

HOLMI

VIII. évfolyam 3. szám

1995. március

Szerkeszti: Réz Pál (főszerkesztő), Domokos Mátyás (széppróza),
Radnóti Sándor (bírálat), Várady Szabolcs (vers),
Fodor Géza, Szalai Júlia, Závada Pál

Szerkesztőbizottság: Bodor Ádám, Dávidházi Péter, Göncz Árpád, Kertész Imre,
Kocsis Zoltán, Lator László, Ludassy Mária, Mándy Iván,
Petri György, Rakovszky Zsuzsa, Tar Sándor, Vásárhelyi Júlia.
Tördelőszerkesztő: Környei Anikó. A szöveget gondozta: Zsarnay Erzsébet

TARTALOM

- Várady Szabolcs*: Szikkad, kihűl • 291
Irigykedem • 291
Ki szól? • 291
Unalmas • 292
Egy másik • 292
Ha majd • 292
- Sárközi Mátyás*: Füst Milán levelei Bíró Lajoshoz • 293
Mándy Iván: A fa és én • 301
Csukás István: Nem csak én lesem a semmit • 301
Egy rossz mozdulat és ló a reuma • 302
Egy kis szabadesés • 302
Albatrosz bevásárlószatyorral • 304
- Hans Sachs*: A lovag meg az ibolya
(*Mann Lajos fordítása*) • 305
- Króó György*: Bayreuth, 1994 • 319
Batár Attila: Az idő mint tervező • 327
Rába György: A kisfiú • 336
Ráolvasás • 336
- Szabó Magda*: Szép Ernő és az első világháború • 337
A magyar statika verse (Szép Ernő:
„Tiszapart”) • 345
- Imre Flóra*: Változatok • 348
Mióta tart már • 349
Így szól az Úr • 349
- Dávidházi Péter*: „Iszonyodnám enmagam előtt” (Egy írói
Oidipusz-komplexum drámája) (I) • 350
- Kovács Ida*: Az utolsó pillanat lenyomata:
a halotti maszk • 366

- Fischer Mária:* Májusi harmaton • 378
Sárga nap és eleven játék • 379
Tordai Zádor: Apocalypse Now • 379
Vörös István: Annak, aki néz • 392
A kútnál • 392
Papp Ágnes Klára: „Gyilkolni könnyű”, avagy az
Agatha Christie-regények tanulságai • 393
Gáspár B. Árpád: Alagút • 400

FIGYELŐ

- Radnóti Sándor:* Találtam egy könyvet. A hamis mint eredeti?
(Szilágyi János György:
Legbölcsebb az idő) • 404
Ambrus Judit: Ne a képed szidd, ha a tükröd ferde
(Madárzsoké. Tandori Dezső
verseit mondja) • 411
Steiger Kornél: Várkonyi Nándor: Az elveszett
Paradicsom • 412
Várkonyi Benedek: A meg nem élt kaland (Kőbányai János:
Jeruzsálemi évtized) • 416
Szénási Ferenc: A kérdőjel poézise (Primo Levi:
Ember ez? – Fegyvernyugvás) • 418
Orbán Katalin: „Haladó nácizmus heti három órában” –
egy amerikai regény morális
emlékezete (Don DeLillo: White Noise) • 420
Vikár György: „Fölmerészkedsz, sokak siratta árnyék...”
(Harmat Pál: Freud, Ferenczi és a
magyarországi pszichoanalízis) • 424
Weiss János: Harc az elismerésért (Axel Honneth:
Kampf um Anerkennung. Zur moralischen
Grammatik sozialer Konflikte) • 429
Retkes Attila: Oktett és szextett a romantika határán
(Mendelssohn: Esz-dúr oktett, op.20 –
Schönberg: Verklärte Nacht) • 434

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál
Levél cím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt., a regionális részvénytársaságok
és a Sziget Rehabilitációs Kiszövetkezet
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.
Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címén (1051 Budapest, Nádor u. 26.)
Előfizetési díj fél évre 360, egy évre 720 forint, külföldön \$25.00, illetve \$50.00
A fényszedést az ÍRISZ Kft. végezte
Nyomtatta a Zenemű Nyomda Kft. Vezető: Tóth Béláné

A kéziratokat megőrizzük és visszaküldjük
ISSN 0865-2864

Várady Szabolcs

SZIKKAD, KIHÚL

Ti lázas-édes évek, évadok!
Ti régi voltak, hogyha voltatok!
Szikkad, kihúl, jegesedik az agy,
elmúlt hevek emléke belefagy.

Télen, hogy tél van: örültünk nagyon.
Nyáron, hogy nyár: az volt a vigalom.
Emlékszel? Én nem emlékszem, dehogy.
Szikkadt agyba a bőség belefogy.

Valami lekvármaradékszerűt
kapargatok – ó nedvek! ó nedűk!
Hogy üdvözült az íny, azt meghiszem!
Az volt csak, az! A milyen, a milyen.

IRIGYKEDEM

Irigykedem, mikor látom, hogy másnak,
mert nekem csak a percek hadonásznak,
ideje *telve* múlik, és fölkelve,
mert nekem nincs folytatni mit reggelre,
mintha lépcsőn fel, igazítja lábát,
ahogy soha a léhűtő garázdák.

KI SZÓL?

A kérdés úgy szól, hogy ki szól.
Én szólok ki, de mi alól?
Mert nem felsőbb instancia
az Én felfújtt staniclija.

UNALMAS

Magamról írni? Mit, szenyóra, mit?
Nyomul a megszokás, és bekerít.
Ahány az utca, tudni róla, zsák.
Bejárt, bejáratott agóniák.
Jambusok, rímek – ezt is hogy unom!
Eliszkolnék egy jó egerúton.

EGY MÁSIK

Magamról írni már unok.
Nyakam körül legyenek hurok?
A vállamon kereszt?
Autós unhatja így a KRESZ-t.
Tiltó táblák! Útviszonyok!
És a belsőm ereszt.

HA MAJD

Kosztolányinak hódolattal

Ha majd egészen összementem,
ha majd eláll a szél,
simul csapzott fõm õsze menten,
csak egy ugrás a tél.
De ugrani se mód, se hajlam.
Bár meg se éljem, meg se haljam!
Vagy meg ne éljem, s halni haljak:
ugorni már se mód, se hajlakk.

Sárközi Mátyás

FÜST MILÁN LEVELEI BÍRÓ LAJOSHOZ

A háború átsöpört Magyarországon. Aki túlélte viharát, megtépázva, romok között, éhesen nézett körül, de mégis abban a tudatban, hogy valamiféle rettenetes átoknak vége szakadt. 1945-ben ötvenhét éves volt Füst Milán. Üldöztetése véget ért, s remélhette, hogy meglesz a becsülete az új életet kezdő Magyarországon. De nem fogta el ujjongó öröm. Ősöreg aggastyánnak érezte magát, s gyászolta a háború alatt odaveszett kéziratait.

Jót tett a lelkének, ha panaszait meghallgatta valaki, és vigaszt, segítséget ajánlott. Így volt ez a Londonban élő íróval, Bíró Lajossal, akinek a jó szavaiért, apró ajándékaiért hálás volt Füst Milán, és neki írt leveleiben a maga jellegzetes, sokszavú, lelki zsilipeit kiengedő módján kisírta magát, hogy könnyítsen szorongásain.

Nemrégiben, Bíró Lajos matrónakorú leányának a halála után, előkerült Londonban a családi levelesláda, benne Füst Milán tizennyolc levele. A legkorábbinak 1946. augusztus 5. a dátuma.

Mélyen tisztelt, kedves Uram,

nagyon megható és megtisztelő levelét szívből köszönöm. Mindabból, amit nekem oly kedvesen s oly jóságosan írt, csak egy fájdalommam adódik: hogy ennyi időnek kellett eltelnie s ennyi szenvedésnek kellett beteljesülnie rajtam, hogy megtudjam: milyen jó szívvel vannak irántam egyesek, akiket én is szeretek és nagyra becsülök. [...] nekem nincs már itt barátom – akiket szerettem, mind meghaltak, s Ön mindig úgy jelent meg előttem, hogy milyen jó volna, ha a barátom lehetne.

[...] Uram, nekem, sajnos, mindenre szükségem van, amit ez az ostoba civilizáció nélkülözhetetlenné tett számunkra, mert mindenemből kifosztottak. (S ami a legrettenetesebb számomra, életem legfőbb munkáját, gyermekkorom óta vezetett naplómát el is égették – s én mégis, még élek!) – Egyszóval: *altatóm* nincs, Uram, erre volna e pillanatban legegésőbb szükségem, továbbá csakugyan zaccharinra *nagyon*, mert cukorbajos vagyok, injekciós tűkre, egy két köbcentiméteres pravazra (ha ilyesmi is tehető egy ajánlott levélbe) – fájdalomcsillapító is nagyon kellene (fej- és idegfájások ellen) – továbbá, ha lehetne: carbon-papírt is kérnék, mert itt megfizethetetlenül drága és rossz, s a munkámhoz kell, s ugyanehhez gépszalag is (írógépbe való) – szegény feleségemnek tú és cérna – s ami mármost a luxusszükségleteket illeti: csakugyan jó volna nekem egy kis *könnyű* dohány vagy cigaretta, de *cigaretta* *papír is*, de *tűzkő is* (itt négy forint darabja) –, s ha nem szerénytelenség: néhány borotvapenge csakugyan megkönnyítené vesződségeimet, és különösen, ha még egy borotválkozó-pamacs is elhelyezhető volna egy ilyen levélben. S ennyi az egész.

Az útban lévő öt font sterling *nagy* segítség nekünk, nagyon jókor is jön, mert az új pénz bevezetése folytán beállott zűrzavarból természetzerűleg sok új bajunk, nehézségünk adódik most. Szívből, nagyon melegen köszönöm ezt is – s arra kérem: ne legyen értem, miattam semminemű rossz érzése – minden séggyenkezés nélkül köszönöm.

S most még arra kérem, engedje meg, hogy elküldjem Önnek öregkorom két fényességét: nagy regényemet és *Henrik király* című drámámat. Postán nem hiszem,

hogy lehetne innen küldeni – ha nem lehet, majdcsak megy valaki mostanában megint Londonba, majd vele küldöm. Ha netán találkozna Barta Lajossal, legyen kedves mondja meg neki, hogy én levelére rögtön válaszoltam, de rögtön beadvánnyal fordultam a közoktatási miniszterhez is, s kértem ügyében való közbenjárását. (Ezt meg is ígérte a minisztérium – de az írók szövetségében is előterjesztettem ügyét, ott is megígérte az elnök [Gergely Sándor] azonnali közbelépését.)

S most minden szeretetemmel üdvözlöm!

Füst Milánja

Barta Lajos író 1934-től 1946-ig élt Londonban, ekkor hazatért. – A következő levél 1946. augusztus 29-én indult Angliába a Párisi utcából:

Drága jó Uram!

Engedje meg, hadd beszéljek kicsit magamról megint. Rettenetes munkát végeztem most megint hat hónapon át: ha kedvem volna rá, igazán megcsodálhatnám öregkoromat, hogy ezt bírja. Életem legfőbb munkája – mint már megírtam Önnek –, szegény, páratlan naplóm java részben elveszett, de vele harminc évem munkája: esztétikám is, s e két dolog, akárhogy forogatom is, nagyon fáj. Igaz, a fák is odaadják ágaik egy részét, leveleiket, mennyi virágjukat áldozatul, s az állatok, emberek a gyerekeik egy részét, a karjukat, a szemüket – úgy látszik, áldozatot kell hozni a teremtésnek azért, hogy itt lehessen az élő –, s úgy látszik, innen, ebből az ősi tapasztalatból adódtak és eredtek a rémület *önkéntes* áldozatai – mindezt meggondoltam már ezerszer, elképzelheti, Uram –, és mégis. Aki három gyereket veszítette el, az van talán úgy, mint én. Ha eszembe jut az utcán *ez a dolog* – (megnevezni se szoktam, magamban sem, mert félek tőle) –, ha mégis eszembe jut, minden ügyes taktikázásom, lelki manővereim ellenére is, bizony meg kell fogóznom valamibe, különösen lépcsőkön, hogy össze ne essek, és le ne guruljak. Nagyon hajlamos vagyok a sírásra is, alighanem azóta – nem az üldöztetések és menekülések poklától, nem az ostromtól, éhségtől s minden egyébtől, ami bőségesen bebizonyította előttem, hogy igen, mégiscsak itt van a pokol és nem odalent valahol –, szóval nem ettől sírok én, érzem, hanem *attól a dologtól*. Amely is kimondhatatlan, megnevezhetetlen, olyan, hogy csak megőrülni lehetne tőle, ha nem vigyáznék annyira magamra. (Most is sírok, s az Ön levelén is hosszan, hosszan, sokáig.) De folytatni szeretném. Egyszóval: hat hónap előtt könnyelműen így szóltam valakihez: – Tartanék Önöknek tíz előadást az esztétikából. – Nagyon megijedtem saját szavaimtól. Hiszen *az a dolog* elveszett! – jutott eszembe, s elkezdtem azonmód hangosan sírni. Az illető kedves ember volt, megölelt, és azt mondta: – Talán pótolni fogja majd éppen evvel, talán képes lesz rekonstruálni, próbálja meg, az Isten segíteni fogja, meglátja. – S én azonnal hozzá is fogtam otthon. Kilenc napom volt az első előadáshoz – (jó publikum előtt, az egyetemen) –, s attól fogva tíz hétig úgyszólván fel se keltem többé. (Hetenként volt egy előadásom, mindig szerdán fél hattól hétig.) S ugyanazon a divánon ülve és fekve (mert íráshoz való helyem nincsen még) – igazán mostoha viszonyok között elkészítettem egy húsz nyomtatott íves esztétikai könyvet. Tessék engem megérteni: nem *filozofálást* készítettem – hanem tiszta fogalmazást, tehát bizvást úgy nevezhetem: művészeti filozófiát –, igen nehéz, bonyolult anyagot dolgoztam fel, s azt mégis *életteljesen*, élénken, a hallgatóság számára *szinte* szórakoztatón, mert színesen és világosan és könnyed előadásban – no de majdnem bele is haltam. (Szép halál lett volna: to die in harness.) S ez még nem is elég. Mert mihelyt befejeztem az

előadásokat, rögtön nekiláttam, hogy a szöveg hibáit, előadásaim közben tapasztalt gyengeségeit kijavítsam – s ez volt talán a még nehezebb munka. S persze a nyomtatott betű is mást követel, mint az élőszó – elég abból annyi, hogy további öt-hat hétig, amíg az itt fellelhető házmesterlányoknak kettőszáz és negyven forintért öt másolatban le-diktálhattam – mialatt egyik házmesterlány a másik után hagyott magamra, mert állást kapott, vagy a babája megérkezett, vagy mert tyúkokat és gyümölcsöt akart enni vidéken – mialatt papírt nem lehetett kapni sehol, vagy csak lisztért, se carbon-papírt, se írógépszalagot – mialatt szegény ostrom-verte írógépem kétszer is megállt, s a javításért további százötven forintot követelt – mialatt én magam álmatlan voltam, s a jobb karomban neuralgia –, de mit folytassam? Mialatt ezt leírom, nevetek. Mert saját magam számára is hihetetlennek látszik, hogy így volt, és mégis megcsináltam. De még ez sem elég, most jut csak eszembe – mert hisz közben két emlékbeszédet is készítettem: egyet szegény, drága, fiatal barátomról, a páratlan tehetségű Gelléri Andor Endréről, akit elcipeltek, s aki, sajnos, elpusztult – és szegény Gáspár Zoltánról is egyet – egy rádió-előadást is *kellott* tartanom (tehát el is készítenem) – a regényem új kiadását korigálnom, és véletlenül még egy verset is írtam. És én hatvan évem körül vagyok, és egy roncs, minden ízemben.

Én már semmit se szeretek: színházba sose jártam, se moziba, húsz év óta még hangversenyre sem, tárlatra sem, újságokat sosem olvastam, rádiót se hallgattam soha – ma már az emberek társaságát se tűröm –, úgy látszik, a munkámban van minden örömöm. Úgy, hogy mikor egy este a fáradtságtól félájultan ültem ugyanazon a dívánon, s még a karom is fáj megint, így szóltam öreg feleségemhez: – Nézz meg jól, mert most a boldog perceimet élem – sokat dolgozom ugye? és hogy nyögök amellett –, látod, ilyenek az én örömeim. – A munka jutalma pedig ez: hogy végtelen szomorúan ülök ugyanazon a díványon, tökéletesen kifacsarva, s az egész erőfeszítés végeláthatatlan hiábavalóságán tűnődöm – illetve még azt sem vagy csak alig. Egész egyszerűen szomorú vagyok és érdektelen, s ha e munkámról beszél nekem valaki, nem is hallom. Fáradt vagyok halálosan.

Ne haragudjon, hogy magamról ennyit írtam Önnek – nézze el nekem, szükségem volt rá. Isten tudja, mi minden készítetett erre – úgy érzem, hogy legfőképpen a szeretetem. S ezt csak nem veheti rossz néven!

Szívem minden hajlandóságával az Öné:

Füst Milánja

1946. október 23-án jött a következő levél:

Drága Uram,

ne haragudjon e formátlanságért, hogy ceruzával írok: öt hete fekszem, zsábám van – de felsorolni se tudom, mennyi mindenféle bajom, s a tollamban már csak kevés tinta van – és tinta ebben a pokol rendetlenségben sehol se található és így tovább. Nyűggel-bajjal vesződöm állandóan – úgy látszik, ebből áll már ez az egész hátralévő, fáradt életem.

S most csak párt sort. Mondja meg *kedves* feleségének, legyen oly szíves, hogy megkaptam levelezőlapját, s hogy nagyon köszönöm úgy azt, mint a cigarettákat és füldugaszokat (amelyek kitűnőek) – s hogy ma, épp ma újabb ajánlott levelük érkezett negyven *igen jó* cigarettával. Viszont a nagy csomagnak még se híre, se hamva, pedig az öregasszony, szegény feleségem nagyon csillogott már, mikor meghallotta, hogy cso-

koládét is kap. Nem látom, mi van itt most a csomagokkal, mások is panaszoják, mint hallom, hogy már rég nem kapnak semmit. (Csak nem lopják ezt is?) Továbbá: hogy azonnal válaszolni akartam, de lehetetlen volt felülnöm az ágyban, a feleségem viszont (akármilyen derék, kedves asszony is) soha még tollat nem vett a kezébe, mióta ismerem. (Úgy látszik, helyettem unta meg mindörökre.) [...]

Szeretettel üdvözlöm Önöket, szerető hívük:

Füst Milán

Ezután egy levelezőlap következett, 1946. november 10-ről:

Drága jó Uram,

[...] Azért írok lev.lapon, hogy légipostán küldhessem, minthogy leveleket csak *üzleti* ügyekben lehet innen így küldeni. Tehát: még mindig beteg vagyok, s úgy gyanítom, hogy legfőbb bajom neve: általános életuntság. Beteg is vagyok, igen, de nincs is kedvem többé meggyógyulni – illetve, hisz ezt úgyse lehet már, de még jobban lenni sincs kedvem. Sok a bajom, és ehhez még pokolian rosszul is bánnak velem itt – hova legyenek? mit csináljak? Csillagközi terekre kéne kivándorolnom, úgy látszik. – Továbbá: szíves, utólagos engedelmének reményében lemásoltattam levelét, s elküldöttem úgy a kiadómnak, mint néhány barátomnak – semmi értelme nincs az ilyesminek, és mégis! Ebben a sarkában a világnak csak politikumnak lehet hatása – más érdemnek itt semmi sikere nem lehet, és mégis, azt gondoltam: ezt most megmutatom nektek. És mi volt az eredménye? Az emberek hümmögtek, és elfelejtették. Középiskolához neveztek ki újra közel hatvanéves fejemmel (azt is csak nagy nehezen), s beosztottak a törzskönyvtárba lektornak, ahol *kétnaponként* egy belletrisztikai könyvet kell elolvasnom – vagyis fát vágnom –, vagyis 180 könyvet elolvasnom évente havi 398 forint fizetésért. Hogy dudává fog megnőni a fejem – de nem is hiszem, hogy kibírom ezt. – No de mindegy. Elmenni innen öreg fejjel már nem lehet – és ha már ott van az ember... akármilyen szörnyű is az idegesség – mert szörnyű, tudom! –, de ha már így-úgy mégis beleszokott az ember... Egyszóval: igyekezzék elviselni, drága jó Uram, mert nehéz ez itt nagyon – Barta Lajos nagyon fog csodálkozni, ha már itthon lesz. – K. feleségének köszönettel csókolom a kezét: a cigaretták és zacharinok megérkeztek, s tegnap értesítettek egy vöröskeresztes csomag érkezéséről. Isten megáldja magukat, minden szeretetemmel ölelem!

Füst Milánja

1946. december 2-án kapta a következő levelet „Lewis Bíró” a londoni Telegraph Hill 3 szám alatt:

Igen tisztelt, drága Uram!

Beteg vagyok – most már hetek óta vizsgálják megint:

- 1.) Egy kis anginózus valami – mondják, de azért ne aggódjon. Nem aggódom.
- 2.) Egy kis tüdőtágulás – azért érzi magát olyan rosszul reggel. Igaz, hogy reggel? – Igaz – felelem. – De azért nem nagy baj ez sem, ne nyugtalanodjék. Nem nyugtalanokodom.
- 3.) Gyomorhurut – avval ne törődjön. – Nem törődöm.
- 4.) Ami pedig ezt a csigolyagyulladás illeti, majd megröngtenezük ötször. – Hát jó.
- 5.) A vállizületben is van lerakódás, azért fáj annyira. Azt is besugározzuk – sose bánkódjon. – Nem bánkódtam tehát.

6.) Ami pedig a cukorbaját illeti – egy kicsit rosszabbodott az állapota, ez igaz, de azért oda se neki – nem igaz? De igaz.

7.) Az érzelmesedése pedig... de nem is folytatom. Attól félek, hogy még nevetésesebb vagyok, mint amilyenek én magam érzem magamat. Valaki, egy öregember, azt mondta nekem egyszer, hogy ő olyan már, mint az orvosi műszerészek kikapcsolásában látható nyomorék ember, akinek mindene föl van ragasztva és meg van támasztva – nos, úgy látszik, idáig jutottam el én is.

S hogy ezt mért írom meg Önnek? Isten tudja – részben mert szükségét érzem, másrészt talán melegségemül is, hogy miért nem köszöntem meg szívem szerint olyanra, oly rendkívülien kedves levelét. Pedig, hogy mennyire meghatott – többször könnyeztem olvasása közben. S aztán, nem tagadom, lemásoltattam jó néhány példányban, s elküldtem úgy szívtelen kiadóknak, mint néhány barátomnak is – ne vegye rossz néven ezt a visszaélést. Részben s főként azért, mert büszke vagyok a véleményére (ezért kellett okvetlen elküldenem), és azért is, hogy lássák: milyen rosszul bánnak velem itt mindenütt.

Mert istentelenül rosszul bánnak velem – képzelje, a Fővárosi Könyvtár lektorának tettek meg három hónap előtt, mint tanárt odahelyeztek (jószívűen, nehogy mint idős ember Budára, a Jurányi utcába kelljen átjárnom istentelen közlekedési viszonyok között, tanítanom) –, s itt e könyvtárban Braun Róbertné supra-hivatalnok értésemre adta, hogy kétnaponként kell egy könyvet abszolválnom – vagyis száználcvan évente –, tessék ezt elképzelni! Hogy meg van dagadva a fejem ettől a sok undok számárságtól, amelyen végig kell rágnom magamat – olyan regényeken, amelyek szerzőit minden gyógyíthatatlan emberszeretetem mellett is szívesen küldeném el valahová a dűnákra kaszálni. [...]

Isten áldja meg Önt! Jólesik, hogy módon van írnom Önnek – mióta Kosztolányi meghalt, egy lélek nincs itt, akinek szívem szerint kimérgelődhetném magamat. Ő szegény nagyon okos ember volt (és sokkal-sokkal tisztességesebb is, mint amilyenek bohóc-sipkájában e világ ítélete előtt lenni látszott) – ő mindennap eljött hozzám, néha kétszer is, lerakta nálam keserűségeit, s ezzel magam is megkönnyebbültem. S mitől? Az okosságától. Mert ő igazi jó szakértője volt az életnek, Uram. Igyekezett nem komolyan venni az egészet – s mindennap megküzdött érte önmagával, hogy ez benne így legyen. Mert a könnyedségnek és könnyűségnek ez a mértéke volt egyszersmind a lelke mindennapi egyensúlyának létrehozója is. S aki ma itt van: stréber, stréber, stréber – (s a fiatalság legfőképp – ezek nem tanulni akarnak, hanem érvényesülni) –, s aki nem törtető, az ideológus. Olyanok ez utóbbiak, mint az ökrök – ők az elöttük lévő jászol szemléletéből akarnak maguknak elméleteket készíteni az angyalok körmeire vonatkozólag is. [...]

Szívem szeretetével üdvözlöm!

Füst Milánja

A következő levél már 1947-ben kelt, január 8-án:

Drága, jó Uram,

ezt a levelet ágyból diktálom – már jó ideje ágyban vagyok megint –, nagyon kínoz engem sokféle bajom. Látja, panaszkodóbb természet vagyok, mint Ön – bámulom hősies mellékmondatát arról, hogy a szemeit félti –, én, Uram, úgy látom, telikürtöl-ném avval a világot, hogy félttem. Engem ugyanis rendkívül szomorúvá tesz az örege-

dés. Megint ki fog hullani egy szegény fogam, s még hozzá egy elülső, s nem tagadom, bizony én még ezért is képes vagyok szomorkodni némely éjszakán. Egyebekben is romlás mutatkozik az egész szerkezeten: ha köhögök, fenyeget a sérv – mostanában nagyon is fenyeget –, ha kevés honoráriumot kapok, gutaütés fenyeget, olyan vértolulásom van kiadóim példátlan szemtelensége miatt – ha csak egy csöppel is többet eszem, el lehetek rá készülve, hogy néhány napig nyögni fogom –, ha egy csöppet visszaélek az áldott feketekávé áldásaival, a szívem kezd kalimpálni, s oly módon, ahogy ehhez sehogy se lehetek hozzászokva eddigi derék viselkedése alapján... Ami talán valamelyest jellemezheti e koromat: hogy tökéletesen idegen nekem a mai arcom. Én egy más archoz voltam hozzászokva, drága, jó Uram! S bár a régít se szerettem (nemigen néztem én a tükörbe soha!) –, de a maít legszívesebben leköpném. [...] Egy dolgot már régen meg szerettem volna kérdezni Öntől, s ez a következő: kóklerünkről, a geniális Ady Endréről, a nagy költőről és akarnokról oly sokan írtak mindenfélét, s én váltig azt csodáltam, hogy éppen Önt nem kérdezi meg Adyra vonatkozólag senki. Mikor tudvalevő, hogy milyen jó viszonyban voltak valamikor, még Nagyváradon, úgy hírlík, hogy egy szobában is laktak – meg vagyok róla győződve, hogy az Ön szavai volnának e tárgyban leghitelesebbek. Vagy mindenben úgy van ez? Hogy épp a leghivatottabbak szavára senki se kíváncsi? Nem arra akarom e pár szavammal rábeszél- ni, hogy Ön is könyvet írjon róla – már-már úgyis sokallom e fantom-kultuszt, amit emlékéből kitermeltek, csak azt szeretném elérni, hogy Ön mégiscsak megmondaná, amit vele kapcsolatban tapasztalt –, nem úgy gondolom, hogy minden rosszat, hanem úgy, hogy minden közérdekűen jellemzőt. [...] Amit történelemnek vagy irodalomtörténetnek nevezünk, mindez formás hamisítvány csupán. Mégis a hamisítványok között is különbség van – én azt szeretném, hogy egy okos ember is hamisítson erről végre valamit. Az a hamisítvány mégiscsak igazabb lenne, már okosságánál fogva is, annál a sok ostobaságnál, amit zagyvalékos szempontú emberek e tárgyban össze- vissza írtak. Nem volna kedve hozzá? Itt olyan permanens divatja van Adynak, hogy az irodalmi világ bizonyára nagyon hálás volna Önnek ezért. Mármost nehogy azt tessék hinni, hogy én Ady ellenfelei közé tartozom – én csak annak vagyok ellenfele, hogy az is dicsőíttessék, ami ellenszenves benne. [...]

Feleségem nevében is nagyon szívesen üdvözlöm Önöket és Önt külön ölelem!

Füst Milánja

A maga betegségekkel, romló látásával, bajaival, munkáival viaskodó és Füst Milánál nyolc év- vel idősebb Biró Lajos nehezen tudott lépést tartani nagy kapacitású levelezőpartnerével, aki március 27-én így írt:

Kedves jó Uram! Halálos munkában vagyok, közel 60 éves fejemmel 17-18 órát dolgozom naponta. Csak épp hogy altatóval alszom egy kicsit, s rögtön utána megint haj- rá, túlzás nélkül mondhatom, egy pillanatnyi veszteglés nélkül. A helyzet ugyanis az, hogy elkéstem a munkámmal. Könyvnapra kell kijönnie az esztétikámnak, s én sajnos elégedetlen lettem a szövegével, fogtam hát az egészet, átgyúrtam mindenestül, s újra diktálom elejétől végig. S minthogy sok hiba van még benne, s az idő is nagyon sürget, tehát éjjel-nappal kell dolgoznom. Vagyis: jól is kell dolgoznom és még gyorsan is – elképzelheti, micsoda erőfeszítés ez. S amellet még tanítok is a művészeti főiskolákon,

továbbá még cikkeket is írok, hetenként legalább egyet, de van úgy, hogy kettőt is, még két verset is írtam – az egyikkel különösen meg vagyok elégedve, de még egy kellemes novellácskát is, egyszóval majd megszakadok már a munkától. Most jut eszembe, hogy még egy egyfelvonásost is csináltam közben, igaz, hogy nincs még kidolgozva – ennek a megmunkálása is rám vár még. – Nagyon fájjalom, hogy utolsó levelem óta semmi értesítést sem kaptam Öntől – a következőktől félek: 1.) Hogy Ön talán beteg – talán a szemeivel van valami baja, 2.) hogy talán neheztel rám valamiért? Nem tudom, nem esik-e Önnek rosszul, amit Adyval kapcsolatban írtam? [...] Egyekben értesítem, hogy magántanárrá habilitáltak a pesti egyetemen, s hogy ez igen szépen és ünnepelesen folyt le. Valamelyest örömet is okoz, mert szenvedélyes tanító vagyok. [...]

A következő két levél (1947. június 7. és július 23.) főleg az esztétika kiadásának viszontagságairól szól. Füst Milán többször szétbontotta és újradiktálta a szöveget. A júniusi levél így folytatódik:

Az egész élet csupa irracionális – senki se vette volna észre halálosan ostoba hibáit: két filozófustanárról olvasta – Kornis és Lukács György –, kitűnőnek találták, már eredeti állapotában – aztán, mondom, átdolgoztam, s megmutattam: 1.) egy szakmabeli filozófusnak logikai bírálata végett – remeknek mondta, aztán: 2.) egy francia művelődéstörténeti embernek – az is remeknek mondta – 3.) aztán egy nagyon okos fiatal írónak, aztán még egy igen jól képzett fiatal írónak – ezek is remeknek mondták, s én erre elolvastam, s észrevettem, hogy telisded-teli van ostobaságokkal, s mindezek ezt nem vették észre, drága Uram –, akkor mért bontottam szét, ha úgyse veszi senki észre a könyv bajait? Minthogy senki a világon nem olvas figyelemmel – illetve talántán három ember az egész világon, mondjuk...

A feszített munka megbosszulta magát. 1947. augusztus 14-én Füst Milán a Rusznyák-klinikáról írt kiadós levelet. Íme néhány részlet:

Szeretett, jó Uram, szeretett Barátom! Könnyek közt olvastuk levelét, feleségem is könnyezett, én is. [...] Én aligha kereshetem fel most már, pedig, megvallom, az volt a tervem, hogy meglepem. S annak ellenére, hogy ma már nem szeretek utazni (valaha persze nagyon szerettem volna, csak nem lehetett) – ma már iszonyodom az utazás viszontagságaitól, fáradsalmaitól, az idegenségtől, az idegen nyelvvel való vesződéségtől –, én csakis nyugalom után vágyom (épp ma gondoltam hajnalban ezen a klinikán, életem örökös és céltalan számadásaival bibelődve, hogy hátralévő napjaimat lehetőleg négy fal között szeretném eltölteni) – különben is: a tág, nagy égmező kietlen nekem, a határtalansága nyugtalanító, bosszantó, s ezt a nagy nyári virágzást is szeméremetlennek, szemtelenségnek érzem. [...] Felküldtem szegény, fáradt feleségemet a minisztériumba, azzal a szemrehányással, hogy miután annyinak adtak már, adjanak hát nekem is egy kis külföldi ösztöndíjat. S íme, kiderült, hogy nem is zárkóznak el ez elől: hatezer forintot hajlandók nekem is adni. És mégse lehet, alighanem ez már nem fog menni. Kiderült, hogy a lábaimon nincs pulzus (claudicatio intermittens, időközi sántítás, szóval dohányzás okozta érlemeszesedés a lábokban, s én 14 év óta, mint a csaták hőse, életet megvető bátorsággal mégis dohányzom: a gangréna – vagyis üszök

– veszély ellenére is). [...] Tegnap itt volt egy barátom (távoli barátom), Gegesi-Kiss Pál professzor látogatóban, s megemlítettem neki a londoni utat. – Minek ez neked? – azt mondja. – Még több benyomást akarsz szerezni, mint amivel zsúfolva vagy? Nem elég neked a fáradságod, még több kell? Öregembernek a meditáció való, nem a sürgölődés. Még Svájcba se menj, ha le akarsz feküdni egy hegyen, menj a Svábhegyre. – Egyszóval, ahogy Arany Jánosunk mondja: – lassú koppal! – ma már nekem is így kell, drága Barátom! [...]

Elérkezünk 1948-ig, amikor Füst Milán a legelső Kossuth-díjak egyikét kapta meg. Januárban még ezt írta:

Kedves, szeretett Barátom!

Now I am alone – ahogy Hamletünk mondja. Ez pedig nálam a következőket jelenti: hogy munka és munka és betegség és bajok és megint kötelességek és telefon, s én egyetlen olyan pillanatot nem élek meg hónapszámra, hogy azt mondhatnám: no, most egy kis enyhület van. [...] Mialatt most összes verseimet javígtattam újra új kiadásuk előtt – valami megszállt, s írtam további öt újat (ami nálam a legnagyobb csoda – vagyis az utolsó három évben mégiscsak kilencet, az utóbbi tizennégy év alatt tehát mégiscsak tizenegyet, s ez már valami!) –, s mi volt nékem azelőtt, ha sikerült egy verset írnom – azt hittem tőle: még a tető is lángban áll fölöttem – s most? –, még csak el sem olvasom újra, mert nem érek rá. [...]

Május 9-én ismét reklamált Füst az elmaradó válaszlevelek miatt. Attól tartott, hogy Bíró Lajos valamiért megharagudott rá. Bár feltűnt neki, hogy a mindig udvarias Bíró nem nyugtázta összegyűjtött verseinek a megküldését, mégsem feltételezte, hogy beteg, hiszen a saját betegségeivel volt elfoglalva. Készült azért időlegesen még a nyavalyáit is feledni, mert állami segítséggel svájci üdülésre küldték. Ettől fellelkedve a májusi levélben dicshimnusz zengett a romok eltüntetéséről, a hidak felépítéséről, a diákmenzákra és a népi kollégiumokról. A négyoldalas levél így végződik:

Bűnös ez az ország, szó sincs róla, szörnyű dolgokat művelt a múltban – de mégiscsak az ember hazája. [...] Az ember nem tud annyira haragudni rá, hogy ne szeresse. – Valami csekélyet érvényesítsen ebből jelen barátjára vonatkozólag is!! – És három szót, sort írjon legalább, legyen olyan nagyon kedves. Nem sokáig vagyok már itt, erre figyelmeztetem! De addig is ölelem, csókolom egész szívemmel:

Füst Milánja

A filmírói robotba, hajnalig tartó stúdiómunkába belefáradt londoni barát azonban három szóra sem méltathatta Füst Milánt, mert szeptember 9-én, hatvannyolc éves korában meghalt. Füst még tizenkilenc, mellőzéssel, majd felmagasztalással tarkított, testi kinokkal terhes, de írói sikerekben gazdag évet élt meg.

Mándy Iván

A FA ÉS ÉN

Elmenőben meg akart érinteni egy járdaszéli fát.
A fa elhúzódott.
Beleesett egy pocsolóába.
A pocsoló befogadta.
Mégfürdette szennyes-szürke vizében.
Újára engedte.
A fa gyöngéd szeretettel nézte.
Visszavárta.

Csukás István

NEM CSAK ÉN LESEM A SEMMIT

Nem csak én lesem a semmit,
nem bizony, ha egy kicsit enyhül
a vacogásom, csitul nagyképűnek
mondható kétségbeesésem, s visszasuttyanva
bőrömbe körülnézek, nemcsak a témában,
hanem a környezetemben, vagyis a világban,
amelynek én igen szerény része vagyok,
de csak akkor, ha igen szerény vagyok,
s már együtt lessük a semmit, ami
bűzös hiénapofával körülöttünk ólálkodik,
hipnotizálva meredünk a téli üres
égre, pislogni se mer a kilótt szemű utcai
lámpa, vak szemgödör a madárfészek is,
az orgonabokor sündisznóállásba gömbölyödik,
a rügyek visszahúzódtak, mint a sumó birkózók
heréje, a fagy nikkelezi a fát, remeg egyet,
s megdermed tragikus pózban, beállok
közéjük, megdermedek én is, egymásnak
súgjuk: ne félj, vagy legalább ne nagyon!
Nem moccanunk, ősi csel ez, hibernálva
várjuk a tavaszt, hogy kiolvasszon halottainkból.

EGY ROSSZ MOZDULAT ÉS LŐ A REUMA

Egy rossz mozdulat és lő a reuma!
Összerogyok úton és útfélen,
és ez nemcsak amolyan költői duma,
fogcsikorgatva cserélem
a pózokat: kicsit fel, kicsit le, majd jobbra;
bár belülről lőnek,
elmehetnék, gondolom közben vigyorogva,
westernfilmbe főszereplőnek!

Ez az én mozim, melyben egyedül játszom
a tragédiát és komédiát,
bukdácsolok a halhatatlan vásznon,
sírok s mutatok i-át,
talán, hogy ne gondoljak addig se a kínra,
talán egy kicsit bolond vagyok,
s a Nagy Forгатókönyvben meg vagyon írva,
hogy a végén meghalok.

De addig játszom, például azt, hogy élek,
s vagyok halhatatlan,
keservet, örömet könnyedén cserélek,
bújok száz alakban,
mi elől, ki elől? Most a reuma lő,
hátha nem talál,
bohóckodva és cikázva szem elől
veszit a halál!

EGY KIS SZABADESÉS

Egy kis szabadesés reggel nyolc
és kilenc között, túl az evésen, vécén,
fürdésen, vagyis tisztán s tele gyomorral,
s tele hittel, illetve az előző napi
kiürítve, az első korty kávé, az első
cigaretta után repülök, vagyis
zuhanok a felpumpált vérnyomás
szárnyán, amely ötpercenként visszaesik

száz per nyolcvanra, de ki tagadhatná,
hogy repülés ez is, az mindegy, hogy lefelé,
de szabadon és ez a fontos, mindegy
az irány, hiszen a tér végtelen, még
kis szobámban is, bizony, végtelen,
repülés közben ámulva észlelem ezt is,
míg agyam a koponyatetőhöz préselődik,
benne préselődik a világ, vagy csak
az a része, amely belefért az agyamba,
fossilis lelet, vers lesz belőle, Krétakorból
feladott távirat, tudósítás egy másik
Krétakornak, zuhanás közben viccelek,
van időm: örülnek majd a krétapornak,
közben kávé kortyolok, rágyújtok,
megállok lebegve, kinézek az ablakon,
a telefont hipnotizálom: szólaljon meg,
mert minden ürügy jó, hogy abbahagyjam,
az ablakon ködfüggöny, a telefon
néma, sóhajtva, beletörődve folytatom
a zuhanást, megpróbálom élvezni,
ahogy a megerőszkolt nőknek
tanácsolják, csak egy kicsit sikerül,
pedig hát amúgy profi lennék, elég
régóta űzöm az ipart, ami abból is
kítűnik, hogy kívülről látom magamat,
de aztán behunyom ezt a külső
szememet, belülről szebb vagyok,
s milyen kár értem, ezen könnyezve
elérzékenyülök, tocsogok az önsajnálattal
tengerében, miért, ki sajnáljon, ha
én nem, ki látott engem, ez is
milyen ismerős, de azért még igaz,
de én már egy picit modernebb
vagyok, s nem erőltetem, hogy szeressenek,
nem azt mondom, hogy tojok rá,
de idegesít, ha benyálaznak,
az a sok nyálas csók, ami itt
elcsattan naponta az emberiség
homlokán, míg közben rakásra döglenek,
s mi közben kávé kortyolunk, cigarettára
gyújtunk a fűtött szobában, akkor már
őszintébb, ha magamat sajnálom,
tisztá szívből, sírva és átkozódva,
hogy milyen kár lesz értem, micsoda
veszteség, ha egyszer majd földet érek!

ALBATROSZ BEVÁSÁRLÓSZATYORRAL

Totyogok, mint albatrosz a fedélzeten,
fölfele a Csátárka utcán,
télen-nyáron, kezemben egy bevásárló-
szatyor, most tél van, kétoldalt
a kerítés hajókorlát,
túlhan zúg a tenger,
fenn végtelen az ég,
de nem nézek se oldalt, se föl,
csak előre, mindig előre,
orrom piros iránytű,
elszántan követem, mint egy felfedező!
Bizony ám, mert belül mindenki
tud repülni, s mindenki egy nagy utazó!
Én meg pláne, délelőtt úgy tizenegy
és fél tizenkettő között, ahogy caplatok
a boltba, mert nem az idő számít
és nem a hely, mindenütt ott zúg
a tenger, fölötte a halhatatlan kalap:
az ég, azzal köszönünk Istennek
jó reggelt és jó estét, s ami közte van,
az a miénk, s elvisszük magunkkal.
Szárnyam begyűrve a matróztrikó alá,
hú iránytűm az orrom, azon lélegzek,
kicsit szőrcsögve, kicsit taknyosan,
de már nem kell más iránytű,
mivel már nincs is más irány,
mint ami felé totyogok, itt lent
a földön, hol máshol? És köztetek,
albatrosz bevásárlószatyorral,
s mint egy verssort mormolom: „Tej,
kenyér, felvágott, disznósajt és élesztő...”
Csupa fontos dolog, mind kell
a nagy útra, az utolsó nagy utazásra,
mikor majd fölfedezem a Semmit,
mint előttem már annyi nagy utazó,
s ahonnan még nem jött vissza senki!
De most még csak gyakorolok,
izmot edzek, lelket edzek,
szoktatom szívemet, mint az a drága,
s tényleg nem oly nehéz,
s szoktatom a világot is, hogy ne sirjon
nagyon, ne hullasson hamis könnyeket,
mert mi van, ha esetleg visszajövök?
Három nap múlva? Bizony ám, akkor mi van?

Óvatosan kipróbálom a repülést is,
hogy ne érjen készületlenül a mennybemenetel,
lábujjhegyre állok, és elrugaszodom
a járdáról. Még nem tökéletes.
Körülnézek, látta-e valaki?
Nem akarom, hogy idő előtt
kitudódjon s hogy kiröhögjenek!
Ne vessenek csak a totyogásomon,
a bevásárlószatyromon, piros
orromon, majd meglátjuk, ki
nevet a végén! Addig vidáman
köszöngetek a halhatatlan kalappal:
jó reggelt, jó estét mindenkinek!
Én már itt is vagyok a boltban,
s elrejtőzök boldogan a teli
polcok között, szimatolok, szaglászok,
megsimogatom a konzervdobozra
festett nyári almát, csipegetek
a sajtból, most nem érek rá meghalni,
majd holnap talán! Ha lesz holnap.

Hans Sachs

A LOVAG MEG AZ IBOLYA

Farsangi komédia

Mann Lajos fordítása

Szereplők

FRIGYES, *Ausztria hercege*

EUFRÓNIA, *a felesége*

NEIDHART

FÉMIA, *Neidhart felesége*

JANCSI *udvari bolond*

ODATOJDI

BEREZELDI

GÖBEFINGI

} *parasztok*

A Bolond lép be, és beszél

BOLOND Üdv néktek, jámbor emberek!
Jöttök, hogy jót nevessetek.
Mért is ne lennének mind vigan,

mikor farsangi este van? –
Neidhartot látjuk s Ausztriát:
mint lelt Neidhartunk ibolyát,
borított rája kalpagot,
s hívta a hercegnőt legott;
közben egy zeiselmaueri
vad paraszt hogy tolt véle ki,
hagyván a szép virág helyén
piszkát; s a hercegnő, szegény,
mit szolt; a szégyenben maradt
Neidhartban mint gyúlt vad harag,
mint töltötte ki bosszuját;
s az ellenbosszú mibül állt;
Neidhart mi cselet szótt ellene –
ez lesz játékunk lényege.
Akad egyéb is benne, sok,
kár lenne túlsibongnotok.
Jön Neidhart. Jól mulassatok! (*Kimegy*)

I

Neidhart jön, és beszél

NEIDHART Ó, tél, kitől mindenki borzad,
hol van erőd? Eltékozoltad!
Te, kitől bútt a fű, a lomb,
s minden teremtményt ölt a gond,
ki földön, vízben, légben él,
eltúnt hadad, a hó, a dér!
A nyár, mi élvkörébe von,
midőn gyönyörrel hallgatom,
mint hangicsál a sok madár,
kit fölvidít a napsugár,
mint küldi énekét az Úrnak.
S hogy a napok csak egyre nyúlnak,
engem se köt le úgy az udvar,
zord már a várfal így tavasszal.
A vágy most vándorolni kerget:
járom az erdőt és a berket,
patakmentéket, réteket,
hátha elsőnek én lelek
hercegségünkben ibolyát,
mit is úrnőnknek adok át,
hadd lássa benne ő, a szép,
hűségem új tanújelét.
Mit meg nem tennék érte én?

Nincs szolgálat, mely túl kemény.
 De nicsak, mily zöld rét ez itt!
 Ily zsenge fű is létezik?
 S mi kéklik közte? Nézz oda!
 Az első szál kis ibolya!
 Igen, nem csalt meg hű szemem.
 Tépem le máris, és viszem.
 De nem! – míg vágatnék vele,
 kezemben holtta nyeklene.
 Maradj csak ép, te szűz szírom!
 Majd a hercegnőt rábirom,
 útja vezessen erre ma,
 tépjen le téged ő maga;
 hozza el teljes udvarát.
 S hogy rád leljek majd, kis barát,
 föléd borítom kalpagom.
 De most rohannom kell nagyon.
(Ráborítja kalapját az ibolyára, és elsiet)

Jön a három paraszt

- GÖBEFINGI Nem vicc, szomszédok, szín való:
 Neidhart járt itt, a talpnyaló.
 Itt bóklászott, a rétemen,
 ibolyát lelt a szemtelen.
 A kalpagjával fedte le,
 én meg amonnan lestem, e!
 Kitudtam, mit is tervez ő:
 hogy a hercegnő erre jó,
 s ibolyám körül ő maga
 táncikál majd meg udvara.
 Ej, hogy is köpjek, vaj' bele?
- ODATOJDI Nos, Göbefingi, süss ide! –
 Az ibolyával eltününk...
 Nekünk is van jó tánchelyünk,
 magunk járjuk majd ott körül.
 Aztán, ha Neidhart nem örül,
 itt is, amott is szót emel,
 mit se kíméljük, verjük el!
 Nem baj, ha seggin nincs ruha.
- BEREZELDI Tudnám, hogy mért vagy ily puha! –
 Mi az, hogy te csak ellopod?
 Csesznyiíts oda egy vastagot!
 Azt hagyd az ibolya helyén!
 Legyen vagy öt font s jó kemény,
 hogy egy sertés, ha ráharap,
 tudja, mi az a bő falat!

Ha jó Neidharttal asszonyunk,
 s körülejt itt, hol most vagyunk,
 s reápillant a nagy rakásra,
 lesz néki elragadtatása!
 E csúfság, erre fogadok,
 ledönti majd a lovagot. –
 Elveszti hercegnőnk kegyét;
 s vele együtt a hercegét.
 Neidhart nekünk sok kárt csinált,
 vadászni földjeinkre járt,
 de ily szép bosszút nem reméltem.

ODATOJDI Én hát az ibolyát letépem,
 s helyébe jókorát tojok.
 Azért tudok ma jó nagyot,
 mert tegnap este volt a tor:
 tepertő, véres hurka, bor.
 Ezekből szép rakás telik,
 s túl nagy nyögés se kelletik.
 Ej, kedvetekre lesz nagyon,
 oly szépen megcsavargatom!
 Gyertek elém, ezt látni kell!

GÖBEFINGI No, csak csavard, s már csípd is el!
 Nehogy még addig kalkuláld,
 hogy itt teremjen Neidehárd,
 s rajtavesszünk a csinytevésen!

BEREZELDI Hú, azok ők már, úgy itélem!
 Egy falka udvaronc tolong ott.
 Intézd el fürgén ezt a dolgot!
 Guggolj le, s tojj egy jókorát!

Odatojdi lekuporodik, odatojja a rakást, feláll, és rámutat

ODATOJDI Ezt nézzétek meg, cimborák!
 Én ilyen gyorsan mit szülök:
 szinte parázslík, füstölög!
 Hamar a kalpagot, koma,
 hadd higgyék azt, hogy ibolya!

*A parasztok ráborítják a kalapot, és elmennek az ibolyával. Jön Neidhart, a Hercegnő
 meg a Bolond*

NEIDHART Úrnőm, e kalpag óvja azt,
 amit a május költ, fakaszt;
 miben ott rejlik már a nyár,
 s tőlem, mint hódolat, kijár.

HERCEGNŐ Neidhart, e szolgálat nemes,
 nagyúri kegyre érdemes.
 Mi tudjuk, mennyit fáradoztál,
 hogy itt álljunk ez illatos szál
 virág előtt, mit költ a május.
 Ezért hát keljünk táncra máris,
 fakadjunk dalra nagy vigan!
 Nosza, cselédim, mind, ki van!

Fölsorakoznak, és körülveszik az ibolyát. A Hercegnő az előénekes, a többiek követik

Te május, te május,
 te dús virághozó!
 Az én szívem szabad szív,
 de kinek lenne jó?
 De kinek lenne jó?
 Egy másik szívnek szánom,
 ki értem úgy eped,
 hogy selymes ing alatt is
 úgy érzi, megreped.
 Úgy érzi, megreped.
 Úgy hallja, csalogány szól,
 pedig csak lányka, szép;
 ki nem lehet a párja,
 s szívét bú tépi szét.
 Szívét bú tépi szét.
(Útjára bocsátja a kört)
 Ibolyánk körül énekeltünk,
 vidám kört vontunk, táncra keltünk.
 De most már lássuk őt, a drágát,
 májusnak ékes, szép virágát;
 szívjuk be édes illatát,
 lássuk, nekünk a nyár mit ad!
 BOLOND Várj, Úrnőm, hadd szagoljam ott!
 Hagyd rajta még a kalpagot!
(Beszagol a kalap alá)
 Oly illatú ez, mint a szar!
 NEIDHART *(odébb taszítja a Bolondot a lábával)*
 Tartsd a pofád, és tűnj hamar!

A Hercegnő felemeli a kalapot, és megpillantja a rakást

HERCEGNŐ Neidhart, Neidhart, mondd, mit tevéél?
 Fejembe tódul mind a vér!
 Idecsalsz álnok szín alatt,
 s nézzük fertelmes mocskodat?
 Nemesemberre vall ilyen?

Még hogyha paraszt volna! – Nem!
 Akkor is oly goromba tett,
 mit mentetgni nem lehet.
 Esküszöm, hallja fõnn az ég,
 meg fogod ezt te bánni még!
 S panaszt teszek majd Hercegünknel;
 mert oly csúfság, mit vélem úztél,
 ha nem borult el még eszem,
 soha nem történt meg velem.

Neidhart a Hercegnõ lába elé veti magát

NEIDHART Felséges Úrnóm, irgalom!
 Nem az enyém e borzalom.
 Egy ibolyácskát leltem én,
 ellopták, úgy van ez helyén.
 Ó, hogy rohadna el a beste,
 ki velünk *ezt* megcselekedte!
 Sejttem is én már, hogy ki volt az:
 egy Zeiselmauerből való gaz!
 Ki ott paraszt, az mind komisz.
 De kapjak el csak egyet is,
 úgy elverem az ördögadtát,
 előordítja majd az apját!

BOLOND Úrnóm, hadd nézek én is szembe nyíltan
 vele, ha már az illatát kibírtam!
 Miféle szép szar ez, te jó ég!
 Tepertő benne – szinte jó még;
 kövérje – inynek ritka kincs;
 szalonna – rajta bőrke nincs.
 És milyen jókorára termett!
 Ezt aztán nem tojhatta gyermek!
 Ki hordta, emberül kihordta,
 kotoshatott rajt' pár nap óta!
 Gondolom, hogy termelte ki:
 lyukat csákánnyal vájt neki.
 Ez tudna aztán jóllakatni!
 Kedvem vón' serpenyőbe rakni.
 És ha akadna még nagyobb tán,
 azt is a serpenyőbe raknám:
 döntsék el ők, ki jobb falat,
 s egymásbul úgy harapjanak!
 De még a táncom hátravan.
 Már lejttem is: param-param!...
 Mit gondolsz, Úrnóm, hagyjam itt?
 Nem kér az udvar egy kicsit?

Ki ennél jobb lepényt fogyaszt,
 biztos nem szülte szajha azt!
(Elviszi az ürüléket)

HERCEGNŐ No, menjünk, mert még messze van
 Bécs városa, s a perc rohan!

BOLOND Úgy ám! Legjobb, ha indulunk,
 Bécsben már biztos vár urunk.
 S ne feledjük, ma enni kell még!
 Jó kosztot máris elviselnék.
 Emlék ne rontson gyomrot, elmét!

Elmennek valamennyien

II

Jön a három paraszt

ODATOJDI Nohát, parasztok, akkor itt
 mi táncolunk most egy kicsit!
 Hogy ez Neidhartnak tetszik-e,
 az már aztán az ő ügye.
 Ha erre téved pár legénnyel,
 majd látja, nem futunk mi széjjel!
 Megtisztítjuk a tánchelyet,
 s megbánja, hogy jött, úgy lehet.

BEREZELDI Hozná csak el a jófene,
 hogy az ibolyát elvigye,
 tudom, hogy kezelésbe venném!
 Van egy nem éppen csorba pengém,
 kiszabnám véle rajt' az irhát,
 kitoldanám a szája pírját!
 Még a szolga is úgy kikapna,
 rá nem ismerne anyja, apja!
 Átsütne irháján a nap!

GÖBEFINGI Tőlem is jobb, ha megszabad.
 Ha én a gaz zsványra rontok,
 levedli ám az úri rongyot!
 Úgy kell kosárba gyűjteni!
 Csúcsos sisakja van neki?
 Mert nékem az! S van kesztyűm is.
 Nadrágom páncél. Nem hamis.
 Kell különb fegyveres vitéz?

ODATOJDI Csupasznak engemet se nézz!
 Van egy kipróbált láncos ingem.
 Lyukas, de itt a széna, ingyen.

S ha számszerijam ráfogom,
Neidhart se hősködik nagyon!
Végzi, mielőtt kezdené:
tollas nyilacska áll belé.
Ibolyát többé nem szagolgat,
hacsak... de hagyjuk most a dolgot,
tartsunk ibolyaszentelőt!
Járjuk el itt a csűr előtt,
amíg az udvar füttyre táncol:
paraszi szar körül viháncol!

Felfüggesztik az ibolyát

Göbefingi, míg bármi lenne,
kezd el a dalt, de táncütemre!
GÖBEFINGI Jól van, én akkor kezdem is.
De más se légyen ám hamis!
(Előre énekel, a többi követi)
Mit mondhatunk az együgyűknek,
kik ott bolondnak egybegyűltek?
Járják, hogy szemük es kidülled,
úgy ünnepülnek!
Most fordulunk, gyere, dújj bele!
Már itt totyog a torz vitéz.
Páncélja is van, jó nehéz.
Goromba kardján kurta kéz.
Mint medve néz.
Most fordulunk, gyere, dújj bele!

Neidhart és a Bolond jön

NEIDHART Hát itt az ibolyám, bolondok?
No, lesz itt ünnep, annyit mondok!
Elő az ócska kardokat!

A parasztok fegyverükhöz kapnak

GÖBEFINGI Gyere, ebadta, lásd magad!
Terajta is csak háj van ám!
Megütsz? Nem ingyen, egy komám!

Összecsapnak, a parasztok elmenekülnek. A Bolond utánuk rohan. Neidhart leakasztja az ibolyát a rúdról

NEIDHART Csak fussatok, most más a gondom:
Úrnőmnek kell ezt általadnom.
Lássá, hogy bűnös nem vagyok,
hűségem fénylik, és ragyog.

A Bolond jön vissza, társaságában udvaroncok

BOLOND Három parasztot fold a borbély,
 nem foldja össze *tripla* zsoldér'.
 Van Odatojdin oly seb ám,
 hogy nem nagyobb egy zseb se tán.
 A fél karját meg felkötötték.
 Hogy rí az asszony, ó, te szent ég!
 Ki vitathatná el jogát? –
 Siratja férje két fogát.
 De még kutyábbul járt a másik:
 Göbefinginek mind kilátszik.
 Kapott mellé a vakmerője
 két nagy ütést a fejtetőre.
 Berezeldinek bőre fess:
 kopasz lett, mint egy szerzetes;
 és hordja hón alatt a mankót.
 Viszket a púpotok, fajankók?
 Ugrálgatok csak, lám, ki bánja:
 az ostobának nője, lánya! –
 Az bög, és tépi majd haját.

NEIDHART Jancsim, ez így igaz, de hát
 mért szaporítjuk itt a szót?
 Becsületünkön semmi folt:
 Kiszagoltuk a lókötőket,
 jól elagyaltuk, -vertük őket.
 Meg sem állnak a lábukon.
 Hogy fog örülni, hej, tudom,
 herceg urunk meg asszonyunk,
 ha a verésről hirt adunk!
 De most, barátom, trapp, futás,
 vacsorát fúj a trombitás!

Neidhart és a Bolond elmegy. Berezeldi jön két mankón, Göbefingi kötéssel a fején, Odatojdi meg felkötött karral

ODATOJDI Szomszédok, hogy kén' bosszut állni
 e gaz kutyán, hogy érje bármi,
 ki minket ily pocskóra vert?

GÖBEFINGI Fegyverrel semmiképp se, mert
 láthattuk, hogy bánik vele,
 s végül még sirba döntene.
 Hagyjuk a fegyverforgatást,
 próbáljunk latba vetni mást!
 Valami csejt kén' kieszelni,
 de nem jut most eszembe semmi,
 pedig csak az felelne meg.

BEREZELDI Jut az eszembe nékem egy! –
Néki van legszebb asszonya,
nem látott szebbet Ausztria.
S ki még nem látta: hercegünk;
hacsak hírt róla nem viszünk.
Kutya legyek, ha nem terem
az asszony mellett iziben!
Mert a herceg úr nagy lator...
Hát, ráuszítjuk, tiszta sor.
Ez lesz az édes bosszú ám!

ODATOJDI Hogy milyen eszed van, komám!
Ímmár magam meg Göbefingi
fogjuk a dolgot végbevinni.
Megvizitáljuk hercegünk,
hírral hizelgünk, hencgünk,
irt a sebünkre így teszünk!

Elmennek mind a hárman

III

Jön a Herceg, és magában beszél

HERCEG Nem nevetséges ez a Neidhart,
ki a pór ellen újra helytállt,
vad bosszút állva rajta, mert
ibolyájához nyúlni mert,
s feje helyére piszkított?
Hogy nőm mit érez, nem titok:
e csúnya ügy úgy megviselte,
máig is sínyli teste, lelke.

Jön Odatojdi Göbefingivel

ODATOJDI Felséges Úr, egy hölgyike,
nőink legeslegszebbike
üdvözli Hercegségedet.
Szívén, mond, sebet égetett,
s kegyétől gyógyulást remél.

HERCEG Aztán ki az a szép személy?

GÖBEFINGI Ó bizony Neidhart asszonya.

HERCEG Nocsak! S valóban nem csunya?

ODATOJDI Ha látott Felség helyre nőt!

HERCEG Mielőbb vágyom látni őt.
Ez a tiétek... Menjete!
Válaszom még ma tudja meg!

A parasztok elveszik a pénzt, és elmennek

Ha Neidhart nője úgy akar
engem, hát kapjon meg hamar!

Neidhart jön be

Hé, Neidhart, vágtsd most haza!
Mondd meg, a herceg s udvara
holnap felétek úz vadat,
s mert kastélyodnál elhalad,
készüljön kukta és szakács,
ott tölti majd az éjszakát!

NEIDHART Megtisztelsz véle, Hercegem!
HERCEG Neidhart, mesélték énnekem,
hogy nőd felettébb szép, csinos.

NEIDHART Én is úgy vélem, takaros.
Csak hát, pár évvel ezelőtt,
gonosz betegség dúlta őt. –
Fülére ment a csúnya baj,
s olykor a szóból mit se hall.
Ordítanom kell, úgy bizony!

HERCEG Ej, ej, ezt fájlalom nagyon!
Nagy, nagy kár, hidd el énnekem!

NEIDHART De már hadd fussak, Hercegem!
Gondom lesz tűzre és szakácsra,
szállásra, jó fogadtatásra. (*Elmegy*)

HERCEG Kezdjünk hát nagyvadászatot!
Vajon mily zsákmányt ejtek ott?
Tudatták tervemről a szépet?
Lássam, mi vár, ha színre lépek! (*Elmegy*)

A három paraszt jön

BEREZELDI Szomszédok, mit intéztetek?
ODATOJDI Többet, komám, mint képzeled:
Neidhartné máris bajba' van,
nyakán az ostrom és roham.
Hercegünk *holnap* béveszi!
Addig is csókot küld neki.
Nagy kutyalagzi készül itt!

GÖBEFINGI Engem ugyancsak felvidít,
hogy Neidharton, ki oly merész,
hogy fog ki egy kis józan ész.
Ha meg dühére gondolok,

hát még a könnyem is csorog!
A féltékenység tud csak ölni!
Gyerünk, szomszédok, früstökölni!

A parasztok elmennek. Neidhart jön

NEIDHART A herceg hozzám is betér.
Jól tudom én, hogy mit remél,
őkelme hírhedett lator.
De itt a spájzba nem hatol!
Elég jól védi azt a csel,
hogy nyitni ordítózza kell.
De ha az ész így óvja már,
mért ne legyen rajt' dupla zár?
Mért ne kelthetnék oly hitet,
hogy a vendég úr félsüket?
Ha fennhangon szól párom is,
aligha lesz a szó hamis!
Nincs a világon oly pecsét,
mely így őrizné nóm becsét!

Fémia, Neidhart felesége jön be

Fémiám, menj, riaszd a házat,
mert ma nálunk lesz nagyvadászat,
s a herceg kastélyunkba száll!
Teljék meg úri mód a tál,
s a szállás is finom legyen!

FÉMIA Drága férjurar, szívesen!
Azt mondogatják róla, szép,
fiatal, kedves és derék.
Ígérem, mindent megteszek,
hogy itt marasszam, míg lehet.
Csak tudnám, mit kell mondanom!

NEIDHART Mondd, amit érzel, angyalom! –
Csak egy a fő: hogy hangosan! –
Félsüket úr az én uram.
Tudod, pár évvel ezelőtt,
a lova levetette őt.
Azóta nagyothall szegény.

FÉMIA Istenem, hogy sajnálom én!
Mily jó is tudnom, mit tegyek! –
Kiáltok majd, hogy értse meg.

NEIDHART Hallottad ezt? A kürt rivallt,
a herceg máris erre tart!
Egy pillanat és itt terem.

Menj majd elébe kedvesen!
 El ne feledd: csak hangosan!
 Én kint lesem, a kapuban. (*Kimegy*)

Jön a Herceg, az asszony elébe járul. A Herceg átöleli, és hangos szavakkal köszönti őt

HERCEG Üdv, szépséges szép Úri hölgy!
 FÉMIA Kiált, Felség, a domb, a völgy,
 oly nagy a megtiszteltetés!
 HERCEG Úrnómre minden szó kevés.
 Befogad minket éjszakára?
 FÉMIA Házunk parancsát lesi, várja.
 Ha tetszik itt időznie,
 tiszteljen minket meg vele!
 HERCEG Óh, mily öröm, hogy láthatom!
 Jó hire terjed szárnyakon. –
 Ausztria legszebb hölgye ön!
 FÉMIA Felség, a bókot köszönöm.
 Felségedről is van rege:
 hogy a hercegek hercege!
 Hogyne fogadnánk örömet?
 HERCEG Úrnóm, fogadja tőlem ezt!
 Hordja e gyűrűt kedvemért,
 s ha majd felötlik, mit megélt,
 gondoljon olykor énreám!
 FÉMIA Felséges Úr, ez igazán
 legfőbb ereklyém lesz nekem!
 BOLOND Uracskám, ez itt zárt terem. –
 Mit ordibálsz, mint szájkovács,
 üstfoltozó vagy részeg ács;
 kanász, ha kanja elbitangolt,
 kerék, min zsír egy éve nem volt?
 Elmehetnél így házalónak,
 zeiselmaueri vad tahónak.
 Otthon azért ezt nem teszed.
 Itt mért? Elment az ép eszed?
 No, ha úrnómnek megsugom,
 lesz mit hallgatnod, lesz bizony!
 HERCEG Jancsim, ha ezt most rám hagyod,
 új füttykőst kapsz, új sityakot.

Neidhart jön be

NEIDHART Felség, az asztal készen áll,
 rajta megannyi teli tál.

Van jó borunk is éjszakára:
attól lesz még puhább az ágya.
BOLOND Menj csak, igyekezünk mind utánad,
mardos az éhség, mint vadállat.
Szólj a szakácsnak, ég a ház:
így az előtánc elcsigáz!
Húsz zsemle, fél pint bor legyen
táncban a nőcském, partnerem!

Mindannyian kimennek. Neidhart jön be, és magában beszél

NEIDHART A herceg szinte lila már,
olyan jól működik a zár.
Mondaná ő, mi titka van,
de hogy tehetné hangosan?
Nincsenek titkok, nincs gyanú:
itt az egész ház fültanú.
Megyek, a gazda én vagyok,
őrzöm a jó hangulatot! *(Kimegy)*

A Bolond jön be

BOLOND Uracskám vadat és halat fal,
és úgy ordít, hogy reng az asztal.
Bolonddá vált az én uram,
bolondabbá, mint jómagam.
Ha esze tokja így marad, hát
vehet énnekem csörgős sapkát,
magának kell, hogy feltegye.
S ki lesz a vesztes? – Én, ugye! *(Kimegy)*

A Herceg jön be, és magában beszél

HERCEG Hiába bíztam szép kalandban,
nyilacska mind, mind visszapattan.
Én ordibálok, ő üvölt,
rajtunk röhög, kit hord a föld!
Ideje lesz már helyrejönnöm,
s Neidharttól szépen elköszönnöm;
itt hagyom őt és asszonyát,
Ausztria-szépe Femiát.
Van úgy, hogy kárba vész a harcunk,
mért marcangolnánk érte arcunk?
Nincs jobb mulatság, mint kudarcunk!

Mindenki sorban távozik. A Bolond jön be, és összegzi a tanulságot

BOLOND Neidhart nejével férje hált!
Ha volna itt, ki másra várt,
szelídebb szóra s tette tán,
bocsássá meg, az én hibám.
De hát ki bolond vagy paraszt,
nem kell azért még ütni azt.
Mondja, mit lát, az esztelen,
nem fesztelen, csak meztelen.
Farsangkor, persze, más dukál,
de játékunknak vége már.
„Jövőre tán majd jót mondhatsz”
– biztatja jómagát Hans Sachs.

A fordító utómottója „az Romhányi nótájára”

BOLOND Van önök közt, ki félsüket?
Nincs? – Akkor elnézésüket!

Kroó György

BAYREUTH, 1994

Wagner zenés színházi műveiben – eltekintve a XVIII. századi francia zenés színpadtól és az 1820 körüli német romantikus operától örökölt pantomimikus szimfonikus tablók típusától – semmivel sem szorosabb, szerveesebb szöveg, színpad és zene kapcsolata, mint Mozart, Verdi vagy Muszorgszkij operáiban. Szövegíró és zeneszerző perszónaluniója, Wagner kivételesen erőteljes színészi tehetsége és színház-, színpadismerete érdemben semmit sem módosít ezen a tényen. Hogyan egyeztethető össze ez a vélemény a Gesamtkunstwerk fogalmával, amely a Wagner-apológéták mai használatában szöveg, színpad, zene egyedülállóan szoros, organikus kapcsolatára utal?

A Gesamtkunstwerk fogalmát Wagner életében kétszer használta. Egyszer 1849 júliusában A MŰVÉSZET ÉS A FORRADALOM lapjain, az antik dráma hanyatlásával kapcsolatban („*Mint ahogy a közösségi szellem ezer egoisztikus irányzatra hasadt szét, feloldódott mint nagy összművészeti alkotás a tragédia is azokban a művészi alkotórészekben, amelyeknek a foglalata volt*”), majd néhány hónappal később a Feuerbachnak ajánlott A JÖVŐ MŰALKOTÁSA című írásában, amikor a jövő költőjének feladataként jelölte meg, hogy az a cselekvénynek rendelje alá a három testvérművészetet, a zenét, a nyelvet és a táncot. A Gesamtkunstwerk fogalma ebben a fejtegetésben egyrészt éppúgy jelenti a művészetek együttműködését, mint a közreműködők kollektíváját vagy minden művész

szövetségét (Genossenschaft) – ebben „a cselekvény művészi reprodukálását célzó szenvedélyes törekvésében” a színész is költő lesz. Másrészt utópisztikus jellegű, amennyiben általa a közösségi gondolkodás zsenijére céloz, aki majd megteremti a jövő műalkotását (Gesamtkunstwerk der Zukunft). Ha ezekben az összefüggésekben olvassuk, a Gesamtkunstwerk fogalmából nem következik a zene, szöveg, színpad viszonyának semmiféle új esztétikai vagy dramaturgiai követelménye.

A problémával kapcsolatban gyakran idézett, de ugyancsak félreértett, félremagyarázott fogalom, a zenedráma a műfajjelöléssel kapcsolatos. A Musikdrama kifejezést a Sturm und Drang egyik jeles képviselője, Theodor Mundt használta 1833-ban, KRITISCHE WÄLDER (KRITIKAI BERKEK) című művében, méghozzá a hagyományos operaműfaj szinonimájaként. Wagner hívei és ellenfelei ezzel szemben Wagner LOHENG-RIN utáni műveinek műfajmegjelölésére használták, annak ellenére, hogy Wagner nyomatékosan tiltakozott a szerinte minden értelmet nélkülöző terminus ellen (A „ZENEDRÁMA” ELNEVEZÉSÉRŐL, 1872), s hogy elkerülje a zavart, 1852 és 1882 között írott operáinak műfaját a Bühnenfestspiel, illetve a PARSIFAL esetében a Bühnenweihfestspiel szóval jelölte. A zenedráma szó ma az analízisekben egyes zenés színpadi alkotások esetében a teljes tematikus-motivikus átkomponáltság tényére vonatkozik, és használata nem perdöntő a színpadi, a szövegi, a zenei kifejezés elsőbbsége körül folyó vitában.

Amióta a II. világháború után Wagner unokái új előadói stílust kezdeményeztek a folyamatos Wagner-tradíció s a műhöz való teljes és feltétlen hűség fellegvárában, Bayreuthban, amely mint építészeti létesítmény, mint a szerző tervei szerint megvalósult színház is – akusztikájával, játéktér és nézőtér közvetlen kapcsolatával s a benne akkor mindössze nyolcvan évvel korábban a szerző által betanított, ellenőrzött első előadások emlékével együtt – a világ számára az autentikus, mondhatni a „letzter Hand” akarátát is magában foglaló Wagner-interpretáció letéteményese volt, szakadatlanul folyik a vita a látvány, a színpad szerepéről, funkciójáról, értelméről, jelentéséről Wagner esztétikájában és dramaturgiájában. Az, amiben minden felkészült hozzászóló egyetért, Wagnernak az a mértékadó akarata, többször megfogalmazott meggyőződése, hogy művei az antik görög színház, az antik görög tragédia értelmében színpadi alkotások, mutatis mutandis azt mondhatnánk, hogy nem könyvdrámák és nem rádió- vagy hanglezemoperák, tehát hatásuk kizárólag a színpadról érvényesül, a közönséggel való találkozásuk csak „von der Bühne herab” jöhet létre. Interpretáció tárgya lett azonban, hogy mit értett Wagner a színpad fogalmán. A vizuális elem mibenléte ugyanis a legkevésbé körüljárt, végiggondolt, meghatározott eleme a Wort-Ton-Drama műfajesztétikájának és dramaturgiájának. Szöveg, zene és színpad szövetsége, ötvözete, egyesülése más-más értelmű lehet és más-más hierarchiára utal Wagner különböző írásaiban.

Az OPERA ÉS DRÁMA szerzője 1851-ben azt vallja, hogy a zene, amelynek funkciója, hogy a költői szándékot az érzelmek számára megjelenítse, és hogy felvázolja a látható scenikai és gesztikus akció körvonalát – ebben a kompozíciótechnikai értelemben –, a dráma megvalósításának eszköze. Következésképpen a dráma szót itt a fogalom mimikai, scenikai értelmében használja, a dráma lényegét a valóságos, láthatóan cselekvő emberben ismeri fel, a dráma szó helyett ebben a jelentésben él Wagner nemegyszer a *Handlung* (cselekvény) kifejezéssel. Három évvel később, mint általában vélik, Schopenhauer A VILÁG MINT AKARAT ÉS KÉPZET című művének hatására, Wagner a zenét nevezi meg, mint a dráma szubsztanciáját, ennek megfelelően a cselekvény, a folyamat

belső oldala a zene, az fejezi ki a lényegét, a színpad ezt csak látható megjelenéshez segíti. A zene ebben az összefüggésben Wagner számára esztétikai, metafizikai jellegű: mint az anyaöl éppen azt az „áhitatot” szüli meg, amely a reális látvány jelentőségét lefokozva a külső megjelenítés helyett a belső látomás fokán képes megvalósítani a költői szándékot, azaz a drámát. A Liszt szimfonikus költeményeiről írott 1857-es tanulmányában ismét azt hangsúlyozza, hogy a zenének, ahhoz, hogy létrejöjjön, tehát a kompozíciótechnikai értelmében vett zenének formáló motívumra van szüksége, s ez a Formmotívum nem lehet más, mint a szó (a nyelv) vagy a mimikus, színpadi megjelenítés. Az 1870-es Beethoven-tanulmány írója ugyanebben a szellemben arról értekezik, hogy a voltaképpen művész a színpadi megjelenítő, azaz a színész; az ő számára ad anyagot a költő és a zenész, hogy annak segítségével tegye láthatóvá és átérzhetővé a valóságos emberek drámáját. Am ugyanekkor azt is állítja Wagner, hogy a színpadi cselekvény legbensőbb lényegét a zene oly közvetlen érthetőséggel mondja ki, hogy mihelyt teljesen megtelünk a zenével, noha látóképességünk a cselekvény érzékelésére kevésbé intenzív, a lényegét végül is, anélkül, hogy látnánk, megértjük. Végül 1872-ben a műveire ragasztott zenedráma műfajmegjelölés ellen tiltakozó írásában (A „ZENEDRÁMA” ELNEVEZÉSRŐL) ebben az utóbbi értelemben fogalmazza meg a híressé vált formulát, miszerint az ő drámái nem egyebek, mint a zene láthatóvá lett tettei („*ersichtlich gewordene Taten der Musik*”), s ez nemigen érthető másképp, mint a zene meghatározó szerepének deklarálásaként.

A szót, a nyelvet, a szöveget a maga konkrétságában Wagner sohasem tartotta a „zenedráma” lényegének, annál inkább hangsúlyozta az általa hordozott gondolat jelentőségét, amely viszont, szerinte, az érzelmek által válik megfoghatóvá, amíg azokat a zene és a színpad „mozgatja”. A Wagnernél többször olvasható *Worttonsprache* kifejezés értelmét is leginkább akkor ragadhatjuk meg, amikor a mozdulatok kimondhatatlan nyelvvel azonosítjuk. Így használja az OPERA ÉS DRÁMA szerzője, amikor arról ír, hogy a zenekar a cselekvény drámái mozdulatait fejezi ki. Bizonyosságot azonban mindebből csak abban a tekintetben nyerünk, hogy a dráma szcenikai vetülete vagy rétege hangsúlyosan magában foglalja a gesztusokat is, s hogy a zenekar és a színpad összefüggésének is ez a legfontosabb mozzanata, láncszeme. A Wort-Ton-Drama szóösszetétel harmadik tagja, a színpadi cselekvény az előzőek értelmében – kibékítve, interpretálva a kétféle zenefogalmat, mondhatjuk, hogy – egyszerre születik a zenével, a kettő egymással terhes. Így lehetséges, hogy mint a zeneszerzőnek a TRISZTÁN ÉS IZOLDA befejezése utáni esztendőben írott AJÖVŐ ZENÉJE című esszéje tanúsítja, Wagner a *Handlung* fogalmát nemcsak a látvány, a cselekvény, a színpadi gesztus körében értelmezte, hanem beletartozónak érezte a lelki motiváltság, a lelki folyamatok kifejezését is.

Nem kevésbé zavarbaejtően különböző lehetőségeket kínál a válasz, ha a műfajesztétika mély vizeiről a filológia szárazföldre felé indulva azt a kérdést tesszük fel magunknak, mennyiben szerves tartozéka a mű textusának a partitúrába írott s a színpadi megjelenítésre vonatkozó szerzői utasítás. Lényeges vagy járulékos része-e a műnek? Bonyolítja a kérdést, hogy a „rendező Wagner” keze nyoma nem korlátozódik az életmű első feléből származó partitúrákra. A zenét és a mimikát, a színpadi mozgást és a lélek gesztusait nemcsak A BOLYGÓ HOLLANDI és A TANNHÄUSER szerzője kezeli – kottaként és színpadi utasításként egyaránt – mint elválaszthatatlan egységet, hanem A WALKÜR és A NÜRNBERGI MESTERDALNOKOK alkotója is. Csakhogy a francia melo-dráma és a német romantikus opera pantomimhoz kapcsolódó „leiró” zenekari tétel-

típusainak jelenléte az Auber-, Halévy- és Weber-mintákon nevelkedett fiatal Wagner operáiban a rájuk vonatkozó szerzői színpadi utasításokkal együtt a textusnak a hangmagassághoz és időtartamhoz hasonlóan szó szerint veendő szerves része; sőt feltételezhetően nemcsak a pantomimikus szakaszokra, hanem a hanghordozásra, a színpadi gesztusokra is gondol a zeneszerző, amikor A SZÍNÉSZEKRŐL ÉS ÉNEKESEKRŐL szülő 1872-es értekezésében a TANNHÄUSER-re és A MESTERDALNOKOK-ra egyként vonatkoztatva egyértelműen kijelenti, hogy egy tökéletes drámai előadás számára a partitúra technikailag rögzített modellként szolgál, vagyis, mint Dahlhaus értelmezi: a partitúra a mimikus improvizációt textusként integrálja a műbe. Mégis A NIBELUNG GYŰRŰJÉ-től kezdve a színpad, a *Handlung* vizuális megjelenítése Wagner számára mindinkább a lelki történések, a belső motivációk és összefüggések, mondhatni a gondolatok vízióját jelenti. Elsősorban műveinek konkrét színpadi előadásaisal kapcsolatos, nemegyszer kiábrándult nyilatkozatai utalnak a szerzői szándéknak ilyen természetű öninterpretációjára. „Egy túl realiztikus megjelenítés elvonná a főjelenet intimitását”, írja a TRISZTÁN ÉS IZOLDA első felvonásával kapcsolatban Eduard Devrientnek, aki az opera 1861-es, Karlsruheban tervezett előadásának előkészülete idején azon tűnődött, hogyan ábrázolja a tengert és a hajót. A RING bayreuthi bemutatója előtt „a valóban művészi fantázia működéséről és ennek új stílust teremtő lehetőségeiről” álmodozott, s hogy ezt az újat mennyire nem egy illúziószínpad értelmében gondolta, azt a jelmeztervező Doepler professzornak mondott szavai tanúsítják: „itt minden tapasztalattól távol eső kultúrkorszakból való, teljesen személyes folyamatokról van szó, ami tág teret enged a szelleműs kompilációnak és a szabad fantáziának”. Tudjuk, hogy haraggal fogadta a hírt, amely szerint A WALKÜR tűzvarázsjelenetét a Bayreuthban csak jelzett látvány helyett valamilyik operaszínpadon reális effektusként állították színpadra. Dekoratív díszletek, színpadi hatások helyett arra vigyázott, hogy a színpadkép „hallgató háttérként, csendes környezetként” játsszon együtt a dráma többi elemével, legyen minden pillanatban együttműködő alapeleme az előadásnak, s a festészet és a világítás funkcióját abban látta, hogy a színpadi élet szerves tényezőjeként az egészet átszellemítse, álmokképpé, álomban látott életté („Zu einem Traumleben”) tegye. Nem Kaulbach, hanem Genelli volt az eszménye, fejtegeti a Wagner-filológus, Westernhagen, vagyis nem a színházi realizmus, hanem egyfajta költői idealizmus alapján gondolt művei színpadára. Abból, ahogy a FAUST színházi előadásának lehetőségéről beszél, kiderül, milyen fontosnak tartotta a színpadi alap egyszerűségét, a modern technika felhasználását, és, főként, mennyire számított „a néző tevékeny képzelőerejére” azon az úton, amelyen Goethe vezeti hősét „égen, földön, poklon át”. Wagner mindenfajta színpadi látványt a zenész szemüvegén keresztül észlelt, számára nem a naturális valóság, hanem soha meg nem élt dolgok „igaz álma” volt a létező. S amikor a PARSIFAL második felvonásának Kundry-jelenetét készítette elő, elégedetlenségében így fakadt ki: „mindenekelőtt a kosztüm- és smink-gondolkodásmódtól iszonyodom. S ha arra gondolok, hogy az olyan figurákat, mint Kundry, be kell bugyolálni, azonnal eszembe jutnak az undorító művészfesztiválok és az, hogy miután létrehoztam a láthatatlan zenekart, ki kellene találnom a láthatatlan színházat is”.

A szavakban rejtőző gondolat ábrázolása az egyik lehetőség a „partitúrába komponált”, esetleg ott szerzői színpadi utasításként is megjelenő látvány módja, mégis Wagner szellemében történő interpretálására. A másik, ha előbbi gondolatmenetünk nem önkényes olvasata a zeneszerző „költői szándékának”, a látomás megsejtetése, túllépve az illúziószínház realizmusán a „Traumleben” megteremtése felé.

Amíg más világhírű zenei fesztiválok nimbusza és az irántuk megnyilvánuló érdeklődés között az egyensúly inogni látszik, a bayreuthi Festspielhaus előtt hajnaltól éjszakaiig tart a *Jegyet kereselek* feliratú papírtáblácskával a kézben, estélyi ruhában vagy éppen rövidnadrágban sétálók megható, különös körmenete. Jegyet, úgy mondják, hatszor kell rendelni, hogy a hetedik évben valóban esélyessé váljék az igénylő: mintha a nagy többség A BOLYGÓ HOLLANDI sorsát élné át: „*Die Frist ist um... und abermals verstrichen sind sieben Jahr...*” („*A határidő lejárt, ismét elmúlt hét esztendő...*”)

Bayreuth mindenekelőtt Wagner zsenijének és művei mintaértékűen magas színvonalú előadásainak köszönheti hírnevét. De oda vonzza a Wagner zenéjére szomjas vándort az a jogos remény és folyamatos tapasztalat is, hogy a zöld dombon a hiteles tradíció és az örök megújulási készség kettős forrásából ihat. Akkor is így van ez, amikor a rendező értelmezése inkább ellenpontozza, mint megerősíti a zene igazát, ahogy az idei TRISZTÁN-előadás példázta számomra, így van akkor is, ha az újragondolás egy rendezői életmű végső summájaként voltaképpen a hagyomány hitelét igazolja, mint a hetvenöt éves Wolfgang Wagner és Sinopoli PARSIFAL-ja esetében történt, s akkor is, ha zenei interpretáció, látvány és rendezés egyaránt friss hallásból, szárnyaló képzeletből, elfogulatlan szemléletből fakad, s új módon döbrent rá a mű régi nagyságára – mint ahogy erről A NIBELUNG GYŰRŰJE Levine-, Kirchner-, Rosalie-féle felújítása győzött meg.

Sikeresnek, sőt a RING 1951 utáni bayreuthi történetében új szemléletet, új korszakot hírlelő interpretációnak érzem ezt a produkciót, az élen James Levine zseniális karmesteri teljesítményével, különleges érzékkel a wagneri hangszerelés és a bayreuthi hangzás iránt, a nagy művészi kifejezőerővel rendelkező, képzeletgazdag Gudrun Müllerrel, művésznevén Rosalie-val, a mindig szellemes, a vizuális fantáziát a zenei képzettársítás menetébe illesztő, nemegyszer csodálatos költői magasságba emelkedő színpadi látvány megteremtőjével és a Levine–Rosalie páros alkotóképeségeit hallatlan fegyellemmel és figyelemmel, intelligens és intenzív színészvezetéssel, kiváló színpadi ritmusérzékkel, valamint világszínházi komédiázókedvvel szolgáló Alfred Kirchnerrel. Ez a nem mindennapi alkotógárda három nemzedéket képvisel: Kirchner, az egykori színész, majd brémai, stuttgarti, bochumi, bécsi, berlini rendező, a JENUFA, a KATONÁK, AZ ÁLARCOSBÁL, legújabbán a HOVANSZSINA színpadra állítója a hatvanhoz közeledik, Levine, aki 1982 óta dirigál a Festspielhausban, s aki New York-i RING-ciklusa révén már jó néhány éve a tetralógia mai legkiválóbb karmesterének tekinthető, kereken ötvenéves, Rosalie, Jürgen Rose tanítványa, aki Hamburgban, az IDOMENEO-ban már együtt dolgozott Kirchnerrel, éppen negyvenesztendő.

A RING sorsát Bayreuthban a második világháború utáni újrakezdéstől, 1951-től 1975-ig kerek negyedszázadon át a két Wagner unoka, Wieland és Wolfgang két-két rendezése s az utolsó ciklusban Horst Stein dirigálása határozta meg, majd nagy változásként 1976-tól 1980-ig a hírhedt, majd híres Patrice Chéreau-féle rendezésben játszották, Pierre Boulez vezényletével, Peduzzi színpadképeivel. Átmeneti korszaknak tekinthető Peter Hall és William Dudley rendezői, színpadi koncepciójának érvényesülése Solti György, majd Peter Schneider zenei irányításával. Az utolsó hat év RING-értelmezését az ünnepi játékok vezetője, Wolfgang Wagner 1988-tól 1993-ig bezárólag Harry Kupferre, a zenei irányítást Daniel Barenboimra bízta.

Az idei új produkció, mint mondtam, több tekintetben is korszakváltó. Először is azért, mert a Hans Knappertsbusch- és Lovro von Matačić-féle oroszlánok kihalása

óta – mellesleg Knappertsbusch 1958-ban dirigálta utoljára a RING-et Bayreuthban, Matačić pedig, legalábbis a háború után, sohasem –, ezeknek az óriásoknak a letűnése óta először került a vezénylőpálca a Festspielhausban igazán jelentős és a RING vezénylésére született, ahhoz méltó karmestergéniusz kezébe. Másrészt ez a RING-produkció, továbblépve a bűnbeesés, a világ megmentésére tett kísérletek és a világpusztulás tragédiájának modern-mitologikus interpretációjától, szakított az utolsó két évtized tolmácsolásának ideologikus s a mítoszt aktualizáló, benne üzeneteket felfedező és megfogalmazó rendezői irányzataival, s a világdramma mitikus nagysága mellett felmutatja annak commedia umana természetét is. A kettő együtt, visszaállítva a Wort-Ton-Drama eredeti, a szerzői szándékot tükröző belső egyensúlyát, centrális jelentőséghez juttatja a partitúrát, s a zenébe foglalt drámát érvényesíti a látvány és az akció közegében is, ahogy Wagner kívánta, „*von der Bühne herab*”. Emberközeli és zeneközeli RING ez. A rendezés a színpadon önmagunkat, de nem mai, hanem mindenkori lényünket fedeztetni fel, s a zene hihetetlen karakter- és ötletgazdagságának, kimeríthetetlen harmóniai és hangszerelési színbőségének invencióját transzponálja a vizualitásba, a látvány anyagának, formájának, színének szuggesztív fantáziaképekké való átszellemítésével, újfajta képi-színpadi leitmotívumok teremtésével.

A játéktér, a mindenkori helyszín alapja a glóbusz egy szelete, kivágata, a Wagner unokák korongjának utódjaként enyhén hajló gömbfelület. Rajta eszményien kevés, de frappánsan jellegzetes díszletelem. Egy függőleges helyzetéből kimozdult gigantikus falándsza áll A RAJNA KINCSE második jelenetének középpontjában. Hegye az ég felé, a mindenség vagy egy naprendszer magjára irányul, szinte átszűrve azt. Hatalmas, égbe nyúló, de belülről korhadó kőrisfa A WALKÜR első felvonásának egyetlen díszlete, a feketére festett gömbfelületen Hunding kunyhóját csupán a háttérrel elzáró, túldimenzionált, fényesen csillogó és így a Nibelheimre is emlékeztető választó függöny érzékelteti, ez zuhan a földre villámcsapásszerű hatással a tavasz érkezésének pillanatában. A következő felvonás látványa a geometrikus ég és föld alakzatok távolságát összekötő, az egész színpadi előtéren átívelő vékony, karcsú híd; Wotan a magasból közeledik, Frickával félúton találkozik, Brünnhildéhez szóló monológja közben lassan az alsó szintre ér. A Walkür-sziklán egy rituális kör, egy téglalap alakú fémlemez és egy vitorla alakú kékes pajzs biztosít lenyűgöző környezetet apa és lánya búcsújának és a sárgás-vörös meleg fényt árasztó tűzvarázsnek. Korhoz nem kötődnek ezek a díszletek. Néha természetkép benyomását keltik, néha geometrikusak, máskor álom- vagy fantáziaképre emlékeztetnek. A konkrét formák, sőt tárgyak összhatása, archaikus és modern elemek együttese kelti az absztrakció, a mindenkor, mindenhol, mindenki számára érvényesség benyomását. Ki látott már sellőt, sárkányt, ki járt a Walhallában, a Nibelheimben, kérdezi Rosalie. S elképzeli egy kozmoszt, fantáziájában a zene inspirációjára megpillantja és láthatóvá teszi a mítoszt. E képekben a gyermekrajzok találékonysága, naivitása, tisztasága és az érett művészi alkotóerő rafinériája egyszerre nyilvánul meg.

A matrógalléros, fekete-fehér halásznadrágba és sortba bújt, sildes sapkás sellők egy leginkább propellerhez hasonlítható, ezüstösen fénylő forgó hintán játszanak, s igéző kék háttér előtt kezdenek ki a hüllőre emlékeztető, bőrpáncélját hátizsákként viselő Alberichhel. Az óriások túldimenzionált emberek, totemszerű sárga-fekete pettyes arccal, derékig érő fekete szalmahajjal. A nibelungok Alberich által robottá deformált lények, mozgó, alumíniumfényű csövek. A szivárványhatást a magasból

függő térelválasztó fonalakra aggatott, csodásan megvilágított üvegprizmák hozzák létre, rajtuk keresztül az istenek szemével látjuk a vár aranyló fényszálakból előtűnő konstrukcióját. A walkürök lovaglása nyitott ajtajú repülő szekrények liftkoreográfiája. A világítás hihetetlenül magas színvonalú és költői indíttatású, a technika lélegzet-elállító (a műszaki vezető Gero Zimmermann, a világítás irányítója Manfred Voss). A sárkány először kövültként beleolvad a domboldalba, aztán a zöld erdő szélének egy darabjává hasonul, majd mintha gerince mentén szétnyílna, szörnyeteggé válik, a nyílás most már a szája, vörösen izzik, de lehet barlang is, amelyből Fafner halála után Siegfried a kincset kihozza. Ugyanebben a felvonásban az erdő zöld lombkoronája hol vadonszerűen sűrű, hol lugasszerűen hivatogató, de legcsodálatosabb, amikor száz meg száz levele ernyőként (Schirm) lebeg, neveltjét, Siegfriedet védve. Erre rimel csodaszép ötletként, amikor AZ ISTENEK ALKONYA kopár erdejében Siegfried halála után fejüket lehajtva meggörnyednek a fák. Pókhálós, fekete, alaktalan lények a nornák, porszívócsőre emlékeztető karjukkal tapogatják a sors fonálát.

Aki A RAJNA KINCSE színpadát nézi, talán még túlságosan tarkának, revüszerűen könnyednek érzi ezt a szín- és formagazdagságot, amelynek egyes mozzanatai, például Freia krinolinja, Wotan égszínkéék szoknyája első pillanatban egy divatbemutató atmoszférájával hökkentenek meg. Ám ez a szín- és formanyelv hallatlanul következetes, jellemzi a figurákat, összefüggést teremt közöttük, sőt a zenével együtt a változást, az érzelmi és intellektuális kibontakozást, az érlelődés folyamatát is jelzi „*von der Bühne herab*”. Csak néhány példa. A hebehurgya ifjú Wotan égszínkékje a Frickával és Brünnhildével énekelt Walkür-jelenetekben már sötétkék, s amikor nagy kalapos vándorként lép elénk, a színe fekete: mint ahogy Wotan hangszíne is mélyül, sötétedik a három este során. A matrózgallér a sellők s a walkürök mitológiai rokonságának jelzője. A walkürök kosztümjének piros-feketéje a gibichung harcosok, a Hagenlegények egyenruhájának színeben folytatódik. A földből virágformaként kiemelkedő Erda kékje a SIEGFRIED-ben, a Wotannal való végső összecsapás idején már ezüstösfekete. Van ugyan a zenei karakterrel nem mindenben harmonizáló egy-két vizuális jellemzés is. Az átlátszó abroncsszoknya „elzárja” az utat Freia menekülésének *tragikus* értelmezése elől; Gutrunne narancssárga öltözte is megtévesztő AZ ISTENEK ALKONYA első és második felvonásában, mert ő nem csupán kiállítási tárgy, eladó és eladott cicababa. Ám a jelzésrendszer egésze zseniálisan működik, kifejező, érthető, egyszerű és szép.

Végre! Nem ideologikusan igaz, hanem káprázatos, elragadó és megrendítő, mint a zene.

Kirchner, annak ellenére, hogy mind a négy estén elviselni kénytelen a mindenáron Wagner-ellenség-képre vágyó közönségréteg pfujolását (németül ezt a finomabban hangzó *Buh* kiáltásokkal fejezik ki), kiválóan rendezte a tetralógiát. A *commedia umana* szellemében filmszerűen közel hozta az arccokat, szerepet ad a mimikának – s ez rendkívüli változás a szoboralakok galériájára épült RING-interpretációk után. Azt is engedi, hogy a szereplők apróbb gesztusokkal, hangulati elemekkel játsszanak: méghozzá nemcsak a SIEGFRIED meseműfajában és scherzoszerű jeleneteiben, hanem a gibichungok udvarában is vagy akár A RAJNA KINCSE istenvilágában. Donner kezében, miközben Loge elbeszélését hallgatja a semmivel sem kiváltható szerelemről, tavaszról, táncolni kezd a kalapács, és a szerelmes Fasolt kedvesen megveregeti gyilkoló dorongjával Freia hátsó felét. A lírai mozzanatokra is érzékeny ez a színészvezetés. Az egymásra ismert Siegmund és Sieglinde Hunding kunyhójában egymás mellett ülve

lóbálja a lábát. Amikor a férfi kihúzza az apai kardot a kőrisfából, a nő hátulról átöleli, az örökség mindkettőjüké. Emberi kontaktus van Fricka és Wotan között is, és elmondhatatlan szépségű, amikor A WALKÜR utolsó képében Wotan lányától vagy inkább önmaga illúziókkal teli ifjúságától kezd búcsúzni.

Annál sűrűbb lehet a tragédia légköre a világdráma döntő érzelmi, mondhatni filozófiailag is kiteljesedő csúcspontjain. A WALKÜR nagy Wotan-monológjában egy isten közelét érezzük, a Hagen–Alberich-álomjelenet valósággal felizzik az éjszakában, a Brünnhilde–Waltraute-dialógus érzelmi dimenziói a végtelenbe tágulnak, a bűnszövetkezős tragikus aurája szinte perzsel, s a végső megoldásra találó Brünnhilde ebben a rendezésben valóban önmaga és mindenki fölé emelkedve „fordul” egy eposz hősnőjeként az utókor felé.

Veszendőbe alig valami ment. Legfőképpen a SIEGFRIED első felvonásában Mime hallucinációja, a félelem ultramodern zenéjének láttatása. S kérdéses is csupán annyi, hogy vajon AZ IFJÚ SIEGFRIED koncepciója (1850-ben Wagner eredetileg így nevezte a SIEGFRIED című operát) folytatódik-e AZ ISTENEK ALKONYÁ-ban is. Vagyis hogy az, aki a rajnai út csónakjából a gibichung partra ugrik, ugyanaz a kamasz fiú-e még, mint aki a medvét kergette Mime kunyhójában? Rosalie színei jelzik az eltelt időt, Kirchner mintha karakterként állandósítaná az ifjú Siegfried korjellemzőit. De ez a kérdés már összefügg az énekes szereposztással is. Mert valószínűleg Wolfgang Schmidtnek a középfekvésben nem eléggé felhangdús hangszíne, hangkaraktere és óriási játékkészsége inspirálta a rendezőt a növendék Siegfried figurájának állandósítására. Ennek megfelelően indul ki a vizuális megformálás is egy óriás bébi ábrázolásából, de ennek hősi perspektíváját is kérdésessé teszi már a SIEGFRIED első jelenetében, hogy a beszédtonusa különös módon hasonul a nem is oly régen még Siegfriedet éneklő, most Mimét alakító Manfred Jung orgánumához. A harmadik felvonásban, ahol egyébként Kirchner rendezése már nem artikulálja részleteiben a dialógust, Siegfried legfeljebb egy leendő hőstenor reményeiről tud meggyőzni. Igaz, AZ ISTENEK ALKONYA előjátékában már nemesebb és fénylőbb ez a tenor hang, s amikor, a tűzön másodszor áthaladva, Gunthert imitálja, megdöbbenően szuggesztív, sőt a halál perceit betöltő Brünnhilde-émlék felidézésekor megejtően lírai. Ennek ellenére alkatilag és meghatározó mértékben ezen a színpadon is ifjú Siegfried marad.

James Levine tempókarakterei az első perctől az utolsóig a mítosz, az elbeszélés széles mederbe ágyazott hömpölygését érzékeltetik. Hihetetlenül lassú tempókat tud színnel, hangzással, artikulációval, cezúrákkal, intenzív melodikus kifejezéssel hosszú időn át fantasztikus feszültséggel megtölteni. A bayreuthi akusztika ihletése ez, a hely szellemének maradéktalan érvényesülése a mű érdekében. Mögötte végig érezhető az ideálisan pontos, a zene minden összetevőjével, a hangok minden viszonylatával elszámolni tudó, nagyító alatti kottaolvasás végtelen biztonsága és teljessége. Egészen újszerű motivikus artikuláció, hangszín-hierarchia és ritmikus profilkiemelések révén Levine valósággal újrafogalmaz fontos partitúrarészleteket, s a Wagner-stílusban ideálisan felvértezett, páratlan homogeneitással és kifejezéssel rendelkező Festspielhaus Orchester letét szolisztikus mozzanatait egyenesen a legnagyobb zenei előadóművészek csillagos óráinak teljesítményeivel vetekszenek.

Az énekesek kiválasztásában is sikeres a színházvezetés és a karmester munkája. A harminchat szólista, mai vagy jövődő világsztár kiváló teljesítménye közül csak a le-

nyűgöző, szuggesztív alakításokat, megszemélyesítéseket, s azokat is csak felsorolászerűen említhetem. John Tomlinson felejthetetlen WALKÜR-beli Wotanját és SIEGFRIED-beli csodálatos Vándorát, Siegfried Jerusalemet még a Peter Schreier-féle Loge emlékével is versenyezni képes briliáns alakítását, Eric Halfvarson elementáris Fafnerjét és feneketlen mélységű, sötét Hagenjét, Ekkehard Wlaschiha emberszabású Alberichjét, a középpontban a világtörténelmi esemény kisugárzását eszményien érzetető átokjelenettel, Brigitta Svendén titokzatos és bódító hangú Erdáját, Poul Elming egy tömbből faragott Siegmundját, Deborah Polaski az emberi érzések minden húrján játszanó tudó, mégis fenséges, epikus és hangban uralkodó Brünnhildéjét, Falk Struckmann főszerepszerűen átható Guntherjét, Hanna Schwarz minden eddigi általam hallottat felülmúló, az elbeszélést helyenként mágiává fokozó Waltrautéjét, a fenomenális angol–amerikai sellőtercsettet (Sarah Fryer, Jane Turner, Joyce Guyer) és a kanadai–svéd–litván nornahármaszt (Brigitta Svendén, Violeta Urmana, Frances Ginzer), valamint a walkürok oktettjét. Norbert Balatsch kórusáról ezúttal is csak szuperlatívuszokban lehet beszélni.

Bayreuth ezzel a RING-produkcióval érdemben újított, az európai kultúra egyik legnagyobb műalkotására vetett friss fényt. Az én élményem bizonyos tekintetben ahhoz a felfedezéshez hasonlítható, amit akkor éreztem, amikor először hallottam Haydn–Mozart-zongoraszonátát fortepianón. S a tetralógia végén, amikor a földi máglya tüzét már maga alá temette a víz, a magasban láthatóvá vált a Walhallát elpusztító lángok terjedő, gomolygó háncsszövetneke, s utolsó képként, a Desz-dúr téma kíséretéül a Bayreuthba zarándokló az üres játékteret látja a kozmonauták szemével kékes ködben derengeni, nemcsak a világ, hanem az előadó-művészet jövőjét illetően is remény töltheti el.

Batár Attila

AZ IDŐ MINT TERVEZŐ

Mölker Steig, egy „jelentéktelen” utca

A Mölker Steiget véletlenül fedezzük fel; egy bécsi háztömb belső utcája. Útikalauzok nem vezetnek el hozzá, építészeti szakkönyvek nem jegyzik, nem szabadtéri múzeum, útja nem a „szépség” diadala, s mégis, végigjárva meglepetéssel vesszük tudomásul, hogy a nem „szép”, „jelentéktelen” térsorozat milyen komplex emberi rezonanciákat vált ki. Ez a paradoxon figyelmet érdemel. Mi lehet az oka ennek a hatásnak?

A Mölker Steiget magába foglaló háztömb az első látásra – a Hofburgból kiinduló Herrengasse, majd Schottengasse útvonalán végigsétálva – a többi bécsi háztömbhöz hasonlóan tűnik. A sétálóra a múlt századból való tekintélyes, öt-hat szintes bérházak tekintenek le. Eltérést csak a tömb közepénél fedezünk fel, ahol egy trapéz alakú tér feszül a házak közé. A trapéz összetartó oldalainak a végén lépcső vezet fel, látszólag

sehová, vagy mégis, egy szűk, felemelt udvarra, melyet magas házfalak zárnak szorosán magukba. Zsákutcának tűnik. Vele szemben, lent az ékszerű tér a Schottengasse oldalán kiszélesedik, majd szétáradva beleömlik a tágas Ringstrasséba és az ahhoz kapcsolódó Votivkirche parkjába. Zsákutca és kinyílás, a kettő kontrasztja felkelti a kíváncsiságunkat.

A történelmi fejlődés véletlenjei – a háztömb körüljárása

A Schottengasse már a XII. század végén is létezett (keletkezése idején még Hoch Strasse),¹ mely a Babenbergische Stadtmauernek nevezett városfalhoz, illetve a Schottentor városkapuhoz (mely nevét a szomszédos Schottenklostertől kapta)² vezetett. De nemcsak az útvonal és a városfal volt középkori, hanem a Mölker Steiget magába foglaló háztömb is, mely a XIII. század végére már nagyrészt beépült; határvonalait a napjainkban is meglévőök híven követik.³ A korabeli városnak ez volt az utolsó háztömbje, melynek északi peremét, a mai Mölker Bastei mentén, a középkori Babenbergische városfal képezte. E városfalról már a török hadsereg 1529-es bécsi ostroma idején bebizonyosodott, hogy elavult. Megerősítésére az olasz reneszánsz tapasztalatainak felhasználásával tizenkét új bástyát emeltek, köztük 1535-ben a Mölker Basteit.⁴

Ha utunkat a Mölker Bastei mentén folytatjuk, s a tömböt észak felől közelítjük meg, a reneszánsz bástya maradványaira bukkanunk. Pillanatok alatt évszázadokat lépünk vissza. A múltra itt nemcsak a bástya, de körvonalak, a földtöltés meg az utca neve – Mölker Bastei – is emlékeztetnek. A töltésen rámpák, lépcsők vezetnek fel a dombra, mely egykor a földvár része lehetett.⁵ Ezen a földváron, a bástya fölött föltűnik egy néhány szintes házakból álló miniatűr, díszes együttes; a múltból itt felejtett színpadi tér. E házak mainál is kisebb barokk elődei XVII. századi adatok szerint katonaság, városi őrség beszállásolására szolgáltak, a XIX. század elején azonban a városi őrséggel együtt eltűntek.⁶ Helyükbe újabbak, az 1800-as századforduló idejéből való, ma is meglévő polgárházak kerültek.⁷ E két-három szintes, magas tetős, késő barokk és klasszikus épületek különösen jól láthatók, ha a bástya mentén a Schreyvogelgässén dél felé tovább haladunk. A díszbe öltözött, egymásra dobált, emelkedő tömegek vidám mesevilág-hangulatot keltenek. A piederstálra helyezett múlt tündöklő a magasban.

E miniatűr együttes mögött ott tornyosulnak a XIX. század közepén épült nagy tömegű bérházak hátsó homlokzatai.⁸ Ezek, bár a tömb túlsó oldalán, az utca szintjén kezdődnek, mégis magasabban végződnek, mint dombra ültetett apró társaik. Amíg a kis házak tetőikkel felkúsznak a bérházak tűzfalaira, addig a magas, sima falak a bástyák újkori változataiként vigyázzák az alattuk meghúzódókat. E bérházak homlokzatairól már elmaradtak az üde díszítőelemek; mértéktartó rendjükkel, klasszikus jellegű beosztással, ablakrámaikkal és párkányaikkal szigorú világot teremtenek. De az összképnek nem ők az egyetlen alkotói, a kép több sávból áll, alul a bástya, felül a tűzfal, s kettejük között csillognak a játék házak.

1857-ben Ferenc József császár elrendelte a több mint háromszáz éve fennálló várfal lebontását.⁹ Haussman példája ösztökélt, sabaddá kellett tenni az utat a bécsi körút, a Ringstrasse felépítésére. A Mölker Bastei nagy része belesett a felépítendő Ring útvonalába. A bontásra 1861–62 és 1870–71 között került sor. A bástya város felőli falának egy része túlélte a rombolást, s a háztömb alkotóeleme lett (rajta kívül még három bástya menekült meg a teljes lebontástól).¹⁰ A Ring felépítésével egy időben a

tömb még szabadon maradt külső telkeire további szürke, behemót, komor, eklektikus bérházak kerültek (Teinfelstrasse).^{11, 12} A kör délen is bezárult, a bérházak sora harapófogóba fogta a múltat. Kialakult a tömb mai, végleges formája.

Az egymást követő korszakok; Mölker Steig – átkelés a hágón

A Mölker Steiget magába foglaló tömb eredetileg két részből állt, s a választóvonalat a mai Mölker Steig helyén fekvő utca húzta meg. Tőle délre feküdt a nagyobbik, négyzetes formájú Mölkerhof, északra és nyugatra, a vár falának támaszkodva épült fel a másik, a keskeny sávú házsor.¹³ A múlt században a két részt egyesítették, s ezzel a Mölker Steig szerepet váltott. Ma már nem választja szét a tömböt, inkább belső udvarnak tűnik, mely a házak között átvezet a dombon. Út helyett útvesztő.

A hét évszázadra visszatekintő Mölker Steig ugyanúgy magán hordja az egymást követő korszakok kézjegyeit, mint az őt magába foglaló tömb egésze; útvonala mentén középkor, reneszánsz, barokk, klasszicizmus és eklekticizmus mind megjelenik. A mindössze ötszáz láb hosszú útvonalra a történelem emlékeket halmozott. Hasonlóan tömörített a domb is – bár csak húsz láb magas – a rövid távolság és a hirtelen emelkedő miatt. Történelem és topográfia együttesen sorozták az utca vonalára a legkülönbözőbb komplex térformákat s az utca-házak lépésről lépésre változó keresztmetszeti arányait. Az átjáró cikcakkos, négyszer is megbicsaklik, amíg átér a túlsó oldalra. Töréspontjain egy-egy lámpaoszlop áll rendezőként, mely elválaszt és összefog. A terek részint e lámpaoszlopok körül, részint két lámpaoszlop között alakultak ki. A terek egymásutánja egyidejűleg egybefolyik és megtörik; komplex térsorozat.

A szűkebb értelemben vett Mölker Steig az útnak a dombra emelt szakasza, mely keleten a névadó lépcsővel, nyugaton pedig rámpával kezdődik. Dél felől közelítve a Schreyvogelgasse egyik, az utca szintjéről felhajtó ága a rámpa, melyet a bástyafal, késként benyúlva, választ le az alsó szakasról. A rámpa az utca szintjét két eltérő magasságba helyezi; a kép megbillen. E kétszintűség, felemáság a fenti szintnek státust ad. A bástya azonban nemcsak emel, egyben takar is; az elhajló rámpa végén a kép inkább csak sejthető. A végpontban feltűnő késő barokkra emlékeztető épület bája mégis felkelti a kíváncsiságot.

A rámpa mentén, keleten a XIX. század elején felépült, finoman tagolt emelkedő házsor csillogása révén méreteit messze felülmúlóan uralkodik az utca túloldalán fekvő, nála magasabb, de szürke bérházakon. A cizellált, légies épületsor felemelkedik – tovább billen a kép. A bástya megközelíthetetlenége és a cizellált együttes vonzása között a rámpa kínál megoldást; magabiztosságot és izgalmat egyesít. A rámpa felső végén, a platón az út kinyílik, trapéz alakú teret formálva. Fent a trapéz széttartó szárai hirtelen lökik elénk a látványt, a rámpa végében álló copf stílusban épült úgynevezett „Drei Madle Haus”-ot.¹⁴

A platón, a trapéz alakú pihenőn fél karéjban néhány alacsony ház, vidáman ülnek a bástya és a domb tetején. Lenéznek. A felemeltség kivételeztségét élvezik. Helyzetük a magasban drámai. A bástya előtt egy magános lámpaoszlop áll, lezárja az első útszakaszt. De nemcsak lezár, egyben szervezi is a teret: oszlop a félkörív középpontjában. A félkör azonban szegmentekből áll, s a házak tört vonalai esetlegesek. A homlokzatokon burjánzik a finom disztítés, részletek kötik le a figyelmünket, széttörik a kép. Az együttes innen nem büszke vár, inkább dombszigetre sodort intimitás. Az épületek finom cizelláltsága elbájol, a kép idillikus. Maradnánk, de nincs hová leülni, nincs honnan szemlélni. Letelepedhetnénk a mellvédre, onnan jól összefogható az együttes,

de a mélység mögötte elriaszt. Dráma és idill ellentétes élmények; marasztalnak és küldenek.

A téren a lámpaoszlop fordulópont, mert az út derékszögben megtörik. Szembefordulva a házakkal, közöttük feltűnik egy rés: felfedezzük az út folytatását. De az út vonalvezetése cikcakkos, s az egymás mellé dobált házak falai belógnak a képbe. Képzetünk a térségről mégsem csak kuszált. Az útszakasz minden kiszögellése, beugrása esemény, tömegek halmozását, háztetők meredekségét, manzárdszobák ablakainak változatosságát figyeljük. Az utca most üres, de könnyű elképzelni, hogy estefelé a házakból kihozott asztalok mellé telepednek az emberek, megterülnek az asztalok, s megszólal a zenekar: étellel telik meg a tér.

E töredezett egyenesekkel határolt út vége megint szétnyílik, az előző trapéz alakú motívum megismétlődik. De csak az alaprajz azonos, minden más tényező eltérő. A macskaköves út két oldalán a kis barokk házak játékossága még az előző milió folytatása, de szemben velünk, az út végén, a klasszicista elemekkel tagolt épület már terebélyes és mosolytalan. Maga a befejezés is többértelmű: a trapéz kitért karja között a hatalmas falhátter előtt és alatt eltörpül a fókuszban álló lámpaoszlop s mellette a pad. Ez az oszlop nemcsak az út végének, hanem egy új hangulatú térnek is a jelzése. Az ezt megelőző tér, a platón, még idillikus volt, ez már melankolikus hangulatú. A magános lámpa alá a padra könnyű odaképzelni egy rezignált öreget, egy egymásba bonyolódott párt. Bár az arányok eltolódtak, s a háttér megnövekedett dimenziója előtt a központi elem látszólag zsugorodott, az aránytalanság mégsem nyomasztó. A hely nem kényszeríti rá, csupán felajánlja hangulatát az odavetődőnek. Ezért lehet a légkör melankolikus, inkább meghitt, mint szomorú.

A második lámpaoszloppal is lezárul és elkezdődik egy új szakasz. Nemcsak azért, mert az út kilencven fokban elfordul. Fordulópontot jelez átvitt értelemben is. Újabb trapéz alakú térbe lépünk – harmadik a sorban –, melyet minden oldalról szigorú bérházak fognak be szorosan. A tér elhelyezkedésével is megismétli az előző kettőt. A látvány felé fordulva a tér oldalai ugyanúgy széttartanak. A látvány ezúttal is teljesen zárt: szemben velünk egy bérház hátsó homlokzata emelkedik. Az ellenperspektíva miatt úgy érezzük, hogy a szemben fekvő fal szinte élénk ugrik, s megálljt parancsol. A masszív tömbökkel befogott tér kürtőhöz hasonlít. Az előző aránytalanság tovább fokozódik, megnőtt a házak magassága. Eltűnt az emberi lépték s a nyitottság; az eget is csak meredeken felnézve láthatjuk. A téarány zordságát tovább erősíti az épületek puritán szigora. Hol van már az előbbi vidám burjánzás! Bérkaszárnnyák közé beszorított légtelen udvart találunk; napfénytelen, hűvös, dohos teret, ahonnan a felmentő szél is kintreked. Egy börtön kivégzésre szolgáló udvara lehetne. A bérházak tömege ránk nehezedik, bőrünkön érezzük nyomását.

E tér egyetlen eseménye újra csak egy lámpaoszlop, mely a Mülker Steig legmagasabb pontján jelzi a „csúcst”. E tetőpont egyben a térsorozat legzártabbja is. Ellenében a megszokott képzettel, ebben az esetben felemelkedve nem tágult a tér. Ez a tér nem nyugvópont, itt senki sem andalog.

A lámpaoszlopot elérve derül ki: van folytatás. Jobbra derékszögben egy újabb fordulat, s egy szűk utcafolyósóban találjuk magunkat. Itt a bérházak egymással párhuzamosak, az előző térrel együtt L formát alkotnak. Bár az utcafolyósóban az aránytalanság (magasság a szélességhez képest) még nagyobb, a tér mégsem kürtő, a folyosó végén a házak sora megszakad; az utca meghosszabbításában feltűnik a város. Az L két szára sokban hasonló, de a felhasítás miatt az utcafolyosó karaktere a másik szártól

eltérő. A hasítás reményt nyújt: a nyomasztó tér végleg mögöttünk. Az utcafolyosó végén újra egy lámpaoszlop jelzi az újabb fordulópontot. Az út itt is megtörik, de az előzőktől eltérően nem a vízszintes síkjában: az utca a lépcsősoron át lefordul a Schottengasse szintjére. A bérház (Mölkerhof) és támfal közé beszorított szűk lépcső hirtelen löki le a járóelőt az alsó térre, ahol a jól ismert bécsi világ sodrása pillanatokon belül mindenkit elragad.

Bár általában a lépcsőn való lemenetel s a megérkezés diadalmas érzést teremt, esetünkben a felülről jövők helyzeti előnyéből mégsem lesz diadal. A szűk lépcsőn keresztül az alsó térre inkább betévednek, mint leereszkednek az emberek. A hátsó bejáraton át beengedettek zavara vesz erőt a sétálón. Pedig az alsó térre való megérkezés felszabadulás is: a zártságból az életbe, a csendből a zsongásba, a rideg sötétből a napfénybe léptek be. A kiváltott érzések újra csak ambivalensek.

A térre megérkezőt a lépcső tengelyének meghosszabbításaként három, egy sorban álló lámpaoszlop fogadja; három pont a mondat végén, mely folytatásra utal. A tér trapéz formájú (a negyedik s egyben utolsó a sorban), kitért szárnyaival kapcsolódik Bécs utcarendszeréhez. A tér az utca kitüremlése, nem önálló, nem intim, része az utca forgalmának. Hiába a fák, padok, lámpaoszlopok, kovácsoltvas kút... egy kedves tér minden kelléke, emberek ritkán ülnek a padokon. Annak a tudatnak következtében, hogy a tér hátában rés maradt, amelyen át lépcső, domb lefolyhat, a hágon át megérkezők számára a tér nem lesz állomás, inkább átjáró, melyen keresztül csatlakozhatnak a Ring s a Votivkirche parkja felé vagy a belváros irányába tartó forgalomhoz.

Halmazás

A Mölker Steig esetében az a kivételes, hogy ilyen rövid távon, ilyen alacsony emelkedőn, egy tömbbe sűrítve a történelem ennyi különböző karakterű térformát hozott létre. E térsorozat élményhalmazással járt. A bástya drámát, a miniatúr együttes idillt, a tömegek emelkedettséget idéznek. Ám a sor folytatódik: a kontrasztos tér melankóliát, a kürtőszerű tér szorongást, a szűk utcafolyosó lehangoltságot kelt, majd a hasításban feltűnik a város látképe, ez újból reménnyel tölt el, míg a lépcsőn való leereszkedés kis bizonytalansággal, hogy végül az alatta szétnyíló falak felszabadulást hozzanak. Minden egyes kompozíció újabb térkonceptiót jelent, és ezzel új atmoszférát teremt.

A terek által felkínált hangulatokat egymás után végigélve nemcsak váltást, hanem fokozást is érzünk. Az egymást követő térformákra rezonálva az élmény intenzitása fokozódik. A Mölker Steiget végigjárva ez a fokozás akkor is igaznak tűnik, ha a hangulat előjelet vált, ha például a kürtőt elérve az öröm visszajára fordul. Bár a kellemtől a kellemetlenig az érzések fokozása ellentétes irányú, a jelenségekre való rezonancia mégis erősödik, éppen a drámai feszültség miatt. Fokozás (a rezonancia erőssége) és előjelváltás (lelkesből a csalódásba, majd vissza a felszabadulás érzésébe), e két tényező együttesen formálja érzelmi görbénket.

Különös az is a Mölker Steig esetében, hogy a térélmények változása, az emberben kialakuló izgalom növekedése az út, a terep emelkedésével együtt jön létre. A Mölker Steig a rámpán s a dombon át egy parabola útját járja végig. De a parabola vonala torzult, nem szimmetrikus elrendezésű, a csúcspont a középponttól eltolódott. A görbe inkább hasonlít kilőtt lövedék pályájához, mely a tetőpont elérése után hirtelen lezuhan. Ehhez hasonlóan vált az emberi rezonancia erőssége is. A megtett útpályával

párhuzamosan az emberi rezonancia is fokozatosan növekedik, hogy a kürtőszerű tér elhagyása után leohadjon, amint a sétáló a lépcsőn át a térre, a megszokott bécsi életbe visszatér.

A terek görbéje és a jelenségekre való emberi rezonancia görbéje hasonló, de nem pontosan fedi egymást. A kellemesből a kellemetlen érzésre való átváltás a topográfiai csúcspont előtt történik, míg a szorongásból a felszabadultság érzésére való átváltás utána. Ha volna olyan mérőeszköz, amellyel a Mölker Steiget végigjáró ember lelki hullámzását, érzelmi rezonanciáját mérni lehetne, és ha a pulzus, szívverés frekvenciájában külön tudnánk választani azt, ami a fizikai igénybevételből (az emelkedésből, a rámpán való járásból) adódik, attól, amit az izgalom, az átélt élmények váltanak ki, akkor az utóbbiból származó frekvencia vagy az amplitúdó nagysága messze túlszárnyalná a fizikai erőfeszítésből adódót.

Új konfiguráció – vissza az úton

Ha elhatározzuk, hogy az előbb megtett utat visszafelé is végigjárjuk, akkor a látvány nem lesz egy visszafelé pörgetett filmmel azonos. Szembetalálkozunk azzal, amit az imént még csak a hátunkkal észlelhettünk, más megelőző benyomásokra rakódnak rá az újabban felfogottak, és ezért más konfigurációban halmozódnak vagy rombolódnak a képzetek. Az eredmény egy új, az előzőktől eltérő élménysorozat lesz, s következőképpen megváltozik az élmények summája is.

A Schottengasséból kitüremelő trapéz alakú tér bérházai most is ugyanolyan méltóságteljesek, mint előbb, azáltal, hogy a trapéz összetartó szárai között Bécs forgalmas látványa helyett most falak közé szorított, magános lépcső képe bukkan elő, a tér hangulata mégis megváltozott. Most az eleven utca helyett a komor házakhoz tartozik a tér, zavartan húzódik meg a falak alatt. A megérkezéskor érzett oldottsággal szemben bezárva érezzük magunkat.

Ilyen jellegzetesen sík városban, mint Bécs, meglepetés lépcsőre találni, s titokzatosnak tűnik a pódiumra emelt ismeretlen világ. A domb most rejtett, nem értjük, hová vezet a lépcsősor. Izgalmat érzünk, ám egyidejűleg a falak a magasban visszatarthatnak. A lépcső mint építmény nyilvánvalóan visszafelé is ugyanaz, de a lépcsőn a fölmenetel a leereszkedéssel szemben kinetikailag teljesen eltérő. Ám felérve a plató csatlódás, miért az erőfeszítés, ha nem érkezünk meg sehová? A lejövetelkor tapasztalt vidám izgalommal szemben most elbizonytalanodva szorongunk.

Fent, az utcafolyosóban, a nagy tömegű épületek két oldalról változatlanul kísérek, de az út végén most a hasítás elmaradt, szemben velünk, helyén a fal magas. Úgy tűnik, egy magánház udvarába tévedtünk be, zavarban vagyunk. De nemcsak a látvány miatt. Mögöttünk a nyüzsgés, a zsongás mind rendre elmaradt. Itt csend van, talán túl sok csend. Felemelkedve belesüllyedtünk az egyedüllétkébe. Az előttünk feltűnő eltérő szinterek, valamint a magunk mögött hagyott különböző hangulatok az előjelet váltott kinetikai élménnyel együtt mindent visszájára fordítottak.

A folyosóról a kürtőszerű térbe fordulva az is másnak tűnik; ezúttal nem látszik kürtőnek. Bár a trapéz szárai most összetartók, a tér látszatra mégis megnyúlik. Előttünk most ez a tér hasadt fel, s a távlati pont messzebbre tolódott. Ezúttal szemben velünk jelenik meg a nap, fény váltja fel az előbbi árnyas utcarészeket. Ráadásul lefelé haladunk a lejtőn. A zártság, magány és kiszolgáltatottság érzése... mind sorra elmarad. Az új távlati kép, a szintér hatása, a lejtés... mind a megfordított térformával meggyező irányba hat.

A kürtőt elhagyva a kontúrok tovább bomlanak, kinyílik a tér. Egymás után tűnnek elő fokozatosan az apró házak homlokzatai s a tűzfalak, majd a bástyamellvéd, a bérházak s végül a háttérben a bécsi utcakép. Minden elem ismerős, de nem az összkép. Idejövételkor még minden elemet a Mölker Steig tengelyére felfűzve fogtunk fel, most az elemek szanaszéjjel lebegnek – zsonglőr dobálhatta fel a levegőbe –, tetők, macskakövek és stílusok egymástól függetlenül élnek. Mégis, a szétszálló, széttöredezett elemek valahogy egymáshoz kapcsolódnak. Az apróbb házaktól a messzibb, nagyobb volumenekig, a szétnyíló képben s a feltűnő bécsi sziluettben a megnőtt dimenziók összefogják a látványt.

Továbblépünk az úton, mely előttünk „lefolyik”. Lefelé nézünk, s közben a lejtő minket is lesodor. Minden jelenséget ebben a sodrásban fogunk fel. A bástyához közelítve mégis visszafogjuk lépteinket, nem akarunk a mellvéd felett átlendülni. E fékezés azonban testünk mellett a fantáziánkat is visszatartja. Csalódottan, hogy a múlt díszletvilága véget ért, indulunk el a rámpán lefelé. Az az öröm, amit a másik végen, a zártság után megérkezésünkkel átéltünk, most elmaradt. Hiába hasonló a megérkezés helye – a megszokott bécsi utcakép –, az az eltérő milió, amit a két esetben magunk mögött hagytunk, különböző (csalódott vagy örömteli) hangulatot teremtett.

Úgy tűnik, visszafelé a megtett út távolsága rövidebb, talán mert az átélt élmények száma csökkent, talán mert a „csúc” elérése a lépcsőn át nélkülözi a hosszú előkészítést, s a csúc után a bécsi világba való visszatérés fokozatok nélküli. Az út érzelmileg befejeződött, mielőtt elértünk volna a végére; a lemenetel nagy része még hátravan.

Bár visszafelé elmaradt a folyamat sokrétűsége, néhány, egy nézőpontból észlelt kép most erősebb és gazdagabb. Ha például a visszafelé vezető úton leülünk a lámpaoszlop melletti padra, s a nap melegét a tájjal együtt élvezzük, békésen elmélázva, szemünk jobbról balra vándorolva, volumenről volumenre, századokról századokra ugrálva gyűjtheti össze a jelenségeket. Képzetünket nem annyira a tér, mint fantáziánk ihleti. A szemlélődő fantáziafolyamata komponálja egybe és rögzíti képbe a szétszórt jelenségeket az elmaradt vándorlás során formálódó, folytonos percepció képsorozata helyett.

A megváltozott kinetikai élmény is hozzájárult az új összkép kialakításához. Míg a felfelé vándorlás során lassan, folyamatosan emésztettük meg a látnivalókat, fáradozásaink ellenértékeit, addig visszafelé lecsurogva, erőfeszítés nélkül, készen kapjuk az élményeket. A fokozatosság ebből a szempontból is elmarad. Hasonlóan váltott a fényélmény is. Visszafelé dél felől szembekapjuk a napot, mely ha nem kápráztat, akkor is szemünkbe világít. Nincs módunk az önárnyékos és az árnyékos megkülönböztetésére, valamint az árnyas és a megvilágított felületek összevetésére. A sötétből a fénybe az áttérés drámaibb, de a kép árnyaltsága elmarad.

Az oda-, majd a visszavezető út során minden tényező: mint a magunk mögött hagyott emlékek, a felfogás folyamata, az élményváltás, az élmények száma, az élmények időzítése, a fényélmény és mozgásélmény... mind másképp formált miliót. Mint állókép a mozgótól, mint drámai váltás a hosszú, fokozatos folyamattól, a kétszer megtett út élménye úgy tér el egymástól.

A szabálytalan dicsérete

Minek köszönhető a térkompozícióknak és a térkonceptióknak ez a gazdagsága? Mitől e sűrítettség? Miért képes egy ilyen rövid térsorozat ennyiféle emberi rezonanciát kiváltani? Milyen tényezők alakították? Az első meghatározó tényező a változó terepszint, mely építészeti bravúrra kényszerítette az építőket. Ehhez csatlakozik a tör-

ténelmi tényező, mely évszázadokon át halmozódott a változatos talajra. A Mülker Steiget a történelem szeszélye tervezte; a Mülker Steig felhalmozott történelem.

A történet dokumentálása azonban a fennmaradt emlékekben hiányos, a folyamat szaggatott. Bár a megmaradt túlélők különböző korszakokban keletkezve eljutottak a mába, jelenleg mégsem minden periódus reprezentált. A már elbontott, saját korában maradandóan befolyásolva a később érkezett túlélőket, csak hatásában él tovább. Az elmúlt a mában láthatatlanul van jelen. Az egyes korszakok tárgyi emlékei egymás mielőbbi beegázolva nemcsak fokozták, de rombolták is az együttes hatását. Az ebből adódó feszültségeket az utca minden fordulójában érezzük.

A Mülker Steig esetében irtás és túlélés egyformán formálta az útvonalat, innen az útvonal heterogenitása. Újkori racionalizmus itt is legyalulhatta volna utcaszintig a történelmet, mégsem tette, hanem meghagyta a dombokat és a rajta álló házakat. A házak lebontására azért sem került sor, mert a felaprózott telkekre az újkori bérházak elterjedése idején nem volt kifizetődő magas házakat felhúzni. Mire a nagyobb arányú fejlesztésre sor kerülhetett volna, már késő volt: a hagyomány közbeszólt, nem engedett rombolni. Így megmaradt a földhányás és a domb is, nem lehetett azokat elkaparni a házak alól, s hasonlóképpen maradt a támfal is, hogy tartsa, támassza a földet. Így örököltük meg a Mülker Steig komplex történelmi együttesét.

Az útvonal komplexitását sokfajta halmozás okozza. Halmozódott a terep: a természet eredeti egyenetlenségeit további földhalommal, földvárral toldották meg. Újabb halmozás: a változó terepszintet eltérő volumenű épületekkel tetézték meg. Végül: a halmozás fizikai formái történelmi asszociációkat is kiváltak, s a tömegek egymásra rakódásának a sorrendje – az egymást követő történelmi korszakok fázisainak megfelelően – egyúttal történelmi halmozást is jelent. Az épületek emelkedése egyben azok időrendjét is jelzi. A születését tekintve jelenhez közelebb álló egyre magasabban fekszik a térben. A legrégebbi korra, a középkori utcaszintre (Schottengasse) épült rá az ugyancsak középkori városfal (Babenbergische Stadtmauer) és a dombra a földvár, majd a reneszánsz korabeli bástya (Mülker Bastei). Ezekre húzták fel a késő barokk, a copf stílusú és a klasszicista házakat (Schreyvogelgasse), melyek felett feltűnnek az eklektikus bérházak (Mülkerhof).

E hármas halmozást kiegészíti egy negyedik, a percepció sorrendje. A Mülker Steig esetében az a sajátos, hogy a dombon átkelve a látnivalók történelmi sorrendben kerülnek elénk. A percepció sorrendje megegyezik az út történetével (az alkotás sorrendjével). Innen a fokozás: az időbeli (történelmi és percepciális) változással együtt jár egyrészt az út, másrészt az épületek térbeli emelkedése; az út grafikonja az időé is.

A Mülker Steig tervezője terep és történelem együttesen. Nem egyszeri alkotás, nem egy ember agyában született meg, nem egy egységes koncepció megvalósulása. A Mülker Steiget nemzedékek alkották, toldották vagy rombolták, eltérő korok igénye, ízlése, preferenciája szerint. Egy ember, bármilyen zseniális is, nem lett volna képes évszázadok ellentmondó szempontjait érvényre juttatni s egymás ellen kijátszani, a véletlent s az esetlegest lélegzethez juttatni. Kizárólag az önkényes és nemtörődöm történelem, a történelmi korok egymásutánja képes ilyen abszurd módon kiegyensúlyozatlan, ellentmondó karakterű tereket egymás mellé rendelni.

A Mülker Steig heterogenitása ellenére sem káosz. E térsorozat annyira más, mint környezete, hogy ehhez a mássághoz képest minden belső eltérés részletnek tűnik. Az út mássága egyesít. Egységessé teszi a Mülker Steiget intenzitása is. A terek az útvonal során olyan intenzitással képviselik másságukat, hogy az intenzitásnak ez a foka

az együtttest jóval a nála szürkébb, egyhangúbb környezet fölé emeli. A másság és az intenzitás sokkal jár: meghökkentő a tömb méhében dombra lenni, meglepetés a szabályos utcarenden belül rendetlenséggel találkozni, bizarr az álmok világát felfedezni a célszerű huszadik században. Nem a „szépség”, valami más, a terek egyéni hangulatai fogják meg fantáziánkat.

Jegyzetek

1. Reinhard Pohanka: HINTER DEN MAUERN DER STADT. EINE REISE INS MITTELALTERLICHE WIEN. Herold Verlag, Wien, 1987. 44–45. o.
2. Uo. 39., 47., 59. o.
3. Uo. 45. o.
4. Ferdinand Opll: WIEN IM BILD HISTORISCHER KARTEN. Hermann Böhlau Nachf., Wien, 1983. 4., 9., 35. ábra. Felix Czeike, Walther Braunels: WIEN UND UMGEBUNG. DuMont, Köln, 1977. 56. o.
5. Reinhard Pohanka: I. m. 47. o.
6. Wiener Stadt und Landesarchiv. Archivbibliothek, W 190 2 EX. 7., 141–147. o.
7. Renata Wagner-Rieger: DAS WIENER BÜRGERHAUS DES BAROCK UND KLASSIZISMUS. Verlag Brüder Hollinek, Wien, 1957. 75–76. o.
8. Wiener Stadt und Landesarchiv. Archivbibliothek, W 190 2 EX. 7., 144–147. o.
9. Ferdinand Opll: I. m. 75. o. G. R. Collins, C. C. Collins: CAMILLO SITTE. THE BIRTH OF MODERN CITY PLANNING. Rizzoli, New York, 1986. 52–56. o.
10. A többi fennmaradt bástya az Augustin Bastei, Coburg Bastei és a Dominikaner Bastei (GROSS GRONER WIEN LEXIKON).
11. Az építészet állami felügyeletére 1809-ben létrehozott bécsi udvari építészeti tanács, a Hofbaurat jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy a XIX. század közepén általánossá vált a „kubischen Stil” néven ismert, nagyméretű bérházak építése.
12. Ausztriában a különböző történeti stílusok újjáélesztésére törekvő építészeti irányzatot *historicismus*nak nevezik. Három korszakát különböztetik meg: a romantikus historicizmust 1830 és 1860 között, melyet 1880-ig a klasszikus historicizmus, más néven neoreneszánsz követett, és végül az első világháborúig tartó késői historicizmust. Felix Czeike, Walther Braunels: I. m. 175., 182–188. o.
13. Eredetileg Melkerhof, neve először 1438-ban bukkant fel mint a Melk városából való szerzetesek bécsi háza. 1769 és 1774 között az épületet kibővítették és átépítették. ARCHITEKTUR IN WIEN. Magistrat der Stadt Wien, Wien, 1984. 56. o. Reinhard Pohanka: I. m. 64. o. Ferdinand Opll: I. m. 47. ábra.
14. Copf stílus, Ausztriában a XVIII. század végén kialakult építészeti irányzat, mely nevét a homlokzatokon gyakran előforduló copfszerű díszítőelemtől kapta. Egyes szerzők a copf elnevezés helyett a II. József korabeli klasszicizmust vagy a rokokót használják. Günther Brucher: BAROCKARCHITEKTUR IN ÖSTERREICH. DuMont, Köln, 1983. 278. o. Felix Czeike, Walther Braunels: I. m. 158. o.

Rába György

A KISFIÚ

Áll küszöböm előtt
reménykedőn tudatlan
nála lelkesedőbb
nincsen hogy befogadjam

Türelmetlenkedik
várt vendégeskedése
csontjába hireit
majd a bőrére vesse

Sóvárgása minél
több válik itt valóra
uzsorás szenvedély
metsz belé komisz óra

Egy boldogsága és
romlása ez a fajta
nem nyúlhat érte kéz
segíteni rajta

Toporog végtelen
terek naprendszerében
s kapkod határokért
Fejét csóválja a férfi
a kisfiút ugyan ki érti

RÁOLVASÁS

Nem mind dalok elégiák
lírai eredetük más ok
szorongásból torkomon át
ki-kitörő ráolvasások

Ez a szókincs se tár belőlem
többet fényre vagy egyebet
mint hogy ott bujkál minden őszben
egy magakellettő gyerek

kinek megvan a maga nyelve
jelmondata megfejthető
hogy érte valaki szeresse
ő meg lakják benne csak ő

Szabó Magda

SZÉP ERNŐ ÉS AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ

Kiskacsa fürdik

Kétségbeesetten, tehetetlenül, megalázottan és stilisztikájától idegen minőségű szenvedéllyel gyűlöli a háborút, amelyet sem hazája, sem személye nem tudott kivédeni. Iszonyodva közeledik a vérhez és a lőporfüsthez, kezdetben még csak imádkozik, ám ahogy a hadiesemények alakulnak, és egyre súlyosabbá válik az első világháborúban a frontok és a front mögöttiek élete, megpróbál fényjelzéseket adni, hírt arról, mi történik. Rettegve érzi: azt, aminek tanúja, akkor is el kell kiáltania, ha száz év múlva élő költőutódjának csak annyit üzenhet: nem volt működésének több eredménye, mint amikor a nyájban a juh nyugtalankodni kezd, felbéget, de elnyomják, és eltűnik alkonyatkor a porfellekben.

Külön mutatót szerkeszthetnénk háborús verseihez, akár térképet, milyen mellék- és főútvonalakon próbálja becsempészni az igazságot, megkísérli stilizált gyermekdalmondóka, népballada formájában is, vannak kriptogramjai, aztán egyszer csak abbahagyja a kamuflált jelzéseket, megnevezi verse keletkezési dátumát, és kimondja, 1916-ban nincs harangszó, karácsonyi gyertya, a fenyő megfizethetetlen, forintba kerül egy-egy ág, nincs dió, aranypapír, nincs apa, aki megrázza a csengőt, nincs szén, fa, mosoly sincsen, csak gyász van, könny, gond és halál. Egy évvel később még a kék égtől is számon kéri, miért nem jelzi színével a kiontott vért, a nap miért nem változik feketévé, így illenek fekete fellegek közé, hisz a madárnak is hallgatnia, az erdőnek sikoltania, a hegynak jajveszékelnie kellene, és a halottaknak joguk volna maguk mellé hívni bennünket.

Kezdetben azt reméli, míg részvétének és emberszeretetének hangot ad, elviselhetőbbé teszi a voltaképpen elviselhetetlent, hosszú utat tesz meg, mire belátja, az iszonyat felett villódzó, a háborús szenvedések ellenére olykor mégis érzékelhető tiszta szépség már nem menedék se neki, se másnak, EMLÉK című, 1917-ben kiadott kötetben, amelyben száz év múlva, 2017-ben élő utódjának üzen, verse végére hangot is

vált. A szépséget egy jövő nemzedékre hagyó testamentumából egyszer csak kibukik az igazság, hiába volt mezitlábás léptei alatt üde pázsit valamikor, látszott kastély a völgyben, szólt benne éji zene, elfújja lassan a szél mindazt, amiben örömét lelte, a hétköznapi kis csodákat, maga az élet elkopott, mint a festék, vízként árad az elmúlás. Az emberek halált vesznek egymástól, kín, baj mindenfelé, elsovadt álom és remény, nincs más világosság itt, csak a halál:

*„A száraz
észben más mentség nincsen, csak a halál. Nincs vigasz,
csak a halál. Fedél nincs, csak a halál. Ki hí, az
csak a halál. Nincs válasz, csak a halál a válasz.”*

Nem veszélytelen lírai vállalkozás az első világháború idején nevének nevezni a kollektív iszonyatot. Számptalan módon próbálkozik, elrejtja a mondanivaló élet a hajszálvékony rajzba, amelyet egy fiatal lány homlokán felfedezett ráncról húzott, amit mosdóvíz le nem mos, fátyol el nem fed, orkán el nem seper, s amelynek egyszerű vonala mögött egy halott vőlegény tekint felénk, akit már várnia sem lehet az özvegy menyasszonynak. A CITERA című versben előttünk birkózik önmagával, tépné ki magából az iszonyú igazság felismerését, lázad a lantos, viszolyog attól, hogy megszólaltassa citeráját és kiverje rajta a valóság énekét. Kínálgatna a régi ismert kincstár kellékeivel, beszél a hulló hó szépségéről, a csilingelő szánkóról, a költemény elemzője érzi, kapkod, egyszerre kímélné az olvasót és saját magát, egyikük se hurcolja a „csúnya terhet”, neki nem siralom a mestersége, a bánat úgy lóg rajta, mint a rosszul szabott ruha, nem a halál tanújának teremtdőtt, elég, ha jóra, szépre buzdítja az embereket, ha inti őket, hogy hólabdával górálják egymást, verés helyett egymást simogassák. Szinte hallani csalódott foga vacogását, mikor felfogja, az ábrázolás felelősségének nem vállalása nemcsak kivihetetlen, becstelenség is. A jóságprogram kevés, a szépséggel való bővülés is, nem menekülhet attól, ami van, az esztétika örömeinek élvezéséhez nincs partnere sem a kozmoszban, sem közvetlen környezetében. Saját verse vall a lantos ellen (OLY SZÉPEK A TAVASZ FELHŐI): hiába próbálja ábrázolni, milyen boldogítóan szép a reggel, ha közben kis árvák énekkel forognak, bénán kántálnak a porban, ha az erdő halott, ha a mennybolt aláogyott, mind nyomorultak vagyunk, a virágarcú húszéves fiúk halálakor liliomok között kaszált a halál. Stiliztikája egyébként az elpusztult húszévesekről szóló versében elcsúszik a tejhabon, nem elszomorítja, megüti az olvasót a hófehér, tejszagú mennyország, ahol felhőn könyököl az elpusztult ifjú nemzedék, és együtt ünnepel az angyalokkal. Valahányszor felismeréseit mitizálja, azonnal elgörbül verse zenei vonalvezetése is, optikája rémülten kancsi lesz, sorai zengését csak akkor kapja vissza, ha reszketve, kelletlenül, ám aláereszkedik a rettegett, de ábrázolandó pokolba.

Az EMLÉK című kötetben mélytudatában kétszer tér vissza a mesterhez, Arany Jánoshoz, egyszer a DUNAKORZÓ című versben, másodszer a LYÁNYOKNAK VALÓ NÓTÁBAN. Arany „*Lyányok-lyányok: lakodalom*” kezdetű versének Szép Ernő-s változatában az egymást karoló szüzek piros naplementét néznek zöld erdőben, folyóparton figyelik a habokat, hajukba puztai szél fúj (Dul király lányai), még a metrikában is ott az ősi nyolcas. A lányok csapata a vers végére kört alkot, a fejek összehajlanak, a balladás költemény nem indokol semmit, de minden olvasó tudja, miért peregnék a könnyek. E csöndes sírásról lesz még szó a kötetben, akkor népballada formájában próbál utalni

arra, aminek nyers kimondásától még mindig menekülne, csak már képtelen. A könnyecseppek dinamikája megváltozik, a lefelé csordogáló kis patakok elvándorolnak az emberi arcokról, gyöngyszínű tóvá tömörülnek, a tavon barna hattyú képében a múlhatatlan bánat, a sóhajok sóhajokkal egyesülnek, az összetört szívek piros dombbá változnak, köröttük elesett fiatal testekből délceg faszor. Szegény citerás, meg kell látnia, amit nem akar, el kell kiáltania azt, aminek látványa szíven üti, ott tántorognak előtte az utcákon világtalan katonáink. A vakok ábrázolásához még mindig angyal szeretne lenni, hogy legyen a világtalanokat szárnyával, szórakoztassa aranyhegedűvel, becéző szavakkal, szívesen lenne kísérőjük, vezetőjük. Ezt a verset tulajdonképpen be sem tudja fejezni, Brueghel látomása és a becéző hegedűs figurája, miközben titokzatos hajnal és üdvösség felé tereli szomorú csapatát, nem szervesülnek, ugyan hogy volna „merő álom”, amit él, s mitől lehetne rózsahajnal annak, aki nem lát. A tejszagú mennyország és a békítő üdv felé botorkáló ifjú halottak és megvakult katonák szomorúan fals citerazenéje mellett szerencsére találunk két kriptogramot is, mindkettő páros rímű, kurta sorpárokba álló, vers formájú életkép, hadszíntéren játszódó mini szindarab két-két szereplővel. Az egyik vers az ő KÉT GRÁNÁTOS-ának variációja, a másik a maga módján váratlan fricska a korabeli háborús cenzúrának. A versszínpad vonzó, majdnem kedélyes előfüggönye mögött ott a takart valóság.

A VÁNDORLEGÉNYEK

*– Jaj a lábom, jaj a vállam,
Nem állom már, jaj hogy álljam.*

*Ne kezd megint, no ne jajgass,
Gyere szépen, gyere, hallgass.*

*– Ülünk le az árokszélre,
A ládát hadd venném le.*

*Csak ne ülünk, csak haladjunk,
Késő lesz, el ne maradjunk.*

*– Éhes vagyok, szomjas vagyok,
Én itt mindjárt leroskadok.*

*Gyere csak, előre nézzél,
Ne hadd magad, füttyörésszél.*

*– Mondjad merre, mondjad hova,
Mi vagyok én, isten lova?*

*Úgy vegyed csak, mint egy sétát,
Szolgálj a margarétát.*

*– Mondjad miért, mondjad meddig,
Mondd meg mért kínlódtunk eddig.*

*Ott egy kútágas már, mondom,
Torony is jön túl a dombon.*

*– Ki vár minket, ki hí minket,
Ki kérdezi könnyeinket?*

*Mingyár nyílnak a csillagok,
Addig én már elballagok.*

*– Borúl az ég, fázok, félek,
Mondd meg nékem minek élek.*

*Majd a jószagú szénába
Megágyalunk éjszakára.*

*– Édesanyám is volt nékem,
Édesanyám nincs most nékem.*

*Lágy szénába belebúvunk,
Hallgatunk, hogy elalúdjunk.*

*– Mondd meg mi lesz holnap reggel,
Mondd meg nekem mért keljek fel?*

*El nem búcsúzunk egy szóval,
Megyünk tovább kakasszóval.*

*– Emlékszem te, gyermek voltam,
Jó az isten azt gondoltam.*

*Elmegyünk mink szép vidékre,
Mintha mennénk tiszta égbe.*

*– Nem bírja már szegény szívem,
Megszakad már az én szívem.*

*Ott megszállunk, ott majd élünk,
Majd ott mindent elmesélünk.*

Szép Ernő gránátosai VÁNDORLEGÉNYEK fedőnév alatt adnak hírt a baka nyomorúságáról, ketten vergődnek, katonák természetesen, nem a versben jelzett ládával, hanem hadifelszereléssel, nyilván tábori kötözőhelyet keresnének, vagy elszakadtak a köteléktől. Egyikükben van még annyi erő, hogy bátorítani tudja a társát, aki legszívesebben földre rogyna, nem bírja már. Míg vánszorognak, beszélgetnek: minden páratlan sorpár a panaszé és a reménytelenségé, minden páros a vigaszé. Sír az egyik katona, fáj a lába, a válla, nem megy tovább, ő le akar ülni, éhes, szomjas, pihenni vágyik, társa csendesíti, nem szabad megállnia, a jajgatásnak nincs értelme, nem fontos most az étel sem, ne engedje el magát, nem szabad. A panaszkodóból kitör a ke-

serűség, fogalma sincs, merre járnak, megint csak felhangzik a biztatás, ne a rémségét érezze ennek az útnak, amelynek a végén pihenés várja őket. A siránkozó pontosabb időmeghatározást kér, mint amit eddig kapott, bizonytalan jelzések helyett konkrétumot, meddig még az erőltetett menet. A vigasztaló megint csak felel, azt állítja, már észlelhető valami falu, látszik kútágas és torony is a horizonton. A társa nem nyugszik meg, mert mi lesz, ha be sem fogadják őket, a vigasztaló ékesszólása egy árnyalattal gyengül, nyilvánvaló, hogy fogalma sincs, merre járnak, nem arra válaszol hát, amire kellene, azt közli, már jönnek fel a csillagok, és olyan közel, ami messzinek látszik, hogy odáig az esti fényben is el lehet jutni. Az ég végképp beborul, a csüggedt katonát rázza a hideg és a félelem, amit kérdez: „*mondd meg nekem, minék élek*”, megint olyan kérdés a bajtárs fülének, amire nem adható felelet, másról beszél hát, a szénáról, ami megoldja az éjszakát, amibe ágyként belebújnak, ha célhoz érnek. A panaszkodó sebesült gondolatai egyszer csak megtorpannak, és menekülni kezdenek az időben visszafelé. Aváltozott irány a lélek távozási készségére utal, a katona váratlanul az édesanyjáról kezd beszélni, aki volt, aki most nincs, erre megint csak nem lehet válaszolni, visszatér a régi biztatás a szénáról, majd nagyot pihennek benne. A tizenhatodik sornál új aggodalom támad a sebesültben, még ha igaza volna is a társának, mi lesz velük tovább, és mire kelnek fel virradóra? A bajtárs ezt a kérdést is kivédi, nyugodtan teheti, hiszen tudja, a másik számára a reggelnek már nem lesz jelentősége, megígérheti hát, nem maradnak ott, kurta pihenés után mindjárt indulnak is tovább. Az imént az édesanyáig visszabillent gondolat most az ég felé száll, a katona nem mondja ki, de a kimondatlan mögött ott a meghasonlás, a burkolt vád, hogy nem ezt várta Istentől, amire jutott. Vigasztaló társának nincs könnyű dolga, annál kevésbé, mert saját legjobb meggyőződése ellenére tartja a másokban a lelket, mikor azt szuggerálja: „*ég módjára szép*” vidékre mennek el majd ők ketten, tudja, hogy egyikük se megy sehová, az élet befejeződött, itt maradnak front és front között. A panaszkodó utolsó szavaival figyelmezteti társát, ő már nem vállal semmit, érzi, meg fog állni a szíve, mindennek vége, a csöndes vers lezárása elárulja, a vigaszt nyújtó kezdettől tudta, nem érnek el ők sehová, ott maradnak az úton, és ahová mégis eljutnak, az a katonák utolsó otthona, az valóban az ég. Iszonyú árnyéka van az utolsó négy szónak, amely maga a kimondatlan vád minden miatt: „*majd ott mindent elmesélünk*”. Ugyan mit lehet mindarról, amit átéltek és amibe behaltak, Istennek elmondani?

TESTVÉR, ÉDES TESTVÉR

*Testvér, édes testvér
Mi kéne ha vóna?
Nyisson bazsarózsa
Ideki a hóba?
Eső meg ne verjen,
Sár le ne ragasszon,
Göringy fel ne törjön,
Szél ne hasogasson?
Faág ne zörögjön,
Föld gödröt ne tátson,
Patkány ne cincogjon,
Varjú ne kiáltson?*

*Este is nap süssön,
A cseresnye essen,
Nyúl neked szaladjon,
Menyecske kergessen?
Reggel túrós béles,
Délbe diós, mákos,
Egyszer mézes kenyér
Másszor meg lekváros?
Fütyörésznél folyvást
Szép furulyaszóra?
Testvér, kedves testvér
Mi kéne, ha vóna?*

*Majd jön lucernába
Csendes déli álom.
Jön piros pillangó
Hogy kezedre szálljon.
Száz szép eladó jön
Erdőben a bálon,
Jön egy banda cigány,
Téged muzsikáljon.
Jön az ellenzőbe
Tarka selyem kendő,
Zsebbe bársony buksza,
Abba ezer pengő.*

*Jön a jó édes must
Csecses kis korsóba,
Jön galamb a dúcba,
Csida jön az ólba.
Jön fonatos kalács,
Mazsola kalácson,
Jön húsvétra pünköst,
Pünköstre karácsony.
Jön a selyem bárány
Dörzsölődzik hozzád,
Jön tajtékpipából
Kék füstbe boldogság.*

*Jön az akácának
Jön fehér virágja,
Jön haza a búza
Estharang szavára.
Jön a szép esthajnal
Ha egy csillag nyílott,
Eljön a Halál is
Mikor magad hívod.*

*Ha szénás szekerét
Hazafele hajtja,
Tetejébe felvesz.
Ha szíved óhajtja,
Sóhajod sóhajtja:
Jó lesz fenn a szénán,
Alsók egyet rajta.*

Második rejtjeles hadijelentésében szintén két szereplőt találunk, az egyik néma, annak szól a vers biztatása, a másik, a szintén a lövészárokban a napok iszonyatát megosztó barát, a Bajtárs. Ennek a szövegét vállalja magára Szép Ernő, mikor a vers megkezdése előtt a meg nem írt sorokban és a továbbiakban mindig hallgató szereplő elpanaszolja, mi bántja. A válasz, amit kap, álnaiv, negédes, mintha egy békétlenkedő, igényes gyereknek azt mondaná a józan felnőtt, ugyan mi a bajod, mi kellene még, toronyóra lánccal? A páros rímű, öt versszakból álló költeménynek négy strófája tizenkét soros, a záró versszak tér el csak ettől, az ünnepélyes befejező kép méltósága megnyújtja egy kevéssel a sorszámot, tovább zeng a vers. A kétszereplős és háttérrel feltételezhető költemény ebben a formájában sajátos monológga alakul, amelyet egy immár elnémult, abbahagyott panaszáradat előzött meg, a költő zseniális stilisztikai megoldást talált arra, *hogy* közvetítse, amit a hadicenzúra lehetetlenné tette, a galíciai fronton küzdő sereg szenvedését. Kódrendszere elmés és egyszerű. Az olvasónak csak az a feladata, hogy az első két versszak kérdő mondatait tagadó mondatoknak olvassa; bazsarózsa nem nyílhat, mert körös-körül hó van, eső és sár, minden van, aminek nemlétét az elhallgatott panaszkiadó felsorolta, de amiről az első világháború sajtóetikája nem szeretett beszélni. Megvan minden negatívum, viszont minden pozitívum – ami után az, aki a versben immár hallgat, vágyakozik – hiányzik, az időbeli síkok mindenütt máshol helyezkednek el, mint az optimista tartalom logikája megengedné, a jelenben meglévőnek állított vagy eljövendő képek egyaránt irreálisak. A pillanat „*mi kéne, ha vóná*”-jának egyetlen eleme sincs meg, de valaha legalább részleteiben, kevésbé gazdagon megvolt, sőt meg is lehet, az ábrázolás játékosan negédes dupla bukfencet rögzített, mert a jelen egyszerre azonos a múlttal és a remélt jövővel, amelyben legalább a természetes halál kegyelmét megkaphatja a katona.

Legnagyobb háború ihlette remeklése a

LENGYELORSZÁG

*Fekete kémény
Mered magába
Minden határba
Lengyelországba.*

*Tűzhelyen pernye,
Hamu az ágya,
Csendbe megy a füst
Lengyelországba.*

*Híd térdre rogyott,
Széthullt a párna,
Eltört a kerék
Lengyelországba.*

*A harang elment
Mind éjszakára,
Jaj a jóreggelt
Lengyelországba.*

*A lomb hibázik,
Csüng a fa ága,
Nyár el nem őszül
Lengyelországba.*

*A föld orcája,
Rózsás orcája
Csupa barázda
Lengyelországba.*

*Hol volt, hol nem volt
Fecskének párja,
Gólyának fia
Lengyelországba.*

*Csak csóka csipi,
Vagy varju vágja
A kópasz mezőt
Lengyelországba.*

*Mint halott lánynak
Mosolyog szája,
Mosolyog a hold
Lengyelországba.*

*Kis kacsá fűrdik
Fekete tóba,
Anyjához készül
Lengyelországba.*

Háborús reflexióinak mintegy összefoglalásakor még egyszer visszatér a két kriptogramvers ábrázolta Galiciához, ismét nem akármilyen módszerrel, egy gyermek láthatatlanul, de annál hallhatóbban az ősi közismert dalt éneklő a kiskacsáról, aki fekete tóban fűrdik, és anyjához készül. Mellette egy tárgyilagos, minden érzelemtől már-már taszítóan mentes térképész és kárbeclő felméri, mit talál a kiskacsá, ha megérkezik Lengyelországba. Rokon madarat aligha, mert a kémény kiégett, elpusztultak a gólyák, a fecske eltűnt, a kémény alatti tűzhely csak hamu, a lakosok otthonaiban

lövöldözhetnek, mert a párnából kinn a toll, a hidak megsérültek, leomlottak, nincs egy ép szekér, s az ágyútalpak alatt ráncosra karcolódott a lengyel föld, a harangokat beöntötték, a növényzet is pusztulóban, mert a golyók szíven lőtték a gallyakat, a mezőt nem vetette be senki, nem magra, holttestre veti magát a varjú. A hold halott tájat figyel, maga sem látszik elevennek, halott szája mosolyog úgy, mint a lengyel tájak felett úszó holdvilág. Amit ábrázol, annyira lesújtó, hogy felékesíthetetlen, ennek a vádat meg se nevező, csak némán ábrázoló könyörtelen vádiratnak az a stilisztikája, hogy *nincs*. Csak egy árva énekel vékony hangon, csak a megborzadt kozmosz holdarca torzul el, mivé változott az ismételtetetlen élet és a pusztulást és pusztítást egyaránt elviselni kényszerített világ.

A MAGYAR STATIKA VERSE

Szép Ernő: TISZAPART

Színképelemzés

*„Úl egy szegény halász ember
Kettesben a néma csenddel,
Ott ül füst nélkül pipázva,
A tolvaj hálót vigyázza.*

*Kezdi a hálót emelni,
Halat nem tud benne lelni,
Száll le mint a pók a háló,
Kút, kazal, fa, mind oly álló.*

*Áll a nap fenn, áll a felhő,
Nem jön fecske, nem jön szellő,
Nem látszik hogy a víz folyna,
Isten mintha bóbiskolna.”*

Bejelentését, ő gyászkastélyban lakott, herceg volt, és szerette őt a királylány, aki valamás helyett azt közölte vele, szívesen ennék sárgadinnyét, éppoly természetesnek találja az olvasó, valahányszor a költő átéleti vele: rájött már, hogy oda a gyerekkor biztonsága, ő felnőtt, nincs apja, aki valamikor megmutatta neki, falusi kisfiúnak a várost, elengedték a kezét. Elfogadjuk, hogy egy éjjel, míg az Andrassy úton barangol, megszólítja Gábor arkangyalt az emlékmű oszlopáról, s eljátszik az ábránddal, mi is lenne, ha hirtelen mézes hárfaszóra rózsafényben megnyílnék az ég, onnan aláereszkednék tizenkét angyal, őt körbefognák, később táncolnának vele, kifaggatnák, nem fáradt-e, örül-e annak, hogy meglátogatták, egy kicsit járnak vele a táncot, aztán az

egyik angyal kis könyvet mutatna neki, amelyben fel volna jegyezve minden sóhajtása, kiperdült könnyecskéje, minden durva szó, amit élete folyamán hallania kellett. Az is természetes, hogy mikor a költő elválik az égiektől, és a Városliget felé halad tovább, az indirekt ábrázolás hirtelen direktre fordul, képzelete már nem vertikális, horizontális irányba vezet: egyszer csak madárdal és szélmozgás nélküli, nyomorúságos faszorok menetével találja magát szembe, szegény rabként közelednek felé a fák szoros rendben, mint foglyok a rabsétán. Az olvasó rábólint, nyilván azon az éjjelen mozogtak a fák, miért ne tették volna, Szép Ernő olyan alkotó volt, akinél nem meglepő, ha feléje fordul rabok és angyalok bizalma, az égi lakók még segitenének is neki, szívesen visszaadnák gyerekkori labdáját, amelyet egykor felhajított, de nem kapott vissza, mert a mennyre tapadt.

Ki ne szeretné ezt a költőt, akinek ibolyacsokor volt a szíve, és emlékezete raktárában a legsajátságosabb emlékeket őriz, csigát, kiscsirkét, gyászruhás nőt, púpos szabó, gitáros aggastyán figuráját, pongyola pitypang pelyhét, füstöt, aranygyertyát, nadragokat és hervadt legyezőt, aki hol azt érzi magáról, szakadt húrú hegedű ő, zátonyra futott hajó, hol elvirult virág, még csak a tintája is vonaglik, és nincs más mentsége, mint az égen a felhő, rettegett, elháríthatatlanul közelítő halála utánra meg nincs más terve, mint bekopogni a jóistenhez, kárpótlást kérni tőle az elmaradt hippodromlátogatás miatt, és elkérni a valaha meg nem kapott pónilovat és réz messzelátót. Mosolygunk, mosolygunk, aztán egyre komolyabbak leszünk szavai varázsától, ott maradunk boldog áldozataiként. Ez a költő valami közös, eddig fel nem ismert titok részesevé tesz valamennyiünket, méghozzá úgy, hogy egyetlen sora vagy képe nem hat ismeretlennek, csak felfedezésnek: Szép Ernő saját televényébe szívta a csupa váratlan tényezőből álló világot, s úgy sugározza vissza az olvasóra, mintha elemezni nem mert álmaival akarná szembesíteni. Életünk szétszakadt lánc, múltunk különböző helyszínein itt is egy gyöngy, ott is, ha kérjük, ha nem, ő összegyűjti számunkra, s egyszer csak ismét egyetlen egész a mindaddig töredezett darabok özöne, szívünk meg, ha akarjuk, ha nem, együtt dobog a költő sétabottal porba karcolt szívével, előttünk édes keserűjével az ismétелhetetlen élet, mindaz, ami oda lett, ami valóban volt vagy lehetett volna, és ami nincs már. Mint költő, önmagán kívül senkihez sem hasonlít ez az alkotó, annyira egyedül, hogy öt szó után ráismerünk akárhány kézirat közül az ő szövegére, bűvöl, mikor szomorú, bűvöl, ha lelkendezik, s úgy tartja valamikor elengedett gyerekujjai között a művészetet, mint egy pillangót, aminek halálfeje van.

Ilyen tehetetlen szomorúsággal, ilyen szegény nélkül, nyíltan, mint őt, senkit se háborított fel, hogy az élet véges, s milyen gyönyörűen abszurd az is, amivel indokolja, tulajdonképpen miért olyan nehéz egyszer majd kiszállnia a létből, amelyből egyébként soha nem az jutott, amire várt. Az elmúlás ténye nem azt juttatja eszébe, hogy a létezés folytonossága megszakad, és más közegbe kerülünk, miközben testünk felbomlik, és emlékeinket elomló koponyánkkal együtt magába szívja a föld, hanem hogy nem vihetjük magunkkal mindazt, amit fontosnak éreztünk, a kellékeket, valamikori mivoltunk tanúit. Angyalszavú bárányt, izgalmas ételízeket, a hajnalok homályát, az álomról álmodott álmot, a színeket, a levélpergést, fehér fejű pojácát, répát, a kukorica selymét, a hűsvéti tyúktojást, jégvirágot, az aranyba pingált képeket, a túllt, a csokrot, a legyezőt, az eszméletlen bájú játék babákat. Hogyan lehetne üdvösséges a túlvilág számkó, bál, csikó, csókoló száj és taliga nélkül? Szegény halott ő, szegény halott mi, szegény halott minden halott, önmaga vagy a körülmények ledöfött áldozata, az elvesztett földi világ nélkül. Szép Ernőről halálos ellensége sem mondhatná, hogy rész-

véte ne volna egyetemes, szól az minden kisémmizettnek, kiszolgáltatottnak vagy olyannak, akin átfutott a robogó élet kereke. (Külön tanulmányt érdemel optikája, mellyel az első világháború tragédiáját követi nyomon. Bizony belepirulunk IMÁD-SÁG-ába, melyben a csillagokhoz esdekel, könyörüljenek édes hazáján, s 1917-ben kiadott EMLÉK című kötetének legdöbbenetesebb darabjai épp a háború eseményeit kísérik. Kelléktára egyszerre szűkül és tágul, csak csodálatra méltó képlátása marad a régi, a Duna-korzó környékét helyszinben felváltják a lövészárkok, anélkül hogy akár célzás esnék is rájuk, eltűnik a szívtelen úr, aki karcsú, mint a pecsétviasz, helyette bakák vánszorognak valahol Galiciában.) A nem képzelt, a naponta ténylegesen jelen lévő halál szemébe bámulóké minden érdeklődése, voltaképpen nem illik megrendülnünk azon, hogy a fecske árnyékát számon tartó, a hid mindkét végén önmagát találó, a szivárvány színeiből rózsareményt, violagyászt, hervadt levél színű lemondást, kék honvágyat, bíbor fájdalmat és jégszínű reménytelenséget kielemező költő olyan verset is ír, amelyben összes stilisztikai fegyverét eldobja, egyszerű, mint egy népdal, s megalkotja a koldusszegény paraszt portréja mellé a speciálisan magyar statika költeményét úgy, hogy a három versszakos költeményben felbukkanó figura anyagi hátterének tisztázására, élete és foglalkozása minősítésére háromszor szűkít meg három főnevet jelzővel, s egyetlen hasonlatot enged meg magának.

Magyarságában, szociális érzékenységében ritka remekmű ez az ősi nyolcasban rögzített falusi nyomor, az elkoldusodott halász figurája megfesthetően plasztikus, körötte a csend akkora, hogy szinte kiált. Dohányra már nem telik, üres pipát szorít ajkai között, úgy figyel a hálóra, amellyel meglopná a Tiszát: ha nincs dohány, legalább hal legyen, de a háló hiába merül alá, üres marad, a mozdulat súlyos, mint az ólom, halálos a hallgatás, akár a reménytelen pillanatok. Ez a vers a szünetelés és szüneteltetés költeménye; a háló víz alatt, de nem történik semmi, a tájat csak ráfestette a természet a magyar térképre, moccanatlan a háttér kútjával, kazaljával; a léttel való reménytelen viaskodásnak az univerzum is cinkosa, az ábrázoláson statikus a nap, az a felhő is, hisz nem moccan, nem leng tovább, a Tisza-parti némaságot még csak egy átszálló madár se lazítja fel, sőt mintha a víz is beledermedt volna a hasztalan iparkodásba, nincs hullám sem, önmaga felszíne ráfagyott a Tiszára. Csend van, reménytelen némaság, a festett képen csak kút, fa és kazal, üres háló, meg nem töltött pipa, a remény és a várakozás ígérete hiányzik a festményről. Valami történt a tömény statika pillanatában: minden megállt. Isten elbóbiskolt a világ felett, a természet befejezte funkcióit.

Ebben a versben a horizontális folyton metszi a vertikálist. A vízszintes parton a függőleges maga a halász, a kút, a kazal, a fa, s negatívan vertikális a horizontális merev, mozdulatlaná vált folyó vizébe alámerülő háló. A képnek szintjei vannak, folyómély, víz, part, a folyó feletti megüresedett, merev léggör, s azon is túl Isten otthona, ahonnan most nem pillant irgalmas irgalom a halászemberre. A festmény rájá a hallgatás, alámerültében a háló se csobban. A pipafüst csak a képzeletben irizál, a látványnak mégis akkora súlya van, hogy alávonja önmagában a szinteket. Szép Ernő sose titkolta, mennyire szereti a falut, csak ritkán közelített abból a szögből a vidékhez, ahogy ebben a versben tette: védtelenül, részvétében póz nélkül kiszolgáltatottan. Ez a szinte néma vers joggal rögzülhet úgy irodalmunkban, mint Csörgheő Csuliék hallgatása: a magyar statika ábrázolásának egyik csodája ez a költemény.

(Szabó Magda az EMLÉK [1917] című Szép Ernő-kötet alapján idézi a versek szövegét.)

Imre Flóra

VÁLTOZATOK**1**

az ujjaidra gondolok
csak dalok tűnékeny dalok
egy kevés emlék szerelem
nem is kell ige ugye nem

csak dallam gyöngéd mormolás
kis herceg ugye semmi láz
az ujjaid az újjaim
bolyongva egymás tájain

csak játék könnyű szédület
csak futólag ösztönileg
ha emlék is nem fájdalom
nem mondhatom csak dúdolom

kis herceg gondolj néha rám
valami unott éjszakán
érezd meg az ujjaidon
hogy mégis róluk álmodom

2

volt volt is egyszer semmi kis énekek
az ujjaidra gondolok évre év
 hogy hullt veled játszottuk el hogy
 április és csak a dallam ősz van

színek ködök közt már csak a két szemed
virágzik át a téren időn szavak
 szavak maradtak ujjaidra
 gondolok ősz van a tél is eljön

kis herceg és nem hátha csak énekek
tündér ha olykor változatok soha
többé lehull már nem világít
 csak zörög és rohad és avarszag

MIÓTA TART MÁR

mióta tart már ez a mediterrán
hevületű nyár itt nap napra lobban
ó mennyit ültünk azon a verandán
ezekben a jelenéses napokban

forró napok és forró éjszakák
játszott gerinced tűzhúrján az ujjam
jelképek közt bujdosolt át meg át
az utazó akartam nem akartam

tüskék szúrták a talpam néztelek
nem az voltál már akit megszerettem
az üvegharang ég vállad felett

az a fény még itt súlyosul felettem
minden elmúlik testre néz a test
nem kell már semmi ősz jön csend a csendben

ÍGY SZÓL AZ ÚR

így szól az Úr az ítélet enyém
denevérek cikáznak át a kerten
átüt a bűn a sejtek felszínén
a kapu mögött nincs más csak a tenger

csalás ez is termékeny öncsalás
nem menthetlek fel nincsen rá hatalmam
szép voltál hová folyik el a láz
búvópatak állok szeles magasban

térdeljetek körém ó angyalok
boldog sziget sötétség koszorúzta
ne nézz rám többé csillag nem ragyog
nem segíthetek egyedül vagy újra

egyedül én is tücskök éjjelén
így szól az Úr az ítélet enyém

Dávidházi Péter

„ISZONYODNÁM ENMAGAM ELŐTT” (I)**Egy írói Oidipusz-komplexum drámája***A hetvenéves Németh G. Bélának szeretettel*

Oidipusz árnya nem csak vér szerinti apa és fiú közé vetülhet. Elfogadott szakkifejezés híján *közvetett* Oidipusz-komplexumnak nevezhetnénk a szellemi apa elleni lázadás szövevényes lelki indítékait, ha a fiú öntudatlan célja már több, mint pusztán önállóságának kivívása: helyébe szeretne lépni, legalább jelképesen, választott mentorának. Amikor az előd félretolásának drámai indulatú kísérlete írók, költők vagy kritikusok között játszódik le, *írói* vagy (Babits szavával) *irodalmi* Oidipusz-komplexumról¹ beszélhetünk. Nem véletlen, hogy a freudi fogalom e továbbfejlesztése éppen Babits egyik vitacikkében tűnik fel: fiatalok támadásának keresztüzében gyakran érezte magát hálátlan fiak áldozatának. Költészetében szelíd elégiával bukkan fel egy hasonló motívum („*akikkel jót tettem, megtagadtak*”, panaszolja az ŐSZ ÉS TAVASZ KÖZÖTT, „*akikért ragyogtam, eltemetnek*”); nemzedéki polémiák hevében véres rítushoz hasonlítja, ami vele történik: „*Az irodalomban bevett szokás az apagyilkosság, akárcsak egynémely vad törzseknél: lélektan indokolja, erkölcs szentesíti igen sok esetben. Az író hasonlít talán az ókori Nemi papjaihoz, aki állását csak akkor kaphatta meg, ha elődjét sikerült megölnie.*” E Sárközi Györgynek címzett sorok 1924-ben másokra is céloznak (leginkább Szabó Lőrincre); Babits több „*darufiókát*” emleget, akiket ő kaptatott szárnyra, több írójelöltet, akikért ő harcolt, kézírataikkal kilincselve, szűkös időkben kenyerét és fedelét is megosztva némelyikükkel.² Egy bő évtizeddel később Halász Gábor nemzedékéről jutnak eszébe az irodalmi trónöröklés kegyetlen törvényei, Nemi papjai és – Oidipusz. „*Valami irodalmi Oidipusz-komplexum ez; avval a különbséggel, hogy az apagyilkosság itt nem lelkifurdalás, hanem feladat.*”³ Az Oidipusz-drámák ihletett fordítója elismerte Freud tanainak jelentőségét és világirodalmi hatását („*figyelmeztetett lelki életünk sötét hátterére, elnyomott képzeleteink veszedelmes sokaságára, álmaink és öntudatlan cselekedeteink áruló jellegzetességére*”),⁴ de szerinte magának Oidipusznak nem volt Oidipusz-komplexuma, s az OIDI-PUSZ KIRÁLY nem a pszichoanalízis, hanem a sors drámája, melyben a főhős egy talányt akar megfejteni, míg külső nyomokat követve végül megtalálja a gyilkost – önmagában.⁵ Habár az irodalmi Oidipusz-komplexumra nem mindig érvényes a Babits megfigyelte különbség (nemegyszer látjuk a lelkifurdalás jeleit), a klasszikus freudi képlettől több vonatkozásban eltérhet. A szellemi apa elleni támadást ritkán okozza a párja iránti elfojtott vonzalom (Babits, Török Sophie és Szabó Lőrinc feszült háromszögében sem így történt), hacsak nem helyettesítjük az anyát magával az irodalommal, az apa presztízsével vagy más szellemi javával, amelyet el lehet irigyelni tőle. Az apaszerep férfiasságának tudata így el is halványulhat; logikailag ezért lehetséges, hogy egy dúlt pillanatában Babits anyametaforával ábrázolja magát: „*hálátlan fiak, kik életemben tékozlójátok el gazdag örökségem – diadalmaskodjatok! Bolond csecsszópók! karmoljátok az emlőt, mely táplál: talán a tej helyett majd vér is jön belőle*”.⁶ Az írói Oidipusz-komplexum bonyo-

lult természetrajzában lehetőleg finom egyedi különbségek rejlenek, melyek csak egy-egy esettanulmány nagyítója alatt rajzolódhatnak ki, szemben az általánosítható törvényszerűségek elnagyolt sémáival.

A félmúlt vagy akár a századelő jól ismert példái helyett lépünk mélyebben vissza az időben, hogy a korai XIX. század magyar írói közt megfigyelhessük e lélektani dráma egy sajátos kibontakozását. A szereposztás egyik paradoxona, hogy a fiút olyasvalaki játssza, akire mint alapító atyára szoktunk emlékezni. „*Ő a magyar irodalomtörténet atyja, s vállain fog emelkedni mindenki, a ki e térre lép.*”⁷ Mintha Toldy Ferenc klasszikus keretbe foglalt portréjának képaláírása volna, literátusnemzedékek egész sora tanulta Gyulai emlékbeszédének híres mondatát vagy legalább annak szállóigévé vált első részét, mely Toldy nevének hallatán mindmáig eszünkbe jut, óhatatlanul meghatározván, hogyan képzeljük el őt, mit társíthatunk alakjához, s mit nem. Aligha gondolunk arra, hogy az atya is volt fiú, neki is jönnie kellett valahonnan, sőt ő is valakinek a vállán emelkedett oda, ahová feljutott. (Toldy maga is szívesen tekintette magát alapítónak, de megalapozatlan, sőt téves az a rosszmájú megjegyzés, miszerint középkori irodalomtörténetének előszavában [1851] olvasható az „*utolsó, bár anonym hivatkozása elődeire*”, s ezután „*már mint a magyar irodalomtörténet-írás megteremtőjét tünteti fel magát*”.⁸ Legnagyobb irodalomtörténetének ha nem is előszavában, de az időrendi tárgyalás megfelelő pontjain sorra megemlékezik elődei munkáiról, szigorúan, de nem méltánytalanul.)⁹ Ugyancsak paradoxon, hogy Toldy szellemi apjának szerepét meg olyasvalaki játssza, akinek irodalomtörténeti helyét és alakját mi már főként egy éppen Toldytól (irodalomtörténész utódain át) ránk hagyott kánonból ismerjük, mintha kicsit az ő teremtménye volna: Kazinczy Ferenc. Költészetének eleven élménye megfakult, közvetlen hatása elenyésző, s bár prózája mindmáig megérint egy-egy író, mint az 1970-es években például Nemes Nagy Ágnes és Szabó Magdát (akik meglepődve fedezik fel, hogy az iskolában ráhúzott irodalomtörténeti sablon mögött milyen izgalmas szerző rejlik), az új nemzedékek egyre inkább történeti (nyelvújító és irodalmi hőskort teremtő) érdeme miatt becsülik, ahogy azt Toldy kanonizálta a nemzeti irodalom történetének máig ható nagy elbeszélésében, melynek idevágó alaptételeivel és értékrendjével ritkán száll szembe valaki.¹⁰ Lassanként fölcserélődtek a szerepek, az egykori fiú mint az apa őstípusa él bennünk, ha él egyáltalán, míg az egykori apának hozzá képest valamiféle leszármazotti státus marad: bár vizsgatétel, s neve szélesebb körben cseng ismerősen, mint a bölcsészek céhén kívül csaknem elfeledett Toldy, Kazinczy ma már főként a Toldy nyomán írt tankönyveknek köszönheti létét, vagyis helyét a közösségi emlékezetben, művei klasszikus szerzőnek járó kiadásait, s ezzel az újrafelfedezés mindenkori lehetőségét. Mintha egy síron túl is folytatódott elsőbbségi küzdelemben a fiú elfoglalta volna az apa helyét, s emiatt osztoznia kellene a maguknál híresebb fiat nemző apák mellőztetésében, már (Gyulai kiterjeszhető metaforájával) Kazinczyt is Toldy tartja a vállán, miközben ő maga hovatovább a láthatatlanságig be-süppedt a múlt főenyébe.

“*Atyai szeretetére méltatott*”: a szellemi apa keresése

Howy miért áhítozott Toldy már szinte gyerekfejjel arra, hogy szellemi apát találjon magának, azt sajátos kiinduló helyzetéből érthetjük meg, s akkor nem fogunk megütközni később is lankadatlan és leleményes próbálkozásain. Minden pályakezdő író a már befutottak körén kívülről érkezik, s befogadtatásához segítségre szorul, amit

gyakran (mindmáig) egy idősebb és tekintélyes pályatárs nyújt. S bizony kevesen érkeztek messzebről, mint ahonnan a fiatal Schedel jött; neki fokozottan szüksége volt egy ilyen (nevezzük így) *befogadó apára*. Amit a kulturális antropológiában *rite of passage* (beavatási rítus) terminussal jelölnek, annak az ő életében most érkezett el az ideje, hiszen szinte egyszerre kellett végképp felnőtté, magyarrá, íróvá, orvosná, s a társadalmi hierarchiában *valakivé* válnia. Mind lélektani, mind gyakorlati szempontból szüksége volt tehát egy köztiszteletben álló személyre, aki a körön belülről segíti, hogy mintegy státust kapjon s ezzel bebecsáttasson e közösségekbe. A kérdés csak az volt, ki legyen ez a személy. Az ifjú szerencséjére jóakarókban nem volt hiány. De bármilyen sokat köszönhetett pályája kezdetén Kisfaludy Károlynak, aki ízlését pallérozta és írói fogásokra tanítgatta („*valóságos aesthetikai tanárom lett*”),¹¹ s bármennyire fontos volt számára a Kölcheytől kapott buzdítás, a befogadó apa szerepére életkoruknál fogva ketten jöhettek szóba: Virág Benedek és Kazinczy.

Azonban Virág, ha betöltötte is e szerepet, annyira nem világias felfogásban játszott, hogy aligha válthatott ki írói Oidipusz-komplexumot. Toldy évtizedekkel később, 1853-ban, megindultan emlékszik vissza arra, hogy a „*szent öreg*” hogyan avatta őt íróvá 1820-ban, tizenöt esztendőes gyerekfejjel, amikor Bajzával meglátogatták legendába illően szegény hajlékában. Toldynak életre szóló erőforrása lett e kis szertartás emléke: fogadalmat tettek, hogy életüket a nemzeti irodalomnak áldozzák, s az agg költő ezután egy csókkal mintegy *felszentelte* őket.¹² A pályakezdő tudatában kitörölhetetlen nyomot hagyott ez a finom pedagógiai érzéssel rögtönzött és áhítatos komolysággal celebrált rítus; élete alkonyán, amikor majd Horváth Mihály számára önéletrajzi vázlatban foglalja össze egész munkásságát, még mindig vízvázalstónak érzi: „*mind többet olvastam, írogattam; kivált miután 1820-ban az öreg Virág atyai szeretetére méltatott és Bajzával együtt formaszerint fölvetett az írói karba*”.¹³ (A megfogalmazás nemcsak azt árulja el, hogy a régi aktus mit sem veszített egykori jelentőségéből, hanem egyúttal ritka leletként szemlélteti, hogy egy sóvár pályakezdő, aki a reformkorban mielőbb írónak szeretne volna tekinteni magát, miként tölthette be képzeletében az intézményes autorizáció hiányát: „*formaszerint*”, mintha *hivatalos* beiktatás lett volna; „*az írói karba*”, mintha létezett volna ilyen *testület*.) Toldy 1821–1822-ből fennmaradt naplójában sűrűn felbukkan, hogy „*tisztelendő Virág Benedek úrnál*” időzött, s nagyokat sétáltak a budai hegyekben, nyilván beszélgetésekbe merülve.¹⁴ Ahogy azonban már e titulus is sejteti, a világtól elvonult öreg papot nyájas egyénisége, a különböző irányzatok által egyaránt elismert, de olykor érzékenysége miatt is kímélt¹⁵ írói alakja, valamint szinte meghatóan igénytelen és félreeső jelenléte¹⁶ sajátosan szakrális, átszellemült s ezért távoli apafigurává légiesítette. Ráadásul a két siheder egyike sem tudta őt íróként igazán komolyan venni; alig néhány évvel a beavatás után egymás között fanyalogva latolgatják tehetségét, s az ifjúság kiméletlenségével lépnek túl rajta. Miután Bajza szárazon megjegyzi, hogy Virágnak kevesebb talantum adatott, mint Ányosnak, s bár többre vitte nála, későbbi korban születve sem „*sokkal lett volna nagyobb mint most*”, Schedel tódítva fitymálkozik: Virág „*mindég csak követő volt volna*”, neve Zrínyié vagy akár Ányosé mellett „*számba sem jön*”, hiszen ő legföljebb „*azon talentumtalan, értelmes, bár korlátolt tudományú férfiak közé tartozik, kik sokat használtak példájokkal*”.¹⁷ A versengés lélektanára figyelve mindegy, hogy az ifjú titánoknak mennyire volt igazuk. Könnyű szeretni, akit ilyen könnyen lerázhatunk. Érett fővel Toldy majd nagy-lelkűbben nyilatkozik róla irodalomtörténeteiben,¹⁸ ekkor azonban még nincs türel-

me hozzá. A két fiatalember szemében ennek az apának semmije se volt, ami miatt a fiúi hála visszájára fordulhatott volna; úgy érezhették, igazi írói jelentőség híján nincs mit elirigyelni (netán elragadni) tőle, világi hatalom híján nincs miben osztozni vele, parancsoló tekintély híján nincs miért lázadni ellene. (Bizonyára nem véletlen, hogy belőle lett az íróavató apafigura időtlen égi mása, akinek egyszerre papi és költői áldásáért majd egy Kosztolányi Dezső fog visszasóvárogni, elképzelve látogatását egyszerű lakásán, ahol a „szent öreg” végül átnyújt neki, elfogódott ifjú lantosnak, verséért – egy almát.)¹⁹

Kazinczy ezzel szemben szinte hús-vér apává válhatott az ifjú számára, e nagyon is földi kötelék ismerős lelki problémáinak egyedi szövevényével. Nem személyesen celebrált szertartással, de Kazinczytól ugyancsak beavatást remélhetett, hiszen köztudomású volt, hogy az íróvá avatást a széphalmi vezér levélben gyakorolta, s persze jóval szélesebb körben, mint Virág. Toldy később irodalomtörténetében is megemlékezik arról, hogy Kazinczy levelezése egy egész irodalmi élet sokrétű feladatait ellátta, többek közt „a kezdők nála kerestek buzdítást, tanácsot”.²⁰ Ettől a mestertől ő maga sokkal többet kapott, mint amennyit problémátlanul föl tudhatott dolgozni magában, s így persze előbb-utóbb belső önállóságát is tőle kellett félténie. Küzdelmes nyelvi befogadtatását, legalábbis íróként, nélküle nem tudta volna kivívni: a német ajkú család fia, aki iskolában tanult magyarul, és szüleivel életük végéig csak németül beszélhetett (különben nem értették volna meg), írói nyelvét a Kazinczy megújította irodalmi nyelv gyors elsajátításával iparkodik kialakítani, ezért első fordítói és költői természet barátján kívül főként vele igyekszik megbíráltatni, jóváhagyatásukat remélve, s amikor szeretlen újításait az idős mester meg-megsokallja, intelmeit hajlandó (némi vonakodás után) megszívlelni, s azok idővel beépülnek egyre arányosabb, magabiztosabb és kiegyensúlyozottabb értekező prózájába. Amikor elhatározza, mégpedig pályaválasztási vívódásai lezárulásának sorsdöntő pillanatában, hogy családi vezetékneve helyett írói névként fölveszi a *Toldyt*, barátján kívül megint csak Kazinczyval beszél meg (levélben) a dolgot, s a széphalmi mentortól kap hozzá tapintatos lélektani bátorítást: tedd meg bátran, rég vártam erre, s örülök neki, ezáltal is légy, ami lenni akarsz, a helyedben ugyanezt tenném. S nemcsak az anyanyelv helyébe lépő új nyelv s az apai név helyébe illesztett írói név felvétele zajlott a befogadó apa segítségével, hanem az írói és irodalomtudói szerepkör kiválasztása is, s mindezek révén a társadalmi hierarchiába való betagozódás. A fiatalember asszimilációját és autorizációját egyaránt Kazinczy támogatta leginkább; maga teremtette új identitásának jóváhagyását elsősorban tőle várta és neki köszönhette.

„Milylyel fiu atyj” hoz siet”: a családi bensőség szimbolikája felé

Kapcsolatuk azzal kezdődött 1822-ben, hogy egy Schedel nevezetű ismeretlen siheder szolgálatkész levelet írt a nagy Kazinczynak. A mester jóindulatú válasza után öt és fél évig szorgosan leveleztek, de még nem látták egymást, amikor Kazinczy egyszer csak bejelenti: Pestre látogat. Az immár fölcseperedett, huszonkét esztendőes ifjú összeszedi bátorságát, és (1827. december 18-án) előhozakodik egy sokatmondó kéréssel. „Midőn itt lesz az óra, melyben látni foglak, kettőztesd szerencsémét az által, hogy azon kedves szócskával szólíts, melylyel az atya fiát szokta.” Mint kiderül a folytatásból, a te szócskát szeretné hallani, s vele a tegeződés kiváltságát megkapni személyes érintkezési formaként is (levélben már tegeződtek, de ebből akkoriban nem következett, hogy élőszóban is meg-

tehetik), ahogy Virág Benedek tegezte őt, az otthonosság boldog érzetét keltve benne, amíg szakállt nem kezdett viselni. Virág, sejtetően, a felnőtté válás jelének tekintette a szakállt, s láttára nyomban áttért a magázásra, az immár Kazinczyn csüggő tanítvány azonban most a vágyott apa-fiúi kapcsolat szimbólumának érzi e kiváltságot, s ezért szeretné megkapni. *„Tedd, Tek. Ur! hogy én mindenkor oly örömmel siessek hozzád, milylyel fiu atyjához siet. Ez helyes viszonya a mesternek a tanítványhoz.”*²¹ Az ismétlés elárulja, hogy a kérés téje fontosabb, mint maga a kérés.

A korabeli szokásokhoz képest persze az a szócska sem volt csekélység, amit a fiatalember kért. Birtoklásához egy láthatatlan, de jól kitapintható falat kellett áttörni. Ekkor még a fiatal irodalom nagyjából egyívású jelei sem tegeződtek, s amikor néhány évvel később elszánják rá magukat, valóságos kis szertartással adják meg a módját. Bajza tudósítja a külföldön utazgató Toldyt, hogy társaságuk (Vörösmarty, Bajza, Bárfay, Helmezy, Stettner) *„azzal akarta 1830. év első napját emlékezetre méltóvá tenni, hogy tagjai egymást a baráti Te nevezetre szabadították-fel”,* őt ezúton szólítják fel csatlakozásra, sőt mindenki aláírásával pecsételte meg a közös óhaját.²² Félreérthetetlenül utal az efféle aktus korabeli jelentőségére, hogy Szemere Pál lelkendezve számol be Kölcseynek egy hasonló kiváltság elnyeréséről: *„Bajzaschedel-Vörösmartyékkal nem úrszolga és szolgáló, hanem te-ismerős, te-frigyes vagyok immár. Életem legszebb keresménye!”*²³ Szemere kitörő öröme itt szóbeli tegeződésnek szólt; a pusztán írásbeli szintén sokat jelentett, de mégsem ennyit, és okai másfélék is lehettek. Nemezszer olvashatunk magázódó levélbe ékelt tegező érzelmkitörést; Schedel Berlinből 1829. november 12-én Vörösmartynak írt magázó levelet, melyben a honvágy néhány felkiáltása képez ilyen nyelvtani kivételt,²⁴ 1827. november 27-én kelt levelébe pedig, Kölcseyhez, egy egész bekezdésnyi tegező magasztalást iktat, épp miután szakrális metaforikájú nyelvezetre váltott (Kölcsey a nemzet Mózese; ő hozta fel a napot; legyen mártírja a nemzet művelődésének), ami mintegy lélektanilag indokolja a társadalmi kötöttségek és nyelvszokások átmeneti feloldását.²⁵ Előfordulhatott, hogy két fiatal író, akik még sosem látták egymást, mintegy előlegezett barátsággal tegeződik már első levélváltásában, mint Kölcsey és Döbrentei 1813 őszén,²⁶ ezt azonban a kivételnek járó szenvedélyes retorikával illet megokolni. Szentmiklóssy Alajos első levelét tegeződve írta Vörösmartynak, 1829. december 9-én, de hiába indokolta azzal, hogy elvégre egyazon anyának, a hazának gyermekei ők, ami testvéri ölelésre és összefogásra kötelez, ékesszólása nem bizonyult elégnek ahhoz, hogy a költőt válaszra bírja.²⁷ Közvetve a szóbeli tegeződés jelentőségére vall, hogy érzelmi fedezetének esetenkénti hiánya milyen heves visszatetszést váltott ki; erre utal Fáy András méltatlankodása, aki azért kívánczolt haza barátai közé a pozsonyi országgyűlés könnyen fraternizáló légköréből, mert őszinte szóra vágyott. *„Én itt per te vagyok nagy részével Táblánknak, forog köztünk a barát-nevezet's kézszerítés; de a' szív csak ugyan hidegen marad köztünk; non fit hoc verbis, non tam cito Marce fili!”*²⁸

A te szócska csakugyan nem intézhetett el mindent egy csapásra, de sok különbséget áthidalhatott, valamiféle összetartozást sugallt, s Toldynak részben ezért is volt rá szüksége. Ami Kazinczyt illeti, ő egész életében átérezte, a szokásosnál is fogékonyabban, az érintkezési formák jelentésének finom árnyalatait. Másfél hónappal esküvője után, házassága boldogságát ecsetelve, egy spontán kialakult megszólítási szertartásukkal büszkélkedik Kis Jánosnak: *„valamíg a' nap a firmamentumon van”,* feleségével németül beszélnek, mégpedig többnyire magázódva, *„hogy magunkat emlékeztessük, hogy egymást*

becsülnünk kell”, napszállta után azonban áttérnek a tegeződésre, immár magyarul.²⁹ Kölcseyt már 1810-ben fölmenti az alól, hogy Tekintetes Urazza őt („*hagyja el a' titulaturát levelében. Mi barátok is, rokonok is vagyunk*”), amikor azonban néhány év múlva Kölcsey odáig hevül, hogy tegező levelet küld neki, hiába indokolja lelkesülten („*Forróbb vagyok mint sem a' hideg ceremonialnak minden kötelékit öszve nem kellene tépnem [...] Érezzed boldogságomat, érezd mi teszen engem büszkévé Véled is Nagy Férjfiú a' barátságának legbiztosabb hangján szöllani*”), Kazinczy nem támogatja a kezdeményezést, mely így elszigetelt kísérlet marad.³⁰ Írói levelezésében a tegeződésre áttérés, netán a magázódásra visszatérés mindig érzelmi váltást jelez, a személyes találkozás ritka alkalmakor pedig nyilván még jobban ügylet a szóbeli érintkezés megfelelő formájának kiválasztására.

Mi több, Toldy *apai* tegezést szeretett volna hallani. A kivánság ismerős lehetett Kazinczynak. Aki annyi ifjat fedezett föl, mint ő, azt persze számosan tekintették (valamennyire) szellemi apjuknak, s olykor benne is megdobbant az apai szív egy-egy rokonszenves ifjú tehetség láttán; ebből azonban még nem következett, hogy vonzódásuk a megszólításban is testet öltön. Ritkán fordult elő, hogy valaki annyira elbűvölte, mint a fiatal Ujházy László, a későbbi szabadságharcos, akivel 1814-ben egy bálon találkozott; rögtön megérezte kiválóságát („*Ich war entzückt über den braven jungen Mann*”),³¹ s találkozásukról így számolt be valakinek: „*Ezt úgy néztem mint fíjamat, ő engem úgy mint atyját. Nekem nagy érdmem az, hogy a jó ifjakat distinguálok, 's szikrát lobbantok szívekbe.*”³² (Az atya-fiú kapcsolat azonnali elfogadásának kivételességét azonban jól mutatja előzménye: a fiú apját, Ujházy Sámuelét régóta igaz barátjaként szerette Kazinczy, anyjáért pedig, az „*imádást érdemlő*” Radvánszky Polixenáért annyira rajongott, hogy egyszer megüzente neki: mindhalálig őt fogja minden asszonyok közt az elsőnek tartani, aki után saját felesége csak második.)³³ Levelezés nem követte e találkozást, ami talán önmagában is kétségesse teszi, hogy Kazinczy ezután máris fiának szólította volna vagy akár apai hangon szól hozzá. Szemere Pál, akivel leveleikben magázták egymást, 1813-ban csaknem ugyanazt kívánta, amit majd Toldy fog másfél évtizeddel később, s bár a vágyott előjog csupán az írásbeli érintkezéseikre szorítkozott volna („*Méltóztassék Édes Uram Bátyám engemet leveleiben Fijának nevezni, 's méltóztassék viszont nekem meg engedni, hogy én Édes Uram Bátyámat, Atyámnak szólíthassam!*”),³⁴ válaszul Kazinczy úgy szidta meg hosszú hallgatásáért, szinte mondatonként Uram Öcsémnek szólítva, hogy tréfás zsörtölődésében a jámbor óhajt is alaposan kifigurázta, lehetlenné téve annak megismétlését.³⁵

Mindezek ismeretében nem meglepő, hogy elhárítja tanítványa rajongó kérését. „*Azt kívánod, hogy ha Pesten leszek, szóval is úgy nevezzelek, mint leveleimben. Hagyjuk azt, édes barátom, az időre; mutassa ki az, mit tegyünk.*”³⁶ Mivel azonban indoklasként nem az apa-fiú viszony elől tér ki (rég nem látott barátai „*nehéztek, hogy a' Római megszólítás formulájával*” akart élni), a tanítvány következő levelében a nyitva hagyott kikapun át próbálkozik. „*Csókkold helyettem Emilt, s ha engem nem akarsz is úgy szólítani, mint aya maga fiát, engedd, hogy fiadat testvérként szólítsam meg.*”³⁷ Jámbor óhaj, alig tűnik fel a levél végén, választ sem kíván a másiktól. Mégis arról árulkodik, hogy a megszólítás mi-kéntjénél, sőt a szóbeli tegeződés egész kiváltságánál kezdettől fontosabb lehetett az ifjú számára az, amit első olvasásra talán csak alkalmi szemléltető hasonlatnak vélhetünk volna: maga a fiúvá fogadtatás. Ha csak szimbolikusan is, a tanítvány itt bekéredzkezik mestere családjába. *Csókkold helyettem Emilt*: önmagában is familiáris benső-

seget feltételező levélzáradék, a testvérként szólítás jogával együtt még inkább. Merész lépés, már-már vakmerő, főként ilyen előzmények után. Hiszen a Kazinczy vér szerinti fiára vonatkozó kérés már végképp kitör az irodalom köztársaságából, sőt elhagyja az írói magánérinkezés köztes határsávját is, s besodródik a tisztán magánéleti, sőt *vérségi* kapcsolatok világába, amely pedig a rendi társadalom hierarchiájától aligha függetlenedhet. Több és más ez az újabb óhaj, mint egy kezdő író vágyott szellemi hovatarozásának metaforikus kifejezése. Olyan területre keveredtünk, ahol már nem egy írópalánta kér bebocsáttatást az írófejedelm legbelső életköreibe, hanem a budai német postamester fia a magyar tekintetes úréba.

Pedig Kazinczy meghódítása nem ígérkezett könnyűnek. Bármennyire elfogadta az irodalom republikánának gyorsan terjedő ethoszát (mely a vele levelező Dessewffy gróftól sem állt távolabb, mint Bajza baráti körétől), ő azért a lelke mélyén számon tartotta ismerősei rendi hovatarozását, s olykor bizony kiméretlenül szóvá is tette az attól túlságosan elrugaszzkodó viselkedést. Éppen Toldynak írván pellengérezte ki Döbrenteit, amiért az hivalkodón *barátsága jeléül* ajánlotta könyvét gróf Széchenyinek; máskor magának Döbrenteinek sem habozott orra alá dörgölni, hogy hálátlan felkapaszkodott, aki nélküle legföljebb falusi papocska lehetett volna, netán fűszeres és vaskereskedő, mint testvére. Ugyanebben a szellemben tiltakozik majd, amikor Pyrker érsek művével a vitázó fiatalok nem a szerző rangjához méltón bánnak, „*selejtven hogy az Patriarcha, hogy az Érsek, hogy az Fő-Ispány, hogy az csillagot hord mellyén, hogy (a' mint várni lehet) Prímás lesz, a' szerint támadák meg, mintha az egy nyavalyás Szarándokocska volna*”.³⁸ Ha Kazinczy igazán megszeretett valakit, a barátság szárnyalón nagylelkűvé tette, s felül tudott emelkedni a társadalmi különbségeken, de ha csalódása visszahúzta a földre, bizony nem tartozott azok közé, akik könnyedén semmibe veszik a határokat.

Nincs rá biztos adat, hogy találkozásukkor, 1828. február 18-án, Kazinczy végül hogyan szólította tanítványát. Néhány órával megérkezése után levélben megüzente neki, hogy este várja őt (Bajzával együtt) Fáy Andrásnál, ahol Szemerével s Bártfayval tölti első napját. E pár soros levélkéhez Toldy utólag ezt a megjegyzést fűzte: „*Még azon este megöleltem, jöttek Vörösmarty, Fenyéry 's Bártfay is.*”³⁹ Ha az ígét szó szerint érthetjük, az *ölelést* a fiatal irodalom színe-virága láthatta. Másnap Toldy egy német Salustius-fordítást küld ajándékba Kazinczynak, aki meghatott levélben köszöni meg a kedveskedést, s ha fiúú gesztusnak nem is, a kifogyhatatlan barátság újabb bizonyosságának nevezi. Hazautazása után még megindultabb hangon küldi üdvözetét „*Toldynak, a' szeretetre oly igen méltónak*”, akit még jobban becsül, amióta személyesen láthatta, s már nem csupán irodalmi érdemeiért szeret. „*Te nem csak tanult, munkás társam vagy, hanem oly szeretetreméltó ember azonfelül, kit nem lehetne nem szeretni, ha semmit nem írt volna is.*”⁴⁰ Nemsokára Toldy arról számol be, hogy szülei és barátai társaságában milyen bensőségesen ülték meg Kazinczy születésnapját⁴¹ (melyre a távoli ünnepelt küldött bort), mire Kazinczy meleg hangú német levelet ír, először, de nem utójára, Toldy szüleinek. Akárhogy nézzük, kapcsolatuk már meglehetősen családias.

“*3 meg fogja még érezni ostoromat*”: az *impietas* kísértései

A tanítványt kezdettől hála töltötte el, a hálátlanság lappangó félelmével, talán szorongó előérzetével együtt. Jelképnek is felfoghatjuk, hogy már legelső levelében mintegy előre kifejezi lekötelezettségét. „*Mindég a' legmelegebb hálával adózandom.*” A jövő idejű ige hálát *ígér*; e bemutatkozó levélhez mellékeli Isokrates-fordítását, valamint

Czinke Ferencz gúnyversét, amellyel az akkori egyetem professzora kajánkodott a nyelvújítási harc önkéntes apródján: mindezzel a tizenhat esztendő kamasz, mint majd még annyiszor, felkínálja szolgálatait, fegyvertársul ajánlkozik.⁴² Kazinczy válaszára az addig mintegy megelégedett érzelem túlcserél. *„Vegye a Ték. Ur örömtől magán kívül lévő szívemnek oly meleg háláját irántam nyilatkoztatott hajlandóságáért, melylyel mindenki tartozik legfőbb jótevőjének.”* A jótétemény érezhetően nem merül ki abban, hogy Kazinczy válasza méltatta (megdorgálván szertelensége miatt); a hála annak is szól, hogy Kazinczy van, s bátorító példaként föl lehet nézni rá. *„Mert elevenen érzem, mennyivel tartozom én s minden többre vágyó ifjú a Ték. Urnak.”*⁴³ Azután persze mind több személyes oka lesz hálára: Kazinczy komolyan veszi, szárnyprobálgatásait tapintatos, de következetes és mindig tanulságos bírálattal figyeli, pályaválasztásának első fordulójánál tanácsot ad, s amire a messziről jött kezdőnek mindennél égetőbb szüksége volt: buzdítja és bátorítja. *„Valóban megszegyenítész Ték. Ur! nem érdemelt kegyességed sokszorozása által.”* Egy küldemény váltja ki e felkiáltást 1828. október 25-én, de erről óhatatlanul eszébe jut mélyebb, átfogóbb, szellemi értelemben egzisztenciális adóssága. *„A mit eddig próbáltam, csak Utánad próbáltam, s így a mit tettem a literatúrában, ha tettem, Általad van. Meg fogom e ezt hálálhatni valaha? meg e szeretetedet?”*⁴⁴

A kérdésben ekkor már, az irodalmi csatározások nemzedéki és irányzati székértáborainak kialakulásával, ott lappangott egy másik: nem viszonzom-e hálátlansággal, amit tőled kaptam? Hogy milyen kevés kellett e fordulathoz, s milyen elfojtott indulatok vártak kitörésre az ifjú tudata mélyén, azt viszonylag pontosan lemérhetjük. Kazinczy recenziót ír az *Auróra* és a *Hébe* 1826. évi kötetéről, nem is elmarasztalót, csak nem egészen az *Auróra*-kör szája ize szerintit, s Toldy máris vészjóslón kommentálja Bajzának: *„Gyalázatos. Kazinczy már egészen elvesztette szeretetemet. Ő meg fogja még érezni ostoromat.”*⁴⁵ S amikor aztán Toldy ír recenziót az *Élet és Literatura* 1826. évfolyamáról, néhány kitételével úgy megbántja mesterét, hogy több levélváltáson átkigyózó kínos magyarázkodásra kényszerül. Az egyik tüske, mely különösen mélyre szalad, egy hetykére sikerült buzdító felkiáltás (*„Légy a' régi!”*), melynek rejtett szúrására (hogy tudniillik már *nem* vagy az) a címzett fájdalmasan felszisszen: *„úgy kell hinnem, hogy ez a' légy a' régi nem ezt fogja jelenteni: Maradj a' mi vagy – hanem ezt: Légy azzá, a' mi hajdan valál.”*⁴⁶ A fiú zavarba jön, szabadkozik, ragaszkodna vélt igazához, ugyanakkor legszívesebben bocsánatot kérne. *„Ha Neked fáj, hogy a publ. előtt mondtam ki ama szavakat, magamnak nem kevésbbé fáj hogy tettem.”*⁴⁷ A mester még dorgálja egy kicsit, majd úgy zárja le az ügyet, mintha kitalálta volna az ostorozási szándékot: *„Bízom barátságodhoz, hogy többet meg nem csapkodsz.”*⁴⁸ S miután Toldy föltárta neki lelkifurdalását, amiért ugyanebben a recenzióban Dessewffy grófot kigúnyolta, holott a gróf csupa szívélyeséget és bizalmat tanúsított iránta,⁴⁹ Kazinczy megnyugtatta, ám egy lélektani élelétéről tanúskodó, szinte jóslatnak is beillő figyelmeztetést köt a lelkére. *„De ha megszáll ismét a' kedv, ötlet vagy mást sújtani, emlékezzél, hogy D. a' Haza Atyáji közt most talán hatodikszor ül, és ott ragyogott, és hogy az illetet tiszteletlenséggel illetni impietas. Külső fényén 's ősz hajain kívül is érdemli ő figyelmedet.”*⁵⁰ Ha majd ismét megszáll a kedv valakit sújtani: milyen hátforgongatóan tekint el e kifejezés az irodalmi polemiák rendszerint fennköltén megfogalmazott elvi indítékaitól! S *ötlet* vagy *mást*, amibe persze maga Kazinczy is belefér: a tanítvány lappangó büntudatát telibe találó intés az *impietas* szóval (amely egyaránt jelent kegyeletlenséget és istentelenséget) immár nem csupán a társadalmi illem megszegésétől, hanem egy (homályosan, de azért jól érthetően) transzcendens

vétektől akart egy életre elrettenteni. (Latinos iskolázottságukkal tudniuk kellett, hogy a *pietas* világi és vallási értékeket egyesít, s ellentéte sem csupán földi szabályok áthágása.) A figyelmeztetés maradandó nyomot hagyott Toldyban: több mint három évtized múltán is ennek szellemében, sőt hasonló szavakkal sajnálkozik azon, hogy a nagy hazafiúi érdemeket szerzett gróf az ún. *Conversations lexikon* pörében Bajzával szembekeverülvén „az ifjui szertelen tűz ostromát tisztos fejére vont”.⁵¹

Kazinczy jóslatszerű példalózásának közvetlen hatása katartikus: a tanítvány megretten a hálátlanság közellététől, az indulataiban kísértő impietas bűnétől, s mintha önnön lelkét féltené, meg akar tisztulni: Bajzának (vagy inkább Bajza előtt magának) megfogadja, hogy akármilyen lesz, hű marad jótevőjéhez. „*Iszonyodnám enmagam előtt, ha ezt a bizodalmat, respective kérését, a szeretetre méltó s megbecsülhetetlen érdemű, ősz barátomnak, ki egykor egyetlen egy buzdítóm s önérzésem fentartója vala, megjárászanám.*” *Iszonyodnám enmagam előtt*: mennyire magától értetődő természetességgel bukkan fel itt ez a drámai erejű kifejezés, mely egyszer csak a görög sorstragédiák nyelvét idézi! (Előfordulhatna Szophoklésznál, sőt mondhatná maga Oidipusz is, rosszat sejtve, mielőtt megbizonyosodik arról, hogy ő ölte meg apját.) S fogadalmának indoklásában Toldy ez egyszer nyíltan felülbírálja Bajzával közös programszerű tételüket, miszerint a kritikai igazság részrehajlás nélküli kimondása mindig előrébb való, mint a személyes érzékenység tiszteletben tartása. „*Én annyival felebb becülöm az emberek viszonyait a tudósokéinál, az az a szívet a kritikánál, hogy magamat ezennel Kazinczy legbuzgóbb védőjének declarálom mind haláláig – de úgy értsd, mindenkor még is azzal a vigyázattal, hogy a művészség istennéjét meg ne sértsem.*”⁵² Az utóbbi megszorítás jelzi, hogy az elkötelezettség most sem feltétlen, s bár a szív hűségét állítja szembe az esztétikai elvek netaláni meghasonlásával, a lélektani fejleményeket idáig követve alig hihetjük, hogy a tisztázatlan érzelmek fészke ne bolydulna meg többé.

„*Mind haláláig*”, vagyis a fogadalom Kazinczy haláláig szólt. Toldy aggodalmát és lapangó bűntudatát fokozhatta, hogy Kazinczy már levelezésük kezdetén aggastyánnak számított, s az évek múltával egyre inkább tartani kellett halálától. Mai korunk mentalitásához képest, mely mindenáron igyekszik a fiatalságot meghosszabbítani s az elhallgatás és eufemizmusok leleményes eszközeivel szeretné elodázni a halállal való szembenézést, már-már meglepő tapintatlanságnak érezhetjük, hogy akarva-akaratlanul milyen gyakran emlékeztetik az agg mestert levelezőtársai: napjai meg vannak számlálva. Toldy mintha a többiekénél is jobban kivenné a részét e nyilván jóindulatú, mindig őszinte féltést kifejező, tudat alatti lélektanában olykor mégis kétes értelmű ismételtetésből. Kinek szúrna szemet például, ha önmagában állna, egy 1822 végén küldött ártatlan újévi jókívánság? „*Adná az a' ki ott fenn nagyon, hogy még sokáig érzének T. Urat köztünk élni, 's munkálódní jó egészségben 's szerencsében.*”⁵³ Mi sem természetesebb, mint a még sokáig óhajta, mely csak közvetve tudatosítja, a tudat küszöbéig talán fel sem jutva, a végességet; az efféle jókívánságok elszaporodása azonban szinte kitapintathatóvá tette Kazinczy számára a halál közelségét. „*Már fenn járok*”, tudósítja pártfogoltját 1824 tavaszán, egy betegség után lábadozva. „*Még e' százaz kisdéd testben sok az életerő. Gyermekeim tehát és barátim nem retteghetnek, hogy elvesztenek.*”⁵⁴ Még a lelkesülés percében is, amikor (1826-ban) Bajza, Vörösmarty és Kovácsóczy irodalmi kibontakozásától elragadtatva úgy érzi, ő már betöltötte hivatását és (Simeon bibliai szavait idézve) elszólíthatja az Úr („*Nunc dimittis servum tuum Domine*”), siet hozzátenni, hogy ragaszkodik az élethez. „*De én még sokáig nem szeretnék dimittáltatni, mind gyermekeim mi-*

att, mint hogy a' ti fényeiteket láthassam, lelkes istenfiak.”⁵⁵ Kazinczy betegségének kósza híre, sőt annak cáfolata elég volt ahhoz, hogy 1827 elején Toldy jókívánságába a szorongó képzelet máris belevegyítse a halál felérlő lehetőségét. „*Buzgón kérem a végzetet, hogy még sokára nyújtsa drága életedet! Mely fájdalmas volna nekem azon édes szokástól megválnom: Téged élni s reánk figyelmeznit tudnunk!*”⁵⁶ Nem kétséges, hogy borzad tőle, de az ilyen elszólások egybehangzóan tanúsítják, hogy tudat alatt mennyire *foglalkoztatja* ez az eshetőség.

Se szeri, se száma az utalásoknak, amelyek Kazinczyt a kérlelhetetlenül múlt időre figyelmeztették, s az ő válaszai is mintha a közelgő halál árnyékában fogalmazódnának. Milyen fájdalmas, panasolja neki 1827 májusában szemrehányóan (íróbarátai nevében is) Toldy, hogy az utóbbi időkben, „*oly itéleteidet kelle olvasnunk, melyekért legjobb esetben korod vádoltatott!*”⁵⁷ néhány hónappal később, amikor Kazinczy verseinek kiadásáról tanakodnak, a költő felsóhajt: „*Szeretném nyomtatva látni míg még élek.*”⁵⁸ S mit érezhetett vajon a haláltudattal küszködő öreg a következő év elején, amikor Toldy tapintatosan, sőt gyöngéden, de mégiscsak arra buzdította, hogy a PÁLYÁM EMLÉKEZETÉ-t szánja posztumusz műnek, mert akkor mindazt elmondhatja benne, amit egyelőre („*midőn még élsz*”) nem lehet? S bár maga Kazinczy is szeretett képzeletében az utókor szemszögéből visszapillantani önmagára,⁵⁹ ugyan mit érezhetett, amikor Toldy nagy beleéléssel vetítette elé az önéletrajz elképzelt fogadtatását, persze az ő halála után? „*Ha nekem ifjúnak, s tanítványodnak, Neked tisztelve szeretett mesterem, szabad valamit javasolnom, arra kérlek, folytasd azt úgy, mint ha nem a veled-élőknek írnod, hanem a jövődőségnek [...] s ha az akkor fog a község kezeibe jutni, midőn többé nem leszesz – a mi adja istenünk, hogy igen sokára légyen – a magyar úgy fogja azt nézni, mint egy szent ereklyét, s engesztelődve, bánkódva s Feléd visszasóhajtvá fog bájos szavaidon csüggeni.*”⁶⁰ Kazinczy maga is el-eltűnődik, mi lehet még hátra életéből, s mind többet gondol az időre, amikor ő majd nem lesz többé. Mint Toldynak beszámol róla, hatvankilencedik születésnapja (1828. október 27.) éjszakáján álmatlanul forgolódva gondolatban számvetést készített („*végig pillantván elmúlt napjaimon, 's előre a' hátravalókra*”), ugyanekkor panasolja emlékezete gyöngülését;⁶¹ 1829 nyarán a külföldre készülő tanítványt búcsúztatva óhatatlanul eszébe jut, vajon megéri-e hazatértét. „*Bár még megláthassalak!*” Az alkalom ihlette vallomás túl is tekint a halálra. „*Oh ha majd nem lézék is, hidd, hogy a sírban is örülni fogok ragyogásodnak, 's örvendeni 'hogy téged láttalak, kevélykedni, hogy szerettél.*”⁶² A még szócska gyakran feltűnik Toldy leveleiben is, többnyire szinte észrevétlen természetességgel, mint 1830 őszén a szokásos születésnapjára köszöntésben („*Oh édes Tek. Ur! Éljen még sokáig közöttünk!*”),⁶³ de előfordul, hogy feltűnő s manapság talán otrombának számító képzettársítással: Kisfaludy Károly temetéséről Kazinczynak beszámolván Toldy azzal vigasztalódik, hogy „*a Tek. Ur él még*”.⁶⁴ Nem ő az egyetlen, aki e haláleset nyomán ebből merít erőt; Kazinczy kondoleáló levelére Kisfaludy Sándor hasonló el-lentéttel válaszol: testvére elhunyt fölötti bánatát „*azon örömrzés derítheti valamennyire fel, hogy mostani Literatúránknak egygyik Főszerzője és Alapítója Benned még él*”. Éljen is, teszi hozzá, a magyarok Istene adjon neki hosszú boldog öregséget, az emberi élet szokásos határán túl, s az Ég adja neki azt is, amit öccsétől elvett!⁶⁵ Néhány hónap múlva Kis Jánostól érkezik olyan köszöntés („*Isten éltesen kedves barátom, 's adjon hanyatló napjaidnak sok szép örömöket, bajaid' eltűrésére pedig férjfiás erős lelket*”), amelyben akaratlan emlékeztetés rejlik: az út már lefelé tart, lassan mindennek vége.⁶⁶ Szép, illő, jólelkű fohászok, külön-külön buzdítás volna mindegyik, de aki szüntelenül ilyes-

mit kénytelen olvasni, az ha akarna sem tudna megfélekedezni a halálról. Nem csoda, hogy a nyolcadik évtizedét taposó mester azzal kínál fegyverszünetet Döbrenteinek: „utolsó” éveit nyugalomban szeretné tölteni.⁶⁷ Költményei megjelenését is azért várja megint repesve, mert szeretné, úgymond, hogy „*még életben nyomtatva légyenek*”.⁶⁸ Az utóbbit Toldynak írja; a *memento mori* ilyenkor óhatatlanul a tanítványt is figyelmeztette: nemsokára el fogsz veszíteni.

„Mind hal”-ig: szimbolikus apagyilkosság és valóságos halál egyidejűsége

De hiába érezte Toldy mind nyugtalanabban mestere fogyó idejét, nem tudta megállni, hogy ki ne ássa a csatabárdot. Bekövetkezett az *impietas*, amitől a lelke mélyén ő maga félt legjobban, s amit Kazinczy emlékezetes intelme szinte megjósolt. Az még nem lett volna baj, hogy levélbeli vitáikban a tanítvány időnként ezután is lázadozva szembefordult mesterével, hiszen e kisebb-nagyobb összekocanásaik után helyre lehetett állítani a jó viszonyt. Kapcsolatuk ekkori lélektanára nézve is jó példa erre vitájuk Kazinczy verseinek kiadási elveiről. Toldy még 1830 tavaszán Londonból kérte, hogy ő lehessen összegyűjtött verseinek kiadója, s ő írhasson hozzá bevezető tanulmányt.⁶⁹ Nagy öröme meg is kapta tőle a megbízást, amikor azonban Kazinczy módosítani akar a szövegeken, kitör a vész.

Hasonló helyzetben néhány évvel korábban Toldy még szinte alázatos tisztelettel háritotta el az engedélyt, miszerint beleszólhatna a kiadandó szöveg alakításába. „*Azon hízkelkedő bizodalmadért, mely szerint nekem just adsz dolgozásodon változtatni, fogadd köszönetemet; de hadd mondjam, hogy arra sem szükség, sem nekem bátorságom. Egy betűhöz sem nyúlok. Vegye a publ. művedet, mikép az a mester keze alól került, kivévén tán néhány grammatikai insequentiaikat, mikről azonban előre tudósítani foglak. Hát ha én tévedek.*”⁷⁰ 1827 tavaszán még így érzett, 1831 elején ettől már messze vagyunk. Most nem gondolja magát illetéktelennek a felülbírálásra, sőt mintha immár Kazinczyt tartaná annak, elvitatja tőle saját művei megítélésének képességét. Udvariasan, de magabiztosan, egy nemzedék konszenzusára hivatkozva figyelmezteti, hogy utólagos változtatásaival ront egykori költményein, s ugyanezért ne nyúljon már korábbi prózai műveihez sem. „*Nem tagadhatom, hogy a' beküldött versekben – valamennyien vagyunk – alig találtunk egy két változtatást, melly egyszersmind javítás és szépítés volna. Te tisztelt apánk! egész fából egy egészet vágni remekül tudsz, de faragcsálni, nyesegetni, foltozgatni, enyvezegetni nem – mint Göthe apa sem.*” A Goethehez hasonlítás s az alkotástipológiai magyarázat két édes ostyája is nehezen fedi el a beleszólásos vélemény keserűjét: amit egykor jól megcsináltál, azt már csak tönkretenni tudod. „*Mi mindnyájan azt hisszük, hogy remekül dolgozol, de hogy változtatgatásaidnál semmi nem lehet szerencsétlenebb, 's kikkel prózai írásaid öszvegyűjtéséről szóltam, a' legnagyobb félelemben vannak, hogy azoknak egy második kéz használni nem fog.*” A legszerencsétlenebbnek titulált változtatgatások tövisének szúrását enyhítené, hogy indoklásul Toldy nem a szerző hajlott korára vagy csökkent ítélőerejére, hanem az eredeti művek irodalomtörténeti dokumentumértékének megóvására hivatkozik,⁷¹ csak hogy az érvelés egyik félmondatába áruklodó évszám keveredik („*1815-től fogva legtöbbszörre első dolgozásaid legjobbak*”), amely előtt tehát Kazinczy még tudott javítani első fogalmazványain.⁷² Minden elővigyázat ellenére Toldy ilyen figyelmeztetésesei ugyanazt üzenik a hanyatló korára amúgy is gyakran emlékeztetett öregnek, mint amit a „*Légy a' régi!*” felszólítása sugallt: már nem vagy a régi, tiéd a múlt, de add át nekünk

a jelent. Alighanem e rejtett s tán öntudatlan üzenetre is reagál Kazinczy, amikor következetes logikával védi jelenlegi énjének jogát a kifejezéshez. *„Egyben nem térhetek az Ur' értelmére: hogy dolgozásainkat a' szerint adjuk ki újabban mint először jelentek meg – (így vélekedett Schiller is) – mert azok historiai bizonyítványok. A' ki ezt keres, felleli az első kiadásban; 's az is historiai bizonyítvány, ha azt láttatjuk hogy most mi gondolkozásunk és ízlésünk.”*⁷³ Különös, hogy ekkor Toldy (lelke mélyén talán attól tartván, hogy Kazinczy-nak lett volna miért megbántódnia) olybá veszi, mintha nyílt véleménymondása *„vét-kesnek találtatott”* volna, *s ezért szabadkozik; Kazinczy eloszlatja a félreértést, s még egyszer kifejti elvi álláspontját.*⁷⁴ E disputa levelezésükben zajlott, nem nyomtatásban, volt még idő tisztázni az ügyet, s jó szándékkal túl lehetett lépni rajta.

Am a utolsó, nyilvános és megrendítő összeütközés, a sors dramaturgiája révén nem sokkal Kazinczy halála előtt, olyan fájdalmas csalódást okozott a mesternek, hogy kapcsolatuk a hátralevő kis időre is végleg elhidegült, a túlélőben pedig a jóvátehetetlen véték büntudatát hagyta hátra. Az esetet az irodalomtörténet Pyrker-pör néven tartja számon: Kazinczy SZENT HAJDAN GYÖNGYEI címmel prózában magyarra fordította Pyrker László érsek németül írott eposzát, s erről Toldy G. szignóval éles kritikát közölt a *Kritikai Lapok*ban, egyrészt hazafiatlannak bélyegezve, hogy egy magyar születésű szerző németül írt, s az ilyen művet eleve méltatlannak ítélve a fordításra, másrészt külön megróva a prózában való fordítást. Ami az előbbi (fő) vádat illeti, a német ajkú család magyar íróvá lett fia korszerű álláspontot képviselt, s hazafias megbotránkozása őszinte, de hevületét gerjeszthette némi neofita kompenzációs buzgalom is: azt marasztalja el túlzott engedékenységekben, aki egykor őt magát átsegítette a nyelvi és kulturális otthonra találás viszontagságain. Belső tisztázatlanságra vall, hogy elfelejti: Pyrker egy másik német eposzát épp ő ajándékozta mesterének.⁷⁵ Kazinczy is fejére olvassa majd viselkedése ellentmondásait: *„A' ki fordítá a' Mailáth' Regéjét, a' ki az én fordításomat kiadni akará, mint támadhat meg azért, hogy azokat fordítottam?”*⁷⁶ Mindebből gyanítható, hogy a támadást nem magyarázhatnánk pusztán elvi okokkal, ahogy szembekerüléseiket a szakirodalom indokolni szokta.⁷⁷

Bár a szerkesztők nem akarták elárulni Kazinczy-nak a recensens kilétét, a dolog nem sokáig maradhatott titokban, s az újabb támadás nagyon rosszul esett neki; levélben és nyomtatásban egyaránt keserűen válaszolt rá. Sőt a széphalmi vezér, akitől egykor Toldy azt kérte, hogy szóban is tegezze őt, mint az apa szokta fiát, ettől fogva ismét magázva *ír* neki, s a tanítvány nem mer többé visszatérni a tegeződésre. Kazinczy érzelmeiről legtöbbit egy apai fájdalommal teli, öngyötrőn távolságtերemtő levél tudósít, melyet 1831. június 12-én írt Pécelről. Aki egykor kivételes helyet kért mestere szívében, most e vallomásból megbizonyosodhat arról, hogy megkapta. *„Én az Urat szerettem minden társai közt leginkább, 's ezek a' kedvetlenségek az Ur' egykori szeretetét velem feledtetni nem fogják.”* Csak akit valóban szeretünk, annak vétékét nem tudjuk elhinni, s csak azt igyekszünk bármilyen áron mentesíteni: *„illy ellenkezést, én az Ur' gondolkozásában, characterében képzelnem nem tudok, 's inkább hiszem hogy holmit a' kör tétet az Urral mint maga”*. A záróformula egy évtizedes barátság végére tesz pontot, keresetlen, egyszerű méltósággal. *„Éljen szerencsésen, édes barátom. Szeresse annak emlékezetét, a' kit egykor szerete, ha tovább nem szeretheti is. Én az Ur' érdemei eránt mindég igazságos leszek.”*

Szeresse emlékezetét – a szó nemsokára tragikusan átértelmeződik. A polémia, amelyben Bajza is részt vett, még nem csitult el, amikor Kazinczy váratlanul meghal. A fiatalok egy darabig még kényszeresen csépelik a levegőt, majd fölocsúdnak, és zavartan

abbahagyják. Toldynak van a legtöbb oka rá, hogy magába szálljon. Szimbolikus apa-gyilkosság és valóságos halál sorsszerű egyidejűsége mélyen felkavarta a megszegett fogadalom terhét hordozó tanítványt. Önvádjának gyötrelmét nem magyarázhatnak meg pusztán abból, hogy úgy érezhette: megszegette a magának (Bajza előtt) tett fogadalmat, miszerint nem támadja többé Kazinczyt, és „mind haláláig” védőpajzsként szolgál neki. Igaz ugyan, hogy már e fogadalom megszegésének esetleges bekövetkeztéről is úgy nyilatkozott, hogy iszonyodnia kellene önmaga előtt, ha megtörténne, de az utólagos önvád mardosását biztosan fokozta a sors dramaturgiája, mely Kazinczyt a polémia csúcspontján parancsolta le a színpadról. A járvány augusztus 5-én érte el Széphalombot, Kazinczy 21-én kapta meg, s 23-án már halott. A tanítvány lelkiismeretén aligha könnyíthetett az a racionális mentő körülmény, hogy mesterét nyilvánvalóan a kolera vitte el, s nem az ő támadásába pusztult bele. Minden valamirevaló önvád irracionálisabban dolgozik: homályos mélyeinkbe fészkel magát, a tudatalattiból is válogat, tévedhetetlenül kikeresve mindent, ami terhelő bizonyíték lehet. Toldy hiába olvasta volna újra Kazinczy utolsó levelét, mely 1831. július 10-én kelt, és azzal kezdődik, hogy a kassai postán kell feltétetni, mert Ujhely, sőt az egész Zemplény megye karanténba zárult „a' Cholera miatt”; ez a baljóslatú hír nem enyhíthette fiú büntudatát, amikor a levél sarkára később följegyezte: „72 és utolsó”. Ugyanis a Széphalomról küldött rövid tudósítás, mely nagy erőfeszítéssel készült (a mestert kimerítette a többfelé küldendő levelek megírása: „alig lát többé szemem, 's nyakam' inai csak nem megmerevedtek”), megindító búcsúszavakkal végződik, jóllehet Kazinczy június 12-i levelének nemes fájdalomú atyai számonkérésére Toldy legutóbbi levelében *semmi* nem válaszolt. „Az Ur' barátsága nekem igen becses örömekeket adott, 's az Ur' érdemeit senki inkább nem vallja, mint én. Maradok hálás tisztelettel hív barátja Kazinczy Ferenc mpr.”⁷⁸ Megszégyenítően nagylelkű végkicsengés; az ilyet nem lehet egyhamar elnémitani magunkban.

A háborgó lelkiismeret annál is komorabb színekkel itathatta át a képzelet és emlékezés közös szövedékét, mert az írásbeli kritikát a korabeli szóhasználat és gondolkodásmód szinte magától értetődő természetességgel azonosította a testi bántalmazás, sőt a fizikai megsemmisítés képzeeteivel. Idéztük már Toldy fenekedését, hogy Kazinczy *meg fogja még érezni az ő ostorát*, s Kazinczy kérését, hogy ha tanítványát újra megszállná is a kedv, valakit sújtani, kímélje az érdemeseket, s őt *ne csapkodja meg többé*. Kis János is úgy látta, hogy a *Kritikai Lapok* fiatal ítései „a' büntetésben igen nagy örömekeket lelik”, s így könnyen az lehet a sorsuk, „mi a' büntető vesszőé, melly utóbb maga is a' tüzre vettetik”.⁷⁹ Jóllehet Kazinczy 1831 márciusában dohog a fiatalok tiszteletlen, „vak és vad” szilajsága miatt, s a G. szignójú recenziens kilétét találgatva azzal zárja ki Guzmics szerzőségét, hogy „a' Könyvben ő is meg van verve”, két hónappal később maga is úgy fogalmaz, hogy Döbrenteit „Bajza megverte, én pedig három levelemben meggyilkoltam [...] én tudok ölni méltósággal”.⁸⁰ Fiatal vitapartneri nyelvhasználatában ugyanilyen szerepet kapnak az élethalálharc metaforái, az írás általi ölés szóképei, olyan képzettársításokról árulkodva, amelyek az agresszivitás irodalmi áttételeződésének alig leplezett, sőt naiv őszinteséggel vállalt szokására utalnak. Éppen Toldynak írja Bajza 1830-ban egy másik csatájuk riadójaként: „Stettnert [...] feltüzelttem, hogy válaszoljon, s rakja-le őket. Már készül felelete, melly Döbrenteit agyon fogja verni.”⁸¹ Az egykori fogadalom megszegésén kívül, s Kazinczy halálának büntudatot ébresztő időzítése mellett, harmadik rejtett lélektani forrása tehát az lehetett Toldy önvádjának, hogy a nagy vitapartner hirtelen eltávoztával céljavesztett harci kedve ráébresztette őt addig öntudatlan indulatai

vadságára, amelyet immár a befogadó apa iránti hálával végképp nem tudott összeegyeztetni.

Magyarázkodni pedig többé nem volt kinek. Ha szabad ez egyszer későbbi (s a freudi pszichoanalízist már ismerő) szerzőtől kölcsönözöm szemléltető hasonlatot, Toldy ekkori helyzetének lélektanába talán bevilágít (eltérésekre is fényt vetve), ahogy a Babitscsal szembeni büntudatától szenvedő József Attila láttatta magát: „*Mint gyermek, aki bosszút esküdött / és felgyújtotta az apai házat / s most idegenség lepi, mint a köd, / s csak annak mellén, aki ellen lázadt, / tudná magát kisírni.*” (MINT GYERMEK.) Eltekintvén alkatok és korstílusok eltéréseitől, melyek túl messze vezetnének, fontos helyzeti különbség, hogy József Attilának még a szellemi apa életében módja volt bocsánatkérő gesztusokra, majd pedig előbb halt meg, mint akit megbántott; Toldy azonban végzetesen elkésett az utolsó megkövetéssel, s négy és fél évtizeddel élte túl szellemi apját. S mivel a Kazinczy antikritikájára adott nyilvános felelete jókora késéssel, csak 1833-ban jelent meg, utolsó támadása mintha már egyenesen a halott szellemét érte volna. A korábbi kisebb-nagyobb megbántásokat vagy megbántódásokat utólag mindig el lehetett simítani, legalább úgy-ahogy, most azonban a túlélőnek, hogy ne kelljen (saját egykori szavával) iszonyodnia önmaga előtt, stilizált formákat kellett találnia a jóvátételhez. Büntudata csillapítására közvetítő szertartásokra volt szüksége.

(Folytatása következik.)

Jegyzetek

1. Babits latinosan, Oedipusnak szerette írni e nevet; ehhez kapcsolta a „komplexum” alakot, s prózájának (itt idézendő) újabb kiadásában ezt változtatták „Oidipusz-komplexum”-ra. – A Babits-filológiában Kelevéz Ágnes segített eligazodni; útmutatásáért itt mondok köszönetet.
2. Babits Mihály: KÖNYVRŐL KÖNYVRE. S. a. r. Belia György. Bp., 1973. 58., 61.
3. Uo. 265.
4. Babits Mihály: AZ EURÓPAI IRODALOM TÖRTÉNETE. S. a. r. Belia György. Bp., 1979. 468.
5. Uo. 38–39.
6. Babits Mihály: A FORDÍTÓ VALLOMÁSA. *Nyugat*, 1924, I. (január 16.) 87. Kötetben: Babits Mihály: ÖNÉLETRAJZOK ÉS INTERJÚK. Vál. és jegyz. Gál István és Téglás János. Bp., 1980. 122–123.
7. Gyulai Pál: TOLDY FERENCZ. In: Gyulai Pál: EMLÉKBESZÉDEK. I–II. Bp., 1902. (A továbbiakban: GYULAI 1902.) I. 111.
8. Farkas Gyula: A MAGYAR SZELLEM FELSZABADULÁSA. 1943. 180.
9. Toldy Ferenc: A MAGYAR NEMZETI IRODALOM

- TÖRTÉNETE A LEGRÉGIBB IDŐKTŐL A JELENKORIG RÖVID ELŐADÁSBAN. I–II. Pest, 1872–1873. (A továbbiakban: TOLDY 1872–1873.) I. 109–110., 156–157. II. 71., 189.
10. A ritka kivételekre lásd Németh László: KISEBBSÉGBEN. SORSKÉRDÉSEK. S. a. r. Grezsa Ferenc. Bp., 1989., illetve Csetri Lajos: EGY-SÉG VAGY KÜLÖNBÖZŐSÉG? NYELV ÉS IRODALMSZEMLELET A MAGYAR IRODALMI NYELVÚJÍTÁS KORSZAKÁBAN. Bp., 1990.
11. TOLDY FERENC HÁTRAHAGYOTT IRATAIBÓL. Közzéteszi Toldy István. BpSzle, 1878. (19. kötet.) (A továbbiakban: TOLDY ISTVÁN 1878.) 389.
12. Toldy Ferenc: VIRÁG BENEDEK. Toldy Ferenc: IRODALMI ARCKÉPEK ÉS SZAKASZOK. Bp., 1878. 38–39., 46–47.
13. TOLDY ISTVÁN 1878. 389.
14. TOLDY FERENCZ HÁTRAHAGYOTT ÉS KIADATLAN APRÓBB ÍRÁSAI. Közzéteszi Kardos Samu. Régi Okiratok és Levelek Tára. 1906. 4. füzet. 26–33. 5–6. füzet. 74–82. 7–8. füzet. 64–72.
15. Vö. Kölcsy Ferenc Kazinczy Ferenchez,

1817. június 12. KÖLCSEY FERENC LEVELEZÉSE. Válogatás. S. a. r. Szabó G. Zoltán. Bp., 1990. (A továbbiakban: KÖLCSEY 1990.) 76.
16. Lásd például Vörösmarty Mihály Horváth Ferenchez, 1830. február 1. VÖRÖSMARTY MIHÁLY LEVELEZÉSE. I–II. S. a. r. Brisits Frigyes. Bp., 1965. (A továbbiakban: VÖRÖSMARTY 1965.) I. 259–260.
17. Toldy Ferenc Bajza Józsefhez, 1824. február 15. BAJZA JÓZSEF ÉS TOLDY FERENC LEVELEZÉSE. S. a. r. Oltványi Ambrus. Bp., 1969. (A továbbiakban: BAJZA–TOLDY 1969.) 110. Vö. Bajza József Toldy Ferenchez, 1824. február 11. BAJZA–TOLDY 1969. 106–110.
18. Toldy Ferenc: A MAGYAR KÖLTÉSZET TÖRTÉNETE AZ ŐSIDÓKTÓL KISFALUDY SÁNDORIG. (Második, javított kiadás egy kötetben.) Pest, 1867. 370–374.; TOLDY 1872–1873. I. 120–121.
19. Kosztolányi Dezső: ÉNEK VIRÁG BENEDEKRŐL. KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÖSSZES VERSEI. S. a. r. Réz Pál. Bp., 1993. 249–250.
20. TOLDY 1872–1873. I. 129. Kazinczy levelezésének korabeli szerepeit tüzetesen elemzi Mezei Márta: NYILVÁNOSSÁG ÉS MŰFAJ A KAZINCZY-LEVELEZÉSBEN. Bp., 1994.
21. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1827. december 18. KAZINCZY 1890–1911. XX. 428–429.
22. Bajza József Toldy Ferenchez, 1830. január 12. BAJZA–TOLDY 1969. 485.
23. Szemere Pál Kölcsy Ferenchez, 1838. január 1. KÖLCSEY 1990. 277.
24. VÖRÖSMARTY 1965. I. 244–245.
25. Toldy Ferenc Kölcsy Ferenchez, 1827. november 27. KÖLCSEY 1990. 102–103.
26. KÖLCSEY 1990. 21.; KÖLCSEY FERENC ÖSSZES MŰVEI. I–III. Szerk. Szauder József, Szauder Józsefné. Bp., 1960. (A továbbiakban: KÖLCSEY 1960.) III. 84–85.
27. Szentmiklóssy Alajos Vörösmarty Mihályhoz, 1829. december 9. VÖRÖSMARTY 1965. I. 247. Vö. Bajza József Toldy Ferenchez, 1830. január 12. BAJZA–TOLDY 1969. 483.
28. Fáy András Vörösmarty Mihályhoz, 1835. december 10. VÖRÖSMARTY 1965. II. 83.
29. Kazinczy Ferenc Kis Jánoshoz, 1805. január 1. KAZINCZY FERENC LEVELEZÉSE. I–XXI. Kiad. Váczy János. Bp., 1890–1911. (A továbbiakban: KAZINCZY 1890–1911.) III. 246.
30. Kazinczy Ferenc Kölcsy Ferenchez, 1810. március; Kölcsy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1813. június 25. KAZINCZY 1890–1911. VII. 345.; X. 431.
31. Kazinczy Ferenc Rummy Károly Györgynek, 1814. március 16. KAZINCZY 1890–1911. XI. 287.
32. Kazinczy Ferenc gróf Gyulay Karolinának, 1814. március 16. KAZINCZY 1890–1911. XI. 283.
33. Kazinczy Ferenc gróf Dessewffy Józsefnek, 1810. július 24., illetve 1815. február 4. KAZINCZY 1890–1911. VIII. 20–21.; XII. 373.
34. Szemere Pál Kazinczy Ferenchez, 1813. április 15. KAZINCZY 1890–1911. X. 313. E fontos levélre Gyapay László hívta fel a figyelmet; több hasonló értékes segítségét ezúton köszönöm.
35. Kazinczy Ferenc Szemere Pálhoz, 1813. május 7. KAZINCZY 1890–1911. X. 360–363.
36. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1827. december 28. KAZINCZY 1890–1911. XX. 440.
37. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1828. február 13. Uo. 470.
38. Kazinczy Ferenc Kis Jánoshoz, 1831. május 4. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 537.
39. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1828. február 18. KAZINCZY 1890–1911. XX. 471.
40. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1828. július 16. KAZINCZY 1890–1911. XX. 520.
41. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1828. október 28. KAZINCZY 1890–1911. XX. 542.
42. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1822. május 1. KAZINCZY 1890–1911. XVIII. 76.
43. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1822. június 2. KAZINCZY 1890–1911. XVIII. 80.
44. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, KAZINCZY 1890–1911. XX. 541.
45. Toldy Ferenc Bajza Józsefnek, 1826. augusztus 19. BAJZA–TOLDY 1969. 337.
46. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1827. április 2. KAZINCZY 1890–1911. XX. 238.
47. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1827. április 9. KAZINCZY 1890–1911. XX. 250.
48. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1827. április 24. KAZINCZY 1890–1911. XX. 260.
49. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1827. április 9. KAZINCZY 1890–1911. XX. 250.
50. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1827. április 24. KAZINCZY 1890–1911. XX. 260.
51. EMLÉKBESZÉD BAJZA JÓZSEF FELETT. TOLDY FERENC IRODALMI BESZÉDEI. I–II. Bp., 1888. (A továbbiakban: TOLDY 1888.) II. 17.

52. Toldy Ferenc Bajza Józsefhez, 1827. május 2. BAJZA–TOLDY 1969. 411.
53. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1822. december 16. KAZINCZY 1890–1911. XVIII. 217–218.
54. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1824. március 26. KAZINCZY 1890–1911. XIX. 91.
55. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1826. május 23. KAZINCZY 1890–1911. XX. 27. Érdekes, hogy néhány hónappal később Teslér László ugyanezt idézi a ZALÁN FUTÁSA elismeréseként. Teslér László Vörösmarty Mihályhoz, 1826. augusztus 13. VÖRÖSMARTY 1965. I. 150.
56. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1827. január 5. KAZINCZY 1890–1911. XX. 178.
57. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1827. május 15. KAZINCZY 1890–1911. XX. 267.
58. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1827. október 5. KAZINCZY 1890–1911. XX. 372.
59. Horváth János: KAZINCZY EMLÉKEZETE. In: A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ÜNNEPI ÜLÉSE KAZINCZY FERENC HALÁLÁNAK SZÁZADIK ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL 1931. OKTÓBER 18-ÁN. Bp., 1931. 13–16.
60. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1828. február 13. KAZINCZY 1890–1911. XX. 469.
61. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1828. október 28. KAZINCZY 1890–1911. XX. 543.
62. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1829. július 8. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 73., 75.
63. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1830. október 26. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 393.
64. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1830. november 26. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 411.
65. Kisfaludy Sándor Kazinczy Ferenchez, 1830. december 16. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 427–429.
66. Kis János Kazinczy Ferenchez, 1831. március 30. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 514.
67. Kazinczy Ferenc Döbrentei Gáborhoz, 1830. november 30. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 415.
68. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1830. december 3. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 418.
69. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1830. március 15. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 250–251.
70. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1827. április 9. KAZINCZY 1890–1911. XX. 249.
71. Vö. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1827. október 1-jén, illetve december 29-én. KAZINCZY 1890–1911. XX. 365., 443.
72. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1831. január 11. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 448.
73. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1831. március 24. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 498.
74. Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1831. március 24. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 501.; Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1831. április 6. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 521–522.
75. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1828. január 4.; Toldy Ferenc Kazinczy Ferenchez, 1828. január 21. KAZINCZY 1890–1911. XX. 447., 449., 457.
76. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1831. június 12. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 575.
77. Tamás Anna: KAZINCZY ÉS TOLDY FERENC. *Irodalomtörténet*, 1981. 3. sz. 782. Úditó kivétel Mezei Márta: KAZINCZY KÉSEI BARÁTSÁGAI (kézirat).
78. Kazinczy Ferenc Toldy Ferenchez, 1831. július 10. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 589.
79. Kis János Kazinczy Ferenchez, 1831. március 30. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 512.
80. Kazinczy Ferenc Kis Jánoshoz, 1831. március 9., illetve 1831. május 4. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 480., 538.; Kazinczy Ferenc Pyrker Lászlónak, 1831. március 30. KAZINCZY 1890–1911. XXI. 507.
81. Bajza József Toldy Ferenchez, 1830. március 21. BAJZA–TOLDY 1969. 490.

Kovács Ida

AZ UTOLSÓ PILLANAT LENYOMATA: A HALOTTI MASZK

„Kerülgettem s megszerettem egy halotti maszkot. Közben azonban évek múltak el. Évek s az ostrom.

Pátzay elkészítette Babits maszkját a halottas ágyon. Írók, tisztelők, barátok, tanítványok osztottak a huszonöt-harminc másolaton. Én is szereztem egyet s kiakasztottam. Két napig függött a szegen. A szegről egy polcra került, onnan lejjebb egy másikra. Évekig tologattam, dugdostam, könyvek mögé, ablak alá. Irtóztam tőle. Kezem ügyében voltak a könyvei, a maszkkal azonban úgy tettem, mintha elveszett volna. [...] Néhány napja elmentem ablakom alatt. Orosz tiszt lakóm szokott kikönyökölni rajta estefelé. Aznap hófehér, csontos férfiarcot láttam odafenn. Ember vagy kísértet ilyen halovány? Csak nyakig látszott, mintha az ablak mögött guggolna. Babits maszkja volt, a kihajtott ablakot támogatták vele. [...] Folmentem a tisztéhez, s elkértem. Itt van a kezemben. [...] Azelőtt is szelíd volt ez a maszk, csak én nem láttam a hazug, árnyéktalan fényben. Szépen megvárta, amíg átcsiszolta szememet a halál. Ráért várni lassú vándorútján a könyveim mögött. Mihálynak eddig én csak az élő embert tudtam szólítani. »Mihály« – szólítom először a maszkot, alig hallhatóan. Holnap már hangosabban mondom. Tudok mindent, Mihály.”

(Cs. Szabó László)¹

Ha nem láttunk még halotti maszkot, akkor is értjük, miért használják metaforaként írók, költők egy-egy művükben ezt a komor és ünnepélyes szóösszetételt. Tisztelgés és kegyelet az embernek, emlékezés és emlék állítása a szellemnek. HALOTTI MASZK – csak ennyit ír Kosztolányi Dezső Tóth Árpád halálakor a *Nyugat*-ban megjelentetett gyászverse fölé. Első sorai:

„Ahogyan a szobrász
önti a gipszet
a halhatatlan
arcra, azonkép
öntjük mi céhesek-
művesek szavunknak
anyagát és várunk,
várunk, míg a kintől
kővé nem dermed.”²

A költő képe szinte kényszeríti az olvasót, hogy vésse emlékezetébe a halott arcot, őrizze a vesztesség felett támadt fájdalját. Schöpflin Aladár 1937-ben megjelentetett magyar irodalomtörténetében külön fejezettel – címe: HALOTTI MASZKOK – adózik elhunyt kortársainak: „Az alábbiakban néhány éremszerű arcképet kívánok adni az új nem-

zedék azon tagjairól, kiknek írói törekvéseiben legjobban tükröződik az új írói forradalom szelleme. Kezdem azokon, akiknek a pályája már be van fejezve, a halottakon” – írja Schöpflin.³ Míg Kosztolányinál pozitív, Schöpflinnél pedig általános metaforaként jelenik meg a „halotti maszk”, Horváth Mártonnál BABITS HALOTTI MASZKJA című újságcikkében (mely reakció Cs. Szabó László A MASZK című írására) negatív metaforává terebélyesedik: egy a szerző által elutasított szemlélet, világlátás emblémájává lesz, eszközzé a kötelező ideológia szolgálatában. Idézzük: „Kínálják magukat a nyugati polgári demokrácia művészetének veteránjai és a »középen« az egész felett ott lebeg Babits halotti maszkja. [...] A poharak összekoccantak, de helyükön maradtak. »Az ostromban kissé megsérült, de azért ép Babits halotti maszkja« – írja Cs. Szabó László. – A félféudalista-fasiszta magyar reakció gyökereit elvágtuk a földformával, de a virágait nem érték a fejszecsapások.”⁴

Egy valóságos halotti maszk közvetlen látványa kíváncsiságot, esetleg viszolygást vagy megrendülést ébreszt valamennyiünkben. A halotti maszk a relikviák relikviája. Abszolút hű képmás. Egy élő arc utolsó utáni pillanatának lenyomata: mutatja vonásait, ráncait, sebhelyeit, esetenként szőrszálakat, hajszálakat is őriz.

Folyékony gipsszel veszik le az arcról, melyet előzőleg olajjal vagy zsiradékkal kennek be. Finom papírral lefedik a homlokba hulló haját, illetve a bajuszt vagy szakállt. Az anyagot több rétegben, óvatosan, csurgatva hordják fel, s megvárják, hogy teljesen megszilárduljon. Ez kb. húsz percet vesz igénybe. A gipszet több, de leggyakrabban két darabban törik le az arcról az előzőleg az arcélre fektetett fonál mentén. Az így nyert forma alapján csupán egy pozitív kópiát önthetnek, de tovább másolhatják a már kész maszkot darabformázással. Az elkészült halotti arcmás kegyelet tárgyává lesz, s ha nevezetes személyiséget ábrázol, és látványa nem taszító, kultuszkellékké válhat: megtekinthetjük emlékszobákban, alkalmi kiállításokon vagy szobánk falán helyezzük el. A halotti maszk esetenként képzőművészeti alkotások előképe, ihletője is lehet (gondoljunk a már-már emblematikus Ady-maszkra).

A halotti maszkok készítésének eredete, majd kultusza egyszerre vet fel kultúrtörténeti, régészeti, művészettörténeti s irodalomtörténeti kérdéseket. Visszavezet bennünket letűnt korok halotti, temetkezési kultúrájához, valamint az arckép-, a képmás-készítés kezdetéhez. Az elhunytak földi maradványait már a természeti népek is kialakult szokásrendszer alapján különítették el az élőkétől, tisztelettel vették körül, felkészítették a túlvilági útra. Kunt Ernő írja, hogy az ötvenezer évvel ezelőtti, középső kőkorszaki moustier-i kultúrához tartozó francia sírokban kőeszközöket, állatcsontokat, piros és fekete festéknyomokat találtak. A sírgödöröket, amelyekben a csontvázak egy része embrionális pózban fekszik, túlnyomórészt bőrökkel boríthatták. A leletek, amelyeket Kunt „a halálhoz fűződő ritualizált viszony” legkorábbi bizonyítékaként említ, arra is engednek következtetni, hogy az emberek gondolkodásában már a kőkorszakban megjelenhetett a túlvilági lét képzete. Az új-guineai pápuáknál a kettős temetkezés volt szokásban, a test megkapta a rituális végtisztességet, de az igazi szertartás csak később következhetett: a koponyát feldíszítve, kifestve elhelyezték az ún. férfiak házában vagy ősök házában.⁵ Zolnay Vilmos az ősök koponyáinak kultikus őrzése kapcsán írja: „A koponyát azonosították az atyával. Az öreg ereje, hatalma, bölcsessége, nemzőképessége, minden, amit életében megtestesített, legfőképpen pedig örökkévalósága, benne élt tovább. Az atyát megillető tisztelettel vették tehát körül és helyezték el. Az ember első műalkotása ez a koponya volt. Kétségtelenül drámai mű.”⁶ Több kultúrában is szokás volt halottak arcát vörösrre festeni, kezdetben talán vérrel, később vörös festékekkel. Jerikói ásatások során

pedig i. e. kb. 6000-ból való, sárral fejjé, arccá kiegészített koponyákat találtak, melyeken a szem helyére vízszintesen fektetett apró kagylót helyeztek el.⁷ Az óegyiptomiak kiterjedt halotti kultuszában jelenik meg legszemléletesebben az elhaltak porhüvelyének megőrzésére irányuló erőfeszítés, melyet a túlvilágba vetett hit motivál. Fáraóik testét bebalzsamozzák, vékony textilcsikkokkal körülpólyázzák, s díszes szarkofágokban helyezik el. (Ezt az ún. „embermegőrző” szándékot vitte tovább s a maga képeire formálva alkalmazza még ma is az európai civilizáció, amikor bebalzsamozza egy-egy nagyság testét.) A halott előkelők arcának ábrázolása az egyiptomi szarkofágokon és az aranyozott, festett maszkokon igen gyakori, de az arc minden esetben stilizált, általánosított, gyakran a társadalomban betöltött pozíciónak szóló, mintegy annak jegeit emblematikusan összefoglaló. Maszktól azért borítanak az elhunyt arcára, hogy lelkét visszairányítsák végső nyugvóhelyére, megóva őt a gonosz lelkektől. Az egyiptomi maszkok legnevezetesebb példánya Tutankhamon fáraó aranymaszkja i. e. kb. 1350-ből. Sziámi és kambodzsai királyok arcán, valamint inka múmiákon is maradtak fenn aranymaszkok. Az Andokban és Peru területén pedig különös fémmaszkokat találtak, mozgatható arcrészekkel, pl. fülekkel. Természetesen az egyes ember arcvonásainak megjelenítésével ezek is adósak maradtak. Az ókori sírokból feltárt, nevezetessé vált domborított (arany, ezüst) lemezmaszkok tulajdonképpen álarcok, s inkább állnak rokonságban a rituálék, ünnepek tartozékaként használatos elidegenítő, elleplező maszkokkal, szobrokkal és bálványokkal, mintsem a megformált archú öntvényekkel.

A halotti, temetési maszkok eredetét inkább a római imágóknál kell keresnünk. A német Pauly lexikon⁸ „*imagines maiorum*” (ősök képei) címszavánál olvashatjuk, hogy az ókori Rómában régi patríciusszokás szerint az előkelő halottnak hét napon át kellett kiterítve feküdni, hogy rokonsága elbúcsúzhasson tőle. A tetem ennyi idő alatt már bomlásnak indul, ezért gipszlenyomatot vettek róla, s ezt megszilárdított viaszba öntötték, majd utólag kiszínezték. Bábut készítettek, s erre ráerősítve az élethű arcmaszkot, kicserélhették, „*kiválthatták*” a holttestet. A szertartás után a viaszmaszkt megőrizték, így hosszú évek alatt összegyűlt az ősök arcképcsarnoka. A maszkok az átriumban kis fülkékben függtek, majd a következő családtag elhunytakor ismét szerephez jutottak. Minél több viaszmaszk jelent meg egy patrícius temetésén (rendszerint a szolgák tartották arcuk elé, s ők vonultak a gyászmenetben a koporsó előtt), annál előkelőbbnek számított a familia. Az antik irodalomban több helyen is találunk utalásokat az imágókra, említi Plinius, Tacitus, Plutarkhosz, Seneca, Horatius. Idézzük Tacitust: „[Germanicus atyjának ravatala körül] *ott sorakoztak... a Claudiusok s Iuliusok ösképmásai... Ezzel szemben Germanicusnak... Hol maradtak az ősi szokások, a ravatalra kitett viasz képmás, az elhunyt erényére emlékeztető énekek és magasztalások...*”⁹ És másutt, ismét Tacitus: „*A philippi csata után a 64. évben bevégezte életét Iunia, Cato unokahúga... Marcus Brutus nővére is. [...] A hűsz leghíresebb család ösképmásait hordozták elől, a Manliusokat, Quinctiusokat s más, ugyanilyen előkelő neveket.*”¹⁰ A legtöbb információt az imágókkal kapcsolatosan ez ideig Plinius *NATURALIS HISTORIAE LIBRI* című harminchét kötetes munkája adja.¹¹ Ebből tudjuk, hogy elsőként Lysistratos Sicyonius vett mintát emberi arcról, végezte el a gipszöntést, majd ebből viaszpozitív készítését. Az ő nevéhez fűződik az agyagformázás, valamint a szoboröntés feltalálása is.¹² Valóban, a portrészobrászat kezdete ez. Alapvető szemléleti változás történik: a képzőművészek alkotásain megjelenik az egyén, az egyes ember arca. Ami magának a maszknak további sorsát illeti, arra vonatkozólag idézzük André Chastel szavait: „*A maszk első alkalmazása fokozatosan elkorcsosul és kihal, egyébként helytől és időtől függően változó mértékben, de új alkalmat lel a*

feltámadásra egy olyan tevékenység keretében, mely félúton van élet és művészet között: a színjátszásban, ahol jelmez és maszk páratlan diadalt arat a commedia dell'artéval."¹³

Németországban a weimari Nationalmuseum ma olyan nagyságoknak – a XIV. és a XX. század között készült – élő-, illetve halotti maszkjait őrzi, mint Dante és Tasso (ezek Goethe tulajdonában voltak), valamint Lessing, Heine, Schiller, Beethoven, Goethe, Liszt, Wagner, Nietzsche stb., de van kópiájuk Mickiewicz és Puskin halotti maszkjáról is. A maszkok készítésének gyakorlata feltehetően itáliai mintára, olasz mesterek, illetve tanítványaik közvetítésével terjedt el Európa-szerte, így Németországban és hazánkban is.

Magyarországon a középkorban, a XVII. század felvirágzó halotti kultuszának részeként támad az az igény, hogy a megboldogultat – holtában – megörökítsék. Nagyméretű olajfestményeken, ún. ravatalképeken, valóságghűen, teljes életnagyságban, díszes ruhában jelenítik meg a legelőkelőbb nemeseket: nádorokat, bíborosokat, fejedelmeket. Garas Klára kutatásai szerint az első hazai ravatalképre vonatkozó adat 1594-ből, míg a legkésőbbi a XVII. század végéről származik.¹⁴ Maszkkészítésről és portrészobrászatról azonban Magyarországon tudomásunk szerint a XIX. század elejéig egyáltalán nem beszélhetünk.

Szimbolikusan is tekinthetnénk, de nem véletlen, hogy a legkorábbi általunk ismert és fennmaradt – bár mind ez idáig datálatlan – maszk az antikok bűvöletében élő Kazinczy Ferencé.¹⁵ Ő az első olyan írónk, aki komoly jelentőséget tulajdonít a képzőművészet és irodalom kapcsolatának, hangsúlyt helyez ennek ápolására, valamint lelkesen javasolja író- és költőtársainak portréjuk elkészíttetését. A gondolatot feltehetően Goethétől vette át, aki szerint a művészet egyik legfontosabb feladata, hogy örökítse meg a szépség és hatalom képviselőit. Bizonyára mindketten egyetértettek Winckelmann-nal, aki a régiek utánzásában látta a naggyá válás, az utánzóhatatlanság zálogát.¹⁶ Kazinczy 1817-ben Gyulai Károlynak írott levelében megemlíti, hogy eddig már huszonkétyszer festették le, majd másutt kijelenti, hogy az ő törvénye így hangzik: mindenki festesse le magát.¹⁷ Meglepő, hogy a XIX. század elején milyen divatban volt egyik arcképnek a másíkról való másoltatása, illetve ennek átvitele metszetre, s ugyanilyen divat a képek (sokszor nagyméretű olajfestmények) egymásnak, baráti ajándékképpen való küldözgetése. Kazinczy azon túl, hogy előszeretettel ajánlott festőket, metszőket, szobrászokat barátainak, maga is megpróbálkozott arcmások készítésével. A kor felkapott technikájával, az ún. árnyékrajzolattal készített (valljuk be, nem túl sikerült) profilképeket (árnyképeket), amelyekből ma huszonhatot ismerünk.¹⁸ A kiterjedt Kazinczy-levelezés tanúsága szerint az író két ízben még a síremléktervezés gondolata is foglalkoztatta.¹⁹ Valahányszor külföldön (néhányszor Bécsben, majd Erdélyben) járt, nem mulasztotta el a városok művészeti emlékeinek, sőt művészműterméinek megtekintését s ezekről részletes, kritikus beszámoló írását. Sajnos hosszabb terjedelmet a maszkkészítés leírásának sehol sem szentelt.

Az első adat, amely felületes olvasásra élőmaszk vétetését sejtetheti, egy Kazinczy által 1789-ben Aranka Györgynek írott levélből való: „*Termetem (ne nevéss ezen) alatszony, szímem barnás-fejér, physiognomiámat mutatni fogja egy rövid nap alatt béküldendő gipsz képem, mellyet Leonard Posch nevű Bétsi Künstler készített, és amelly hozzáam tökéletesen hasonlít, kivévn azt, hogy Római öltözetem és lobogó hajam azt nagyon el-idealizálja.*”²⁰ Nem is kétséges, hogy az idealizálás Kazinczy kifejezett kérésére történt.²¹ Mégsem valószínű, hogy Posch maszkot készített volna az író arcáról, s a pozitívra rámintázta volna a kért rekvizitumokat, bár teljesen ki sem zárhatjuk. (Például Izsó Miklós az általa 1863-ban

készített Lisznyay Kálmán halotti maszkra utólag haját és bajuszt formázott.) Az elkészült portré inkább a korban akkor igen divatos „viaszdomborítás” lehetett: Posch ugyanis elsősorban „viaszmodellőr”-ként hirdette magát. Csatkai Endrénél és az alább majd más vonatkozásban említett Becskeházi Becske Bálintnál is találunk utalást arra, hogy Ferenczy István Kazinczyról 1827-ben megkezdett szobrához tanulmányként felhasználta Posch 1789-es öntvényét. A munka tehát – amely ma már nem fellelhető – minden bizonnyal elég valóságghűre sikerülhetett. A fennmaradt Kazinczy-maszk körül is van némi bizonytalanság. A mütárgy két megőrzött példányának egyike 1984-ben, vétel útján került a Petőfi Irodalmi Múzeum Művészeti Tárába. A hibátlan technikával utólag bronzszínűre patinázott és mívesen kidolgozott öntvény az író arcát viszonylag szűk kivágásban, a füleket kihagyva ábrázolja. Az eladó (Sámuel Józsefné) szóbeli közlése alapján a maszk az élő Kazinczyról készült ismeretlen időpontban. Az első utalás, amely támpontot adott a maszk datálásához, a következő: 1909-ben jelent meg a Magyar Tudományos Akadémia gondozásában Becskeházi Becske Bálint katalógusa, a széphalmi Kazinczy-mauzóleum ereklyéinek jegyzéke. Ebben a kiállított mütárgyak között nem szerepel ugyan Kazinczy-maszk, de a Ferenczy István Kazinczy-szobrát említő tétel jegyzetében találunk egy fontos utalást. Mielőtt idéznénk, megjegyezzük, hogy Ferenczy szobrának egyik példánya, bár hosszú évekig dolgozott rajta, Kazinczy életében nem készült el teljesen, s a szobrász 1854-ben bekövetkezett halála után Marschalkó János fejezte be 1859-ben. Ez került 1882-ben a széphalmi mauzóleum birtokába, s ezt említi az alábbi idézetben Becskeházi Bálint: „...*Szepesi születésű deák művésziünk Marschalkó János lón megbízva, ki azon gipszlenyomat segítségével, melyet Kazinczy 1816. évben Kolozsváron vétetett magáról, s így körvonalakra és arányokra nézve biztos támaszpontokat nyújtott, azt Kazinczy ismerősei közös vallomásaik szerint szerencsésen fejezte be.*”

Ismeretes, hogy Kazinczy 1816-os erdélyi útja során valóban megfordult Kolozsváron is, első ízben június végén, majd pedig augusztus utolsó napjaiban. Számítalan levélben számol be barátainak élményeiről, s óhatatlan, hogy többször is megemlíti egy-egy különleges eseményt, találkozást. Az alábbi – számunkra perdöntő – látogatásról, illetve annak tervéről mindössze egy kurta sort találhatunk a bőséges levelezésanyagban. 1816. augusztus 26-án írja Kazinczy Kolozsvárról gróf Gyulay Lajosnak s Karolinának: „...*Schmelzerhez ma 5 órakor megyek leöntetni fejemet. Már megkértem rá...*”²² Kétséget kizáróan maszkot, mégpedig sikerült maszkot öntöttek az író arcáról. Nem tudhatjuk, mi okból nem részletezi az egyébként sokszor lényegtelen dolgokat is bő lére eresztő Kazinczy ezt az eseményt. Később, az ERDÉLYI LEVELEK-ben Kolozsvár szobrászai között megemlíti ugyan Schmelzert is, de nem tér ki arra, hogy a művész maszkokat is készít, s hogy róla is vett volna: „*Schmelzer szobrokat ügyesen farag, s még ügyesebben fogna, ha tőle nemcsak szobrok, hanem szép szobrok is kívántatnának.*”²³ Bíró József ERDÉLYI MŰVÉSZETE című kötetében olvashatjuk: „*Bécsből hozta magával Schmelzert Bethlen Lajos [ti. Kolozsvárra] 1816-ban, s vele készítteti a kerlési kastély és park szobrait, dolgozott Fenesen Jósika Miklósnak s Kazinczyt mintázta Kolozsvárt.*”²⁴ Bíró az ERDÉLYI KASTÉLYOK-ban az előbbtől némileg eltérően ezt mondja: „*Schmelzert mindenesetre felkapták ekkor Kolozsvárt, hol fehér holló volt az idevalósi mester: Kazinczy is vele készíttetett magának gipszlenyomatot, amittől nem volt elragadtatva; egyébként apró nipppek készítéséből élt, s ezeket egy »galanterie-árus« hozta forgalomba.*” (Bíró József a Schmelzerre vonatkozó információinak jó részét Döbrentei Gábor 1816. november 17-én Kazinczynak írott leveléből vette.)²⁵ Csatkai Endre Schmelzer kapcsán új változatot említ: „*Kazinczyról 1816-ban készített*

*domborműve elveszett.*²⁶ Az adatok tehát némileg ellentmondanak egymásnak, de úgy érezzük, a fennmaradt maszk birtokában figyelmen kívül hagyhatjuk őket. Van egy másik adalékunk is, amely megerősíti az 1816-os maszkvételezés tényét. A Magyar Nemzeti Múzeum leltárkönyvében, az 1878. 58.9. leltári tétel alatt a következő beírás szerepel: Kazinczy maszk, gipsz, Kazinczy hullájáról (!) felvéve, belsejébe belekarcolva: „K. F. 1816. Kolozsvárott.” – A maszkot tizenegy más Kazinczy-relikviával együtt²⁷ a múzeum 1878-ban ajándékba kapta Kraynik Imréné szül. Kazinczy Eugéniától, Kazinczy Ferenc ama lányától, aki elkísérte apját erdélyi útjára, s nem lehetetlen, hogy vele volt akkor is, amikor a maszkot vették. Az 1958-ban végzett múzeumi revízió során a tizenkét leltári tételből csupán egy, az ezüstszerű volt meg, a többi tárgy, így a maszk is, a Lapidáriumban 1945-ben kiűtött tűz martalékává vált. Megmaradt azonban két darab kifogástalan minőségű üvegnegatív, amely plasztikusan mutatja a gipsznyomatot. A fent említett bekarcolás, miszerint Kazinczy „hullájáról” vették volna a maszkot, inkább utal arra, hogy nem tudták pontosan kifejezni a művelet nevét, mintsem arra, hogy bárki is azt hitte volna, hogy az író 1816-ban meghalt. Kazinczyról egyébként minden valószínűség szerint nem készült halotti maszk. Az író a nagy kolerajárványnak esett áldozatul 1831 augusztusában. Emőd László írja KAZINCZY ESTÉJE című cikkében: „A temetés a rendkívüli körülményekhez képest a lehető legegyszerűbb volt. Ügyszólván ijesztő magánosságban folyt le. A fekete rém távol tartotta a közönséget a nagy ember koporsójától. Kálniczky János akkori kovácsvágási református lelkész végezte az egyházi szertartást. Vele együtt az otthonlévő családtagokat is számítva összesen heten álltak körül a kertben megásott sírt.”²⁸ 1941-ben mégis Kazinczy halotti maszkról olvashatunk a *Fiatalok* című újság hasábjain Baráth Ferenc tollából, aki cikket közöl a széphalmi mauzóleum kiállításáról: „És odébb más szekrények emlékeztetik a látogatót. Hamvveder, melybe az üldözött Kazinczy egyes elégetett leveleinek hamvát tette, halotti maszkja, aztán a poharai, amelyekből a börtönben ivott.”²⁹ – A szerző nyilván az élőmaszk egy kópiáját láthatta az 1909 óta már bizonyosan felújított kiállításon. Összehasonlítva a Nemzeti Múzeum fényképén látható maszkot a Petőfi Múzeuméval, illetve a széphalmival, megállapíthatjuk, hogy teljesen egyformák, azaz ugyanarról a negatívról készülhettek vagy másolták őket.

Kisfaludy Károly az első magyar író, akiről bizonyosan tudjuk, hogy elkészítették halotti maszkját. A gipsz sajnos nem maradt fenn, de az öntetés tényét több dokumentum is alátámasztja. Toldy Ferenc 1830. november 26-án levélben értesíti Kazinczyt Kisfaludy Károly haláláról, ebben olvashatjuk: „Képe nem maradt. Volt tehát gondom reá, hogy a festő még is valami alappal bírjon, s levéttetem arcát gipszben. De ah! mely holt, mely hideg kép ez! Peschky ismerte őt, s reményem, a kép nem lesz hasonlatlan hozzá. Én Károlyunkat Bécsben fogom metszteni, itt pedig büszktjét fogja Ferenczy elkészíteni.”³⁰ Kazinczy pedig Kisfaludy Sándornak írott levelében november 30-án már szóba is hozza az ábrázolásokat: „Melly kár hogy képét nem hagyá! De barátjai arról gondoskodtak. Az csak árnyéka lesz árnyékának, de a legkésőbb maradék tiszteletének még így is kedves tárgya.”³¹ Toldy Ferenc Kisfaludy Károly életéről szóló munkájában (1832) ismét megemlékezik nagyra tartott pályatársa megörökítéséről: „Önmagát ő igen ifju korában festé le; emvűit tudok, nem azt is, hol legyen a kép? Ő szerénységében el nem hitethetné magával, hogy a községnnek egykor kedves dolog leszen vonásait hű képen bírní, és soha sem űlt. E sorok írója a kárt kipótolni akarván, legott barátja halála után képét gipszben véteté le a holttetemről; s a festő, ki őt épsége korában jól ismerte, visszaállítá az elváltozott, eltűnt vonásokat olly szerencsével, hogy a melly kép munkái kiadását ékesíti, hozzá jól hasonlít, azonban az nem a duzzadozó épségű Kisfaludy többé; a művész letörlé arczairól az élet teljét, s szemében a szertelen tüzet azon kémlelő tekintettel vállá fel,

*melly a tűnődőnek, utolsó életrszakaszában sajátja volt.*³² Vélhetően Toldynak köszönhetjük a jól ismert – KISFALUDY KÁROLY A HALOTTAS ÁGYON – metszet elkészíttetését is. Toldy elismeréssel adózott Kisfaludy Károly festői tehetsége előtt is. Irodalmi beszédeiben olvashatjuk: „Ő t.i. képművész is volt, merész, ügyes ecsetű, és lelkes: egyszersmind gyűjtője, tanult értője a művészet mesterműveinek; amit elhallgaték vala, ha azt csak ön gyönyörűségére akarta volna üzni. De ő e mezőre is kívánta fordítani honfiaink tehetségeit s élte utolsó évében elevenen foglalatzkodott azon szándékkal: egy a képművészeteket tárgyazó honi intézetet alkotni. Elhunyt vele, s talán sok időre, ennek is támadása.”³³

Időrendben a következő halotti maszk, amelyről tudomásunk van, Deák Ferencé. Deák Teréztesté 1876-ban valóságos apoteózis volt, testét bebalzsamozták, ravatalánál maga Erzsébet királyné térdelt fekete gyászruhában. A nemzet lassan megtanulta méltón eltemetni nagyjait, egyben alkalmat találva arra is, hogy erősítse nemzeti identitását. A Deákét megelőző Vörösmarty-, Széchenyi-, Teleki-, illetve Batthyány-újratemetés a gyászpompa vonatkozásában – utólag – csupán szárnypróbálgatásnak tűnhetett. Deák Ferenc halotti maszkja 1949-ben még megtalálható volt az Országgyűlési Múzeum gyűjteményében, 156. sorszám alatt, 29 696 nyilvántartási jelzettel. 1949 szeptemberében A Népköztársaság Elnöki Tanácsának határozata alapján megszüntették az Országgyűlési Múzeumot, és teljes anyagát a Magyar Nemzeti Múzeum kezelésére bízták. A Nemzeti Múzeum bizonyos műtárgyakat átadott a ceglédi Kossuth Múzeumnak, a fővárosi Történeti Múzeumnak és a Munkásmozgalmi Intézetnek. Átadási jegyzékeik ma is megvannak. Egyes tárgyak átkerültek a Magyar Nemzeti Galériába és a Szépművészeti Múzeumba is. Sajnos ezeknek a lajstroma elveszett, esetleg el sem készült.³⁴ A Deák-relikviák, köztük a maszkkal, az ún. Deák-szoba részeként 1949. november 11-i átadással-átvétellel beolvadtak a Fővárosi Történeti Múzeum gyűjteményébe. Az anyagban szerepelt többek között monogramos fekete gyászszalag, Deák ravatali fejpárnája és Deák halála előtt írt végrendelete. Deák Ferenc halotti maszkja ma sem a Budapesti Történeti Múzeum, sem más múzeum gyűjteményében nem lelhető már fel.

A század végéhez közeledve egyre gyakoribbá vált a halotti maszkok készíttetése. Torinóban 1894. március 20-án elhunyt Kossuth Lajos. Testét, akárcsak Deákét, bebalzsamozták, és elkészítették halotti maszkját. A ravatalra sötét ruhában, teljes alakját kiemelve, felsőtestét felpolcolva, virágtenger közepére fektették. A korszak legnépszerűbb képes hetilapja, a *Vasárnapi Újság* hatalmas oldalakon, teljes részletességgel számolt be Kossuth életének utolsó perceiről és a friss gyász óráiról. „A turini városházára kitétték a gyászlobogót is. Crispi miniszterelnök táviratilag intézkedett, hogy a nagy halott háboríthatatlanul ott maradjon lakásán, míg hazája a temetés iránt intézkedik. [...] A nagy halott március 21-én még az egyszerű vaságyon pihent, fekete ruhába öltöztetve. Arcán nem látszik a kínos betegség, fehérré vált, mintha márvány volna. [...] Virág, koszorú mindenfelé... A család tagjait csak nehezen lehetett rávenni, hogy hagyják el a halottat, s pihenjenek. Olasz szobrászok gipszöntvényvel halotti maszkot vettek Kossuth arcáról. Egy turini fényképész lefényképezte a halottas ágyat. Festők, rajzolóok vázlatokat készítettek.”³⁵ A halotti maszkból több példány is fennmaradt. Különös, hogy az Országgyűlési Múzeum átadási-átvételi jegyzőkönyvein és a ceglédi Kossuth Múzeumnak átadott leltárban sem szerepel Kossuth-maszk, holott a részben torinói bútorok, használati tárgyak, metszetek, ruhaneműk között regisztrálják Linek Lajos KOSSUTH A HALOTTAS ÁGYON című olajfestményét, valamint több csomag temetési koszorúszalagot, illetve Kossuth halotti leplét. A leplet feltűntetik ugyanebben az időpontban az elveszett ereklyetárgyak listáján is. Jelenleg a Ma-

gyar Nemzeti Galéria Szoborosztálya egy, a Magyar Nemzeti Múzeum Újkori Osztályának gyűjteménye pedig két Kossuth halotti maszkot regisztrál (ebből az egyik példány a monoki, a másik a ceglédi kiállítás állandó darabja). – Érdekességként jegyzem meg, hogy a Galériában található Kossuth-maszk provenienciájaként az Országgyűlési Múzeum van feltüntetve. A maszkot vevő szobrászok nevét a *Vasárnapi Újság* cikke nem említi, erre a Magyar Nemzeti Múzeum nyilvántartásából derült fény. Az egyik múzeumi példány kartonján szerepel, hogy a maszk egy Operti nevű olasz álampolgár ajándéka, s az ő információi szerint a kérdéses két szobrász Kossuth halottas ágyánál G. Giovanni és G. Olivero volt.

Jókai Mór halotti maszkja 1904 májusában, az író halála utáni napokban már az újságban is megjelenik: az egyik hasábon fényképfelvétel a halottas ágyról, a másikon felvétel a maszkról, amelyen jól látszik, hogy az író fejét ravatali párnájával együtt vetették le. Az öntést Róna József szobrászművész végezte el.³⁶ (A maszknak ma két példánya is fellelhető, mindkettő a Petőfi Irodalmi Múzeum birtokában van.) Jókai megkapta a nemzet legnagyobbjainak kijáró végtisztességet. S hogy ez a korban mi mindent jelenthetett, azt megtudhatjuk Lakner Judit HALÁL A SZÁZADFORDULÓN című munkájának frappáns összefoglalásából: „A híres emberek haldoklása, halála, temetése sokszor napokig megtöltötte az ilyenkor gyászkerettel megjelenő lapokat, minden egyebet háttérbe szorítva. A híradás a haldoklással kezdődött és a rekviemmel ért véget. A címoldalon alkalmi költemény, nekrológ vagy egész oldalas portré volt az első napokban, később a halott a halottas ágyon, felkötött állal, paplanon összekulcsolt kézzel, a halotti maszk, majd valamely, a halottra, a halálra vonatkozó elvontabb kép jelenik meg. A belső oldalakon következnek a méltatások, az életrajzok, versek, részletek az életműből, orvosi beszámolók a haldoklás állomásairól, a látogatások, a ravatalozás, a gyászoló család, a részvétnyilvánítás, a koszorúk, a gyászoló utcák leírása, képekkel illusztrálva. Semmi nem kerülte el az újságírók figyelmét. [...] Nemcsak a híradás terjedelme ejti ámulatba az embert, de az az élveteg precizitás is, amellyel az újságok a témát kezelik... A halál tárgykörében az újságok leggyakrabban használt jelzői: impozáns, nagyszabású, grandiózus, mélység, fényes, ragyogó, csillogó, világraszóló. A halál a népszerűség csúcsa. Ha életében nem is mindig, halálában biztosan megkoronázza nagyjait a nemzet.”³⁷

1910. május 28-án meghalt Mikszáth Kálmán. Diszes ravatalát az Akadémia aulájában állították fel, a képes lapok fényképeket közöltek a kiterített halottról, majd a pompás temetésről.³⁸ Az író maszkját Stróbl Alajos, a kor egyik legnépszerűbb művésze készítette el. (Egy-egy példánya ma is a Magyar Nemzeti Múzeum, illetve a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében található.)

Rendhagyónak számít az a maszk-szobor, amely Kaffka Margitról maradt fenn a Sárospataki Református Kollégium gyűjteményében. A finom arclenyomatra utólag tömött haját és tágra nyitott szemét mintázták. Jól látható egy hosszanti repedés (törés?) nyoma is, amely végighúzódik a homloktól az állig. A gipsz Rolla Margit íróhoz hagyatékából került a múzeumba, s nem tulajdonítva neki különösebb jelentőséget, halotti maszkként tartották nyilván. A készítő neve bizonyos volt: Sassy Szabó Attila festőművész. Kaffka Margit 1905 és 1910 között bensőséges viszonyban volt a művészzel, de kapcsolatuk még jóval Kaffka második házasságkötésé megelőzően megszakadt. Amikor az író és kislánya 1918 novemberében fertőző spanyolnáthával kórházba került, s ott mindketten meghaltak, ágyuknál ott virrasztott a férj: Bauer Ervin. Dr. Jaulus Borbála, aki Kaffka Margit egyik kórházi kezelőorvosa volt, személyesen jegyezte le a haldokló végakarátát, s mellette volt a halál pillanatában is. A doktornő 1949-ben a *Válasz* hasábjain közreadta emlékeit,³⁹ jegyzeteiben természetesen nem

esik szó halotti maszkról. A maszk-szobrot Sassy Szabó Attila feltehetően még kapcsolatuk idején, 1905 és 1910 között készíthette Kaffka Margitról.

Bár a maszkvétel kétségtelenül nem elsőrangú szobrászi feladat, mégis a legnevezebbeket hívják művészek, koszorús írók-költők, politikusok halottas ágyához, s ők ezt a legkritikább esetben utasítják vissza. Egy Jókai, Mikszáth, Ady, Móricz neve mellé egy Róna, Stróbl, Csorba, Medgyessy illik, így érzi a szobrász és az írók gyászolók tábora egyaránt. Ady Endre halotti maszkjának elkészítésével kapcsolatosan például egyszerre több jeles művésznünk neve is felvetődik, s végül az a különös helyzet áll elő, hogy az öntvény vételét valamennyien maguknak tulajdonítják. A legkézenfekvőbb névnek Csorba Gézáé tetszett. Kétségtelen azonban, hogy a halottas ágy mellett megjelent Ferenczy Béni, Vedres Márk, Beck Ö. Fülöp és Hatvany Lajosné Winsloe Christa szobrásznő is. Az 1977-ben napvilágot látott Ady-tanulmánykötetben W. Somogyi Ágnes (dolgozatának címe: KÉPZŐMŰVÉSZEK ADY HALOTTAS ÁGYÁNÁL)⁴⁰ teljes részletességgel megkísérli rekonstruálni az Ady teteménél 1919. január 27-én lezajlott eseményeket. Sorra veszi és bemutatja a szanatóriumi ágynál megfordult művészeket és prominens látogatókat, valamint feldolgozza az érintett nappal kapcsolatos sajtóközléseket és utólagos vallomásokot is. Felkutatja és reprodukcióban közli az Adyt betegen és halálában ábrázoló grafikákat, érmekeket, szobrokat s a későbbi síremlékhez készült különféle terveket. Végül a társintézményekben és a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött hat Ady-maszk alapján arra a következtetésre jut, hogy az Ady Endre arcáról fennmaradt halotti maszk negatívját minden valószínűség szerint Vedres Márk szobrászművész készítette. Megállapítja, hogy Ferenczy Béni a költő halottas ágyánál mintázott egy maszkra emlékeztető arcszobrot, Csorba csupán rajzolt, Winsloe Christa szintén, s bár Beck Ö. Fülöp vett öntvényt, az vagy eltörött, vagy ma is lappang. Somogyi Ágnes konklúziójával, tekintetbe véve a felmutatott bizonyító erejű dokumentumokat, egyet kell értenünk.

Megrendítő sorokat olvashatunk Gellért Oszkár KORTÁRSAIM című könyvének Kosztolányi Dezsőről írott fejezetében:

„Pátzay Pálnál, a szobrászművésznél jártunk 1941-ben Illyés Gyulával, hogy megnézzük azt a halotti maszkot, melyet Babitsról készített. Az egyik polcon, fejjel hátrafordítva, észreveszünk egy gipszfigurát. Megkérdezzük Pátzaytól, az kinek a feje.

– Halotti maszk. De nem mutatom meg, mert megijednétek.

– Miért? Hiszen azt mondják, hogy a halál pillanatában kisimulnak az arcvonások, sokszor mintha mosoly ülne az ajk körül, hasonlatos a csecsemő mosolyához – felelem én.

Kérésünkre aztán mégis megmutatja. Kosztolányi halotti maszkja volt. De az a maszk élt! Óriási daganattal a félarcán vonaglott, jajongott, utolsó pillanatában is kegyelemért esengett a halálhoz.

Megdermedtünk a látványtól.”⁴¹

Különös, hogy Kosztolányi Dezső halotti maszkjával kapcsolatos adatot más íróbarát, kortárs, szemtanú nem jegyzett le. Nem találtunk iratanyagot, leveleket, sem újságcikket, sem fényképet. Kosztolányiné nem ejt szót róla férjéről írott könyvében, s Illyés a Pátzaynál tett látogatást sem említi 1941-es NAPLÓJEGYZETEI-ben. Pátzay Pálné kérdésünkre elmondta, emlékezete szerint a szobrász soha nem beszélt neki erről a maszkról. Kosztolányi kegyetlen daganatos betegségben halt meg. Utolsó kórházi fényképe alapján sejthető, mennyire megrázó lehetett az arcáról levett maszk látványa. Elképzelhető, hogy a család birtokába egyáltalán nem került öntvény, s Pátzay Pál egyedi példánya, amely 1941-ben még a Villám utcai tisztviselőtelepi műterem

polcán állt, elpusztult a szobrász összes többi munkájával együtt Budapest ostroma idején.⁴² Kosztolányiné házát 1944-ben érte bombatalálat, ha lett volna is kópia, bizonyára odaveszett a romok alatt.

Pátzay Pál Babits-maszkjából, ahogyan azt a mottóban is idézzük, húsz-harminc példány is készült. Pátzay Babitsra, Babits arcára emlékezve – talán szemérmességből – mégsem említi, hogy maszkot vett a költőről – szavai azonban nem tudják „elleplezni” a modelljét minden zsigerében ismerő érzékeny szobrászattitűdöt:

„Egészségesen és igen jól fejlett, szépformájú koponya-alkatában nem volt semmi túlzás, semmi torzulat. Erős csontokkal jellegzett, soványan párnázott arcformái messziről is értelmesen rajzolták meg a fejét. Nemesvágású jelentékeny orra, erőteljes álla, kifejezően türemkedő nagy füle, értelmesen nőtt szemcsontjai házából kitekintő szabályos rajzú szeme, vastag, nyírott bajusszal árnyékolta szája: mindez jól fejlett, egészséges érzékszervekre vallott. Azt sejtette, hogy jól lát, jól hall, jól szagol, ízlel és jól gondolkodik... Arcformáinak régies egyszerűsége valami figyelmen kívül nem hagyható pátoszt sugárzott, a megismeréshez való hűség bátorságának erkölcsi pátoszát.

Bizonyára szokatlan, hogy egy költőnek nem szellemét és művét idézem. De akik ismertük és szerettük Babits Mihályt, az eleven embert, nem kevésbé kedves nekiünk szellemének porhüvelyével sem.”⁴³

Illyés Gyula Babits halála napján, 1941. augusztus 4-én, kevéssel a költőnél tett látogatása után ezt veti papírra: „...középkori barátokra hasonlított, ahogy csatában magasra emelik a keresztet, vagy hitvallókra, ahogy a máglyán felegyenesednek. De ugyanakkor meghatóan hasonlított gyermekkori arcképeire is.”⁴⁴

Óhatatlanul ki kell térnünk – ha szigorúan véve nem tartozik is témánkhoz – a maszk, illetve halotti maszk szerepére a kortárs magyar képzőművészetben. Már 1936-ban is láthatunk különös, szürrealizmusba hajló, mégis játékos gipsz maszkkompozíciót Illés Árpádtól, de igazán csak az 1960-as évektől, feltehetően az amerikai pop-art s elsősorban George Segal hatására kezdi itthon is néhány művész az öntvény technikáját tudatosan alkalmazni; mintegy a valóságos tárgyak lenyomatát s ennek mikéntjét beemelni a művészet szférájába. Schaár Erzsébet, Melocco Miklós, Jovánovics György és Pauer Gyula más-más módon és indítatással az arc, a test vagy akár tárgyak, idomok másolatát, lenyomatát különféle módokon dolgozzák vagy használják fel, rendszerekben helyezik el, külön világot teremtenek számukra, olykor méreteikkel manipulálnak. Az Ady-maszk konkrétan is megjelenik néhány művésznél: Swierkiewicz Róbert a hetvenes évek közepén fotósorozatban dolgozza fel a halotti maszkkal és Ady verseivel kapcsolatos élményét, Melocco Miklós 1968-tól kezdődően több Ady-portrét is készít, míg rájön: Ady egyedül autentikus arca a halotti maszk. 1977-es pécsi Ady-szobrának s az ugyanebben az évben a Petőfi Irodalmi Múzeumban felállított ADY-OLTÁR Ady-figurájának ezért ugyanazt az arcot adja: a halott Adyét.

Melocco ADY-EMLÉKMŰ-véhez és ADY-OLTÁR-ához s korábban Kondor Béláról készített maszk-szobrához többszörösére nagyította fel a halotti maszkot. Louise McCagg amerikai szobrásznő élőmaszkokat és halotti maszkokat kicsinyít. Ő nem gipszszel, hanem egy speciális algás vegyülettel és papírmasszával dolgozik. Kortárs magyar írókról készített élőmaszkokat az elmúlt két év során: Kukorelly Endréről, Garaczi Lászlóról, Baránszky Jób Lászlóról, Karig Sáráról és Petri Gyögyről, valamint formát vett Ady, Móricz, Fábry Zoltán, Babits Mihály, Szántó György és Kodály Zoltán halotti maszkjáról. A különféle méretűekre kicsinyített (három és tizenöt centiméter között)

és különféle színű, a homokkő textúrájára emlékeztető papírokból kiöntött arcok a speciális technika következtében nem arányosan zsugorodnak. Torzulásuk artisztikus, a művész által irányított. Eredményképpen különös arcképgalériát kapunk: élő és holt költők párbeszéde teremődik meg, az arcok időtlenné válnak, a halottak álarcot vesznek fel, az élők pedig halottá lesznek. Petri György alábbi kis hatsoros verse azokban a percekben született, amikor róla Louise McCagg az arcmásöntvényt készítette 1991-ben, május 12-én, Manhattanben:

„Nagyon jó volt halottnak
lenni. Ez volt a főpróba.
Élő az vagyok. Momentán.
De halottnak lenni. Az igen.
Az végérvényes.
Magyarán: tetsző.”

Szóljon végezetül a maszkról, a „relikviák relikviájáról” annak készítője, a szobrász:
„A halál komoly dolog, és a halotti maszk is komoly. A halotti maszk, az ép, sértetlen halotti maszk, szobor.

Elkészítettem Kondor Béla halotti maszkját. A holttest azonos a halottal. Lépjen be a hullaházba bárki, félelmet és tiszteletet fog érezni, és láthatja kicsit később, hogy a hulla szörnyű módon azonos azzal, akit keres, a halottal. Húzza fel a szemhéját, ha meri, és a halott visszanéz rá, olyan, mintha feltámadt volna.

Változott persze, olyan, mintha nevetne, vagy aludna, vagy meghalt volna, de bármelyik pillanatban élhetne. De hát ugyanaz.

Elkészült a maszk. Annak, akinek a halott veszteség és szörnyűség, annak a számára szobor. Szobor, amelynek minden porcikája tragikusan, hisztérikusan fontos.

...A halotti maszk rövid életű, és kicsi a birodalma, mert a remekmű szintjén csak azoknak az embereknek fontos, akik ismerték és szerették a halottat. Ha már ezek sem élnek, akkor a maszk nem szobor többé, csak expresszív tárgy, és bevonul az esztétizáló »szobrok« közé, szóval olyan lesz, mint általában a szobrok.

A halotti maszk csak rövid ideig igazi szobor. Számomra örökre az lesz a Kondor maszkja. Amíg élek. Logikus. [...] Szobrászat ez is, hozzátartozik egy életformához, ezért készítettem el Kondor Béla halotti maszkját. Halálhíre miatt, tehetetlenségből.” (Melocco Miklós)⁴⁵

(Munkámhoz nyújtott szíves segítségükért, értékes adatokért, dokumentumokért ezúton szeretnék köszönetet mondani Dávidházi Péternek, Haak-Macht Ilonának, Haider Editnek, Kalla Gábornak, Kelevéz Ágnesnek, Melocco Miklósnak, Réz Pálnak, Rózsa Györgynek és Szűcs Györgynek.)

Jegyzetek

Magyarországi közgyűjteményekben (huszonöt fővárosi, illetve vidéki múzeumban) jelenleg hetvenhét neves személyiség (író, képzőművész, színész, zeneszerző, politikus) ösz-

seszen százöt halotti, illetve élőmaszkját őrzik. Ezeknek jegyzékét itt – helyszűke miatt – nem tudjuk közzétenni. Számtalan maszk magántulajdonban van ma is, így például az alábbi

személyeké: Pilinszky János, Koffán Károly, Kondor Béla, Nagy Etel, Szentkuthy Miklós, Nagy László, Szabó Lőrinc, Mikes Lajos, Tamási Áron.

1. Cs. Szabó László: A MASZK. In: KÉT PART. Révai, 1946. 90–92. o.

2. Kosztolányi Dezső: HALOTTI MASZK. (1928. nov. 7.) In: *Nyugat*, 1928. II. 639. o.

3. Schöpfliin Aladár: HALOTTI MASZKOK. In: A MAGYAR IRODALOM TÖRTÉNETE A XX. SZÁZADBAN. Grill, 1937. 170. o.

4. Horváth Márton: BABITS HALOTTI MASZKJA. In: *Szabad Nép*, 1945. máj. 31. 54. sz. 5. o.

5. Kunt Ernő: A HALÁL TÜKRÉBEN. Magvető, 1981. 57., 62. o.

6. Zolnay Vilmos: A MŰVÉSZETEK EREDETE. Magvető, 1983. 529. o.

7. E. H. Gombrich: MŰVÉSZET ÉS ILLÚZIÓ. Gondolat, 1972. 107. o.

8. PAULYS REAL-ENCYCLOPÉDIE DER CLASSISCHEN ALTERTUMSWISSENSCHAFT H–I. Stuttgart, 1916. 1097–1104. o.

9. Tacitus: ANNALES. Tac. Ő. M. II. köt. Helikon, 1970. 112. o.

10. Tacitus: i. m. 154. o.

11. Plinius: i. m. XXXV. fejezet. 4, 6, 8, 153. bekezdés.

12. Plinius: i. m. 153. bekezdés.

13. André Chastel: MASZK, MASKARADÉ, MAS-CARONE. In: FABULÁK, FORMÁK, FIGURÁK. Gondolat, 1984. 117. o.

14. Garas Klára: MAGYARORSZÁGI FESTÉSZET A XVII. SZ.-BAN. Akadémiai, 1953. 73. o. Ugyancsak Garas Kláránál olvashatjuk a következő – témánk szempontjából megtévesztő – utalást is: „1601-ben [sic!] a cretai Niccolo Greco, Kolozsvárt élő görög festő Malaspina bíboros megbízásából a meggyilkolt Báthori Endre halotti maszkja után fest arcképet. A képet, amelyről metszet is készült, Malaspina a pápának küldi el.” (I. m. uo.) Báthori András bíborost – akinek javára Báthori Zsigmond 1599 márciusában lemond a fejedelmi trónról – 1599. november 3-án a Vitéz Mihály serege elől való menekülés közben székekkel gyilkolják meg, levágják fejét, s elviszik Vitéz vajda táborába. A halott feje, arca, azaz maszkja alapján készít skiccet s erről festményt Niccolo. Garas Klára kötetének jegyzeteiben már helyesen említi az 1599. dátumot. Az itt megjelölt (i. m. 138. o.) források s további történeti munkák (pl. Bethlen Far-

kas: HISTORIA DE REBUS TRANSYLVANICIS IV. 461–462. o.) adatai alapján nyilvánvaló, hogy – sajnos – 1599-ben nem készült halotti maszk Báthori Andrásról.

15. Ma két példánya lelhető fel: 1. Petőfi Irodalmi Múzeum Művészeti Tára, ltsz. 84.228.1. és 2. Kazinczy Múzeum, Széphalom, ltsz. 56.20.

16. J. J. Winckelmann: MŰVÉSZETI ÍRÁSOK. Helikon, 1978. 8. o.

17. L. Csatkai Endre: KAZINCZY ÉS A KÉPZŐMŰVÉSZETEK. DOKTORI ÉRTEKEZÉS (1925). MTA Műv. tört. Kut. csop., 1983. 51. o. Kazinczy képzőművészeti, építészeti érdeklődéséről, ismereteiről, ízléséről és határozott, igen szubjektív esztétikai nézeteiről legtöbbet ebből a témát részletesen feldolgozó munkából tudhatunk meg. A Kazinczy-ábrázolásokat is felsorakoztató jelentős dokumentumanyagban maszkra vonatkozó utalás sajnos nem szerepel.

18. ÁRNYÉKRAJZOLATOK. Rajzolta Kazinczy Ferenc maga kezével. Könyvbarátok Szöv. k., Királyi Egyetemi Nyomda, 1928. A huszonhat rajz között található profilkép többek között önmagáról, feleségéről, gyermekeiről, apósáról, valamint Kölcsey Ferencről, báró Wesselényi Miklósról, Radvánszky Terézről, Gyulay Ferencnéről stb.

19. Lásd erre vonatkozólag Cserey Farkassal és Nagy Gáborral folytatott 1805-ös levelezését a hírhedt Csokonai-siremlék kapcsán. KAZINCZY FERENC LEVELEZÉSE I–XXII. 1890–1927. Kiadta Váczy J. III. köt. 751., 769., 803., 821., 824. o.

20. KAZINCZY FERENC LEVELEZÉSE I. 422. o.

21. „De a »Plastica« Műveiben nem hasonlítás, hanem nemesítés kívántatik” – írja Kazinczy Ferenczy István Csokonai-szobrának kapcsán kifejtve esztétikai nézeteit. Lásd KAZINCZY LEVELEZÉSE XVIII. 236. o.

22. KAZINCZY LEVELEZÉSE XIV. 268. o.

23. Kazinczy: ERDÉLYI LEVELEK. Aigner Lajos, 1880. 86. o.

24. Biró József: ERDÉLYI MŰVÉSZETE. Singer és Wolfner (1941). 152. o.

25. Biró József: ERDÉLYI KASTÉLYOK. Új Idők, 1943. 92. o.

26. Csatkai: i. m. 124. o.

27. A tizenkét tétel a következő: 1878. 58. 1–12.: ezüstserleg, K. szabadkőműves-köténye, -kesztyűje, -jelvénye, K. üvegkalamárisa, por-

celántányérja, üvegpohara, zsinór fogsági mentéjéről, K. maszkja, K. hajtincse, ruhadarab Török Sophie menyasszonyi ruhájából és az utolsó tétel: veres színű nyakba való szalag „Báróczi 1803” felirattal.

28. In: *Akadémiai Értesítő* 16. köt. 551. o.

29. Baráth Ferenc: ITT ÉLT A SZENT ÖREG. In: *Fiatalok*, 1941. április. 2. o.

30. KAZINCZY LEVELEZÉSE XXI. 411. o.

31. KAZINCZY LEVELEZÉSE XXI. 413. o.

32. Toldy Ferenc: KISFALUDY KÁROLY ÉLETE. Buda, 1832. 55. o.

33. Barabás Miklós: KISFALUDY KÁROLY HALÁLOS ÁGYÁN. (Acélmetszet, Petőfi Irodalmi Múzeum Művészeti Tára, ltsz. 60.993.1.) Kisfaludy Károly festői működésére nézve lásd Vayerné Zibolen Ágnes átfogó munkáját: KISFALUDY KÁROLY. Akadémiai, 1973.

34. Lásd Cs. Lengyel Beatrix: AZ ORSZÁGGYŰLÉSI MÚZEUM (1923–1949). In: *Folia Historica* 14. MNM, 1989.

35. *Vasárnapi Újság*, 1894. 41. évf. 12. sz. 197–198. o.

36. *Vasárnapi Újság*, 1904. 51. évf. 20. sz. 338. és 19. sz. 325. o.

37. Lakner Judit: HALÁL A SZÁZADFORDULÓN.

MTA Történettudományi Intézet, 1993. 32–33. o.

38. Mikszáth temetésére vonatkozólag lásd *Vasárnapi Újság*, 1910. 23. sz.

39. Dr. J. B. (Jaulus Borbála): KAFFKA MARGIT UTOLSÓ NAPJAI. In: *Válasz*, 1949. jan. 1.

40. W. Somogyi Ágnes: KÉPZŐMŰVÉSZEK ADY HALOTTAS ÁGYÁNÁL. In: TEGNAPOK ÉS HOLNAPOK ÁRJÁN. TANULMÁNYOK ADYRÓL. Népművelési és Propaganda Kiadó–PIM, 1977.

41. Gellért Oszkár: KORTÁRSAIM. Művelt Nép, 1954. 283. o.

42. „A Villám utcában, a Tisztviselőtelepen volt a műtermem, de azt a harcok minden szobrommal együtt összegázolták, s most ez a hónapos szoba minden vagyonom” – olvashatjuk a Pátzay Pállal készített riportban. Molnár Aurél: EGY ÓRA PÁTZAY PÁLNAÁL. In: *Új Magyarország*, 1945. júl. 13. 11. o.

43. Pátzay Pál: BABITS ARCA. In: *Magyarok*, 1946. dec. II. évf. 12. sz. 740–741. o.

44. Illyés Gyula: 1941. AUGUSZTUS 4. In: IRÁNYTŰVEL I. Szépirodalmi, 1975. 166. o.

45. Melocco Miklós: A HALOTTI MASZK. *Művészet*, 1973. 3. 23–24. o.

Fischer Mária

MÁJUSI HARMATON

Májusi harmaton ázott füveket tapogat
számtalan ujjal a nap. Harsog a zöld legelő.
Messzire látok. Súlyát a világ felemelt
fejjel bírja el, és játszanak ünnepein
vadnyulak, őzek, füttyökkel sárgarigók.
Olykor az ember is átlép mély zavarán,
ösztönösen; maga sem tudja, miért menekül
hajnali földeken ártatlanul, égi reményt
sejtve csupán idekinn, vagy szabadabb levegőt.
Megtethek, hogy már hátra se nézek, igaz –
megtethek magamért. Érzem a távlatokat.
Még szellő simogat, kéz simogat, falevél –
Visszatekingetek. Ámítanak árnyalakok,
lágú susogással a lelkek, vegytiszta erők.

SÁRGA NAP ÉS ELEVEN JÁTÉK

Sárga nap és eleven játék, mézarany ős –
 Ínyen a csipős must íze pezseg; darazsak
 dőzsölnek; csenevész körtefa rőt haja hull,
 vére csepeg. Didereg csontjaimon madarak
 rejtett ösztöne, már messzire csillog a szív.
 Könnyű szél mutogat ujjaival – szaporán –;
 érett arcokat érint, makacs árnyakat is.
 Kékeres ég mezején fáradt fecskemagány.
 Fénykoszorúkon – a távolban – gesztenyefák
 siklanak át, s a szemem ködfalak. Itt szabadon
 – lassan – elindulok, és cammog az álmos idő
 is velem. Élem a csendet, befelé nevetek –
 Még hiszem, ösvény ösvényt követ, árva hegyen
 lángol a képzelet, és messze van innen a tél.

Tordai Zádor

APOCALYPSE NOW

1

A gondolatok értelmüket veszítik, ha divatossá válnak. Ettől még olyan eszme sem menekülhet, mint amilyen az apokalipszis. Ezért és így lett a főnévből jelző: hogy a katasztrófa fogalmának végletes fokozását szolgálhassa. Azon az áron, hogy elvesztette eredeti abszolút értelmét. A fokozás ugyanis viszonylagossá tette a fogalmat. Olyannyira azzá tette, hogy felemás lett, és ekként két lehetséges értelem között lebeg. Ezek egyike szerint már elvesztette, másika szerint még nem alakította ki értelmét. Nincs is több ereje, mint amennyi a divat szellemi nyomásához elég. Annyi lélektani ereje sincs, mint ami a freudi pulziókat, azaz hajtatásokat jellemzi. Érthető, ha úton-útfélen és a legkülönbözőbb összefüggésekben írnak apokalipsziszról, anélkül hogy bárki is gondolna a fogalom eredeti értelmére.

Az apokaliptikus ideológia sem kerülhette el a sorsát, és ma úgy visz kísértésbe, mint a ponyvaregények Végzetes Nője. Nehéz eldönteni, ki csábítja az elméket inkább: a JELENÉSEK apostola vagy Babilon asszonya. Pedig talán csak az értelmesség vágya szegül az értelmetlen világgal szembe. Erős lehet ez a vágy, ha még az értelmetlenséget rejtő értelem is megejthet. Úgy, mint egy tükörijáték vagy *mise en abîme*, amely a tudat pereme alatt ható örvényből is *captatio benevolentiae*-t csinál. Mert a tükrök vagy címkék

változó módokon (és tartalmakkal) önmagukra utalnak. Az apokaliptikus ideológia ilyen átalakulások által vált végül formát adó tartalomtól formát kereső tartalommal.

A görög *apokalüpszon* kifejezés egyszerűen kinyilatkoztatást jelent, vagyis olyan valóságra vonatkozik, amely csak a képzeletben létezik. Az apokaliptikus ideológiák mégsem ezért kétértelműek. Hiszen ez csak lehetőséget ad arra, amit az értelmezések később alakítottak ki. Azáltal, hogy a látomások a hívők világhoz fűződő viszonyát Isten világra irányuló tettének közvetítésével fogalmazzák meg. Ezt a tényt magyarázni sokféleképpen lehet, de megérteni csak a keresztény hit gondolatává válásában és a racionalista gondolat hitté válásában kibontakozó ellentmondásból lehet.

Mert amennyire igaz, hogy az apokalipszis eszméje a hitből született, annyira igaz az is, hogy eredeti formája a keresztény hit gondolatrendszerrel válásában, modern formája pedig az abszolutizáló hit és az abszolútum igényének racionalizmusbeli új-jászületésében alakult ki.

Az abszolútum a hitet egyértelművé teszi, és ebben minden ellentmondás fel tud oldódni. Semmi sem kényszeríti arra, hogy meghaladja vagy szintézisbe olvassa az ellentmondásokat, sőt még tudomásul sem kell vegye őket. Ilyen hitvilágban az *Euangelion*, a kereszténységet szeretetben, toleranciában és megváltó ígéletben megalapozó *Jó Hír* mellett ennek visszája is meg tudott jelenni. Vagyis az a *Hír*, amelyben az üzenet baljós, az ígélet pedig félelmes. János apostol JELENÉSEI ugyanis szintén eljövetelet jósolnak, de eleve kettőst: a megmentést pusztítás és büntetés kíséri.

A *Jó Hírt* kiegészítő figyelmeztetés továbbá az ítélet és elpusztítás azonosságán alapszik. A kettő között sem különbséget, sem oksági kapcsolatot nem lehet feltételezni. Az elpusztítás ítélet, ez Isten ítéletének formája. Így sújtja az az egész világot. Megkülönböztetés nélkül merül el minden vérben és tűzben. Hogy az igazak megmentése feltámadásukban valósuljon meg. Mintha az egész világot el kellene pusztítani ahhoz, hogy a lelkek egy részét meg lehessen menteni. Mintha Istent sértettség töltené el, mintha nemcsak azokon akarna bosszút állni, akik nem fogadták alázatos lélekkel az ő Jelét, és nem tették lelkük létalapjává a *Jó Hírt*, hanem még azt a világot is el akarná pusztítani, amely ilyen lázadás helye lehetett.

Bárki ihlette volna az apostolt, a látomások erejét és életét az ő hitének kivetített és abszolutizált érzelmei adják.

Az abszolutizált sértődöttség kulcsa mindenestre megtalálható a látomások kezdeti passzusában, ahol az Apostol kimondja, hogy „*az idő közel van*”. Ez a kitétel nem egyszerű prófécia, hanem olyan, amely a jóslatot történelmi időbe helyezi. Csak ez a történelmiség igazolhatja a JELENÉSEK általánosító, sőt egyetemes értelmű türelmetlenségét.

Ha az idő a látomásokban csak ennyiben és csak ebben a formában létezne, akkor az még megfelelt volna a rabbinikus hagyományoknak. De az apokalipszisnek van belső története is. Meghatározott idő telik el a jóslat események első és második szakasza között. Ezer év választja el a két feltámadást egymástól, az az időszak, amelyben a Gonosz láncra van verve, a feltámadt igazak pedig Krisztussal együtt uralkodnak. A többiek viszont a millennium végén fognak feltámadni: hogy elszenvedjék az ítéletet.

Ezeket a fontos tartalmat hordozó időrendi viszonyokat keverte össze a próféciák ideológiai befogadása. Így váltott szerepet a millennium is, amennyiben az elkezdődött apokalipszis első szakaszából a pusztítást megelőző és azt előkészítő mitikus és misztikus idő lett.

Ebből a csúsztatásból indult aztán ki minden millenarizmus, bármilyen lett volna is az. Mégpedig úgy, hogy jellegüket már nem maga a hit, hanem az arra építő értel-

mezések határozták meg – egy a hitből fakadó, de azon túllépő megkülönböztetés lehetőségére szerint. Ez a megkülönböztetés akkor jött létre, amikor a hitet strukturáló gondolkodás ideológiává alakult át. Ezen belül fogalmazódtak meg az alapvető problémák választ igénylő és ezáltal választást követelő formái.

Igaz, hogy ezeket az ideológiákat a hit éltette, csakhogy azzal, hogy közös szellemi valósággá váltak, megváltozott a jellegük és a szerepük. A hit ugyancsak *a priori*, az ideológia viszont *a posteriori* módon létezik. Ezért nincs szüksége a hitnek megalapozásra. Az maga alapozza meg létét is és tartalmait is. A gondolkodásnak viszont – és így minden ideológiának – szüksége van megalapozásra. Ezek a megélt alapján valószínűsíthetők meg magukat oly módon, hogy a tudatosult tapasztalatokat egymással rokon érzelmek közös szellemi valóságba fogják össze. Ebben a folyamatban átalakul az abszolútizáció is: az ideológiákat éltető abszolútum más, mint az, amely a hit magvát alkotja.

A közös hit eszmerendszerré alakulásában mindig fontosak a leegyszerűsítő értelmezések. Ezek következtében választódott szét János apostol JELENÉSEI-nek két szakasza is, és szakadt el egymástól az Apokalipszis és az Utolsó Ítélet. Az értelmezések egyik része ugyanis a látomások első felét állította előtérbe, és a világ elpusztítása köré rendezte gondolatvilágát. A másik része viszont a második szakaszra összpontosította figyelmét, és mindent az Utolsó Ítélet gondolata köré rendezett. Az ebből kialakuló két vallásideológiai irányzatot pedig az ítélet nélküli apokalipszis, illetve az apokalipszis nélküli ítélet alternatívája jellemezheti.

Ez annyiban alternatíva és nem pusztán ellentét – vagy kétféle lehetőség –, amennyiben mind a két értelmezés a keresztény gondolkodás ugyanazon problémáját igyekszik feloldani. Ez a probléma a Gonosz létével függ össze, de nem általában. Mert a Gonosz léte egyetlen vallásban, így a kereszténységben sem igazi probléma. Erre minden vallás könnyen ad, ha nem is meggyőző magyarázatot, de mindenképpen hihető választ. A keresztény gondolkodás problémája ezen belül létezik. Abban az elmentmondásban, ami a megváltó keresztáldozat és a Gonosz változatlanul folyamatos továbbélése között feszül. Az apokalipszizmus, amely erre válaszol, így egészében és kizárólag keresztény ideológia.

Az apokalipszizmus ebből kiindulva lett a Gonosz előtti emberi tehetetlenség – majd később a társadalom embertelen működésével szembeni tehetetlenség – sajátos válaszsideológiája.

Az apokalipszizmus azonban a keresztény gondolatrenden és ideológián belül csak az egyik válasz. Voltak mások is, amelyek mind tartalomban, mind pedig érzelmi telítettségben különböztek tőle. Az apokalipszizmusban ugyanis az abszolút Jóna vetett hitnek megfelelő abszolút gyűlölet lakozik. A gyűlölet azonban mindig más emberre vagy emberekre irányuló érzelmek. Csakhogy ha a Jó alanya abszolút és ezért elvont, akkor a Gonoszé is ilyen kell legyen. Ez viszont elfedi a gyűlölet valóságos tárgyát, vagyis a többi ember sokaságát. Minthogy a gyűlölet ellentétben is áll az evangéliumok üzenetével, közvetítésre és a két terminus egyikének elhomályosítására van szükség. Ez valósul meg akkor, amikor a gyűlölet tárgya szétárad a világ elvont totalitásában.

Így az ellentét, ami János apostol JELENÉSEI-nek különböző értelmezései – és a megfelelő hitek, tanítások és ideológiák – között feszül, inkább történeti, mintsem elvi. Ebből viszont az is következik, hogy a Gonosz folyamatos jelenlétére adott különböző válaszok és a világ elutasításának különböző formái végül mind összefüggenek és kapcsolódnak egymáshoz. Az apokalipszizmus változatainak megértése ennek megfelelően az alapvető kérdésre adott fontosabb válaszok ismeretét igényli.

Az apokaliptikus ideológia az érzelmek – főleg a gyűlölet – példátlan kitörése volt. De nem képezte az egyetlen végletes magatartást, sem az egyetlen, végső következtetésekhez eljutó választ. A bogumilok és a katárok válasza nem volt kevésbé következetes, csak éppen homlokegyenest ellenkező konklúziókhöz vezetett. Ők is a végső határig vitték a világgal való szembenállásukat, mégsem engedtek a gyűlöletnek. Viszont el is mélyítették a szembenállást: ontológiai alapot és gyakorlati mélységet adtak a Jó és a Gonosz abszolutizált ellentétének. Abban hittek, hogy a világot nem Isten, hanem a Gonosz teremtette. Ennek következtében semmilyen világon belüli megoldást nem tudtak elfogadni. A világ dolgaiban való minden részvétel a Gonosszal való társulást jelentette volna. Csak a teljes elutasítás lehet bűntől mentes. Így az igaz út a világból való megtisztító visszavonulás kellett legyen. Fokozatos *katharsis* által válhat az ember tisztává, majd pedig megszentelő szertartásos aktussal érheti el a legfelső fokozatot. Ekkor nyílik meg a lehetőség, hogy az utolsó cselekvés, a táplálkozás elutasítása elhozza a szabadító önkéntes halált.

Ez a megoldás szinte mindenben pontos ellentéte az apokaliptikusnak: szigorúan egyéni, hiányzik belőle minden agresszivitás, de még a cselekvés igénye is. Olyannyira, hogy a gyökeres passzivitás a Gonosszal szembeni tehetetlenség konzekvenciáinak tudatosulása.

Ezzel szemben az egyházak által kínált megoldás egyetlen irányban sem megy el a következményekig. Mindent viszonylagossá tesz, de anélkül, hogy a relatív magatartásokat egységbe ötvöznék vagy akár csak egyensúlyba fognák. Ez azonban nem gyengeség, mert éppen ez biztosította mind széles körű elterjedését, mind pedig hatásának tartósságát. Végeredményben ez tette kollektív valóságának intézményesülését lehetővé.

A világ elutasítását azonban csak viszonylagossá téve és körülhatároló módon fogadta be az egyház. Eszerint adott annak a remeteségben egyéni, a szerzetesrendekben közös formát. Az elutasítás általános igazolását pedig az élet örömeinek megtagadásában alakította ki azáltal, hogy azokat bűnöknek bélyegezte, amelyek közül legveszterhesebbnek a test bűneit kiáltotta ki. A latin egyházban ennek tiszta és szimbolikus formája a papok cölibátusa lett. A megtartóztatás papságra szűkített kötelességként való kodifikálása aztán egy kaszt, egy szervezet privilégiumait is nyilvánvalóvá tette. Hogy ezzel is jelezze: az egyszerű halandók és az egyház emberei közötti különbség egyéni formában a papok közvetítő szerepével, társadalmi formában pedig az egyház hatalmával egészül ki.

Ha a gyakorlatot a viszonylagosság, az elveket – és mindent, ami a Gonosz szerepét illeti – inkább a kétértelműség, sőt a zavaró konfúzió jellemzi. Mindennek azonban éppen így van helye az intézményesült hitrendben. Akárcsak az Apokalipszis és az Utolsó Ítélet közötti viszony alakulásában is. Mert az első a másodiknak oly mértékben van alárendelve, hogy az Apokalipszis nemcsak elhalványodik az Utolsó Ítélet mellett, hanem ki is hull a hívek közös hitéletéből. Az Apokalipszis kiszorulása végül az Utolsó Ítélet folyamatos, felaprózott ítéletek sokaságában való feloldását is lehetővé teszi. A halál utáni isteni ítélet pedig az azt megelőző gyónások és feloldozások sorának rendelődhet alá. Mintha a feloldozás akár el is foglalhatná a megváltás helyét.

Az apokalipszis és az ítélet hite azért is változott meg, mert egyrészt lehiggadtak a hitek erejét adó érzelmek, másrészt szimbólumokká alakultak a képzelettartalmak. A

látomásos hitek emotív hajtásai tehát szimbólumokat éltető és ezek szerkezetét rendező erővé váltak. A szimbólumok pedig az ideológia csomópontjaiként adtak formát a kollektív szellemi életnek. Az állandóvá tágult ítélet végül nemcsak viszonylagossá vált, hanem elvesztette ideológiai jellegét. Cserébe viszont morális szerepet kapott, ami által a hívők mindennapi életének szabályozója lett. Ez a változás abban is kiszélesítette hatását, hogy az egyéni viszonyokat társadalmi, azaz közös viszonyokká alakította át.

Az érzelmek változása ennél sokkal mélyebb volt, mert az apokalipszis hitét mozgató gyűlölet helyét az ítélettől való félelem foglalta el. Ez egyéni és többé-kevésbé konkrét félelem volt, hiszen a bűn mindig egyéni. Ugyanakkor kiegészítette az eredeti bűnhöz kapcsolódó általános és diffúz félelem is. Mivel pedig senki sem lehet biztos abban, hogy minden bűnét valóban feloldozás elé vitte, ez végül a szorongás aureoláját szőtte a félelem köré.

A kereszténységben a megoldás viszonylagossága és a kompromisszumok váltak évszázadokra uralkodókká, az apokalipszis eszméje pedig gyakorlatilag kirekesztődött a hitrendszerből. Az apokalipszizmus ezért nem is születhetett a keresztény kultúrán belül újjá. Ugyanezt támasztja alá, hogy újjászületése a messianizmus feléledésével kapcsolódott össze. Ez utóbbi pedig hogyan is lett volna lehetséges egy olyan vallás világán belül, amely arra épült, hogy a Megváltó már eljött? A modern idők hajnalán mind a kettő a zsidó világban – igaz, a keresztény gondolkodás hatásaitól nem függetlenül – támadt új életre.

Ez a folyamat Sabbatai Zwi személyéhez és messianizmusához kapcsolódott. És többet adott a jövőnek, mint amennyit a múlttól kapott. Már nem reménnyel teli várakozás járta át, mint a korábbiakat, a zsidó messianizmust, amely passzivitásra inti az embereket, mert a megszabadító cselekvés csak a Messiás dolga lehet, vagy a keresztényt, amelyben a Messiás is passzív. Krisztus elfogadta és vállalta a passiót, a megváltást hozó keresztre feszítést. Ezzel ellentétben Sabbatai Zwi tanítványai szerint a megváltást tudatos választás alapján szándékolt tettek hozzák el. Ezeket Sabbatainak, a Messiásnak kell tanítványaival együtt végrehajtania. Aktivitáselvük mély teológiai racionalitását a KABALÁ-ból származó elvek és elméletek továbbfejlesztésével alapozták meg. Eszerint azért van szükség cselekvésre, mert az isteni Sekhina ezer darabra hullva szóródott szét a világban. A Messiás kötelessége a szilánkok összegyűjtése. Mert csak a Sekhina egysége biztosíthatja – vagyis állíthatja helyre – a világ isteni rendjét. Ahhoz, hogy a Messiás elhozhassa a megváltást, alá kell tehát merülnön a bűntől megrontott világban, le kell szálljon a mélységek fenekére, hogy összegyűjthesse az isteni jelenlét szikráit. Sabbatai Zwi végig is járta ezt az utat, amennyiben még a hitehagyás abszolút bűnét is elkövette. Persze: amikor hívei így igazolták az ő tetteit, akkor saját alámerülésüket a bűnbe is igazolták ezzel.

Sabbatai Zwi eretnekségének nem volt közvetlen hatása a kereszténység körében, a zsidó hitvilág pedig végül le tudta – ha némi nehézség árán is – győzni. Később, a felvilágosodás korában volt ugyan mindkét kultúrában hatása, de ez sem volt nagy. Annál fontosabb viszont, hogy ez a messianizmus lett a posztkeresztény messianizmusok paradigmája.

A „poszt” jelző ma álkulcs, amely semmit sem nyit. Meglehet, eleve is pusztá *flatus voci* volt. Mégis lehet értelme, de csak meghatározott módon. A posztkeresztény fogalma eszerint olyan, teljesen laikus gondolatrendet jelölhet, amely azonban egy keresztény ideológiákban kialakult eszmerend szerkezetét és értelmi irányultságát folytatja. De ez a folytatás igen sajátos, mert olyan gondolkodásbeli magatartások jellemzik, amelyek teljesen megszabadultak konkrét tartalmaiktól, és úgy rendeződnek új összefüggésekbe, hogy nem is tekinthetők a régiek átformálódásának. Ilyen újjáéledő és egyben átváltó folytatás a mai apokaliszizmus, amely inkább egyfajta modern messianizmus. Ez utóbbi ugyanis nem tételez fel megváltást, viszont a társadalmi viszonyokat akarja radikálisan és végleges megoldás szerint átalakítani. Ennek érdekében minden vallásosságot elvet, sőt vallásellenességet is hirdet. Tehát nem tekinti és nem is tekintheti magát messianizmusnak. Gondolatmenete, az érzelmeket rendező artikulációi, belső szerkezete és emberi tartalma azonban mélységesen rokon a kereszténységbeli formákkal.

Ha a közös tudat alakulását lineáris elvi folyamat vezetné, akkor a modern apokaliszizmus és messianizmus Nietzsche híres megállapításának, miszerint „*Isten halott*”, egyenes konklúziója lenne. A *post hoc, propter hoc* hibás érvelés módján. Mert minden az első világháborúnak a legszörnyűbb rémálmokat és látomásokat meghaladó tapasztalataiból nőtt ki.

Ezt a háborút mindenki a háborúk hagyományos ésszerűsége szerint kezdte volt el. Csakhogy az nem eszerint folytatódott és ért véget, hanem úgy, hogy racionalitása fokozatosan irracionalitásba váltva teljesedett ki. Kezdetben mindenki meg volt győződve, hogy rövid lesz, és férfias kalandok sora után felemelően szép győzelemmel ér majd véget. Aztán fokozatosan kibontakoztak a borzalmak. Méghozzá olyan erővel, hogy senki sem tudott sokkoló hatásuknak ellenállni. Végül minden és mindenki elmerült a pusztítás és pusztulás, a nyomorúságok és szenvedések áradatában. Így nyitotta meg ez a háború a modernitás korát. Megindult a lefelé történő nivelláló haladás, ami egyben az érintett társadalmak egyre fokozódó uniformizálásához vezetett. Az anyagi következményeken felül lehetett emelkedni, de a szellemieken és a lelkieken nem. Mindennapi és jelentéktelen lett az ölés, hősiesség és becsület dolga a gyilkolás. Túl sokáig gyakorolták az emberek a tömeges mézárulás mesterségét ahhoz, hogy kijózanodni tudtak volna. A végső és általános összeomlás pedig nem kevésbé általános és minden emberi érzést megfojtó gyűlöletbe torkollt. És minthogy a háború kezdett totálissá válni, a válasz sem lehetett más, mint totális.

A társadalom minden megállapodott formájával szembeforduló, reményvesztett gyűlölet elvont formát követelt. Ilyen volt a világ gyűlölete. Csak ennek irracionalitása tudott a háború irracionális örületére hasonló, de ellentétesnek látszó agresszivitással válaszolni. Erre épült az a racionalitás, amely igazoló értelmet adhatott a világ szétverésének azzal együtt, hogy egy új és jobb világ felépítését ígerte. Az érzelmeknek ebben az örvénylésében nagyon régi, az apokaliszizs és a megváltás kapcsolatát összekovácsoló logika munkálkodott. Méghozzá úgy, hogy az érzelmi átváltással rokon módon fordította meg a kettő közötti viszony irányát is.

A kapcsolat irányának ilyen módon történő megfordítása különben nem is volt új jelenség. Már az arisztotelészi *causa finalis* is egy hasonló fordulat lehetőségét tartalmazta. Mégis inkább olyan összefüggés volt ez, amelyet a BABILONI TALMUD egyik

passzusa világíthat meg. Az, ahol a Törvények megtörése és az Úr megváltó cselekedete közötti viszonyról van szó. „Ideje, hogy az Úr cselekedjék, megtörték a Te törvényedet. *Raba mondotta: Az írásnak ezt a versét lehet az elejéről a végére menve magyarázni, és lehet a végétől az elejére menve magyarázni. Lehet az elejéről a végére menve magyarázni: Ideje, hogy az Úr cselekedjék, mert megtörték a Te törvényedet. Lehet a végétől az elejére menve magyarázni: megtörték a Te törvényedet, azért, mert ideje, hogy az Úr cselekedjék.*”

Az összefüggés értelmezését tovább is lehet vinni. Úgy, ahogy azt Sabbatai Zwi történetére kínálja. Mert ő, elfogadva, hogy Messiásnak tartásák, azt is gondolhatta, hogy ha megtöri a törvényeket, akkor siettetni a Messiás eljöttét – mintha cselekvésre kényszeríthetné az Urat. Aztán az első világháború öldökléseit és haditetteit is lehet a Törvény általánossá vált megtörésének tekinteni. Amiből következik, hogy eljött a cselekvés ideje.

Akik az első világháborút mint apokalipszist élték meg vagy ekként értelmezték, azt is hihették, hogy a katasztrófa maga után kell vonja a megváltást. Vagyis a forradalmat, amely szükséges, sőt kikerülhetetlen kell legyen, hogy minden szenvedésnek értelme lehessen. Mi több, így értelmet kaphat a háború teljes irracionalitása is. A közös megváltás pedig személyessé válik: a társadalmi messianizmus értelmében. Ahogyan hasonlót kínált a nemzeti megváltás eszméje is, amely az – akár egyéni, akár közös – haditetteket ugyancsak egyfajta messianizmus nevében szentelte meg.

Tévedés volna azonban azt hinni, hogy ez a folyamat meghaladta volna az érzelmektől uralt szakaszt, és világos, tudatos formákhoz jutott volna el. Mert mindez nagy szellemi kuszaságban történt. A formálódó gondolatok bizonytalanok maradtak, és ezért csak ideológiává tudtak kikristályosodni. Viszont éppen ezért tudták a lázadásokat, a forradalmi mozgalmakat homályos, de makacs és hatékony messianizmussal átítatni.

Az így létrejött messianizmus más volt, mint minden korábbi. Már csak azért is, mert emberi világon kívülről jövő megoldást, azaz megváltást nem tételezett fel. Sőt minden efféle lehetőség tagadásából indult ki. Transzcendentális szubjektum híján és semmilyen eljövételre nem bízva magát, passzív sem lehetett. Magának kellett a megváltó szubjektum szerepét vállalnia. Egyszerre alannya és tárgygyá kellett tegye magát abban a reflexivitásban, amelyben az egyén a közös megváltásban támad új életre.

Ennek megfelelően viszont abszolút szubjektummá a kollektív megváltót kellett tegye. Úgy, ahogy az azzal való hitnek megfelelő azonosulás konstituálta a megváltás kollektív szubjektumát. Olyan abszolutizálás szerint, amely az egyénre visszavetítődve, meghozta annak megszentelő feloldozását is.

Így jelenik meg Sabbatai Zwi paradigmája abban is, hogy a megváltás útját megnyitó tette megkövetelte a társadalom mélységeibe való alászállást. Mert csak ezáltal lehet a kollektív megváltóval, vagyis a néppel, a kisemmizettekkel: „*a Föld Elátkozottjaival*” vagy a nemzettel mint néppel azonosulni. Az alászállás erkölcsi is kellett legyen, mert a cél a törvények megszegése volt. Az igényelt önfeláldozás végül minden személyes önállóság és igény feladásával kellett egybeessen: érzésben, érzelemben, gondolatban, sőt személyes kapcsolatban egyaránt. Mindenkit a személyes áldozat kellett besorozjon a megváltás útját megnyitó kollektív áldozatba – cselekvőként vagy elszenvetődőként. A párhuzamot tovább is lehet vinni. Mert a nép, a tömegek közé való alászállás azért is szükséges, hogy a lázadás szikráit össze lehessen gyűjteni, hogy irányt

lehesse adni a kisémmizettek vágyainak és rejtett lényegüknek megfelelő formát az önmagában óhatatlanul formátlan kollektív lázongásnak.

Az emberiség megmentése ezek szerint azt követelte, amit Julien Benda „*az írástudók árulása*”-nak nevezett.

A valóság és a látomás közötti ellentét végül egy harmadik alapvető jellegzetességhez vezetett. A képzelet nem ismer határokat, hacsak nem saját képességeit. Szabad az abszolútum felé törő vágyak útja. A valóságos világra irányuló modern messianizmus azonban nem elégedhet meg látomásokkal és próféciákkal, valósággá akarja tenni a megváltás általa elképzelt munkáját. A végsőkig el kell menjen, ha komoly a hite. A katasztrófa határtalan reménytelenségére különben sem válaszolhat más, mint a nem kevésbé határtalan akarat. Az abszolútumnak ez a rejtett vágya a célok és eszközök abszolutizálásában is nyilvánvaló lett. A társadalmi viszonyok súlyos ellenállása, vagyis hogy az emberek nem fogadják el az ígért megváltást, végül újraéleszti a messianisztikus gyűlöletet. Aktivizált és így túlfűtött gyűlölet irányul mindazok ellen, akik nem vetik alá magukat az Úrnak, aki már nem a transzcendencia Istene, hanem a Nemzet vagy az Osztály. Ez utóbbiak képviselői pedig azok az emberek, akik tűzbe és halálba vetnek mindenkit, aki nekik ellenáll, aki nincs az Osztály vagy a Nemzet életének könyvébe beleírva.

4

A messianisztikus birodalmak összeomlása nem a Jó és a Rossz közötti harcban dőlt el. Nem is a dolgok ereje által következett be az utolsó millenárius birodalom vége. Hanem azok hozták el a végét, akik felépítették. Nem volt Armageddon, hanem csak leomlott a Fal. A modern messianizmusok hitelvesztése azonban hiába ásta alá a modern apokalipszizmusok ideológiai alapjait, mert még a Jó és a Rossz, a Jók és a Gonoszok közötti dichotómia biztonságainak eltűnte sem vezette vissza a közgondolkodást a valósághoz. Ahogy a hirtelen kerekedett remények sem változtatták meg a világgal szembeni ellenségesség érzését.

Nem is lett a világ sem kevésbé fenyegető, sem kevésbé átláthatatlan. Így minden a bizonytalanságban állapodott meg. Maradtak viszont a hétköznapok, amelyekben semmi sem tud közös cselekvéssé válni. És ahol még a képzelet sem tud nekilendülni. Így még a világ elutasítása is racionális és intellektuális formákat kell találjon. Anélkül, hogy ezek bármelyike választ tudna adni a modern világ élménye által szült rossz érzésekre. A megélt tapasztalatok és a lehetséges válaszok közé belopakodott a tudat tehetetlensége: a bajok gyökereit még feltárni sem képes senki. A tehetetlenség pedig lehetetlenné teszi, hogy a hatásukat veszített vallási megszemélyesítések helyett új közös közvetítések alakuljanak ki. Olyan cselekvést meg elképzelné sem lehet, amely értelmesen tudna ezzel a helyzettel megbirkózni.

A zavart és a szellemi tehetetlenséget csak fokozza, hogy még a rossz érzések oka sem világos vagy egyértelmű. Nincs elemzés, amely a világ bonyolult viszonyaival meg tudna birkózni. Az általánosító és elvet adó filozófiai elképzelések sem segíthetnek, mert érvényét veszítette mindegyik.

A biztonságoknak ez a nagy szertefoszlása a Fal leomlásával kezdődött. Az egyik „tábor” eltűnte ugyanis semmiben sem igazolta a másikat. Az önigazolások és öndicsőítések áradata pedig pusztá hivságnak bizonyult. Két rossz között mindig lehet a kisebbet választani. De amikor már csak a kisebb létezik, amikor alternatíva sincs, ak-

kor a kisebb rossz általános lesz. És láthatóvá válik az ideológiák nélküli világ királyi meztelensége.

Eddig mindig úgy volt, hogy a katasztrófákat rendeződés követte, mert az emberek összeszedték magukat. Az ideiglenességekből stabilitás lett, miközben a globális ideológiák továbbvitték vagy inkább újraélesztették a reményeket. Most azonban a mindent átfogó és rendező értelmezések helyén már semmi más nem maradt, mint a részleges és töredékes elméletek sokasága. Ezek mind csak részvalóságokat fognak át, és egymással össze nem függő, pusztán önmagukban érvényes megállapításokat kínálnak. Ezért korlátozottak az előrelátások is, ezért tudnak azok is csak elszigetelten hihetők lenni. Ökológiai katasztrófa, demográfiai robbanás, minden anyagi forrás korlátozottsága, a folyamatos és korlátlan haladás lehetetlensége: ezek meg más hasonló megállapítások minden izlést és igényt ki tudnak elégíteni. És egyiket sem lehet félretolni vagy megcáfolni. Viszont egyik sem képes rendező vagy összefogó elméletet nyújtani. Minthogy megoldásokat pedig még elképzelni sem lehet, semmi általános nem marad azon az érzésen kívül, hogy világunk megfoghatatlan katasztrófába rohan.

Modern kultúránk szívébe annyira befészkelődött az értelmezés tehetetlensége, hogy még saját okait sem tudja felismerni. Pedig azokban semmi érthetetlen nincs. Elég arra rájönni, hogy semmi másból nem következhet, mint gondolkodásunk megszokott módjából. Az az elemző logika, amely csak a lineáris érvelésben és a meghatározható oksági viszonyokban bíz, ennek egyik oka. Mert ez a gondolkodás a szintézist is csak elemzésekre alapozva tudja elképzelni, és ezért a globális, közvetlenül átfogó gondolkodást eleve elutasítja. Így mind kevésbé tud azoknak a folyamatoknak a bonyolultságával megbirkózni, amelyekkel folyamatosan szembekerül. Az pedig végképp megzavarja, hogy be kellene látnia: a bonyolultan összetett viszonyokban és folyamatokban mind nagyobb az esetlegesség szerepe, egyre nyomasztóbb az „imponderábilák” együttes súlya.

Gondolkodási módunk addig volt hatékony, amíg a természet és a társadalom cselekedeteink minden következményét nagyobb zavar nélkül tudta az egyensúlyok rendszereibe beleolvasztani. Ez azonban a múlté. A hatások összegeződésai ugyanis fokozatosan felborítják a korábbi egyensúlyokat. Ezért ma csak akkor lehet értelmesen cselekedni, ha számolunk az összegeződésekkel, valamint azok következményeivel. Ha a cselekedeteknek katasztrófális és értelemellenes hatásai vannak, akkor ezt annak köszönhetjük, hogy nem értjük ezeket a folyamatokat, és hogy ma éppúgy nem törődünk velük, ahogy a múltban sem gondoltunk rájuk. Mi több, régi jó racionalitásunk ideológiává abszolutizálódott: egyetemesnek, egyetlen helyes módszernek hiszi és hirdeti magát. Gondolkodásunk pedig saját börtönét építette fel.

Ugyanakkor megváltozott cselekvésvilágunk jellege. Mert a társadalmivá szélesedett individualista magatartás olyan erős összegező erő lett, hogy még az érdekek megfogalmazódását is meghatározza. Mellékessé törpült mindaz, aminek nincs közeli vagy közvetlen jelentősége, amit nem lehet valami közvetlennek alárendelni. Ezt a korlátozást erősíti az is, hogy a gyakorlatban minden, ami az emberi élet tartamát meghaladja, az ideológusok és a tudományok birtoka lett. Így ott részben absztrakciók, részben pedig spekulációk uralkodnak. Amikor ez az individualizmus teljessé és mindent átfogóvá szélesedik, és ideológia lesz, akkor nemcsak a jellegét, hanem az értelmét is megváltoztatja. Semmiben sem hasonlít már a mindig létezett, egyszerű és természetes individualizmusra, mert általánosoként minden közöst elutasító, *par excellence* társadalmi önzés lett belőle. Minden cselekvés immár ilyen értelemben szervezi meg magát,

és így alakítja ki értelmét. Elutasít mindent, ami valami általánosabbat, átfogóbbat tételvez fel vagy igényel.

Ilyen helyzetben nem csoda, ha a reménytelenség katasztrófizmussá szélesedik, és ez utóbbiban az apokalipszizmus is kísérteni kezd.

Volt is egy pillanat, amikor a veszély annyira konkrét és nyilvánvaló lett, hogy az apokalipszizmus akár átfogó elképzeléssé vagy éppen rendező erővé válhatott volna. Akkor történt, amikor mindent megsemmisítő atomháború fenyegetett. Csakhogy akkor ez mint az emberiség öngyilkosságának veszélye jelent meg a köztudatban. Márpedig mi sem lehetett volna hamisabb és félrevezetőbb, mint ez az értelmezés. Igaz viszont, hogy éppen ezért vált uralkodóvá. Vagyis azért, mert az állítás elleplezte az igazi veszélyt: azt, hogy politikusok, államférfiak és katonai vezetők maroknyi csoportjai akár az egész emberiséget hajlandók és képesek lettek volna legyilkolni.

Aztán hozzászórtak az emberek ehhez a veszélyhez. Ami azért sem volt nehéz, mert az fokozatosan élet vesztette. Hozzászórtak, mert az uralkodó társadalmi individualizmus domesztikalta a fenyegetéseket. Ugyanakkor még az egyetlen élesen felismert veszély tudata sem szintetizálta a többi, sőt inkább kiszorította a köztudatból. Ami szintén könnyen ment, mert a másfajta veszélyek lehettek általánosabbak, nőhettek is folyamatosan, de semmi látványos sem volt bennük.

Ezt Heidegger ismerte fel.

A GELASSENHEIT című művében ugyanis azt írta: „Mindenesetre egyelőre – és nem tudjuk, meddig még – veszélyes helyzetben van az ember ezen a Földön. Miért? Csak azért, mert óvatlanul kitörhet egy harmadik világháború, amelynek az emberiség teljes megsemmisülése és a Föld elpusztulása lenne a következménye? Nem. A kezdődő atomkorszakban sokkal nagyobb veszély fenyeget – akkor éppen, ha a harmadik világháború veszélye elmúlik... Mennyiben érvényes ez az éppen kimondott mondat? Annyiban érvényes, amennyiben az atomkorszakban kibontakozó technikai forradalom az embereket úgy megbéklyózza, megbabonázza, megvakítja és elbutítja, hogy egy nap már csak a számítógondolkodás gyakorlata marad érvényben.” Egy másik helyen pedig: „Semmilyen csak emberi szervezet sem képes arra, hogy a korszak fölötti uralmat birtokba vegye.” Végül, még előbbre nyúlva a szövegben, azt olvashatjuk, hogy a legnagyobb veszélyt nem a technika uralma önmagában jelenti. „Sokkal hátborzongatóbb marad, hogy az ember nincs erre a világtalálásra felkészülve, hogy képtelenek vagyunk megfontoltan gondolkodva tényszerűen megmérkőzni azzal, ami ebben a korban valójában felénk jön.”

Ezek a veszélyek apokaliptikus értelmezésre nem igazán alkalmasak. Viszont erősíthetik a katasztrófaérzéseket akár csak azzal, hogy sem mélységben, sem kiterjedésben nem tagolódó ideológiai alapot adnak nekik. Tagolódás híján aztán sokféleképpen rendeződhetnek ezek az érzések. Vagyis még apokaliptikus értelmezésre is van lehetőség, de az ilyen legfeljebb peremjelenség lehet, vagy egyéni marad. Ekkor válhat a katasztrófizmussal egyik részleges formájává. És így anélkül, hogy konstituáló szerephez jutna, implikációkkal járó kiegészítő értelmet adjon a katasztrófizmusnak.

Sok minden van, ami nem racionalizálódik, nem fogalmazódik meg, nem tud világos formát kapni, mégis mélységesen alakítja azt, ami tudatos bennünk. Így válhat a veszély homályos érzete egy alany nélküli katasztrófa előérzetévé. A mai katasztrófizmusban különben sem a gyűlölet uralkodik (mint a régi apokalipszizmusokban), nem a félelem hajtja (mint az apokalipszis nélküli ítéletek hiteit), hanem a szorongás él benne. Nem is lehet másként, hiszen a fenyegetés forrását semmilyen alanyhoz nem lehet hozzákapcsolni. Mi több, a veszélyt tárgyiasítani sem lehet. A megsejtett, meghatározhatatlan jövőtől való szorongást végül különös kettősség szilárdítja formába

azáltal, hogy az érzés feloldhatatlan, diffúz lágysága tudományos érvelések elutasíthatatlan keménységével olvad össze. A kettő egyike sem gyengíti a másik erejét, mert a tudományok többé-kevésbé hiteles előrelátással alakítják át a megérzéseket. Éppen ez jellemzi a különböző katasztrófák képzeletbeli forgatókönyveit. A különböző jóslatok pedig szinte mind valamilyen meghatározható félelmet indokolnak. De úgy, hogy ezeket nem lehet semmilyen közös elképzelésrendbe fogni vagy átfogó jövőperspektívába egyesíteni. Az érzelmek viszont egybecsomósodnak, és ezért állapodhatnak meg a szorongás meghatározhatatlan formájában.

Ha lehetetlen is a szintézis, azt az átfogó tényt azonban nagyon világosan fel lehet ismerni, hogy a világ rendjének bomlása végeredményben minden emberi tett összegeződésének a következménye. A nem racionális szorongás azonban nem egyszerűen egy nem racionális, minden emberi értelem ellenére megvalósuló fejlődés megérzése. Hanem annak is vetülete, hogy ez az értelemellenes eredmény önmagukban értelmes cselekedetekből áll össze. A világ értelemellenességét tehát értelmes tettek hozzák létre. Mintha a tettek megvalósulásuk során elvesztenék az értelmüket, és egy senkitől sohasem akart, de mégis kikerülhetetlen értelemellenességgé válnának. Végül is ez a mélységes zavarodottság az oka annak is, hogy a katasztrófa érzése nem tud megfelelő közös tudati formákat kialakítani.

Az apokalipszis eszméje erre a kétségbeesésre (amelyet a megértés képtelensége tovább súlyosbít) egy hasonlóképpen nem racionális állítással válaszol. Olyannal, amely az egész fejlődésnek egy azt abszolutizáló és megszentelő negatív értelmet ad. Amely egyben végső értelemmé válik, és az eszmékre, valamint azok konkrét tartalmaira is kiterjed. A kétségbeesés totalizáló kivetítése pedig úgy fogja át a megélt valóságokat is, hogy azok a kétségbeesés bizonyosságává válhatnak.

Ami által az apokalipszis eszméje és a katasztrófa eszerint felfogott perspektívája kikerülhetetlenül kozmikus kiterjedést, a gondolati tehetetlenség pedig emberfeletti értéket kap. És mindez anélkül történik, hogy bármiben a legkisebb utalás történne valamiféle transzcendenciára.

Belülről nézve így lehet az emberi cselekedetek eredménye a sors beteljesítése. Ahol viszont sorsról van szó, ott senki sem lehet vétkes. És minden önfelmentés, minden többszörös öngigazolás lehet, mert a tények megszentelését kiegészíti a hagyományos európai gondolkodás kudarcának apoteózisa. Ugyanis éppen a kudarc lesz e ráció egyetemes érvényességének bizonyítéka. Hiszen olyan tényekre hivatkozva igazolja magát, amelyek kialakulásában éppen neki volt nagy szerepe. Ennek az a visszaja, hogy minden szintetikus megismerést és ebből induló kiütkeresést eleve és elvileg el lehet utasítani. Márpedig csak ilyen útkeresés vezethet a fenyegető folyamatok megértése által a több mint szükséges irányváltás küszöbéhez. Az apokalipszizmus gyakorlati szinten általános csöddé változtatja az önmagában még körülhatárolható kudarcot, miközben elméleti szinten teljes lemondássá szélesíti a hagyományos racionalitás konkrét csődjét.

Ahol a katasztrófa gondolata apokalipszizmussá alakul, ott megjelenik az ember alany voltának implicit tagadása is. Aki apokaliptikusnak látja a készülő katasztrófát, az lemond arról, hogy magát olyan alannak tudja, aki minden emberrel együtt meghatározza a jövő alakulását. A lemondás pedig, amely ezzel (főleg az apokalipszizmusban, de nemcsak abban) együtt jár, olyan öngigazolássá válik, amely gondolatilag egybeesik az emberiség katasztrófára való ítélésével.

A mai apokalipszizmus ugyanakkor jellege szerint belső, de konkrét értelme szerint

súlyos történeti-kulturális implikációkkal is jár. Amelyekhez szintén lehet gondolati előzményt találni: Oswald Spengler a Nyugat alkonyáról szóló elméletében. Ez az összekapcsolás nem tényszerű és nem „filológiai”, de nem is esetleges. De amennyiben az apokalipszizmus Spengler gondolatmenetét folytatja, annyiban aktualizálja is annak értelmét. Spengler ugyanis más – a történelembeli szerepet, vagyis a világ feletti uralmat a jövőben átvállalni tudó – kultúrák perspektíváihoz viszonyítva beszél a Nyugat hanyatlásáról. A Nyugat azonban ma sokkal erősebben és mélyebben uralja a világot, mint bármikor. Kultúrájának összeomlása ezért könnyen általános és teljes katasztrófához vezethet. A múlt században jóvolt hanyatlás óhatatlanul planetáris – ha úgy tetszik, apokaliptikus – katasztrófává szélesedik ki. Ezt az ítéletet azonban meg is lehet fordítani. Ha a fenyegető katasztrófa ennek az uralomnak a következménye – vagyis egy hatalomnak, amely semmiben sem akar engedni, és amelynek van ereje ahhoz, hogy megakadályozzon bárkit a világ feletti hatalom átvételében –, akkor az apokalipszis eszméje ennek az uralomnak az implicit igazolása lesz. De ezt az értékelést is meg lehet fordítani. És akkor az apokalipszis eszméje ennek az uralomnak az abszolutizálás általi igazolását fogja jelenteni. Végül pedig lehetséges még egy fordulat és még egy következtetés: ha lesz általános katasztrófa, akkor az a nyugati kultúrának és e kultúra haladásának lesz az eredménye.

Az apokalipszis mindenesetre *per definitionem* teljes és végső katasztrófát jelent. Márpedig a jövőre vonatkozó általánosító elképzelések a Nyugat által diktált fejlődésre alapozódnak, arra, hogy a Nyugat magához idomítja a világot: és nemcsak azonosul vele, hanem a világot saját magával azonosítja. A vég kikerülhetetlen voltának állítása így a valóságos perspektíváért való felelősség előli menekülést jelenti. Ha az apokalipszis gondolata a felelőtlenség kifejezése, akkor az apokalipszizmus mint (lehetséges) ideológia az európai univerzalizmus fenntartásának (utolsó és reménytelen) kísérletében találja meg értelmét.

Nem elég azonban az implikációkat követni; amennyire lehet, fel kell mérni a jelenség kiterjedését is. Ez azonban nem könnyű, mert az apokalipszizmus (néhány magába záródó szellemű vallási szektától eltekintve) inkább artikulálatlan értelmezések és rendszerezetlen gondolatok összességében jelenik meg. Nem rendeződik világos elképzelések köré, és ezért nem is tudja az érzelmeket és hajtásokat úgy összefogni, hogy azok formát teremtve válhassanak közössé. Ami szellemi együttesbe áll össze, az megmarad egyéninek. Inkább csak az érzések kapcsolódnak egymáshoz, de azok megannyira diffúzak, hogy a katasztrófától való fenyegetettség érzése is meghatározatlan szorongás marad. Az érzelmek, vagyis a szorongások, félelmek és reményvesztettségek racionalizációi is függő helyzetben maradnak. Ezért aztán minden kétértelmű és bizonytalan lesz. Ami szintén személyes keretek között tartja az apokaliptikus gondolkodást. Így abból nemhogy ideológia, de még koherens eszmerendszer sem tud kialakulni. Viszont annál inkább válhat állandó kísértéssé. A kísértés pedig belső hajlandóságot és alkalmasságot tételez fel. Ezért lehet az apokalipszizmus a katasztrófától való szorongás vagy félelem közös érzéseinek járulékos tényezője. Amely főleg akkor marad pusztá kiegészítés, ha benne a transzcendencia valamilyen posztkeresztény formája kísért.

Az ilyen szellemi magatartás érvényességi körét nehéz felmérni. Még az sem foghatja fel a jelenség méreteit, aki különben jól látja vagy legalább határozottan érzi a fenyegető veszélyeket, amelyek közepében az ember él. Ha érzelmeit követi, akkor túlzásokra, ha szociológiai és más társadalomelméleti értékelésekre bízta magát, akkor

meg alulértékelésre lesz hajlamos. Így csak a változatok legyezőjén érdemes gondolkodni. Biztosra pedig csak azt lehet venni, hogy az mindenképpen összetett és széles. Ami bizonytalan, azt sokféleképpen lehet felfogni. Ami két- vagy éppen többértelmű, arra meg ezer formában lehet választ keresni. És az is biztos, hogy a válaszok mindig kétértelműek és bizonytalanok lesznek. Így találhat a magatartások kavargásában helyet magának minden, a nyíltan megfogalmazott apokalipszizmustól kezdve a teljes nemtörődömségig.

Vannak, akik elmerülnek a beletörődésbe, vannak, akik semmit sem vesznek komolyan még abból sem, amit észrevesznek. A legkönnyebb semmit sem változtatni és nem törődni a tettek következményeivel. Különösen, hogy ez van leginkább összhangban a modern idők (egyéni és társadalmi) önzésével. Vannak persze, akik jól látják a modern társadalmak működésének minden baját, csak arra képtelenek, hogy meglátásukat átfogó elképzelésbe vagy formát adó értelmezésbe fogják össze. Többnyire szokás meglegedni a bűnözés növekedésének, az agresszivitás terjedésének, a nyomor vagy a szegénység elmélyülésének tényszerű megállapításával. A beletörődés, eredjen az kényelemből vagy a tét fel nem ismeréséből, bizonytalan és kétértelmű szokott maradni. Miközben minden attól függ, hogy ki mit tűr vagy fogad el és mibe tud beletörődni.

A bizonytalanság és a kétértelműségek világában kétségtelenül nehéz bármit is megkülönböztetni. Ami nem azt jelenti, hogy ez lehetetlen is volna. Nagy a különbség azok között, akik tenni akarnak valamit, mert ösztönösen szembefordulnak a veszélyekkel, és keresik a cselekvés lehetőségeit, meg azok között, akik tudomásul veszik a veszélyeket, de kikerülhetetleneknek vélik őket.

Ha nem tudunk is áthatolni cselekedeteink összegeződésének fátylain, az azért kétségtelen, hogy minden a mi tetteinktől függ. Ha viszont így van, akkor a katasztrófa sincs előre meghatározva. Tehát azt el is lehet kerülni. A katasztrófa tehetetlenséggel megerősített és apokalipszizmussal színezett érzésének azonban haszna is lehet. Mert megóvhat a társadalommegváltó aktivizmusok szárnyaló illúzióitól. Hozzásegíthet ahhoz a rezignációhoz, amelyből a „kertünk művelésének” szándéka és a „mindenek ellenére” való cselekvés akarata csirázik ki. És mind a kettőben helye lehet a belátásnak, hogy mindent meg kell tenni, amire képesek vagyunk, ami hatalmunkban áll. Így cselekedni viszont csak akkor lehet, ha tudjuk, mire van lehetőségünk, és hol húzódnak képességeink határai. Lehet azt is mondani, hogy ismernünk kell „kertünk” kiterjedését vagy legalább annak határait, azaz tudnunk kell, mi tartozik abba közvetve is bele. Ha tudjuk, hogy az összességgel szemben tehetetlenek vagyunk, akkor megengedhetjük magunknak, hogy elfogadjuk a lehetségest, és meglegedjünk azzal, amit kínál: feltéve persze, ha meg is teszünk mindent, amit az megenged. Vagy legalább annyit, amennyivel kiegyensúlyozhatjuk azt, hogy már létünket fenntartó cselekvéseinkkel is részt veszünk az összesség katasztrófális haladásában.

Mert nem arról van szó, hogy megállítsuk a világ menetét, hanem arról, hogy valószínűleg, azaz lehetőségeink és képességeink mértékében hatékonyan szembehelezkedjünk vele.

Hiszen bármennyire is élnénk kétértelműségben, bizonytalanságban, a világból nem tudunk kimenekülni, és még kikergetni sem tudjuk a világot sem a fejünkbe, sem pedig a „kertünkbe”.

Ez persze minimálisnak tűnhet, de éppen ezért mindenki számára lehetőség. Még hozzá olyan, amelynek természetes helye van még az általános zavarodottságban is,

és érvénye van minden messianizmussal és apokalipszizmussal szemben. Amit eszerint teszünk, az persze sose végletes (még kevésbé végleges), hanem a szó minden értelmében viszonylagos lesz. Márpedig ez az, ami biztosítja, hogy ami minimális, éppen azért lehessen hatékony világunk fenyegető menetével szemben, mert minimális. Még úgy is, hogy a közös cselekvés számára is teret nyit. Feltéve persze, hogy a közös cselekvés megmarad viszonylagosnak. Mert ebben az esetben éppen a viszonylagosság képi a hatékonyság *sine qua non* feltételét.

Vörös István

ANNAK, AKI NÉZ

Öngyilkosságra készülődöm, de
még várom azt a szót, amit majd
egy óra üt el, vagy egy kvarc-
óra hirtelen hamis dallama fog

kibeszélni, várom az egyetértést,
ami belülről érkezik, hetekig
ülök lakásomban, félóránként
fogat mosok, nézem a tévét,

vagy kikapcsolom és hallgatózok.
Aki a sivatagban él és a
nyugalmat gyakorolja, három

harctól szabadul meg: a hallástól,
a beszédétől és a látástól. Száraz
a szám, mint annak, aki néz.

A KÚTNÁL

„Ne felejtse el Huzsajan
vizének édes ízét.” Aznap
éjjel ötvenhárom skorpiót
öltünk meg. És reggel

nem ízlett a tevetej.
De addig még volt egy
éjszaka, a hajcsár egyhú-
ros hegedűn játszott.

Ó, tevék, rajongok értetek,
s kedvesemet már a féltés
gyötri. Ettük a zsíros

birkahúst. Négy éve nem
érintettem nőt. Négy éve,
hogy sóval kereskedem.

Papp Ágnes Klára

„GYILKOLNI KÖNNYŰ”, AVAGY AZ AGATHA CHRISTIE-REGÉNYEK TANULSÁGAI

Vajon mit szeretne inkább az olvasó: ha olyan jó lenne a krimi, hogy az utolsó percig nem jönne rá, ki a gyilkos, vagy ha az író eszén túljárva ő találná meg a rejtély kulcsát? Mit akarunk: meglepődni vagy nyomozni? Az igazság, azt hiszem, a kettő között van: arra vágyunk, hogy a rejtély bonyolult legyen ugyan, de (számunkra is) kibogozható. Ezért érezzük úgy, hogy vannak játékszabályok, amelyeket becsületes krimiíró nem szeghet meg. Ilyenkor persze megfélelkezünk arról, hogy ezek a szabályok változnak is. Agatha Christie-t AZ ACKROYD GYILKOSSÁG tette egy csapásra híressé többek közt éppen az általa keltett vitával: szabad-e ilyen eszközöket használni egy bűnügyi történetben? Ennél többet én se árulhatok el a történetről, hiszen lehetnek (de vajon vannak-e?) olyan krimirajongók, akik nem olvasták a műfaj ezen klasszikusát. Elég az hozzá: Agatha Christie-nek az első számú és talán legsikeresebb eszköze a konvenciók megszegése. De mik is ezek a konvenciók?

A krimiírás játékszabályai

Ahhoz, hogy erre a kérdésre választ kapjunk, lássuk előbb, milyen eszközökkel manipulálhat az író, ha e korlátokon belül akar maradni. Mindenekelőtt az alibivel és az elkövetés módjával: azért nem találunk rá a gyilkosra, mert ő az egyetlen, aki minden percével el tud számolni, aki egyszerűen nem tehette meg – és mégis megtette. Épp ez benne a fufang. A másik eszköz az indíték elrejtése: X. ugyan elkövethette, de mi a csudáért követte volna el ezt a szörnyűséget – aztán kiderül, hogy anyagi haszna

származott belőle, vagy féltékeny volt az áldozatra, vagy éppenséggel el akarta hallgattatni, mert túl sokat tudott. Ezzel nagyjából ki is merítettük a lehetőségeket. Mindkét módszerre – illetve azok keverékére – találunk példát Agatha Christie életművében. Most mégsem erre vagyunk kíváncsiak, hanem arra, ami ezen túlmegy. Például elfogadott szabály, hogy egy gyilkossághoz egy gyilkos tartozzék (és maximum két bűntárs). Már csak azért is, hogy a könyv végén, amikor Miss Marple vagy Hercule Poirot körbeülteti az úgy minden szereplőjét, egyre rábökhesse: Ő volt az. No de mit mondjunk arról a történetről, ahol *minden* gyanúsított egyben gyilkos is? Mert bizony előfordul ilyen eset a krimi királynőjének praxisában. Az is többé-kevésbé elismert szabály, hogy a holtakat ne bolygassuk, vagyis hogy az áldozat ne legyen gyilkos – pedig ez is megszeghető. Aztán azon is megütközünk egy kicsit, ha nem az áldozat hal meg, hanem, tévedésből, a gonosztevő maga. Végül két égbekiáltó szabálysértés: ha az események szemtanúja és mesélője vagy, *horribile dictu*, maga a detektív a gyilkos.

Ebből a kazalnyi példából az is kitűnik, mit nevezünk konvenciónak: azokat az elemeket, amelyek írótól és történettől függetlenül minden krimiben elő kell forduljanak. Ezek lehetnek események, úgymint gyilkosság, nyomozás, leleplezés. Ezért érezzük becsapva magunkat, amikor az író, hogy a társadalom igaztalanságát kifejezze, történetét úgy igazgatja, hogy a jók meghaljanak, a gonoszak pedig éljék világukat. A mű ettől persze még lehet jó – de nem annak, aki bűnügyi regényre vágyott. Érdekes lenne elképzelni azt a történetet – én leginkább Čapek stílusában tudnám –, ahol a gyilkosság hiányzik, vagyis a „leleplezés” során kiderül, hogy az „áldozat” természetes halállal halt meg, esetleg még él is (ez utóbbita tudok is példát Chandler életművéből). Az esetek többségében azonban a gyilkosság nélkülözhetetlen. A találási sorrendje azonban változhat: sok Agatha Christie-regényben a főhős nem a gyilkos, hanem a gyilkosság után nyomoz (mint a BAL HÜVELYKEM BIZSEREG, a SZUNNYADÓ GYILKOSSÁG vagy a HARMADIK LÁNY esetében). Ezekből a példákból tisztán kitűnik, hogy a legtöbb bűnügyi történet miért nem szegi meg ezeket a szabályokat: mert magát a műfajt szüntetné meg. Ugyanakkor az is kirajzolódik, milyen dúsán burjánzanak a szép (és csúf) irodalmi művek e korlátok mentén.

Ezek az események azonban bizonyos szereplő-prototípusokat is meghatároznak – és itt már Agatha Christie kedvenc vadászterületére érkezünk. A gyilkos, az áldozat és a detektív elengedhetetlen tartozékai ezeknek a műveknek. Ehhez hozzátehetjük még a gyanúsítottat, a cinkost és a tanút, azaz a mesélőt. Ezek a hagyományos krimikben különböző emberek. Az író legfeljebb odáig megy el, hogy az olvasó szemében ártatlannak tűnő, védelemre szoruló gyanúsítottól deríti ki, hogy mégiscsak elvetemült gonosztevő. A fentebb vázolt fordulatokban azonban éppen ezek keverednek össze: a gyilkos egyben áldozat is vagy nyomozó vagy narrátor, és így tovább. A krimi ettől nem szűnik meg, csak váratlan fordulatot vesz.

A szereposztás

A rejtélyek megoldására épülő bűnügyi regénynek tehát két szereposztása van: a műfajból adódó (lásd gyilkos, áldozat stb.) és az egyedi (teszem azt X. régészprofesszor és bűbájos neje; Mrs. Y., a régész hűséges asszisztensnője; az ápolónő; az ásatáson dolgozók: Z. építész, magába zárkózó, vonzó férfi; V. fényképész, bohém fiú; és P., azaz Hercule Poirot, mesterdetektív). Ezt a szereposztást a GYILKOSSÁG MEZOPOTÁMIÁBAN című regényből kölcsönöztem, de a gyakorlott Agatha Christie-olvasó, még ha ehhez

a krimihez nem volt is szerencséje, maga előtt látja a hősöket. De hát hogyan látná, amikor az öreg hölgy valamennyi könyvében ezek szerepelnek? Persze elég nagy a repertoár. Nem számoltam utána, de ötvennél biztos több típussal van dolgunk. Ezzel együtt nem mondhatjuk alaptalannak azt a vádat, hogy Agatha Christie ismétlődő és statikus jellemekekkel dolgozik. Én csak azt vonom kétségbe, hogy ez valóban bűn volna. Még hozzá azért, mert ennek a szereposztásnak nincs köze a másikhoz. Gyilkos lehet a kedvesen csacsogó, kötögető vénkisasszonytól kezdve a régészprofesszoron és a szépasszonyon át a gyerekig bárki. Még maga Hercule Poirot is (persze csak indokolt esetben). Ezt nem mondhatjuk el más, korábbi vagy egykorú híres krimiírókról. Rejtély ugyan van Edgar Wallace-nál is, gyilkos azonban legfeljebb három-négy szereplő lehet: kastélyban lakó, tiszteletet parancsoló földesúr, rejtélyes idegen, gonosz gyönyörű nő vagy piszkos csavargó. Az a lehetőség fel sem merül, hogy a főhős védelmére szoruló ártatlan szépség maga is bűnös legyen, ne csak szenvedő alanya a gonosztevők praktikáinak. Persze ezek a történetek még a kalandregény műfajához húznak. De a nagy Conan Doyle műveiben is inkább Sherlock Holmes zseniális következtetéseiben vagy a gyilkosság elkövetésének komplikált módozataiban gyönyörködhetünk. Találgatnivalónk nem sok marad, és attól se kell tartanunk, hogy a végén kiderül: doktor Watson volt a gyilkos.

Agatha Christie tipizált jellemei azonban más szerepet is betöltenek: rendezett, megnyugtató polgári milieu-t teremtenek nemcsak az eldugott angol falucskában, hanem a közel-keleti ásatásokon vagy az Antillákon is. Alig van néhány kivétel, ahol nemzetközi bünszövetkezettel van dolgunk. Hamarjában nem is jut több eszembe, mint a NÉGYEK, a KÉK EXPRESSZ és a MACSKA A GALAMBOK KÖZT, de még ez utóbbi kettőben is a szokásos szereplőket vonultatja fel a szerző. Meg kell hagyni azonban, hogy Agatha Christie-nek nem is valók az ilyen történetek. Az ő rejtélyei meghatározott számú gyanúsítottra vannak szabva. Mert e tekintetben mindig nagyon fair módon jár el: nem akaszt le az utolsó pillanatban egy addig ismeretlen sötét tekintetű komornyikot, léha unokaöcsöt vagy arra vetődött rossz arcú csavargót. Abban biztosak lehetünk, hogy ismerjük a gyilkost – csak abban nem, hogy kicsoda. Ezért teremt Agatha Christie előszeretettel zárt környezetet. Leghíresebb regényei világtól elvágtott szigeten (TÍZ KICSI NÉGER), behavazott expresszvonaton (GYILKOSSÁG AZ ORIENT EXPRESSZEN), hajón (HALÁL A NÍLUSON), repülőgépen (HALÁL A FELHŐK FELETT) játszódnak. Én azonban még ezeknél is találóbbnak érzem a társadalmilag zárt színhelyeket, mindenekelőtt a falut. „– *St. Mary Mead hamisítatlan pocsolya – jelentette ki fensőbbéségen. [...] – Csakugyan igen találó hasonlat, kedves Raymond – vágta rá Miss Marple. – Mikroszkóp alá téve, sehol máshol nem nyüzsög úgy az élet, mint a pocsolya egy csepp vizében.*” (GYILKOSSÁG A PAPLAKBAN.) De nemcsak ezt a világot ismeri ilyen behatóan az éles eszű kötögető vénkisasszony. Párhuzamai bárhol megállják a helyüket, az előkelő Bertram Szállóban csakúgy, mint az Antillákon. Mert az élet mindenütt egyforma, mindenütt ugyanazok a típusok fordulnak elő – ez a Miss Marple-történetek tanulsága. Itt visszajutottunk kiindulópontunkhoz, a tipizálás kérdéséhez. Az ismétlődő, statikus jellemekek – az Agatha Christie-krimikben kötelező couleur localtól függetlenül – a polgári világ állandóságát, rendíthetetlenségét tükrözik. A gyilkos leleplezése pedig azt sugallja, hogy ezt ugyan felkavarhatja az, aki törvényei ellenében cselekszik, de elég jól működik ez a gépezet ahhoz, hogy egykettőre helyreálljon a rend.

A gyilkos erkölcsei

Nézzünk a kérdés mélyére: túlzás-e ebből az eszmefuttatásból azt a következtetést levonni, hogy minden krimi társadalommodell? Túlzásnak én legfeljebb a minden szócskát érzem. Ámbátor maga a bűnügyi történet alapmotívuma, a bűnözés és az igazságszolgáltatás kérdése társadalmi problémákat vet fel: a gaztett során – legyen az gyilkosság vagy kábítószer-csempészet, emberrablás vagy zsarolás – a tettes nemcsak az egyént, az áldozatát terrorizálja, hanem a közösséget, a társadalmat is, azzal, hogy nem tartja be, hogy kétségbe vonja szabályait. Az egyes krimik aztán messze kanyarodhatnak ettől az alapgondolattól, akár ellent is mondhatnak neki, a történet magva mégis ez a szembeállítás marad.

Agatha Christie-nél azonban biztosan nem fenyeget a belemagyarázás veszélye, ha erről az oldalról közelítjük meg a műveit. Maga az író is bevallja, hogy regényeiben, a műfaj szabályainak megfelelően, társadalom és erkölcs összefüggéseiről van szó. *„Amikor elkezdtem detektívtörténeteket írni, egyáltalán nem érdekelt a bűnözés elvi síkon. A bűnügyi sztori a tettes kézre kerítésének leírása volt, morális tanulságot hordozó történet. Tulajdonképpen a régi erkölcsdrámák folytatása: a hajtóvadászat során elbukik a gonosz, és mindig győz a jó.”* (Osvát Katalin riportja az AGATHA CHRISTIE, A KRIMI KIRÁLYNŐJE című könyvből.) A krimikből is kitűnik, mennyit rágódhatott ezeken a kérdéseken írójuk. Például azon, hogy ember halálát okozni halálos bűn. Közvetetten ugyanis az igazságszolgáltatás is egy ember halálát okozza (jó esetben a gyilkosét – de Agatha Christie-nél mindig jó az eset), magyarán a detektív akasztófára juttatja a bűnöst. Ezért a cselekmény szempontjából felesleges, panelszerűen ismétlődő, önigazoló beszélgetések és eszmefuttatások hangzanak el az igazságszolgáltatás szükségességéről: *„Poirot nem értett egyet az ilyenfajta szánalommal. Ő mindig az igazságtételt tekintette elsődlegesnek. Az irgalom, mármint a túlzott irgalom gyanakvással töltötte el. A túlzott elnézés – ahogy ezt régebbi belgiumi és itteni tapasztalataiból tudta – gyakran vezet újabb bűntettekhez. Újabb ártatlan emberek esnek áldozatul, akiknek nem kellett volna pórul járniuk, ha az igazságszolgáltatás került volna első helyre.”* (ELLOPOTT GYILKOSSÁG.)

Ugyanerről a moralizáló tendenciáról árulkodik a szerző regényeiben előforduló gyilkosok három alaptípusa. Ne kapjon senki se a szívéhez, nem fogok univerzális kulcsot adni az Agatha Christie-rejtélyek megfejtéséhez. Ezeket a típusokat nem lehet a leleplezés előtt felismerni. Ez az osztályozás azt tükrözi, hogyan viszonyul a gyilkos a tettéhez, mennyire felelős a cselekedetért – erre pedig csak akkor derülhet fény, amikor már tudjuk, ki légyen az.

Vannak gyenge erkölcsi érzékű és jellemű kisemberek, akik egyszerűen belekeverednek az ügybe, és a leleplezéstől való félelmükben újabb és újabb gyilkosságokat követnek el. Mint például a TEMETNI VESZÉLYES-ben. A gyilkosság azonban lassan természetessé válik, egyre kevesebb motivációra van szükségük, míg végül már élvezetet jelent számukra az ölés. Így aztán mind messzebb és messzebb sodródnak a normális társadalomtól: beleőrülnek tettükbe. Ennek legjobb példája a GYILKOLNI KÖNNYŰ. A kis faluban egymást érik a halálesetek, anélkül hogy bárki is gyanakodni kezdene arra, hogy itt gyilkosság történik: gyilkolni könnyű. Azaz mégse. Valaki mégis gyanakszik, természetesen egy éles szemű, ártatlan külsejű öreg hölgy (akár Miss Marple is lehetne, de az író ezúttal nem a nyomozó szerepét osztja erre a figurára, hanem az egyik áldozatét), és ez indítja el a cselekményt. Ne aggódjanak, kedves olvasók, nem árultam el semmit. Mindez az első húsz oldalon lejátsszódik, míg arra, hogy a gyilkos ebbe a csoportba sorolható, csak az utolsó, kevesebb mint húsz oldalon derül fény, a nagy leleplezés során.

A második típus fejlettebb erkölcsi érzékkel rendelkezik, jobban uralkodik magán és a helyzeten. Nem egyszerűen kihasználja a helyzetet, hanem tervet kovácsol. Visszont arra is van lelkiereje, hogy levonja tetteinek tanulságát, és amikor lelepleződik, öngyilkos lesz. Ily módon feloldódik az ellentmondás: a bűnös önmaga szabja meg büntetését, mint AZ ACKROYD GYILKOSSÁG-ban.

Végül a hidegvérű, számító gyilkos. Rendkívül intelligens, és nincs semmi erkölcsi érzéke. Olyan tervet eszel ki, amit kideríthetetlennek hisz. Ebben nemcsak a gyilkolás furfangos módja szerepel és a támadhatatlan alibi, hanem az is, hogy ki legyen a kettes számú áldozat, a gyanúsított. Agatha Christie-nél még az is előfordulhat, hogy az első gyilkosság csak eszköz a tettes kezében, hogy igazi áldozatára, a gyanúsítottára ráhúzza a vizes lepedőt. Mi pedig, szegény, naiv olvasók, akik abban a hiszemben vettük kézbe a krimi, hogy a gyilkosság célja a megölt személlyel való leszámolás, csak nézünk, mint a moziban. Csakhogy eggyel még ez a szeniális gonosztevő sem számol: a még zseniálisabb detektívvél, Hercule Poirot-val. (Míg ezek a szupergyilkosok szinte mind a mesterdetektívnek jutnak, addig Jean Marple az alkalmat kihasználó hétköznapi gyilkosokban bővelkedik. Persze ez így stílusos.) Ezek amolyan társadalmi károkozók: valóban rászolgáltak az akasztófára. Ilyen teszem azt AZ ABC-GYILKOSSÁGOK tettese.

Mindhárom típus különböző jellemeikkel kombinálva megtalálható a TÍZ KICSI NÉGER-ben. Ez a regény különben is pontosan az igazságszolgáltatás és a társadalom viszonyáról szól – illetve szólna, de az Agatha Christie-rajongók őszinte öröme inkább egy izgalmas krimi formáját ölti magára, és csak a sorok közt olvasóknak árulja el morális tanulságát. Témája: az igazságszolgáltatás mint gyilkosság. A történetet ki ne ismerné: egy elhagyott szigeten egy titokzatos ismeretlen tíz gyilkost gyűjt össze, akik megúszták tettüket, és sorban kivégzi őket. Tette mégis gyilkosságnak és nem jogos igazságtételnek minősül, mivel a társadalom nem adta rá áldását. Ennek pontosan az ellenkezője történik a GYILKOSSÁG AZ ORIENT EXPRESSZEN című Agatha Christie-regényben, ahol Poirot úgy ítéli meg, hogy az igazságot szolgáltató gyilkosság, noha nem a személytelen társadalmi gépezet végezte ki a bűnöst, mégis jogos. A mesterdetektív, miután kibogozta a rejtély szálait, futni hagyja a bűnöst.

Ha azonban a gyilkos ez esetben megússza az igazságszolgáltatást, akkor mi biztosítja ebben a regényben a krimiben szükségszerű feloldást? Ez azért kérdéses számunkra, mert a klasszikus bűnügyi regényben a leleplezés szinte egyet jelent az igazságszolgáltatással. (A „modernektől” most tekintsünk el, ahol a detektív minden sarkon megöl egy embert, hogy az utolsó kanyarban vagy tíz ártatlan után végre legyőzze a kétszeres gyilkost. Vagy azoktól, ahol a melankolikus felügyelő a történet végén – miután a hosszas nyomozás után kiderítette, hogy tehetetlen az ügyben – elsétál a ködös allén.) Szóval a naiv és megnyugtató hagyományos krimiben a leleplezés oly szoros összefügg az igazságszolgáltatással, hogy eszünkbe se jut, hogy a kettő nem ugyanaz. Pedig mi tulajdonképpen az előbbire vagyunk kíváncsiak, azt szeretnénk tudni, ki a gyilkos. Az utóbbi „csak” erkölcsi kielégülésünket szolgálja: megerősíti a társadalom működőképességébe vetett hitünket. Ezért lehet megnyugtató a véres gyilkosság, ezért lehet kispolgári az örült gonosztevőről szóló történet. Agatha Christie-nél azonban a rendnek még ennél is fontosabb szerepe, nagyobb jelentősége van. Nemcsak az igazságszolgáltatásban megnyilatkozó társadalmi rendet jelenti. Ez magyarázza a GYILKOSSÁG AZ ORIENT EXPRESSZEN befejezését.

A detektív lélektana

Mert gondolkodtak-e már azon, hogy Agatha Christie-nél minden apró ténynek jelentősége van, mintha csak hiányozna az öreg hölgy szótárából a „véletlen” fogalma? A mosdó előtti rejtélyes barna foltról sose az derül ki, hogy a takarítónő ejtette véletlenül, amikor előző nap a kávécsészét elmosta – attól az elhanyagolható lehetőségtől eltekintve, ha a takarítónő a gyilkos, és a csészében mérgezett kávé volt (bár ilyen eset hamarjában egy se jut eszembe). Egy szál gyufának éppúgy jelentősége *van* (és nem *lehet*), mint egy kád fürdőviznek, amit a konyhában hallottak lecsorogni, noha abban az órában állítólag senki se fürdött. „*Eh bien, c'est curieux...!*” Poirot minden történetben ki is fejtí ezt örökké hitetlenkedő segítőtársának. „– *Ó! – Poirot indulatosan rázta felém mutatóujját, s én mindjárt meghunyászkodtam. – Jegyezze meg! Veszélyben van az a detektív, aki azt mondja: »Ez semmiség, nincs jelentősége. Ez nem illik bele. Ezt felejtjük el.« Minden számút, jegyezze meg!*” (A TITOKZATOS STYLESI ESET.) Érdekes, hogy míg Poirot módszerében a tárgyak dominálnak, addig Miss Marple hasonlóképpen ugyan, de az emberi jellemekből és cselekedetekből építkezik. Párhuzamokat von, összehasonlít, megfigyel, és éles szemmel észreveszi a tényekkel és a vallomásokkal nem egyező érzelmeket és viselkedést. „*Igazában én egyáltalán nem vagyok okos, csak talán egy kissé ismerem az emberi természetet, mivel, tudja, falun élek. Persze kissé akadályoz, hogy nem lehetek a helyszínen. Úgy érzem, sokat segít, ha egyes emberek másokra emlékeztetnek valakit, mivel a típusok mindentütt egyformák, és ez olyan értékes útbaigazítást ad*” – így hangzik Miss Marple hitvallása (PAD-DINGTON 16.50).

A lényeg mindkét esetben ugyanaz: a tények, a tárgyak, az emberi kapcsolatok és jellemek felszín alatti szövedékét kell a nyomozónak feltárnia ahhoz, hogy a rendet helyreállítsa. A látszólag áttekinthető társadalmi látszat mögött meghúzódik az emberek egymás közti kapcsolataiból, egymás iránt táplált érzelmeiből felépülő valóságos *rend*. Nem egyszerűen a gyilkosság bizonyításáról van szó, hanem tisztánlátásról. Például szinte minden Miss Marple-regényben történik utalás az éles szemű vénkisasszony kisebb „nyomozásaira”, teszem azt, amikor kiderítette, hogyan tűnt el Miss Hartnell kamrájából az a tál garnélarák. De ezt a rendfogalmat tükrözi az is, hogy a gyilkossággal együtt más ügyek is felszínre kerülnek – általában csalás, lopás, zsarolás –, ami persze megnehezíti a detektív munkáját is, és félrevezeti az olvasót. Azonban azt, hogy nem ez az egyetlen funkciója ezeknek a fordulatoknak, az mutatja leginkább, hogy nemcsak rejtett bűnökre derülhet fény, hanem szerelmi viszonyokra is.

Az emberi kapcsolatok azonban a nyomozáson kívül a cselekményben, a gyilkosságban is fontos szerepet játszanak. Az Agatha Christie-krimiknek sokszor azért kitálthatatlan a megoldása, mert míg mi a gyilkos kilétére koncentrálunk, addig kiderül, hogy a szereplők nem azok, akiknek magukat mondták, vagy egymástól független, illetve egymást utáló emberek közeli kapcsolatban vannak (mondjuk testvérek vagy házások), és máris új megvilágításba kerül az egész ügy.

Az, hogy mit jelent ezekben a regényekben a látszat és a rend fogalma, leghívebben a Conan Doyle ihlette Poirot–Hastings páros tükrözi. Szegény naiv Hastings kapitány sose lát át a szítán, mindig pontosan azt hiszi, amit el akarnak hitetni vele. (Nem csoda, hogy idővel még maga az író is megalégtelte értetlenségét, és Argentínába száműzte, hogy csak olyankor engedje haza öreg barátját meglátogatni, amikor valami szerepe is van a bűnügy kiderítésében.) Poirot például egy izben épp az ő segítségével hiteti el ellenfeleivel, hogy meghalt. Hastings kapitány, mint mindig, itt is szemrehányást tesz barátjának, amiért nem avatta be terveibe (mi persze tudjuk, miért nem teszi:

mert a kapitány a narrátor, és az író nem engedheti meg magának, hogy a nagy leleplezés előtt betekintsünk a mesterdetektív kártyáiba). Ilyenkor Poirot mindig ugyanazt a választ adja: Hastingset becsületes arca elárulta volna. A kapitány azt az embertípust képviseli, aki Poirot védelmére szorul, mivel egyenessége miatt nem képes megvédeni magát a görbe úton járó gonosztevővel szemben. Védtelenségét tükrözi, hogy gyakran ő korholja Poirot-t, amiért nem viselkedik úriemberhez méltó módon. Számára első a becsület: „– *Nem vagyok hajlandó kulcslyukon lesekedni!* – *szakítottam félbe haragosan. Poirot behunyta a szemét. – Nagyon jó. Tehát nem fog kulcslyukon lesekedni. Igazi angol úriember marad, és valaki meghal.*” (FÜGGÖNY.) A polgári morálnak megvan az a buktatója, hogy ha valaki önmagára is érvényesnek tekinti, akkor tökéletesen védtelenné válik az ezt be nem tartó külvilággal szemben. Ennek par excellence képviselője Hastings kapitány.

Agatha Christie autogramja

Lassan végigzongorázzuk Agatha Christie valamennyi érdekesebb visszatérő szereplőjét. Egy maradt csak ki, aki immár nem a rejtélyek és tanulságai oldaláról világítja meg számunkra a kérdést, hanem mindezek megírásának szempontjából. Ariadne Oliverről van szó, a detektívregény-írónőről. Agatha Christie tagadja, hogy saját alteregójáról lenne szó, és miért ne hinnénk neki? Nehezemre is esik Agatha Christie-t szétborzolt hajú, kapkodó nőszemélynek elképzelni. Egyben azonban feltétlenül hasonlítanak egymásra, nevezetesen abban, hogy krimiket írnak, úgyhogy Mrs. Olivernek az ebben a kérdésben kifejtett véleménye talán vallomásnak is tekinthető. Természetesen nem arra gondolok, hogy afféle írói szócső volna, hiszen ezek a vallomások önironikusak, csakúgy, mint minden bűnügyi történetre való utalás. A GYILKOSSÁG A PAPLAKBAN című krimiben például a következő kijelentéssel találkozhatunk: „– *Ha mindezt egy regényben olvasná az ember – mondta komolyan Redding –, az öregúr szépen beadná a kulcsot, és nem siratná senki*” – és mivel valóban egy regényben olvassuk, az öregúr szépen be is adja a kulcsot. Aztán az is gyakran előfordul, hogy az egyik szereplő krimi olvas, és megállapítja, hogy az életben egészen másként mennek a dolgok, vagy hogy természetesen mindig a legképtelenebb személy a gyilkos. Ariadne Oliver azonban más oldalról világítja meg a kérdést, noha az ő vallomásából sem hiányozhat az élet és a krimi összehasonlítása: „– *Ami magát a gyilkosságot illeti, az egészen könnyű és egyszerű. A nyomozás a nehéz. Miért követte volna el más, mint aki elkövette? A tettes majd kiszúrja az ember szemét. – A kész műben már nem – mondtam. – De milyen sokba kerül az nekem – mondta komoran Mrs. Oliver. – Mondjon, amit akar, de teljesen természetellenes, hogy öt-hat ember jelen legyen, amikor megölik B.-t, és ráadásul mindnek legyen indítéka a tett elkövetésére.*” (BÚBÁJOS GYILKOSOK.) Azt, hogy Agatha Christie-nek is sokba kerül-e az alapszituáció megteremtése és a gyanú elterelése, nem tudhatjuk, mivel mi is megállapíthatjuk, hogy a kész művön már nem látszik ez az erőfeszítés. Azt mindenesetre elmondhatjuk, hogy az öreg hölgy *önmaga* után nem sok nyomot hagy: hiszen Ariadne Oliveren kívül, akiről ráadásul váltig állítja, hogy nem alteregója, más árulkodó jelet nem is találunk. Akárcsak a jó gyilkos, ő is szeret a háttérben maradni. Mindössze egyszer lép színre személyesen: a HOLTTEST A KÖNYVTÁRSZOBÁBAN című regényében – de nehogy azt higgyék, hogy sokatmondó vallomást tesz – csak egy jelentéktelen mellékszereplőjének ad autogramot. A többi nekünk kell kinyomozni.

Gáspár B. Árpád

ALAGÚT

Gyilkosság történt?

Badarság. Kiesett a vonatból.

Az alagútban?

Igen. Hosszú história.

Hova utazott?

Mondom, hosszú história. Sehova nem utazott. Már hogy...

Az igazgatót gyanúsították. Sokan még most is...

Hivatalosan nem.

De az igazgató felesége, ahogy én hallottam...

Igen. Az igazgató felesége ott várta őt az alagúton túli állomáson.

Szóval szerelmi találka.

Mondjuk.

Igaz, hogy először ő udvarolt neki, aztán az igazgató lecsapta a kezéről, és feleségül vette azt a kolléganőtöket?

Így nem igaz. Ő riasztotta el magától azt a fiatal kolléganőt. Az akkor került hozzánk az egyetemről. Szép volt, szerény, és a fél tanári kar szerelmes volt belé.

Azt mondd, hogy kezdődött valami közöttük, és ő elriasztotta magától?

Volt neki egy otromba történetecskéje. Mi már hallottuk tőle. Osztatlan sikert aratott vele: a kétértelmű, durván szellemeskedő megjegyzések, rájátszások özönét. Tudod, hogy van egy tanári karban. Mintha a diákok szabadszájúsága megfertőzne minket is. Hogy miről szólt? Rögeszme. És még ennek is silány. Keresett valakit azon a vonaton. Mindig ugyanazon a vonaton, abban a három kilométeres, hosszú alagútban.

A sötétben?

Nem tudom. Az alagútban, meg előtte, meg utána. Nem tudom. Utolsó éves egyetemista volt, vakációra jött haza, és találkozott vele.

Kivel?

Azt ő sem tudta. Egyszer és többet soha.

Ezért látták olyan gyakran azon a vonaton?

Igen. Kereste. Az állomásokon, a lépcsőkön. Nem a vonat lépcsőin. Te nem ismered azt a pályaszakaszt. A hegyek oldalában kanyarodik. Viaduktok, alagutak. A házak meg mélyen a völgyben. Széles falépcsők vezetnek fel az állomásokhoz. Lent templomtornyok, egy-egy fűrésztelep és sötétbarnára cserzett faházak. És hegyek, bércevnulatok egymás mögött, hátul a legmagasabbikkal, a Radnaival. A közeli hegyek világos- és sötétzöldek: bükkösök, fenyvesek; a láthatárt lezárók meg sötétkékek, és sziklás csúcsuk meg-megcsillan a napfényben. Erdők és krumpliföldek és hegyi kaszálók. Keskeny, hosszú parcellák a meredek oldalakban egy-egy hegyi tanyával. És szénasorok. Nem kalangyába rakják. Ágafák sorára terítik lihán, hogy a hűvös nyárban gyorsan száradjon. Itt-ott kőrakások, szikladarabok: mezsgyejelek. Ebben a lekaszált, erdők keretezte tájban van valami ünnep előtti várakozás: megmosdottság, fésültség. Mint egy parasztleány frissen mosott orcája, szorosan hátrafésült hajjal. A kaszálókon

a széles mozdulattal vágott rendek csíkjai olyanok, mint falusi borbély nyírógépeinek nyoma a kopasz gyerekefejen.

A faluból jött, a lépcsőkön?

Így mesélte ő. Úgy kellett kihúzni belőle a szavakat. Mondta is volna, meg nem is. A mozdony már indulást füttyült hosszan, az a leány meg kétségbeesetten, kacagva igyekezett fel a lépcsőkön. Kezét lehúzta a bőrönd. Ő az ablaknál ült. Egy kéz meglökte. Leugrott a vonatról, integetett a tábláját emelő forgalmistának, és szaladt a leány elébe. Megragadta szótlanul a bőröndjét, és vissza, fel azokon a lépcsőkön. Elkapták az utolsó kocsi. Izzadtan, kipirultan lehuppantak a harmadosztályú kocsifapadjára. Lihegték, és akkor először egymásra néztek. Kacagni kezdtek. Így mesélte ő: kacagni kezdtünk a másikkra önfeledten, szívünkben, lelkünkben, mintha nagyon-nagyon régen ismertük volna egymást, és most váratlanul találkoztunk. Nem hahota volt. Vidámságunknak inkább visszafojtott, mint hangos önfeledtsége.

Aztán?

Ez az. Aztán. Nézték egymást. Nem csevegtek, még be sem mutatkoztak, mintha mindez felesleges lett volna. Csak nézték egymást, és szemük, szájuk, mindenük mosolygott. És előrehajoltak a padon, hogy közelebről lássák egymást. Mondom, mint akik régen ismerik egymást, csak sokáig nem találkoztak. Az a leány vele egykorú lehetett. Tanítónő vagy hivatalnoknő a fatelepről. A ruhája után. Szőke, dús haját szorosán hátrafésülte, és egy szalag tartotta a homloka felett, akár az iskolásokét. Széles, erős arca volt és kék szeme. Csak ilyen banalitásokat tudott mondani róla. És azt minden alkalomkor, mintha nagyon fontos volna, hogy egészséges, piros arcán apró szeplők világítottak. És ezek a szeplők is kacagtak. A szaladás, a kapkodás melegtől megnyílt a gallérja, a blúza, és alóluk reákacagott nyakának, vállának érintetlen fehérsége. Igen, nézték egymást, belefeledkeztek ebbe, és már maga sem tudja, hogy némán vagy hangosan kacagtak, csak azt, hogy egész lényükkel. Közelebb hajoltak, a térdük összeért, és azon kapták magukat, hogy fogják egymás kezét. Nem egyszerűen fogják, hanem belekapaszkodnak a másikba, és gyúrnák, akár gyerekek a hógolyót. Mondom, banális marhaságok. Mint az az állítása is, hogy ott, a vasúti kocsifapadján megmosdatták őket. Vagy csak őt? Már nem tudom. Érted? Ahogy valamikor az anyja szokta. Beállította nagy, zöld zománcos tárukba, és öntötte rá kancsóból a vizet. És ez a víz végigcsorgott rajta feje búbjától a talpáig. Kacagtak közelről egymás szemébe, és valami, valaki mosdatta őket, mintha egy lavórban álltak volna. Néha kancsó helyett meleg, nyári záport mondott. Kamaszos badarságok, igazodj el rajtuk. Nem tudta a másiktól, hogy kövér, sovány, alacsony, magas, honnan jön, hová megy, csak azt, hogy egészséges, erős arcán apró szeplők kacagtak, és megnyílt blúza alatt vakító, lágy fehérséggel ajándékozta meg őt.

És az alagútban? Ott sötét volt.

Totális marhaság, nem is tudom.

Mit?

Sokan megbotránkoztak, fel is jelentették.

Az igazgató?

Mások is. Csak nem tudták megindokolni szavakban a felháborodásukat, sem idézve, sem körülírva a hallottakat.

Nem értem.

Mit?

Hogy mit csináltak az alagútban.

Azt hiszed, hogy tudom. Koromsötét volt, mesélte ő, élesen csattogtak a vonat kerekei, visszhangozta az alagút fala a csattogásukat, és a kocsi velük együtt hol jobbra, hol balra dőlt a kanyarokban. De mindez, mondta ő, nem vele történt, valaki mással s valahol távol, bár ő tudott róla, mert őt nyelte el a boldog megsemmisülés. Ezt mindig így mondta, és mindig helyesbített: ahogy a magok elsüllyednek a melegágyban, és megsemmisülnek. Nem volt ő, és nem voltam én, és nem volt múlt, jelen, jövő, csak az az alagút, amely befogadott bennünket, elnyelt, és valahol távol a kerek csattogása, a vad robogás, ami csak felerősítette mindentől védett boldogságunkat.

Ez botránkoztatja meg a többieket?

Nem tudom. Volt valami a szavaiban, amitől én is... és tudod, hogy mi a furcsa?

Mi?

Az az alagút pontosan háromezer-nyolcszáznegyven méter hosszú. A vonat legalább hatvan kilométeres sebességgel ment lefelé a lejtőn. Tehát három és fél percet lehetnek az alagútban.

És?

Nem érted? Ó végtelen hosszú időről hantázott nekünk, az öröklét egy darabjáról. Fenomenális hülyeség. Az öröklétnek van darabja.

De csak vége lett annak az alagútnak?

Igen. Ők az ablaknál álltak, arcukba csapott a friss szél, a fenyvesek, a hegyek levegője, a lekaszált fű, a száradó széna illata, és ők nem szóltak továbbra sem egy szót egymáshoz. Átölelték egymás vállát, az arcuk összesimult, és engedték – így mondta –, hogy keresztülfolyjon rajtuk az a táj, az erdők rengetege, a mély völgyek elszórt házaikkal, hegyi tanyáikkal, a magas hegyek, amint képsoruk vonult a robogó vonattal szembe, felettük meg az égbolt nyugalmas boldogsága. Érted? Hogy keresztülfolyjon. És ők a nyugalom nagy köveiként feküdtek a mederben.

Ezzel ijesztette el magától azt az új kolléganőket?

Igen. Azaz... Ketten udvaroltak neki. Ő és az igazgató. Ő valahogy félszegen csinálta. Hogy mondjam? Mint egy esetlen mozgású medve. Néha egy ablakmélyedésben beszélgettek, néha elkísérte egy saroknyira, aztán szétrebbentek, mint akik megijedtek valamitől. És mindenki tudta, hogy néha felszáll arra a vonatra. Az igazgató világfí volt hozzá képest. Biztos fellépés, kifogástalan öltözködés, és nagyon értett a szóhoz. Szellemes volt, felkészült. Virágcsokrokkal, színházjeggyel, sima udvariassággal döngte körül. Megállapodott gondolkozású ember volt, szép karrier állott előtte. Az egész tanári kar megkönnyebbült, amikor megkérte a kezét.

És ő?

Ő? Vett két jegyet arra a vonatra.

Marha.

Igen. Át is helyeztette magát egy külvárosi iskolába, a hegyi lakók közé. Az igazgatónkat meg, akkor már felesége volt az a bájos, szerény kolléganőnk, felvitték a megyéhez, aztán egy fél évre rá már a tanügyi igazgatóság élére került. Megérdemelt karrier, senki sem irigyelte.

Hogyan kerültek megint össze?

Ezt nem tudja senki. Ő továbbra is vett néha jegyet arra a vonatra, addig az állomásig.

Megvolt mind a négy kereke?

Abból a külvárosi iskolából, az ő osztályából hárman bekerültek a tanulmányi verseny országos döntőjébe. Meghívása volt a pedagógiai főiskolára.

De a férj tudott a találkájukról.

Ha a veszedbe akarsz rohanni, akkor csak menj, ezt mondta a feleségének saját jegyzőkönyvbe vett vallomása szerint.

De a felesége...

Igen. Ő feljelentette gyilkosság vádjával. Eltakarítom az utamból, mint egy tetűt – őszerinte ezt ordította többször az ura. Az nem emlékezett ilyesmire. Ő csak figyelmeztette a feleségét a következményekre.

Alibi?

Százhatvan kilométerre volt a tragédia színhelyétől. És semmi más nyom, összefüggés. A feleség is csak azt a fenyegetést ismételte. Idegszanatóriumba kellett beutalni. A férje intézte el. A nő három napig várt azon az állomáson, a tunelen túl, ahol azok a falépcsők ereszkednek le a faluba. Pedig akkor már tudta. Ki hallgat az ilyenekre?

Ne haragudj, de előkerült valamilyen nyaklánc, ezüstéremmel.

Rá egy évre. Abban a tunelen túli faluban. Összevissza beszéltek azok a gyerekek. Az utcán, a sárban találták, mások szerint meg a meszesgödörben. Nagy téglaházat épített akkor egy testvérpár. Az amuletten mésznyomok voltak.

A rendőrség megmutatta nektek is?

Nem emlékezett senki semmire. Hogy hordta-e a nyakában az a szerencsétlen tanár kollégánk vagy nem. Tudod, hogy van ilyenkor. A holtak a holtakkal, az élők az élőkkel. Megyei tanügyi igazgató. Százak, ezrek sorsa a kezében.

Mi volt azon az érmén? Állítólag attól a lánytól kapta.

Egy női alak emelkedett ki a tengerből. Görög istennő vagy ilyesmi.

Aphrodité?

Lehet. De kit érdekel már ez? Azt az idegbomlott tanárnőt? Minden héten felül arra a vonatra, és gubbaszt egy sarokban, addig a tunelen túli állomásig meg vissza. Még jegyet sem kérnek tőle a vasutasok.

FIGYELŐ

TALÁLTAM EGY KÖNYVET

A hamis mint eredeti?

Szilágyi János György: *Legbőlcsebb az idő. Antik vázák hamisítványai*
Corvina, 1987. 64 oldal

Váratlan helyről érkezett hozzászólás ezzel a könyvvel a legmodernebb kortársi művészet alapvető kérdéseire. Eredetileg ugyanis az *Antik tanulmányok* 1978/2. számában jelent meg. Magyarországon. Ami az utóbbit illeti: a magyar kultúrát is foglalkoztatja a klasszikus európai művészetfogalom felbomlása (Szilágyi Pauer Gyula „pseudo”-műveit említi), de a kultúra perifériáitól nyilván nem várható az ösztönzéseknek az a bősége a legmodernebb áramlatok tekintetében, mint centrumaitól. De ha Arthur Danto, a híres modern filozófus, esztéta és művészetkritikus hálát ad a sorsnak, hogy a század második felében New Yorkban élhetett, amelynek művészeti világa „filozófiai csodaországot” kínált számára, talán az sem öncsalás, amit egy nagy kelet-európai művészettörténész, Jan Białostocki állított a kulturális perifériák hasznáról. (Megkülönböztette a centrumtól függő provinciát a több centrumtól és több régiótól ösztönzéseket nyerő, függetlenül választó perifériától, amelynek kultúrája autonóm és eredeti lehet. Nyilvánvaló, hogy ezek a fogalmak relatívak, és a világerintkezés XX. századi radikális felgyorsulása is módosítja őket. Mégsem érdektelen egy olyan, a kulturális centrumoktól távoli vagy történelmi okokból távol tartott kis kultúra, mint a magyar esetében megkülönböztetni a terméketlen provinciálisat a termékeny perifériálistól.)

Váratlan továbbá, hogy egy ókori kutató, a klasszika-archeológiával (és -filológiával) foglalkozó tudós, az etruszkológia nemzetközi hírű szaktekinélye teszi fel ezeket a kérdéseket, hiszen a modern – a reneszánszsal kez-

detét vevő modern – művészetfogalom kialakulásának első évszázadai elválaszthatatlanul összefonódtak az ő tudományainak keletkezéstörténetével, az antik művészetek humanista recepciójával, a klasszikus műalkotások tekintélyének megalapozásával, kanonizálásukkal. Szilágyi számára azonban a kutatás elmélyültsége mellett mindig is alapvető fontosságú volt a hagyomány aktualitása, a modern hermeneutikának ez a kulcsfogalma.

Valóban, a filozófiai hermeneutikával való minden tárgyi vagy hatásösszefüggés nélkül, kérdésfeltevési jellegzetesen nem historisták, hanem hermeneutikusak. Abban az értelemben, ahogyan Gadamer kifejti: „*Hogy a hagyomány bennünket érintő szavát megértsük, ahhoz mindig arra van szükség, hogy a rekonstruált kérdést kérdésességének nyitottságába helyezzük, tehát hogy a kérdés átmenjen abba a kérdésbe, amelyet számunkra a hagyomány tesz fel. Ha a »történeti« kérdés önmagáért kerül előtérbe, akkor ez mindig azt jelenti, hogy kérdésként már nem vetődik fel. A már-nem-értés visszamaradt terméke, kerülő út, melyen megrekedtünk. A valóságos megértéshez viszont hozzátartozik, hogy egy történelmi múlt fogalmait úgy szerezzük vissza, hogy ugyanakkor a mi felfogásunkat is tartalmazzák.*”

Szilágyi a budapesti Szépművészeti Múzeum athéni fekete mázas amphorájáról, melynek figurális és ornamentális diszeit a Goethe-korban festették, a következőket írja: a festő „*az antikhamisítás egyik mesterművét hagyta ránk. A Gela-festő archaikus formanyelvét a XVIII. század végi – XIX. század eleji klasszicizmus nyelvére fordította le, ahogy ezt leginkább az arcok vonásainak némi egyszerűsítése, a kompozíció tisztaságát számára zavaró borostyánágak elhagyása a képmezőből, s mindenekelőtt az eredeti jelenet feszültségének enyhítése tanúsítja. De az eredeti művekkel szemtől szemben élt és dolgozott, s jóval többet érzett meg és mentett át művébe az archaikus és kora klasszikus görög művészetből, mint a Wedgwood műhelyében Flaxman, a sèvres-i műhelyben Lagrenée irányításával készült, az augusztusi klasszicizmust mintául vevő, másodklasszicizáló ízlésben fogant egykorú vázák. Éppen e másod-*

klasszicizmus falának áttörése és mögötte a klasszikus görög művészet megpillantása – bármilyen szűk horizontú pillantással is – volt ennek a kornak a legnagyobb, ha nem is tudatos vagy általánosan elterjedt felfedezése az antikvitásról”. (13. o.)

Az antikhamisítás és az antikvitáskép alakulása tehát szorosan összetartozik. S egy műfaj, egy irányzat fölfedezése, aktualizálódása összefügg a modern kifejezőmódokkal való találkozásával, a történeti múlt „visszaszerzésével”. Egy másik hamisításról kimutatja, hogy mesterük „*azok számára dolgozott, akik a századvég újbarokk-historizáló-eklektikus ízlésének szűrszűrőjén át nézték az antik művészetet, azok számára, akiknek ízlése az Art Nouveau és a Jugendstil ösztönzője volt...*” (17. o.) A fehér alapos attikai vázarajzok első reneszánszát – s ami ezzel együtt jár: utánzását és hamisítását – Degas és Toulouse-Lautrec rajzművészetével s festészeti linearitásával hozza összefüggésbe, második reneszánszát pedig az 1920-as évek végének klasszikus nosztalgiáival. „*Ennek a reneszánsznak az egyik legérdekesebb dokumentuma és a fehér alapos vázarajzok helyének mintegy kanonikus meghatározója a kor mérvadó művészi ízlésében Christian Zervos L'ART EN GRÈCE című képalbuma, amelyet 1935-ben, három évvel nagy Picasso-monográfiája első kötetének megjelenése után adott ki.*”

A korinthuszi vázafestészet első nagy hamisítási hullámát pedig csak azért követte nyolc évtizeddel később a tudományos leleplezés, mert a hamisítások megelőzték e művek művészi értékének (ami a hermeneutika számára azt jelenti: aktualitásának, visszاسzerzésének) felismerését. Gadamer imént idézett fogalmaihoz szólva historizáló, már nem értő gyakorlat volt ez; a történeti érték önmagáért jelent meg a hamisítványokban. A XX. század harmincas éveit viszont fogékonyan bizonyultak az állatfrizek, ragadozók, szörnyek demonizált szimbolikájára. A hamisítás új, immár nem historista, hanem hermeneutikus hullámát indította el ez, s ugyanakkor a megértés a hamisítás iránti érzékenységet is mozgósította.

A következetesen érvényesített nézet, amely a hamisítást megértésnek, a fordítás egy nemének tekinti, s méltányolja benne – ha megvan – a technikai, stílári és ikonográfiai ismeretek magas szintjét, valamint a szó mély értelmében vett aktualitást, olyan új

szempontot jelent, amelynek következetes érvényesítése idegen volt Szilágyi tudományának előző nemzedékeitől. A hamisítványok valórjei iránti érzékenység korábban inkább nem szakmabéliek körében, illetve a *múzeumi gyakorlatban* jelentkezett – az utóbbi esetben talán az öngazolás motívumával is összefüggésben. Arthur Koestler 1955-ben A SZNOBIZMUS ESZTÉTIKÁJA címen egész filippikát intézett azok ellen az esztétikán kívüli megfontolások ellen, amelyek alászállítják a leleplezett hamisítványok értékét. A századforduló egyik leghíresebb hamisítványának, az úgynevezett Szaitaphernész-tiarának régiségétől független becsére pedig Apollinaire hívta fel a figyelmet, miközben a szakma tombolt vagy kárörvendett. A londoni Victoria and Albert Museum 1864-ben Giovanni Bastianininak, a híres hamisítónak egy *leleplezett* művét vásárolta meg, mint a XIX. századi *historista* művészet jelentős alkotását. (Ma a múzeum hamisítványgalériájában látható más Bastianini-művekkel együtt.) Alceo Dossena Mino da Fiesolának tulajdonított siremlék-hamisítványáról pedig a lelepleződés után 1935-ben így vélekedett a bostoni Museum of Fine Arts igazgatója: „Akár hamisítvány, akár nem, a mű túl szép ahhoz..., hogy a pincében porosodjék.”

A hamisítványok ezzel szemben a klasszika-archeológia tudománya számára elhárítandó – és megvetendő – akadálynak tűntek, amelyek eltorzítják az antikvitásról való tudást. „*Ahol az eleven tudás hiányzik, ott – ha bekopogtat – gyakran hamupipókeként utasítják ki a valódi antik művet, amely pompás, tiszta tagjait szerény, tépett öltözékbe rejti. Helyette gonosz nővéreit, a modern hamisításokat választják, kendőzött ábrázatokkal, kifoltzott testükkel*” – írta Adolf Furtwängler, a nagy klasszikus művészettörténész. Ennek a véleménynek is megvan a maga hermeneutikai igazsága: a hamisítás gyakran népszerű variáció, amely nem mélyíti el, hanem éppenséggel sekélyessé teszi a hamisított korszakról vagy művészeiről való ismereteinket. De a klasszika-archeológusok (és művészettörténészek) újabb nemzedékének számot kellett vetni azzal, hogy a hamisításokkal együtt kell élni, a tudomány fejlődésében és az ismeretek gyarapodásában a hamisítók és tanácsadók is osztoznak, az értés irracionális képességét pedig, amely Furt-

wängler szerint kizárólag a szem birodalmához tartozik, újra meg újra kijátszhatja a hamisítói zsenialitás. „Ludwig Curtius – említi Szilágyi – új stíluskritikai és ikonográfiai érvek birtokában a szeretve tisztelt mester, Furtwängler monumentális gemma-monográfiájának megjelenése után fél századdal kimutatta, hogy az egyik tábláján reprodukált valamennyi darab hamisítvány.” (38. o.)

Ha nem tévedek, Szilágyi János Györggyel nagyjából egy időben kezdték levonni e tapasztalat következtetéseit. Sir John Pope-Hennessy az olasz szobrászatról 1980-ban írott könyvének utolsó fejezetét például a reneszánsz szobrászat hamisításának szentelte. Noha magukkal a hamis műalkotásokkal szemben nem érvényesíti a hermeneutikus megértést, magát a hamisítás gyakorlatát a quattrocento szobrászat roppant XIX. századi hatásával hozza összefüggésbe, s így az akadémikus és nem akadémikus utánczások, kölcsönzések mellé helyezi a hamisításokat. Tézise: „a hamisítás története az olasz szobrászat történetének része”.

E tapasztalatnál azonban még fontosabb, hogy Furtwängler kora óta a hamisítványok felismerésének tudományos feladata *öncéllá* vált. Nemcsak a hamisítványok hermeneutikus megértése hiányzik az eredeti és a hamis közötti megkülönböztetés neurotikus formáiban, hanem e megkülönböztetés tudományos gyakorlata általában is historista nézőponttal helyettesíti a műalkotások hermeneutikus megértését. „Úgy látszik, hogy a hamisítványkérdésben egy fontos pontján lehet megragadni korunk európai hagyományú művészeti – és aligha csak a művészeti – kultúrájának polarizálódását. Az egyik oldalon, számszerűleg kétségtelenül a többség oldalán, azok állnak, akik számára a művészettel – akár a maival, akár a régebbi korokéval – való eleven kapcsolatot történeti megértése vagy legalábbis történeti elhelyezése próbálja pótolni. Egy mű hozzájuk szóló mondanivalóját mindenekelőtt egy történeti korból való besorolásban, egy körnek, iskolának, legfőképpen egy mesternek tulajdonításában remélik megtalálni. Századunk kultúrájának ezen a pólusán kap óriásivá nagyított és egyoldalúan eltorzított képet az »eredeti vagy hamisítvány« kérdése: ott, ahol a műtárgy keletkezéseinek adataitól várják – reménytelenül – annak megértését, minek kellene tetszeni benne.” (40. k. o.)

Mind ez idáig a meditáció nem lépte át az univerzálhermeneutika határait. A fenti idézetben összefoglalt kultúrkritika – a modern művészeti kultúra bírálata – némileg össze-cseng az esztétikai szféra modern elidegenedésének, az esztétikai megkülönböztetésnek a gadameri elméletével. A műalkotás absztrahálódik, elvonatkoztatjuk eredeti életösszefüggéseitől: „a mű elveszíti helyét és a világot, amelyhez tartozik, mert az esztétikai tudathoz tartozóvá válik”.

A fejtegetés arra is rámutathat, hogy a hermeneutikus megértés paradigmái megfeleltethetők a hamisítás megítélésének. Hiszen a „hamisítás helyett eredeti” naiv *diktuma* annak az eszménynek felel meg, hogy az eredeti intenció teljes egészében rekonstruálható, a „hamisítvány vagy eredeti” *problémaként* fölveti az eredeti intencionáltság teljes körűbb, „jobb” megértés lehetőségét, s a „hamisítvány és egyben eredeti” *belátásával* az értelmező horizontja is tudatosan belép a megértés folyamataiba.

Az univerzálhermeneutikus ezen a ponton megállna. Szilágyi azonban egy lépéssel továbblép, és mozgósítja a hermeneutika negyedik, eretnek paradigmáját is. Ez eredetileg az értelmezői önkény teljes szabadságát posztulálja – függetlenül a feltárható vagy már nem feltárható eredeti értelem-összefüggéstől. A hamisításról szóló értelmezések sorába pedig a következőképpen illeszkedik be: „A »hamisítvány helyett eredeti« követelményétől a »hamisítvány vagy eredeti« töprengésén át a »hamisítvány és egyben eredeti« dialektikáján is túllépve így jutunk el a »hamisítvány mint eredeti« nézőpontjához, amely pillanatnyilag talán a legnagyobb távlatokat nyújtja: egy korban, amelyben alapjaiban rendült meg a valódiságba vetett hit és bizalom, hirtelen fényárral világítani be a hamist és valódi egybemosó homályba, olyan kínzó és tisztázást provokáló, a személyes lét legrejtettebb szögleteibe is behatoló fényességgel, amely előtt nem lehet a szemet behunyni. És ennél többet talán nem is tehet a művészet.” (47. k. o.)

Ez az – egyébként a könyvet lezáró – szép gondolat rögtön nyilvánvalóvá teszi, hogy a szerző korlátozza a negyedik paradigma érvényességét. Ha ugyanis kiterjesztené a tudományos vizsgálódásra is, akkor mintegy érvénytelenítené eredményeit, amelyek bármilyen jelentős fordulatot javasolnak is a hami-

sított műalkotások szemléletében, nem adják fel az eredeti értelem-összefüggések megközelíthetőségének perspektíváját – legyen szó a gelai vázafestő archaikus formanyelvéről vagy a XVIII. század végi – XIX. század eleji hamisító klasszicista formanyelvéről. Szilágyi távol áll egy feyerabendí típusú anarchista tudományelmélettől. Az antik művészet mai kutatóinak viszonyát a hamisításokhoz így határozza meg: „tudnia kell, mi antik és mi nem, mert különben nem érti meg az antik világot; tudnia kell, hogy a modern hamisítás értéket képvisel, amely nem abban áll, hogy az archeológus vagy értő leleplezése révén kimutathatja szakmai tudását, hanem abban, hogy az ókorhoz való viszonyunkat, az antikvitás egy útját mutathatja. Ami azonban magát a kutatót illeti, ha tudománya segítségével valami lényegeset akar mondani az antik művészet aktualitásáról, személy szerint is úgy kell szemlélni és élvezni tudnia az antik műalkotásokat, mintha ma keletkeztek volna”. (J. Gy. Szilágyi: ANTIKENFÄLSCHUNG UND ANTIKENREZEPTION. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. XXX. fasc. 1–4. [1988].) Tudományos tárgyának vizsgálatát ő a „hamisítvány és egyben eredeti” dialektikus belátásának alapján végezte el, és a „hamisítvány mint eredeti” lehetőségét a modern művészetnek tartotta fenn.

A művészet e kiemelt státusa, az, hogy a művészetben megengedhető, ami másutt nem, a klasszikus tudományok emberét meglepően antiklasszikus művészeti irányzatok tolerálására indítja. Az a tapasztalat is bátoríthatta ebben, hogy a XX. század első felének és az ötvenes éveknél csodálatos képzőművészeti korszaka, amely oly hírhedten zaklatta a klasszikus kedélyt, lezárulása után a szeme láttára klasszicizálódott. A különbség azonban – amelyet Picasso és Duchamp „helycseréje” szimbolizálhat, az, hogy a hatvanas évektől az előbbi klasszicizálódott, az utóbbi öröksége pedig rendkívüli mértékben aktualizálódott és paradigmatickussá vált – lényegbevágó. „Pablo Picasso és Marcel Duchamp az a két festő, aki talán a legnagyobb hatással volt századunkra. Az első a műveivel; a második egy olyan művel, amely egyenes tagadása a mű modern fogalmának” – írta Octavio Paz (Somlyó György fordítása). Az avantgardista mozgalmak és a század nagy mesterei meghatározott tradíciókat romboltak le, az új művészet ma-

gának a művészetnek és a műalkotás fogalmának a tradícióját teszi – legkövetkezetesebb képviselőinél nagy filozófiai radikalizmussal – kétségessé. Szilágyi vagy nem érzékeli ezt a különbséget, vagy nem riad vissza tőle: az environmentalista, az akcióművészet, a fluxus, a koncept, s egyáltalában: az anti-művészet a művészet újfajta létjogosultságaként tűnik fel számára. Miközben e nyitottságot bámulatra méltónak találom, arra is gondolok, hogy a műalkotás iránti áhitat, amely benne kifejeződik, maga is klasszikus örökség. Ha abba beletörődünk is, hogy a művészet immár nem „szép”, azért még „szent” marad.

De vajon nem inadekvát-e azt a művészetfogalmat emerre átszarmaztatni? Nem inadekvát-e, noha tiszteletre méltó a jelenkori művészetben szinte penzumként próbálni megkeresni ugyanazt a funkciót (teszem a „hirtelen fényárral való bevilágítást”), amely a tradícióra jellemző? Nem föltételezhető-e, hogy az a művészeti kultúra, amely a műalkotásokkal való eleven kapcsolatot a történeti megértéssel helyettesítette, magára az újonnan keletkező műalkotásokra is kiterjesztette hatását, s olyan hidegséget, szenvtelenséget, a szépséggel szembeni közömbösséget, önmagára szorítókozó reflektáltságot, az érzékiiséget redukáló vagy éppen kizáró beavatkozásokat kényszerített számos irányzatra, amely lehet jelentős tapasztalat forrása, de nem a klasszikus esztétikai tapasztalathoz hasonlatos? Nyersen szólva ez a művészet az a művészet-e még? (AZ AVIGNONI KISASSZONYOK klasszicizálódott, a FONTAINE nem.)

Ezzel a kérdéssel kapcsolatban egy érdekes dokumentum áll rendelkezésünkre. Az említett Arthur Danto, aki konzervativizmussal igazán nem vádolható, ugyanazon a helyen, ahol a modern festészet rendkívüli filozófiai kihívásáról beszél, ezt mondja: „...a nagy festészet kedvelője vagyok, és nem állíthatom, hogy azt a művészetet, amely filozófiámat ösztönözte, hasonló intenzitással vagy hasonló módon szeretem, ahogyan például a holland mestereket bálványozom. Azt hiszem, esztétikailag az egészet el tudnám adni Giorgione VIHAR-jáért.” Egy másik helyen pedig ezt mondja: „A FONTAINE nem felel meg minden művészetkedvelő ízlésének, és megvallom, bármennyire csodálom is filozófiailag, ha nekem adnák, amilyen gyorsan lehet, kicserélném többé-ke-

vésbé bármely Chardinre vagy Morandira – vagy, tekintve a művészeti piac túlzásait, egy közepes kastélyra a Loire völgyében.”

Ez az egyik legkompetensebb helyről érkező vallomás a képzőművészet tekintetében is felveti a „régí” és a „mai” műalkotások *ekvipotencialitásának* problémáját. Ez a zenében régóta megmutatkozott, s a koncertek programjaiban a régi és a modern zene elkülönülésével mintegy intézményesült. Elképzeltető, hogy a *képzőművészetben* az a fajta telített esztétikai élmény és tapasztalat, amelyet mindannyian ismerünk, a ma születő művektől nem várható. Az is elképzeltető, hogy csak egy-egy nagy személyiségtől kaphatunk ilyet, s nem tendenciáktól. Ha így áll a helyzet, akkor szinte megfordítható Szilágyi János György saját tudományával szembeállított követelése – „*úgy kell szemlélni és élvezni tudni az antik műalkotásokat, mintha ma keletkeztek volna*”. Ennek az optativusnak a Nietzsche- és Kerényi-féle filológiai hagyományban világos a funkciója: a szó széles értelmében vett filológia ne legyen historista, „*a tudni nem érdemes dolgok tudománya*”. A művészeti kultúra jelenlegi helyzetében azonban elmondható volna: úgy kellene szemlélni és élvezni tudni a ma keletkezett műalkotásokat, ahogyan *ma* szemléljük és élvezük az antik műalkotásokat vagy Giorgione VIHAR-ját.

Szeretnék egy kicsit ennél a módosított formulánál időzni. Hogy a művészetre fogékony emberek egy jelentős csoportjában létezik ilyen vágy, azt saját tapasztalatomból is, szélesebb tapasztalatból is nyilvánvalónak tekintem. Szilágyi esszéje is bizonyíték erre, mert azt ugyan készséggel elfogadom, hogy az ő *esztétikai* befogadását a korinthuszi állatfrízek esetében mélyen befolyásolta Picasso – aki maga is a múlt egy nagy művészévé vált –, de azt már – tisztelettel – kötvé hiszem, hogy „*Allan Kaprow jégtáblákból emelt, elolvadó építményei, a német Wolf Vostell politikai allegóriának szánt akcióműve egy autó és egy villamos összeütközésével vagy Tinguely híres önpusztító gépe, az ÜDVÖZLET NEW YORKNAK*” (47. o.) befogadási *modell*t kínálhatott számára az antik műalkotások szemléletében és élvezetében. Nyilván megfordítva: arról akarja meggyőzni olvasóit, hogy a művészet fogalmának akár szélsőségesen radikális reformjai a művészet lényegét nem változtatják meg.

De valóban így van-e? Úgy tűnik számomra, hogy ennek ellentmond egy fontos kultúrszociológiai tény. Az, hogy együtt élünk a múlt művészetével, kultúránknak egyszerűen nagyobb részét tölti be, mint a ma keletkező művészet, és – Danto szavaival – más intenzitással és más módon szeretjük az előbbit, mint az utóbbit. Magától értetődő, hogy a múlt műalkotásainak befogadása is modern befogadás, olyannyira, hogy a kultúrkritika egy erős ágának – amelyhez Gadamer is tartozik – egyik legfőbb példája a régi művek funkcióvesztése, az életből való kiszakítottasága, muzealizálódása. Amikor például Edgar Wind szembeállítja egymással az anarchikus, szent félelmet (a platóni theiosz phoboszt) ébresztő, tartalmilag telített, létünkkel közvetlen kapcsolatban álló művészeti világot a domesztikált, alternatív formák játékává váló, létünk alapkérdéseinek külterületére szorult művészeti világgal, akkor az utóbbiba éppúgy beleérti a modern művészeti gyakorlatot, mint a régi műalkotások modern – tömeges, felületes – recepcióját. Ezenközben a romantikus kultúrkritikusokkal ellentétben nem felejt el, hogy az a több mint százéves (s eredetét a reneszánszig visszavezethető) folyamat, amely az érzékenység új területeit tárta fel, elszakítván a művészeteket a befogadók mindennapi világától, hatalmas művészi erőfeszítések és teljesítmények eredménye. S ami a régi, a múzeumban átfunkcionált műalkotásokat illeti, úgy látszik, Wind és más éles szemű kritikusok minden jogos aggálya, a turista-műélvező minden karikírozása ellenére azok nem vesztették el „*méregfogukat*”: vagy legalábbis nyitva állnak arra, hogy az érzelmileg elkötelezett jelentéstulajdonítás olyan roppant energiáit mozgósítsák a szemlélőben, amelyre kortársi műalkotások ma ritkán képesek.

Ennek nem csak az a természetes rostálás és kiválasztás az oka, amely a telő idő munkája. Szerepet játszik benne az a *jelentéstöbblet*, amelyet a régi műalkotások és tárgyak a modernitásban éppen saját világuk, eredeti életösszefüggésük, a történelmi életbe való beágyazottságuk, funkciójuk elvesztésének kárpótlásaként nyernek. Ez a jelentéstöbblet különböző hagyományok, történelmek, emberi sorsok revitalizálható emléke. A művészet korántsem csak az a félelmetes, démonikus, a

biztonsági zónákat kerülő anarchikus képződmény, aminek Wind a nagy műalkotást látta. De a szórakoztató, disztó, illusztráló, mesélő, utánzó célú műalkotást vagy akár egy gonddal megformált valahai használati eszközt is különös patetikus vagy gyengéd jelentőséggel ruház fel az emlékezés. Ahogy egy, a képzőművészetre kivált érzékeny magyar költő, Csanádi Imre írta (Berry herceg hóráskönyvének egyik miniatűrjáról), maga is alázatos-gondosan követve a képirást: „*rárárvédjünk hajdani, alázatosan gondos mesterekre, / nem fogyó álmélkodással akik csüggték a semiségeken, // fodor füstön, behavazott falucskán, / kopasz fák ezer ágán-bogán, // szemétre szorult varjakon, / akolba zsúfolt, fázós juhokon, // kandallónál fűtőző / kecses leányasszonyokon, // és pingáltatták komolyan, / hogy fönn, apró híváságoknak fölötte // hajt-hajt a koronás Névtelen, / égi jelek és forgó csillagok között*” (CSILLAGFORGÓ, 1965).

A szenvtelenség ugyanakkor a kortárs képzőművészeti alkotások befogadásának fölötté gyakori velejárója. Számos irányzatnak és művésznek intenciója is ez, de ahol más vagy ellentétes intenciót sejtünk, ott a művészi eredetiség intellektuális önkénye, a művész köznyelv hiányából következő bizonytalanság (az egyes művek önálló – nem mindjárt az egész addigi életművet beszámító és a kontextust rekonstruáló – értelmezésében és megítélésében) vagy a formalehetőségek kimerülési tünetei idézhetik elő ezt a recepciót. Ritka az a régi mesterekhez hasonló intenzitású hatás, amelyet e sorok írójából legutoljára Francis Bacon, hazai terepen pedig Jovánovics György és Váli Dezső művészete váltott ki. Ezt konzervatív epigonok nem idézhetik elő, nem beszélve arról, hogy a konzervatív epigonok ma posztmodern kontextusba helyezhetők – esetleg éppen a hamis mint eredeti formulájával.

Természetesen fölvehető, hogy nem a képzőművészet hatalmas e századi teljesítményei utáni kifáradásról van szó (amely egyébként nem ritka e művészet történetében), hanem új – például a *post-histoire* perspektívájába állított – létmódjáról, amelyet eddigi művészetfogalmainkkal s kivált a klasszikussal nem tudunk megközelíteni. Ezt azonban itt nem kell mérlegelnünk. A fenti vázlat célja kizárólag annak eldöntése, hogy a „hamisítvány mint eredeti” nézőpontja valóban szol-

gál-e azokkal a távlatokkal, amelyeket Szilágyi János György tulajdonított neki.

Kétségtelen, hogy az 1970-es évek második feléből származó sejtések részben támaszkodtak azokra a tapasztalatokra, amelyeket a hatvanas évek elejétől mindenekelőtt a *multiple* néven összefogható, az eredetiséget relativizáló, illetve megsemmisítő művészi törekvések halmoztak fel, részben pedig igazolta őket az idő, amennyiben a hamisítvány, a másolat és az idézet mint eredeti, a posztmodern művészet egyik vezető paradigmája lett. Ám éppen stílussá és modellé válva elveszítette azokat az energiáit, amelyeket Szilágyi várt tőle. S ez a fejlemény – bármilyen furcsa – az ő okfejtéséből is kikövetkeztethető. Mert az igaz ugyan, hogy a hagyományos művészetfogalmak jelentős provokációi felhívták a figyelmet arra, hogy a kultúra határvonalai nem az eredeti és igazi, illetve hamis és nem igazi között húzódnak. Az eredeti lehet nem igazi (álművészet, giccs stb.). „*A régi mesterek képéről áhítattal készült másolatok*” (45. o.) lehetnek igaziak. Az eredeti lehet hamisíthatatlan, mert utánzása maga is eredeti. A hamisítás is lehet eredeti, például mint ironikus másolat vagy mint olyan régi hamisítás, amely épp a különbségek feltárulása által önállósul. Mindezek a példák a művészi praxisra utalnak. Kérdés: lehet-e a hamis igazi? Válaszom: gesztusként igen, berendezkedett művészi praxisként nem.

„*A hamisítás az antiművészet egyik klasszikus lehetősége – miért ne lehetne megragadni mint kifejezési formát éppen annak a demonstrálására, hogy szüntelenül hamisított világban élünk*” – teszi fel a kérdést Szilágyi. (47. o.) Egy kritikai tartalom ilyen túlzó általánossága, a valóságot mintegy tükrözni kívánó természete azzal a veszéllyel jár, hogy átcsap affirmatív ellentétébe. Andy Warhol műveiben – egy szokásos értelmezés szerint – a hamis válik igazzá, a művész kisajátítja a kultúrafogyasztás iparának szemléletét és technikáját, hogy demonstrálja a hamisított világot. Nem látok azonban semmilyen kényszerítő argumentumot egy ellenkező s éppennyire jó értelmezéssel szemben, amely szerint *elsajátította* e szemléletet, és az egyik leghatásosabb kiterjesztőjévé vált, amennyiben a tömegkultúra részévé és áruféttisévé változtatta a kortársi magasművészetet.

A hamisításról pedig *önmagában* nem tudjuk leolvasni, hogy a hamisított világ bírálója vagy fenntartója. Egy filozófiailag mély értelmű drámai gesztusban az előbbi sejtethetjük, e gesztus ismételt megismétlésében, *hamisításában*, irányzattá etablozódásában az utóbbi. Elaine Sturtevant a hatvanas években és a hetvenes évek elején pop-art-művészek műveit, Beuys-installációkat másolt, 1973-ban megalkotta DUCHAMP FONTAINE-JE című művét (az elvesztett eredeti nyomán maga Duchamp 1964-ben boc�átott ki új másolatot). Sturtevant kísérlete ekkoriban még nem tartozott a „letelepedett”, elfogadott törekvések közé, és a polémia hatására abbahagyta. Tizenkét év múltán, 1985-ben azonban folytatta, s egyszeriben az időközben megszilárdult, kiállítással jelentkező Appropriation Art előfutárává vált. „Az »Appropriation Art«-ot – írja Jörg Huber – a konceptművészet utódjának kell tekintenünk: a műalkotásjelleg az eszmében és az eljárásban valósul meg, [Mike] Bidlo esetében az imitatív másolatban. [1988-ban a New York-i Castelli Galériában nyolcvan Picasso-másolatot állított ki a saját szignójával.] Az eredmény immanens és önmagában jelentés nélküli. Az eredetit és a másolatot egyenrangúnak kezelik, kölcsönös viszonyuk tetszőleges. Bidlo »Picasso nyomán« fest és »Bidlo«-ként szignálja. Lichtenstein-ről mondják, hogy ő »egy ‚Lichtenstein nyomán‘ készült Bidlót maga másolt le, és ezt a címet adta neki: ‚Bidlo nyomán‘.«.” Mellékesen szólva Lichtenstein e gesztusa megint csak olyasvalami, ami a szellemes ötlettel inkább bírálója, mint fenntartója a berendezkedett „hamisító”-másoló irányzatnak.

Mert ezekben a *megkülönböztethetlenségre* törekvő, „tökéletes” másolatokban/hamisításokban nem folytatódik, hanem felfüggesztődik vagy legalábbis szándék szerint felfüggesztődik a hermeneutikus párbeszéd az eredetivel. Amelynek ma is vannak kiváló művelői. Ehelyett a *fölcserélhetőség* elvét ajánlják. Természetesen ez is lehet a modern kultúra kritikájaként felfogni. Például David Carrier amerikai művészeti író szerint így: „Milyen ironikus, hogy miközben majdnem senkit sem sokkol az OLYMPIA szexualitása, Caravaggio JUDIT ÉS HOLOFERNESZ-ének erőszaka vagy akár a VARJAK A BÚZAMEZŐ FÖLÖTT drámája, mindenkit sokkolna az a fölfedezés, hogy a múzeumlátogatók nem az eredeti Manet-t, Caravaggiót és Van Go-

ghot látták, hanem egy megközelítően tökéletes másolatot. Régebbi nemzedékek felfogták e képek tartalmát – számunkra csak műalkotások. Zavaró, nyugtalanító volna megtudni, hogy ezt a három képet vizuálisan megkülönböztethetetlen másolatokkal cserélték ki.” S ennek a zavarásnak, nyugtalanításnak a művészeti formája – „*disturbatory art*” – lenne a hamisítás. A kérdés azonban megint föltehető: milyen érvek szólnak amellett, hogy e zavar visszavezethető majd a befogadót a jelentésgazdag hatáshoz, s nem fenntartja a jelenlegi állapotot, vagy éppen – a művészet történelmi fogalmát aláásó módon – *meggyőzi* a befogadót a tetszés szerinti fölcserélhetőség jogosultságáról? A neurotikus vagy üres, öncélú eredetiség-hajszolás kompenzáló természetének felismerése ugyanis – legalábbis a történelmi műalkotások vonatkozásában – nem vezethet az eredetiség fogalmának és értékének föladásához.

Szilágyi János György nagyszerű könyvének kritikai vizsgálata véleményem szerint ahhoz a következtetéshez vezetett, hogy a legmodernebb képzőművészet bizonyos reprezentatív törekvései és a folyamatos hagyományú klasszikus európai művészetfogalom közötti szakadék *nem* hidalható át. Vagy – bízva a hagyomány minden reformon keresztül való fenntarthatóságában – *bírálo* szempontokat érvényesítünk a hamisítás mint eredeti paradigmájával szemben. Vagy – bízva e paradigma teherbíró képességében – radikálisan átértékeljük az egész hagyományt, eredeti értelem-összefüggéseire való tekintet nélkül.

Vagy – ha nem bízunk egy új, egységes, univerzális művészetfogalom létrehozhatóságában – tudomásul vesszük, hogy különböző művészetfogalmak és paradigmák különböző *történetekként* egymás mellett élnek a modern kultúrában. Vannak hosszabb életű és vannak kurtább történetek, vannak szereplők, akikre több történet is jogot tart, s vannak, akik ténylegesen is több történet résztvevői. A történetek nem függetlenek egymástól, vitatkozhatnak, sőt harcolhatnak is egymással. Vannak történetek, amelyek több történetté osztódnak, s vannak, amelyek másokat bekebeleznek. Ez nem a posztmodern prestabilizált harmóniája, amely nem ismeri a vitát, és ezért nem ismeri a megegyezést. (Azaz – az is egy a történetek között.) Nagyon sok min-

den történhet a történetekben és a történetek között, csak annak létszükségyszerűsége enyészik el e felfogásban, hogy az egyes történeteknek egyesülniük *kell* egyetlen *nagyanban*, a Lyotard által joggal bíralt nagy elbeszélésben.

Radnóti Sándor

NE A KÉPED SZIDD, HA A TÜKRÖD FERDE

*Madárzsoké. Tandori Dezső verseit mondja
Hungaroton Classic Kft., 1994*

A Nagyi csodás velencei tükrének ormóltan arisztokratikusságából, úri göggyéből visszavéve állítanám, hogy mind, ami tükör, ferde, görbe vagy töredezetten kaleidoszkopikus, állít valamit, ha nem tükrözi is oly élesen, risztóan vagy megbocsátást kicsikarva a Nagyi serkenő szakállkáját, derűs vonalkáit, metszően kemény bajszát.

A Nagyi. Büszke asszony. Számára mindig csak egy út elfogadható. A fekete fekete, hatkor kelni, a reggel sosem maradhat el. Így kell járni, így kell gondolni, így kell gondolkodni. Nem méllázik, nem reszket meg a hangja, nem mállik szerteszét a mondata.

Szövegszakaszokat elmondani, kinyilatkoztatni, szövegszomszédai mellől kiemelni, ez a vállalkozás már önmagában nagyszerű. Ezernyi belső hang zsongását állítja meg, olvasók saját hangsúlyait helyezi át, megállít, kimerevit, drasztikusan átalakít. Nincs egerút, nincs lebegtetés, nincs többé az én olvasatának ezernyi kalandja.

Itt nyugszik egy kazetta, számunkra immár megkövesedve számtalan szövegszelet. Írója, elmondója, színésze, karmestere, első hegedűse lezárta, megítélte, végigjatszotta. Ezzel megmagyarázta? Több-e vagy kevesebb így? Megmagyarázhatta, vagy leírva már nem lett volna hozzá többé közé?

Vegyük azt, mikor a költő, szülőatyja és lejegyző rezignáltan felmond, mint például a KOAN I. esetében. Vagy azt, mikor unottan, olyan legyünk már túl rajta mondással el-

mond, mint a TRADONI VISSZAGONDOL-nál. Vagy vegyük az egyre fellelkesülő T. D.-t hallgatván az L. Z. A. 3. hangjátékát. Vagy lessük a na-most-már-tudod-fiam leckét a 11. TÖREDEK kapcsán. Akár szomorúak is lehetünk, hogy, na lám, helyretettek, akár vidámak is, hogy mégis milyen finoman, lágyan lettek szóra bírva ezek a szótlan-mogorva versmicsodák.

Van, amit felsóhajt (TALIZMÁN), van, amit átél (A VÍVÓTEREM), van, amelyiknek színésze (NEM AZÉ, AKI FUT). Néhol kiemel, a szöveget saját tükre elé állítja, magába futtatja, „és vége van” (ARANY KÖZÉP). Hol értelmez (MÁR...), hol felstilizál („LONDONI MINDENSZENTER”). Aztán megtörténik, hogy egyszerűen átírja versét, nem csupán más dallammal játssza, a szövegtestet is átformázza („A NYÍLT ÉG EZÜST VITORLÁSAI”).

Joga van. Különbösen se úgy mondja, mint ha ez volna az egy érvényes olvasat. Az ő verse. Ő írta. Tényleg van joga? Csak úgy belepiszkálhat abba, amit már egészen máshogyan szoktunk meg? Az a vessző egyáltalán nem oda kell. Ott az nem azt jelenti. Az UT-RILLÓ-s versben mért nyafog? Nem is nyafog, szűkül. Pilinszkyt idéz? „föld és ég között”? Direkt vagy véletlenül? Mestercitálás? Emlék? Alázat?

Mért épp ezeket a verseket választotta? Játékot és halált idéz? Megkísérli a lehetetlent némaság és némaság felmondásával (KOAN III.)? Elhullt, váltott lovakat szed össze? A nyakára? Megteszi értük még egyszer az utat? Visszafelé? Hiába? (HOMMAGE.)

Akkor „az értelmezhetés / csak művi mérvadó”. Tükröm ferde. Megbántva amiatt, hogy elszedték a versek magam alkotta hangélményeit. Kaptam helyette egy külső hangot, benyomom, játszógomb, elég szép hang, fátyolos, törekeny, játékos.

(közjáték) – (néhány megjegyzés egy Tandori-kritikáról) – (hogy jön ez ide) – azonképp (jaj nekünk, Virginia Woolf), és most nem szeretnék hivatkozni a kritikára, amire hivatkozom. Csak jelezném, jelzett szöveg mintha azt kérné számon a medvén, mért nem kerek, a kakukkfűn, mért nem mond vicceket, a biciklin, mért nem keserű. Mért ír rosszat, aki jót is tud írni, mért ír hosszán, ha röviden is lehet. Mért csomagolja be, mért az adófizető polgárok pénzén, mért a kritikusok

keserves kenyerét keskenyítve (mennyi lap!). Nem ironizálnék, de szerző nyilván semmit nem csomagol, „baszhatnak!”, közli az utcán egy neki tetsző hölgyvel, így nyílt, így is helyes, s ha valakire rábiccent: „Jó napot!”, azal a legteljesebb jókívánásait közölte. S ha tovább szóném kritikája szárait (ami melleleg mint írás és szellemesség nagyon is tetszetős), akkor ugye mire elolvastuk, el kell hogy öntsön minket az a magasságos kognitív disszonancia (i. m.), rá kell jöjjünk, hogy nevezett kritikusként teljességgel igazra volt (különben mi a fenéért rágtuk át rajta magunkat), és láss csodát, akkortól Tandorit többé nem, csak nevezett kritikus írásait fognánk olvasni. Csak nem rágunk végig egy ledoronuló írást, csak úgy per időmúlatás?!

Ennyit a tükrökről, ferdékről és nem ferdékről. Ennyit a más kritikáján való duzzogásról. Ennyit egy kazetta vállalkozásáról, mely valamicskét elszedett egy illúzióból, de hozzáadta egy rokonszenvesen szomorkás hang értelmező olvasatát. Bár: „*Minden megközelítés már / önmagától tűnékeny; mérték, / melyet mindig saját / változása teremt meg; oly síp, / mely csak saját hangjára szól –*” (TÖREDÉK HAMELETNEK.)

Ez jutott eszembe. Meg a Nagyi tükre. Meg még egy. A városmajori uszodában található. Úgy egy falnyi. A tetején egy felirattal: ÉRTÉKMEGŐRZŐ. Bárki megnézheti. Magát és benne.

Ambrus Judit

VÁRKONYI NÁNDOR: AZ ELVESZETT PARADICSOM

Széphalom, 1994. 757 oldal, 1400 Ft

Várkonyi Nándor posztumusz műve az emberré válás folyamatát ábrázolja a maga különös szempontjából. A mű tíz fejezetből áll. Az első két fejezet (A MAJOM-MÍTOSZ és AZ EMBER-MÍTOSZ) a darwinizmus kritikáját tartalmazza, mintegy megtisztítva a terepet a szerző számára voltaképpen szándéka megvalósításához. Várkonyi ugyanis azt a régi, a bün-

beesés előtti embert kívánja bemutatni, aki otthon volt az Édenben (III. fejezet ADAM KADMON; IV. fejezet A RÉGI EMBER ÉS A RÉGI ISTEN), majd kozmikus bűnt követvén el, kiűzetett onnan (V. fejezet AZ ELVESZETT PARADICSOM). Ám az ember az Édenen kívüli életében is mindig az édeni rend szimbolikus reprodukálására törekedett (VI. fejezet A MÁNDALA SZIMBÓLUM). Ezt történelme kezdetén eredendően kétnemű lénye női felének segítségével érte el (VII. fejezet A NAGY ANYA), majd később férfiúi tulajdonságai kerültek előtérbe (VIII. fejezet ISTENFIAK, CSILLAGOK, KIRÁLYOK). A történelmi folyamat eredményeként létrejött társadalmi berendezkedés racionális felszine alatt mindvégig jelen volt az édeni ősléte titkos tudása (IX. fejezet A MISZTÉRIUM), amely a nyugati ember történelme során a Gnózisban lobbant utolsó (X. fejezet A GNÓZIS).

Az a történeti-metafizikai pont, amelyről a szerző széttekint anyagán, halvány ígéretet, de kétségtelen ígéretet hordoz arra vonatkozóan, hogy a természettudományoktól elfordulóban lévő ember visszatálhat a régi szemlélethez, kivált azért is, mert „[a] mítoszok és a csillagvilág mai tudósai azt mondják, hogy ismét egy nagy világekorszak vége felé közeledünk, kifelé megyünk a Halak csillagképéből, és átlépünk a Vízöntő hatalmába. Az új korban új ember fog születni, s az új ember másképp fogja látni a világot. Késő unokáink eldönthetik majd, igazuk volt-e a mai tudósoknak és hívőknek, amikor úgy látták és remélték, hogy az ember visszatér minden nagy harmónia forrásához, a természethez, és újra föléb-reszti magában a világharmónia átélőjét, a lelket”. (669. o.)

*

Várkonyi Nándor (1896–1975) az irodalmi köztudatban a SZIRIAT OSZLOPAI (1940; 1972) szerzőjeként van jelen. Pedig szellemi fölkészülésének időszaka után a tudós pécsi könyvtáros és magántanár több művet is publikált. Az ELMÉK, ESZMÉK című tanulmánykötet (1937), A DUNÁNTÚLI KÖLTÉSzet (1940), AZ ÚJABB MAGYAR IRODALOM 1880–1940 (1942), AZ ÍRÁS TÖRTÉNETE (1943), a MAGYAR DUNÁNTÚL (1944) és a többi, a negyvenes években íródott mű jó szemű, finom tollú *homo literatus* írása. Barátok és tanítványok veszik körül, műveltsége, személyiségének varázsa és tisztasága predesztinálja őt ar-

ra, hogy szerkesztője legyen a *Sorsunk* című pécsi folyóiratnak, amely 1941 és 1948 között jelenik meg. A fordulat éve azután Várkonyi pályáján is törést jelent. Folyóiratát megszüntetik, a SZIRIAT folytatásaként készülő, 1948-ra már meghirdetett könyve, AZ ELVESZETT PARADICSOM első változata kultúrpolitikai okokból nem jelenhet meg. Várkonyi Nándor, a könyvtáros példás fegyelemmel dolgozik tovább, ám az alkotó nagyon nehéz helyzetben van: hatalmas íví, négy részre tervezett művének (ELSÜLLYEDT KULTÚRÁK, AZ ELVESZETT PARADICSOM, VARÁZSTUDOMÁNY, AZ ÖTÖDIK EMBER) koncepcióját kiérlelte magában, a mű immár önmagát írja. Ám a pécsi egyetemi könyvtárat a második világháború után szétszórják, az író a témájához szükséges új irodalomhoz nem juthat hozzá. Így hát bezárkózik a Múbe, amelyről – ha széttekint az ötvenes évek Magyarországon – sejtheti, hogy bár alkotóereje teljében van, posztumusz művet ír: megjelentetésére semmi remény.

Vekerdi László kiváló tanulmányában (AZ ELVESZETT PARADICSOM) Várkonyi Nándor helyét a „hermetikusok” között jelölte ki, ahhoz a mély és homályos hagyományokkal rendelkező kulturális vonulathoz sorolva őt, amelynek eredete az antikvitásba nyúlik, s amely a XVIII. század óta a természettudományokkal párhuzamosan van jelen az európai kultúrában. „Sommasan és durva egyszerűsítéssel azt mondhatjuk – írja Vekerdi –, hogy amíg az új természettudományt nem vagy legalábbis soha nem elsődlegesen érdekelte az ember helye a természetben, addig a természetes mágia sajátlagos és tulajdonképpeni [...] célja az Ember Helyének a Keresése és Meghatározása volt a Természetben. Így, csupa nagybetűvel és kellő pátozzsal.” (VÁRKONYI NÁNDOR EMLÉKKÖNYV, Budapest, 1993. 141. o.) Várkonyi Nándor kultúr-antropológiai nézeteinek ez a hermetikus beágyazottsága eleve értelmetlenné teszi azt a méltatlan (bár nem elképzelhetetlen) támadást, amely a természettudomány részéről érhetné a szerzőt. Vekerdi László még egy lépéssel továbbmegy. Miután leszögezte, hogy a szóban forgó mű – bár az emberré válásról szól – egyáltalán nem természettudományos mű, hozzáteszi: nem is társadalomtudományi vagy „humán” orientációjú, hanem olyan,

szabályoknak nem engedelmeskedő szellem-tudományos konstrukció, amely szellemi rokonait – többek között – Weöres Sándor költészetében és Kodolányi János regényeiben találja. (Mint köztudott, kettejükre komoly hatással voltak Várkonyi gondolatai.)

Ha zárójelbe tesszük AZ ELVESZETT PARADICSOM nagyívű és reménykedő eszkhatólogiáját (a Vízöntő-korszak emberében talán a régi ember tér majd vissza, aki az Édennek legalább az emlékei között otthon van), és a mű anyagát vesszük szemügyre, azt találjuk, hogy Várkonyi Nándor könyve az összehasonlító mitosz kutatás elemeiből építkezik. E tudománynak James Georg Frazer (1854–1941) munkásságában alakulnak ki azok a keretei, amelyeket a vele kapcsolatban álló tudósok részint kitöltenek, részint tovább tágítanak. Valamennyien szenvedélyes, élénk képzelőerejű kutatók, akiknek az ötvenes években induló második generáció hűvösebb gondolkodású és kifinomultabb módszereket alkalmazó képviselői nem kis kárörömmel lobbantják szemükre a logikának fittyet hányó intuício túlsúlyát. Mint G. S. Kirk írja: „*maga Frazer – mint ezt a jelenkori antropológusok oly nagy előszeretettel hangsúlyozzák, önelégült módon gyalázva a ledőlт bálványt – egy tucatnyi különböző kultúrából származó felszínes hasonlóságot gyűjtött katalógusba, hogy ezekkel támassza alá meglehetősen kétséges elméleteit, és a régi iskolának rengeteg szövegkritikáját alkalmazta avégett, hogy hatalmas lista-ba szedjen passzusokat, amelyekről feltételezhető volt valamiféle párhuzamosság, és amelyeket önkényes és felületes elvek alapján válogatott össze*”. (G. S. Kirk: A MÍTOSZ. Budapest, 1993. 18–19. o.)

Ezért elég meghökkenő, hogy Várkonyi – aki a negyvenes-ötvenes években írja művét –, ha a szaktudós mitosz kutató alakját hozza szóba, teljesen idejétmúlt sztereotípiákat fogalmaz meg az „*ércfenekű, de fafejű*” szakemberekről, akikből hiányzik „*a hit és az intuício*” (438. o.), s akik számára ez a korlátozott felfogás „*szolgálatja az egzakt tudomány ércfedezetét*” (726. o.). „*Ezért – kiált fel a szerző – hagyjuk el a tudomány papíros-celláit, és forduljunk az élet felé.*” (Uo.) Bajosan lehetne jobban az élet felé fordulni ezen a téren, mint éppen a Frazer-tanítványok tették, akik szétrajzoltak etnológiai terepmunkát végezni Afrikába,

Óceániába, Ausztráliába és az amerikai indiánok közé, hogy ellenőrizték mesterük hipotéziseit.

A fafejű szobatudóssal szerzőnknel egyrészt a „haladó tudomány” képviselője áll szemben, másrészt a zseniális dilettáns. A haladó tudós: a kultúrtörténész Wilhelm Schmidt, akinek eredményei „*lényegükben a mai tudományos közvéleményt tükrözik (mármint a haladót)*” (226. o.), és akinek „*elfogulatlansága, módszerének tudományos megbízhatósága oly szembeszökő, hogy [...] megdöntötte a múlt század apriorikus eredményeit*” (278. o.). Sajnos a szövegből végül is nem körvonalazódik sem a kultúrtörténeti irányzat módszere, sem pedig, hogy Várkonyi Nándor azt vajon s mennyiben alkalmazza. A zseniális dilettáns: Johann Jakob Bachofen. Ő „*a dilettánsoknak abból a lángelméjű, teremtő fajtájából való, amely – úgy látszik –, nélkülözhetetlen a tudományos haladáshoz. Azok közé a műkedvelők közé tartozott, akik éppen a professziótól függetlenek, akiket nem köt tekintély, mester, pálya, karrier, irányzat, tudományos trösztérdek*” (438. o.). A szerző érezhetően ezzel az attitűddel tud leginkább azonosulni. (Más kérdés persze, hogy Bachofen, aki a berlini egyetemen August Boeckh-nél tanult klasszika-filológiát, F. K. Savigny mellett római jogot, majd Heidelbergben folytatta tanulmányait, és Göttingenben doktorált, csupán abban az értelemben nevezhető dilettánsnak, azaz műkedvelőnek, hogy jó vagyoni helyzeténél fogva megengedhette magának, amit csak kevesen: kétévi egyetemi magántanárkodás után kizárólag azokkal a művekkel foglalkozott, amelyeket kedvelt.)

*

Kétségtelen, hogy Várkonyi Nándor hatalmas műve dilettáns munka, a dilettantizmus minden előnyével és hátrányával. Szerzőjét valóban nem kötötte sem tekintély, sem karrier vagy tudományos trösztérdek – ami előnyére válik. A mérleg másik serpenyőjében viszont azt találjuk, hogy forrás- és szövegkezelése, valamint érvelése szertelenül csapongó, minden módszert nélkülöz. Az alábbiakban néhány példát mutatok be a sok közül.

Ritkán adódik, hogy Várkonyi az idézeteinek megjelölje a forrását. Pedig műve igen értékes mitográfiai adatok tárháza lehetne – és remélhetőleg lesz is majd egyszer –, ám je-

len formájában, a lelőhelyek adatai nélkül nem használható. Így persze a legtöbb olyan állítása, amelyet az idézetek hivatottak alátámasztani, ellenőrizhetetlen.

Ugyancsak megállapíthatatlan, hogy milyen szélességben és milyen mélységben ismeri témája szakirodalmát. Tudjuk róla, hogy sokat olvasó és jó memóriájú ember volt, ami nagyon szerencsés adottság, ám önmagában nem kritériuma a kompetenciának. Az etnológiával kapcsolatban például ezt írja: ebben a tudományban „[az] első utat az úgynevezett kultúrtörténeti iskola tette járhatóvá a század elején [...], mert amit addig etnológia címén műveltek, nem volt tudomány”. (227. o.) A szöveg további részei alapján nem lehet eldönteni, vajon ez arra utal-e, hogy Várkonyi nem ismeri fel az evolucionista etnológia (Frazer, Tylor és Morgan) eredményeit, vagy pedig Wilhelm Schmidt kritikájának hatása alatt túlzón fogalmaz. Egy másik állítása szerint az ókortudomány 1861-ben (Bachofen MUTTERRECHT-jének megjelenésekor) „*a humanista rajongás és a filológiai szövegkezelés állapotában leledzett, azaz meg sem született még*” (438. o.). Megállapíthatatlan, hogy ez a kijelentés azt fed-e, szerzője nem ismeri kellő mélységében a XIX. század első felének német ókortudományát, ezen belül például F. G. Creuzer SYMBOLIK UND MYTHOLOGIE DER ALTEN VÖLKER (1810–23) című hatalmas művének és August Boeckh munkáinak a mítoszok mibenlétére és társadalmi beágyazottságára vonatkozó fontos felismeréseit, vagy csupán egy kihívón és szerencsétlenül intonált Nietzsche-allúzióról van itt szó.

Forrásainak tudományos megbízhatósága valószínűleg nem különösebben érdekli. Legalábbis erre lehet következtetni abból a tényből, hogy a bizánci kultúra, teológia és építészet témakörében egyetlen mű a kalauza: Sir Galahad könyve. Mármost „Sir Galahad” – mint Várkonyi is megjegyzi a FÜGGELÉK-ben – a német Berta Eckner írői álneve. A szellemes, ám felületes kékharisnyának a bizánci kultúráról magyarul is megjelent lektúrje tudományos szempontból tökéletesen értéktelen.

Mivel a legtöbb esetben a források megnevezetlenek maradnak, nem tudható, mennyire megbízhatók azok a szövegek, amelyekkel a szerző dolgozik. Ez azért is ké-

nyes kérdés, mert Várkonyi Nándor filológiai kompetenciája – például a görög és a héber anyag esetében – nem nevezhető kifogástalannak. Ez apró hibákból tűnik ki. Például a héber *szefira* (a kabalában: az Örökkévaló emanációja) kifejezés többes számú alakját, a *szefirot* szót a szerző mintha egyes számúnak értené, s ezért többször is „*Sephirothok*”-ról beszél (192. o.). A tíz szefira neve közül a *Chochma* a szövegben Csokma (!) alakban, a *Cheszed* pedig Chered alakban fordul elő (uo.). Ezeket a hibákat tapintatos szerkesztői kéz ugyanúgy kijavíthatta volna, mint azt a tévedést, hogy az *Elohim* „az *Éloi* vagy *Éli* (isten) szó többes számú alakja” (203. o.): minden író-olvasó ember tudja, hogy *Elohim* az *eloah* többes száma, és Várkonyi Nándor is nyilván ezt kívánta közölni. Ugyancsak elemi tévedés, hogy a szerző a görög *tetraktüsz* kifejezésről azt hiszi, „négy”-et jelent, amely „*egyesítve a hárommal, hetet ad*” (385. o.). Az így kapott hetes szám jelentőségére aztán egész kis elméletet épít. Valójában a tetraktüsz az első négy szám összegét (1+2+3+4) jelenti, azaz számértéke 10.

Súlyosabb ennél az olyan tévedés, amikor – valószínűleg valamely nem kellő kritikával kezelt, felületes forrásból – nem létező szövegek kerülnek a műbe. Például a 342. oldalon ezt olvassuk: „*Életünk büntetés valamely nagy bűnért*» – írja *Arisztotelész*; *Anaximandrosz* pedig egészen a mi felfogásunk szerint fogalmaz: *»A világ és az isten eredeti egységét ember előtti bűn bontotta meg, s az új világ, amely ebből az elszakadástól keletkezett, ama bűn büntetése alatt nyög.*»” Valószínűtlennek tartom, hogy *Arisztotelész* az életet büntetésnek tartotta volna, hiszen ez a tétel lélekvándorlást implikálna, ezt a feltevést pedig ő elvetette. (Végignéztem az INDEX ARISTOTELICUS alapján a „büntetés” jelentésű görög szavak előfordulását arisztotelészi szövegekben, de nem találtam ilyen mondatot.) *Anaximandrosz* fragmentumai és a vele foglalkozó testimóniumok között sem szerepel a világ ember előtti egységét megbontó ősbűnről szóló mondat. Az idézett szöveg *Anaximandrosz* első töredékének (Diels – Kranz 12 B 1) a felismerhetetlenségig kifacsart parafrázisa. Ugyanezen típusba tartozik az a meglepő kijelentés, hogy Szókratésznek „*meg kellett halnia, mert daimónja sugallatára a Nap-misztériumot profanálta akaratlanul*”. (599.

o.) Az ismeretlen forrás, ahonnan a szerző ezt az információt átvehette, valószínűleg összekeverte a Szókratész és Anaxagoras ellen Athénban fölhozott vádakot.

Amilyen mértékben negligálja Várkonyi a tekintély elvét a források megválogatásakor, olyan előszeretettel alkalmaz autoriter kijelentéseket érvelés helyett. Olvastuk sommás véleményét arról, hogy a Schmidt előtti etnológia *nem volt tudomány*, Bachofen előtt pedig az ókortudomány *meg sem született*. Helyenként az érvelést stiláris fordulatok pótolják. (Az alábbi idézetekben a kiemelések tölem származnak.)

Például a szöveg azt sugallja, hogy ha valaki valamit „*tudományosan megállapít*”, akkor ott vitának helye nincs. „*Cicero kétezer évvel ezelőtti tudományosan és érvényesen megállapította: [...] »Tudjuk, hogy minden nép közös véleménye szerint a lélek fenntartad.*»” (280. o.)

Ugyanilyen megfellebbezhetetlen igazság az, amit „*tényként megállapít*” valaki. „*Tiele [...] maga mutatta ki, hogy az állatkultusz nem volt kezdeti forma Egyiptomban [...]; negyedszázaddal utóbb Breasted tényként állapította meg, hogy a szellemi hanyatlás tünete volt.*” (281. o.)

Valószínűleg a korai ötvenes évek zsarгонjának önkéntelen átvétele jelentkezik abban a fordulatban, hogy a végső szót a „*haladó tudomány*” mondja ki: például bizonyos biológiai jelenségeket – írja a szerző – akkor tudunk helyesen magyarázni, „*ha elfogadhatónak tartjuk a haladó tudomány álláspontját, hogy az ember ősfoma*”. (210. o.)

Olykor meglepő összefüggésben találkozunk a „*tudományos tapasztalat*” és a „*megfigyelés*” empirikus eszközeivel. „*A hagyományok, melyek az embert eredendően egy szellemi világ részesévé, földi képviselőjévé teszik meg, nemcsak a természetrajzi valóságot és a mai tudományos tapasztalást fedik, hanem egyúttal az emberi nem legrégebb és legsajátabb örökségének is látszanak.*” (225. o.) Továbbá: „*Kohnstamm [...] megfigyelte, hogy nemcsak egy tudatalanunk van, hanem négy tudatalatti lélekréteg.*” (261. o.)

*

Nem szeretném, ha a felsorolt kritikai megjegyzések bárkit is visszariasztanának a könyv elolvasásától. Túl azon, hogy nagy szenvedéllyel megírt, szeretetre méltó műről van szó, kordokumentum ez az írás: ilyesmiről

gondolkodott és ezeket gondolta Ultima Pannonia egyik jelentős intellektusa a negyvenes-ötvenes években.

Szorongva várom azonban, mi lesz a sorsa ennek a könyvnek. Amit ugyanis a kezünkben tartunk: félkész mű. A kézirat előkészítője (aki az 1988-ban Pécsen megjelent rövidebb kiadás szerkesztője is volt) nem végzett jó munkát. Legalább egy név- és tárgymutató készítenie kellett volna – ennek hiányában ez a szép kiállítású könyv jószíval használhatatlan: nem lehet tájékozódni benne –, továbbá elkelt volna egy gazdaságos jegyzetapparátus és forrásmutató is.

Az ideális az lenne, ha most Pécsen – mondjuk Tüskés Tibor vagy Bertók László szellemi vezetésével – fiatal irodalomárokból, klasszika-filológusokból, vallástörténészekből szerveződne egy kutatócsoport, amely filológiailag földolgozná AZ ELVESZETT PARADICSOM-ot. A csoport tagjai egymás között fölosztván a munkát, megkeresnék és ellenőriznék a könyvben olvasható antik és modern idézetek és utalások lelőhelyét, lajstromba szednék Várkonyi forrásait, összegyűjtenék a műre vonatkozó levelezését, analitikus tárgymutatót készítenének a könyvhöz, majd ennek a műhelymunkának a tapasztalatai alapján készítenék elő kiadásra az esetleg még meglévő kéziratokat. Ennek a munkának az egyik hozadéka az lenne, hogy eredményeinek ismeretében értelmesen lehetne beszélgetni Várkonyi Nándor könyvéről és szellemi helyéről a magyar irodalomban; a másik hozadéka pedig az, hogy szakmájukra komolyan készülő egyetemisták számára alig lehetne jobb iskola az ilyen műhelymunkánál.

Amitől komolyan félek, az az, hogy mindezek helyett néhány gyanús műveltségű rajongó sajátítja ki magának a szerzőt és művét, akik egy ideig abban reménykednek, hogy AZ ELVESZETT PARADICSOM az új Adam Kadmon házilagos kivitelezésének receptjét tartalmazza (különös tekintettel a Vízöntő korára, amelybe belépendők vagyunk), majd amikor néhány év múlva új bálványt keresnek maguknak, akkor Várkonyi Nándort mindenki tökéletesen el fogja felejteni.

Steiger Kornél

A MEG NEM ÉLT KALAND

*Kőbányai János: Jeruzsálemi évtized
Tevan, 1994. 240 oldal, 333 Ft*

A jó útinaplók mindig arra serkentenek, hogy nyomukban fölkerelkedjünk; a jó író a szemünk meghosszabbítása, érzékeink kiterjesztése rég vagy soha nem látott vidékekre. Különösen nagyra értékeljük tudását, ha olyan országról beszél, amely nemcsak „érdekes”, hanem valamiért problematikus is. Izrael – születése pillanatától, de már megszületése előtt is – ilyen volt, örökkön magában hordozva a történelem alapkonfliktusait. Ezért az útinaplótól nemcsak leírást várunk, mint egy bedekkertől, hanem szubjektív élményekkel átítatott helyzetelemzést, amelyből az olvasó nem egyszerűen tudomásul veszi, hanem át is éli a történelmet.

A JERUZSÁLEMI ÉVTIZED kifelé szóló naplótöredékek sorozata. Egymás mellé illesztett események mindennapokról, ünnepekről, katasztrófákról, s mindezek között elméledések, amelyeket pillanatok hívnak elő, megszakítva az élménybeszámolót.

Sok-sok magyar számára Izrael nem egy másik ország, hanem több annál. Hiszen a második világháború után ezek keltek útra, s egy darabka múltunkat is magukkal vitték; szörnyűségeket, amelyek már itt is, ott is beégetődtek az emlékezetbe. Kőbányai János azért indíthatta könyvét afféle előhanggal, mert tudja, hogy mindez igen érzékeny dolog. Az útinapló hamis, ha leírásai mögött nem húzódnak meg erre felelő gondolatok.

Az olvasó, ha ilyen részletes beszámolóznak kezd neki, rendszerint választ vár, mert azt gondolhatja, hogy az író azért szólalt meg drámai hangon, mert erről a drámáról, a zsidóság örök gondjairól van később is mondanivalója. Kíváncsi arra, hogy az utazó, aki lelkelével már kissé be is rendezkedett jól ismert országában, mit tár föl mindabból, amit előszavában fontosnak tartott elmondani a Duna színéről, amely kéknek látszik, de sokak számára véres. Nagy lehetőség egy ilyen könyv, mely Izraelt magyar gondolatokon át mutathatja; kibontakozhat benne az *ott* és *itt* kettőssége, hiszen a diaszpóra és a Szentföld zsidósága más-más bajokkal küszködik, de e bajok valahol a múltban összeérnek.

Várjuk, hogy e feszültséggel induló könyv a szagatott menete során szól majd e feszültség természetrajzáról. Mert a történelemtől – legalábbis most – nem tekinthetünk el. Várjuk, hogy az események közül a szerkesztési elv, mint valami előhívószó, adja ki a szerző válaszait.

A drámai bevezető után váratlanul az író emlékeibe toppanunk, amelyek – mint a lélekállapot leírása – keretül szolgálhatnak könyvünkhöz. Ám a múltbéli epizód 1983-ban hirtelen megszakad, s mi két esztendővel később kezdjük meg izraeli élményeinket. Sokfelé elvetődünk: városokba, egyetemekre, ünnepekre, választási küzdelembe, a Siratófalhoz; kellő sokszínűség ahhoz, hogy képzeletünkben megjelenjék egy ország, ha sohasem láttuk. De ha sok mindenre vágyunk, kincseink között rendet kell tartanunk, mert különben a színek irányíthatatlannal összefolynak, s a képünk szürke lesz. Ez a lelkes hangú beszámoló, mely a magyar zsidók, sőt nem zsidók számára is sok problémáról szólhatna, nem kerekedik tablóvá. Itt minden az emlékezet vagy az élmény szeszélye alapján kiválasztott s egymás mellé tett cserepekből áll, amelyeket csak két dolog kapcsol össze: ugyanaz az ország a helyszínik, és ugyanaz a szem rögzítette őket. Mindaz, ami elénk kerül, megtartja *darab* természetét, önállóságában, szigorú elszigeteltségében él csak. Mint egy növény sejteji, állnak egymás mellett fallal elválasztva a történetek, csakhogy itt hiányzik a növény eleven-sége, organizmusa, amelytől a holt anyag föl-éledne. Nem kapunk mozgóképet Izraelről, melyről mégiscsak kétszázötven oldalon keresztül beszél valaki. S kivált nem válnak fontossá azok a természetükben fontos kérdések, amelyekre a bevezetőben föl-készültünk. A zsidóság nagy kérdéseire csak példák a válaszok, példákat pedig – hála a történelemnek – még nemzedékeken át is jól tudunk.

Ha egy-egy naplóbejegyzésre összpontosítunk, figyelmen kívül hagyva, hogy nem *könyvet*, hanem csak *lapokat* olvasunk, pillanatokra akad olyan epizód, amelynek részesei leszünk: a betlehemi karácsonynak vagy a magyar születésű izraeli zsidó apáca életének. E precízen rögzített följegyzésekben az *események* szólnak, a helyszín vagy a történés változatossága. Ha a szerző *dinamikus* világot

választ, mintha volna miről írnia; van „cselekmény” s nyomában némi lendület. Az ilyen, valamelyest sodró fejezet ritka. A könyv nagy része *statikus*, mint például A REBE TÁNCA, amely látványnak mozgalmas, ám fordulatokban szegény, így nem marad más, mint az elmélkedés a zsidó lét problémái fölött. Csakhogy bölcsekedésnek ez kevés, felszínen futó gondolatok, vissza- és visszahozva a sokszor tudottat: „*Ez a tánc nem öncélú szórakozás, hanem mindannak a hűségnek, vonzalomnak és összeforrásnak a kifejezése, ami már szavakba nem önthető. Mint a szerelem. A létező, az emberi létező fűződő szerelemnek az igénylése, önfelelt megpecsételése egy olyan tárgyon keresztül, amely alapjaiban ragadja meg a teljes egészében felfoghatalan létezőt. Ez a tárgy: a Tóra.*”

Végül valami furcsa eleggyel találkozunk, mert az írónak sem igazi ötletekre, sem az ország leírására nem maradt ideje. Beteljesítve ezzel Bálint Györgynek az útinaplóról szóló aggodalmait: „...a műfaj, ha kevert is (tehát laza és kényelmes) – nem kevésbé nyugtalanító és kényelmetlen. A túl nagy esztétikai szabadság, a forma túlságos rugalmassága komoly veszéllyel jár. Könnyen elkövethetjük benne a legsúlyosabb irodalmi fő bűnököt: köztük a bőbeszédűséget. Ezért az ilyen műfajoknál kell a legszigorúbb önfejelem. Nem csekély feladat: keményen kordában tartani magunkat a korlátlan szabadság láttára.”

Kőbányai János elköveti az irodalmi főbűnt: nem fejelemzi magát. Ezért nem tudunk belefeledkezni a műbe, mindabba, ami vele történt. Valami folyton kikökött: az erőfeszítés érzése. Szinte minden oldalon sejteni, hogy kihívásra válaszol. Irodalmat akart csinálni, pedig csak el kellett volna mondania, amit látott, erőmutatványok nélkül, bízva abban, hogy mindaz, amiről beszél, cícomák és diszek nélkül is elképzelhető. Mert minduntalan természetleírásokba ütközünk, mintha a világ összes jelzőjét és kötőjelét ebben az egyetlenegy könyvben szeretné fölhasználni: „*Az elcsigázó tompa sötétség birodalma után ismét biborpir futja végig a közepén arany köldök-gömb-mecset-ékes, mohos-rózsaszín kőcsipke hullámmást, s az égi és földi csillagok fölragyogása kíséretében a bíborból mélykébe olvadó, felemelő pillanatban az egész nap az égen elkenődött maszatként asszisztáló Hold azonnal átveszi a biztató delejezés: a hívás főszerepét.*” Az efféle mondatokkal nemcsak az a baj, hogy szinte falvédő-

re kíváncsoznak, hanem magukkal viszik az egész könyvet, az olvasó figyelmét, s ettől semminek nincs döntő ereje.

Emlékmű ez, egy hosszú izraeli magánút emléke; ez idő alatt persze sok minden történt. Öböl-háború, melyről közepes hírlapi közvetítést kapunk. Választások, melyről a beszámoló a százalékokkal, parlamenti helyekkel, pártokkal külpolitikai kommentárhoz hasonlít, s nem egy izgalmas út izgalmas állomása. A műből kiderül, hogy a szerző, miközben könyvnek szánt foljegyéseit írta, újságtudósítóként is dolgozott. E két műfaj itt kereszteződik, s érezni, hogy óhatatlanul hatottak egymásra. Az újságcikktől napi elemzést vagy összefoglalót várunk, az útleirástól életet, hosszú időre szóló benyomásokat, melyeket évekkel később is érdemes visszapörgetni.

Időnként elmélyültebben próbált meg visszaadni valamit abból, ami egy ország lelkéből, habitusából, szokásaiból megérinthez. A szerző köztudottan a zsidó kultúra ismerője, alighanem a tudása is megvan ehhez. Ám e tudást elnyomja az élmények túlzott szubjektivitása, ami olykor inkább a szerzőt hozza közelebb, mint azt, amire kíváncsiak vagyunk.

A szerzőt mutatja föl a stílus is, amely távol tartja az olvasótól az élményt. Egyszerre akar mindent elmondani, nehogy valami kimaradjon, s jelzőkbe dobálja mondandóját. Ettől az egész úgy hat, mint egy rokokó frizuraépítmény, mely kihívón az arc fölé tornyosodik, semmibe véve viselőjét: „*a javarészt kántáló orrhangon, brooklyni szlengben hadaró, ilyenkor sábbátkor népes csoportokban a zsinagógából haza- vagy vendégségbe tartó fekete ruhás férfiak és tarkabarka hosszú szoknyás, szvetteres feleségeik és viháncoló apróságai lakta negyed...*”. Ha nem leír, régen ismert pályákon jár, anélkül hogy meglepetéseket hozna. Igazolva ezzel stílus és gondolat együtt futását, mert ilyenkor minden erőfeszítésünket az köti le, hogy tájékozódjunk a mondatrészek között: „*Magyar szempontból is igen tanulságos végigkísérni a jelenlegi izraeli választásokat, hiszen nem egy kulturális, érzelmi és helyzeti azonosság mellett az új világrendbe való alkotó beilleszkedés kihívása közös problémája e két hagyományosan nagyhatalmak ütközéspontjában makacsul fennmaradó kulturális egységében elszigetelt népnek.*” Egy

ilyen grammatikai útvesztő sok bizonytalanságot rejt el, s a mi feladatunk megfejteni, mi „*az új világrend*”, mi az „*alkotó beilleszkedés kihívása*”. Ilyenkor Babits nevezetes mondata szólal meg: minden rossz mondat törött ablak, melyen át rossz gondolatra látni. E nyelvtani bűvészmutatványok között a szerző hangja néha még idegen nyelvekre is átvált – világpolgár –, kár, hogy angolságába, franciaságába hibáz csúsznak (*grand pousta d'Hongrie*). Mindezek bűnök, kivált, ha a szerző nagyon író szeretne lenni, aki Izraelt nem ösztöndíjasként, kirándulóként, zsidóként, hanem íróként látja („*éreztem-tudtam mint író, hogy ez a himnusz illik és csakis ez illik ide...*”).

Ebben a könyvben a látnivaló mintha csak ürügyül szolgált volna arra, hogy Kőbányai föltárja elmékedéseit a zsidóság körül. Pedig a jó szem sok mindent meglát, s főleg azt, amiben kimondatlanul is ott a történet. Így juthat el egyszerre múltba és jelenbe, így léphet át határokat, összekötve az ottot és ittet. Az útinapló sokféle lehet. Megtűri a reflexiókat, a szokatlanságot, amely az utazás különleges lázában születik. Nincs olyan kirándulás, ahonnan ne térnénk vissza végtelen kalanddal.

Várkonyi Benedek

A KÉRDŐJEL POÉZISE

Primo Levi: *Ember ez? – Fegyvernyugvás*
Fordította Magyarósi Gizella
Európa, 1994. 476 oldal, 498 Ft

„Ne is próbáld megérteni”, írta Levi egyik auschwitzi fogolytársa a csajkája aljára, oda, ahová a többiek azonosító számukat szokták bekarcolni. „*Rég lettem már arról, hogy megértsen, mi történik*”, írja Levi is memoárkönyvében, néhány hetes fogoly-önmagáról. De mert az EMBER EZ?-ben lankadatlanul az irracionális lágerlét belső törvényeit kutatja, megerősítő mondatával inkább poétikai háttérrel húz: narrátorlényét és szereplőnyét különválasztja, s elemző, megérteni és megértetni törekvő íróként tudatosan végigvezeti szenvedő hősét – múltbeli önmagát –

szenvédéseinek állomásain, az valóságos sorsának dokumentálása közben *regényt* ír.

Ez a kulcsa a könyv megítélésének, és ez a magyarázata növekvő irodalomtörténeti megbecsülésének is.

Lágeremlékeiből Levi fegyelmezett, távolságtartó, a közeli traumán rendkívüli erkölcsi erővel és írói arányérzékkel felülemelkedő művet alkot. Nem fogalmaz meg vádakát, nem mond ki ítéletet. Az utazás, a fogollyá válás és a fogolylét borzalmairól szikár, pontos, már-már tárgyilagosan egyszerű és szűkszavú leírásokkal emlékezik. Mondatai a tények erejétől súlyosak. Narrátora mintha csak azért volna jelen, hogy mindent lásson és elmondjon: a hiteles tanú a szépirodalmi művek hitelteremtő elbeszélő énjével azonosul benne. Többnyire csak a leíró szövegrészek végén, egy-egy verszárlatszerű, lírai hatóerejű mondatából hallatszik ki az elbeszélői szubjektum. Az utazás egyik pillanatképe, amely a fölsejlt érzékiségtől az emelkedett szolidaritásig vezet, oly bravúrosan tömör, hogy illusztrálásul talán a recenzió terjedelmébe is belefér: „*Mellettem, test és test közé préselődve, akárcsak én, egész úton egy nő szorokonkoddott. Régi ismerősök voltunk, együtt süjtött le ránk a sors, de keveset tudtunk egymásról. Ott, a vég óráiban, olyasmikről beszélünk, amikről élők közt nem szokás. Elbúcsúztunk egymástól, hamar megvolt; az élettől búcsúztunk el akkor. Többé nem félünk.*”

A hosszan sorakozó, hasonló szövegrészek egybekomponálásából végül laza, de szabályos regényszerkezet alakul ki. A főbb események időrendben követik egymást, az eseményort azonban tematikai egységekbe összevont epizódok szabdalják fejezetekre. Az idő kissé összerosódik, a lineáris eseménylánc az írói tudat elemző-átélő folyama szerint rendeződik újjá. Így alakul ki a regény embertől emberig szerkezetive, közbül a nem emberi sorssal. Két fejezet kissé elválik a többitől: a Dante-párhuzam erősebb stilizáltságával tűnik ki, a „kik menekültek meg?” morális számvetés pedig az addigiaknál is erősebb esszéjellegével.

„*Akikről ezeken az oldalakon szó van, nem emberek. Ember voltuk el van temetve*”, írja mintegy könyvcímének magyarázatául Levi, s legfőbb törekvése éppen az, hogy ennek az élve eltemetett társadalomnak föltárja természetraj-

zát. Szociográfiai fegyelmével pályatársainál is fájóbb eredményre jut. Kimutatja az élőhalt világot mindenben átütő életjelenségeit – a virágzó cserekereskedelmet, a sorskönyvitő apró furfangokat, a szennyben és bűzben is szabad emberként tisztálkodó fogolytárs példáját –, alapvetően mégis életen kívülinek, elembertelenedettnek láttatja a lágervilág egész népeességét, mert vagy maguk vetkőztek ki ember mivoltukból, vagy megfosztották őket attól. Ez a látásmód hatja át a regény legmélyebben lélekre vajú esszéfejezetét is, amely később (1986-ban) a változatlanul megőrzött AKIK ODAVESZTEK ÉS AKIK MEGME-NEKÜLTEK címmel önálló könyvvé bővült. A haláltábor létért folytatott küzdelmében – érvel Levi – csak kétféle ember létezik: aki életben marad és aki elvész. Az elveszetteknek a közös végzetten kívül nincs történetük, egyéni sorsuk csak a túlélőknek lehet. Márpedig a fejezet négy túlélő típusalakjával morális értelemben nehéz közösséget vállalni: a közéjük tartozás csak növeli a szeretteit vagy sors társait túlélő ember óhatatlan lelki furdalását. S hiába őriz megannyi feloldozó emléket, hiába írja meg mégis az odaveszettek regényét, Leviben e számvetés után ott bujkál a képtelen önvád, s ott bujkál majd negyven évvel később, még egyértelműbben, az új könyvben is, okkal töprenghetünk hát el, hogy vajon mekkora szerepet kap újabb egy év múltán a váratlan, önkezü halálban.

Az ÉMBER EZ? narrátor hőse a láger felé vonatozva „*kegyetlenül elképzeli*” a visszaút emberfeletti boldogságát, s lám, a FEGYVERNÜGVÁS narrátor hőisének megadatik, hogy az oly reménytelennek látszó eseményt megélje és elbeszélje. Nemcsak az alkotáslelektani, a személyes hitelesség is úgy kívánja, hogy lassan oldódjon fel, s boldogsága emberfeletti léptékben se váljon kitörővé. A tények súlyára hagyatkozó, ítélkezés nélküli, komor tárgyilagosságról Levi fokozatosan tér át a személyesebb hangnemre. A zárt világ pontos elemzése után mindinkább az onnan kikerülő sokszínűségét és az újra megnyílt világ változatosságát kell ábrázolnia. Egyre több remek emberi portrét rajzol tehát, előbb az emlékállítás attitűdjével („*semmi sem maradt belőle, csak ezek a sorok*”), később az ismét kiteljesedő élet hú leképezőjeként. E portrékban már a derű, sőt a felszabadult humor is meg-

jelenik. A fegyelmezett szűkszavúságot is szabadon áradó mesemondás váltja fel. Az írói hasonlatok a háború utáni világ és a rabság utáni lélek újjáéledését jelzik (a lágerben még az agyafúrt életművész arca is a megfestett mártíréhoz volt hasonló, a szabad világ kópéjának arcáról most már úgy sugárzik a ravaszság, ahogy az új idők hírnöke, a rádió szól). A visszatérés megint csak irracionális mozzanatai – a gyűjtőtáborok új vezetőinek új szeszélyei, a megmagyarázhatatlan kitérők és várakozások – most étellel telnek meg, az úti események derűs, bohókás, mulatságos kalandokká emberiesülnek, a váratlanul váratlanabb fordulatokkal teli hazautazás valósággal pikareszkjelleggel ölt.

A két Levi-mű – együtt, egy kötetben – kissé megkésve kerül most a magyar olvasó kezébe. Elrendeltetészerűnek látszik ez a késés, hiszen az EMBER EZ? Olaszországban is lassan jutott el a méltó fogadtatásig. Az Einaudi Kiadó máskor jó szemű író-szerkesztői elsőre nem vették észre benne a regényt, a memoárok tucatművei közé sorolták, s nem vállalták közzétételét. Csak jóval később, kilenc évvel egy észrevétlenül maradt kis kiadás után, 1956-ban ismerték fel értékeit, és adták közre immár figyelemfelhívó körülmények között. Ám a gyors világsiker sem volt elegendő Levinek ahhoz, hogy az olasz irodalomtörténet befogadja választottjait közé. A teljes elismerés csak évtizedekkel később történt meg; igaz, a kritikusok ekkor egy csapásra a legnagyobbak mellé helyezték.

A mi késlekedésünknek kétségkívül van némi haszna is: Levi irodalomtörténeti jelentőségével mi már tisztában lehetünk, s a két mű értékeit is pontosabban föl tudjuk ma mérni. Jelentősen hozzásegít ehhez Magyarósi Gizella lényegláttató, árnyalt, szép fordítása is.

Szénási Ferenc

„HALADÓ NÁCIZMUS HETI HÁROM ÓRÁBAN” – EGY AMERIKAI REGÉNY MORÁLIS EMLÉKEZETE

Don DeLillo: White Noise

Viking Penguin, 1985. 352 oldal

(1) „...ügyeskedhet, nem fog a macska egyszerre kint s bent egeret.”

(József Attila)

(2) „There's nothing worse than a yeast infection.”

(Amerikai tévéreklám)

Mit akar egy vegytisztán amerikai regény a nyolcvanas évek közepén Auschwitztól? És mit akarhatunk mi egy ilyen regénytől és sajátos nézőpontjától, miközben az Auschwitzot túlélt európai tudatról, a holocaust ábrázolásának esztétikai és etikai problémáiról vagy a kommersz és a „magas” művészet reprezentációs lehetőségeiről gondolkodunk?

Már évek óta benne volt minden irodalmi lexikonban, hogy Don DeLillo (szül. 1936. nov. 20., New York, New York) az a tehetséges amerikai prózaíró, aki eddig sajnos még nem, de most már mindjárt. De ha nem mindjárt, akkor hamarosan. „*Don DeLillo még nem írta meg azt a regényt, ami meghozta volna az áttörést, és ami talán még az egyetemi kurzusok olvasmánylistáira is fölkerült volna. De az biztos, hogy egy ilyen intelligens, jó fülű író előbb-utóbb létre fog hozni további – kivételes megfigyelőképességéről tanúskodó – műveket is, melyeknek már előre is örülhetünk*” – 1980-ban egy ismert életrajzi lexikon róla szóló s a nagy óvatosságban szinte olvashatatlanra sikerült cikke zárul így.¹ 1985-ben azonban, úgy látszik, Don DeLillónak végre sikerült. Nagy megkönnyebülés lehetett ez a már egyre nyomasztóbban túlkoros tehetségnek, aki ahelyett, hogy a fentiekhez hasonló dicséretetek hatására leve-tette volna magát a Brooklyn Bridge-ről, megjelentette nyolcadik regényét, hogy a cikkíró végre maradéktalanul örülhessen. Megírta, siker lett, fölkerült. A WHITE NOISE-ből egyik napról a másikra tananyag, kritikáiból a nagy hatalmú Frank Lentricchia szerkesztésében antológia lett.² Működésbe lé-

pett és tette a dolgát az egyetemi gépezet, ami mellesleg a regény szatirikus rétegének fő céltáblája. Az új posztmodern, az amerikai egyetemek szivmelengetően időtlen *terminus technicus*ával, *pomó* mű feldolgozása haladéktalanul megkezdődött.

A címadó WHITE NOISE, szó szerint *fehér zaj*, újabb keletű kifejezés; jelentése akár a „természetes”, akár a kifejezetten erre szolgáló géppel előállított civilizációs háttérzaj. Az utóbbi valóban létező szerkezet, mely a műsorzárás után bekapcsolva felejtett tévé imitált hangjával ringatja álomba a neurotikus New York-iakat. A regény főhőse, Jack Gladney, kivételesen nem New Yorkban vagy Kaliforniában, hanem Amerika kellős közepén tanít egy kisvárosi egyetemen, és kivételesen nem irodalmat, mint sok más egyetemi regény főszereplője, hanem haladó nácizmust heti három órában. Jack ugyanis a hitlerisztika tanszék feltalálója és vezetője, előadása „*kizárólag negyedévesek számára felvehető kurzus, amely heti három órában vizsgálja a fasizmus napjainkig tartó széles körű vonzerejét (megkülönböztetett figyelmet fordítva a díszszemlékre, nagygyűlésekre, egyenruhákra), azzal a céllal, hogy a történelmi perspektíva kialakítását és a szigorú elméleti alaposág elsajátítását lehetővé tegye; három tanegység, szemináriumi dolgozat*”.³

Sok vitriollal leöntötték már az önmagát túl komolyan vevő amerikai egyetemet és az egyetemeken oktató széplelkű marketingszakembereket. Hitler megjelenése a blacksmithi egyetem közegében mégis újdonság, mely persze bőven termi a bombabiztos poénokat. Mindennek ellenére a WHITE NOISE, hála Hitlernek, mégsem csak egy egyetemi szatíra a sok közül. Az ő (Hitler) érdeme továbbá az is – a cselekmény előrehaladtával ez az ő egyre inkább Hitler *személyes* névmása lesz –, hogy a könyv nem divatos katasztrófa-bestseller, borítóján hátborzongató dombornyomású címmel, bár a történet közép-pontjában álló vegyipari szerencsétlenségtől lehetne akár az is.

A WHITE NOISE szerkezetét meghatározó két – újra és újra idézőjelbe tett, kiforgatott, *pomózott* – hagyományos narrációs modell a Hitler-imázzsal kacérkodó professzor nevelődéstörténete, valamint a szent grál helyett ezúttal a halálfélelmet gyógyító Dylar nevű csodaszer felkutatása. (*Küzdje le halálfélelmét Hit-*

ler nélkül, Dylarral!) A nevelődés a zsidók deportálását és megsemmisítését számtalan módon idéző evakuáció ad alkalmat: az eufemisztikusan csak „toxikus légi esemény”-nek nevezett vegyi katasztrófa miatt Gladney egész családjával együtt evakuálják, és a Hitler-jelenséget magáncélra hasznosító professzor hirtelen az áldozat szerepében találja magát. E méltatlan szerepcserétől hősiünk teljesen összezavarodik, és csak jóval később érti meg, hogy a totális kisugárzással óhatatlanul együtt jár maga Hitler is. A mérgező hulladék mellett meghatározó szerepet kap a regényben egy másik technikai vívmány, a már említett Dylar is. A gyógyszer utáni hajszát vezet el a cselekmény csúcspontjához: Gladney egy motelben megpróbálja megölni a titokzatos szállítót, aki a professzor feleségét rendszeres szexuális szolgáltatások fejében látta el „anyaggal”. Ez a – természetesen sikertelen – gyilkossági kísérlet ad a csetlő-botló gyilkosjelöltnek, ha kissé megkésve is, alkalmat az „együttérzésre, megbánásra és szánalomra” – mindarra, amire a holocaust-szimuláció során képtelennek bizonyult.

Bár jellemző módon az amerikai kritikusok figyelmét a holocaustra vonatkozó utalások szinte kivétel nélkül elkerülték, ezeknek a regényben érintett történelmi és kulturális dilemmák szempontjából kulcsszerepük van. A WHITE NOISE vitathatatlanul „használja” a holocaustot, és mielőtt e felhasználás tényét értelmezni és értékelni próbálnánk, érdemes felidézni a SCHINDLER LISTÁJA körül kialakult vitát.⁴ A film körül fellángolt vita (a *mi* vitánk) pontosan ugyanazokat a kérdéseket veti fel – egyrészt az amerikai és az európai kultúra, másrészt az esztétikai és az erkölcsi érték problematikus viszonyáról, s mindkét esetben a holocaust kontextusában – amelyek a WHITE NOISE elbeszélői stratégiáját és lehetséges értelmezéseit is meghatározzák.

Kell-e *egyáltalán* beszélni a holocaustról, és kell-e *mindenáron* beszélni róla? Más szóval, hallgatnunk kell-e a kimondhatatlannról vagy beszélnünk, még ha beszédünk *minősége* a beszéd *tárgyát* teszi is kérdéssé? S ha a beszélő találna is a tiltás és küldetés radikális alternatívái között egy *alkalmas helyet*, mi lehetne mondanivalójának ideális és mi a még éppen elfogadható hordozója? Hayden White megfogalmazásában: „*Korlátozottak-e azok a törté-*

nettípusok, amelyek ezekről a jelenségekről elmondhatók? Kultúránk a múlt szélsőséges eseményeinek értelmezésére számos módot, szimbólumot, cselekménytípust kínál, de felelősségünk tudatában felhasználhatjuk-e ezek bármelyikét éppen ezeknek az eseményeknek cselekménnyé alakítására?”⁵ Sokan felhívták már a figyelmet arra, hogy a tudomány analitikus struktúrái többé-kevésbé csődöt mondtak a jelenség *egészének* leírásában és értelmezésében. Amennyiben a nehezség a leírandó jelenség természetéből következik – így érvel többek között Bataille A FASIZMUS PSZICHOLÓGIAI STRUKTÚRÁJA című írásában⁶ – a homogén-analitikus struktúrák felől nehezen megközelíthető jelenség reprezentációjára alkalmasabb lehet az értő tudománynál a sejteni képes művészet, az esztétikai képzelet. Ezzel már ott is vagyunk a Schindler-vita kellős közepén. Vajon csak a legmagasabb művészetet képviselő műalkotásoknak legyen „jogosítvány” a holocaustról való beszédre (mely „magas” művészet talán soha nem kompromittálta magát annyira, mint éppen a holocausttal kapcsolatban), vagy pedig elfogadhatók a populáris kultúra eszközei és esetleg nem európai szempontjai is?⁷ Hollywood a Schindler-vitában a kommersz és az amerikai kultúra képviselőjeként találtatik könnyűnek. A vita hevében az „amerikai” és a „kommersz” közé kerülő egyenlőségjel arroganciája eléggé nyilvánvaló, annál kevésbé nyilvánvaló az, hogy a „rég, fehér, európai kultúra”⁸ nevében felhördülőket mi zavarja inkább: a *kommersz* reprezentációs lehetőségei vagy az *amerikai* kultúra irritáló „optimizmusa”. Ez a kérdés Amerikában persze föl sem merült, talán azért, mert az a kultúra kevésbé érzékeny a holocaustra, mint a történetfilozófia problémájára. Másfelől, egy importált trauma mindig egyszerre több és kevesebb is a sajátunkénál. A kényszerrel lehetőséggé lazító távolság miatt súlytalanabb, miközben különös, *kiérdemelt* legitimitást is nyer a választás aktusától.

DeLillo regénye hasonló kérdések körül forog – az esztétikum és ethosz esetében itt is a holocaust a remélt kapcsolódási pont. A szerző az írói gyakorlat felől teszi föl a kérdést, vagyis a holocaust nála nem mérték, nem is a maga történetfilozófiai tény mivoltában testet öltött teoretikus határeset, hanem egy a szövegszerű bizonyítás során csak

hiányként megmutatkozni képes etikai bizonyosság irányába tett gesztus.

Nyíltan ki kell mondanunk tehát, hogy DeLillo egyáltalán nem akar, se jól, se rosszul, a holocaustról beszélni. A posztindusztriális kor átlag-Amerikájáról akar beszélni. Regényében a holocaust nem metafora. Elmondatlan története, a történet hült helye itt nem több, mint az egyedüli biztos pont, a titkos nehezék, ami a regényt a benne „sodródó, lebegő” univerzummal ellentétben nem hagyja elsodródni.⁹

Az *elmondott* történetből az is kiderül, hogy a fentiekben vázolt viszony, a kezdeményező fél szándékaitól függetlenül, kétirányú. Gladney retteg a nemzetközi Hitler-konferenciára várható „valódi németektől”, és titkos nyelvórákra jár, nehogy kiderüljön, hogy az ő nyelvén még makogni se tud. A dobozos üdítő és cornflakes-tudósok „Amerikai környezet” tanzékén a New Yorkból érkezett Murray – Gladney csodálatos szakmai előmeneteltől lenyűgözve – arról ábrándozik, hogy a neves hitlerista nyomába lép. Saját szakterületén hamarosan ő is letesz valami hasonlót az asztalra. Az új húzónév: Elvis. Ráadásul mintha valami beköltözött volna Gladneyék pincéjébe. A professzor kilátástalan küzdelme az angollal rokon és mégis oly idegennek tűnő német nyelvvel vagy éppen Hitler és Elvis párba állítása egyszerre veti fel az informatika szárnyain lebegő Amerika súlytalanosságának és esetleges kompromittálódásának problémáját. A regény módszeresen mutatja be, milyen veszélyes a *másiknak*, ez esetben Hitlernek, saját céljainkra való felhasználása. Gladney így magyarázza egyik lányának, hogy annak idején miért adta fiának a Heinrich nevet:

„– ...*Meg akartam védeni a fiam, azt akartam, hogy ne féljen. [...] Van valami a német nevekben, a német nyelvben, a német dolgokban. Nem tudom pontosan, mi az, csak úgy ott van. És persze az egész kellős közepén ott van Hitler.*

– *Tegnap megint volt a tévében.*

– *Állandóan. Nélküle nem is lenne televízió.*”¹⁰

A folyamat kétirányú, és a felhasználó nem maradhat érintetlen. Ugyanakkor a regény mintha mit sem tudna saját figyelmeztetéséről, miközben neveltségessé teszi a Hitlerrel jelölt határvonal kisztílusú kisajátítását, a maga módján ki is használja tárgyának zavar-

baejtő és pornográf „vonzerejét”. Kérdés, hogy főhősével ellentétben DeLillónak végül sikerül-e úgy essentelnie húznia Hitlerből (és közvetve a holocaustból), hogy eközben ne kompromittálódjék maga is.

Mintha sikerülne, és talán azért, mert a regény a saját nézőpontjából nagyon pontosan és hitelesen a kultúrának azt a tartományát jelöli ki, ahol a holocaust egyszerűen nem létezik, nincs. A WHITE NOISE Amerikája nem emlékeztet rá: a mikrohullámok, az ultrahang, a rádió- és televíziósugárzás háttérzajának, a márkanevek és reklámok költészetének, a fogyasztás és információ világának egész bizonytalan, sodródó közege csak annyira emlékszik az emlékezetre, hogy még éppen tud a hiányáról. Ha a holocaust azt a kérdést veti fel, hogy van-e kontinuitás az európai kultúrában, DeLillo regénye a kontinuitást nemhogy az európai kultúrához képest, hanem *eleve* kérdőjelezi meg. A mérgező hulladék és a csodagyógyszer mellékhatása: *déjà vu* és emlékezetkiesés; az emlékezet terepe a virtuális múlt, pontosabban a múltbeli emlékek a jövőről. A WHITE NOISE lakói – emlékezők tükörorszáiban – nem képesek történelmi emlékeztető „cselekményesíteni” emlékeiket. Az emlékezés helyét a kollektív érzékelés veszi át: az emlékeztetőket vesztettek közösen fotózzák AMERIKA LEGTÖBBET FÉNYKÉPEZETT PAJTÁJÁ-t, közösen nézik a tévét és a vegyi katasztrófa légköri hatása következtében különlegesen szép naplementét, lemondva ezzel a múlttól és a jelentés időbeli felhalmozásáról. Gertrude Stein megállapítása szerint Amerika a huszadik században hirtelen a legöregebb lett a világ országai között, mivel először lépte át a modernitás küszöbét. A WHITE NOISE – túl már a posztmodern küszöbén is – a történelemmé válás képtelenségéről értekezik. Amerikája bizonytalan korú, és minthogy öregedni nem tud, olyan marad, amilyen. Csakhogy erről a templommá magasztosított óriásszupermarketról, a tájat újra spiritualizáló háttérzajairól DeLillo, az író nem *értekezik* – a „fehér zaj”, démoni lehetőségeivel együtt is, mindvégig *költészet*.

A bomladozó, hézagos posztmodern szöveg résein át csak újabb hasonmásokra, szimulációkra, további szövegekre nyílik kilátás, de mindezek a szövegek, magukra vonatko-

zásukon és viszonylagosságukon túl, vagy még inkább *innen*, körülhatárolják az el nem mondott történet üres terét, mely telítődhetne étellel (halállal), ha a történetet elmondának (nem mondják el). Érthető, ha a kifáradás irodalmának¹¹ posztmodern prózairója a nihilizmussal fenyegető játékkényszer szorításában olykor egy szilárd pont bizonyosságára (s egy arra építhető erkölcsi rend után) vágyakozik. Ez talán még soha nem volt annyira így, mint éppen ma, az önnön kulturális pluralitásával szembesülő Amerikában. Változó arányú és igényű népeiségeivel Amerika ma egyre inkább egy heterogén, több egymást átfedő, ugyanakkor lényegileg különböző kultúrából álló társadalomnak tűnik föl, s egyre hamisabbnak látszik az az irodalomtörténeti modell, mely csak egyetlen fő vonulatot ismer (el), az úgynevezett amerikai klasszikusokét. A modellt létrehozó és használó kritika a hirtelen (az irodalom tudatában visszamenőleg is) megjelent „hátrányos helyzetűek” – a színes bőrűek, a nők, az etnikai kisebbségekhez tartozók – „abnormális”, „deviáns”, „elmaradott” műveit tárgyalva ugyanazokat az esztétikai kategóriákat alkalmazza, és ugyanazokat a követelményeket érvényesíti, mint a (túlnyomórészt fehér angolszász és férfiak meghatározta) hagyomány körén belül született művek esetében.¹² A kulturális pluralitást tükröző, új és sokszínű irodalmi kánon éltarcsái szóhasználatában a tradíció csak *halott fehér férfiaknak* nevezett örökösei (DeLillo, a leendő halott fehér férfi is közéjük tartozik) igencsak rövid idő leforgása alatt voltak kénytelenek szembesülni az amerikai irodalom „visszajával”. Nem csupán az irodalmi komisszárok túlkapásaival, új előítéleteivel, valamint a kritika mértékrendszerét gyakran megkérdőjelező pozitív diszkriminációjával, hanem a hátrányos helyzetűeknek csak az előnyt élvezők szemével nézve irigylésre méltó írói problémáival és lehetőségeivel is. A hátrány keserves előnyével, hogy azok csak most rakják össze magukat *valamivé* – a sokféleképpen definiált, de feltétlenül *értelmezhető* és létfontosságú közönségből táplálkozó, folyamatosságot építő identitássá. Nem úgy, mint a saját elviselhetetlen súlya alatt roskadozó és az „az vagyok, aki” bizonyosságáról ma csak ábrándozó tradíció, amely, most úgy tetszik, nehezebben

jut erkölcsileg megalapozott, politikailag elfogadható és a posztmodern realitásra nyíló nézőponthoz. Más szóval könnyű annak, akinek nehéz; annak igazán nehéz, akinek könnyű.

Míndez persze, *mutatis mutandis*, vonatkozik az amerikai és az európai kultúra viszonyára is. Az előbbinek az utóbbit irritáló optimizmusa egyszermind a viszonylagos ártatlanság és szerencse vonzó keveréke, melyből talán egy az európainál nyitottabb és sok szempontból szabadabb társadalom születhet, de amelyből ma kitekintve, Amerika nemegyszer képtelen felfogni és értelmezni az európai tradíciót. Nem mintha Amerikának éppen ezért nem volna nagy szüksége Európára. Bármennyire elhanyagolhatók is ezek a különbségek egy harmadik nézőpontból, például a *harmadik világból*, tudatosításuk – ha megjelenésüket nem akadályozza meg az arrogáns kirekesztés és elzárkózás – mindkét fél számára hasznos lehet. Amerika a maga irritáló optimizmusával jó esetben kiközösítheti, fellazíthatja az egyre inkább görcsbe merevedő tradíciót, s egyúttal olyan tudás birtokába kerülhet (noha ez „kontinuitással” így sem szervül), mely rendszeren az évszázadok során felgyűlt tapasztalatból származik.

Jegyzetek

1. DICTIONARY OF LITERARY BIOGRAPHY. Vol. 5. (Detroit, Michigan: Gale Research Company, 1980.) 78.
2. INTRODUCING DON DE LILLO. Ed. Frank Lentricchia (Durham: Duke UP, 1991). NEW ESSAYS ON WHITE NOISE. Ed. Frank Lentricchia (Cambridge: Cambridge UP, 1991).
3. WHITE NOISE. 25.
4. Többek között: *Filmvilág*, 1994. április: 20–30., *Kritika*, 1994. május: 31., *Filmkultúra*, 1994. április: 25–26.
5. HISTORICAL EMPLOYMENT AND THE PROBLEM OF TRUTH. In: PROBING THE LIMITS OF REPRESENTATION: NAZISM AND THE FINAL SOLUTION. Ed. Saul Friedlander (Cambridge: Harvard UP, 1992). 37.
6. *New German Critique* 16 (1974). 64–87.
7. A „kommersz” merev elutasításának tünetértékű példája Art Spiegelman képregényének magyarországi sorsa. A MAUS hiába jelent meg magyarul, érdeemben nem foglalkoztak vele, és nem is került be a hazai kulturális köztudatba. (MAUS: A SURVIVOR'S TALE I & II [New York: Pantheon Books, 1986, 1991].)
8. *Filmvilág*, 26.
9. WHITE NOISE. 77.
10. WHITE NOISE. 63.
11. John Barth: THE LITERATURE OF EXHAUSTION. *Atlantic Monthly* 220 (August 1967): 29–39.
12. A vitáról lásd a Modern Language Association részletes bibliográfiát is tartalmazó kiadványát: REDEFINING AMERICAN LITERARY HISTORY. Ed. A Lavonne Brown Ruoff and Jerry W. Ward Jr. (New York: MLA, 1990).

Orbán Katalin

„FÖLMERÉSZKEDSZ, SOKAK SIRATTA ÁRNYÉK...”

Harmat Pál: *Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis*
Bethlen Gábor Könyvkiadó, 1994. 627 oldal,
880 Ft

Hézagpótló munkára és egyben merész szellemi kalandra vállalkozott Harmat Pál, amikor 1969-ben hozzáfogott a magyar pszichoanalízis történetének tanulmányozásához. Közel két évtizedes kutatásai eredményét adta közre 1986-ban az Európai Magyar Protestáns Szabadegyetem (Bern) kiadásában. Az olvasó most a könyv második, bővített és átdolgozott kiadását tartja kezében. Sajátos, de művének előzményét alig találjuk a szakirodalomban. Az utolsó két évtizedben ugyan szaporodó számban jelennek meg közlemények a hazai lélekelemzés történetéről,* de

* E sorok írója kísérelte meg a pszichoanalízis budapesti iskolája történetének rövid összefoglalását 1976-ban. Paál János hasonló tárgyú tanulmánya a következő évben jelent meg, de kézírata előbb készült el, mint az enyém. Hidas György (1986), Szőnyi Gábor és Harmatta János (1993) jelentetett meg közleményt a témáról. Erős Ferenc és Patrizia Giampieri magyarányú vizsgálata a pszichoanalízis hazai recepciójáról az utolsó tíz évben bontakozott ki. Ferenczi élete és műve az utóbbi időben számos kutatót foglalkoztatott. De a magyar lélekelemzés egész történetét átfogó monográfia még mindig csak Harmat Pálé.

hasonló arányú tudománytörténeti vállalkozás erről a témáról nem készült még. Joggal lepődhetünk meg ezen. Ugyanis a pszichoanalízis az a ritka tudományág, amiben magyar kutatók valóban világraszólót alkottak. Méghozzá e téren nemcsak néhány kiugró nagyságot említhetünk – mint a biokémiában Szent-Györgyi Albertet, az endokrinológiában Selye Jánost –, hanem nagy nevek egész sorát, egy egész iskolát sajátos profillal és nemzetközi kisugárzással. A tehetségek ilyen koncentrációját hazánk csak a matematikában nyújtotta még. Ez a tény önmagában is vizsgálatra érdemes: miért vált Magyarország a lélekelemzés tudományának egyik bölcsőjévé, a német nyelvterületen kívül Európában miért először itt vert gyökeret. Elegendő magyarázat-e Bécs közelsége, vagy mélyebb kultúrtörténeti összefüggést kell keresnünk? A pszichoanalízis azonban nemcsak tudomány, hanem mozgalom is, ily módon társaslélektani (szociálpszichológiai) és történelmi jelenség. Egyben egy művelődéstörténeti korszak egyik ihletője és ugyanakkor jellemzője. A magyar pszichoanalízis sorsa különösen összefonódik a magyar történelem és a XX. századi Európa történetének sokszor tragikus fordulataival. Illik rá a gyönyörű Goethe-idézet, amit Harmat Pál könyve első kiadásának egyik mottójául választott (és a második kiadásból érthetetlen módon kimaradt): *„Fölmérszkedsz, sokak síratta árnyék, a fényre megint csöndesen.”* Noha mint „árnyék” mindvégig jelen volt a magyar szellemi életben, „fény” csak ritkán jutott osztályrészül. Harmat Pál nagyon is élénk érdeklődéssel fordul a pszichoanalízisnek nem csupán tudományos, de mozgalmi oldala felé is; nemcsak az elméletek érdeklik, de a történelmi jelenség és az ebbe fonódó emberi sorsok is. Ezért is neveztem vállalkozását merész szellemi kalandnak.

Maga a könyv tizenöt nagy fejezetre tagolódik, és valójában a pszichoanalízis teljes történetét átfogja, szinte a mai napig, a magyar iskola története csak a vezérfonal, melyre a többi ráfűzi. Bevezetésként röviden vázolja Freud művét, a pszichoanalízis megszületését. Majd Ferenczi élettörténete fonalán halad tovább, ismerteti munkásságát, kapcsolatát Freuddal, a korabeli magyar értelmiséggel, írókkal, művészekkel. Látjuk, mint ala-

kul ki körülötte egy analitikus kör, ez hogyan helyezkedik el a hazai szellemi élet palettáján, miként hat ki az irodalomra, mi a viszonya a korabeli politikai erővel stb. Megismerjük a hazai tudományos élet tétovázó, de hangsúlyában inkább elutasító reakcióját az új irányzatra. Majd drámai események sora következik: mozgalommá szerveződés, személyi ellentétek, harc az „eretnekek” ellen (Jung, Adler, Stekel), első világháború, forradalom. A tanácsköztársaság pozitív viszonyul a pszichoanalízishez, ami a fehérterror korszakában kiváltja a megtorlást, a század húszas éveiben mégis a magyar pszichoanalízis valóságos fénykorának vagyunk tanúi. Ferenczi ekkor alkotja meg biopszichológiai elméletét, és ekkor végzi klinikai kísérleteit, melyek végül Freuddal is konfliktusba sodorják. Bálint Mihály, Bálint Aliz, Hermann Imre úttörő munkássága ekkor kezd kibontakozni. Eközben más lélektani irányzatok is gyökeret vernek Magyarországon, az individuálpszichológia, a stekelista irányzat (ún. aktív analízis) és Szondi Lipót Budapesten önálló mélylélektani iskolát alapít: a sorsanalízist.

Ebben az időszakban, a két világháború közt alakul ki a pszichoanalízis „budapesti iskolájának” sajátos arculata. Ha egy mondatban akarjuk jelentőségét összefoglalni, azt mondhatjuk: a magyar pszichoanalitikusok irányították rá a figyelmet először hangsúlyozottan az Ödipusz-komplexust megelőző korai anya-gyermek kapcsolatra. Talán Ferenczi személyiségének, élete végéig megőrzött gyermeki szeretettségének is szerepe volt ebben. Az 1924-ben megjelent, később THALASSA néven ismertté vált nagy biopszichológiai műve az anyai testbe való visszatérés vágyát posztulálta az egész szexuális fejlődés vezérmotívumaként, és ezt a haeckeli biogenetikai alaptörvény értelmében párhuzamba állította a szexualitás filogenezisével, amit szerinte az elvesztett őstenger keresése motivál. Szimbólumok így nyerneik értelmet, mint egy régmúlt valóság tükröződésai a tudatalanban: az asszonyi-anyai testben az őstenger biztonságát keressük. Harmat Pál jogosan nevezi ezt a művet tudományos mítosznak – amit azonban Ferenczi belerejtett, az releváns pszichológiai tapasztalat. Ezt a tapasztalatot bontja ki Bálint Mihály, amikor azt állítja, hogy az emberi személyiség lelki fejlő-

dése nem a primer narcizmussal kezdődik, hanem egy primer objektkapcsolat: az anyagyermek kettős egységének megélésével. Az önálló egyén fejlődése ebből a társas kapcsolatból ágazik le a maga narcisztikus és libidinózus törekvéseivel egyaránt, és a regresszió mélypontján az analízisekben ennek élményvilágához tér vissza. Ugyanekkor Hermann Imre felfigyel a főemlősök (emberszabású majmok) megkapaszkodási ösztönére, és reflexológiai, magatartásbeli, kulturális és kórtani jelenségekből arra következtet, hogy ez az ösztöntendencia latensen az ember gyermekénél is működik, az anya-gyermek kapcsolat biológiai alapját adja még a libidinózus késztetések jelentkezése előtt, majd azokkal a fejlődés során összefonódik. A „budapesti iskola” tevékenysége ebből a centrális magból kiindulva sokfelé ágazik. Ferenczi szemléleti fordulata nem marad csupán elméleti, terápiás magatartásában mindinkább valamilyen anyai elem kerül uralomra, egyben fokozódó érdeklődés a súlyosan traumatizált páciensek (ma úgy mondanánk: határeseti személyiségek) iránt. Ferenczinek még 1913-ban írt tanulmánya a valóságérzék fejlődésfokairól és Hermann Imrének a húszas években írt gondolkodáslélektani tanulmányai az énszichológia előfutárainak tekinthetők. (Az énszichológia a lélekelemzésnek Freud halála után egyik vezető irányzata; azáltal, hogy feltételezte az énfunkcióknak: észlelésnek, emlékezésnek, tanulásnak, gondolkodásnak az ösztönöktől részben független, autonóm fejlődését, a kísérleti lélektan eredményeit összehangba tudta hozni a pszichoanalízissel.) Bálint Mihály is már Magyarországon elkezdte terápiás kísérletei egy részét, pl. pszichoanalitikus ismeretek felhasználását az általános orvosi gyakorlatban, amit folytatott Angliában, és ami híres könyvének: *AZ ORVOS, A BETEGE ÉS A BETEGSÉG*-nek tárgya lett. Ebben az időben kezdte meg Roheim Géza etno-pszichoanalitikai vizsgálatait és írta Hollós István könyvét az elmebetegségek pszichoanalitikus felfogásáról, a *BÚCSÚM A SÁRGA HÁZTÓL*-t.

Ezt a hatalmas fellendülést először a fasizmus fenyegető árnya, majd a második világháború tőri meg. A háború alatt a magyar pszichoanalitikus egyesület még ülésezhet, de csak a politikai rendőrség egy detektívjének jelenlétében. Miután 1944-ben a német hadsereg megszállja Magyarországot, a psi-

choanalitikus egyesület többet nem ülhet össze, számos tagja üldözötté válik, aminek következtében többen életüket vesztik. Akik túléltek a történelmi katasztrófát és Magyarországon maradtak, 1945-ben újból megalakítják a pszichoanalitikus egyesületet, újra megkezdik a kiképzést, és igyekeznek aktívan részt vállalni a társadalom lélektani problémáinak megoldásában. Egy ideig még az egyetemen is elhangozhatnak pszichoanalitikus előadások. 1948-ban azonban marxista ideológusok a pszichoanalízist a marxizmus ideológiai ellenfelének nyilvánították, és a következő évben az egyesületet feloszlásra kényszerítették. Ettől kezdve hazánkban pszichoanalízisről évekig hallani sem lehetett, noha magánrendelőkben szórványosan folyt pszichoanalitikus kezelés – hivatalosan tiltott nem volt, de orvos is, beteg is igyekezett titokban tartani. A magyar tudományos életben a hatvanas évek végén jelenik meg ismét a lélekelemzés, de erős ideológiai nyomással kell megküzdenie, ami a kommunista rendszer liberalizálódásával fokozatosan enyhül. 1980-ban a Magyar Pszichiátriai Társaság keretében pszichoanalitikus munkacsoport alakul, ezzel a legális háttérrel a magyar pszichoanalitikusok újra megszervezhetik kiképzési rendszerüket, és bekapcsolódhatnak a nemzetközi tudományos életbe. Ebből a magból alakul újjá 1989-ben a nagy múltú magyar pszichoanalitikus egyesület. De a félelem, hogy nézeteinket a hivatalos ideológiával ellentétesnek fogják nyilvánítani, csak kevéssel a rendszerváltás előtt szűnik meg, mintegy annak előszeleként.

A történelmi traumák sorozata számos magyar pszichoanalitikust késztetett arra a második világháború előtt és után, hogy hazáját elhagyja. Ez az emigráció a nyugati pszichoanalízisre termékenyítően hatott. Sőt az emigránsok közt olyan nagy nevek találhatók, akik nélkül a modern pszichoanalízis kifejlődése el sem képzelhető. Elegendő, ha legalább néhányat felsorolunk közülük. Noha nem tartozott valamennyi az ún. „budapesti iskolához”, hazai eredete vagy hosszabb magyarországi tartózkodása miatt a magyar analitikus kör szelleme többé-kevésbé hatott rájuk. Bálint Mihály és Roheim Géza nevét már említettük. Magyarországról származott Franz Alexander, az első híres pszichoszomatikus elmélet megalkotója, Radó Sándor, a

New York-i analitikuskiképző intézet megszervezője. Itt járt iskolába René Spitz, akit az első életévvel és az anyai szeretettől megfosztott kisgyermek (anaklitikus) depressziójával kapcsolatos vizsgálatai tettek világhírűvé. Innen vándorolt ki Amerikába Rapaport Dávid, az énszichológia egyik nagysága, aki elmélyült munkát végzett a pszichoanalízis tudományelméleti problémáinak feldolgozásában. Magyar származású Mahler Margit, a szimbiotikus pszichózis leírója, Grünberger Béla, a Párizsban élő neves narcizmuskutató, a Svédországban élő Székely Lajos, aki a kreativitás alaklélektani és analitikus megközelítésében végzett értékes munkát. Még olyan iskolateremtő nagyság, mint Melanie Klein is egy ideig Ferenczihez járt analízisbe. Csak a legismertebb neveket említettem, a sort hosszan folytathatnánk. A magyar pszichoanalízis fája tehát ugyancsak termékeny magvakat szórt szét a világba.

Ezért érthető a szenvedélyes hangvétel, amivel Harmat Pál könyvét megírja. Mély meggyőződéssel áll ki a pszichoanalízis ügye mellett, noha spekulatív túlburjánzásait kritikával illeti. Hiszi, hogy ha a két háború közötti Horthy-rendszer konzervativizmusa és antiszemitizmusa nem nehezíti a magyar pszichoanalitikus iskola fejlődését, a náciizmus nem szórja szét és a kommunista rendszer nem teszi lehetetlenné, akkor *„a budapesti pszichoanalitikus iskola a világ számára talán hasonlót jelentene, mint a Kodály-módszer, amelynek elsajátítására vagy tanulmányozására érdemes lenne akár a föld túlsó végéről is Budapestre utazni”*. A könyvben szereplő tudósok, írók, művészek, gondolkodók, politikusok jellemzése és értékelése mindennek inkább mondható, mint – sine ira et studio – hidegnek, érzelemmentesnek. De hiszen a tacitusi követelményt a történetírásban maga Tacitus sem tartotta be. Harmat tisztelettel ír azokról, akik ebben a tudományban nagyot alkottak, azokról is, akik meggyőződésük mellett kitartottak, és többé-kevésbé éles kritikával illeti a pszichoanalízis ellenfeleit. Kritikája azonban árnyalt: nem vonja meg nagyrebecsülését olyan nagy gondolkodótól, mint Lukács György, olyan nagy írótól, mint Németh László vagy költő-írótól, mint Illyés Gyula, akkor is, ha ambivalensek vagy ellenségesek voltak. Azokkal a teoretikusokkal szemben, akik a kommunista diktatúra hűséges kiszolgálóiként tá-

madták a pszichoanalízist, kritikája gyilkos iróniába csap át. Számunkra érzékenyebb pontot érint, amikor bírálatával a magyar pszichoanalitikusok politikai magatartását ostorozza. Ezek a támadásai főként két témakört érintenek. Az egyik a magyar pszichoanalízis *„társadalomelméleti önkorlátozása”*, ami szerinte már Ferenczivel megkezdődik, és a kommunista diktatúra bomlása idején, valamint a rendszerváltás után indokolatlanul tovább tart. Nehezen tudom megítélni ennek a vádnak a jogosságát. Az a benyomásom, hogy a pszichoanalitikusok többsége más országokban sem foglalkozik napi munkája után a freudi kultúrteória továbbépítésével, hanem klinikai tapasztalatait dolgozza fel. Hermann AZ ANTISZEMITIZMUS LÉLEKTANA című könyve (1945) kétségkívül társadalomlélektani tárgyú. Az 1988-ban megalakult Ferenczi Egyesület, ami a lélekelemzés iránt érdeklődő értelmiséget egyesíti, külön rendezvényen foglalkozott társadalmi, történelmi, politikai témákkal (a Magyar Pszichoanalitikus Egyesület idei konferenciáján is helyet kaptak ilyen témák, de erről Harmat még nem tudhatott). Kérdés, hogy ennél több lett volna elvárható? Emellett egy írás megjelenése nem csak a szerző akaratától függ.

Súlyosabb a másik vád: Harmat megrója a magyar pszichoanalitikusokat a Rákosi-korban tanúsított „meghunyászkodó” magatartásuk miatt. Harmat itt részben bizonytalan, vitatott információkra alapoz. Nem vitatható azonban az egyesület önfeloszlatásának ténye, valamint az 1948 novemberében Lukács Györgyhez intézett levél, amelyben a kommunista analitikusok lojalitásukról biztosítják a pártot, és a rájuk zuhogó vádakot csak részben visszautasítva elismerik a marxista kritika szükségességét, sőt egyes pontokban jogosságát is. A kritika ostora ezúttal olyan köz-tiszteletben álló személyeket ér, mint Hermann Imre és a tragikus sorsú Hajdú Lili – ők írták alá a levelet. Nehéz ma beleélnünk magunkat a Pszichoanalitikus Egyesület utóvédharcainak idejébe, az 1948–49-es évek légkörébe. A fényes szelek megkopottan bár, de még fújdogálhattak a lélekben. Haladó gondolkodású emberek még hihettek valamilyen szocialista fejlődésben, amit szolgálni akartak, aminek a terroristintézkedések csak átmeneti „jakobinus” kilengései. Az egzis-

tenciális fenyegetettség és a pislákoló hit egymás kezére játszhat. Ma az egykori hitek kollektív elfojtásának estek áldozatul. Harmat általában igazságosan ítél, mégis nehéz néha elnyomni magunkban a gondolatot: „a kibicnek könnyű”.

A fenti vita markánsan mutatja a könyv egyik fő jellemzőjét: nem csak egy tudományág fejlődését kívánja ábrázolni; a szerzőt a mozgalom is érdekli mint szociálpszichológiai jelenség, annak kihatása a korabeli magyar szellemi életre, a történeti folyamatba belesodródott emberek jelleme, állásfoglalása. Igyekszik témakörének egész területét bejárni: a pszichoanalízis szépirodalmi vonatkozásait éppúgy érinti, mint filozófiai és politikai kisugárzását, a „freudomarxizmus” kérdését, viszonyt társadalmi rétegekhez, zsidósághoz stb. Ezzel négyszázkilencvenöt oldalon (az első kiadás kb. háromszáz oldala ennyire duzzadt az új információktól, ha a bibliográfiát, név- és tárgymutatót leszámítjuk) szinte lehetetlen feladatra vállalkozik. Ez a teljességigény – a szerző szellemességével és könnyed publicisztikai készségével párosulva – egyszerre ereje és gyengesége a könyvnek. Erénye, mert Grünberger Béla szavait idézve „*érdekes, mint egy regény – egy jó regény*”. De gyengesége is, mert mondanivalójának mélysége rendkívül hullámzó. Az eszmetörténet, a tudományos nézetek szakszerű kifejtése váltakozik a mozgalom történetének izgalmas elbeszélésével és az egyes szereplőkre vonatkozó anekdotákkal, sőt pletykákkal. Ez az anekdotikus réteg helyenként fölébe kerekedik a tudománytörténetnek. Például Anna Freud és Melanie Klein személyi ellentéteinek elbeszélése legalább annyi helyet foglal el a könyvben, mint Klein nézeteinek ismertetése – holott ezek a nézetek a modern pszichoanalízis egyik fő irányának: az objektkapcsolati teóriának alapját képezik. Roheim Gézáról megtudjuk, hogy feleségével az ausztráliai bennszülöttek nyelvén beszélgetett, ha azt akarta, hogy a társaság többi tagja ne értesse, de az első kiadásban semmi, a másodikban is csak egy mondat utal a „*kollektív traumára*”, ami kutatásai középpontjában állott. (Roheim azt találta etnográfiai kutatásai során, hogy vannak traumatikus történések, amelyek egy ősi életformában élő nép minden egyedének gyermekkorában előfor-

dulnak, és a kultúra, az arra a népre jellemző szokások és szertartások jelentős mértékben ennek a közös traumatikus mozzanatnak feldolgozását szolgálják.) Székely Lajos kalandos élettörténete színes, érdekes olvasmány, de a kreativitással kapcsolatos úttörő kutatásaira a szerző csak utal, abból semmit ki nem fejt stb. Harmat valójában minden információt, ami művét színesebbé, olvasmányosabbá teheti, felhasznál, tekintet nélkül arra, hogy mennyire megbízható forrásból származik – néha maga is utal az információ eredetének bizonytalanságára. A második kiadásban az első kiadás több tévedését kiigazítja, de az új értesülések tömegében, amellyel művét 1986 óta gazdagította, ismét akad labilis hitelességű. Szerencsére ez a helyenkénti megbízhatatlanság csupán a személyes adatokra, történetekre vonatkozik. A tudományos nézeteket a szerző korrekten módon, hozzáértően fejt ki, bár néhol kissé hiányosan. Ez a hiányosság is sajnálatos, mert Harmat kitűnő publicisztikai készségével képes arra, hogy bonyolult elméleteket a nagyközönség számára közérthetően, világosan adjon elő. Többet is élhetett volna e képességével, noha a tudománytörténésznek nem feladata, hogy magát a tudományt is elmagyarázza.

A könyv hiányosságaiért és ellentmondásosságaiért azonban messzemenően kárpótolt a széles gondolati perspektíva, amit ez a nagyszabású tudománytörténeti monográfia az olvasó előtt megnyit, a színes előadásmód, amivel egy letűnt, de maig ható korszak világát élénk varázsolja és a többségükben mégiscsak hiteles információk sokasága. A rendkívül kiterjedt bibliográfia mutatja a szerző őszinte szándékát, hogy adatainak pontosan utánajárjon, még ha elbeszélkedve és impulzivitása néhol igényességének fölébe is kerekedik. A könyv értékét emeli Grünberger Béla színvonalas bevezetője. A második kiadás külön érdekessége az új előszó, ami valójában Antall Józsefnek az 1987-es pszichoanalitikus konferenciához csatlakozó kiállítás megnyitó beszéde. A néhai miniszterelnök érdeklődése és tájékozottsága a pszichoanalízisben bizonyára több olvasót meglepetésként ér. Harmat Pál művének olvasása – mindezzel együtt – az olvasónak is izgalmas szellemi kaland.

Vikár György

HARC AZ ELISMERÉSÉRT

*Axel Honneth: Kampf um Anerkennung.
Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte
Suhrkamp Verlag, 1992*

A fiatal Hegel társadalomelméleti elképzeléseinek reneszánszát Jürgen Habermas nyitotta meg. 1968-ban az ARBEIT UND INTERAKTION című tanulmányában tárta föl Hegel jénai előadásainak aktualitását. Ezekben az előadásokban – mutat rá Habermas – Hegel átlépte az én (Kant által kidolgozott) reflexióelméleti meghatározását, és az én kialakulásának centrumába az interszubjektív folyamatokat állította. Ezek a folyamatok az emberek egymás közötti érintkezésében (Hegel kifejezésével) az elismerésért vívott harc formáját öltik. Az én meghatározásában bekövetkezett fordulat következtében a filozófusok egyre többet foglalkoztak a társadalom elemzésével. A társadalomfilozófiák történetében azonban Hegel elképzelései folytatás nélkül maradtak. Axel Honneth legújabb könyvében Hegel eredeti programját próbálta gyümölcsozóvé tenni. A könyvön a szerző hosszú évekig dolgozott: erről a témáról tartotta előadásait az 1988/89-es téli szemeszterben a frankfurti egyetemen, majd 1989 végére elkészült a habilitációs írás, mely néhány fejezettel kiegészülve végül a szélesebb olvasóközönség számára is hozzáférhetővé vált. A művet a keletkezés folyamatán keresztül próbálom bemutatni.

Az előadásokon Honneth a harc fogalmának kritikai-filozófiatörténeti rekonstrukciójára vállalkozott. E programmal Honneth a kritikai elmélet tradícióját próbálta feleleveníteni. TRADICIONÁLIS ÉS KRITIKAI ELMÉLET című tanulmányában Horkheimer saját koncepcióját a társadalmi küzdelmek arénájában próbálta elhelyezni, de ugyanakkor – a társadalmi érintkezésformák zárójelzésével – lehetetlenné tette egy ilyen aréna tematikus meghatározását. Honneth a harc középpontba állításával szeretett volna túllendülni ezen a teoretikus deficiten. A harc fogalma – a társadalomfilozófia történetében – központi jelentőségű: a társadalomról szóló gondolkodás ugyanis e kategória tematizálásával indult útjára. A harc – Machiavelli és Hobbes műveiben – az önfenntartásra irányult. Az

önfenntartásért vívott harcot Machiavelli a hatalmi praktikák működtetésével azonosította, Hobbes ezzel szemben a küzdelmet a társadalom általános érintkezési formájává tette. A természetes állapotot Hobbes – az ember antropológiai tulajdonságaiból kiindulva – a következőképpen jellemzi: mindenki harcban áll mindenkivel. Ez a harc folyamatosan éleződik, és végül a teljes pusztuláshoz vezetne, ha nem következne be a kölcsönös megállapodás (szerződés-kötés). Így jön létre – a harc szabályozásaként – a mindenki által elismert hatalom szférája. Hobbes elsőként mutatott rá a harc társadalomelméleti jelentőségére, a küzdelem általa bemutatott formája mégis zsákutcába futott. Az izolált individuumokból kiinduló elemzés ugyanis nem tudta megalapozni a társadalmi együttélés (a szerződés megkötésének) szükségességét. Ebből a kudarcból Hegel azt a következtetést vonta le, hogy az önfenntartásért vívott küzdelem, az érdekérvényesítés mechanizmusa izolált individuumokat feltételez. A hobbesi érdekérvényesítési koncepció kudarcból Hegel arra a meggyőződésre jutott, hogy az érdekérvényesítés elmélete általában is problematikus. A harc új formájának megragadásával Hegel most az érdekérvényesítés világát is meg akarja haladni. Az elismerésért vívott harc koncepciója így a harc elméletét a moralitás szférájába vezeti át. Ebben a korántsem magától értetődő lépésben Honneth – minden kritikai reflexió nélkül – követi Hegelt. Ezért kerül Honneth rekonstrukciójának középpontjába AZ ERKÖLCSISÉG RENDSZERE címmel a múlt század végén közreadott töredék interpretációja. Ebben a töredékben Hegel az elismerésért vívott harcot a korabeli – elsősorban Schelling hatásáról tanúskodó – metafizikai zsargon segítségével elemzi. Hegel két centrális kategóriát használ: a szemléletet (az általánosság mozzanatát) és a fogalmat (a különosság mozzanatát). A könyv struktúráját a két kategória viszonyának változatai jelölik ki. Először: ha a szemléletet a fogalom alá rendeljük, akkor a természetes erkölcsiség kategóriájához jutunk. Másodszor: ha a fogalmat rendeljük a szemlélet alá, akkor a negatív szabadságot kapjuk – ez a büntetés. Harmadszor: a fogalom és a szemlélet totalitása az abszolút erkölcsiség. Zavarbaejtő, hogy Hegel az egyes fejezeteken belül el-

térő spekulatív sémákat alkalmaz: az első részben a könyv egészét meghatározó sémával találkozunk: ha a természetben belől a fogalmat rendeljük a szemlélet alá, akkor megkapjuk a családot, ha pedig a szemléletet rendeljük a fogalom alá, akkor a szerződészerű cserekapcsolatokhoz jutunk. A második fejezetben – a bűnözés elemzésekor – Hegel a tetteket hatókörük szerint tipizálja. A harmadik fejezetben pedig a differencia és az indifferencia dialektikáját alkalmazza. Honneth interpretációs javaslata szerint először is azzal kell megpróbálkoznunk, hogy a kaotikus konstrukcióból kiemeljük a társadalomelméleti motívumokat. Ezeket a következőképpen foglalhatjuk össze: a családot Hegel szerint természetes kötelékek tartják össze, az elismerés ebben a szférában a kölcsönös érzelmi megerősítésben áll. A család a hegeli ábrázolásban a gyermeknevelés köré szerveződik, a nevelés során a gyermekben felhalmozódó energia azonban a család átlépéséhez vezet. A szerződészerűen szabályozott cserekapcsolatok – melyek szintén a természetes erkölcsiség világába tartoznak – a formális szabadság közegében mozognak. A szabadság a szerződési kötelezettségek megtartásában és ajánlatok elfogadásában merül ki. Végül az abszolút erkölcsiségben az ember szabadsága a közösség konstituálódásában ölt testet: ezen a szinten az ember teljesen beleolvad a közösségbe, és a közösség általa formálódik. Ezen a fokozatokon keresztül a szubjektum egyre magasabb rendű elismerési formákig küzdheti fel magát. Ez az út: az elismerésért vívott harc. A harcban a szubjektum individualitása (az elismerés) egyre magasabb rendű közösségi formákhoz kötődik. Ez az interpretációs javaslat arra a feltevésre épül, hogy az elismerés formái azonos sikon mozognak. Hegel konstrukciójában azonban ez a feltétel nem teljesül. Még ennél is problematikusabb a bűnözéssel foglalkozó fejezet interpretációja. Ha komolyan vesszük a fejezet fejtegetéseit, akkor először a helyi értékéből kell kiindulnunk: a bűnözés arra épül, hogy a cserekapcsolatok világában a szabadság pusztá formálódik. A bűnözés hegeli példái – a pusztítás, a rablás és a sértés – ugyanakkor egy általánosabb interpretációt is lehetővé tesznek. Honneth egy vakmerő lépéssel azt javasolja, hogy emeljük ki a fejezet egé-

szét a számára kijelölt pozícióból, és tekintsük az elismerésről szóló fejtegetések tükröképének. Ezzel a javaslattal a mű talányos struktúrája értelmezhetővé válna: az elismerésért vívott harc kudarcai bűnözéshez vezetnek. Ebben az összefüggésben világossá válik, hogy az elismerésért vívott harc Hegelnél nemcsak az egyes szférák közötti átmenetre vonatkozik, hanem a szférákon belül is működik. A szférákon belül zajló harc megragadásához azonban Hegelnek fel kellett volna tárnia a bűnözés motívumait. Honnethnek AZ ERKÖLCSISÉG RENDSZERÉ-nek interpretációjára vonatkozó javaslatai még alátámasztásra szorulnak: 1. Egy újabb – tágabb horizontra támaszkodó – olvasattal fel kellene tárni a bűnözés motívumait. 2. Az elismerési formákat – valamiképpen – azonos síkra kell hozni. A későbbiekben – Honneth interpretációja szerint – Hegel társadalomelméleti elképzelései veszélybe kerültek. Néhány év elteltével ugyanis A SZELLEMLÉLETTANBAN Hegel az elismerésért vívott harcot már a szellem egyik alakzatának tekinti. A szellemfilozófia a későbbiekben a moralitással együtt a társadalmiságot is maga alá temeti. Ezzel a tendenciával próbált Marx szembe szállni, de mivel Hegel korai műveit nem ismerte, ezért A SZELLEMLÉLETTANBAN elemzéseit tartotta szem előtt. A szellemfilozófiába ágyazott társadalomelméletet végül a gazdasági egyenlőtlenségekre épülő osztályharcként konceptualizálta. A harc elméletének ez a formája azonban – Honneth szerint – egyértelműen visszaesés a fiatal Hegel elképzeléseihez képest. Marx hangsúlyozza ugyan a szubjektumok társadalmiságát, de mégsem talált más cselekvési motívumot, mint a hobbesi mintára működő érdekérvényesítési mechanizmusokat. Marx koncepciója ezért a moráleteóriából újra visszaesett az utilitarizmusba. (E kritika lendülete abból a – korántsem magától értetődő – hipotézisből táplálkozik, amely szerint a társadalmi együttélés csak a moralitás közegében ragadható meg.)

Honneth filozófiatörténeti áttekintése azt sugallja, hogy a kritikai elmélet már akkor elvétette a maga esélyeit, amikor (a fiatal Hegelről megfeledkezve) Marxra támaszkodott. A hegeli filozófia interpretációjának nyitva maradt problémái azonban annyira lekötöt-

ték Honneth érdeklődését, hogy a kritikai elmélet aktualizálódásáról – a vállalkozás vonatkoztatási rendszeréről – meg is feledkezett. A kritikai elmélet programjára történő utalások a habilitációs írásban és a könyvben már nem szerepelnek. A habilitációs írásban – a munka következő állomásában – Honneth egyértelműen a Hegel-interpretáció nyitott problémái felé fordul. 1. A bűnözés motívumai – Honneth szerint – Hegel jénai előadásai alapján rekonstruálhatók. A bűnöző – írja Hegel – „*lenni akar valaki... ezért akarata az általános akarattal szemben is megvalósítja*”. (JENAER REALPHILOSOPHIE. Verlag Felix Meiner, 1969. 224. o.) Ez a megállapítás azt sugallja, hogy a bűnözés mögött némi dacolás áll: a bűnöző (a tett elkövetése előtt) úgy érezhette, hogy az általános akarat háttérbe szorítja az ő individuális akaratát. Az individuális akarat leigázását Honneth „*megvetés*”-nek nevezi. A bűnözés motívumait ily módon a megvetésre vezethetjük vissza. A megvetés azonban az ERKÖLCSISÉG RENDSZERÉ-nek felépítése alapján csakis a szerződészerűen szabályozott cserekapcsolatok világában jöhet létre. Ebben a kontextusban a megvetésnek két típusa van, amelyek megkülönböztetését Hegel – Honneth szerint – elmulasztotta. A megvetés származhat abból, hogy bizonyos érdekek nem kapnak kellő figyelmet, és származhat abból, hogy bizonyos akaratok – a konkrét feltételek hiányában – megvalósíthatatlanok. A megvetés első formája a jog alkalmazásából származik, a második viszont az esélyek egyenlőtlenségére vezethető vissza. A jogi formalizmusra épülő megvetés – Honneth interpretációs javaslata alapján – általánosítható. Ha a bűnözés mögött a megvetés áll, akkor – mivel a megvetés az elismerés tükröképe – minden egyes szférán belül kidolgozható a megvetés és az elismerés dialektikája. E dialektika kidolgozásának már csak egyetlen akadályja van: a megvetés kategóriájának kiterjesztése azt feltételezi, hogy a Hegel által meghatározott elismerési formák azonos síkon mozogjanak. Ezt két úton lehetne elérni: vagy a spekulatív sémák homogenizálásával, vagy a spekuláció általános kiküszöbölésével. Honneth az utóbbi megoldást választja. 2. Hegel társadalomelméleti elképzeléseiről – Honneth meggyőződése szerint – le lehet választani a spekulatív metafizikai

zsargont. Egy ilyen kísérlettel akceptálhatók a metafizikai tradíció széthullásának következményei. E széthullást követően a spekulatív koncepciók „naturalizálásra” szorulnak: ily módon helyre lehet állítani a társadalomelméleti fejtegetések torz kontextusát. Mead koncepcióját Honneth ilyen naturalizálási kísérletként értelmezi. Ez a koncepció kínálja szerinte a legmegfelelőbb eszközöket a hegeli gondolatok posztmetafizikus felelevenítéséhez. A perspektívák átvételének elméletével Mead naturalisztikus keretek közé helyezi a hegeli spekuláció dialektikáját. Az individuum Mead szerint a külső perspektívák áttemelésével alakul ki. E perspektívák összességét Mead a „Me” kategóriájával ragadja meg. Az individuum fejlődése egybeesik a „Me” univerzalizálódási folyamatával. Az átvett külső perspektívák az individuumból sajátos reakciókat váltanak ki: a reakciók alapjául szolgáló energiát Mead „I”-nek nevezi. E kategóriahálóra Mead egy olyan társadalomelméleti koncepciót épít, amelyet – Honneth szerint – a hegeli intenciók posztmetafizikus kidolgozásának tekinthetünk. E tézis alátámasztása érdekében Honneth megmutatja, hogy a kölcsönös elismerés hegeli formái Meadnál is felbukkannak. A legkönnyebben természetesen a jogi szférát lehet azonosítani: a perspektívák átvételével létrejövő személyiséget jogi személynek nevezhetjük. A jog szabályozza azt az együttélési formát, amelyben az individuum a „Me”-n keresztül már mindig is benne él. A jog alakjában az individuumok cselekedeteibe – külső perspektívaként – befészkelődik az általános akarat. Az elismerés feltétele ebben a szférában: mások elismerése. Hegelhez hasonlóan Mead is szükségesnek tartja e szféra átlépését. E lépés az „I” kategóriájára épül. Ha az „I” az individuum meghatározó mozzanata, akkor az önmegvalósítás a társadalom életének középpontjába kerül. De hogyan ismerhetik el az individuumok az önmegvalósítási kísérleteket? Erre a kérdésre Mead nem ad módszeres választ, de egy utalás erejéig – elismerési médiumként – a funkcionális munkamegosztást javasolja. A munkamegosztás világában – átlépve a jogi formalizmuson – mindenki megvalósíthatja a maga egyéni adottságait, és ha ezt teszi, elismerésre tarthat igényt. A funkcionális munkamegosztás Honneth számára azonban az

utilitarizmus birodalmába tartozik. Mead utalása mögött Honneth egy morális elvet próbál kitapintani: a munkamegosztást szerinte megelőzi az egyes munkafajták morális szelekciója. Ez a javaslat azonban elhibázott: a munkamegosztásnak csak a horizontális dimenzióját lehet összhangba hozni a munkafajták előzetes értékelésével. Ezenkívül az előzetes értékeléseknek a morális döntésekkel való azonosítása is megalapozatlannak tűnik. Ezt a problémát a legegyszerűbben egy Simmelre történő utalással lehetett volna megoldani: a munkamegosztás Simmel szerint a társadalmi differenciálódás egyik formája. (ÜBER SOCIALE DIFFERENZIERUNG. Verlag von Duncken & Humblot, 1890. 120. o.) A munkamegosztást tehát társadalmi differenciálódással lehetett volna alátámasztani. Az önmegvalósítás elismerése ekkor a társadalmi differenciálódáshoz kötődne. Az elismerés első formáját – az eddigiekkel szemben – Honneth semmiképpen sem tudja föllelni Mead munkájában. A „Me” és az „I” dialektikája, úgy tűnik, az elismerésnek csak két formáját teszi lehetővé. A „Me”-ben rejlő absztrakciós folyamat fölbontásával azonban – úgy vélem – el lehetett volna jutni a család (az univerzalizálódás kiindulópontjának) megragadásához is. (Ezzel a kísérlettel gyümölcsözővé lehetett volna tenni Mead elszórt megjegyzéseit a családi kapcsolatokról.) Honneth ily módon nagyjából rekonstruálta az egyes elismerési formákat a meadi koncepcióból. A rekonstrukcióból az is kitűnik, hogy az elismerésért vívott harc Meadnál csak a szférák között átmenetként létezik. 3. Honneth előtt tehát az a feladat áll, hogy kidolgozza a naturalizált elismerési formákon belül dülő harc elméletét, és ezután következhet a harc két formájának elméleti integrációja.

A szférákon belül dülő harc naturalizált koncepcióját Honneth először INTEGRITÁS ÉS MEGVETÉS című székfoglaló előadásában ismertette. (Magyarul megjelent a *Világosság* 1991/10-es számában.) Ebben az előadásban Honneth a megvetési és az elismerési formák dialektikájának kidolgozására vállalkozott. E dialektika a bűnözés motívumait köti össze az elismerési formákkal. A bűnözés első típusát (a pusztítást) Honneth „a test fölötti szabad rendelkezés megvonásának” motívumára vezeti vissza. A test leigázását tekinthetjük – szerinte

– a megalázás legalapvetőbb formájának. Az ehhez kapcsolódó szégyennel az ember elveszti a világba vetett bizalmát. A megvetésnek ezzel az alakzatával Honneth a legalapvetőbb elismerési viszonyt – a testhez kötődő bizalom kialakulásának folyamatát – állítja szembe. Ez az érzelmi megerősítés a család, a barátság és a szerelem kötelékei között jön létre. A bűnözés második formájából (a rablásból) Honneth a jogi diszkrimináció motívumát vezeti le. A jogtól való megfosztás szociális kirekesztést is jelent, melynek hatására az ember úgy érezheti, hogy kevesebb morális kompetenciával rendelkezik, mint embertársai. A jog megvonásából származó megvetéssel Honneth az önmegbecsülést állítja szembe: ennek megléte esetén az ember önmagát a közösség kompetens szereplőjének fogja érezni. A bűnözés harmadik formájából (a megbántásból) Honneth a megalázás motívumát szűri le. A csoport elismerésének hiányában az ember tetteit és képességeit nem tudja morális értékekkel felruházni. Ezzel a megvetéssel Honneth a szolidaritás körülményei között kibontakozó önmegvalósítást állítja szembe. Ebben az elismerési szférában az ember individuális tettei és tulajdonságai meghatározó jelentőséghez jutnak. Ezt a programot a könyv empirikus elemzésekkel próbálta alátámasztani. Az empiria Honneth számára a szaktudományok eredményeinek mozgósítását jelenti. A koncepció ily módon interdiszciplináris fordulatot vesz. A tudományos eredményeket Honneth az elismerés és a megvetés meghatározott szféráihoz köti: a pszichológiát az érzelmi megerősítéshez, a jogtudományt a formális elismerési viszonyokhoz és a kultúraelméletet a szolidaritás szférájához. A szférákon belül meglévő harcot Honneth a kitapintható történelmi változásokkal igazolja. Az elméleti konstrukcióban a historizálás a társadalom tematizálása alá rendelődik. Az érzelmi megerősítés szférájában a harc nem magától értetődő jelenség. A harc meglétét Honneth egy rövid – az anya és a gyermek kapcsolatára szorító – pszichológiai történeti áttekintéssel próbálja alátámasztani. Freud és közvetlen követői az anyában elsődlegesen a gyermek libidójának objektumát látták. A későbbi fejlődés azonban egyre egyértelműbbé tette, hogy ebben az esetben is valódi interakciós kapcsolatról beszélhetünk. René Spitz mutatta meg első-

ként, hogy az anyai gondoskodás megvonása akkor is súlyos következményekhez vezet, ha a gyermek libidója kielégülhet. Az interszubjektív viszonyok fontosságát másrészt terapeutikus tapasztalatok is alátámasztották: a pszichiáterek egyre több olyan kategóriát fedeztek fel, melyek interperszonális sérülésekre vezethetők vissza. Donald W. Winnicott az anya és a gyermek viszonyát a következőképpen ábrázolta: az anya és a gyermek az első hónapokban teljes szimbiózisban él: a gyermek maximálisan rászorul az anyára, és az anyában még tovább él a terhesség alatt kialakult közvetlen kötődés. Néhány hónap után azonban megindul a függetlenedés: a gyermek hosszabb-rövidebb időre magára hagyható, az anya pedig a szociális szerepek föllevenítésével átlépi a szimbiotikus kötődést. Ezt a függetlenedési folyamatot nevezhetjük – Jessica Benjamin nyomán – elismerésért vívott harcnak. A szimbiotikus kötődés és a függetlenedés dialektikája – Honneth szerint – az érzelmi megerősítés valamennyi formájára érvényes. A historizálás ebben az esetben csak a szubjektumok élettörténetére vonatkozhat. A formális elismerési viszonyokat ezzel szemben a robbanékonyság jellemzi. Az elmúlt évszázadokban ugyanis egyértelműen érvényesült a szubjektum jogainak kiszélesedésére vonatkozó törekvés. E törekvésben fejeződnek ki az individuális autonómiáért vívott harc eredményei. A jogtudomány keretei között ezt a tendenciát Thomas H. Marshall dolgozta ki. A szubjektív jogokat liberális szabadságjogokra, a politikai részvétel jogaira és a jólétre vonatkozó jogokra osztotta föl, és megpróbálta igazolni, hogy a jogok az elmúlt évszázadok politikai küzdelmeinek eredményeként jelentek meg. (A liberális szabadságjogok kialakulását a XVIII. századra, a politikai részvételre vonatkozó jogok térhódítását a XIX. századra, a jólétre vonatkozó jogok megjelenését pedig a XX. századra teszi.) A szolidaritás szféráját – és a benne kibontakozó önmegvalósítási törekvéseket – Honneth az értékrendszer szempontjából vizsgálja. Az elismerés ebben a szférában ugyanis döntően az értékektől függ. Honneth ebben az összefüggésben Webernek a hagyományos közösségeket a modern társadalmaktól elválasztó kultúraelméleti fejtegetéseire támaszkodik. A modern korban a rögzített értékek helyébe az értékvilág plura-

lizálódása lépett. A modernség létrejötte történelmi fordulópont: a hagyományos értékeket az értékrendszer pluralizmusa váltja föl. Az individuum megbecsülése ilyen körülmények között csak egyedi teljesítményekre épülhet. E teljesítmények elismerése azon múlik, hogy a közösség tagjai készek-e elfogadni a plurális értékrendszert. Ha ez a feltétel teljesül, akkor a szubsztanciális összetartozást a szolidaritás váltja föl. Szembetűnő, hogy a kultúraelméleten belül a történetiség nem fejlődési tendenciaként, hanem fordulópontként jelenik meg.

A pszichológiából, jogtudományból és kultúraelméletből felépülő interdiszciplináris koncepció az elismerésért vívott harc elmélete. A szaktudományos eredményeket Honneth egy társadalomfilozófiai koncepcióban integrálja. E teoretikus struktúrában rendeződik el az elismerésért vívott harc – korábban meghatározott – két dimenziója. A szférákon belül dúló harc szaktudományokra támaszkodó koncepciója a társadalomfilozófiai szintézisben szférákat átfogó küzdelemmé alakul át. Az átfogó küzdelem mindig egy adott társadalom kontextusában játszódik le, a történelmi perspektíva viszont csak az egyes szférákon belül sejlik föl. Ezzel az elméleti konstrukcióval Honneth a kritikai elmélet korai interdiszciplináris programját próbálta feleleveníteni. Horkheimer az 1930-as székfoglaló előadásában egy hasonló koncepció körvonalait próbálta vázolni. (Az előadás magyarul a *Műhely* 1992/1-es számában jelent meg.) E koncepció azonban teoretikus problémák és külső történelmi tapasztalatok miatt csakhamar feledésbe merült. Ezt követően Horkheimer a harc arénájában álló kritikai elmélet meghatározásával próbálkozott. Honneth elméleti konstrukciója a következő kritikát sugallja: a Horkheimer által meghirdetett interdiszciplináris programot a harc kategóriájának középpontba állításával meg lehetett volna valósítani. Az elismerésért vívott harc koncepciója ily módon fontos szerepet szeretne betölteni a kritikai elmélet történetében. A műnek ez a vonatkozása azonban – mivel az előadások után elmaradtak a kritikai elméletre történő utalások – sűrű homályba burkolódik. Pedig e tradíció folytatásának intenciói teszik a vállalkozást igazán „elismerésre” méltóvá.

Weiss János

OKTETT ÉS SZEXTETT A ROMANTIKA HATÁRÁN

*Mendelssohn: Esz-dúr oktett, op. 20 –
Schönberg: Verklärte Nacht
Kiegészített Bartók vonósnégyes
Zenei rendező: Beck László
Hangmérnök: Berényi István
Hungaroton Classic, HCD 31 351*

A romantika kétségkívül a legtágabban értelmezhető zenetörténeti fogalmak egyike. Egyes zenetudományi iskolák automatikusan a XIX. század zenéjével azonosítják, míg mások konkrét eseményekhez, komponisták vagy zeneszerzői műhelyek feltűnéséhez, illetve meghatározó jelentőségű művek bemutatóihoz kötik a romantika határpontjait.

Beethoven zenéje például a kortársak és a múlt századi elemzők számára egyértelműen romantikusnak tűnt, de a romantika fogalma ebben az esetben semmiképpen sem az azt megelőző korszakkal, a bécsi klasszikával való szembenállást jelentette. Amikor E. T. A. Hoffmann több recenziójában is Beethoven „tiszán romantikus géniuszáról” írt, egy pillanatra sem tagadta, hogy Beethoven zenéje a bécsi tradícióban gyökerezik, és szoros kapcsolatban áll Haydn és Mozart oeuvréjével. Hoffmann csupán azt állította, hogy Beethoven gondolkodásmódja, kompozíciós eszközei, expresszivitása, érzelemgazdagsága tipikusan romantikus. A XX. századi zenetudomány viszont Beethoven nem a romantika előfutárának, hanem a bécsi klasszikához tartozó, azt lezáró és összegző mesternek tekint.

Franz Schubert életművének megítélése hasonlóan vitatott. A zenetörténészek többsége ugyanis Schubert esetében a folyamatoságot, a klasszikus tradíció hatását, a forma- és műfajválasztás konzervatív jellegét emelte ki, és kevesebb figyelmet fordított az egyéni, illetve a későbbi érett romantikát előlegező vonásokra, a klasszikától eltérő stílusjegyekre, a monumentális dalciklusok drámai erejére, a hangszeres műfajok újszerű motívumfeldolgozó technikájára.

Beethoven, Schubert és kortársaik stílusának ellentmondásos értékelése vezette a néhány évtizeddel korábbi német zenetudo-

mány képviselőit – mindenekelőtt Friedrich Blume professzort – arra, hogy a két stílus-korszakot egyetlen egységként kezeljék, bevezetve a klasszikus-romantikus zene fogalmát. Mások viszont – így a néhány éve elhunyt korszakos jelentőségű zenetörténész, Carl Dahlhaus – Blume elméletével szemben pontos évszámokkal igyekeztek behatárolni a romantika kezdetét. Dahlhaus felfogása szerint a romantika korszaka Hector Berlioz FANTASZTIKUS SZIMFÓNIA-jának bemutatójával, a programzene markáns megjelenésével 1830-ban kezdődött el igazán, de Beethoven és Schubert életművében, valamint a fiatal Mendelssohn 1830 előtti kompozícióiban is félreismerhetetlenül észlelhetők a romantika jegyei. Dahlhaus hipotézisét követve joggal feltételezhetjük tehát, hogy a kibővített Bartók vonósnégyes új CD-jén hallható, 1825-ben keletkezett ESZ-DÚR OKTETT (op. 20) Mendelssohn zeneszerzői géniuszának egyik első megnyilvánulásaként a zenei romantika egyik legkorábbi alkotása is egyben.

Hasonlóan problematikus a romantika felbomlásának, a „modern” zene születésének datálása is. Brahms és Dvořák halála (1897, illetve 1904) ugyan vitathatatlanul egy korszak végét jelentette, de a romantika alkonya mégsem esett egybe a századfordulóval, hiszen az 1900-ban még fiatal szerzőnek számító Richard Strauss, valamint Gustav Mahler életműve egyértelműen a romantika folytatója volt, és a francia impresszionisták is a romantikus tradícióból merítették kompozíciós nyelvezetük meghatározó részét. Igazán határozottan – s ezzel ismét Carl Dahlhaus elméletét kell elfogadnunk – a dodekafon rendszer teljes kiépülése, Stravinsky és a Schönberg-tanítványok (Berg, Webern) fellépése vetett véget a romantika korszakának. Schönberg maga ugyan – nyilatkozatai és 1910 utáni kompozíciói alapján – a romantika kérlelhetetlen ellenfele volt, zeneszerzői indulása azonban szorosan kötődött elődeéhez, Wagner és Brahms stílusához. Schönberg fiatalkori, késő romantikus periódusának talán legismertebb alkotása a Hungaroton Classic albumán található másik kompozíció, a MEGDICSŐÜLT ÉJ (VERKLÄRTE NACHT).

Műsorválasztásával a Bartók vonósnégyes és négy muzsikuskvendége a romantika két,

egymástól időben (hetvennégy év) és stílusban egyaránt nagyon távoli pontját ragadta meg. Az előadás legnagyobb kérdése az volt, hogy mindennek ellenére sikerül-e a két művet harmonikus egységbe foglalni, és az ezerarcú, alapjaiban mégis egységesen értelmezhető romantikus stílus sajátosságait árnyaltan bemutatni. A különleges repertoárválasztás mellett az is szokatlan, hogy a kiadványt a Bartók vonósnégyes jegyzi, a CD-n mégis egy oktett és egy szextett található. A lendületes, élő, technikailag kifogástalan produkció azonban meggyőző erejű: a Bartók vonósnégyes jellegzetes tónusa, tudatos, gondosan kidolgozott előadása annak ellenére maximálisan érvényesül, hogy vonósnégyes-felállásban az együttes egy pillanatra sem hallható. Az interpretáció emellett az említett kérdésre is határozott választ ad: mindkét kompozíció formálása jellegzetesen romantikus, de a háttérben a kezdet és vég ellentéte, az 1825-től 1899-ig ívelő periódus eseményei, stílusirányzatai is érezhetők.

Mendelssohn OKTETT-jében – a magasrendű kamarazene szabályainak megfelelően – a nyolc szólam szinte teljesen egyenrangú, és mindegyik magabiztos, főlényes technikát, sőt virtuozitást igényel. A Bartók vonósnégyes tagjai (Komlós Péter – 1. hegedű, Hargitai Géza – 2. hegedű, Németh Géza – brácsa, Mező László – cselló) és a négy vendég szólista (Stuller Gyula, Almási Zoltán – hegedű, Devich Sándor – brácsa, Onczay Csaba – cselló) egyaránt tökéletesen megfelel a technikai követelményeknek, játéku minden erőltettség és mesterkéltég nélkül is sodró lendületű, magával ragadó. A négy tétel koncepcionális, zenei megvalósítása ugyanakkor nem teljesen egyenletes.

A terjedelmes, szenvedélyes nyitótételben (*Allegro moderato, ma con fuoco*) a szolisztikus primhegedű elegáns futamai lenyűgözők. Komlós Péter érezhető kedvvel, árnyalt dinamikával muzsikál, a hét kísérő hangszer ellenben – kontrasztmotívumaival, invenciózus dallamformulaival – lényegesen aktívabb lehetne. A mélyvonósok visszafogottságával, háttérbe húzódásával magyarázható, hogy a tételt színesítő szólamcserejátékok, rövid dialógusok sem érvényesülnek megfelelően. Elismerést érdemel viszont a rekapitulációt megelőző, nagyszabású, helyenként szinte

nagyzenekari effektusokra emlékeztető fortissimoszakasz lendülete, szuggesztivitása, amely a közel negyedórás tétel koherens egységét, folyamatosságát is elősegíti.

A mélyvonósok korábbi passzivitása a mérsékelt, gagliarda ritmusú második tételben szinte teljesen eltűnik; a nyitótéma exponálása magabiztos, a primhegedű és a csellók párbeszédei ezúttal kifejezetten hatásosak. A tétel különleges hangnemi relációinak bemutatása érzékeny és plasztikus: az alaphangnem (c-moll) beethoveni értelemben patetikus, drámai tónusához feszülten, fenyegetően, mégis harmonikusan társul a nápolyi hangnemben (Desz-dúr) megszólaló közép-rész. A nyolc előadó figyelmét a hangszereles árnyalatai, az áttört, világos szerkesztés szépsége sem kerülte el; a zenei szövet végig kiegyenlített és differenciált.

Az egy évvel későbbi SZENTIVÁNEJI ÁLOMNYITÁNY hangvételét előlegző Scherzóból ugyan hiányzik a kirobbanó lendület, a tündérek és koboldok álmvilágának valószínűtlen messzesége, de az interpretáció korrekt és megbízható – néhány korábbi felvétel ismeretében ez már önmagában is jelentős eredmény –, és a fantáziadús trillák, díszítőformulák megszólaltatása a humort sem nélkülözi. A barokkos imitációra épülő, bonyolult, de szabályos szerkesztésű finálé tolmácsolásának kiemelkedő értéke a hallható és érezhető koncentráció, az egymás szólamára való maradéktalan odafigyelés. A sebesen vágató tempó ellenére minden belépés pontos és kristálytisza; a szólamok logikája, a motívumok, a kompozíciós rétegek egymásra épülése világosan nyomon követhető; a végző, homofon téma valóban a tétel, sőt az egész mű foglalatának, összegzésének tűnik. A ritkán hallható OKTETT egyes részleteiben ugyan kifogásolható, de összességében igényes és értékes felvétele hozzájárul a korai romantika és a fiatal Mendelssohn stílusának jobb megértéséhez.

Az OKTETT-tel ellentétben a MEGDICSŐÜLT ÉJ – amelynek irodalmi alapja Richard Dehmel költeménye – viszonylag gyakran szerepel a vonós kamarazenei együttesek műsorán. A Bartók vonósnégyes, valamint Devich Sándor és Onczay Csaba interpretációja a korábbi felvételek többségénél érzelmesebb és romantikusabb. Az elmúlt évtize-

dek kimagasló előadói (például a kiegészített Juilliard vonósnégyes) ugyanis a későbbi Schönberg-életmű ismeretében a VERKLÄRTE NACHT-ban is a modern stílusjegyeket hangsúlyozták, kiemelve a disszonanciákat, a váratlan modulációkat, a hat szólam ütközéseit, bár – optimális esetben – mindez nem befolyásolta a mű érzelmi töltését, az előadás expresszivitását. A Bartók vonósnégyes produkciójában a modern Schönberg szándékosan háttérbe szorult, és a Wagner kései stílusát idéző kromatika, a témák hatalmas fokozásai, a ritmusképletek feszültsége került előtérbe; színesítve, ellensúlyozva a kissé egyoldalú Schönberg-képet.

A MEGDICSŐÜLT ÉJ programja, a bűn, valóság és megbocsátás folyamata, a férfi és a

nő párbeszédének rezdülései érzékenyen rajzolódnak ki; a rövid motívumok, témaszakaszok autonómiája töretlenül megvalósul, ugyanakkor a két részre tagolódnó, huszonhat perces mű szerves egységként épül fel. A hangkép áttetsző és világos, a hat szólam aránya azonban helyenként kiegyensúlyozatlan: a mélyvonósok szolisztikus motívumai nem érvényesülnek kellően, a hegedűk hangja pedig időnként túl közelinek, mégis tompának, fojtottnak tűnik. Ez utóbbi hiányosságtól eltekintve a Hungaroton Classic felvétele hangzási, hangtechnikai szempontból kifogástalan, a hangtér egészében való elhelyezés, a mikrofontechnika, a sztereohatás egyaránt megfelelő.

Retkes Attila



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap,
a Soros-alapítvány, a Budapest Bank, a József Attila-alapítvány,
a Central & East European Publishing Project (Oxford)
és az MHB Magyar Sajtóalapítványa támogatásával jelenik meg