

műút

talán drog / biblikus álmok / szétszórt géplakatos / ittas
attasé / cézár, celeb, Batman / hercegi harci cselekmény /
szűznemzészerű láncolat / használja, csorgatja, fröcsköli /
az ember is hús / nyolcvan százalék poliészter / megszeppent
Raszkolnyikov / Eizensteint, Pudovkint és Kulesovót említi

műút

3 | szépírás

8 | szépírás

14 | szépírás

16 | szépírás

18 | szépírás

24 | szépírás

26 | szépírás

29 | szépírás

30 | szépírás

32 | szépírás

34 | szépírás

36 | szépírás

41 | szépírás

48 | képzőművészet

52 | radnóti

56 | radnóti

60 | kultúrharc

67 | kritika

71 | kritika

78 | kritika

82 | kritika

84 | kritika

89 | kritika

94 | kritika

98 | kritika

Szabó T. Anna: Mélységes mély: tükör; Érvénytelen jegy

Petrik Iván: Végtelenített sorozatú ikerpárok reggele

Domján Gábor: Elfojtom, eltemetem; Vendéglőben; Egy téli éjszakán

Géczi János: A szétmállás ritmikája; Egymást nézik; Nem este volt

Bethlenfalvy Gergely: Fekete prizma (részlet)

Kugler Viktor: Trón; Szem; Rekviem egy öngyilkosért; Bálna

Zalán Tibor: Felezőszonettek (Elesett volt; *Fáradt vörösbork*; Labirintus; Színek helyett)

Ferencz Orsolya: 20211101

Demeter Arnold: Körbe-zár

Bukovenszki-Nagy Eszter: Váratlan vendégek

Marno János: Az alany hátránya; Most elhúzol innen, vagy mi lesz?; Az ételhordó; A vihar

Horváth Eve: szonettkoszorú

Szvoren Edina: „Krasznahorkai László”: Czekeliusi fehér, czekeliusi fekete

Takáts Fábián: Kísérletezés a véletlenszerűséggel. Kucsora Márta festményeiről

Újvárosi Emese: Claude sűrű lombjai (Radnóti Sándor: *A táj keletkezéstörténete* — „Ők, akik nézték Hannibál hadát”)

Bartha-Kovács Katalin: Tájékpzetek, tájtapasztalatok (Radnóti Sándor: *A táj keletkezéstörténete* — „Ők, akik nézték Hannibál hadát”)

Zoltán Gábor: 121 év háború

Szénási Zoltán: Atipikus (*Vasadi Péter összes verse I–III*)

Csehy Zoltán: Véletlen tényvilág, báránnyilkos kultúra, zen(e) (Hat verskötetről)

Dobos Barna: Hajótörésre várva (Alloszantrosz & Khtónikosz: *Hajótörés szélcsendben*. Közreadja: András László & Babiczky Tibor)

Gunda-Szabó Dóra: A vers születése — irodalmi valóságshow (Háy János: *Szavalóverseny*)

Vísy Beatrix: „Boldog bánat fogott el” (Kun Árpád: *Takarító férfi*)

Mórocz Gábor: Egy érzékeny komisszár vallomása (Pándi Pál: *Teherpróba*)

Szalagyi Csilla: A mű természete (Pór Péter: *Utolsó útítársak. Költők, esztéták*)

Rácz Péter: „Nem tudom, hogy van-e ennek neve — valószínűleg nincs, de majd keresünk neki egy nevet” (Kőhalmi Péter: *Erdély Miklós*)

2023091

Műút

„Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Bartha-Kovács Katalin (1972, Szeged) egyetemi oktató · Bethlenfalvy Gergely (1993, Budapest) író, kritikus · Bukovenszki-Nagy Eszter (1987, Miskolc) költő, szerkesztő · Csehy Zoltán (1973, Pozsony) költő, műfordító, irodalomtörténész, kritikus · Demeter Arnold (1998, Csíkszereda) költő · Dobos Barna (1991, Budapest) doktorandusz, az Új Könyvek recenzense · Domján Gábor (1952, Kislőd) költő · Ferencz Orsolya (1988, Csíkszereda) költő · Géczy János (1954, Monostorpályi) költő, szerkesztő, művelődéstörténész · Gunda-Szabó Dóra (1986, Budapest) magyartanár, újságíró, kritikus · Horváth Eve (1984, Nagykanizsa) költő · Kucsora Márta (1979, Szeged) festőművész · Kugler Viktor (1993, Budapest) költő · Marno János (1949, Budapest) író, költő, műfordító, műkritikus · Mórocz Gábor (1981, Hódmezővásárhely – Budapest) tanár, irodalomtörténész · Petrik Iván (1971, Balassagyarmat), író, költő · Rácz Péter (1948, Budapest) költő, műfordító · Szabó T. Anna (1972, Kolozsvár), költő, műfordító · Szalagy Csilla (1975, Budapest) irodalomtörténész, kritikus, tanár · Szénási Zoltán (1975, Tatabánya) irodalomtörténész · Szvoren Edina (1974, Budapest) író · Takács Fábrián (1987, Budapest) művészettörténész, kurátor, kutató · Újvárosi Emese (1953, Debrecen) magyar–angol–filozófia szakos középiskolai tanár · Visy Beatrix (1974, Budapest) irodalomtörténész, kritikus · Zalán Tibor (1954, Szolnok) költő, író, drámaíró, dramaturg · Zoltán Gábor (1960, Budapest) író, rendező, szerkesztő

Képanyagunkat **Kucsora Márta** képzőművész munkáiból válogattuk (Fotók: Biró Dávid).

Műút · irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat · ISSN 1789-1965 · Megjelenik a **Szépírók Alapítvány** kiadásában Miskolcon · Főszerkesztő; Művészet: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Szépirodalom: **Kőrösi Imre** (korizs.imre@muut.hu) · Kritika, esszé: **Bazsányi Sándor** (bazsanyi.sandor@muut.hu) · Olvasószerkesztés, korrekció: **Tasi Réka** (tasi.reka@muut.hu) · Felelős kiadó; Képszerkesztő: **Kishonthy Zsolt** (kishonthy@gmail.com) · Képszerkesztés, design: **Telling András** (telling.andras@gmail.com) · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com) · **Szerkesztőség:** 3530 Miskolc, Széchenyi I. u. 14. · muut@muut.hu · www.muut.hu · www.facebook.com/muutfolyoirat · twitter.com/muut_folyoirat · Layout és logo: **Szurcsik János** (mail@janos.at; www.janos.at) · Alapító-főszerkesztő (2007–2019): Zemlényi Attila · **Előfizethető: Szépírók Alapítvány** (szepmestersegek.alapitvany@gmail.com · 3530 Miskolc, Széchenyi István u. 14.; előfizetési igényét a megadott e-mail címen jelezze!) és az **OTP Bank Nyrt. Miskolci Igazgatósága** 11734004-20412245 számlaszámára, pontos elérhetőség megjelölésével, közvetlenül vagy postai átutalással · Előfizetési díj egy évre: 6000 Ft · Nyomda és kötészet: **Prime Rate Kft.** · Felelős vezető: **Tomcsányi Péter** · **Műút portál:** www.muut.hu · ISSN 1789-2635 · Felelős szerkesztő: **Jenei László** (jenei@muut.hu) · Szerkesztőbizottság: **Bazsányi Sándor, Bárány Tibor** (Kiskáté), **Kishonthy Zsolt, Kőrösi Imre, Tasi Réka, Telling András.**

A Műút támogatói:



Magyar Kultúráért
Alapítvány



Nemzeti
Kulturális
Alap



MissionArt
Galéria

SZABÓ T. Anna

Mélységes mély: tükör

*Egy seb, mondd, hányszor tudsz hegedni?
Emlékezés, hányszor feledni?
Feledés, hányszor felszakadni?*

*uj eszmérettel átitatni
valami mult fagyott világát,
emlékké gyógyult símaságát?*

(Fenyő László: *Megáll a vándor*. 1941, részlet)

Gondolkodom, tehát felejték. Éles
ék, emlék, szúr, fehasít, kifordít.
Elejtem inkább, a számos mulasztás
fájdalmát mulasztani. Az idő kés,
a felejtés elfedi, befedezi
a jelen sebet, készít a jövőre:
beforni napról napra.

Nem. Írni kell,
operálni kell, feltárni és nézni,
újranézni, értelmezni, akarni,
a tehetetlen zsibbadás helyett.
Mulatás helyett rácsodálkozás:
a bennünk lakó Úr felmutatása,
s a bennünk lakó gonosz vicserével
rezenéstelen szembenézni: szólni.

— — —

A tó, igen. Rohonci, nyári tó.
Semmit se tudtam akkor. Csak fürödtem,
lebegtem, elhevertem a napon,
nem gondoltam se múlttal, se jövővel,
a nyár méhében nyújtózkodva békén,
fiatalon, állati-boldogan,
és úgy úsztam át Gyuri nagybátyánkkal,
hogy végig anekdotákat mesélt,
és bugyborogva, fulladón nevettem.
tisza vidámság. Mért felejteném el?

A nagybátyánk most halt meg. Elfelejtett
előtte annyi mindent, ködbe hullt,
nem tudta, hol, mit, miért, élete
minden küzdelmét és rugaszkodását
elejtette, és feladta magát,
éles elméje, vidámsága, vágya
odalett mind, fokról fokra botorkált
a mély felé, ő, aki hegyeket mászott,
és nevetve és nevettetve úszott —
végül felfele ejtette az Isten,
és nem félt többé, és hagyta magát,
pörögve zuhant fel: szabadesés
a vízben tükröződő ég felé.

— — —

Rohonc. Annyi szép, szabad nyár helye.
Semmit se sejtve éltem. De már tudom,
s ezt már nem lehet elfelejteni,
hogy mi történt negyvenöt tavaszán itt:
kétszáz kimerült és beteg magyar,
kétszáz zsidó munkaszolgálatos
meggyilkolását, egy vidám multság
szünetében, egy kereszt alakú
épületben, egy ifjú magyar grófnő
tudtával s birtokán. A tanúkat megölték,
a falu hallgat, felejt, nem történt semmi,
a tömegsírt hiába keresik.

„Ha kérdik, mit tevék kilencszáznegyvenegyben,
felelj meg csendesen: Múlattam az időt”
írta négy évvel halála előtt
— Rohoncon ölték meg — az elfeledett
nyugatos, Fenyő László. Hol a sírja?
Épületek vagy vetések alatt,
vagy épp — és ettől nincs szabadulásom —
a hideg vízű mély tóban, amit
hatvanegyötől töltöttek fel a völgyben —
nem tudom, csak elképzeltem az éji
kihantolást és halotyszállítást:
úgy képzelem, így bírták eltüntetni
az eltagadott vérengzés nyomát.
Akár így van, akár egészen másképp:
a vidám tó ma nekem: temető.

— — —

Gondolkozom, mert nem tudok felelni.
És feledni sem szabad, csak temetni.
Nem akarok. De ha nem írom le: nincs.
El kell mondanom, ha dadogva: így.

Ma tudtam meg, hogy meghalt valaki,
akivel leveleztem. Soha nem is láttam.
Sebész volt. Túlélő. Okos, pontos, öreg.
És Rohoncon gyilkolták meg az apját:
Vadász Gézát. A fia a tömegsír
keresésével töltötte életét. Megkeresett,
mert viccből egyszer egy alteregóm
az apja nevében könyvet publikált.
(Fotó volt rajta: régi rokon képe,
nevét nem tudjuk, őt neveztem hát ki
Vadász Gézának — úgy hittem még: vicces —,
a nagybácsink ükapja lehetett
pont azé, akivel Rohoncon úsztam.)

Vadász Gábor gyönyörű levelet
írt nekem, éppen tavaly januárban.
Azt írta: nem él soká. Hogy a sír
keresését az osztrák hatóságok
leállították. Az anyjának tett ígéret
beváltatlan maradt. „Nem látom reményét — írta —,
hogy megérjem akár az újakezdést,
akár a megtalálást.” Elutazásról,
kutatásról már szó sem lehet:
örül, ha a fotelből még fel tud állni.
Tempus omnia relevat??? — írta mottónak
(három kérdőjel: így).
Mennyi kérdés, hány jel hozzá: egy élet.
A kedvesség s ablakon át a napfény:
ez maradt vigaszául. Eutanáziáról
írt azután. Ez méltóságot adna
mindenkinek. Én épp Édesanyám
halálos ágyánál ültem naponta akkor,
röviden válaszoltam. Visszaírt,
azt írta: simogassam anyám kezét,
beszéljek hozzá és mondjak el mindent,
érteni fog, ha nem is reagál.

Kilenc hónapja halt meg Vadász doktor,
ma tudtam meg, mikor utánanéztam
az interneten. Egy éve anyám.
Szintén ma kaptam a volt kiadóm,
Morcsányi Géza halálhírét, aki
„Vadász Géza” könyvét először látta,
de visszaadta: rossz poén. Jogos:
így elkülönült a valós s a képzelt,
komoly és vicces. Vagy nincs is külön,
nincs is különbség? Minden egybetart,
rossz vicc, én vagyok benne a poén,
bennem fut össze öröm, rettenet,
halál és fény, szeretet és bolondság,
s így minden jel — csak tudnám, mit jelent.
És minden ég, és kiderül idővel???

— — —

Három halálhír egy héten. Az év
alig kezdődött el. Nemcsak öregszem:
az idő minket kiterít, ha mindent
nem tud kideríteni, deríteni:
a múlt zavaros víz, de sima tükrén
az eget tükrözi, a tiszta fényt,
és traumáink körök a vízen:
a seb beforr, a seb kiújul: éltek.

És bennem élnek tovább, amíg élek,
mert addig én leszek a kapcsolat,
én teremtem tán, vagy csak bámulom
szabad börtönöm, ezt a rácsodát:
a nagybácsi (férjem nevével) volt-nincs,
— úgy él bennem, ahogy Rohoncon láttam —,
az ükapja, aki az arcát adta
egy képzelt költőnek, s ő kötetét,
amit csak viccből írtam, valahogy mégis
épp tömegsír-verssel fejezte be —
(„Majd sírba dobnak meztelen,
És száll a méz, a szürke por” — hát persze),
és aki két léte tükrözött: a költő
Fenyőét és az apa Vadászét,
akik mindketten ott veszttek Rohoncon,
és az egyszerre megtudott két halottam
— gyászévem végén minden összefut —:
Géza, a kiadóm, és a sebész Gábor
(fiam nevével) — ez mind tükröződés
ég s föld között, a sír s a fény közt,
és az új évben újuló saját seb:
az Édesanyám lüktető hiánya.

Mennyi mulasztás. Halogatott levél,
halálig tartó hallgatás, a gondolat
és a seb elfedése: mulatás,
a tudatos figyelem kerülése,
résztveletlenség látszólag, de mélyén
a lapuló szégyen és gyávaság,
a sosem szűnő önostorozás,
a hús, a fájdalom, vér, titok, nyirok.
Nem gyógyulást: a forrt seb tompaságát
kívántam, a megváltó feledést,
az elfedését csak megannyi rossznak.

Az idő kés: felfed. Az én késem készen.
Mind megtalál, ami kész: le nem késem.
Vannincs tükröz. Mindkét irányba ejt.
Seb és öröm. Ki zuhan: nem felejt.

Érvénytelen jegy

Utálom ezt az érzést. Amikor végre egy kicsit visszabilen minden, túl gyászéven, sok megpróbáltatáson — a távok mind makacsul teljesítve, a fájdalom legyűrve, majd kisírva, a napihírektől zilált idegzet átsimogatva magánörömmel (persze percekre, mert égrekiáltó közbűnöket ölelés sem feledtet) —,

mindenesetre otthon a világban, kiismerve a közlekedés módját, a súlyokat és az irányokat, igazodva nem, de eligazodva (igaz: nem mindig) útvesztőiben, bukni (ki, el) egy parkolójegyén.

Bettem pedig, szép óvatosan az új kabát kicsit síkos zsebébe, rohantomban, mert már késésben voltam, de rögtön a kanyarban kiesett.

Nem, nem elég itt kezdeni. De hol van az origó? Talán a hét, a hónap, az elmúlt év volt, tehát az idő? (A háború évfordulója van ma. Pont idén lenne anyám nyolcvan éves. Ettől minden, mi van: érvénytelen.)

Vagy a tér tette? Az üres szoba, amit ma láttam, mikor telepakoltam anyám kidobni vagy elvinni ítélt tárgyaival (az összessel) az autót?

Ezzel a ládákkal tele kocsival jöttem haza, félálomban, Füredről, tökéletesen gondolattalan, mert nem akartam újra- s újraélni a haldoklást és egész életét, a mindennapi telefon hiányát, illatát, ölelését, nincs, na, nincs —

megérkeztem és bedőltem az ágyba — mi nagyobb? A hiány? A szeretet? — bedőltem, kidőltem, tér- és időtlen furakodtam az alvás méhébe vissza, kétszer költött fel a telefonom, és kétszer hulltam újra a sötétbe.

Mégis időben indultam. A Petri-estre, amitől szabadulást vártam — mitől? kitől? —; fulladásig tömött autómmal tértem le a parkolóba Kelenföldön, nyugodtan, ahogy szoktam, azt írta, van hely —

de nem volt,
s ha volt is,
elfoglalták az előttem keringők.

Továbbmentem hát, az Andrássy útig, ott vagy nem volt hely, vagy csak túl kicsi, vagy beálltak előttem, esély se volt telefonon keresni parkolót, a forgalom percet se engedett.

A Kertész utcában egy parkolóház kínálkozott, hát reflexből betértem. Hol vagyok? Sötét udvarra kerültem, sehol egy lélek, aztán egyre feljebb, zöld-fehér-piros csíkos falak, túl szűk kapaszkodók — és végül: ott a hely.

Rohanni kifele — sehol egy lépcső, az autóúton mentem egyre lejjebb, mint rossz álomban, sötét volt, a tér úgy görbült, gonosz-ismeretlenül, hogy tudtam: innentől álom ez.

A telefonomon térképet nézve a sorompónak verődtem neki gyalog, ahogy pont leereszkedett előttem — ez már komikus — az utca telis-tele félrészeg angolokkal, hol vagyok, ez a város ismeretlen, összekuszálódott tér, össze minden utca, nincs támpont, irány, nincs kapaszkodó, itt, ha van is, nincs soha parkoló, és nincs idő, elkezdődik a színház, mások színháza zajlik nélkülem — nincs tér, nincs semmi. Nem voltam sosem. És ha lennék is, merre? Hol? Mikor?

Zsebembe nyúltam. A jegyem sehol.

Innentől kész. A már-hiába-minden pánikjában botorkálni az utcán, visszafelé, papírfecnit keresve — fel se tűnik egy szédülő alak a bulinegyed vad és levegőtlen, hangos és kába káoszában, Petri mit szólna, tessék, térrészeg vagyok, a levegőtlen pánik elkapott, hogy jutok el a színházba, hogyan ki a néptelen és visszhangos garázsból, ki segít itt, megyek, mint kisgyerek, és már nem tudom, mint is keresek, se jegy, se semmi, minden méltóságom, a teljes testi létem odalett, talajvesztetten állok, lebegek —

mások buliznak, engem vár a színház, rám vár a Radnóti, vár rám Rozs és Petri, de én kapkodok, semmit sem találok,

hogyan fogok innen, hogyan kell hazamenni, nincs anyám és nincs parkolójegyem — nincs irány: így nem jutok ki sosem.

Utálom ezt az érzést. Hullafáradt kóválygásom a boldogok között. Azt hittem, van, vagy volt, mi megkötött. Hogy én is lélegzem és létezem, és elérem, és élem, és teszem. De most, vergődő ballon, lebegek az utcák és az emberek felett.

Utálom ezt. Sajnáltni magam. Hisz tudtam én is mindent biztosan. Megtettem minden tőlem telhetőt. Kidolgoztam a múltat, a jövőt. Belaktam itt lenn teret és időt.

És most: se Petri, se én. Hol vagyok? Budapest csapda. Az utca ragyog.

(Húsz perc. Feladtam. Elég, ennyi, kész.)

Aztán meglett a jegy is: semmi vész. A parkolóban volt, a földre esve. De most már mindegy. Minden el vagy cseszve. Nélkülem megy le az előadás. Én: másom vagyok. Más. Ki a hibás?)

Ki az igazibb itt? Petri vagy én?

A sorompóból várt rám a poén: befizetvén a parkolójegyet:

„Érvénytelen jegy” — szólt. S kiengedett.



PETRIK Iván

Végtelenített sorozatú ikerpárok reggele

— — — — — Csend. Elfogadható, sőt értelmes feltételezésnek találta, hogy ilyen feneketlen nagy csendből válunk ki mindannyian, és minden zajongásunk azt a célt szolgálja, hogy egy hasonló nagy csendbe jussunk vissza. Az anyaméh csendjébe. Ha csendes egyáltalán az anyaméh, és nem a Limp Bizkit Chocolate Starfish and the Hot Dog Flavored Water című lemeze szól végtelenítve. Maradjunk annál, hogy csendes. Mert egyébként Szatmári nem tudná megtörni ezt a csendet, ezt a nyomasztó akusztikus bénultságot. Szatmári ugyanis bejött, pontosabban bevonult, bemaširozott, mint egy fejedelem. Régimódi köntöse úgy lebegett utána, mint egy palást. Ha csupán öltözetét és viselkedését vesszük figyelembe, valamint azt, hogy egy nyersfehér toastkenyeret tartott a baljában (pástétomtörmelékkel, petrezselyemcafatokkal, fokhagymasóval), arra a téves következtetésre juthatnánk, hogy az otthonában kereste fel őt Zádor. De ez nem igaz. Figyelembe kell venni ugyanis azt a ténytet, hogy a helyiségben kizárólag fémszekrények álltak (több sorban nagyjából párhuzamosan), közöttük pedig alacsony padok (kettesével egymáshoz tolv). A hosszúkás szekrények ajtajain ilyesmiket lehetett olvasni: 72, 79, vagy: 23, 45. Számokat. Szatmári leült egy padra (ahol egyébként valószínűleg több időt töltött, mint otthonában: a leválasztott egy plusz két fél szoba összkomfortban a metróvégállomásnál). Rámosolygott Zádorra. Zádort kirázta a hideg. Pokolian ijesztő látvány volt. Közben megcsikordultak Szatmári fogai, bár ezt talán csak Zádor képzelte hozzá, azért, hogy ne egyszerűen egy harákolás vessen véget a mitologikus csendnek.

Szatmári átvette egyik lábát a másikon, összehúzta hasán a palástját, és atyáskodó hangon a következő ítéletet hirdette ki.

Nagyon jó, nagyon fordulatos, meg eseménydús. Ez fontos. Zajló, eleven élet. Vagy fölszállsz rá, vagy elcsap a gyorsvonat. Tényleg, csak egy-két résszel van gond. Nézd például ezt. Mindjárt az elején. Nem történik semmi. Csak egy nem túl érdekes párbeszéd. Még csak nem is párbeszéd. Monológ inkább. Semmi interakció. Kik ezek? Ki az, aki beszél? Nem tudjuk meg. Vagy ez itt. A tengerparton rajzolgatnak valamit, de mit? Különb is, azt már tudjuk, hogy elváltak. Minek ez ide? A nagy sorsprobléma a fontos! Azt kell hangsúlyozni. De hát ez a cseresznyefás jelenet? Ez is megint minek? Az Anna–János-kapcsolat persze lényeges, de a gyerek nincs benne a játékban. Persze benne lehetne. Meg ugye a malmozás. Malmoznak. Most tényleg erre veztetted ki az egészet? Játsszanak? Ez meg nem is tudom, mi. A parkban. Ki akar, mit, kitől? Hiszen Nóra már elköltözött. Vagy el kellett, hogy költözzön. Aztán az eső elől a fa alá húzódo gyerek. Nagyon jó megoldás lenne, hogy a vége felé feltűnik megint. Újravezeti az egészet. Nagy ötlet. Lenne. Ha nem egy fa alatt ácsorogna. Aztán a vízivás. Nórának már nem kellene Budapesten lennie. Eltűnt a szem elől északon, nem? Most erre eljön Pestre vizet inni? Víz inni! Érzed, ugye? Tök érdektelen, semmi. A végén meg az oroszlánkertec. Oroszlánkertec? Hogy kerülnek oda? Eleve ott már vége van. Az már a vége után van. Minek? Ezek mind kívül esnek a tör-

DOMJÁN Gábor

Elfojtom, eltemetem

Mit, mennyit és hogyan,
meg kellett gondolnom,
ha jelen volt ő is,

mert lassú és konok,
lebénították a gyors reakciók,
szó- és tekintetváltások.

Ül a kávé mellett, fújja a füstöt,
bámul a semmibe.

Két gyermek nem született meg miatta.
Két nő, két abortusz, testi és lelki kínok.

Ott lihegett a nyomomban.

Tudtam, hogy hűtlen és hazudós,
de meg akartam menteni
(kurvaanyád, Jókai).

A kuncsorgásokból elegendem.
Segítség csak kölcsönösségen.

Van egy aljas képessége:
meg tudja szerettetni magát,
elhiteti, hogy az, akinek látszik.

Ha élvezetre vágyom, maszturbálok.

Mintha ő lenne közös életünk kárvallottja,
csavargatja a mondatokat,
részvétet kelt, és szót se az igazságról.

Sírok és dühöngök, ha eszembe jut.

Vendéglőben

Élére állítottam a kérdést:
ha szeret, vegyen feleségül,
de ha vonzerejének tesztelése a tét,
vonuljon felhők mögé.

Szükségem van rád, mondtam.
Szolidaritásra játszottam.

Más lehetőségeket megkerültem:
hogyan találkozhatnátok bármikor,
nem kell bujkálni, hazudni,
te különben se tudsz.
Szerethettünk volna ketten is.
Potenciám felpörgött a rémülettől,
hogyan elveszítelek.

Miért nőszülne, ha egyszer nős már,
és két gyermek apja.

Eltervezted, hogy kimész a hídra,
de esett az eső hajnalban
s ágyban maradtál.

Fél évig nem festettem a hajad.

Egy téli éjszakán

Akár a többiek,
ha kisdolguk akadt,
kiszaladtam az épület mögé,
s a megkönnyebbülés
sárga ábráit rajzoltam a hóra.
Néztem a csillagos eget
bódultan a levegő
tisztá narkotikumától.

Fülett a csend felgyűrt ingujjal.
A rotációs — öreg Suburban —
zihálva megállt.
Hol voltam, kérdezte Beke gépmester,
mikor visszatértem a huzatos
expediáló helyiségen át,
ahol reumás kezek
kötegelik az újságot.
Hol voltam? —
négyen figyelték a jelenetet.

Verseket írsz és odahugyozol,
ahol enni szoktunk tavasszal?
Bunkó vagy, barátom,
és megjátszod a műveltet — szólt
Beke úr hangján az Úr.
Igaza van, nyögtem ki,
és sarkon fordultam
a sértettség olajos rongyát
húzva magam után.
Önkényes távozásommal
veszélyeztettem a Veszprém
megyei napilap megjelenését.

Megúsztam figyelmeztetéssel,
Beke úr két ujját viszont tavasszal
elkapta a forgóvillák örvénye.
A többit is behúzta volna,
ám szabad kezével
visszaléptette még a Suburbant.

És persze kiültünk az épület mögé.
Napsütötte papírtekercesek
melegítették a hátunk.

GÉCZI János

A szétmállás ritmikája

Tegnap megnéztem a főhadiszállás előtti teret, ahová a fővezérünk alakját állítani kívánja az eljövendő időkre a seregünk. A mozgás és a lendület monumentumát. Éjjel mindezt magába oldotta a sötétség sava. Hamarosan követte az almafa, majd a könyvtár, a krumpli és Munkácsy *Ecce homója*. Voltak, akik, mielőtt beléjük mar az éjszaka, szeretetéről tanúbizonyságot kapva, kértek, hogy pusztá kezemtől pusztuljanak el. A lovam is alázuhant a mélybe, aztán, mint ami kenőcsből van, ujjaim közül kiolvadt a ceruza. Előbb a jövendő, majd a jelen, végül a múlt foszlott le rólam. Az összhangzat, az arány és a belső rímek elvesztek. Van, igazolom, ritmikája a szétmállásnak.

Egymást nézik

Egymást nézik, mint kiket az isten nem jól teremtett, a freskóképű, a nem fotogén, s az, kinek jobbat tett volna, ha porfestéket kevernek a malterjába kolloid helyett. Képtelenek átkiáltani a tág csendet. Nem visszképei egymásnak. Ha fölfogja a tükör, mi látszik benne, rögvest széttörik. Az öregb arról szól, hóhavat visz a meleg cellába, hogy csodálja. Hogy a vízből ott jég lesz, mondja a fiatalabb.

Nem este volt

Nem este volt, a sötétre nem fogható, a vihar utáni derűs fényben látszott, hogyan éled fel a sár, és lesz belőle, induljon útjára, ember, szavaiban kevés és testében erős. A múlt nem fért el köpenye alatt, miképpen két szárnya a teljes világra borult, vont a magához, fogva azt körül. Nézett, mint tenger, megállt, telehold a víz felett, s elindult, ahogy partszegélyi erdő, ha szalad a vízről érkező szél előtt. Aztán olajfaág volt a felvonulók közt, tör, ahogyan lecsap, a verssor, amelyben történeté változott, majd a papirusszal együtt lángot fogott. Azontúl megtett mindent, visszafelé. Lehúzta köpenyét, földre dobta, ráfeküdt, hogy az eső a mélybe visszamossa. Nem akart mást, csak a vihart a derűs fény előtt. Iparkodott zúgni.



Fekete prizma

BETHLENFALVY Gergely

(részlet)

Félreérthettem valamit abból, ami pedig következett a könyvek külleméből, ahogy felém fordultak, azaz inkább hátat fordítottak nekem, hiszen egyfolytában csak a gerincüket láthattam, azokról viszont düllédő mellkasok jutottak az eszembe, és katonás sorok. A betűk már itt kiütözköztek, mintha a sokezer többi a kötés rejtekéből ezeket a felszínre toltta volna előjáróban, vagy tanúskodni. Akármerre vetett is a mérlegelés, hogy szemben találok-e magam velük, ha viszonzom különleges pillantásukat, vagy csak annyit látok, hogy valaki épp magamra hagyott, a tömörségben biztos voltam. Jó sok minden gyűlhetett ott össze, ha a puha szövet ilyen tartást kapott. És aztán ezeket is egymáshoz szorítottam a polcon, különben púposodtak, talán ki is fakadtak volna, mint gyöngye varrás mentén a seb vagy a régi koffer, amire ráültem a cipzározáshoz, és amiből később papírvékony ruhák kerültek elő. Nagy kínnal bújtam beléjük, helyet kellett csinálnom az összetapadt vászonlapok között magamnak, ahol aztán alig fértem el, és miközben a járatot fúrta, éreztem, hogy bosszantó vagyok. A fejem búbjával apránként löktem magam előre, ám kisvártatva beszorultam. A vékonyka dolgok gyorsan száradnak, és most értettem meg, hogy ugyanígy a hangjuk is teljesen azonos, a ruha, a papír és a bőr hangja.

Kimerítő vizsgálatnak vettem alá a könyvek mondatait, és megállapíthattam, hogy nincs közöttük más eltérés sem. A kijelentő mondatot korábban csak közönséges érzelmi viszonyokban volt alkalmam megtapasztalni, ami aztán a szerelemig fajult. Konok kis nyelv volt, ami minden pontja után megállapodott, mintha rám is szükség volna, de csak azért időzött el, hogy összemérhessem szavaival szótlanúságom, és mielőtt közösködhettünk volna, rákezdett: azt hajtogatta, amit már korábban sem tudtam rendesen átgondolni. Hasonlóan jártam el a szavakkal is. A könyvek címét és szerzőjét is elemeztem, de a tökéletes azonosság kétségtelenül fennállt, és ezen még a méretük sem változtatott. Úgy épültek föl, hogy a könyv felére rúgó bemutatkozást valami tanulságos történet követte. Először különösnek találtam, hogy a bemutatkozó rész is teljesen megegyezik a többi könyvével, pedig természetesnek kellett volna vennem, hogy egyik könyv bemutatkozása a másiktól nem különbözhet. A könyvekre ugyanaz a név volt írva. A történet a szokásos történet volt a golyóról, és mivel megisméltésének nem lenne semmi értelme, azt közbevetéseimmel próbálom szabotálni. A közbevetéseim nemcsak a golyó jól ismert történetét hagyják ezúttal megvalósíthatatlannak, de olyannyira másra utaltak, ha nem is vonatkoznak rá, hogy a balsiker, ami megvalósulásukkal egyidejűleg lesújtana rájuk, tán elkerüli őket.

Szónoklatok ellen elfordított tekintettel és a lehető legsietősebben elvégzett onániával védekeztem. Miután tökélyre fejlesztettem képességemet, hogy tünékeny faszeréssel kiszorítsam az előadásokat és a beszédek, a könyvek olvasását is egyre gyakrabban szakítottam meg röviden, hogy kiverjem magamnak. Amint kezem valahogy a nadrágomra került, minden előzetességet félretaszítva újtájból, észrevettem, hogy már javában maszturbálok: az izgalom

előbb érkeztetett, mint a megfontolás, hogy kiszabadítsam a farkamat, és rendesen markomba zárhassam. Miután számtalanszor sikerült magamat így meglepnem, újult érdeklődéssel fordultam vissza könyveimhez, és jókora bizakodással a figyelmetlen testgyakorlatok felé. Már-már azt kívántam, hogy a könyv metsző sivársága altassa el éberségem, és a mondanivaló világossága ködbe fordítsa tekintetem. Ám a szitáló pára zsíros földeken lebegett, hajnali fényben, és ölében bőven termő gyümölcsliget húzódtott. Ekkor pedig ismét elkövetkezett, amire számítottam, méghozzá alakot váltott, és valóban meglepetés lehetett úrrá rajtam, amikor ágaskodó hímtagok erdeje tűnt elém, melyeket megannyi Priapus, Inuus és Mutunus Tutunus követett. Kitörő lelkesedéssel vettem bele magam abba, ami ezután következett.

A véletlen mellettem állt, és a megállapítás fosztogatásnak is beillt volna. Amihez csak nyúltam, mozgolódní kezdett. Szerencsésnek voltam mondható, kezem nyomán rögtön változásnak indultak a dolgok, és ez sokakat tett irigyemmé. Főleg azokra gyanakodtam, akik öklükkel igyekeztek maradásra bírni melljüket szegődő igazukat. Hütlenségtől vagy szöktetésőtől tartva mindvégig nyitottan tartották szemüket, vigyáztak, úgy féltek, és kezükből szoros karámot formáztak. Semmi játékos nem akadt ebben, de ha felidézem, engem is éppúgy elfog az irigység, és a sorsom miatti aggodalom. Latba kellett vetnem egy nyitott tenyér fogadókézségét és egy zárt biztos menedékét, így hiába állott be némi csönd a zizegésben, óvatlan kérdésemmel tovább ösztönöztem. Ez talán elégséges magyarázat, minek késlekedem annyit. Oly mértékű felkészültséggel találtam szemben magam, hogy nem egyszerűen kiváltotta meghunyászkodásomat, de előzőnlötte addigi munkámat is. Feleseltem volna, ám ahogy szólni akartam, kék tölcser szúródott torkomba. Hiába éreztem a tölcser tágasságát, nyomban elhallgattam, mintha kívülről szorulna szűk gallérlént nyakamra, mintha nem is volna egyéb, mint köntösöm, amit naphosszat viselek, és ami most hirtelen meg akar fojtani. Nyögéseket hallattam, és föltűnt a sípolás, gyöngye fuldoklásom hangja, ami más fényt vetett a dolgokra. Eltöprengtem, talán el is fogyaszthatnám mindet, elég volna nagyra nyitni a szám.

Közbevetéseim jellegéhez tartozott a rettegés, hogy haladéktalanul meg kell tennem azokat, máskülönben számolhatok a következményekkel. Azóta elfeledett mulasztásaim akkoriban igencsak nyugtalanítottak, hiába tartottam észben óvatlanságomat. Feledékenységem miatt figyelmetlenségem okait, hebehurgya természetemnek köszönhetően pedig feledékenységem természetét voltam képtelen föltárni. Sajnos, nem mindig voltam abban az állapotban, hogy a közbevetéssel élhessek, mert egyikük félálomban ért, másikuk pedig torkomra forrasztotta a szót, míg a pusztá indulat közel fölperzselte tudatom zöldellő lankáit. Miután lecsillapodtam, máris tudtam, hogy valami elkerülte a figyelmem, pontosabban az, amit addig a figyelmemnek hittem, pedig megátalkodott rosszindulat volt csupán, elkerült valamit, így hát feledékenység és szórakozottság között sem találhattam

KUGLER Viktor

Trón

Megöröklöm tőled az ülőhelyed.
 Egy seggel meg is tudom ülni.
 Ha te nem trónolsz,
 Néha titokban rápróbálok.
 Egy élettől nem lehet kétszer meghalni.
 Így szóltál a néphez, az egyik beszédedben.
 Azt is mondtad nekem,
 Hogy jól öltöztek fel, ha a trón rám marad,
 Mert odáig nem ér el a kályha melege.
 Sok embered van, aki kiszolgál.
 Van előkóstolód, a mérgek miatt,
 Van, ki a maradékodat eszi,
 Van, ki előre felmelegíti a trónszéked,
 Van, ki kitörli a feneked.
 Van, ki a trónt utánad tisztítja,
 Van, ki érted pusztul,
 De olyan nincs, aki helyetted halna.
 Hőmérsékletedet mindenhol ott hagyod,
 Összegyűjtelek, és lázadból tüzet rakok,
 És felgyújtom veled az eget,
 Majd tisztán látom, hogy a fejem felett,
 Egy másik univerzum lebeg.

Szem

A múltkor nagyon a szemedbe
 Akartam nézni. Észrevenni,
 Hogy mit is látsz pontosan.
 Meghosszabbított látómeződön
 Kirándulni indultam, és megpróbáltam
 szem előtt maradni.
 Birtokhatárod a szembogár,
 Csak ha elrepül, tudok teljesen
 Szétnézni benned.
 Mindig is rád volt tetoválva a láthatatlanság.
 Földrajzi jelzés nélküli bort ittunk.
 Alig láthatóan berúgtam
 És folytattam eltűnésed,
 Végigtapogattam a látásod,
 És a kicipzárzott szemed előtt
 Arra jutottam, van az a pont,
 ami inkább már vessző.
 A szemgolyód is ilyen eszköz,
 Átgurul a nézőpontokon.

Rekviem
egy
öngyilkosért

Pont akkorát dörgött a menny,
 Hogy alatta beszakadt a pokol.
 Most egymáson hever a jó és a rossz.
 Nem tudom, hogy ebben az összevisszaságban
 ki a lírai én.
 Csiszolópapír az utca, simára dörzsöli léptemet.
 Az új utcanévtáblán átüt a régi,
 lassan akar helyreállni a rend.
 Féltdre ereszkedik előttem a sírkövem,
 megkéri kezemet,
 Én egy lassú öngyilkossággal válaszolok neki.

Bálna

Mi történne, ha kimondhatnám
 egyszerre az összes létező szót?
 Valószínűleg értelmetlenség keletkezne,
 de lerakódna azért belőlem
 valami súlyos a mélybe.
 Úgy képzelem, mint a radioaktív sugárzást,
 a hatását csak akkor venném észre,
 mikor születendő beszédem a nyitott számban
 kétszólamban, eldeformálódva sírna fel.
 Bár szavaimban sokszor pontatlan vagyok,
 csendjeimben még a hibalehetőség sincsen ott.
 Ez a nagy test pont elég arra,
 hogy elbújhassak benne,
 a hibás mondataim közelében.

ZALÁN Tibor

Elesett volt

Elesett volt és rossz helyen keresett megoldást a gondjaira Bár megszokta hogy ne számíton senkire A túlélés reflexeit nem tudta leállítani Vagy csak azt vágyta valakihez lehessen jó Hogy valaki számíton őrá is A látszat ellene szólt hogy rend van körülötte Akár esőben szédítő zűrzavarban ázott

Ázott a szédítő zűrzavarban Persze esett Esés közben szétdúlta maga körül a rendet A látszat ellene szólt nem számított senkire Azért vágyott rá hogy valaki jó legyen hozzá A túlélés reflexei csak később állnak le Számított rá hogy gondjaiban egyedül marad Milyen szálnalmas rossz helyen elesettnek lenni

Fáradt vörösborok

Csak tántorgott a létezésében Hirtelen nem talált kisebb szavakat tanácstalanságára A boldogság paramétereit elvonták a szeme elől az évek Mind fémesebb ízek a szájban A vörösborok lassan megkeseredtek megszomorodtak Elvágódott a furcsa és nagy birtokokra A haldokló leanderek közé

A leanderek birtokába vágyott Divatja múlt haldoklásokra fáradt vörösborok között Az ízek az évek fémesen szétkeveredtek A boldogság paramétereit vonatozta el szeme elől tanácstalanság Talán csak a kifejezhetetlenség miatt söpörte ki létezéséből a szavakat Tovább tántorgott

Labirintus

A halálban egymagam leszek jutott eszébe s a gondolat könnyűvé tette már-már derűssé Minden labirintus végén ott áll a szörnyeteg és nem kétséges a küzdelem kimenetele Gyermekkora templomkupolájára gondolt az átverésre hogy fölötte megnyílnak az egek Szédült Szavak helyett föld fordult ki a szájából

Szavak helyett földet hányt amikor megnyíltak az egek fölötte A papok bár átverték mégis otthonra talált a gyermek a kupolát lakó szentek között Küzdelme végeredménye senki számára nem volt kétséges A labirintusok végén mindenkire a szörnyeteg vár Derűsen gondolt arra hogy halálakor csak egymaga lesz

Színek helyett

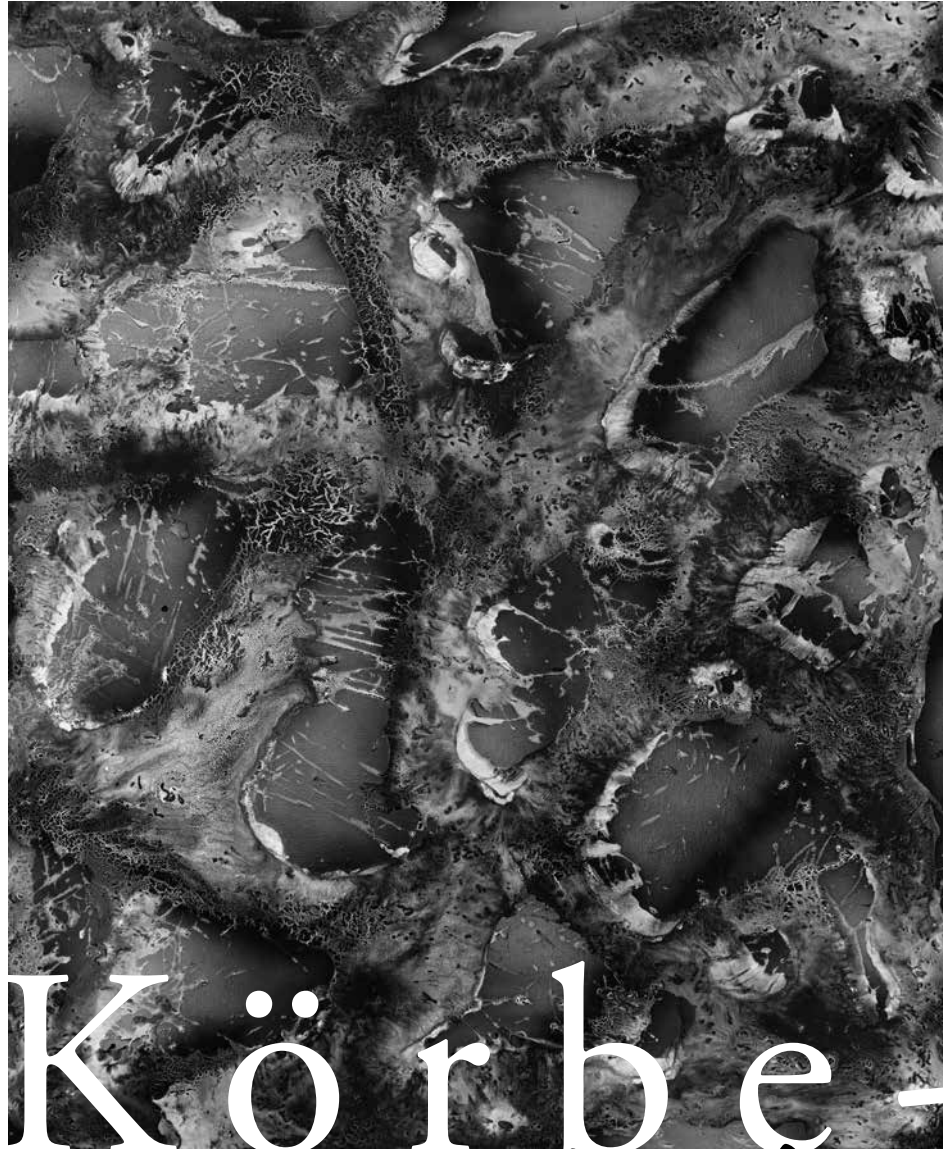
Néz ki a fejből s nem lát színeket. Mióta a mindenséget felcserélte egy egyszerű nem-mel világa kopár lett de egyszerűbb A tettek heroikus illúzióknak tűntek Tűnődés vette át helyüket De csak módjával Ízlés és lelassult vérkeringés szerint Hajlamos lett rá hogy elfeledkezzék milyen az a simogatás

Elfeledkezik arról milyen a simogatás Ha a hajlam és a vérkeringés találkozik ízlés és módozatuk szerint lelassulnak a tűnődései is Egyszerűbb lesz heroikus illúzióknak tekinteni a tetteket A kopár világ a mindenség karikatúrája Semmi gomolyog elő színek helyett fejből

FERENCZ Orsolya

20211101

Üdvözlnek a sírkertben, jó napot kívánnak,
fedetlen fejjel tartózkodni és dohányozni tilos,
egy férfi éppen egy köpésre kerül a temető kerítésétől.
A múlt kőbevésett búcsúi,
vagy inkább digitális gránitüzenetek ezek?
A virágzacskó az örökkévalóságnak nőtt ki a földből.
Egy sírról készített kép ellopja valaki lelkét?
A végesség hosszú, délutáni árnyékait fürkészem.
Azért vagyok itt, hogy megtudjam, mire éhezem, kire szomjazom.
Bíborban született a nappal, és bíborban, sáfrányban halnak meg a fák.
Mégis mely halott kérne szót rajtam keresztül,
amikor egyikük sem ismert igazán.

DEMETER Arnold

Körbe- zár

Lehattél volna fa, kiskorodban gyümölcsökről
álmodtál és lásd felnőttként húsba hervadt
minden gyökér-törekvésed. Csaptak, vágta,
kettőt magad is odaütöttél. Szerencsére mosolygós
maradtál és hasznos magadnak, akár régi konyhák
pléhedényei, amelyekben fáradt reggeleken, torz
tükörképükben, tompán fénylő valóságukat látják
parázs-paraszt asszonyok, akikben a láng, mint
mészégetők félelmében a kudarc, úgy rejtőzik.

Lehattél volna madár, amely bejárja a vidéket,
még ha messze repülni sosem merne a fiókáitól.
Számodra mégis csupán kertek és udvarok
rejtekeiben megbúvó tollas haszon ez a lét.
Torkán a kést úgy húzza el gyermekarcokra
simuló kezéd, mint az apró szobákban
megbúvó fenyítés a hangodat. Másnap, aki lát,
annak olyan vagy, mint a fecskék,
vihár után elénekled a túlélők dalát.

Lehattél volna mező, néhanapján azért pihenni
hagynak, rajta örökbékélt jószágok legelnek untalan,
de a bőröd megtörik, a barázdáid egyre inkább szárazok,
mint azok a folyók, amelyeket eső anyjuk magukra hagyott.

Lehattél volna szikla, amelyre az egyszerű, bóklászó
tekintet úgy néz fel, mintha magát az Istent látná,
majd felismerve kicsiny termetét lehajtja fejét, és tovább
halad, de még annál is apróbb lettél,
mert ez a teremtett világ kövekként takarja
leányként még rózsáknak tisztán tartott lelkedet.

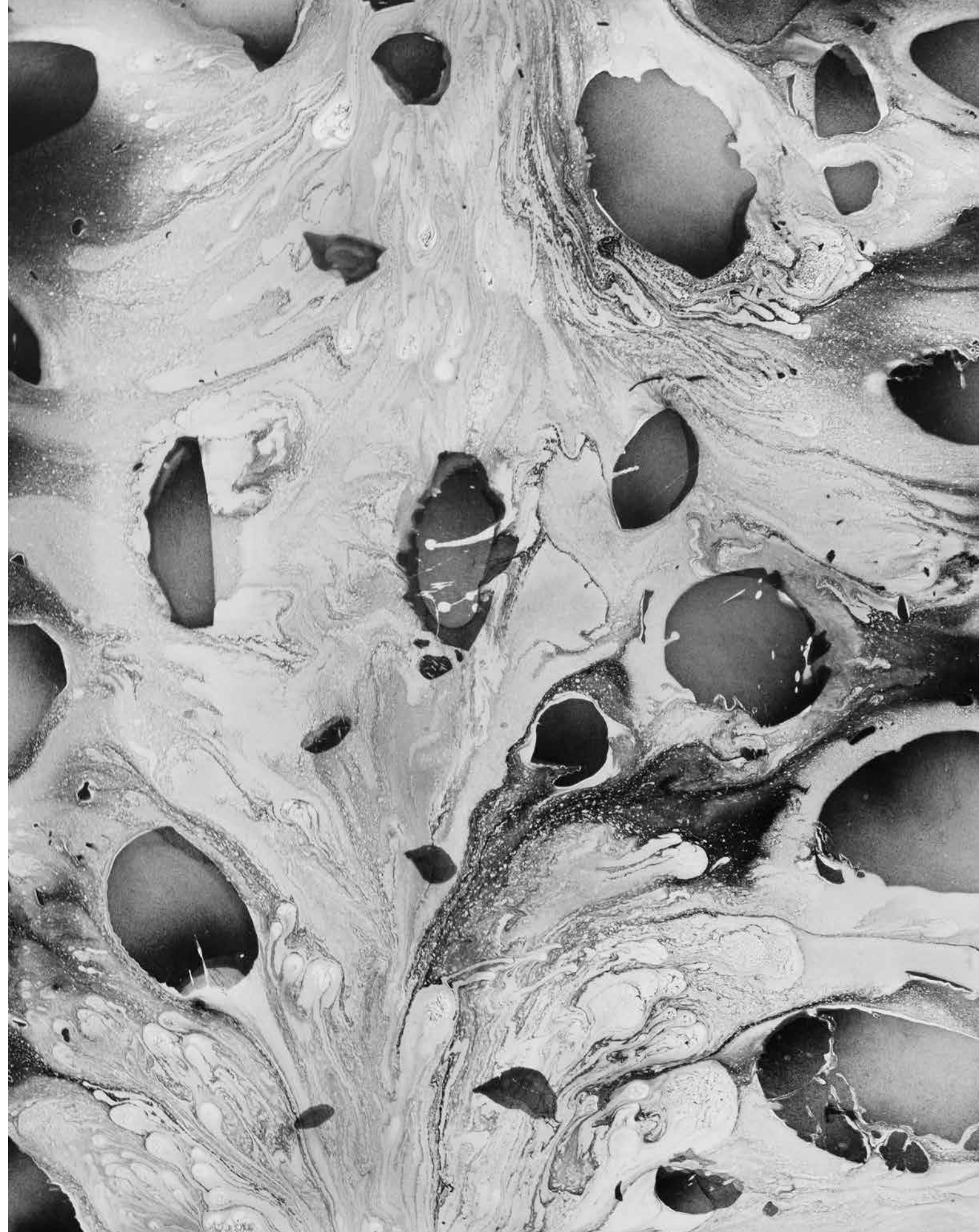
BUKOVENSZKI-NAGY Eszter

Váratlan vendégek

Nem terem mindig rózsát a türelem.
Nem terem, nem teremt, nem terem.
A hetedik évben a nyúlánk, léha, boldog semmiből
fülsiketítő dörömböléssel,
makacsul és eltántoríthatatlanul,
mint kellemetlen rokon, hívatlan vendég,
megérkezik vele karöltve, és kéretlenül bemutatja
a várakozás hiábavalóságát.

Leülnek a kanapéra, főznek egy kávé,
kiszolgálják magukat, két cukor, kis tej,
papucsot húznak, mintha csak otthon lennének.
Tudják, mit hol találnak, nem jönnek zavarba,
nem kérdeznek semmit, mintha ott sem lennének.
Próbálom kitessekélni őket, hogy most már
ideje lenne hazamenni, későre jár,
de ezek a fülük botját sem.
Észrevétlen veszik át a hatalmat a fürdő felett
reggel, este, aztán napközben is.
Utána a konyha, a nappali, végül a hálószoba jön.
Kitúrnak az ágyunkból.
Félálomban motyognak valamit,
miközben én hasztalan kereslek
a paplan kihűlőfélben lévő redői közt,
mert csak a hívatlanokat ölelem.

A türelem a másik oldalára fordul kócosan,
és az utcai lámpa beszűrődő sárga fénye
átöltözteti cserbenhagyásos álmódássá.



MARNO János

Most elhúzol innen, vagy mi lesz?

A Brambring-lányok emlékének

Délelőtt tíz óra, tíz perc múlva
ülhetek ki az ablakba, betűzni
a betűző napfényben már egész
jól kivehető szavakat. Ha elmész,
olvasom majd, én megölöm magam.
Meg fogok borzongani egy hús, tavaszi
fuvallattól, és képzeletemben ott
terem átmeneti kabátban *Elmész*,
megnyugtat, hogy nem magamra ismerek
benne, nem arra a hirtelen otthagytott
gyerekre, aki zavarában az eget leste,
mikor esik le az a csiganyálat húzó gép,
mely kukán araszol a Vámosék fölött, nagyjából
a leszállni készülő Nap véraláfutásos
szövevei felé, mai szemmel nézve, mintha
egy Bergman-gyöngyvásznnon mászna,
lyukakat vájva a vászonba, lejjebb és lejjebb
valami távoli óperenciás tenger,
illetve óceán fellegetébe. Nézem, homlokomat
már egy verandaüvegnek nyomva nézem,
amint korhadt térdekkal gázol a tű-
levelű kert aljnövényzetében, és
mintha sírna. Ez attól is függ, szeretném-e
vagy nagyon nem szeretném, ha sírna.
Tarkovszkij, úgy emlékszem, azt szerette,
ha sír a hőse. Ám *Elmész* a hőszám-e?
Ha az volna mégis, nem kellene váratlanul
zokogásban kitörnie? Papucsban vagy zokniban,
vagy vadászbakancsban, melynek a tusa
a farát lapogatja, csöve pedig még
ott füstölög tarkója és a füle között.

Az alany hátránya

tárgyához képest megbecsülhetetlen.
Mivel a vers, míg az alany benne van,
tárgyatlan, se teteje, se alja,
fogantyúja benne az oldalában,
amitől akadozik a légzése.
A levegő amúgy is nyomott, vihar
előtti pillantások, jobb, ha hallgatsz
most, itt, ezen a nyaralóvidéken,
ott egy alak siet át a sétányon
üres ételhordójával. Az alany
persze untig vesztegel a korban,
ha felszívódna, sem volna kár érte,
vagy ha nincs ez a fülledt csend, a vihart
mindig megelőző, meg a felriadt
lelkiismerettel támadt émelygés,
még mindig tárgya nélkül — hacsak nem
folyamodik a fejében a kacsák
figuráihoz még kora délután
elücsörögve kint a mólón; ők
nem fogják őt megszegyenyíteni itt az ódon,
sárga teraszon. Nem szaroznak vele
szerelemből sem, sem pajkosságból,
az idő szagát szimatolják a csend présében,
pillantásukra sem méltatva őt, ahogy
fél nappal később már a személyzet sem.

Az ételhordó

fogantyús sín párja feketéllik
a lábosok tompa világosszürke
oldalában. Helyesebb volna edényt
mondanom a lábos szó helyett,
hiszen lába csupán az alaknak kélt,
akiről, ráhibázva, szó esett.
Az alak tudniillik nem érhet célt
sem oda-, sem visszafelé menet,
lévén közben majd a vihar sodra,
mely mindent elnyel, evőt és evettet.
Próbáljuk meg követni szép sorba
egyelőre a varjakat felette;
köröket írnak-e le, vagy törtetnek
is közben valamire — vagy mit űznek
oly ajzottan ebben a fojtott csendben.

A vihar

azonban órákig várat magára.
A vers üszkösen elalanyiasul,
tárgyát veszítve hül-hidegül el maga-
magától, hogy azzá váljék, ami még
egyszer sem, nyála is csomókban szikkad
a szája sarkában, fullad nagyon,
melegedne hamar valahol a vas-
út szoros közelében, mert meghalt
egyik barátja a másik után;
ahogyan a bágyadt-húgyszínű fülke-
fények tűnnek el, majd tűnnek elő
a hosszú alagútból a kies klotild-
ligeti állomáskaréjba, valamint
József Attila Esmélet című vers-
ciklusának az utolsó, azaz
tizenkettedik szakaszában. Meghalsz
te is, zakatol ilyenkor a szívem
a torkomban, és a tiédben nem-
különben, kivel a sorompó mellett
haladunk el éppen, karjainkat
egymáséval összefonva, vénen már,
vagy még ifjabb, odaérve mindjárt
elhamvadtt barátom háza elé,
akiről annyit meséltem az éjjel,
a szénfekete, arcátlan sötétben.

HORVÁTH Eve

szonettkoszorú

1.

tudod, barátom, mennyire szeretlek,
hiszen te is betűvető halász —
velem hajózni, mondd, miért utálsz?
ne lökj alá a néma szörnyetegnek.

sötéten kétkedünk, mint fénybe vertek,
időbe fogva megvadult lovak,
batyunk az ég, borongós gondolat,
levethetetlen árnyaink a percek.

ki vagy te hát, a mondatokba zárva?
törékeny éjszakák üvegszilánkjá?
kerestelek sután, iránytalan.

de jött a jel, talán ütött az óra,
mikor szemedbe láttam, és azóta
veled vagyok valódi önmagam.

2.

veled vagyok valódi önmagam,
sorok között riadva megtalálalak,
futok hozzád — előled, mint vadállat,
a pirkadat törött fehérarany.

elém kerül, mi régen messze van,
egy látomásban összeér a távlat,
te méz elől, én lépkedek utánad,
s repít magával téged már utam.

egy szépen ívelő felolvasóest,
vad tigrisünk dobolgat *in the forests* —
felér a mennyországgal, mert *olyan*.

*if this be error, and upon me prov'd,
I never writ, nor no man ever lov'd* —
elmondhatom a bánatom, ha van.

3.

elmondhatom a bánatom, ha van,
mikor megáll velünk a guruló kő,
leszek az ittas attasé — a szócső,
ki homlokát ráncolja hontalan.

dübörgő gépváros zugó agyam,
vagyok a gyakran író ritka költő,
kinyúvadok, ha hajnalom fölém nő,
s buszom előttem éppen elsuhan.

de hagyjuk ezt, mert láttam én a zöldet,
mitől erős bikák is mérgeződnek,
szívem letépkedett kikericsed lett.

valami ellentét feszült közénk,
rideg falak, ragályos létsötét,
s amint szavad, úgy ismerem a cseneded.

4.

s amint szavad, úgy ismerem a cseneded.
ha eltaszítasz magadtól, ki ért?
majd megtudom idővel, hogy miért.
itt nem te vagy, csak árnyaid remegnek.

itt én se vagyok, senkié e termék.
fejemben meg nem írt episztolák,
(vehetném werther egyik pisztolyát),
s a verssorok, mint lódögök hevernek.

mi végre van az ember, hogyha így?
ilyenkor a halottra is irigy,
mert ő már nem ülhet föl semmi cselnek.

hiába igyekeztem hát tehozzád,
ha elvitettem otrombán a tornát,
csapódtam, mint a légy ablaküvegnek.

5.

csapódtam, mint a légy ablaküvegnek,
ki azt hitte najvan, nincs határ,
s ha jöni... jött! a nagyszerű halál,
deus ex machinát ma még, esetleg?

tolódtam önmagamtól, mintha jetlag,
időm kifolyt, törött a nagytotál,
tavasz nyüzög, de bent a lét kopár,
emlékeink dobáltam, kajla gyermek.

most várni fogsz, sokat, ha kell, örökké,
mondtam magamnak, s azt is: *soha többé,*
minek maradni, hogyha nincs szavam?

kerestem hűlt világban új helyem,
mint szélütött, lehajtottam fejem,
követtelek tovább vigasztalan.

6.

követtelek tovább vigasztalan.
elolvastam a könyveidet újra,
szorult a torkom, mintha Duna zúgna,
a fájdalomnak túl nagy sodra van.

elképzeltem egy szigeten magam:
hazám és nyelvem elhagyom miattad,
szörföt veszek, s a hullámokba csaplak,
így töltöm el veled örök nyaram.

de itt maradtam, láthatod, hisz írok
neked megint, talán te is kibírod,
mi még szonettjeimből hátra van.

de minden érzés egyre élesebb,
s mivel csak újra mélyül itt a seb:
felépítettem én is kőfalam.

7.

felépítettem én is kőfalam.
mögötte nyomorognak mind a népek,
én rossz király vagyok, csatázni félek,
sereg grammatikám van: tárgy, alany...

csak líra itt az élet, szép halam,
hol úszni kell, s felbukni levegőre,
kételtűen, mint nagy fausti góte,
adynk, petőfi, józsef és arany.

de élet itt a líra, nem csak élmény,
valódi a gonosz, nem ócska rémlény,
amit a mozivásznak élénk vetnek.

itt szórakozni nem fogunk soha,
hiányod lett a kulcsra zárt szoba,
magányosan születnek most a versek.

8.

magányosan születnek most a versek.
mióta te, ki érted, nem vagy itt,
de tűnt figyelmed is tovább tanít:
mert önmagam vagyok, azért ne vess meg.

örülnék most veled egy rossz felesnek,
s ha élhettem volna, mikor te már —
de így van ez, ahogy, s hiába vár
jövő, ha tőled perceim elesnek.

indulni kéne hát. fenét, rohanni!
ez én vagyok. az arcod visszaadni,
mit elnyelt az iszap, s szorít a hínár,

körülvesz múltam, mint csatornaszag,
szorongatom a vágycsontvázakat,
temérdek dolgom nem élvezem immár.

9.

temérdek dolgom nem élvezem immár,
lassulva szemlélem világomat,
kihajtott belőlem a lángvonal,
felszedve mindenütt az ósdi sínpár.

a szívem most nyugodt, már nem kalimpál,
nem szédeleg előttem bökkenő,
ez lesz talán az igazi idő,
a megtalált, ha véletlen benyitnál.

lehet, sokat kívántam tőled én.
fogadd örökbe hát szelíd zeném,
minden dalom mögött a drága hit vár.

de engem nem cirógat ám a sors,
a roncs szerencse nem forog, tapos —
nem is mulattat összecsengve rímpár.

10.

nem is mulattat összecsengve rímpár,
félmondatokba zárt szabad sorok,
belül oázis, kint futóhomok,
nyelem, lekönnyelt titkait a titkár.

az életem, mi nyakra-főre diktál,
és minden valóságot tollbamond,
legyen hatalmas vagy parány dolog,
sápaszt a hús verem felett, ha himbál.

uralni kell a lírát, nem szeretni,
de nem működik úgy, ahogy a verkli,
ezt tetten éred, mikor tetten ér.

kereshetem és úzhetem a jambust,
bukott diák a szívedbe zárt campust —
mióta tőled nem jön több levél.

11.

mióta tőled nem jön több levél,
az álmaimban gyakran megtalállak,
s ha másnap ébredem, emészt a bánat —
a vétlen éjnamát, ki elvetél.

azért tudom, hogy élsz. csak újra tél...
kabátomat behúszom, s fordulok,
kinek mutassam meg magam, burok-
ba zár a csend, a tetszhalott remél.

remélhetek, de mit, hisz úgy unom már,
telis-tele kacattal ez a lomtár;
halott szavak, a kurbli meg a henger,

s köztönivaló bolond is akad,
de jaj, a kötél mindig elszakad!
repedt edény vagyok, közömbös ember.

12.

repedt edény vagyok, közömbös ember,
rám nem pakolhatsz túlzó terheket,
vitrin mögött elállok, míg lehet,
de csendemet, barátom, már ne csend el.

mit kezdhünk az istennyila kerttel?!
és portugália hány kilométer?
régóta szétvet itt belül a kétely:
kettőnk közül melyikünk az, ki kertel?

az öntözőcsőn szivárgott a víz.
talán kínai áru és hamis?
kiáradt hát a föld alól a tenger.

most elmosódva óceánöröm,
fejem dagályos rímeken töröm —
teremtőm által megjelölt szöveg hely.

13.

teremtőm által megjelölt szöveg hely,
forrásaimra itt hivatkozom;
csupán az életem, mi vérrokon,
megyek világgá, mint a néma slammer.

s az állott por, amit a zápor felvesz,
egy éjjel csillagokká változik,
egemre felforduló holdladik —
halál kolostorában büszke perjel.

galaxisok varázsa elnyel engem —
miért kell távoli csóvát követnem?
a kráter összezár, mint egy tenyér.

fölém ereszkedsz, vizslató tanár,
lebegsz fejemnél, mintha sújtanal —
kihűl az ideál, ha földet ér.

14.

kihűl az ideál, ha földet ér —
s ha már előttem itt van udvaromban,
nyüves, diónyi szívem is lekoppan,
vérző eget pokollal fölcserél.

nocsak! hát *ingadozni* kell a tér!
hogyan megmaradjunk mindig álmodásnak,
valóságosnál igazabb csalásnak,
akár madárutánzó bőregér.

az ember egy tragédia, hiányos,
érzéke semmi a feltámadáshoz,
öröktől fogva amatőr eretnek!

szabadkozásom locska, pongyola,
mint pályaudvaron csehó bora —
tudod, barátom, mennyire szeretlek.

15.

mesterszonett

*tudod, barátom, mennyire szeretlek,
veled vagyok valódi önmagam,
elmondhatom a bánatom, ha van,
s amint szavad, úgy ismerem a csended.*

*csapódtam, mint a légy ablaküvegnek,
követtelek tovább vigasztalan,
felépítettem én is kőfalam,
magányosan születnek most a versek.*

*temérdek dolgom nem élvezem immár,
nem is mulattat összecsengve rímpár,
mióta tőled nem jön több levél.*

*repedt edény vagyok, közömbös ember,
teremtőm által megjelölt szöveg hely,
kihűl az ideál, ha földet ér.*



SZVOREN Edina

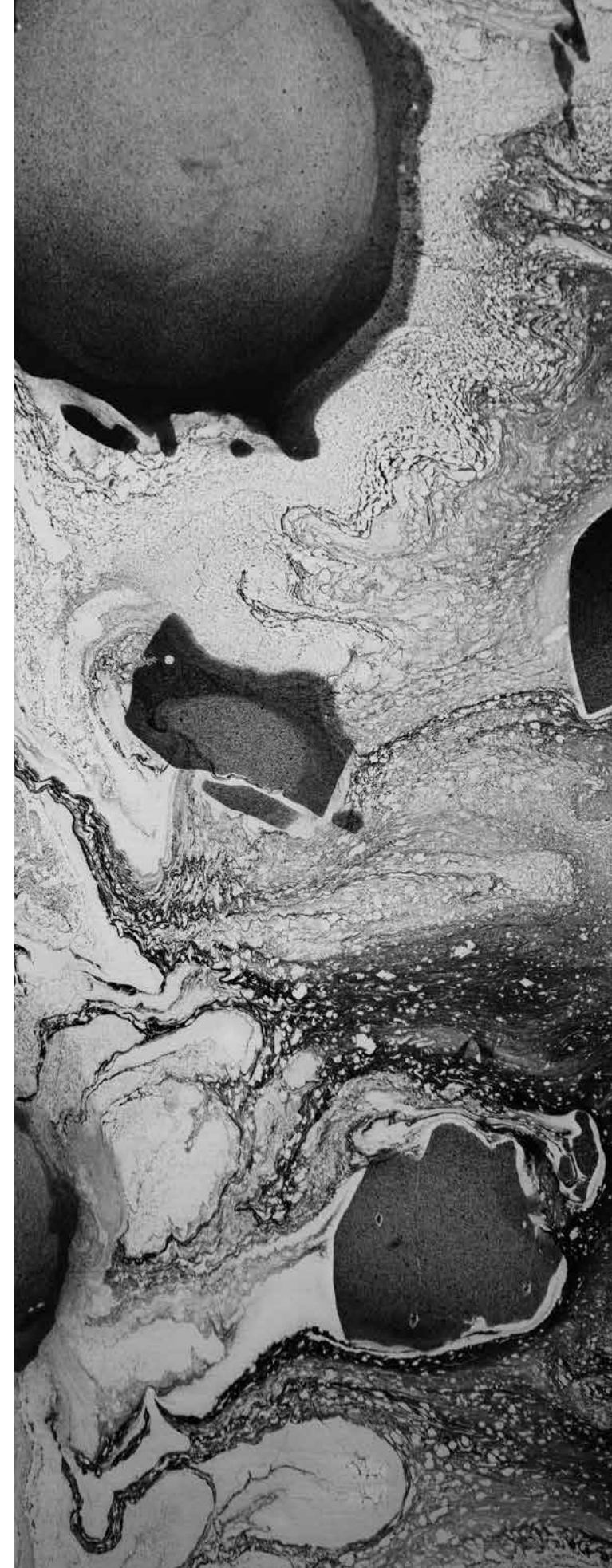
” Krasznahorkai **LÁSZLÓ** ”

Czেকেলিუსি
fehér,
czেকেলিუსি
fekete

boka), hogy végül a tomboló kislányt folytonosan csitítva megoldja a cipőfűző csomóját. Amikor azonban „kis tanítványa” kitépte a lábát Dancs kezéből, nehéz zongoraszekét hátradöntve felpattant, és csapat-papot otthagya elrohant a kifűzött pertlijével, elszaladt abban a „guszustalan”, hivalkodóan villogó sportcipőben, majd pedig sivalkodva lebukdácsolt a zongoraszobát a sekrestyével összekötő hatfokos falépcsőn, ő nem gondolt semmi rosszra, neki, mondta, még csak az sem jutott eszébe, hogy ez az Annelore — így hívják a kislányt — annak a hírhedten is oszlopos hornstorfi hívőnek az egyik gyereke, az ő fejében nem állt össze a kép, s csak most, hogy erről beszélgettünk, mondta, csak most támadt az az ötlete, hogy a hornstorfi hölgy — HH, mondta Dancs keserűen felnevetve —, hogy a hölgy figyelmét ez a cipős eset terelhetette rá, Dancsra, az új kántorra, akit pedig a jóakarói, egyes józanabb hornstorfiak már a szolgálatba lépése első heteiben óva intettek attól, hogy annak a nőnek a gyerekeit elvállalja, s hogy tanúk nélkül találkozzon velük, nem hogy bármelyiket bárhogyan, bárhol is megérintse, még ha csak az otromba villogó cipőjüket szeretné is eltávolítani a lábukról, hogy hónapok hiábavaló munkája után a *Fröhlicher Landmann* végére érjenek. S mialatt én a fejemben folyó néma színházban újra és újra abba a váratlan nehézségbe ütköztem, hogy mivel a barátom ártatlanságát teszem mérlegre éppen, a fejére olvasott vádak a képzeletemben szükségképpen le is kell játszanom, s próbaképpen a megrontó szerepébe helyezve őt a „bugyi” és a „szeméremajkak” körül forgó eseményeknek mozzanatról mozzanatra, jelenetről jelenetre szemtanújává, tekintetét el nem fordító nézőjévé válnom, végre megértettem, hogy ezekben az esetekben — a kottafüzetbe kerülő szördús hímtagában, a cipős afférban vagy a tanára karóráját megtaláló Annelore váratlan készségességében — Dancs orgonista korántsem az ártatlansága bárki számára felmutatható bizonyítékát látja, hanem a panasztevőkhöz vezető nyomot, a rágalmozókra utaló árulkodó jeleket. „Szóval megérintetted egy molesztálással molesztáló anya kislányát”, kellett volna kérdeznem Dancstól, ha ama szégyenről szóló mondat nem éppen úgy helyezkedett volna az ormótlan testével, hogy szavamat vegye, s bennem már a fordulat is, amelyben barátom „kis tanítványa”-nak nevezte a hornstorfi nő gyerekeit, visszatetszést keltsen. Dancs orgonista kitérte az ablakot, beeresztette a kikötői szelet meg némi petárdaszagot, majd a párkányra tenyerelve szemlélte a forgókapuk előtt tülekedő tömeget, a lelátókat kék és piros masszával mindinkább megtöltő sokaságot, az ovális stadionformát négyzetesen ellenpontozó hibátlan zöld mezőt, a pirotechnikai eszközök bővületében élő wismariak egyes csoportjait, akiket előbb a helyi, majd aztán a tartományi rendőrség furgonjaiból kiugró egyenruhások szép sorjában igazoltatni kezdtek, és csoportjaikat szánt szándékkal szétzilálva a járőrökocsikhoz vezettek, mintha — Czekeliussal szólva — ők sem látnák, hogy csupán a szurkolói sál különbözőtetni meg őket. Elkísérsz, kérdezte Dancs („eljössz velem a tárgyalásra?”), s mielőtt kérdésére ama szégyenről szóló mondat pozíciójától teljességgel függetlenül megfelelhett volna, barátom

sóhajtott, visszazárta az ablakot, aztán fejét úgymond az iszapból kihúzza telefonálásba fogott, miközben én mindhiába igyekeztem rekonstruálni a cipős affér, a karórás eset meg az obszcén rajz keletkezésének lehetséges időrendjét: Dancs a feleségét tárcsázta, aki a maga tisztai családjából örökül kapott gyakorlatiasságával addigra kinyomozta, hol vesztegel az atyai barát vonata, kis kék Opeljével, mint megtudtam, azon nyomban utánahajtott, majd az utazóközönség bánatára egy csomagtartójából odahurcolt műanyag szennyekosarat a lépcsőkhöz toldva segítette le Czekeliust a vasúti töltésen rostokoló vonatról, mialatt az utastársak, akiket, beszélvén fehérről meg feketéről, sejtekről meg sálakról, orgonákról meg elhagyott templomokról, a Német Államvasutak és egy sajnálatos öngyilkossági kísérlet jóvoltából közel egy órán át tartott szóval a Bad Doberanból érkező atyai barát, úgyhogy Dancs felesége szerint, akinek a beszámolóját én a higiénés okokból Dancs fülétől kissé eltartott telefonban meglehetősen tisztán kivehettem, az elhagyott utastársak a lehúzott ablakokhoz tódultak, és bátortalanul, ám annál nagyobb tisztelettel a nemezkabátos, Dancs feleségébe karoló délceg férfi után intettek („végtére is hogyan került Dancshoz a kottafüzet?”), s amikor azok ketten a wismari autótút sóderszegélyén parkoló, mind gyakrabban csődöt mondó régi Opelbe beszálltak, a kettő negyvenkettes wismari regionális járat utasai állítólag még akkor is ott ácsorogtak az ablakokban, egyesek fejfedőiket vagy sáljukat lengetve, mások némán és mozdulatlanul, sőt, ahogyan az a wismari repceföldek túloldaláról, Dancsék rozoga kocsjából látszott („...mi célból őrizgeti Annelore füzetét?”), addigra már a szomszédos vagonok utasai is az ablakokhoz sereglettek, akik pedig csak hírből hallhattak a nemezkabátos férfiról és arról, hogy a 23-as számú vagon utasainak remekbe szabott, habár kissé fájdalmas előadást rögtönzött a világ jelenlegi szerkezetéről, s egyesek összeségbe, mások a nagy dolgok elérhetetlenségén elcsüggedve figyelték, ahogy a jószerivel mindennaposá váló üzemzavarok egyikéből kimentett férfi meg a szennyekosaras fiatal nő abban az ódivatú kék Opelban elhajt Wismar felé. „Természetesen”, mondtam. „...Jó.” Dancs visszaroskadt a hokedlire — fejét visszamerítette az iszapba —, s miközben hosszú ujjai a Hühnergott bőrláncával játszottak, lába, jóllehet lassabban, mint tanítványa villódzó cipője, megint a láthatatlan pedálokot taposta azzal a szilaj gyöngédséggel, ahogyan csak zenészek tudnak a hangszerükhöz érni. Nem óhajtottam találkozni Czekeliussal, s ezúttal talán Dancs feleségével sem. A hírre mindenestre, hogy Czekelius kocsiiban ül, s immár Dancsék kocsiában Wismar városa felé tart, ahol ugyan nem a barátoméknak a stadionra néző másfél szobás lakásában fog megszállni, hanem tartományfőnökségi összeköttetései révén abban az ötszobás kikötői lakásban, amit Dancsék, mivelhogy méltatlannak érezték rá magukat, habozás nélkül visszautasítottak, szedelőzködni kezdtem, csészémet, vagyis hát Dancs csészéjét a mosogatóba tettem, és redentini vendégpapucsomban az előszoba felé csoszogtam anélkül, hogy — miképpen pedig azt percekkel korábban elterveztem — bátorítólag meglapogattam volna Dancs

orgonista vállát, hiszen egyik pillanat sem látszott alkalmasabbnak a másíknál, hogy megérintsem őt, s végül addig hezitáltam, addig-addig latolgattam, vajon mit jelenthet neki most már az emberi érintés, amíg az előszobában nem találtam magam. „Kételkedsz bennem”, mondta Dancs a kérdő hangsúlyokon szokásához híven elbicsakló hangján, mikor én már egyáltalán nem számítottam rá, hogy az ügyét illetően szint kell vallanom, s anélkül hogy felém fordult volna, állat vajszerű tenyerébe támasztva elnézett a Kurt Bürger-stadion felé, ahol hamarosan Mecklenburg és Holstein — Kelet és Nyugat — harca vette kezdetét, hiszen a parkolóknak és a tölcésesen magasodó stadion súlyárnyékában már csak rendőröket, jegyszedőket meg egészségügyi dolgozókat lehetett kivenni, amint a kordonlábazatra támaszkodva az ásványvizükbe kortyolnak, a motozóasztalra ülve a lábukat lógázzák, vagy ahogy a vízálló dézsákat, amelyekben a szurkolók elkobozott italaikat gyűjtötték össze, elcsigázottan a sátorponyvák alá görgetik, s közben talán, gondoltam a dolgok állásán nekikeseredve, a két-három évvel ezelőtt megválasztott Landesbischofrol diskurálnak, aki, mint Dancstól ma megtudtam, „hölgy”, azaz hát nő, s akit éppen neme okán tehetek ily magas és fontos posztra, azért, hogy végre rendet tegyen ebben az „elfajzott tartományban”, tisztánlátást hozzon ennek a leáldozóban lévő nemzetnek az egyik — a fajtalanágtól ugyan kevésbé sújtott — egyházába, s hogy az olyan sajnálatos eseteket, mint mondjuk a hornstorfi anya tízéves kislányának a nemi zaklatása, az ő gyengéd, s mint mondják, „anyai” szigorával kivizsgálja, továbbá az ilyesminek a pusztá lehetőségét is kiirtsa, az emberfőkben foganó beteges gondolatokat a mindnyájunkban meglévő szégyenérzetet szólítva tanúul csírájában elfojtsa. Vagy csak korholnak valakit. Talán, gondoltam Dancsék ajtajában, miközben egyensúlyomat kis híján elvesztve lábammal a bakancsom után tapogattam, csupán pórul járt munkatársaikat szidják ott a hangörvényektől forrongó stadion egyik percről a másikra kiürült parkolójában, azokat, akik szerencsétlenmód fent rekedtek a kettő negyvenkettes rostocki vonaton, s akik miatt Judica vasárnapján nekik most két ember munkáját kellett elvégezniük.





TAKÁTS Fábán

Kísérletezés a
véletlenszerűséggel.
Kucsora Márta festményeiről

Kucsora Márta monumentális méretű absztrakt képeit élőben kell látni. Számtalan jelzővel illetett, dinamikusan kavargó formái már egészen messziről jól mutatnak, de közelebről igazán izgalmasok. Megtekintésükre az elmúlt több mint egy évtizedben bőven akadt alkalom, főként a Falk Miksa utcabeli Kálmán Maklár Fine Artsban. Egy olyan kiállítótérben, amely absztrakt és szürrealista alkotókkal (Réth Alfréd, Rozsda Endre, Reigl Judit, Hantai Simon) egyaránt foglalkozik. A galériának kortárs művészek tekintetében sincs miért szégyenkeznie: Csáki Róbert, Major Kamill, a brit születésű Sam Havadtoy csak néhány név a sorban. Ebbe a körbe tartozik Kucsora Márta is, aki a nemzetközi szinten ugyancsak bemutatkozhatott már (*Viscosity* — The Concept Space, London, United Kingdom 2017, *An Abstract World*, Galerie Benjamin Eck, München, Germany 2020, *Super-Natural*, Postmasters Gallery, New York, 2021, *Organic, as Time Awakens*, DEJI Art Museum, Nanking, Kína, 2023, *Monumentalis*, Galerie Melbye-Konan, Hamburg, Germany, 2023).

Kucsora Márta ezen az internacionális porondon erőteljesen jelen van, de mi a helyzet a hazai művészeti szcéánál? Habár képei a tengerentúlra is eljutottak, igazi „otthona” mégis a Kálmán Maklár Fine Arts. A helyszín, mondhatjuk, kulcsfontosságú a festőművész életében, a galériával (és annak vezetőjével, Soós Évával) való szoros együttműködés gyümölcse több sikeres tárlat (*Lenyomatok* [Imprints], Kálmán Maklár Fine Arts, Budapest, Hungary, 2018, *all over*, Kálmán Maklár Fine Arts, Budapest, Hungary, 2019). Mindazonáltal a Falk Miksa úti galérián túl is van élet. Kucsorának a közelmúltban az egri Kepes Intézetben nyílt kiállítása *Stretch* címen, egy másik (*Budapest Flow*) pedig a svájci Gstaadban volt látható.¹

Expresszív műveinek állandó megtekintéséhez a Budapest Art Factory nyújt kiváló teret, amelynek alapítói Szász Sándor, Juhász Dóra és természetesen maga Kucsora Márta. Az egykori turbinagyárban található hatalmas méretű stúdiókomplexum már csak belmagasságának köszönhetően is alkalmas nagyobb méretű alkotások — így Kucsora képeinek — befogadására. A más hivatásos képzőművészeknek is „menedéket” nyújtó kiállítótérből vitathatatlanul kitűnnek a kortárs magyar festészet nemzetközileg is jeles alakjának munkái.

„Izgó-mozgó”, természet ihlette alakzatai: kusza vonalak, mikrobákra emlékeztető pacák, organizmusok, amelyek szétbomlanak, széttobbannak a térben. Nem véletlen, hiszen képeinek esszenciáját a természet képezi, festészetének centrumában természeti jelenségek absztrakt megfogalmazása áll. A képzőművészet már a legrégebbi időktől kezdve megfigyeli és ábrázolja a természeti környezetet. A van Eyck testvérek (Hubert és Jan) voltak az elsők, akik mély távlatú, pompás tájháttereket „alkottak”. A téma megörökítése a reneszánsz festészetben is tovább élt. Elég csak felidézni a Leonardo Mona Lisája (1503) mögött felsejlő Arno folyó völgyét vagy a Botticelli Vénusz születése (1485–1486) című temperavásznán feltűnő végláthatatlan tengert, hogy lássuk: fontos részét képezi a műalkotásoknak.

A természet realiztikus ábrázolása a XVII. századi Hollandiában jelent meg a francia Claude Lorrain és Nicolas Poussin jóvoltából, akik Rómában működtek. A XVIII. század során aztán városi látképekkel, a rokokóban idilli pásztorjelenetekkel egészültek ki a látottak. A klasszicizmus és a romantika kora végül új motívumokkal gazdagította az addigra népszerűvé vált műfajt, aminek a barbizoni iskola és az impresszionizmus is új fejlődési utat tudott nyitni. A művész már nem csak kívülről szemlélte a tájat. Egyre nagyobb szerepet kapott saját élményvilágának, személyes környezetének a bemutatása, a múlt helyett a jelenre való figyelés.

Mára híre-hamva sincs az egykori realiztikus tájbrázolásnak. A vásznon minél szabadabb, minél elvontabb alakzatok nyernek teret. Kucsora Mártánál is, aki természetabsztrakcióként aposztrofálja képeit, nem közvetlenül ábrázolja környezetünket. Inkább arra törekszik, hogy felidézze az abban rejlő folyamatos átalakulást: a tenger lágy vagy fokozódóan felerősödő hullámmozgását, vízesések lezúduló tömegét, mindent, ami mozgásban van.

A Magyar Képzőművészeti Egyetemen diplomázott alkotó festésze pályakezdése óta fokozatosan vált líraian absztrakttá. Korai, 2006-ban, 2007-ben és 2009-ben készített „vizes” olajvásznain (*Aqua* 2006/06, *Auqa* 2006/23, *Fluctus* 2007/02, *Fluctus* 2008/14²) még tisztán kivehetőek a víz cseppjei, ahogy a magából lehullva eggyé válnak a földdel, vagy hullámokként omlanak szét nagy gesztusokkal. A víz után a fák birodalmába vezet a *Transsilvanus* (*Transsilvanus* 2010/01 2010/02, 2010/9-10³) című sorozat, amelyen a növényvilág bontakozik ki: hol sudár fák ágai nyújtóznak csápokként a törzsek között, máskor a hálót szövő pók sűrű fonalaiként válnak eggyé. Kucsora képeinek mérete megnő, a hétköznapi léptékben megszokott formák helyén csak úgy tobzódnak a vonalak, foltok, pacák, organizmusok. Olykor száraz, virágok, levelek, mint a *Plantagram* 2013/07, *Plantagram* 2014/05, *Plantagram* 2014/07⁴ című sorozaton. Ezt követően zajlik le munkásságának egyik legjelentősebb fordulata: 2015-től eltűnnek képeiről a felismerhető természeti formák, miként a címek is. Az elhagyás mögött az a szándékos döntés áll, hogy a művet nézőt ne terelje semmilyen irányba, ne befolyásolja. Kucsora festményeinek színei egyre élénkebbé és intenzívebbé válnak, megjelennek az étellel teli hatást keltő neon színek. A munkáinak addigi alapját képező előtér és háttér eltűnik, sem geometriai, sem strukturálisan kiemelkedő pontok nem vezetnek szemünket. Képei mégis plasztikusak, a dimenziókat a „bemozduló” részletek adják, amelyekhez nem kapunk tájékozódási pontot, így szinte elveszünk bennük, az absztrakt „tér” mintegy magába szippant.

Pályája innentől a szintiszta absztrakt festészetben belüli folyamatos kísérletezésről tesz tanúbizonyságot. 2018-tól képeibe kollázszerűen felragasztott zsinórcsomók, kötegek, csipkészék és fóliák épülnek be, majd a kalligrafikus ornamentumok válnak meghatározóvá. Az elmúlt két-három évben Kucsora Márta még tovább bonyolította eljárásait. Festményeinek első képrétegét hagyta kiszáradni, majd a felső réteget lekaparta. A re-

pedezett-visszafejtett felületre újabb festékeket vitt fel, amelyek mintegy beszívódtak az alsó rétegek közé. A lerombolt és újra felrakott festékrétegek egymással lépnek reakcióba vibráló hatást keltve. Olyan képi világot alakított ki, amely a mikro- és makrokörnyezetet egyaránt tükrözi, minden részlet egyaránt fontos, minden elem mozgásban van, szétfolynak és összeolvadnak, akár az Univerzumban.

Képeinek jelentése a látogatóra van bízva, aki kanyargó patakot, korallzátonyt, omladozó hegyeket, olvadó gleccsereket, mikrobák szüntelen mozgását is felfedezni vélheti rajtuk. Nincsen nyugalmi pont, hiszen minden izeg-mozog, ide-oda jár. Különösen igaz ez azokra a művekre, amelyeknek sejtyszerű képződményei hasonlóak a biológiai folyamatok megismerése céljából mikroszkóp alá helyezett mintákhoz.

Alkotásai tehát változékony formavilágúak, ne is keressünk rajtuk egységes pontokat. Látványuk első ízben ösztönyszerű fröcskölésként hat. Nagy gesztusokkal kísért munkafolyamattal, mely során az egymásba folyó rétegekből végül megszületik a kész mű. A módszer az amerikai absztrakt expresszio-

nizmus kiemelkedő képviselője, Jackson Pollock révén lett ismert. Pollock a *drip painting*, avagy a csurgatás mestereként vált ismertté. Módszere abból állt, hogy leterítette műterme padlójára a vásznat, majd elkezdte csöpögtetni rá festékeit, aztán szétkente, alakította, amíg egyre változatosabb formákat nem kapott. Célja eléréséhez kemény ecseteket, pálcákat, vakolókanalakat és (akkoriban az újdonság erejével ható) szintetikus lakkfestéket használt.

Kucsora Márta munkái mögött hosszú évekig tartó műtermi kísérletezés áll. Pollock eszközeivel szemben sajátos technikákat, úgymint szórópisztolyt, ecset helyett pedig sprayt használt. Először lealopozza vásznait, majd akcióra lendül. A festéket extrém magas hígításban használja, csorgatja, fröcsköl, miközben folyamatosan mozgatja a felületet, ily módon a gravitáció segítségével alakítja képeit. *Folyamat festészet*nek nevezett alkotói módszerében fontos szerepet kap a gesztus és a véletlenszerűség.

A végeredmény? Bámulatos, ahogyan ezeken a valóban gigászi méretű vásznon életre kel az anyag, utat tör az absztrakció, és az is, amilyen kép születik.



¹ <https://patricialow.com/exhibition/budapest-flow> (Utolsó megtekintés: 2023. 05. 07.)

² *Marta Kucsora*, Kálmán Maklár Artworks Kft., Budapest, 2021, 24–31.

³ *Uo.*, 34–39.

⁴ *Uo.*, 44–47.

Claude SŰRŰ lombjai

ÚJVÁROSI Emese

(Radnóti Sándor: A táj keletkezéstörténetei —
„Ők, akik nézték Hannibál hadát”.

Szerk.: Miklós Tamás. Atlantisz, Mesteriskola, 2022)

„Merengve gyakran kóborolsz
A filozofikus világon át...”
(James Thomson: *Évszakok*, 1742)

„E fénylő képeken tanulta Claude
Nyugat színébe vonni vásznait...”
(William Mason: *Az angol kert*, 1771)

Radnóti Sándor legújabb könyvének értelmezéséhez szükségünk lesz a szerző 2019-ben a Magvetőnél megjelent *Sosem fogok me-moárt* írni című kötetére. Ebben található a *Litera* internetes irodalmi folyóirat *Nagyvizit*-interjúja (*Sosem fogok... Komolyan vettem az íróasztalomat*), amelyben Radnóti Sándor János, Fehér Renátó és Nagy Gabriella okosan célzott kérdéseire válaszolva kifejti ars poeticáját, felvázolja szakmai-emberi önarcképét, kora gyermekkorától kezdve a jelenig, nem feledkezve meg a családi és társadalmi háttér pontos, érzékletes megjelenítéséről. Ebben a sűrített Bildungsromanban megtaláljuk műveinek önmaga által felvázolt tipologizálását, a készülőben levő táj-könyvnek a vázlatát, helyének kijelölését az életmű eddig megjelent darabjai között: „és ezzel ki is rajzolódott az a két irány, ami engem érdekel. Tehát egy kifejezetten teoretikus és elsősorban művészeti anyagon vizsgált filozófiai problematika, a másik oldalon pedig a gyakorlati irodalomkritika, műkritika. Folyamatosan ezt csinálom azóta is, néha vannak olyan könyveim, amelyekben a kettő összekeveredik.”

A tisztán teoretikus műre a *Jöjj és láss!*, a gyakorlati műkritikák gyűjteményére *A süketnéma Isten és más bírálatok*, a kevert műfajúra *A piknik* a megfelelő példa. A 2018-ban készült interjú világossá teszi, hogy Radnóti már dolgozott *A táj keletkezéstörténetein*, *A táj filozófiája* munkacímével, s a következőket tartotta fontosnak közölni a készülő kötetről: „Nem a festészettel, magával a táj problémájával foglalkozom. És a munkacíme az igen vaskosnak ígérkező könyvnek az, hogy *A táj filozófiája* [...] ez egy hosszú és még legalább két évig tartó munka terve, amelyből vastagabb könyv lesz, mint a Winckelmann-monográfia. [...] De én szeretem a molett könyveket. [...] Megvan a tervezett tíz-tizenegy fejezetből négy.” Ennek a hosszú és elmélyült munkának a megvalósulását tartjuk most a kezünkben, ezt is az Atlantisz Kiadó *Mesteriskola* sorozatának köszönhetjük, borítóját Claude Lorrain *Táj Psychével* és *Amor kastélyával* című képe

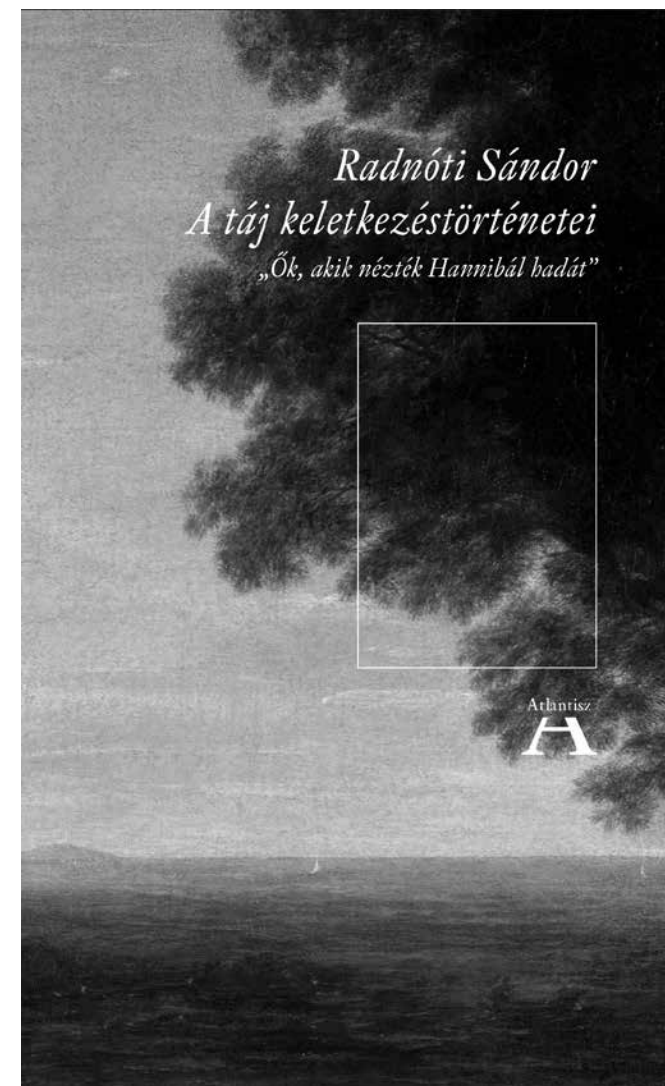
díszíti. Előszavában Radnóti, nem véletlenül, barátja, a tájban eltűnő Heller Ágnes emlékének ajánlotta könyvét, s ugyanitt megtaláljuk a köszönetnyilvánításokat, valamint a készülőben lévő könyv fejezeteinek megjelenési helyét, idejét.

S bár legnagyobb sajnálatunkra nem lett vastagabb, mint a *Jöjj és láss!*, azért elég gondolkodnivalót kínál, és esztétikai gyönyörűséget ad a lelkiismeretes olvasónak. Az olvasó első, felületes benyomása az lehet, hogy a főszöveg és a lábjegyzetek aránya egyes oldalakon — például a 12., 41., 68., 183., 185. és 203. oldalakon — a lábjegyzetek javára megváltozott. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy jelentős és érdekes információk szorultak a főszövegből a lábjegyzetekbe, az olvasó többször a lábjegyzet hosszú, szemrontó apró betűi után térhet vissza a főszöveghez, kissé elveszve annak labirintusában. Például rögtön az első fejezet képelemzése kezdetén találjuk lábjegyzetben azt a fontos információt, miszerint „A festő ugyanis legtöbb képét (becslések szerint életműve kétharmadát) párban festette, s a mi képünknek is van pandanja (kivételesen ma is azonos helyen őrizve), a Tájkép Mózessel és az égő csipkebokorral (Mertoun House, Sutherland herceg tulajdona).” (12) Ez az első, de korántsem az utolsó eset, amikor el kell merülnünk a lábjegyzetek apróbetűs tengerében, hogy kihalásszunk hasonlóan fontos adatokat, olykor teljes költeményeket. Persze, nem baj, így még izgalmasabb, kicsit a Mester papírkosarában matató besurranónak érezhetjük magunkat, aki titkok után kutat, s találunk is bőven érdekességeket. A főszöveg tartalmi gazdagsága, gondolati töménysége alaposan megdolgoztatja az olvasót, a lábjegyzetekben elrejtett csemegékre pedig mint jutalomfalatokra tekinthetünk.

Mindenesetre elkápráztató a szakirodalomnak az a bősége, nyelvi és szakmai sokfélesége, melyet a szerző teljes magabiztossággal kezel és ural, vagy inkább birtokol, felhasználva azokat konstitutívan saját gondolati építményének alátámasztására, vagy éppen kérdések, kételyek megfogalmazására. Egy percig sem feledkezhetünk meg arról, hogy akadémiakust olvasunk, a szó legjobb értelmében vett tudóst, aki hogyan is válaszolhatna egy öt folyamatosan provokáló, alantas és ripők korszakra, mint megkérdőjelezhetetlenül magas színvonalú munkával, amit higgadt, derűs fölénytel végéz. Nem véletlenül idéztem föl a *Litera*-interjút a könyvismertetés elején. A szakmai és emberi

tisztességet, a személyes dignitást csak így lehet megőrizni. Mi lehet annál elegánsabb és emelkedettebb, mint Mertoun House-ba látogatni, Sutherland hetedik hercegének, Francis Ronald Egertonnak vendéglátását élvezni, festménygyűjteményéről csevegni, amelyben egyebek mellett két Claude Lorrain-festmény található, az önök képzeletére bízom, milyen darabok lehetnek még benne. Ezt az utazást tekinthetjük nyugodtan egy pálya megkoronázásának, egy pályának, aminek koránt sincs még vége. Három kép elemzésével indul a könyv: Claude Lorrain: *Öregember a tengerparton*, Caspar David Friedrich: *Tengeri táj (Szerzetes a tengerparton)* és Anselm Kiefer: *Heroikus jelkép III.* című műveinek sokoldalú megközelítéseit olvashatjuk. Claude festményének részletes elemzésekor válhat nyilvánvalóvá az olvasó számára, hogy Radnóti könyvekben megvalósuló szellemi építménye következetesen egymásra épül, egyik a másikat készíti elő; az előző teoretikus, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése, Winckelmann és a következmények* című kötetében kidolgozott autopszia-fogalmat magára nézve is szigorúan alkalmazza: „Itt ragadom meg az alkalmat, hogy köszönetet mondjak barátomnak, Geskó Juditnak, aki összeismerttetett Michael Clarke-kal, az edinburgh-i Scottish National Gallery igazgatójával; Michael Clarke-nak, aki megszervezte látogatásomat Mertoun House-ba, és elkísért oda; valamint Sutherland hercegnek és hercegnének, akik szívélyesen fogadtak, és megmutatták festménygyűjteményüket.” (21) Aki veszi a fáradságot, hogy könyve hitelessége érdekében komolyan vegye az autopszia kötelességét egy képzőművészeti alkotás körülményeire, az méltán érdemelheti ki bizalmunkat.

A mesteri elemzéseket nemcsak a szakirodalom fölényes birtoklása, a nyelvi igényesség, vagy az esztétikai találatosság teszi nemes olvasmánnyá, hanem a szövegből fel-feljelölő személyes érintettség, egyéni ötletgazdagság. Talán ez az a művészi beállítottság, amire a *Litera*-interjúban többször is utal a szerző: „Én költőnek készültem kamaszkoromban. Meg is jelent néhány versem az Élet és Irodalomban. [...] Ez a művészbeállítottság tehát más, mint azé, aki tudományos pályára készül. Ebből aztán később is maradt...” Radnóti tekintetén keresztül a fenséges öregember nemcsak ő, de mi is vagyunk: „Egy ember lépked természeti sorsával szemben, amely bele van írva a tájba, mely körülveszi.” (26) Caspar David Friedrich tenger előtt álló szerzetesének bemutatásakor érdekes tényekre irányítja a figyelmünket: a lábak helyzete, valamint a Rückenfigur problémája az európai festészetben meggyőzően van körüljárva, és az elemzés végkövetkeztetése telitalálat: „...Friedrichnek életművében egyszer és semmiképpen sem tudatosan sikerült egy olyan festményt alkotnia, amely a műfaj történetében először számot vet a semmi jelenlétével az emberi élet peremfeltételeként. ... Amit a 'szerzetes' és az egész kép kifejez, az a lét és a semmi találkozásánál megjelenő szorongás.” (44–45) A *Jöjj és láss!*-ban nem voltak illusztrációk, itt viszont nélkülözhetetlenek, részletezők, hasznosak, Mertoun House-ban maga a szerző készítette az öregember közeli felvételét. Anselm Kiefer, az 1945-ben szüle-



tett kortárs német festő témájában azonos, Heroikus jelkép III. című korai képét választotta harmadikként elemzésre Radnóti. Az erősen provokatív festmény helyét ugyanakkor higgadt korrektsséggel jelölte ki az esztétikai térben: „...Kiefer nem kötelezte el magát sem a fasizmus mellett, sem a fasizmus ellen, hanem föltett önmagának egy minden előzetes döntés, értékítélet nélküli kérdést, amelyet a provokáció jegyében Kiefer utólag sem akart feloldani. Ez a hideg, a cinizmushoz közelálló szemlélet Kiefer későbbi szellemi arculatának is jellegzetessége maradt...” (47–48) Radnóti képes feloldani a nem könnyű feladványt, ami nem mindennapi emelkedettségre vall: „Minél jelentősebb egy művészet, annál kevésbé lehet közvetlen összefüggést létrehozni alkotója személyes beállítottságával.” (45–46) Egy jelentős esztéta fontos mondata ez, nem véletlenül idéztük. A meritokratikus alapon álló gondolkodás bizonyítéka.

A második fejezet, a *Bevezetés* a könyv szíve, lényege, tulajdonképpen ezért íródott, a táj minél sokoldalúbb, jelentéssel te-

libb fogalmi körüljárásáért, ehhez viszonyulnak a képelemzések, ennek alkotóeleme a fenséges mint olyan, ellenpontja a kert, részlete a hazai táj. A táj fogalmának megközelítése, körülírása, definíciója, tapasztalás-jellege, idő- és térbeli meghatározottsága, szakirodalmának feltérképezése, történelmisége a fejezet tárgya. Mert könnyű kimondani, hogy tájnak azt a természeti környezetet nevezzük, amelytől megkülönböztetjük magunkat, ami felé szemlélőleg fordulunk, de akkor mi egy szántóföld? Mi a bármészködőnek, a traktorban ülőnek, a faekét tolónak, s annak, ki gépen száll fölébe? Minden tájnak van története és történetisége, ezért választotta a három képet három különböző évszázadból, Claude képét a tizenhetedikből, Friedrichét a tizenkilencedikből, Kieferét a huszadikból. Maga a táj fogalma konstrukció, de tájat csak az ember láthat, mert az ember szemlélete hozza létre. A tájhoz való viszonyunk ugyanakkor beállítottság, a tájtapasztalat, a tájélmény viszonyfogalom, a természet és a kultúra, a természet és a társadalom, a természet és a történelem, a természet és az emberi lét, phüszisz és antiphüszisz megkülönböztetése. Paradox módon a táj mint olyan ott jön létre, ahol magas fokú az urbanizáció, és kialakul a városból kiszabadulás élménye, a vidékre vonulás aktusa, ugyanakkor van, akit éppen a városi levegő tesz szabaddá. „A táj egy, a kultúra által megfogalmazott természetfogalom” (47–48), de csak annak számára, aki kon-templatíván viszonyul hozzá.

Hátralevő életünk jelentős részét olvasással kellene töltenünk, ha a 68–69–71–72. oldalak lábjegyzeteiben felsorolt szakirodalomnak csak egy részét szeretnénk elsajátítani, de a főszövegben található ismeretanyag feldolgozása, lényegének kihámozása sem könnyű feladat. Megpróbálkozva a leegyszerűsítés elszegényítő feladatával, a dolog a modernitás körül forog: a tájfogalom kialakulása, a tájkép mint festészeti önálló műfaj megszületése a modernitásnak köszönhető, amiként azok a visszafordíthatatlan beavatkozások is, melyeknek művészi összegzését és a befogadóval való szembesítését Anselm Kiefer *A földegetett föld festészete* című művében vagy a *Szállj, cse-rebogár* címűben végezte el. Radnóti ennek a fejezetnek a vége felé olyan esztétikai magasságokba és mélységekbe ragadja az olvasót, amelyeknek minősége a segítségül hívott költemények nagyszerűségével bizonyítható: Pilinszky János: *Aranykori töredék*, Weöres Sándor: *Harmadik szimfónia* és Johann Wolfgang Goethe: *A vándor éji dala* című versei állnak a tájtapasztalat mint határátlépés, a transzcendencia felé elmozdulás bizonyosságául, ráadásul Radnóti Goethe versének megszokott, Tóth Árpád-féle fordítása mellett közli Tandori Dezső jóval autentikusabb, megrendítően evidenssé csupaszított magyarítását, ami szembesít antropocén gögünk gyorsan közeledő végjátékával: „Már minden ormot / Csend borít, / A fákon a lombot / Alig / Járja a szél: / Madarak csendje az erdőn. / Érted is eljön, / Várj csak, az éj...” (96) Önnön végességünkre döbrent rá a táj az öröm és a rémület érzéseinek előhívásával, segít megértenünk, vagy legalábbis megsejtenünk egzisztenciánk törekénységét, halandó létünket szembesítve a természet autonómiájával.

A harmadik fejezet a természeti fenséggel foglalkozik főként Addison, Burke, Kant, Goethe, Schiller, Rudolf Otto, Adorno gondolatai alapján. A fenséggel mint olyannal foglalkozó számtalan elmélet, gondolat és megközelítés közül a szerző távolságtartó elfogulatlansága ellenére is rá lehet találni azokra, amelyekkel titkon rokonszenvezik: a modernitásban a művészet témái profanizálódnak, a vallás kulturális potenciálja csökken, ugyanakkor a művészet nem válhat a vallás pótlékává. Goethe ezzel kapcsolatos szellemességét kedvvel idézi: „Aki-nak van tudománya és művészete, annak egyszersmind vallása is van; vallása annak legyen, aki nem birtokolja ezt a kettőt.” (111) Ugyanakkor megállapítja, hogy vallástalanul is lehetnek vallásos érzéseink és gondolataink, érzékelhetünk valamit, ami túlmutat az esztétikumon, aminek köze van a szabadsághoz és a morálhoz. Ez tulajdonképpen a kanti morális fenséges fogalma, ami a csillagos ég és az erkölcsi törvény szép mondatában fejeződik ki. A negyedik fejezet *A kert és a táj* címet kapta. Radnóti nem tagadja meg önmagát, itt is remek mondattal indít: „A táj és a kert egymásra vonatkoztatott voltaképpeni története azonban nem a táj kertté változtatásával, hanem ennek megfordításával, a kert tájjá változtatásának programjával kezdődik.” (149) Kert és táj fogalmainak ellentmondása, a tájkertészet mint oxymoron kerül szóba, s ebben a fejezetben is szaporodnak a molett lábjegyzetek, jobbnál jobb szakirodalmat sorolva: például Galavics Géza kitűnő, Adrian von Buttlar: *Az angolkert* című művével egybekötött, *Magyarországi angolkertek* című, pazar képanyaggal rendelkező kötete említettik, ami a Balassi Kiadónál 1999-ben jelent meg.

Gazdag kultúrtörténeti áttekintést kapunk a kert, a természet, a mindezt szemlélő magányos vagy társaságban sétáló befogadóról. A séta mint a kontempláció kinetikus lehetősége, s ennek főként a tizennyolcadik században kezdődő kultusza, az esztétikai befogadásban való szerepe, művészetté válása pontosan dokumentálható Rousseau, Schiller, Goethe, Jane Austen művei nyomán. A statikus tájélmény esztétikájának és a tájfestmény keletkezésének magyarázatát Radnóti Walter Benjamin szép gondolatával kezdi: „A táj [...] az ablakok keretében függ, s Isten mesterkeze szignálta.” (156) Egy Palladio stílusában épült, Firenze környéki dombon álló villa ablakából látható tájat vizionáljunk, de nem járunk rosszul, ha az örökzöld — meddig? — brit szigeten Wiltshire-be, Stourhead birtokára képzeljük magunkat. A fenséges és a szép esztétikai kategóriái mellett megjelenik a picturesque fogalma, ami kezdetben csak a festő ecsetjére méltó tárgyat jelentett, később a szép és a fenséges közötti területet értették rajta. A kertművészet esztétikai értelemben vett sorsa, a franciakert és az angolkert filozófiai és társadalmi értelmezésének problémája szintén ennek a fejezetnek a tárgya: „...a trón és az oltár elleni XVIII. századi küzdelemben szerte Európában a franciakert a természetellenes önkény metaforájává vált az angolkert liberális természetességével szemben.” (174) A táj mint történeti és kulturális konstrukció, a tájkép mint ennek művészi újrafogalmazása s a mindezek mögött, fölött álló

autonóm természet döbrenti rá az embert önnön végességének tudatára, törekénységére, mintegy memento mori gyanánt.

Az ötödik fejezet a Magyar Filozófiai Szemlélt buzgón forogató tömeg számára 2015 óta jól ismert lehet, a ráismerés örömeivel olvashatjuk ezt a szép tanulmányt *A természet másolata* címmel, immár a könyv gondolatmenetébe illesztve. Radnóti Sándor jóvoltából felidéződnek a német romantika 1798 nyarán a drezdai képtárban tartózkodó, s a képeket sétálva szemlélő jelességei: a Schlegel-fivérek, Schelling, Novalis, Caroline, Fichte, Goethe, Winckelmann, s a romantikus eszményhez híven beszélgetésük tárgya az ekphraszisz, vagyis a kép szövegben való felidézése. A romantika gondolatkísérleteire Goethe mindig érzékenyen reagált, a határátlépésre különösen; kritikája a formátlanság, a szélsőséges érzelmek, a műfajkeveredés, a misztika, a zsenialitás jelenségeit célozta, összefoglalóan mindazt, „...amit kedves szavával wunderlichnek, csodálatra méltóan furcsának nevezett.” (201) Goethénél az igazság úgy értelmezendő, hogy a természetet nem a maga valóságában, hanem igazságában, vagyis szelleme szerint kell követni. Goethe osztozott kora Claude Lorrain iránti rajongásában, saját gyűjteményét is gyarapította egy Claude-képpel, sőt, maga is próbálkozott tájképfestéssel, kora sikeres tájképfestőjétől, Philipp Hackerttől rajzórakat vett, mi több, az ő társaságában nézte meg Rómában a Colonna-képtárban Poussin, Claude Lorrain, Ruisdael képeit. Jártassága, beható érdeklődése a képzőművészet iránt, finom kritikai megfigyelései, például Dürer természetábrázolásával kapcsolatban, mi több, saját festői próbálkozásai ellenére mégis maradtak fehér foltok, megválaszolatlan kérdések, amelyeket Schiller töltött ki, válaszolt meg. Természetfogalmuk különböző volt, Schilleré történeti reflexió a természetre, Goethe értelmezése a valóságos természetre irányult. Esztétikai felfogásuk ellentétét sokoldalúan és hosszan járja körül ebben a fejezetben Radnóti Sándor.

A hatodik fejezet címe *A vallásos tájtapasztalat*, ebben John Ruskin megszállott Turner-rajongásának történetét ismerhetjük meg. A könyv fő témájához annyiban kapcsolódik, hogy: „Turner élete végéig Claude csodálója (kezdetben utánzója) volt, s végakaratóban kifejezte azt a kívánságát, hogy a National Galleryben Claude mellett legyen kiállítva. Ezt a vágyát Ruskin — mivel nem szerette Claude képeit —, meggyőződése ellenére, ám a rajongott Mester végakarátát tiszteletben tartva, teljesítette.”

A végére maradt a csemege és a desszert. A hetedik fejezet a csemege, a hazai táj, amelyet Fernand Braudel, a nagy francia történész remekművével indít a szerző. A táj mint az ember által kézben tartott, formált, annak történelmet adó, azt animáló, értelmző tényezője, emberi konstrukció eredménye, mint erre már nyomatékosan felhívta a figyelmünket Radnóti, most Braudel segítségével, de éppen ilyen fontos Cassirer, Simmel, Simon Schama, Pierre Nora tájfogalma, tájértelmezése. Petőfi két nagy tájversének, *Az Alföld és A Tisza* címűeknek elemzése tölti ki valójában a hetedik fejezetet, ezúttal nem irodalmi, hanem a táj elméleti-esztétikai-antropológiai szempontú megközelítése jegyében. Ehhez a fejezethez egyedül Markó Károly *A puszta* című

képe kapcsolódik a képmelléletek között, bár az elemzésben sokkal tágabb az identitásképző festői tájrészletek felsorolása, talán ki lehetett volna választani több példát Lotztól, Barabástól, Molnár Józseftől, nem utolsósorban Radnóti fontos észrevételének, a tájversek leíró tárgyiasságának igazolására.

A kitartó és lelkiismeretes olvasó desszertet érdemel, meg is kapja a briliáns, szórakoztató nyolcadik fejezetben, amely *A giccsről* címet viseli. Megint csak a lábjegyzetek fontosságára hívom fel a figyelmet, Adorno, Ludwig Giesz, Hermann Broch, Gillo Dorfles munkái gondolatok és szempontok sokaságát viszik a téma megközelítésébe, s karakteresen rajzolódik ki a szerző álláspontja: „...meggyőződésem szerint a giccs keletkezésének egyik döntő feltétele az a modern megkettőződés, amelyben a természeti világ elkülönült a történelmi-társadalmi világtól. [...] A giccs genezise összefügg azzal, hogy az egész emberről leválasztották és idealizálták [...] a természeti embert.” (290) A 'szív' és az 'ész' emberének szembeállítás, manipulálása, egymás ellen való kijátszása kétségtelenül egyik fontos eleme ennek az örök játszmának, amelyben a stílus, a téma- és szereplőválasztás, az érzelmek manipulációja, az ismétlés, a hazugság mind szerepet játszik, s ennek morális következménye van. Szellemes a fejezethez választott két illusztráció, különösen tetszett a Radnóti Sándor tulajdonát képező, éjjeliedényen kuporgó gáláns figura. (Vörösváry Ákos Első Magyar Látványtára rendez olyan kiállításokat, amelyekben a giccs új kontextusba helyezve mintegy ártalmatlaníttatik, s a processzusnak köszönhetően felmutatja humoros, groteszk, esetleg tragikus vagy szánalmas karakterjegyeit.)

Visszatérve a kiindulási ponthoz, a Litera interjújához, azt is derűs bizakodással zárta le a kérdezett: „Most fut ki a második világháború kommunikatív emlékezete, és vele lepattan a tabu a fasizmusról. Megszűnik az antifasizmus konszenzusa, amely létrehozta azoknak az embereknek a széles körét, akikkel minden véleménykülönbség ellenére szóba lehet állni. Hát én nem akarok mindenkivel szóba állni. [...] A becsületnek és az emberségnek a szolgálai hűségre konvertálásából akkor sem lesz eredeti és termékeny kultúra, ha akárhány választás és akármekkora világ-érzület kompenzálja frusztrációját. Az emberi jogok alapján álló — a közügyekben demokratikus, a kultúrában (művészetben, tudományban) meritokratikus — liberalizmusnak megvannak a tartalékai.”

Radnóti Sándor legújabb könyve a táj keletkezéstörténetéről a tudományos tisztesség, a magas színvonalú szakmai munka újabb bizonyítéka. Humoros zárata pedig sokak lelki tartásának megőrzéséhez járul hozzá.

Tájképzetek, tájtapasztalatok

BARTHA-KOVÁCS Katalin

(Radnóti Sándor: A táj keletkezéstörténete —
„Ők, akik nézték Hannibál hadát”.

Szerk.: Miklós Tamás. Atlantisz, Mesteriskola, 2022)

Több mint tíz éve már, hogy megjelent Radnóti Sándor — a modern művészetfogalom keletkezését feltáró, eredetileg műzeumfilozófiai könyvnek elképzelt — Winckelmann-monográfiája (*Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*, Atlantisz, Budapest, 2010). A szerző legújabb, eredetileg ízlésfilozófainak szánt munkája ugyancsak keletkezéstörténetet dolgoz fel, és az előzőhöz hasonló módon született: ezúttal is menet közben módosult a terv, és a könyv középpontjába a koronként változó tájzslés került. Megnehezíti a recenzens dolgát, hogy időközben több kiváló ismertető született a kötetéről, nehéz ezekhez bármit is hozzátenni. A klasszikus és modern kori francia művészetelmélet nézőpontja — amely számos vonatkozásban kapcsolódik a Radnóti Sándor által tárgyalt témákhoz — talán mégis jelenthet némi újdonságot, ezért ismertetőnkben erre a szempontra is utalni fogunk.

A tájkép/tájtapasztalat aktualitását mutatja, hogy e téma francia nyelvterületen is a reneszánszát éli: 2020-ban jelent meg például Jacques Rancière könyve (*Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, La Fabrique, Paris), 2022-ben Frédéric Cousinié munkája (*Paysage du paysage. Nicolas Poussin, Claude Gellée Le Lorrain, Sébastien Bourdon*, Presses du réel, Dijon), és sok mindent elárul, hogy a párizsi INHA (Institut national d'histoire de l'art) 2023 júniusában a tizenhetedik–tizenhetedik századi tájképzetekkel foglalkozó konferenciát szervez (*Aux limites du paysage / The landscape at its margins*).

Örömkre szolgál, hogy immár magyar nyelven is olvasható egy, a modernitás tájtapasztalatairól szóló, nagy ívű esszégyűjtemény. Műfaját tekintve *A táj keletkezéstörténete* című kötet nem sorolható kizárólagosan egyetlen tudományterülethez, de az interdiszciplinaritás keretei közé sem szorítható be: éppúgy felöleli a kultúrtörténet, az esztétika és az ízlésfilozófia területeit, mint a művészet- és az irodalomtörténetét. Radnóti Sándor hatalmas erudícióval, ugyanakkor élvezetes és elegáns stílusban, sziporkázó szellemességgel tárja az olvasó elé a modern kor tájfogalmát és tájértelmezéseit. A szerző nemcsak elsőrangú teoretikus, hanem éles szemű megfigyelő is, képelemzéseit ékes bizonyítékai annak, hogy saját szemével látta az elemzett műalkotásokat. A cím és a címlapon szereplő, álomszerű Claude

Lorrain-festmény felhasználásával készült borító láttán az olvasóban több kérdés is felmerülhet: Mi a táj — és mi nem a táj? Hogyan tapasztalható meg a táj, és milyen fogalmakkal írható le a tájtapasztalat? A tájtapasztalatból miként lesz tájélmény? A címben szereplő többes szám arra enged következtetni, hogy a könyv a táj több, párhuzamos keletkezéstörténetét vázolja fel. A kötetben összegyűjtött tanulmányok a tájfogalmat járják körül, és az elkülönülő tájfestészet kialakulása köré csoportosulnak. A fejezetek önálló egységekként is olvashatók, de fellelhetők közöttük rejtett utalások, olyan, pókháló finomságú szálak is, amelyek egymáshoz kapcsolják a gyakran tézisszerűen megfogalmazott gondolatokat, ezek — a párhuzamok vagy ellentétpontozások révén — az elemzett kérdések más-más aspektusait világítják meg. Radnóti alapvetően nem esztétikai, hanem történeti és kulturális jelenségnek fogja fel a tájat. Az ember tájhoz való viszonyát vizsgálja, és a tájélményt a modern kor elementáris léttapasztalatának tekinti. Egyértelműen kimondja, hogy a táj késő középkori, de leginkább újkori kulturális konstrukció, a tájtapasztalat elkülönülő ábrázolása pedig meglehetősen késői fejlemény.

A hagyományostól eltérő módon a könyv nem bevezetéssel, hanem esettanulmányokkal kezdődik. Szerzője három, különböző korokból származó tájképet — Claude Lorrain, Caspar David Friedrich és Anselm Kiefer egy-egy alkotását — elemelve vezeti be az olvasót azokba a problémákba, amelyeket a további fejezetekben elméleti síkon tárgyal. Olyan részletek jelentőségére is rámutat, amelyek a képek felületes szemlélése során könnyen elkerülnek a néző figyelmét (ilyen például Friedrich *Szerzetes a tengerparton* című képén az alak — nézővel szembeforduló — lábfeje, ami nyilvánvaló anatómiai anomália). Radnóti megállapítja, hogy Claude Lorrainnal kezdődik a festészet leválása az irodalmi témákról, egyszersmind a táj háttérből fő témává válása, amit esztétikai fordulatként értelmez. A szerző a francia mester narratív témák iránti érdektelenségének legfőbb okát abban látja, hogy a festőt elsősorban a fény foglalkoztatja. Fő témája a táj, ám az ábrázolt természet közömbös nála, nincs kölcsönviszonyban az emberi cselekedetekkel. Talán nem érdektelen megjegyeznünk, hogy a tizenhetedik századi francia műkritikusok mellett érintőlegesen néhány tizenhetedik századi teore-

tikus is megemlíti a festő nevét, például Sébastien Bourdon az állandóan változó fényviszonyok ábrázolásáról tartott akadémiai előadásában, vagy — ugyancsak a fényviszonyokról elmélkedve — Roger de Piles. Bourdon a napfelkelte ábrázolásával kapcsolatban megemlíti a Rómában megismert tájképfestőt, Claude Lorrain nevét (Sébastien Bourdon: *Sur la lumière = Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. Alain Mérot, ENSB-A, Paris, 1996, 170–180). Roger de Piles pedig a *Cours de peinture* tájképről szóló fejezetében az ábrázolt táj fekvésével és a járulékos fényhatásokkal kapcsolatban utal a festőre (Roger de Piles: *Cours de peinture par principes* [1708], Gallimard, Paris, 1989, 102).

Caspar David Friedrich a francia nyelvterületen kevésbé méltatott festő, az utóbbi években elsősorban Laure Cahen-Maurel kutatásai irányították rá a figyelmet (Laure Cahen-Maurel: *L'art de romantiser le monde. La peinture de Caspar David Friedrich et la philosophie romantique de Novalis*, LIT Verlag, Zürich, 2017; Laure Cahen-Maurel et Jean-Noël Bret [dir.], *Caspar David Friedrich et le romantisme allemand*, Hermann, Paris, 2019). A német romantikus művészről szóló fejezetben Radnóti Sándor kimutatja, hogyan illeszkedik a tájfestészet hagyományába Friedrich remekműve, a *Szerzetes a tengerparton*. Lényeges észrevételeket tesz a festő képein gyakran háttal álló alakokkal, az úgynevezett *Rückenfigurek* kapcsolatban: a néző az ő szemükkel nézve az emberi világtól távol eső, referencialitását elvesztítő tájat látja. Az említett festményen Friedrich apró alakjának jelenléte teszi tájjá a semmit, amelyet a képalak szemlél. A *Szerzetes a tengerparton*hoz hasonlóan Radnóti Anselm Kiefer megdöbbentő *Heróikus jelképét* is kontextusából kiragadva értelmezi. Meggyőzően mutat rá a semmi közepén álló — a horizont nélküli, antimimetikus tájba belevésző — aprócska alak gesztusának, magányos náci köszöntésének inadekvátására, s ugyanakkor arra is, hogy a táj mélységesen közömbös a történelem kihívásaival szemben.

A szerző kristálytisztá logikával világít rá azokra a folyamatokra, amelyek következtében az elkülönülő táj szemlélete kialakult az európai kultúrában. A három képelemzést követő *Bevezetőben* tisztázza, hogy a táj fogalma történelmi konstrukció. Fő tézise szerint a táj csak akkor létezik, ha az ember szemléli, vagyis a tájélmény mindig egyfajta látásmód, a táj fogalma pedig viszonyfogalom. Megállapítása szerint a modern tájtapasztalat a kontemplatív magatartással függ össze, megszületése a használatot — és mindenfajta aktivitást — felfüggesztő szemlélethez köthető. A szerző rámutat, hogy az ókorban, amikor az ember még egységben szemlélte a világot, a táj nem tárgya, csupán kerete a kontemplációnak. A természet és a történelem dualizmusa az újkorban jön létre. A modern tájtapasztalat akkor alakul ki, amikor az antik és középkori (véges és centralizált) kozmosz helyett az ember megtapasztalja a középpont nélküli, végtelen tér élményét. A festészetben a tájfogalom elkülönülése a háttér önálló témává válásával következik be.

Francia vonatkozásban különösen lényeges a — Radnóti által is említett — műfaji hierarchia szempontja, amelynek

alapelvét André Félibien rögzítette az Akadémia előadásaihoz írt előszavában: eszerint a tájkép alacsony helyet foglal el a hierarchiában, amelynek csúcán az embert ábrázoló, narratív történeti festészet található. A hierarchiakérdéshez érdemes hozzátennünk, hogy a francia nyelvű művészetelméleti írásokban a tájkép felértékelődése már a tizenhetedik század végén megjelenik: Roger de Piles (aki Félibien mellett a korszak másik legjelentősebb teoretikusa) a történeti festészet ellenében a tájképet helyezi előtérbe. Radnóti Sándor könyvének egyik alapvető megállapítása, hogy a tájtapasztalat akkor születik meg, amikor az ember tájként idegeníti el a természetet. A tájképfestészet felértékelődése pedig a tizenkilencedik században, a műfaji hierarchia összeomlásával párhuzamosan következik be, ekkor válik a tájkép a század uralkodó festészeti műfajává.

Kétségtől a fenséges nyújtja a legintenzívebb tájtapasztalatot. A tizenhetedik századi angol teoretikusok e fogalomról szóló írásait elemelve Radnóti felvázolja azt a gondolati ívet, amely Boileau-tól Burke teóriáin át Kant morális fenséges fogalmáig vezetett. (A Burke művét [*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* címmel] franciára fordító Baldine Saint Girons számos, a fenséges fogalmáról szóló kiváló tanulmány szerzője [például: *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Paris, 1993; *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Desjonquères, Paris, 2014].) A kötet szerzője hangsúlyozza, hogy a táj a modern kortól fogva határtapasztalat: az ember rajta keresztül tapasztalja meg saját létének és a világnak a határait. Az esztétika előtörténetében a fenséges alternatívát jelent a szépség (normatív) szabályrendszerével szemben, és megalapozza a művészetfelfogás pluralizmusát. Számunkra megvilágosító erejű a francia felvilágosodás angol előzményeinek, valamint a Kantot megelőző preesztétikai gondolkodás sarkalatos pontjainak áttekintése. Ilyen például annak a kérdésnek a vizsgálata, hogy a tizenhetedik századi gondolkodásban Kant előtt miért nem jelent meg az újat teremtő zseni kérdésének elméleti megfogalmazása. Radnóti meggyőzően fejt ki, hogy a premodern szemlélet szerint minden lehetőség benne rejtett a természetben, ezért nem lehetett kilépni az utánzásából és újat létrehozni. Paradigmaváltásként értelmezi a történelem és a kultúra modern fogalmának létrejöttét, amely a természeti adottságokkal szemben határozza meg az embert.

Könyve következő fejezeteiben a szerző különböző kultúrtörténeti kontextusok elemzésével, több nézőpontból járja körül a táj keletkezéstörténetét. Az angol tájkertészettel kapcsolatban azt a kérdést veti fel, hogy a tizenhetedik századi Angliában mi vezethetett a tájkertek divatjához. Rávilágít a táj és a kert fogalmának ellentmondásosságára, és megállapítja, hogy a kert esetében az ember viszonya a természethez aktív, cselekvő, míg az uralhatatlan természet esetében ez a viszony passzív, kontemplatív. A kert és a táj fogalmi szembeállításában voltaképpen a középkorra visszanyúló „vita contemplativa” és „vita activa” kettősége jelenik meg. A tájkerttel összefüggésben vezeti be a szerző a — szép és a fenséges kategóriái között elhelyezkedő — *pittoreszk*

fogalmát, amelynek fő megnyilvánulási területe a természeti táj. (A pittoreszk a tizennyolcadik század végi francia irodalomban is megjelenik, ennek talán legjellemzőbb példája Louis Sébastien Mercier *Tableau de Paris* [1781–1788] című monumentális műve.) Azt a kérdésvetését is érdekesnek találjuk, hogy a kertművészet miért nem kanonizálódott a művészetek rendszerében. Ennek egyik lehetséges okát Radnóti abban látja, hogy a kertművészetnek nincsen elméleti háttere, ezért próbálták a teoretikusok a tájkertészetet a festészettel legitimálni. (Francia vonatkozásban a Radnóti által is idézett Dezallier d'Argenville mellett — az *Essai sur les jardins* [1774] című írásában a kertművészetet és a festészetet összekapcsoló — Claude-Henri Watelet és René Louis de Girardin [*Composition des paysages*, 1775] nevét érdemes megemlíteni.)

A könyv következő fejezete, amely a jénai romantikusok, valamint Goethe és Schiller a természet utánzásával kapcsolatos gondolatait tárgyalja, további szempontot jelent a tájfel fogás kontextusainak vizsgálatához. Goethe — a természet és a művészet viszonyáról alkotott — nézeteit ismertette Radnóti olyan bonyolult folyamatokat értelmez, mint például az esztétika művészetfilozófiájává válása. A Goethe–Schiller ellentét kapcsán hangsúlyozza, hogy — Goethe álláspontjával szemben — Schiller történetileg változó fogalomként írja le a természetet: az ő felfogásában az elkülönülő táj érzékelése elszakadást jelent az egységes természetértől. Az antik beállítottságú, naiv emberrel szemben, aki egységben élt a természettel, a modern, szentimentális embert a természettel való meghasonlottság jellemzi. A szerző egyértelmű állásfoglalása, világosan megfogalmazott tézisei ebben a fejezetben is kifejezésre jutnak: ilyen például az az állítása, hogy mivel a táj elkülönítő meghatározás, művészi formákká (tájfestészté, tájköltészté) szilárdulása akkor következett be, amikor elégtelenné vált a természet és a lét azonosítása. Az is lényeges megállapítása, hogy a romantika időszakában a táj metafizikai fogalmát az esztétikai tájfogalom váltja fel. Le kell ugyanakkor szögezni, hogy *A táj keletkezéstörténete* nem könnyű olvasmány. Szerzője kiváló pedagógusként, lépésről lépésre vezeti be gondolatmenetébe az olvasóját, akit arra készítet, hogy meggyökeresedett véleményét, „készen kapott” gondolatait zárójelbe tegye, és a gondolkodás új útjain induljon el.

A táj genezisének ismét egy új nézőpontját villantja fel a Ruskin vallásos tájtapasztalatáról szóló fejezet. Radnóti hangsúlyozza, hogy Ruskin számára a tájfestészet a modern kor reprezentatív művészete. Az angol művészeti író a kortársát, Turnert tartja az első nagy tájképfestőnek, és radikálisan elutasítja például Claude Lorraint, akit pedig Turner nagyra tartott, sőt, egy időben utánzott is. Radnóti Sándor Ruskin — tájról és tájképről alkotott — gondolatmenetének más ellentmondásaira is rámutat, és arra a konklúzióra jut, hogy az angol szerző esztétikai nézetei valójában nem művészetkonceptiót, hanem szépségelméletet alkotnak.

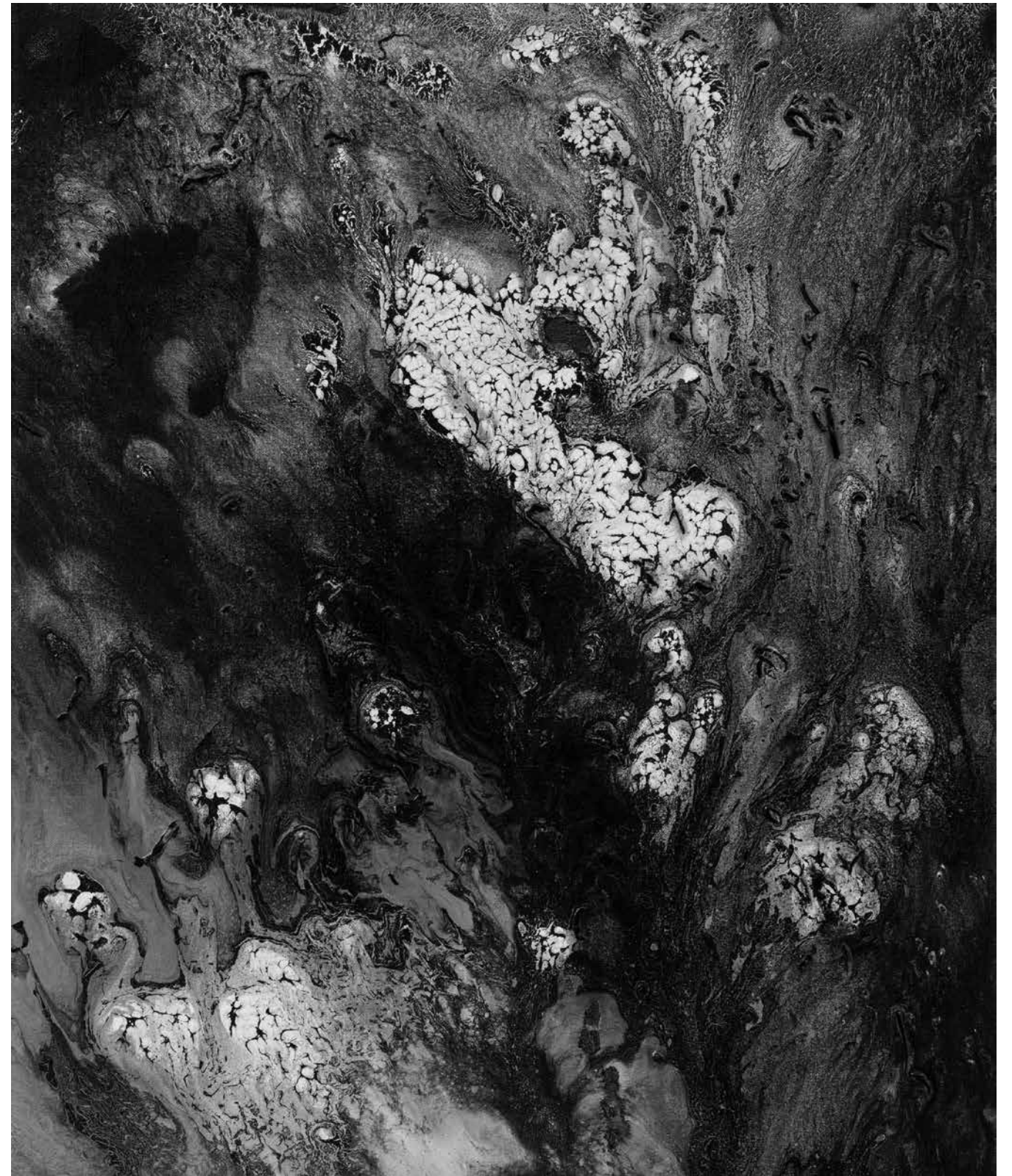
Az eddig tárgyalattól némileg eltérő témákat dolgoz fel a könyv utolsó két fejezete: a bennük felvetett kérdések ugyan-

akkor szervesen kapcsolódnak az előzőekben vizsgált problémákhoz. Az angol tájkerttel kapcsolatban Radnóti az ember építette táj egyik emblematikus esetéről, a kertről írt, a hazai tájról és a történelemtől szóló fejezet pedig azt mutatja be, hogy a táj szervesen összefügg a történelmi és mitikus emlékezettel. A szerző azt a kérdést teszi fel, hogy miért éppen Petőfi Alföldje lett a magyar „nemzeti” táj. Megállapítja, hogy a költő tájverseinek nincsen történelmi dimenziójuk — Petőfi célja csupán szülőföldje kedves tájainak felidézése volt —, az utókor számára mégis ezek alkotják a hazai táj identitását.

Számunkra a giccsről szóló utolsó fejezet bizonyult a legtanulságosabbnak, és nemcsak a rokokó iránti fokozott érdeklődésünk okán, hanem azért is, mert — valljuk be — a giccs jelensége valamilyen formában mindenkit foglalkoztat. Radnóti Sándor ebben a fejezetben csillantja meg leginkább szellemességét és humorát, ugyanakkor a giccs témáját is szigorú logikával járja körül. A giccselméletek közül kiemeli Susan Sontag 1964-es — a magát felvállaló giccsről, a „camp”-ről szóló — esszéjét, amely a giccsben felfedezi az iróniát. Amellett érvel, hogy a modern tömegkultúrával, és a vele együtt járó ízlésbizonytalansággal összefüggő jelenségről van szó. Tézise szerint a giccs genezise összefügg a művészet modern felfogásával, a magaskultúra megszületésével. Radnóti új giccselmélet kidolgozására tesz kísérletet; ennek keretében találóan fogalmazza meg, hogy a giccs a „modern magas művészet parazitája, amely erőteljes szentimentális felfokozottsággal ad közhelyes, sablonszerű változatokat a magas művészet témáira” (301).

Bár a tájképfestészet nagy korszakával, a tizenkilencedik századdal ellentétben a huszadik században — a tájkép absztrakttá válásával — a táj megjelenítése már nem szerepel a művészi ábrázolás kiemelt témái között, mégis fontos az előzményekről, a táj keletkezéstörténeteiről beszélni. Radnóti munkája revelatív olvasmány, amely megkívánja az elmélyült olvasást, a részletekben való elmerülés örömét. A könyv óriási erénye, hogy kérdéseket vet fel, amelyekre azonban nem akar kategorikus válaszokat adni. Nem valamiféle zárt elmélet keretei között gondolkodik, hanem egyfajta világlátást (*vision du monde*) kínál. Néhol az volt az érzésünk, hogy — különös módon — az olvasás során azokra a kérdésekre is választ kapunk, amelyeket még nem tettünk fel, de ott munkálkodnak bennünk. Radnóti Sándor gondolatmenetének a napjainkban divatos öko-filozófiai reflexióval is vannak kapcsolódási pontjai, számos felvilágosodás kori elmélet ugyanis ma ökológiai nézőpontból aktualizálódik.

Véleményünk szerint a könyv legfőbb aktualitása abban rejlik, hogy olyan általános érvényű kérdéseket vet fel, amelyekre poétikus alcíme is utal. A természet- vagy tájélmény során, amikor az ember tekintetét a csillagokra irányítja, a végesség érzésével szembesül. De Goethének is ugyanígy igaza van (*Antik és modern. Antológia a művészetekről*, ford.: Görög Lívia, Tandori Dezső et alii, Gondolat, Budapest, 1981, 898.): „Bármerre tekintünk, a természetből végtelenség fakad.”



ZOLTÁN Gábor

121 év háború

„Ráismsz-e vitéz őszödre az ágáló komédiásban?”
(Herczeg Ferenc)

1902-ben a magyar kultúra kettészakadt, és a két oldal között élethalálharc kezdődött.

Hogy szólhassunk erről a háborúról — most úgy érzem, szólnom kell, mert ez a harc mindent meghatároz, az sem maradhat ki belőle, aki úgy érzi, hogy semmi köze hozzá, így vagy úgy, a magyar kultúra minden szereplője belekeveredik, elszenvedőjévé válik vagy akár zsákmányhoz jut általa — meg kell neveznünk a harcban álló feleket, ahogyan korábbi korszakokban a protestáns–katolikus vagy a kuruc–labanc viszályt taglalták. Erdei Ferenc szociológus (1910–1971) fogalmait használva szokták *történelmi nemzetiként*, illetve *modern polgáriként* megnevezni a két tábor.

A történészek, ha csak tehetik, konkrét személyekhez és időpontokhoz kötik a korszakok kezdetét. Így egyes történészek azzal a támadó cikkel hozzák összefüggésbe a meghasonlást, amelyet *Új Idők* című hetilapja 1902. január 26-ai számába írt Herczeg Ferenc Bródy Sándor szindarabjának, *A dadának* fergeteges sikerű bemutatója kapcsán. A Vígszínház magyar színtartott, ennek keretében került közönség elé nem sokkal Herczeg Ferenc *Ocskay brigadéros*a után Bródy Sándor *Dadája* — az idő tájt Magyarországon pezsgett az irodalmi és színházi élet, az írók új műveit értő és lelkes közönség fogadta.

I.

Bródy és Herczeg ugyanabban az évben, 1863-ban születik. Bródy egri zsidó család sarja, Herczeg verseci svábé. Ismeretes, hogy Herczeg anyanyelve a német, és hogy gimnazista korában tanul meg magyarul. Mindketten elköteleződnek a magyar nyelv, a magyar irodalom mellett. A magyar irodalom nagyjai, Jókai Mór és Mikszáth Kálmán elfogadják őket, és ők is egymást. Ismertek, népszerűek, sikeresek. Egyikük sem kell, hogy a betevő falatját féltse a másiktól.

Két délceg, bajszos férfi, két derék magyar ember.

Hihetjük-e, hogy Herczeg irigykedik Bródyra? Hihetjük-e, hogy ha Bródy nem írja meg *A dadát*, és a dráma nem kerül ugyanott színre, mint az *Ocskay brigadéros*, akkor nem keletke-

zik évről évre, nemzedékről nemzedékre mélyülő árok barátok és kollégák, a magyar kultúra szereplő között? Hogy akkor ma nincsenek „szekértáborok”, és nincs kultúrharc?

Látva, hogy mostanra milyen meghatározóvá vált az ellentét a *történelmi nemzeti* és a *modern polgári* gondolkodású emberek között, arra gondolhatunk, hogy a háború korszaka nem Herczeg hatására köszöntött be, hanem Herczegnek harcba kellett szállnia, mert úgy érezte, létezésének lényege veszélybe került.

Ehhez képest mégis milyen finom, milyen diszkrét az a hercegi harci cselekmény! Íróársának sem a tehetségét, sem a jószándékát nem vonja kétségbe, és még zsidó származását sem hánytorgatja fel. Akkor mégis mire irányul a támadása?

A dadát ünneplő budapesti közönségre. Az eseményről hírt adó újságírókra. A budapesti értelmiségre. Herczeg értelmezése szerint drámájában Bródy könyörtelenül bírálja Budapestet, valósággal arcon csapja, merthogy a főváros idegen test az országban, amit amerikai minta alapján növesztettek belé, lakosai ártó módon szipolyozzák a jobb sorsra érdemes vidéki magyarságot. Herczeg azt állítja, hogy ezt a látéleletet vitte színre Bródy, amivel neki, Herczegnek tulajdonképpen nincs is más baja, mint a nehezen felfogható tény, hogy a nemzetrontó város legnemzetrontóbb rétege, a budapesti értelmiség nem hogy nem veszi Bródy kritikáját sértésnek, hanem géniuszként ünnepli a szerzőt. Áruklodó, hogy Herczeg írásának címe nem a dráma szerzőjére és nem is a tartalmára utal: *Bródy Sándor színpadi sikere*.

„Költetni annyi, mint ítélőszéket tartani önmagunk felett” — írta Ibsen, a polgári drámaíró, ami Magyarországon, a huszadik század elején annyira releváns megfogalmazás volt, hogy ezzel mottózták a *Nyugat* folyóirat könyvsorozatát. Ám Herczeg ebből mit sem értett, lévén ő nem polgári író volt: felfogása szerint bírálni az idegent kell. Úgy tűnik, a vígszínházi közönséget végképp nem értette, nem tételezte ugyanis fel, hogy az nemcsak „a magyar vidék” bírálatát fogadja lelkesedéssel, hanem ugyanúgy Budapestét is. A tizenkilencedik–huszadik század fordulóján már létezett a *modern polgári* közönség, és nemcsak Budapesten, hanem az egész országban, bár nyilvánvalóan inkább a nagyobb, fejlettebb városokban. Herczeg Ferenc, a *történelmi nemzeti* író fenyegető idegenséget láthatott a vígszínházi közönségben, pedig az, hogy egyik este Bródyt ünnepelje ezeregyné-



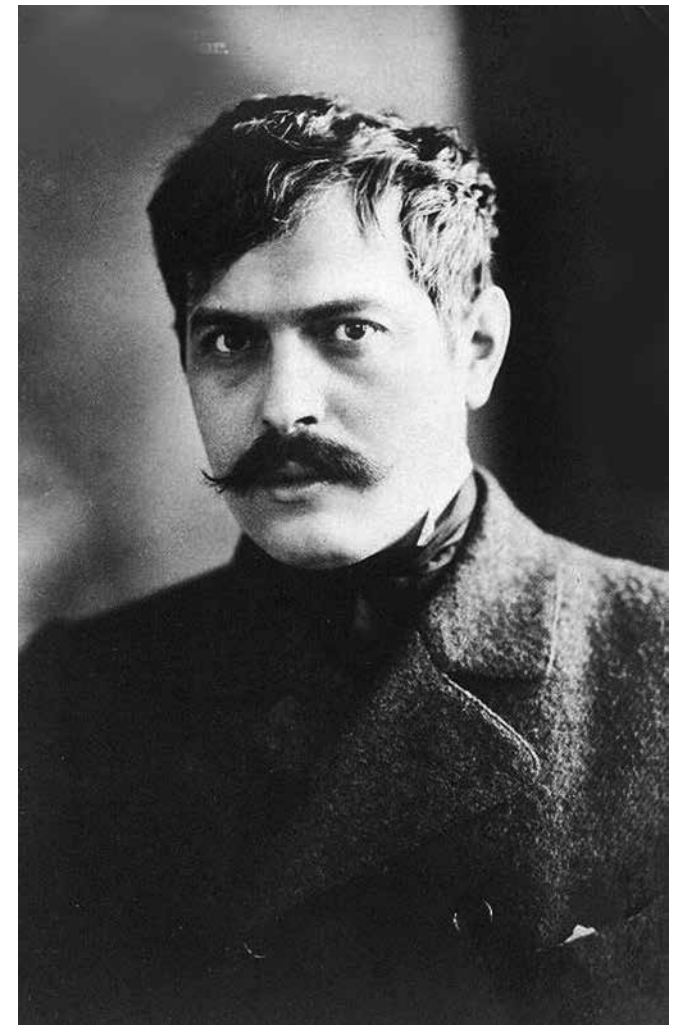
Herczeg Ferenc

hány budapesti ember, nem gátolta meg, hogy másikon az ő, Herczeg tehetsége előtt hódoljon, és a magyar kultúra kettészakadása előtt lehetséges volt, hogy ugyanazok a személyek akár mindkét szerző műve iránt lelkesedjenek. Igaz, amint Herczeg harcot hirdetett, és kijelölte a táborokat, ennek esélye nyomban csökkenni kezdett.

Az akkori állapotok a mából visszatekintve ideálisnak tűnhetnek, kezdve azzal, hogy a Vígszínházat a Kolozsvárról érkező Ditrói Mór (1851–1945) vezette, aki egyszerre volt a színjátszás megújítója és a kortárs magyar dráma elkötelezettje, folytatva azzal, hogy a Budapesten bemutatott művek hamarosan más városokban is színre kerültek, így például Nagyváradon, ahol Ady Endre többször is írt róluk.

Éppen Ady Endre és Nagyvárad miatt kell ezt a konfliktust nemcsak egyetlen színházteremre és nemcsak a fővárosi sajtóra fókuszálva vizsgálni. Ady huszonhárom éves volt 1902-ben, és elsősorban újságíróként ismerték. Első verseskötete 1899-ben jelent meg, és nem keltett feltűnést, mint ahogy a második sem fog. Még nem építette fel magában azt a költőt, aki aztán, harmadik kötetétől kezdve a magyar irodalom egyik legfontosabbja lesz — viszont a publicista Ady már a csúcra ért, akkori szövegei több mint száz év múltán is elevenek és hatásosak. Az eredetileg a *Nagyvárad* *Napló*ban közölt, *Menjünk vissza Ázsiába* című publicisztikáját rendszeresen osztják meg a Facebookon. Ez az írás bizonyára ismertebb, mint Herczeg Ferenc Bródyt támadó cikke. Mivel a *Nagyvárad* *Napló* öt nappal később hozta le Ady cikkét, mint ahogy Herczegé az *Új Idők*ben megjelent, nem állítható, hogy konkrétan ez a publicisztika hathatott az írófejedelmre. Viszont, ha tekintetbe vesszük, hogy Ady cikke egy sorozat része, melyek országosan ismert eseményekre reflektálnak, és korábbi részei január 26. előtt jelentek meg, igenis érzékelhetjük az összefüggést.

Az Országgyűlésbe 1901-ben egy budapesti kerület képviselőjeként bekerült Vázsonyi Vilmos (1868–1926), egy zsidó



Bródy Sándor

származású politikus. Vázsonyi nem elégedett meg azzal az előrelépéssel, hogy zsidó létére beülhetett a magyar parlamentbe, ő más területeken is haladásra akarta ösztökélni a nemzetet. Ilyen kezdeményezése volt az, hogy ne legyenek többé párbajok. Ebben szépen megmutatkozik Vázsonyi progresszivitása, hiszen boldog lehetett volna azzal, hogy emancipált, tanult és jómódú zsidóként végre ő is párbajképesnek minősült. A közélet *történelmi nemzeti* szemléletű résztvevői alapvető értékeik elleni támadást láttak Vázsonyi kezdeményezésében. Ez, lássuk be, érthető: a párbaj a nemesi, vitézi hagyományok része volt, a múlt olyan öröksége, amelynek a jelenben is meg lehetett találni a jelentőségét. Hiszen az, hogy valamilyen becsületbeli vétségért párbajra szólíthattak valakit, elvileg visszatarthatta a tisztességtelen viselkedéstől az embereket — legalábbis az úri társaság tagjait. Igaz, ez a vélekedés nem vette figyelembe azt a lehetőséget, hogy egy makulátlan jellemű ember gyengébb céllövő vagy vívó, mint egy gazember, az pedig, hogy nem tartoztak a párbajképesek közé



az alsóbb néposztályok tagjai és a nők, olyan egyenlőtlenséget konzervált, ami a huszadik században már nem volt fenntartható — legalábbis a progresszívek szerint. Vázsonyi fellépése botrányok, összetűzések sorát generálta, melyek híre bejárta az országot. Ady Endre ebbe a küzdelembe vetette bele magát, és noha százhusz év távlatából nézve mindenki másénál fontosabbnak tűnhetnek is a szavai, azért ő akkor mégis csupán egy volt a sok megszólaló közül. Nem egyetlen cikk, hanem az országos felzúdulás hathatott Herczegre, de nem mellesleg a konkrét téma: ismeretes, hogy legendájának egyik legfontosabb eleme az, hogy huszonhárom évesen kardpárbajban megölt egy katonatisztet, majd emiatt négy hónapra börtönbe került, és akkor kezdett írni. Herczeg Ferenc létezésének lényege került veszélybe, írtam korábban. Láthatjuk, hogy 1902 elején a magyar közéletben és kultúrában olyan folyamatok zajlottak, melyek Herczeg identitásának érvényességét kérdőjelezték meg. Annak idején, azzal, hogy magyarrá vált, a Herczeg nevű fiatalember egy nagy

kultúráról, egy világnyelvről mondott le: választás volt ez, életre szóló elköteleződés. Akkor még, a kiegyezés utáni évtizedek prosperáló Magyarországon egy értelmiségi, egy művész nem kényszerült rá, hogy válasszon a haza és a haladás fogalmi között. De a század végére már érezhetővé vált, hogy míg egyesek a fejlődés gyorsítását, kiterjesztését látták elsőrendűnek, mások a fejlődést a nemzet megmaradásának veszélyeztető folyamatok elősegítőjének látták, és emiatt fékezni akarták. A progresszívek nem csupán arra vágytak, hogy Magyarország zárkózzon fel a nyugathoz, hogy a magyar gazdaság működjön úgy, mint a nyugati országok gazdasága, a magyar emberek éljenek úgy, mint a nyugatiak, hanem arra is, hogy Magyarország fejlődése legyen gyorsabb az addiginál. A nemzetiek ezzel szemben meg akarták őrizni a magyar sajátosságokat. És mivel az ország nyugati része jobban hasonult a Nyugathoz, mint a keleti területek, a városok és elsősorban Budapest nyugatiasabb volt, mint a falvak, a nemzet fogalma iránt elkötelezettek érzelmileg és gondolatilag

a Kelettel és a faluval azonosultak, illetve a nemzetet mind háróztottabban a faluval és a Kelettel azonosították. Ezenkívül a múltbeli társadalmi berendezkedést tekintették öröknek és ideálisnak, amelyben a nemesség az értékek őrzője és megtestesítője. Nem Herczeg Ferenc volt az egyetlen művész és értelmiségi, aki Budapesten élt ugyan, de a „budapestiségre” káros jelenségeként tekintett — olyasvalamiként, ami az általa őszintén szeretett „igazi magyarságtól” idegen.

Százhusz év távlatából olvasva a régi szövegeket gyönyörködve csodálkozhatunk rá a mai kulcsszavakra. Herczegnél Amerika, idegenség és szipolyozás egyfelől, nép és nemzet másfelől. Adynál pedig Ázsia és kancsuka, szamojéd erkölcsök, vagyis törzsi berendezkedés, junkerek, vagyis az akkor még nem a Nyugathoz, hanem a Kelethez sorolt németiség feudális hagyománya. Ady nemcsak általában ázsiaiságban marasztalja el a *történelmi nemzeti* oldalt, hanem az azzal szükségszerűen összetartozó alattvalói lelkiületet hánytorgatja fel.

Ha eltekintünk a szerző költői rangjától, észrevehetjük, hogy Ady Endre szövegei mennyire kíméletlenek, mennyire hiányzik belőlük az empátia. Sértéseik által nemcsak az azonos oldalon állókat, hanem az ellenfeleket is képesek radikalizálni — hasonlóképpen a mai baloldali radikálisok, a „woke”-ok szövegeihez. Herczeg Ferenc nyugodtabb, visszafogottabb módon szólal meg. Persze abban a pillanatban az ő megszólalásának eleve sokkal nagyobb súlya volt — ezért is tarthatják őt a háború kiobbantójának, és nem Adyt. De mindkét írásmódra jellemző, hogy szerzőjük kizárólagosan érvényes erkölcsiség papjaként lép fel, és úgy tesz, mintha másfajta erkölcsiség, másfajta világszemlélet jegyében a közösség — a magyar társadalom — egyáltalán nem élhetne. A maguk morálját magától értetődőnek tételezik fel, mint a tudósok az axiómákat, és mint a papok az isteni kijelentéseket.

Míg Bródy Sándor kortárs témájú drámával lépett közönség elé, Herczeg Ferenc történelmivel: az *Ocskay brigadéros* kétszáz évvel korábbi eseményeket mutat be. Thaly Kálmán (1839–1909) kutatásai és művei alapján bontja ki a kalandos életű kuruc vezér történetét. Thaly ismert tudós és politikus volt, aki sokat tett a nemzeti múlt feltárásáért és bemutatásáért, ugyanakkor a nemzeti múltat saját költői és politikai ihlete szerint formálta.

Miközben Herczeg egy hazai költő-tudós-politikus hatása alatt alkotott, Bródy külföldi írókat követett, mindenekelőtt Zolát és Hauptmann-t, a naturalistákat. Ebben is megmutatkozik a *történelmi nemzeti* és a *modern polgári* irányzat különbsége, konfliktusa. Herczeg pedig, hogy lekicsinyelje az idegen irodalmi értékeket, siet kijelenteni, hogy azért Bródy Sándor mégiscsak jobb drámaíró Gerhart Hauptmann-nál.

A kuruc hagyományokhoz fordulás abban az időben nagyon is aktuális volt, oly módon, hogy a korabeli problémáktól való elterelést szolgálta. Ady egyik cikke rögzíti a tényt, hogy a Vázsonyi-afférok idején a *történelmi nemzeti* szellemű politikusok kijátszották a kuruc-kártyát:

...A debreceni felgerjedésre rögtön érkezik a budapesti junker, titkos antiszemita, nacionalista, a sajtónak vidéken is vannak kis szócsövei. Ezek hát gyorsan megtudják, hogy Vázsonyi lakolni fog.

Hozzák is a hírt. A kuruc-brigád ülésezett. A diákok határoztak. „Valamint a Kossuth-gyalázó papot kiüldözték, úgy tegyenek Vázsonyival is, mert ha nem, akkor Vázsonyit az egyetemi ifjúság inzultálni fogja.”

Egyben felkérlik Kossuth Ferencet, Barabás Bélát, Thaly Kálmánt és Rákosi Viktort, hogy az 1715. törvény első dekrétuma 49. cikkének törlésére tegyenek lépéseket. Ez a rész Rákóczit hazaárulónak deklarálja, és ma sincs megváltoztatva.

Hát ez nagyon szép. De ami az újabb terrorizáló terveket illeti, tisztelt junker hazafiak, abból nem lesz ám semmi.

Vázsonyi akciójával igen sokan egyetértünk már, s mi is — a nagyváradi rejtelmes tréfás szálló ígét ezennel komolyan használva — „ott leszünk!”... (Nagyváradi Napló, 1902. január 23.)

Valószínűleg éppen Thaly Kálmán erőfeszítéseinek hatására vált egyértelművé, hogy rendes magyar ember nem azonosulhat a labancokkal, csak és kizárólag a kurucokkal. Noha a tizenhetedik–tizennyolcadik század magyar vitézei jellemző módon ideoda csapódtak a török és az osztrák császár, a kuruc és a labanc identitás között, és éppen ebben rejlett a helyzet tragikuma vagy tragikomikuma, utóbb csak és kizárólag a kurucság vált nemzeti hagyománnyá. Ez ellen Ady Endre sem lázadt fel, sőt, későbbi kuruc-verseivel a kurucok örököséiként mutatta be magát, ráadásul időben jócskán visszanyúlva egészen Dózsa Györgyig tágitotta örökségét. Származására hivatkozva úgy lépett fel, mint aki eleve és kétségtelven hitelesebb kuruc a Herczeg Ferenc-féleknél.

Míg az *Ocskay brigadéros* színre vitelekor rendelkezésre állt az immár több évtizedes magyar színházi hagyomány, melynek eszközeit Ditrói Mór vélhetőleg valamelyest finomította, *A dada* bemutatása igazi kihívást jelentett a színészek és a rendező számára. A dráma színre vitele ugyanúgy úgy volt, mint a szöveg maga. Ady megírta a *Nagyváradi Napló*-ban, hogyan tanította be Ditrói a csendőrt játszó színésznek azokat a gesztusokat, amelyek hitelessé tették a magyar vidék félelmetesen jellegzetes alakját. Ditrói a címszerepet Varsányi Irénre (1877–1932) osztotta, aki nemcsak fiatal, sugárzóan szép és tehetséges volt, hanem igényes művész is. Azonnal jelezte, hogy mivel nem tudja, hogyan beszél egy Heves megyei parasztlány, képtelen eljátszani a szerepet. Bródy felajánlotta, hogy elviszi őt egy hevesi faluba, feleségének rokonaihoz, akiknél Varsányi Irén ellakhat, és el-sajátíthatja az ottani tájszólást. Így is történt. Varsányi Irén nem sajnálta az idejét erre a projektre. Túlzás nélkül állítható, hogy rendkívüli művészi gesztus volt ez, és színház-történeti jelentőségű munka. *A dada* előadásával átütő módon jelent meg a színpadon nemcsak egy új irodalmi irányzat, hanem egy radikálisan új színjátszás is. Ez csodálatra és elismerésre méltó, illetve okot ad minden más író irigységére is, akit nem Ditrói rendez, és nem a csodálatos Varsányi játssza darabjának főszerepét. De a helyzet az, hogy Ditrói Mór félzsídó, Varsányi Irén pedig egészen az. Most akkor hogy van ez, kérem szépen? Zsidó író zsidó színházi



emberekkel szövetkezve nagyrészt zsidó közönség előtt taglalja a magyar élet visszasságait...?! Herczeg még tartózkodott attól, hogy felhánytorgassa ellenfele származását, úgy látta, elég, ha a budapesti közeget támadja. De hét évvel később, az *Élet* című katolikus hetilap álnévvél jegyzett cikke már egy kalap alá veszi Bródy Sándort Lengyel Menyhérttel, és megállapítja, hogy a szerzőket „elnyelte a nyugat” — nem az akkor már létező folyóirat (levéltetű az ország pálmafáján, jelentéktelen zsidó lapocskák), hanem a magyarsággal és más, jobb sorsra érdemes keleti népekkel szemben öröktől fogva ellenséges világtáj. És itt már megszólal az antiszemitizmus nehéztüzérsége is:

Mintha azt kiáltaná le a szerző a színpadról: A magyar nemcsak nem képes kultúrának, de eltiporja azt is, ami környezetébe jut. És hogy ilyen darabot magyar író ír? És hogy magyar színész előad? És hogy magyar közönség tapsol neki? Magyar? Valamit mégis le kell írnom! Az író lehet igazi tehetség, lehet telivér demokrata, de semmi esetre sem lehet vérbeli magyar. És ha az értelmes zsidók küzdenek az antiszemitizmus ellen, üzenjenek író háborút az ilyen daraboknak, mert bizony mondom, belőlük és általuk fog tápot nyerni. Eszembe jut, hogy a napokban mutatták be Berlinben Bródy Sándor Tanítónőjét! A magyar falusi társadalom e ríktő torzképét, izzó gyűlölettel megírt rajzát, egy leány becsületére éhes közigazgatási tisztviselő, romlott papok, s más egyéb barbár alakok e torzgyűjteményét és lapjaink ujjongtak a «magyar író» külföldi sikerén!

És most megszületett a pendantja, a Falusi idill — és talán ez is elszármazik a külföldre és ellenségeink ebből is gyönyörű, véresszájú vezércikk témákat gyűjtöttek, mert hiszen mindkettőt magyar író írta, mert hiszen Bródy Sándor is magyar író és Lengyel Menyhért is az és csodálom, hogy a szerbek, oláhok és horvátok és tótok is le nem fordítják. Igen nagy sikerű volna ott és a «magyar» íróik szép tantiémeket vághatnának zsebre!

Kerek tíz évvel a Tanácsköztársaság előtt itt tartottunk már — bár sokszor mondták és írták, hogy a kommün zsidó származású vezetői miatt szökkent szárba a magyarországi zsidógyűlölet, azért jóval korábban is tenyészett az már, mégpedig a nyugat-ellenességgel közös talajon.

Tisztában vagyok vele, hogy ezen írás olvasói közül egyesekben eddigre megfogalmazódott az ellenvetés: a szerző túlhangsúlyoz egy olyan konfliktust, amin ideje lenne túllépni; az „árkokat” be kéne végre temetni; „hídemberekre” van szükség.

Meg hogy a valóság nem két-, hanem többosztátú. Persze.

Én is tudok még néhány törésvonalat. És én sem bánám, ha az a konfliktus, melynek kirobbanásáról írok, mostanra elcsitult volna, sőt, a legjobb az lenne, ha egy rég feloldódott ellentétéről számolhatnék be, afféle történeti kuriózumként.

Addig is hadd idézzek egy kultikus tisztelettel övezett szerzőt, Várkonyi Nándort (1896–1975), aki a második világháború és a zsidótörvények idején ezekkel a szavakkal jellemezte Bródy Sándort: „Nincs még egy írónk, aki annyira gyűlölné a magyarságot: egész művében egy jó szót, egy szép indulatot nem ad neki: gyűlöli a gazdag zsidót is, aki el akar szakadni a fajtájától, s a gazdanéphez dörgölődzik. Erkölcsileg kívül került a magyarságon.” (*Az újabb magyar irodalom 1880–1940, 1942* — újra kiadták 2021-ben.)

II.

1945 januárjában, mikor még tartott Budapest ostroma, de a városnak az a része, ahol Ottlik Géza élt, már szovjet kézre került, a harcokat és üldöztetéseket túlélő művészek egy csoportja azt vette a fejébe, hogy újraindítja a *Nyugat* folyóiratot. Volt Pasaréten egy ideiglenes polgármesteri hivatal, és egy ideiglenes polgármester, Némethy Károly, akit a szovjet hadsereg is tárgyalópartnernek tekintett. Némethy segítőkésznek bizonyult, a megszállók nem emeltek kifogást, papír és nyomda sem hiányzott — rövid ideig úgy látszott, újra indulhat a *Nyugat*. Évtizedekkel később *A másik Magyarország* című írásában Ottlik azzal indítja az epizód felidézését, hogy Némethy, ez az okos, művelt úr, szemléletmódot nem érti, hogy a lapalapítók miért nem számítanak Herczeg Ferencre, aki szintén ott van a Pasaréten, idős kora ellenére teljes testi és szellemi frissességben. Herczeg Némethy barátja, ő is bejár hozzá, Ottlikék találkoznak vele.

„Ezt nehéz volt megmagyarázni Némethynek” — kezdi vallomását Ottlik. „Ezt még mindig nehéz megmagyarázni, 1981-ben, az okos, művelt, jóakarátú olvasóknak” — folytatja.

Hiszen Herczeg ismertebb volt, mint Ottlik és a többi jelenlévő nyugatos szerző együttvéve. Ottlikék annak tudatában próbáltak magyarázatot adni, hogy elhatárolódásuk kirekesztésnek tűnhet:

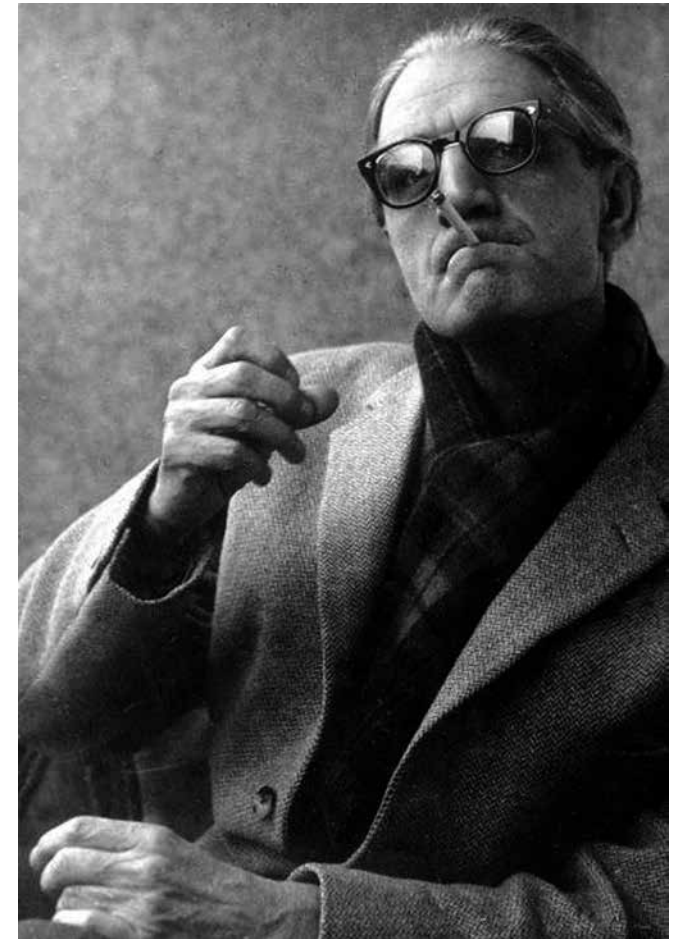
... másutt, Amerikában, a brit birodalomban sincs sok köze a hivatalos országnak az ország igazi nagyjaihoz, a másik, szellemi Amerikához, Angliához, de hogy ennyire semmi köze ne legyen, ennyire más utakon járjon, mint minálunk: ezt még ezek a nagy országok sem engedheték meg maguknak. És mi, rokontalan nyelvű, lélekszámban elfogyásra ítélt kis nép, mi aztán végképp nem rendezkedhetünk be mennyiségi és anyagi alapon, életszemléleten. Mi csak minőségi és szellemi értékekre építhetünk. Nekünk a fennmaradásunk függ a valódi nagyjainktól, az ő szellemük ébren tartásától.

Negyvenkét év távlatából olvasva ezt a szöveget feltűnik: akkor nemcsak egy vélemény volt a számos lehetséges vélemények közül, hogy a *Nyugat* körül csoportosultak az ország igazi nagyjai, hanem evidencia. Hiszen az Orbán-korszak kultúrájában ugyanúgy hátrébb sorolódnak, mellékkéssé válnak ezek a művészek és gondolkodók, mint a Horthy-korszakban. Ami abban is megnyilvánul, hogy az oktatásban helyet kap Herczeg, és kizsorul Ottlik — bár nem konkrétan egyik író kárára szorul ki a másik, hanem a *modern polgári* irányzat irodalma sorolódik hátrébb a *történelmi nemzeti* előtérbe tolásával egy időben, de miért ne foghatnánk fel szimbolikusan ezt a helycserét?

Negyvenötben nem indulhatott újra a *Nyugat*, Ottlik és a hozzá hasonló *modern polgári* írók hamar a pálya szélére szorultak. Majd lassacskán enyhült a diktatúra szigora, újra megjelenhettek a műveik, és a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján már úgy látszott, nem volt hiábavaló, hogy ragaszkodtak esztétikai és etikai normáikhoz. Ottlik példaképpé vált, a legtehetségesebb fiatal írók rajta keresztül próbáltak kapcsolódni a legjobb, legtisztább magyar irodalmi, művészeti, gondolkodói hagyományhoz, ami mindenekelőtt a *Nyugat* folyóiratot jelentette. 1981-ben úgy tűnhetett tehát, hogy „a másik Magyarország” bizonyos mértékig rehabilitálódik.

1945 januárjában Ottliknak, ennek az elegáns, nagystílusú embernek eszébe sem jut, hogy ha magyarázatot kell adnia Herczeg kirekesztésére, akkor nem szükséges „a másik Magyarországgal” példálózni, elég, ha megkéri Némethy Károly ideiglenes polgármestert: legyen szíves elővenni Herczeg Ferenc lapjának, az *Új Időknek* 1944-es számait. Minden bizonnyal ott sorakoztak abban a pasaréti villában. Nem mellesleg az volt a hetilap jubileumi, ötvenedik évfolyama.

Hát nézzük csak, polgármester úr! Az ön barátja nem hagyta, hogy holmi kis háborús események megzavarják az ünnepet. Bár egyes munkatársai a német bevonulás után tiltakozásképpen félreálltak, ő kitartott a helyén, akárcsak Horthy. Az *Új Idők* június 17-i számának címlapján a kormányzó díszruhás fényképe látható, alatta idézet: „Fény nevére, áldás életére!” Cikk is köszönti a 76 éves Horthyt, szerzője Gáspár Jenő. Ez a Gáspár Jenő egy író, akinek könyvei jelentek meg, és újságíró, a Sajtókamara főtitkára — ilyen minőségében épp ekkor szolgáltatja ki zsidó származású kollégáinak adatait a politikai rendőrségnek, hogy



Ottlik Géza

elfoghassák és elhurcolhassák őket. „Benne egyesül minden magyarok hite, reménysége és ereje” — írja Horthy Miklósról. „Minden magyarok”, kérdezhetnők; tényleg?!

Az *Új Időknek* ezen június 17-i száma azért is figyelemre méltó, mert fényképes tudósítást közöl a Budapesten megrendezett Könyvnapról. Miközben az ország hivatalos szervei zsidók százezreinek megsemmisítésén dolgoznak, egyebek mellett írókat, újságírókat hurcolnak el, lapokat tiltanak be, és tiltakozásul más írók szellemi emigrációba vonulnak, az egyik Magyarország, a hivatalos, az évben is megüli a könyv ünnepét. A jó minőségű fotókon egymás mellett díszleg Gáspár Jenő és Herczeg Ferenc, nemes Vörös János, a honvédezerkar főnöke, József királyi főherceg és vitéz Kolosváry-Borcsa Mihály, a zsidó szerzőket listázó és könyveiket megsemmisítő kormánybiztos-államtitkár.

Mondom, ahhoz, hogy egy jószándékú, művelt ember lássa, ki volt Herczeg Ferenc, Magyarország korábbi nagy tekintélyű szellemi vezére, elég lett volna belelapozni az általa jegyzett lap jubileumi évfolyamának számaiba. De azoknak is, akik most, a

háború százhuszonegyedik évében látni akarják, milyen a magyar kultúra történelmi nemzeti ága, a lehető legmagasabb szinten reprezentálva, érdemes rápillantaniuk, ha másra nem, a címlapokra. Az 1944. július 29-eire például, a Balatonban fürdőző szép nővel.

III.

Bár tudnám, hogy olvasta-e, látta-e valaha színpadon Ottlik Géza az *Ocskay brigadéros*! És ha igen, Herczeg közelségében eszébe jutott-e, hogy a darab egyik fontos szereplője az ő nevét viseli? Rákóczi fejedelem főudvarmestere, Ottlyk György (1956–1730/1732) ugyanis a főszereplő, Ocskay ellenlábasként szerepel Herczegnél. Ki tudja, milyen meggondolásból Ozoróczyként szerepel ugyan, de a szereplők listáján zárójelben az eredeti nevet is közli Herczeg.

Ottlik Géza természetesen ismerte felmenőjének nevét és történetét, vagy legalábbis ismerte történetének egy változatát. Beszél is róla, amikor Hornyik Miklós egy emlékezetes interjúban rákérdezett:

... Ottlyk György Rákóczi brigadérosa és főudvarmestere, korábban pedig Thököly ezredese volt. Ezt azért említtem meg, mert életútja az egész magyar történelemre jellemző: úkapám harcolt a török ellen az osztrák oldalán, és harcolt az osztrák ellen a török oldalán. Vagyis mindkét oldalon mindig egy hazáért harcolt, Thökölyvel az osztrákok ellen, Thököly bukása után pedig részt vett Buda felszabadításában. Szerencsére ott, mindjárt az elején, elcsípett egy török zászlót és levágott néhány törököt, akik már jóformán elfogtak valami előkelő bajor választófejedelmet. Kapott is valami pátenst, valami kiváltságlevelet. S ez aztán nagyon jól jött neki, mert pár évvel később Caraffa Eperjesre vitette, és ki akarta végeztetni egy mondvacsinnált összeesküvésperben, ami már akkoriban sem volt ismeretlen fogalom. A felesége mentette meg a kiváltságlevéllel. — Az önéletírás kommentátora, Thaly Kálmán, politikai kétszínűséggel vádolta Ottlyk Györgyöt, jó kétszáz éves késéssel. — Ez csak Thaly Kálmánra jellemző. Úkapám nem önként csatlakozott Thököly kurucához. Ennek másféle előzményei voltak. Thököly öt jól ismerte, mert iskolatársak voltak Eperjesen, és egyszer egy vadászaton elrabolta. Egyszerűen elrabolta. Így lett Thököly ezredese.

A történelmi színmű címszereplője már első színi találkozásukkor zsigeri gyűlölettel szól Ozoróczy-Ottlykhoz, aki fejedelmi főudvarmester ugyan, de Ocskay hopmesterré degradálja:

Lám, Ozoróczy hopmester... Nem tévedésből jött ide kegyelmed? Nem reverenciás tánc folyik itt.
 OZORÓCZY: Beszédem van kegyelmeddel, de előbb parancsolja ki ezt a rongyos hadat.
 TARICS: Rongyos hadat?!
 OCSKAY: Igaz, ná, milyen rongyosok is vagyunk?! (Tréfásan.) Hamza, te zsvány, hol jártál, hogy megvérezted a szép mundérodát? Ugy-e megint a labanccal dulakodtál?
 HAMZA: Ő kezdte, én álltam.
 OCSKAY: Végy példát hopmestert úron, neki sohasem véres a mundérja! [...]
 Hogy utálom ezt az udvari pereputtyot! Míg mi üvöltözve kergetőzünk a labanccal, addig ők pletykálva túsíják alattunk a magyar földet.

Tudjuk, a drámaíró nem történész, a művészi igazság vagy a közönségsiker kedvéért szabadon alakíthatja a forrásokból kirajzoló történetet, az egykori emberek jellemét, de ez esetben nem árt rögzíteni, hogy a valóságban nem Ozoróczy (Ottlyk) vált hűtlenné a kuruc fejedelemhez, hanem Ocskay, és hogy Herczeg Thalyn is jócskán túllépve rontotta le a főudvarmester jellemét, és azt is, hogy ez a módosítás éppen a lényegét illeti. Herczeg scenírozásában Ocskay az igazi, a hiteles kuruc vitéz még akkor is, ha átáll az ellenséghez, mi több, Herczeg szerint Ozoróczy (Ottlyk) az igazi áruló, mert a viselkedése túl finom, idegen-szerű. Ocskay a zabolátlan, aranyszívű, keleti, rurális karakter, Ozoróczy (Ottlyk) nyugatias, városias. Ezt a nyugatfóbiás attitűdöt erősíti az a mozzanat is, hogy Ocskay kegyetlen büntetést ró azokra a fiatal cseh, dán, talján önkéntesekre, „volontérekre”, akiket egy ütközet során fogságba ejtett a serege: levágatja a fülüket és az orrukat, és meztelenül kergettetni haza őket. Ozoróczy (Ottlyk) persze tiltakozik, és persze hiába. Az író — és szándéka szerint a publikum — Ocskayval érez együtt. (A „valóságos” történetben Ocskayt ítélték füllevágásra korábban, egy bajtársának meggyilkolása miatt.)

Ha Némethy Károly netán bemutatta egymásnak a két író, vagy ha Herczeg akár csak meghallotta, hogy fiatalabb pályatársát emlegeti valaki, felfigyelhetett a ritka és jellegzetes nemesi névre.

Mit ad Isten, szeretett hőse és ő maga is egy Ottlyk miatt kell, hogy elbukjék...!

Persze most túloztam egy kicsit — nem valószínű, hogy Herczeg a *Nyugat* szerzői közé szeretett volna tartozni. Bár a ki-rekesztés kicsit azért fájhatott neki.

Mindenesetre méltósággal viselte.

Atipikus

(Vasadi Péter összes verse I–III, szerkesztette és a szöveget gondozta Zsille Gábor. Magyar Napló Kiadó – Írott Szó Alapítvány, 2021–2022)

Ady Endre halála után mintegy tíz év telt el, mire megjelent az első gyűjteményes kötet, amely tartalmazta a költő összes korábban kötetben megjelent verseit. Ady személye körül ekkor már jó ideje formálódott az irodalmi kultusz, egyből a halála után pedig megindult a harc afölött, hogy ki is tekinthető a költő valódi szellemi örökösének, persze igen erőteljes politikai színezetet öltve. 1927-ben a „kettészakadt irodalom”-vitában konzervatív részről Ady még mindig a rossz oldalra került, a modernnek közé, holott azon az oldalon is volt, aki megkérdőjelezte költői nagyságát, gondoljunk csak Kosztolányi a gyűjteményes kötettel nagyjából egy időben megjelent nevezetes pamfletjére.

Kissé talán különös lehet, hogy amikor — a költő halála után öt évvel — több mint 1600 oldalon, három kötetben megjelenik Vasadi Péter összes verseit tartalmazó gyűjtemény, éppen Ady példájára hivatkozom, hiszem akár emberi, akár költői alkatát tekintve, de alkotói pályája alapján is, két nagyon különböző karakterű életműről és utóéletéről van szó. Az összevetés lehetőségét maga Vasadi utasítaná vissza, kedvesen és közben jó nagyot nevetve, valahogy így:

Vas és Ady:
 nem túl sok
 Térdükig
 ha nyújtózkod.
 (Csak könnyedén...)

Vasadi Péter pályakezdése tökéletesen atipikus. Későn indult, de annál hosszabbra nyúlt és rendkívül termékeny költői pálya az övé. Az egykori katonai kadét kamaszként megjárta a második világháború poklát, amely maradandó, műveiben is többször megidézett tragikus világtapasztalattá lett számára. A negyvenes évek végén volt segédmunkás, felvették az egyetemre, majd rövidesen eltanácsolták, végül a Konzerv- és Húsipari Szállítási Vállalat csoportvezetőjeként dolgozott másfél évtizedig, miközben már a hatvanas évek eleje óta jelentek meg írásai. 1967-től lett a *Vigília*, valamint az *Új Ember* munkatársa. 1971-ben *A magunk kenyérének* című antológiában bő válogatás jelent meg addig született verseiből, és 48 éves volt, amikor első kötete, a *Jelentés Babylomból a Szépirodalmi Könyvkiadónál* napvilágot látott. A későbbre nyúlt indulás a dilettantizmus, írásainak vallásos tematikája és szemléletmódja pedig a Pilinszky-

epigonizmus gyanúját vonta maga után, a nyolcvanas évekre azonban már jelentős kritikai figyelem övezte líráját. Verseivel, esszéivel élete végéig jelen volt az irodalmi lapokban, 1990 után évente–kétévente jelentek meg önálló kötetei. Személye körül azonban nem alakult ki kultusz, sőt azt hiszem, nem tévedek, ha azt gondolom, életének utolsó évtizedében inkább az irodalomolvasók és -értelmezők egy viszonylag szűk köre számára volt valóban fontos az ő költészete.

Mindezt figyelembe véve kissé meglepő, mégis öröndetes, hogy Vasadi Péter halála után fél évtizeddel a *Magyar Napló* és az *Írott Szó Alapítvány* gondozásában, Zsille Gábor szerkesztői munkájának köszönhetően a kezünkbe vehetjük összes verseinek vastag köteteit. A Vasadi-összes keménytáblás kötésben ízléses homokbarna borítóval, a védőborító fülén az adott pályaszakaszról származó fotóval és egy rövid bemutató szöveggel jelent meg, a könyv belső és hátsó borítóján pedig egy kézírás imitáló betűtípussal szedett vers olvasható az illusztrált kötet anyagából. A kiadói szándék nyilvánvalónak tetszik: a huszadik–huszonegyedik századi későmodern magyar líra egyik fontos korpuszának kiadását tűzték ki célul a ki- és megemelés nyilvánvaló kanonizáló gesztusával, annak reményében, hogy az összkiadás élénk olvasói figyelmet és interpretációs hullámot vált majd ki. Nem csekély tehát a tét. Egyrészt azért, mert a múltó idő folyamatosan felteszi a kérdést számunkra, hogy a most prezentált életmű valóban érdemes-e a gyűjteményes kiadásra. Illetve — amennyiben ez első kérdésre a válaszuk igen —, hogy az összkiadás minősége megfelel-e a kiadott művek esztétikai nívójának.

Az első kérdésre a magam részéről teljes elfogultsággal mondok azonnal *igen*t. Az immáron lezárult életmű újraolvasása lényegében megerősítette számomra azt a majd egy évtizeddel ezelőtti olvasói tapasztalatot, amelyet még 2015-ben egy kismonográfiában igyekeztem összefoglalni. Ennek főbb tézisei: Vasadi Péter költészetének alapkaraktere, az érzékelhető valóságon túlira szegezett figyelem és — ennek megfelelően — a keresztény szövegahagyomány motívumkincséből gazdagon merítő versnyelv már a kezdeteknél adott volt. A nyolcvanas évek elejére a korábbi, a neoavantgárd hatását is mutató nyugatos–újholdas versbeszéd leegyszerűsödött, és az ezredfordulóra kialakult a jellemző Vasadi-versmodell: a félhosszú, leggyakrabban strófákra



nem tördelt műforma. Költészete mindvégig megőrizte a maga sokféle kérdésválaszt és transzcendenciára való nyitottságát, a versek is — csakúgy mint Vasadi esszéi — híven dokumentálják szellemi tájékozódásának frissességét, mégis kerüli az éppen aktuális költői és gondolkodói divatokat. Szkeptikusan szemléli a posztmodern értékrelativizmust, és kritikus a rendszerváltozás után eluralgó anyagiassággal szemben. Az erre történő költői reflexiókhoz még a kilencvenes években kialakított egy saját rímes-ritmusos verstípust, amelynek köszönhetően a költészet zenei eszközeinek látványos használata az irónia irányába oldja az öregesnek ható költői dohogást.

Ha ma a teljes költői életmű újraolvasása után valamit másként írnék meg a korábbi kismonográfiából, az alighanem a szociális szempont kiemelése lenne. A szegénység felé forduló részvét Vasadinál nem vasárnapi keresztény ájtatosság, hanem a felebarát iránti szeretet parancsából fakadó őszinte és feltétlen odafordulás. Nem véletlen, hogy kedvenc egyházi szentje Assisi Szent Ferenc, profán-költői szentje pedig József Attila, s kései költészetének legizgalmasabb darabjai saját lakókörnyezetének szegényeit, lecsúszott (ha egyáltalán volt honnan) egzisztenciáit állítja az olvasó elé. Teljes költői pályáján található a feleségéhez írott verseket, utolsó egészen megrendítő darabja a beteg feleség ápolását megverselő *Triviális a Tetőzés* című kötetből, amelyben a másik (Vasadi versében szenvedő) test fiziológiai folyamatainak naturalisztikus leírása József Attila *Ódájának* negyedik részét idézi számomra. Amit mai nézőpontomból szintén jobban kidomborítanék, az az, ahogy a Vasadi-költészet a szöveg materiális jellemzőinek poétikai potenciálját kihasználja. Érdemes lenne megvizsgálni, hogy a köteteken átnyúló, első ránézésre talán csak a „költői szabadság” kínálta szabályszerűségnek ható, többé-kevésbé bevettnek mondható írásmódok (például

az interpunkció használata, a mondatkezdő kisbetűk, sor elején megismételt elválasztójel stb.), vagy a kötetben belüli címadási gyakorlatok milyen szövegek közötti rejtett kapcsolatra utalhat. Ma is úgy látom azonban, hogy ebből a szempontból is Vasadi Péter életművének legizgalmasabb darabjai az 1993-as *Mindenki aranyat sejt* című kötet „oszlopversei”, de erre — sajnos — később még vissza kell térnünk.

A második kérdés ugyanis, hogy az összegyűjtött versek kiadásának minősége megfelel-e a prezentált költői életmű jelentőségének. A válaszom erre a kérdésre már sokkal kevésbé egyértelmű. A kötetek külső esztétikája alapján, ahogy arra fentebb már utaltam, mindenképpen igennel kell erre a kérdésre is felelnünk, az olvasó valóban szép könyvet vehet a kezébe, a szövegkiadási gyakorlat azonban már sokkal problematikusabbnak tűnik számomra. Mint oly gyakran, itt is bekerült néhány sajtóhiba a kötetekbe. Ezek zömében felesleges vagy hiányzó szóközök, de például a második kötet *Átitattál engem* című versének egyik sorvégén a 414. oldalon az átíró a pontosvessző után az enterrel együtt valószínűleg leütötte a klaviatúrán szomszédos *ű* betűt is, ami aztán úgy is maradt. Az első kötet *Mozdulatlan víz* című versében a 63. oldalon található egy, feltehetően elütésből származó sajtóhiba, a 4. versszak 4. sorában a *Jelentés Babylonból* kötetben ugyanis „vállaid” szerepel, az értelemzavaró „vállald” helyett. Mindent egybevetve a kötetek olvasása során felfedezett sajtóhibák száma nem sok, mégis egy ilyen reprezentatív kiadvány esetében egy is igen bosszantó lenne.

A legnagyobb problémának azt tartom, hogy hiányzik egy olyan szerkesztői előszó vagy bevezető tanulmány, mely tisztázná, hogy milyen elvek szerint és hogyan rendezte kötetbe a sajtó alá rendező Vasadi Péter „összes” verseit. A Vasadi-líra

iránt érdeklődő olvasó számára ez talán nem is lenne annyira szükséges, azonban egy ilyen jellegű kiadásnak, kritikai kiadás híján, a Vasadi-életműértelmezések (tanulmányok vagy egy újabb monográfia) számára is „hiteles” és használható forrásanyagul kell(ene) szolgálnia. Látszólag ez is rendben van, hiszen Zsille Gábor nemcsak arra vállalkozik, hogy a kötetekben megjelent verseket összegyűjtse, hanem *Kötetből kimaradt versek (1961–1985)* cím alatt közreadja a csak folyóiratokban publikált költői alkotásokat is, mintegy harminckét művet, több költemény esetében a főszöveg alá írt zárójeles megjegyzésként utal arra, ha valamelyik versnek közli átdolgozott szövegváltozatát is. A kötetből kihagyott versek maradéktalan összegyűjtése egyébként éppen azzal a nem elhanyagolható értelmezői hozzáadékkal járna, hogy bemutassa: a kötetpublikációk hogyan formálták Vasadi költői profilját a pályakezdés éveitől kezdve. Ezekből a korai művekből értettem meg Rónay László (Siki Géza álnéven) *Tamariszok* kötetéről írott kritikájának egy fontos kitételét: „Már korábbi kötetével kapcsolatban is felmerült olykor — írja Rónay — az az érzés bennem, hogy még mindig nem sikerült maga mögött hagynia Pilinszky Jánost.” (*Első kötetes költők, Vigilia*, 1974, 417.)

A szerkesztői vállalat tehát roppant öröndetes, azonban ha egy kicsit megkapargatjuk a felszínt, érdekes felfedezéseket tehetünk.

Az első, kötetbe később fel nem vett versek a *Vigilia* 1961. évi 5. számában jelentek meg. Ugyanebben az évben látott napvilágot (s ez szerintem már önmagában érdekes adat) az *Autó-Motor* című lap július 15-i számában az *Autókaraván* című versike, amelyhez fogható nem található a gyűjteményes kötetben, ezért itt most teljes egészében újraközlöm:

*Színes, zománcos bogarak.
Simán gurulva futnak,
egymást előzik könnyedén
és dúdolnak maguknak.*

*Króm orrukon vakít a nap.
Antenna-csápjuk görbe
bókokkal hajlong, s táj úszik
a ferde, kis tükörbe.*

*Volánjukon két kéz pihen,
lazán ökölbe húzva,
s fürgé szemek villognak ki
bozóra, fényes útra.*

*Időnként fel-felmordul egy
s gyorsabb futásra szökken,
s utánuk zúg a többi is
a por- s benzinközlőkben.*

*Aztán csak egy-egy villanás
jelzi, hogy merre járnak.
S marad a csend s keréknyomok
a porban alvó fákna.*

A következő évben Vasadi ismét publikál verset a lapban, egy moralizáló költeményt a vad motorosról, aki kishíján elgázol egy úton átkelő nénikét. Ezek a versek hiányoznak a Vasadi-összesből.

Nem tudom, a sajtó alá rendező milyen elvek szerint kerest a korabeli periodikákban, de a kötetben nem publikált versek gyűjteménye azt sugallja, azokat a lapokat nézhetné át elsősorban, amelyeknek Vasadi munkatársa volt, és talán ezért lehet, hogy — az egyetlen *Jelben* közölt művön kívül — kizárólag a *Vigiliában* és az *Új Emberben* megjelent verseket veszi fel a gyűjteménybe. Nyilvánvalóan hatalmas feladat a hatvanas évek elejétől kezdve minden magyar nyelvű, szépirodalmi anyagot közlő napilapot és folyóiratot átnézni, vagy akár a repertóriumokat átnyálazni. A legtöbb folyóirat archívuma azonban már online is elérhető, és nagy segítségére lehet a kutatóknak az *Arcanum: Digitális Tudománytár* című adatbázis, mely számos lap OCR-ezett PDF-másolatát tartalmazza. Egyszerű kereséssel és a vizsgált évkör praktikus beállításával újabb érdekes találatokat kaphatunk. Például azt, hogy Vasadi a hatvanas évek elejétől kezdve nemcsak katolikus lapokban publikált, hanem jelentek meg versei a *Jelenkorban* és az *Alföldben* is. Ezek többségét a költő később kisebb-nagyobb szövegmodosításokkal felvette valamelyik kötetébe, de néhány esetben gyanús számomra, hogy csak folyóirat-publikáció született. Ilyen az *Állsz a hűvös homokon* (*Jelenkor* 1964/4.), a *Felemelt ujjúak* (*Jelenkor* 1964/8.) vagy a rendkívül erőteljes Pilinszky-hatást mutató *Minden megérett* (*Jelenkor* 1966/9.).

Előfordulhat persze, hogy én is tévedek, és egy alaposabb szövegvizsgálat kimutathatná, hogy az általam említett kötetből kimaradt versek közül kimaradt versek valójában megtalálhatók valamelyik könyvben, csak éppen jelentősen átdolgozva. Vasadi Péter költői pályakezdésének verspublikációit tanulmányozva a másik tanulság ugyanis, hogy a költő a már folyóiratban megjelent verseit a kötetbe történő bevalogatás során gyakran átírta. Ezek az átdolgozások igen különböző mértékűek. Előfordul, hogy csak az ajánlást hagyja el, és a helyesíráson módosít, ez történik az eredetileg Somos Ágnes emlékének ajánlott *Fegyvertelenül* című verssel (*Jelenkor* 1963/11.). Találkozunk azonban jelentősen újraírt versekkel is, a szintén a *Jelenkorban* publikált (1963/4.) *Szikár napok* eredetileg hét négyesoros strófából állt, később *A magunk kenyere* című 1971-ben kiadott antológiában, majd az 1988-as *Fahíd* kötet „új” verseinek anyagába nyolcsoros, strófákra nem tagolt változata került be. Az *Ártatlan városok* című vers (*Alföld* 1963/12.) az *Ének a szomjúságról* kötetben jelentős változtatásokkal jelent meg újra *Könyörgés a városokért* címmel. Az újvidéki *Híd*ban publikált, majd *A magunk kenyere*ben némileg átírva újraközlött *Magányos ember éneke* a szintén az 1976-os kötetben olvasható *Sugárrácsok* című háromrészes művel mutat nagyon erős rokonságot.

Sorolhatnám tovább az ezekhez hasonló példákat, de talán ennyi is elég annak szemléltetésére, hogy amennyire gondosnak tűnik első pillantásra a szerkesztői eljárás, amely időnként

a versek után közli, hogy a gyűjteményben az adott műnek még találkozhatunk másik szövegváltozatával, éppen annyira érthetetlen, hogy a fent említett példákhoz hasonló esetben miért nem követi a sajtó alá rendező ezt a gyakorlatot. Éppen ezért is hiányolom a szerkesztői előszót, mely többek között rögzítette volna, hogy mit és miért tekint önálló közlésre érdemes szövegváltozatnak, illetve az egyes köteteknél melyik variánst publikálja. Szintén magyarázatot igényelt volna, hogy miért nem találjuk meg *A magunk kenyerén* antológia anyagának azokat a verseit, amelyek vagy nem, vagy más címmel, esetleg átdolgozva szerepelnek valamelyik későbbi önálló kötetben. Összesen húsz versből hat ilyen címet említhetünk: *Hát így mész el, Megtérz alkonyatkor, Kiáramlik a szél, Szent szimultán*. Ezekon kívül *A csönd kegyelme* korábbi variánsa megtalálható *A csönd gödrében* címmel (*Vigilia* 1967/17.) a kötetből kihagyott versek között, és ugyanitt található az 1965-ös *Árnyaktól közrefogva* (*Vigilia*, 1965/11.), amely erős szövegintézkedést mutat az 1971-es antológia *Graduálé* című darabjával.

Látszólag pedig egyszerű a helyzet. A verseskönyvekből szépen sorban át kell másolni az egyes verseket, megtartva azok költő által kialakított sor- és ciklusrendjét. A Vasadi halála után megjelent első *összesítő* még nem elvárható, hogy alapos kutatás után összegyűjtse a költő életében megjelent valamennyi verset és versváltozatot. Ez majd a kritikai kiadás elkészítőinek feladata lesz. (Ebből a szempontból is érdemes lett volna megfontolni a bevezetőben említett első Ady-összes kiadói előszavában foglaltakat, amely kizárólag a kötetben megjelent verseket közölte.) Láttuk viszont, hogy Vasadi igen gyakran átdolgozza az egyszer már publikált költeményeit, s ez nemcsak abban az esetben fordul elő, amikor a folyóiratpublikációt követően először kötetbe rendezi műveit, hanem — ahogy ezt már *A magunk kenyerén* antológia is mutatja — válogatott gyűjtemények esetében is. Éppen ezért magyarázatra szorult volna az is, hogy az 1990-es *Fahíd* című, válogatott és új verseket közlő kötet anyagából Zsille miért hagyja ki a válogatott verseket, és csak az „újakat” veszi fel a gyűjteménybe. Nemcsak arról van szó ugyanis, hogy néhány versen változtatott Vasadi, hanem, nagyjából megtartva a korábbi kötetek rendjét, új címeket — melyek ezúttal már cikluscímek lesznek — adott a korábbi kötetegységeknek. És találunk olyan verset — a *Jelentés Babylonból* kötet darabjai között a *Lépcsőima*, 1942-t —, mely a korábbi kötetben nem szerepelt. Ez lesz a Vasadi-összesben a *Fahíd* első verse, anélkül, hogy a szerkesztő valamilyen módon jelezné a mű korábbi kötetbeli helyét, ezáltal viszont elvész annak az eredeti kontextusa is.

A sajtó alá rendező számára többféle szövegkiadási elv is a rendelkezésre áll(t) volna), amely alapján egy hiteles gyűjteményes kötetet összeállíthat(ott volna). Az első ilyen elv, az *editio princeps*, amely az első szövegkiadást tekinti alapszövegnek, és ez alapján készíti el az adott mű általa közölt főszövegét. Indokolt esetben ez alkalmazható, de gyakoribb ennél az *ultima manus*

vagy az *ultima editio*, amely a szerző életében utolsó, általa javított autográf vagy nyomtatott szövegváltozatot tekinti a kiadás alapjának. Néhány furcsaság láttán elkezdtem átnézni a *Jelentés Babylonból* kötet verseit, azt vizsgálva, vajon a Zsille által közölt versek melyik elvet követik. Úgy látom, általában az 1974-es szövegváltozatokat tekinti alapszövegnek, akkor is, ha Vasadi a *Fahíd* kötetben némileg módosítva közölte újra azokat. Bizonyos esetekben viszont az 1990-es variáns lesz a kiadás alapja, míg például az *Éjjelkor* című vers esetében az *Irodalmi Jelenben* közölt 2011-es, a központozást tekintve kissé módosított változat lesz az alapszöveg. Mindez talán megmagyarázható lenne egy szerkesztői bevezetőben, bár magam részéről nehezen tudnám eldönteni, hogy milyen (például esztétikai) szempont alapján került kiválasztásra az egyik vagy másik variáns. Különös és egyelőre meg nem fejtett talány számomra a *Nem kő, se csillag* kötet *Papírfal* című versének szövege, amely — úgy tűnik — az 1984-es kötetbeli és a *Vigilia* 1982/8. számában közölt *Mint a papírfal* című vers kompilációja, a 4. sorában egy szerencsétlen sajtóhibával. Hacsak nincs egy számomra ismeretlen szövegváltozata is a versnek, amelyet a sajtó alá rendező ismert, és alapszöveggé használt a kiadáshoz. Különös olvasói élmény volt a Vasadi-összesben az 1987-es *Fényromok* versei között felfedezni a *Furcsa, hogy épp most* dedikációjában Cseke Ákos nevét. Véletlenül tudom, de Wikipédián bárki ellenőrizheti, hogy a remek esztéta a kötet megjelenésekor mindössze 11 éves volt. Ebben az esetben az történt, hogy a verset, amely megjelent a *Fényromokban*, Vasadi évtizedekkel később Csekének címzett ajánlással újraközölte, és a 2016-os *Csönd születik* kötetbe is felvette. Zsille az *ultima manus* elvét alkalmazta volna? Lehetséges, viszont igencsak kérdéses eljárás, különösen, hogy a *Csönd születik* versei között nyomát sem találjuk a *Furcsa, hogy épp most*nak.

Tartok tőle, hogy alaposabb átvizsgálással még több hasonló esetet elősorolhatnánk. Azt gondolom azonban, ezek a példák is mutatják, hogy égető szükség lett volna egy szerkesztői bevezető tanulmányra, amely tisztázta volna ezeket a kérdéseket, s ezzel elejét vette volna az aggályoskodó ítések kellemetlen megjegyzéseinek. Ennek hiányában viszont számomra egy rendkívül kaotikus, átgondolatlan szöveggondozói munka tárul fel a kötetek olvasása során.

Még egy — más jellegű — problémát kell szóvá tennem. Meglátásom szerint a Vasadi-líra csúcsteljesítménye az 1993-as *Mindenki aranyat sejt* kötet számozott, *Magánbeszéd* című verssorozata, amelynek darabjait a záró (*Függelék a magánbeszédhez*) című alkotás „oszlopversek”-nek nevez. Ugyanis a sortördelés úgy van kialakítva ezekben a szövegekben, hogy minden sor milliméterre ugyanott végződik, szóhatártól, de esetenként a kétjegyű betű határától függetlenül, mint például a *Magánbeszéd* (4) 2–3. sorában. Ez a verstördelés komoly jelentéssel rendelkezik, nemcsak az önmegnevezés miatt, hanem azért is, mert tudatosan és termékenyen aknázza ki az írott nyelv materialitását rejelő poétikai potenciált. Figyelemre méltó

költői innovációról van tehát szó, amely azonban a Vasadi-összes szövegkiadásában gyakorlatilag nyomtalanul elillan.

Bármennyire is örömteli tehát, hogy Vasadi Péter halála után néhány évvel már kezünkbe vehetjük verseinek összegyűjtött kiadását, mégis úgy látom, szerencsésebb lett volna több időt szánni a költői életmű tanulmányozására, a versek keletkezés- és alakulástörténetének felderítésére, a különböző szövegváltozatok összegyűjtésére és összevetésére, valamint az adott verskorpusz természetéhez igazodó szövegkiadási metodika kialakítására. A

bevezetőben említett Ady-összes példája azért is figyelmeztető lehet, mert az, ahogy ott prezentálják a költői életművet (nyilvánvalóan már egy évtizedes értelmezéstörténet alapján), nevezetesen, hogy a kiadás az első „igazi” Ady-kötettel, az *Új versekkel* indul, és az első két kötetet függelékben hozza, lényegében a mai napig meghatározta az Ady-szövegkiadási gyakorlatot. Mindent egybevetve végül is úgy látom, a Vasadi-összessel egy sok szempontból atipikus életmű atipikus kiadását vehetjük a kezünkbe. Ha ez volt a cél, akkor ezt sikerült elérni.

Véletlen tényvilág, báránygyilkos kultúra, zen(e) (Hat verskötettről)

CSEHY Zoltán

Lehetséges kontextusainkat nem lehet megúszni: Bödecs László verskötetének ez talán az egyik legizgalmasabb felismerése. Nyilvánvalóan az itt szereplő hat kötet is különféle kontextusokat teremt egymás számára, s akaratlanul is párbeszédre készíti a különálló univerzumokat. E szubjektív válogatást Szijj Ferenc és Balázs Imre József kötetek keretezik: mindkettő egyedi mentális itinerárium, poétikus terepasztal költői hadmozdulatok számára. Mindkettőben kivételes szerephez jut a „belső zene”, és az azt megszólaltató individuum, vagyis az ember mint biológiai zenegép. Bödecs László a saját határok megóvásának lehetőségeit helyezi előtérbe, akár csak a maga költői szabadságharcaiban Szőlősi Mátyás. A hetvenévesen első kötetes Sopsits Árpád újra meg újra önmagát rendezi versszínpadra, a tizenkét év után megszólaló Pollágh Péter pedig egykori költői énjével néz farkasszemet.

(SZIJJ Ferenc: *Ritka események. Magvető, 2022*)

Szijj Ferenc egészen rendkívüli költeményei egy kiszolgáltatott, alattvalói helyzetben, militáns közegben vagy teátrális harc-készletségben élő, sokszor félelmében, zavarában vagy épp szorongatottságában az önazonosságát is elvesztő individuum világába engednek bepillantást.

A kiismerhetetlen hatalom ök-konstrukciója a „kert- és vadonszövetség” paradox terminusával írható le. A kert szervezett, szabályos, célulv és alárendelt, a vadon ösztönszerű, kiismerhetetlen, minden szabály fölött álló szabadságterep. De ez nem a barokk irodalom olyannyira kedvelt, a mesterséges és természetes szépet egymás kiegészítőjeként és ellentétéként bemutató technikáját idézi, hanem magát a káoszt modellálja, az összemosódást jelképezi, a hibriditást teszi látványvá. Ugyanezt képezi le a „véletlen tényvilág” fordulat is. Az ellentétek tartalmi összérántása nem pusztán szellemes költői ötlet, hanem túlélési stratégia is, a retorikai manipuláció biztonsági szelepe. A „roppant vagy-vagyok” korszakát éljük, de aki a völgyben él, szükségszerűen lenn van, örökösnek ható alászállásban. Akik írnak, azok „a magas létrákon” teszik ezt, s az alpműfajok között olyasmiket találni, mint a jelentés vagy a karaktergyilkosságot előkészítő manipuláció. A vagy-vagy pozícióban elhelyezni önmagunkat nemcsak a nyelvi kényszerhelyzet, hanem az időszűke okozta létszorongatottság miatti helyzet függvénye is, főként, ha a „túlbugzó bíróság” az állampolgár fejében ülészik.

A kötet háromszor kilencvenkilenc, különféle karakterű, változatos és valóban „ritka esemény” dokumentálása: a dantei szerkezet ráadásul olvasható mentális itineráriummént is, hiszen ha a mozgás nyomvonalát követjük, a völgyből jutunk föl az

Képversek is vannak a kötetben: az *Az nem lehet* például egyenesen az ókori Theokritosz *Szürinxét* idézi meg. Kombinatorikus vagy analóg szerkezetű szövegekkel éppúgy találkozni, mint üde aforizmákkal vagy önreflexív és metapoétikus bölcsellettal megtöltött verses terheléspróbákkal. „Ki kéne húznom ezt a mondatot / ki kéne törölnöm ezt a mondatot / de van-e jogom ehhez ha már megszületett bennem / és leírtam” — formálja verssé a költő a vers alakulását és a szöveggel való munka nehézségeit. Szimpatikus töprengések sora alakul át ebben a könyvben olvasmányos verssé, és ennek a spontaneitásnak hála még az olykor előtérbe tolvakvó közhelyek is megbocsáthatók. Ahogy például a szenvedéstörténetek végén kihűlő „vérmeleg »tövískoszorú«”, képe hosszan megmarad az olvasóban még akkor is, ha a folyamatos poétikai innovativitás helyett sokkal inkább a dramaturgiára figyel.

A *hála énekei* című hosszúvers a költői-irodalmi-intellektuális formálódás szövege: az én alakulástörténetével, a kulturális emlékezeten keresztül bemutatott önismereti vizsgálat dilemmáival szembesít. A számos szerepjátszó, stílus- és motívumhálózati utalással terhelt szöveggenerálás mint egy karnevalizált kulturális esemény és játékos beavatási rítus jelenik meg.

(BALÁZS Imre József: *Éjszakák a zenben*. Prae–Lector, 2022)

Zen és zene nemcsak hangzásilag rokonítható, hanem akár lényüket tekintve is.

A zene már a kötet elején megszólal: a *Dylanológia* ciklus négy verséből kettő Bob Dylan-mottóból bontakozik ki, azokat kommentálja, helyezi új megvilágításba. Amikor Dylan megkapta a Nobel-díjat, hirtelen a jelenség többarcúvá vált: az énekes-zenész mellől előbukkant a költő is. Én, ráadásul (nem lévén Bob Dylan-rajongó) paradox módon John Corigliano zenéjéből ismertem Dylant: ő ugyanis egy hirtelen ötlettől vezérelve a kortárs klasszikus zenei megfontolásokhoz igazodva alkotta meg *Mr. Tambourine Man: Seven Poems of Bob Dylan* című dalciklusát. Az „áthangolások” és átjárások e sokasága számos alkalmat teremtett meg, és a hagyománykombinatorikából több szintet élvezetet alakított ki. Az *(egyszerű)* című vers lényegében a „ne írd alá a neved kipontozott helyekre” mottó gomolygó, minimalista variálása és leleményes applikálása más helyzetekre, mondhatni remek zenei kompozíció.

Ez az analitikus alapállás a kötet egyik sajátossága, főként a színesztézia logikájának analízise miatt. A nyitóvers a tekintetet teremt meg, a látvány felől indít, ám a látványt a vers végén már a belső zene hangjai festik alá. Az ember nem más, mint egy hordozó, egy előre feltöltött zenékből álló biológiai gépezet, aki mintegy az önmaga tudatán belül létező zenéket játssza le és variálja át. Az emlékezés és a teremtődés intimitása itt találkozik a létezés filmszerűségével. A *színesztéziagyakorlatok* című ciklus is befelé, az érzetszerveződés szabályosságai felé orientálódik. „Ébredés utáni testemlék az önkívületről” — definiálja az egyik

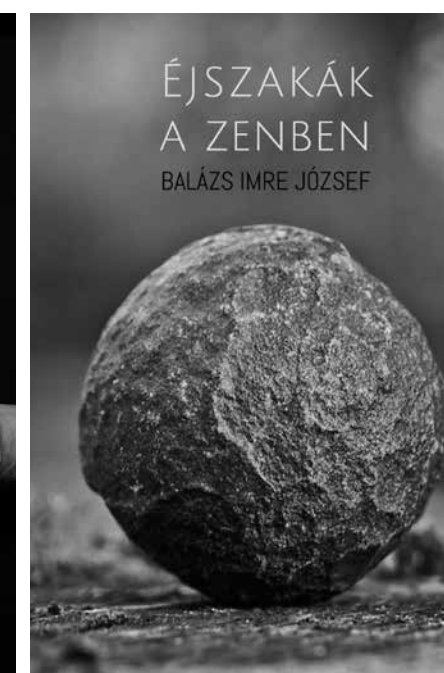
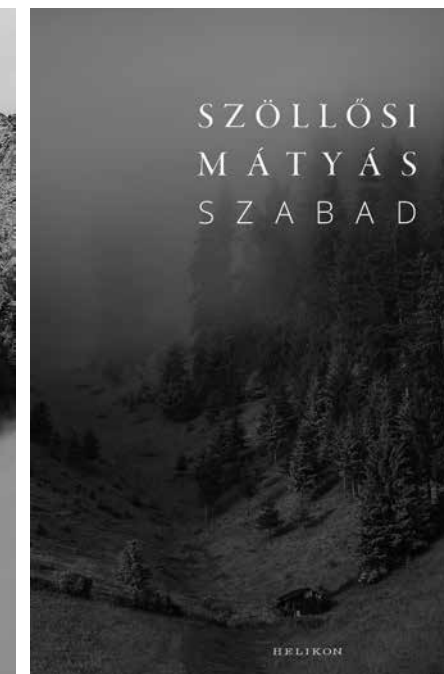
analizált jelenséget a ciklus, mely az érzékelés határai révén az én határait is jelentős mértékben kitolja. A „föld alatti felgyújtott fények emléke” hasonlóan misztikus képzeteket kelt, és mágiikus dimenziókat nyit. Egy-egy verstömb a zeneiséget saját maga szöveganatómiájában kínálja fel: az *(esés)* című vers például a radikális epiforaként markánsá tett *lesik* szónak köszönhetően, vagy az *(oszillál)* című szövegben az ismétlődések („tárgyakba írt tárgyakba írt tárgyak”) Gertrude Stein poétikáját idéző dinamikájának eredményeként.

Balázs Imre József könyve a nagyon finom, megfontolt elmozdulások könyve: ezek a szövegek végtelen természetességgel meditálnak saját genezisükön. A megfontoltságot és a meditatív jelleget az írásjelek gyakori elhagyása, a szintaktikai kohézió felnyitása erősíti. A *Hervay-asszociációk két ülésben* sorozat viszont kivételes, fegyelmzett grammatikai egyértelműséget mutat, sőt magának a nyelvnek a megterhelhetőségére és szerves beágyazódására figyel: „egy félszó hányadrésze fér el egy vízcseppben.” A létszorongatottság ebben a sorozatban mutatkozik meg a legértelmebben, melynek két alapsémája a „számozott magány”, illetve a „kihangosított, padlótlán félelem a zuhanástól”. A közvetíthetőség misztériuma is valamiféle eredendő, de társadalmilag elrendezett „számozott magány” keretei között megvalósuló csoda. A kíváncsiság, az analízis nem jogosít fel a birtoklásra vagy a kisajátításra: „nézd meg jól a színt, érintsd meg, ismerd meg, és engedd szabadon”. A vers és a költészet célja, ha van egyáltalán, akkor az a testben „elásott érzékszervek” nyilvánossá tétele lehetne.

Az *Éjszakai repülés a Bakucz-kontinens fölött* cím számos asszociációt mozgósít: Saint-Exupéry-től kezdve Luigi Dallapiccolán át a migránslélen, a nyelven áteresztett hagyomány montázsszerű jelenlétén át a felderítő útig, mely Bakucz József egyik kötete, a *kövesedő ég* című enigmatikus mű „fölkött” történik. Ez a Bakucz-kötet a színek halálától jut el az ég, a test, a lélek totális megtisztításának képzetéig. Az *hommage* jelleg nem mindig ilyen explicit, például a kötet egyes pontjain sárkányok (*Dragonológia*) és indiánok (*Hopinap*) bukkannak fel, s nyomukban mitikus és gyerekkori „zenék” sokasága játszódik le az embergép belsejében. Itt is értelmezési hálózatkiegészítésként kínálkozik például Mircea Cărtărescu *A sárkányok* enciklopédiája című műve vagy Oravecz Imre *A hopik könnyve* című alkotása. A *Párizs* ciklusban például Parancs János bukkan fel. A *mágikus színház vendégei* sorozat egyik szövegében a kötet egészét olyannyira jellemző multiszenzoriális látásmód felbomlása is tematizálódik: minden egyes szöveg megalkotásakor el kell jutni a „látványhatárig a csönd- és ízlelékek könnyű háttartalan káoszaiig”. A körkörös időfelfogás és saját fiziológiánk defektusai nyilvánulnak meg itt egyszerre. Mert egyszer csak megszólal a föld, az avar, mely „beszédesebb”, nyelvet kap az emberinél, ám mindig és mindenütt az őseredet nyelve, ritmikája uralkodik: meg a létezésünkben is folyton-folyvást az „anyák emléke változtatja színeit”. A formák, a hagyománystruktúrák szétesnek, de nem romantikus célzattal hullnak a

reménytelen semmibe, hanem egy átváltozás emlékévé válva beépülnek a belső zene kísérteties szabályoknak engedelmessé, harmonisztikájába: „az eposz töredékei az égből hulltak alá mint levedlett / tollpíhek a földön kavicsná változtak kavicsból koppa- / nássa szikrává szikrából esti tábornozzát amit árnyékok / ültek körül”.

A húsz kisciklus egyszerre teremt meg egy pazar, eseménygazdag pszichomachiát, egy bölcséleti indíttatású, de alapvetően lélektanivá váló emlékezés-konceptiót, egy, a színesztézia folyamatos aktiválhatóságán alapuló érzékiségéből kibomló kombinatorikát, és egy kiegyensúlyozottan elegáns, végtelenül tiszta költői nyelvet.



DOBOS Barna

Hajótörésre várva

(*Alloszantrosz & Khtónikosz: Hajótörés szélcsendben.*
Közreadja: András László & Babiczky Tibor. Kalligram, 2022)

Az antikvitás irodalma olykor elidegenítően távolinak tűnhet, máskor ismerősen közelinek. Kiapadhatatlan inspirációs forrás, amely bár sokakat elriaszt, másokat arra ösztökél, hogy próbálják ki magukat a múzsai tudományokban, amelyek a fennkölt és pátosz apollói fényei mellett magukban foglalják a dionüszoszi vadságot és kicsapongást, az emberi esendőséghez és vágyakhoz való odafordulás lehetőségét. Az antik mintákra épülő, azokkal párbeszédbe lépő kortárs szövegek emellett felkínálhatják a társadalmi és irodalmi konvenciók alól történő felszabadulást is. Nem véletlen, hogy a töredékesen fennmaradt görög és latin szövegkorpusz üres helyeinek át- és újraírása termékeny irányokat jelöl ki a magyar irodalomban: elég csak Kovács András Ferenc Calvus-verseire, Borbély Szilárd vagy Bartók Imre munkásságára, illetve Csehy Zoltán költészetére gondolnunk, s a sort még bátran folytathatnánk.

A jelen kötet két szerzője/közreadója, András László és Babiczky Tibor egy-egy fiktív görög szerző maszkja mögé bújva szól olvasóikhoz és egymáshoz. A rejtőzködés nem akadályozza meg az élénk dialógus kialakulását, amelyet a talált szöveg pseudo-filológiai játéka is tovább árnyal. A kötet Szijj Márton által jegyzett utószavából tudhatjuk meg, hogy a verseskötet két antik szerző, Khtónikosz és Alloszantrosz verseinek első teljes magyar fordítását tárja az olvasó elé. Az előbbi szerző a görög–perzsa háborúk idején, vagyis a Kr. e. 5. században élt, míg a másik a római polgárháború zárásának is tekinthető, Augustus és Antonius között dúló véres konfliktus idején (vagyis a Kr. e. 1. század utolsó harmadában) alkotott. A *Hajótörés szélcsendben* egy invenciózus és humoros, de egyáltalán nem komolytalan költői kísérlet az antikvitás poétikai, morális és filozófiai hagyományainak árnyalt továbbírására, illetve a filológiai kutatás és módszer (versfordítás, kritikai apparátusok kiegészítő szövege, magyarázó utószó) és az annak révén megképződő diskurzus játékos kifordítására. Ugyanígy a kortárs lírai megszólalás határai, a költői szubjektum és a nyelv kettőségének, átfordításának korlátjai is lényegi kérdésként merülnek fel. Csehy Zoltán tipológiai kísérletét alapul véve kijelenthetjük, hogy a kötet a humanista antikizálás, a kortárs szerzők közül leginkább Kovács András Ferenc által előszeretettel alkalmazott költői megszólalásmódjának izgalmas kísérlete, mely „szövegek az ént bizonytalanítják el, az integrativitás jegyében

szerveződnek, nyoma sincs kizökkentésnek egy adaptált-imittált komplex beszédmódból.”

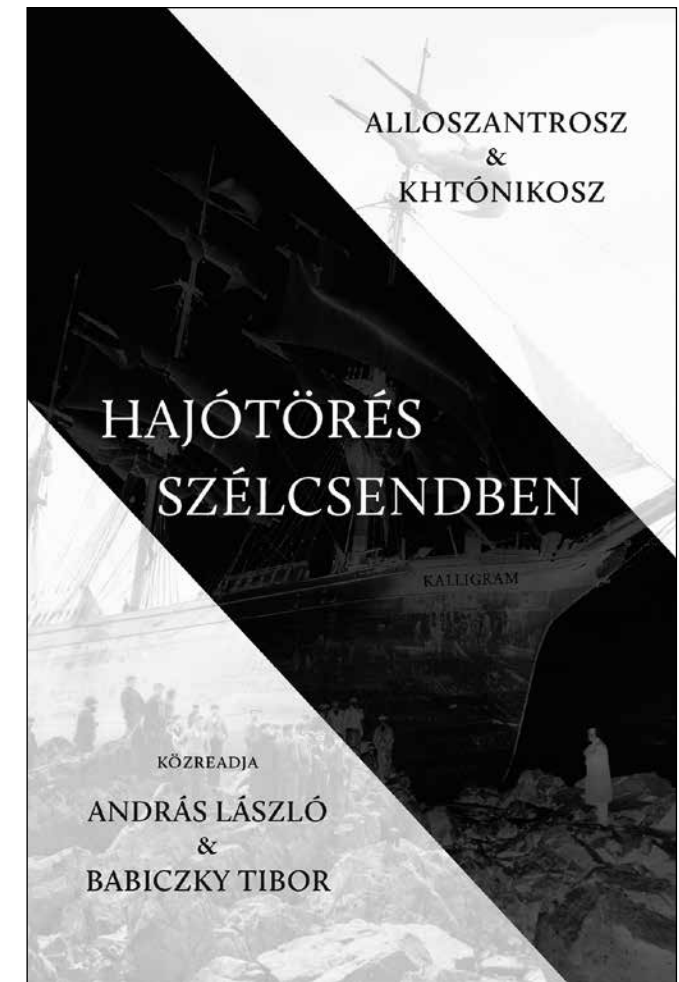
Miközben a párba állított versek felelgetnek egymásnak egy-egy téma kapcsán, a görög iambosz-költészet mellett Catullus, Horatius, Ovidius, Juvenalis és Martialis olykor könnyed, máskor vaskos költeményei is megidéződnek, s nekünk, olvasóknak e szélcsendben megesett hajótörés nézőiként, a biztonságos parton állva nincs más dolgunk, mint élvezni e költői versengést. A kötet célkitűzése üdvözlendő; az összeállított szövegegyüttes komoly tudatosságról árulkodik, ám felmerül a kérdés, hogy más, az antikvitásban rejlő poétikai erőt provokatív módon továbbíró és azt olykor vállaltan felforgató kortárs költői próbálkozások fényében hogyan is értékeljük e közreadott verseket. A szövegek látványosan híján vannak az önreflexív horizontnak, a szerepben rejlő lehetőségekkel ugyan élnek, de a keretre, a szerepre, s így a poétikai diskurzusra nem kérdeznak rá olyan merészen, mint várhatnánk. A kötet értelmezése során felmerül, hogy mennyiben szólalhat meg hitelesen egy görög költő maszkja mögé bújva a kortárs magyar költő, és milyen antikvitásképhez, irodalmi és esztétikai ideálhoz nyúl vissza.

A két költő és költői szólam között a kötet tipográfiai eszközökkel tesz látható különbséget: míg az egyik szerző szövegei rendre álló betűkkel, a másikéi kurzívan szedve jelennek meg, s noha az esetek döntő többségében ugyanazt a témát verselik meg, akadnak olyan párversek is, amelyeknek eltérő a címe és a témája. A (meta)filológia központi szereppel bír a kötetben: a maszkok alkalmazásával és a következetesen végigvitt kötetkompozíciós eljárásokkal (utószó, jegyzetek) látványosan nyit olvasói felé, e gesztus révén vonódunk be a költők azonosításának filológiai játékaiba, az olvasó is kiveszi a részét a jelentésalkotásból. A szerzői név nélkül közölt, csupán tipográfiailag elkülönülő szövegek egy szinttel tovább viszik e rejtőzködésre épülő poétikát, a rögzített identitás(ok) felfüggesztésének köszönhetően a kötet ekképpen lesz igazán közös művészeti produktum.

Mivel a fordítás cselekedete és ebből kifolyólag a filológiai munka jóval komolyabb tétellel bír a kötetben, mint általában a kortárs kiadványok esetében, szintről szintre haladva érdemes feltárni az egymásra rétegzett szövegeket, ezért, mindenekelőtt, a paratextusokra érdemes egy pillantást vetnünk. A nyitányul szolgáló három mottó már önmagában is beszédes: Rudolf

Kassner *Zenélj, Szókratész!* című esszégyűjteményének részlete nyitja a sort. Az idézetet olvashatjuk önleplezéseként is, „Időnként tudnod kell csalni is kissé”, az írás és alkotás mint alakoskodás, szerepjátszás a saját nyelv megalkotásának igényében és vágyában ölt testet, amely egy integer identitás felé mutatna, ám mivel az egyes szövegeket nem tudjuk szerzőkhöz rendelni, ellentétes utat jár be a kötet. A mottókat ekképpen ironikus kicsinyítő tükörként is olvashatjuk, hiszen úgy tesznek, mintha a kötet egészének koncepciójáról is árulkodnának. A második mottó Poggio Braccolini *Elméncségek* című gyűjteményéből származik. A humanista szerző művét — aki maga is komoly filológusi és kutatói tevékenységet fejtett ki a tizenhatodik században, s nélküle számos máig meghatározó antik szerző munkássága veszett volna el — Csehy Zoltán ültette át magyarra. Ezzel elindul egy más irányú, mégpedig a fordítás és a maszkhasználat felé mutató játék. Csehy ugyanis amellett, hogy fordít (ókori és humanista műveket), költői repertoárjában az alteregók maszkjának felöltése is helyet kap, például *Hecatelegium* című versgyűjteményében egy fiktív humanista verselő bőrébe bújlik. S bár igaz, hogy a mottó révén „csak” fordítóként kerül be a kötet szövegterébe, az egyes versekben mintha sajátos időmértékes verselése hatásának nyomait is kitapinthatnánk. A harmadik mottó Robert Graves *A görög mítoszok* című könyved, ismeretterjesztő stílusban megírt összefoglalójából származik: a delphoi Püthia kijózanító válaszával világosítja fel a jóslatot kérő Polüdóroszt, tragikomikus módon idézve meg a háborúk borzalmait. Graves kötete később a jegyzetek kapcsán más tekintetben is fontos lesz, de a kötet már e mottó révén felhívhatja arra olvasói figyelmét, hogy az antikvitás irodalma, annak kulturális és mitológiai sűrű szövete szakkönyvek és ismeretterjesztő összefoglalók nélkül igencsak nehezen fejthető fel. Az idézett részben továbbá a jóslat mint az ihletett költői — kettős beszédre épülő — megszólalás ösképe tételeződik.

A mottókat Papp Rita grafikája követi, majd a versszövegek sora. A képzőművész alkotásai (fekete-fehér olykor figuratív, máskor nonfiguratív grafikák) a kötet egészében megtalálhatók, sajátos módon tördelve a kötet olvasását. A versek elemzése előtt azonban ugorjunk a kötet végére, minthogy a filológiai játék ott kereteződik: Szijj Márton utószavában olvashatunk „részletesen” a két költőről, az aprólékosan kidolgozott átverés keretein belül még megidéződik Plutarkhosz, egy tizennegyedik századi sevillai szerzetes, és a kötethez írt utolsó jegyzetben egy bizonyos Diego Salinas is (szintén kacsintó poént sejtetve a háttérben). Az utószó megszokott „kelléke” egy ilyen fordításnak és szövegkiadásnak, benne a hozzáértő irodalomtudós összefoglalja a szerzőkre jellemző poétikai ismérveket, felvázolja a társadalmi, valamint irodalom- és eszmetörténeti kontextust. Szijj e kritériumoknak mindenben megfelel, miközben az utószó kereteit is lazítja: így nemcsak a „főszövegben”, vagyis a versekben, hanem a paratextusokban is határfeszítő gesztusokat fedezhetünk fel. Értelmezése során a keresztény erkölcsök, a vágyak elfojtása, de az elfojtásra adott zabolátlan tabudöntögetés kényszere is kap



egy-egy oldalvágást: a végletek között az arany középszer, a vágyak felhőtlen megélését természetesen a két költő képviseli. Az iróniára épülő utószó azonban, ha némely olvasó komolyan olvassa, veszélyt is rejt magában, állításait ugyanis könnyen leegyszerűsítőnek vélheti, amelyek így egy kevésbé cizellált, inkább monolitikus antikvitásképet vázolnak fel, s ezzel együtt a versek értelmezéséhez is csupán ezt a — kevésbé összetett — kulcsot kínálják fel. De épp ebben érhetjük tetten az igazi fricskát, ugyanis a legtöbb ilyen utószó e kulcsot akarja az olvasónak átnyújtani. Szijj utószava, amennyiben ironikusan olvassuk, ezt az autoriter, a primer szövegekre rátelepedő szokást és módszert állítja pellengetre finom gúnyul.

Az utószó mellett egy tisztességes kötet, kiváltképp, ha egy távoli korszak költészetét hivatott átadni a magyar olvasóknak, magyarázó jegyzetek nélkül szintén elképzelhetetlen lenne. András László és Babiczky Tibor a már említett Robert Graveshez és a *Révai nagy lexikon*hoz nyúl az egyes végjegyzetekben. E gesztussal intelligens módon játékba hozzák a jegyzetekben rejlő poétikai potenciált, de emellett a polgári ízlés, a lexikonokkal

lefedhető, megérthető és átadható világ képe is megidéződik a diskurzus szintjén, nem is beszélve a lexikon meghatározásainak archaikus és ízes mondatairól. E játékos jegyzetek összeállítása során viszont (éppen Gravesből kiindulva) Kerényi Károly *Görög mitológiája* is helyet kaphatott volna, aki a görög mítoszok értő olvasata mellett színre viszi, hogy e történetek hogyan adják vagy adhatták ki a nagyobb egészet (ami természetesen utólagos, de annál megkapóbb konstrukció a filológus és vallástörténész részéről).

A párverseket egy-egy magában álló szöveg keretezi a kötet elején és végén: a nyitó darab a — kötet címével azonos — *Hajótörés szélsémben* címet viseli. Emfatikus pozíciója vitán felül áll, első versként igen sűrű (meta)poétikus tartalommal rendelkezik, miközben felmutatja a kötet meghatározó poétikai célkitűzéseit, és — kulcsversként értelmezve — a kötet egészére is ráolvasható. A háromsoros vers beszélője a prosópopoia trópusát alkalmazva megszólítja „tarka vitorláját”, sőt, egyenesen választ vár tőle: miért gondolja egyáltalán, hogy csak miatta halad a költő hajója. A három sor időmértékes lüktetésű, s noha szinte mindhárom szabályosan kiad egy daktilikus hexametert, valami félresiklik a metrumban, zátonyra futnak a sorok. Érdekes egészében idéznünk: „Tarka vitorlám, józan eszem, mondd, miért hiszed azt, / hogy remiattad húz a hajó? Hiszen épp csak megragadod te a / szél löketét, mely bármikor elfordul, vagy akár meg is állhat.” Jóllehet az első sor hat verslábból áll, a záró csonkán marad, nincs befejezve, míg a második és harmadik szintén hexameteres lüktetésű, ám ha jobban megfigyeljük, mindkét esetben eggyel több a versláb, a második sorban a zárlattal is gondok vannak. E három sor tehát a metrika roncsoltságában viszi színre a hajótörést, a tenger a daktilusok és spondeusok váltakozó ritmusa szerint hullámoz, de éppen a végén e zavaró törés megakasztja a korábbi lendületet, s bár először még talán nem is sejtjük, hogy mi történt, ahogy a léket kapott hajó is még sokáig a felszín felett marad, úgy a szövegben is marad felhajtóerő, hogy végül a „megállni” ige feltételes módú alakja a hajót, a verset és a metrikai evickélést is lezárja. A tudatosan roncsolt metrum a hajótörés mellett a kötet határozottan az antikvitásba történő lehorgonyozottságát is finoman eloldja: ilyen „hibákat” egy görög költőnél aligha találunk; bár a költői licencia jelensége létezik, nem ily mértékben — a fent idézett sorok metrikai szabadsága, sőt, mondhatjuk, *szabadossága* olyannyira kiugró, hogy nem lehet jelentés nélküli. Ezáltal a kötet máris a nyitó versében idézőjelek közé teheti a rigorózus időmértékes verselést és a szigorú antik esztétikai eszményt is, ami üdítően hathat, figyelembe véve, hogy éppen az antikvitás és a görög-római költők követése és imitálása eredményezheti könnyen a túlzottan esztétizáló, olykor giccsbe hajló, a rekonstrukciós fordítói iskolát idéző verseket, amelyek az érthetőséget alárendelik a metrikai pontosságnak. András és Babiczky — meglátásom szerint — ezt a csapdát így elegánsan elkerülte.

Itt jegyezzük meg, hogy a kötetben még számtalan helyen találkozunk ezzel a jelenséggel, vagyis az időmértékes sorokat és

strófákat megidéző költeményekkel, melyek mégis csak emlékeztetnek a görög szövegekre, ezért akár időmértékes szabadversekként is olvashatjuk e szövegeket. Babiczky költészetében ez határozott előrelépést jelent a *Szapphó-paradigma* című kötetéhez képest, amelyben már találkozhattunk kiválóan megverselt, szabályos időmértékes sorokkal és strófákkal. Most viszont ennek játékos és kreatív lebontása történik meg, költői tudatosságot és érleltséget érhetünk tetten az időmértékes verselés e formában történő felhasználásában.

Visszatérve a nyitó vershez: a „tarka vitorla” szintagmának ugyancsak szapphói hangoltsága lehet (nem feledve a szintén szapphói alapokon nyugvó *Osztályrészemet* sem Berzsenyitől), ugyanis a leszboszi költő Aphroditéhoz címzett himnuszát az istennő tarka trónusával indítja. A tarkaság, ha a költészetre vonatkoztatjuk, jelentheti a gazdag és változatos megszólalásmódokat, a különböző metrumokat, valamint a tematikus sokszínűséget. De a vitorla a folyamatosan fújó szél nélkül csak egy hasznavehetetlen tárgy, legyen bár tarka és díszes. Könnyen azonosíthatjuk a szél mögött a múzsai ihletettséget, amely előrelendíti a költő hajóját, a vitorla pedig mindaz a poétai tudás és díszítmény, amely verssé teszi a szövegeket. Ha ezt az értelmezést követjük, akkor mégis mit kezdünk a címmel: hajótörés és szélsémben? Ihlet nélkül nem siklik tovább a hajó, sőt már a vízen sem tud fennmaradni? S ha ez így van, a két költő próbálkozása is hajótörést szenved, vagy éppen a szélsémből e játékos, az antik hagyományt, a klasszikus verstani és irodalomtörténeti ismereteket is mozgósító és egyben kreatívan továbbgondoló költészet vezet tovább? E kérdésekre persze nem lehet határozottan igennel vagy nemmel felelni, viszont a kötet koncepciója és már a nyitóvers is implikálja e kérdéseket, az olvasóra bízva a válasz felkutatását.

Egy hosszabb tanulmány keretein belül egyenként lehetne elemezni a párverseket, melyek között a mindennapi életet, valamint a mitikus világtapasztalatot két könnyed, olykor szemtelen, máskor komoly(kodó) költői hang viszi színre. A párversek között egy sajátos dinamika is érzékelhető: az azonos cím ellenére az egyik konkrétabb, megfoghatóbb képekkel közelít a témához, a testiség központi szerepre tesz szert, míg a rá felelő költemény látványosan szövegközpontú marad, jobban kihasználja az allúziókban rejlő lehetőségeket, posztmodern színezete e tekintetben jóval erősebb. Az egyik ilyen pár a *Gnóthi szeauton* címet kapta — a delphoi jósdá falába vésett felirat jelentése: „ismerd meg önmagad”. A kurzív darab az Odüsszeia nyitó sorát megidézve (Devecseri Gábor fordításában: „Férfitől szólj nekem, Múza”) hozza játékba a jósdá többértelmű üzeneteit, amelyeket a jóslatkérőknek adott a Püthia. A vers beszélője saját homoszexuális vívódását („Nem tudom eltitkolni magam / elől engem”) a férfi szó ismétlésével, a homéroszi invokáció többszöri megismétlésével és kifordításával („Férfiről, férfiről szólj nekem, Múza”) teszi nyilvánvalóvá saját maga és az olvasók előtt. A férfi szó így az eposz mellett a férfiszerelemet is megidézi. A párvers ennél jóval közvetlenebb módon nyúl a témához, a közös idő-

töltés a gőzfürdőben a testiséget állítja előtérbe: a beszédnek itt nincs szerepe („egy szó se hangzott el pedig”), a test veszi át a vezetést, és a kigőzölgés, az izzadság, valamint a másik jelenlétén keresztül a saját testiség megtapasztalása szintén a homoerotikus olvasat felé mutat. Ám ezt radikálisan más eszközökkel éri el, mint a párja: az idézetek helyett nagyobb hangsúlyt fektet a képekre, a kidolgozott jelenetre.

A másik pár, amelyre most röviden kitérnék, a *Hétköznapok* címet viseli. Ebben az esetben is az egyik vers a testet, a szexualitást és az erőszakot járja körbe szikár, purista, sőt brutális egyszerűséggel: „Hogy az anyja haragja s az apja gyávasága milyen, / jól ismerte, ám amikor bátyjának démoni kedve / rajta kitelt, hurkot vetett a nyakába a lány”. Az öngyilkosság és az ahhoz elvezető erőszak szinte közönyösen, tényszerűen van tálalva, mint egy átlagos hétköznapi esemény. Az erre felelő szöveg is a haraggal nyit, így megismétli az „anyja haragja” szó szerkezetet, az előbb idézett párvershez hasonlóan azonban ebben az allúziókon keresztül megidézett költemény eszményképének lebontására tesz kísérletet a beszélő. Az *Iliász* első sorát emeli be költeményébe (Devecseri fordításában: „Haragot, istennő zengd Péleidész Akhilleuszét”), de míg Homérosz harcokról, Trója elestéről és az isteni Akhilleusz haragjáról akar dalolni, addig András László és Babiczky Tibor görög verselője békét és nyugalmat, unalmas hétköznapiakat kér. „Haragot, istennő, ne bocsáss a világra” — a felütés megegyezik, mégis teljesen más lesz a kifutás, az eposz háborúinak helyét georgikus, és a pásztori idillt felelevenítő mezőgazdasági képek veszik át. E szöveg párverse brutalitása mellett a homéroszi epika kegyetlenségét is ellenpontozza, s teszi ezt úgy, hogy közben az irodalmi diskurzuson belül marad.

Befejezésül a kötet párverseit keretező záró versről érdemes még röviden szólni. Ebben visszatér a nyitó szöveg motívumrendszere: a hajó, a szél és a vitorla. A nyitó vers címe a szélsémben bekövetkező hajótörést vetíti előre, ez azonban nem következik be, csupán a vitorla és a szél viszonyát állítja előtérbe

a beszélő. A záró versben sem történik hajótörés, a szerencsétlenség csupán hiányként jelenik meg. Egy, a szelek csalfa játékára bízott hajót látunk, amelynek legénysége már belefáradt abba, hogy a folyton változó szelekhez igazítsa a vitorlát. A hajó körbe-körbe siklik a vízen, irányítás nélkül. Míg a *Hajótörés szélsémben* esetében egyes szám első személyű beszélő szólítja meg a vitorlát, addig az *Elakadásban* — melynek címe is beszélés — többes szám első személyű kollektív beszélő jelenik meg, aki így a néma legénységnek ad hangot: „Csak játszott velünk a szél. Ereje / megvolt, de irányát percről percre / változtatta, szinte körbefújta / a hajót. Belefáradtunk hozzá- / igazítani a vitorlákat, / se bevonni nem maradt erőnk, így / végül csak ültünk a fedélzeten, / míg a hajónk lassú, nagy köröket / rótt a lankás, borszínű tengeren.” Érdekes ez az elmozdulás a magányos, egyedül hajózó/alkotó költő képétől a közös sorsot vállaló hang felé; a magányos hős (talán Odüsszeusz) mellett legénysége is szót kap. A kötet keretversei mintha mégis az önreflexív horizontot nyitnák meg: egy olyan kísérletet láthatunk, amely eleve kudarcra van/volt ítélve. A szeleknek kitett hajót már képtelenség irányítani, minden erőfeszítés, tudás és akarat kudarcot vall ilyen erővel szemben.

Vajon a költők örökös kudarcra, időtlen hajótörése vezet el végül az antikvitáson át a jelenig? E „lassú, nagy körök” a visszatérő költői és esztétikai dilemmák lennének, melyekre minden generáció megpróbál saját válaszokat találni, hogy aztán — a kör természetéből kifolyólag — ugyanoda érjen vissza? Ha nem is tudunk e kérdésekre válaszolni, a kötet, játékossága ellenére, valami mélyen melankolikus utözöngét hagy maga után, amely éles kontrasztban áll a közrefogott szövegekkel és a paratextusok kedélyes hangjával. A keretező versek amolyan idéző- vagy zárójelként is működnek: nekik köszönhetően a párversekben olykor megjelenő, túlzottan is esztétizáló-idealizáló antikvitáseszmeny és imitációs technika elegánsan és ironikusan zárójelbe kerül, s így a *Hajótörés szélsémben* túlmutat az egyszerű költői vetélkedésen, a költői maszkokat felöltő poétikai játékon.

GUNDA-SZABÓ Dóra

A vers születése — irodalmi valóságshow

(Háy János: Szavalóverseny. Európa, 2022)

A szavalóverseny olyan, mint az iskolai ünnepek rossz szabású fehér blúza. Húsz százalék irodalom, nyolcvan százalék poliészter. Mindenkin egyformán rosszul áll; a híres klasszikusok és kortárs gyerekversek egyaránt feszengve izzadnak a vékony nejlonborítás alatt. Talán mert van abban valami képmutatás, ha valaki túl hangosan és ünnepélyesen szól, szaval, szózat — főleg, ha mindezt fehér blúzban teszi. De lehet, hogy a versmondás- és értés nagy múltra visszatekintő elműanyagításának manifesztuma ez a jelenség. De mivel a kortárs irodalom egyik legjelentősebb életművével rendelkező Háy János számtalan kötetét építette a hagyományos irodalmi toposzok lerombolására és újrateremtésére, a *Szavalóverseny* címadása azt az ígéretet hordozza, hogy jól ismert irodalmi beszédmodok újrakombolását kapjuk.

Már csak azért is, mert Háynak nem a *Szavalóverseny* az első olyan kötete, amely kifejezetten a merev és modoros elitista irodalomfelfogás felszámolásán dolgozik. Az „anti-Spenót”-ként (Almás Miklós) is aposztrofált *Kik vagytok ti?* című 2019-es, terjedelmében és kronológiájában hagyományos irodalomtörténetet utánzó munkája pimaszul és könnyedén mutatja be klasszikus magyar költők és írók életét a szerzőtől megszokott ironiával és előbeszédet imitáló nyelvhasználattal. A *Kik vagytok ti?*-ben a hétköznapi kortárs olvasó nézőpontja alakítja a beszédmodot, olyan olvasóé, aki merész és öntudatos, mivel nem az iskolai tankönyvekből megismert irodalmi félistenekre kíváncsi, hanem a saját démonjaival küzdő szerzőkre — csak hogy ezáltal önmagát is megismerje.

A *Szavalóverseny* borítóterve egyértelműen párbeszédbe állítja a két kötetet, habár az új mű jóval kisebb terjedelmű. Mint ha a nagyszabású irodalomtörténeti áttekintés után kezünkbe vehetnénk a folytatást, az alapvető lírai műfajok és jellemző témák áttekintését: mi a szerelmes vers, gyerekvers, népi líra, tájleíró költemény, gondolati líra stb. De a narrátorunk ezúttal nem az identitását kereső olvasó, hanem a költő. Maga A KÖLTŐ. Ráadásul nem egy sokat látott versfaragó összegző műnemi áttekintést nyújtja a könyv. Amit az érdektelenség már-már maximumát jelentő fejezetcímek takarnak, nem más, mint egy valóságshow: a vers születésének élő közvetítése. A KÖLTŐ ugyanis előttünk vajúdik; hosszú monológjai során végigkövetjük küzdelmét a témával, a képekkel, a rímekkel.

A beszédmod erős performativitása nem véletlen. A kötet alapja a Katona József Színház meghívásos drámapályázatára született, amely „újfajta színházi formákkal, műfajokkal kísérletező” műveket várt a felkért szerzőktől. A 2021-ben bemutatott, azonos című darab már magában hordozta a műnemek közötti transzgressziót. A drámai monológok egy-egy lírai mű megalkotásának történetei. Irodalmi definícióval: a költészet tragédiája prózában elbeszélve. A színmű lezárása után Háy Jánosnak további szövegei születtek a megkezdett beszédmodban, ebből állt össze 2022-ben a nyomtatásban megjelent kötet, a *Szavalóverseny*.

Am ha pusztán az lenne a kötet célja, hogy betekintést nyújtson egy fiktív szerző műhelytitkaiba, sem a Háy-életműhöz, sem a címéhez (a címben ígért toposzromboláshoz), sem a ma érvényesnek tartható irodalmi megszólalásmódokhoz nem csatlakozhatna hitelesen. Mindössze dramaturgiai izgalmas, de didaktikus műfajelmélet lenne. A *Szavalóverseny* attól válik provokatív és ironikus, hogy az önmagát elbeszélő költő, A KÖLTŐ, történetesen csapnivaló. Ahogyan maga Háy János jellemzi egy beszélgetés során: egy elcseszett költő, aki azért szerethető figura. Mentségére legyen mondva, figyelt annak idején az irodalomórákon, vannak információi arról, mit jelent a kortárs irodalom, vagy, ha nem is kortárs, de a nyelvi fordulat utáni, önreflektív szövegalkotás. Tudja, hogy fontos az átgondolt szóhasználat: „a népi líra hitelességét azok a szavak erősítik, amelyeket a legtöbb olvasó nem ért, boglya, petrence, petrencerúd, kaszakó”. (73) Vagy az avantgárd költészetet is ismeri, és tudja, hogy az „avantgrárd versben, ha optimista szemléletű, szerepelnek olyan szavak, hogy autó, vonat, sebesség, egy babakocsi, amiben égő gyerek száguld visítva”. (153) Vagy miközben egy sláger-verset ír, őszintén elcsodálkozik a „fején találja a szeget” és a „lapátra lettem téve” kifejezések líraiságán és önön zsenialitásán: „újabb metafora és még mindig a mesterségek területéről, úgy tűnik, ennek a versnek a képisége a mesterségekre épül, ez a jellegzetessége, nem direkt, mert direkt semmit sem lehet kitalálni, sem előre, hanem úgy van, hogy ez a nagyon mély érzelmi megrendültség a tehetségem révén egy bizonyosfajta beszédmodot követ”. (56–57) De akkor sem jön zavarba, ha önállóan kell definiálni alkotnia, és a józan paraszti ész logikáját követi: „Az öregkori líra akkor születik, amikor a költő öreg, vagy nem öreg, de az olvasó szempontjából régen meghalt, esetleg fiatalon.” (189)

Az alapvetően előbeszédet imitáló szöveg nyelvhasználata nagyon színes, mindenfajta formából és nyelvi regiszterből merít: vers és próza, szleng és költői nyelvhasználat, irodalomtudományos terminológia és vulgáris kifejezések.

A szöveg humorának több forrása is van. Egyrészt tagadhatatlanul ismerősek ezek a nyakatekert irodalmi magyarázatok és tudathasadásos berögzülések az iskolai tanulmányainkból. Hogy miért hívjuk a harminckét évesen elhunyt József Attila utolsó verseit kései verseknek, amikor még akkor is fiatal volt? Miért gondoljuk, hogy valami remekmű csak azért, mert a cím fölé oda van írva: Kosztolányi Dezső? Másrészt a félművelt költő-elbeszélő állandó önfényezési kényszere és kiszólásai ellehetetlenítik, kifigurázzák mind a szemünk előtt születő verseket (amelyeknek végleges szövegét nem láthatjuk), mind magát az irodalmi művekké való találkozást. Továbbá a most annyira divatos autográf irodalom imitálásával óhatatlanul parodizálja is a műfajt. Lám, nem minden esetben kiváltságos az az olvasó, aki beleláthat a szerző fejébe, szelektálás nélkül követheti végig gondolatmenetét; ugyanis a *Szavalóverseny* elbeszélőjének hol nárcisztikus hencseregését, hol kétségbeesett dühkitöréseit nem igazán szeretnénk kedvenc verseinkhez társítani.

A kötet viszont tartogat még egy fontos dimenziót. Az önmaga szerencsétlenségén és hiteltelenségén át a bemerevedett irodalmi gondolkodás- és beszédmodokra önironikusan rávilágító áltudományos szövegkísérlet nem marad pusztán elméleti síkon. A *Szavalóverseny* merész gesztussal felkínálja az olvasónak, hogy kipróbálhassa magát a gyakorlatban is. A különböző — költői monológokként jellemzett — műfajelméleti fejezetek után következnek maguk a versek. Már önmagában a versválogatás is tartogat meglepetéseket. Egyrészt zavarba ejtően kontrasztos a dilettáns műelemzések után az igazi klasszikus nagyversek mint példák jelenléte: József Attila *Ime, hát megleltem hazámat* a nemzeti dal fejezet vagy Vörösmarty *Előszó* verse az avantgárd vers fejezet után. Ahogy az is zavarba ejtő, hogy mindközben számos szerző nélküli szöveget is találunk, mint például a következő népdalt: „Kisfiam, / szarul nézel ki. / Hogy nézzen ki, / édesanyám, / akinek halva van / a babája.” (136) Az opust könnyen tulajdoníthatjuk a sokat emlegetett elbeszélő költőnek, aki nagyvonalúan megajándékoz minket egy-egy mesterművével. De a tipográfia nem különbözteti meg ezeket azoktól a szövegektől, amelyek korábbi Háy-kötetekben szerepelnek, sőt, igen fajsúlyos nagyversek, mint mondjuk a 2010-ben megjelent *Egy szerelmes vers története*.

Hogy mi történik? Például a tizenöt éves Kosztolányi „zsenge verse”-ről lehullik a későbbi bámulatos életmű. A mondókaszerű szövegeket, tisztarímhalmazokat és diridongókat nélkülöző Kaffka Margit-vers ledobja magáról a gyerekvers-hangulatot. Bornemisza Péter *Cantio optimája* őszintén válaszol a kérdésre, hol is van, mi is az ember hazája. Vörösmarty *Előszó* avangárdként száz évet fiatalodik. És a PhD-témához töredéket vadászó irodalmárok kifigurázása után szinte megrendítő lesz Arany János híres, egyetlen félbemaradt sora: „Nagyon fáj!



nem megy!” (171) Ugyanakkor Háy János nemcsak mások bőrért viszi vásárra, a görbe tükörben ott vannak saját nagyversei is. Ezek után jó kérdés, hogy kicsoda Bovaryné...

Ennek a szavalóversenynek a húsz százalék irodalom a nyertese. A nyolcvan százalék poliészteren pedig nagyon jókat lehet nevetni. És amikor hátralép a szekunder szégyennel végigkövetett elbeszélő, akkor válik igazán kellemetlenné a kérdés, hogy most végül is ki húzza az irodalomra azt a bizonyos kényelmetlen nejlonblúzt.

„Boldog bánat fogott el”

VISY Beatrix

(*Kun Árpád: Takarító férfi. Magvető, 2022*)

Évek óta töprengek a Kun Árpád-jelenségen. Pontosabban a *Boldog Észak* (2013) megjelenése óta, és a jelenség ez esetben azt a különös, sokszor intenzív és egyben felemás viszonyt jelenti, amit Kun Árpád regényei az olvasóiból kiváltak. Jelenséggé bennem mindez abból az — általam végzett — népi megfigyelésből fejlődött, hogy míg férfiismerőseim — kritikusok, irodalmárok, boldog olvasók — általában rajongtak/ának a szerző műveiért, pontosabban kezdetben a *Boldog Észak*ért, addig a női olvasók között jóval többnek voltak fenntartásai, ellenérzései, s ez utóbbiakhoz tartoztam én is. Ezzel a leegyszerűsítőnek tűnő, meglehetősen gender-szemponthú megfigyeléssel éveken át elbíbelődtem, akárhányszor Kun Árpád művei szóba kerültek. Válaszaim leginkább a férfiboldogság fogalma, mikéntjének, lehetőségeinek kérdései felé tartottak, mivel úgy vélem, Kun újszerűen veti fel a férfiszerepek, életlehetőségek és boldogságpáradigmák kérdéseit, amelyek sok szempontból szemben állnak és leszámolnak a hagyományos — vagy hagyományosan elvárt — férfiszerepekkel, férfisorsokkal, férfiasnak tartott jellemvonásokkal, vállalva egy sokkal hétköznapibb, „kisszerűbb”, érzékenyebb, az érzéseknek és érzelmeknek teret és reflexiót (nyelvet) adó kortárs mintázatot. Mindez, ráadásul más bevett — például Észak, Dél — sztereotípiákat is felforgatva, úgy tűnik, olyan pontokra tapintott, és olyan, addig ki nem mondott kérdéseket, témákat ábrázolt, amelyekre a (férfi)befogadók erősen, pozitívan rezonáltak. S bár a szerző egy interjúban azt mondta, hogy a *Boldog Észak* nem a boldogságról szól, ennek ellenére a cím mégis erősen ebbe az irányba tereli a befogadót — akár ironikusan értelmezzük a címbeli fogalmat, akár nem. A (férfi)boldogság kérdése mindenképpen a regény egyik jelentős felvetése, szerzői szándéktól függetlenül.

Ez még akár logikusnak is tűnhet, ám nem magyarázza, hogy (bizonyos) női olvasók miért nem lelkesedtek hasonló mértékben. Ennyire ragaszkodnak a hagyományos férfiszerepekhez, macsómintákhoz? Miért nem tudtak, tudnak azonosulni a Kun által felvetett társadalmi, emberi kérdések kapcsán megjelenő férfikarakterekkel és ábrázolásmódjukkal? Nem tudom. De mindenképpen maradt valami zavaró utóíz, zavaró tényező mind a regényekkel, mind a befogadás e tendenciózus megosztottságával kapcsolatban, ám a *boldogészak* „ügyét” némileg háttérbe szorította a *Megint hazavárunk* jóval hűvösebb fogad-

tatása. A kifogások leginkább esztétikai természetűek voltak, s a recepció az első regény felvetéseitől elmozdult a 2016-ban már hazánkban is ismert autofikció műfaji kérdéseinek irányába.

Nem árulok el nagy titkot, ha bevallom, a *Takarító férfit* erős fenntartásokkal kezdtem el olvasni. De rögtön azt is be kell ismernem, hogy a kezdeti bosszankodás után a regény ötven-hatvan oldal után beszippantott, olvastatta magát, ám ez továbbra se zárta ki, hogy helyenként felszisszenjek. Kétségtelen, hogy Kun Árpád remek íráskészséggel rendelkezik, mondatai szépek és gördülékenyek. A regény szerkezete, jelenetezése remek, jó érzékkel váltakoznak az egyes témák, zárulnak le az egyes részek, egy-egy jelentősebb történés, fordulat bejelentése után gyakran lép vissza az elbeszélő a múlthoz vagy az eseményt megvilágosító előzményekhez, mindezzel fenntartva az érdeklődést. S az olvasmányosságban az autofikciós keret is erősen részt vesz, ám erről egy kicsit később. Ugyanakkor az intenzív, bevonzó olvasmányélmény, amit akár sikeres fordulatnak gondolhatnánk (gondolhatnék), továbbra is gyanús volt, és kételyeket szült. Úgy gondolom, a regény sok szempontból (túl) könnyen adja magát, s épp az olvasmányosság, könnyű kapcsolódás, azonosulás által siklik el az olvasó bizonyos problémák, esztétikai és ízlésbeli kérdések felett.

A *Takarító férfi* előterében egy barátság és egy gyászunka története áll, ám lényegében ez a regény is egy férfi identitáskereséséről, saját maga és családja társadalmi beilleszkedéséről, az idegenségtapasztalat és otthontalálás kérdéseiről szól, s mindez akár a mű címével is összefüggésbe hozható. A regény három részét a haiti férfival, Justin Walterrel kötött barátság fázisai adják, az első részben egy autóbaleset kapcsán megváltoznak a szokásos hétköznapok, s az énelbeszélő, Medardus ennek következtében ismerkedik meg a menekült férfival, s a rész a férfi nevének feltárulásával — Justin Walter — zárul. A második egységben megkötetik és elmélyül a két férfi barátsága, a fekete férfi még a házastárs helyét, szerepét is elfoglalja a családban. A harmadik egység pedig a tragédia utáni gyász és egy örökbefogadási ügy köré rendeződik.

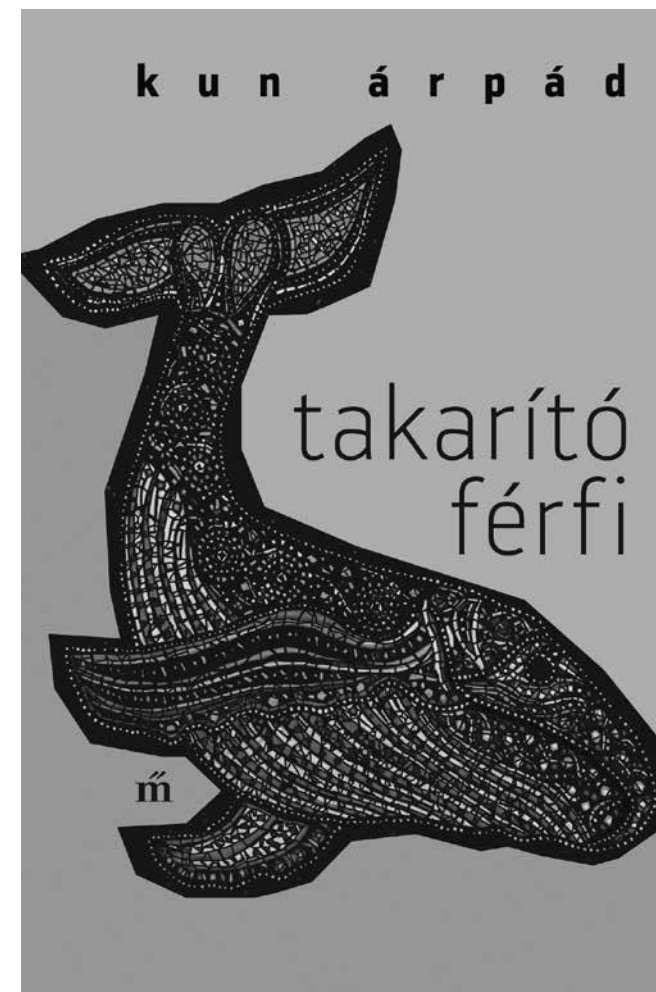
Az egész történet, úgy ahogy van, a romantikus barátsággal, fájdalmas veszteséggel és örökbefogadási procedúrákkal egy egész estés családi mozifilm alapanyaga lehetne, amolyan vicces, esetlen-kínos jelenetekkel, cuki gyerekek cuki bonmot-ival és

megható jelenetekkel, könnyekkel teli romantikus dráma. Mert akár mennyire is hitelesen jelenik meg a norvég társadalom korrekt hidegsége, ridegsége, a menő menekültpolitika máza alatti elutasítás, vagy bármennyire is szemléletes a magyar hivatali élet, ügyintézés útvesztőinek, képtelenségeinek, önellentmondásainak ábrázolása, illetve bármennyire is érvényesek a hol és hogyan lehet élni, családot alapítani, eltartani, gyerekeket nevelni, valamint a mindeközben ki vagyok én kérdései, Kun Árpád *Takarító férfi*je mégis számos ponton csúszik meg a giccs, az érzélgőség, a vágyakat és illit kirajzoló álomvilág fényes kövein.

Kezdem valahol az elején.

Lassan szinte már közhelynek számít az autofikció kapcsán az önéletrajziaság, referencialitás és a szépirodalmi fikció kettősségéről beszélni; különösen ha belesétálunk a valóság ábrázolásának az elmondás, keretezés, szerkesztés által eleve fikcionalizáló, fikcióvá váló folyamatának — pánfikcionalista — elméleti megközelítésébe. Ez az elméleti irány minden emberi reprezentáció közvetítettségét hangsúlyozza, s azt, hogy a nyelvi, társadalmi és kulturális konstrukciók alapvetően narratív és retorikai mintákra épülnek. (Minderről részletesen beszél Z. Varga Zoltán *Autofikció és önéletrajz-kutatások Franciaországban* című írásában, *Filológiai Közöny*, 2020/2, 5–25.) A megismerés során nemcsak fikciós minták alapján modellezzük a valóságot, hanem a megismerés hézagait szintén fikcióval töltjük ki. Ezek a felismerések mindenképpen felszabadították az önéletrajzi vagy önéletrajzi alapú műveket, mivel az ennek és életének elmesélését, elmondását úgy teszik jóval szabadabbá, kortárs tapasztalatainkkal adekvátabbá, vagy ha tetszik, játékosabbá, hogy közben nem követelik meg, hogy az elbeszélő én egy lineáris, teleologikus, totalizáló narratíva és a valóság keretei között mutassa meg magát, hanem a szerző személyének és életének előtérbe állításával szabad narrációs térben tud reagálni jelen világunkra, a szubjektum kiismerhetetlenségének, szétesettségének kortárs tapasztalatait érvényes módon tudja közvetíteni az aktuális prózatrendek — a történetmondás vágya, újrealizmus, őszinteség, intimitás — közepette. Az autofikció vállalásának ez a fajta — referencialis és fiktív — kettőssége már-már evidens napjainkban, s látható, hogy miközben Kun Árpád regénye egyfelől nagyon is a hétköznapiság, a mindennapok talaján mozog, addig a valóságban túlmutatató fikciós komponensek, legfőképp az álom és a mágikus elemek szerepeltetésével az én vágyainak, belső világának metaforikus, képszerű, költői ábrázolására is kísérletet tesz.

Az elbeszélő-főszereplő takarítóként végzi munkáját a norvégiai Kakashalmon, az idősellátásban vesz részt segítőként, közben gondozza és neveli saját gyermekeit is; továbbá nyomon követhetjük feleségének várandóságát negyedik gyermekükkel, ami ismert módon szintén bonyolítja, nehezíti mindennapjait. A házimunkát és gyereknevelést végző férfi legismertebb irodalmi mintája, prototípusa kétségkívül Knausgård, aki szintén skandináv társadalmi közegben és földrajzi-időjárás körülmények közepette birkózik meg hasonló élethelyzettel. (Sajnos csak eddig a pontig sikerült elkerülnöm a norvég szerzővel igen



kívánczó párhuzamot.) Mindkettőjük esetében kérdésként merül fel, hogy miért is érdekes, miért is érdekel engem mint olvasót, miként küzd meg egy férfi a reggelikészítéssel, átázó lábbelivel, taknyos orral, miért is lehet érdekes az általam is unalomig ismert, fárasztó hétköznapok leírását olvasnom. Ha női szerző csinál a nettó hétköznapiságból irodalmat, az miért érdektelen a (férfi)olvasók és a világ számára, miért tűnik egyszerű női nyavalygásnak, miért nem válik olvasók ezreinek kedvencévé? Knausgård esetében azért elfogadhatóbb (számomra) a mindennapok részletes leírása, mert erős távolságtartással, ironiával, nemszeretem attitűddel végzi ezeket a feladatokat, a társadalmi elvárásoknak is engedelmességgel; alapállása egyáltalán nem derűs, felszabadult, önazonos. Női olvasóként mindez úgy hat, hogy a norvég regényfolyam elbeszélője többé-kevésbé becsületesen küzd a szerepeivel, feladataival, a gyakorlati, lelki nehézségeket egyáltalán nem rejtgetve, ahogy nők milliói is hasonlóan, lelkesültség, belefásulás kettősségében végzik a gyereknevelés és a háztartás teendőit. Knausgård kesernyés viszonyulása nem feltétlenül szimpatikus mindenki számára, ám az emberi jellemek

álmom, képzelet szintjén lesz megtapasztalható. A két férfi lényegében egymás doppelgängere, Medardus vágyott, elnyomott, „igaz” énjét leli meg Justinben (jelentése: igazságos, igaz ember), ahogy kislányaik, Erzi és Babette is egymás hasonmásai, nemcsak nevük azonos (más nyelveken), hanem nevet, személyiséget is cserélnek a boldog egymásra találás után, azon nyomban. A haiti férfi halála megváltó halál is egyben, a gyászmunka pedig nemcsak a veszteség feldolgozását jelenti, hanem a szereplő jelentős felismeréseit is eredményezi önmagával, családjával, társadalmi pozíciójával kapcsolatban.

Az Északról Délre tartó regény némileg inverze a *Boldog Északban* bejárat (belső) útnak, ám ez nem a korábbi regény értékrendjének visszavonását jelenti, hanem a szerző továbbra is keresi azokat a lehetőségeket, helyszíneket, színtereket, ahol az ember magára és otthonára találhat, ahol meglehet valami fontosat, ami élete teljességéhez hozzájárulhat. A regény megmutatja, hogy sem a főszereplő, sem családjának többi tagja nem tud integrálódni a norvég társadalomba, amely csak hivatalosan befogadó, de valójában mégsem; a magyar család életvitele, értékrendje szinte teljesen idegen marad a kakashalmi közegben. Az elbeszélő felesége, Bori éppúgy kiábrándul a norvég közegből, mint férje, aki nemhogy íróként nem tud érvényesülni, de egyszerű takarító férfiként is számtalanszor nehéz helyzetekbe kerül. Az elutasítást, kirekesztést a diakónusként egyházi hivatalban dolgozó Bori is megtapasztalja: „A munkatársai lépten-nyomon éreztették velem, hogy nem közéjük tartozik. Nem voltak látványosan ellenségesek. Félzavakkal, apró gesztusokkal közösisítették ki, amikre rá lehetett fogni, hogy félreérthetők. Borinak akár az a benyomása is lehetett, hogy saját túlérzékenységének az áldozata.” (343–344)

Ugyanakkor a regény megmutatja azt is, hogy bár a karibi emberek jóval közvetlenebbek, felszabadultabbak, s Haitin van helye a csodának, fantáziának, mágának is, mégis veszélyes és kaotikus ez a világ. S egyáltalán, képtelenség is lenne mindig a világ azon végébe költözni, amit az aktuális igények, lelki irányultságok készítenének. Haiti megőrződik a mesészerű vágyak világának, az elbeszélő és családja pedig tovább küzd a rideg realitás norvég talaján, amely még mindig jobb és élhetőbb, és ez sem elhanyagolható konklúziója Kun művének, mint a magyarországi hivatali káosz, amely az embert már a hivatalos papírok szintjén is megsemmisíti, és a szünni nem bíró közép-európai abszurditás. A regényben ábrázolt rengeteg hivatali útvesztő, packázás, a sztoicistának is nevezhető végkifejlet némileg visszavesz a túlzottan regényes, szirupos eseményekből, ám a mű egésze mégsem tud mély élményként, hiteles világgént működni. S ennek nem a mágikusság, a képzelet felfokozott működése az oka, hanem sokkal inkább a kiszínezett, idealizált emberi kapcsolatok, az érzélgős jelenetek, a gyerekkarakterekre bízott hatáskeltés, a sokszor sznobizmusból, kivagyiságból fakadó pózok, a giccsbe hajló leírások, helyzetek, a jól hangzó, üres szólamok, amelyek számomra meglehetősen megrendítették az elbeszélő karakter hitelét, hitelességét, akinek így a norvég társadalommal, élettel, az idegenséggel, a magyar gyökerekkel való küzdelmei, dilemmái sem tudtak meggyőző erővel érvényesülni.

Ez esetben a hiteltelenné válás nem az életrajzi referenciákon múlik, hanem az ábrázolásmódon és a (vak)szerecske kegyein, amivel mindent megúszunk: „az életem végén túl / áll egy sárkányos busz megálló, az / összetört kocsit odáig csúszik, / s mi, élők és holtak, sértetlenül kiszállunk.” (82)

Egy érzékeny komisszár vallomásai

MÓRO CZ Gábor

(Pándi Pál: *Teherpróba. Magvető, 2022*)

Pándi Párról, a rendszerváltozás előtti évtizedek hazai irodalmi életének meghatározó alakjáról — voltaképpen az 1990-es évek óta — viszonylag statikus kép él az értelmiségi köztudatban. Úgy tartják számon, mint a Kádár-korszak egyik reprezentatív kultúrpolitikusát, „főcenzorát”, Aczél György bizalmasát, a markánsan marxista világnézeti elkötelezettségű *Kritika* folyóirat ideológiai éberségéről ismert főszerkesztőjét. A tájékozottabbak tudják róla: jóval e korszakát megelőzően, az 1940-es évek végén, fanatikusan hívó ifjú kommunistaként aktív szerepet játszott abban, hogy az Eötvös Collegiumból eltávolították — mások mellett — Németh G. Bélát és Lator Lászlót mint a baloldali kollektívizmussal azonosulni képtelen bölcsészhallgatókat. Megemlíthető még, hogy az egyetemi oktató Pándit egykori tanítványainak jelentős része rendkívüli tudással felvértezett előadóként jellemzi, egyúttal olyan szemináriumvezetőként és vizsgáztatóként, akitől többnyire rettegtek a diákjai. Kevés szó esik viszont a reformkorral foglalkozó, Katona József és Petőfi Sándor munkásságát kutató Pándi irodalomtörténeti teljesítményéről. Roppant terjedelmű kiadói lektori és műbírálói tevékenységéről sem született még átfogó szakmai értékelés. Igaz, Herczog Noémi a közelmúltban megjelent *Kuss! Feljelentő színikritika a Kádár-korban* című kritikátörténeti monográfiájának több fejezetében is behatóan foglalkozik Pándival mint olyan színikritikussal, aki — olykor igen éles, már-már fenyegető hangvételű — bírálatait nem független befogadóként, hanem a hatalmi diskurzus értelmiségi képviselőjeként fogalmazta meg (tipikus példa erre Mészöly Miklós *Az ablakmosó* című abszurd drámájáról szóló 1963-as kritikája, *A tagadás tagadása*, amelynek kontextusba helyezéséhez a *Teherpróba* kötet is izgalmas filológiai adalékokat nyújt).

Az Agárdi Péter intenzív közreműködésével elkészült, Kardos András és Schmal Alexandra által szerkesztett *Teherpróba* — az 1987-ben elhunyt Pándi Pál első posztumusz kötetének — egyik fő erénye, hogy árnyaltabbá teszi a fent említett, egyoldalúnak tekinthető, negatívumokban bővelkedő Pándi-értelmezést. Ugyanakkor az irodalomtörténész Pándi arcéle e könyv lapjain sem rajzolódik ki. Az alcím — *Egy irodalompolitikus pályájának kritikus pontjai* — nem is kelt ilyen várakozásokat, ellenben jelzi, hogy a kötet a történelem, a politika, az irodalmi közélet szférája felől közelít Pándi Pál alakjához.

A *Teherpróba* — egyetlen írás, a *Közös dolgainkról* kivételével — olyan Pándi-szövegeket foglal magába, amelyek korábban nem jelentek meg kötetben. Az összeállítás feltűnő jegye a műfaji sokféleség: naplót, könyvkritikákat, közéleti publicisztikát (azon belül vita- és vezércikkeket), leveleket, nem a nyilvánosságnak szánt irodalompolitikai feljegyzéseket, nekrológot, interjúszöveget egyaránt fellelhetünk benne, alapos jegyzetapparátus kíséretében.

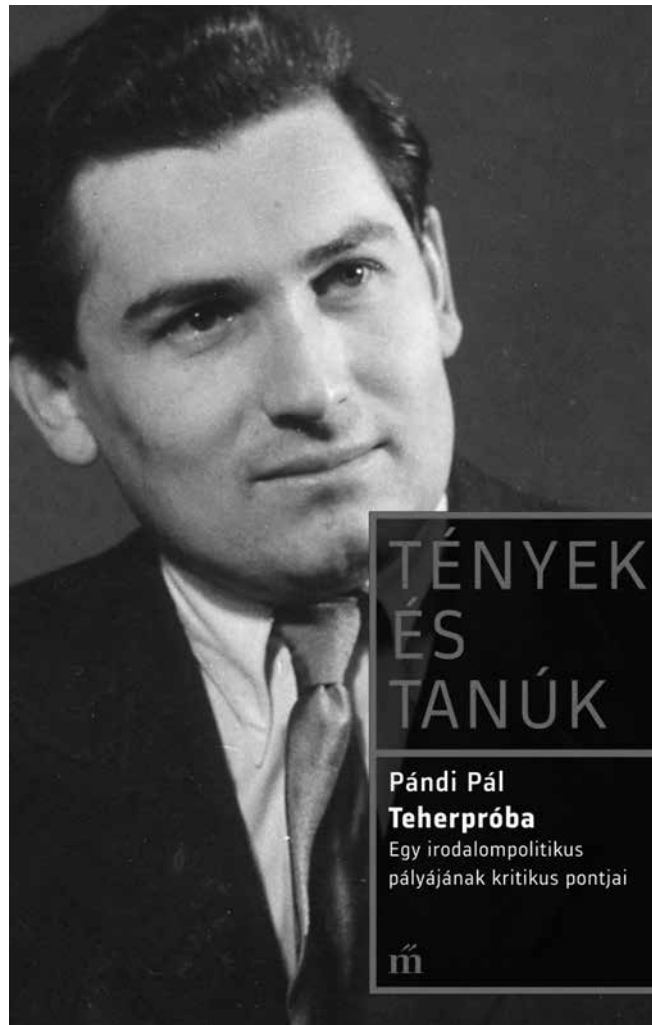
A heterogenitás a szerzőség vonatkozásában is jellemző a kötetre. A *Teherpróba* ugyanis nem kizárólag Pándi írásait tartalmazza. Kezdjük a legkézenfekvőbb példával: Pándi Pál fia, Kardos András nemcsak szerkesztője, hanem egyik szerzője is a könyvnek. Az ő „*Helyzet van*” (*Előszó helyett*) című, ötvenoldali terjedelmű, vallomásos hangú, ugyanakkor történeti oknyomozásra is vállalkozó nagyszöveg vezet be az olvasót Pándi eszmévilágába. Kardos magától értetődő elfogultsággal, nem egyszer erőteljes érzelmeinek, indulatainak is tág teret engedve, kíméletlen őszinteséggel szól édesapjáról. Ennek ellenére (vagy éppen ennek köszönhetően?) az általa megrajzolt Pándi-kép — vitatható elemeivel együtt is — összességében reálisnak tűnik. Kardosról tudni kell, hogy öntörvényű fiatal értelmiségiként már jóval a rendszerváltást megelőzően szembefordult az ortodox marxizmussal és a Kádár-rendszerrel, és azóta kitartóan a liberális színezetű újbaloldaliság irányában tájékozódik. Természetesen most is határozottan fenntartja apjától jelentősen eltérő világnézeti szituáltságát, mégis arra vállalkozik, hogy megértően rekonstruálja Pándi ideológiai beállítódását.

A „*Helyzet van*” írója különös gondot fordít arra, hogy bemutassa azokat a változásokat, hangsúlymódosulásokat, amelyek édesapja gondolkodásában — annak késő kamasz- és fiatal felnőttkorában — bekövetkeztek, és amelyek sohasem voltak függetlenek a korabeli történelem végtelen bonyolult folyamataitól. Ezen a ponton feltétlenül utalnunk kell egyfelől 1944–45-re (a vész-korszakra, amelynek Pándi szenvedő alanya és túlélője volt), másfelől a negyvenes évek végére (az egypárti diktatúra kiépülésének időszakára, amikor Pándi életre szólóan elkötelezte magát a kommunista eszme és gyakorlat mellett), harmadsorban az 1953 és 1958 közötti, mozgalmas és képlékeny periódusra (amely a Nagy Imre-féle reformkísérlettel és annak bukásával az 1956-os forradalom át a Kádár-rendszer berendezkedéséig

„ívelt”, amikor is a kommunista hitét soha meg nem tagadó Pándi hosszabb ideig meglehetősen következetlennel mutatkozott a tekintetben, hogy pártjának különböző, egymással élethalálharcot folytató frakciói közül melyikhez is csatlakozzon).

Ugyanakkor Kardos Pándi-értelmezésének ahistorikus rendezőelvé is van, nevezetesen a kanti etikából ismert autonómia–heteronómia fogalmi ellentétpár. Itt érdemes kitérni arra, hogy Kardos András — a kései Király István interjújának Pándira vonatkozó megállapításait továbbgondolva és új összefüggérendszerbe helyezve — a rendíthetetlen kommunista komisszár önzonos maszkját viselő Pándi Pált morális dilemmákkal viaskodó, érzékeny emberként jeleníti meg: „’56-ban, pontosabban tavasztól novemberig apám »megoldotta« az autonómia és a heteronómia öt egész életében kínzó dilemmáját. A forradalom előtt és alatt *autonóm, morális lényként élte meg egy emberséges, humánus szocializmusba vetett hitét.*” Továbbá: „Nagyon is morális lény volt, soha nem tudta elengedni a morál, az erkölcs, az autonómia igényét, és alapvetésként élte meg a morált. Ám tudta-élte-szenvedte, hogy ’56 vérbe fojtása, konkrétan Gimes Miklós kivégzése után csakis a morális heteronómia marad, vagyis az, hogy az *alapkérdésekben nincs szabadság, cserébe saját »mikrokörökben«* tághatod a világot. A következő évtizedekben pontosan ez is történik: amikor nincs »jelen« a diktatúra ökle, lehet az ember, mint például apám, kiváló tanár, sőt Tanár, lehet értékmentő Szerkesztő is olykor, lehet fontos könyvek kiadásáért kiálló Szuperlektor akár, egy azonban biztos: a morális skizofrénia felőrli a testet és a lelket, a *tisztaság vágya és lehetetlensége nem teszi többé lehetővé, hogy szabad, autonóm módon élje meg valaki az »Eszményt«.*” E két szorosán összetartozó szövegrészben olyan, jelentőségtes antropológiai tanulságokat is hordozó felismerések összegződnek, amelyek mélyebbre hatolnak, mint a tisztán politika- és ideológiatörténeti megközelítést alkalmazó szerzők megfoghatóbbnak tetsző következtetései. Jóllehet az sem hagyható említés nélkül, hogy nemcsak lényegét láttató és cizellált, hanem kissé kimódolt, túlfeszített dialektikájú és szépítő is Kardos András fenti eszmefuttatása.

A *Teherpróba* nemcsak Kardos írói közreműködése miatt nevezhető többszerzős szöveggyűjteménynek. A kötetben terjedelmes, kétszáz oldalt jóval meghaladó blokkba szerveződnek azok a levelek és feljegyzések, amelyek Pándi Pál és Aczél György heves konfliktusoktól sem mentes barátságát és politikai együttműködését dokumentálják. Az itt olvasható szövegek a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának kéziratárában 1991-ben elhelyezett, harminc évre zárolt és jelenleg is csak kevesek által kutatható Aczél-hagyatékából származnak. Ezen az egységen belül Aczél György kisszámú — mindössze nyolc —, Pándinak írott levele is megtalálható. Félreértések elkerülése érdekében hangsúlyozzuk: az Aczél–Pándi-kapcsolat — olykor túl tömören megfogalmazott és elidegenítően száraz nyelvezetű — írásos dokumentumai leginkább egy szűk kutatói kör érdeklődésére tarthatnak számot; semmiféle olyan „szenzációval” nem szolgálnak, amely politikai orgánumok harsány szalagcímeibe köny-



nyedén beilleszthető volna. E blokk záródarabja Csáki Judit és Kovács Dezső ez ideig kiadatlan, Pándi Pálról szóló, 1988-ban lejegyzett interjúja Aczél Györggyel, amelyben a kultúrpolitikus — tőle kevéssé megszokott módon — nagyfokú empátiával beszél nem sokkal korábban elhunyt barátjáról, akit megkese-redett, boldogtalan emberként jellemez. Az interjú közléséhez Aczél annak idején nem járult hozzá (ma már nehezen érthető, milyen megfontolások állhattak e döntés hátterében), ezért az nem kerülhetett be a Pándi pályáját a hozzá közel álló kortársak emlékidézése alapján bemutató *Rejtőzködő legendárium* című, 1990-ben napvilágot látott kötetbe. Mindezek fényében részben érvényét veszti a *Rejtőzködő...-ről* megjelenésének évében a *Magyar Napló* folyóiratban recenziót író Dérczy Péter alábbi megállapítása: „A névsor hiányaiból így is pontosan látható, hogy sokan — Csáki és Kovács nem említenek neveket — nem vállalták a megszólalás tisztességét és felelősségét, s itt én hadd írjak le legalább egy nevet: Aczél Györgyét.”

Kardos és Aczél (illetve a Csáki–Kovács riporterpáros) mellett a *Teherpróba* fontosabb szerzői közé sorolható még a nem-

rég elhunyt Bölcs István újságíró, szerkesztő, a kötetcímadó, 1986-os Pándi-életútinterjú készítője is. Rajtuk kívül a Pándi ügyében 1957-ben Szamosi Károssal, a *Népszabadság* egykori főszerkesztő-helyettesével levelező Kádár Jánostól különböző bírósági és belügyi dokumentumokat megszővegező közszolgálati dolgozókig (például rendőrtisztekig) terjed a kötet szerzőinek szinte beláthatatlan sora. Azaz a műfajiság a fent jelzettel is összetettebb képet mutat, hiszen olyan, irodalmi értékkel semmilyen vonatkozásban nem rendelkező szövegtípusok is bekerültek a kötetbe, mint amilyenek a bírósági tanúvallomások vagy az ügynöki, megfigyelői jelentések, illetve azok értékelései. A két utóbbi kategóriába tartozó történeti források talán túlzottan megterhelik a kötetkompozíciót; érdemes lett volna inkább függelékben elhelyezni azokat.

A szerzőség problémája sajátos módon vetődik fel azoknak az 1956-ban a *Szabad Népben* és a *Népszabadságban* aláírás nélkül megjelent vezércikkeknek a kapcsán, amelyeket a kötet szerkesztői — többek között Fekete Sándorra és Rényi Péterre hivatkozva — lényegében Pándi szellemi termékeiként tüntetnek fel (nem tagadva, hogy van köztük olyan, amelyik Horváth Márton közreműködésével készült). E szövegek stiláris jegyei valóban Pándi (fő) szerzőségét valószínűsítik. Csakhogy az ilyen típusú szerkesztőségi vezércikkek mindig egy politikai vagy szellemi műhely kollektív véleményét juttatják kifejezésre, nem egyetlen személyét. Ezért is tehetőek kérdőjelek Kardos András koncepciója mellé, aki túlzott jelentőséget tulajdonít ezeknek az írásoknak az 1956-ban — számos politizáló értelmiségihez hasonlóan — új eszmei utakat (is) kereső Pándi intellektuális életrajzában. E ponton jól látható: Kardos — szerzőként és szerkesztőként is — hajlik arra, hogy túldimenzionálja az „ex-sztálinista”, ugyanakkor az ötvenes évek második harmadában a Nagy Imre-csoport felé közeledő, majd nem sokkal később már Aczél belső köréhez kapcsolódó és Kádár új irányvonalát is elfogadó Pándinak az 1956-os forradalomban játszott, talán nem jelentéktelen, de különösebben nem is meghatározó szerepvállalását.

A kötetben szereplő Pándi-szövegek közül az 1944-ben keletkezett, kisregény terjedelmű *Lágernapló* kitüntetett figyelmet érdemel. Ez a mindeddig publikálatlan, egyes szöveghelyeken gondosan megformált, másutt vázlatos és töredékes írás mint a vézskorszak egykorú, nem fikciós irodalmi reprezentációja elsődlegesen történeti dokumentumnak tekinthető, jóllehet az ifjú Pándi remek fogalmazási készségéről is tanúskodik, illetve — minden nyersesége ellenére — poétikai értékeket is felmutat. Illúziótlanul, szépítés nélkül követi végig a folyamatot, melynek során a náci Németországtól függésbe került, szétesőben lévő magyar állam előbb elszigetelte, a magyarságból durván kitagadta, és szociálisan is súlyosan hátrányos helyzetbe szorította bele zsidónak minősített polgárait, később pedig a legalapvetőbb emberi jogaiktól is megfosztotta, dehumanizálta őket, előkészítve egyszersmind fizikai megsemmisítésüket is. Konkrétabban fogalmazva: a napló pontos, találó megfigyelésekben bővelkedő krónikája annak az eseményeknek, amely az úgynevezett

„zsidótörvényekkel” vette kezdetét, e törvények érintettjeinek látványos, „sárga csillagos” stigmatizálásával, elkülönítésével, gettókba kényszerítésével folytatódott, és a megbélyegzettek deportálásával sem zárult le. (A koncentrációs tábor tapasztalatát a sorstársai többségénél szerencsésebb Pándinak személy szerint nem kellett átélnie.) A *Lágernapló* legmeggrázóbb, felejthetetlen részletei a debreceni gettó kiürítésének rémálomszerű jeleneteit rögzítik: „Irtó zsúfoltság, pokoli meleg, a csendőrök brutális bánásmódja, öregek és vénék beteg tehetetlensége megdermesztették az emberben a vérkeringést. Hát ilyen is létezik a kultúra századjaiban Európa közepén?”

Pándi — tizenhét éves koráig — jól szituált vidéki, középosztálybeli, értelmiségi családban nevelkedett, ahol a szülői minták nyomán harmonikusan élhette meg a maga összetett identitását. Zsidó gimnáziumba járt — és áhítatosan tisztelte a magyar kultúra értékeit. Éppen ezért van önmagán messze túlmutató jelentősége annak, hogy az érettségi előtt álló fiatal ember kivágta az *Uj Magyarság* 1944. július 12-i számából, majd beragasztotta naplófüzetébe Erdélyi József furcsa költeményét, a *Dunapart 1944*-et. A zsidóként besorolt magyarok kollektív bűnössé nyilvánításának és több fázisú kiközösítésének irodalmi mementója volt számára ez a vers, amelyben a népi írói csoport megbecsült tagjából szélsőjobboldali uszítóvá züllő Erdélyi arról vall, hogy hosszan elhúzódó hányattatásai után végre megállapodott: valódi otthonává vált a számára korábban idegenszerű nagyváros, Budapest. Ez pedig annak köszönhető, hogy a megváltozott világban már nem kell kisebbségnek éreznie magát a Duna-parton „tüntető zsidók” megvető tekintete előtt, mint a megelőző időszakban: „Nem érzem, hogy nem itt születtem, / hogy nem vagyok nagyvárosi, / »urbánus« költő, senki rajtam / e »hibát« észre nem veszi”; „[...] s élvezek / minden percet, mint aki hosszú / fogságból hazaérkezett.”

Pándi *Lágernaplójával* párhuzamba és ellentétbe is állítható Szép Ernő *Emberszag* című, 1945-ben kiadott regénye. Az utóbbi mű az első olyan alkotás a magyar irodalomban, amely — a történelem elszenvédőjének szemszögéből — kifejezetten szépirodalmi igénnyel dolgozza fel a holokauszt traumáját. Érdekes, hogy a kritikus pályáján elinduló, többféle szellemi irányzat felé tájékozódó, kommunista vonzalmait még csak nagyon szemérmesen kimutató ifjú Pándi Pál éppen erről a regényről írta debütáló műbírálátát (a nem marxista, sőt polgári „dekadens” eszmét is közvetítő *Magyarok* folyóiratban, 1946 májusában megjelent cikk a jelen kötetben is megtalálható, közvetlenül a *Lágernapló* után). E kritika arról árulkodik, hogy Pándi, noha Szép Ernő művét a „nyershús- és frissvérszagú” dokumentumirodalom korabeli termékeinél jóval többre értékeli, nem különösebben fogékony az *Emberszag* szövegét átítató finom iróniára, amelyet a naivitás megnyilvánulásának tart (holott az idősebb író látásmódját inkább a rafinált álnaivitás jellemzi). Ám az irónia voltaképpen a *Lágernapló* Pándijától sem idegen. Elegendő arra utalni, hogy az Ausztriába, a Bécs melletti Strasshofba deportált fiú egy 1944. szeptemberi nap-

lott személyiséggé vált. Mindemellett lassanként azzal is szembe kellett (volna) néznie — és fegyelmezetten felépített konfessziójában, az 1984-es *Tavaszi télben* ezt részben meg is tette —, hogy nemcsak a második világháborúnak, hanem a szocialista „átalakulás” folyamatának is aránytalanul sok elszenvedője, áldozata volt Magyarországon, különösen az ötvenes években. (E rossz emlékü korszakhoz és akkori kultúrkomisszári tevékenységéhez az idősödő Pándi kritikusan és önkritikusan, mégis sok

tekintetben igenlően viszonyult, óvva saját narratív identitását, s így „belsővé” is téve a Kádár–Aczél-rendszer önlegitimációja szempontjából kulcsjelentőségű kontinuitás–diszkontinuitás vitát, de Aczélától eltérően az 1956-ot megelőző periódussal való folytonosság javára billentve a mérleget.)

Halála időben egybeesett annak a zsákutcs történelmi kísérletnek az agóniájával, amelynek ő volt az egyik utolsó meggyőződéses híve.

SZALAGYI Csilla

A mű természete

(Pór Péter: *Utolsó útitársak. Költők, esztéták. Kalligram, 2022*)

A Franciaországban élő, franciául és németül is publikáló irodalomtudós, Pór Péter új tanulmánykötetében bepillantást enged egy „sajátos poétikai eszménybe” (11), amely egyben irodalomhoz fűződő elképzeléseinek is alapvetése. Amikor a szerzőnek a közelmúltban megjelent két magyar nyelvű könyvét (*Léted felirata*, 2002; *Tornyok és tárnák* 2013) követően *Utolsó útitársak* címmel új tanulmánykötete jelenik meg, az írások kiválogatásának, a szövegek elrendezésének és megformálásának a szerző alkata és irodalmi ízlése szempontjából is folytonosságot tulajdoníthatunk. Annál is inkább, mivel a most megjelent kötetben több szöveg (a tizből három: a Tandori Dezsőről szóló két nagy tanulmány és a Vajda Mihály kötetéről szóló kritika) már olvasható az előző, *Tornyok és tárnák* című kötetben. Így már pusztán emiatt is szükségeszerű, hogy szemléleti egységet tételezzünk a kötetek fejezetei között.

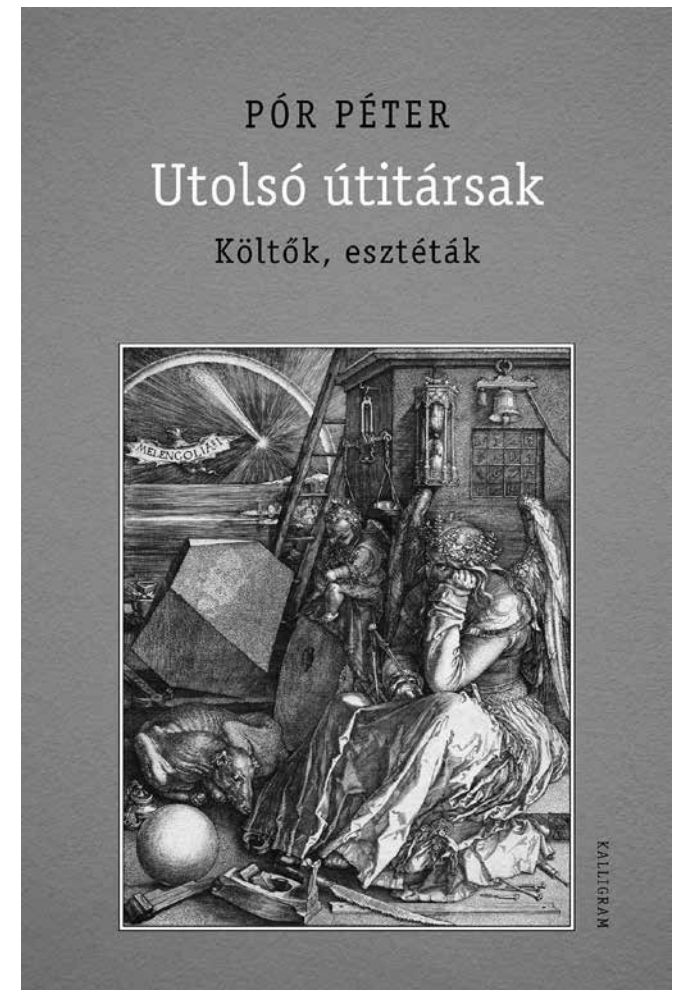
Az *Utolsó útitársak* az alcímben foglaltak értelmében két részből tevődik össze: Pór Péter *költöket* és meghatározóan — tág értelemben vett — költészettel foglalkozó *esztétákat* méltat. A költők között mindjárt elsőként Sándor Iván regényéről, majd kevésbé váratlanul Tandori Dezső, Takács Zsuzsa, Géher István, Várady Szabolcs, Ferencz Győző egy-egy kötetéről, illetve lírai

életművéről lesz szó, az esztéták között pedig Vajda Mihály, Fodor Géza és Radnóti Sándor kap helyet. Amint a műelemzéseket bevezető *Előljáró szavakból* kiderül, a művekre irányuló, de a kötet szerzőjéről is beszédesnek mondható „alapvető szándék” (11) szerint a kötetben tárgyalt irodalmi alkotások „a melankólia kiválasztott teremtő állapotában keletkeztek” (12), és „a tökéletes szóbeli alkotást, illetve a tökéletes szóbeli gondolatot kívánják megvalósítani, de annak a mindig jelenlevő bizonyosságában, hogy az abszolút szó és az abszolút gondolat, amelyik megváltoztatná s megváltaná a világot, már nem adatik meg, és még az is kérdéses, hogy valaha is valóban megadatott-e.” (12) A célkitűzés részletezése után nem lehet meglepő, hogy Pór Péter a művek természetét körüljárva gondolkodástörténetet ír: nem pusztán egy korszak irodalomtörténetének néhány jelenségét mutatja be, hanem a szövegek olvasása és értelmezése folyamatában olyan gondolatvilágokat rekonstruál, amelyek az alkotás fázisában meghatározták a szerzők elképzeléseit. Mindez összhangban áll azzal a módszerrel, amelyet egyik korábbi írásában Rilke műveinek kapcsán fejtett ki: „A legkisebb egységből, a szavak szemantikai értékéből indulok ki, és az elemzés során tárgyalom a költő elhivatottságát, önnön eszményi képét, illetve

alkotásának eszményi helyét, továbbá azt, hogyan értelmezte a törvény és a véletlen szerepét az alkotás világában, mit jelentett számára a világ létezése (illetve a létezés a világban), hogyan értette, azaz hogyan alkotta meg a szó és a létezés kapcsolatát — hogy ekként jussak el magának a műnek és végül magának a költészetnek a rilkei kétértelműségéhez.” (*Bevezetés Rilke olvasásába*, in: *Tornyok és tárnák*) Várady Szabolcs műveinek elemzésekor például Pór Péter egy csavarral az Arany Jánoshoz köthető *ritka* (Váradynál tulajdonképp elő sem forduló) szó szimbolikus értelmét vonatkoztatja Várady szövegeire: „a ritka megszólalás Várady költészetének *éthosza*, amennyiben az éthosz emberi és szellemi, vagyis alkotói magatartást jelent; életműve ennek az *éthosznak* a mindenkori következetes költői megalkotásával jutott el a rendkívüli értékéhez.” (149) Ugyanígy nagy jelentőségre tesznek szert az *állítás* szó különböző előfordulásai, amelyből Pór „a költői Én jelenlétének, recte: jelen-létének” (155) a képletét olvassa ki. A szavak súlyának érzékelése és helyi értékének meghatározása a keletkező kritikai szövegek egyik fontos összetevője.

A gondolkodástörténet epikus karakteréhez tartozik, hogy a kötet szerzője a szövegekről való gondolkodás során lappangó és fölfedezésre váró „motívumok folyamatosságát” (96) ismeri fel. Ezt a folytonosságot megragadva új konstellációt hív létre az egyes életműveken belül, amely ekként több szálon futó, az olvasóra több dimenzióban is hatást gyakorló, szinte epikus szerveződésű szöveggé áll össze. A kritikai szövegek átfogó szemléletmódja és az egyes kritikák szemléleti újdonsága így részint az eredeti kontextusokból rekonstruálható, külön-külön is figyelmet érdemlő szövegtényekből, részint Pór Péter egyéni meglátásából formálódik. A kritikák térben és időben kibontakozó cselekményes története nem fedi el azt a tényt, hogy a keletkezett szöveg mint kompozíció maga is az eredeti szövegek olvasásán, a kulturális-irodalmi hatások és utalások figyelembevételén, s egy teremtő szándékon alapul. A személyes történéseket tagláló, részösszefüggéseket megfigyelő és mindennek jelentőséget tulajdonító elemzések összegző megállapításokhoz vezetnek. Az egyik kimondottan személyes hangú, Fodor Géza emlékezetére írt *Hommage és búcsú* című szöveg megállapítása szerint: „de én az egyéb művek felől is visszatekintve inkább úgy vélem, hogy Fodor Géza a különféle rendszerekben és mesterekben a felvilágosodás közös indítékainak gondolati hagyományát, illetve modern folytatását találta meg a maga számára.” (211) — vagyis hagyományfolytonosság feltárása, a szerzői karakter megragadása és a konkrét műelemzés együtt vezet el a mindenki számára kézzelfogható, jóllehet sohasem kiszámítható összegzéshez.

A kötet válogatása személyes kánont jelez, hiszen a „melankólia [...] teremtő állapota” (12) nem kizárólag a vizsgált szerzők meghatározó világértelmezési stratégiája. A bevezetésben olvasható kiegészítéssel azonban, amely szerint „csak olyan műveket taglalok, amelyeket különös tetszéssel és elmélyültséggel olvastam s esetleg olvasok újra” (11), a személyes szempont is hangsúlyt kap. Pór Péter számára minden bizonnyal a műveket alkotó szerzők műalkotásokon átívelő gondolkodása és egyéni



karaktere a meghatározó, amelyet alapos filológiai kutatása és a művek irodalmi utalásrendszerének mozgósítása bont ki a szavak semleges kapcsolatából. Ismét a Fodor Géza emlékére írt szöveget idézve: hozzá hasonlóan Pór Péter is „minden szinten és minden vonatkozásban az Egészet tételezte fel, azt kereste, rekonstruálta és elemezte” (213). Még Tandori kötetének értelmezése estében is megfigyelhető ez a törekvés, legalábbis e szemlélet minimumának megrajzolása, amely választ keres a kérdésre, melyek azok a szellemi törekvések és gondolati motívumok, amelyekhez a költő igazodik. Ez a semmiképp sem neutrális, az értelmezőtől nem független szempont alkotja az *Utolsó útitársak* írásainak talapzatát. A művek bizonyos vonásaira élesebben figyel a szerző, miként erre saját preferenciáiról szólva az előszóban is utal: „Azt persze nem tudom eldönteni, hogy valóban a nemzedékem néhány vitathatatlan jelentőségű művének a meghatározó eszményét sikerült megragadnom, vagy a saját előszeretemet kényszeríttem rájuk” (11). Ennek értelmében a válogatás, a célkitűzés inkább támogatja a hasonlóságot, mint a különbözőséget és az ezzel járó gondolati feszültséget, mely pe-

dig a korábbi kötetekben termékeny vitaszituációkhoz és eredeti gondolatmenetekhez vezetett.

A kötet fogalomhasználata már az első oldalakon meghökentetőnek tűnik, hiszen a *Költők* fejezet felütése egy prózáírót állít a középpontba: Sándor Iván regényét értelmezi. Talán provokációt, talán sajátos koncepciót sejtethetünk e döntés mögött, esetleg a műfaji kategóriák végleges lebontását, amelyekben mintegy csak úgy férnének el az egyes életmű-értelmezések, hogy ki is lógnak a szükségesnek bizonyuló keretek közül. A *Fuga, Isten rendjén kívül* című szöveg értelmezése szerint a „megszállott epikus” (18) Sándor Iván „genuin antiepikus” (19) elképzelést valósít meg, ezáltal (véltetőleg a szerzői meglátás szerint) közelebb lép a költészethez. Másfelől a kritika a regény történetét is újraírja, új dimenziók közé helyezi, ahogy a következő fejezetek verselemzéseinek törzse is a mű szellemiségének rekonstrukciója. Ez az újírás vagy rekonstrukció a prózáíró regénye kapcsán így hangzik: „Sándor Iván megszállott epikus; de akként, hogy az életmű szövegeinek az alappontján önnön elképzelésének a lehetlenségét ismerteti fel, és ezt a felismerést jeleníti meg (értsd: beszéli el, fantáziálja, kommentálja) újra és újra különféle változatokban” (18). A *költő* kategória tehát inkább a metaforikus gondolkodásra és a lírai gondolatművekre utal, melyet a kimondatlan, csak látványként megjelenített filozófiai elképzelések indítanak útjukra.

Pór Péter ezáltal ahhoz a művészetszemlélethez kapcsolja írásait, amelyben a költészet tágabb jelentéssel, tulajdonképpen a szépirodalom szinonimájaként szerepel, vagy a költészet felsőbb művészeti fogalomként értelmezi, amely eszmék és ideák kibontakoztatásának igényével lép fel, ezek megvalósíthatóságának lehetőségeiből alkot önálló szöveget. A reáliákból kibomló ideák intuíción alapuló, de ezzel együtt meggyőzően alátámasztott és tág horizonton körültekintő kutatása a kritika-gyűjtemény.

Az előző kötetekhez képest lényeges különbség, hogy az *Utolsó útítársak* az európai modernség irodalmával csak érintőlegesen foglalkozik — elsősorban a kortárs magyar irodalomra figyel, itt érvényesíti a címben metaforikusan kiemelt nemzedéki szemléletet, illetve a személyes barátságokra és a szellemi összhangra alapozott válogatást. Másfelől Pór Péter ugyanezt a nemzedéki prioritást a kortárs magyar kritikátörténetre már nem terjeszti ki, amikor nem a magyar irodalom keretei között, hanem gyakran európai, és jellemzően nem jelenkori összefüggésekben helyezi el az értelmezett műveket. Csak néhány példát kiragadva: Tandori Dezső esetében Rilke, Sándor Ivánnál Proust, Takács Zsuzsánál T. S. Eliot, Ferencz Győzőnél Apollinaire fontosabb eligazodási pontot jelöl, mint az elemzett szerzők magyar recepciójában meggyökeresedett elképzelések. Egy irodalmi generációról a generáción belülről, de hazai befogadástörténetükön kívülről megszólalni: ez a kötet irodalomtörténeti újdonsága. A fentiekből adódó szabadság felfrissülést hoz az elemzésekben, akadály nélkül engedi érvényesülni a saját eszméihez kimondva-kimondatlanul is kötődő szemléletmódot.

A műértelmezések egy-egy alkotó három vagy még több kötetének összevetésén alapulnak. Ezek alapján határozza meg Pór Péter a lírai együttthatót, amely az elemzésekben általános érvényt nyerhet. Már a költőként számon tartott prózáíróról, Sándor Ivánról szóló tanulmány is több regény olvasatából kiindulva mutatja be az új kötetet, Tandorinál pedig ezt a szemléletet egyenesen szükségszerűnek látja: „Tandori műveiről szólva senki sem kerülheti el, hogy valamennyire az életmű egészére is tekintsen. Magam is elfogadom e kényszert, és bevezetőül idézem [...] meghatározását arról, mit értsünk az »egész«-en.” (61) Takács Zsuzsa *Tiltott nyelv* című kötetének értelmezését a szerző az *Utolsó* című versgyűjtemény említésével indítja, s a *Letakart óra* és az *Üdvözlégy, utazás!* bevonásával állítja elő azt az értelmezési horizontot, amelyből a versekre tekint. Géher Istvánról szólva „lírai életművet” összefoglaló kötetet tárgyal, hogy az elemzett Ferencz Győző-kötet is válogatott és új verseket tartalmaz, és a Várady Szabolcs kötetéről szóló kritikának is erre utal beszédes címe és alcíme, a „*Kezdetemben a vég*”: *Várady Szabolcs lírai életművéről*, melyek az olvasó számára jó előre jelzik a kritikai figyelem évtizedeket felölelő látótávolságát. A három vagy még több kötetben kirajzolódó költői univerzumok leírását Pór Péter visszatérően egy-egy benyomásszerűnek ható, de inkább a szövegek jelenidejében mozgó és mindenre figyelmes olvasás során kiérlelt megjegyzéssel indítja el. Sándor Ivánt „megszállott epikus”-nak nevezi, Géher Istvánnal kapcsolatban pedig megjegyzi: „nem ismerem más költőt, aki annyit tett azért, hogy folytonos félreértések [...] révén értesse meg önnön lírai alkotását” (117). Ugyanígy a Pór-szövegek is szerkezeti és gondolati összefüggésben állnak egymással. Jellemzőjük például a Rilke költészete kapcsán tárgyalt átfordítás alakzata. Amit Pór Rilkéről mond, saját magára nézve is érvényes: a tanulmányozott szerzőket elemzve egy „szellemi perspektívából látott egyéni és teljes teret, vagy egyéni és teljes világot épít fel. Ez az átváltozás a kötet poétikai alapelve”. (*Az orfikus alakzat*, in: *Léted felírata*)

A szövegek sorozata ezeket az átváltoztató meglátásokat árnyalja a *költők*, valamint a költészetről és filozófiáról értekező *esztéták* saját nyilatkozataival (a kötet fogalomhasználatában: önmítoszaival), hogy gondolkodásuk módozatai szerint álljon elő az apró motívumokból, mégis intuitívan építkező értelmező szöveg-olvasás kritikai művelete. A kötet legnagyobb kihívása a Tandori Dezsőről írt két terjedelmes tanulmány, amelyekben Pór Péter a szövegek, képek és szövegek képek egységbe foglalására vállalkozik, ami lehetetlennek tetsző kísérlet, hiszen az értelmezésre indító heterogén szövegtények a szintézis ellen dolgoznak. A Takács Zsuzsáról írt kritika a motívumkutatás alapzatán építkezik, innen bomlanak ki a meghatározó tendenciákat kirajzó képletek.

Miközben Pór a motívumok jelentését kutatja, a szerzőket karakterükre utaló jelzőkkel minősíti. Lehetőség szerint egyetlen szóval is összegzi értékelését, s ezt bőséges indoklással, példák- és irodalmi összefüggérendszerrel veszi körül. Géher István „saját alkotó személyét »homorú«-nak nevezi” (117), és az értelmezésekhez is felhasználja a képszerű önjellemzés filozófikus su-

gallatát — például a következő kijelentésben: „tulajdonképpen minden egyes szavát egy korábbi képzelte-valós szó »homorú« újraolvasásának, vagy éppen: »romlás«-ának [...] kell tekintennünk” (120). Az ítéleteiben „megvesztegethetetlen” (210) esztéta, Fodor Géza az amuzikális szót használta, ha valamilyen töle távol álló felfogásba ütközött: „nagyon szigorú határt is szabott, van alkotás és gondolkozásmód, amelyre, ahogy maga akár büszkén is mondta, »amuzikális« volt, amit elítélt vagy még inkább eleve kizárt az érdeklődéséből.” (210) Pór tehát a világképek különbségéből adódó távolságtartást is belefoglalja Fodorról adott jellemzésébe, az esztéta ítéleteinek értékelésében pedig ismét a közös eszmény, a szerzőre tükröként visszautaló alakzat előfordulását figyelhetjük meg: „számára minden egyes, akár csak közepesen is figyelemre méltó műben [...] egy általános és igenis racionalizálható igazságnak kell úgy megjelennie, hogy minden részlet ezt demonstrálja” (213–214). Az összképet végeredményben az irodalmi szövegekből felépülő kontextus alkotja meg. Pór Péter olvasatában töredékek, verssorok állítják elő a szövegek történetét, amely a szerző gondolkodásának személyes története is egyben. Az értelmező kontextus a szerző saját konstrukciója — ez szavatolja gondolatfutamainak egyedi szépségét.

Minél tágabb horizontot ölelnek fel e logikusan futó és nyitott gondolatmenetek, annál meggyőzőbben alapoznak meg egy-egy kijelentést. Az értelmezett életmű feltételezhető határosszefüggéseit feltérképező Pór Péter gazdag műveltségét, a modernség korszakainak mély ismeretét mozgósítva képes szavatolni, hogy az értelmezett szerző „vonásait” megjelenítő kép ne pusztán ideákból álljon, hanem a valóság alapzatára épüljön. A nyitott gondolatmenetek azonban rendszerint be is zárulnak, amikor Pór Péter egy-egy szerzőnek szándékot, konkrét cselekvést tulajdonít. Sándor Iván „az életmű szövegeinek az alappontján önnön elképzeléseinek a lehetetlenségét ismerteti fel, és ezt

a felismerést jeleníti meg (értsd: beszéli el, fantáziálja, kommentálja) újra és újra különféle változatokban” (18), Tandori Dezső „önnön életének egyetlen témáját írja és kommentálja mindig újra” (75), Takács Zsuzsa „a verses regény poétikai elvét teszi, *kényszeríti* át líraivá” (103), Géher István „öntagadó szóláshelyzetet ír újra és újra variatív versek sorozatában” (124), Várady Szabolcs „önnön költői létét *utóiratnak* teremti meg” (173), Ferencz Győző „pedig nemhogy egyneműsíteni törekedne intellektusának a szöveg-teremtőményeit, hanem valósággal tüntetően ismerttet rá sokféleségükre, az egyes versek, esetleg verscsoportok között mindent megváltoztat (181). Ez a cselekvő vagy még inkább cselekedtető beszédmód, az elemzésben az egyes szám harmadik személy használata részint nyelvtani kategória kérdése, ám ennél többet is jelent: Pór Péter gondolkodása a tárgyalt szerzők karakterét felvázolva magát a mű természetét alkotja meg. A (cselekvő) rész mindenkor a (szellemi) egészre, egy nagyobb kategóriára utal, még akkor is, ha sok rész és utalás helyenként egymás ellen is hat, s hatványozottan feszülnek az egység, (egy részleges) teljesség megvalósításának ellen, így mondhatni, hogy „amennyire megtrévesztőek, annyira megvilágítóak is”. (15)

A kötet mértékadó nemzedéktársi szemléletét már a cím és a bevezető szöveg is megelőlegezi: számos hasonlóságot felmutatva egy irodalmi generáció közös tudatára utal. Bár a korábban megjelent kötetek az életmű nagyobb távlatait fogták össze, a szerzővel egyetértésben elmondható — ezúttal nem Fodor Gézáról, hanem Pór Péterről szólva —, hogy „kevés esztétával vagy akár művésszel találkoztam, aki ilyen állandó szenvedéllyel és állandó örömmel élte meg a kultúra teljesítményeit és a kultúra egészét” (215). Ez a szenvedélyes figyelem a szerző hangsúlyos jelenlétét állítja elő a szövegekben, s ez a jelenlét túlmutat téren és időn, a kritika műfaján is: a „szólás szuverén állítása az önmaga teremtette [...] világ-időben.” (99)

RÁCZ Péter

„Nem tudom, hogy van-e ennek neve — valószínűleg nincs, de majd keresünk neki egy nevet”

(Kőhalmi Péter: Erdély Miklós. [Design: Czeizel Balázs.] Seleris Project, 2022)

Jelentős, terjedelmes és minden részletében gazdag mű jelent meg tavaly ősszel, Kőhalmi Péter többéves kutatásának eredménye: doktori disszertációja és további kutatásainak összefoglalása (Seleris Project, 2022). Ez az első kiadvány, amely gyakorlatilag mindent tartalmaz, amit tárgyról, Erdély Miklós munkásságáról tudni kell. Elismerés a szerzőnek: munkája lehetővé teszi a nagyon bonyolult Erdély-életmű megértését, sőt élvezetét, és talán a közép- és felsőfokú művészeti oktatás gyakorlatában is könnyebb lesz megjeleníteni az Erdély-féle gondolkodás alapelemeit.

Mert tévedés volna azt hinni, hogy mostantól majd egy csapásra általánosan ismert, gyakran idézett anyag lesz Erdély életműve. De emiatt a kétség miatt nem érdemes sajnálkozni. A művészet minden területén vannak művek, amelyek nehezen megközelíthetőek: a megszokottnál bonyolultabbak és szokatlanabbak, új készségeket, egyáltalán: másfajta gondolkodást igényelnek. Rögtön szembeütnek ez ebben az esetben is, bárhol kezdjük is az ismerkedést. Bárhol kezdjük is az ismerkedést, ki kell szállnunk eddigi gondolkodásunk kényelmes foteljéből. Horizontálisan és az időben is valamiféle hálózatban érezzük magunkat, bármerre indulunk is el: a szabadság több változatban kellet magát előttünk. Képzőművészeti alkotásai (rajzai és festményei) talán alkalmasabbak az érzéki befogadásra, mint elméleti munkái, művészetpedagógiai gyakorlatát pedig megfelelő szakember vezetésével minél több iskolában, műhelyben lehetne bevezetni. Konkrét pedagógiai elképzelése szélesebb kör számára magának Erdélynek is volt: a televízióban próbálta egy ötrészes vizuálpedagógiai sorozat tervét elfogadtatni *Mire jó? Mire jó még?* címmel, az elgondolást nem követte megvalósulás. *Metán* című írásában a versírásról beszél ugyan Erdély, de könnyű — sőt ajánlatos — más területre is kiterjeszteni a módszerét: „Ezért versírás közben kerülni kell, kívül-belül, a költői magatartást. Egyrészt erősen el kell határozni, másrészt alig kell tudomásul venni, hogy most költemény készül.”

Ha eltávolodunk Erdély művészete népszerűsítésének rögeszméjétől, érdemes egy pillantást vetnünk a kötet egészére a tartalomjegyzéken keresztül, amelyhez hozzátartozik a felhasznált irodalom, a névmutató és a képjegyzék is. Sejtethető, hogy mindegyik gazdag és informatív, kivéve talán az utóbbit: a maga kilenc képével inkább szegényesnek mondható, ami magyarázható azzal, hogy doktori disszertációnak ez a szám elég, azonban

egy gazdagabb képmelléklet érdekesebbé tette volna a könyvet. A téma bonyolultságát mutatja, hogy a 300 oldalas könyvben az utalások tömegét feldolgozó lábjegyzetek mennyisége vetekszik a törzsanyag leütéseinek mennyiségével (de lehet, hogy meghaladja azt). Ilyen esetben használhatóbb lett volna a könyv, ha egy tárgymutató révén visszakereshető lettek volna a fontosabb fogalmak a hozzájuk kapcsolódó adatokkal.

A könyv bő egyharmadát — két hosszú fejezet és többször annyi alfejezet terjedelemben — a montázs problematikája teszi ki. Ez tekinthető ugyanis Erdély művészi startjának és művészeti kiteljesedése fő irányának. Kezdetektől a montázs határozta meg gondolkodását, és ezen alapszik szinte egész művészi tevékenysége. Az olvasó hálásan enged egyre szélesedő utat a tudatában, amikor azt tapasztalja — még ha a mindennapokban nyilván nem is gondol bele —, hogy mennyi minden tartozik ebbe a tárgykörbe (gyakorlatilag minden, az utcai zajtól a különféle médiumokon, a naponta ezernyi másolat további felhasználásán át egészen eddig a recenzióig), és mennyire termékenyítő technika.

Montázs-éhség című írásában (szinte halljuk a hersegő falást a cím láttán) Erdély a filmmontázsról szólva elsőként az úttörőket, Eisensteint, Pudovkint és Kulesovot említi, akik avantgárd filmmontázsok készítésével lerakták a képi montázs alapjait. Erdélyre jellemző módon mégsem az úgynevezett vágókosárban összegyűjtött filmszalagdarabok újra rendezésével, egy új valóság létrehozásával kezdi a montázsok létrehozását (vö. szétszerelés, újra összerakás), hanem hangmontázsokkal, rádiójátékok „összeszerelésével” (például *Toborzó*). Elődeihez hasonlóan Erdély sem alkalmaz kisminkelt hivatásos szereplőket, mert nem hisz az így létrejövő „valóság” valóságillúziójában. Nem „szép” képekre törekszik, hanem a gondolat kifejezésére (képei a gondolatái által szépek), de úgy, hogy a látottak nem illusztrációként hatnak. Annnyira bízik a talált tárgyak ön-összeszerelő képességében, hogy kezdetben alig forgat, csak vág, ha pedig forgat, alig instruál („Csináljátok!”, majd otthagya a forgatás helyszínét – *Verzió*). A hatvanas években fél évre elszegődött a televízióhoz, hogy vágóasszisztensként megtanulja az alapokat. Mindezek eredménye: számos rövidebb, majd az első hosszabb filmje (*Möbius-filmek*, *Toborzó*, *Antiszempont*, majd a *Partita* stb.). Mindezt úgy, hogy „a montázs [...] ollójával belevág a status quo szokásokkal és társadalmi normákkal felszentelt képébe. A montázsza

összeállt valóság- és jelentésszilánkok felsértik a tekintet jól begyakorolt normáit. A megszokások zavarba hozása, a reflexszerű kíváncsiság kizökkenése először is kiszélesítés: az észlelés önreflexív tudatosítása. A töredékek új rendbe szerkesztése kimozdít a megüledett sémákból, aktivitást, gondolkodást követel meg, (Heidegger szavaival) a montázs az egyszerű létmegértést ejti csapdába (68). A *Partita* első és tankönyvbe illő, minden tekintetben nagy filmje kísérezőzenéjével is alpműnek számít, ahol — Erdély egész működésében fontos szerepet játszó természet-tudományos betétek, montázsok felhasználásával is — egyéni (értsd: váratlan, kreatív) megoldások irányába mutat utat.

„Nincs más mód valamit megvizsgálni, mint szétszedni azt. Nincs más mód a felismert igazságot kifejezni, mint a szétszedett valóságot a felismerés ihletésében újra összeállítani. De a fizikából is tudott dolog, ha valamit szétszedünk, nem lesz többé az, ami volt. A művész emiatt kénytelen különbözni a tudóstól, mert végtelenül sokrétű kutatását az egészre való emlékezéssel, a teljesség iránti ragaszkodással végzi, minden töredéket az egységre vonatkoztatva fog fel. Analitikus munkáját így elevenség kíséri, a születés, a növekedés, az életelv összes vibráló törvényeit önmagában érzi, és segítségül működni engedi.

A montázs rendelkezzen a rémület gyorsaságával, mintha az utolsó számbavétel lenne, a fölismerő tudat kapkodása véglegesen meghatározható egybevetés. A szétdarabolt valóság legyen ráilleszhető az asszociáció rekeszes futószalagjára, illeszthetősége folytán alapos, közvetlenül ható, és nemcsak foltokban tapadó hasonlatosság. A pszichikum természetét kövesse, ne az eseményekét.” (*Montázs-éhség*) Picasso: „Itt lehet látni, hogy esik az eső, lehet látni azt is, hogy süt a nap, csak a festészetet, azt nem lehet látni.” Delaunay: „Többé nem [...] a külső tájképet festjük meg, hanem magának az embernek a szívverését.” Erdély összegzése szerint: „A montázs elkerülheti a közlés fogalmi elszegényítését, a kiüritült jelek kényszerű használatát. [...] Módja van a végtelenségig finomítható, tapintatos eszközeivel a jelenségekhez egészen közel férközni, a legintimebb kapcsolatot létesíteni a közösséggel, és olyan közelségből hatni, mint az önvizsgálat, a folytonosan felelősségre vont világnézet, a nyugtalanító erkölcsi ítélkezés.” (*Montázs-éhség*)

Kőhalmi arra a következtetésre jut, hogy Erdély „elméleti tárgyú írásai sem mentesek attól, hogy montázsként lássuk azokat. Olyan szövegeknek, amelyek egyfelől a montázsról szólnak, ugyanakkor meg is felelnek Erdély montázsról írott elvárásainak. Tárgyuk meg is valósul bennük. Olyan írások ezek, amelyeket egyaránt kezelhetünk ’tudós’ szövegekként [...] és vélhetünk ’művészi’ szövegeknek.” (Nem vagyok biztos abban, hogy a lábunk éppen most nem gabalyodott-e bele egy Möbius-szalagba!) „Ami miatt pedig azt mondhatjuk, hogy Erdély Miklós teoretikus írásai közelednek műalkotásaihoz, az nem az egyik, és nem is a másik olvasási mód, hanem a kétfajta megközelítés [...] együttes, egymást a végtelenig szédítő játéknak lehetősége”. Konklúzió: „A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik.” (131)

ERDÉLY

Szubjektív zárlat

Újra olvasva a kezem ügyében lévő műveket, (*Kollapszus orv. Második kötet, Művészeti írások, Kreativitási gyakorlatok, Tartóshullám*), azok több évtized elteltével is revelációként hatnak. Vonzása, érdekessége, kihívása nem tompult, megfogalmazása derűt, egyúttal nyugtalanítást vált ki, figyelmeztet, nem a megszokás és tekintélytiszteltet útján járok-e. Nem zavar, ha nyitva hagy új ösvényekre vezető kapukat, örülök, hogy csak részben kanonizálható, ha tiltakozik: ne kanonizálj! és ha meglep egy-egy félmondatával. Nem idegen tőle a finom szellemesség vagy humor. Tetszik például, ha bevallja, hogy nagyon sűrű események, például az előző napra visszavezethető másnaposság átélése után nagy „vagyakozás fog el a lehető legártatlanabb dolgok iránt, olyanok iránt, amiket a *Po Csü-ji* nevű kínai költő szokott ajánlani, [...] mint egy nádszék vagy egy fa árnyéka, vagy néhány szem málna, borzadályosan hiányozni kezdenek.” (Erdély kedvenc szavai egyébként: *báva, borzadályos, összezavar, szabadság*.) „Ha nekem esztétikailag tetszik a szelíd holmik választása, akkor az egész művészetet, különösen az avantgárd művészeti mozgalmakat tekintettem másnapos állapotban lévőnek, ha én is valamennyire hitelesen képviselem azokat az indulatokat és

emóciókat, amik egy művészeti tevékenység megszervezésénél mint belső indítékok közrejátszanak. A *Prédikátor könyve*, amit felolvastam, minden valószínűség szerint szintén másnapos állapotban keletkezett...” (*Apokrif előadás*)

Szellemesen elemzi Moldován Domokos népi babonákat bemutató képeit is a következő mondóka kapcsán: „Szedem a szép hajnal harmattját, / Szedem a szép hajnal harmattját! / Szedek is, hagyok is, / Szedek is, hagyok is.” A harmatnak, a föld termékeny erejének a titkos hajnali megcsapolása titkos szexuális gátlásoldó gyakorlatnak is kiváló, tudják ezt a babonában hívők pontosan. De mit jelent, hogy nem minden harmatot gyűjt össze, hanem hagy is ott belőle? Az ellobbanó szerelmi energiát ritmizáló, fékező motívum ez, mind a szerelmi gyakorlatban, mind a szöveg ritmusában. Nemcsak felszabadítani szükséges a szerelmet a szexuális zavarok alól, hanem mértéktartással, „fékezéssel” gondoskodni is kell a fellobbanó energia beosztásáról. „Így a szöveg ritmusában ugyanaz a formaérzék működik, mint az életformálásban. Az óra rugóját is egy meg-megakadó fogaskerék kényszeríti az egyenletes járásra. [...] A kétsoros mondókában is kimutatható minden formálás egyik alapvető elve, a feszítőerő és a gát komplementer működése; ami más oldalról: a forma és a működés kongruenciájára figyelmeztet.”

Ha akárcsak vázlatosan szeretnénk a Kőhalmi könyvében sorakozó dokumentumok és értelmezések legtöbbjét ismertetni, az éppúgy bajos volna, mint hogyha művét amolyan gyakran felüthető kézikönyvként szeretnénk használni, vagy használnák azok a fiatal emberek, akik kiindulásként valahol bele akarják

mélyeszteni fogazatukat ebbe a szerteágazó korpuszba. A testes könyv azonban nem adja meg könnyen magát — akár Erdély filmjei, akár festményei, akár legfontosabb művészetelméleti írásai, akár éles megfigyelésről vagy gyöngédség iránti vonzalmáról tanúskodó akciói, akár versei felől közelítjük meg az Egészet. És akkor még nem is említettük a képességeink kifejtését akadályozó gátakat, a koanok gyártását mint görcsoldó tevékenyéget, a művészet határait elbizonytalanító, kitágító elgondolásokat, a *Marly tézisek* bukfenceit.

A *Kreativitási gyakorlatok*, majd folyománya, a *Fafej* és az *Indigó*, amelyeket 1975-től tizenegy évig, betegségéig vezetett, valamiképpen megkoronázása korábbi működésének, amennyiben a tanítás, és benne a tanító (mester) és a tanítvány (társ) kapcsolata egymást erősíti, és inspirálja egymás gondolkodását. A cél annak a mélyebb igazságnak a keresése, amelyben — kösük akár a kreativitáshoz, akár szűkebben az avantgárdhoz — valamely állítás és annak ellenkezője is annyiban igaz, hogy nem lehetetleníti el a másikat. Vagy ahogy Erdély mondja: „mindig ki kell mozdítani a dolgokat, mert minden igyekszik megüledni, megkövesedni, minden igyekszik elnyerni a maga döglétesen ismétlődő formáját, és ezért mindig meg kell találni a lehetőséget arra, hogy ebből kicsapjunk, és más összefüggésekben és más indítékok alapján kerüljünk kapcsolatba velük.” Lehet, hogy egyszerű volna azt mondani: ebben rejlik a bonyolult Erdély-jelenség egyik eleme, ami mindig kicsúszik az egyik ámulatból a másikba eső, értelmezést kereső résztvevőnek a markából? Mert talán nem ázott még elég mélyre?

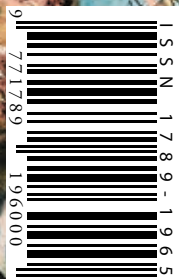




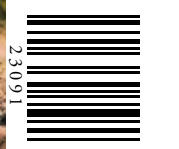
mm



www.mmm.jp



ISSN 1789-1965
9 771789 196000



23091

890 Ft