az individualitás eszméjének ez a – megint csak a kora felvilágosodástól eredő – kapcsolata.

De ezek ellentmondásos folyamatok. A felvilágosodás számára a tudománynak többek között azért volt jelentősége, kiemelt jelentősége, mert a tudományos közösség, ahogy ők felfogták, ez a bizonyos *république des lettres*, a demokratikus közösség mintapéldája volt. Egy közösség, ahol nem az autoritás számít, csak az érvek, ahol mindenki szót emelhet, és ahol a döntés nem a hatalmon múlik, hanem az ész hatalmán, azon, hogy kinek vannak jobb érvei. Most már teljesen nyilvánvaló, hogy a modern természettudomány esetében a tudomány fejlődésirányaira vonatkozó döntés jelentős mértékben kikerült a tudósok kezéből. Nyilvánvaló, hogy ezekbe a döntésekbe nem pusztán a tudományos racionalitás szempontjai, hanem utilitarisztikus szempontok, gyakran politikai szempontok, no meg hát személyi szempontok is belejátszanak, hogy kinek milyen a preszűze stb. Tehát ennyiben az az elképzelés, miszerint a tudománynak megvan az autonómiája, az öncélúsága és egyben önértékűsége, vagyis hogy a saját belső kritériumai alapján történik minden döntés, ami a fejlődését meghatározza, ez az elképzelés a mai tudomány esetében sok szempontból illuzórikus. Másrésztől ez az elképzelés egyáltalán nem omlott össze, aktívan fönnon van tartva, és ha az előbbieket értelmében illuzórikus is, ez nagyon hatékony illúzió, mert a tudomány ennek fönntartásával működik. A mai tudományosságban belül például kifejezetten normatív megkövetelt, hogy a tudós a maga eredményeit addig ne hozza szélesebb nyilvánosság elé, ameddig nem fogadtatta el saját, igen szűk szakterületének képviselőivel. Nem szabad publicitást keresni addig, ameddig az eredmény a tudomány által elismert fórumokon nincs publikálva. A tudományos publikáció a publicitáskeresés ellentéte. Botrány tör ki, hogyha ezt megszegik. Ha emlékszel, olyan fél éve, egy éve zajlott le a botrány a „Cold Fusion”-nal kapcsolatban, és ott a botrányt nem egyszerűen az okozta, hogy volt egy később megcáfolt kísérlet, mert ez mindig előfordul, a botrányt az okozta, hogy ez a két ember kiállt

a televízió elé, és elmondta a kísérlet eredményeit, mielőtt még a megfelelő tudományos fórumokon publikálta volna. Ez volt a botrány. Tehát a tudományban egyszerűen van meg mind a kettő. Úgyhogy látni kell ezeket a belső ellentmondásokat, mert a kulturális fejlődés bizonyos mértékig ezeknek a játékában megy végbe.

R. G. Ehhez képest tehát a posztmodern például efemer jelentőségűnek tartod? Azt gondolod, hogy az autonómia a kulturális szférák immanens követelménye, mely akkor is megmarad, ha átmenetileg illuzórikus?

M. GY. Azt gondolom, hogy a magas kultúra autonómiájának nem feltétlenül az az értelme, hogy saját belső normái, standardjai határozzák meg az önfejlődését, mert ilyen szempontból nem hiszem, hogy a kulturális tevékenység de facto autonóm volna, hanem az, hogy ezeket a tevékenységeket önértékűeknek tekintjük, és ez bizonyos mértékig ma is jellemzi a modernitást. Azok a kísérletek, amelyek arra irányultak, hogy ha úgy tetszik, visszakapcsolják a magas kultúrát az életbe, hogy ezt a leválást, ezt az öncélúsodást megszüntessék, és erre történetileg több kísérlet történt, a romantikában, a szürrealizmusban meg persze politikai kísérletek, szóval ezek a kísérletek mint kulturális kísérletek végső fokon sikertelennek bizonyultak; nézd meg a dadaizmust vagy a szürrealizmust, ahol a polgárt sokkoló viccek, amik éppen a magas kultúra önállóságát akarták megcsúfolni, ma úgy vannak kiállítva a múzeumokban, mint a legöncélibb kulturális termékek. Ugyanúgy, mint egy XIX. század végi l'art pour l'art festmény. Tehát ezek csődöt mondtak, illetve a politikai megvalósításukra irányuló kísérletek, erről épp elég kulturális tapasztalatunk van, kultúramegsemmisítőnek bizonyultak. A posztmodern, azt hiszem, nem is fogható fel ilyen kísérletnek. Bizonyos értelemben a posztmodern annak a tudomásulvétele, hogy noha nem tudjuk megindokolni – és a posztmodern megmutatja, hogy nem tudjuk megindokolni –, nem is tudjuk meghaladni ezt a helyzetet.

R. G. Másrésztől a posztmodern valamilyen módon reakció a strukturalizmusra.

M. GY. Nyilvánvalóan. Legalábbis francia eredetében. De globálisabban én azt mondanám, hogy a posztmodern részben kísérlet a magas kultúra szerkezetének átstrukturálására. Legalábbis ott, ahol én jól vagy jobban küszködök magam, a filozófiában. Itt kifejezetten a tradicionális műfaji határok megbontásáról, föloldásáról, összekeveréséről van szó. Hogy egy ilyen kísérlet sikeres lesz-e vagy sem, erre vonatkozóan nem bocsátkoznék jóslatokba, mert kétlem a filozófia profetikus képességeit.

R. G. Mindenesetre ezzel kapcsolatban, azt hiszem, jogos a kérdés, hogy maguknak a művészi és talán a tudományos magatartásformáknak a megváltozása, ami megfigyelhető az utóbbi évtizedekben, felfogható-e olyan jelnek, hogy ez nem múló divat, hanem megfordíthatatlan változásokat hordoz magában? Ha jól emlékszem, te valamikor írtál egy kis eszmefuttatást a NAGYÍTÁS című filmről, amiben pontosan ezzel foglalkoztál.

M. GY. Valóban elkövettem valami ilyet, de hogy mit írtam benne, arra őszintén szólva már nem emlékszem.

Nem tudok válaszolni a kérdésedre. Mert mint mondom, nemigen hiszek a filozófia prediktív képességeiben, jó esetben diagnosztikai, megvilágosító, illuminatív képességeiben hiszek, de nem abban, hogy előre tudja látni egyes folyamatok, akár kulturális folyamatok hosszú távú következményeit. Nyilvánvaló, hogy a posztmodernitásban – és most a korábbival szemben nem valami kulturális, neoalexandriánus tendenciára gondolok, hanem szélesebb értelemben fogom fel – valami egész alapvető átütődés kezdődik ki. Itt egyetértek barátaimmal, Heller Ágnessel és

Fehér Ferencsel, akik a posztmodernre egy kicsit úgy fogják fel, mint a modernitás végső tudomásulvételét. Mint föladását annak a hitnek, hogy a modernitás csak valami átmenet valami radikálisan máshoz, valami utópikusan elképzelthez. A be rendezkedés a modernitásba tulajdonképpen annyit jelent, hogy elfogadjuk, hogy egy ilyen típusú történelemben élünk, amely akcidentális, de amely ugyanakkor megszabja életünk kereteit, noha ezt többé nem tudjuk az ész legfelsőbb követelményeinek szellemében igazolni. De abban sem hiszünk, hogy e legfelsőbb követelményeknek megfelelően átalakíthatjuk. Ez alapvető attitűdváltozás. De hogy ez az attitűdváltozás történelmünk végét jelenti-e vagy akár csak egy huzamos beállítódást – politikailag minden valószínűség szerint igen, valami huzamosat a mi kulturális körünkön belül –, erről egyszerűen nem merek véleményt nyilvánítani. Nincs véleményem, ha úgy kívánod. Nem érzem magam prófétának.

R. G. Mindenesetre számomra furcsa és egy kicsit abszurd, hogy ebben a posztmodern korban, amikor jóslatokra nem vállalkozol, arra mégis vállalkozol, hogy egy általános kulturális metodikát dolgozz ki.

M. GY. Nézd, én igyekszem tudomásul venni, hogy ennek a metodikának mik a korlátai, és hogy ez egyoldalú megközelítés, amely nem ad választ minden kérdésre, és nagyon is meghatározott határai vannak. Ugyanakkor nagyon különböző gondolkodói attitűdök mint válaszok lehetségesek arra a tényre, hogy többé nem hiszünk abban, hogy meg tudunk alkotni egy legáltalánosabb világmagyarázatot, amely ha nem magyaráz is meg minden kis részletet, de a világ egészét vagy történelmünk egészét vagy kultúránk egészét megmagyarázza. Válaszként erre a helyzetre nagyon sokféle attitűd lehetséges. Gondolkodói attitűdök. Lehetséges például, hogy ezt a sürgető szükségletet, ami egész filozófiai fejlődésünkben megnyilvánult, állandóan megpróbáljuk tetten érni, és ha úgy kívánod, megmutatjuk elkerülhetetlen sikertelenségét, de ugyanakkor azokat az impulzusokat is, amelyek erre hajtanak. Ez a törekvés bizonyos mértékben visszafordít korábbi filozófiánkhoz, annak rekonstrukciójává válik, s ennek bizonyos profilakikus jelentősége lehet, hiszen fölvilágosít azokról a csapdák-ról, amelyekbe nem tudunk nem beleesni, de amelyeket reflexíve felismerhetünk. Ez egy lehetséges attitűd. Nem az enyém. Én annyiban ragaszkodom, ha úgy kívánod, a filozófia klasszikus hagyományaihoz, hogy tudva, nagyon is jól tudva minden „egy” teoretikus álláspontnak, „egy” módszernek a határait, megpróbálok addig elmenni, ameddig csak lehet. Hogy aztán beüsem a fejemet, amikor a dolog már nem megy. Engem egyszerűen az érdekel, hogy meddig lehet egy bizonyos módon gondolkodva eljutni. Tudva azt, hogy mindenhez nem fogunk eljutni.

R. G. Ez az „egy bizonyos módon gondolkodva” mennyiben hordozza magában a marxista örökséget?

M. GY. Sokban. Már mint a személyemre vonatkozóan. Ez olyan kérdés, ami túlmegegy a kultúra problematikáján. Nagyon durván két dolgot kéne mondanom magamról. Aztán néhány dolgot a marxizmusról. Magamról egyrészt azt kell mondanom, hogy mint a legtöbb profi filozófus, elég eklektikus gondolkodó vagyok. Talán nem annyira buta, hogy azt higgyem, hogy egyetlen szerző írásaiban minden dologra megtalálható a válasz, és úgy gondolom, nem elég tehetséges, hogy egyetlen gondolati irányzat néhány alapeszméjéből kiindulva mindent meg tudjak magyarázni. Ehhez több tehetség kéne. Ezért bizony eklektikusan gondolkodom. Ez a dolog egyik része. A dolog másik része az, hogy az én gondolkodásom anyanyelve azért a marxista filozófia. Ezen nevelkedtem, ezt értem a legjobban. Ahogy a magyaron kívül ma már beszélek, sőt írok

más nyelven is, tudok én más filozófiai nyelven is gondolkodni, és teszem is ezt néha, mert képtelenség volna bizonyos dolgokról a marxizmus kategóriáiban gondolkodni, mert bizonyos dolgokról a marxizmusnak a leghalványabb sejtései sincsenek, használhatatlan, vagy nem ad útmutatást. De hajlok arra, mivel számomra ez a legtermészetesebb nyelv, hogy számos gondolatot nem a marxizmus kategóriarendszerében, de ahhoz viszonyítva mondjak el, tehát hogy továbbra is próbálgassam ezeknek a kategóriáknak stb. a hatékonyságát. És abszolút nem érdekel, hogy ez most voltaképpen kritikája, lebontása vagy valamiféle revíziója a marxizmusnak. Hát ennyit magamról. Ami magát a marxizmust illeti, hadd mondjak itt két dolgot, és aztán bizonyos értelemben visszavonom őket. Az egyik az, hogy úgy gondolom, a marxizmus mint a társadalmi cselekvést irányító, irányítani szándékozó elmélet csődöt mondott. Nem hiszem, hogy a marxizmus tartalmazna egy olyan jövőképet, amelyet racionálisan el lehetne fogadni és igyekezni megvalósítani. Azt hiszem, hogy a marxizmus ebben az értelemben halott. Másrészt a marxizmus a XIX. század végi és a XX. századi kultúra egyik legnagyobb – pusztán kulturális – hagyománya. Talán még egy-két dolgot tudnék említeni, mondjuk a pszichoanalízist, aminek ekkora hatása volt kultúránk alakulásának egészére. Sok minden triviálissá vált belőle, ha nem is abban a formában, ahogy Marx gondolta, de mindenesetre ez hatalmas kulturális hagyomány, amelyet átlépni, amelytől függetlenedni szerintem egyszerűen azt jelentené, hogy az ember megpróbál nem a saját korában és nem a saját kora színvonalán gondolkodni. Ennek a kulturális tradíciónak továbbra is megvan a jelentősége. És most visszavonom, amit mondtam. Mert a marxizmus a maga lényegének azt tekintette, hogy összekapcsolja az elméletet és a gyakorlatot. Tehát azt mondani, hogy kérem, itt van egy nagy elméleti hagyomány, egy filozófiai alapú társadalomtudomány, ugyebár, de most feledjük el, hogy milyen gyakorlati jelentőségre akart szert tenni, ennek a marxizmus szempontjából nincsen értelme. A marxizmus éppen elmélet és gyakorlat egységének gondolatából indult ki. Ez, azt hiszem, azt jelenti, hogy a marxista gondolkodás alaptételei – éppen azért, mert az elmélet és gyakorlat egységének posztulátuma nem mesterséges hozzáadás volt, hanem hozzátartozott az egész tradíció lényegéhez – önmagukban még gondolati sémaként sem tarthatók fenn. Ha marxizmuson egy általános társadalom- és történelemelméletet értünk, akkor ez még legalapvetőbb gondolataira redukált ortodox formájában sem tartható fenn. Politikai, társadalmi, gyakorlati bukása föltétlenül jelzi az elmélet bizonyos problematikusságát is. Ezért nemcsak egy ortodox marxizmus, de egy neomarxizmus lehetőségében sem hiszek. Ugyanakkor azt hiszem, hogy a hasznosítható marxista tradícióból nem minden gondolat vált egyszerűen triviálissá. Hogy vannak gondolati elemek Marxban, amelyek, legalábbis számomra, nagyon érdekesek, továbbgondolhatók, és engem érdekel, hogy továbbgondoljam őket, és megnézzem, hogy meddig és mire jutok. Tehát azt mondanám, hogy lehetséges egy bizonyos posztmarxizmus – hivatkoznék itt most olyanokra, mint Habermas vagy Castoriadis Franciaországban –, amely ennek a hagyománynak bizonyos elemeit saját lényeges elemei között tartja számon, teljesen különböző elemeit melleleg, amelyek nem általánosan elfogadottak, és minden valószínűség szerint nem is általánosan elfogadhatók, és megpróbálja végiggondolni őket. Magamat valahogy ebbe a posztmarxista tradícióba sorolnám, részben nyilván életrajzi véletlenek folytán, egyrészt mert, mint mondtam, ez a gondolkodói anyanyelvem, másrészt meg azért, mert hihetetlenül faszcinál ennek a kulturális és nemcsak kulturális hagyománynak a sorsa.

Fehér Ferenc

## BIBÓ ISTVÁN ÉS A ZSIDÓKÉRDÉS MAGYARORSZÁGON

*Ezt az írást apám emlékének ajánlom, aki harminchal éves korában tette meg a „nagy utazást”, és sohasem tért meg belőle.*

### Előzetes megjegyzés

Az alábbi esszét egy évtizeddel ezelőtt írtam, angolul és angolszász közönségnek. Mivel a kérdést ma is aktuálisnak érzem, úgy döntöttem, hogy közreadom magyarul. A jelen szöveg nem egyszerű fordítás, hanem „magyarítás”, vagyis kihagytam belőle mindazokat a magyarázatokat, amelyek a nem magyar olvasó számára szükségesek, de a magyar olvasónak fölöslegesek.

Közvetlen reflexiókat nem fűztem az új Magyarországon a zsidókérdésről kirobbant vitákhoz és szóváltásokhoz. Mégis indokolt ezt az írást úgy tekinteni, mint kommentárt az utolsó másfél év vitáihoz.

### 1. A politikai dimenzió

A ZSIDÓKÉRDÉS MAGYARORSZÁGON 1948-ban íródott, Bibó háború utáni publikációinak hatnyúdalaként. Hála egy Amerikában született, hihetetlenül gazdagon dokumentált és – száraz hangvétele ellenére – fojtogatóan drámai könyvnek, Randolph Braham A NÉPIRTÁS POLITIKÁJA (A MAGYAR HOLOCAUST) című munkájának, ma úgyszólván mindent tudunk magáról a történetről. Így azok a tények, amelyek Bibó írását aktuálissá tették, röviden összefoglalhatók. 1944. március 19. és 1945. áprilisa között ötszázhatvanezer magyar zsidót deportáltak, akiket aztán zömmel elgázósítottak vagy – kisebbrészt – agyonlőttek, illetve halálra éhezettek abból a körülbelül kétszázötvenezer fővel nagyobb embercsoportból, amely a trianoni Magyarországon és a bécsi döntések által Magyarországhoz visszacsatolt felvidéki, észak-erdélyi és kárpátaljai területeken élt. Ezzel Magyarország, Lengyelország és az elfoglalt szovjet területek után, a harmadik helyre került azoknak az országoknak a listáján, amelyek a holocaust halálgáráinak nyersanyagát szolgáltatták. E ponton meg kell jegyezni, hogy Braham adatai a pusztításról, amelyek általában megtalálhatók a nemzetközi statisztikákban, egy technikai szempontból, mely az áldozatok számát nem teszi kétségessé, vitatottak. Az ellenvetés arra vonatkozik, hogy az ötszázhatvanezerre becsült kvóta a zsidóság olyan csoportjait is magában foglalja, amelyek csupán a hitleri területrendezések önkénye miatt kerültek átmenetileg magyar közigazgatás alá, és amelyek ezért történelmi értelemben nem voltak „magyar zsidóknak” tekinthetők.<sup>1</sup>

A deportálás német követelésre történt, és menetét egy *Sonderkommando* – Adolf Eichmann személyes felügyelete alatt – ellenőrizte és irányította, „társzerzőségben” a Magyar Királyi Belügyminisztérium később kivégzett „deportációs triójával”, Jaross Andorral, Baky Lászlóval és Endre Lászlóval. Ugyancsak a német birodalmi vezetőségre tartozott a szállítmányok útjának megszervezése a végcélú a magyar

határokon túl. Azonban Braham cáfolhatatlan dokumentációja után még a legkonokabb elfogultság sem tudja megingatni a következő tényállításokat. Először, a náci, akik 1944-ben Magyarországon csupán egy szimbolikus és politikai-irányító szervezettel rendelkeztek a „végső megoldás” céljaira, fizikailag képtelenek lettek volna hadicéljaiknak a háború utolsó előtti évében már megengedhetetlen öncsonkítása nélkül körülbelül félmillió ember gettóba terelését és deportálását rekordidő (két és fél hónap) alatt megoldani széles körű magyar államhatalmi és társadalmi támogatás és segéderő nélkül. Másodszor, a náci politikai és titkosszolgálati vezetők többször és dicsérően ismerték el, hogy sehol nem részesültek Európában Quislingjeik részéről olyan segítségben, mint Magyarországon. Harmadszor, ellentétben a közhiedelemmel, a pusztítás zöme nem a nyilasidőkre esett, noha az utóbbiaknak megvan a maguk alapos felelőssége az utolsó hónapok öldökléseiért, hanem egy olyan magyar minisztérium, a Sztójay-kormány igazgatása alatt történt (Horthy hallgatásának fedezetével), mely igyekezett a magyar szuverenitás (és ezzel természetesen a magyar kormányzati felelősség) látszatát fenntartani. Negyedszer, Braham kutatásai nyomán az is cáfolhatatlan tényként áll előttünk, hogy a magyar csendőrség múltjának legsötétebb epizódjaira emlékeztető brutalitással terelte gettóba, majd onnan a vagonokba a zsidókat, miközben vagyonosabbjait tömegével és rendszeresen vetette alá fizikai tortúrának, hogy értéktárgyaikat kizsarolja belőlük. Voltak egyéb cinkosok is, nagyobb számban, mintsem az igen kritikus Bibó sejtette. A magyar hivatalnoki kar a legszerteágazóbb funkciókban működött közre félmillió ember múltja, jelene, megannyi apró személyi ingósága gondos és több példányban történő adminisztrálásának sziszifuszi munkájában. A magyar vidéki tanári és tanítói kar egy része ugyancsak részt vett a halálleltározásban. Ehhez a szomorú képhez tartozik az a jelenség, amelyet Bethlen István gróf említett Horthynak írott bizalmas levelében mély undorral, mint a magyarság erkölcsi alapjainak tömeges aláásását, nevezetesen a gettósított zsidók maradék ingóságainak tömeges széthurcolását. Végezetül megemlítendő, hogy a cinkosok nem hivatkozhattak még a tudatlanság mentségére sem. A kormányzó és környezete megkapta a zsidó közösség vezetőitől az – első kézből, az auschwitzi *Sonderkommando* két szökevény tagjától származó – tájékoztatást a gázkamrákról. A csendőrség magatartása a bevagonírozásoknál, amit a németek, magyarelleses propagandacélokkal, lefilmeztek, semmi kételyt nem hagyhatott afelől, hogy az utazás végcélja valamilyen fajtájú megsemmisítő tábor. Továbbá mindazok, akik ismerték, és túlságosan sokan ismerhették, a gettóknak a magyar közigazgatás által teremtett „kambodzsai” körülményeit, tisztában lehettek azzal, hogy a gettósított embertömegek Magyarországon sem élhették volna túl a „koncentráció” fizikai következményeit hat-tíz hónapnál tovább.

Bibó, természetesen anélkül, hogy rendelkezne Braham hatalmas bizonyító anyagával, említi mindezeket a tényeket és körülményeket, és – híven törhetetlen igazságszeretetéhez – részletezi az 1944. március 19-ét megelőző, kizárólag magyar felelősséget képező lépéseket. Futólag megemlíti a Brahamnál minden mozzanatában elemzett előjátékot, tizenhatezer „bizonytalan állampolgárságú” zsidó átadását a lengyelországi SS-nek az újonnan visszacsatolt területekről, akiket aztán asszonyostul-gyerekestül, az intézkedő Bárdossy-kormány közvetett felelősségével, kürtöttak Kamenyec-Podolszknál. Megemlíti az újvidéki mérszárlásokat, amelyek egyszerre irányultak a zsidók és a „partizángyanús” szerbek ellen. Végezetül Bibó nem

hallgat a II. magyar hadsereg mellé beosztott magyar (zsidó vagy „politikai”) munkaszolgálatosok szörnyű sorsáról sem.

Ha minden retorikai fogás nélküli számszerű mérleget készítünk ezekről a tényekről, akkor egyszerűen kimondható, hogy Magyarország legnagyobb, kompakt és homogén, háborús embervesztése nem a II. magyar hadsereg körülbelül kétszázezer katonája volt, hanem körülbelül ötszázhatvanezer (más adatok szerint négyszázhetvenháromezer, illetve háromszázhetvenezer) magyar állampolgárságú zsidó magyar kormányzati segédlettel történő elpusztítása a náci haláltáborokban. Ezzel szemben áll az a kétségbevonhatatlan tény, hogy Magyarországon a gyilkosok és a közvetett felelősök olyan arányokban történő megbüntetése, melynél többet csak a vak bosszúszomj követelhetett, példás módon megtörtént, hogy a bűnösök mint zsidók gyilkosai kerültek a törvényszék elé, ellentétben a Szovjetunióval, kerülve a képes beszédet és nyíltan megjelölve az áldozatokat, végezetül pedig, hogy a háborút követő parlamentarizmus éveiben, ahol a zsidók védelmezésének olyan hősei tartoztak a politikai élet első vonalába, mint Antall József vagy Schlachta Margit, a sajtóban és a politikai életben sok szó esett a sajátos zsidó tragédiáról.

Ezzel szemben a magyar kultúra és ideológia fontos – negatív – ténye volt, hogy a háború végeztével a magyar szellemi élet egyetlen tekintélyes képviselője, sem zsidó, sem nem zsidó, sem jobboldali, sem baloldali, nem vállalkozott a történelem mélyebb elemzésére. Mi több, kialakult egy csendes konszenzus, amely szerint a kérdés az ítéletekkel lezárult, és az ügyet tovább firtatni, sejtették jobb- és baloldali argumentumok egyaránt, „egészségtelen” volna. Volt tehát jó oka Bibónak, a kar-teziánus demokratának, hogy a kérdést napirendre tűzze. Mi több, cikke 1948-ban, a közeledő hatalomátvétel pillanatában, amely felől Bibónál kisebb tehetségű politikai elemzők sem táplálhattak már kételyeket, parabola volt, amennyiben megfogalmazott egy normát. Eszerint mindig a *kiváltképpen üldözöthöz* való viszony dönt arról, vannak-e egy nemzetnek, egy társadalomnak demokratikus normái, úgyszólván arról is, megérdemli-e az adott embercsoport, hogy demokratikusan kormányozzák, vagy inkább arra szolgál rá, és azt készíti elő, hogy despotikusan uralkodjon. Bibó demokratikus mértékei szerint a megszállt skandináv országok vagy Hollandia mint demokratikus közösségek ragyogóan megállták ugyanazt a próbát, amelyen Magyarország mint demokratikus hagyományokkal nem rendelkező nemzet megbukott, mégpedig a maga egészében, nemcsak „történelmi osztályának” és hivatalnoki karának felelősségét tekintve. S itt nem lehet egy szkeptikus megjegyzést elkerülni. Míg Bibó antropológiai lelkesülése a demokráciáért soha nem olyan érthető, mint a kommunista diktatúra létrejöttének pillanatában, elég Sartre klasszikus, 1944-es tanulmányára gondolnunk a zsidókérdésről,<sup>2</sup> hogy csökkenjen lelkesedésünk a demokrácia mint abszolút garancia vonatkozásában. Sartre hideg szenvedélye nem is annyira Vichy főfelelősei ellen fordul, akik a demokrácia jobboldali-totalitáriánus ellenségei voltak, hanem azon „csendes közvélemény” ellen, amely Vichy ellensége és a Harmadik Köztársaság híve volt, de amely mégis azt tanácsolta a zsidóknak, hogy ne helyezték „önző érdekeiket” (értsd fizikai túlélésüket) a „francia nemzeti érdekek” elé. Az utóbbiak ugyanis állítólag sértetlenül maradnának, amennyiben a zsidókat sebtüben és zaj nélkül lehetne elfuvarozni a megsemmisítő táborokba.

Egy moralizáló árnyalat könnyen felfedezhető Bibó azon megjegyzésében, miszerint eldönthető, melyik embercsoport „érdemli”, illetve „nem érdemli meg” a de-

mokratikus kormányzatot. Bibó semmiképp sem kívánt nemzeti vátesz lenni, próféta, aki mindent mindenkinél jobban tud isteni inspirációjával. Késő felvilágosító moralista volt, aki úgy gondolta, hogy kötelessége megbírálni vagy éppen megbélevezni a többségi véleményt, amennyiben az hisztérikus, demagógiával fertőzött, öngyilkos vagy éppen elvetemült. Ennek a magatartásnak van egy értelmes szociológiai magyarázata és két elméleti nehézsége. A szociológiai magyarázat a kulturális elit és a demokrácia viszonyára vonatkozik. Elit és demokrácia egymást látszólag kizáró fogalmak, azonban azt hiszem, ezen a ponton Németh László álláspontja kínálja az igazán demokratikus megoldást. Kulturális elit nélkül a demokrácia csupán csöcselékuralom. Viszont a kulturális elit létrejötte és – főképp – tekintélyén, elismertségén alapuló hatása intézményesen nem hozható létre.

A Bibó álláspontjában rejlő két elméleti nehézség egyike abban rejlik, hogy a negatív morális ítélet valamely embercsoport konkrét eltévelyedése fölött – tehát egy kollektív ethosz bírálata – nagyon könnyen válik karakterológiai ítéletté. Ezt figyelhettük meg a közelmúltban Margaret Thatcher tanácsadói körének sommás (és negatív) ítéletében a „német jellemről” az egyesítés várható következményeit boncolva. A „karakterológiai” ítélet azonban felvilágosodás előtti megközebtetés egy olyan kor közösségeiről (nemzetekről, osztályokról, etnikumokról vagy fajokról), melyek tagjai, bármi legyen is „ideológiájuk” vagy nacionalizmusuk természete, gyakorlatilag a felvilágosodás álláspontján állnak, például csupán a ki- és bevándorlás jogának elismerésével, tehát azzal, hogy a nemzeti hovatartozást (törvényeikben, még ha nem is világnézetükben) szabad döntésnek, nem genetikai adottságnak tekintik. A második nehézség gyakorlati természetű. Kollektív ethoszok szubjektív morális megítélése csaknem mindig az előbbieket morális lealacsonyodásának pillanataiban születik. Ilyenkor a moralista rendszerint hiába hangsúlyozza, hogy a közösséggel szemben támasztott morális követelményei voltaképpen ugyanazok az elvek és értékek, amelyeket ez a közösség valamikor elfogadott és gyakorolt. Az erkölcsi parancsokat testetlenül lebeg a valóságos történelem felett, és még visszatekintőleg sem győz meg egész rétegeket egykori viselkedésük helytelen vagy kárhoztandó mivoltáról.

Ennek a moralizáló elvontságnak klasszikus példája Bibó kriukája saját rétege, a magyar államhivatalnokai kar fölött, az államhivatalnokoknak azon zsidó áldozatkért viselt felelőssége miatt, akik tőlük képtelenek voltak élelmentő hánis iratokat szerezni. Bibó realiztikusan különbözteti meg azt a korszakot, amelyben az egyébként elnyomó és reakciós magyar állam többé-kevésbé tiszteltben tartotta saját törvényeit, a német megszállás alatti későbbi korszaktól, amelyben nem létezett többé törvényesség, csak nyers erőszak, és az államhatalom gyilkosok kezébe került. (Hogy a parabola a kommunisták hatalomátvételekor nemcsak a múltba, hanem a jövőbe is mutatott, arra ma már felesleges sok szót vesztegetni.) Ugyan a magyar hivatalnokok a korábbi korszakban is számos, a társadalmi igazságtalanság okozta szenvedés fölött hunytak szemet, de legalább saját szakmai kódexük szerint viselkedhettek. Magyarország megszállásának korszakában azonban már nem létezett törvény, csak írott parancs a gyilkosságra. Ám, mint Bibó mondja, „A tisztviselők nagyobb része továbbra is megőrizte mindenféle csalással, hamisítással szemben való húzódozását, nem nézett szembe azzal a ténnyel, hogy egy gyilkos és rabló állam becsapásáról volna csak szó, hanem úgy érezte, hogy erkölcsileg tisztább marad, ha jó okokkal bebizonyítja magának, hogy a konkrét esetben a csalásnak, a hamisításnak nincs értelme és nincs haszna. Odáig

csak nagyon kevesen jutottak el, hogy az államhatalmat gengszterbandának, rendeleteit papírcsafatoknak, a velük szemben való engedelmességét, kijátszást és hamisítást erkölcsi kötelességnek tekintsék”<sup>3</sup>

Járható utat jelöl ez a szigorú követelmény? A válasz csupán gyanúsán dialektikus lehet, egyszerre „igen” és „nem”. Egyfelől, valahányszor egy állam egy gengszterkorporáció szintjére süllyed, amikor – Jaspers szavával élve – a minden állam által elkövethető és elkövetett *Staatsverbrechen* helyére a *Verbrecherstaat* lép, akkor az állam ügyis mindig meg fogja találni azokat a hivatalnokait, akik vérszomjas akaratát „törvényes” formába öltöztetik, azokat a bírait, akik „elítélik” az előre kiválasztott áldozatokat, és hóhérait, akik felkötik őket. Másfelől azonban szükség van a moralistára az erkölcsi norma fenntartása érdekében, különben nem lehetséges politikai feltámadás. Ha nincs hivatalnok, aki okmányt hamisít, katona, aki cserbenhagyja a zászlót, vagy éppen az ellenség uniformisát ölti magára, mint a demokratikus Németország egykori kancellárja a világháború idején, összeesküvő, aki konspirál a „törvényes” rend ellen, csak egyetlen alany marad majd a porondon, a bosszú vágyától hajtott túlélő. Az ő uralma alatt pedig csak despotikus kormányzás lehetséges.

Bibó radikáisdemokrácia-modelljének van egy vonása, amelyet ő – a fölöslegesen absztrakt szavaktól való viszolygásában – talán csak egyszerűen az *audiatur et altera pars* elvének nevezne, de amelyet tekinthetünk egy, a demokratikus berendezkedést megalapozó, kommunikációs modellnek is. Az alábbi hosszú idézet azért olyan világos példája Bibó kommunikációs modelljének, mert egy konkrét párbeszéd összes lehető változatát jellemzi nagy tárgyilagossággal. „Osszuk fel tehát a kérdést úgy, hogy ki kinek mit mondhat az antiszemitizmus elleni harc jegyében. Mű mondhat erről egy nem zsidó egy nem zsidónak? A legelső az, hogy soha semmiféle gesztussal ne erősítse meg a maga felet a nem zsidó tapasztalat egyoldalúságában és a belőle származó torz absztrakciókban, hanem próbálja magában és másokban szüntelenül ébren tartani minden zsidó dolog közvetlen konkrét emberi tartalmát s minden más emberi dologgal való alapvető azonosságát. Vesse fel, hogy a zsidóktól kapott sérelmek túlértékelése mögött nincs-e ott gyakran emberi egyentangúságuk el nem ismerése. Szüntelenül és el nem fáradva közöljön és ismételjen minden tényt, amit az irtózatos mennyiségű zsidó szenvedésről tud, és beszéljen arról az emberi bánatolomról, amivel a zsidókkal szemben szokásos erkölcsi ítéletek és erkölcsi leértékelés a zsidók fizikai meggyötörtségét és emberi veszteségeit tetézik... Mű mondhat egy nem zsidó a zsidónak? Beszélhet a nem zsidó tapasztalat lényeiről minden általánosítás, értelmezés és erkölcsi következtetés nélkül: egyszerűen arról, hogy hogyan jelentkezik a zsidó a nem zsidók világában, a nem zsidó világ mű tapasztal, mit talál jellegzetesnek, mit ismer el, mit irigyel, mit talál szokatlannak, mit tekint bánatásnak, és mit nem ért a zsidóknál... Valljon arról a felelősségről, amit a zsidókat ért és erő szenvedésekért érez, s ezért ne kérjen cserébe semmit, főleg azt ne, hogy viszont a zsidók felejtsek el és bocsássák meg azt, amit szenvedtek. Legfeljebb azt kérheti tőlük, hogy ügriket ne izolálják másokétól, hanem azonosítsák szenvedéseiket minden szenvedővel, megaláztatásaikat minden megaláztatottal és igazságkeresésüket minden igazságkeresővel. Mű mondhat egy zsidó egy nem zsidónak? Beszélhet a zsidó tapasztalat valóságáról s közvetlen emberi tartalmáról... beszéljen a múlt és közelmúlt zsidó szenvedéseinek irtózatos tényeiről... Ellenben ne próbálja a nem zsidókkal elfogadtatni az antiszemitizmus okairól való olyan elképzeléseit, melyekből a zsidók túl jól és a nem zsidók túl rosszul jönnek ki... Mi hasznosat mondhat végül egy zsidó egy másik zsidónak az antiszemitizmus elleni küzdelem jegyében?... Gyanítom, hogy egy zsidó erkölcsprédikátor sem kezdheti mással, mint azzal, ami

*minden termékeny ráhatás kezdete és vége: lépjetelek ki szubjektív tapasztalataitok zártságából, s ne lévesszétek össze saját elmétek készítményeit a valósággal. Ezeket az alapítételeket azonban zsidók számára csak zsidók konkretizálhatják.*<sup>4</sup>

Bibó kommunikációs sémája világosan mutatja, hogy az ő magatartása elkerüli a demokratikus és nem zsidó politikai teoretikus három jellegzetes hibáját a zsidókérdésben. Először, álláspontja nem azonos azzal az univerzalista emberbaráttal, aki humanista alapon a zsidó védelmezője, de úgy, amint Sartre jellemezte, hogy „*Nem ismer sem zsidót, sem arabot, sem nébert, sem burzsoát, sem munkást, csupán embert. Zsidóknak nyújtott védelme megmenti a zsidót, mint embert, és megsemmisíti, mint zsidót.*”<sup>5</sup> Mint látható, Bibó nagyon is tisztában van egy – mind a zsidó, mind a nem zsidó számára markánsan létező – „*zsidó tapasztalattal*”, amely a zsidó sajátos léte. Másodsor, Bibó nem filoszemita, a zsidók szentimentális védelmezője, aki feloldódik kedvenc üldözöttjében, és közönyös marad minden más szenvedéssel szemben. Harmadsor, Bibó nem megszállottja az asszimilációnak, mint kizárólagos csodaszernek. Ezen az alapon lehet megérteni annak a történeti elemzésnek minden mélységét (és egynehány fogyatkozását), mellyel Bibó a magyar zsidókérdés különböző szakaszait megérti.

A Tanácskormány összeomlásával és a Horthy-diktatúra létrejöttével kezdődő első korszakban a zsidókérdés Bibó jellemzése szerint „*szociális problémaként*” jelentkezik. A jellemzés nem tautologikus, mivel létezik egy ellenfogalma, mely a következőket jelenti. Egyfelől, a különítményes pogromok és a *numerus clausus* rasszista törvénye, amellyel Magyarország a nürnbergi „jogelvek” előfutárává vált, a zsidókra Horthy által ráért büntetés volt a háború és különösképpen a forradalmak alatt játszott úgynevezett „hazaáruló szerepük” miatt. (Hogy ennek a mítosznak mi felelt meg a tények világában, arra Bibó kevés szót veszteget, és itt sem érdemes részletekbe menni.) Másfelől a Horthy-rendszer politikai osztálya meg sem érintette a zsidó nagytőkét, hanem inkább külterjesen összeházasodott vele. A zsidókérdés tehát akkor jelenik meg a háború utáni Magyarországon, amikor a zsidó közösség nagyszámú volt, és felső rétege anyagilag eléggé tehetős ahhoz, hogy a nemzeti bajokat jelenlétével egyáltalában lehetséges legyen „magyarázni”. Ezt az értelmezést nagy vonalakban elfogadhatónak tartom, bár meglep a kiváló szociológus részéről a következő tény nem ismerete. Braham ismételten rámutat, hogy a „történelmi Magyarországon” a pénztőke kétségkívül zsidó vezetés alatt állott, és az értelmiségi pályákon a zsidóság számarányához képest tagadhatatlanul felülreprezentált volt, viszont a zsidóságnak nagyobb része élt a szegénységvonal szintjén vagy az alatt, mint a nem zsidó magyarságé, s ez a tény a trianoni Magyarországon sem változott.<sup>6</sup> (Karádi Viktor *A MAGYAR ZSIDÓSÁG HELYZETE AZ ANTISZEMITA TÖRVÉNYEK IDEJÉN* című igen alapos, igen gazdagon dokumentált tanulmánya viszont egy ettől némiképp eltérő, a zsidók szempontjából kedvezőbb képet fest a holocaustot megelőző néhány évről.)<sup>7</sup> E kérdés részletesebb és retorikai szellemű elemzése helyett csak azt kívánom hozzáfűzni, hogy Bibó kategóriája (a zsidókérdés mint „szociális”) tartalmaz ugyan, de csak akkor, ha hozzátesszük az ellentétes kategóriát, a „projektív” típusú antiszemitizmust, ami viszont hiányzik Bibó analizéséből. Projektív az antiszemitizmus akkor, ha egy nemzetben belül nincs számottevő zsidó csoport, de válságos helyzetekben antiszemita agitátoroknak mégis sikerül „a zsidóra” – szociálfreudista kivetítéssel – ráhárítani a felelősséget minden bajért, sikerül „a zsidót” megtenni minden baj főokának, és ezt a projekciót széles körben elfogadtatni. En-

nek a projektív típusú antiszemitizmusnak klasszikus példája volt az 1968 utáni kommunisták szervezte kampány Lengyelországban.<sup>8</sup>

A módszertani elégtelenségnél meglepőbb, hogy Bibó meg sem említi azt az alapvető funkcióváltozást a zsidók „felhasználhatóságában”, amely valószínűleg minden más tényezőnél döntőbben befolyásolta a háború utáni magyar antiszemitizmus váratlan látványos korszakát. (És erre annak világos tudatában hivatkozom, hogy hivatkozással megsejtem Bibó maximáját, a „zsidó ne álljon elő saját magyarázatával” kívánalmát.) Randolph Braham, számomra nagyon meggyőzően, azzal indokolja a '67 utáni magyar zsidó „aranykort”, hogy ekkor a kései emancipációját gyorsan behozni akaró, nyelvileg gyorsan magyarosodó zsidóság döntő számszerű tényező volt abban a rendkívül ingatag nemzetiségi egyensúlyban, amely Magyarországot magyar országgá tette. Viszont a zsidóságnak ez a mérleg nyelvét egy irányba billentő funkciója a nemzetiségi területeitől megfosztott trianoni Magyarországon érelemszerűen megszűnt, ennél fogva a hisztériás bünbakkeresés, amely, ha meggondoláson helytálló, egyszerre volt szociális és projektív, kibukkanhatott a „hazaáruló” zsidók ellen.

A második korszak voltaképpen már 1941-ben megkezdődik, és három és fél, négy évig tart, melynek végén a magyar társadalom, alaposan előkészítve két évtized fajvédő törvénykezése és faji propagandája által, ha nem is saját kezdeményezésre, mégiscsak a magyar állam és társadalom aktív részvételével, kiveti magából a magyar zsidóságot. Láttuk már, hogy Bibó milyen megvesztegethetetlen a holocaust előzményeinek tárgyalása során a magyar felelősséget illetően. Azt sem hallgatja el, hogy amennyi magyar tartózkodás egyáltalán érzékelhető volt a német parancsok teljesítésében, aminek, valamint néhány történelmi véletlennek köszönhető a budapesti zsidóság nem deportált része többségének túlélése, azt három tényező magyarázza. Először, a magyar úri osztály meg akarta mutatni mind a németeknek, mind a nyilasoknak, hogy ki az úr a háznál. Horthy csak akkor lépett fel erélyesen, akkor állította le a budapesti deportálást, amikor a deportálási akció összefonódott Baky ellene irányuló puccskísérletével. A második tényező néhány kulcspozícióban lévő ember kivételes tisztessége volt. Gondolok itt elsősorban Nagybaconi Nagy Vilmos hadügyminiszterre és Keresztes-Fischer Ferenc belügyminiszterre. Az ő hatáskörük azonban erősen korlátozott volt. A harmadik tényező geopolitikai, az 1944-gyel felgyorsuló német összeomlásból adódó azon körülmény, hogy a közvetlen utak a lengyel haláltáborok felé el lettek vágva.

Híven saját elveihez és módszeréhez, Bibó a magyar zsidóság mártírhalálát és nem a területi veszteségeket tekinti a legnagyobb háborús katasztrófának, egy moralista szempontjából igen érthetően. Mikor Bibó a kollektív magyar felelősségről (nem a kollektív magyar bűnről) beszél, nem tartja szükségesnek az ismétlést azon alanyok (a „történelmi osztály”, a hivatalnoki és tisztukar) vonatkozásában, amelyeket már korábban elemzett. Igen figyelemreméltó szavai vannak azonban arról a szubjektumról (mondjuk, az „átlagemberről”, aki, mivel „átlag”, a „közvélemény” reprezentánsa, a „közviselkedés” megtestesítője), amelyet tapasztalatilag nehezen lehet azonosítani, és amely mégis főszereplő a politikában. „Ha, mondjuk, Dániában – hogy egy nem harcoló országról beszéljünk – egy üldözött abba a helyzetbe került, hogy az első nyitott kapu alá be kellett menekülnie, az első útjába eső házban segítséget kellett kérnie, túlnyomó valószínűséggel arra számíthatott, hogy ezt valami módon meg is kapja, s ha nem is talál minden házban a teljes önfeláldozásig menő segítségre, mindenesetre olyanokra talál,

akik magukat az ő ügyével azonosítják, s a gondját igyekeznek felvenni; kisebb részben számíthatott esetleg közönyre, elutasításra vagy óvatos elhúzódtásra; arra pedig, hogy üldözőinek feladják, csak mint valami kivételes szerencsétlenségre kellett számítani. Ezzel szemben Magyarországon, ha ismeretlen házba egyáltalán be mert kopogni, a közönyre, elutasításra és elhúzódtásra számíthatott, mint normális valószínűségre, a feladásra, mint aránylag kisebb mértékű, de még mindig reális valószínűségre, s a segítségre, mint váratlan, alig remélt szerencsére.<sup>9</sup>

Mint igaz demokrata, Bibó az áldozat bírálatától sem riad vissza. A meggyilkoltak nevében teszi szóvá a nyájszerű, passzív engedelmességet, amellyel a magyar zsidóság mintegy odakínálta torkát a késnek, nagy tömegében még menekülni sem próbált. Ebben a „zsidó halálban”, hogy egy olyan író és harcos, Jorge Semprun szavát használjuk, aki maga is deportált volt, Bibó szerint egy rossz, mert rossz elvekhez való asszimilálódás jutott el a maga végső emberi és társadalmi következményeiig. És a „rossz asszimilációra” való hivatkozás már bevezet a zsidókérdés magyarországi történetének harmadik korszakába, abba, amely Bibó cikkének megírásakor, 1948-ban, kezdődik, és amelyet a szerző már nem írhatott meg. Annak a körülbelül kétszáz ezer zsidónak, aki túlélte a holocaustot, és akik nem hagyták el azonnal az országot, ez volt a történelmi kérdés: milyen perspektívái vannak a zsidónak az adott és részben csupán feltárolt helyzetben? A „zsidó kérdés” a következő átfogalmazásban vált Bibó számára a magyar demokrácia kérdésévé, különös élességgel éppen 1948-ban: vannak-e életképes, parancsoló érvényességű demokratikus normák a magyar életben, vagy teljes mértékben hiányoznak belőle? A „kiváltképpeni üldözött” parabolája megint egyszer beleolvadt a magyar demokrácia jelen és jövő esélyeiről szóló ezópusi mesébe.

Sartre, Vichy idején, de a felszabadulás árnyékában, ugyancsak megfogalmazza a „zsidó kérdést”, és a következő kategorikus választ adja: „A zsidó autentikusság önmagának, mint zsidónak, a megválasztásából, más szavakkal, a zsidó sors realizálásából áll. Az autentikus zsidó hátat fordít az egyetemes ember mítoszának; tudatában van önmagának, és úgy lételezi önmagát, mint történelmi és elátkozott teremtményt. Többé nem menekül saját véréből, nem is restelkedik miatta. Megértette, hogy a társadalom a hibás. Társadalmi pluralizmussal helyettesíti az inautentikus zsidó naiv monizmusát. Tudja, hogy kirekesztett, érinthetetlen, szegyenletes, proskribált, és újra megválasztja önmagát, mint ilyet. Egy csapásra lemond racionalista optimizmusáról. Látja, hogy a világot irracionális megosztottságok szabdalják szét, és elfogadva ezt a szélszabdaltságot, amennyiben zsidónak nyilvánítja önmagát, elsajátítja ennek a létnek bizonyos értékeit és hozadékait. Megválasztja testvéreit és a vele egyenlőket – ezek a többi zsidók. Az emberi nagyságra »tesz«, amennyiben elfogadja azt az életet, amely per definitionem elválselhetetlen – mivel büszkeségét megaláztatásából meríti.”<sup>10</sup>

Sartre leírásának tragikus koloritja különösképpen illik a pillanathoz, a varsói gettófelkelés másnapjához. Az évezredes pária ebben a felkelésben ütött vissza először, mióta szétszóratott egykor harcias államából, ezzel tanúskodott alsóbbrendűsége ellen. Mikor egy zsidó közösség önmagát, tulajdon létét, az erkölcsi világtrendnek ezt a botrányát választotta, és siettette tulajdon halálát, egyszersmind az emberi méltóságot is választotta – természetesen hozzá Sartre korrekciójaként. A „határhelyzet” leírása grandiózus és igaz. De ha olyan javaslatokat keresünk, amelyek nem a határhelyzetre vonatkoznak, amelyek szociológiailag általánosíthatók, Bibóhoz kell fordulnunk. Bibó nem „megoldást”, hanem megoldásokat javasol. Első lépésben elkerüli az alternatívák kétágúságának szokásos termékelenségét, az asszimiláció

vagy fundamentalista elkülönülés, illetve tömegkivándorlás vitáját, amelyben már minden érv elhangzott, és nincs többé címzett, akinek az érveket el lehetne vagy el kellene ismételni. Ehelyett két felette racionális kérdést vet fel: ha asszimiláció, mi-fajta? és asszimiláció, de mihez? Bibó tudja ugyanis, hogy az asszimilációnak két elve van: a szerves, illetve a választásos-„szerződéses” princípium. Az előbbi mindenképp kivihetetlen és voltaképpen veszélyes követelmény, amely egy romantikus mitológiából származik, és elkerülhetetlenül xenofóbiába torkoll. Bibó megoldási javaslatát elméletileg fogyatékosnak, de gyakorlati hozadékában reményteljesnek tartom, amennyiben megkülönbözteti egymástól a „velünk született” és az „etnikai” életmegnyilvánulásokat, mely utóbbiakon Bibó a „társadalmi eljárásokat”, a nyelvet és használatát,<sup>11</sup> játékszabályokat, preszúzt és becsületkódexet, viselkedési mintákat, emberi kapcsolatrendszereket, közösségi célokat és eszményeket, a fegyelem formáit érti. Az életmegnyilvánulások első („genetikai”, „faji” típusát) nem lehet asszimilálni egy idegen mintához. Amennyiben erre kísérlet történik, amennyiben akár az asszimilálók, akár az asszimilálandók elvárása egy effajta „szerves egyesülés” létrehozása, a végeredmény csupán kudarc és a „gyógyíthatatlanul idegen” elleni irracionális gyűlölet újabb fellángolása lehet. Bibó nem hagy kétértelműséget azt illetően, mit ért ő „racionális” (vagyis szabad, tehát az asszimilált autonómiáját nem érintő) asszimiláción: „A közösségi sajátosságok e két csoportja között a határ természetesen folyékony, bizonyos azonban, hogy a sajátosságoknak azt a tömegét, melyhez asszimilálódni lehet és kell, elsősorban az utóbbiak adják meg. Asszimilálódni nem annyit tesz, mint minden jellegzetes vagy felismerhető tulajdonságot letenni, megkülönböztethetelenné, „tősgyökeressé” válni. Ez nem lényege, legfeljebb késői és kísérő jelensége az asszimilációnak. Asszimilálódni annyit tesz, mint egy valóságos, eleven közösség életének a folyamatában benne élni, magatartásformáit, konvencióit és követelményeit ismerni, gyakorolni és vállalni. Ettől megmaradhat valakinek a jellegzetes orra, jellegzetes konyhája, jellegzetes élettempója, jellegzetes szólásformái, idegen szavai, vagyis megmaradhat mindaz a fizikai és etnikai adottsága, aminek társadalmiszervezeti jelentősége nincs vagy kevés.”<sup>12</sup>

Ebből az következik, hogy magukat a nemzetkonceptiókat is két, egymással szögesen ellentétes típusra lehet osztani: a szerződéses és az organikus elméletekre. Az előbbi, legalábbis elvben, szabad állampolgárok (valóságos vagy fikív) szabad megállapodásán alapul. E koncepció, ugyancsak elvben, biztosít – írott vagy íratlan alkotmánya révén – bizonyos, a nemzeti hovatartozásra vonatkozó jogokat, amelyekhez a bevándorlás és a kivándorlás jogai értelemszerűen odatartoznak. Ez a megállapodás ésszerű, noha nem üzleti jellegű, kapcsolatot teremt az állam és polgárai között, amelyből nem hiányoznak az érzelmi elemek, az önzetlen áldozatvállalás, veszély esetén életünk kockáztatása vagy feláldozása sem. A második változatban a „haza” (das Vaterland, la patria, otyecsesztvo) fogalma mindig érzelmileg túlfeszített, és azt követeli, hogy az alattvaló történelmileg adott státusát mint a magunk által választottnál „mélyebbet” ismerje el. Aki erre nem képes vagy nem hajlandó, az „idegen” marad (és ez a típus Közép-Kelet-Európában rendszerint azonosul „a zsidó”, „az individualista”, „a kozmopolita”, „a gyanús”, „a szervesen” fogalmával). Az „alattvaló” szót nem véletlenül használtam az „állampolgár” helyett. Ezek az országok, még jóval azután is, hogy szert tettek valamiféle alkotmányra, „szerves” és ebben az értelemben intoleráns alakulatok maradtak a határaik közt lakók számára. Amikor Bibó az „organikus asszimiláció” ellen érvel, egyszersmind szót emel a nemzetfogalom szabad, szerződéses, nem organikus típusa mellett is.

Ezen az alapon lehet válaszolni arra a kérdésre is, hogy mihez asszimilálódjon a zsidó, ha asszimilálni kíván. Bibó válasza az, hogy az új közösség nyelvéhez és „*elemi szokásnormáihoz*”, valamint az adott közösség „*alapvető szolidaritási hálózatához*”. A részrehajlás nélküli Bibónál ez utóbbi a „*zsidó összefogás*” kritikája (amelyről jegyezzük azért meg, hogy olyan kevésbé kizárólagosan zsidó tulajdonság, hogy legnyilvánvalóbb példáját a német kisebbségek mutatták a háború előtti és alatti Kelet-Európában). Végül Bibó felveti az asszimiláló közösség felelősségét, a kölcsönösség elvét, amelynek jelentése a következő. A „befogadó” közösségnek nem csupán anyagi és szellemi elhelyezkedést kell biztosítania az asszimilálódni vágyók számára, hanem védelmet is, a kollektív üldöztetés minden formája ellen.

Bibótól, érthetően, idegen a zsidó nacionalizmus, a cionizmus eszméje, de végtelen korrektséggel védelmezi a cionisták szervezkedési jogát a kommunisták ellenében 1948-ban, abban az évben, amikor Sztálin apparátusa már hozzákezdett az anticionista kampányhoz. Tartózkodó kritikája, amely elfogadja a cionizmust mint a holocaust utáni második lehetőséget, csupán azt nehezményezi, amit saját közösségénél is elmarasztalt. A cionistáknak meg kellene érteniük, írja, hogy egy túlonúl szenvedélyes toborzás magának a tannak egyik legnagyobb érdemét hiteltelenítené, nevezetesen azt, hogy az eszme mint szabad és szerződéses zsidó nacionalizmus (legtöbb alapítójának elképzelése szerint pedig mint a szabad nacionalizmus és egyfajta zsidó szocializmus kombinációja) fogalmazódott meg. Ha tehát túlhajják határain, és „organikus” eszmeként fogalmazzák meg, a magatartás egyrészt parodisztikussá válna, hisz a világ zsidóságának többsége még ma sem él Izraelben (noha ez manapság megváltozhat a szovjet zsidóság tömegkivándorlásával), másrészt elvesztené emancipatórikus töltetét.

Bibó nem zár ki egy harmadik kollektív zsidó kiutat sem a nagy pusztulás utáni lélektani és társadalmi nyomorúságból, egy olyan megoldást, amely nem lenne azonos sem a „*szerződéses asszimilációval*”, sem a cionista tömegkivándorlással, hanem etnikai elkülönülést jelentene egy konföderációs rendszeren belül. Két feltételét látja megvalósíthatóságának, amelyek közül egyik sem abszolút szükségszerű, de mindkettő igen valószínű: a nyelvi elkülönülés az egyik, a vallásos érzések és rítusok tömeges feltámadása a másik. Érezhető, hogy az első komponens elfogadása lemondás lenne Bibó István, a magyar kultúremlék számára. A második vonatkozást, azonfelül, hogy a Bibónak oly kedves felvilágosodás útjában állna, még az is bonyolítja, hogy Bibó meggyőződése szerint legalább egy típusa a magyar zsidó rítusközösségnek, nevezetesen a neológizmus, inkább még problematikusabb helyzetbe sodorta ezt a közösséget, mintsem előmozdította volna tényleges emancipációját.

Bibó még egy jelentős, noha nem általánosítható típusát említi a zsidó kiutaknak, amelyet „*disszimilánsnak*” nevez, és amely a legközelebb áll a Sartre által autentikusnak nevezett zsidó típushoz. Ez nem gyökeredzik egyik nemzeti-etnikai közösségben sem, nem asszimilált, noha nem cionista és nem etnikai szeparatista. Az esetek többségében a disszimiláns szociológiai egyenértéke a kozmopolita intellektuel, aki kínosan tudatában van a zsidó lét minden csapdájának, és magát mint különbséget választja.

## 2. Kommunizmus = zsidóuralom Magyarországon?

A magyarországi zsidókérdés – sajnálatos módon máig is lezáratlan – történetének következő fejezetei már értelemszerűen Bibó cikke után játszódnak, de – mint egy

talán apokrif, de tőle semmiképp sem idegen – megjegyzéséből sejthetjük, Bibó mindig tisztában volt az új fejleményekkel. Igyekszem a történetet az ő szellemében, leg-  
alábbis álláspontjának szigorú figyelembevételével folytatni.

A negyedik szakasz 1948-ban, a kommunista hatalomátvétellel kezdődik, de elő-  
menyei melyen belenyúlnak az 1945–47-es periódusba, és az 1956-os forradal-  
ommal, a Rákosi-féle vezetőség bukásával ér véget. Ebben a korszakban a magyar  
kommunizmus kezdetektől meglévő sajátossága, a zsidók számarányukhoz képest  
túlreprezentált jelenléte, még csak fokozódott. Az egész ország tisztában volt azzal,  
hogy a magyar kommunizmus vezető négyesfogata – Rákosi, Gerő, Révai és Farkas  
– zsidókból állott. Mi több, Nagy Ferenc emlékiratainak egy érdekes részletéből  
tudjuk, hogy a kisgazdák feltételezni vélték egy csaknem nyílt zsidó-antiszemita  
rivalizálást a kommunista párt tagságán belül, amelybe köztudomásúlag számos kis-  
nyilas lépett be, és amely ugyanakkor magába tömörítette a túlélő zsidóság poliú-  
kailag bármilyen értelemben aktív elemeinek zömét. (Az utóbbiak nyilván pajzsot  
kerestek az antiszemitizmus újrafellángolása ellen a kommunizmusban.) Nagy Fe-  
renc ismételtén utal arra, hogy a szerinte rivalizáló frakciók látható fejei Rákosi,  
illetve Rajk voltak, és ezt egy ízben meg is említette Rákosinak, aki természetesen  
képzeldősnek minősítette Nagy Ferenc feltételezését.<sup>13</sup> A kommunizmushoz asszi-  
milálódott zsidók képezték továbbá, Péter Gáborral az élükön, a poliukai rendőség  
vezetőségét, akik megvalósították a bosszúszomjas túlélőnek azt a zsarnokságát,  
amelyről Bibó korábban mint a magyar kollektív felelősség várható legnegatívabb  
következményéről említést tett.

Ezeknek feltétlen támogatását élvezte a Sztálin kegyelméből hatalomra jutott Rá-  
kosi, akit Berija a „reális szocializmus” szovjet titkosrendőrségében uralkodó Ges-  
tapo-zsargon stílusában „Magyarország első és utolsó zsidó királyának” nevezett  
1953-as drámai konfrontációjukban. A megjegyzésben volt egy találó elem. Az  
egyébként rendkívül gyáva, hataloméhes, Sztálinnal és teljhatalmú megbízottjaival  
szemben szinte patológiusan szervilis Rákosi váratlanul ármányosan makacsnak  
bizonyult, valahányszor a „szocialista antiszemitizmus” követeléseivel találta magát  
szemben. Bibó figyelmét elkerülhette, de Rákosiét semmiképpen sem a „cionisták”  
ellen a Szovjetunióban kibontakozó kampány, melynek ő rendőri részleteiről is  
tudhatott. Mindazonáltal csorbítatlan hatalma végéig, tehát 1953 júniusáig, szí-  
gorú pártpoliukai elv maradt, hogy a szovjet poliukai és kulturális élet egyre nyíl-  
tabb antiszemitizmusa nem juthat a magyar közvélemény tudomására. Igen jelleg-  
zetes, hogy míg Rákosi szünet nélkül ösztökölte a többi kelet-európai kommunista  
vezetőt, főképpen Gottwaldot és Bierutot, koncepciók perek szervezésére, mikor  
végre sor került a Slansky-perre, melynek antiszemita légköre félreérthetetlen volt,  
a magyar sajtó egy bűvészimulacvánnyal részletesen tállalta a pert, egyszersmind a  
felismerhetedenségig lefokozta zajosan antiszemita felhangjait. Csupán az 1953 ele-  
jén kezdeményezett, de Sztálin halála miatt már végkifejletét el nem ért „zsidó  
orvosper” idején kellett Rákosinak rádöbbenie arra, hogy a szovjet antiszemitiz-  
must szabotáló politikájával nagy kockázatoknak teszi ki magát Sztálin előtt, aki –  
mint Hruscsov memoárjaiból tudhatjuk – egyébként is megvetette őt, a Sztálinnal  
szokásos antiszemitizmus mértékén túl, és rendszeresen megalázza. Sebűben  
összeácsolt tehát egy magyar „zsidó összeesküvést”, amelynek főszereplőiként  
zsidó ÁVH-s tisztek voltak kiszemelve. A Sztálin halála után azonnal kibontakozó

nagy dráma következtében azonban ez a kis manőver történelmi mellékcselkménnyé vált.

Mínhogy a politikai *numerus clausus*nak nem vagyok a híve, s azt kívánnám, hogy a zsidók számarányának a mindenkori magyar politikai vezetésben ugyanannyi jelentősége legyen, mint a heteroszexuálisok és a homoszexuálisok arányának, tehát semmi, meg kell indokolnom, miért tartom a zsidók felülreprezentációját a Rákosi-féle politikai és rendőri rendszerben kóros szövetburjánzásnak. Mindenki tudja, aki a rendszert csak egy kevéssé is ismerte belülről, hogy ebben a kiválasztásban (mert arról volt szó) egy meg nem fogalmazott, mert a kommunizmusban megfogalmazhatatlan ideológia és előítélet lappangott. A magyar kommunista vezetők magyarságképe tökéletesen negatív volt, ahogy illet is egy krónikusan kisebbségben lévő, a nemzet többsége által mindig elutasított szekta pszichológiájához. A magyarok, szerették bizalmasan mondani, „organikusan fasiszták”. E magatartás hosszú előtörténete 1919. augusztus 1-jén, Kun Béla ominózus lemondó beszédével kezdődött, amely Magyarország lakosságát forradalmi vezéreire méltatlannak nevezte, és a fehérterror korbácsára bízta forradalmi átnevelésüket, amíg más színű korbács nem akad. A moszkvai vagy más külföldi emigráció, itthoni halástalanságuk nemigen gyógyíthatta ki őket ebből a pszichózisból. A háború végén alig leplezett kárörömet éreztek, és elsősorban Révai József leckéztetési formájában hozták nyilvánosságra azt az érzésüket, hogy a történelem őket igazolta a „magyar szubsztancia” megítélése tekintetében. Ebből adódott az a titkos kommunista konszenzus, amelyet Bibó, anélkül hogy az adott kontextusban nyíltan megnevezhetné, élesen kritizál, és amelynek megfelelően csak a zsidó volt az igazán megbízható ember. „Magasabb körökben” az a földalatti vélemény uralkodott, hogy a zsidó lehet akármilyen, csak egy nem lehet, magyar nacionalista, hisz a nacionalisták úgysem fogadnák be.

Ezen a ponton fel kell tenni a kérdést: zsidóuralom volt-e „Rákosi királysága”?<sup>14</sup> Bibónál található egy racionális, mert mérhető és összehasonlítható kritérium arra nézve, mi nevezhető értelmesen „zsidóuralomnak”. Hasznos és jövedelmező-e egy ilyen uralom a zsidóság mint etnikusan elkülöníthető embercsoport egésze vagy többsége számára – az erre a kérdésre adott felelet dönti el az uralom etnikai (vagy „faji”) karakterét. A válasz erre az úgynevezett kényes kérdésre negatív minden ponton, kivéve az előbb említettet. Amennyiben egy zsidó elfogadta a kommunizmus ideológiáját, káderfelemelkedése könnyebb volt magasabb posztokon (ez fontos megszorítás), mint másoké. Minden más tekintetben, s ezt mindjárt részletezem, a zsidók mint csoport inkább egy – ugyancsak hallgatólagos, de félreérthetetlen – diszkriminálás folytatólagos áldozatai maradtak.

A magyar zsidóság mindenekelőtt meg lett fosztva, csaknem a kommunista uralom egész tartamára, kollektív emlékezetétől, mártírúmának emlékétől. A zsidó politikai káderek titkos favorizálásának másik oldala a holocaustról való nyilvános megemlékezések erős korlátozása volt. Ezen a ponton még Rákosi sem tudott a szovjet árral szemben úszni. Mi több, igen kétséges, hogy akart-e, hiszen a speciális zsidó sorstragédia tagadása olyannyira internalizálódott, hogy zsidó kommunisták között a lelki nemesség jelévé vált, ha megfeledeztek arról, hogy az auschwitzi halálgyárat nem „általában embereknek”, hanem egész különösen zsidóknak tartották fenn.<sup>15</sup> Ez a hirtelen politikai amnézia annál különösebb volt, mivel a magyar kommunista kormányzat, amely minden – politikai, jogi és kulturális – közösséget

megtagodott a múlt magyar állami és jogfolytonosságával, sosem szűnt meg ostromozni a magyar felelősséget mindazért, ami Ukrajnában vagy a megszállt jugoszláv területeken történt.

Az életben maradtak számára, akik nem csupán ingóságaik zömét vagy egészét veszítették el, hanem, a túlélő zsidó családok többségében, a fő kenyérkereső férfit is, az elmaradt szimbolikus elégtételhez az ugyancsak elmaradt anyagi kártérítés terhe járult. Hadd foglaljam össze a helyzetet R. Braham szavaival. „A zsidó közösség vezetői nem sokkal a fegyverszüneti egyezmény aláírása után benyújtották a pártok vezetőinek és a kormánynak a deportáltak támogatása, valamint gyors és bőkezű kártérítési és jóvátételi program iránti követeléseiket. Ezzel nem kívántak kivételezett helyzetet a zsidóknak, csupán az életben maradtak kárpótlására törekedtek, s arra, hogy – mint a magyar társadalom legjobban üldözött rétege – lehetőséget kapjanak a talpraállásra. [...] A törvénykezési és jogorvoslati intézkedések széles köre ellenére... a zsidók nem örvendhettek semmi kézzelfogható eredménynek a kártérítésben és jóvátételben. [...] Az új tulajdonosok nem voltak hajlandók lemondani újonnan szerzett tulajdonaikról, hanem pereskedések kezdődtek; a rövid és hosszú távú érdekekben ellérő pártok és politikai vezetők közötti konfliktusok elmélyültek; a kommunisták megszerezték a hatalmat, elkezdődött Magyarország népi demokráciává való átalakítása... Az augusztusi választás után az új, kommunista túlsúlyú koalíció nemzetközi kötelezettségei dacára egyre merevebb álláspontot foglalt el. Az 1947. február 10-i párizsi békeszerződés például több rendelkezést hozott az elkobozott javakért adandó kártérüestről... Ezek a rendelkezések... pusztán kijelentések maradtak.”<sup>16</sup> Mindezt összegezve és politikai káderek előmenetelének utkos szelekciós szempontját figyelembe véve is, nem lehet zsidóuralomnak tekinteni azt a rendszert, amelyben a holocaust harmadik legnagyobb konjunktúrából megmaradtakat sosem részesítette, nem a büntudat és az önkárhoztatás, hanem az elemi tisztesség és méltányosság kívánalmainak megfelelő kártérítésben.

A Kádár-rendszer, az ötödik szakasz, új elemeket hozott ebbe az összetett ügybe. De hogy megérthessük Kádár politikáját, mely, rövidre fogva, vegyüléke volt a leninista-filozofemita asszimilacionizmusnak, a gondosan adagolt politikai, nem oktatásügyi *numerus clausus*nak és a probléma mindenfajta nyilvános megvitatására tett kísérlet adminisztratív elfojtásának (a rendszer bomlásának utolsó éveit leszámítva), figyelembe kell vennünk, hogy az egyre hivatalosabbá váló szovjet antiszemizmus éppen 1956–57-ben öltötte fel végső, formálisan ma sem revidéált alakját. William Korey, A SZOVJET KETREC (THE SOVIET CAGE) című, rendkívül gazdagon dokumentált munka szerzője a szovjet antiszemizmust mint politikai antinómiát jellemzi. De könyvét olvasva, voltaképpen egy következetes politika egymást kiegészítő két oldalára ismerhetünk. Korey jellemzése a következőképpen hangzik. „A zsidókra vonatkozó szovjet politika íkeruonásai alapvető ellentmondásban vannak egymással. Egyfelől kísérlet folyik arra, hogy megvalósítsák a zsidók kényszerű asszimilációját sajátos zsidó intézmények felszámolásával és a zsidó hagyományra, különösen pedig a zsidó mártíriumra vonatkozó hivatkozások kitörlesztésével. Másfelől azonban diszkriminációs modelleket érvényesítenek, melyek, a személyi igazolványokon és kérdőíveken keresztül, a nemzetiségi hovatartozás megállapításán alapulnak. És a megkülönböztetés modelljeit olyan propagandakampány kíséri, amely ösztönzi és megerősíti az antiszemizmus helyi forrásait, azokat a forrásokat, melyek hatékonyra teszik és voltaképpen kiterjesztik ezeket a modelleket.”<sup>17</sup> Valójában azonban az erőszakos asszimiláció és diszkrimináció szimultán receptje minden olyan antiszemita politika „dialektikus” formulája, amely kizárja a nagy pogromokat és a „végső

megoldást”, de amely – projekív célokra – ébren akarja tartani az antiszemita gyűlöletet.

A harmincas években, Sztálin hekatombáinak fajilag és osztályszempontból egyaránt végtelenül változatos tömegében, Sztálin csaknem nyílt személyes antiszemizmus fel sem tűnt. Tragikus és paradox módon az antiszemizmus állami gyakorlattá a Szovjetunióban a Hitler elleni háborúban vált, és pedig alulról, nem a csúcstről történő kezdeményezésre. Adatok hatalmas tömege, amelyeket nem csupán Korey említett munkájában, de I. Schwartz New Yorkban oroszul kiadott naiv, ám gazdagon dokumentált könyvében (ANTYISZEMITYIZM V SZOVJETSZKOM SZOJUZJE) is megtalálhatunk, cáfolhatatlanul bizonyít három tényt. Először, a nácikkal kapcsolatos bizonytalan reménykedések a szovjet lakosság körében a megszállás első heteiben hatalmas antiszemita pogromok kitörésében találták meg a maguk természetes kifejezését. A szovjet uralomnak a zsidósággal való szokásos azonosítása eredményeképp legalább két köztársaságban, Litvániában és Ukrajnában, a lakosság jelentős csoportjai vettek részt a zsidók tömeges kiirtásában, saját kezdeményezésükre vagy az SS-Einsatzgruppékkel való együttműködésben. A partizánmozgalmak résztvevői a németekből való kiábrándulás után vagy tökéletesen közömbösek maradtak a zsidó mártírium iránt, de ekkor is csak szórványosan tűrtek meg zsidókat a partizánosztagokban, vagy pedig egyenesen fenyegetők, nemegyszer nyíltan ellenségesek voltak azon szőkevény zsidókkal szemben, akik úgynevezett „családi táborokban” rejtőzködtek Ukrajna vagy Oroszország végtelen erdeiben. Ráadásul a legcsekélyebb bizonyíték sincs arra, hogy a szovjet kormány, amely örült, hogy egyáltalán van ellenállás a németekkel szemben, és nem kockáztatta jó viszonyát a partizánokkal, bármiféle nyomást gyakorolt volna a partizánosztagokra a zsidók támogatása vagy legalább fegyverrel való ellátása érdekében. Harmadszor, a szovjet sajtó minden célzást törölt a holocaustra vonatkozóan, a példátlan népiirtás valahogyan beleolvadt az általános szenvedések krónikájába. Ez volt a szovjet kormány hallgatólagos-gyakorlatú kompromisszuma a hadra kelt németellenes népi antiszemizmussal, a Pamjaty ósével.

A szovjet állami antiszemizmus második szakasza az 1948–53 közti évekre esik, a zsidóság és a hatóságok közti rövid „fegyverszünetet” követően. Ez alkalommal a kezdeményezés egyértelműen felülről jött. Kezdetét a legjobb zsidó értelmiségiek likvidálása jelenti az úgynevezett „krími perben” (amelynek legismertebb áldozata Mikhoels, a nagy jiddis színész volt), és csúcst a zsidó orvosok állítólagos összeesküvésével kapcsolatos letartóztatási hullámban érte el 1952 végén, 1953 elején. Bizonyítékok vannak arra, hogy Sztálin tervei szerint az orvosok tervezett kirakatpere jeladás lett volna a zsidók tömegdeportálására.

Mint sok más területen, úgy itt is Hruscsov tett pontot a sztálini gyakorlatra. Azonban a zsidókérdés vonatkozásában sokkal nagyobb a konvulzió Hruscsov és elődei között, mint más területeken. Poliükájának több összetevője volt. Az első a szovjet zsidóság, több mint kétfélmillió ember elkülönítése volt a szovjet lakosság zömétől, hivatalos megjelölés útján. Ez a személyi igazolvány „nemzetiségi hovatartozás” rovatán keresztül történik, amelyet a zsidók esetében nagyon gondos, a nürnbergi törvények őskutatására emlékeztető módszerekkel hajtottak végre. Másodsor, az elkülönítésre a *numerus clausus* és a *numerus nullus* bonyodalmas rendszere épült. *Numerus nullus* érvényesült a poliukai vezetésben, a hadsereg és a flotta magasabb tiszti karában és a KGB-ban, valamint a külügyi szolgálatban. *Numerus clausus* való-

sítottak meg minden vezető egyetemen és felsőoktatási intézményben. Harinadszor, Hruscsov kezdeményezte azt a gyakorlatot, amely Brezsnyev rendszere alatt érte el „virágkorát”, melynek jegyében a szovjet tömegkommunikációs eszközök rendszeresen közöltek a „cionizmus elleni harc” címén antiszemita sztereotipokat terjesztő cikkeket és karikatúrákat, hasonlókat ahhoz, amelyekért Julius Streichert, a *Stürmer* szerkesztőjét Nürnbergben felakasztották. Végezetül, egészen Gorbacsov felléptéig, minden nemzetközi fórumon tett ígéret ellenére, a zsidók kivándorlása elé súlyos akadályokat gördítettek. A Brezsnyev-korszak nem adott semmi eredetű a hrucsovi invencióhoz, csak híven saját szelleméhez, a totalitarianizmus és a cselékpolitika bájjalan egyvelegéhez, nyíltá és általánosan megtűrtté tette a szovjet antiszemiizmust. Két emigráns szovjet író, Topol és Nyeznanszkij kitűnő regényének, A VOROS TÉR-nek olvasói mindent megtudhatnak a szovjet állami antiszemitizmus brezsnyevi szakaszáról, amit erről a témáról megtudni egyáltalán érdemes.

A Kádár-korszak zsidókérdéssel kapcsolatos politikáját csupán ennek a háttérnek a figyelembevételével lehet tárgyilagosan megítélni. Kádár ugyanis ebben a tekintetben is hrucsovistább volt Hruscsovnál.<sup>18</sup> Hruscsovnak saját „vissza Leninhez” pozíciója alapján erőszakosan asszimilacionista filozofitának kellett volna lennie, de a mérsékelt állami anuszemiizmus rendszerének megteremtője volt. Kádár azonban megfelelt magá választotta normájának. Filozofitizmusa több volt pusztán hallgatásnál a szovjet, lengyel vagy csehszlovák „anúcionista” kakofónia hangfüggőnye alatt. Korey egész listát közöl ama pozitív és nyilvános tettekről, melyekkel Kádár rendszere eltért a hrucsovizmus és poszthrucsovizinus vonalától. A magyar sajtó részletesen tudósított az Eichmann-perről, amely persze a magyar történelem döntő eseményeire is vonatkozott, de amely tabu volt a „szocialista tábor” sajtójában. A magyar sajtó hangvétele az 1967-es háború kapcsán világossá tette, hogy a Kádár-vezetés nem hajlandó az arabokkal való politikai szolidaritást zsidóellenes kampánnyá változtatni. Ezért volt a maga szempontjából indokolt a *Pravda* 1972. február 3-i cikke, mely a cionizmus erősödő intrikáit említette meg Magyarországon (a cikk háttere egyfelől az ún. Biszku–Gáspár–Marosán-féle „munkásellenzék” cselészövényei voltak a hatalom elragadására Kádártól, másrészt visszahivatkozás volt a „Budapesti Iskola” 1970-es kollektív útakozására a pártvezetőségénél a leningrádi zsidó géprablók ellen hozott halálos ítéletek miatt). Míg Kádár sosem engedte és engedhette meg magának a Ceaușescu-politika szélsőségeit és meredek kanyarjait, egyfelől az Izraellel kihívóan fenntartott politikai kapcsolatot, másrészt a hrucsovinál élesebb belső antiszemiizmust, amely a Vasgárda szerepének hallgatólagos rehabilitációját is magában foglalta, a kádárista különállás érzékelhető volt. Mint ezt ma az egész világ elégtétellel jegyzi meg, a keleti tömbben egyedül Magyarországon maradt fenn a rabbiképzés intézménye, a magyar zsidók izraeli utazásai fölött, a nyolcvanas évek elejétől kezdve, a rendszer szemet hunyt. Mi több, szelektív engedményeket tettek bizonyos úttörő publikációknak (Ember Mária regényének, Száraz György történelmi monográfiájának), melyek a magyar zsidóság tragédiáját, először negyven év után, nyíltan tárgyalták. Ugyanakkor érvényben maradtak a kommunista politika bizonyos általános elvei. A magyar zsidókérdés mindenfajta nyilvános – politikai és szociológiai – megvitatása továbbra is ültött maradt. A politikai apparátusban, noha nem a közoktatásban, érvényesült egy a hrucsovinál és brezsnyevinél enyhébb, kevésbé módszeres *numerus clausus*. A cionizmus hivatalos megítélése maradt a „marxizmus–leninizmus” primitív színvonalán.

Így vált a zsidókérdés tipikusan késő kádári megoldása, vagyis a minden irányú – zsidó és antiszemita – érzékenységek iránti gyakorlati, de nyilvánosan soha be nem vallott engedékenység és a zsidókérdés érdemleges megvitatásának elhallgatása, a Kádár-rendszerben uralkodó rossz kompromisszumok parabolájává. Így örökölte át, megrágtatlanul, de főleges indulatok nyálával elegyesen az összes előítéletet a háború utáni korszakból és még korábról is. Bibó pontosan értékelte ezt az álmegoldást. Állítólag azt mondta élete vége felé, mikor barátai tapogatóztak nála, miképp képzelné el az első lépéseket rehabilitációja felé: „Nyomtassák ki újra a ZSIDÓKÉRDÉS MAGYARORSZÁGON-t. Sajnos, még nem vesztette el érvényességét.”

### 3. Az antiszemitizmus karakterológiája

Két klasszikus esszéet hasonlítok össze a következőkben, Sartre és Bibó tanulmányát a zsidókérdésről, amelyek négy év közelségében születtek (1944-ben, illetve 1948-ban). Kettőjük különbségét rövidre fogva abban látom, hogy Sartre számára történelem nem létezik, ő a zsidókérdés modern állapotának morfológiáját egy baloldali radikális egzisztencializmus szemszögéből vizsgálja fel. Bibó viszont csakis egy történeti szociológia fogalmaiban képes a zsidókérdést megérteni. Mindketten elmondanak egy „nagy elbeszélést”, de a két narratívának különböző főhősei vannak. Sartre-nál az antiszemita áll a középpontban. Az (inauténikus) zsidó az ő „pillantásának” terméke, az antiszemita meghatározó látása formálja azt az embert, aki – rossz érzéssel és rejtőzködve – „zsidónak érzi magát”. Bibónál a zsidó és nem zsidó konfrontációja, történetileg és szociológiailag elemezhető konfliktusa teremti meg a „zsidókérdés” körét, bár sem az egyik, sem a másik nem azonos egy tetszés szerinti individuummal. A probléma csak kollektív egységek – ethoszok – összeütkezésének formájában érthető meg. Sartre számára a kérdés 1789 előtti, vagyis a forradalmi emancipációt megelőző története érdektelen. Csupán az számít, ami a Dreyfus-ügytől Pétainig és Lavalig történt. Bibó ezt a megközelítést elfogadhatatlannak tartaná, mivel a történelmi folytonosság neki, úgy is, mint magyarnak, úgy is, mint kelet-közép-európainak, pozitív és negatív értelemben egyaránt perdöntő. Pozitíve, amennyiben „a dinasztiai családja” – a háború és béke, a nemzetközi közösség vitás kérdéseinek rendezési módjáról szóló monográfia szerzője jól tudja ezt – nagy rendezővel megteremtője volt, melyek egyenrangú mását a modern racionalizmus eddig még nem termelte ki. Negatíve, mert a megoldatlan nemzeti és kisebbségi problémák, a tökéletlen pluralizmus, az alkotmányosságok öröksége belenőtt a jelenbe, és mérgezi azt.

Bibó tézisének kulcsfogalmai a következők. Először, szerinte a zsidónak nincs általános érvényű definíciója a modern korban. A definíció a megközelítés módjától függ. A zsidókérdés rasszistának faji, egy ortodox zsidónak vallási, a cionistának nemzeti kérdés. Bibó szerint a történelmet és termékeit konfliktusokon keresztül kell megérteni. Konfliktus teremti meg a társadalmi rétegeket és osztályokat, különíti el egymástól a versengő ethoszokat, és nem fordítva. Ezért Bibó a zsidót zsidók és nem zsidók mint kollektív egységek konfliktusait vizsgálva érti meg. Noha gondos leltárt készít a zsidókérdés szokásos magyarázataiból (a történelmi materialista, a historicista és a pszichoanalitikus-projektív magyarázatokból), mindet elveti, mint egyoldalút és elégtelent. Háromlépcsős vizsgálati módszert javasol, és megkülönbözteti a probléma két korszakát. „A helyes rangsort abban látom, hogy először meg kell ragadnunk a zsidóságnak mint társas közösségnek a történeti kialakulását és helyzetválto-

zásait más közösségekkel, a környező társadalommal való egybeszerveződésének feltételeit, az ebből adódó egyéni és közösségi magatartások egymásra való hatását, mindezeknek az egyéni és tömeglélektani visszahatásait, s végül mindezt bele kell helyeznünk a társadalomfejlődés egyetemes folyamatába.<sup>19</sup>

A program világos különbséget tesz középkor és modernitás között, mely utóbbit Bibó túlnyomóan „kapitalistának” nevez, s melyek közül az első nyilvánvalóan nem univerzalisztikus, egymás mellett élő kultúrák nem érintkező világa, a másik univerzalisztikus, amelyben a kultúrák egy kölcsönös és sokszor kaotikus „kölcsönzés”, átültetés és „kizsákmányolás” viszonyában vannak egymással. Éppen ennek a megkülönböztetésnek az alapján érthető meg Bibó helyes megfigyelése. Eszerint mindaz, ami középkori (keresztény vagy mohamedán) antiszemitizmusnak nevezhető, és amit talán helyesebb volna három kultúra (a keresztény, a mohamedán és a zsidó) „*problematikus* összeszövődéseként” felfogni, abból érthető meg, hogy a rituális közösség és nem a nemzeti vagy törzsi állam adta meg a korszak társadalomszervezésének alapvető mintáját. E „*problematikus* összeszövődés” aztán igen heves konfliktusokat robbantott ki. „*A rítusközösségeknek az egész középkori Európában döntő jelentősége volt, a Közel-Kelet pedig Marokkótól Indiáig félig-meddig ma is ilyenekben él. E közösségek meghatározó jelentősége azelőtt világszerte, s a Közel-Keleten nagyon sok helyen ma is, mindenféle nemzeti és faji választóvonalnál fontosabb volt, s az emberi életnek, az emberi érzelmi és akaratú világnak, közösségi szolidaritásnak sokkal több vonatkozását és megnyilvánulását kötötte le és szervezte meg, mint a sokáig merőben hatalmi szerkezetet jelentő állam. A rítus e vonatkozásában nem mai európai hitvallást, vallásfelekezetet jelent, hanem egy olyan közösséget, amely az embernek vallási vonatkozásain, hitbeli meggyőződésein túl egész közösségi és egyéni életviteli módját, társadalmi erkölceit, mindennapi szokásait, mai szóval úgy is mondhatnánk, az egész etnikumát meghatározza.*”<sup>20</sup>

Hogy a rítusközösségek e világán belül a középkori zsidó élet sajátosságát megérthessük, a „nem univerzalisztikus” kategóriájából kell kiindulnunk, mivel a zsidó sors, a diaszpórától az emancipációig, elégségesen jellemezhető a nem univerzalisztikus rítusközösség fogalmaiban. Nem úgy a keresztény vagy a mohamedán. Az ő közös esetükben az első szembeeső sajátosság az, hogy történelmük legnagyobb részében megértésük két kategóriakörben, a politikai állam (a hatalmi viszonyok) és a rítusközösség fogalmaiban mozog, amelyeket csak átmenetileg, nagy, noha egymástól eltérő természetű nehézségek közepette tudtak egymással egyesíteni és kibékíteni. Az állam és a rítusközösség elválása, vagy legalábbis problematikus együttélése, az iszlámon belül a meghódított, de vallásilag nem asszimilált csoport számára politikai despotizmust, ám morális és vallási szokásai tekintetében „csupán” megvető közönyt jelentett.<sup>21</sup> Ezt a közönyt és a belőle kinövő szerkezetet nevezi Bibó a mohamedán berendezkedés „*kevésbé ideologikus*”, „*kevésbé komplikált*” jellegének. Egszersmind, szerintem helyesen, ezzel magyarázza a zsidók – mint rítusközösség – számára biztosított relatív toleranciát mohamedán részről hosszú évszázadokon keresztül. A (nyugati) kereszténységben állam és egyház relatív különválása (ahol is az utóbbi az egész rítusközösség spirituális képviselője) a pluralizmus és a személyes szabadság bizonyos fokának bevezetését jelenti a rendszerbe, amiért viszont a rendszer felfokozott vallási-ideologikus jellegével fizetett. Az utóbbi lehetetlenné tette a kereszténység számára azt a közönyt, amelyet az iszlám tanúsított a zsidók (és más „hitetlenek”) iránt. Ebből származott az a paradox és a zsidók számára tragikus helyzet, hogy ezek többet szenvedtek a szeretet vallásától évszázadokon át, mint a

harcias iszlámtól. Továbbá, a nem univerzalisztikus jelleg nem jelentette sem a kereszténység, sem az iszlám vonatkozásában, hogy ezek nem terjedtek és nem terjeszkedtek. Csupán annyit jelentett, hogy nem álltak más kultúrákkal csereviszonyban. Ellentétben számos ázsiai kultúrával, sem a mohamedán, sem a keresztény rítusközösség mint kultúra nem ismert és nem ismert el regionális vagy faji „természetes határokat”. S minthogy, mint láttuk, az iszlám esetében önkiterjesztése elsődlegesen politikai terjeszkedés, másodlagosan pedig „életteremtés” volt a rítusközösségének, és csak végső soron jelentette magának a rítusközösségnek a rákényszerítést a hitetlenre, míg a keresztény esetében politikai terjeszkedés és vallási térítés elvileg elválaszthatóan volt, úgy hiszem, jogosult és Bibó gondolatmenetével egybecsengő a következő feltevés. Amennyiben a reformáció nem osztja meg az addig egységes kereszténységet, ha nem teremt vagy százötven-kétszáz évre olyan kölcsönös ellenségességet a rítusközösségen belül, amelynek szenvedélyei időiglelően felülmúlták a zsidók elleni gyűlöletet, az eredeti térítő vagy pusztító energia kikerülhetetlenül elvezetett volna vagy a zsidók teljes asszimilációjához az északi féltekén, vagy onnan való teljes kiűzetésükhöz.

A zsidó rítusközösség szigorúan monoteista világ volt, amelyet mind a mohamedán, mind a keresztény elfogadott tulajdon, ámbar tökéletlen előfutárának (mindkét testamentum szent könyvé nyilvánításával). Ámde ez a zsidóság számára veszedelmes közelségnek bizonyult a kereszténységgel való szimbiózisban, minthogy a zsidót nem lehetett keresztény szempontból – politeista, animista vagy totemista csoportok mintájára – „tévélygő pogánynak” jellemezni, aki fensőséges ráhatással megnevelhető. A kereszténység a maga filozófikus szellemével, amit az is aláhúzott, hogy, mint M. Rodinson megfigyelte, ellentétben az iszlámmal, volt teológiája, kizárólagos igazságra tört. E filozófiai és érzelmileg túlfűtött beállítottság számára a zsidó elfajzott és megrontó volt, hamis és mételyző tudás, nem egyszerűen tudatlanság. Semmi sem mutatja ezt különül a keresztény számára, mint az a vallását megalapozó körülmény, hogy a zsidók egyszer már az Igazság közvetlen közelségébe jutottak (belőlük jött Jézus, a megszemélyesített Igazság), és nem pusztán félreismerték – ráismertek, és ezért szembefordultak vele, megfeszítették. Nem leereszkedő megvetés, mint a pogány esetében, inkább gyűlölet volt a zsidó jogos osztályrésze ezért az ellajzottságért és megátalkodott gonoszságért. Igaz, a katolikus egyház indokoltan hivatkozik ma arra, hogy a zsidó felelősség a keresztre feszítésért sosem volt a kanonikus döntések alkotórésze. De maga a keresztény rítusközösség – arányosan a Jézus-alak iránt érzett szenvedélyes szeretettel, melynek felcsigázása a katolicizmus természetes nevelőeszköze volt – képtelen volt megzabolázni gyűlöletét a megfeszítők leszármazottai láttán, és az egyház, kanonikus megfontolásokat félrehajítva, sokszor felhasználta és szervezte is a gyűlöletnek ezeket a kitöréseit.

Továbbá a zsidó rítusközösség hite a szó kantú értelmében a legalitás, tehát szokásjelleget előíráások, nem a lelkiismeret és bensőség vallása. A Jézus-tragédia egyik lehetséges interpretációja, amelyen például Bacsi JÁNOS-PASSIÓ-ja alapul, éppen az, hogy Jézus, a szubjektív moralitás hatalmas alánya, aki magát nyugodt méltósággal az „új törvény” megtestesítőjének nyilvánította, és aki sosem hallott fogalmakat, mint a „karizma” vagy a „hit ereje”, vezetett be, elviselhetetlen provokációt jelentett a legalisztikus zsidó rítusközösség számára. Ez a konfliktus továbbrezgett mindkét rítusközösség későbbi történelmében. A kereszténység átalakult ugyan világot átfozó kollektív ethosszá, de sosem tudta vagy akarta kiküszöbölni az Istenemberhez

(és a belőle sarjadt kollektív ethoszhoz) fűződő legszemélyesebb viszonyt. Nem viszonyulhatott tehát másként, mint gyűlölettel a zsidók „belső odaadás nélküli meghajlásához a hit előtt”. A keresztény odaadás viszont a zsidó számára tűnt ésszerűtlennek és gúzsba kötőnek.

Harmadszor, a zsidók a diaszpórával csaknem két évezredre feladtak minden politikai aspirációt. Jogukat átértelmezték a csupán a gettó falain belül érvényes vallási szabályozássá. Elfogadták azt a sztereotípet, hogy a zsidó nem „fegyverviselő nép”, és vele a „zsidó gyávaság” bélyegét is, noha egész korai – hősies és harcias – történelmük, amelyet szüntelenül tanulmányoztak, ellentmondott ennek a képnek. A túlélés érdekében feladták saját természetes térítő hajlamukat. Hisz elég csak I. B. Singer regényét, A RABSZOLGÁ-t elolvasni, hogy lássuk, mifajta halálos veszedelemnek tette ki magát ez a rítusközösség, ha pusztán befogadott valakit, aki aztán magától áttért a zsidó hitre. Azonban a zsidóság megszelídíthetetlennek bizonyult vallása megtartása tekintetében. Ebből a szempontból érdektelen, hány zsidó tért át keresztény hitre. Csak a kollektív tény számít: maga a közösség, bármennyire összezugorodott is időnként, túlélte az üldöztetést. Így, ebben a kettősségben alakult ki a zsidó rítusközösség szelleme két évezredre, mely különös egyvelegét mutatta a gettó (spirituális vagy valóságos) falain túli végső önálvetésnek és a halál vállalásáig menő – passzív, de hajlíthatatlan – vakmerésnek és makacsságnak, amikor a rítusközösség végső vallási elvei forogtak kockán.

Negyedszer, a zsidó rítusközösség nem volt, nem is lehetett „letelepedett”. Tagjai nem mutattak kizárólagos vonzalmat egyetlen vidék, etnikai csoport vagy nemzet iránt. A „bolygó zsidó” *par excellence* idegen maradt, talán ezért is élt benne olyan erősen a szentimentális-melankolikus vágyódás a mítikus „Jeruzsálem” iránt. Ez a természetes idegenség igen sok tagjában még akkor is megmaradt „zsidó vonásnak”, amikor a felbomló rítusközösség nem formálta többé parancsoló módon minden egyes tagjának pszichéjét. Ez egyszer a gyűlölet sztereotípjai, amelyek persze hallgatnak az okokról, nem tévednek leírásaikban. A zsidók, az örök idegenség varázsata alatt, tömegesen találták meg azt a két csatornát, melyeken keresztül gyökereket lehetett eresztetni anélkül, hogy szoros nemzeti kötelékeket kellett volna elfogadni: a pénz és a szocializmus csatornáit. Az utóbbi vonatkozásában ösztönzőjük volt a zsidó hagyomány lappangó messianizmusa, amelyet, Gershom Scholem nyomán, Radnóti Sándor így foglal össze: „[A zsidó messianizmus] *mindenekelőtt egy katasztrófaelmélet, amely az apokaliptikus fennálló és az utópisztikus remény kettősségében a megváltás romboló és forradalmi vonzását hangsúlyozza. A történelem és a megváltás között nincs közvetítés, a megváltáshoz vezető haladás vagy fejlődés eleme hiányzik. Lényegében előkészítellen, hacsaknem fordított értelemben, belemerülve a legmélyebb katasztrófába. Mivel soha nem a pusztá bensőségre irányul, ezért ennek ellenére nem vész el a messianisztikus aktivizmus lehetősége, de a jövő közvetítése híján a tevékenységben túlnyomó a destruktív, anarchisztikus elem. A Messiás születési fájdalmai ezek.*”<sup>22</sup>

Végezetül, korlátozott racionalizmus és pragmatizmus jött létre a zsidó rítusközösségekben, mint az egyének tömeges jellemzője. De minthogy a közösségi autoritás, amely mindig maradt vallásos tekintély, gondosan őrködött a kritikai ész vallási kereteken belül való megtartására, a zsidó affinitást a felvilágosodás iránt nem kell túlértékelni. Elég itt a legnagyobb zsidó értelmiségiek szüntelen konfliktusára utalni, Maimonidésztől Spinozáig, saját vallásközösségeikkel. Másfelől viszont Sombart helyesen figyelte meg, ha eltúlozta is, a zsidó pragmatizmus és a finánckapita-

lizmusban betöltött szerepük összefüggését. A pénzügyek kozmopolitizmusa és pragmatizmusa egyaránt vonzó volt a rítusközösségekben felnőtt vagy abból kinőtt zsidó elme számára.

Mindezt el kellett mondani a bibói koncepció leggyengébb pontjainak kriukájához. Szerinte ugyanis a zsidók és nem zsidók közti konfliktusnak három, egyaránt fontos alkotóeleme van. Ezek a középkori zsidóellenes vallási elfogultság, a modern fejlődés „zavarai” (e fogalom virágnyelven fejezi ki a kapitalizmus antinómiáit és a szovjet típusú társadalom megoldhatatlan dilemmáit), valamint a nem zsidók által a zsidókról beszerezhető tapasztalat. A „zsidókról kialakított tapasztalat” fogalmának van egy bizonyos korlátozott magyarázó értelme a középkori zsidóellenes érzés gyökereinek és természetének tisztázásánál. A „zsidókról kialakított tapasztalat” a két rítusközösség egyaránt kizárólagosságra törekvő, a toleranciát és a rítusközösségek vagy kultúrák között csereviszonyt nem ismerő középkori világában nem egyszerűen az „idegenség” tapasztalata volt, amely mindig is elvezetett az ellenségesség spontán és erőszakos, de többnyire szórványos és az idegent fizikai léteiben nem szükségképpen fenyegető kitoréseihez. A zsidóról való tapasztalat a keresztény rítusközösség számára a *megbotránkoztató, a közösség tulajdon erkölcsi mivoltát alapjaiban megkérdőjelező idegen megtapasztalása* volt, mely ugyanazokra az élményekre és megrázkódításokra válaszolt elutasítóan, amelyekből a keresztény rítusközösség magát eredeztette. Ha azonban ez igaz, Bibónak voltaképpen nem három, hanem csupán két princípiuma van, mert amit ő „vallási előítéletnek” nevez, nem különbözik attól, amit én a „megbotránkoztató idegen” – negatív megkülönböztetett – tapasztalatának nevezek.

Ha pedig belépünk az univerzaliztikus-kapitalista világkorszakba, amelyre az emancipáció, szekularizálódás, a rítusközösségek felbomlása, a tolerancia és a kölcsönös tanulás elveinek legalább normaként való elfogadása a jellemző, Bibó elve elvesz minden értelmét. Mert e kor lényege, legalábbis saját felfogása szerint, amit természetesen a gyakorlat mindennap megcáfol, éppen az, hogy tagadja az effajta tapasztalatok tapasztalatjellegét, tiltja és tabuvá teszi a „csoportszubsztanciák” alacsony és magas, pozitív és negatív, gyűlöletes és szeretetre méltó jellegének nyilvánítását, egy általános, noha meglehetősen vértelen humanizmus szellemében. A faji, nemzeti és csoportszubsztancia érzékelése – természetesen szüntelen vitában annak mindig újra feltámadó híveivel, mégiscsak szüntelenül terjeszkedő módon – hamis tapasztalatnak van nyilvánítva, amely mellett érvelni kell, nem azt felmutatni mint evidenciát. A „kultúra” fogalmának kidolgozása részben éppen ez ellen a szubsztanciafogalom ellen irányul. A kollektív szubsztancia fogalmára nyomatékosan kimondott felvilágosító utalom valószínűleg az egyik indítéka a rasszizmus születésének, annak az agresszív akaratnak, amely nem tűr többé argumentumot a maga tapasztalatával kapcsolatban, amelynek elégséges igazolás egyetlen személyes negatív élmény nyilvánítása és annak állásfoglalóan megalapozatlan általánosítása. Minden effajta esetben a „tapasztalat” nem egy kollektív szubsztancia érzékelése, hanem annak a szükségletnek a tapasztalása, amely az ilyen – negatív értékelt – kollektív szubsztanciák miújkus, propagandisztikus és szintetikus létrehozására irányul.

Sartre-nak meggyőződéseim szerint tökéletesen igaza van, amikor így jellemzi az antiszemitát: *„Ezt az elkötelezettséget (az antiszemitát a zsidó ellenében) nem tapasztalat provokálja. A (zsidó) tapasztalása távolról sem kelti fel a zsidó fogalmát. Éppen ellenkezőleg, a fogalom magyarázza a tapasztalatot. Így tehát a zsidókról kialakított eszme látszik megha-*

tározni a történelmet, és nem a történelmi adatokból születik az eszme.”<sup>23</sup> Ez a megállapítás nem nagylelkű gesztus, nem koszorú az üldözött emlékművén. Az ellentétes (a bibói) álláspont filozófiai korrekciója azáltal jöhet létre, hogy „főhósváltás” történik. Ez alkalommal a modernitás vonatkozásában előnynek bizonyul az, ami a premodernitás elemzésében hátrány volt: az antiszemitának az elemzés középpontjába állítása. Mert, ironikus módon, Bibó szerintem hibás „zsidó tapasztalat” fogalma egy jellegzetes zsidó előítéleten alapul: mindazok antiszemitává deklarálásán, akik nem filoszemiták, akik egyszerűen ellenszenvet éreznek a zsidó mint kulturális egység iránt, a diszkrimináció vagy üldözés legcsekélyebb szándéka, egy negatív indulatnak való mindenfajta elkötelezettség nélkül. Az antiszemita viszont nem egyszerűen „az averzió embere”. Ő jobboldali radikális, aki a zsidó elleni gyűlölet választott szenvedélyében él, akinek a számára ez a vízió központi jelentőségű, mintegy életének szervező középpontja. És ebben az értelemben, paradox módon, az antiszemitának szüksége van, ha nem szociálisan, akkor legalább projektíven, a zsidó jelenlétére. Ezért Hitler „igazi háborúja” – a zsidóság elleni – számára csupán pirrhuzsi győzelemmel végződhetett. A zsidók legrettenetesebb hóhéra mintegy történelmileg oda volt láncolva a zsidók hekatombáihoz, akiket megölhetett, de le nem győzhetett, mert nélkük nem lett volna az a történelmi figura, aki lenni akart.

Az antiszemita karakterológiájának három fontos eleme van Sartre-nál. „Az antiszemita választotta a gyűlöletet, mert a gyűlölet a vallása.” A gyűlölet vallásának azonban, tegyük hozzá, a zsidó negatívan általánosított képe az a priori megalapozó elve, amelyet semmiféle ellentétes tapasztalat meg nem ingathat. Ugyanezért nem ismeri a „*jaj a megbotránkoztatónak*” gondolatát és érzését sem. A megbotránkozás belső megrendülés és válság. Még ha a belőle kirobbanó zsidóüldözés távolról sem a szeretet tette, még ha az áldozat, jogosan, nem is láthat benne mást, mint agresszív tébolyt, a premodern keresztény rítusközösségben ez eredendően mégiscsak a szeretet belső megrendüléséből kirobbanó erőszak, amely válságot él át, mivel olyan csoportot kell látnia, amely képes volt a megszemélyesített szeretetre a keresztre feszítéssel válaszolni, és válságot él át azért is, mert az ő cselekvése sem lehet más, mint a válaszoló gyűlölet. A gyűlölet vallásának embere nem ismeri sem a szeretetet, sem a megbotránkozás válságos megrendülését. Ő igazolva, afirmálva érzi magát gyűlöletében. Ez azt jelenti, hogy mindaddig, amíg gyűlölni képes, autentikus. Továbbá: „*Olyan ember ő, aki fél, persze nem a zsidóktól, hanem önmagától, saját tudatosságától, saját szabadságától.*” Végül és legfőképpen: „*Természetesen a zsidó nem minden ellensége követeli nyilvánosan a halálát. Ellenben az általuk javasolt intézkedések, amelyek a zsidó megalázását, lealacsonyítását és kiközösítését célozzák, annak a gyilkosságnak a származékai, melyet belül fontolgat. Szimbolikus gyilkosságok ezek. Csakhogy az antiszemitának megvan a magáról alkotott képe: ő bűnöző, de jó motívumokból. Mindenesetre nem az ő hibája, ha rosszal rosszal kell leküzdeni. Tudja magáról, hogy rossz, de minthogy a rosszal a jó érdekében teszi, szent rossznak tekinti magát.*”<sup>24</sup>

Sartre jellemzése nyilvánvaló rokonságban, egyszersmind ellentétben áll Bebel ismert megjegyzésével. Az antiszemitizmus mindkét esetben mint vallás vagy valláspótló világnézet jelenik meg. De a bebeli „*ostobák szocializmusa*” jellegzetes felvilágosító leegyszerűsítés. Ezen az alapon nem lehet számot adni sem nagy intellektüelek, a Céline-ek vagy Hamsunok kiemelkedő szerepéről az antiszemitizmus modern történetében, sem a tömegpusztítás „esztétikai” tervéről és kiviteléről. Am az antiszemitizmus sarthe-i fogalma, mely szerint az a félelem és a gyűlölet vallása,

megfelel mindazokra a nyitott kérdésekre, amelyekre a felvilágosító formula nem képes választ adni. Hiszen ez a hit egy új démonológia, egy pogány hit, mely szakít még a keresztény előítélettel is, mely utóbbi a zsidó gyűlöletét, mint láttuk, jól-rosszul, mégiscsak összekötötte az Isten-Fiú, a szeretet vallásával. A köldökzsinór elmetzése, a pogány szabadság kellett ahhoz, hogy a „végső megoldást” megtervezhessék.

Mi tette a zsidót, egykor a keresztény ethosz reprezentatív célpontját, a „kiváltképpeni áldoztát” egy növekvően szekularizált korban? Bibót olvasva, szociológiai bepillantást kapunk ebbe a problémába, Sartre elméletét értelmezve megkapjuk a filozófiai magyarázatot. A nagy tragédia két kiemelkedő értelmezése nem mond ellent egymásnak. Bibó a következő szociológiai okokat adja meg. Az első a zsidó említett affinitása az „idegenség” iránt (egy vonás, amely – tegyük hozzá – csak a diaszpórában és nem a saját újonnan született nemzetében jellemzi a zsidóságot). Innen származik a zsidónak mint hazátlannak és egy élesebb hangszerelésben mint született hazaárulónak a sztereotípa. Egy másik ok a városias jelleg, amelyet a zsidó rítusközösségre a keresztény világ erőszakolt rá, elsősorban a földvásárlás évszázadokon át érvényes tulalmával. A zsidóság egy, a saját csoportján belül százalékosan kicsiny, de más csoportokhoz viszonyított arányában százalékosan igen magas része a pénzvilág és az értelmiségi pályák felé fordul. Ebből születik aztán a második negatív sztereotíp, a „lusta és számító zsidóé”, akinek „a bőre alatt is pénz van”. Ezt egészíti ki a „gyáva zsidó” képze, egészen az új, valóban spártai zsidó köztársaság létrejöttéig, annak a hasonlóképpen szociológiai tényezőnek a következtében, hogy a zsidókat az emancipációig nem túrték meg a monarchiák hadseregében, a nemzetállamok többségében pedig általában a kötelező asszimiláció volt a belépti jegyük a tisztikarba. Ezzel az utóbbi tényezővel függ össze Bibó harmadik és végső szociológiai érve. Az üldözött maga is elfogadta a gyávaságáról és ellenállásra való képtelenségéről szóló legendát vagy sztereotípót, amennyiben engedelmesen tűrte a sorát. És az effajta önmegtágadás, jegyzi meg Bibó, felhívás az agresszióra.

Sartre számára, mint láttuk, semmiféle szociológiai magyarázat nem értelmes, amely a zsidó szubsztantív sajátosságaiból magyarázza a zsidó bármiféle megtapasztalását. Az antiszemita „pillantása”, nem a „zsidós vonások” teremtik a zsidót. De a történelmi tendenciát tekintve, válasza nem tér el gyökeresen Bibóétól. A „gyűlölet vallásának” hitvallója, a „vallásos ateizmus” jobboldali aktivistája egyszerűen átveszi tulajdon démonológiája céljaira a pozitív vallástól annak hagyományos és központi bűnbakját. És ennek a gyakorlatnak nem is lesz vége, mondja Sartre és Bibó *unisono*, amíg a világ nem változik.

Hogy a világ mennyit változott 1989 „dicsőséges forradalmaival” általában és a zsidókérdés szempontjából különösen, az még rejtve áll előttünk az idők sokat emlegetett méhében. De visszatekintve, a nagy interpretátorok iránti minden hálám és tiszteletem ellenére most, lezárásképpen, egy kiegészítő kielégületlenségnek adnék hangot. Mindketten túl magabiztos racionalisták voltak, mindkettőnek megvoltak a mindent megmagyarázó okai. Én viszont egyetértek Heller Ágnes következtetésével,<sup>25</sup> mely szerint a holocaust nem illeszthető be okokkal sem „az ész tervébe”, sem „a történelembe”. A nagy pusztulás kihívja a felvilágosodást, mely okaival és törvényszerűségeivel nem tud megfelelően elszámolni a történelemért. Ebből különböző újabb magyarázatok szülehetnek, egyikük nyilvánvalóan a vallásos rezignáció minden emberi számadás végső értéke iránt. Az én következtetésem ez alkalommal

pragmatikus. Ha nem akarjuk elpusztítani kultúránk racionalitását a maga egészében, ne kísérletezzünk többé semmiféle grandiózus tervvel, amely minden csomót karddal akar elvágni. A nagyság e fajtájáról könnyű szívvel lemondhatunk. Attól még a csomót újracsomózzhatjuk, nem is egyszerű és nem is egyféleképpen.

### Jegyzetek

1. Schmidt Mária például négyszázharminchétezer Budapesten kívüli deportált zsidót említi. (A MAGYAR ZSIDÓSÁG A MÁSODIK VILÁGHÁBORÚ IDEJÉN [1944 NYARÁIG]. In: Litván György et. alii: A ZSIDÓKÉRDÉSRŐL Szombat-hely, Németh László szakkollégium kiadása, 1989.)
2. Jean-Paul Sartre: RÉFLÉXIONS SUR LA QUESTION JUIVE Paris, Gallimard, 1954.
3. Bibó István: ZSIDÓKÉRDÉS MAGYARORSZÁGON 1944 UTÁN. Bibó István: VÁLOGATOTT TANULMÁNYOK. II. kötet Magvető, 1986. 638. o.
4. I. m. 720. k. o.
5. Sartre: i. m. 66–68. o.
6. Randolph L. Braham: A MAGYAR HOLOCAUST. I. kötet. Gondolat, Blackburn Int. Inc., 1988. 68. kk. o.
7. Karádi Viktor: A MAGYAR ZSIDÓSÁG HELYZETE AZ ANTISZEMITA TÖRVÉNYEK IDEJÉN. *Medvetánc*, 1985. 1–2. szám 41–91. o.
8. A kérdés talán legeredeőbb lélektani magyarázatát lásd Hermann Imre: AZ ANTISZEMITIZMUS LÉLEKTANA című munkájában. Budapest, Cserépfalvi, 1991.
9. Bibó: i. m. 635. k.
10. Sartre: i. m. 169–170. o.
11. Manapság sok helyen, különösen az „új világok” demokráciáiban (Ausztráliában, Kanadában, kisebb mértékben az Egyesült Államokban), egyes csoportok megkérdőjelezik a nyelvi asszimiláció elvárását, mint amely vét a kulturális szabadság és autonómia elve ellen. Rendszerint arra hivatkoznak, hogy egy idegenben élő kisebbség alkothat kulturálisan egyenrangút az uralkodó nyelv teljesítményeivel. Ez azonban mostanáig csak „ideális követelmény” maradt, tudomásom szerint egy kivétellel, az Amerikába áttelepült jiddis irodalom kivételével, amely világ-nagyságokat mondhat magáénak.
12. Bibó: i. m. 726. k.
13. Nagy Ferenc: KÜZDELEM A VASFÜGGÖNY MÖGÖTT. Budapest, Európa–História, 1990. I. kötet. 403. k. o. Standeisky Éva egy – ez idáig kiadatlan – tanulmányban (ANTISZEMITA MEGMOZDULÁSOK MAGYARORSZÁGON A KOALÍCIÓS IDŐSZAKBAN), melynek anyaga a Magyar Kommunista Párt eddig hozzáférhetetlen archívumára támaszkodik, két idevágó tényt meggyőzően bizonyít. Az első az, hogy a kommunista párt tagságának legalább egy része nagyon is tudatában volt ennek a párt-on belüli antiszemita kampánynak. A párt-központhoz frott levelekben egyes (nyilván zsidó származású) kommunisták ezt keserűen szóvá tették, illetve hevesen tiltakoztak ellene. A másik tény még meglepőbb. Rákosi Mátyás egy 1946 augusztusában a Magyar Kommunista Párt Központú Vezetőségének antiszemita mozgalmakkal kapcsolatos ülésén, rögtönzött beszédében (amelynek szövege először 1990-ben jelent meg a *Társadalmi Szemlében*, Standeisky Éva bevezetőjével és jegyzeteivel) elismerte a párt hibájaként, hogy tűrte soraiban az antiszemita kampányt. Más szavakkal, ha Rákosi visszautasította is Nagy Ferenc megjegyzését pártpolitikai okokból, azért világosan úsztaiban volt a kommunista antiszemita mozgalom létezésével.
14. Ezt a kérdést felteszi és az én álláspontomhoz hasonlóan feleli meg Kovács András A ZSIDÓKÉRDÉS A MAGYAR TÁRSADALOMBAN című tanulmányában. In: A ZSIDÓKÉRDÉSRŐL. I. m. 47–87. o.
15. Tanítómesterem és apai barátom, Lukács György, akihez a mai napig fűz a hála, a úsztelet és a szeretet megannyi szála, döbbenett meg egyszer, amikor büszkén mondta nekem: „Tudja, kérem, én igazán elégedett vagyok azzal, hogy SCHICKSALWENDEN című

cikkemben, amelyet a náci táborokról írtam, a „zsidó” szó elő sem fordult.”

16. Randolph L. Braham: i. m. II. kötet. 461. k. o.

17. William Korey: THE SOVIET CAGE. New York, 1973. 174. o.

18. A Kádár-rendszer jellemzését, mint a hrucsovói eredetűnél következetesebb hrucsovizmust lásd Fehér Ferenc–Heller Ágnes: JALTA UTÁN. Budapest, Kossuth, 1990.

19. Bibó: i. m. 670. o.

20. I. m. 672. o.

21. Steven Runciman a következőképpen jellemzi a nem mohamedán csoportok helyzetét az iszlám uralma alatt: „A keresztények, együtt a Zoroaszter-hívőkkel és a zsidókkal, dhimmiik lettek, vagy másképpen, védett népek, ame-

lyeknek hitéleti szabadságát a jizya fizetése biztosította, amely kezdetben fejadó volt, de hamarosan átalakult a katonai szolgálat megváltására szolgáló adóvá, és amelyhez hozzáadták az új földadót, a kharajt. Minden szektát mint miletet, mint fél-autonóm közösséget kezeltek az államon belül, mindenjük vallási vezetője alatt állt, aki felelt a kalifa előtt jó viselkedésükért.” THE HISTORY OF THE CRUSADES. Harmondsworth, Penguin, 1978. I. kötet. 21. o.

22. Radnóti Sándor: „TISZTELT KÖZÖNSÉG, KULCSOT TE TALÁJ...” Budapest, Gondolat, 1990. 226. o.

23. Sartre: i. m. 14–18. o.

24. I. m. 22., 64., 59–60. o.

25. Heller Ágnes: LEHET-E VERSET ÍRNI A HOLOCAUST UTÁN? Múlt és jövő, 1990/1.

Michal Černý

## A MEGTALÁLT SZINKRON

### Európaiság a Duna völgyében

1932-ben jelent meg a Nyugatban Karel Čapek útirajzba ágyazott elmélkedése: A KÉT- FEJŰ SAS ÁRNYÉKÁBAN. Dobossy László, a magyar–cseh irodalmi kapcsolatok kiváló ismerője, következőképpen ismerteti a tanulmányt: „[Čapek] a Habsburg-birodalom romjain berendezett egyik utódállam polgáraként azt mondta el a magyar olvasóknak, hogy itt mindnyájan, akarva-akaratlanul, olyan történelmi valóságnak örökösei vagyunk, mely ellen – hol együtt, azonos módon, hol meg külön-külön, más-más eszközökkel – tiltakoztunk, lázongtunk; ám hiába e múltbeli elégedettség, a hajdanvolt birodalom felségterületein járva a cseh író még Flandriában meg Dél-Lengyelországban, sőt még Szicíliában is a közös sors nyomaitra bukkan, a saját otthonának elemeit fedezi föl. Ezekben az egymástól annyira elütő országokban valami egymásra kacsint.”

Amikor ez az írás született, a két ország – Magyarország és Csehszlovákia – valóban különböző, sőt ellentétes politikai pályákon mozgott. A kétféjű sas árnyékában töltött több évszázados együttlét egyébként addig se jelentett – a csehek és a magyarok esetében – mélyebb, tudatosabb közösséget. Olyan értelemben sem, ahogy a szlovákok és a magyarok közötti kapcsolat őrzi mindmáig a politikai és kulturális közösség nyomait, valamifajta meghittséget, mely a családon belüli viszonyokra jellemző, mikor a partnerek – akár veszekedve is – közös dolgaikról vitatkoznak.

Ebből a szempontból nem véletlen Anton Straka esete, aki 1925 és 1936 között mint a csehszlovák követség sajtóattaséja működött Budapesten, és mint hídepítő

kultúrdiplomata szlovák létére éppen a cseh kultúra magyarországi terjesztéséért tett a legtöbbet. Straka rendkívül nehéz külpolitikai körülmények között teljesítette küldetését, sok tekintetben úttörő szerepe volt, különösen a három irodalom kölcsönös megismertetésében. (Ő állította össze a cseh és szlovák költészet első magyar antológiáját, s kiküldetése alatt több mint százharminc magyar író és irodalomár fordult meg a lakásán – rendszeresített pénteki szalonjában –, többek között éppen ezt közölte 1936-ban Prágával, amikor az ottani külügyminisztérium már eldöntötte, hogy visszahívja. Paradox módon – kapcsolatai miatt!)

Amint az első világháború után elváltak útjaink, az 1948 utáni időszak akarva-akaratlanul újra összehozott bennünket. Egy újabb kényszerközösség lett a sorsunk, ez alkalommal a szocialista építés jegyében.

Ezt a korszakot csak nemrég zártuk le, az emlékek frissek még, s már-már igyekszünk kiszorítani őket. Valahogy nehéz velük élni – így, feldolgozatlanul. Minden túl gyorsan ment végbe, sokak fejében még mindig „*u felszabadult fogoly szindróma*” működik – ahogy Václav Havel jellemezte annak az embernek a helyzetét, aki nem tud mit kezdeni frissen szerzett szabadságával, és öntudatlanul visszavágnyik a börtöncella biztonságába. Ha mindez elmúlik, ha elmúlnak a hazámban oly gyakori túlkompenzálási mechanizmusok, melyek arra ösztönzik az embert, hogy túlzott radikalizmussal próbálja gyógyítani hajdani – engedelmességéből és gyávaságból eredő – komplexusait, csak akkor lehet tárgyilagosan vizsgálni, mit hozott az elmúlt korszak a nemzeteink közötti kapcsolatokban. Meg vagyok győződve róla, hogy nemcsak negatívumokról számolhatunk majd be.

Szüleim nemzedékéből számos embert ismerek, akikben csak a magyar 56-os forradalom híre keltette föl az érdeklődést Magyarország iránt. Ezek a hírek Prágában is a remény első sugarait jelentették, és fontos szerepet játszottak a magyarokról alkotott cseh kép legújabb kori alakulásában. Hiszen – talán megköckáztathatom a feltevést – nemzedékek hosszú során át ez volt az első egyértelműen pozitív magyarságélmény a cseh társadalom szélesebb rétegeiben.

Magyar részről talán 1968 tekinthető ilyen jellegű élménynek – kissé tompíthatta azt a nem egészen alapítalan nézetet, hogy Prágában a második világháború után tudatosan voksoltak a kommunizmus mellett. Minden bizonnyal e két dátum körül kezdett kirajzolódni ama sajátos közép-kelet-európai kulturális és szellemi tér, melyben sok tekintetben visszatért a régi – akkoriban osztrák, illetve német színezetű – Közép-Európa szelleme, de amely ugyanakkor addig alig tapasztalt közeledést jelentett a térség népei között, így a csehek és magyarok között is. Ugyanazok a politikai nyomások, ugyanazok a Skodák és Trabantok, vécepapírok és tornacipők, ugyanazok a politikai és rendőrvicek, melyeket az Elbától nyugatra senki sem ért. A legeldugottabb cseh falu tsz-tagjai is tudták, hogy a Rákóczi úton (amelynek nevét ugyan „Rákosi útnak” ejtették, semmi rosszat nem sejtve...) Ferrari feliratú kardiánokat lehet kapni, az U Fleku vagy a Švejk vendéglő pedig fogalomná vált a magyar sörkedvelők számára.

Persze hogy ez kényszerközösség volt. De ugyanakkor a megismert kényszer ellen vállalt közösség is, amely 56, 68 és 77 után egyre tudatosabbá vált. Közös szellemi tér volt, ami felölelte a mi kis világunkat, ahol emigráns cseh kiadók könyveit Magyarországról csempészték hazánkba – akár magyarok, akár csehek –, ahol például Deutsch Tamás megszólíthatta a Vencel téren a tüntető tömeget, ahol tele vannak a budapesti mozik, amikor – húszéves! – cseh filmeket vetítenek, ahol Ör-

kény István MACSKAJÁTÉK-a lett a legtöbb repríz aratott előadás a prágai Nemzeti Színház százéves történetében.

Tavaly jelent meg Esterházy Péter Hrabal-könyve, amely csak megerősítette azt, hogy egy cseh író immár háziszerzőként van otthon a magyar irodalomban – ami egy idegen íróval állítólag utoljára a harmincas években történt meg: Thomas Mann-nal Budapesten. És mindez igazából nem olyan csoda, hiszen az a tapasztalati anyag, az a komoly-komolytalan játékoság, anekdotázás, ironia és kétértelműség, mindez nemcsak Hrabalé és Esterházyé, hanem mindnyájunké: ez a „félfényes” kelet-közép-európai életünknek természetes közege... volt.

Igen – volt! Mert vége a börtönéletnek, ahol világos volt, hogy az író kinek és ki ellen ír, és hogyan kell megfejteni a kódrendszerét. Most szabadok lettünk, és ettől kezdve minden bonyolultabb, komolyabb és fárasztóbb.

Összeomlott egy hazug ideológiai-politikai építmény, melyben néhány évezed óta hol jobban, hol rosszabbul berendezkedtünk, megtanultunk úgy-ahogy boldogulni. Szereztünk nyugati tétét meg tétéprogramot, és úgy tűnt, hogy ettől nyugatiak lettünk. Sajnos nem lettünk azok. A valóság olyan kiábrándító és megalázó (a piszok, amelybe a gyerekeink születnek!), hogy nem marad más, mint bekapcsolni valamilyen védekezési reflexet, hogy ezt a valóságot elviselhetővé tegyük.

És itt jön – mint már annyiszor a történelemben – a nacionalizmus.

Könnyű volna azt hinni, hogy amennyiben a nacionalizmus általában a múltból táplálkozik, elég, ha elvágjuk magunkat a múlttól, nem piszkáljuk a régi ügyeket, fontosabb dolgokkal (gazdasággal stb.) foglalkozunk – mint ezt manapság számos politikus jóhiszeműen javasolja –, és ezzel meg is tudunk szabadulni tőle. De ez nem olyan egyszerű. Talán a politikusok és közigazdászok megtehetik, végül is ez a dolguk. Egy közönséges kulturált és gondolkodó halandó ezt nem teheti meg, hisz ő is a múltból él, vele táplálkozik; az emlékezete teszi emberré.

Itt pedig jön frissen szerzett szabadságunk másik bökkenője: hadilábon állunk a múltunk egy részével, éppen a legújabbal. Kapkodva igyekszünk elfelejteni a közelmúlt Trabantjait (bennük ülve is), eke-hajszárítóit, párttagsági igazolványait, kemény vécépapírját, pimaszul faggató kérdőíveit, szakszervezeti gyűléseit, mindezt próbáljuk kiszakítani emlékezetünkéből (mert a legjobban a gyávaság tudata fáj, miután kiderült, milyen könnyű volt megdönteni a rendszert, mondja Karel Steigerwald cseh drámaíró). Egyébként, ha nem tévedek, ez a kapkodás ismerős valahonnan: ugyanígy sietett nagyapám nemzedéke 1918-ban leszedni a kétfejű sast a falról, abban a szent hitben, hogy jön egy új korszak, a múltat eltemetjük.

Van azért egy lényeges különbség, ami reményt ad. Ezúttal első ízben történelmi szinkronban szedtük le a vörös csillagokat Budapesten és Prágában, és hál' istennek, egyelőre egyikünk se sírja őket vissza.

Ezt a szinkront most kár lenne elveszíteni!

*(Elhangzott a fonyódi Helikon-tanácskozáson, 1991. március 14-én.)*

Székely János

## LÁNY AZ ABLAKBAN

Hogyan kerültél, te, Ilonám, 1945 telén Swinemündébe?

Mi Brombergből menekültünk lóháton, sok száz kilométeren át a nagy lengyel lapályon, a nagy orosz offenzíva elől – hiszen erről már sokat meséltem. Iszonyú fagy volt azon a télen. Emlékszem, egyszer, valamelyik szálláshelyen, amikor lehúzhattam végre a csizmám, egyetlen flekkben vált le lábamról a megfagyott talpbőr. Úgy vált le, igazán, a kapcával együtt, mint valami levonós kép, mintha csak talpbélés lett volna – el sem mondhatom, mennyire megiszonyodtam akkor magamtól.

Északnak menekültünk mindig, északnyugatnak, mert az orosz páncélos ékek valamicskével délebbre, Breslau (Boroszló) irányában törtek előre. Mindenáron meg kellett előzünk, ki kellett kerülnünk őket. Északnak tartottunk mindig, északnyugatnak, mert más irányban már nem volt egérút; egyáltalán semmiféle szárazföldi kiutunk nem maradt többé. Így jutottunk mi 1945 februárjában fel, a Balü-tenger partjára, az Odera torkolatához, Wolinba, Swinemündébe. Ezek szigetek, tudod, de egyúttal városok is. Már csak vízi úton, a torkolat két szigetén át csusszanhattunk ki a nagy offenzíva szorításából.

Komphajón keltünk át a szigetekre, sötét éjszaka, nehogy meglássanak s halomra géppuskázzanak a kedvükre portyázó repülőgépek. Nehezen vonszoltuk fel lovainkat a kompra, mert a rakodópallónak nem volt korlátja, a lovaknak pedig közismert hídiszonyuk van. Hiába voltak elnyűttek, kimerültek a nagy téli távutazástól, még ott, a kompon is sokat rendezkedtek, dobogtak, nyihogtak, riadoztak – míg csak szilárd talajt nem éreztek ismét a patájuk alatt, mindvégig velük vesződünk, sehogyan sem tudtuk lecsillapítani őket.

Hajnalban aztán (éppoly vesződésesen) kirakodtunk Swinemündében.

Swinemünde afféle igazi német város, északi város, meseváros; annak utcáin kizárólag magas tetejű, favázás meseházak sorakoznak, s ezek mindegyikének kiugrik az emelet; ki, messze, a járda fölé; még el is gondoltam: no, itt aztán nyáron sem lehet soha megázni.

Swinemünde akkor ráadásul vastagon be volt havazva, még az emeletek alá, a járdákra is befújta a havat a szél. Úgy lovagoltunk be a főutcán, ámulva, mégis daliásan, mintha Grimm mesevilágába érkeztünk volna. A főutcán azonban forgalmi dugó fogadott; keresztbe-kasba torlódtak rajta a menekülő szekérkaravánok fogatai; úgy látszott, hiába menekültünk magunk is sok száz kilométeren át a derékig érő hóban, a fagyban, a szélben, itt, most, az Odera torkolatánál (az utolsó percben) mégis csapdába esünk.

Mi tehát lekanyarodtunk egy mellékutcaiba, amely a főúttal párhuzamosnak látszott, hihetőleg egyazon irányba vitt. Vágtában haladtunk végig az utcán, sebes vágtában, hogy a feltorlódott szekérkaravánt mielőbb megelőzhessük, s aztán ismét rátérjünk választott útvonalunkra. Szemem előtt most is a kép: vastagon behavazott meseutca, s azon viharosan vágtázó lovascsapat, felbomlott, laza kötelékben, mint valami kozákkülönítmény; prüsszögve vágtázó feketék, szürkék, pejek, nyergükben

állig bebugyolált sihederekkel, magasra hányva a havat, valóságos hófelhőt verve – szóval mi magunk a nagy kucsmás, boronavázos házak között, a lóhát magasságában, csaknem egy szinten a kiugró, már-már egymásnak támaszkodó emeletekkel!

Igazán olyan volt az a szűk, néptelen utca, feltornyosuló s odafent összeboruló homlokzataival, mint valami kanyon, mint valami hegyi szurdok, mondjuk, a Tordai-hasadék vagy a Békás-szoros. Úgy látszik, az óvárosba (a polgárnegyedbe) keveredtünk, itt talán még szebbek voltak a házak. Az el nem szalasztandó alkalmak figyelmével, éberségével pillantottam fel olykor (vágta közben) az utcameder sebesen pergő látványaira, a hátrálva elúszó házakra, kapukra, ablakosokra, hogy jól megjegyezzem a képet, később se, sohase felejtsem el.

Es akkor pillantottam meg.

Sötétek voltak ott mind az ablakok, ablakosok, az elhalt szemek közönyével meredtek a hajnali fénybe, mindazonáltal élőknek kellett mögöttük lakozniuk, mert éjszaka egytől egyig befagytak. Vastag jégréteg homálylott a vaksötét (vagy inkább csak hályogos) ablakokon: jéglobbok, jégvirágok, gyönyörű jég pálmakertek – az ember nem is érü, hogyan lehet olyan organikus, mondhatni mimesikus fantáziája olykor a jégnek! De egyik emeletű ablak (az egész utcában egyetlenegy) nem volt egészen befagyva. Kerek kémlelőnyílást olvasztottak azon, nyilván lehelettel, hogy azért mégis kiláthassanak rajta. És amikor épp odanézttem, abban a jégvirágokkal koszorúzott kerek kémlelőnyílásban egy lányarc jelent meg. Egy lány nézett le az utcára kíváncsian, s bizonyára el is borzadva az odalent dübörgő lovascsapattól. Órák kérdése volt akkor az oroszok bevonulása, azt gondolhatta: ezek már a kozákok. Felnéztem, mondom, a lenéző lányra, egy villanatra talán találkozott is a tekintetünk, s én azonnal tudtam: ez ő.

Ez az a lány, aki nekem rendeltetett, akivel éppen találok, aki nélkül, mint mondani szokták, sohasem lehetek boldog. És most, íme, tehetetlenül elvágúzom előtte, világos felismerésem ellenére, felelőtlenül faképnél hagyom, hogy soha többé ne halljak róla, ne lássam. Hogy soha többé ne halljon rólam, ne lásson.

Nem igaz, hogy bárkihez vonzódni képes a nő meg a férfi. Nem igaz, hogy a szerelem illúzió. Az emberfaj az egyedek milliomm variánsát hozza létre furfangos adaptív stratégiával, a kétneműséggel; egyik egyed nem olyan, koránusem olyan, mint a másik; s amikor két fiatal egymásra néz, s ámulva tapasztalják vonzalmukat – hát az nem jelent mást, mint egyedek, génállományok olyan ünnepi találkozását, amely optimális génkombinációt hozhat majd létre.

Roppant világerő a nemiség is, az kétségtelen. De a szerelemben a személyt szeretjük, nem a nemét. Azért szeretjük, mert pontosan ő az, nem pedig másvalaki. A nő nem a férfit, a férfi nem a nőt szereti úgy általában, hanem csak azt a bizonyosat, azt az egyetlenegyét, aki eddig még sohasem volt, ezután sohasem lesz; aki megismételhetetlen mivoltánál fogva leginkább öhozzá illik, neki való. Egész biológiai örökségünk, egész személyiségünk szólal meg szerelmi választásunkban (választást mondok, pedig csak kényszer), maguk a génjeink mondják meg, ki való igazán hozzánk. Nagyjából, többé-kevésbé hozzánk illő talán több is akad a földkerekségen, de leginkább hozzánk illő csak egy. Biológiailag, matematikailag van ez így.

Nincs két igazink, egyetlen igazink van.

Megeshetett volna, hogy sohasem lássam.

Akkor persze nem gondoltam végig mindezt, csak valami kimondhatatlan bánatot, jóvátehetetlen veszteséget, vereséget éreztem, amint tovavágtam az utcame-

derben, a befagyott ablak, a rája olvasztott kémlelőnyílás alatt. Itt volt, itt tekintett rám szép szőkecséjében, karnyújtásnyira, úgyszólván az orrom előtt – még azt is megfigyeltem, hogy egyik tuncse jóval világosabb, mint a többi –, és én felelőtlenül elvágáztam, hófelhőbe burkolóztam előle, sohase látom többé, sohase lát.

Mondd meg, Ilonám, most, hogy megöregedtünk, felnőttek a gyermekeink, s már nem olyan fontosak nekünk ezek a hajdani titkok, mondd meg igaz lelkedre: hogyan kerültél te oda, mit kerestél te 1945 telén Swienemündében?

Somlyó György

---

## MOSTANÁBAN GYAKRAN

Én az álom elől menekülök.  
Ahogy mások álomba menekülnek.  
Egész nap ténfergek. Hétköznap. Ünnepe.  
Magam körül. Járok kelek ülök.

De estére lázas tetrvágy leszek.  
Utazás az Éjszaka Legmélyére.  
Mérgező szerelmek kígyóbűvölője.  
Egyszerre írnám összes művemem.

Mintha a nappal csak üres Öröklét  
Volna s minden éj Utolsó Itélet  
Miből még minden feltámasztható

Mintha most kellene megfogni még  
Az Isten- (vagy ló-) lába életet  
A mindenestül-mindig elmulást

Aztán mint minden. Isten állat ember.  
Mindenki ágyába én is lefekszem.

(Felvételvezető lecsapja. „Ennyi.”)

## CSAK EGY SZONETT

Ha mindent is magad még sem raboltad  
El tőlem – s magam önmagamtól én sem  
Félbe-hasított faként is egészben  
Maradtunk mindaketten kiraboltak

Mért is tudtál volna te lenni jobbnak  
Mint ahogyan *lehet* e Tériidőben  
A közöttünk mindegyre-terjedőben  
Amely számunkra mindegyre fogyó jav

S téged se raboltalak el magamtól  
Bennem mindig akkor marad az *akkor*  
Én maradok az állandó jelennél

Nem házalok se jövőnél se múltnál  
És mindent megőrzök ami lehetnél  
És mindent elfelejtek ami voltál

# FIGYELŐ

## AZ OPERA MÍTOSZA

Nappali ház, 1990/3. 102 oldal, 57 Ft

Amikor 1990 tavaszán a *Nappali háztól* megke-  
restek, hogy tematikus számot terveznek az  
operáról és írjak bele valamit, meglehetősen  
szkeptikus voltam a vállalkozást illetően. Meg-  
késcsttnek éreztem. A nyolcvanas évek az ope-  
rakultúra váratlan virágzását hozták világ-  
szerte. Váratlant, mert az operanéklésnek a  
századforduló utáni első, a húszas-harmincas  
években kibontakozó második s az ötvenes  
évekből a hatvanasokba átnyúló harmadik e-  
századi aranykora után a hetvenes évek óta  
ebben a művészetben világos hanyatlás megy  
végbe: eltűnőben vannak a jelentős „hangsze-  
mélyiségek”. Az utolsó nagy generáció (csak  
jelenlétül néhány név: Scotti, Freni, Caballé,  
Pavarotti, Domingo, Cappuccilli, Bruson,  
Milnes, Ghiaurov, Raimondi) lassan kifelé-  
megy, s az utódok összemérhetetlenek velük.  
Az operanéklés hanyatlását tovább súlyosbí-  
totta-súlyosbítja a karmesteri művészetnek  
ugyanekkor drámaivá fokozódó hanyatlása –  
a nyolcvanas években Karajan zsenye magá-  
nyosan magasodik a tetszetős előadásokat  
produkáló karmesterszűrok lapálya fölé, s a  
közük tántogó úrben szinte csak az előkelő  
Giulini és a különc Carlos Kleiber őrzi a szá-  
zad első fele nagy európai karmesteri művé-  
szetének szellemi dimenzióit, mélységét. Ám e  
hanyatlás másik oldala – s meglehet, egyik  
nem lényegtelen oka is – az úgynevezett au-  
diokultúra megszületése és térhódítása a ze-  
nekultúra rovására, a high-fidelity eszménye,  
amely visszahat az élő előadó-művészetre, a  
maga normáihoz alakítja azt. A hetvenes-  
nyolcvanas évek operafelvétel-dömpingjében  
és annak visszahatásaként az operakultúrában  
beteljesül az, amit Adorno Eduard Steuer-  
mann kifejezésével – szerintem igaztalanul –  
már a Toscanini-korszak vonatkozásában „a  
tökély barbarizmusának” nevezett. „Az új félsz a  
hibátlanul működő, fémesen csillogó készülék mint

olyan, amelyben minden kis kerék úgy illik pontosan  
egymásba, hogy a legkisebb nyílás sem marad szaba-  
don az Egész értelme számára. A legújabb stílus sze-  
rinnt tökéletes, hibátlan előadás a művel végleges el-  
dolgozásától árán konzerválva. Úgy adja azt elő,  
mint ami első hangjegyeitől kezdve már kész: az elő-  
adás úgy hangzik, mint önmaga hanglemefelvétele.  
A dinamika annyira prediszponált, hogy feszültség  
az előadásban már egyáltalában nincs is. Felcsen-  
dülése pillanatában oly könnyörtelenül ellávoították  
már a hangzó anyag minden ellenállását, hogy nem  
kerül sor a szánlézste, a mű önmagát megletemő  
születési folyamataira [...]. A mű megőrző rögzítése  
a mű szétrombolását vszi véghez: egysége ugyanis  
csupán éppen abban a spontaneitásában valósul meg,  
amely ennek a rögzítésnek áldozatul esik. Az a vég-  
ső fetisizmus, amely magát a dolog lényegét fogja  
meg, egyszersmind megfojtja: az a tény, hogy a meg-  
szólaló zene tökéletesen felel meg a műnek, meghu-  
zudtolja azt, és közömbösen eltünteteli a megszólaltató  
apparátus mögött [...]” (Horváth Henrik fordí-  
tása.) De bármennyire sterilizálta is a „tökély  
barbarizmusa” az operát, az eulónia tökélyének  
megvan a maga varázsa, s a műfaj mint – Tho-  
mas Mann kifejezésével – „szép hangok özöne” a  
hanglemez, a műsoros kazetta, majd a com-  
pact disc révén minden korábbi felülmúló tö-  
megfogyasztás tárgyává válik. Az operaszínpa-  
don pedig – kivételesen szerencsés esetekben  
hanglemez-perfekciójú zenei megvalósítással  
párosulva – győz a „Musiktheater” eszméje, a  
„rendezői operaszínház”, amely a darabokat  
nem jelmezes koncertként (Felsenstein ked-  
venc kifejezése volt ez), hanem szuverén, tel-  
jes értékű színjátékként teremti újjá. Ezek  
azok az évtizedek, amikor a rendezői színház  
néhány nagy alkotója (Strehler, Brook, Stein,  
Ljubimov) kirándulásokat tesznek az opera-  
területére, amikor létrejönnek a nagy opera-  
rendezői életművek (Ponnelle, Kupfer); a ka-  
rizmatikus énekesek és karmesterek után az  
utolsó hátralevő szereplő, a rendező nő fel a  
karizmatikus uralomig, s tölti fel az operát  
olyan színházi energiával, hogy az még egy-  
szer felsugárzik, s a közönségnek megadja az  
élményeknek azt az intenzitását és dimenzió-

ját, amelyre alighanem csak ez a műfaj képes eszközeinek páratlan komplexitása jóvoltából. Az opera a nyolcvanas években vagy (zeneileg) a „tökély barbarizmusának”, vagy (színházilag) a rendezői Musiktheaternak vagy – legszerencsésebb pillanataiban – a kettő összetetalálkozásának köszönhetően váratlan felülbírását, virulenciáját.

Bárha végül is nem írtam a *Nappali ház* operaszámába, mivel e reflexiókkal mégiscsak szereplőjévé tolaszom az ügynek, s úgy vélem, a részvétel e különös módja magyarázatot igényel, bármennyire nem ildomos, engedjessék meg kivételesen magamat idézni egy Koltai Tamás készíttette 1986-os interjúból. „Az opera nagyon jól mutatja, hogy egyenlőtlen a fejlődés a művészetek között, és azt is, hogy egyes művészetek hanyatlása, illetve felülvétele hogyan függ össze a társadalmi szükségletekkel. Nem véletlen, hogy az opera minő színház most ilyen erősen középpontban van. Tudniillik abban, hogy jelentős színházi rendezők különös intenzitással fordulnak az opera felé, éppen azért egy színházi irányzat hanyatlásának a jeleit lehet látni. Pontosabban azt, hogy egy irányzat, amely a színházban már félig-meddig eljárt az szerepét, most az opera műfajába próbálja átmenteni az értékeit. Ez tulajdonképpen régóta így van. Számos jelentős rendező akkor fordul az opera felé, amikor a színházban kezdett ellehetetlenülni. Sztanyiszlavszkij az első példa, aki a húszas években ráeszmélt, hogy a Művész Színház nem realizálta egészen az elképzeléseit, és ezért az operába menekült. Ezt megírja ÉLETEM A MŰVÉSZETBEN című memoárjában; noha ő eredetileg énekesnek készült, tehát volt benne érdeklődés az opera iránt, de a pályafordulat csak az említett okok miatt következett be. Megerőltetőn ez egészen kiélezetten látszik. A hatvanas években Jean Vilar körülbelül akkor rendez operát Veronában, amikor Avignonban kifütyültek, vagyis amikor népszínházi koncepciója alól „himegy a történelem”. Most pedig annak a rendezői színháznak a legjelentősebb képviselői – Brook és Strehler – fordulnak az opera felé, amely a hatvanas években ért a csúcstra, azóta viszont kezd elvesztetni, sőt talán már el is vesztette a szerepét a színház történetben. Ennek a színháznak az volt a programja, hogy az előadás legyen ugyanolyan műalkotás, mint egy regény, egy szobor vagy egy szimfónia, amely magán viseli alkotója kézjegyét, tehát az önkifejezés és objektíviszlás tökéletesen zárt, kerek, intenzív világa. Ezt a nagy európai műalkotáseszményét, egy elmúlóban levő korszak ideálját, mint a történelem folya-

mán már annyiszor, most az opera menti tovább egy ideig, ami megint csak nem ad okot túlzott optimizmusra, mert jól látható, hogy ez a folyamat most még nagy eredményeket hoz létre, de néhány évtized múlva valószínűleg megmutatkozik majd a válsóga.” Mindezt azért véltem szükségesnek felidézni, hogy érzékeltetni tudjam a változást. Ma úgy érzem, hogy négy évvel ezelőtt túl optimista voltam. Bár Magyarországról jószerivel irreális az operakultúra világtendenciáit megítélni, lévén hogy egyrészt a magyar operakultúra a nemzetközi perifériáján próbálja a felszínen tartani magát, s annak tendenciái alig-alig jelennek meg benne, másrészt még a szakembereknek sincsen nemhogy a finom hangsúlyeltolódásokról, de a lényeges eseményekről sem közvetlen tapasztalatuk, legfeljebb másodlagos, a sajtóból származó információjuk (komolyan vennék-e annak az irodalomkutatónak a szavát, aki a műveket nem olvasta, csak a róluk szóló beszámolókat? – merthogy a színház területén ez az alapszituáció), tehát hipotézis csupán, de mégis úgy tűnik, hogy a Musiktheater, a rendezői operaszínház gyorsabban zárkózott föl korunk színházi manierizmusához, mint a nyolcvanas évek közepén várni lehetett... Az a rendező, akinek nagyságát, első helyét illetően a leginkább konszenzus volt, Ponnelle 1988-ban meghalt, Kupfer nem érte el többé A BOLYGÓ HOLLANDI (1979) és a BOHÉMÉLET (1982) megoldottságát, s noha a Musiktheater az operajátszás új paradigmájává vált, azaz egyrészt lehetetlenné tette a hiteles visszatérést a hagyományos operajátszáshoz, másrészt biztosítja az operajátszás mindennapi gyakorlatának szakmai kereteit, gondolkodásmódbeli vágányait, mozgásterét, egyszersmind új konvencióvá is vált, amely működőképes, de már nem revalatív. A rendezői operaszínház gyorsabban vált rutinosná, hamarabb szűnt meg nagy eredményeket létrehozni, mint várható volt. Meglehetően hanyatlásról, válságról még korai beszélni, de stagnálásról már korántsem. A nemzetközi operakultúra mintha az iránytalanság állapotába jutott volna.

Ennek az állapotnak másik fontos tényezője, amelyet 1986-ban még nemigen lehetett felmérni: a digitális forradalom. 1982-ben Japánban, egy év múlva Nyugat-Európában forgalomba került a lézeres lemezjátszó és vele a CD, ám még az évtized közepén sem dőlt el,

hogyan meghódítja-e a zeneileg legigényesebb közönséget, s csakugyan ez lesz-e a jövő útja. Az évtized végére nemcsak hogy perspektívikusan eldőlt a verseny a CD javára, a perifériára szorítva a fekete lemezt, de az a váratlan fordulat következett be, hogy a digitális forradalom az opera területén egyelőre nem annyira a hangfelvételi technika, a high-fidelity további forradalmasítását, az audiokultúra formális továbbfinomodását hozta, mint inkább egy hatalmas archív anyag „digitally remastered” újrakiadását, egyrészt időben visszanyúlva egészen a hangrögzítés kezdetéig, másrészt – főleg kis magánkiadók jóvoltából – a live-felvételek hihetetlen tömegét. Úgynevezett kalózközpontok már a hatvanas évektől hozták felszínre leleteket az operajátszás elmerült Atlanti-száról, arra a fordulatra azonban, amit e téren a CD hozott, anélkül hogy elégtételt kívánnék szolgáltatni a dialektikus materializmusnak, bízást mondható: a mennyiség átsapott minőségbe. A harmincas évek második felétől kezdve mind nagyobb számban elevenednek meg számunkra teljes opera-előadások, két aranykor legnagyobb énekeseinek és karmestereinek közreműködésével. A legendák ellenőrizhetővé válnak, s a művészi individualitás összezsugorodásának, a hangszemélyiségek eltűnésének korában immár nemcsak az emlékek és nosztalgikák kontrasztálják a hanyatlással az egykori nagyságot, hanem hangzó evidenciák is. A múltnak ez a jelenné válása, a minőségnek ez az átsúlyozódása gyökeresen új szellemi szituációt teremt az operakultúrában, s különösen a Musiktheater számára – komoly ellensúlyt állít szembe vele, megosztja, sőt átorientálja az érdeklődést. „Egy kápolna romban ott áll, / Régi fényét visszakapja. / Zendül a har, kész az oltár, / Dísruhában elhunyt papja” – olvashatjuk Arany BOR VITÉZ-ében, s bármilyen morbid, valami hasonló történik most az operakultúrában is; rég halott művészek valaha egyszer elhangzott előadásainak technikailag rossz minőségű felvétele *realis alternatívája* lett a Met, a Covent Garden, a Scala, a bécsi Staatsoper, a Komische Oper, a bayreuthi és a salzburgi ünnepi játékok produkcióinak és az új digitális szuperfelvételeknek. A mai helyzetben, amikor az opera problémájára annak – a komponálástól kezdve az interpretáción keresztül a befogadásig – semmilyen dimenziójában nem

lehetséges teljes, csupán féloldalas megoldás, az operakultúra megszüntethetetlenül pluralisztikus, és ebben a pluralizmusban nemcsak hogy nem működik már Adorno arisztokratikus esztétikája, amely ismerni vélt kitévezt, autentikus zenehallgatási módot, és a zenehallgatás regressziójának bátorkodott bélyegezni más módokat, amivel csak elutasítani lehet a mai helyzetet, megérteni már nem, de mintha a pluralizmus egyes pozíciói ma éppen ki is oltanák egymás húzóerejét – az operakultúra a nyolcvanas években is plurális volt, de volt mozgásiránya, most mintha ez az irány összezavarodott volna, nem volna érzékelhető.

A hullámhegy *után*, az operakultúra felhajtóerejét éppen nem észelve felvetni az opera problémáját – nem látszott termékeny ötletnek. A szerkesztőség megfogalmazta kérdések sem árultak el semmiféle konkrétabb motivációt, nem voltak eléggé célzottak, nem fejeztek ki igazi szándékot, azon az általánoson és körvonalazatlanon túl, hogy „beszéljünk az operáról”. Az operakultúra pillanatnyi zavarodottsága okán a műfajjal kapcsolatos hazai foglalatosság állása ismeretében az ennyire iránytalan kérdésfelvetést nem találtam elég inspirálónak, legalábbis a magam számára végképp nem – mintha arra szólítottak volna fel, hogy írjak „valamit az életről”. Ehhez képest a folyóiratszám, amely végül összejött (*Nappali ház*, 1990/3.), mégis igazolja a szerkesztőséget: érdemes volt. A lap, ha nem inspirált is új szellemi mozgást – a megjelent írásoknak minimum a fele nem a felkérésre készült, hanem adva volt –, mindenesetre felfedezett egy olyan szellemi kapacitást, amely eddig löbbé-kevésbé rejtve maradt, gyűjtőhelyévé vált eddig lappangó vagy szétszórt kísérleteknek, problémáival pedig túlmutat önmagán, és komoly tanulságokhoz segített.

A szövegek közül öt maga is inkább a művészet körébe törekszik, mint az elméletébe vagy akár esszéébe. Messze kimagaslik közülük az egyetlen szuverén irodalmi szöveg, Kukorelly Endre WALKÜRÖK című „*librettója*”. A legkülönbözőbb nyelvi normákat elegyítő „posztmodern” szellemben, kulcsszavai: nem, nincs, senki, semmi, egyik alapfogása egytájtja széles értelemben vett, a szöveg minden rétegében

érvényesülő „kettős tagadás”, amelyből természetesen sohasem lesz állítás – itt minden önmagán bukik meg. Az írás jellegét mintegy megtestesítli a következő részlet: „*Asenheim, Asgard, Walhalla, ninasenek. Nem lévő. Egy széthullásra üelt világot kell megvédeni. Ha nem létezik.*” A szöveg mindenekelőtt nyelvi bravúr, szinte minden mozzanatában egyszerre szaurikus és elégikus, egyetlen melankolikus paródia. Mint ilyen – elsődlegesen lírai mű. Az ambivalens viszony, amelyet kifejez, nemcsak egy műfajhoz kapcsolódik, ez csak reprezentál egy kultúrát, egy világkorszakot. A jellegadó líraiság ellenére a „librettó” megjelölést kár volna szigorúan a paródia elemének tekinteni. Kukorelly nemcsak szövegben gondolkozott, a figurák térbeli elrendezése, konfigurációi, a különböző kommunikációs rendszerek interferenciái (Grimgerde a fikatív színpad belső kommunikációs rendszerében áll, de csak magának beszél; Freya a fikatív színpad belső kommunikációs rendszerében áll, de csak a fikatív közönséghez beszél; a többi beszélő figura a fikatív színpad belső kommunikációs rendszerében érintkezik egymással, hogy Waltraute és Rossweise végül a fikatív színpad és a fikatív közönség közü külső kommunikációs rendszerbe is belépjen), a figurák hely- és helyzetváltoztatásai, erős érzelmi hatású akciói, egymás közötti viszonyai-feszültségei nagyon pontosan vannak megkonstruálva, felrakva, de a merőben nyelvi megformálás révén nem sejük ki teljes esztétikai kapacitásukat – szinte kiáltanak a nem verbális kommunikációs csatornák, eszközök után. Esterházy DAISY-jének „*opera semseru*”-változata után ismét egy figyelemre méltó szöveg, amely talán színházi, de mindenesetre vizuális megjelenítés által teljesezhető be. Ezért egyszerre mind kihívás is az e vonatkozásban szóba jöhető művészetek számára, a színházról a videóig. Az utóbbi egyébként jelen is van az operaszámban Litván Gábor és Sugár János szövegei révén, e mivoltukban ugyan nem sokat mondóan, de indíttásként, hogy eljussunk a gondolattal: mi lenne, ha a video lehetőségei egyszer olyan nemes anyag szolgálatába szegődnének, mint Kukorelly szövege.

Moldován Domokos és Szűcs Géza HERÉLTFEK című filmszorgatókönyvének részletei sokkal egyértelműbben a „librettó” műfajába tartoznak, mint Kukorelly frása. A szöveg nem áll

a nyelvi megformáltság és kompaktság, az irodalmiság olyan fokán, mint az, valóban csak lehetséges anyaga a filmi megformálásnak, ezért e lehetőség felől, illetve a felvázolt emberi helyzetek érdekessége felől ítélandó meg. A közölt részletek a filmterv legfrappánsabb mozzanatai közül mutatnak be néhányat – sfgéretesen. Mindamellet a publikáció nem annyira az opera szempontjából, mint inkább a filmterv egész története révén tanulságos. Ebből a szempontból szeretnék majd visszatérni rá.

A további két kvázi-irodalmi szöveg közül Balassa Péteré (OPERARÉSZLETEK) a napló, Selmecci Györgyé a levél műfajával játszik. Két olyan ember próbál számot adni arról, hogy mit jelent számára az opera, akinek e művészet mélyen személyes ügy. Balassának, mondhatni, genetikusan, s pszichológiájának és kultúrájának egész konszütúciója jóvoltából, Selmeccinek a műfaj valóban belülről, anyaga felől ismerő muzsikusként: zeneszerzőként, interpretáló művészként. A nyelvnek azonban, az írás azon eszközeinek és műfogásainak, amelyek segítségével egyszerre lehet megéreztetni a tárgyhoz való viszony intenzitását és mégis játékos folénnnyel uralni a tárgyat, az esszéista Balassa van inkább a birtokában. Az ő „süle concitató”-ja – „*ha szabad egy percre annak a dolognak a stílusában beszélnem, amelyről éppen szó van*”, mint Steindhal mondja egy helyen Rossini-könyvében – nemcsak annak a viszonynak a bonyolultságát és hőfokát érzékelteti, amely a szerzőt a tárgyhoz fűzi, hanem azt is képes megéreztetni, hogy mit jelentett az Operaház az ötvenes évek közegében, hogy ez a minden szében zavaros, bizonytalan, kétes és kétértelmű világ, talán mert azt az egyet még halálosan komolyan tudta venni, hogy ő minden szében zavaros, bizonytalan, kétes és kétértelmű színház- és zenevilág, mint a kultúra szigete intakt maradt a külső rombolástól, és sajátos ethoszra tett szert vele szemben. Balassa az utolsó komoly frástudó, akinek még közvetlen tapasztalatai-élményei vannak az Operaház belső világáról annak utolsó nagy korszakából, amelyet Radnai Miklós alapozott meg a harmincas években, s amely a hatvanas években múlt ki, s aki magas fokon értelmezni is képes tapasztalatait-élményeit. Selmecci azonban mintha nagyon is igyekezett volna játékosan eltávolítani a maga

tapasztalatait-élményeit a műfajjal kapcsolatban, mintha – miként a vérbeli muzikusok közül oly sokan – attól tartott volna, hogy a zenéről beszélni: fontuskodás, s ezt túlságosan is igyekezett volna elkerülni; nem találta meg azt a metaforikus nyelvet, amely már csevegés ugyan, de azért még szubsztanciális is – a műfajhoz való bensőséges viszonya közvetlenkedésként, a könnyedség hányavevéségként, az eredeti ötlet gyanús „lényeglátásként” jelenik meg. Alighanem ez a LEVÉL AZ OPERÁRÓL a folyóiratszám legkevésbé szerencsés írása.

A szakirodalmi anyagból kettő klasszikus szöveg. Az első Szerdahelyi (helyesen: Szerdahely) György Alajos POESIS DRAMATICA AD AESTHETICAM... című, Budán, 1784-ben megjelent művének negyedik könyve, négy fejezetben, a zenei drámáról. Első pillantásra meglepő, hogy a legfiatalabb értelmiségi nemzedék folyóirata, ez az általában „posztmodernként” számon tartott orgánium jelentős terjedelemben közli egy XVIII. századi jezsuitának, a pesti egyetem első esztétikaprofesszorának szövegét, amelyre ugyancsak áll, amit egy német kortárs Szerdahely esztétikájáról mondott: „a szerző semmi újat nem mond, de olvasottsága becsületére válik”. Bár a közlés módjában kétségtelenül felismerhető valami posztmodern elfogulatlanság, ahogy a könyvrészlet minden további nélkül ki van emelve egész szellemi kontextusából, hogy álljon helyt önmagáért Kukorelly Endre és Vidovszky László szövege között, vagy lépjen velük kapcsolatba, ha tud. Csak hát a XVIII. századi esztétika története egyáltalán nincs jelen annyira a mai műveltségben, hogy egy akkori szöveg az olvasó számára ne lógna reménytelenül a levegőben, háttér, vonatkoztatási rendszer, bármiféle referencia nélkül, különösen ha nem zseniálisan eredeti és jövőbe mutató felismerésekről van szó, hanem olyan gondolkodóról, mint Szerdahely, aki – miként Margócsy István kutatásai alapján tudjuk (SZERDAHELY GYÖRGY MŰVÉSZETELMÉLETE, Irodalomtörténeti Közlemények, 1989/1–2.) – éppen a különbségeknek és a kapcsolódásoknak azon finom árnyalatai jóvoltából érdekes a magyar elmélettörténet számára, amelyeket kora szellemi kontextusában képvisel. Pedig a

közölt részlet éppenséggel szemléletesen mutatja, hogy Szerdahely – Baumgarten követőjeként – mint küzd a racionalista-klasszicista esztétika keretei között az érzékiség és az esztétikai élvezet legumálásáért: „bizonyos, hogy a zenei drámánál nincs egyetlen esztétikusabb látványosság sem. Csábszereivel és bűvös művészetével azokat is hatalmába keríti, akik magukat bátor szívűeknek és az igazi léléssel felvértezetteknek gondolják. Híhelem-e tehát ettől az érvtől meggyőzve, hogy a zenei dráma a legjobb és legtökéletesebb remekmű? Nem híhelem. [...] Úgy gondolom [...], hogy ennek az egész gyönyörnek, amit valóban bőven méltathatunk a zenei drámából, nem más az eredete, mint a kellemi művészelek teremltöereje. Amikor ezek összegyűlnek a színházban, elhatalmasodnak és megerősödnek, mindenszélő megröngyörök és gyönyörökkel érzékeinket, kellemüket és bájaikat a szívre és a lélekre erőltetik, hibáikat csábszereikkel leplezik vagy édességükkel fűszerezik, az emberi ész és értelmet hízélgéssel hálózzák be és béklyóba kötik. Vajon nagyon meglepő lesz-e, ha a nézők az édes gyönyörtől megrészegülve helyesnek vélik azt, amit látnak és hallanak? A szemnek és a fülnek kedves ez a tévedés. Valahányszor pedig a gyönyörökötletés elpihen, és elménket, mely felocsúdik a kábulatból, szabadon enged, lázasan keressük: mifele, milyen művészettel összefűzött mutatvány volt ez, mifele köllészet és zene, milyen ének, a részeknek mily harmóniája, milyen dűsz, milyen kellékek? És hi-hi, amennyivel élesebb elméjű, annnyival aprólékasabban vizsgálja meg a drámát. Tévelygéseknak látjuk a korábbi gyönyörforrásokat. A lelkiismeret szégyenérzetet ébreszt bennünk, gyöttri a lelket; és sájlaljuk, hogy annyira meg voltunk igézőve, hogy arról hittük, hogy a legszebb és a legjobb, ami távol áll a szép és jó kívánalmaitól. Kit nem undortlana ilyen fokú nemtörődűmség és elűngyázatlanság? Éppen azért vagyunk szerencsétlenek, mert még azokban a látványosságokban is gyönyörkűdűni vágyunk, melyeket mi magunk is nyilvánvalóan bűnűsnek itűltűnk.” Szerdahely szövege akkor mutatkozna löbbnek merű kompilációnál vagy kuriűzumnál, ha valamely lényegre törű kommentár segítségével egyszerre látűnk az esztétikatűrtűnet és az operatűrtűnet összefűggéseiben; akkor értékelhetűvű válna és emberi közelségbe kerülne kísérlete, hogy a realitástűl való távolutartással, a csodás cselekmény elűnyben részesítűsével megprűbálja az operatű szalonképessét tenni a cselekményelvű racionalista-klasszicista drámaesztűtűka szá-

mára, és így megmenteni az operaszínház okozta élvezetet a személyiség esztétikai kultúrája érdekében.

De még ha a *Nappali ház* operaszámában nem tekintenénk is többnek Szerdahely szövegét mulatságos kuriózumnál, akkor sem hagyhatnám szó nélkül a szövegközlés színvonalát. Nem végezem el utólag a megjelent szöveg kontrollját, csak a kiugró hibákat teszem szóvá. A 21. oldalon ez áll: „*Ha a Wörghnak, azaz a színpadi cselekvés anyagának tagolódása természetéből adódóan idomul a zenéhez, meg a drámát vele együtt létrehozó többi művészethez: az jó kiindulási alap és nagy nyereség. Ilyen Hermann CSATA-ja, amelyet a kiváló Klopstock vett kézbe és dicsített föl. Ossian FINGAL-ja és TEMORA-ja alkalmas cselekményt nyújtanak...*” stb. Mintha a fordító úgy vélte volna, hogy egy Hermann nevű költő CSATA című darabjáról van szó, amelyet egy Klopstock nevű zeneszerző komponált meg; holott ugyebár a német dráma egyik alaptémája jön itt elő, Hermann csatája, vagyis Arminius cherusk fejedelem teutoburgi ütközete (i. sz. 9.), amiből oly sokakkal együtt Klopstock is drámát írt (HERMANN SCHLACHT, 1769), amelyet Szerdahely alkalmasnak talál zenedrámái feldolgozásra. Továbbá: a 19. oldalon Et. Euremond helyett St. Euremond (Saint-Évremond), a 21. oldalon Marmontelit helyett Marmontelt, a 24. oldalon A. de la Motta helyett A. de la Motte, A. Dancher helyett Danchet és Chr. M. Weiland helyett Wieland olvasandó. Az utóbbiról egyébként ez áll: „*aki még mindig a legjobb a tragikus és komoly darabokban, azt is megmutatja MERCURIUS-ában (megjelent 1775-ben), hogy hogyan lehet a fenségesebb zenei drámákat a Természethez idomítani*”. Magyarász jegyzetek híján úgy tűnhet, hogy a *Mercurius* műalkotás, sőt esetleg zenei dráma, holott Wieland 1773-ban megindított *Teutscher Merkur* című folyóiratáról van szó, amelyben 1775-ben csakugyan alapvető fontosságú tanulmányt publikált a német daljátékról és általában a zenei drámáról. Megjegyzendő még, hogy a szövegközlés gyanútlanul átveszi az eredeti könyv két elírását: a 23. oldalon a Glück név valójában Gluckot fedi, a 24. oldalon pedig Casalbighi helyett Calzabigi értendő, a történeti jelentőségű librettüsta, Gluck társa az operareform-törekvésekben, akinek neve Calzabigi és Casalbighi alakban is előfordul. Noha nem lehet

eléggé értékelni – egyáltalán szellemi felszabadulás és megélnéülés jeleként – a kulturális örökség újrafelfedezésének igényét és készségét, mindezek alapján, úgy tűnik, azt sem felesleges jelezni, hogy a szövegközlésnek szakmai normái vannak, nem elég a jó szándék és a laintudás. A történeti szövegek oly mértékben kötődnek koruk tény- és tudásanyagához, hogy nem lehet őket megérteni és közvetíteni alapos tárgyi tudás, háttérismeretek nélkül.

A másik, immár klasszikusnak tekinthető szöveg Kerényi Károly tanulmánya az *Archivio di Filosofia* 1958. évi 2. számából: ORPHEUS MINT DIONYSOSI SZIMBÓLUM – AZ OLASZ OPERA SZÜLETÉSE. Kerényi olyan jelentőségű szellem, akinek minden frása publikálendő, s híveinek és a gyanútlan olvasónak bizonyára kivételes élményt jelent, hogy egy olyan területen is elkápráztató gondolati építményt ad, amely szigorúan véve nem is tartozott a szakterületéhez. Am az imponáló mutatványnak kijáró tisztelet sem feledtetheti, hogy az építmény szinte valamennyi eleme és kapcsolódása – fikció. Kerényi az olasz opera születését úgy fogja fel (teljesebb értelemben, miként történeti megalkotói, a firenzei Camerata tagjai tették), mint a görög tragédia újjáteremtési kísérletét, amely ígéretes kezdemények után eltávolodott ettől a nagyszerű feladattól. Az a tematikus kapocs, amely a nagy lehetőséget és annak elszalasztását egyaránt szemléletessé teszi: Orpheus mint dionysoszi szimbólum. A konstrukció alapja természetesen a görög tragédiának egy jellegzetes felfogása. Kerényi abból a tényből, hogy bizonyos görög hagyományok, amelyek kapcsolatban állnak a tragédiával (Dionysosz testét darabokra tépték az istenek, Pentheust, Dionysosz ellenségét szétépti saját anyja, Orpheust szétéptik a bacchánsnők, a kecske kitüntetett jelentőségű áldozati állat), mintegy rímelnék egymásra, arra a következtetésre jut, hogy a kecske, Penheus és Orpheus voltaképpen Dionysoszt képviseli, akinek szétéptetése pedig a szőlő leszaggatására, szemének letépedésére és meggyoposására vezethető vissza. A görög tragédia lényege tehát a következő: „*A tragédia és az ünnep magva mindig a szenvedés, a pathos marad. Az isten szenvedése a szőlőben, az áldozati állatban, általában a növények és az állatok világában – Dionysosz birodalmában –, ez a dionysoszi vallás igazi misztériuma: olyan szenvedés, amelyből egy szőlőműve-*

*Lésen alapuló civilizáció boldogsága szabad. A tragédia ugyan a szatirok, Bacchus legkedvesebb híveinek játékaival végződik, de az ünnep lényegi része az előzetes elszórtatás. Az együttérzés (görögül eleos, Rinuccini EURYDIKÉ-jének prólogusában pieta) követelmény a tragédiában, aminek alapja a szenvedő isten mítosza, aki fiatal bakként jelenik meg a szertartásban; eriphos és Dionysos, a Fialat Bak Dionysos alakja a misztériumra utal: minden darabjaira lépett lényben ő maga, az ünnepelt isten szenved. Dionysos szenved Pentheusban és Orpheusban – aki ebben az értelemben dionysosi szimbólum – és minden egyes görög hősből, akinek szenvedése visszhangzik a görög tragikus színházban.”* (35. o.)

Mi sem áll távolabb tőlem, mint hogy állást merjek foglalni a görög tragédia eredetét illetően, ehhez teljesen hiányzik a kompetenciám – bár nagy kérdés, hogy az ókortudománynak ezzel az egyik legneuralgikusabb pontjával kapcsolatban, ahol oly fatális az evidenciák és a hipotézisek aránytalansága, ahol a tények hiányával szükségképpen a spekulációk dzsungelje áll szemben, egyáltalán lehet-e komolyan kompetenciáról beszélni. Tehát nem foglalkozom állást magával a problémával kapcsolatban, de ez a kép, noha megvesztegetően koherens, mégsem győz meg. S nem is elsősorban azért, mert nem tudom belátni, hogy az i. e. I. században élt Diodoros Siculus tanúsága, amely Kerényi levezetése mellett szól, miért érdemel több hitelt, mint az i. e. VI. században, tehát az archaikus hagyományhoz közelebb élt Onomakritosé, amely nem szól mellette (hacsak nem éppen ezért), vagy mert ebben a képben nem jelenik meg a maga teljes súlyosságában az a tény, hogy a dráma tematikusan hamarosan olyannyira a saját útját járta, hogy közmondássá válhatott a megállapítás: „*uden pros Dionyson*”, semmi köze Dionysoshoz. Inkább azért, mert a minden egyes tragédiához/Orpheus/Pentheus → kecske → Dionysos visszavezetés a pathos/spargmos (a test darabokra tépése) vonalán a szőlő jelenlétére olyasfajta redukcionizmus, amely akár kezét is nyújthatna a vulgárszociológiai módszernek, ha nem választanák el őket alapvető világnézetű-hitbeli és észlelbeli különbségek. Az ilyen redukcionizmus egyrészt tökéletesen művészet-, esztétikumellenes, másrészt, bármilyen frappáns, nem akkora kunszt, mint amilyennek látszik, elvégre nem az szorult magyarázatra, hogy annak a csodálatos változa-

tusságnak, ami a görög tragédia, az alapja egy szőlőművelésen alapuló civilizáció, hanem hogy egy szőlőművelésen alapuló civilizáció alapján hogyan lett az a csodálatos változatoság, ami a görög tragédia, nem az az érdekesség, hogy a sokféleség alapján véve egy valami, hanem hogy ha valami egy, mégis mi teszi, hogy sokféle, az igazi teljesítmény nem az esztétikai tagoltságtól-gazdagságtól visszajutni a miükus egységig, hanem a miükus egységtől eljutni az esztétikai tagoltsághoz-gazdagsághoz, és egyáltalán: nem Oidipus királyból kihozni a szőlőszemet, hanem a szőlőszem ellenére megérteni Oidipus királyt.

De Kerényi ebben a tanulmányban nem a görög tragédiát, hanem az olasz opera születését akarja megvilágítani, a görög tragédia e felfogása arra való, hogy operatörténeti konstrukciót építsen rá. Abból indul ki, hogy a humanizmus – szemben a középkorral, amely allegóriákká redukálta őket – visszaadja a mitológiai alakok szimbolikus értékét, „*azaz mítoszokat magukbaábrító jellegüket, annak minden következményével együtt*”, a szimbolikus érték „*lőbbrelegrő, rejtett életerővel teljes*”, „*a sűrítés mint a szimbólum lényege az újjáéledés lehetőségét jelenti, antik életének összes velejárójával együtt*”. „*a szimbólummá visszaváltozott Orpheus ismét dionysosi szimbólummá lesz, aminek következtében egy pásztori melodráma, amelynek ő a főszereplője, visszaidézheti a görög tragédia eredetét*”. (30. o.)

Ez történik a quattrocento utolsó negyedében Poliziano ORPHEUS MÉSÉJE című művében, amely félig még (!) pásztorzjáték ugyan, de már megkísérel a görög tragédia újjáélesztését, amennyiben – Euripidés BACCHÁNSNÓK című tragédiáját modellként használva – a bacchánsnók szétépipik Orpheust, majd bortól mámorosnak Bacchust követik. Am az ígéretes kezdet után a fejlődés félresiklott, 1600-ban Rinuccini EURYDIKÉ-je (zeneszerző: Peri és Caccini), minthogy királyi esküvő alkalmából került bemutatásra, már nem vállalhatta a tragikus befejezést, s 1607-ben Striggio a maga ORPHEUS-szövegét, amelyet Monteverdi komponált meg, eredetileg tragikus befejezéssel zárta (a bacchánsnók a színpad mögött Orpheus testét darabokra szaggatják), de az 1609-ben megjelent parütúra már megváltoztatott, nem tragikus befejezést tartalmaz: Apollón az égbe viszi Orpheust. Ez a három pillér világosan definiálja azt a fejlődést, amelynek során az olasz

opera, eredeti ambíciója ellenére, a XVII. századi közönség igényeinek engedve, „*elvesztette tragikus jellegét*”. „*Úgy tűnt, hogy a görög tragédia újjászületben van. Egy pillanatra újjászületett – majd nyomavesztett.*” (37. o.)

Mármost mind a három pillérrel s az egész fejlődésrajzzal bajok vannak. Rögtön az első, perdöntő jelentőségű mű, a Poliziano-féle ORPHEUS MESÉJE esetében az alapvető adatok közlésének lendülete fordított arányban áll ugyanezen adatok megbízhatóságával: „*Tudjuk, hogy ennek a két nap alatt rögtönzött, első változatában csupán 400 verssorból álló ORPHEUSNAK a megírására Clara Gonzaga és Gilberto Montpensier, valamint Francesco Gonzaga és Isabella d'Este kettős eljegyzése adott alkalmat, amelyre 1480-ban Mantovában került sor.*” (32. o.) A helyzet az, hogy nem tudjuk. Datálása a művel kapcsolatos nagy vitakérdések közé tartozik, 1471-től 1483-ig ingadozik, s szinte biztos, hogy nem a mondott alkalomból adták elő; csak annyi valószínű, hogy valamilyen – alighanem karneváli – vendégség keretében, ha ugyan egyáltalán... Kerényi megnevezi a zeneszerzőt Germi személyében, csak hogy Ferdinando Neri a maga kiadásában már 1911-ben tisztázta, hogy ez az adat Carducci egy megjegyzésének félreértése folytán terjedt el – Germi tudniillik a XIX. században élt. Végül: nem lehet az ORPHEUS MESÉJE-nek a reggői kódexben talált s az 1490-es években keletkezett, más szerzőtől származó ORPHEI TRAGOEDIA című átdolgozását a Poliziano-mű „*legértettebb formájának*” (35. o.) minősíteni s ennek jegyében az eredeti is magától értetődően tragédiának nevezni. Mindezek a lendületesen tényekként előadott tévedések, melyek a plauzibilitás megalapozatlan látszatát kölcsönzik az okfejtésnek, önmagukban nem döntőek, de az ilyen fokú filológiai hiszékenység (?) egy ókortudós esetében legalábbis figyelmeztető. S valóban, Kerényi nemcsak mikrofilológiai pontatlan – alapvető összefüggéseket hagy figyelmen kívül: Poliziano művének saját kulturális kontextusát, a lehetőségét, amelyet kiindulásként még csak megengedően említett, hogy tudniillik „*a szimbólummá visszavállozott Orpheus ismét dionyszosi szimbólummá lesz, aminek következtében egy pásztori melodráma, amelynek ő a főszereplője, visszazúdítható a görög tragédia eredetére*”, a továbbiakban kész tényként kezeli, s ügyelemre sem méltatja az

Orpheus-mitológéma új, reneszánsz-humanista szimbolikáját, amely Poliziano-nál természetesen főszerepet játszik. Úgy állítja be, mintha az ORPHEUS MESÉJE „*félíg még pásztorzjáték*” (31–32. o.) volna, amellyel azonban már a tragédia születik meg, holott legfeljebb azt lehetne mondani, hogy félíg már pásztorzjáték, mivel nem képviselője egy már létező, hanem úttörője a születésben lévő műfajnak. Poliziano műve az eklogától a pásztorzjáték felé tartó fejlődés fontos állomása, s az ekloga, satira, farsa, tragicommedia, favola pastorale fogalmakkal körülövekelte műfaj történetén belül értelmezendő. Az ORPHEUS MESÉJE nem „*igazi újjászületés*” (33. o.), mert nem a görög tragédia újjáteremtési kísérlete, hanem, igaz, különböző antik mintákat követő, de jellegzetesen reneszánsz képződmény, annak a korszakos útkeresésnek a része, amely a tragédia és a komédia között egy harmadik, közbülső műfajt dolgozott ki. A kritikus pillanatban, a bortól mámoros bacchánszók jelenetében nemcsak a BACCHÁNSZÓK című tragédia euripidészi mintája fedezhető fel, hanem a KYKLOPS című szatírájátéké, annak komikus részességjelenetéé is. S ha a bacchánszók kórusát nemcsak művikusan-képileg elemezzük, hanem formailag-ritmikailag is, akkor megvilágosodik a karneváli énekekkel való rokonsága is. Mert hiszen éppen ez az ORPHEUS MESÉJE befejezésének legvalószínűbb útka: a karnevál. De még mielőtt a Bahtyin nyomán divatba jött „karneváli kultúra” búvszó hirtelen abban a megvilágosodásban részesítene bennünket, hogy a „karneváli” éppenséggel nem más, mint a „dionyszosi” középkori-reneszánsz változata, hűsük le magunkat azzal, hogy a döntő feladat itt a reneszánsz udvari ünnepség tanulmányozása volna; az a műfaji fejlődés, amelynek Poliziano műve fontos állomása, majd az olasz opera születése tudniillik pontosan ebben a keretben ment végbe. Ezek minden anuk orientáció ellenére elsősorban udvari ünnepi események, és ebből lehet megérteni őket. Az egész gorogséget átható vallásosság Dionysos-ünnepé és a reneszánsz udvari ünnepség között felmérhetetlen a különbség, s az utóbbinak ideologikus, érték-reprezentáló volta eleve korlátozza, sőt érvényteleníti a tragédiát, s később kanonizálja is a „lieto fine”, vagyis happy ending követelményét. Kerényi, mint minden reneszánsz

meghatározottságot, ezt is figyelmen kívül hagyja az ORPHEUS MESÉJÉ-vel kapcsolatban. Orpheus szétépetése a teljes kulturális és esztétikai kontextusban nem tragédia, a dionysosi szimbólum a reneszánsz udvari ünnepségek keretében még a karnevál alkalmából sem éledhetett újjá „*antik életének összes velejárójával együtt*”.

Kerényi prekonceptiója, miszerint „*az új olasz művészet, a zene és a dráma az antik tragédia folytatása kíván lenni*” (31. o.), mégpedig abban a nagyon meghatározott értelemben, ahogy ő az antik tragédiát felfogja, természetesen a másik két Orpheus-feldolgozásról való olvasatát is determinálja. Rinuccini EURIDYKÉ-jének prologusából, amelyet a megszemélyesített Tragédia ad elő, s amelyből az első versszakokat idézi is, bonyodalmat olvas ki: e drámának „*tragédiának kellene lennie*”, „*ám ez esetben mégsem ölthet tragikus formát, lévén királyi esküvő a bemutató színhelye*”, s a költő „*bocsánatot kér*” (31. o.) a nem tragikus megoldásért. Magam ezeknek a motívumoknak sem az idézett részben, sem a hátralévő négy szakaszban nem találok nyomát, annál inkább a művészi öntudatnak és büszkeségnek, hogy Apollón (!) által inspirálva, derűs arccal és mérséklettel is lehet úgy énekelni, hogy az méltó legyen Athénhoz és Rómához. A „*novu cammin*” képe, amely felbukkan a prologusban, úgy tűnik, éppen az az új út, amelyet az egész korszak keresett és teljes meggyőződéssel épített ki a tragédia és a komédia között. Ami pedig Striggio és Monteverdi ORPHEUS-ának eredeti változatát illeti: a szövegből nem annyira tragikus, mint inkább művészileg megoldatlan befejezés rajzoldódik ki. Orpheus elmenekült a bacchánsnők elől, s noha az egyik biztosít, hogy „*Nem szökhet meg, mert minél később / Száll ártalmas fejére az égi harag, / Annál súlyosabb lesz*”, ahhoz azonban semmi támpont sincsen a szövegben, amit Kerényi állít: „*•Közben• a színpad mögött Orpheus testét darabokra szaggatják. Az égi harag, amely •ártalmas fejére száll•, erre céloz. Azt várjuk, hogy az egyik bacchánsnő talán visszatér, kezében Orpheus •ártalmas fejével•, ahogy Polizianónál láttuk, vagy ahogy Agaué is teszi Pentheus fejével.*” (36. o.) A szövegből csak annyi derül ki, hogy a bacchánsnők nagy, Bacchust dicsőítő kórus- és táncjelenettel zárják le az operát. Még Kerényi is megjegyzi, hogy ha jelen volna is, ebben a jelenetben „*az ártalmas fej elveszi minden je-*

*lentőségét*”. (37. o.) De semmi sem utal rá, hogy jelen van. Ez a befejezés nélkülözi a formai tisztaságot, s nagyon is meglehet, hogy nem eszmei, hanem művészi okokból helyettesítette Monteverdi Orpheus formátlan megmenekülését és a bacchánsnőinálét a hatásos apotheózisjelenettel.

Kerényi történelmi prekonceptiója mögött természetesen esztétikai prekonceptió rejlik, nevezetesen az, hogy valamilyen okból jó lett volna, ha a reneszánsz újjá tudta volna teremteni a görög tragédiát. Ez az ok pedig nem más, mint az a fajta normatív esztétikai gondolkodás, mely annyira rögződik valamilyen történelmi értékhez, hogy azt más történelmi koroktól is számon kéri, s ha azok nem teljesítik várakozását, hanem a saját értékeiket hozzák létre, mélységes csalódást és elégedetlenséget érez. Az opera csakugyan nem teremtette újjá a görög tragédiát, de miért kellett volna azt tennie? Lett, ami lett: opera – a maga nem csekély művészi lehetőségeivel és hozamával. Mindezek iránt azonban Kerényi nem mutatott érdeklődést. De a gondolkodási mechanizmus, amely esszéjében működik, legalább klasszikus: már Aristotelés is – alighanem az i. e. V. században élt – Glaukónt idézve beszélt azokról, „*ahuk minden indoklás nélkül eleve feltételeznek valamit, s miután azt önkényesen helyesnek nyilvánították, következtetéseket vonnak le, és a költőt – mintha azt mondta volna, amit ők képzelnek – megróják, ha valami ellenkezik azzal, ami valójában csak az ő képzelgésük*”.

Az operaszám e másik idegen nyelvből fordított szövege sem mentes félreértésektől. Nem helytálló, hogy Poliziano műve „*megelőzi és előkészíti Monteverdi EURIDYKÉ-jének és ORPHEUS-ának szöveghölyveit*” (32. o.) – „*libretti dell' «Euridice» e dell' «Orfeo» Monteverdiano*” –, mivel Monteverdi nem két operát írt e tárgyból, egy EURIDYKE és egy ORPHEUS címűt. Helyesen: „*megelőzi és előkészíti az EURIDYKE [mármint a Rinuccinié!] és a Monteverdi-féle ORPHEUS szöveghölyveit*”. A 32. oldalon álló első versidézlet kezdősora – „*Ecco quel che l'amor nostro disprezza!*” – grammatikailag ugyan jelenthetné azt, hogy „*Itt van, akit szeretetünk megvet!*”, de a sor nem ilyen izgalmasan bonyolult, mert a drámai kontextusból kiviláglik, hogy Orpheus megelőző nőgyűlölő szavaira reagálnak vele a bacchánsnők, tehát helyesen: „*Itt van, akit szeretetünk megvet!*” Végül a 36. oldalon a

bacchánsnők istenüket dicsőítő kórusának „szívrünk nyugodt isteni szenvedélyedül” képzavarrát annak köszönhetjük, hogy a fordító a *habbiam colmo il core / Del tuo divin furore* szöveg colmo (színrülug tele, telis-tele) szavát calmónak (nyugodt) olvasta, tehát a helyes szöveg: „szívrünk tele isteni szenvedélyeddel” – talán kevésbé hat mélyértelműnek, de drámailag is pontosan erről van szó.

(Azt már csak zárójelben említem meg, hogy a 30. oldalon olvasható bibliográfiai adatok sem sümmlenek: 1. az *Archivio di Filosofia* kétségtelenül a római egyetemen működő Filozófiai Intézet orgánuma, de a kiadó – Cerdam – okán a kiadási hely mégsem Róma, hanem Padova; 2. a folyóirat oldalszámozása nem évenként folyamatos, hanem számonként újakezdődik, következésképpen nem elég az évet és az oldalszámot megadni, hanem azt is fel kell tüntetni, hogy az adott év hányadik számában jelent meg a tanulmány.)

A lapban két „anyagszerű” írás van, Györi László *BAROKK GESZTUSOK* címmel közreadott beszélgetése Csengery Adrienne-nel és Vidovszky László *ZENE ÉS PRÓZA* címet viselő megjegyzései Nádas Péter *TALÁLKOZÁS*-ának előadásához, melynek zencszerzője volt (Pesú Színház, 1985). A két véletlenül összekerült szöveg csodálatosan összetartozik. Az egyik a ma is uralkodó pszichológiai realista-naturalista színház előtti, a másik az az utáni zenés színházat mutatja be, s a „még nem” és a „már nem” természetes módon talál egymásra. Csengery Adrienne nemcsak kivételes történelmi felkészültségével, tárgyi tudásával és a barokk színházi paradigma belső összefüggéseinek világos átlátásával nyugtözi le az olvasót, hanem főként a historikus megközelítés mai érvényességének, modernségének pontos felmérésével. Amikor annak az elemi tapasztalatnak az alapján, hogy a pszichológiai realizmus előtti operák nem adaptálhatók a pszichológiai realista-naturalista operajátáshoz, a művek eredeti alkotásával adekvát előadási mód felé tájékozódik, egyáltalán nem ringatja magát olyan historikus illúziókba, amilyeneket nem annyira ennek az irányzatnak a képviselői vallanak, mint inkább az irányzatot belülről nem ismerők, csak esztétikai általánosságok alapján bírálok tulajdonítanak nekik,

hanem igazi hermeneutikus utat jár. Gluck *IPHIGENIA*-jának bécsi előadásáról mondja: „Ebben az előadásban nem akadémikus rekonstrukciónól van szó, hiszen ahhoz például helyre kellett volna állítani a korabeli fényviszonyokat is, meg a színpadi masinériát is. De tendenciájában ez az előadás hiteles volt. Kissé bábszerűen mozgatták a szereplőket, a mozdulatok a nagy érzelmeket tükrözték vissza. A színpad olyan volt, mint egy barokk festmény vagy egy szoborcsoport. Ebben volt egy bizonyos elidegenítő hatás. Nagyszerűen hozták a stílust. Nagyon lesetteti például Gundula Janowitz, aki egészen pontosan tartotta magát a gesztustrendszerhez. Az ugyanis szörnyű, amikor a rendezői utasítások csak úgy nagyjából valóstítják meg. Ennek csak akkor van értelme, ha halálisan komolyan veszik és következetesen végigcsinálják.” A művészet tényleges, anyagszerű problémáira érzékeny olvasó felismerheti, hogy amikor Vidovszky László meg akar szabadulni a privát hanghordozást imitáló színjátéktól, a szerepekben megírt „hús-vér” emberektől, s szigorúan a színeszből indul ki, a konkrét cselekvésből és a végtelenen konkrét beszédből, a hangzások egyediségéből, s „a »valós« helyzet és a »stilizált« összekapcsolása és szembeállítása” révén jut el „az egyedül kifejező játékmódozhoz”, a deklamációhoz, a „beszélt énekhez”, akkor pontosan azt a társalgási színjátékon túli eszményt fogalmazza meg, amely hirtelen modern rálátást ad a társalgási színjáték előtti színházra, s azt izgalmasan aktuálissá teszi. Kiemelendő még két gondolata. „Világos és ritmikus gondolkodás világossá és ritmikussá teszi a beszédet. Ez pedig: zene. Az értelemre törekvő beszéd magától zeneivé válik.” És: „A szó hangalakja közvetlenül is kifejez. A »szép« szavak nem felléllenül »szép« fogalmak, bár nyilvánvaló, hogy a hangzás és a jelentés elragadja egymást. A szöveg »értelmezése« hatoljon le a hangzási gyökerekig.” E felismerések végigvitele egy olyan új színházhoz vezethet, amelynek ma leginkább Jeles Andrásé felel meg – s ez nem véletlenül mutat affinitást a barokk opera iránt. A Csengery Adrienne-nel folytatott beszélgetés és Vidovszky László megjegyzései kölcsönösen erősítik egymás mondanivalóját – ezeket tartom az operaszám legtermékenyebb szövegeinek.

A folyóirat négy közleménye illik leginkább az esszé műfajába. Csuha István *VÁLTOZATOK AZ OPERÁRA, OPUSSZÁM KETTŐ* című írása egy mű-

velt és okos operarajongó gondolatait adja, aki érzékeny a műfaj sajátosságainak és helyzetének problémáira, a művészi minőségre, jobbnál jobb megfigyeléseket ölt egymásba, s – noha választott műfaja megengedi a kaleidoszkópszerű előadásmódot – csak sajnálhatjuk, hogy olykor nem megy mélyebbre az elemzésben, nem gondol végig egy-egy problémát. Élvezetesen, bár nem újszerűen járja körül azt a triviális igazságot, hogy „*az opera realitása nem azonos a mindennapi realitással*”. A PILLANGÓKISASSZONY-ból vett példájának szemléletességén mit sem ront, hogy Butterfly nem tizenhárom (49. o.), hanem üzenőt éves („*quindici anni*”), s „*a lejelet, elsül és az apósjelöllet halálra seböz pászoly, egy másik apósjelöllet, a hús-vér személyből a de facto vejjel utvott párbaj után kőszoborrá váló Kormányzó*” (uo.) példából is valószínűleg csak azért zavar Don Giovanni „*de facto vej*” minősítése, mert a darab értelmezésében kardánális kérdésnek tartom, hogy sem a szövegben, sem a zenében semmiféle támpontja sincsen a romanikus interpretáció amaz adójának, hogy Don Giovanni célt ért Donna Annánál. S ha már a DON GIOVANNI-ról van szó, még két kiigazítást kell tennem. Karajan felvételéről azt mondja Csuhai, hogy „*a Kormányzó a vacsorameghívást elfogadó „Si-je után fél-ütemnyivel felhangzó harsónak, melyek a Kőszobor későbbi megjelenését vetjük előre, sehol nem szólnak ilyen baljóslatúan és eget-földet rázó erővel*” (57. o.). Az élmény szubjektívításának objektív hitelességet adni hivatott egzakttsággal csak az a baj, hogy a szóban forgó E-dúr kettősben egyáltalán nem szerepel harsóna, az egész hangnyi „Si”-vel egyidejűleg (tehát nem fél-ütemnyivel utána) két kürt szólal meg sforzato dinamikai effektussal, a következő ütemben viszont már piano szólnak, igaz, ekkor a második hegedűk, a csellók és a bőgők lépnek be sforzatóval, továbbá Leporello – mindez ugyan baljóslatúan hangzik, no de hogy eget-földet rázó erővel... Jó oka van, hogy Karajan szóban forgó felvételétől eltekintve sehol sem hallható ilyen erős effektus; természetesen szíve joga Csuhainak, hogy tessék neki, ez mégis azon kevés egzakt pont közé tartozik a zene interpretációjának és élvezetének igencsak szubjektív területén, ahol megfogható, hogy az előadóművész hűtlen a kompozíciónak mind „betűjéhez”, mind „szelleméhez”. Mozart ebben a részletben – mint mindig – nem

annyira effektussal, mint inkább rendkívül gondosan mérlegelt *kompozícióval* dolgozik. Az elvi különbséget megvilágítandó, kivételesen kénytelen vagyok belebocsátkozni a zenei logikába. Don Giovanni halálos fenyegetésekkel kényszeríti Leporellót, hogy hívja meg vacsorára a Kormányzó kőszobrát. A szobor bólint, ezt azonban csak Leporello látja, Don Giovanni nem. A szolgál elmondja urának, mit látott, s utánozza a szobor bólintását; ez zeneileg E-dúr kadencia formájában történik (ez a kettős hangneme), amelyet – a szobor újbóli bólintásának zenei képeként – egy fúvósfigura erősít meg. Ekkor már Don Giovanni is látja a szobor mozdulatát. Most mindketten regisztrálják a látottakat, megismétlődik az E-dúr kadencia. Mozart ezután hosszabb szünettel döbönt csendet teremt, majd újra felidézi – megnyújtva – az előbbi fúvósfigurát, de ezúttal egyrészt nem társul hozzá mozdulat, másrészt várakozásunkkal ellentétben nem az alaphangnemet erősíti meg, hanem a hangnemi rendet felborítva C-dúrba tér ki: Don Giovanni zeneileg a szó szoros értelmében elveszti a lába alól a talajt. De összeszedi magát, visszatornássza magát E-dúrba, s most már ő hívja meg a kőszobrot; a kérdés a választ követően nyitott domináns („h”) hangzik el. S ekkor szólal meg az ominózus „Si”, kürtökkel, az egyetlen „e” hang intonálásával, tehát – E-dúrban vagyunk! – természetes feloldásként, zárlatként. Mozart persze nemcsak az egész folyamatot, hanem ezt a mozzanatot is rendkívüli műgonddal dolgozta ki. Előbb fél-ütemnyi szünettel feszült várakozást kelt, majd a Kormányzó basszusán és két kürtön felhangzik a pusztán „e” hang – a tökéletesen természetellenes jelenség a zeneileg legtermészetesebb logika szerint következik be, s pontosan ezért igazán baljós és félelmetes. Ernst Lert Mozart operáiról írt könyvében már a tízes években felhívja a figyelmet arra, hogy – igazi klasszikus szellemben – Mozart dramaturgiai gondolkodásának a lényegéhez tartozik egyfajta diszkrétció, a „*fallende Pointe*” (Liebner János leleményes magyartásával: „*elejlett csattanó*”) elve, miszerint a drámailag legszélsőségesebb helyzetekben nem az effektusok fokozásával, egyáltalán: nem lokális effektusokkal, hanem éppen ezek tüntető kerülésével, viszont annál nagyobb strukturális energiákkal él. Ha ebben a drámai pillanat-

ban valami igazán váratlan, úgy az a zenei természetesség, amellyel egy kórszobor elfogad egy vacsorameghívást – de mivel itt a kompozíciós elv (elsősorban a tonális dramaturgia) uralkodik az egyedi elemek fölött, éppen a szűkmarkúságból nyeri a zenei megoldás azt az erőt, amely monumentálisabb hangzásban menthetetlenül elvész. Mert a pillanat mozarti ereje Karajan felvételén az „ *eget-földet rázó erő*” ellenére – azaz: okán – elvész. Igaz ugyan, hogy a rendkívüli jelenséget érzékeltetendő, az „e” hangnak (a hangzás redukcióján és a kíséző hangszerek megválasztásán túl) Mozart is ad dinamikai hangsúlyt, csakhogy az „sf”, sforzato, nem pedig „ff”, fortissimo, tehát nyomaték, nem pedig nagy erő. Megint csak a kompozíciós elvből következően. Merthogy a szobor reakciójának „természetessége” végképp kipenderfű a normális világból Leporellót és Don Giovannit. A következő ütemben Leporello és a basszus szólamok – ugyancsak „sf”, nyomatékkal – váratlanul „c”-n lépnek be, s ezzel az E-dúr szilárd talajáról hirtelen ismét, de most már tartósan a tőle távoli C-dúr ingoványába kerülünk. Leporello és Don Giovanni teljes megzavarodása és talajvesztése tükrében nyeri el igazán erejét a kórszobor egyszerű „Si”-je. Ugyanaz a művészi szellem érvényesül itt, amelyben Lessing fogta fel Hamlet és a szellem jelenetét, hogy tudniillik a jelenés megrázó voltát Hamletra tett hatásából érzékeljük: „*Minden figyelmünk tehát órá [Hamletra] összpontosul, és minél több jelet látnak rajta a feldűlt kedély börtölmának és rémületének, annál készebbek vagyunk e jelenséget, e feldűlttség okozóját éppen annak tartani, aminek ő tartja. A kísértet inkább általa hat ránk, mint önmaga által. Az a hatás, amelyet reá tesz, átmegy reánk, és a hatás szemmel láthatóbb és erősebb, semhogy kételkedhetnénk a rendkívüli okban.*” A drámai fordulat és történéis, ami – miként az egész kettős lényeges cselekménye – tonális viszonylatok-folyamatok révén jelenik meg, itt csak akkor plasztikus, ha a Mozart által gondosan mérlegelt és kidolgozott dinamikai arányok-kontrasztok híven, pontosan valósulnak meg: az „e” hang csak impulzusszerű nyomatékot kap, amelyet rögtön viszonylagos piano követ, s így a váratlanul és dezorientálóan belépő „c” újabb impulzusszerű nyomatéka, majd hirtelen elhalakulása tisztán érvényesül Karajan a „Si” és az azt kíséző kürtök „ *eget-földet rázó erejével*”

(amelybe jól hallhatóan a zenei rendező, a hangmérnök is besegített) a frappáns hatás ellenére tönkreteszi a mozarti drámát: ez a „kövendég” Wagner világából érkezett, és a hallgatóra tett pillanatnyi hatása mellett előrűpül Leporellóra és Don Giovannira tett, drámán belüli hatása; az effektus maga alá gyűri a kompozíciót. S teszi ezt – egy különben csakugyan zseniális DON GIOVANNI-interpretációban – egy olyan karmester, akitől egyrészt megtanulhattuk, hogy Wagner partitúráit is lehet mozarti differenciáltsággal és transzpareniciával interpretálni, másrészt – 1960. augusztus 3-i és 1963. augusztus 1-jei salzburgi DON GIOVANNI-előadásának fennmaradt felvétele bizonyítja – korábban teljes belső megértéssel, híven valósította meg Mozart intencióit.

Később ezt olvassuk: „(Conciossiacosa quando fosse che) A meglepő hosszúságú és az olasz nyelvben ilyen formában nem létező szót Leporellótól halljuk, mikor Don Giovanni felszólítja őt, magyarázza el Donna Elvirának, miért érti félre a hölgy az ő viselkedését. [...] •Mivelavagyazonban minifeltéve hogy• – mondja szorult helyzetében Leporello.” (57. o.) Csuha ebből a frappáns példából kiindulva meggyőzően mutatja be, hogy az operaszöveg egyfajta műnyelv, amely ráadásul magas fokon formalizált. Ez csakugyan nagyon fontos és messze ható következményekkel járó sajátossága a műfajnak, s a fejtegetés igazságát egyáltalán nem csorbítja, ám prózai lény, hogy az a bizonyos kiindulópontként felvett „meglepő hosszúságú” szó nem létezik az operában; nem találkoztam sem a szövegkönyvnek, sem az opera kottájának olyan kiadásával (beleértve természetesen a ma egyedül mérvadónak számító Neue Mozart-Ausgabe DON GIOVANNI-kötetét is), amelyben ne „conciossia cosa quando fosse che” tagolással szerepelne. Egy esszé számára természetesen nem kötelező az abszolút filológiai megbízhatóság, de azért legalább annyira illik pontosnak lenni, mint Kierkegaard volt a DON GIOVANNI-ról szólván

Csuha esszéjének legértékesebb rétege az idő problémájának elemzése, annak a „ *csalfa és kéltelmű szerepnek*” a megmutatása, amelyet az idő az opera esetében játszik. Ő az egyetlen, aki reflektál arra a különös szellemi szituációra, amelybe az opera, ez a lezárt történetű műfaj korunkban jutott (s amelyet kiindulás-

ként fentebb vázoltam), és annak sok fontos konzekvenciájára rá is világít, igazi súlya szerint értékeli a tényt: „*mintha új időszámítás kezdődött volna el az operajátszásban*”. Ebben a helyzetben kapja meg értelmét az „operarajongó” típusa, az az operához való viszony, az operának az a befogadási módja, amelyet a szerző egyszerre ironizál és képvisel. Egy olyan korszakban, amikor az operaesztétika avantgárdja a Musiktheatert nyilvánította az opera egyetlen autentikus befogadási módjának, s minden egyebet a zenehallgatás regressziójának kategóriájába utasított, rokonszenves, hogy valaki reflektáltan vállalja az operaszínház elutasítását s a lemezhallgatói atütüdöt. Csuhairemekül átvilágítja ennek donkihózmusát: „*Az opera közönsége ugyan sohasem laikus – a rajongó értelemszerűen mindig beavatottnak, a körön belül levőnek és mindenkinél több tudás birtokosának érzi magát –, a választéknak ebben a burjánzásában még a beavatott is élvez, mert mindig talál felvonást, jelenetet, szereplőt vagy csak egy áriarészletet, ami egy másik lemezen, másik előadásban pontosabb, szebb, magnyerőbb, vagy jobban emlékezteti fiatalosságára. Az operarajongó amúgy is hajlamos arra, hogy méricsköljen, hasonlítsa, viszonyítsa, értelmet találjon az értelmetlenben, és a nagy mellett megtalálja a legnagyobbat is. Ez olyan küzdelem egy soha nem látható és igazán aránytalanul hatalmas ellenféllel, ami csak elveszténi lehet: köznapi használatra ésszerű korlátait érdemes megszülelni.*” A különböző DON GIOVANNI-felvételek összehasonlítottatása-elemzése rögtön élvezetesen demonstrálja a mondottakat. Az az érzékenység, kultúra, amely Csuhairejtegetéseiből sugárzik, minden érvelésnél erősebben bizonyítja, hogy az operához való viszonyoknak ez a módja semmivel sem kevésbé autentikus, mint ha valaki a korszerű Musiktheater lázában a klasszikus operák „itt és most” aktualitását hajhássza.

Márton László „PSZTI EZ A CARMEN-ÉRZÉS...” című esszéje nem az operáról szól, hanem saját Carmen-drámájának ideológiáját fejti ki, de mivel darabja szándéka szerint „*paradigmatikus ellenléte az operának*”, negatív arőről is ejt szót. „*Mérimée hősnőjéről van szó, nem pedig Bizet hervadhatatlan sablonjairól*” (63. o.) – figyelmeztet. Hogy Bizet zenéjét sablonokként észlelni mennyire inadekvát, arról e helyütt aligha győzhetem meg Mártont, talán zongora mellett elemezve a partitúrát na-

gyobb eséllyel tehetném, de a legcélszerűbb igazán kongeniális előadásban (Beecham vagy Karajan valamelyik felvételéről) figyelmesen meghallgatni az operát. Bár az operáról adott jellemzésével kapcsolatban, miszerint az „*magá módján szintén valami nagyon fontos dolgot ragadott meg: a modern individuális erotikát (húnek ne jutnának eszébe az operabéli Carmen trallalás replikái?) és a maszkulin spanyol egzotikumot (fel, torreador!), elhagyva mindazt a történetből, ami nem illik e két összetevőbe*” (64. o.), szeretném megjegyezni, hogy Carmen után (és Escamillo előtt) a legfontosabb szereplő, az operának – egy realiztikus művészetfelfogás értelmében – legbonyolultabb figurája éppen Don José, s ő „*nem illik e két összetevőbe*”, nem kívánok védőbeszédet tartani Bizet műve mellett. Inkább egy szellemtörténeti problémára szeretnék reflektálni. Márton Mérimée hősnőjéhez nyúl vissza, akiről több finom észrevételt tesz, egyebek közt a következőt: „*Az újkor mítikus figurái között (hogy közsímet példaként mondjak, ilyen jellegzetes figura Don Juan és Faust, esetleg Joseph K.) alighanem Carmen az egyetlen nő.*” Meghökent ugyan Josef (!) K. említése ebben a névsorban, mivel úgy vélem, Kafka sajátos teljesítménye éppen az, hogy nem mítikus figurát, hanem mítikus – hogy is mondjam? – „képződményeket” (a per, a kastély) teremtett, de Márton óskerésésével szemben most inkább azt az állítást szeretném megkockáztatni, hogy Carment Bizet tette mítikus figurává, s az opera elsőprő diadala óta – akár kedveljük, akár nem – csak annak jegyében tudjuk olvasni Mérimée elbeszélését is, azaz – a probléma éles exponálása végett engedtessek meg ehhez az abszurd megfogalmazáshoz folyamodnom – ha az opera nem volna, Mérimée Carmenját alighanem nem látnánk mítikus figurának. A recepciótörténet ezt messzemenően igazolni látszik. Amikor az elbeszélés 1845-ben megjelent a *Revue des Deux Mondes*-ben, egyáltalán nem keltett szenzációt, 1852-es újrakiadása szintén nem. Mérimée elbeszélése rendkívül szofisztikált írás, amely a „happy few” olvasmánya maradt. A fordulatot éppen Bizet operájának 1875-ös bemutatója, pontosabban: bécsi bemutatója, illetve annak nyomán kibontakozó világsikere hozta, amely visszahatott a darab forrására, és egy csapásra népszerűvé tette. Ebből a szempontból is ropant tanulságos Nietzsche esete a CARMEN-

nal. Mérimée Nietzsche kedvenc írói közé tartozott, természetesen a CARMEN-t is olvasta. Amikor 1881. november 27-én Genovában először látta az operát, szinte villámcsapásként érte, azt a művet találta meg benne, amely megfelel a filozófiájának, és szembeszegezhető Wagnerral – ez azonban egy másik történet. Másnap azt írta Velencében tartózkodó ifjú zeneszerző hívének, Heinrich Köselitznek, művésznevén Peter Gastnak: „*Hurrá! Barátom! Megint valami jót ismertem meg, egy operát François Bizet-től (ki az): »Carmen«.* Olyan, mint egy Mérimée-novella, szellemes, erős, itt-ott megrázó.” Nietzschek tehát nem ugrik be a konkrét Mérimée-novella, az opera csak jellegében emlékezteti Mérimée elbeszéléseire. Köselitz 29-én válaszol, informálja Nietzschét Bizet-ről, Mérimée-re azonban egyáltalán nem reagál, mintha nem is mondana neki semmit a név. Nietzsche december 5-én újra ír: „*Másodszor hallottam a Carment – és megint olyan benyomást tett rám, mint egy elsőrangú novella, mondjuk Mérimée-től.*” Tehát még mindig nem kapcsolt. Köselitz erre a levélre december 9-én válaszol, ismét szó nélkül hagyva, hogy Nietzsche a CARMEN-ről Mérimée-re asszociál. Viszont Nietzsche egy nappal korábban, december 8-án újra írta neki: „*Nagyon későn merül fel az emlékezetemből (mely időnként betemetődik), hogy Mérimée-nek valóban létezik egy Carmen-novellája, s hogy e művész mintája és gondolata és tragikus következettsége is tovább él még az operában... Már-már azt gondolom, hogy a Carmen a legjobb opera, amely létezik; és amíg mi élünk, egész Európában műsoron lesz.*” 1882 elején azután megszerezte a zongorakivonatot, s bejegyzéseiből kiderül, hogy az operát mennyire miükus dimenzióban fogta fel. Azt a tényt, hogy Nietzsche el tudta felejteni kedves írója, Mérimée CARMEN-ját, a Bizet-é ellenben villámcsapásként érte, szinte szimbolikus jelentőségűnek tartom. Ott „szellemes, erős, itt-ott megrázó” novelláról volt szó, itt azonban megérezte és egyre világosabban, teljesebben érezte a mítoszt. Azóta is az opera, pontosabban a Bizet által megteremtett Carmen-figura az, ami élesztőként elevenen tartja a Carmen-mítoszt, a téma sok-sok feldolgozása élősködőn vagy polemikusan, pró vagy kontra arra vonatkozik vissza, nem Mérimée elbeszéléseire, még ha ahhoz vél is visszatérni. S ez perdöntő jelentőségű. Egy művészi figura aítól

még nem lesz miükus, hogy valaki miükus dimenziójúnak érzi – legfeljebb egy magánmitológia része. Egy figurát csak akkor mondhatunk miükusnak, ha egy kultúrában akként is funkcionál, általánosan annak is ismerik el. Erre a státusra azonban nem Mérimée, hanem Bizet Carmenja bizonyult alkalmasnak. Mindenekelőtt – minimális fokon – azért, mert a figurát és a paradigmáit cselekményt ki kellett szabadítani abból a szofisztikált, állandó perspektívaváltásokat megvalósító irodalmi kompozícióból, amely az elbeszélés kivételes esztétikai kvalitásait adja, viszont magas fokú olvasási kultúrát igényel, tehát le kellett bontani az elbeszélés bonyolult konstrukcióját és epikus részletgazdagságát. De még fontosabb – s ez már egyáltalán nem minimális teljesítmény –, hogy Bizet Carment olyan művészi tökélyel formálta meg, amely a klasszikus görög istenalakok plaszcitását idézi – a legbonyolultabbat a legegyszerűbb formára hozza, a lapidáris formula és a komplex jelentés, a formatisztaság és a démonikus aura tökéletes egyensúlyban vannak. Carmen e művészi tökély, e zenei plaszcitálás jóvoltából nyert miükus dimenziót. Érdemes felügyelni egy kontrasztjelenségre: ha Franciaországban létezett olyan irodalmi figura, amelynek 1830 után esélye volt rá, hogy mitikus váljon – szőke fürtös, bájos, erkölcsileg közömbös, szeszolút szexuális függőséget dikáló Aphrodité-alakká –, úgy az Manon Lescaut volt. Egymást követték a kiadásai, 1830-tól 1893-ig négy balletot, három operát és egy operettet mutattak be róla, s amikor Mérimée elbeszélése megjelent, Saint-Beuve Carment Manon változataként üdvözölte. Hogy nem Manon, hanem Carmen futott be, az nézetem szerint főleg azon múlt, hogy őt senkinek sem sikerült olyan paradox-tökéletes formára hozni, amely az egyszerűség és a bonyolultság, a világság és a ütök egysége és feszültsége révén miükussá emelkedett volna. Ez az a bravúr, amellyel Bizet nemcsak remekművet alkotott, hanem örökös kihívást is intézett az utókorhoz: újra meg újra megkísérteni a mítoszt – mely bravúrt azonban még senkinek sem sikerült megismételnie.

Surányi László esszéje, az AVANTGARDE MŰVÉSZETFEFOLGÁS, ZSIDÓ BAJVÁNYROMBOIÁS rendkívül éles elméjű elemzését és interpretációját adja Schönberg MÓZES ÉS ÁRON című

operájának. Három lényeges ponton lép túl a mű szokásos felfogásán: 1. a mózesi tiszta gondolatot nem intellektuálisan értelmezi, hanem „misztérium-transzparenciaként”, „a nyugalomnak olyan végsőhig letisztult formájaként, amelybe a szellem egész aktív formálóbereje és egész befogadókészsége (álthatatósága, érzékenysége) egy közös centrumba mutató sugársorként fut össze”, „a szellem csendjeként”; 2. az eszmei-dramái konfliktusrendszert nem egyszerűen Mózes és Áron, a gondolat és a kifejezés képpólusú oppozíciójában, hanem tagoltabban, Mózes, Áron és a nép, illetve a kinyilatkoztatás, a történelem és a mágia hármasságának viszonyrendszerében értelmezi; 3. a vallásfilozófiai problémát művészetkritikai probléma metaforájának tekinti, de nem az eszme és a kifejezés hagyományos ellentétét állítja a középpontba, hanem magát a művet, amely mindenki számára mást jelent és más jelentőséggel bír. Surányi Áron figuráját elemzi a legérzékenyebben, s vele kapcsolatban fogalmazza meg sajátos értelmezését a darabról: „Schönberg operájának művészet-kritikája abban foglalható tehát össze, hogy ha Áron, a művész számára a mózesi tiszta szellemnek kisebb a súlya, mint amilyen súlyt az ároni képeknek az azokat közvetlenségükben értelmező nép ad, akkor az ünnep közelségében fel szabaduló erők szükségképp kicsúsznak a keze közül. (S a két vallási princípium közötti harc kímossa vértelen, csak látszatra közvetlői léte alól a talajt, és a mágia oldalára sodorja.)” (78. o.) Schönberg nagy és bonyolult művének e recepciója mind szellemi komolysága, mind intellektuális feszültsége, mind árnyaltsága okán figyelemre méltó, s csak sajnálni lehet, hogy a tanulmány második része, amelyről a 78. oldalon álló jegyzet tudósít, nem jelent meg. Annál is inkább fontos volna a teljes tanulmány ismerete, mert az értelmezés szinte minden ponton jelentősen túlmenni látszik a mű evidenciáin, s vitára készlet, ami ilyen igényes partnerrel igazi erőpróba lenne, bár – noha alacsonyabb szintű művészetfilozófiai megközelítésre vonatkozik – némi bátorítást ad Schönberg egy levélbeli megjegyzése: „A Grove's Dictionary of Music cikke egész jó, a »Mózes és Áron«-ról is beszél. Részben ostobaságokat; ugyanis a művészt is belevonja. Ez a 19. század vége, nem én. A téma és kezelése tiszta vallásfilozófia.” (Josef Ruffernek, 1951. VI. 13.) (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a 77. oldalon az egyik idézetbe – „Ha gondolatodból nem fogant szó, / S szavadból

nem fogant kép, / Csodát kellett művelnem” – fordítási vagy sajtóhiba csúszott: „Wenn dein Gedanke kein Wort, mein Wort kein Bild ergab” helyesen „Ha gondolatodból... / S szavamból...”.)

Balázs István TÚL AZ IRODALMI OPERÁN című tanulmánya három fontos művet mutat be a hetvenes és nyolcvanas évek terméséből, Rodion Cscedrin A HOLT LELKER, Ligeti György A NAGY KASZÁS és Luigi Nono PROMÉTHEUSZ című darabját – az elsőt a legtöbb empátiával, az utolsót csak nagy vonalakban. Mivel a magyar operakultúra több mint fél századdal le van maradva az operatörténettől, nagyon értékesek az ilyen értd, nem impresszionisztikus, hanem utakat, alternatívákat láttató ismertetések. Csak Cscedrin és Ligeti operájáról lévén közvetlen ismeretem, csupán ezek jellemzésének hitelességét tudom tanúsítani. Problemaikusan tartom azonban azt a fogalmi keretet, amelyben Balázs a műveket tárgyalja. „Ami századunk operáját illeti, a legjobb kapaszkodónak mindig is az irodalom mutatkozott. Az átmeneti jelenségek sokfélesége ellenére jól elhatárolható egymástól két alaptípus. Az egyik, amelyiket »Literaturoper«-nek, irodalmi operának neveznek, s a másik, amelyik az operát mint műfaji immánens esztétikai problémái felől közelíti meg, s inkább – az irodalmi szöveghez való tapadás helyett – a mozarti modellt próbálja napjaink feltételrendszerébe közelebbe újragondolni. [...] A fogalmi tisztázás érdekében nem haszontalan nyomban leszögezni, hogy irodalmi opera irodalmi szöveg nélkül nem létezik, ámde attól, hogy egy opera alapjául irodalmi szöveg szolgál, az még nem válik automatikusan »irodalmi operává«. Csajkouszkih ANVEGIN-je vagy Verdi OTELLO-ja nem irodalmi opera, mint ahogyan Berg WOZZECK-je sem az. // A »Literaturoper«-fogalma sajátos viszonyulást takar. Ennek lényege, hogy az operát mint műfajt nem tekintjük problematikusnak. Jellemzője a reprodukív és konzervatív esztétikai irányulás, a kritikai művészetszemlélet hiánya. Az irodalmi opera belső esztétikai gyöngéje, hogy a legjobb esetben is csak párhuzamosan újrahépi a kiindulásul szolgáló irodalmi alapanyagot, amely aztán a zene által nem kap újabb dimenziókat. Magyarán a zene akcidentálissá válik, az irodalmi szöveg megkettőzéseként. Az irodalmi opera: színház zenével, de nem önlörvénnyel zenés világ. A csalaftinlaság a dologban az, hogy az irodalmi opera nem egyszerűen művészeti kérdés, mert összefonódik az operával mint sajátos intézménnyel. Mivel az irodalmi opera nem értelmezi a világot, így a szellemileg önállótlan, a semlegesség felé mutató konzum-

*kultúrának ez az operatípus felel meg a leginkább.*" (65. o.) A három darabnak, amelyet ismertet, Balázs éppen azért tulajdonít reprezentatív jelentőséget, mert a jelzett értelemben nem irodalmi operák, túl vannak a Literaturoper úpusán, öntörvényű zenei világok. Csakhogy az operával kapcsolatos szakirodalomban, kritikában, publicisztikában nem egyszerűen azt az operát nevezik Literaturopernek, amelyik alapjául irodalmi szöveg szolgál. A Literaturoper fogalma a szakmai konszenzus szerint az operának azt a típusát jelenti, amelyik valamely dráma eredeti, noha rövidített szövegét használja librettóként. Ebben az értelemben a PELLÉAS ÉS MÉLISANDE, a SALOME, Az ELEKTRA, a WOZZECK, a LULU és a KATONÁK (no meg a VÉRNÁSZ, a HAMLET, a SÁMSON) egyaránt irodalmi operák, a Literaturoper úpusába tartoznak. A kategória egy történeuteg jellegzetes, jól körülhatárolható operatípust jelez, merőben technikai, leíró jellegű, nem értékelő. Mint ilyen – az operával való foglalatosskódás egy bizonyos stíjában – jól használható, praktikus. Balázs, míg egy semmitmondóan általános, ám nem is használatos fogalmat elvet, ezt a valóban használatos konkrét fogalmat figyelembe sem veszi. Az általa ismertetett művek egyébként az így felfogott irodalmi operán is túl vannak: Cscedrin operája értelem szerűen nem a szövege mentén zenésíti meg Gogol regényét, Ligeti sem Ghelderode szövegére írta operáját, a librettónak hozzávetőleg annyi köze van az eredeti dráma szövegéhez és szövegéhez, mint Da Ponte FIGAROLibrettójának az eredeti komédiáéhoz, Nono PROMÉTHEUSZ-a pedig végképp nem egy adott drámát követ végig. De persze Balázs mindennél sokkal többet akar állítani, a Literaturoperet *esztétikai, értékelő – leértékelő –* kategóriaként használja, az operaműfaj aktuális problémáival való szembenézés, a zenei szuverenitás hiányának a kifejezésére, hogy a rajta való túljutást így jellemezze: a zene nem párhuzamosan újraképi a kiindulásul szolgáló irodalmi alapanyagot, nem akcidentálisul, az irodalmi szöveg megkettőződésévé válik, hanem öntörvényű világ, mely által a kiindulásul szolgáló irodalmi alapanyag újabb dimenziókat kap, mely önállóan értelmezi a világot. A probléma az, hogy az operatípusok ilyen nem leíró jellegű, egyértelmű formai-technikai kritériumokkal jellemezhető, hanem esztétikailag értékelő megkülönböztetésével na-

gyon ingoványos talajra jutunk. Hiszen ha bármilyen zenei rendszerben logikus, szakmailag korrekt egy kompozíció, akkor *valamilyen* fokon öntörvényű világ – milyen fokon kell öntörvényűnek lennie ahhoz, hogy túl legyen az irodalmiságon? Egyáltalán: milyen alapon lehet itt autónómiafokokokat meghatározni? Teljesen semmitmondó zenének kell lennie annak, amelytől az irodalmi alapanyag nem kap új dimenziókat – mi a mérce az újdonság fokára, a dimenziók nagyságrendjére? S hogyan lehet zenei terminusokkal megragadni azt, hogy egy zene értelmezi-e a világot vagy sem? Sajnos itt olyan kérdésekről van szó, amelyeket a tapasztalat szerint nem a lelkesen beleérező vagy értetlenül elutasító kortársak szoktak jó arányérzékkel megválaszolni, hanem – mint mindennapi nyelven mondani szokás – az idő dönt el. Hogy ami zeneileg logikus, egyszersmind öntörvényű zenei világ-e, hogy az irodalmi anyagnak a zene által nyert új dimenziói eléggé szubsztanciálisak-e ahhoz, hogy tartósan önálló esztétikai tapasztalat alapját képezzék – ezek olyan kérdések, amelyekkel kapcsolatban jobb, ha szerény és óvatos az elemző okosság. Ezért nem célszerű esztétikai értékelés alapján tipologizálni. Az ilyesajta üpológiák lehetnek nagyon emfaticusak, de nem lesznek igazán használhatók. Ha – Horatíóval szólva – „*nagyon túhegyre venedk*” Balázs Literaturoper versus túl az operán képletét, a metaforák és cseppfolyós fogalmak teremtette teoretikus látszat lebontása után jószerivel annál a triviális kérdésnél kötnénk ki, hogy sikerült-e jó zenét írni egy irodalmi alapanyaghoz vagy sem. Persze fontos látni: Balázs a modern opera nagyon lényeges esztétikai problémáiról beszél, mindössze azt akarom mondani, hogy ezeket nem a megfelelő fogalmi keretben, fogalmi apparátussal tárgyalja. Megtehetjük, hogy egyszer csak más értelemben kezdjük használni a fogalmakat, mint általában tesszik, újradefiniáljuk őket, és tartjuk is magunkat sajátos értelmezésünkhöz. Meglehet, elhatározásunk egyszer a diszciplína „kopernikuszi fordulataának” bizonyul majd. Mégis úgy vélem: általában *nem éri meg* így cselekedni. Érdemes építeni egy szakterület felhalmozott tudására, nyelvhasználati konszenzusára, s nem érdemes minden megnyilatkozásunkkal újrakézdeni a diszciplínát.

Az operaszám legkülönösebb, bizonyos szempontból legizgalmasabb szövege a Wein o. Olivér névvel jegyzett frás, címe: TOKODY ILONA, alcíme Dosztojevskijt idézi: „*egy neveléses ember álma*”. Két szempontból is figyelemre méltó. Egyrészt eleven és pontos portré a jelenkori magyar operakultúra egyik legjelentősebb művészeiről. Erős empátiával, egyszerűségi és megfigyeléssel mutatja meg az operaszínpadi jelenség és a mindennapi ember, a civil lény talányos viszonyát. Másrészt – hát igen, ez a „másrészt” nem olyan egyszerű. Mintha páratlan dokumentum volna az operaközönség egy különös, de fontos csoportjának, a szenvedélyes operarajongók szűk kasztjának belső életéről. Titokzatos társaság ez, enyhén változó létszámban és összetételben szinte minden előadásban jelen van, tagjainak élete mélyen kötődik az intézményhez, olykor egy-egy művészhez – énekeshez persze –, tetszése/nem tetszése befolyásolni tudja a közönség hangulatát, a színház levegőjét, s így – visszacsatolás révén – az előadás hőfokát. Izgalmasabb, mint a klakk, mert nem manipulált, hanem ez az élete. Hosszú évek óta figyelem ezt a csoportot, szeretném megérteni pszichológiáját, mely nemritkán követhetetlen esztétikai ítéleteit, reakcióit meghatározza. Az operarajongók e legszenvedélyesebb fajtájának viszonya az előadáshoz nem esztétikai, hanem személyes, *életviszony*, sok esetben világosan látható, hogy kompenzatórikus, élesen fogalmazva: sokuknál az opera az életet helyettesíti. E furcsa, mélytengeri világ nem nyilatkozik meg a „normális” közönség számára. S mintha ez az frás most – kivételesen becses vallomásként – bepillantást engedne a mélybe. Igen ám, de... A 81. oldalon olvasható jegyzet szerint Wein o. Olivér „*jelenleg az Operaház kottamásolója*”. Csakhogy az Operaház-nak nincs ilyen nevű kottamásolója. Ebből az aprócska anomáliából a kétely lavínja támad. Lehet, hogy a név is csak írói álnév? Ez még nem volna baj, de ami sokkal lényegesebb: lehet, hogy az frás nem dokumentum, hanem fikció? E kérdésnek ebben a speciális esetben döntő jelentősége van. A szöveg, ha fikciónak, irodalmi alkotásnak tekintem, noha érzékeny és okos portré ad Tokody Ilonáról, mint „*egy neveléses ember álma*” nem elég jó irodalom. Ha viszont hiteles dokumentum, akkor kivételesen értékes. De csak abszolút autentikus ön-

vallomásként lehet érvényes. A típus ilyen fokon megtestesítő operarajongót nem lehet *találni*, pontosabban: lehet, de akkor a fikciónak irodalomként kell helytállnia magáért. Az frás valódi értéke tehát ezáltal kivételesen nem állapítható meg önmagából, hanem attól függ, hogy *mi*soda – tárgyi igazsága határozza meg. Efelől azonban teljes bizonytalanságban hagy.

A *Nappali ház* operaszámának fontos tanulságai vannak. Mindenekelőtt az frások feltűnővé teszik, hogy az operáról való igényes gondolkodás, amely a műfaj lényegi problémáit hatol, nem tud kapcsolódni az operajátszás hazai gyakorlatához. A magyar operajátszás utolsó szellemileg és stílusról homogén korszaka, amely a művészi minőséggel még világképet is adott, az a fentebb már említett korszak volt, amelyet Radnai Miklós igazgatása alapozott meg a harmincas években, s amely a hatvanas években múlt ki. Művészileg centrális, meghatározó személyiségei Oláh Gusztáv, Nádasdy Kálmán és Ferencsik János voltak, szellemét az ő nevükkel lehet szimbolizálni (e szellemet ma már csak utolsó aktív képviselői, Melis György és Erdélyi Miklós ritka fellépései éreztetik meg). Ez a stílus, mentalitásbeli és előadási stílus – a rövidség kedvéért mondjuk a „Bildungsbürgertum” klasszikus humanista kultúrájának – a II. világháború utáni redivivusa után, a hatvanas évek folyamán reménytelenül anakronizáltsá vált, és széthullott. A magyar operajátszás a következő időszakban – különböző okokból – egyetlen nagy kihívásnak sem tudott megfelelni, amely a világ operakultúrájában meghatározónak bizonyult. Az első ilyen nagy kihívás a hanglez volt, „*a tökély barbarizmusa*”, amely a zenei pontosságának és csiszoltságának, a kiegyenlített, sima vokalitásnak, egyáltalán: az eufóniának olyan magas szakmai normáit alakította ki, amelyeknek a tőkeszegény, kizárólag hazai erővel működő budapesti repertoáropera ha akart, sem tudott volna megfelelni. Szemben a század első felével, az Opera ekkor még saját legjobb, nemzetközi karrierre képes művészei többségét is elvesztette – a világszínpadon és a hazai standard zenei tekintetben nagyon messzire került egymástól. A másik nagy kihívás a Musiktheater volt. Ennek Operánknál inkább megfeleltethető volna, mint az el-

sónek, ha lett volna olyan erős rendezőgyéniség, aki a magyar operaközönség és az operaházi művészek túlnyomó többségének hihetetlen konzervatívizmusa, az énekesek színészi képzésének hiánya, a repertoárrendszer minden rendezést-összjátékot könyörtelenül szétzüllesztő hatása ellenére karizmatikus képességeivel magával tudja ragadni a társulatot, és legalább meg tudja éreztetni a korszerű operajátásról, művészekkel és közönséggel egyaránt. Ilyen rendezőgyéniség azonban nem volt. Az Operaház társulata – a művészei vezetésétől a zenekari tagokig – mintha nem akarta volna tudomásul venni, hogy egy korszak véget ért, részint megpróbált annak még létező, ám egyre fogyó értékeiből, mindinkább törmelékeiből élni, részint bátorítalan és esetleges kísérleteket tett a nyitásra, a megújulásra, be-beengedve a magyar operajátásba a világtendenciák egy-egy elemét, de mindig fél szívvel, gondosan kerülve a „szélsőségeket”, a „divatokat”, tehát az elemeket szellemi összefüggéseikből kiszakítva és nem szervesítve új összefüggésekbe, önmagát szintézisre törekvéssel ábrítva, valójában azonban minden irányban kisszerű, pragmatikus kompromisszumokat kövte. Természetesen igazságtalanság volna az Opera tisztiségviselőivel és művészeivel szemben, ha nem hangsúlyoznám, hogy az operauzem anyagi és működési feltételei következtében e korszakban szinte minden energiájukat arra kellett – s máig arra kell – koncentrálniuk, hogy a budapesti operakombinát egyik napról a másikra egyáltalán működni tudjon, s az óriásrepertoárt elfogadható szinten lehessen tartani. Mindez azzal a következménnyel járt, hogy a magyar operajátás mindinkább elvesztette a *szellemi izgalmát*. Mivel a nemzetközi operakultúra nagy kihívásai nem hathattak benne (s a kisebb tendenciák sem tudtak meggyökeresedni, a kortárs opera mellett például a Mozart előtti opera reneszánsza, Monteverditől Gluckig, a XIX. századi olasz opera seria – Rossini, Bellini, Donizetti – újrafelfedezése, a századfordulóról a Janáček-kultusz), nemcsak hogy provinciálissá vált, de még a magyar művészi, sőt zenei és színházi életnek is a perifériájára került. Míg az Oláh, Nádasdy, Ferencsik nevével szimbolizálható korszakban a magyar operajátás a magyar művészei életnek a nagy autonóm művészetekkel egyenrangú

társa s a magyar zene- és színházművészet egyik legfőbb történelmi helye volt, addig a hatvanas évektől mindinkább leszakadt a korszerű magyar művészetről, a zenei életéről és a színházművészetéről is. A szellemi izgalom hiányában a magyar operajátás elvesztett egy fontos közönségréteget: míg korábban, a hatvanas évekig volt az értelmiségnek egy rétege, amelyet ott lehetett látni a jelentős színházi és opera-előadásokon, illetve koncerteken, az elmúlt huszonöt-harminc évben ez megváltozott. Ma van egy értelmiségi réteg, amely színházba és koncertekre jár, de nem jár operába. Az opera pontosan azt a közönségréteget veszítette el, amelyik a legfelkészültebb, a legnyitottabb a művészet iránt. Ez a közönség inkább lemezt hallgat, de nincs ott az előadásokon. A magyar operajátásnak ez a szellemi szerepvesztése az oka, hogy nálunk az operáról való igényes, a műfaj lényegi problémáit vizsgáló gondolkodás nem tud kapcsolódni az operajátás hazai gyakorlatához, magasan fölötte – ám a nemzetközi operajátástól is elzárva, legfeljebb hanglemezekre orientálódva, mintegy a levegőben – lebeg.

S ha ez a klasszikus opera esetében így van, mennyivel áthidalhatatlanabb a gondolkodás és a művészi realitás távolsága az avantgárd vagy rendhagyó törekvések esetében! Az operaszám nem egy írása példázza ezt. Hiszen tudni kell, hogy Nádas Péter TALÁLKOZÁS-ának 1985-ös pesti színházbeli előadása érdemben semmit sem volt képes realizálni azokból az elképzelésekből, amelyeket Vidovszky László a ZENE ÉS PRÓZA című írásában megfogalmazott – a színház nem volt felkészült a feladatra. Csengery Adrienne izgalmasan modern historikus operajátás-esszéjének semmilyen előfeltétele sincs meg Magyarországon. Schönbergnek a harmincas évek elején keletkezett, immár klasszikus alkotása, a MÓZES ÉS ÁRON még ma is elképzelhetetlen az Operaházban, nincs hát mit csodálkoznunk rajta, hogy a Balázs István által bemutatott három darab teljesen ismeretlen nálunk – Cscedrin operájából legalább szovjet kotta- és lemezkiadás létezik hazai zenei könyvtárakban, ám Ligeti és Nono darabjáról semmiféle közveien ismeret sem szereshető (magam még az Opera dramaturgjaként juthattam hozzá A NAGY KASZÁS kottájához a Schott und Söhne zeneműkiadó kölcsönpél-

dánya jóvoltából). Moldován Domokos filmterve, a HERÉLTEK pedig a maga több mint nyolc éve húzódó megvalósulni nem tudásával, a feltételek hiányával, egyszerűsített iniciátorának immár éppen a megvalósulni nem tudásból külön művet alkotó odaadásával mindennél frappánsabban mutatja a művészi kérdésfelvetések és a művészi gyakorlat elkedvetlenítő távolságát. Látható: az operával kapcsolatos igény, a műfaj lényegi problémáig hatoló gondolkodás ma kényszerűen független az eleven hazai művészi praxistól.

Hasonlóképpen komoly tanulság, hogy a *Nappali ház* operaszáma látványossá tette a régóta tudható tényt: a magyar zenetudomány-nak nincs mondanivalója az operáról. Nem a szerkesztőség orientációjának egyoldalúságát, a felkérések tendenciózus voltát fejezi ki, hogy a szerzők között egyáltalán nem szerepel a szó szoros értelmében vett zenetudós-zenetörténész. Opera iránti érdeklődés alapján eleve elenyésző számban jöhettek csak szóba, s akik felkértek, sem működött közre. Az ok egyszerű: Magyarországon az operát illetően nem folyik komolyan vehető kutatás. Egyébként sohasem is folyt. Szabolcsi Bence, Molnár Antal, Jemnitz Sándor, Ujfalussy József, Lendvai Ernő, Kroó György, Sólyom György egy-egy tanulmánya, megfigyelése nagy műveltségről, dramaturgiai érzékről, kifinomult probléma-érzékenységről tanúskodik, de az opera műfajával kapcsolatban olyan elméleti-történeti irodalom, amely bármikor is megfelelt volna a nemzetközi kutatás, tudományosság standardjainak, s – ami legalább olyan fontos – reagált volna az operakultúra aktuális problémáira, a magyar zenetudományban sohasem létezett és ma sem létezik. Az 1956-ban, Mozart születésének bicentenáriuma kiadott MOZART OPERÁI, majd az 1961-ben a Zenetudományi Tanulmányok sorozatban megjelent AZ OPERA TÖRTÉNETÉBŐL című tanulmánykötet mintha azt ígérte volna, hogy az önálló és rendszeres zenetudományi képzés, amely Magyarországon csak 1951-ben indult meg a Zeneakadémián, ezen a területen is szakszerűséget eredményez és folytonosságot teremt. Nem így történt, a zsenge kezdeményeket egyáltalán nem követte érdemi folytatás. Ha nagy néha feltűnt is egy-egy olyan zenetudós-rehetség, aki komolyan érdeklődött az opera iránt, munkája, intézményes felada-

ta hamarosan más irányba vonták, produkciója e téren mellékes maradt, és nem váltotta be a tehetségéhez fűzött reményeket. Az utóbbi két évtizedben minden olyan teljesítmény, amely az opera problémáját mint aktuális szellemi problémát tartotta elevenen, vagy úgy, hogy a klasszikus operát próbálta korszerű kérdésfelvetések jegyében újrainterpretálni, vagy a kortárs operatermést próbálta meg értelmezni (Tallán Tibor egyetlen, ÚJ MAGYAR OPERA. KORSZAK ÉS TÍPUSVÁZLAT című tanulmányától eltekintve), outsiders kísérlete volt. Az önkritikus distancia talán menti a szerénytelenséget, ha merőben történetileg a magam 1968 óta folyamatosan e körben mozgó írásaitól datálom ezt az új típusú törekvést az operaműfaj értelmezésére, amelyet Balázs István tanulmányai is képviselnek, s a *Nappali ház* operaszámának nem egy írását s egész érdeklődését is inspirálni látszik. Mindezek a teljesítmények egyfajta szellemi igényt, problémaérzékenységet és intellektuális energiát fejeznek ki, de világosan kell látni, hogy – outsiders kísérletei lévén – félreismerhetetlenül magukon viselik a dilettanizmus bélyegét (s ezt nyomatékosan értem a magam munkáira is). Ez magában még nem volna baj, ha az effajta produkciót műfajilag tagolt szakirodalom venné körül, s azon belül kerülne a helyére – a baj az, hogy szinte egymaga van, a zenetudományban még annyi mondanivalója sincs az operáról, mint nekünk, outsidersoknak. Az okok elemzése messzire vezetne. A diszciplínának az operától való elidegenedésében valószínűleg szerepet játszik a magyar operajátszás jelen állapota, szellemi szerepvesztése. Viszont a magyar zenetudomány a magyar zenetörténet kutatásán kívül egyéb területeken sem áll sokkal jobban, s vele kapcsolatban is joggal beszélhetünk szellemi szerepvesztésről – mikor vált utoljára magyar zenetudós írása a legszűkebb szakmai körön túl *értelmiségi* ügygé, a magyar szellemi élet ügyévé, mint valaha Szabolcsi Bence művei, Lendvai Ernő tanulmányai. Elképzelhető-e, hogy valaki ebben az évben korszerű képet adó, reprezentatív esszével lépjen a nyilvánosság elé Mozart halálának bicentenáriuma alkalmából? Bizonyára fontos ok – s nemcsak az opera elhanyagolása, hanem az egész egyetemes zenetörténeti érdeklődés természetessége tekintetében – a kutatási feltételek elégte-

lenség, például a katasztrofális könyvtárhelyzet, amely szinte lehetetlenné teszi, hogy bármilyen nem specifikusan magyar problémával *komolyan*, nemzetközi normáknak megfelelően lehessen foglalkozni. De bármik is az okok, az eredmény: a magyar zenetudomány nem foglalkozik az operával. A diszciplinált háttér hiányát, a helyzet súlyosságát a publikációk elenyésző voltán és az operakritika színvonalán túl azzal a személyes tapasztalattal tudnám érzékeltetni, hogy operadramaturgként éveken át a legnehezebb problémát jelentette számomra évi öt bemutató műsorfüzetének megírására alkalmas embert találni – olyan alapfokú ismertető füzetek megírására, amelyekhez képest egy jobb külföldi operaház műsorfüzetei (hogy ne a kivételesen fejlett német operakultúrával példálózzam, mondjuk a varsói Teatr Wielkit említsem) magas színvonalú esszégyűjtemények és művészi albumok egyszerre. A *Nappali ház* operaszámának egyoldalúsága pontosan tükrözi az operáról való gondolkodás aktuális hazai helyzetét és állapotát.

Persze a hazai szakirodalom, ismeretterjesztő irodalom hiányát pótolhatná valamilyen fordítás, a könyvkiadás, az intenzívben érdeklődők számára az alapvető külföldi szakirodalom a könyvtárakban. Csakhogy a helyzet ezeken a területeken is végtelenül elmaradott. Mivel manapság kezd olyan kép kialakulni a közvéleményben, hogy a létezett szocializmus a korábban virágzó könyvkiadást is tönkretette, és egyáltalán visszavetette a műveltséget, szeretném tudatosítani, hogy egyrészt a II. világháború előtt, ha alkalomlag, esetlegesen megjelent is egy-egy zenei tárgyú könyv, zenei könyvkiadás mint szellemileg összefüggő gyakorlat nem létezett, s a nemzetközi zenetudományból, zenetörténet-írástól sem jelent meg magyarul, másrészt a könyvtárak korabeli beszerzése is teljesen rendszertelen és hiányos volt. Az ötvenes évektől a nyolcvanas évek elejéig-közepéig azonban *volt* zenei könyvkiadás Magyarországon, olyan, amilyen, de volt, s ebben az időszakban több fontos és jó könyv jelent meg nálunk a zenéről – ezen belül az operáról is –, mint korábban együttvéve. Ami pedig a könyvtárakat illeti, beszerzésük szintén rendszeresebb és kiterjedtebb lett, más kérdés, hogy az információrobbanás korában ez rela-

tíve mégis visszaesést jelentett. Nemcsak az elmúlt negyven évet kell tehát átkozni, hanem az egész hazai tradíciót, ha megállapíthatjuk, hogy ma Magyarországon lehetetlen felzárkózni akár csak az alapvető nemzetközi irodalomhoz is. Ha próbát teszünk és a legjobb német operaismertető sorozat (rororo opernbuch) bármelyik kötetének bibliográfiai tételeit megkíséreljük könyvtárainkban összekezegetni – s e kötetek csak válogatott bibliográfiát adnak, amely valóban csupán alapvető irodalmat tartalmaz, nem speciális részlettanulmányokat –, azt fogjuk tapasztalni, hogy a tételeknek legalább a kilencven százaléka fellelhetetlen Magyarországon – miként magának e kiváló operaismertető sorozatnak a kötetei is. 1986 óta jelenik meg a nyolc kötetre tervezett PIPERS ENZYKLOPÄDIE DES MUSIKTHEATERS, e művészeti terület abszolút alapműve, standard kézikönyve, amelynek cikkei, bibliográfiai beláthatatlan ideig minden operával kapcsolatos tájékozódás és munka kiindulópontjai és normatív irányadói lesznek az egész világon. Amikor a harmadik kötet után, 1990 nyarán a Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteményében, a legjobb, legismertebb és leglátogatottabb zenei könyvtárban szóvá tettem: hogyan lehetséges, hogy nincs meg – meglepődve értesültek a kiadvány létezéséről. Hogy valaha is beszerzik-e, ki tudja? (Maguknak az operáknak a tekintetében sem jobb a helyzet; ha valaki a legfontosabbaknak nemcsak a zongorakivonatait, hanem a parütúrát is tanulmányozni szeretné, vagy a legjelentősebb, esetleg – *horribile dictu* – a kevésbé jelentős szerzők kevésbé fontos darabjait is meg akarja ismerni, magyarul: csakugyan szeretné ismerni az operairodalmat, az operatörténetet, hasonló arányt fog tapasztalni a könyvtárakban.) Mindez azt jeleníti meg, hogy Magyarországon az operáról a megbízható alapinformációk birtokába jutni, szolid tudásra szert tenni – ami a nagyvilágban az úgynevezett „művelt olvasó” számára a korrekt ismeretterjesztés sikkján elérhető – hozzávetőleg olyan kutatómunkát, kiterjedt könyvtárközi kölcsönzést igényel, mint a legkomolyabban vett tudományos vállalkozás. (S a könyvtárközi kölcsönzés hazai mechanizmusa szerint egy könyv a kérés leadása után kb. negyedével érkezik meg, két-három heti időtartamra – következésképpen a módszeres, logikus ismer-

retszerzés tervezhetetlen és illuzórikus.) Ezek az állapotok szabják meg nálunk az operai műveltséget, amely ugyanúgy része a magyar operakultúrának, mint az operajátszás vagy a zene tudomány. E műveltség feltételeiből természetes módon következnek a normái: nem szükségesek szolid ismeretek, tárgyi referenciával bíró fogalmak, az operáról nyugodtan lehet mondani bármit. Ha Szerdahely György esztétikájáról egykor azt mondta a német kortárs, hogy „a szerző semmi újat nem mond, de olvasottsága becsületére válik”, úgy manapság nálunk az operáról viszonylag könnyű újat mondani, mert a gondolatot nem korlátozza olvasottság, mely a szerző becsületére válna. E téren nem annyira a dolog számít, mint inkább a „beszédmód”. A diadalmas beszédmódnak és a szövegközlési, fordítási hibáknak, tárgyi tévedéseknek az elfogulatlan együttélése a *Nappali ház* operaszámában is jól mutatja, hogy mi történik, ha a szellemi ambíció, amelynek nemességéhez nem férhet kétség, nem gyökerezik tényekben és szilárd ismeretekben, s nem is érzékeli szakmai normák létezését, kontroll szükségét. Mindezzel nem azt akarom mondani, hogy az operáról csak tudományosan volna szabad megnyilatkozni, azt azonban igenis gondolom, hogy a róla való elmélkedés semmilyen formája számára nincs más forrása az igazságnak, mint a tudomány számára: a tények. S ismeretük hiányát vagy nagyvonalú kezelésüket nem volna szélés úgy kompenzálni, hogy végső ismeretelméleti relativizmusunkat túlságosan közvetlenül vonatkoztatjuk a trivialisokra.

A *Nappali ház* operaszámának azok az írásai, amelyek en général foglalkoznak az operával, Szerdahelyétől Csuhaiéig, egyetlen „Leitmotiv”-ot zengenek: abban jelölik meg az opera lényegét és sajátos hatáspotenciálját, hogy nem racionális műfaj. Ez a téma, s színesen lehet – Rostand–Ábrányi Roxane-jának Christianhoz intézett halhatatlan biztatásával élve – hímezni. Ez azonban a szín- és formagazdagság ellenére sem lesz sokkal több, mint színről való megfogalmazása annak, amit Voltaire a visszajáról fogalmazott meg híres bonmot-jával: „ami túlságosan együgyű ahhoz, hogy elmondják, azt éléneklék”. Az opera irracionális ereje – udvariánul fogalmazva: közhely, udvariasabban: az opera mítosza. Racionalitás-

ból kiábrándult korszakokban, mint a miénk is, az udvariasabb megfogalmazás ajánlatos. De akár így minősítjük a tézist, akár úgy, annyit mindenképpen meg lehet kockáztatni, hogy ennél azért mégiscsak többet, pontosabban, konkrétabbat, tárgyyszerűbbet kellene tudni mondani az operáról – még en général is.

A *Nappali ház* operaszáma nagy felfedezéssel szolgál: Magyarországon van szellemi igény és kapacitás az operáról való világszínvonalú gondolkodásra. Ugyanakkor arra is rávilágít, hogy ennek mennyire nincsen meg az alapja, a háttere, a kulturális közege, az intellektuális képességeken kívül mennyire hiányoznak a hagyományok, a tárgyi feltételek és a nyilvánosság normái. Az operáról való gondolkodás a magyar kultúrának azok közé a területei közé tartozik, ahol mindent előlről kellene kezdeni, először az alapokat kellene lerakni, s az alapoktól kellene építkezni. Nagy kérdés, hogy az opera, az operakultúra olyan fontos-e nálunk, hogy e nagy erőösszpontosítást, koncepciózus tervezést és hangsúlyszorgalmat követelő munka, minimum egy évszázad mulasztásainak pótlása, a nemzetközi színvonalhoz való felzárkózás egyáltalán realitás-e, nem pedig álom csupán. Minden ellene szól. S így az a szellemi mozgás, amelyet a *Nappali ház* most e téren is láthatóvá tett, egyszerűen okoz – meglétével – örömet és – provinciális talajtalanságával – keserűséget.

Fodor Géza

## KOLTAI TAMÁS: AZ OPERA-PER

Szabad Tér Kiadó, 1990. 325 oldal, 118 Ft

1983 és 1988 között Koltai Tamás interjúkat készített a *Muzsika* című folyóirat számára, melyeknek tárgya, röviden fogalmazva, az opera volt. Az interjúkban szót kaptak kortárs operaszerzők (Petrovics Emil, Szokolay Sándor), karmesterek (Fischer Ádám, Fischer Iván, Kulka János, Mihály András, Giuseppe

Patané), feltűnően nagy számban rendezők (a külföldön dolgozók közül Peter Brook, Götz Friedrich, Kalle Holmberg, Harry Kupfer, Jean-Pierre Ponnelle és Wolfgang Wagner, az itthoniak közül szinte egy egész operarendező generáció, Békés András, Mikó András, Szencsár Miklós és Vámos László, s mellettük az operához is átkalandozó prózai színházi rendező, Ruszt József), operanékesek (Csengery Adrienne, Marton Éva, Melis György, Jevgenyij Nyesztyerenko, Polgár László és Samuel Ramey), gyakorló operaház-igazgatók (ebben a minőségben szólalhatott meg másodsorra Petrovics Emül, aki ekkor, az 1984-ben készített három esztendővel követő beszélgetés idején a Magyar Állami Operaház igazgatója volt, valamint a már ugyancsak említett Wolfgang Wagner), továbbá egyetlen zeneesztéta is, Fodor Géza. A huszonöt beszélgetés kötetben is megjelent, s a könyv a kiadói keresetségben a kissé meglepetésszerű AZ OPERA-PER címet nyerte el.

Koltai a megkérdezettek kiválasztásában látható igyekezettel a sokszínűségekre törekedett. Nem állt ellen az esetlegességeknek és a kezére játszó véledennek sem: Marton Évával, Nyesztyerenkóval, Patanéval vagy Ramey-vel alighanem azért készített beszélgetéseket, mert velük éppen megkérdezzük idején folyt magyarországi hanglemezfelvétel. Az alkalmiság itt-ott meg is látszik: a Ramey-interjú például felületességével alatta marad a többinek, inkább csak nem érdektelen adatokat tartalmazó művészbeszélgetés, mint elvi megnyilatkozás. Koltai célja viszont az lehetett, hogy az operaszínház különböző rendű és rangú szereplői közül a sorozatban lehetőleg minél több „foglalkozás” képviselője jelen legyen, s a nyilatkozatokból keresszen ki egy általános kép. A foglalkozási ágak szám szerinti megoszlása azonban eleve megváltoztatta a teljes sorozat belső hangsúlyait, amihez az említett esetlegesség is hozzájárult. Mert nézzük például az énekeseket: Melis György kétségtelenül a magyar opera közelmúltjának egyik legfontosabb alakja; Csengery Adrienne remek énekesnő; Samuel Ramey sokat foglalkoztatott énekesztár; Polgár Lászlónak, Marton Évának vagy Nyesztyerenkónak pedig vitathatatlanul a jelenkori operajátszás élvonalában van a helye – ám mellettük legalább ennyi kiváló énekest meg lehetett volna még kérdezni. Bi-

zonyára olyan operanékes is akadt volna, aki rendez vagy vezényel. A rendezőknél nincsen ilyen hiányérzetünk. Itt Koltai mintha körültekintőbben járt volna el Ponnelle, Kupfer, Brook vagy Wolfgang Wagner kiválasztásával (más lapra tartozik, s a könyv magyarázattal is szolgál rá, hogy a magyar rendezők közül alig-alig tudott volna az itt szereplők helyett másokat meginvitálni). Ez a tény s a megszólaltatott rendezők a többiekénél nagyobb száma szimbolikusan is olyan kérdést vet fel, ami aztán kisebb vagy nagyobb súllyal előkerül az összes interjúban. A Koltait foglalkoztató fő kérdést (ami, nem vitatom, valóban az opera egyik megkerülhetetlen kérdése) némelyik beszélgetés úgy ahogy igen, a sorozat egésze viszont nem tisztázza megnyugtatóan. Valóban ilyen ma, ez ma az opera? A rendezők volnának az opera legnélkülözhetetlenebb „kellékei”? Vagy e mindent összevetve gazdag és tekintélyes, részleteiben azonban vitatható névsor arányeltolódásai pusztán az interjúk készítőjének eredendő érdeklődését tájékoztatják fel, és akkor a sorozatban valójában nem az operáról, hanem az operaszínházról, az operajátszásról s azon belül is egy speciális problémáról: régi és modern, hagyományos és kísérleti szembenállásról, kibékíthetelenségről vagy kibékíthetőségről van szó?

A cím is mást ígér, mint ami a könyvben benne van. Sem első pillantásra, sem a kötetet végigolvasva nem győzi meg az olvasót arról, hogy az *opera-per* anyaga, ha folyik ilyen per, tényleg az, ami körül e beszélgetések többsége forog. Különbség legfeljebb a két olvasói pozíció között van: a cím miatt az ügy tárgyalása előtti eleve mást várunk, a peranyag tanulmányozása után pedig nem igazán tudunk ítéletet hozni. Kétséges lehet előttünk, hogy a legmegfelelőbb tanúkat hallgattuk-e meg; vajon ezek esküjük alatt a szívszta igazat mondták-e? De legyenek ők a tanúk, higgyük el, hogy az igazat vallották, s tételezzük fel, hogy már minden bizonyítást nyert; vajon ki a vádlott?

Pedig a kérdező, Koltai Tamás a tárgyalás során mindvégig ambíciós ügyésznek, a vád elfogulatlanságát és szilárd képviselőjének bizonyul, s ha arra kerül a sor, felkészült, a peranyagban és a precedensekben járatos védőnek mutatkozik. Jártassága és szakszerűsége kivétel nélkül mindegyik beszélgetésben

egyenrangú beszélgetőpartnerré avatja őt. Egyenrangúságát és kompetenciáját kissé el is fedi a kérdéseivel társuló és számomra vonzó kérdezői forma. Az utóbbi időkben hozzá szokhatunk ahhoz, hogy valamely szűkebb szakma képviselői a nyilvánosság előtt önkör-látózás nélkül tegeznek egymást (hiszen, ahogy miniszteriális körökben újabban mondani szokás: „egy hajóban evezünk”). A néhol Koltai számára is önkéntelenül kfnálkozó, egy ha-jóban evező, uniformizált és obligát interjústí-lus után üdítően, szinte unikumként hat Koltai magázódása, ami egyúttal a mindenkorra fenntartott kritikai kívülállást is jelzi: *maguk* onnan beszélnek arról, amit én innen, a zene-kari árok másik oldaláról látok és tudok; arról beszél *ön és ön*, ami nekem is meggyőződésem-mé vált. Látás, tudás, meggyőződés: az inter-jükötetnek lehetséges olyan olvasata, amely *kizárólag* Koltai dől beütés kérdéseire szorítko-zik. Ha így olvasnánk a könyvet, megismer-nénk a könyv huszonhatodik szereplőjének következetes és senki mással össze nem té-veszhető álláspontját.

A fentiekben utaltam már rá, hogy a problé-ma (ha ez problémának tekinthető) éppen ebben a következetes és összetéveszthetetlen álláspontban rejlik. A hasonlatnál maradvá-ában, hogy Koltai ügyészként és védőként egyaránt ugyanazt a vád- és védőbeszédet mondja el: az opera előtte semmilyen módon nem válik el a színháztól és a színpadi megje-lenéstől. S a válaszadók közül az énekesek ke-vésbé, a karmesterek pedig egyáltalán nem kaphatók ennek a véleménynek a fenntartások nélküli tolerálására. Megjegyzem, alighanem az operáért valamilyen fokon rajongók egy ré-sze, professzionalista és amatőr operahallga-tók sem lennének képesek feltétlenül magu-kévá tenni ezt a nézetet. AZ OPERA-PER így nem egyetlen homogén könyv, hiszen nincsen meg benne egyetlen alapvető konszenzus, legfel-jebb csak a megszólalók foglalkozása szerint vannak benne átfogóbb, ám kicsi konszenzu-sok. Vagyis AZ OPERA-PER sok-sok egyéb, az operával foglalkozó, az operáról szóló könyv egyvelege – és, sajnos, így módon azoknak he-lyettesítője is. A „sajnos” itt a dolog termé-szetéből fakadóan nem nagyon irányulhat senkire; ám hogy a könyv más könyvek helyett is áll, azért kár, mert mindent egybevetve vé-gül is, azt hiszem, viszonylag szűk körhöz szól.

Nálunk szerencsésebb és a mienkénél jelenő-sen gazdagabb operakultúrával rendelkező országokban ez a sok-sok egyéb könyv (ezzel együtt) alighanem meg is jelenik. És ez a tény vezet el vagy inkább vissza ahhoz a felismerés-hez, hogy az „opera-per” elsődlegesen a leg-pontosabban a művészetszociológia fogalmai-val körülhatárolható szinten folyik, amely a műsaj korszerűségének és korszerűtlenségé-nek a kérdését is felveü. S csak ez után követ-kezik az a kérdés, hogy a tradicionális vagy a kísérleti operajátszást kell-e előnyben részesít-tenünk. A szórványos és emiatt talán marginá-lisabb jelentőségű utalások után a könyvben e művészetszociológiai szintet a legbővebb ar-gumentációval, a legárnyaltabban a Fodor Gézával készített beszélgetés tudatosítja.

A Fodor-interjú képletesen is külön fejezet a kötetben; autonóm vélemény, amely ugyan-akkor szándék szerint tekintetbe veszi az előt-te elhangzottakat (elismerésül teszem hozzá, hogy akaratán kívül az utána következőket is...), s az egész sorozatnak így mintegy össze-foglalását adja. Fogalomhasználata, külön-b-ségtevései, pontos definíciói alighanem a leg-használhatóbb szempontokat kínálják opera és színház „együttesének”, szétválasztásának és modern szintetizálhatóságának közelebbi megértéséhez. Hogy ez így van, s hogy AZ OPE-RA-PER többi interjúja valóban csupán gazdag szövegezésű „illusztrációs anyag”, melléklet Fodor teoretikusan pontos és világos megszól-alásához (ahogy erről Fáy Miklós ír a *Jelenkor* februári számában), az hasonlatos ahhoz, amit fentebb Koltai Tamással kapcsolatban írtam: a távlat annak köszönhető, hogy Fodor képes az operán, az operai mindennapok világán kívül helyezkedni, és a többieknél meggyőzőbben tudja érvényesíteni saját *nyíjas* nézői vélemé-nyét. Ő beszélt a könyvben a leghosszabban; harmincoldalnyi itt olvasható interjútját pedig hitelesíti, alátámasztja két korábbi könyve: a ZENE ÉS DRÁMA (melynek A VARÁZSFUVOLA-val foglalkozó egyik észrevételét a mostani beszél-getés egyik passzusa nagyvonalú kritikával il-leti), és másik fontos gyűjteménye, az OPERAI NAPLÓ, mely végeredményben ugyanebből az elfogulatlanságból tudott táplálkozni. Ez a könyv az 1982–85 közötti budapesti operahá-zi évadok bemutatóit és számos repertoár-elő-adását követte végig aprólékosan, s három na-gyobb *hommage* mellett néhány alapos hangle-

mezbfálattal egészült ki. Azért is emltem külön, mert azon túl, hogy felmutatott egy olyan kritikusai teljesítményt, ami az egész jelenkori magyar kultúrát, művészetelméletet tekintve párja nélküli, rávilágít arra, hogy Fodor az operát nem egyetlen nézőpontból, opera és színház kapcsolatának nézőpontjából tartja érdekesnek és végiggondolhatónak. Az előbb említett művészetszociológiai összefüggésben – ami tehát egy lehetséges opera-per minden mást megelőző tárgya – Fodor lényeges jelenségekre, az operafogyasztás mechanizmusaira, az opera színevitelében közreműködők egymáshoz képesü hierarchiájára, e hierarchia változásának áttekintésére is kitér. Kiindulópontnak az egységes korstílus felbomlását, korunkbeli hiányát tartja, ami természetesen leginkább az átfogó művészeti és színházi korstílus felbomlását és hiányát is jelenü (213–214. o.). Az operának akkor is ez az alapkérdése, az opera-per talán legegységibb vádpontja, ha Fodor tétele végső soron némileg vitatható. Kérdés marad ugyanis, hogy a valamikori egységes világkorszakok iránti nosztalgiank nem egyszerűen teoretikus konstrukció, a régire irányuló nivelláló érdeklődés végeredménye-e csupán. Hogy e kijelentésnél inkább ilyesmírói van szó, azt éppen Fodor bizonyítja be (s ez egyúttal az átfogó korstílus felbomlásáról szóló tétel részbeni cáfolata is), mikor interjújának befejező részében így fogalmaz: *„Az opera elementáris szükségletet elégt ki, a világ nagyon erős racionalizáltságával szemben a privátnak, a szubjektívnek, az individuumnak, az érzelmeknek és sok minden másnak az alternatíváját nyújtja, ami korunk kultúrájában, mindenekelőtt a posztmodernben és az új érzékenységben, benne él.”* (233. o. – kiemelés tőlem, Cs. I.) Nem vagyok híve a posztmodern címke nyakló nélküli és közelebről definiálatlan alkalmazásának, mégis úgy vélem, hogy az idézett megjegyzés ennek az interjúkötetnek a legeredeübb szempontú és legsokatmondóbb, nyilvánvalóan újabb beszélgetést, alaposabb körüljárást érdemlő észrevétele.

Tökéletesen természetes és érthető dolog, hogy egy kor a maga képére próbálja alakítani a régebbi, esetleg elhasználdottnak vagy kiüresedettnak vélt művészi és művészeti formákat – s ezzel már e könyv valóságos anyagánál tartunk. Az opera sem lehet kivétel e koronként ismétlődő próbálkozás alól. Szent-

kuthy AZ EGYETLEN METAFORA FELF-ben azt írta, hogy *„a fejlődés lényge maga örök kísérletlenség”*. Ha az opera kilép saját kereteiből, és új utakat keres, s úsztázódott, hogy ezt miként, milyen minőségben teszi, akkor értelemszerűen jogosak a tradíció és a megújulás viszonyát firtató kérdések. Az e tekintetben kialakuló általános összképhez majdnem mindenki hozzájárul egy-két hasznos adalékkal. A nyilatkozók többsége egyetért például abban, hogy Puccini az az operaszerző, akivel a kísérletet, a konvenciók megváltoztatását választó operaszínház nem nagyon tud mit kezdeni; a szerző saját színházi tapasztalatai, a szöveggönyv és a zene kiszámítottossága, pontossága, színpadra fogalmazottsága kevés teret hagyott bármiféle változtatásra. Ezzel szemben Wagner e könyv lapjain az operatörténelem olyan figurájaként tűnik fel, akinél a kísérlet elvégezhető, még akkor is, ha Patrice Chéreau RING-rendezése, amit többen is emltenek, ízleseknek és elfogulásoknak megfelelően meglehetősen szélsőséges ítéleteket vált ki. Abban is egyetértés látszik (és ezt a rendezők is elfogadják), hogy színházként az opera roppant korlátozott műfaj: korlátozza az eredeti mű, amely alig változtatható anélkül, hogy ne egy új, az eredetüvel kevésbé összevethető minőség jönné létre; korlátozza az előadás- és énekléstechnika, a testtartás, az operaénekesek közmondásos színpadi megjelenése (a szabályt persze rendkívül vonzó kivételek erősítik, erről hosszú lista kívánkozna ide); s korlátozza az operák és a prózai darabok egymástól és a valóságostól is nagymértékben különböző ideje, amivel nyilvánvalóan már a szerzőknek is meg kellett küzdeniük a megírás idején. Am hogy e korlátok között és e korlátok mellett pontosan hol a még átélhető határ, azt rendezők, karmesterek és énekesek másként és másként ítélik meg. E megítélésben a legátlakódóbb különbség azonban mégsem a foglalkozások szerint mutatkozik, hanem aszerint, hogy ki hol dolgozik: Magyarországon vagy valahol másutt a világon.

A magyar és a világszínvonal között ugyanis az operajátszás minden területére kiterjedően nagyságrendnyi a különbség, s e szakadás dokumentálása Koltai interjúkötetének legnagyobb érdeme. Tény, hogy Magyarországon most – jöllehet, története során e fázist egyszer már meghaladta – száz évvel ezelötti

modellek mintájára, a szó eredeti értelmében regionális-nemzeti alapon szerveződik az operajátás, olyan alapon, amelyről – a világoopera mintáit látva – mára végképp bebizonyosult, hogy a kevésbé járható út. Bizonyára nem véletlenül van így. Mégis feltűnő, hogy az itthon dolgozók megszólalásaiból mennyire kiérezhető a rosszkedv, ezekben a beszélgetésekben mennyivel nagyobb súlyt kapnak az operajátás hétköznapi nehézségei. S ha a könyv egy elvi álláspont tisztázását, körüljárását írta ki maga elé, akkor mégiscsak kiábrándító, hogy mondjuk Marton Évának „*Lero-hadt díszelemek*”, „*Ádó szögek*” közé kell beállnia, ha hazajön énekelni. Kétségtelenül van összefüggés a mindennapi működés anyagi feltételeinek hiánya és a magasabb művészeti kísérletezőkedv között; ebbe belefér, hogy itthon komoly eséllyel fel sem merülhet például az a kérdés, vajon staggione- vagy repertoárszínházat kell-e működtetni. Ám az itthoni sekélyesség és szellőtlenység, ami a magyarországi opera-előadóművészet szükségszerűen jelentőségtelibbnek számító kérdéseit a könyv tanúsága szerint áthatja, ezzel együtt is szembeütő. Mert a magyar változat nem egyenlő Brook, Kupfer, Ponnelle vagy mások elképzeléseivel, nem egyenlő Fodor Géza helyzet- és helyiérték-meghatározásaival sem. A magyar változat a Ljubimov rendezte DON GIOVANNI korabeli fogadtatása. A kevés itthoni, „kísérletezést” vállaló opera-előadás tanulságokkal járó kudarca, amelynek történetét AZ OPERA-PER sokatmondó részletekkel egészíti ki. A környezetrajzot, a beidegzettségek és előfeltevések térképét adják ezek a beszélgetések ahhoz az ellenkezéshez, ami Ljubimov rendezését körbefogta. Az elutasító indulat és az elfogadó elismerés 1991-ben dokumentum; de amíg az ilyen kísérletek sorsa jobbára az idő gyógyító hatalmától függ, és nincsen természetes és szerves folytatódásuk e látszólag tradíciópárti világban, a könyv lapjairól élénk társuló opera-pert nap mint nap végig kell ülnünk.

Csuhai István

## „NÉMÁN, NÉMÁN IS REÁNKVALLASZ”

*In memoriam Pilinszky*

*Összeállította és az interjúkat készítette*

*Bogyay Katalin*

*Officina Nova, 1990. 140 oldal, 380 Ft*

Ha szabályos emlékkönyv volna a Bogyay Katalin által összeállított, reprezentatív albumformátumú könyv, s magában foglalná mindazt, amit Pilinszkyról valaha leírtak – akkor a költő lírai, drámai és prózai életművének sokszorosára rúgna a feltételezett kötet. Még akkor is, ha eltekintենek attól a három kismonográfától, melyet a lírikusról írtak: Fülöp László, Radnóti Sándor és Tuskés Tibor munkájától. 1959-es, HARMADNAPON című verseskönyvével már nemzeti költészetünk és az európai irodalom szétjén tündöklő Pilinszkyt irodalmi életünk lassan enyhülő zord idejében sem hanyagolta el az értéktudó közönség s a rezervátumokra szorult kritika; hírneve átörökte az irodalompolitika által mesterségesen föléje vont csendburkot. Zsenialitásában Németh László, Cs. Szabó László, Weöres Sándor és a költő- s művésztársak egész légiója bátorította (jó volna pontosan tudni, miként vélekedett róla Fülöp Lajos vagy Hamvas Béla); már a hatvanas évek elején gyönyörű esszét írt róla Rónay György; szobrát Ferenczy Béni mintázta meg. Pilinszky a nagyon kevesek egyike, akit alig-alig érintett a szellemi életünket mindig rianással fenyegető főváros-vidék vagy Széphalom–Debrecen ellentét, mindkét oldalon megbecsülték – az „újholdasokhoz” besorolt lírikust nemcsak tehetségében ismerték el népi indítatású pályatársai Illyésről Nagy Lászlóig, Tornai Józsefig, Takács Imréig és a hatvanas években felnövő s a későbbi költőgeneráció egészéig, hanem személyében is szerették, kategóriákon fölül állónak ismerték el, s ez már önmagában is a rendkívüliség tanúsága nálunk, ahol az ilyen vagy olyan előjelű provincialitás stigmái olykor jeles művek szerzőin is ki-kiütöznek. Tanúsíthatom azt is, hogy a hatvanas évek második felében valóssággal rimánkodtak diákjaiknak az egyetem tanárai, hogy ne akarjon mindenki Pilinszkyról (no meg Weöresről, Nagy Lászlóról) szakdolgozatot írni.

Mostoha időkbén is úgy alakult, hogy a bőség zavarával kellene szembenéznie annak, aki legalább egy viszonylagosnak mondhatóan teljes emlékkönyvet szeretne összeállítani a Pilinszky-irodalomból, hozzá értve természetesen azt a temérdek verset, mellyel a pályatársak, tanítványok tisztelegtek neki – tessék ezt ma is, folyamatosan.

Pillanatkép, a nyolcvanas és kilencvenes évized fordulóján fölvetett látlelet ez a gondosan összeállított gyűjtemény. Bogay Katalin egy riporteri körkérdés módján szólaltatja meg a költő túlélő ismerőit – micsoda veszteség, hogy Rónay, Weöres, Kálnoky, Jékely, Nagy László vagy Kondor Béla nem nyilatkozhat róla –, a meginterjúvult személyéhez igazítván visszatevő kérdéseit: milyennek látták a költő egyéniségét, milyenek voltak emberi kapcsolatai, barátságai és szerelmei, hogyan illeszkedett az *Újhold*-körbe és más társaságokba, miként ítélik meg istenességét, illetve katolicizmusát, hogyan látták költői munkamódszerét, életmódját, azt a különös életformaváltást és azt követően a látványos hang- és stílusváltást, mely késői, termékeny korszakában bekövetkezett. A meginterjúvult személyétől függően teszi föl kérdéseit Bogay Katalin például arról, hogy miként tartotta magát Pilinszky a katolikus egyház elvárásaihoz, mint vélekedett azokról a kultúrpolitikusokról, akiktől sorsa függött, hogyan fogadta a kitüntetéseit, melyeket méltatlan késéssel ítélt oda neki; beteg volt-e az idegrendszerre, vagy csupán rendkívül érzékeny volt – és így tovább, eladdig, hogy melyek voltak a kedvenc könyvei, zeneművei, vagy hogy mennyire volt bensőséges a személyi kapcsolata olyan művészekkel, akik inspirálóan hatottak rá, mint például Schaár Erzsébet, Kocsis Zoltán vagy a Torócsik Mari–Maár Gyula házaspár.

E kérdések egy része, úgy gondolom, a lehetséges válaszokkal együtt, megkerülhetetlenségével együtt is annyira banális, hogy nem érdemes rá külön szót vesztegetnem. Csak egy példát: jó, hogy elhangzik, Pilinszky elméje nem volt beteg – de szerintem ez teljességgel nyilvánvaló. Egyirányúan befogott és hajszolt idegrendszere volt, mint mondtam már, rendkívüli érzékenységgel terhelve – ennyi az egész. Egyébként is fogadja gratulációm, aki pontosan meg tudja vonni a határt, különösen egy zseniális művész esetében, a „normális”

meg a „rendellenes” vagy beteg között. Van úgy, hogy egy sereg normális közt a rendhagyó az egyetlen épelméjű – már engedtesék meg nekem ez a szerény oximoron.

Különösen tetszik nekem az interjúkban, hogy Pilinszky antifaszizmusáról pontosan olyan arányban esik szó, amilyenben indokolt. Rendkívül fontos mozzanat ez; elhallgatásával nem lehet költészetéről fogalmat alkotni. Am anélkül, hogy ennek jelentőségét csökkenteni akarnám, úgy vélem, ez inkább következik a költő egész világképéből, minisem ez határozná meg mindenestül a látásmódját. Kezdetben vala a szuperérzékenység, az emberi esendőség tudata és egy József Attila-i, racionálisan meghatározhatatlan büntudat, s ez találkozott az auschwitz-i pokollal, a háborús pusztítással, az egyéni és kollektív bűnbeesés oly elrettentő bűnjeleivel, melyekkel szembesülvén ez az igazán európai színvonalú, nagy költészet kivirágozhatott. Az ember magárahagyatottsága Isten által, s a krisztusi szenvedés, mely ember és Isten közt mégis megteremtheti a kapcsolatot – ez a „tékozló” (mert ember által megcsúfolt) „remény” sugárzik a költő korai műveiből is, és ez a kisugárzás a kései, sülárisan az előzőtől oly nagymértékben elütő korszakában is egyértelmű, meghalárhozó és kikezdehető. Igen, a versek tanúsítják, hogy Pilinszky világképe már a 44-45-ös „nagy utazás” előtt készen volt.

Itt szeretnék kitérni egy fotóra. Nem a „fotóművész” iránti pozitív elfogultságomból ezúttal. Bevallom, zavar is a sok művészkedés a cigarettafüsttel, a tiziani vagy giorgionei kéztartással (igen, a költőnek különösen szép keze és arcéle volt) – és más hatáselemekkel. (Kár, hogy a legjobb Pilinszky-portré, a Koffán Károly-féle *Kispapos* fotó hiányzik a könyvből.) Az enteriőrfevélen, az olvasófelletü könyvespolcon azonban ott látom Semp-run A NAGY UTAZÁS-át, mely nemzedékemnek a hatvanas évek egyik legnagyobb könyvélménye volt. Sokakkal együtt úgy érzem akkor, ez a REKVIEM-mel együvé tartozik, annak ellenére – vagy talán éppen azért –, hogy Semp-run mint a francia ellenállás emberét hurcolták a németek egy KZ-lágerbe, Pilinszkyt pedig mint kényszerrekrutált katonát vitték nyugatra. Az eredmény mégis hasonló – életre szóló rettenet és ültakozás a lágerbeli rémtettek színtere láttán, melynek rekvizitumait

olyan tündöklelesen döbbenetes költői képek őrzik, mint „*a kampó csöndje*”, az infernói sorokról tanúskodó tárgyak, a priccsek, csajkák és pléhkanalak „*ütései és kopásai*”, a rabruhák és így tovább.

Az alkati különbséget persze hogy érezte az ember a két író között. Az ellenálló nem ugyanaz, mint a magába zuhantan ültakozó. De a morálban rokonok így is. Gondoljunk csak a regényhős, Gérard és a német ór párbeszédére, s Pilinszky megnyilatkozásaira a bűnösökről. Kevés figyelmet szenteltek még A HÓHÉR PILLANATA című költeményre, mely emlékezetem szerint a REQUIEM után – évekig tartó hallgatás múltával – az első verspublikációja volt a sajtóban. Azt sugallja ez a vers – mely talán a költő legkeresztényibb műve a krisztusi megbocsátás értelmében –, hogy a bűnösben is meg kell látni az esendő, Istentől magára hagyott „*keletűrt*”. Nem feloldozásról van szó, nem a bűnnel való megalkuvásról. De az ember mindig több, mint a bűne, még akkor is, ha „*hóhér*”. Arról van szó, hogy a humanizmus nem végződik, hanem kezdődik vagy betetőződik a bűnösöz való viszonyunkkal. Pilinszkynek ezt a felfogását számos visszaemlékezés tükrözi a könyvben, a különféle pártkorifeusokról mondott véleményeitől egészen azokig az állításokig, melyek szerint szeretett „*lefelé*” barátokozni. Sokan értetlenül állnak ez előtt, pedig Pilinszky első számú mestere, Jézus számára nem volt az emberek közt „*lefelé*”.

Ma már nem egészen úgy látom a rokonságát Semprunnal, mint a hatvanas években. Sokkal átpoliuzáltabban láttam az irodalmat, mint ma. Észrevételek szerint, amikor a politika állóvize vagy mocsara nem mozdul, az ember az irodalomban keres kárpótlást, amikor pedig a poliúka kézzel-lábbal hadonászik és üvölt, akkor az irodalmat politikán kívüli rezervátumnak tekintjük. Nos, Pilinszkytól sokkal távolabb állt a poliúka, mint Sempruntól, s ez – nemzeti elfogultság nélkül – a mi költőnknek kedvez. Ami Semprun számára mégoly hatalmasan üszteletre méltó antifaszizmus, az Pilinszky számára nem történelmi szituáció, megoldandó probléma és küzdelem vagy állásfoglalás, hanem egyetemes emberiségállapot, a mindenkori bűnbeesés apokaliptikus manifesztációja, s úgyszólván utolsó figyelmeztetés. S ha a végsőig vitt igényesség és szigor jegyében elfogadjuk Adorno közismert

(nem mindig indokoltan idézett) mondását, hogy Auschwitz után nem lehet verset írni, akkor csak azzal a fenntartással lehet elfogadni, hogy ekkor már egyedül Pilinszky módján lehet verset írni. A költői kultúra és a magyar líra mindenkori híveként mondom ezt, feltételes módban, kizárólag azért, hogy Pilinszky jelentőségét próbáljam érzékeltetni. Visszatérve a Semprun-összevetésre: Pilinszky úgy viszonyul a mindenkori történelemhez és politikához, ahogy a tételes valláshoz. Istene még több, mint a katolicizmus Istene, és antifaszizmusa még több, mint poliúka antifaszizmus.

Életformáját, magánügyeit illetően meghatározónak tartom Nemes Nagy Ágnes szavait: „*Hatalmas költő volt, ami azt jelenti, hogy fölfelé tért el a normáltól. Életrétele, környezetének egész alakítása költő mivollához képest esetlegesség, akcidencia. Szeretném itt megjegyezni – bár ez a beszélgetés a magánszférára van irányítva –, könyörögve kérném a leendő irodalomtörténészeket, ne hogy valamely magánügyből, életrajzi tényből próbálják megmagyarázni a költői teljesítményt. Mi köze a művészi minőségnek az egyes életrajzi adatokhoz?*” Ama „*nagy ulazás*” persze kétségkívül sorsdöntő volt, a versek alakulása szempontjából is. Anélkül nincs HARBACH és FRANCA FOCOLY, és nincs az „*akár a moslék egybehuppan tér és idő*”, ez a szürnaturalista és fogalmi szimbólumcsoda, mely már önmagában is rácsfol Nemes Nagy és mások azon állítására, hogy valamiféle színvonalas és történet a költő kései korszakában. (Vasadi Péter pontatlanul idézi ezt a sort.) De az életrajzi tényeket, az életforma gyarlóságait éppúgy nem szabad túlbecsülni, ahogy Verlaine-nél, Adynál vagy bárkinél.

Ennek tudatában össze lehet és össze is kell gyűjteni mindent, ami a költőről tudható – ezért illeü dicséret az interjúk elkészítójét, sokkal jobban, mint a kötet összeállítóját, aki ugyanaz a személy. A versek közt ugyanis sok a gyarló alkotás – csak Orbán, Kányádi és Somlyó tetszik –, akárcsak a grafikák és fotók között. De milyen jó megtudni olyasmit, amit például Maár Gyula idéz fel. Ő vállalja akár a „*legendateremtést*” is, és ilyen értelemben elfogadhatónak tartom, hiszen tényeket idéz. A költő elmesélte neki háborús útját. Amikor Németországba vitték vonaton, könyvek voltak nála, és elkezdte kihajigálni az ablakon. Román Rolland-nal kezdte, végül csak a Bib-

lia maradt. Mintha a léghajó kosarából dobálta volna ki szellemi poggyászát, melyre persze hogy szüksége volt, de még a létszükségletnek is vannak fokozatai. Azt jelképezi számomra ez a jelenet, hogy a költő minden „irodalomról” lemondott. Amit azért mégiscsak olyasféle fenntartással kell érteni, mint az adorni mondást; versei nem jöhettek volna létre Babits, Ady, József Attila, Szabó Lőrinc és a többi klasszikus nélkül. „Csak azt feledném, azt a franciát” – Így kezdődik a FRANCIA FOGOLY, majd refrénszerűen vissza-visszatér a költeményben. Madách e sorát érzem benne: „Csak az a vég, csak azt tudnám feledni”. A vers végén a „Ki el lett volna bármi eleségen: / most már a szívemet követeli” sorban Shakespeare szívet követelő Shylockja rémlik fel, s ki tudná előszámolni, hol bukkan föl verseiben Rilke, Kosztolányi, Trakl, Toldalagi Pál vagy más költőtárs egy-egy motívuma. Az „irodalom” éppúgy nem számíthat az irodalomból, mint ahogy sosem nyújthat kielégítő magyarázatot az irodalomra.

Efféle följegyzések bőven akadnak a könyvben, a majdani Pilinszky-kutatás nélkülözhetetlen forrásaként, adalékként. Aki esszéit, elemzést írtak Bogyay Katalin fölkérésére, azok is fontos észrevételeket tesznek, a vallástörténészektől és a költőktől, kritikusoktól kezdve a képzőművészekig, filmesekig és színészekig, versmondókig. Szépen vall szerzőjére is Mándy novellája, Konrád György vagy Tandori esszéje, lényeglátóan nyilatkozik Domokos Mátyás, Lator László, és hadd maradjon el a felsorolás, mely minden érdekes szerzőt számba vesz. Csak annyit mondhatok még, hogy számomra sokatmondóan hallgat „a könyvben” a Pilinszkyhez sok mindenben oly közel álló Rába György.

Alföldy Jend

## ...VOLT...

### Mese-figyelő

Hangya János–Oláh Gabriella: *Mackó-túra* (leporelló)

ILK, 1989. 12 oldal, 69 Ft

Csukás István–Dargay Attila: *Sün Balázs* (leporelló)

Polygon, 1990. 8 oldal, 68 Ft

Walt Disney: *Bambi*

Fordította Horváth Zsuzsanna

Egmont–Pannónia Film és Kiadó Kft.,

1990. 95 oldal, 254 Ft

Tom és Jerry mint varázsló

Tünde Kiadó Kft., 1990. 24 oldal, 148 Ft

Tom és Jerry a Kincses Szigeten

Tünde Kiadó Kft., 1990. 24 oldal, 148 Ft

Sebők Zsigmond: *Mackó úr utazásai*

Átigazította Borbély Sándor

Bembo, 1989. 123 oldal, 99 Ft

Sebők Zsigmond: *Mackó úr újabb utazásai*

Átigazította Borbély Sándor

Bembo, 1990. 128 oldal, 120 Ft

*A libapásztorlányka és még 11 híres mese*

Fordította Reviczky Béla

Tipegő Kiadó Kft., 1990. 191 oldal, 289 Ft

Csukás István: *Táppancs játszani szeretne*

Juventus, 1989. 24 oldal, 148 Ft

Csukás István: *Cillancs felfedezi a világot*

Juventus, 1989. 24 oldal, 148 Ft

Csukás István: *A kelekótya kiskakas*

Új Idő Kft., 1990. 24 oldal, 158 Ft

Csukás István: *Brum Brum Brúnó és a kalózkod*

Bembo, 1989. 28 oldal, 76 Ft

Csukás István: *Brum Brum Brúnó, a nagy vadász*

Bembo, 1989. 28 oldal, 76 Ft

Csukás István: *Brum Brum Brúnó,*

*a lovaglóművész*

Bembo, 1989. 28 oldal, 76 Ft

Lázár Ervin: *Bab Berci kalandjai*

Móra, 1989. 102 oldal, 80 Ft

A mese mint műfaj és műforma a századelő új magyar irodalmának mesedivatja óta sohasem kapott kellő figyelmet sem az értő közönség, sem az általános esztétikai vizsgálódás részéről. Míg Európa nyugati részén számos kutatóhely, intézet, egyetemi tanszék foglalkozik a témával, nálunk a mese státusza, jelentősége és kritikai visszhangja irók és ítések, sőt mára

a valamikori mesefrők között is „rargon alulnak” számlt. A megszaporodott mesekönyvek ellenére is csak nagyon ritkán megjelenő, legfeljebb reflexiókra szorítkozó recenziók bár nem pedagógiai nézetek vagy pszichológizáló megfontolások szerint elemeznek, arra mégsem vállalkoznak, hogy kiváló irodalmi művek mércéje és kritériumai szerint „télkezzenek”. Mindezen hiányok egyik legsúlyosabb következménye, hogy manapság bárki szabadon garázdálkodhat a gyermekkönyvek hazai piacán. A Walter Benjamin-i „*mesei haszon*” – a *gyakorlati tanács, erkölcsi útmutatás, életszabály* – helyett egy egészen másfajta haszon dominál, amely immár nem az olvasóé, hanem azé, aki nek emez „üzleti haszon” megszerzéséhez még a könyvet sem kell elolvasnia.

A Móra Kiadó monopóliumának megszűntével a kezdetű jótékony hatású, az elfelejtett klasszikusokat újra felfedező, a könyvtervezésben és kivitelezésben is ígéretes mesekönyvkiadás igen rövid idő alatt az üzleti érdekek, a „tömegfogyasztás” alárendeltje lett. A mesekönyvek káoszában, jól jövedelmező iparágga alakulásában a „mi a mese” kérdése fel sem vetődik.

A mesekönyvek értékelésének alapfeltétele, hogy a kritikus ne degradálja pusztán gyermekműfajjá a mesét, és ne is egy feltételezett „gyerekesztétika” szerint vizsgálja azt. A jó meséknek saját világképük van, mely életkoroktól függetlenül dekódolható, noha természetesen más-más jelentés válik belőle fontossá a gyermek és a felnőtt számára is.

A mennyiségében többszörösére növekedett mesekönyvek a könyvkiadás sokszínűségét sejtetik, az illusztráció- és szövegvizsgálat azonban egységes tendenciát mutat: a hiálkodóan túldíszített, a vizuális asszociációktól teljességgel megfosztó, gyakorta az izléstelenség határait súroló, még gyakrabban át is lépő képek mellett a silány szövegek legtöbbször a mesei alapkövetelmények minimumától is távol állnak. A kínálat *népmesékből* és *adaptációkból*, *régi mesekönyvek felújításából*, *reprintjéből* vagy *újraakadásából*, valamint *rajzfilmekből készített képeskönyvekből* és *leporellókból* áll. Feltűnő az eredei – terminológiai tisztázatlanság folytán ma is – „műmesének” nevezett új könyvek hiánya: nincs olyan mesekönyv, amely akár klasszikus gyerekgregények nyomán, akár ősi meselemek megújításával egyéni hanggal

emelkedne ki a bőség ellenére is szegényes kínálatból.

A még a pillanatnyi élvezet szintjét is ritkán elérő, általában a tavaszi és a téli ünnepek idején dömpingszerűen megjelenő *leporellók*, *stancolt lapozgatók* legfeljebb egyszeri olvasásra alkalmasak. Az inkább képaláírásoknak, mint frői szövegeknek tekinthető pár soros mondatok utólag kerülnek a rajzokhoz, hogy megmagyarázzák azt, ami a képeken szerencsés esetben még szöveg nélkül is látható. A történetek fantáziátlanok, közhelyesek és hétköznapiak: a MACKÓ-TÚRA például Mackókéé úpi-kus átlagcsalád-mintára formált hétvégi kirándulását beszéli el a horgászó család fő, a víztől féltő mama és a csintalan gyerekek sablonjaival. Ha a „kommentárok” rímekben készülnek, a baj nagyobb: a keservesen kikínálódott rímek szinte az értelmenséggig összezavarják a szöveget. Csukás István–Dargay Attila SÜN BALAZS-a azért emelkedik ki e műfajból, mert a könyvben a kép és a verses szöveg megfelelő arányra törekszik, bár a rímekkel és a ritmussal ez esetben sincs minden rendben: a „költői elv” csupán a könyv méreteihez igazítja a sorokat.

A *rajzfilmekből készült mesekönyvek* – az adaptációk adaptációi – a dramatizálás, „filmtrás” ellentétes módszerével képeket fordítanak vissza szövegre, azaz a filmen vizuális esz-közökkel láttatott eseményeket és lelkiállapotokat verbalizálják, miközben létrehozzák az alapmű második változatát. A rajzfilmek népszerűségét kihasználó, figyelmet alig érdemlő *képregényesített változatoktól*, *színezdkönyvektől* és *értelmellen lerövidítésekétől* a Walt Disney-könyvek annyiban különböznek, hogy a közkedvelt illusztrációkkal telezsúfolt képi világukhoz megpróbálják a feldolgozás alapjául szolgáló művek vázát is megtartani. A „másodadaptálás” azonban szinte a felismerhetetlenségig megváltoztatja az alapmű jelentését. Felix Salten BAMBÍ című állatregényének Disney-féle változata a mese lényegét szolgáló halálemeket iktatta ki elsősorban. Salten az erdő farkastörvényeit tanuló Bambin keresztül szembesítette az olvasót a halálfélelemből, veszélyérzetből fakadó szorongással, a közeli hozzátartozók halálával, a megalázás és az alázat közötti különbséggel. A „*meg kell tanulni az életet*” üzenetét Disney kedélyes életpillanatokra cserélte fel, és a regényből az erdőlakók

önfeledt világot bemutató rajzfilmet csinált. A könyvváltozat a további lerövidítésekből adódóan már csak családi idillek képeiből áll az új-zülüt Bambi, a cselő-botló Bambi, az apává érett Bambi negédes rajzaival. S mert a képek kihívása nagy, kellő önfelegyelem híján az átvezető szövegek is negédesek. minnek következtében az együttes hatás gyakorlati kimerít a bájos fogalmát.

A nem narratív, pusztán zenei aláfestésű, szüntelen akciókra építkező rajzfilmek „megkönyvesítése” úgy történik, hogy a mozgás hiányát a szöveg agresszivitása pótolja. A TOM ÉS JERRY-könyvek cseppet sem „bajos” képeihez csatolt szövegek jellemző igéi és szóösszetételei a következők: „gyűlöl”, „csal”, „felgyújl”, „verekszik”, „ü”, „vág”, „kényszerít”, „ellátja a baját”, „benzint utal”, „ágyúzza”, „szegekkel szurkál”, „golyózápor”, „véres csata”, „kísértethajó”. Az, ami a filmen mulatságos és könnyen felejthető, leírva abszolút gonoszszágnak tűnik, így a mese fogalmától nemcsak a történet kalandregény-elemei, hanem az erőszak, a rosszat akarás ki-zárólagos hirdetése miatt is távol vagyunk.

A nosztalgia és a nem valós értékek miatt vált divattá a régi mesekönyvek újrakindása. Sebők Zsigmond MACKÓ ÚR-könyveit Schöpflin Aladár a legnagyobb irodalmi sikerek között emlegette. A korabeli kritikát, a hajdani sikert azonban maga a mű nem igazolja. Nem azért, mert tele van a századforduló eseményeire való, ma már többnyire érthetetlen utalásokkal, a kort idéző hangulatokkal, életérzésekkel, hanem azért, mert hiányoznak belőle a „halhatatlan mese” elengedhetetlen összetevői. Mackó Muki kalandjai valóságos, a megírásuk idején még szenzációsaknak számító életkalandok, melyek valaha humorosságuk révén hatottak. De a valóság valóságossal ütköztetve egy kifejezetten konjunktúrára építkező könyvben nem időtállóan komikus, pontosabban bizonyos történelmi előismeretek híján nem az. „Mackó tekintetes úr” konfliktusai pedig éppen abból adódnak, hogy nem tud alkalmazkodni a megváltozott világ követelményeihez, és esetenül cselik-bodik a „modern” találmányok – autó, mozi, földalati – között. Körülményesen, nehézkesen megírt kalandjaiban nincs semmi csodálatos, fantáziát is megmozgató elem, nincs megfektendő titok. Sebők ezzel a módszerrel a „gyerekkönyv” ama típusának adott máig élő példát, mely a

gyermek valóságos életéből és környezetéből kiindulva nem tesz mást, mint dokumentál. A MACKÓ ÚR értéksükkenése jó előhírnöke annak a folyamatnak, amely ezekre a manapság nagy számban megjelenő „álkalandos” könyvekre vár.

A tartalmi részek befogadási nehézségei mellett hatás nélkül maradnak az ironikus, szaurikus, patetikus elemek is: a kispolgári szemléletmód és zsugoriság, a régimódiség, műveletlenség „Mackó úrék” világába transzponált változata, a „negyvennyolcasok” hazafiságának pátozsa a századfordulón még lehetett lelkesen fogadott, újszerű mesei elem, mára ez is inkább kordokumentum. Az értékváltás mellett ezért funkcióváltásról is beszélhetünk: az egykori meseregény a bemutatott tjakra, városokra ma is jellemző, ismeretterjesztő szándékú, bár meglehetősen közhelyszerű leírásai miatt útirajzzá, korrajzzá válik, és nem gyerekkönyvként, gyerekeknek, hanem történelmi tényként, felnőtteknek lehet érdekes.

Az elemzés szempontjából a legnehezebb problémát a népmesei szövegekkel élő és visszaélő könyvtípusok jelenük. A gyerekkönyvkiadásban sosem volt szokás, hogy egy-egy mesegyűjtemény teljes és szöveghű fordításban jelenjen meg. Kezdetben a hagyományok rosszul értelmezett üsztelete, az irracionális és félelmetes elemek kiszűrése, később az életkori sajátosságokhoz való tartalmi és formai igazodás volt az oka annak, hogy csak válogatás és átdolgozás jelent meg a legősibb mesegyűjteményekből éppúgy, mint a klasszikus meserírók életművéből (Régóta vagy egyáltalán nem jelentek meg Andersen, Wilde, Hauff, Hoffmann, Maeterlinck összes meséi, sőt az eddig megjelentek többsége is csak átdolgozásban ismert; a Grimm testvérek gyűjteménye százhuszonnyolc évet várt az első teljes és szöveghű kiadásra.)

Az eredeti – az előadás körülményessége miatt sokszor valóban használhatatlan – népmesei szövegek átirása abban az esetben válik problematikusává, ha avatadon kezdek egy elképzelt átdolgozó feltételezett elvárásai szerint igaztanak a mesén, figyelmen kívül hagyva annak lényegét. Grimmék, Illyés Gyula, Benedek Elek, Mészöly Miklós át- vagy feldolgozott meséi, melyek az eredeti – a szájhagyományozódás egy adott pillanatában rögzített

– népmeséket adaptálták különféle formában, felfoghatók szövegváltozatoknak, „variánsoknak”, amennyiben a transzformáció nem érintette azt az „állandót”, amit minden mesélőnek változatlanul kell továbbadnia. A szöveg módosítás lényege náluk egyes népmesei elemeknek és motívumoknak a valóságviszonyok megváltoztatásával indokolható kiemelése vagy elhagyása a szerkezet érintetlenül hagyásával.

A mai népmese-adaptációk szövegváltozatait a dilettantizmus hozza létre, valamint az a külső, kiadói-szerkesztői elv, mely az illusztráció hangsúlyozásával, a mesék képregényesítésével a szavakat csak mennyiségük szerint veszi számba. Igaz ugyan, hogy a meseformák lehetősége végtelen, de a mesemotívumokról ez korántsem mondható el: vannak közöttük olyanok, melyek a mesébe kerülve vagy onnan kikerülve nemcsak eredeti jelentésétől fosztják meg teljességgel a szöveget, hanem mesejellegétől, sőt olykor az értelmétől is. A LIBAPÁSZTORIÁNYKA ÉS MÉG 11 HÍRES MESE gyűjteménye azoknak a hibáknak, melyek a klasszikusokat tucatszámra átdolgozó könyveket manapság jellemzik. A címadó mesében a népmesei standardként ismert rőzsehordó anyóka azt mondja a neki „mérgező” segítő fiúnak: „*Ne dühöngj! A gazdagoknak jól tesz egy kis edzés!*” Később így figyelmezteti: „*Nehogy beleszeress a lányomba!*” „*A fiatalok olyan könnyen lángra lobbannak, s nem hagyhatom, hogy a lányom egy ismeretlenbe legyen szerelmes!*” A hol „kislányként”, hol „királykisasszonyként” szereplő csúf lányról a végén kiderül, hogy az elvarázsolt-ság motívumát helyettesítendő csak „álarcok” visel. A grófnak – akinek már nagyon „mehetnékje” van – semmit nem kell tennie a lányért, az még az álarcát is maga veszi le, minden indok és ok nélkül. Egy másik mesében a legkisebb fiú „*humán tanulmányokat folytat*”, majd „*jogi doktorátust szerez*”, míg a tőle elültött, „*részeges*”, csakis rendszeres „*prélincázással*” talpon maradni tudó mosónővé züllött szerelme „*tele van illúziókkal*” (A MOSÓNŐ, A FIA MEG A BODURKA). A beteg királynőhöz „*orvosi konzíliumot*” hívnak, mely „*általános gyengeséget*”, „*vérszegénységet*” állapít meg; a megözvegyült király saját unokahúgát készül feleségül venni, aki viszont „*nem képes szerelem nélkül vállalni a házasságot*” (SZÓRMÓK). A REPÜLŐ LŐ „*gombnyomásra repül*”; a beteg hercegnőt pedig gyógyu-

lása érdekében „*rá kell ébreszteni, hogy a ló csupán egy műalkotás*”. A CSIZMÁS KANDÚR története egy „*közép-európai országban*” játszódik, s a Kandúr már az első mondatban megmagyarázza a mese lényegét: „*A te örökséged vagyok, és hasznodra kell lennem.*” TENCERJÁRÓ SZINDBÁD egy temetőszakadékba kerül, s kifosztja a holttesteket, mondván: „*Mire jók a halottaknak ezek az értékes díszek, ha el se tudnak mozdulni onnan, ahol vannak?*” AZ ARANYTOJÁST TOJÓ TYŰK tojásait eladni igyekvő Hanzi „*magával visz egy levelet arról, hogy gazdasági nehézségek miatt kényeszerűnek eladni az aranytojást*”.

A legdurvább beavatkozás Hoffmann DITŐRŐ című meséjébe történt. Míg az eredeti mesében „*Marika mai napig királynője annak az országnak, ahol csillogó Kardosonyja-erdőket, áttetsző Marcipán-palotákat, egyszóval a legpompásabb és legcsodálatosabb dolgokat láthatja, akinek a látásra szeme van*”, addig itt minden „*valójában csak egy álom volt, amit az ünnepi érzések, az ajándékok és Drosselmeier úr magyarázatai váltottak ki. A kislánynak viszoni lehetőséget adott arra, hogy kialakítsa magában a jó és a rossz képzelét, hogy azokat saját viselkedésébe is be tudja építeni. Almodni nem rossz dolog, sőt éppen ellenkezőleg. A tudatalatti pedig – a valóság kötöttségeitől megszabadulva – felruházta a tárgyat, állatokat vagy dolgokat a jószág, vagy ellentéle, a rosszság jellegzetességeivel.*” „*Maria gyakran gondol vissza gyermekkori álmára. Már tudta, [...] hogy mindez a fantázia terméke volt.*” „*Alom volt csupán, de hozzájárult Maria erkölcsi fejlődéséhez.*”

A jelentéktelennek tűnő betoldásoktól vagy elhagyásoktól kezdve a megmagyarázásig minden eljárás változtat a mese jelentésén. A meselemek már a hagyományozódó formákban is többféleképpen variálódhatnak, de gyakori – ha nem is törvényszerű – jelenség, hogy egyes meselemek erős affinitást mutatnak egy kifejezett másik iránt. Az idézett beavatkozások azért ellenkeznek minden mesei tapasztalattal, mert az érintetlenül hagyott cselekményváz megköveteli bizonyos motívumok logikus egymáshoz rendelését. Egy-egy motívum megváltozása egész „láncreakció” indít el, s ha a beavatkozó ellenáll ennek, akkor értelmezhetetlen zagyalék lesz a végeredmény. A tér- és időbeli konkretizálás, a nem feltétlenül oksági összefüggések arra való cserélése, a fantasztikus elemek valóságos mozzanatokkal való elegyítése, a racionalizá-

lás, tudatosítás, a nyíltan való kimondás és direkt motiválás nemcsak összezavarja az olvasót, hanem elveszi a mese varázsát és annak lehetőségét is, amit a pszichoanalitikus mesemagyarázók a mesék egyik lényegi jegyeként emelnek ki: az élet alapvető problémáival szimbolikus formában való azonosulást.

A népmesei szerkezet megbontása kétféle mesetípust hozott létre. Egyfelől létrejött az a ritka „irodalmi mese”, amely az állandósult kapcsolatokat alkalmakkal helyettesítve átkódolta a jelentést (Andersen, Wilde, Pilinszky meséi), másrészt létrejöttek a szerkezeti elemek funkcióját megváltoztató „műmesék”. Utóbbiak a tündérmeséket és – mára szinte kizárólagosan – az állatmeséket dolgozzák át oly módon, hogy jórészt megőrzik a népmese gondolat- és formakincsét, de a szereplők cselekedeteinek módját újratereimük, és kiiktatják a népmese természetülötű, csodás elemeit. A legújabb mesék a demüizált hősoket és helyszíneket is „redukálják”: a hétköznapi emberekkel, gyerekekkel vagy a gyerekek képére és személyiségére formált, kedvenc játéktárggyá, jó pajtássá, háziállattá szelídített állatokkal a hétköznapi helyszíneken már nem is kalandok, hanem mindennapos és kellemes *események* történnek meg. Az egyedi módon megszerkesztett történeteket felváltják a sztereotipizált cselekmények, az életproblémákban való gondolkodást a vélt életkori sajátosságokhoz való igazodás. Ez az általános tendencia lassan a műmesét is alkalmassá teszi tipologizálásra és katalógusokban való rendszerezésre.

A néhány éve még kitűnőnek számító mesefróink legújabb kötetei egyértelműen a mese válságát jelzik. Csukás István termékeny iparosként, ruánügyességgel gyártja a MIRMURR, POM-POM, SUSÚ szellemességétől, a „téli tücsök”, a „Pintyóke cirksuz” eredetiségétől távol álló tucatkönyveket, Lázár Ervin pedig már önmaga ismétlésével sem tud eljutni a mesék gyógyító erejében való hitig, a mindennapok nyomasztó realitásán való felülemelkedésig, hogy ezáltal is megmutassa: a csoda a kiválasztottaknak még ma is létezik.

Csukás legújabb meséi – TAPPANCS JÁTSZANI SZERETNE, CILLANCS FELFEDEZI A VILÁGOT ÉS A KELEKÓTYA KISKAKAS – egyetlen ötlet háromszori megismétlései. Az alaphelyzet már-már

a közönségességig egyszerű: az állatok körül néznek szűkebb környezetükben, a baromfiudvarban, s ezen rövid séta közben megismerkednek az ott lakó háziállatokkal. (Tipikus leporellótema, kissé feldúszva.) A három könyv eredetisége annyi, hogy mindegyikben más-más állatcsoport kerül bemutatásra, bár az átfedések a terület szűkössége miatt elkerülhetetlenek. Sem az írói fantázia, sem az alapvető biológiai ismeretek továbbadásának kísérlete nem lehetősé fel azonban abban a módszerben, mely a legismertebb állatok legáltalánosabb alaptulajdonságait emeli ki. (A kecske és a szamár rüg, a kiscsikó szaladgál, a hal cikázik, a sün összegömbölyödik, a nyúl ugrándozik, a boci legel.) Csukás stílusára mindig is jellemző volt egy hétköznapi dologgal való indítás, de ezúttal hiába várjuk a mesei fordulatot: az írónak nem tesz mást, mint végigkíséri útján a kutyát és a macskát, és rögzíti úti élményeiket. Am attól, hogy a megtett út az illető kölyökállatnak esetleg kaland, a történet még nem lesz „kalandos”; attól, hogy az állatok egyszerre rendelkeznek a fajukra jellemző jegyekkel, és még beszélni is tudnak, még nem lesz „mese”; a mozgásformák bemutatása pedig nem elég az „ismeretterjesztés” szándékához. A KELEKÓTYA KISKAKAS annyiban közelít a meséhez, hogy a beszélni akaró kiskakas tizenkét idegen állathang végigpróbálása után találja meg a sajátját, s ekkor már képes lesz arra is, hogy felébressze a napot. Történetnek, ötletnek ez sem eredeti, de az írónak a tényleírásoknál mindezenre többet ad.

Az írónak mélypontot azonban a másik „trilógia”, a BRUM BRUM BRÜNÓ KALANDJAI jelenti. A Tony Wolf rajzaihoz valószínűleg utólag készített szövegeket a kívülről közreműködő szándék erőltetettsége jellemzi. A TOM ÉS JERRY világot idéző BRUM BRUM BRÜNÓ ÉS A KALÓZOK a rajzfilmhez hasonlatos, bár kissé szelídesebb eszközökkel meséli el Cirmi Cica leopárdok általi elrablását. Az illusztrációk Tony Wolfnál is mélypontnak tekinthetők, ugyanis nyoma sincs a tőle megszokott, részletekre is ügyelő kidolgozásnak és a humornak. Csukás a bájolgás és az akciózás között egyensúlyozva inkább a figyelem fenntartását jobban szolgáló utóbbival próbálkozik. A vízibiciklivel és farkarddal a „gaz”, „bilang”, „vacak” kalózkodás nyomába eredő „tényértelptű bársomybocs” így hadakozik: „Kettéváglak, te pettyes macskaulánzat!”

„Várjatok csak, várjatok, nyavalás víziparkányok. Vacak lesipuskások! Kicszerem a bőrtöket.” „Megállj, te vízihörcög, kicakhozom a füledet! Fasírtot csinállok belled!”

Ezek a felkiáltások a rövid terjedelem és a szöveg, kép aránya – egy oldal képhez feloldalnyi szöveg tartozik – miatt különösen feltűnőek, s mintha azt jeleznék, hogy a sztori indulatokkal, a mesei hőstett pedig a valóságból merített pillanatokkal lenne csak helyettesíthető. A BRUM BRUM BRÜNÓ, A NAGY VADÁSZ ÉS A BRUM BRUM BRÜNÓ, A LOVAGLÓMŰVÉSZ is indokolatlanul harsány színekkel mond el érdekeltelen történeteket: hogyan vadászik Brünó „előöltés dugós puskával” Afrikában, s tanít mőresre egy őt megrézfáló majmot, valamint hogyan tör be „Mesepréri” tájain egy vadlovat. A kalóz-, vadász- és indiánregények, sőt burleszkfilmek egyes elemeinek összekeverése és felhasználása a játék macskák világában a „legmeseszerűlenebb” eljárások egyike, mely ez esetben a rémmese egyik változatát hozta létre.

Míg Csukás István a mesei kalandok megújításával és kiválóan egyénített figurák megteremtésével remekelt egykor, Lázár Ervin műfajtörténeti érdeme a tündérmesék értékszemléletének „műmesei” újrendezése. Meseiben bizonyos emberi feltételek beteljesítése mellett engedte hatni a természetfeletti hatalmakat: a Hétféjű Tündér csak azokon segített, akik kiállták a jóság és szeretet próbáját, és maguk is „nagyon-nagyon akarták” a beteljesülést. Új mesei értékeket képviseltek a Négy-szögletű Kerek Erdő „deviáns” lakói a szabadság, a barátság, a meg nem alkuvás deklarálásával. Szegény Dzsoni a kincset, hatalmat megtagadó viselkedésével, Berzsián költő a depressziója legyőzésével. Ezeket a mesehősöket mindig kívülről fenyegette a gonosz: a Kisfejű Nagyfejű Zordonbordon, a Százarcú Boszorka, Attentő Redáz ha nem is létükben, de féltve őrzött értékeikben, autonómiájukban veszélyeztette őket.

A BAB BERCI KALANDJAI haloványan még felvillantja mindezen értékeket, de már nem állítja oly meggyőző erővel fontosságukat, nem hangsúlyozza, hogy a fenyegetettség ellen a szeretet, a jóság megtartó erő, mindenkor érvényes védelem lehet. Bab Bercit és társait már nem is külső veszély fenyegeti, hanem

belső: egyikük sem tud túlelni lelki vagy tesu bajain, hogy – mint a korábbi mesekönyvekben – legalább az együvé tartozás tudata megvédje őket a lámadásoktól. Az új hősök magányosak, hajléktalanok, csalódottak, és szívesen kortyolgatnak a mindig maguknál tartott pálinkásüvegből, sőt még a gyermekét a kocsmázás kedvéért elhanyagoló alkoholista anya képe is feltűnik („Nem érdekel a fiam, kérek még egy féldecit!”). Néhány epizódban jelen van ugyan a meseteremtéshez elengedhetetlen Ifra (a kő, aki virág akar lenni, majd kővirágként el is akar hervadni, miként a kertü virágok), de a Lázárra oly jellemző mesei vigasz helyett ezúttal a meséből való kiábrándulás és kiábrándítás az üzenet. Bab Berci egy lóba hajítja a tündérről kapott aranyzelencét, mert már nem bízik a „nyisd ki, seglit rajtad!” feltételekhez nem kötött mesei törvényében, s mikor később egy emberkétől azt a természetfölötti képességet kapja, hogy másnap reggel nyolc és este hat óra között mindenkinek szerencsét fog hozni, a jelzett időt börtönben töli, s így csak egyetlen embernek, a „rossz” poroszlnak lesz egész nap szerencséje. Rimapénteki Rimai Péntekh a jó emberré változtató csodanektáron dolgozik, de amikor kipróbálja, „világméretű hasmenés” kap el mindenkit. Lapázi Lopez ellentolvajnagy nem ellop, hanem belop, azaz rendre teljesíti az emberek utkos kívánságait, de egy ilyen alkalommal elkapják, és rablás vádjával börtönbe csukják. „Én mondtam neki, hogy az emberekkel nem lehet büntetlenül jól tenni” – összegzi véleményét Bab Berci, s ez a világszemlélet tükrözi Lázár Ervin megváltozott álláspontját is: már nemcsak azt nem engedi, hogy csoda létezzen, hanem azt sem, hogy a jók győzzenek, a gonoszok pedig bűnhődjenek. Az író saját csapdájába esett: míg eddig minden mesekönyvében legyőzte a szomorúságot, a világfájdalmat, most ezek győzik le őt; de a reménytelenség állapota, a kiábrándultság, bánat és fásultság mesei elemeken való eluralkodása csalódást kelt azokban, akik a mese segítségével talán még képesek lennének mindennapi gyötrelmeiket egy rövid időre elfelejteni.

Szini Gyula a Nyugat első évfolyamának első számában teszi fel a kérdést: „Az ezertelédik éjszaka elkövetkezett? Vége a mesének? Seherezáde njaka pihen és az emberek hiába várják a jövő nagy me-

semondóját?” Nyolcvanhárom év múltán, a mesét jelen esetben epikai műfajcsoportként értelmezve, saját „mesei tapasztalataimat” összegezve erre így válaszolhatok: Az ezerkettedik éjszaka elkövetkezett. Vége a mesének. Seherézáde ajka pihen, és az emberek hiába várják a jövő nagy mesemondóját.

Boldizsár Ildikó

## FÜSTPAMAT ÉS ÁRVÁCSKAÁRNYÉK

Lázár Ervin: *Bab Berci kalandjai*

Illusztrálta Réber László

Móra, 1989. 102 oldal, 80 Ft

Recenzens, legyűrve amiattü aggodalmát, hogy komoly emberek infanülisnak tekintük, e helyütt jelenü be, hogy a fentnevezett könyvet már jó egy éve a kedvencei között tartja számon. De most meg attól tart, hogy nem neveltséges-e ezért fészengenie, amikor a szerző életművének szakértőjével (s rajongójával) – egy fogynóság megtörténtének üsztázása után – olyan értelmü közös álláspontot alakított ki, miszerint itt remek (egy) műről van szó.

Pedig e sorok frója annak idején azzal lapozta fel ezt a kötetet, bal karjára döntve a pizsamás szakértő fejét (mi? *Bab Berci és a tunkány vagy kicsoda*), az meg, apa, kicsoda?), hogy lássuk csak, nem múlja-e alul önmagát a mester a klasszikussá vált A HÉTFEJÜ TÖNDÉR-hez (szakértő három éve a nagycsoportban Aromó nyulat alakította, ügyelemkeltően), a bölcsen szép BERZSÁN ÉS DIDEKI-hez vagy a GYERFHAZA, MIKKAMAKKA! címü örök érvényü példabeszédhez képest, amely, mondjuk, a kormányhatalmi lényezők (és egyéb válságstábok) ügyelmébe most inkább ajánlható, mint valaha. Különbén én, monda hajdan a szakértő, értem ám, hogy mit mond Dömdödöm (aki, a gyengébbek kedvéért kell közbeszürni, nem képes egyebet szólni, csak azt, ami a neve is), itt azt kiáltja, hogy undorfítók vagytok!

Hááát, dezsavüztött recenzens magában (mialatt hangosan olvasott), ímhol Bab Berci,

a magányos, berzsiánosan depressziós, „náthában pácolt” hős, aki – uborkaorra miatt savanyú. Az uborka is megsavanyodik, a pálinka is megecetesedik, ha Bab Berci csak ránéz („*Mit parancsolsz, savanyú gazdám?*”, oltenek kart karba a képzettársítások), nem csoda, hogy hősünk bizalmatlanul a tóba hajítja a buszordér-tünkánytól kapott szelencét. De mi-be, hogy embert próbáló kalandok során, különb-különb feladatokhoz felnöve, ilyen-olyan képességekkel megáldott, de más-más bajokkal nyüglöddő barátokkal társulva meg-nemesülnek végtére mindahányan? S ez így is történt – mégsem olyanformán, ahogy recenzens kajánul üppelte, vagyis ahogy én ki-ökumlálni véltem.

Lázár Ervin fantáziája most is kimeríthetetlen, mesemondása utánozhatatlanul bájos, mint rendesen; ezúttal sem fekete-fehérre teremtett alakjai varázslatosak – vonásaik, motívációik mégis olyan árnyaltak és ismerősek, gondoljaik pedig oly életszerűek, akár a magunkéi. S innen majd számtalan meglepetés, lényegre tapintó felismerés – s végső soron: megejtő szeretetülözöfia fakad.

Nuuszi Kuuszi folyton jajgat, mert amit varázsol, azon nyomban el is tűnik (tessék csak belegondolni!); Rév Zoli pedig, ha megüt valakit, az neki magának fáj és viszont, ami nagy baj, mert „*az ember leginkább a barátainval és a szeretteivel verekszik*”. Nem beszélve Lapázi Lopez ellentolvajnagyról, akinek a besurranós-betöréses ajándékozás a specialitása, de rajtaveszt: utolsó kedvezményezettje tömlőbe vetteti. A bemutatkozó újabb és újabb hősök történetét egy-egy (fergeteges ironiával, ezért vidtőán megírt) szomorü végü, (ál)pesszimista mese mondja el, ilyesfajta tanulságokkal: „*Megmondtam, hogy az emberekkel nem lehet büntetlenül jól lenni.*”

Itt mindjárt meg kell jegyezzem, hogy szakértőmet nem lehetett átejejni, mert áltá-tott a szitán. Részint szomorkásan kuncogva ismert rá mindannyiunkra, akik csak a mások kivetnivaló tulajdonságait vagyunk képesek gyógytítani, teszem azt, Rimapénteki Rimai Péntekh, „*a nagy kevercölő-kavarcoló*” írjaival, de a magunkéit soha; tudta, hogy a mi vilá-gunk is kész poroszlókkal megövíni magát a Bab Bercihez hasonlatos jötevődötöl; s látta, mit ér az olyan gondoskodás, mint Lembozó Lengubozóé, aki – csalódások megelőzése vé-

gett – egyszerűen elzárja a Fiút mindenki elől. Az én szakértőm ugyanakkor tudatában volt annak, hogy nem ez az utolsó szó (megjön majd a jobbik ész, lesz miért latba vetni kinek-kinek az átkosan áldásos készségeit), s noha nem olvasott még Csehovot, mégis biztos volt benne, hogy ha valaki, mint Pálinkós Gyurka, mellékes és titkos költő léteire repülőgépet is tud építeni, olyat, ami ideröpíthető – hát akkor az a masina az utolsó felvonásra, éppen amikor a legnagyobb szükség lesz rá, meg is fog érkezni. A családottak bizakodni fognak, a dutyiba vetettek szabadon szárnyalni, a sfrók-rívók pedig (bánatukat és együttérzésüket egyébként tüneményesen tömör egyszerűséggel rajzolja meg az 57. oldalon Réber László, akinek e könyvvel kapcsolatos érdemeire méltatlan dolog zárójelben hívti fel a figyelmet) – íx, hogy kacagnak majd.

Világos volt tehát, hogy a *könyvek* lesz egészmese-íve, még ha minden folytatás magában is megáll, sőt, ha egyik-másik nem tapad is szorosan a vezérszázhoz. (Ilyen Bab Berci költői en lejegyzett, felejtetheten esete a kóvel, „aki” virág akar lenni, majd mégis hervadni és elporladni vágyik – vagy a környezetvédő tézismese a motorizált Brwrw úrról, erről a telhetetlenül bírni és fogyasztani vágyó rémségről.) Hiszen a figurák a színrelépéstől a távozásig változnak, az érmeknek utóbb mutatkoznak meg a túlfelci. A patikusnak számos családóson kell túltennie magát, amíg majd eltekint a sikertelen csodanektár-változatoktól (amelyeket rendre megkóstol, de egyik sem eredményez olyan hatást, hogy Bab Bercit ne akarná úgy kivágni a lakásából, mint a sicc), hogy amikor hívti fogják, útra keljen. A pót-apaságra úszta szívvel vállalkozó kiérdemesült bohócnak pedig a felvértezeten Fiúra váró veszedelem és szenvedélyes szerelem végül egyszerre kell hogy megmutassa az addig követett nevelési elvek csacskaságát. A félig-meddig tolvajok, iszogató klosárok, tócsába taposók, illemszegők és öklüknek parancsolni ritkán tudók ugyanúgy reálisan kültelki, mint ahogy elvarázsoltan mesebeli figuráinak szeretetreméltóságát is a könyv egészen át képes csak a szerző a végső felragyogtatásig emelni. A sőhős, Bab Berci pedig hosszas kedélyhul-lámzások és rossz tapasztalatok után jut el addig, hogy agyafúrtsággal kombinált, szeretni

való szelldítőkészséggel szálljon szembe a hiú gonoszsággal.

A fantasztikus sodrású utolsó mesében ugyanis efféle feladatok várnak rá. Ki kell szabadítani börtönéből Lapázi Lopezt, s meg kell keresnie a („na, hála útennek!”) megszőkötött Fiút, aki ráadásul éppen akkor esik szerelembe a sugárzó szépségű Bedebunk Sáriával, amikor minden nőszemély eszeveszetten *núttkozik*, hiszen – ahogy kidoboltatott – fejevesztés terhe mellett kell valamennyinek ocsmányabbnak lennie Utolsó Szaurellánál, a világcsőf királynőnél. Sáriára tehát a pallos vár – megmenekülésének csodálatos története s a hősök tetteinek sora azonban itt most maradjon homályban.

Azon spekulálok, hogy tényleg így lehet: vagy olyan varázslók vagyunk, akik „az emberiség érdekében éjt nappallá téve” ügyködünk, csak éppen a karnyújtásnyira lévőket (meg magunkat) nehéz megváltanunk – vagy pedig olyan csőlátások, hogy nem látunk tovább a saját savanyú uborkánkknál. Esedeg mindkét-félék egyszerre. Aztán a másik rejtdzőkődő, titkos költő jut az eszembe – aki maga volna a szerző. S ahogy az emlékezetes ízeket teremtő asszonynak egy-egy étele, süteménye vagy csókja – neki a bánata felejtetheten. Berzsián költő „*vzzelteli-szarvasnyom szomorúságát*” most szeméremből legalább fél tucat mesefigura lelkébe rejti. Olyan pálinkabutykosos, padlóra hamuzó, durva alakokba, mint a bánatvetékedőt hirdető Rév Zoli például, aki Bab Berci világnagy szomorúságára ilyen érzéketlenül legyinti: „*Minden ilyen világlegnagyobból előbb-utóbb kiderül, hogy piti kis vacak. A te bánatod is egy kődöcske csak, egy füstpamal, egy árvácskaárnyék.*” Még jó, hogy – noha költőkről és hősök-ről van szó – utóbb tényleg csak kikászálódnak a szomorúságból, s a szeretetről szóló történetek szelleme éppúgy jókedvre derít majd, mint megunhatatlan szövegük.

S míg ilyenformán morfondírozok, szakértőm éppen azt pletykálja kortársnőjének, hogy képzeld, apáék egyik este a Bab Bercit olvasták fel egymásnak, és így dülöngéltek a röhögéstől!

Závada Pál

## HALÁLJELEK

Szerkesztette Kovács Ákos

*Liget*, 1990. 112 oldal + fotók, 78 Ft

Az „*Évszakonként*” megjelenő „irodalmi és ökológiai folyóirat”, a *Liget*, ezúttal a halálról szóló újabb írásokat tett közzé – különszámként. Ez a válogatás azonban nemcsak a *Liget* sorozatkönyve, hanem Kovács Ákos újabb kötete is, csakúgy, mint az egyre gazdagabb magyar „halálirodalomé”.

A HALÁLJELEK emellett – a 11. oldal tanúsága szerint – Festschrift is egyben: lábjegyzet köszönti a szerzők nevében az (1989-ben) hatvanéves Hofer Tamást, aki mellesleg a kötet VISELTES KALAP A MESTERGERENDÁN című tanulmányának szerzője is. Hofer rövidségében is megragadó munkájának azóta párja is akadt, mégpedig Kunt Ernő kétségbeejtően tragikus története (1990), amelyben az 1956 végén kivégzett fiú kalapja a mestergerendára került, az oda magát évekként előtte felakasztó apjáé és szintén öngyilkos nagyapjáé mellé.

Nem lehet panasz: szép számmal jelennek meg thanatológiai, sőt etnothanatológiai könyvek és tanulmányok. A MAUZÓLEUM főcímű, vagy ötven szerzőt és kísértetszerzőt (Domés Kristóf, Bencés Lajos, Pálos Xavér) felvontató antológiával (Adamik et al., szerk., 1987) egy időben jelent meg Kunt Ernő világviszonylatban is páratlan, igaz, nem minden előzmény nélküli (pl. Nagy Olga, 1982) népi thanatológiája. Az elmúlt évek egyik remeke Magyar László András szellemes kísértettani könyvecskéje (1989).

Magyarországon az utóbbi évtizedben talán a legérdekesebb kiállításokat Kovács Ákos rendezte. Közülük is kiemelkednek: MAGYARORSZÁGI SZÖVEGES FALVÉDŐK A XIX. ÉS XX. SZÁZADBAN (1980), MAGYARORSZÁGI MADÁRJESZTŐK (1981), BUDAPESTI FALFIRKÁK (1986) és MAGYARORSZÁGI TETOVÁLÁSOK (1987). E négy témáról kitűnő, általa szerkesztett kötetek jelentek meg kiállítási katalógusképpen (Kovács, szerk., 1980, 1981, 1986, és a *Forrás* című kecskeméti folyóirat 1987. évi 3. száma), a falvédőfóliárok pedig külön hálás témának bizonyultak (Kovács, 1985, Kovács, szerk., 1987, Hoppál, 1986). A tetoválások vizsgálatának kiegészítéseképpen Kovács Ákos Szíres Erzsébettel közösen tette közzé nemrég D. Sz.

Baldajev burját származású volt szovjet belügyes tiszt feljegyzéseit (1989).

A falvédők, madárjesztők, falfirkák, tetoválások, haláljelek a népi kultúrának periferiái felőli megközelítést jelzik. Kovács Ákos századunk nagy néprajztudósai közül olyan elődökkel büszkélkedhet, mint az orosz Péter Bogatyrev, aki nem röstellt behatóan foglalkozni a mézeskaláccsal (1985), valamint a brazil Gilberto Freyre, akinél páratlan harmóniában találkozott a hagyományos szellemi történet és a modern kulturális antropológia. Freyre például alapműve egyik lábjegyzetében hazája cukrászasszonyainak süteményes tálcaikat díszítő papírkivágásaira hívta fel a figyelmet, két másikban pedig a sütemények formájának és nevének szexuális vonatkozásaira tett utalást (1985). Természetesen a magyar néprajzkutatók közül sem csak Kovács és szerzőlársai foglalkoznak „periferiális” kérdésekkel. A lócsolásminták (Bihal, 1983, Szabó, 1983) és a mézeskalácsosság (Szabadfalvi, 1986) például egyaránt avatott kutatókra letek.

A kulturális jelenségek periferiái felőli megközelítése általában olyan elődökre hivatkozhat, mint Sigmund Freud és Roman Jakobson. Az előbbi rendellenesnek minősített lelki jelenségek (hisztéria stb.) tanulmányozása révén tett fontos megállapításokat az emberi lélekről, az utóbbi pedig a gyermeknyelv és az afázia kutatásának tanulságaképpen a nyelvről. A Kovács Ákos által feldolgozott témák kétségtelenül kívül esnek az etnográfia, képzőművészet és szociológia hagyományos érdeklődési körén, tehát felvetésük már önmagában is figyelemre méltó. Tanulmányozásuk igazi értelmét azonban mégis valami általános tanulság adná – Kovács ezzel egyelőre adós maradt.

Mindenesetre immár „*egész kötet foglalkozik az utak, vasúti átjárók, folyók, útkereszteződések, alagutak mellett, hegymászó- és vadászszerecséltenségek színhelyein, hídkorláton stb. emelt szimbolikus sírjelekkel, halotti emlékjelekkel, haláljelekkel, melyeket a nem természetes halállal meghaltak hozzátartozói, barátai emelnek a szerencsétlenség színhelyén*” (ez lenne a definíció). Egyébként jó szemű fotós már korábban is tett közzé válogatást út menü haláljelekből (Surányi, 1985), az 1957 óta Münchenben tevékenykedő Vajda László pedig egy korai, a haláljelek motorizáció okozta elszaporodását megelőző (1948) ta-

nulmányában alapos összehasonlító elemzést végzett. E cikk újraközlése a „szakérdemek” mellett valóságos filológiai csemege: az újbóli rövidítés „csak” a lábjegyzeteket hagyja el, hisz az „eredetiben”, az 1948-as közlésben is a 7. után a 10. fejezet jön. Ezzel a szerkesztő a magyar kiadói gyakorlat legbarbárabb hagyományainak igyekezett megfelelni – „szerencsére” Vajda főleg az idézett művek adatait tette lábjegyzetbe.

Jellegzetes Kovács Ákos-kötet: néhány hozzáértő tanulmány mellett elmaradhatatlanul (egyébként illenek is ide) szerepel benne Tandori Dezsd is egy – ezúttal viszonylag rövid, de szép – verssel és Hoppál Mihály is szokásos háromoldalas cikkével. A „hozzáértő tanulmányok” szerzői közül (Vajda és Hofer is ide sorolandók) Kovács Ákos maga a magyar adatokat és a kötet anyagát átfogó összegzést ad, Voigt Vilmos (bibliográfiája a 120. oldalon) és Zorica Rajković a délszláv haláljeleket, Paul Virilio és Beke László a modern technológiával felszerelt világ általános kérdéseit, Szilágyi István pedig a vörösrre festett keresztet tárgyalja. Mindezt néhány további cikk, a Bartal György (1913–1936) emlékére emelt faddi monumentális oszlop dokumentációja és egy a síjának haláljelet állító debreceni cigányasszonnyal készített interjú egészíti ki.

Maradandó haláljel főleg nagy vagy különös sorsú embereket illet – így jutott Hauser Gáspárnak is (Ráth-Végh, 1964). 1833. XII. 16-án ismeretlen tettes Ansbach városában halálos sebet ejtett az ekkor huszonegy év körüli, rejtélyes származású Kaspar Hauseren, aki 18-án sebeibe belehalt. (A legvalószínűbb feltevés szerint a badeni nagyhercegség félreállított örököse volt.) Az ansbacher várkertben, a merénylet (de nem a halálest) színhelyén felállított emlékoszlopon az alábbi felirat olvasható: HIC OCCULTUS OCCULTO OCCISUS EST (itt ólték meg rejtélyesen a rejtélyest).

Érdeemes megemlíteni Budapest néhány nevezetesebb haláljelét is. Annak az épületnek a helyén, ahol 1849. október 6-án Batthyány Lajost az első független felelős magyar miniszterelnököt kivégezték, 1926. október 6-án avatták a Batthyány-örökmécsést. Ságvári Endre antifasiszta mártúr, aki 1944. július 27-én esett el tűzharcban a budagyöngyei Nagycukrászdában, szintén kapott haláljelet. Halá-

la 34. évfordulóján avattak emléktáblát az egykori budapesti pártszékház melletti házban Jean-Pierre Pedrazzini francia riporternak, akit itt, a Köztársaság téren 1956. október 30-án lőttek le. Az ő emlékéét őrzi még egy közeli fa, amelybe az őt érő golyó csapódott – és az 1960-ban felállított kommunista mártúremlékmű, amelyet róla (egy elesését megörökítő fényképről) mintáztak.

A haláljelek nemcsak az utak mentén szaporodnak. 1990. augusztus 14-én hajnalban a kőbányai Zalka Máté téri aluljáróban egy részeg társasággal dulakodó rendőr lelőtte a társaság egyik tagját. Az áldozat emlékére hozzátartozói és barátai már másnap haláljelet tettek. Feltrátk a falra (többek között): „*Horváth Gyula, Aranykezű, 1. évi 28. évet.*” A feliratok – köztük egy bosszúeskü – elé koszorút, virágcsokrokat, italt, cigarettát, pénzt tettek; imával, gyertyagyújtással és megint csak bosszúesküvel emlékeztek meg a halottáról.

Bár sok más belefért és sok minden kimaradt belőle, a kötet jól összefoglalja mindannak a javát, amit a haláljelekről tudni érdemes. Kovács Ákos egy nemrégiben tett utalásából arra lehet következtetni, hogy újabban a tüntetések transzparenciei keltették fel érdeklődését (Kovács és Sztrés, 1989). Kíváncsian várjuk az újabb kötetet, szólhat akár a mézeskalácsról, bomoklcsolásról, türelemüvegekről, hőemberéptésről stb. is.

Végezetül két jó tanács azoknak a könyvbarátoknak, akik legalább annyit (vagy többet) adnak egy könyv küllemére, mint tartalmára. Vegyék meg a HALÁLJELEK-et, mert a fotók gyönyörűek. De – különösen a színes képmellékletek tájékán – csínján nyitogassák, mert ha sűrűn lapozgatják, menthetetlenül szétesik.

#### Irodalom

- Adamik Lajos et al., szerk.: MAUZÓLEUM. HALÁLJELEK. A HALÁLLAL VALÓ FOGLALKOZÁS. Bp., Bölcsészintézet Centrál, 1987.
- Bihal Ella: A VÁSÁRHELYI SZEGÉNY EMBER HÁZA FÖLDJÉNEK DÍSZTÉMÉNYEI. In: Dömötör János és Tarkányi Szűcs Ernő, szerk.: KISS LAJOS EMLÉKKÖNYV. Hódmezővásárhely, Hódmezővásárhely Város Tanácsa, 1983. 317–350. o.

- Bogaryrév (= Bogatirjov), Petr G.: A NŐPHAGYOMÁNY ALAKULÁSA. Fordította F. Nagy Géza et al. Bp., ELTE Bölcsészettudományi Kar Folklore Tanazék, 1985. (*Folklorisztika*, 8.)
- Freyte, Gilberto: CASA-GRANDE E SENZALA (1933). ÜDVARHÁZ ÉS SZOLGASZÁLLÁS. A BRAZIL CSALÁD A PATRIARCHÁLIS GAZDASÁGI RENDSZERBEN. Fordította S. Tóth Eszter. Bp., Gondolat, 1985.
- Hoppál Mihály: A MINDENNAPOK MITOLÓGIÁJA FALVÉDŐSZÖVEGEK MAGYARORSZÁGON. *Világosság*, 27/1986/4. 243–248. o.
- Kovács Ákos, szerk.: MAGYARORSZÁGI SZÖVEGES FALVÉDŐK A XIX–XX. SZÁZADBAN. Hatvan, 1980. (*Hatvani Lajos Múzeum füzetek*, 7.)
- , szerk.: MAGYARORSZÁGI MADÁRJESZTŐK. Hatvan, 1981. (*Hatvani Lajos Múzeum füzetek*, 10.)
- : MAGYARORSZÁGI FALVÉDŐFŐLIRATOK. Bp., 1985. (*Magyar Csoportnyelvi Dolgozatok*, 24.)
- , szerk.: BUDAPESTI FALFIRKÁK. Bp., Műcsarnok, Országos Közművelődési Központ, 1986.
- , szerk.: FELIRATOS FALVÉDŐK. Bp., Corvina, 1987.
- : A (TEST)MŰVÉSZET ÖRÖK, AVAGY: BEVEZETJÜK A TETOVÁLÁST. *Forrás*, 19/1987/3. 2–25. o.
- Kovács Ákos és Szűcs Erzsébet: TETOVÁLT SZIVÁLN. SZOVJET ELTŰRELTETEK TETOVÁLÁSAI ÉS POLITIKAI KARIKATŰRÁI. Szeged, Sprint, 1989.
- Kunt Ernő: AZ UTOLSÓ ÁTVÁLTOZÁS. A MAGYAR PARASZTSÁG HAJLÉKÉPE. Bp., Gondolat, 1987.
- : EMLÉKEZÉS ÉS FELEJTÉS, AVAGY A HALÁL HÁROM KALAPJA. *Holmi*, 2/1990/10. 1089–1101. o.
- Magyar László András: BEVEZETÉS AKJŚERTETIANBA. Bp., Akadémiai, 1989.
- Nagy Olga: A HALÁL AZ ÉLET RENDJÉBEN. SZEMPONTOK A NÉPI GYANATOLÓGIÁHOZ. *Korunk*, 41/1982/5. 343–349. o. 9. 674–680. o.
- Novotny Tihomér: ELSŐ VIIAGHÁBORÚS KATONAREMÉLÉK. Bp., Műzsház, 1987.
- Ráth-Végh István: TARKA HISTÓRIÁK. Bp., Gondolat, 1964.
- Surányi Péter: ORSZÁGÚTI SÍRFELÍRÉK. *Új Tükör*, 22/1985/44. (XI. 3.) 22. o.
- Szabadtalvi József: MÉZESKALÁCSOSSÁG DEBRECENBEN. Debrecen, 1986. (*A Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei*, 46.)
- Szabó Mária: LOCSOLÁSMINTÁK SZEGVÁRÓL. *Honismeret*, 11/1983/4. 31–32. o.
- Vajda László: KÖVEK A SÍRON. (EGY ZSIDÓ NÉPSZOKÁS NÉPRAJZÁHOZ.) *Az Izraeli Magyar Irodalmi Társulat Évkönyve*, 1948. 209–241. o.

## A KÖZÉPKORI ÉPÍTÉSZET LEKTŰRJE

*Ken Follett: A katedrális  
Ismeretlen magyar fordító munkája  
A Victoria Kft. kiadása, Debrecen, 1990*

Az eredetileg A FÖLD PILILÉREI címet viselő terjedelmes, 1989-es regény 1990-re nemcsak magyarra fordult (fordítója ugyanis nincs megnevezve), hanem meg is jelent. A kiadó kft. – nyilván a gyors siker reményében – lemondott a magyar szöveg túlzott félsülgetéséről (az eredmény meglehetősen nyers és célratoró stílus). Ugyanez a remény juttatta a címlapra a tört, melyen ugyanolyan szűnő vér tapad, amilyennel a magyar cím betűit nyomták. – Figyelemre méltó szimbolika.

A történet Angliában játszódik, 1123 és 1174 között, az I. és II. Henrik uralkodása közötti zavaros korszakban, a Plantagenet-ház megalapításához és uralmának megszilárdulásához vezető harcok idején. Alkalmas keret valóságos történelmi kalandok, szövevények és ezekhez kapcsolódó fikció előadására. Az anarchia viszonyai között játszódó bonyolult történet szálai vezetnek az átéléshez feltétlenül szükséges magánszférába. Cherbourgi (alias Shareburgi) János jocularator mit sem sejtve belekeveredik I. Henrik örökösének, Vilmosnak (meghalt tényleg 1120-ban) ellenségei által megrendezett hajótörésébe, s mivel sokat tud, az aljas összeesküvők elteszik láb alól. Szeretője, Ilona (a fordításban minden hozzánk közel álló személynek magyar neve van), felneveli szerelmük gyümölcsét, Jancsit (utóbb János építőmester). E kiváló hölgy eredete homályban marad ugyan, de (minden esetben egy kakas lefejezése útján foganatosított, összesen két rendbeli) átkainak általában üdvös dramaturgiai szerepe van a történet kulcspontjain. Mint előbb-utóbb kiderül, az anarchiában érdekelt összeesküvők egyike Percy Hamleigh volt, feleségével és fiával, Williammel együtt az özvésnek, köpönyegforgatásnak, erőszaknak megtestesítője. Nem csoda, hogy a fiú, William Percy majd (sajnos, elég későn) mint Becket Tamás egyik gyilkosa végzi akasztólán. A másik, akkor még csak falusi pap, Waleran Bigud, utóbb főesperes és Kingsbridge püspöke (a történet végén vezet-

Kicsi Sándor András

lő). A harmadik Jakab, Kingsbridge monasztikus székesegyháza szerzetesi közösségének perjele, aki a legkorábban, de mint utóbb kiderül, nem kis büntudattal halt meg. Természetesen e gonosztevőknek akadnak jó ellenfeleik is: a Hamleigh családnak ott van áldozatul és ellenlábasul a jó Bartholomew, Shiring grófja, illetve esküvel atyjuk megbosszulására kötelezett fia és lánya, a gonosz papok ellenében pedig a derék szerzetes, Fülöp perjel, végül Kingsbridge püspökeként II. Henrik canterburyi megaláztatásának tanúja. Ebben az együttesbe csetlik-bollik bele az előbb William Percy számára házat építő, majd munkanélkülivé és földönfutóvá váló, utóbb Kingsbridge-ben építőmesterként biztos állást szerző Tamás mester, akinek sorsa előbb-utóbb valamennyi szereplő sorsával összefonódik. Persze nem mindenki hibátlan a jók között sem: Tamás mester fia, Alfréd például határozottan rossznak bizonyul, ami szegény Jancsinak egy tanulmányúttal egybekötött számkivetésbe, aggódó anyjának pedig egy újabb kakasba, illetve a szokott színvonalú rettenetes átokba kerül. Persze e dióhéjba foglalt sztori nem kárpótolhat az eredeti elbeszélés izgalmaitól.

Színhelyei: kisebb-nagyobb kolostorok, várak, falvak, részben meglévő, részben éppen keletkező városok. Vannak közöttük létezők, mint például Salisbury, Winchester, Lincoln, Canterbury, és fikúvek, amilyen mindenképp előtt Shiring és Kingsbridge. De a legfőbb színhely az út, különösen ha az erdőn át vezet. Meri ott élnek a bujdosók (elsősorban a boszorkánygyanús ösfeminista, Ilona), ott történnek meg a legnagyobb tragédiák és a legnagyobb gaztettek. A helyszín és a hangulat ismerős: alighanem Walter Scott-tól.

A történet azonban egészen más: sokkal modernebb, sokkal erőszakosabb, mint romanukus elődje. Általában korunk lektűrigenyeihez igazodik, különösen a nyers erőszak, a borzalmak ábrázolásában. Csalódottak lennénk, ha nem keletkezne hamarosan (természetesen videokazettákon is forgalmazott) filmváltozata, hiszen célratörő, keveset filozófáló dialógusai és képszerűen kidolgozott szituációi máris szinte kamera (valamint ügyes díszletépítész, kosztümtervező és tekintélyes mennyiségű ketchuppal felszerelt kellékes) után kiáltanak. A tanulságot nagyon sokféle

ponton lehetne keresni. Az egyik alighanem az, hogy nincs értelme visszavágni a történelem régebbi századaiba, mert azok ugyanolyan rondák voltak, mint a mi korunk. A másik: a jó kétségtelenül elnyeri jutalmát, de addigra vagy meghal, vagy megöregszik. A figyelmes olvasó azonban a szövevényes történet egyik mellékszálán, az építőmester szájából ennél biztatóbbra is lel: „Mert nem lehet nagyobb öröme egy mesterembernek, mint megmulatni, hogy mi tud, legföljebb még az, ha egy szép asszonnyal szerelmeskedik.”

Ezt az aranymondást választjuk vezércsigaként. Sajnos, nem a második felét, holott a műnőgyógyászati és szexológiai részletei szakember után kiáltanak. Számunkra elemző annak megállapítása, hogy a gonosz emberek kivül a rossz építőmester is a szexuális perverziónál köt ki. A fent megjövendölt megfilmesítés azonban épp ezeket a mozzanatokot nyilván méltón fogja megjeleníteni (remélhetőleg a megindítóan sikeres inum együttdetekkel együtt). Ugyanis a recenzensnek az a gyanúja, hogy a *Holmi* figyelmes szerkesztője hozzá mint középkori építészetre szakosodott művészettörténészhez juttatta el a művet, s így ítéletét a mesterember első örömének tárgyában várta.

És joggal: a munka ugyanis nem utolsó sorban a középkori építészettörténet regénye is. Hogy csak a legfontosabb tényeket említsük: Kingsbridge romladozó székesegyháza a történet elején még valami famennyezettel ellátott, de falainak vastagságában végigjárható galériát rejtő, alighanem korai anglo-normann épület. Tamás mester, aki mindenáron katedrális akar építeni (s ezt a hóbortját csak megerősíti első feleségének végakarata), modernebb, vélhetően újabb normann stílusú épületbe kezd. Ezt az épületet fia, Alfréd megpróbálja boltozatokkal ellátni, de vállalkozásán nincs (nem is lehet) Isten áldása: a templom összeomlik a felszentelés napján. Persze, a perverz erőszaktevő tanulatlanságára csak egy gyógyszer van: a korai francia góúka importja. Szerencsére kéznél van a tehetséges, már inas korában is újításokkal kísérletező Cherbourgi János fia János, akit sorsa Normandián át (Lessay, Jumièges) Tours-ba, Compostelába, végül Saint-Denis-be vet. Utóbbiba épp a legjobbkor, hiszen szerelmi csúcspontja szerencsésen egybeesik szakmai

csúcspontjával, Suger apát szentélyének felszentelésével. Ő lesz az tehát, aki Kingsbridge-be behozza a gótikus szerkezeteket. A dolog nehéznek bizonyul, hiszen a mindenfelől támadó ármány megnehezíti számára az atyai ars poetica gyakorlati megvalósítását (lásd: a lent idézett mottót). Mint mondja, arra kényszeríti, hogy „*két olyan dolog között válasszak, amit a világon a legjobban szeretek*”. Ez bizony súlyos konfliktus, olyannyira, hogy János mester már-már öngyilkos lesz. De ahelyett, hogy levetné magát az épület főhajójának tetejéről, szerencsésen feltalálja a támfvet. S ezzel (mivel a dologról az 1152–1155 közötti eseményeket tárgyaló részben esik szó) sikerül átrúni a művészettörténetet is, nem is szólva arról a tetejes nyereségről, hogy szerencsésen racionális (?) magyarázatot kaptunk egy építészeti idea születésére. Megvan tehát a gótika, meghonosodik Angliában, s bár eddig úgy tudtuk, hogy a szóban forgó stílus csak Canterburyben, az 1174-es tűzvész után jelent meg, Sensi Vilmos tevékenysége során, most már érthetővé válik, hogy azok az igazak, akik mind Becket Tamás pártján voltak, miért ezt a stílust választották. A canterburyi építkezés eseményeibe a szerző már nem bucsátkozik bele (talán mert Gervasius krónikájának elbeszélését másként, jobban hasznosította a kingsbridge-i építkezés elbeszélése során), de futólag megemlíti, hogy Sensi Vilmos volt a sensi székesegyház mestere is, s már Becket Tamás gondolt arra, hogy egyszer csak elcsábíthatja Canterburybe.

A sensi székesegyház attribúciója a később Canterburyben működött és ott halálos balesetet szenvedett mesternek az egész eddigi művészettörténet-írást megszegyentő eredmény – lenne. Ez a szakszerű stíluskritikai eljárás, amelynek alapelveit egyébként a múlt század végén, Wilhelm Voge dolgozta ki, az író számára egyáltalán nem idegen. Sőt XII. századi szereplői is használják. Így például János mester szerető felesége a férje által faragott atlaszfigura láttán bizonyosodik meg arról, hogy előtte járt Tours-ban. Sensi Vilmossal azonban baj van. Sensban ugyanis aligha nevezték volna sensinak, ami természetes volt idegenben, Canterburyben. A gonosz recenzens, akinek a legnagyobb élvezetet a történelmi film tájában a statusztéria által elszórt cigarettásdobozok és csikkek, a barokk galéria falát díszítő szabványos dugaljok okozzák, e

ponton felröhög. S rögtön felidézi a többi, látószólag, de nem egészen korhű mozzanatot is: azt, hogy „*a winchesteri püspök rezidenciája... tágas parkkal csatlakozott a rendházhoz*” (a park talán korai még a XII. században), hogy a papok sűrűn emelik fel a szent ostyát (holott ez a szokás csak a későbbi középkorban terjedt el), hogy szegény Bartholomew gróf két gyermeke csak úgy kölcsönözne neki a börtönbe „*egy bibliát*” (mintha ez nem lenne ritka, nagy érték, s ráadásul súlyos kódex is e korban, de a legkevésbé laikusok olvasmánya). Ebbe a sorba tartozik János kőfaragó különös tehetsége is: amikor állítólag „*tölgyfa, kőris, nyírfa valóságos leveleinek természetű mását*” faragja Kingsbridge köveire, valójában jó évszázaddal későbbi művészet vívmányait valósítva meg. A szerencsés és jó szemű olvasó tovább folytathatja a vadászatot az anakronizmusok után: ez is kitűnő szórakozás.

Kész a válasz is: amilyen jó szórakozás (egyeseeknek), ugyanolyan aljas szőrszálhasogatás, szégyenletes pedantéria. Pedig nem az: pedantériával mindenekelőtt a szerző vádolható, amikor a középkori művészettörténetírás szinte valamennyi teóriáját és ma érvényes történelmi rekonstrukcióját eljátszatja szereplőivel. Előadják ők azt, hogy hogyan dolgoznak az építőműhelyekben (a gyerekeknek szóló „*Katedrális építünk*”, „*Várost, várat s ib. építünk*” kivágós és modellszerűen hajtogatható-ragasztható oktató játékok módjára), előadják a tudományosan rekonstruált fejlődéstörténetet, átélik a modern interpretátorok által átélendőnek vélt benyomásokat. Tamás mester bemutatja, hogy kell a templomot kitűzni a védőszent ünnepén felkelő naphoz igazodva (építészettörténészek kedvenc teóriája). János nem von meg magától egy kis számszimbolikát (szintén hálás téma). Ő az, akit Toledóban a kolostorkerengő és -udvar aránya foglalkoztat, s úgy tesz, mintha mindent Eukleidészről merítené (pedig a példa Villard de Honnecourt vázlatkönyvének egyik folytatójától való, s így szintén a visszavetített anakronizmusok sorába tartozik). De még mással is foglalkozik: például műhelyében csodás összhangban dolgozik üvegfestő lányával – ki ne ismerne rá a strassburgi Sabine és Erwin Steinbach különösen a XVIII. századi szentimentalizmus által melengedett műfőszára! Persze hogy ő az, aki Toledóban is jár,

hiszen angol szerző soha nem mondhat le igazán – főleg, ha népszerű akar lenni – a szaracénelméletről. Sőt a másik bájus, romantikus történet az út fölött ágakkal összeérő fák látványáról, mint a boltozott középkori tér előképéről!

Bármily olvasott is a szerző a középkori építészettörténet és építéstechnika modern irodalmában, éppen ezek az elemek árulják el, hogy végül is egyre megy számára, mi hova illik: a lényeg az, hogy „középkorias”, „korhű” legyen. Senkit ne tévesszen meg a sok-sok részlet: nem a középkori hangulat hordozóival van dolgunk (mint a már említett Walter Scottnál vagy Victor Hugo középkori Párizsában, ahol soha nincs szó ilyen kínosan hajszolt hitelességigényről), nem is középkori eszmék és ezek szimbolikus hordozói ütköznek egymással (mint Umberto Eco regényében, ahol az időbeliség tudatos kiküszöbölésével válik egyidejűvé, ami nem az). Szenttelen, középkori stílusú Disneyland ez, modern „hangulat” és modern „eszmék” díszlete. És orosz regény.

Talán nem annyira, mint magyar fordításban, amely – legalábbis az építészeti terminus technikusok visszaadásában – pontatlan és homályos. Feltehetőleg másban is. Ára: 260 forint. Panolsky híres könyve *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás* címmel 1986-ban még 35 forintért jelent meg. Igaz, szövege, a jegyzetekkel együtt is csak 50 oldal, míg Ken Follett könyve 798 sűrűn szedett oldalt számlál.

Marosi Ernő

### A HOLMI novellapályázatáról

Több olvasónk érdeklődésére közöljük, hogy pályázatunkra, amelynek határideje 1991. május elsején járt le, mintegy ezer novella érkezett. Az írások kritikai értékelését csak május elseje után kezdhettük el, eredményhirdetésre a későbbiekben kerül sor. – A HOLMI általános gyakorlatához híven minden pályázót személy szerint is értesíteni fogunk.

## MOSTANTÓL FOGVA EZ LESZ A MÚLT

Hatvanas évek

*Új törekvések a magyar képzőművészetben  
Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában  
1991. március 14.–június 30.*

*Képzőművészeti Kiadó – MNG, Ludwig Múzeum,  
Budapest*

*A műtárgylistát összeállította és a kiállítást rendezte  
Beke László, Dévényi István, Horváth György  
A dokumentumfotókat válogatta  
és a katalógust szerkesztette Nagy Ildikó*

E kiállítás, illetve az ahhoz kapcsolódó katalógus nem pusztán az 1991-es szezon kiemelkedő fontosságú eseménye – hiszen annak tárgya a *šóctm* szerint a hatvanas évek művészete –, hanem a kortárs magyar művészettörténet által a jövőben feldolgozandó periódusok egyike, egy immár végre pusztán tudományos megfontolásokon alapuló monográfia részeként.

A tárlat azonban az alcímnek megfelelően – és előre kell bocsátanom, hogy megítélésem szerint sajnálatosan – nem a hatvanas évek egészével, hanem csak az „új törekvésekkel”, vagy, mint Beke László a katalógusban közölt szerencsésebb című tanulmánya állítja, a „*rejtett dimenziókkal*” foglalkozik. A hatvanas évek szellemi térképének, a művelődéstörténeti háttérnek a felvázolására és a művészettörténeti elemzésre a katalógus tanulmánygyűjteménye, dokumentumkielése, kronológiája hivatott.

E szerint a munkamegosztás szerint – mellyel kapcsolatos kritikai észrevételeim nem hallgathatom majd el – e tárlaton a rendezők elsősorban a stílustörténeti és stílusztikai összefüggéseknek megfelelő elrendezést tekintették feladatuknak, s a katalógus szövegei szolgálgják a korszakkal mélyebben is megismerkedni vágyó olvasókat.

Előjáróban meg kell jegyezmem, hogy ezzel a kettéválasztással a tárlat rendezői akaratlanul is megkerülték azt az egyébként feltétlen említésre méltó kérdést, hogy milyen típusú csoportfogalomnak is tekinthető a „hatvanas évek”. Mindenekelőtt azonban a kiállítást kell bemutatnom és ismertetnem, majd értelmez-

nem a művek bemutatásának e módját, hogy utóbb megfogalmazhassam kritikám lényegét is.

Mit is jelent a stílustörténeti, stilisztikai elv uralkodóvá tétele? Elsősorban azt, hogy a képek és szobrok egymás mellé helyezésekor formális szabályokat léptetünk életbe, s azokat, amikor lehetőség nyílik rá, mintegy „genealógiailag”, a rokonsági fokok metaforájának megfelelően, „családok” szerint tárjuk a nézők elé. Természetesen egy ilyen osztályozási elv sem lehet – mint a tárlaton is látjuk – maradéktalanul következetes, ám az esetek nagy részében komolyan ragaszkodtak hozzá a rendezők, arra téve kísérletet, hogy a különböző tendenciák és összefüggések ennek megfelelően váljanak érzékelhetővé, kiapinthatóvá. Mindez annyit jelent, hogy a rendezők nem pusztán egyes életműveket, hanem stílusközpontokat is reprezentálni kívántak. Adandó alkalmakkal ez arra vezethet – amint meg is történt néhányszor –, hogy a stílusfogalom élettel kitöltése, bizonyítása végett láthatunk egy-egy művet, akkor is, ha az egyébként önmagában véve gyenge, azaz jó néhány kép inkább teoretikus megfontolások eredményeként szerepel e kiállításon, minsem autonóm értékénél fogva.

A Magyar Nemzeti Galéria földszinti, U alakú terem sorának első, elkülönített terére azonban még teljesen érthető módon nem ez az elv jellemző, hiszen a stílushomogenitás a hatvanas években fellépő több nemzedék közül az első, az Európai Iskolaéhoz, illetve a Galéria a Négy Világtárhoz tartozó alkotók bemutatásakor nyilván erőszakolt, külsőleges, tehát sikertelen lett volna. E nemzedék, a két egymással szorosán összefüggő közösség tagjait nem sorolhatjuk egyetlen stílusfogalom alá, ezek az alkotók valójában a legkülönbözőbb irányokhoz kötődtek. Azok a tradíciók, amelyek e nemzedék alkotásait befolyásolták, a századelő mélyéből, illetve a harmincas-negyvenes évek európai művészettörténetéből származnak. Illés Árpád vagy Lossonczy Tamás, Gyarmathy Tihámér, Jakovits József, Vajda Júlia, Anna Margit, Martyn Ferenc, Barta Lajos, illetve Vaszkó Erzsébet a kényszerű szünetek és pályamódosítások után is folytatták 1949-ben félbeszakított munkásságukat. Ekkori munkáik tehát továbbra is az absztráción creáción, a bioromanika, a szürrealizmus és a késő konstruktívizmus világi-

ra, stílusaira utalnak vissza. Az e nemzedékhez, illetve csoportokhoz kötődő alkotók közül – Korniss mellett – valóban elsősorban Bálint Endre és Gedő Ilka volt az, aki a hatvanas években radikálisan új törekvésekbe kezdett. Ekkortájt bontakozott ki teljes gazdagságában Bálint Endre a vajdai „konstruktív szürrealista tematika” nyomán létrehozott „nostalgikus szürrealizmusa” (Szabadi Judit), illetve ugyancsak ez idő tájt folytatta évtizedes szünet után a festészetet Gedő Ilka, akinek művészete szorosan összefügg a bioromanika, illetve a látomásos szürrealizmus világgépével.

Ennek megfelelően az első teremben minden domináns stílus, a képek közötti összefüggéseket a hajdani együttes élmény, a közös indulás, tehát a generációs összetartozás teremti meg. Valószínű, hogy e személyes kötődéseken túl immár a stíluskritikai, illetve a technikai, elsősorban felületkezelési rokonságok voltak azok, amiért az idősebb nemzedék alkotóinak e művei mellé került Karátson Gábor, illetve Kovács Albert és Schéner Mihály egy-egy műve. Az ő festményeik valóban összecsengenek Vajda Júliával, illetve Gedő Ilka absztrakciójával, a roncsolt és tépett felületek párhuzamai nem pusztán üres analógiák.

Kevésbé tűnik indokolhatónak, hogy miért került Borsos Miklós jellegzetes márványtömbje Gyarmathy és Lossonczy absztrakciója közé, amint követhetetlen számomra Maróti János és Megyeri Barna műveinek az Európai Iskola közegében való elhelyezése is. Hiszen a távoli Henry Moore-os asszociációkat keltő Maróti-szobor, illetve a tragikusan fiatalon elhunyt Megyeri alumíniumhajtogatásokból összeállított absztrakt plasztikái, melyek a hatvanas évek elsősorban calderi mobiljaival mutatnak összefüggéseket, épp a rokonsági szempontokat figyelembe vevő kiállításrendezési szabályoknak megfelelően indokoltabbak lettek volna Csutoros Sándor vagy Türk Péter azonos ihletettséjú művei mellett. Azt pedig, hogy Megyeri Barna még kiállított az Európai Iskola FIATALOK című csoportkiállításán, a nézők közül már csak igen kevesen tudhatják. S itt még egy megjegyzést kell tennem. Általában értelmetlennek tartom, ha a kiállításkritika pusztán a névsorok újrafrászában, kiigazításában, felülbírálatában látja feladatát, de ebben az esetben mégis kivételt kell tennem. Semmi sem indokolhatja ugyanis például Fe-

keze Nagy Béla teljes mellőzését, illetve Gedő Ilka és főként Vaszkó Erzsébet bemutatásának ilyen mértékű meghökkenítő redukcióját. Az utóbbi két művész pusztán egy-egy kisméretű festménnyel szerepel e tárlaton.

Fekete Nagy Béla egész sorsa, különösen bátor élete és szomorú pályája paradigmaus érvénnyel mutatja meg a baloldali absztrakt művészek sorsát a háború előtti és utáni Magyarországon. Gedő Ilka és Vaszkó Erzsébet pedig – úgy vélem – nem pusztán az én értékeim szerint sokkal nagyobb, korszakosabb jelentőségű festők annál, mint amit ez a tárlat mutat. Talán nem tenném mindezt szóvá, ha a tárlat rendezői bizonyos esetekben vagy teljesen indoklás nélkül, vagy pusztán a formális rendezőelveknek engedve, nem mutatnának be, s nem csekély számban, olyan alkotókat, akiknek jelentősége semmiképp sem éri el nem pusztán e két művészt, de a tárlat nagyrésztét átlagát sem. Hiszen Pásztor Gábor, Gy. Molnár István, Vagyóczy Károly vagy Fenyvesi Tóth Árpád grafikai ellen semmi kifogásom nem lehetne egy, a magyar grafika történetét részletesen feldolgozó kiállítás keretei között, de nem sok helyük van egy olyan reprezentatív válogatásban, ahol például olyan nagyságrendű mesterek, mint Barcsay, csupán egyetlenegy képpel szerepelnek.

Ugyancsak részben felelhet meg a stílustörténeti elveknek a második téregység, melynek egy részét a tárlat egészéhez képest érthetetlen eklektika jellemzi. Mintha részben ide kerültek volna mindazok az alkotások, amelyek egyetlen nagy stílusirányzat formális csoportjába sem bizonyultak besorolhatónak. Schöner Mihály itt is szerepel – egy kiváló art brutós asszociációkat keltő alkotással – közvetlenül Tóth Menyhért három vörös-rózsaszín, figuratív, súlyos elementáris erejű vászna mellett. Előttük Vigh Tamás két kisméretű torzója, illetve az AJFÖLD NÉPE-nek egyik modellje látható, Vilt Tibor kisplasztikája és Varga Imre ERŐLTETETT MENET-ének közvetlen közelében.

A terem másik oldalán a magyar grafika pár jelentős lapját láthatjuk, s itt már helytálló s revelatív a stílustörténeti elrendezés, érzékenyek és figyelemébreztők az összefüggések, a párhuzamok, illetve az eltérések. Kassák, Bálint Endre és Ország Lili fotómontázsai, kollázsai, illetve Major János és Maurer Dóra réz-

metszetei valóban összefüggéseket mutatnak. Ez az elrendezés a művészi világok és generációk közötti párbeszéd egyik legszebb és legharmonikusabb esete. Kassák, Bálint, illetve még részben Ország Lili klasszikus konstruktívizmusból örökölt formateremtő elvei, majd annak a szürrealizmus tapasztalatán átszűrte változatai, valamint a rézkarcokon is konceptuális montázst alkotó Major műveinek hatása sokszorosan felerősítik egymást. Major metszőben rosszhiszemű, gyötrelmes, önemészti világa, a rézkarc nagyfokú technikai fölényt sugárzó használatán, illetve a képelemek montázskénti összeütköztetésén alapszik. Maurer Dóra biológiai, amorf formákból létrehozott metszetei is azt mutatják, hogy a korszakban még élő hagyomány volt a szürrealizmus,

kus avantgárd eljárásai, képszerkesztési elvei.

Az első teremsort – mintegy az U alaprajz első szárát – lezáró harmadik térben Schaár Erzsébet, Vilt Tibor, Berczeller Rudolf egy-egy kisplasztikájától eltekintve már a pályáját ekkor kezdő új nemzedék alkotásai dominálnak. Itt az uralkodó elem a tasizmus. A lírai, impresszionisztikus absztrakció lendületes, de mindenképpen puha formákat és elsősorban pasztellszíneket használó alkotóinak művei kerültek sorra egymás mellé. Hortobágyi Endre, Bak Imre, Attala Gábor, Nádler István, Molnár Sándor festményeinek sorával szemben Kukas Ignác Gínza-mitológiájának egyik kiemelkedő darabja látható. Így ironikus módon pontosan érzékelhető itt is, hogy milyen mesterségesek és a mozgalmi, szubkulturális különbségek, ha ennyi évvel később magukkal a művekkel szembesülünk. Hiszen a tompán ragyogó felületek mögül itt is, ott is előtér a romantikus hevület, az új nemzedék számára az absztrakció kalandja – bárhogyan értették is azt, és bármilyen csoporthoz tartoztak is – hatalmas felszabadulást hozott, illetve feszültséget teremtett, s ma is átüt mindkét élménytartomány e képeken. Molnár Sándor hatalmas vászna – szemben Lossonczyéval – mintegy már azt bizonyítja, hogy a kiállítás rendezői szerint milyen kiemelkedő szerepet játszott a korban az absztrakció, amelynek különböző fajtái, eltérő típusai a hatvanas évek modern művészetének alaptémái, mítoszai lettek.

Közvetlenül e művek mellett, mintegy a

„fordulóban”, a középső terem sor nyitánya-ként helyezték el Kondor Béla két nagy vásznát, metszeteit, illetve mobilját. Kondor óvatos kiemelése és térbeli elkülönítése egyébként teljesen indokolt, hiszen e művész egész életében levált a mindig nagy rajokban, hullámokban érkező, csoportokban tevékenykedő művészekről, s hangsúlyozta kívülállását, mint ő maga sokszor mondta, „modernellenességét”. Megrendítő magánya persze egyben autonómiájának záloga is volt. Művészete e tárlaton is kikezdehetetlen kortalanságában ragyog fel. Kondor az, akinek bemutatása mindig teljesen indokolt és sikeres is a múzeumi környezetben, abban a térben, amely már nincs és nem is lehet tekintettel a szubkultúrák mitológiájára, a másodlagos információk segítségére. Ő volt az, aki soha nem alkotott mást, mint zárt, autonóm műalkotásokat. Munkásságára nem volt jellemző a gag, az installációk túlzott használata, az environment, tehát a táblakép utáni korszak új világának különböző műfajai, s művészete e pár képen át is teljes erejével ragyog. Ebben az elrendezésben szintén önálló „epizódként” hat Pauer Gyula Marcel Duchamp-ra utaló, szoborvázlattal teli ládája. A Henry Moore-ra és a korszak magyar szobrásztárára – így többek között Somogyi József-re, de Varga Imrére is – utaló gyötört emberalakok, biológiai roncsok között már szerényen meghúzódik a láda egyik sarkában a pseudo kocka is. Ennek egy másik változatát pár teremmel később külön, a korszak főműveit megillető térben is kiállították a rendezők. E ládányi szobor mintha ironikus módon is illusztrálná azt a hatalmas változást, ami e korszak eredményeként ekkortájt ment végbe a magyar szobrászat történetében.

Az új terem sor egyik oldalán az absztrakt expresszionizmus ihletettségében fogant alkotások kerültek egymás mellé, Frey Krisztián, Tóth Endre, Keserü Ilona és Hencze Tamás művei. Utóbbi három alkotó majd, újabb stílusfordulataiknak megfelelően, még visszatér e kiállításon. Az, hogy ez a többszörös bemutatás indokolt-e vagy sem, ebben a koncepcióban fel sem vehető. Mindez a stílusok szerinti elrendezés elkerülhetetlen velejárója. Más kérdés, hogy ez aztán adandó alkalommal óhatatlanul is a *háttérbe szoríthatja azokat az alkotókat, akik nem változtattak látványosan stílust,*

vagy azt épp nem a rendezők kategorizációjának megfelelően tették.

Donáth Péter e tér centrumában elhelyezett égetett absztrakt „korongja” pontosan ímel az absztrakt expresszionizmus képeire, közös bennük a kirobbanó feszültség, a leplezetlen indulat. Ez a fajta nonfigurativitás épp e magyaros tradíciókból eredő tasizmus la-gyabb, szürtebb világával áll szemben.

A terem sor másik oldala, szemben a különböző stílusú absztrakciókkal, a kalligráfiáé. Csáji Attila egy műve nyitja e sort, s az ő szereplése kapcsán egy pillanatra ismét meg kell szakítanunk a „tárlatvezetést”. Hiszen épp Csáji az, akinek egykor fontos szerepe alig derülhet ki a mai néző számára, legfeljebb a katalógusban közölt, Nagy Ildikó által készített remek interjú nyújthat valamiféle segítséget. Holott Csáji, a szervező és a kiállításrendező éppolyan múlhatatlanul fontos és központi szerepet játszott ez idő tájt, mint Erdély Miklós vagy Szentjóbgy Tamás, akiknek jelentősége ezen a kiállításon ugyancsak halványan, alig érzékelhető.

Csáji műve után Ország Lili héber kalligráfiákból, asszociációkból rótt panaszfalai következnek, majd a sort Veszelszky Béla metafizikus-imaginárius impresszionizmusa, elvont tájfestészete, illetve Korniss munkái folytatják. Ország Lili e két művénel – melyek az MNG tulajdonában vannak – természetesen lehetett volna sokkal jelentősebbet is találni, legfeljebb ennek az intézménynek a falain kívül. Sajnálatos módon – s nem pusztán ebben az esetben – a rendezők a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményének „reklámját” előbbreválnak tekintették a művész érvényes bemutatásának szempontjánál.

Korniss európai iskolás társaitól való elválasztását én teljesen indokoltnak tartom, hiszen ekkortájt valóban ő volt a „mester”, az a művész, akitől talán a legtöbbet és legfontosabbat tanulták az absztrakció új világát elsajátító fiatalabb nemzedék tagjai. Kassák mellett valóban tőle lehetett megtanulni az éles kontúrok, a monokróm felületek jelentőségét és jelentés-összefüggéseinek bonyolultságát. Ugyancsak ő volt az, aki ekkortájt a legradikálisabban váltott, nemzedékének tagjai közül az ő munkássága újult meg a leghatásosabban. Épp ezért ennyiben ellentmondanék Bec Lászlónak, aki a katalógusban közölt tanul-

mányában – 22. oldal – a szentendrei program, a konstruktív szürrealista festészet „legkövetkezetesebb végrehajtóját” látja Korniss Dezsőben. A megfogalmazás némiképp szerencsétlen, hiszen a „konstruktív szürrealista tematika” elveinek rögzítőjét és gyakorlati kidolgozóját, Vajdát csupán korai halála akadályozta meg abban, hogy mintegy önnön festészetére „legkövetkezetesebb végrehajtója” legyen. Másrészt viszont, immár Vajdától függetlenül, én Korniss nagyszerűségét épp a próteuszi megújulási képességben látom, amint azt a kalligráfiaiák is bizonyítják.

A kalligráfiaiák sorával szemközi terekben az expresszív után a konceptuális absztrakció néhány darabja következik. Ennek a váltásnak megfelelően Gulyás Gyula és Csiky Tibor szobrai, Hencze Tamás és Türk Péter festményei, gipszreliefjei, illetve némiképp idegen elemként Csutoros Sándor lógatott plasztikai kerületek egymás mellé. Indokolatlannak tűnik itt Molnár Sándor nonfiguratív műve, hiszen a Rothko ihlette felületre csak kevésbé jellemző a monokromitás. Szemben a koncept mindig deklarált elvszerűségével, ez a kép is, a minimális információk ellenére, nagyfokú belső gazdagságával tündet. Türk Péter gipszlapjai – melyek talán Jovánovics műveinek egyedüli előképeiként tarthatók számon a modern magyar művészet történetében – éles és ennek megfelelően hatásos ellentétben állnak Donáth Péter három fekete korongjával, a geometrikus kontúrok és az égetett amorfi formák anütézisei gazdagítják egymást. A kiállítás e részen meghaladja az „áruházi katalógus” állandóan fenyegető kísértetét, amelyben az egymásra következő „fejezetek” sorrendjét csupán a megszokás indokolja.

A középső teremsort lezáró térben a korzák talán legfontosabb s az addigi absztrakt irányzatokat is mintegy beteljesítő tendenciája látható: a geometrikus törekvéseké. Az átvezető „elem” itt Haraszti István mobilja. Haraszti allegorikus-ironikus konstruktívizmusa a hatvanas évek magyar szobrászatát megújító életművek közül egyike a legfontosabbaknak. A geometrikus absztrakció sorát ezután Barcsay KÉPARCHITEKTÚRA-ja nyitja, s ez az elrendezés is arra utal, hogy a szentendrei mester időnként „földszagú”, szinte Nagy Balogh szívnívágát idéző tájfestészetének elemei, illetve síkkonstruktívizmusa mindig szerves, szin-

te természetes egységben állottak egymással. Talán még egy ismertetés keretei között is megengedhető annyi szubjektivitás, hogy Barcsay az a művész, aki egy, a különböző csoportok és irányzatok harcának lezárulása utániban a „legnagyobb karniert futhatja be”, elsősorban az introvertált fegyelem, másrészt a „Nagy Mű” iránti makacs és megrendítő küzdelme okán.

A geometrikus absztrakció művei között természetesen újra feltűnik Nádler István, Deim Pál, Keserű Ilona, Bak Imre, illetve Fajó János, aki teljes joggal foglal helyet Kassák kései művei mellett. Valóban ő volt a mester egyetlen, a szó szoros értelmében vett tanítványa.

A magyar szürnaturalizmust bemutató teremben hat a legszerencsétlenebbül a stíluskritikai elv, hiszen az bumeránghatást eredményez. Szabó Akos, Lakner László, Csernus Tibor, Konkoly Gyula, Csáji Attila, Gyémánt László művei ilyen töménységben és így elhelyezve inkább kioltják az egyes képek jelentését, mintsem felerősítnek azt. Tudjuk, hogy e kiállításon látható összes irányzat és stílus közül ez az egyetlen, amelynek csak távolról vannak nyugat-európai megfelelői, s amely ilyen élességében, e megfogalmazásában nagyon is magyar, helyi eredmény. A lokális műhely szűkösségének érzését, a szorongató hatást ez az elrendezés abszurd módon erősíti tovább. Hiszen a hatvanas évek elejének ez az áramlata volt az, amely elsősorban a Bernáth Auréli örökség feldolgozásán fárado, a teljes elzártágon és provincializmuson túllépni igyekvő néhány alkotó heroikus teljesítményeként érthető. Ennek megfelelően ez az a terem, ahol a néző – talán megengedhető a tapintatlan hasonlat – leginkább egy híbfáruháza polcai között érezheti magát. Ott az azonos funkciójú tárgyak designjának apró eltéréseit vizsgálhatja, itt pedig egy-egy technikai fogás, apró trükk továbbfejlesztésének, átvételének, átalakításának hogyanján merenghet. Holott éppen Csernus, Lakner és Gyémánt különbségei a fontosak. Gyémánt COSMOPOLIS-ának elegáns, némiképp már popos felületessége, eltúlzott könnyedsége szemben áll Lakner szinté abszurd módszerességével vagy Csernus gyötrelmes szorongásaival.

A már említett pár magyar grafikai lap, melyet szinte véletlenszerűen válogattak ki a

korszak hatalmas terméséből, ugyancsak itt kerül bemutatásra, olyan fontos alkotások társaságában, mint Baranyai András testrészletek fölnagyításából álló sorozata, vagy az ugyancsak riasztóan fiatalon elhunyt Ficsek Ferenc konceptuális nonfiguratív lapjai, illetve Bencsik István TORZÓ-ja.

A kiállítást végül a pop-art, illetve a radikális avantgárd művei zárják, mintegy a hetvenes évek világába való átvezetésként. Így az utolsó termet Konkoly Gyula, Jovánovics György, Lakner László és Altorjai Sándor művei uralják, azt példázva, hogy az évtized alkotásainak java nemzetközi mértékkel is elsőrangú, nincsen miért kisebbségi érzést éreznünk, s nem kell úgy gondolnunk, hogy festészetünk adandó alkalommal nem tartozik bele – a nem ismertségtől és az el nem ismertségtől függetlenül – a kortárs európai művészet élvonalába.

Ugyanakkor a néző, itt már kifelé ballagva a teremből, hogy beleütközzön az olasz és osztrák turisták özönébe, azon is elgondolkozhat, hogy hányan is emigráltak vagy haltak meg idő előtt. Csernus, Lakner, Szentjóbby neve bizony okot ad a szomorúságra. Ugyancsak feladatot jelent a halálos betegségből az öngyilkosságba menekülő Altorjai Sándor képének értelmezése, hiszen a gyagyaiizmus megalkotója talán minden más társánál pontosabban reagálta le a közép-Kádár-korszak kibírhatatlan kisszerűségét, szinte metafizikáivá növekedett elhülyülését. Altorjai munkásságában épp az a megrendítő, hogy ő épp a gyagyák világképét kívánta megörökíteni, s abból a tapasztalatvilágból szeretne volna létrehozni maradandó, érvényes művészetét.

A múzeumi elrendezés a felelős azért, ha Szentjóbby Tamás és Erdély Miklós művészetének jelentősége e keretek között alig érzékelhető. Hiszen a konceptuális művészet dokumentumai valószerűleg nehezen nyílnak meg a naiv néző számára. Annak, aki tudja, hogy ki volt Szentjóbby Tamás, nyilván jólesik magállnia a KENTAUR alkotójának, a magyar filmművészet máig komolyan nem vett rendezőjének itt látható HÚTÓ VÍZ című „szobra” vagy a VÉRÉS FILM tekercei előtt. De mindez önmagában véve a rideg márványfalak között és a spotok éles fényében alig érthető, csak nehezen értelmezhető.

De mi is az, ami e kiállításban feltétlen ki-

tapintható, mi az, ami világossá válhat az átlagnéző számára? Hiszen függetlenül a rendszerváltás előtt már elkezdődött szakmai munkától, attól a hatvanas évek tevékenységét bemutató kiállítássorozattól, mely elsősorban a székesfehérvári István Király Múzeum keretei között folyt (Kovalovszky Márta és Kovács Péter), Pesten a Galéria jelenlegi kiállítása az, ahol ilyen mennyiségben, ilyen gazdagon először látható e korszak termése. *Epp ezért a tárlat jelentősége hatalmas.* Függetlenül kriukai megjegyzéseimtől, azok jogosultságától vagy elháríthatóságától, e bemutató legnagyobb érdeme az, hogy világosan bebizonyítja: a magyar művészet eddig félárnyékban maradt „rejtett dimenzió” immár a nyilvánosság éles fényében is megállják a helyüket. Az avantgárd szcénájának értékei javarészt nemcsak helyi értékek voltak, nemcsak a különböző szubkultúrák tartották fenn, s nemcsak az ellenkultúra, a politikai polarizáció igazolta őket. A múzeumi létet, az örökkévalóságnak szánt bemutatás körülményeit is kiállítja e művek java része, s az bizony már besorolhatóvá válik a mindig átalakuló nemzeti művészet fogalmába. A már hosszú évek óta elfogadott mesterek, Kassák, Korniss, Bálint művészete nem pusztán epizód, hiszen olyan nagyságrendű alkotók állnak mögöttük, mint Keserü Ilona, Jovánovics, Csernus, Lakner vagy Altorjai.

Azonban nem az én feladatom, és főként nem e hasábon, hogy új értékrendet állítsak fel, s az elénk tárt reprezentációból egy még szűkebb lista kiválogatásával megalkossam az igazán igazultak egyik lehetséges névsorát. A jelen kriuka tárgya a kiállítás, annak a koncepciója, s azt hiszem, az ismertetés után rátérhetek fontosabb kifogásaimra.

A kiállítás koncepciója ugyanis, immár függetlenül az elrendezés elveitől, magában rejt egy kimondatlanul tűnő, de megítélesem szerint feltétlenül explikálandó előfeltevést. Mit is jelent az „új törekvés” vagy másként a „rejtett dimenzió” fogalma, s miként érvényesül ezen a kiállításon? Nyilvánvalónak tűnik, különösképp a rendezőhármás egyik tagjának, Beke László eddigi életművének ismeretében, hogy e tárlat óhatatlanul s helyeslésre méltóan: *rehabilitáció* is. Azaz e tárlaton elsősorban azoknak a műveit láthatjuk, akik a korszakban félárnyékban éltek, alkotásaik tehát a 60-as évek művészettörténetének eddig rej-

tett dimenzióit tárják a közönség elé. Szemben a korszak hivatalos reprezentációjával, a kora és közép-Kádár-kor hivatalos művészeteszményével, a magyar avantgárd legalább két nemzedékének művei állnak most előttünk.

Ha e kiállítás ennyi s „csak” ennyi volna – ami persze hatalmas lépést jelentene –, akkor nem lenne más dolgunk, mint azt mondani, hogy végre, s nem is pusztán egy kiállítás erejéig, a Függetlenek bevonultak végre a Szalonba. Akkor a kritikának nem lenne más dolga, mint hogy végigkövesse az avantgárd országútjain a rendezőket, s elidőzzünk egy-egy elágazás, fontosabb csomópont közelében.

Am tiszta szívvvel nem mondhatjuk, hogy ennyi és „csak” ennyi történt volna. Tagadhatatlan, hogy ez is a szándékok között lehetett, de a kiállítás mégsem azonos az avantgárd e korszakának bemutatásával. Nyilvánvaló ugyanis, hogy e válogatás – melyben a képek mintegy hetven százaléka a Galéria raktárából került elő – nem csekély mértékben ennek az intézménynek a legitimitációját is szolgálja. Más kérdés, hogy én a magam részéről ezt a legitimitációt teljesen feleslegesnek tekintem. Hiszen mindenki tudja, hogy e képek nagyrészt nem az adott korszakban kerültek a Galéria tulajdonába, a hatvanas években ez az intézmény enyhén szólva nem tartozott az avantgárd nagy gyűjtőhelyei közé. A Galéria vezetősége azonban nyilván azt óhajtotta dokumentálni, hogy a nemzet emez elsődleges gyűjteményében immár nincsenek túl nagy hiányok, fehér foltok, mai gyűjtőkörük megfelel a művészettörténet aktuális értékrendjének, mai normál ítéletének.

S az is viathatatlan, hogy a rendezők nem csupán az avantgárdot tárták a közönség elé. Óhatatlanul olybá tűnik, hogy e tárlattal mintegy a hatvanas évek jó művészetét kívánták bemutatni, amelynek egy része nyilvánvalóan egybeesik a modern művészet fogalomkörébe tartozó alkotásokkal. S ha ez a megállapítás igaz is, mint kiállítási koncepció mégsem helyeselhető maradéktalanul, főképp e formájában nem. Hiszen így olyan alkotásokat is beemelték e keretek közé, melyek e korban egyáltalán nem voltak félárnyékban, mondhatjuk, abszolút nem voltak rejtve, csak megfeleleltek a rendezők 1990-es, a moderniségről, az avantgárdról s a minőségről alkotott kritériumrendszerének. Varga Imre és Vigh Ta-

más például szerepel e tárlaton, de csak annyira és annyiban, amennyiben a rendezők ezt mintegy megfelelőnek tartották, visszafelé is minősítve életműüket. Talán élesen, de nem igazságtalanul fogalmazva, a következő történhetett. Azon alkotók, akik ugyan nem tartoztak a magyar avantgárd egyetlenegy csoportjához, áramlatához sem, ám egyes műveik bizonyos esetekben összehasonlíthatóknak, illetve ennek megfelelően értékesnek bizonyultak, azok itt is bemutathatóvá váltak. A fentiek mellett nyilván így került ide Kokas Ignác, Schaár Erzsébet, Vilt Tibor, Barcsay Jenő. Íme, egy csoportosítás, amely nyíltan osztályzatok osztogatását jeleníti egyben. Mert van valami pikáns abban, hogy Varga Imre egy, Vigh Tamás három művel szerepelhet ott, ahol Somogyi József, Kerényi József, Segedi György s végül, de nem utolsósorban, Melocco Miklós egyetlenegy alkotása sem látható.

Talán jobb lett volna nem azt mondaniuk a kiállítás rendezőinek, hogy vannak olyan alkotók, akik ugyan nem tartoztak az igazak kisebb vagy nagyobb csoportjainak egyikébe sem, de egyes műveikben mégis teljesítették a megfelelő kritériumrendszereket, tehát ennyiben és csak ennyiben itt is bemutatathatók. Mert ez az eljárás például a már említett pár grafikus esetében is mélységesen igazságtalan a korszak több alkotójával szemben, hiszen nincs olyan személyes ízlés, amely indokolhatná, hogy Vagyóczy Károly szerepelhet, de Gross Arnold, Gyulay Liviusz, Reich Károly vagy éppen Kass János nem.

S bizony, mindez már a kiállítással kapcsolatos alapvető kifogásaim kezdete is egyben. Hiszen miért is érezhették úgy a rendezők, hogy egyes pontokon „engedményt kell tenniük”, különböző okok miatt, de túl kell terjeszkedniük az egyébként általuk felállított kereteken, milyen megfontolások vezettek arra, hogy hol itt, hol ott át-átlépték a magyar avantgárd határvidékét?

E tárlat ugyanis nem vállalta a korszak egészének bemutatását, arra pedig, hogy a képzőművészetet kívül mi is történt, csak időnként utal az előcsarnokban elhelyezett két televízió, melynek képernyőin – alig élvezhető körülmények között – vélhetően roppant fontos összeállítás látható a korszak híradóiból. A rendezők úgy döntöttek, hogy a teljesség be-

mutatása a katalógus dolga – újabb kérdés, hogy az miként valósította meg a feladatot. Nyilván azért kerültek egyes esetekben művek az avantgárd peremvidékén túlra is a kiállított tárgyak közé, mert maguk a rendezők is érezhették, hogy milyen komoly, lenyűgöző hatást eredményezne a korszak egészének a bemutatása. Úgy gondolom, egyszerűen megérezték, hogy milyen lehetőséget hagytak ki. Hiszen eddig még soha nem volt mód arra, hogy bármiféle politikai, hivatalos értékrendtől függetlenül, pusztán művészettörténeti döntések alapján mutassuk be együtt mind-azt, amit e korszak létrehozott. Azt a művészetet, amitől a hatvanas évek ténylegesen nem pusztán egy periódus, hanem valóban korszakos jelentőségű munkásságok ideje, a magyar művészet történetének fontos fordulópontja.

Hiszen az igazi hatás, a művészettörténeti reveláció, a korszak különböző műtípusainak együttes, előítélet-mentes bemutatásából következett volna. Az lett volna az igazi mérlegretétel: egyszerre, egymás mellett bemutatni azt, amit a korszak hivatalos művészetpolitikája nagy művészetnek tekintett, s azt, amit e szakma jeles képviselői mai ésszel annak tartanak. Egymás mellé helyezni mind-azt, amit például akkortájt gyűjtött a Nemzeti Galéria, és azt, amit a nyolcvanas években. S ez bizony nem politikai, hanem művészettörténeti szembesítés, tetemrehívás lehetett volna. S egyben egy korszak kultúrpolitikájának végső kigúnyolása is, ha a rendezők nem választják le a „*rejtett dimenziókat*” arról a művészetről, ami akkortájt állott reflektórényben. Egyszerre, egy kiállításon kellett volna bemutatni Domanovszky, Bernáth Aurél, Főnyi Géza, Fenyő A. Endre, Tamás Ervin, Udvardi Erzsébet, Marton László stb. és az e kiállításon szereplő művészek munkáit. Akkor talán a mai néző számára is kiderült volna, hogy *miért* is volt mindez avantgárd, miféle utat kellett törni, *miért* is kellett élen járni, *miért* is volt mindez harc, küzdelem szemben, miféle eszmények ellenében. Akkor talán érthető volna ma is, hogy milyen megrendítően egyszerű, szinte örült vállalkozás is volt például Lossonczy Tamástól 1961-ben megfesteni a TISZTÍTÓ VIHAR-t (sic!), e 300×306 cm-es képet, hiszen nyilván álmában sem gondolhattott arra, hogy e mű valaha nemhogy a Nemzeti Galéria, de bármilyen nyilvános kiállítóhelyi-

ség falán ott függhet. Akkor vált volna érzékelhetővé, hogy milyen metafizikai mélység is árad Vaszkó Erzsébet sötét pasztelljeiből, s hogy mennyire lenyűgöző is Gedő Ilka festői intenzitása.

A hatvanas évek szűkös, nyomorúságos kis-realizmusának, illetve a korszak avantgárd teljesítményeinek, s ami a *legfontosabb*, a különböző csoportokhoz nem sorolható alkotóknak együttes bemutatása lett volna az igazi reveláció. Ebben az esetben például nem fordulhatott volna elő, hogy egy ilyen rangú tárlatról egyszerűen eltűnik Czöbel Béla, vagy hogy teljes egészében hiányozzanak a középnemzedék olyan képviselői, mint Melocco Miklós, Sváby Lajos, Klimó Károly, Váli Dezső.

Bizony, a hatvanas évek mesterséges, önkorlátozások nélküli bátor bemutatása végre alkalmat nyújthatott volna arra, hogy immár tényleg túljussunk a politikátörténeti, a múltba süllyedt és mára semmiképpen sem fenntartható kettős könyvelésen, a különböző in- és out-groupok állandó definiálgatásán, a magyar avantgárd és a „mások” immáron nem kötelező és lassan mit sem jelentő, egyre üresebb, terhesebb szembeállításán. S *akkor* ragyogtak volna fel teljes jelentésükben és gazdagságukban a stílustörténeti különbségek, ha nem pusztán légueres térben állott volna előttünk egy-egy absztrakt kép, ha módunkban állt volna összevetnünk az időben változó ízlések és értékrendek gazdag változékonyságát. Ilyen esetben minden műjótállhatott volna magáért – s ez a lényeg –, nem hiszem, hogy értelmes volna az avantgárd művészet jeles alkotásait távol tartanunk a „nem avantgárd” alkotásoktól. Hiszen, amint azt például Vigh Tamás vagy Varga Imre esetében felismerték a rendezők, a „*túloldalon*” is voltak jelentékeny, fontos alkotások, a magyar művészettörténet immár egységes folyamlatában feltétlen helyet és méltatást érdemlők. Ha a szürnaturalisták e kontextusban szinte érthetetlennek tűnő művei egy térben állhatnának Bernáth alkotásaival, akkor nyilvánvaló lenne, hogy Lakner és Csernus miért is lépett erre az útra, miféle örökséggel kellett megbirkózniuk. S milyen izgalmas is lett volna azt látnunk, hogy miként jutott el Deim Pál itt látható műveig. Például az 1964-es Stúdió-kiállításon bemutatott LACYMÁNYOSI LAKÓTELEP című mű ismeretében másként érthető a né-

ző a szentendrei tradíciókat és a geometrikus absztrakciót összefoglaló mester meghatározó jelentőségű munkásságát.

Ekkor megszűnhetet volna a „kettős könyvelés”, a „kettészakadt irodalom” képzetét idéző művészettörténeti világkép. Miért is kell továbbgörgögtetnünk és vonszolni ezt a tragikus és ma már semmivel sem indokolható felosztást, miért kell akár negatív lenyomatként is továbböröklötnünk a Kádár-korszak kultúrpolitikájának eredményeit? Épp elég bajt okozott az MSZMP azzal, hogy beavatkozott a magyar művészet történetébe. Mire való egy hamis, mert politikai referenciára alapított értékrendet egy másikkal felcserélni, egy újabb kizárólagossággal, még akkor is, ha magam is úgy vélem, hogy „ezen” az oldalon, az avantgárd országútjain születtek a fontosabb, érvényesebb életművek? Ám éppen ez a bizonyosság kellett volna, hogy okot adjon a nagyvonalúságra és az eleganciára.

Hiszen ha a szó szoros értelmében véve az új törekvésekről volt szó, akkor a már említett középnemzedék, Melocco, Sváby, Fóth műveiről elfelejkezni teljesen indokolatlan. Mondom, akkor, ha a szó szoros értelmében vesszük az új törekvéseket, s azokat nem azonosítjuk, amint az kimondatlanul is megtörtént, az avantgárd fogalomkörével, s illetéknépp nem folytatjuk tovább az amúgy is tribalizálódott magyar közéletben a csoportokhoz nem tartozó alkotók folyamatos „exkommunikálását”. Úgy vélem, ezek a kritikai megjegyzések nem háríthatók el azzal az ellenvetéssel, hogy azok már a kritikus kiállítását vetjük az olvasó elé. Ugyanis itt valójában egy hatalmas lehetőség maradt beteljesületlenül, s nem pusztán az én képzelembeli múzeumom álmáról van szó. Hanem arról, hogy milyen szomorú is, ha tovább folytatódik a „párttörténeti” megközelítés, ha elfelejkezzünk arról, hogy a Magyar Nemzeti Galériában a művészettörténész személyes ízlésénél is fontosabb lenne az objektivitása. E tárlat alkalmat nyújthatott volna arra, hogy a korszakkal kapcsolatban végre megkezdődjön a konszenzust kihordó viták sora, amelyet húzni-halasztani lehet, ám megúszni nem.

Be kell vallanom, hogy a kiállításnál is nagyobb és némiképp érthetlenebb csalódást okozott számomra a Nagy Ildikó által szerkesztett *katalógus*. Elsősorban azért, mert

Nagy Ildikó, a Magyar Nemzeti Galéria munkatársa, közismerten a korszak egyik legütősebb és legbecsületesebb művészettörténész-tisztviselője volt, másrészt – túl mind ezen – mára egyike lett a hatvanas évek legavatottabb ismerőinek, akinek a modern magyar szobrászattal kapcsolatos tárgyi tudása lefegyverző. Elsősorban ezért is hiányoltam a katalógusból az ő tanulmányát, hiszen tudására és koncepciójára nem pusztán a Csáji Attilával készített interjújában lett volna szükség (ami egyébként, nem mellékesen, Szentesi Edit Lakner Lászlóval készített interjúja mellett, a kötet talán leginvenciózusabb, mulhatalatlanul fontos, forrásértékű közléseket tartalmazó dokumentuma).

Tisztában vagyok azzal, hogy az általa rendelt, kért írások jelentős része nem készült el, így az olvasó e lehetséges szellemi történeti körképnek csak egyes darabjait tekintheti át. A különböző részterületek hiánya miatt viszont sérül az egyes elkészült tanulmányok értéke is, hiszen a korlátozott kontextusban eltulzoltá válik a korszak fizikai, természettudományos világképének egyébként ötletes áttekintése (Vekerdy László). De mindez csupán arány kérdése, melyet nyilván a hiányzó irodalom-, zenetörténeti, szociológiai, iparművészeti s magyar filmtörténeti tanulmány hiánya miatt érzünk.

Tábor Ádám szubjektív hangú visszaemlékezése nem helyettesítheti a korszak irodalomtörténeti áttekintését. Az avantgardista költő csak az általa átélt és főként értékesnek tekintett vonulatot ismerteti, mintegy lérképet nyújtván az olvasónak a szalonok és csoportok belső elrendeződéséről. Talán eltúlzottnak tűnhet, ha a továbbiakban Tábor Ádám néhány, a korszak jelenségeit osztályozó sorát részletesen elemzem, de ez nem véletlen. Úgy vélem, ebben az írásban ugyanannak a „párttörténeti”, tehát politikai érdekkel alapuló értékelésnek s az abból következő szerencsétlen megfogalmazásoknak vagyunk a tanúi, ami a kiállítás koncepciójának is alapproblémája, épp ezért talán nem lesz tanulságmentes az irodalomtörténeti kitekintés sem.

Tábor Ádám a korszak magyar irodalomtörténetét egy „értékkála” mentén rendezi el, melyen mintegy alulról felfelé haladva megkülönböztethető a „szociál kollaborizmus”, melyet a „*hírhedt 1958-as TÖZTÁNC versantoló-*

gia két legmagasabbra fellőlt szputnyikjának, az »urbánus« Garai Gábor és a »népies« Váci Mihály ikercsillagképe” jellemez. Talán mondanom sem kell, hogy függetlenül attól, ki miként értékeli ma ezt az antológiát s annak szerepét – magam sem tartozom azok közé, akik a huszadik század egyik legfontosabb és legmarkánsabb antológiáját üdvözik e kötetben, amint nyilvánvaló az is, hogy a korabeli kultúrpolitikai értékelés eltűzött volt –, mégsem szerencsés a „hírhedt” jelző használata, melyet általában az etikailag vétkes, szimplán usztó „irodalommal” kapcsolatban érdemes alkalmazni. S a TÜZTÁNC-ban, akár mint is, akár milyennek is, de csupán versek szerepeltek. Én magam Kosztolányival tartok, aki úgy vélte: „egy rossz költő, mily megindító”. Ennek megfelelően én nem hiszem, hogy Garai Gábor és Váci Mihály ikercsillagképként értékelhetők, már csak azért sem, mert talán nem méltánytalan az utóbbival szemben azt a megállapítást tennünk, hogy Garai Gábor nagyságtrenddel nagyobb költő volt, akinek tévedései, rossz irodalompolitikusai lépései az elvesztegetett tehetség miatt sajnálatosak és fájdalmasak. A következő grádicsot, a „kritikai kisrealista” csoportot Tábor a „szakmailag és politikailag hol tisztességesebb, hol gyanúsabb, a fennálló rendszer alapjait nem érintő és ezzel azt legújmaló” irodalomban látja. Ezt az osztályt Fejes Endre, Moldova György, Somogyi Tóth Sándor, Sánta Ferenc testesíti meg. Talán nem illetéktelenség a részemről ennek az irodalomtörténeti osztályozásnak a kétségbevonása. A HÚSZ ÓRÁ-t, de még a ROZSDATEMETŐ-t sem érdemes és nem illő egy lapon emlegetni a SÖTÉT ANGVAI valóban lektúrfűzű, a kisrealizmustól egyébként végtelenül távol álló üres sematizmusával, amely Szilvási és Berkesi világával rokonítható. Általában szerencsésnek volna mondható, ha a kilencvenes években az irodalomtörténet nem vizsgáztatná le – a Kádár-korszakhoz hasonlóan – az írókat rendszerhűségéből, politikai hitvallásból. Elképzelhető ugyanis, hogy az igazi irodalom – mint például Ottlik Géza ISKOLA A HATÁRON-ja – felette áll az ilyesfajta kérdéseknek. Ami pedig a „nagyrealista” irodalom, a „hatalommal ambivalens viszonyban álló” képviselőit illeti, igencsak kérdéses számomra, hogy miben is áll – túl a származáson – Lengyel József urbánus mivolta, hiszen ő egész életében egyszerűen kommunista író

volt, s minden kiábrándulása ellenére is az maradt. A továbbiakban Tábor létrehozta a „népi szurrealisták” nagyobb csoportját, amelyről elismeri, hogy „esztétikai és morális értelemben egyaránt” a csúcsra érkezett (Nagy László, Juhász Ferenc, Csóóri Sándor, Kormos István, Ágh István). Végül természetesen közli, hogy ott voltak még a „modernek”, Füst Milán, Kassák, Weöres, Ottlik, Pilinszky, Nemes Nagy, Mándy, Rába, Mészöly. Minden egyébtől függetlenül, ugyan mi értelme van Kormost kiiktatni a modernek táborából? Ami pedig a Tábor Ádám által nyilván Szabó Lajos nyomán létrehozott kategóriát, a „teoretikusan legtisztábban antimaterialisták” szent és igaz csapatát illeti, józan paraszti ésszel fel nem érhetem, hogy e minősítésnek mi értelme volna Cs. Szabó László vagy Márai Sándor esetében. Ha pedig valamit sejtethetünk e dialógusfilozófiából áttemelt kategória jelentésén, akkor az épp Weöressel és Pilinszkyvel is kapcsolatba hozható.

Az irodalomtörténeti vonatkozásokat még egy remek frás képviseli e kötetben, Várady Szabolcs Petrit és Tandorit elemző esszéje, aminek egyetlen szépséghibája az, hogy 1972-ből származik. Ehhez csak azt tehetem hozzá, hogy e tömör s láthatóan csekély terjedelmű életműre hajtó költő bárcsak írta újabb ehhez hasonló nagyszerű tanulmányokat.

E keretben sajnos ugyancsak indokolatlan Györfly Miklós avatott filmtörténeti áttekintése, amelyben a korszak magyar filmművészetének mindössze harminc sor jut. Csak találgatni tudok, hogy ennek mi lehet az oka, csak sejtethetem, hogy egy újabb, vélhetően meg nem született frás hiánya válik itt is érzékelhetővé.

A „háttértanulmányok” közül kiemelkedik, s e kötet nagyszerű hozadéka Vajda Mihály tanulmánya, amely végre markáns és világos koncepciót képvisel a hatvanas évekről, mint a modernizmus végéről, a felvilágosodás kritikájának posztmodern kezdetéről. A valóban oldott stílusban, bármiféle szakmai nagyképűség nélkül megírt esszé sajnos magányos marad, ami annyit jelent, hogy hiányzik az a művészettörténeti válasz, amely Vajda filozófiai történeti érvelésének párhuzama, megerősítője vagy akár ellendallama lehetne. Holott számomra igencsak vitára ingerlők és termékenyek a posztmodern pluralizmus elveinek

visszavetítései épp a koncept-art kibontakozásának, a geometrikus absztrakciónak, a neokonstruktívizmusnak, illetve pop-artnak korára. Sajnos, ez a szellemi randevű elmaradt, s hiánya talán a katalógus legérzékenyebb vesztesége.

Egyszerűen arról van szó, hogy a kötetből hiányzik a korszak magyar és egyetemes művészettörténetének áttekintése. Egyetlenegy frászt sem találhatunk, amely felírná a kortárs avantgárd nemzetközi összefüggéseit, különböző tendenciáit, illetve amely valóban elemzés alá venné a korszak magyar eseményeit. Csak Beke László túlterheltségéből következő időhiányának tudhatom be azt, hogy az ő tanulmánya – **REJTETT DIMENZIÓK A KORSZAK MAGYAR MŰVÉSZETÉBEN** – egész egyszerűen nem felel meg e feladatnak. Hiszen az ő frása volna az, amelynek nyilvánvalóan vinnie kellene az egész kötetet, jelen esszéje azonban csak egy roppant hatásos és hasznos guidebook, genealógiai ismertetés a korszak magyar avantgárd művészetének különböző törzseiről, csoportok közötti összefüggéseiről. Beke frása, melyen a fantasztikus anyagismeret itt is átüt, természetesen roppant hasznos, hiszen ő már a hatvanas években is nagy szerepet játszott annak a modern, progresszív művészetnek a felkarolásában, amelyet e kiállítás a már leírt ambivalens módon rehabilitált. Az eddigi teljesítménye iránti tisztelet kötelez arra, hogy kimondjam, e tanulmány után is tartozik Beke azzal a nagy és nyilvánvalóan csak általa megírható összefoglalással, amelyet évek óta vár tőle nemcsak néhány művészettörténész, de a szélesebb közvélemény is. Nyilván Beke is érezte, hogy a szöveg hagy kívánnivalókat maga után, hiszen a tanulmánytól függetlenül, egy különös fordulattal, ő maga is beállt a korszak tanúi, az interjúalanyok közé. Szöke Annamáriának pár kérdésre válaszolván, mintegy a saját pályájának elemzése kapcsán kezdi meg a még mindig hiányzó tanulmánynak az elemzését, koncipiálását.

És sajnos ebben a keretben kell olvasnunk a művészettörténeti részkérdésekkel foglalkozó frásokat is, melyek közül Mrávik László a korszak műgyűjtéséről szóló tanulmányát feltáró jellegű, revelatív közleménynek tekinthetjük. Pataki Gábor roppant alapos és pontos kritikatörténeti elemzésével kapcsolatban csak egyetlen, de elkerülhetetlen kérdés ma-

rad megválaszolatlanul: miért korlátozódik az elemzés az 1965-ig tartó periódusra, és miért nem követi végig a kiállítás által felölelt évtized egészét? Peternák Miklós, a talán egyetlen valóban posztmodern magyar teoretikus és gyakorló videográfus a hatvanas évek magyar televíziójáról szóló esszéje telitalálat, és csak sajnálhatjuk, hogy a vizuális kultúra egyéb területeinek – a plakátnak, upográfának, kommerciális grafikának, a designnak stb. – nem született hasonló elemzése.

Áttérve a visszaemlékezésekre, a legfontosabb kérdés talán az, hogy miért is tűnt el e kötetből akár szerzőként, akár interjúalanyként, akár elemzés tárgyaként Pernecky Géza, aki – úgy hiszem, ez evidens – nem pusztán az én értékrendemben, hanem objektíve is a hatvanas évek egyik legfontosabb művészetkritikusa volt. Pernecky szerepének tisztázása nem csupán méltányosság kérdése, így ugyanis olyasmiról az összkép, mintha a századelő magyar művészettörténetének elemzése kapcsán egyszerűen megfeledkeznénk Fülep Lajosról. S nem kevesebb joggal hasonló mondható Körner Éváról is, akinek hiánya ugyanígy fájdalmas és érthetetlen.

Magukkal az interjúkkal kapcsolatban két kérdésre kell válaszolnunk. Egyrészt itt már semmi sem indokolhatja a hiányokat. A katalógus adós marad a válasszal, miért nem készült interjú Jovánovicssal, Attalai Gáborral, Csernussal, Baranyaival, Molnár Sándorral, Nádlerrel, Henczével, hogy csupán az avantgárd középnemzedékéhez tartozó alkotókról beszéljünk. És miért nem készült beszélgetés Jakovitscsal, Gyarmathyval, Lossonczyval? S ha készült interjú – nagyon helyesen – Vigh Tamással és Kokassal, akkor vajon miért nem készülhetett Somogyi Józseffel vagy, horribile dictu, Varga Imrével? S ha a kötet szerkesztői úgy vélték, hogy Schrammel Imre fontos tanúja e kornak, akkor miért nem állították ki egyetlen művét sem? A másik probléma éppen az, hogy riasztóan egyenellen az egyes interjúk színvonala. Anna Margit nem könnyű interjúalany, de nyilván csak akkor adhat pontos és alapos választ bármire is, ha olyan kérdéseket kap, amelyek életműve és munkássága minimális ismeretéről tanúskodnak.

Végezetül, roppant prekonceptiózusnak tűnik a kötet filológiai apparátusa, amely egyébként mulhatatlanul fontos volna, ha összeállították volna a kötet interjúalanyainak a listáját, és megnevezték volna azokat, akiket a kötet szerkesztői a kiállításra hívtak meg, és akiket a kötet szerkesztői a kiállításra hívtak meg, és akiket a kötet szerkesztői a kiállításra hívtak meg.

tanúbizonyosságot. Egyrészt semmi okát nem látom, hogy épp e kötetben közöljék az olvasóval a Velencei Biennálé összes győztesét, a nemzetközi mezőny ismert vagy ismeretlen alkotóinak listáját 1948 és 70 között. Meglehetősen szomorú, hogy erre korlátozódott a nemzetközi kitekintés. Ugyancsak szomorú, hogy nem sikerült a teljességre való törekvés a KIÁLLÍTÁSOK, ESEMÉNYEK 1957–70 rovatban sem, amely, mint összeállítója, Mayer Marianne maga is közli, válogatás, csak épp az nem követhető, hogy milyen elv szerint. Olybá tűnik, hogy a kiállításon is tapasztalt félreértés, az avantgárd, az új törekvés, illetve a jó művészet fogalmainak összekeverése itt is megismétlődött. Egészen különös például, hogy a Stúdió-kiállítások egykori szereplőinek teljes listáját jóteknony homály fedi, s a kronológia a filológiában meglehetősen furcsa módszerrel él: „többek között” áll az egyes listák élén, hogy aztán a szakértők elmerenghessenek, miért is sorolták föl Sváby Lajost és Gacs Gábort 1963-ban, ha amúgy a kiállításon nem szerepelhettek. A filológiai vonatkozások zűrzavara mélyesen összefügg a prekoncepciókkal. Ugyanez érvényes sajnos a dokumentumfotókra, melyek igazán revelatívak és ijesztően hiányosak. Hiszen ha csak az MTI valódi kincsesbányájára gondolok, már akkor is érthetetlen, hogy 1961-ből, illetve 62-ből miért csupán egy-egy fényképet sikerült a szerkesztőknek fellelniük. A kiadványt Gálócsi Ágnes és Helényi Tibor tervezte. Utóbbi művész, színes festménye a címlapon látható. E kép jelentése újabb talány, melynek megfejtésével adós maradt e katalógus.

Mindent egybevéve: kár e kiállítás félsikeréért. A közeljövőben nem sok alkalom nyílik arra, hogy egy másik, ehhez hasonló méretű, igényű vállalkozásra sor kerülhessen. Mostantól fogva, ha tetszik, ha nem, ez lesz a múlt, hiszen e kiállítás majd forrásul szolgál, kiindulópont lesz. Épp ezt tudva oly sajnálatos, hogy ismét távolabb került az objektívítás, elfogulatlanság oly nagyon szükséges lehetősége. A hatvanas évek tekintetében kidolgozandó konszenzusra sajnos e tárlat után is várunk kell.

Tanulmányom megírása után jelent meg a *Népszabadság* 1991. május 4-i számában P. Szücs Julianna *KÁRPÓTLÁSI JEGY A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN?* című nagykritikája, melyre többek között a tárlat elmarasztalásában való azonososságok miatt is reflektálnom illő.

A fölényes íráskészségről és remek iróniájáról ismert kritikus e tanulmánya szomorú ambivalenciát ébreszt olvasójában. Telitalálatnak tekinthetjük a művészettörténeli „kell”, a hiányzó helyek betöltése parancsának engedelmességed rendezővel észrevételét, éles megfogalmazását.

Fel kell hívnom viszont a figyelmet két, talán nem is apró, részben sülsisztikai problémára. Talán nem szerencsés a cikk egészének kiszagda metaforája, hiszen ha vannak is fenntartásaink a tárlat rendezőivel kapcsolatban, azok *semmiképp* sem hasonlatosak a jelenlegi politikai élet palettáján a szélsőjobboldal felé sodródó párt világképéhez. S ami a legfontosabb, eltűzöttnek érzem P. Szücs Julianna iróniáját, melyet az egykori „sérelmekből” következő „keresetek” beadása kapcsán fogalmaz meg. Hiszen e festők – szemben a kiszagdakkal – semmiféle keresetet nem nyújtottak be, legfeljebb szelíden elmesélték egy-egy interjúban, hogy nem épp az élet napfényes oldalán jártak ezekben az években. *S ez így volt.* Anna Margit sorsa például egyszerűen szólva sokkal súlyosabb annál, mintsem hogy P. Szücs Julianna most megmosolyogja annak bizony keserves fordulatait.

Nincs e helyütt mód arra, hogy azt a valóban bonyolult helyzetet akár csak részben is felidézsem, amelyben P. Szücs Julianna *ténylegesen* kétféle kritikus pályafutása elkezdődött, s amely állapot éveken át fennállt. Ő nem pusztán osztott, de nyilván kapott is sebeket. De nem illő, hogy épp ő, akinek mégiscsak volt némi befolyása akkortájt, ironizáljon e múltakon. Ami pedig a vélhetően kiusztásra kerülő „kap.haza” érdemrendeket illeti – ezt szelídenek tekintem. P. Szücs sokkal jobb kritikus, mintsem hogy ennyivel beérje.

György Péter