

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

KOVÁCS ANDRÁS FERENC: Jack Cole dalaiból 209

ISKY ANDRÁS: Bali, Bali, Bali 221

BÉNYEI TAMÁS: Posztmodern utak a prózában és a kritikában
(Takáts József beszélgetése) 234

ORAVECZ IMRE versei 243

*

DOLINSZKY MIKLÓS: A rend káosza és a káosz rendje (*Mai kottaértésünk határai*) 246

BOZSIK PÉTER: Két történet 251

KIBÉDI VARGA ÁRON versei 254

PÁLINKÁS GYÖRGY: Felhők Könyve: Perlucidus 256

FARKAS ZSOLT: Modernista polarítások feloldódása
Kukorellynél (*Részlet egy monográfiából*) 258

CSORDÁS GÁBOR: Mészöly Miklós és „Mészöly Miklós” 271

*

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: A párbeszéd remény(telenség)e
(*egy kommentár*) 275

RADNÓTI SÁNDOR: Beckmesserkedés 280

BIKÁCSY GERGELY: Posztbeszéd és dignitás 283

*

JUHÁSZ ERZSÉBET: Atlantiszok távlata (*Czesław Miłosz: Szülőházam, Európa*) 289

H. NAGY PÉTER: Eszmetörténet vagy összehasonlító kutatás?
(*Krasztev Péter: Ismét újra kell születnünk – A szimbolista irányzat a közép- és kelet-európai irodalmakban*) 294

SCHNEIDER GÁBOR: Bartis Attila: A séta 299

*

V. HORVÁTH KÁROLY: Szedtevette teremtette (*Megjegyzések egy Kleist-fordításhoz*) 301

1996

MÁRCIUS

*Folyóiratunk 1996-ban a Baranya Megyei Közgyűlés
szépirodalmi havilapjaként,
a József Attila Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap és
a Soros Alapítvány
támogatásával jelenik meg.*

*A Jelenkor az újságospavilonokon kívül
a következő boltokban és elárusítóhelyeken kapható*

Pécsett

Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a.
Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8.
Írók Könyvesboltja, Kossuth Lajos u. 21.
Seneca Könyvesbolt, Rákóczi út 39/a.
Zrínyi Könyvesbolt, Jókai u. 25.
Széchenyi téri könyvespavilon

Vidéken

Sík Sándor Könyvesbolt, Szeged, Oskola u. 27.
SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Debrecen,
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Ady Endre könyvesbolt, Debrecen, Piac u. 26.
Líciüm Könyvesbolt, Debrecen, Kálvin tér 2/c.
Batthyány Könyvesbolt, Szombathely, Petőfi út 41.

Budapesten

Pont Könyvesbolt, V., Mérleg u. 6.
Stúdium Könyvesbolt, V., Váci u. 22.
Századvég Könyvesbolt, V., Veres Pálné u. 4-6.
Írók Boltja, VI., Andrásy út 45.

JELENKOR

XXXIX. ÉVFOLYAM

3. SZÁM

Főszerkesztő
CSUHAI ISTVÁN

*

Szerkesztők
ÁGOSTON ZOLTÁN, MEDVE A. ZOLTÁN

Szerkesztőségi munkatárs
DÉCSI TAMÁS

Szerkesztőségi titkár
SZUNDY ZOLTÁNNÉ

*

A szerkesztőség munkatársai

BALASSA PÉTER, BALLA ZSÓFIA, BERTÓK LÁSZLÓ,
CSORDÁS GÁBOR, PARTI NAGY LAJOS,
PÁKOLITZ ISTVÁN, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

A Baranya Megyei Közgyűlés lapja.
Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17.
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673.
Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.
A Jelenkor megbízásából kiadja a Jelenkor Kiadó Kft.
(Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon és telefax: 72/336-803),
a Soros Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap
és a József Attila Alapítvány támogatásával.

Felelős kiadó: Csordás Gábor.

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok,
valamint a Jelenkor Kiadó Kft.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) – 1900 Budapest,
Lehel u. 10/A – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98636/021-02809 pénzforgalmi jelzőszámra,
illetve közvetlenül vagy postautalványon a Kiadó címén.

Előfizetési díj egy évre belföldre: 1100,- Ft, külföldre: 1800,- Ft.

Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor Irodalmi és Művészeti Folyóiratnál készült.

Nyomtatta Molnár Csaba nyomdája, Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

CSORBA GYŐZŐ, a Jelenkor szerkesztőségének tavaly szeptemberben elhunyt főmunkatársa kapta a folyóirat ez év elején kiosztott nívódíját, az 1995. évi Szinnyei Júlia-emlékdíjat. A posztumusz odaítélt díjjal a kuratórium nem csupán a költő a Jelenkor tavalyi évfolyamának július-augusztusi számában megjelent verseit kívánta jutalmazni, egyúttal ily módon is szerette volna megbecsülését és tiszteletét kifejezni Csorba Győző sok évtizedes – a Jelenkor történetétől elválaszthatatlan – költői pályafutása, szerkesztői és irodalomszervezői munkássága, egész életműve iránt. A díjat a költő özvegyének szűk körben, bensőséges megemlékezés keretében nyújtották át.

A JELENKOR A MŰCSARNOKBAN. Jelenkor-felolvasóestnek adott otthont a budapesti Műcsarnok február 15-én. A Műcsarnok Törley Termében Balla Zsófia, Bertók László, Forgách András, Parti Nagy Lajos, Petri György, Tolnai Ottó, Závada Pál és Zekke Gyula olvastak fel írásaikból.

AZ EURÓPAI UTAS című folyóiratot látta vendégül a pécsi Művészetek Háza február 6-án. Az esten a szerkesztőséget Módos Péter főszerkesztő, Pomogáts Béla szerkesztőbizottsági elnök és Módos Márton szerkesztő képviselte.

TAKÁTS GYULA 85. SZÜLETÉSNAPOJA. Február 5-én Kaposvárott, a Polgármesteri Hivatal Tanácstermében, február 15-én Budapesten, a Fészek Klubban, február 26-án pedig Pécsen, a Művészetek Háza Fülep Lajos termében köszöntötték a nyolcvanöt esztendőss Takáts Gyulát. A pécsi rendezvény a születésnapi megemlékezésen és a baráti ünneplésen túl a költő Pécsen, a Pannónia Könyvek sorozatában megjelent új verseskötetének, a *Csu és Drangalag* című gyűjteménynek a bemutatására is alkalmat teremtett. A pécsi Művészetek Házában rendezett ünnepségen bevezetésképpen a Pannónia Könyvek sorozatszerkesztője, Szirtes Gábor méltatta a nyolcvanöt éves költőt, majd Tüskés Tibor író, a Somogy főszerkesztője beszélgetett Takáts Gyulával. Az esten Szkladányi Péter fuvolaművész és Sz. Simonfai Mária zongoraművész működtek közre. – A pécsi

esten köszöntötte a költőt, régi, megbecsült munkatársát a Jelenkor szerkesztősége, illetve a Magyar Írószövetség Dél-dunántúli Csoportja is.

KIÁLLÍTÁSOK. A pillangó-hatás címmel nemzetközi médiaművészeti és -történeti rendezvénysorozatnak adott otthont a Műcsarnok január 20. és február 25. között. – A látható jelen címmel tekinthette meg a közönség az Ernst Múzeumban a Magyar Fotóművészek Szövetségének pályázatára érkezett művekből válogatott fotókiállítást január 12. és február 11. között. – A Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesületének kiállítása, A legkevesebb, február 22-től március 17-ig látogatható ugyancsak az Ernst Múzeumban. – A Dorottya Galériában Gábor Magda szobrai január 5-től 27-ig voltak láthatók. – Ugyanott Czeizel Balázs és Kiff Dosó Tévedész című kiállítását február 2. és 24. között tekinthették meg az érdeklődők. – A Budapest Galéria kiállítótermében január 12. és 28. között az Építész Mesterdíj Alapítvány kiállítása, február 8. és 25. között a Műemlékmegővő Tübingiában című kiállítás volt látható. – A galéria kiállítóháza TÉR-Képzetek címmel mutatta be a képzőművészeti főiskolások tárlatát december 14-től január 21-ig. – A kiállítóház február 1. és március 3. között Köves Éva festőművész kiállításának adott otthont. – Ugyanitt láthatók Berhidi Mária szobrászművész alkotásai február 8-tól március 31-ig. – A Pécsi Galéria február 29. és március 24. között mutatja be az Eros szédülete című kiállítást. – A Pécsi Kisgalériában a rzeszow-i Nemzetközi Színházi Plakátbiennálé anyagát március 22-től április 21-ig láthatja a közönség. – A pécsi Művészetek Háza tetőtéri galériája február 12. és március 3. között a Horus Archivum Talált képek című fotókiállításának adott otthont.

AZ ÁTVÁLTOZÁSOK című világirodalmi folyóirat ötödik számának bemutatójával egybekötött felolvasóestre került sor a Műcsarnok Törley Termében január 18-án. Az est vendégeivel, Karátson Endrével és Rugási Gyulával a lap szerkesztői, Kappanyos András, Radics Viktória és Szántó F. István beszélgettek.

KOVÁCS ANDRÁS FERENC

Jack Cole dalaiból

Pótdal: Picinyke testamentum

Appendix Song. Tiny Testament

1

*Ó szíű nappalok
Navaho éjjelek
A csend a szájüregben
Kavarog tévelyeg –
Szüleim útra kelnek
Szótlan Alyson Frankie
Szívem ragyog az úrben
A Föld körülkerengi*

2

*Törékeny kis madárka
Mamácskám Alyson
Ha szarvasok nyomából
A hajnalt feliszom –
Nyugalmamat hagyom rád
Türelmetlen pöröm
Mert úgy ráz már az élet
Mint esztelent öröm*

3

*Fejem vad ősze fordul
 Szemembe fagy az ég –
 Apámra Frankre szálljon
 E gyenge hagyaték
 Könyvtáram kártyaváram
 Pisztrángos Montana
 Meg Isten hallgatása
 Ha bármit mondana*

4

*Matt Hilarynek bizton
 Adom át Tacomát:
 Tíz eredendő bűnöm
 Vállára rakom át
 Ha bírja hadd cipelje
 Hadd lássa Pocatello
 Hogy volt egy cimborája
 Kínrímet sokat ellő*

5

*Barátom Billy Marco
 Barlangászó poéta
 Washington kapja tőlem
 Tán ott se lesz próféta
 Bár írna újra verset
 Hogy vesszen Incitátus –
 A költőség csodás kegy
 Nem incifinci státus*

6

*Pajtásom Gary Patton
 Ki néma éghez esd
 Játsszodjon Archie White-tal
 Egy felhőn négykezest
 Fohászra kulcsolt kesztyűm
 Öröklök vak imám
 Csak híruk szertefusson
 Szálljon túl Yakimán*

7

Csöpp hírnevem ha van még
 Gene Sutchumé lehet
 Ráfér talán: belőle
 Légtárat vehet
 Szegény hadd legyen elnök
 Lapmágnás sajtócézár
 Ha majd a sors előtte
 Minden más ajtót bészár

8

Övé pár milliócskám
 Hisz nélkülöz nagyon –
 S Dalári Diplomám is
 Mer' az már közvagyon –
 Énekhangom vihesse
 Ha fennragad s lepusztul –
 Tanúm rá Chuk Vanini
 És Gay Jordache Pecosbul

9

Szintúgy Sean Mezzarezzo
 Renóból Ken Tibbets
 Esküt tehetnek arra
 Hogy ez nem jenki hecc –
 Hat házamban megélhet
 Ritch Sioux Abe Carroll –
 De régi kulcsait még
 Meg nem lelém sehol

10

Nevermore Beach-i villám
 Lakhatja Sophie Bellow
 John Sachs egész Iowát
 Bár asse mondja helló
 Joe bácsié a PEN klub
 700 nyakkendőm Pittsburgh
 Mögötte úgyis annyi
 Ellendrukker kibic hörg

11

*Ha Stonewell Jacksoné lesz
Hawaii Guam Alaszka
Hajózhat férhat áshat
Üzenhet ám palackba'
Ha papagája Londont
Hemingwayt olvas Linnét
S azt kérdi: Pago-Pago
Hány csomóra van innét*

12

*Jeff Astolfson fivérem
Ma bölcs madártanász
Ha tudja hogy tojónak
S kakasnak árt a nász
Tán Los Alamos mellett
Szagolhat kecskerágót
Szakállamat hagyom rá
Cheyenne-t Chigót Chicagót*

13

*Pedro Huzella zsonglőr
Bostonból Freddy Andrews
Viselje lenge bőröm
Ha majd a szakma megnyúz
Övék ha már kiégtem
Lelkemből pár dióda
Tűnt szellemem dalolják
Leheljék rádióba*

14

*Lou Cantarella filosz
Örökli sok dalom:
Forgassa elemezze
510 oldalon
Ha már úgyis megérti
Nyugodtan értse félre:
Nem vérre ment a játék –
Csak gallyra mégse vérre*

15

*Item Thomas Jacoby
Bőgesse egyre Gershwint
Amíg a plebsz a Bronxban
Pállott flaszterre pörsint
Ő Georgiát örökli
Catót meg Uticát
És összes díszpipámat
Minőket butik ád*

16

*Peter Gilbertre szálljon
Gordonkám meg szitárom
Csórt tűzoltókocsim
Csak játssza el gitáron:
Több gondom rámaradhat
S ahány teóriám van –
Arról hogy mit piált
Platón Peoriában*

17

*Phoenixből Danny Prescott
Éljen bár Zanzibárban
Egész Párizst örökli:
Ott jópár fanti bár van –
Marseille minden cicáját
Megkapja ráadásul
Mielőtt filozófként
Politikába fásul*

18

*Item víg Georgie Gallo
Vermontban Jehant Cotard
Kapja a közös asztalt
Ha rajta van pohár –
Vörösbort iddogáljon
Viruljon mint a telke –
Ösmerje jól a paklit
Az ő prófétaelke*

19

Virághadak vitéze
 LeRoy a kerge Leslie
 Salinát kapja díjul
 Bár meglehet kevesli
 Pluszban még ruszki vodka
 Pipacsvér is jöhet
 Kék farkasbőrbe fogva
 Egy Nyezvanov-kötet

20

Világ megannyi bárdja
 Magyar welsz azer német
 Saját sorsát viselje
 Mint Jack Cole az enyémet
 Ne váltsák lelkemet meg –
 Tán mégse voltam én rossz
 Jövőbe lássanak mint
 Borges Milton Homérosz

21

Honfibb költőkre hagynám
 Ős Pennsylvaniát
 Pár sziklasúlyos eszmét
 Pört stencilt léniát:
 Mérék maguk korukhoz
 Mit szájuk túlszavalla
 Versrezervátumokban
 Csak írják: Walla Walla

22

Ifjabb csikóbb poéták
 Pete Vincent Charlie Johnny
 Próbálják meg valómból
 Valótlanom kivonni –
 Színhanta szinte hit lesz
 Tán tanulság is némi
 Hadd fejtegesse nekik
 Brad Ferris Ava Chaney

23

A Nemlátók Kurírját
Majd Steven Kelly kapja
Sok elvakult művésznek
Az lesz a helyi lapja:
Közölhet benne Deetrow
Detroit Carlsbad Atlanta
Vátesz sznob kékharisnya
Ha költőt már szaglanta

24

S hogy redakciónk hírét
Ne rontsa marhulás –
Vesztett víg munkakedvem
Örökli Marthe Youlache –
Joséval Floridába
Mehetnek mind nyaralni –
Ezt velük végrehajtja
Ügyvédem Kitty Barney

25

Testem fáradt felét
Az utcán futó porra
100 száraz golyóstollam
A hálás utókorra
Testálom: vesse velük
Vitás egészszé írva
Velős históriámat
Lilás vécépapírra

26

Nem voltam Michael Douglas
Lágy lelkeket lebíró –
Inkább Pacino Hoffmann
Balek Robert de Niro –
Érttem Sharon se bomlott
Se Kim se más bugyitlan –
Beverly Hills se bódít
Míg gógyim és gugyim van

*Pályámnak némafilmjét
 Forgassa Boogie Flint Joe –
 Lesz benne líra kecs dics
 Kevéske dolcsi mindzsó –
 Ha fogytán már a lóvé
 Szerezzen Lévi Slade –
 A szép sikertelenség
 Bukástól úgyse véd*

*Bérszagra gyűlnek ügyis
 Sznobok vigéc ítések
 Okolni meg fokolni
 Mit érzek ó mit ések
 Vajon való a vérzés
 Hellén vagy amcsi helvét –
 Jahve tekerd ki többnek
 Tanáros kancsi nyelvét*

*Jogászok patvaristák
 Fogászok meg nyuzárok
 Róják aktákba rólam
 Hogy mit sem exkuzálok
 Paragrafusok horgán
 Ha rángok józan ésszel –
 Mert ebül szerzett jószág
 Tán még kutyábbul vész el*

*Andrew O'Wex ebecském
 Őrüilt írlandi szetter
 Örökli kottahalmom
 Ha eddig nem vészett el
 Kézirat piszkozat rongy
 Életmű bő kupac –
 Tépdesse rágja szét mint
 Bölcsésző könyökukac*

31

*S ha már pondrókról írok
Mert süketek az érvek –
Voltak kiket szerettem
Mint nyüveket a férgek
Fúrják kúrják faragják
Egymást tunyák serények
Csak rágjanak: teremnek
Álszent kurvás erények*

32

*Salem színháza másként
A Great North Masquerade
Ha hosszú rönoméja
Csak pár araszka rég
Nyugodjon – Claus Parryt
Se rázza strapa frász
Ha hírért-névért szarban
Magának kaparász*

33

*Kivetkőzik magából
A lényeg ama pöre –
Áldásom minden aljas
Porlepte amatőrre –
Irgy hamis ripőkök
Hívságát esse franc –
Rossz nyelvek vén hazugság
Villon par excellence*

34

*Félkész komédiámat
Bár ésszel fel nem éri
Csak játssza bírja szusszal
Dave Lynch Cash Allan Mary:
A link Milwaukee Playhouse
Ha lassan expirál
Aggmenház is lehetne
Lebuj nagy seggszpiráj*

*Ha világ színpadáról
 Szerep híján leléptem
 Thália néhány papja
 Igyon misézzen értem
 Dan Boog druszám Al Sixman
 Charlestonból Bronco Remus
 Rikoltsa: Csúcsra Ringyók
 Csak térdre most – Oremus*

Uram pimasz tag Jack Cole
 De kiterítve fekszik
 Puncuskáid dalától
 Többé fel nem melegszik
 Humora hozzád röppen
 De rothad teste lenn
 Bár nem volt igazhívő
 Lelketlen becstelen

*Testem-lelkem tiéd lett
 Bolondos Julie Green
 Ha csókolsz nincs enyészet
 Se léten túli kín
 Ha Boot Hill gödre ködlik
 Szoríts magadba ékül –
 Öledben ég pokol menny
 Örömmel összebékül*

*Ím elvégeztetett –
 Mi hátra van te mondd fel
 Mon hypocrite lecteur
 Mon semblable mon frère –
 Mindenkit megszerettem
 Semmit meg nem bocsátok –
 Ítéletek felettem
 Ha lesz hozzá pofátok*

*Kifogytam mindenemből
Semmit sem adhatok
Nem írok: tépelődöm
Nem élek: csak vagyok
Talán anyám sem érti
Sem Philadelphia –
Papír fölé hajolva
Mért pilled el fia*

*Maradnak éjszakák még
Imátlan nappalok –
Nyarakban csonkig égő
Halálban caplatok –
Szülők bocsássatok meg
Szótlán Alyson Frankie
Csak álmotok ha voltam
Vak dallam semmi senki*

Mesa Verde (Colorado), 1993 szeptemberében –
Martha's Vineyard (Massachusetts), 1994 májusában –
Malibou Village (California) 1995 augusztusában

Envoi – 1994

Ezra Poundnak
És Hugh Selwyn Mauberley-nek
És Walt Whitmannek
És Walt Disney-nek
És Bob Dylannek
És Donald Kacsának
És Kim Basingernek
És Eric Claptonnak
És Bill Clintonnak
És Bruce Springsteennek

És Sitting Bullnak
És Sharon Stone-nak
És egyáltalán: mindenkinek
Ajánlom magamat!

*Eriggy, te könyv: pokolba menj!
Leélted félig életem!
Kis vétkekért okolt a Menny:
Megváltásom se vélhetem!
Nem voltam Ginsberg, Jesse James,
Sem Brodskij, sem Butch Cassidy!
Hát semmi hírnév, semmi pénz:
Ha eltűnök, sem lesz ciki!
Eriggy, pucolj? poétád szortyog!
Érzékenyebb, mint Wyatt Earp!
Érted bényel még néhány kortyot:
Nem égi nektárt... Fránya sört!
Sem hindu szómát – friss kolát!
Kerüld a Fennkölt Jóknak ormát:
Kötelmi normát, iskolát!
Csak nyugtával dicsérd a formát!*

*Eriggy, könyvecske: mentsd magad!
Juss túl Friscón vagy Denveren!
Jövendőnk egyre megtagad,
De több fickós dal nem terem!
Hiába vodka, whisky, gin!
Hiába rímes ócska cucc!
Bennünk a szó se hisz, kicsim!
No menj és üdvözzölj, ha tudsz!*

Tierra Amarillis (New Mexico), 1994. december 12.

Bali, Bali, Bali

Leong Yim-Fongnak

Amikor megkísérlem, hogy leírjam, leírjam és kommentáljam azt, amit rövid ott-tartózkodásom idején Bali szigetén láttam, tapasztaltam, megéltem, rémülten ismerem föl, hogy szigeti naplóm a maga egészében tulajdonképpen használhatatlan. Nem értem vagy csak részben értem, amit Kutában, a Dhyana Pura Szálló egyik bungalója előtt üldögélve, édeni viszonyok között, bizalmas növények és cserfes égi madarak társaságában, a kókuszpalmák felhőket söprögető koronáját figyelve jegyeztem le.

Jöttem, láttam, legyőztem.

Legyőzöttetni nagy esély.

A világnak vannak szegletei, ahol a Változatlanság – ami nem azonos a mozdulatlansággal! – szembenéz a Változóval – ami pedig nem valamiféle velünk élő posztapokaliptikus amnézia. A Változót csak a Változatlanság tükreben szemlélhetni úgy, hogy ne veszítsük el a derűnket. Vagy hogy kétségbeesésünk *színházi* legyen. Szent tehát.

Milyen ez?

Legszívesebben azt mondanám: görög. Vagy: prófétai. Prófétai kétségbeesés, jó. Szemlélni a végéremehetetlent, a kimondhatatlant, a Titkot, megrémülni a távolságtól, de nem kiiktatni. Nem kiiktatni, hanem színre hozni.

Hogyan volna lehetséges ez?

A halál révén.

Eltűnni, meghalni, semmivé lenni a Találkozás kultikus dimenziójában. „Kikényszeríteni” az ég megnyilatkozását, a bepillantást a sértetlenül létező Idő birodalmába, amelyet legszívesebben a Jelentések Honának nevezek. Amennyiben pedig akadémiai tartás kötelez, akkor létezésünk hermeneutikai terének szólitom. Eggyé lenni ezzel.

Lehetséges ez? – kérdezi a Sarlatán Bulgakov Molière-darabjában. Neked nem – válaszolja Bouton, az együgyű, a színházat és a Mestert egyaránt áhítatos alázattal és szeretettel szolgáló gyertyakoppantó.

Eggyé lenni, és „azután” visszatérni?

Nos, nem tudhatni. Legalábbis nincs mód bepillantani ezzel az előzetes tudással. Aki meg akarja tartani az ő életét, elveszti azt.

A színház(i ember), ha ezt az utat megragadhatatlan elvontságnak ítéli, affektálni kényszerül. Presziőz lesz meg okos. Kényes; és persze morcos is. Egészében véve pedig nihilista. Látványosan unalmas.

Az itt következő meditációsor, reménységem szerint, a színházról szól.

A Színházról.

Arról, ami úgy vélem, nincs, ám ennek okát semmi esetre sem a pénzügyi viszonyok, intézményes keretek, jogi tohuvabohuk, sommásan: a haza állapotában fogom keresni. Nekem (legalább) két hazát adott a végzetem, s ez a „végzet” bizonyos értelemben azzal a szabadsággal ruház fel, hogy ne intézményről gondolkozzam, illetőleg ne „értsem” azt, amihez polgárként nincsen közöm, mi több, ha lehet, módszertani megfontolásból ne is érdekeljen. Az a színház, amelyről szólni kívánok, évezredekkel megelőzi önnön intézményi mását.

Kezdetben volt a színház.

Anélkül, hogy frivol lennék avagy olcsó parafrázissal oldanám fel azt, amit *csupán* leírni kell – deskribálni: hogy a kifejezésben lappangó erkölcsi ítéletet elkerüljem –, arról szólnék, hogy a Színház ebben a kezdetben *van*. Hogy a Színház erről a kezdetről tud, és minden megnyilvánulása erről az állapotról hoz jó hírt nekünk.

A Színházat egyedül az *avant la lettre*, a betű előtti ismeret tartja életben. Nem a betű értelmét fedi fel, hanem a betű élete elé megy.

Vajon meg lehet-e pillantani a betű szűk ablakán át azt, amit a Színház közelít?

A kezdetet nem azonosítom az aranykorral, és nem időben elhelyezhető és elhelyezendő valamikori eseménynek fogom fel. Ha ezt tenném, akkor arra kényszeríteném magam, hogy megalkossam a színház Big Ben-elméletét. A *kezdetben* színházi értelmét számomra a *Vulgata in principio* kifejezése hordozza. Kezdetben: az alapelvek (meg)létéről, az emberi mivolt derűs titkáról legtöbbit a Színház látszik tudni.

Miért? A válasz, bizony, egyszerű: a Színház mindig egész. Amiképpen az ember az. Amikor a színész belép a Színház terébe, nem hagyja oda (társadalmiasult stb.) önmagát; a benne jelen lévő, a nembeliség létére vonatkozó emlékezetet sem függeszt(het)i fel, mi több, a kifejezés anyagául szolgál; megjelenik a létezés metafizikai terében, és ezt a „kupolát” egyszersmind a nézőtér fölé is vonja.

Nagyjából Mindent fordítva gondolok el: nem az alkotói folyamat révén válik a tér kitüntetetté, hanem egy eleve meglevő közös tudás birtokában az, amihez nem megérkezni kell, hanem benne lenni.

Elindulni tőle – hozzá.

De hát benne vagyunk, hogyan is lehetne másként.

Ezt a tudást a továbbiakban *mítoszi konszenzusnak* fogom nevezni, és azt állítom róla, hogy Színház csak a *mítoszi konszenzus* megléte feltételével van egy kultúrában. A bali-színházi tapasztalat voltaképpen nem tett egyebet, mint megerősítette bennem ezt az elgondolást, illetőleg felbátorított a – tudtommal – magam kreálta fogalom használatára.

Kezdetben *van* a színház.

Kezdetben van a viszony. (Buber)

*

1994 januárjában voltam Baliban, nagyon rövid – nem magam megszabta – ideig. Naplót vezettem egy vékony füzetkébe, ám jegyzeteim nem a külső eseményekre figyeltek, hanem – ne tűnjék senki számára nagyképűségnek – a bel-

sőkire. Azokat a gondolatokat kívántam rögzíteni, amelyeket egy távoli, archaikus, mindenestül fogva ismeretlen kultúrával való találkozás váltott ki belőlem, és ezek mindegyike a színházzal – a jelentések (meg)őrzésének szent művészetével – kapcsolatos.

Szűkre szabott időm jószerével csak azt tette lehetővé, hogy kívül rekedtségem motívumait felismerjem, s ha lehet, közelről szemléljem – esetenként színházi – önmagam. Tanultam *topenget*, harci játékot, maszkos táncot – idős-férfimaszkkal. Magamra próbáltam a bali bohócok maszkjait.

Árnyjátékfigurákat tartottam a kezemben, ügyetlenkedtem velük. Megrendített ezeknek a „homályban” játszó „tárgyaknak” a tökéletes kidolgozottsága. Az áttört bőr, a színes díszítések, a pálcikák finomsága. Semmi elnagyoltság, semmi *kellékszerűség*. A kinyilatkoztatásnak, jövök rá, nincsenek kellékei. A lélek nem eszköze a revelációnak, nem: az is reveláció, a reveláció maga.

Mérhetetlen tisztelettel készül el egy-egy ilyen darab, hosszú időt vesz igénybe a kimunkálása, mondhatnánk, ha az idő Balin ugyanazt jelentené, mint amit számunkra jelent. Egy ilyen tárgy közelről való elmélyült szemlélése „érteti meg”, hogyan gondolkoznak ezek a kézművesek (?) a látható és láthatatlan közötti különbségről, egymáshoz való viszonyáról, a világosságban levőről és a takarásban maradóról.

Álltam szemtől szemben táncossal, tanítványként érteni véltem utasításait, engedelmes voltam és tanulékony. Jó tanuló, reménytelen diák. Olyan sok elem együttállása szükséges ahhoz, hogy létrejöjjön az az állapot, amelyben a test, a lélek, a szellem ugyanazt fejezi ki, hogy külön-külön, egymáshoz képest *összehangolhatatlan* a kar – Artaud azt írja: „...az alkar és a felső kar zenei szöveget zár be egymással...” –, az ujjak, a lábfej és a lábszár egymáshoz való viszonya, nem utolsósorban pedig a test természetellenesen eltolódott, kibillentett tengelye, a tekintet reászegeződése valami éppen ott levő, a színjátékban részt vevő, a játékot irányító távolira – nos, így együtt ez az *egész* távoli maradt és megfoghatatlan.

Nem áltatom magam, remélem.

Az ujjak két egymástól alapvetően különböző állapotot képesek kifejezni, az állapot létrejöttében egyenlő szerepe van az ujjperceknek és a léleknek.

Na és a szem, a „test lámpása”. Ilyen egyszerűen és érzékletesen sohasem láttam még várakozást kifejezni, mint ahogyan a *Barong*-tánc két szolgálóleánya tette: a szemgolyók külön élete, „föl-alá járkálása”: egy egész jelenet. És még csak azt sem tudom, mert nem tudható, milyen hosszú.

A test, ahogyan megkísérti a szellemet, elkezd lebegni; mert a szellemek régiójába emelkedik, ahol a szellemek harcának kimenetelétől függ az emberi közösség sorsa.

A harci játékban I Nyoman Murdita két részre osztotta a világ minden részéről odasereglett (jórészt vizuális művészetekkel foglalkozó művészeket), és mindössze annyit kísérelt meg megértetni velünk, hogy a „ki van éppen felül” harci helyzetét belülről kell fölismerni, ám ennek közös felismerésnek kell lennie, valamiféle összegződésnek, amiből nem lehet kimaradnia, önmagánál kevesebbnek lennie senkinek, aki a játékban részt vesz. Hisz éppen ez emel föl, bátorít fel, erősít meg. És ez magától jut kifejezésre a kiáltozásokban, a ritmikában,

a lélek pillanatnyi állapotában, az erőviszonyok ide-oda hullámlásában, amely, mondta Murdita, nyomon követhető.

*

Engedd az értelmeket alászállni a szívedbe – ismételte Yim-Fong, a maláj táncoslány. Szép. Megállt előttem, két kezét a homloka elé emelte és lassan, iszonyatos erővel, a szíve fölé vitte.

Így – mondta.

Itt vagyok – válaszoltam.

A színház egészen máshol kezdődik. „A tánc (következésképpen a színház) léte még el sem kezdődött” – írja Artaud.

*

Nicole már három éve él Dempasarban, amerikai. Mozgása már időről időre megjeleníti azt a mérhetetlen energiát koncentrálni tudó feszültséget, amely a bali táncnak első látásra félelmet keltő jellemvonása.

Elhív Kutába, a városba, egy amerikai vendéglőbe (!), úgy véli, nehezen bírhatom a chilit (nagyon jól bírom), ott beszélgetünk. Arra kérem, beszéljen nekem a *manis*-ról és a *kras*-ról, a feszültségek e két ellentétes minőségéről, amelyek azonban együtt hatják át a test tagjait, összefogják, mint egy háló. A fegyelmettség és a szárnyalás, az erő és az elengedettség, a finomság és a keménység, a pajkosság és a düh olyan változatos formákban való találkozásának lehetünk tanúi, mintha a dzsungel zsongását-hullámlását látnánk-hallanánk folyvást.

Így kezdődik el minden előadás, ezzel a meghívással az ünnepre, amely nemcsak az ember ünnepe, hanem a fáké, az állatoké is.

De hiszen sehol nem tart még – mondja Nicole. Barátnője bali táncot tanít egy általános iskolában, Kutában. A tanárnő megáll a gyermek háta mögött – nem előtte! –, két kezével feltartja a gyermek karjait, és azokat a gyakorlatokat végzi, amit a gyermeknek kellene.

Ezzel a fizikai kapcsolattal kezdődik – mondja Nicole.

*

Elkezdhetetlen – mondja.

Sztanyiszlavszkij, Sztanyiszlavszkij! Miért hagytál el engem?!

*

Figyelek. Éber vagyok.

A kevés szabadidőt – amerikai szervezés: effectiveness! – egyedül szeretem eltölteni. Ha úgy ítélem meg, hogy az éppen soron következő workshop nem érdekel, mountainbike-ot (Amerika!) bérelek a szálloda recepcióján, és elindulok valamerre. Egyik pillanatról a másikra ömlik az eső, látom, senkit nem zavar, hát eldöntöm, engem sem. Máris süt a nap, zuhog ismét.

Január tíz fokkal az Egyenlítőtől délre.

A város. A tárgyak. A művészet és a kézművesség viszonya alapvetően különbözik attól, amit efelől otthon gondolunk. És lassan – lassan? – a dollár meg a jen éles összecsapása újraértelmezi az értékeket. A világ egységesül, elszíntelenedik. Az értékek entrópiája.

Megállapítom: a civilizáció a szellemi értékeket lefelé nivellálja. Voltaképpen egyetlen civilizációs modellt ismerünk, ahhoz alakulunk kétségbeesetten. Ettől máris otthon érzem magam. Az a régió, amelyben élek, úgy fosztatik meg (avagy: fosztja meg magát – ki tudja?) önnön spirituális értékeitől, hogy szabadon sohasem rendelkezett vele. Mire szabad volna, máris nem az. „Szabadnak lenni mit jelent?” – *versus* civilizációs idegenség. (Nincs megoldás.) Jó, hagyjuk.

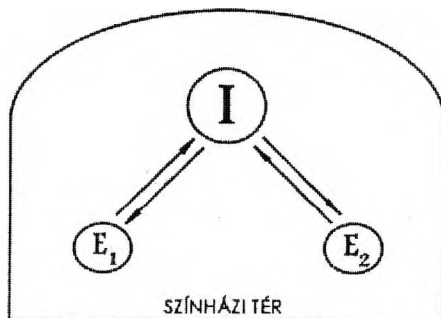
*

Vagy: a tenger. Kagylót gyűjtögetek a lányomnak. (A fiamnak majd maszkot veszek.) Este, főleg, miután megtartottam az előadásomat – *Műalkotás és kommunikáció* – többedmagammal. Steve, Yim-Fong, Pablo Santos.

Előadásomban arról beszéltem, hogy a színház nem szólítja meg közvetlen módon a nézőt; ha ezt tenné, „másutt” volna, a nézők seregétől külön, két dimenziósra redukálván a teret. A színház nyelve az Istené, a jelentések nyelve, az emberi emlékezet közös nyelve. Az előadás akkor szólal meg, amikor sikerül dialogikus viszonyt kialakítania a Jelentések Honával; a Jelentő és Kijelentő Személlyel. Arra a mozdulatra emlékeztetek, amikor a sámán maszkot emel az arca elé, látszólag kilép az élők gyülekezetéből, mert amit mond, az nem önmagától való. Az „időből” mindenképpen eltávozik, amikor elrejtí magát. Kilép, hogy együtt legyen azokkal, akik a Szóra várakoznak. (A színház *modern*, realista fordulata a láthatatlan negyedik fal elméletével voltaképpen „forradalmi” visszalépés egy távoli tradícióba – vallom meggyőződéssel.)

Egy történet csak akkor válik színházivá, illetőleg színházzá – lásd nó! –, ha szellemi lényekkel megtörtént, és folyamatosan történő eseménnyé alakul. Ha a szereplők valóban hídon érkeznek meg a láthatóba, hogy a minden dolgok ismeretét földidő történet végeztével oda térjenek vissza, a hídon át, ahonnan jöttek, s ahol a Nagy Történet lakozik.

A kép – mondja Georges Banu – emlékezetbe vés, rögzít, a történet meg felidéz. Lerajzolom aznap több ízben is a homokba a színházi kommunikáció sémáját:



Hévvvel magyarázok. Két ember között – E₁, E₂ – járhatatlan az út. Mert mindkettőben rész szerint van az, ami szétdarabolt mivoltában nem elegendő a Másik megszólítására. A Színházban Én nem juthatok el Hozzád csak Isten által.

A hármast körülvevő kör a színház tere.

Az előadásom napját megelőző éjszakán reggelig virrasztottam. Rémülten tapasztaltam, hogy az a szöveg, amelyet magammal hoztam – szó, szó, szó. Elhatároztam, hogy az egészet *lerajzolom*, és bizonyos kulcsfogalmakat „megjelenítek” a fehér, szerencsére hatalmas méretű táblán. Egész éjszaka rajzoltam. Éjjel a tenger hangosabban csapkod.

Másnap reggel Nicole-t kérem meg, olvassa fel az írásomat, mialatt én mögötte, a tábla előtt munkálkodom. Nicole kimeríten, valamiféle (engem) megértő kedvességgel olvas. Látja rajtam, a mondataimon, mekkora bajban vagyok. Mire a végére ér, magam is bevégezem a rajzolást. És megtörténik a csoda. Értő kérdések özöne áraszt el.

Érteni – elég.

Egyetérteni nem szükséges.

Emlékezetemben a legélesebben Sheila hozzászólása maradt meg. Szememre veti, hogy kizárólag *man*ról beszélek, mintha a nő eleve kirekesztetné a kommunikációból. Magyarázkodom, egyre jobban belebonyolódva. Belátom, mennyire nem tudunk részt venni a másik ember életében. Azzal próbálom megkövetni, hogy amiről beszélek, annak szükségképpen áldozata is vagyok. Sheila Bombayból jött, én Kolozsvárról.

*

Sikoltó üvöltéseket hallani a tenger felől. Leginkább a sízőket biztató kiáltásokhoz hasonlítanak.

Elindulok a sejtett irányba, hamarosan rábukkanok a kakasviadalra. Kakasviadal az Indiai-óceán partján. Diadaléretet, amiért rátaláltam.

Elsőre feltűnik, csak férfiak vesznek részt a játékban. Körbejárom a porondot, a körön belül éppen a viadorok mérgesítik módfelett leleményesen a dzsungelkakasokat, a „nézők” fogadásokat kötnek. Óriási hangzavar, szikrázó szenvedélyek. Senki nem néz rám, mikor lecsillapodnak, akkor sem.

Levegőnek néznek.

Hirtelen föltámad bennem a félelem: valamiféle tabut szegek meg, valószínű, idegen nem vehet részt a játékon. Félek, de elmenni sem tudok még, olyan hiteles, ami történik.

Változatlan évezredek óta.

Mint a Színház.

Aztán, ahogyan az arcokat figyeltem, egyre nagyobb félelmet kelt bennem ez a szavakat, gesztusokat, szemek játékát mellőző megegyezés, hogy engem nemlétezőnek tekintsenek. Senki nem nézett rám, esküszöm. Elűzték – talán ez volna a helyes kifejezés. (Később megtudtam, nem követtem el illetlenséget. Hogy az idegennel így bánnak, az a hely szelleméhez tartozik. „Senki nem vett rólunk tudomást, oly módon, ahogyan csak egy bali ember képes semmibe venni valakit” – írja Clifford Geertz *Mély játék: Jegyzetek a bali kakasviadalról* című élvezetes tanulmányában. Itthon is megnyugszom, még egyszer.)

*

Egyáltalán lehetséges-e a mélyére hatolni ennek a tudásnak?

Magam a kelletténél szkeptikusabb vagyok azoknál, akik a színház megújítását, fölzárkózását archaikus színházi formák átemelésében látják a kortárs, Artaud szerint az „általános eltörpülés” európai viszonyai közé. Bali óta kéte-lyeim csak erősödtek.

A Színháznak nincs köze az egzotikumhoz, azt hiszem. Az Ismeretlent nem soha nem látottként mutatja meg, hanem otthonosként. A Színház befogad. Teret ad. A színházi tér a mítoszi konszenzusra apellál, megtisztított viszonyokat ad vissza a létezésnek. Arra int, hogy ezek birtokba vehetők. A mítoszi konszenzus ugyan eleve adott a kultúra számára, de létrejöttét a színházi tér teszi lehetővé. (Általánosabb értelemben a műalkotás, persze...)

Jan Kott írja Grotowskiról, hogy ő „elsőként értette meg, hogy idegen rítusok ismételése a színházban csak majomkodás lehet. Az egyetlen rituálé, mely számára nem veszített tartalmából, a keresztény rítus”. Ámde hogyan kerülhető el a profanizáció lesekedő veszélye, hiszen a kultusz minden bizonnyal *véglegesen* elszakadt a kultúrától, a kettő közötti átjárás pengevékony pallókon lehetséges, ha egyáltalán lehetséges. Kott: „Az egyetlen katolikus rituálé, melyet el lehet ismételni színházban anélkül, hogy szentségtörést követnénk el, az áldozathozatal rítusa, ahol a színész egyszerre hóhér és vértanú”.

Grotowskit a lengyel vallási kultúra vezette el *Constant Prince* alakjáig, a szegénység krisztusi hercegéig; de milyen utat válasszon magának az a színház, amely egy ennél változatosabb, sokrétűbb rituális tradícióval rendelkező kultúrában alkotja meg előadásait?

A kérdést elméleti módon megválaszolni tét nélküli. Az előadás teszi fel és válaszolja meg, legalábbis csak a színházi válasznak van konzisztenciája. Ezzel a kérdéssel szembesülni nem egyéb, mint a színház minimálhelyzetét megteremteni.

Jeles András: „A színház egyedülálló abban, hogy nem állítja magáról: én örök érvényű vagyok. Egylényegű az étellel: most és soha többé. Ebben a pillanatban hajlok oda ehhez az archoz, és súgok neki valamit, vagy megérintem őt, most vannak ezek és ezek az indulataim... Ez a színház esszenciális hatáseleme, varázslata. Most következik be minden – és soha többé. Ez az, amit *minden szakrális eredettől függetlenül szentnek kellene tekinteni.*” (Kiemelések tőlem – V. A.)

*

Mindazonáltal most már értem azt a szédületet, amelyet a bali színház, a nó, a kabuki, a katakhalí okoz. Artaud, Barba, Brook, Mnouchkine – hogy csak a nagyokat említsem. Itt, Baliban válik először realitássá az, mintegy kilépve a könyvek zárt teréből, amit a színházelméleti, -történeti órákon tanítunk, hogy a Színház *maga* a Művészet, és hogy az első nagy színháztörténeti esemény voltaképpen a Teremtés, ezt követi Uzume tánca a Napisten előtt. Utána mindjárt az ünnep következik, mert Isten nem ült bele az általa megteremtett trónusba, hanem a Szombatot, az ünnepet helyezte a világ fölé. „Aki (...) egy archaikus mítosz vagy szimbólum eredeti értelmének mélyére hatol, annak mindenképpen be kell látnia azt, hogy egy olyan felfogásra talált, amely kozmikus helyzettel számol, s ennek következtében azt, hogy ez már önmagában is metafizikai állás-

pontra utal.” – olvasom Mircea Eliadénál, *Az örök visszatérés mítoszában*. Aki ilyen szigetre lép, ahol a kultusz és a művészet együttállását tapasztalja meg, mindenekelőtt a maga idegenségével (kívülállásával) kell, hogy számot vessen.

Van-e mód egyáltalán mélyre hatolni? Hogyan lehet megtapasztalni úgy a szentséget, hogy ne csak a *totaliter aliter* jellegére csodálkozzunk rá?

Erre a lényeg szerinti másságra mindenekelőtt az izmok ismernek rá, a test az, amely idegenül reagál minden olyan kísérletre, amely őt nem csupán kifejezőeszközként használja, amolyan alacsonyabb rendű, szekunder elemként. A test mint a lélek rabszolgája. *Ancilla animae*. (Ennek a szemléletnek a háttérében a megvetés húzódik meg, valamiféle szégyenérzet a test leigázottságából fakadó büntudat talaján.) Kiderül hamar, hogy az állapot megteremtése *nem* a volta-képpen elsajátítható techné kérdése; ez a zsigeri tudás, a „velők és vesék megoszlása” csak megtévesztő látszat szerint *elérendő* minőség, holott kiindulási pont, a kozmikus helyzet megléte.

A mindennapi színházi gyakorlatban a szó ereje növelésének az útját járjuk be legfennebb, ami nem kevés persze, amennyiben – jó esetben! – felruház a *verbum* elégtelenségének egészséges székszisével. Fontos metafizikai riadtság ez, ritkán adatik megtapasztalhatni. (Ennek jele a telített, jelentő – csend...)

A test mérhetetlen kifosztottságának a jelét ma a színpadi meztelenségben is nyomon követhetjük. Nincs hová vetközni, és ugyanígy hiábavaló a visszaöltözés. A szent elrejtettség mindkét állapotának drámája lehetne, ha lenne. A meztelenség mint „esemény” az orgiához áll közelebb – lásd a Living Theatre tapasztalatát. Nem felszabadulás, hanem elszabadulás. Valóban *csak* a test meztelenedik le megalázottan. Nem egyéb ez, mint a hatások okos, rendkívül kiszámított, szakmai tartásban megtámadhatatlan adagolása.

És? És semmi.

A közönség mint a hatás tárgya. Amiből az következik, hogy a színész is az. „A színészek nem életüket, hanem »szakmai tudásukat« dolgozzák bele szerepeikbe, s kilátszik a lóláb, a rutinló lába (...) Semmiféle veszély, semmi rizikó, semmi meglepetés” – írja Georges Baal Kaszás Gergőnek címzett levelében, a *Színház júliusi számában*.

*

„Az ember a Te által lesz Én-né.

Az Én-Te alapszót csak az egész lényével mondhatja ki az ember.

– Mit tapasztal hát az ember abból, akinek azt mondja: Te?

– Éppen hogy semmit. Hiszen nem tapasztalja őt.

– Mit tud tehát az ember arról, akinek azt mondja: Te?

– Csak mindent. Hiszen nem tud róla többé semmi rész szerint valót.”

Az *Én és Te* számomra a Színház kézikönyve. Napi olvasmányom.

*

Előbb van a mozgás, azt követi a szó.

Előbb a színház hermeneutikai tere van, utána az értelem.

Előbb az összefüggő jelentések „ege” van, azt követi a jelentések megkeresése.

Előbb a *mítoszi konszenzus* van, utána a belőle való részesülés *közös, földidézhető*, hivatkozási alappá váló története.

„Egy mozdulat csak akkor értelmes vagy valóságos, ha valamely őseredeti cselekedetet ismétel meg” – idézem újfent Eliadét.

A Színház az ismétlés kegyelme. És ez nem automatizmus, nem, mert a Jelentések Honát sejtő *mítoszi konszenzus* nem „van”, hanem „adatik”? Nem *es gibt*, hanem *er gibt*. Csak felidézni lehet, majd ismét elengedni, semmi esetre sem fogva tartani.

Az a mozdulat, amely őseredeti mintát követ, nem „jó” (a rossz ellentétéként), és nem „szép” (a rút ellentétéként), hanem valóságos. „Szaporítja az áldásokat” – ahogyan Zeami mester mondja.

A valóságos mozdulat azonosítható. Nem tudatos folyamat eredményeként, hanem a belehelyeződés, a részvétel eseménye révén.

*

Ha engedékenyek vagyunk, de legalábbis megbocsátók, azt mondhatjuk, hogy a legrosszabb színházi előadás is, amikor a színház terében, ebben a teremtsmodellben vannak *együtt* emberek, a legesendőbb emberi ügyetlenkedés is magasabb rendű (művészi?) tett, mint a társzművészetek bármilyen erőfeszítése. Tisztesség ne essék szólván – tegyük hozzá nagy hirtelenséggel. Figyeljük meg, hogy a mondott vers rosszul előadva is majd’ minden esetben több – nem „jobb”, nem „szebb” – az olvasottnál. Elég, ha rövid időre nem „bánik a szöveggel” a színész, vagy akár egy pillanatra nincs elfoglalva önmagával, ha tudtán kívül a lelki szegénység „nyitott”, kegyelmi állapotába kerül, máris megtörténik valami korábban nem tapasztalt, valami megismételhetetlen, valami valóságos. Ennek alapfeltétele a színházi együttlét, az önmagunkból való kitekintésnek a helyzete. Kilépés a megfigyelői pozícióból a résztvevőibe.

A belülről elrekesztelt ajtók küszöbét Isten sem lépi át: „Imé az ajtó előtt állok és zörgetek, ha valaki meghallja az én szómat és megnyitja az ajtót, vele vacsorálok és ő énvelem.”

*

A *mítoszi konszenzus* megteremtése színpad és nézőtér felett, a színház terében – ez Színház. Ennek helyébe rendszerint a szakszerűség lép, aminek következménye a fejszínház: szavak értelmezése szavak segítségével, a *verbum* önzövizé, a *factum* szolgálása.

Fej vagy írás?

Nem mindegy?

Ki ne szembesülne ezzel az alkotói – kifelé gyakran nem látszó – bukással színházi emberként? Kit ne gondolkoztatott volna el már az a színházi eseménytelenség, ami jó ideje körülvesz? Nivelláltan *jó* színházat művelünk, tudható, miből mi lesz és mi lehet, meddig lehet elmenni, hogy még *jó* legyen. Előre tudható, kitől milyen produkcióra lehet számítani, nyoma sincs az elesettségnek, a

szegénységnek, annak tehát, akik (talán) leginkább vagyunk. Valamiféle túlin-tellektualizált bebiztosítottság, okos rutin irányítja az anyagok – szöveg, tér, ze-ne, test, mozgás, érzelmek – elegyedését, és akadályozza meg a vegyületek lét-rejöttét, az új (elem) megjelenését. Amely közelről befolyásolja életünk menetét, megváltoztat, szembesít önábrázatunkkal, leigáz és fölemel, megrepeszt az ég kárpitját, amiképpen a szentélyé hasadt ketté harmadnapon.

Egyik alkalommal az egervári Nyílt Fórumon Nádas Pétertől hallottam, hogy a magyar színház a testről lemetszett fejek színháza.

Ez a megállapítás nyilván arra az esetre is érvényes, amikor a test megjelené-se felől a fej dönt.

*

A Színház nem a „negyedik”, feltámadás utáni nappal kezdődik, sem a tu-dással, a meglevők tudomásul vételével. Ezek soha nincsenek kéznél, nem rak-tározhatók el.

Nincs élmény, mely újra elővehető volna. Nincs megoldás, mely elraktároz-ható. (A manna bespájzolója is tiltott volt, jut eszembe. Azonnal megbűzhödött és ismét kietlen lett a pusztá, *de* elviselhetetlenebb...)

*

Gyakran tapasztalom, hogy a szövegpróbák, -elemzések idején archeszituá-ciókról beszélni, „visszavinni” a szöveget, belső tereket tární fel benne, amolyan csodabogár-percegésnek tűnik. Jóllehet „látni” ezeket a képeket nem jelent egyebet, mint mítoszi dimenziókba helyezni át a művet. Azazhogy: a mítosz te-rében találni rá!

Mert ott jött létre – ezt nem árt megjegyezni.

Ha műalkotás, akkor a jelentések terében fogant, titokzatos módon, a *szűztől va-ló fogantatás* mintájára. Szűznek lenni minden előadás létrehozásakor, nem tudni semmit, szégyenlősen várakozni és elpirulni a sohasem hallott miatt, megrémülni a sohasem látottól, amire azonban az egész lényem várakozik, mert rész szerinti az ismeretem – nos mindössze ennyi a feladat. Itt kezdődik a színészet.

A figura pedig, ahogyan mondjuk, a figura nem egyéb, mint a *magnificat*: a kicsinység meglátása; a Törvény felismerése; a jelentések meglétének a betelje-sedett ígérete.

*

Az üres tér: eszkatologikus.

A zsúfolt tér: apokaliptikus.

Az üres tér: a beteljesedett várakozás tere.

A zsúfolt tér: az utolsó ítélet tere.

*

Különbséget tenni az intellektuális szentimentalizmus és a megrendültség között a Színház tud. Ha valami, hát akkor a Színház, a maga multimedialitása és multidimenzionalitása – tehát világszerűsége – révén földidézheti a Rend terét

(kozmosz), amely hirtelen, föloldhatatlan titokzatossággal megláttatta azt a rendtelenséget, amelyben élünk.

Ha pedig azt állítjuk, hogy az Egészről való ilyes tudástól olyannyira távol állunk, hogy erről szót ejteni tét nélküli szócséplés, akkor egyszersmind azt is kijelentettük, hogy a színház nem lehetséges.

A Törvény helyett a Semmit lehetne fürkészni. A Semmit fürkészni a Senki-nek lehetne. A Senki hallgat és *nem* várakozik. Vagy: hangoskodik, lázas tevékenységbe fog, és *nem* várakozik. Vagy-vagy. Mindegy.

Az ember van. És kiált. És várakozik.

*

Turistának lenni – iszonytató ez. Dollárlélek. (Ha, akkor én most lelketlen vagyok, bizony...) Olcsó hely, szoktuk mondani. Ilyenkor próféták vagyunk: a hely ugyan egyre drágább lesz, amint „fölszármazik”, és véglegesen kiürül, fölszármazván.

Nincs megoldás.

*

Maszk. Melyik út vezet el a célhoz? Persze mi a cél?

Az Időtlen megjelenése az Idő folyamában? Úgy tűnik ugyanis, hogy a „Légy természetes!” vagy „Játssz természetesen!” – amit a színházban mondani a színpadon lévőnek önmagában is *contradictio in adiecto* – szemben állónak látszik lenni a maszk mögé rejtőzéssel. Noha ez sem azt jelenti, hogy „Légy semleges!”

Átvenni a maszkban fölhalmozódott hatalmas tudást és úgy járni-kelni: akkor „mozdul meg” a maszk, életre kel, nem kevesebb az arcnál, ugyanolyan bizonyult és „roppant”. És kiismerhetetlen.

Melyik út?

De hiszen nem kettő!

Hogy a néző mit lát, azt az idea határozza meg, amit erről a színész a fejében hord – nos erről a Zeami-intelemről pillanatra sem szabad megfeledkezni.

Az ideához mérten meg valóban mindegy, maszk vagy nem maszk.

És hát idea hiányában is mindegy.

Az úgynevezett színpadi helyzetnek ez a definíciója: az idea.

A maszkok valóban szentek, „fizikai szentségek”.

A bali színházban az arc is maszk. Nem maszkszerű, hanem maszk. (Egyáltalán: semmi sem „szerű”.) Amit első látásra mondhatni róla: ezek a színészek intenzíven jelen vannak valahol, messze. Még a bőrükkel is figyelnek.

Az életük egésze függ attól, amire néznek.

Brook *The Shifting Point* című könyvét olvasom, idehaza már. A bölcsesség áttetsző tisztasága – jó olvasmány. A maszkról, határozom el, egyszer még bővebben.

*

Időről időre nem tudom legyűzni azt a szégyenkezéssel vegyes érzésemet, hogy amolyan voyeurkodás ez, amit csinálok. Kukucsálás, a kifejezés klasszikus színháztörténeti és hát erotikus értelmében. Leselkedő európai. Valami azonban mindenképpen jelezve van: az a spirituális, „fölvilágosult” közepszerűség, amiben fölszegett fejvel vagyunk.

*

A meghívottak egész seregét a táj nagy szülöttje, a főként nyugati galériáknak dolgozó festő fogadja. Képei, be kell látnom, nem fontosak számomra. Sokkal inkább a maga készítette árnyjátéktárgyak és maszkok. Na és a felsége batikmunkái. A ruhák mindegyike egyedi, aláírt darab. Savanyú arccal kutakodom, fél füllel az árakra figyelek, mígnem rábukkanok egy „magyaros” mintázatra. A madarat mintha korondi bokályokról rajzolták volna a ruhára. Egy életem, egy halálom – megveszem. Arcom sava édes ragyogássá szelídül. Magam előtt látom benne feleségemet.

Gyümölcssel töltött rizssüteménnyel kínálnak és teával. Könnyű csevely, kérdések. Vendéglátónk kimérten, de szeretettel válaszol. Fölpróbálja sorban a maszkokat, és velük mozog. Maszkról maszkra megváltozik a test tónusa.

Mielőtt a lakására mennénk, a műtermében fogad. Nem is műterem ez: templom. Belső vízesések, halak, a Nagy Hegyre nyíló erkélyes ablak, tradicionális bali hangszerekkel.

Gunung Agung, világhegy. Az istenek lakhelye. Mindenünnen láthatni, valóban. Egy életem át a Gunung Agungot festeni, az istenek lakhelyét. A munkának szerves része a dialogizálás az elemekkel. És az alkotás nem munka, mondja. Ezt jegyezzük meg.

*

Bali tánc workshop öregember-maszkkal. A csoportban ott a maláj lány, filippinók, a már emlegetett tánctanárnő, amerikaiak. Sorban föl vesszük a maszkot, akkor lehet tudni igazán, ki kicsoda, akkor. Megrémülök attól, hogy *ilyen* a maszk.

Mit keresek itt?

Arra leszünk figyelmesek, hogy a magas falú kerítésre, amely a szálloda kertjét a szomszédos magánháztól elválasztja, két fiú mászik ki. Fölhágnak az épülettetőre és figyelmesen szedegetik le a cserepet. Aztán egy zsinórt engednek alá, ügyeskednek. Kisvártatva hatalmas gyíkot emelnek ki a héjazat alól. Leguán, igazi. Nagyobb, a szónál, amit leírok, mindenképpen nagyobb és félelmetesebb. Kiderül, hogy az épület amolyan pajta, ahol tyúkokat nevelnek a szomszédok, és a ragadozó óriásgyíknak kedvenc eledele a csirke. És most mi lesz a fogoly sorsa, kérdezzük. Megnyúzzák (bőréből népművészeti tárgyak készülnek) és megsütik. Gyíkot csak így érdemes, nyáron, mondják. Megjegyzem. A ragadozó ember kedvenc eledele a gyík.

*

A színházban *Barong*. Egyetlen fényforrás világítja meg a teret: a Nap. Nem tudom, van-e még színház, amelynek volna bátorsága hozzá, hogy így, ilyen nyílt természetességgel gombostűzze fel a Túlvilág szellemeivel viaskodó lélek halálfélelmét, borzongását. Nem én mondom; Artaud. Noha ő, emlékezetem szerint, „csak” Párizsban láthatott bali színházat.

A játékról az jut eszembe este otthon, hogy amikor India felett repült a KLM jumbója, letekintvén a csillagos eget pillantottam meg: a kivilágított településeket. Egyetlen felhő sem fedte el a városokat. A csillagos ég ragyogó mása! Valóságosan sokkolt ez a tiszta látvány.

Amiképpen a mítoszi idő tiszta megjelenése a bali színházban.

Totaliter aliter, mondja Barth. Istenről nem lehet úgy beszélni, mint az emberről, csak egy kicsit hangosabban, mondja.

*

Legyőzőm immár naplóm kísértéseit.

Itthon.

Milyen?

Nehezebb színházi embernek lenni Bali óta. Időről időre tetten érhetni a munka folyamán az érzelmek, a metafizikai viaskodás *domesztikációját*. De ez is mi vagyunk, sietek kijelenteni. Sem elhárítani, sem figyelmen kívül hagyni nem szabad, azt hiszem. Mindazonáltal az előadások zenei szerkezetére jobban figyelek. Másutt érzékelem a téteket, azt hiszem.

Itthon: vagyok.

*

És hálás. Azoknak, akik lehetővé tették számomra ezt az utazást, pénzeket hajtottak fel, kitartóan, megejtő önzetlenséggel. Esther Augsburg, Kathleen és Bruce Nichols. Amerika, Új-Zéland. Nem zárójel, nem.

POSZTMODERN UTAK A PRÓZÁBAN ÉS A KRITIKÁBAN

*Takáts József beszélgetése**

T.J.: – *Esendő szörnyeink és más történetek* című könyved egyik tanulmányában megemlíted, hogy a nyolcvanas években erőteljes hangsúlyeltolódás ment végbe a posztmodern kritikában, s egyben a posztmodern irodalom kánonában is. Milyen volt e változás előtt a posztmodern próza, s milyen ma?

B.T.: – A posztmodern prózát elsősorban az jellemzi, hogy maga az elbeszélés válik problematikussá benne. Magyarországon általában a hatvanas évekbeli amerikai prózát szokták posztmodernnek nevezni, tehát olyan, magyarul is olvasható írók műveit, mint John Barth, Robert Coover, Donald Barthelme, Thomas Pynchon. Ez az irodalom radikálisan önreflexív, megkérdőjeleződik benne a művészi megszólalás módja, a valóság ábrázolása, totalizálása, nyelvben való közvetíthetősége, emellett megkérdőjelezi az író és olvasó szubjektumát, s a szövegnek és írónak /olvasónak az egymáshoz való viszonyát vizsgálja. Ma, 1995-ben olvasva ezeket a műveket, az az érzésem, hogy nagyon is belül marad az irodalmon ez a próza. Szórakoztató és érdekes, de gyakran fárasztó szövegek ezek, és különös módon ma avultnak hatnak. Van bennük valami furcsa terméketlenség: minden esemény valamiképpen textuális történés, vagy abban oldódik fel. Mintha az a felismerés, hogy a valóság nyelvi, narratív leképezése problematikus, már az első pillanattól kezdve megbénítaná az írást. Itt elsősorban a francia új regényre, Robbe-Grillet vagy Sollers műveire gondolok, meg olyan amerikai szerzőkre, mint Gass, Federman vagy Sukenick.

Amikor úgy tűnt, hogy a posztmodern irodalom kizárólagosan a nyelvvel foglalkozik, éppen a nyelv révén jött vissza az, amit valóságnak szoktunk nevezni, valamikor a 70-es évek végén, a 80-asok elején – ezt akár paradigmaváltásnak is nevezhetjük. Ezután már nem azt értik posztmodernen, amit korábban, s azok az írók, akiket eddig emlegettem, nem a posztmodernhez, hanem inkább a késő-avantgárdhoz vagy a neoavantgárdhoz tartozónak tűnnek. Azok között az írók között, akik a 80-as években váltak markáns posztmodern írókká, érdekes módon nagyon sok a harmadik világbeli – a legismertebb közülük talán Salman Rushdie –, s újra előtűnt a dél-amerikai regény fontossága. Ebben az irodalomban mintha egy Foucault utáni bahtyini regénymodell valósulna meg. Bahtyin szerint a regény soha nem a tárgyi vagy történelmi valóság leképezése, a regényszöveg mindig csak a nyelvet tudja utánozni, a valóságot sohasem. Bahtyin főleg abban látta a regény sajtószertűségét, hogy a megkövült irodalmi beszédmódokat egyfajta parodisztikus-fellazító közegbe olvasztja be. Az új posztmodern irodalomra az jellemző – és inentől már Foucault áll a középpontban –, hogy azok a szövegek, amelyeket a regény utánoz vagy rekonstruál, társadalmi, politikai, ideológiai, vallási és másfajta tartalmakkal telítődött szövegek. Vagyis a beszédmódok közötti hatalmi és közvetítő viszonyokon keresztül belül az irodalmon kívülre mutató gesztusa. Linda Hutcheon, kanadai mar-

*A beszélgetés eredetileg a Magyar Rádió Irodalmi Szerkesztőségének *Talált tárgy* című műsora számára készült, s kibővítés előtti változata 1995. augusztus 18-án hangzott el a rádióban.

xista kritikus, aki ennek az új posztmodern fogalomnak ha nem is a megteremtője, de legalábbis egyik fő népszerűsítője, ezt az irodalmat „historiográfiai metafikciónak” nevezi. (1) Azaz meghagyja a metafikció fogalmát, amelyet a posztmodern legfőbb vonásának tartunk – vagyis hogy az írás önmagáról szól, önnön lehetőségeiről és lehetetlenségéről: ezt tematizálja –, ugyanakkor hozzáteszi, hogy historiográfiai, mivel ez az írásmód a történelemről szóló írásmódokat reprodukálja, s ezekre reflektál. Azáltal, hogy különböző nyelvi konstrukciókat alkot újra, azt vizsgálja, hogy a valóságról miféle hivatalos és nem-hivatalos képek, szövegek, történetek jöttek létre. Ezeket találja ki ez az irodalom újra, s ezáltal a valóságot is újra kitalálja.

T.J.: – Melyek az új posztmodern irány magyarul is olvasható művei?

B.T.: – A legismertebbek talán Salman Rushdie regényei – Falvy Mihály kitűnő fordításában olvashatók magyarul is. Az angol nyelvterületen félig harmadik világbeli, félig európai, angliai írókra kell itt utalni; létezik egy olyan fogalom, hogy nem-brit angol irodalom. Ide tartozik például Timothy Mo, akinek az *An Insular Possession* (Szigetbirtok) című, Hongkong gyarmatosításával és az egyik ópiumháborúval foglalkozó nagyregényét állítólag most fordítják magyarra. Ebbe a körbe sorolható például Amitav Ghosh

(1) Linda Hutcheon meghatározása: (Historiográfiai metafikción) olyan jól ismert és népszerű regényeket értek, amelyek egyrészt radikálisan önreflexívek, ugyanakkor viszont paradox módon történelmi eseményekről és személyekről is számot kívánnak adni: *A francia hadnagy szeretője*, *Az éjjél gyermekei*, *Ragtime*, *Legs* (Lábak, William Kennedy), *Famous Last Words* (Utolsó szavak, Timothy Findley).

A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London: Routledge, 1989, 5.

(2) Némely posztmodern regények újra a társadalom és a történelem ábrázolása felé fordították figyelmüket, s fiktív narrátoraik segítségével sikeresen hoznak létre koherens látomásokat és nagy elbeszéléseket. Ami mindazonáltal megkülönbözteti ezt a prózát a többitől, az nem más, mint hogy ezek a regények teljességgel hihetetlenek. *A bádogdob*, a *Száz év magány*, *Az éjjél gyermekei*, *Az ötös számú vágóhíd* olyanok, mint afféle ‘csináld-magad’ nagy elbeszélések, mintha, látván, hogy kultúránk semmiféle

vagy Adam Zamenzaad, akiktől magyarul egyelőre semmi nem olvasható. Érdekes módon, részben talán épp a posztkoloniális írók jelenléte miatt, a korábbi évtizedekben gyengének tartott angol regény kapcsolódott leginkább az új posztmodern kánonhoz. Ide szokás sorolni John Fowles regényét, *A francia hadnagy szeretőjét*, John Berger G. című könyvét – e kettő olvasható magyarul is –, Angela Carter utolsó regényeit (*Nights at the Circus*, *Wise Children*), Jeanette Winterson műveit (*The Passion*, *Sexing the Cherry*). Megvan viszont magyarul, szerencsére, Graham Swift *Lápvilág* című regénye. Előtérbe került a kanadai és az ausztrál irodalom (Timothy Findley, Michael Ondaatje, a magyarul is olvasható Jack Hodgins, illetve Ausztráliából Peter Carey). Az amerikai prózából főként Pynchon és Vonnegut maradt meg az új kánonban, s előtérbe kerültek mások, akiket korábban is számon tartottak, de nem ilyen hangsúlyosan, mint például Toni Morrison, a Nobel-díjas fekete író (magyarul a *Salamonének* és a *Dzsessz* olvasható tőle) vagy Doctorow vagy a szintén fekete Ishmael Reed. Másrészt, mint említettem, újra előtérbe került a dél-amerikai próza. A *Száz év magányt* újabban mint a historiográfiai metafikció egyik emblematisz szövegét olvassák, de említhetnék olyan regényeket, mint a *Terra Nostra* Carlos Fuentesről, a *Yo el supremo* (Én, a legfelső) Augusto Roa Bastostól vagy az *El beso de la mujer araña* (A pókasszony csókja) Manuel Puigtól.

T.J.: – Miért kerültek éppen olyan írók – újra vagy először – a kritika figyelmének a középpontjába e kánonátrendeződés során, akik egyrészt világnyelven írnak, angolul vagy spanyolul, másrészt olyan kulturális háttérből származnak, amely többféle kultúrát fog össze?

B.T.: – Ez csak részben magyarázható a regények önértékével, bár meggyőződésem, hogy az előbb emlegetett regények között egészen kiválóak vannak. Mint minden kánonátrendeződésnél, itt is az történt, hogy előbb az irodalomelméleti, filozófiai beszédmód változott meg, vagyis Nyugat-Európában és Amerikában előtérbe kerültek – szintén a posztmodern körébe tartozó – alternatív világlátások, mint például a feminizmus, a posztkoloniális elmélet, a homoszexuálisok és leszbikusok világlátása és irodalma. Ezek a párhuzamos világlátások már megszólalásukkor úgy beszéltek, mint amelyek csakis a hivatalos, bevett világlátással szemben nyilvánulhatnak meg. A paradoxon különben az, hogy az olyan beszédmódok, mint a feminizmus vagy a posztkolonializmus, amíg nem válnak akadémiai diszciplínává, addig a pillanatig valóban a hivatalos diskurzust aláásó diskurzusok. Az intézményesülést követően viszont – Angliában, Amerikában most már tucatszámra indítják az ilyen kurzusokat az egyetemeken, s ha megné-

hihető dolgot nem kínál történelem gyanánt, ezeknek az elbeszélőknek nem lenne más választásuk, mint hogy saját, mégoly bízarr verzióikkal álljanak elő. Mintha az élet volna lehetetlen ezek nélkül, mintha századunk történelme kizárólag úgy lenne elmondható, hogy efféle elrugaszkodott, sőt, földönkívüli nézőpontokat találunk ki.

John Mepham: *Narratives of Postmodernism*, in: *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Ed.: Edmund J. Smith. London: Batsford, 1991, 146.

(3) Ha azt gondoljuk, hogy a Kelet valami megalkotott, ahogyan én nevezem, *orientalizált* dolog, s emellett úgy véljük, hogy az efféle alkotások egyszerűen a képzelet tevékenységének szükségszerű termékei, ez nem más, mint képmutatás. A Nyugat és a Kelet közötti viszony hatalmi viszony, az uralkodás viszonylata, egy összetett hegemonia különböző fokozataiból álló viszony... A Kelet nemcsak azért orientalizálódott, mert keletiként jelent meg mindazokon a módokon, amelyek egy át-

zünk egy angol kiadói katalógust, azt láthatjuk, hogy az irodalomelméleti könyvek kilencven százaléka a posztkoloniális, feminista és fekete irodalommal foglalkozik – elveszítik ezt a szubverzív erejüket. Mindenesetre bekövetkezett egy elméleti átrendeződés.

A kánonátrendeződés másik oldala az, hogy olyan szövegek váltak fontosakká, amelyekbe – majdnem – bele lehet feledkezni, mint Rushdie vagy García Márquez könyvei. Sokat beszélünk arról, hogy a posztmodern egyik alapvonása az elbeszélés válsága, problematikusává válása, de ezt a válságot többféleképpen lehet tematizálni. Lehet úgy, hogy a történetet már atomisztikus szinten, tehát a mondat szintjén felbomlasztjuk (ez történik Sukenick vagy Federman szövegeiben), de lehet úgy is, hogy történeteket rekonstruálunk, s a regény így arról szól, miért, hogyan mesélünk történeteket? Ilyen például Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* vagy Vargas Llosa *A beszélő* című regénye. Az újabb posztmodern kánon egyik fő vonása az, hogy írói a metafikciót, az írásról, történetről szóló írást kiterjesztik antropológiai szintre, vagyis e regények arról szólnak, hogy mi a kulturális, lélektani, akár erkölcsi jelentősége annak, hogy mesélünk, s történetekkel magyarázzuk a világot.

Emellett pedig idézőjelbe téve újra megjelenik a modernség, sőt a 19. századi regény (és világlátás) totalizáló, a világot egységes történetben megérteni kívánó igénye. John Mepham

írta Günter Grass, García Márquez, Rushdie és Vonnegut kapcsán, hogy az ő nagyregényeik olyanok, mintha mégis megőrződtek volna a Lyotard által eltemetett nagy elbeszélések, csakhogy ezek 'csináld magad' metanarratívák. (2) Például e regények némelyikében van egy ember, aki miután azt látja, hogy a történetek, amelyeket ő lát, hall, megél, nem érvényesek vagy ésszerűtlenek, fogja magát és ő maga kezd el mesélni. Jó példa erre Rushdie talán legjobb regénye, *Az éjfél gyermekei*, Günter Grass *A bádogdobja* vagy Michel Tournier-től *A rémkirály*. Mindhárom elbeszélő élettörténete kísérlet egy történelmi paranoiának nevezhető érzés totalizáló történetbe foglalására: mindhárman úgy érzik, vagy úgy akarják érezni, hogy az általuk megélt, elszenvedett történelem minden eseménye nekik szánt üzenet, személyes sorsuk által előidézett történés. Mindannak, ami a világban történik, jelentése van, mert beilleszthető egy efféle magánhasználatú nagy elbeszélésbe.

T.J.: – Néhány évvel 1989 után Magyarországon bizonyára kicsit furcsán hangzik, hogy az általad említett kánonátrendeződésnek és a posztmodern kritika szempontjai megváltozásának egyik vezető alakja, Linda Hutcheon, marxista kritikus. Mi az oka annak, hogy a marxizmus az irodalomtudományban nyugaton továbbra is fontos irányzat?

B.T.: – Nem egyszerűen fontos, hanem azt mondanám, hogy egyre fontosabbá válik.

lagos 19. századi európai számára közhelyszámba mentek, hanem azért is, mert *orientalizálható* volt – vagyis hagyta magát alávetni ennek a folyamatnak. Szemernyi beleegyezés sem fedezhető fel például abban, ahogy Flaubert találkozása egy egyiptomi kurtizánnal létrehozta a keleti nő egyik rendkívül nagy hatású modelljét; a nő egyáltalán nem beszélt magáról, nem számolt be az érzelmeiről, jelenéről vagy történelméről. *Flaubert* beszélt helyette és ábrázolta/képviselte őt. Flaubert külföldi volt, viszonylag jómódú, férfi, s ezek az uralkodásnak olyan történelmi tényei, amelyek nemcsak Kucsuk Hanem fizikai birtoklását tették lehetővé számára, hanem azt is, hogy helyette beszéljen és elmondja olvasóinak, mennyiben volt ez a nő tipikusan keleti. Meggyőződésem, hogy az a hatalmi pozíció, amelyet Flaubert Kucsuk Hanemmel szemben elfoglalt, nem elszigetelt eset. Nagyjából jelképezi a Kelet és Nyugat között kialakult erőviszony-rendszert, ahogyan jelképezi azt a Keletről kialakult diskurzust is, amelyet ez a viszony lehetővé tett.

Edward Said: *Orientalism*. London: Routledge, 1973, 5.

Például Angliában az oxfordi egyetem angol irodalmi tanszékének vezetője jelenleg a munkás származású Terry Eagleton, aki kemény marxista, de rajta kívül is a legjobb nevek közül sokan baloldali gondolkodásúak (Catherine Belsey, Jonathan Dollimore, Christopher Norris, és majdnem az összes feminista kritikus). Angliában egyébként is régóta létezik egy marxista hagyomány, a cultural studies, cultural criticism, vagyis kulturális kritika (például Raymond Williams működésében), amely arra törekedett, hogy az irodalmi szövegeket társadalmi beágyazottságukban vizsgálja, ideológiakritikai szempontból olvassa.

T.J.: – Érdekes, hogy ezek az irányzatok – marxizmus, feminizmus, posztkoloniális kritika stb. – amelyek új szempontokat hoztak, s fölforgatták az irodalomról alkotott képet Amerikában és Nyugat-Európában, mind erőteljesen politikai jellegűek. Magyarországról nézve ez a jelenség nagyon különösen hat, hiszen itt épp ezt, a politikai-társadalmi értelmezhetőséget találjuk korszerűtlennek. Úgy tűnik, mintha ott jelenleg az számítna korszerű jellegzetességnek, ami itt korszerűtlennek, és viszont.

B.T.: – Először is úgy gondolom, hogy ez a marxizmus nem az a marxizmus, amely Magyarországon hatalmi helyzetben volt. Ez a baloldali irodalomértés már a dekon-

strukció belátásain túlról indul, egészen másként gondolkodik az irodalmi szövegekről, mint a korábban nálunk oktatott változat. De ez nem igazi válasz a kérdésekre. Az egyik ok szerintem rendkívül prózai. Nyugaton az egyetemeken hatalmas mennyiségű irodalmár termelődik ki, akiknek szükségük van új területekre; gyakran ez vezet egy-egy olyan új szempont felfedezéséhez, mint amilyen például a feminista, a posztkoloniális vagy a homoszexuális szempont. Ilyenkor az összes klasszikus szöveget újra végig lehet olvasni ezen új szempontok szerint. Ez ugyan nagyon gyakorlati ok, de ennek is szerepe van az elméleti átrendeződésben.

A másik ok talán érdekesebb. A marxizmus baloldali, radikális gondolkodásmód, amely mindaddig rendkívül vonzó, amíg nem kerül hatalmi helyzetbe. Az egyik angol marxista filozófus, Christopher Norris, aki a posztmodernről nagyon sokat írt, egy eszéjében azt írja, hogy mivel Nyugat-Európában nincs esély arra, hogy a marxizmus hatalmat gyakorló filozófiává váljon, ezért mindig megmarad ellenzéki, szubverzív gondolkodásnak. Norris szerint a 70-80-as években az angolszász világban a 60-as évekre jellemző politikai radikalizmus áttevődött a nyelv szintjére, az elméletbe. És paradox módon éppen ez a radikális elméletek problémája. Mostanra ez az elméleti radikalizmus

(4) V. S. Naipaul regényének Kelet-Afrikában élő, indiai származású, muzulmán elbeszélője mondja a következőket: Amit történelmünkéről és az Indiai-óceán térségének történelméről tudok, azt mind európaiak által írt könyvekben olvastam. Ha azt mondom, hogy az arabok a maguk idejében nagy kalandozók és jelentős írók voltak; hogy a mi hajósaink ajándékozták meg a Földközi-tenger térségét a háromszögletű vitorlával, ami Amerika felfedezését lehetővé tette... ha ilyesmit mondom, azért tehetem, mert európai könyvekben olvastam róluk. Ezek a dolgok nem tartoztak bele a mi tudásanyagunkba, nem lehettünk büszkéek rájuk. Úgy érzem, az európaiak nélkül egész múltunk elmosódott volna, akár a tengerparton a halászháló papucsnyomai.

A nagy folyó kanyarulatában. Ford.: Gy. Horváth László. Budapest: Európa, 1983, 16.

intézményesült: tanszékekhez jutott, s épp ezáltal vált elkerülhetetlenül tudathasadósossá – amíg kívülről, marginalizált helyzetből beszéltek, addig a szövegek érdekesebbek voltak. Ez a feminizmus problémája is, amely évek óta kínlódik azzal, hogy megőrizze radikális, alternatív jellegét, amit az intézményesülés után már nem lehet megőrizni. Mivel például Angliában az egyetemeken az irodalmat hallgatók többsége nő, s ők mind feminista kurzusokat vesznek fel, mindannyian ezen a nyelven nőnek fel, így egy éppen olyan kizárólagos, autoritárius beszédmód termelődik újra, amely ellen eredetileg a feminizmus fellépett. Az elmélet növekvő radikalizmusa talán éppen az intézményrendszerbe, a hatalmi pozíciókba egyre inkább beleszűszedett, viszont eredetileg kívülről érkező beszédmód lelkiismeretfurdalásának a kifejeződése.

T.J.: – Hogyan néz ki például a világirodalom történetének posztkolonialista újraolvasása a kritikában?

B.T.: – Voltaképpen ezek az új irányzatok, tehát az újmarxizmus, a posztkolonializmus, a feminizmus, a mai pszichoanalitikus irodalomkritika, valamilyen alkalmazott dekonstrukciónak is tekinthetők, vagyis azt vizsgálják, hogy egy adott szöveg milyen módon nem azt mondja, amit mond, hogy e szöveg ideológiai, retorikai vagy figuratív nyelvi elrendeződése milyen módon mond ellent annak, amit a szöveg mond vagy mondani kíván. A dekonstrukció szerint mindig a nyelv beszél, a nyelv teszi lehetetlenné, hogy

pontosan azt mondjuk, amit akarunk. Az új irányzatok mind dekonstruálják a szövegeket, az ún. szimptomatikus olvasást alkalmazva, vagyis a szövegben lévő töréseket, csendeket, elhallgatásokat olvassák, s azt figyelik, mi az, amit a szöveg el akar titkolni. A fő különbség közöttük az, hogy míg a dekonstrukció számára nem létezik a nyelven kívüli transzcendens jelölt, addig ezek az irányzatok a szöveg elhallgatásait, csendjeit mind egy ilyen általuk tételezett jelölt felé irányítják: vagyis amiről a szöveg nem akar vagy nem tud beszélni, s amiről ekképpen mégis mindig beszél, az nem más, mint a Történelem, a Tudatalatti vagy a nemek, fajok, népek közötti különbség.

A posztkoloniális kritika például előveszi azokat az angolszász klasszikusokat, Defoe-t, Joseph Conradot, Kiplinget, akiknek a műveiben megjelenik ez a téma, s e műveket mint a nyugati hagyomány részét olvassák, amely hagyomány valamilyen módon – e művekben is – elképzelte a harmadik világot. A kulcskönyv itt Edward Said műve, az *Orientalism*, amely felvázolja, hogyan képzelte el a nyugati gondolkodás – szembenállónak, veszélyesnek, ám izgalmaikkal és rejtélyekkel telinek – az iszlámot és a keletet. A posztkolonialista kritika a nyugati ideológiai hagyományba helyezi bele a vizsgált szövegeket, vagyis tulajdonképpen ideológiakritikával illeti őket. (3)

(5) Hogy a *Sátáni versek* eredeti prózai mű-e vagy sem, az másodlagos ahhoz a tényhez képest, hogy szépen beleillik, sőt, logikus betetőzése az orientalizmus jól ismert hagyománynak, annak a hagyománynak, amely az Iszlámról kialakított nyugati képért felelős... A 'torz képzelet' az az intellektuális és kulturális fegyver, amelyet a Nyugat kialakított magának, hogy megmagyarázza az Iszlámot és a muzulmánokat. A torz képzelet szándékos és kiszámított erőgyakorlat, amely meggátolja az Iszlám és a Nyugat közötti kölcsönös megértést... A muszlimok elsőpró többsége nem kívánja azt, hogy Salman Rushdie-t fizikai sérelem érje; ugyanakkor megbocsátani sem tudnak neki. Bolondok volnának, ha ezt tennék. Ha nem védelmezik kulturális és történelmi területüket, nem remélhetik, hogy önazonosságuk elvesztése nélkül éljék meg a jövőt.

Ziauddin Sardar and Merryl Wyn Davies: *Distorted Imagination: Lessons from the Rushdie Affair*. London – Kuala Lumpur: Grey Seal – Berita, 1990, 3., 4., 7.

Ugyanakkor a posztkolonialista kritika mai, talán már a másság nézőpontjából (azaz nem európai nézőpontból) megírt szövegekkel is foglalkozik. Előtérbe került e kritikában például a világok találkozásának és keveredésének a témája, a posztkoloniális elmélet egyik fő érdeklődési körének pedig a posztkoloniális szubjektum és beszédhelyzet teoretizálása tűnik. Az elmélet megkonstruálja a posztkoloniális szubjektum beszédének a lehetséges helyeit (marginalitás, hibriditás stb.), s utána épp ezeket a helyeket fedezi fel a posztkoloniális irodalomban.

T.J.: – De miért nevezik posztmodernnek a posztkoloniális irodalmat?

B.T.: – Nagyon érdekes, miért mondhatjuk azt Rushdie vagy a dél-amerikaiak műveire, hogy ezek eleve posztmodern szövegek, nem is lehetnek mások. Egyáltalán nem problémamentes dolog kapásból összekapcsolni a posztkoloniális irodalmat a posztmodernnel, de tény, hogy az efféle kritikát olvasva gyakran úgy tűnik: a harmadik világ írói már egyből posztmodernnek, nem is lehetnek mások, függetlenül attól, hogy előtte volt-e irodalmi modernség azon a területen. Épp a posztkoloniális szubjektum különös megszólalási helyzete az, ami paradox módon automatikusan a legújabb tendenciákhoz kapcsolja ezt az irodalmat. Carlos Fuentes írja, hogy a világirodalom súlypontja elmozdult

Európából és Észak-Amerikából, s következésképpen az európai író csakis úgy kerülhet vissza a középpontba, ha felismeri önmaga marginalitását és ebből a marginális helyzetből kezd el írni. A legjobb dél-amerikai regénypoétika (Roberto González Echevarría *Mitosz és archívum* című könyve) szerint a latin-amerikai próza mindig a hatalom azon beszédmódjainak szubverzív paródiáit írta, amelyekkel Európa Latin-Amerikáról beszélt (a jogi, természettudományos, etnográfiai beszédmódok). A Carpentier és García Márquez utáni irodalomnak nincs más választása, mint hogy megteremtse ezeknek az európai beszédmódoknak az archívumát, vagyis megírja a Latin-Amerikáról írott történetek történeteit.

Nagyon jól illeszkednek a valóság derealizálásáról hangoztatott posztmodern elméletekhez azok a gyakran olvasható nézetek, amelyek a harmadik világ valóságának fiktív voltáról, ezeknek az országoknak az európaiak által való kitaláltságáról beszélnek. Latin-Amerikában már szinte szállóigévé vált az a mondás, hogy a földrészt az európaiak előbb kitalálták, és csak aztán fedezték fel. A dolgok nevei, a dolgokról és emberekről szóló történetek mind európai konstrukciók. V. S. Naipaul vagy Rushdie többször írtak arról, hogy azok a világok, amelyekről ők írnak, nincsenek kellőképpen elképzelve,

(6) Ha az ember megpróbálja becsületesen leírni a világot, úgy, ahogyan az a vallásos emberek tapasztalatában létezik, akiknek Isten nem szimbólum, hanem hétköznapi tény, akkor a realizmusnak nevezett írásmód konvenciói teljesen alkalmazhatatlanná válnak. A realizmus racionalizmusa végső soron úgy tűnik fel, mint a szereplők vallásos hitéről alkotott ítélet, e hit érvénytelenítése. Olyan formát kell létrehozni, amely lehetővé teszi, hogy a csodálatos és az evilági ugyanazon a szinten létezzen együtt, amelyben az egyik nem lehetne fontosabb a másiknál. Elengedhetetlenül szükségesnek találtam mindezt, noha én magam nem vagyok vallásos.

Az én kapcsolatam az intézményes hittal némileg viszontagságosan alakult. Indiai muzulmán családban nevelkedtem; szüleim hívők voltak ugyan, de egyikük sem volt bigott vagy doktrinér. Évente két-három alkalommal, a nagyszabású Eid-fesztiválok idején, amikor reggel felébredtem, az új ruha már ott várt az ágyam mellett; felöltöztem, apámmal elmentünk a hatalmas imaszőnyegre a bombay-i Péntek-mecset előtt, ahol együtt hajladoztam a sokasággal, nagyjából úgy motyog-

vagyis az íróknak a feladata az, hogy életre képzeljék ezeket az országokat, világokat. (4) Nem véletlen, hogy a *Száz év magány* első oldalán ez a mondat szerepel: annyira új volt még a világ, hogy a dolgoknak nem volt neve, mindennek nevet kellett adni. De a mimetikus indíttatású regényírói programokat nézve is egy nem-realista poétika körvonalazódik előttünk. Alejo Carpentiert, a kubai íróat érdemes itt idézni, aki több helyen írt arról, amit mi mágikus realizmusnak nevezünk; ő úgy nevezte: a dél-amerikai csodás való. Carpentier azt írja, ha a dél-amerikai regény a mi (európai) fogalmaink szerint realista akar lenni, akkor nem lehet realista, mert olyan valóságot kell leírnia, amelyben különféle világok, valóságok léteznek egymás mellett, egy adott pillanatban párhuzamosan többféle valóság- és időfelfogás működik.

Rushdie is ír a mágikus realizmusnak nevezett módszerről. Szerinte ez azoknak az íróknak a beszédmódja, akik vándorlók, száműzöttek, akik elvesztették a gyökereiket, s úgy próbálják gyökértelenség-érzetüket megszüntetni, hogy apró darabkákból próbálják újra összeállítani az elvesztett világukat. Mivel csak darabkákra emlékeznek, felnagyítódnak, szimbolikussá válnak ezek a darabkák. A mágikus realizmus legtöbb képviselője maga is kulturálisan hibrid. Mi ugyan úgy ünnepeljük ezeket az írókat, mint a spontán,

áradó elbeszélés művészeit, akik felfrissítik az irodalmat, nem szabad azonban elfelejteni, hogy például a dél-amerikai írók jó része Európában tanult, Asturias és Carpentier, akiket a mágikus realizmus megteremtőinek tekintenek, éppen antropológiát, azaz pontosan azt a beszédmódot sajátították el, amelyen az európai ember beszélt az ő világukról. Asturias azt mondja, az indián mítoszokat kell újra megszólaltatni, de ő ezt már nem spontán módon teszi. Arról nem is beszélve, hogy mindketten szoros kapcsolatban álltak a francia szürrealizmussal. A kulcskérdés itt a nézőpont kérdése; hogyan tud az európai műveltségű író úgy beszélni a másságról, hogy az ne egy felső nézőpontból történjen, de ne is azonosuljon a mássággal? Hogyan tud a marginalitás pozíciójából beszélni, ha közben a marginalitást kívülről is látja? Ezeken a pontokon jönnek létre az olyan naivitást sejtető, de végtelenül rafinált szövegek, mint a *Száz év magány* vagy Rushdie regényei. És szerintem ezek azok a pontok, ahol a posztkoloniális irodalom valóban posztmodernnek tekinthető.

T.J.: – Néhány éve olvastam Mark Edmundsonnak egy tanulmányát a posztmodernről, amelyben a posztmodern két szakaszáról írt, s míg a korábbi szakasz kulcsfigurájának Pynchont nevezte, a mostaniénak Rushdie-t. A posztkoloniális kritika felől nézve vi-

va végig a számomra érthetetlen arab szöveget, mint ahogy a katolikus gyerekek tesszik – vagy tették – a latinnal. Az év többi részében a vallás háttérbe szorult. Volt egy keresztény ájám (vagyis dajkám), akinek a kedvéért karácsonykor fát állítottunk és dalokat énekeltünk a kis Jézuskáról, anélkül, hogy emiatt akár egy csöppet is zavarban lettünk volna. A barátaim hinduk, szikhek, párszík voltak, mindez azonban akkoriban a legkevésbé sem tűnt fontosnak számomra.

Isten, Sátán, a Paradicsom és a Pokol egyszerre tűntek el az életemből, tizenötödik életévemben, amikor egészen hirtelen elvesztettem a hitemet. Élénken emlékszem rá. Akkor már Angliában voltam iskolás. Az ébredés pillanata voltaképpen egy latinórán érkezett el, utána pedig, hogy bizonyosságot tegyek frissen szerzett ateizmusomról, vettem magamnak egy meglehetősen ízetlen sonkás szendvicset, s ekként, életemben először, megízleltem a disznó tiltott húsát. Nem dörgött az ég, és a villám sem csapott le, hogy halálra sújtsa. Emlékszem: úgy éreztem, hogy életemben maradásom új álláspontom helyességét igazolta. Kicsit azért sajnáltam, hogy a Paradicsomot is elveszítem: az iszlám mennyország, legalábbis ahogy én azt akkor-

szont Rushdie – legalábbis a *Sátáni versek* Rushdie-ja – nemcsak a legfontosabb, de a legproblematisabb szerzőnek is tűnik.

B.T.: – Rushdie regényeit a *Sátáni versek* után vette kézbe a legtöbb olvasó. Ha a *Sátáni verseket* Rushdie többi regénye után olvassuk, egészen más hatást kelt a szöveg, másról szól. Egy mohamedán kritikusa azt írta, őt az egyáltalán nem érdekli, hogy e regény mint irodalmi műalkotás eredeti-e, jó-e vagy sem, az érdekli, hogy blaszfémia, szentségtörés, csak ekként lehet olvasni. Mohamedán kritikusok azért tartják veszélyesnek e regényt, mert szerintük azt az európai nézetet képviseli, amit a világiság fundamentalizmusának vagy torz képzeletnek neveznek, azaz hogy az európai embernek joga van megírni a többi kultúra történetét, teleologikussá tenni e történeteket, s ezáltal lefoglalni a többi kultúra jövőjét, eleve meghatározva azokat a beszédhelyzeteket, amelyekben a másságból meg lehet szólalni. (5)

En – mint európai irodalmár – szeretném azt gondolni, hogy nem ez a Rushdie-regények lényege, de tisztában kell lenni azzal, hogy a muszlim valláson belülről nézve ez nagyon gyengécske álláspont, olyan, amely nem érintkezik, nem képes vitába bocsátkozni egy hithű muzulmán véleményével. A *Sátáni versek*, regényként olvasva, beleilleszke-

dik egy olyan nagyobb hagyományba, amelynek az elején például a *Mester és Margarita* áll. A *Sátáni versek* egyik legcélravezetőbb olvasata, ha e két regényt együtt olvassuk, hiszen mindkét műben szent szövegek apokrif változatával találkozunk, és mindkettőben a történet szintjén is a szakrális szféra jelenik meg, száll le egy-egy nagyvárosban, Moszkvában illetve Londonban, s a regények arról szólnak, hogyan bolygatja fel e nagyvárosokat e másik szférának a megjelenése. Jó néhány évvel később, hogy a halálos ítéletet kimondták rá, az író azzal védekezett, hogy a Koránnak az az újraírása, ami a regény egyik altörténete, az egyik szereplő rémálmaként olvasandó. E szereplő egy indiai színész, aki isteneket játszott indiai kommersz vallási filmekben, s egy napon elvesztette a hitét – ugyanúgy, ahogy Rushdie is, egyik pillanatról a másikra –, elment Angliába, s útközben a repülőgépen támadt ez az álma – afféle büntetésként.

tájt elképzeltem, kifejezetten hívogató helynek tetszett kamaszkori önmagam szemében: úgy reméltem, hogy ott a mennyországban majd kirendelnek mellém, csak is személyes szórakoztatásomra, négy szépséges nőnemű szellemként, avagy hurrit, akiket nem érintett még sem ember, sem dzsinn. Az illatos kert örömei: fáj, hogy le kellett mondanom róluk.

Attól a naptól fogva, máig is teljességgel világi embernek tartom magam, s vonzódtak a világi radikalizmusnak azok a nagy hagyományai – a politikában a szocializmus, a művészetekben a modernizmus és leszármazottai –, amelyek a huszadik századi történelem oly nagy részét mozgatták. Ám talán éppen azért írok, legalábbis részben, hogy másféle álmokkal töltssem meg az üresen maradt Isten-kamrárt, mely végső soron nem más, mint egy álmodozásra szolgáló szoba.

Az álom legbelső lényegünk része. Mivel rendelkezünk az öntudat képességével, megálmodhatjuk önmagunk változatait, új éneket a régié helyett. Ébren csak úgy, mint alvás közben, a világra adott válaszuk elsősorban képzeleti, alkotó természetű: vagyis képeket készítünk. Magunk készítette képeinkben, eszméinkben létezőnk. Először képeket gyártunk a világról, aztán a kép keretén belülről lépünk. A képet lassacskán a világgal azonosítjuk, így aztán, bizonyos körülmények között, még háborúzni is elmegyünk, mert valaki más képeit a magunkénál kevésbé tetszetősnek találjuk.

Salman Rushdie: *In God We Trust* (Istenben bízunk), in: *Imaginary Homelands*. London: Penguin – Granta, 1992, 376-8.

Egy esszéjében Rushdie megírta, hogyan vesztette el a hitét, s hogy milyen nehéz feladat számára vallásos emberek szemszögéből láttatni a világot. (6) A *Sátáni versek*ben, mint a többi regényében is, Rushdie a szent tartalmát vizsgálja, szent és profán határát, mégpedig úgy, hogy a szentséget mint egy állandóan meglevő transzcendencia-igényt mutatja be, amelynek egyedi megvalósulásai, a vallások, mindig a történelemben, a profán létezésben jönnek létre. Az emlegetett esszében Rushdie arról ír, hogy ugyan elvesztette a hitét, s teljesen világi embernek vallja magát, de támadt benne a hit helyén egy lyuk, egy űr. Ez az az űr, amely minden regényében visszatér: egy világok, kultúrák között lebegő emberben mindig megmaradó vágy a szentség biztonsága után, egy lyuk, amit valahogyan be kell tölteni, ha mással nem, szent szövegek újraírásával.

Szajla

Verstanulmányok egy regényhez

Miki sírjánál

*Megelőztél, barátom,
mindig lassú voltál és kényelmes,
de most előre szaladtál,
még azt sem vártad meg,
hogy rendesen megöregedj,*

*nem tudtam eljönni a temetésedre,
de értesültem gyors távozásodról,
megtelefonálta apám,
ki azóta szintén elment,*

*jó helyre kerültél a temetőben,
jobb szélre, fent, az új részen,
egészen közel a Baji-pásthoz,
hol gyerekkorunkban annyit játszottunk,
csak a drótkerítés és a földút választ el tőle,
irigyellek érte,*

*síremlék van fölötted,
nem vagy már új halott,
két éve fekszel itt,
és csontjaidat kivéve úgy szétomolhatott mindened,
hogy nem mernélek megnézni,
ha netán kihantolnának,
mégis olyan, mintha nemrég vágtál volna elém,*

*mindig reméltem,
hogy egyszer megnyílsz és elbeszélgetünk,
hogy él benned a kisfiú, ki egykor voltál, és vár,
lehet, hogy én is hibás vagyok,
mert nem bátorítottalak eléggé,*

*neheztelek rád,
hogy így siettél,
és gyászollak.*

Közelítő nap

Téli nap lesz majd, szikrázó és derűs,
reggel kilenc óra, vagy még több,
ha megnézi akkor valaki valahol helyettem az időt,
fekszem otthon az ágyon, elnyúltan, hanyatt,
szemem nyitva, testem kitakarva,
hónaljig felcsúszott a pizsamafelsőm,
rúddá sodródott alattam a lepedő,
fejem alól hiányzik a párna,
az ágy végén szék,
rajta a ruhám,
melyet előző este levetettem,
szépen kisimítva a nadrágszár, mint máskor,
az ing a támlán,
az ágy mellett a papucsom,
gondosan egymás mellé illesztve, orral kifelé,
hogy leszálláskor egyből beleléphessek,
az éjjeliszekevényen könyv,
melyet elalvás előtt olvastam, Tömörkény
vagy Thomas Merton,
mellette a szemüvegem,
melyet használtam,
ott a tokja is,
de nem tettem bele,
csak középtájjra helyeztem,
nehogy véletlenül lesodorjam éjjel,
ha a kapcsoló után matatok,
hideg van a szobában,
a kályhában nem ég a tűz,
éjjélkor tettem rá utoljára,
aztán bekapcsoltam az olajradiátort,
de nem ad elég meleget,
és erősen lehűlt a levegő,
sárgás derengésben a tárgyak,
az elsötétítő függöny okozza,
az ilyen színű,
egy résen besüt a Nap,
hosszú fehér csíkot fektet az asztalra,
egy fényképig nyúlik a vége,
a fiam van rajta hat és fél éves korában,
ez a felvétel kivált a szívemhez nőtt,
lefekvés előtt valamiért elővettem,
és elfeledtem elrakni,
kint minden fehér, békés,

nagy hó esett éjjel,
számítottam rá,
és kikészítettem a hólapátot,
az eresz alatt van, a falhoz támasztva,
az úton lépésben haladnak az autók,
valahol fát aprítanak,
a szomszéd havat lapátol,
tompák a zajok,
egy ismerős, aztán egy távoli rokon megy el a ház előtt,
egy pillantást vetnek az udvar felé,
de nem tűnik fel nekik semmi,
és nem jön be senki,
még nem tudják,
hogyan hajnalban meghaltam,
csak a kutyák sejtenek valamit,
mert hallgatnak,
és nyugtalanul tekintgetnek az ajtó felé,
mely sehogy se akar kinyílni.

A REND KÁOSZA ÉS A KÁOSZ RENDJE

Mai kottaértésünk határai

1.

Az írás, pontosabban az európai műzene írottságának ténye a jelek szerint nem kapta meg azt az ontológiai státusnak járó figyelmet az elmúlt évtizedek zenetörténeti-interpretációtörténeti vizsgálódásaiban, mint amit az irodalom felől megkapott. Ennek egyik jele, hogy szemben a 17. század előtti zenékkal, melyeknél a notáció összemérhetetlensége elfogadott gondolat (és amelyek jellemző módon sokszor kiszorulnak a „régizene” szóhasználat keretei közül), a 17-18. századi kottázást a mai közegbe rendszerint veszélytelenül átírhatónak vélik. Sok szó esik persze a zenei helyesírásról, melyet a közreadónak úgymond modernizálnia kell. Ám az, hogy e modernizálás során a mű maga kárt szenvedhetne, nem merül fel. A felismerést, meglehet, az is késlelteti, hogy a mai és a korabeli kottairás jelkészlete maga nagyrészt azonos. Ebből azonban nem következhet, hogy egy és ugyanaz a jelkészlet egy és ugyanazon kóddal desiffrírozható. A korabeli kottázás mai közreadásának helyesírási feladatként való meghatározása abszolutizálja azt a mű-kotta viszonyt, melyet valójában csupán a mai kottaolvasás előfeltételez. Így aztán rejtve marad a köztük fennálló bensőséges viszony – végső soron az, ami a kottaolvasást és az interpretációt bármely más formáját megértéssé, éspedig éppen az adott mű megértésévé teszi.

2.

A helyesírás korszerűsítése mellett azzal szokás érvelni, hogy a régi kottázás sok mindent előfeltételezett, ami ma már nem értődik magától. Ezért kellene például pótolni az azonos helyekről hiányzó vagy csupán rövidítésszerűen használt jeleket. Az úgynevezett analógiák pótlása ezzel szemben nem azért téves, mert így a hangzó zene önmagát sosem ismétlő szabadságát béklyózzuk meg. Hiszen ez az érv már eleve feltételezi, hogy a kotta célja a hangzó zene leképezése. A helyzet azonban az, hogy a régi kotta eredetileg nem kívánt interpretációs utasításokat közvetlenül közölni: maga a műalak foglalta eleve magában önnön megtestesülésének és ezzel továbbhagyományozásának lehetőségét. A kotta természetesen kezdettől fogva *mozgásban volt* afelé, hogy előadói utasítássá váljon. Ez a mozgás azonban sosem érte el végpontját: kottairásunk, legalábbis a 20. század második feléig, sosem tagadta meg eredetét, és ez az eredet a mű eszméjének a zene közegeiben való (igen kései) megjelenéséből érthető meg. Kottairásunk eredendően nem zenét, hanem művet rögzít. A mű rögzítésének gesztusa, melyet az alkotó dicsősége megörökítésének humanista eszméje táplál, nem a mulandó, hanem az állandó elemeket részesíti előnyben. Nem a mű hatását, hanem pusztán a művet; nem effektust, hanem af-

fektust. Egy majdani, fiktív megszólaltatás lejegyzése nem kevésbé másodlagos-követő jellegű, mint a notációnak, mint egy tényleges megszólaltatás lejegyzése. Ezzel szemben a notáció mint a mű notálása preskriptív jellegű. Ez az egyetlen mód, hogy a lejegyzés aktusa őrizze az alkotás mozzanatát, s ne váljon tőle függetlenül elképzelt vagy megvalósult hangzások semleges csatornájává.

3.

Azzal, hogy a kottát csakis a zene időbeli lefolyásának képeként olvassuk, valójában preegzisztens értelmezési közegbe helyezzük: a ritmus ekkor az elvont időparamétert, a hang az elvont akusztikus paramétert testesíti meg és feltételezi. Márpedig valamely eleve adott értelmezési közeg szükségképp az értelmezést szorítja ki. Ez a közeg a régi kottából hiányzik. Ott a mű újból és újból maga vájja ki önnön értelmezési közegét. A mai kottaolvasás jelszavának helyén: „ahol nincs jel, ott ne játssz semmit”, egy másik állt: „ahol nincs jel, ott a megszokott módon játssz.” Valamely jel jelenléte tehát nincs befolyással a jel híján való helyek értelmezésére. A mai olvasás felől a dolog úgy írható le, hogy a jelek rendre átnyúlnak az előadási jel szerepére szűkített jelentéstartományukon. Az ütemvonal, amit ma pusztán az időbeli történés mechanikus tagolásaként olvasnak, eredetileg a konkordancia, az akcentus és a formai tagolás gazdag jelentéstartományából kínálta önnön értelmezési lehetőségeit úgy, hogy egyik a másikat nem feltétlenül szorította ki. Egyes artikulációs jeleket szintén csakis az adott hely értelmezett: a jelentést minden egyes alkalommal meg kellett fejteni, és az emiatt mindig kicsit módosult, mivel nem valamely kimerevített fogalomnak, hanem ellenkezőleg, a hely egyszerűségének volt alárendelve. A staccato-pont például mint előadási utasítás egyszerűen megfoghatatlan, mivel nem önmagában valamely játékmódra, hanem az adott helyen *egyébként* érvényben lévő játékmód feloldására utal. A notáció nem a zenét övező néma és jelentéstelen tér felől, hanem a már eleve ismert és megszokott felől közelített a lejegyzendőhöz. A kottától függetlenül létező tudásra alapozta létét, és ez szabta meg értelmezésének horizontját. Konstitutív szerepe a megszólaltatásban azonban nem volt. Mindez természetesen következményekkel jár az előadó számára is: két, hangzó paramétereikben ad abszurdum teljesen megegyező előadás is különbözőnek és hitelesség mentén is megkülönböztetendőnek mondható, ha az előadók szándéka különbözik. Nem szabad mindegynek lennie, hogy azért játszottunk-e staccato, mert a szerzőnek, ki tudja, miért, ez volt a kívánsága – vagy pedig azért, mert az artikuláció valójában nem elsősorban előadói utasítás, hanem a mű szerkezetének immanens része. A közhely, mely szerint a 19. század előtti notáció csupán gyéren és esetlegesen tartalmaz előadási jeleket, elhallgatja a tényt, hogy a jelen lévő előadási jelek viszont igen gyakran nem a megszólaltatás egyik vagy másik paraméterére irányulnak, hanem effektusokat idéznek a maguk egészében. A legato-ív például, melyet ma pusztán a megszakítatlan játékmód jelzéseként olvasnak, eredetileg egyetlen effektusra utalt, amely egyazon gesztussal ölelt fel hangsúlyt, hang-erőt, artikulációt, továbbá hangszertechnikai utasításokat. Ez az olvasat a jelet nem szakította le a jelzett zenéről – az effektust az affektus hordozójaként tudta felmutatni. Amikor a mai olvasat a jelet merő információként kezelve ok-okozati összefüggésbe (az utasítás-végrehajtás mechanizmusának rendszerébe) helyezi, akkor megfosztja attól a képességtől, amellyel az a szerzői szándékot pusztán írotttsága révén közvetíteni tudta. Ekkor az előadó már nem a művet magát, hanem, a mű távollétében, egy annak lenyomatát őrző jelsort kénytelen letapogatni. A szöveg teremtett mivoltának megtagadása és a megszólaltatásnak a műtől mint eszményi szerkezettől való elidegenítése tágabb értelemben nem más, mint a zene szellemi eredetének ignorálása.

Azzal a szóhasználattal, hogy a régi kottairás „másra”, valami rajta kívülállóra hivatkozik, voltaképp azt állítjuk, hogy nem a részletek felől közelített egy idealisztikus Egész felé, hanem az eleve birtokában lévő Egészből indult ki. Hogy az egyes jelek nyitottak voltak egymás felé, ahogyan a kotta maga az általa hordozott műalkotás Egész-mivolta felé. És valóban: alig akad olyan eleme a régi kottázásnak, amely ne közvetlenül az éppen adott helyből fakadna, és amely ne értelmezné újra önmagát minden egyes esetben. A módosítójelek érvényességének határát például a mindenkori zene tagolása szabta meg: miközben e határ a mai szabály szerint a mindenkori ütemvonal, egy erőteljes frazeálóerővel bíró akkord gesztusa éppúgy érvényteleníthette a jeleket egyetlen taktuson belül is, ahogyan valamely formarész vagy idegen hangnem kohéziós ereje tartósíthatta érvényességüket akár hosszú ütemeken át is. A kottaolvasás aktusa ekkor mindenesetre eleve magába foglalja az adott mű bizonyos fokú elemzését. A sor folytatható olyan példákkal, melyeket ma az ortográfia területére sorolnak: a száraz és a gerendák vagy a kulcsváltás eseteivel. Például a 18. századi billentyűs notációban a polifónia maradványaként szívósan továbbélő szólamos írásmód egészen más képzeteket indít el, mintha akkordosítják ugyane notációt. A gerendák iránya – egy, ma úgyszólván nyomdatechnikainak tekintett mozzanat – a hangzó zenével összhangban félreérthetetlenül ki tud emelni egy zenei gesztust a papíron is. A kulcsváltás sok esetben szintén nem a mai kottairás racionális ökonómiáját, hanem konkrét képzeteket szolgál: lehet, hogy egy basszuskulcsot tipográfiaiilag előnyösebb volna kiiktatni, mert látszólag fölöslegesen tör meg egy zenei ívet. Csakhogy mellőzésével elveszne az a tutti-képzet, amelyre az adott hely hivatkozik. Végző soron valamennyi jel magával hozza *helyét*. Ezért nincs szükségük közös: előzetesen feltételezett, *vagyis* utólag konstruált helyre, vagyis ezért tátong szűk, ám áthidalhatatlan rés a valóságos helyek összessége és az elvont fogalom jelentése között. Ezzel a *helyességgel* a mai olvasat pontossága nem versenyezhet.

A műtől megfosztott kotta valójában a művet fosztja meg annak eredetétől. Az eredet, az originalitás a régi zenélés szóhasználatában rendszerint a hangzás vagy a kottaszöveg originalitására utal. Kérdés azonban, van-e autonómiája a zene hangzó vagy írott aspektusának, ha eközben figyelmen kívül hagyják, hogy ez a zene mindenekelőtt műalkotás. A zenemű mint mű ugyanis nem megszólalásakor válik Egésszé, ezért eredete sem hangzási vagy szövegi aspektusában, sokkal inkább teremtett mivoltában keresendő. A mai olvasatban végző soron az alkotói tett: a zene műalkotás mivolta vész el. E ponton felmerül egy fontos gyakorlati kérdés: a (szerzői) kézírás átírhatatlansága. Semmiféle mágikus erővel nem ruházzuk fel az autográfot, ha kijelentjük róla, hogy a mű eredetéről képes vallani azáltal, hogy benne a mű mint Egész a kézírás vezetésében is tetten érhető. Könnyen lehet, hogy mindaz, amit a korabeli kottázás összemérhetetlenségéről állítottam, a zenének a kézírástól való elválaszthatatlanságából, alapvetően kézíratos terjesztéséből fakad. Ott, ahol az autográf és az első nyomtatott kiadás egyaránt fennmaradt, jól látszik, hogy a közreadás számos problémája nem időbeli távolságunkból, szemléletünk történetiségéből adódik, hanem probléma volt már az autográfból dolgozó korabeli kiadó számára is. Egyfelől e kiadók sokszor, már csak alibiből is, fotografikus értelemben hűségesebb kottaképet produkáltak, mint egy mai Urtext-kiadás. Másfelől viszont az is világosan látszik, hogy ez a hűség a szerzői kézirat tényleges megértését pótolta. Manapság hajlamosak vagyunk az előadói gyakorlatról vagy a kottázás összemér-

hetetlenségéről való tudásunkat korabeli közkincs-ként feltételezni, holott e tudás valójában csupán a zenésztársadalom elitjének birtoka volt. A nem jó iskolát járt vagy amatőr rétegek – éppen, akiket a kiadók kiszolgáltak – a kottát alighanem ugyanúgy pusztán előadási jelsorként olvasták, mint kései utódaik. Időközben csupán annyi történt, hogy a kotta *egyik*, történetesen a legvulgárisabb, legkülső, laikusoknak szánt, még legitim értelmezési rétege egyeduralkodóvá vált.

6.

Hogy a szöveg, hagyományozásának valamennyi eljárása során, ha infinitezimális mértékben is, de változik – hogy tehát van ereje kibújni egy fiktív előadás egyszer s mindenkorai rögzítéseként való értelmezése alól –, abban a műhöz való viszonyának bensősége ismerszik fel. A kottairás annyiban képes egy Egész közvetítésére, amennyiben a mű testét magát, nem pedig az arra csupán utaló előadási jelsort nyújtja megszólaltatásra. De végül is az Egész sem más, mint metafora. Amikor a mai olvasat eredetétől mint műalkotás mivoltától fosztja meg a kottairást, akkor valójában szakralitásától fosztja meg. Azt a szakrális teret bontja le, melyben a zene mint műalkotás hangozhat fel. Mármint a művet éppen csakis e szakrális tér teheti művé: Egésszé. A zenei tér szakralitásáról sok nyelv önkéntelenül vall, amikor a zenélést játéknak nevezi. A játékban megnyilvánuló rend – és mindenfajta rend eredendő játékossága – ugyanis éppen a szakralitás lenyomata. A rend szakrális eredetű. Amikor a mai olvasat a hangzás elvont paramétereit olvassa ki a kottából, akkor az egyszer már különválasztott paramétereket nem képes újból organikus rendbe illeszteni. Az explicit rend, melyet sugall, valójában az organikus rend hiányából fakadó káoszt leplezi, az organikus renden nyugvó régi kottairás explicit rendetlenségét pedig káosznak mutatja. Holott a játék mint rend éppúgy nem tud eleve adott (azaz: profán) térről, mint ahogyan a régi kottairás sem – a játéktér feszített felületét maga a játszás teremti. A játéktér előzetes létrehozása egyben annak profanizálása. Az az álkultusz, amit a „komoly” zene a zene egészéről való végleges leszakadásának pillanatától követel magának, valójában éppen a könnyű zene játékosságában rejlő szakrális eredet elvesztésének kompenzálása. A leszakadás e pillanata mellesleg alapvetően egybeesik a kottairás szintén 19. századi funkcióváltásával a mű és a mű hatásának rögzítése között. Az a semleges (profán) zenei közeg, melyet a mai olvasat előfeltételez, pontos megfelelője annak, ahogyan a mai köztudat a játéknak csupán lefokozott valóságtartalmat tulajdonít egy előfeltételezett hétköznapi-normális valóság ellenében. Csakhogy a játék tényleges játékossága éppen abban van, hogy e hétköznapi valóság lefokozott mivoltát az élet eredendő szakralitásába emeli vissza. Ezért lehet beszélni egyébként – továbbra is az antropológia nyelvét kölcsönözve – a régi kottairás archetipikus jellegéről is. Hiszen ha a régi kotta valóban a fentiek szerint működik, akkor egy előadói manír, például egy *messa di voce* nem járulék, mellyel a semleges közegben fogant zenét utólag felruházzuk; benne sokkal inkább *a messa di voce* nyilatkozik meg, a kontextushoz igazodva, mégis a maga archetipikus mivoltában. Ezzel kimondódik az is, hogy a régi notáció éppen ezért volt képes őrizni a mű felé való nyitottságát, mert még nem zárult le az írásosság előtti zenehagyományozási módszerek előtt.

7.

Amikor a „historikus” előadói irányzat teoretikusai a szöveget rendre a megszólaltatás szempontjának szolgáltatják ki, akkor éppen a szöveg ontológiai jelentősége, a mű

számára való haszna vész homályba. Hogy a régi kottából a korabeli előadói szokások egy része visszakereshető, nem azt bizonyítja, hogy a kottairás el kívánt számolni e szokásokkal, hanem azt, hogy eredendő célja, a mű időtlenítése, soha nem mehetett végbe maradéktalanul. Az *Aufführungspraxis* kutatója valójában maradékokkal dolgozik, melyek nem a kottairás szándéka szerint, inkább annak ellenére maradtak a szövegben. A historikus előadó a 19. századi romantikus historizmus követője annyiban, hogy a kottát mindkettő a mű megszólaltatásához szükséges utasításként olvasta, amely mögül a mű jelenvaló teste ellillant. Különbség csupán az utasítások értelmezésében mutatkozik. A szöveg effajta túlértékelése mögött valójában az előadás túlértékelése rejlik; annak előfeltételezése, hogy a kottából először az előadás alkalmával válik műegész. (A kotta műimmanenciája felől ugyanez természetesen az előadó szerepének kisebbitése.) Mindebből az is következik, hogy a történeti mű közreadásának aligha van akkora tétje, mint amekkorát a mai zenetudomány tulajdonít neki. Másodlagos kérdés, vajon lefordítja-e a közreadó egy jel korabeli jelentését a közvetlen előadási jelek mai közegébe, vagy változatlanul hagyja a szöveget. Akárhogy dönt, megkerülhetetlen számára az előadó előzetes tudása a korabeli kottázás működésének a maitól eltérő feltételeiről. Ezt az előzetes tudást a kotta nem szabad hogy kiiktassa és helyettesítse. Végső soron mindkét kottakép megszólaltatásában jelen kell lennie a gesztusnak, mely ennek az előzetes tudásnak teret enged. A gesztus, bár nem kanonizált tudományos kategória, annál inkább kulcsszó: arról a pontról képes számot adni, ahol a hangzó zene szellemi eredete lelepleződik. Önmagában az, hogy mi áll a kottában, másodlagos. Ahogyan másodlagos az is, hogyan játsszák, ami benne áll. A döntő, *miért* játsszák úgy, ahogyan játsszák: a szándék. A gesztus ezt a miértet képes a megszólaltatásba integrálni. A jelen írás utolsó paradoxona, hogy a kottának a művel való bensőséges kapcsolatáról, a zenélés szellemi eredetéről éppen annak leganyagibb mozzanata képes vallani.

Első változata elhangzott 1994. november 5-én a Zeneakadémián, a Somfai László zenetudós 60. születésnapja alkalmából rendezett szimpozionon.

Két történet

(*Mindszent hava*)

1.

A félig montenegrói, félig magyar zsidó származású Danilo Kiš betegágyán feküdt, amelyről már sejtette, hogy a halálos ágya is egyben. A sejtburjánzás megállíthatatlannak bizonyult. 1989. október 15-én úgy határozott – hogy megőrizze elmúlásának méltóságát –, maga dönt sorsáról. Akkor már tudta, nem gyógyítják meg a Magyarországról hozatott Béres-cseppek, sem a drágábbnál drágább nyugati gyógyszerek. Úgy határozott tehát, hogy beszünteti a gyógyszeres szedését és a táplálkozást, és vízen kívül semmit sem vesz magához. Így várta a halált Danilo Kiš, a félig montenegrói, félig magyar zsidó származású utolsó jugoszláv költő, műfordító és prózaíró.

Halála előtt néhány órával odahívta feleségét, Pascal D.-t és kimerültségtől elgyötört hangon egy verset suttogott a fülébe. Pascal D. nem értette a verset, mert Danilo Kiš nem szerbül mondotta, amit mondott, hanem magyarul. Pascal D. szerb helyesírással lejegyezte ezt a verset, és elküldte K. P.-nek.

2.

Mirko Kovač szerb író 1992. Szent Mihály havának egyik éjszakáján álmában valahol Közép-Isztriában találta magát, olyan ösvényen, ahol egykoron glagolita papok jártak-keltek. Sűrű sötétség vette körül. Reszketett félelmében. Egyszer csak Danilo Kiš harsány és magabiztos hangját hallotta, de nem értette a nyelvét. Érthetetlen és különös beszédéből semmi sem jutott el a tudatáig. Abban a pillanatban egy fénynyaláb tűnt föl az égen, és megvilágította valakinek a lábnyomait. Mirko Kovač bátorságot gyűjtött, és követte a nyomokat, míg egy glagolita feliratú kőtáblához nem ért. A kőtáblánál Danilo állt, és egy megégett könyvet tartott a kezében. „A glagolita betűk olyanok, mint a hangjegyek. Ezek a lélek jelei” – mondotta szerbül, majd így folytatta: „Tudom, te azt hiszed, meghaltam, és ez igaz is, bár a halál egészen más, mint ahogy ti, élők fölfogni képesek vagytok. A Nagy Világkiállítás megnyitójára hívtak meg. Minden, amit romba döntöttek, újból meg lett festve. Ez egy kozmikus méretű festmény. Isten nyelvén fogok szólni. De nem ezért hívtalak ide.” Itt Danilo elmosolyodott, egy könnyed mozdulattal letörölte a kőtáblába vésett jeleket, és ujjával egy verset írt rá, majd nevetve így szólt: „Javított kiadás”. Majd a félig megégett könyvet ma-

gasba dobva lángra lobbantotta és eltűnt. Mirko Kovač egy ideig zavarodottan álldogált az ismeretlen betűhalmaz előtt, aztán – a még égő könyv fényénél – gyorsan lemásolta a verset. Mikor végzett, ismét sűrű sötétség vette körül, felázott úton indult visszafelé, de megbotlott, zuhanni kezdett a mélybe.

Ekkor ébredt föl az író. Reszketett és csuromvizes volt. Nehezen tudott csak visszaaludni. Reggel, mikor fölkelt, egy cédulát talált az ágya mellett álló kis asztalkán. Szép, kalligrafikus betűkkel az a vers volt ráírva, amit álmában lemásolt. Mivel nem értette, újra lemásolta, az eredetit gondosan jegyzetei közé helyezte, a másolatot pedig postázta K. P.-nek, hogy fordítaná le neki, amennyiben egyáltalán értelmes szövegről van szó. Annyit írt még Mirko Kovač, hogy Danilo nem mint tanácsadó jelent meg álmában, hanem mint hasonmás, aki társsa a rettegésben.

Mit mondhat még ezek után a krónikás? A waka két variációját K. P. halála után találta meg Kávai Melchior költő K. P. számítógépében, a 'tankakis' fájlban. Ezt közöljük most. Ezenkívül közöljük Pascal D. átíratát latin betűkkel. És még hadd mondjuk el azt, amit Pascal D. beszélt el e sorok írójának. „Danilo Kiš verssel kezdte pályafutását és verssel fejezte be. De nem az *M. T. asszony halálhírére* cíművel, mint ahogy azt a kritikusok és irodalomtörténészek hiszik, hanem ezzel a wakával, amelynek végső variánsa az, amelyet Mirko Kovač jegyzett le, hacsak valakinek az álmában nem végez újabb korrekciókat.”

1. Mély kútba pörög
A juharfa termése
Szelíd hullámok

Teszik láthatatlanná
Illó hasonmásodat

Párizs, 1989. októbere

2. Juhar termése
Pörög le mély kutadba
Apró hullámok

Teszik láthatatlanná
Illó hasonmásodat

Közép-Isztria, 1992. szeptembere

(Boldogasszony hava)

A cselekvés semmit sem mond el Isten lényegéről, de leírja a teremtményeivel fenn tartott kapcsolatait – jutottak eszébe Maimonidész gondolatai Áron Lévinek 1493. első hónapjában.

Áron Lévi alig pár hónapja élt a balkáni kisvárosban, amelynek a nevét azóta képtelen volt megjegyezni, hogy odaérkezett. A Legkatolikusabb Királyi Rendelet okán volt kénytelen elhagyni Spanyolországot sok-sok sorstársával együtt.

Most egy sötét szobában ücsörgött, durva lópokrócba burkolózva. Hidegtől elszokott teste már elgémberedett a fagytól. Így, fogvacogva elmélkedett.

* A vers, melyet K. P. kapott kézhez Pascaltól, így nézett ki: Mej kutba pereg ajuarfa termeše. Selid hulamok tesik latatlana ilo hašon mašodat.

„Mindent elolvastam, megtanultam, amit halandó elolvashat és megtanulhat a titkos tanokból, mégsem jutottam semmire. Egyetlenegy pillanatnyi sem jutott nekem az isteni kisugárzásból. Isten vajon csak előttem titkolja létezését, vagy az egész tan ámitás?” – kérdezte magától Áron Lévi.

De kérdésére nem kapott választ.

„Ha a kimondott, leírt vagy csak az elgondolt szavak – fűzte tovább a gondolatait Áron Lévi – azonosak a magát kinyilvánító Istennel, akkor minden kimondott, leírt vagy elgondolt szóban szükségszerűen kell Isten végtelenségének tükröződnie, s így azoknak végtelen értelmük van. De én az Egyet kerestem egész életemben, és helyette mindig a végtelenhez jutottam. Vagy a kettő ugyanaz lenne?”

Valahol itt tartott elmélkedésében Áron Lévi, amikor kitekintett keskeny ablakán, és egy verebet látott ugrálni a jégcsapokkal díszített kopár juharfán. Elmerült a szerencsétlen, éhező madár látványában, akiben saját sorsára ismert. Ekkor történt meg vele az, amit életében csak egyszer mesélt el tanítványának, Simon Zalmannak.

„Áron Lévi – olvashatjuk Simon Zalaman egyetlen fönnyaradt levéltöredékében – maga sem tudta, mi történik vele. Ahogy ott ült székében és szemlélte a verebet, egyszer csak megemelkedett vele a szék, és ő maga is, mintha egyé vált volna a székkal, a levegőbe emelkedett. Aztán a tíz szám (főleg ötös és hetes) és a huszonkét mássalhangzó betűi kezdtek el keringeni körülötte ördögi gyorsasággal. Majd lassult a mozgásuk, és egy ötsoros verssé állt össze ez az egész kavalkád. Áron Lévi utána ennek a versnek szentelte egész hátralévő életét. Azt mondotta, hogy neki egyetlenegyszer sem üzent az Isten, csak most, s az ő dolga az, hogy megfejtse ezt az üzenetet. Többé – kivéve ezt az egy alkalmat – senkivel nem beszélt, és egy sort sem írt le. Még a verset sem, azt mondotta, csak be kell hunynia a szemét és maga előtt látja, személyesen csak neki szól, nincs szüksége rá, hogy leírja.

Áron Lévit, miután nekem ezt elmondta, harmincegy nap múlva találták meg a város szélén megfagyva. Szájába egy jégcsap volt gyömöszölve, kezében egy csonttá fagyott verebet szorongatott.

A verset emlékezetből és fordításban idézem:

- 5. Didergő veréb
- 7. Ugrál száraz ágon fény
- 5. Hidege villan

- 7. Egy jégcsapon nehézvíz
- 7. Csöppje oltja szomját

Weissbrunn, 1995

284

*A szóbeszédet nyilván kell tartani:
felbomlik az idézet, a ragok kerekét oldanak,
napirenden van a meglepetés,
a hangtalan öszülés, időtállón.*

*A lépések maradnak:
valami bevonja őket, nincs halasztás,
nincs játékszabály.
Marad az alkotás ürügye.*

*És felrebben a szó, mint a hiányzó madár.
A lépések nagyon beszédeselek.*

285

*A forma – hullám? cirkáló? – igézete parancsol.
Kivonni nem lehet, felépíteni sem.
Mindenki erre jár, nézelődik,
ezt nevezhetjük a nyár temetésének.*

*De miért temessük a formákat? Az ősz nevében?
A szél lazít, vagy köd fed el?
Szép lenne az illanó dicséret,
a természet igazi szerelme,
de felnézni majdnem lehetetlen;
az utakat befedte az eltűnés,
elhanganak a rosszul értelmezett parancsok.*

286

*Lelketlen a kert, pedig gyümölcsöző:
telefon riasztja, a hangok átfutják,
aztán lekezelik.*

*Kéz a kézben, mint a lélek nagy napjain:
felemelni a letört ágakat,
az emlékezet fátylait.*

*A hold a napot csukja, a kimenetelt
többnyire ünneplik.
Befejezik a kertet, altatják.*

287

*A napnak ára van, a vizet kiöntik,
a varjak a tájat öntik el,
húzódózó fák között a rétet:
éppen a nappal kereskednek.*

*Megnyílik a madarak mentén a szótlanság,
vetkezi napjait, hívőket keres,
akik elfordulnak, akik fellángolnak,
akik nappal is a nemet választják.*

*Mire volt jó a varjúk serege?
miről szól az áradó némaság?
ezek itt a szeretet napjai,
itt megtisztítják a hangokat, itt a véletlent cáfolják.*

Felhők könyve: Perlucidus

Magas, nagyon magas volt az a szoba, mint az álmokban. És mintha még azon is túl nyomulna tekintetem. A plafon, akár egy kaptató végén kibukkanó fény-nyiladék, lebegett fölöttem. Nemrég még csapkodó kendőm csücskével voltam elfoglalva, ahogy ott vártam a lépcsősor tetején. Hirtelen támadt magányosságom csak fokozta a macskakövek közt kinőtt gyom ritmikus borzongása a szélben. Alig egy kockányira cipőm orra előtt. Éreztem, hogy abban a kis névtelen utcában lehetsz, amiből ha kibukkansz, már láthatsz is engem. Készülsz, hogy mit fogsz mondani, aztán egészen más lesz belőle. Elég egy félreterelő mozdulat, egy pillantás mögéd, mintha mindketten csak erre várnánk, hogy feloldja valami ezt a feszültséget. És akkor, mintha ez lenne a legtermészetesebb, hirtelen szájon csókoltalak. Igen, így történt.

Háttal álltál a térnek, a vállad fölött egy ág lógott bele a képbe. A levelek közt szitáló fények egészen közelire húzták a horizontot. Mint egy fénykép, amire csak úgy emlékezem, mintha nem is lennék ott. És tudtam, hogy meg fog történni, hogy megjelenik majd ez a kép, amikor fullasztó mozdulatlanságban fekszel rajtam.

Alig ismertelek. Talán a távoli cseréptetők fölött vibráló ágfonatok hozzák elem azt a napot. Moccanatlan csend van itt a szobában, mégis szinte érzem a kinti szél nyomát. Az elmosódó fény az ablakon, akár nyomuló tested nehezedik tekintetemre. A sarokból kinövő pára félköríve középtájt megtörik az üvegen, s szélein kis erecskékből gördül alá, mint arcodon a verejtékpatak. Mintha érezted volna rajtam az átsuhanó zavart, ahogy egy cseppje homlokomra hullt. És ahogy próbáltuk egymás előtt eltüntetni ezt az éppen csak felvillanó idegen érzést, te a párnába nyomtad fejed, én vállgödrödbe fúrtam arcomat.

Érzem, zsibbad a hátam. Már régóta ülhetek ebben a kifeszített pózban, sarkammal felgyűrve a szőnyeget. Akár egy hangyaboly, s az a kis horpadás is ott a közepén. Mint amikor vizet csurgattunk rá kis kannánkból, s néztük, hogy türemkedik beljebb és beljebb az egyre sötétlő lyuk. Hirtelen egyikünk fölégguggolt és belepisilt. Zavartan nevetgeltünk azon a felverődött, csillogó cseppen.

Lesz-e annyi merszem, suhant át rajtam akkor, hogy lecsússzak combjaid közé? Nézem a szétváló, majd újra boltívbe tornyosuló felhőket, akárha az emlékek párafodra úszna be a szobába. S ahogy engedett tested annak az alig megkezdett mozdulatnak, amit talán csak bőrünk közvetíthetett, egyszerre elvált nyirkos tapadásunk, s arcom már szinte merülve siklott rajtad alá, mint sugártüskék a vízen. Számban hirtelen dobbanó lüktetés, éreztem, egyszemélyes orgiám már független tőled. Fönn lebegő arcod is csak én hozhatom vissza gyermekké riasztott kiszolgáltatottságából.

Fölötted térdeltem. Surrogó motoszkálás hallatszott a szekrény mögül. Be-

szorult rovar ad ilyen hangokat, olyan volt, mint azoknak a tömzsi, bolyhos lepkeknél a szárnyberregése.

Sajgó gyengeség fogott el. A kendőmmel letakart lámpaernyő mint valami fénnel átitatott lombosítóról sárgállott az éjjeliszekrényen, árnyéka a párnán, a fehérneműm megtapadt rozsdára emlékeztetett. És számban ugyanaz a rozsdaiíz.

Valahogy kitévedt tekintetem az ablakon. Távolban, a háztetők felett a székesegyház tornya feketéllett. A harangszó mint pókfonál páragyöngye remegett az esti tájban. Mintha emlékké szelídült volna a cserepek ezüstpikkelye, a felhőkön áttetsző Hold, az ablakkeret lépcsősen megtörő árnya. Még éreztem bőröd melegét combjaim között, de gondolatban már valahol annak az utcának a végén jártam, ami egy kis térre nyílik.

A közbeeső részletek közül a kovácsoltvas kapu kilincse maradt meg bennem. Nyirkos érintése az esti párától. Cipőm koppanásai a néptelen utcán, a kis tócsafények, mintha mind-mind elodázták volna bennem, hogy végiggondoljam ölelkezésünket. Próbáltam továbbgörgetni a történeteket, de minduntalan összezsugorodott egyetlen részletté, valami megfoghatatlan sejtéssé, valami tompa, elmosódó ponttá, akár a szél borzongása az esőfoltokon.

És ekkor érhettem arra a kicsi térre. Ilyennek még sohase láttam azt a lótuuszlevél formájú homokkő kapubéletet. Mindig is elálta a tekintetem ez a ház, hol magába süllyedve, hol kiemelkedve. De most úgy tűnt az a duzzadó faragás, mintha belülről fújták volna fel, szinte rátüremkedett a kapura. A lámpafények csak fokozták, akár a szemhéjak árnyai az arcon, mikor a fényhatáron áll a szereplő a színpadon. Emlékszem, körülnéztem, nem lát-e valaki, ha odamegyek és megtapogatom, de nem indultam el mégsem. Különös érzés volt, mintha valami elérhetetlen hely vagy vágyam tárgya lenne, s ha megfogom, széthull a varázslat. A kapu feketéllő árnya, a kövekről lelógó kúszónövény apró rezdülései s a lüktető szellő, akár a suttogó száj lehelete arcomon, már-már ijesztő képzeteket indított el bennem. A súrló fényben szinte pulzáló formák, mintha árny-asszony tűnne át rajtuk hatalmas hassal. Talán azok az íves vonalak, melyek helyenként kusza csomókba fordultak, idézték bennem ezt a már nem is látomást, hanem a méhemig ható ismerős nyilallást.

Nézem a szőnyeg felgyűrt redőit, mint a vízpartok homokráncai, szelíd fájdalmat borzongatnak bennem. Mintha valami homályos anyai ránc mentén emelkedne és süllyedne testem. És a parketta ördögi játéka. Egyszerre látom lábfejem s talpam tükörképét.

Elhelyezhetetlen nézőpontból tör elő emlékeimből egy festmény, a kereszt alatt álló Mária képe. Távolban az áthatolhatatlan égbolt, a felhőgomoly, mint hatalmas emlő dől a tájra, s ahol a horizontot elvágja, azon a metszésen látja lábát fiának. Ruhája széle megtörik a földön, barázdált íve mintha folytatása lenne a meghasadt rögöknek.

Lassan eltűnik tekintetemben ez a kinövés a szőnyegen, ahogy ellobbant az a ködfátyol is az üvegen. Lüktet az égbolt az ablak négyszögében, akár egy kis ér a szememben. Mintha nem is valóság, hanem annak emléke lenne.

MODERNISTA POLARITÁSOK FELOLDÓDÁSA KUKORELLYNÉL

(A modernista páncéling. Elit/populáris. Játék/komoly)

„Athos rápillant Porthosra. / Napirenden / van, hogy Athos Porthosra pillant. / Mikor például Porthos sokat fecseg / Athos csak ránéz megrovaon, és Porthos / elpirul, sőt befogja a po / száját, Aramis / pedig fejébe nyomja / elegáns kalapját és elegáns / vívóállásba mered / mert egy kocsi állt meg itt / mert gárdisták rohannak felénk / hol van az az erőteljes / páncéling, ami / ilyenkor megkímél.”¹

A művészet, az egy komoly dolog. Tényleg. Kérdés, szabad-e komolytalankodni is. Nevetni. Vagy csak szigorú arcot vágni. Kérdés, lehet-e az „értelmetlenség” értelmes értelmezés. Lehet-e a humor méltóságteljes és a komolyság nevetséges.

A modern metafizikai hagyománya mindig valamilyen transzcendentális jelöltre, valamilyen végső értelemre, utópiára, végső cél elérésére törekedett-törekszik. A jelenség mögött a lényegre keresi, a látszatvalóság mögött az ideát, az akcideneciák mögött a szubsztanciát, a külső mögött a belsőt, a nyelv mögött az eszmét, a forma mögött a tartalmat, az értelmezések mögött az igazságot, a történelemben az értelmet, a testben a lelket, a változóban az állandót, az egzisztenciában az esszenciát, az egyesben az általánost, a struktúrában a centrumot és így tovább. A XX. századi kultúra ebből a szempontból egyre kevésbé megrögzött; mindenképpen az „értelmetlenség” felé tolódik. Másképp fogalmazva: a játék felé, amelyben nem mindig a játék értelmére kérdezzünk rá, hanem – játszunk. „Tehát – írja Jacques Derrida – kétféle értelmezése van az értelmezésnek, a struktúrának, a jelnek és a játéknak. Az egyik arról álmodik, hogy képes lesz a játék és a jel rendje elől elillanó valamiféle igazság vagy kezdet/eredet megfajtására, és az értelmezés szükségességét száműzetésként éli meg. A másik, amely már nem a kezdet/eredet felé fordul, fenntartja a játékot, igyekszik meghaladni az embert és az emberi(es)séget, hiszen az ember neve annak a lénynek a neve, aki a metafizika, illetve az ontoteológia története, vagyis egész története során a teljes jelenlétről álmodott, a biztos referenciális alapról, a kezdetről és a játék végéről.”²

A művészet nagyjából mindig elitista volt, akárcsak az úgynevezett magaskultúra egyéb területei. A „populáris művészet” *contradictio in adiecto*. A XX. század végén azonban ebben is változások állnak be. Nem abban az értelemben, hogy népszerűbbé válik,³ hanem abban az értelemben, hogy egyre több művész(et) hagy fel a populáris iránti megvetésével és építi be annak elemeit (a) művészet(é)be. Kukorelly idézett verse gyakorlatilag tézisszerűen tartalmazza ezt az attitűdöt. A szöveg persze rendkívül reflektált, amilyen a populus sosem, mindazonáltal hajlandó megadni magát a feléje rohanó gárdistáknak, lehullott róla a modernista-elitista páncéling, a populáris megvetése. A „populáris és a banális felé való posztmodern nyitás” tehát nem azt jelenti, hogy a magasművészet popularitása növekszik, hanem hogy elitista gögje csökken.

1 Milady titka, in: *Egy gyógynövény-kert*. Magvető, Bp., 1993. 77.

2 Ld.: *A struktúra, a jel és a játék a humán tudományok diszkurzusában*. Helikon, 1994/1-2. 34. o.

3 Talán a film az, ahol az elit és a populáris leginkább megfér egymással.

Midőn ezt írtam, hallottam, hogy a *Tücsök és bogárba* beküldtek egy újságkivágást, amin az állt: „Kukorelly Endre: *Mintha már túl sokáig állna.*” Peterdi Pál megjegyzése: „Hát már az is baj?” Röhögés. Helyes. A röhögés, az egy szép dolog. Helyes értelmezés, ha csak egy is a sok közül.

A játék és a komolyság sem összeférhetetlen dolgok, sőt.⁴ A legnyilvánvalóbb ez – hiszen ki is fejtí – Kukorelly foci-írásainál. „*Sport és levés egy anyagból, ugyanaz a szerkezet, nincs innen semmin és nem mutat túl, nem példálózik ezzel amaz, mégis egymásra utal. Ha azt mondjuk, komoly dolog, talán félrevezető, a szavak egy túlzottan is meghatározott, alig mozduló hierarchia részei. Komoly, mást mégsem lehet mondani.*”⁵ A Kemény mű komplett filozófiával áll elő élet és foci „lényegvonatkozásairól”. Ugyancsak beszédes *A futball mint akarát és képzet* cím, amely Schopenhauer fő művének parafrázisa – s amelyben a „futball” a „világ” helyén áll. Mindezeknek a „filozófiai téziseknek” egy applikációja a kitűnő *Balkán* című kis írás, amelyben a délszláv futballtörténelem egy – világtörténelmileg alighanem páratlan – eseménye és a jelenlegi balkáni háború mély összefüggéseire derül fény. Ez az írás vicces. Pontosabban: egy torz mosoly. Nem tüntet a megrendülésével, mint egy humanista. Mégis. Ott van a háttérben, mi van ott a háttérben. Például ami élesben is megjelenik Kukorelly egyik legmegrendítőbb írásában, amely egy alkalmi vers, *Levél a Poems for Bosnia* című antológia szerkesztőjéhez: „(az a néhány lélek) / (az a néhány lélek pedig, az az egy legalább, aki valami miatt verseket olvas el) / (neki úgyis tudnia kell, hogy) / (épp azokról, épp arról a dologról írni) (igen) (nem lehet) / (nem lehet, én nem tudok, mert) (hiába, nem) / (nem szabadulunk meg soha attól, hogy mi) / (mi, igen, megöljük egymást, csak megöli egyik a másikat) / (kicsinálja) / (hiába, nem szabadulok meg attól soha, mert nem is vagyok vele) / (nem vagyok vele, ha nem gondolok rá) / (ha nézem, egy film, az egy film csak, nem vagyok ott, az nem én vagyok) / (mint egy kisgyerek, mindenki úgy néz, ha belőlnek) (nem valódi) (csak nézzük azt a gyereket, de nem gondolunk oda, olvasol valamit, az összes olyan dolog megtörténik, lehet tudni, hogy igen, de lehet-e érezni is) / (igyekezet) (én igyekszem) / (én) / (igyekszem arra gondolni, hogy mi, igen, tehát megöljük egymást, a faszom tudja, hogy miért, most ezeket leírtam, igyekszem odafigyelni, nyilván oda is figyelek, és mégis, a legkevésbé se figyelek oda) / (igen, de akkor meg hova figyelsz, apám, lehet az is) / (azt hiszem, hogy szarok rá) / (például, hogy hát akkor dögöljenek meg, ez jut az eszembe, és lehet, hogy szarok rájuk, tényleg, szarok rátok, most ezt gondoltam el, hogy semmi-re se gondolok, mert nem is lehet, és még csak el se tudom képzelni, másvalaki ezeket hogy intézi el magával, ahogy a leveske szagára vonul végig egy hosszú-hosszú előszobán a konyha felé)”⁶

4 „A játszás sajátos lényegvonatkozásban áll a komollyal – írja Hans-Georg Gadamer. – [...] a játékos viselkedésében azok a célvonatkozások, melyek a tevékenykedő és gondoskodó létezését meghatározzák, nem egyszerűen eltűnnek, hanem lebegni kezdenek. A játékos maga is tudja, hogy a játék csak játék, s egy olyan világ veszi körül, melyet a célok komolysága határoz meg. De [...] nem az a komolyság teszi a játékot játékká, amely mintegy kivezet belőle, hanem csakis magának a játéknak a komolysága. Aki a játékot nem veszi komolyan, az játékrontó. [...] A játék kockázatos a játékosnak. Csak komoly lehetőségekkel lehet játszani. A játék izgalma, melyet a játékos érez, pontosan ebben a kockázatban rejlik. Ilyenkor a döntés szabadságát élvezzük, mely ugyanakkor mégis veszélyeztetve van és elkerülhetetlenül korlátozott.” A művészetben mint képződménnyé átváltozott játékban az „átváltozás igazzá változás. Nem valami rontó elvárásolás, mely a megváltó és visszaváltoztató szóra vár, hanem ő maga a megváltás és a visszaváltoztatás az igazi létbe. A játék megmutatásában láthatóvá válik az, ami van. Megmutatkozik és napvilágra kerül benne az, ami egyébként mindig rejtve van és láthatatlan. Aki képes meglátni az élet tragédiáját és komédiáját, az meg tud szabadulni a célok szuggesztíójától, melyek eltakarják a velünk játszott játékot.” (H.-G. Gadamer: *Igazság és módszer*. Gondolat, Bp., 1984. 88-95. o.)

5 *Napos terület*. Pesti Szalon, Bp., 1994, 132.

6 *Napos terület*, 205-206.

„A valóság fényes, mint egy szemüveg / csillog-villog némelyik ága. / A képernyőnkön villog gyakran / néha meg komor a valóság. // A valóságban küzdelem folyik. / Most ide kéne valami rop-pant kép / ám néha olyan mulatságos dolog / egy ilyen küzdés ebben a melegben.”⁷ A kissé idé-ten hasonlat a jellegzetes dilettáns-közei hang, kissé provokatív, bár – hasonlóan Parti Nagy „dilettáihoz” – meglepően konzisztens hasonlatokat „bír” összetakolni. A villogó (nap)szemüveg, mely, nemde, visszatükrözi, ami kívül van, és eltakarja a lélek tükrét, a villogó tévével parallel, mely szintén „a valóságot” tükrözné vissza, de/és/bár tudvale-vőleg a leghatékonyabb eszköze „a valóság” meghamisításának. Az itt szereplő szó azonban nem „tévé”, hanem „képernyő”, s mivel az első kép egy arcot villant fel (szem-üveg), a „képernyőnkön” erősen alludál a „képünkön”-re, ami átértelmezi az egész figura-rendszert, felidézve azt az értelemkonstrukciót, hogy a valóság mégiscsak megjelenik (néha komor) arcunkon. De most az igazán érdekes az, hogy szerzőnk folytatja ezt a hal-vány dilettáns jegyeket hordozó, „nagyotmondó”, „művészi” szöveget a valóságról: „A valóságban küzdelem folyik.” Ez a közhely az eddigi duktus tetőpontja. Ezután óriási váltás történik. Egy igazi, tökéletes, pimasz provokáció. A „művészi” karikírozása. Mely épp-úgy jellemzője az avantgárdnak, mint a (nyárs/kis)polgárinak. Később látni fogjuk, Ku-korelly ironikus viszonya a „roppant képekhez”, és az ilyen művészi „küzdéshez” dokumen-tálhatóan a szűken vett művészeti-esztétikai hagyománytörténet felől (is) értelmezhető, s ennyiben az *avantgárd* gesztussal tart rokonságot. De az avantgárd mindig egy újfajta művészet nevében rombolt, és az az egészen durva kívülállás, ami ezekben a provokatív sorokban megfogalmazódik, idegen tőle (talán a dada kivétel) – ez pontosan az a radikális kívülállás és cinizmus, amit csak a *kispolgár* enged meg magának, és éppen a „magas művészettel” szemben, avantgárdostól együtt, sőt, csak azzal szemben igazán. Aligha mellékes körülmény azonban, hogy ez a gesztus egy műben szólal meg, tehát szó sincs valamiféle elkötelezett antiművészeti beállítódásról.

Kukorellynél ezek az eredetileg ellentétes modernista polaritások feloldódnak, összerosódnak. Nem képezik semmiféle univerzalisztikus világnézet vagy metanarratív-a alapját. (Az összerosódás ott kezdődik, hogy a „polgári” kifejezetten szubverzív tu-dott lenni a „komonizmusban”. Ragaszkodni bizonyos régi „burzsoá” „imperialista” érté-kekhez a „barbár”⁸ „komonista” szubverzióval és pusztítással szemben.⁹ Pontosan jelzi ezt *A Memória-part* kötet hátsó borítójának kissé szájbarágósan szcenírozott fotója. Kuko-

7 A könnyű gépfegyver hangja 2. (A valóság édessége, Egy gyógynövény-kert, 49.)

8 Hogy ne legyen olyan egyszerű, e kiemelt szavakat vő. Gilles Deleuze számos könyvében visz-szatérő használatukkal.

9 Kukorelly – sokféle irodalmi hatással színezve – a kezdet kezdetétől konzervatív-polgári értékrend-szeri képviselő. Sőt a „komonizmus” még rá is segített ezekre a fixációkra. Mivel sok minden, ami kí-vánatos, tilos volt, és mivel/ráadásul sok minden, ami tilos, kívánatos. Legyen banán, legyen Is-ten, lehessen utazni, lehessen azt írni, ami jólesik. „Nyugodt alkotói légkör és jobb szagok. Megfelelő vi-szonyok az olimpikonok felkészítéséhez. Zajártalommmérés. Heves, barátságos egyet-nem-értés, komoly viták legvidámabb kérdésekről. Ahol a lányok a két harisnyát kultiválják, és naponta cserélnek bugyit. Normális futballmérkőzések, normális sajt- és sajtóválaszték, európai dolog, fizetéssel. Urak vannak, mindenki úr, ki-véve a hölgyeket.” (Müncheni levél, Napos terület, 104) – írja 1989-ben. De 1994-ben ugyanezzel a vágy-álommal találkozunk: Bayreuth, például, a „nyugodt kisváros... Van Jean-Paul-Café, nevezetes jegeská-véval. Tiszta mindenfélék, környezetkímélő autózás. Barátságos Gasthof, zsemleporogással. Derék kis polgá-rok, »ízletes, polgári szív-felfűjt«. És van komoly munkálkodás nagyon nagy műveken. Ez azért jó, nem?” (A „Richard Wagner fasor”, Napos terület, 97) – Mindezzel, meglepő módon, egyedül Nagy Attila Kristóf foglalkozott, aki azt írja: „Úgy vélem, Márai Sándor jelentkezése óta nem volt annyira pol-gári írónk, mint Kukorelly Endre.” Nagy A. K. (Kritika, 1992/5.) különbséget tesz a „szocializmus” előtti értékrendet képviselő „ópolgári” és a kádárizmus-kitermelte „újpolgári” mentalitás között,

relly, nem ünneplőben, de azért elegáns (és minden bizonnyal nyugati és drága) szerkőban áll egy hulló vakolatú, lepusztult, ótvaros fal előtt.)

(Provokatív/konzervatív)

Aztán van egy rendkívül erős – és az idő előrehaladtával egyre erősödő – vonulata a Kukorelly-szövegek kon-textusának, és ez kifejezetten az irodalmi klasszikum. Az ez iránti megbecsülés, tisztelet helyenként – a jellegzetes kukorellyista „pongyolaságok”, „tautológiák”, „lestilizálás”, irodalmiatlan kiszólások dacára is – már-már ódai hangnemben szólal meg.

Irodalmi debütálásakor Kukorelly nem utolsósorban a provokatív irodalmiatlansággal, a hagyományos, bevett irodalmi beszédmódok frivol „nemtudásával” hívta fel magára a figyelmet. A szövegeknek ez a – ma is létező – tulajdonsága, főként az első két kötet esetében néha kissé erőszakossá vált: „*Láttam a velencei biennálét / Ott egy képzőművészet lóg ki a falból / spárga betekerve műanyagba / igaz a Mona Lisa is kilóg a falból // egy darab vasdarab áll az emelvényen / kicsit rozsdás és kicsit letört / igaz a Milói Vénusz is emelvényen áll és az is egy kicsit letört // Ha most valaki azt hiszi gúnyolódom / vö. ezt a verset Arany Jánoséval*”.¹⁰ Nyilvánvaló a hangvétel provokatív, blaszfém jellege, a távolságtartás a sznob áhitattól: „műűvészet”. Nem kell vigyázzba állni. Pihenj.

Az is figyelemre méltó ugyanakkor, hogy („mondandó és hangvétel egymás elleni ki-játszása”¹¹) az idézet egy teljességgel konzervatív szellemiségű esztétikát nyomat. Mert az is nyilvánvaló, hogy a velencei biennálén látott neoavantgárd kínlődások láttán jut eszébe a *Mona Lisa* és a *Milói Vénusz*, a képzőművészettörténeti szépség két talán legnagyobb közhelye, a művészettörténészek által legtöbbet tárgyalt és a turisták által leginkább frekvenciált darabja. És az sem kétséges, melyik – a neoavantgárd vagy a klasszikus – számára a mérvadó, a kitüntetett, az igazi.¹²

De lehet, hogy kétséges. Lehet, hogy erőszakos ez az interpretáció is. Az utolsó két sor elbizonytalanító. Talán kézenfekvő az a meglátás, hogy az e vers és az Arany Jánosé közötti összevetés a rozsdás vasdarabból, spárgából, műanyagból építkező neoavantgárd művek és a „mindenütt busa fényekkel áttört”¹³ márványba öntött klasszikum közötti összevetést állítja párhuzamba. A felszínes értés – melyet a mélyebb megértés sem semmisít meg – szerint ez egy szerény megjegyzés: úgy „aránylok” én Aranyhoz, ahogy a neoavantgárd a szépség és nagy mintáihoz. Ez erősíti azt az olvasatot, amit az imént oly

majd kijelenti, hogy „Kukorelly Endre az »ópolgár« irodalmi reprezentánsa. Prózáját olvasva akaratlanul is megjelennek lelki szemeink előtt a vitrinben kinos rendbe állított meißeni porcelánok, a kopott karfájú, süppedős fotelek, támlájukon a brüsszeli csipkével, a fakó drapériák, a selyemrojtos olvasólámpa, a naftalinszagú ruhásszekrény, a kapucínér és a teasütemények. Igazságtalanok lennének azonban, ha csak ezt vennénk észre. Mert minden szellemileg érzékeny, széles látókörű polgár harcban áll a maga polgár-mivoltával, vagy legalábbis ambivalens módon viszonyul ahhoz.”

10 A kiállítás *örzési rendje*, in: *A valóság édessége*, Magvető, Bp., 1984. 47.

11 Ami Radnóti Sándor szerint (is) „fölkötte jellemző erre a költészetre”. Ld.: *A tautológia retorikája*. Holmi, 1994/4. 614.

12 „Mint művészetek élvezője halál konzervatív vagyok, ugyanakkor halál kíváncsi minden újra, és ez a kettő nagyon jól megfér bennem” – mondja Kukorelly egy interjúbán. (Százaz felületek. Németh Gábor interjúja. Magyar Napló, 1994. március 4., 8. o.) „Az is nyilvánvaló – írja N. Horváth Béla („Jól ki van dolgozva.” K. E. verseiről. Jelenkor, 1994/11.) –, hogy a költői alapállás nem az emberi lét tradicionális értékeinek megkérdőjelezésére irányul, hisz aligha szólnak másról ezek a versek, mint a létezés tradicionáliszmusáról, megkövesedett formáiról, örökérvényűvé redukálódott folyamatairól.”

13 Az idézet Rilke *Egy archaikus Apolló-torzó* című verséből való, Tóth Árpád fordításában.

nyilvánvalónak neveztünk. De mélyebbre menve felvetődik a kérdés: minek ír Kukorelly, ha eleve reménytelen, hogy Arany nyomába lépjen? És tágabbra nyitva a kört: minek kínlódnak a (p.)modern művészek, ha egyszer ott vannak a szépség örökérvényű, nagy mintái? Nyilvánvaló, hogy a válasz sokkal bonyolultabb annál, hogysem ezzel a szimpla szerénykedéssel megoldottnak tekintsük.

(Geg, vicc, mélység, komolyság)¹⁴

A különféle nyelvi és más viccek szerves részét képezik ennek a költészetnek. Pusztaszóvicc szintiszta formájában igen ritkán fordul elő; amilyen például *A csúnya lány taktikája össztáncnál* című versben található: „*A társaság nagyobbik fele nő / de egyre csökken a kisebbik fele.*” Kukorelly mindig kész a megszilárdult nyelvi fordulatok kiforgatására: „*Teli üres helyekkel.*” „*Áthallatszik a hírek.*”¹⁵ Amit Kukorelly gyakran művel, az inkább a „bil-lentés” kategóriájába tartozik.¹⁶

Tulajdonképpen nem rosszak, de csupán egyszer jók azok a darabok, amikor a komplett mű egyetlen geg. Ezek általában egyszer felszínesek, esetleg kétszer, könnyen átláthatók, nem csábítanak újraolvasásra, mely utóbbi alighanem a klasszikum mérték-egysége. Ilyen újraolvasásra nemigen csábító – de, ismétlem, nem rossz – darabok például a *Weöres zászló* (*Én senkivel sem üldögélek*), a *21 Gott* (*Egy gyógynövény-kert*), a *4 fázisú mosogatás* (*Manière*). Egyszerű, remek tréfa az ő karikára *K* (*Azt mondja aki él*). Kicsit bonyolultabb a *Ma jött egy levele* (*Én senkivel sem üldögélek, Azt mondja aki él, Egy gyógynövény-kert*).

Nem tartoznak ide az olyan versek, mint a *Néha hiszek*: „*Néha hiszek Uram / van bennem jó adag hittan. / Az életet átveszem néha / ám gyakran messze pattan. / Olykor mulatságos vagy nekem / ahogy kiskanállal mértan / de tátva marad mégis / számtalanszor a számtan. / Az már dübörgés, ha / négy milliárd protézis kattog. / Az már boldogság. S akkor / kilóg meglepetten / a számból a nyelv / a számtanból a nyelvtan.*”¹⁷ Amikor ennyire sűrű a szóviccelődés, az a kérdés, van-e olyan revelatív és fontos az, amit beszél, hogy megbocsássuk neki a brillírozást. Nos, nem állítom, hogy ebből a szempontból tökéletesen meggyőző és átütő a vers, amint azt Tandori írja („Itt, ez a természetes, észre sem vesszük a bravúr – a nagy bravúrok sorát, egységét –, annyira a fontosabb ragad meg, vesz át minket. Tartalmi költészetnek érezzük ezt...”¹⁸), annyira viszont nem is szimpla, hogy annyira leszóljuk, mint Márton László („...a számtanból kilógó nyelvtan erősen megnehezítette a líra elmélyítését...”¹⁹). Sőt: a protézises sor végén a „kattan” ziccerét kihagyja (a nem rímelő „kattog” helyett), s mivel egészen kézenfekvő, azt kell gondolnunk, szándékosan. Ez a szándék az én esztétikám számára éppen hogy túl mély. Néha nem baj, ha valami hibátlan.

Az igazán jó példa a Kalinyingrád-„poén”. „[...] Sajnos eredetileg azt akartam írni, tulajdonképpen viccből, hogy Kant sosem mozdult ki Kalinyingrádból. ¶ Sőt az egész így jutott eszembe. ¶ Gépelés közben megváltoztattam. Nem olyan jó vicc. Vagyis, épp a határon van. Már majdnem elég jó, csak nem nagyon. ¶ Közepes vicc, azért csempésztem vissza.”²⁰ Világos, hogy „közepes

14 Mint az – például a *Nincs alvás!*-ről szóló írásomból – kiderülhetett, a viccet nagyon komoly dolognak gondolom. Általában jól veszélyes. Ritkán militáns, viszont majdnem mindig szubverzív, és jól, hiszen derűs.

15 Teli üres, in: *Mintha már túl sokáig állna*. Jelenkor, Pécs, 1995. 63. ill. 64. o.

16 Erről részletesebben lesz szó a Kalligram Kiadó „Tegnap és ma” sorozatában megjelenendő könyvemben.

17 A valóság édessége, *Egy gyógynövény-kert*, 46.

18 Tandori Dezső: „Én azt nem tudom megmondani önöknek mi”. K. E. Mozgó Világ, 1985/8.

19 Márton László: *Az áhítatos embergép*. K. E. költészetéről. Nappali ház, 1993/3.

20 *Napos terület*, 91.

vicc” és jól megszokott fordulat ez, Kant gemütlich Königsbergje és Kalinyin groznüj grádja, e hihetetlen „kontinuitás”. De, mint láttuk, éppen a „megszokott fordulat” igazságának sokkoló újraélése, revelatív újateremtése a Kukorelly-féle beszédmód erőssége. Hogy van egy csomó dolog, amit megszoktunk és hihetetlen. Valami tragikus és végérvényes törés, és mégis kontinuitás. Idegen világok ütközése. A geográfiai toposz, mint hihetetlen tanú. Jena és Weimar és Stasi. Cioran és Kolozsvár és Funar. Nganaszanok a kolhozban. Parasztok a Téli Palotában. „Kant sosem mozdult ki Kalinyingrádból.” Mindezek rossz viccek (a történelem részéről), még szerencse, hogy van nézőpont (például a Hašek-Hrabal-féle), amely képes tragikumuk mellett komikumukat is felfedezni.

„A diktatúrát élvezem”. Így hangzik Kukorelly egy korai versének címe. Világos, hogy az efféle látásmód nem mentes teljesen az ambivalenciáktól, mint ahogy e látásmód megítélése sem. A diktatúra, akárcsak a művészet, komoly dolog. Komoly, mint a nevetés. Kukorelly persze – ennek nyoma is van – utálta a diktatúrát. Ez viszont kevés ahhoz, hogy betöltsön egy emberi szívet. Közben azért megpróbálta jól érezni magát. De semmiképpen sem a diktatúrához simulva. Igen durva szavakkal szól a „legvidámabb barakk” toposzáról, indulata teljességgel érthető és hiteles. A szabadságnélküliség korszaka csak még iszonyatosabb lett volna, ha nem létezik humor, mely egyben persze gyilkos ironia, sőt a rendszer kritikája is. A kérdés azonban továbbra is kérdés, mert lehet mindez energialevezető műkatarzisz, „szelep”, mely hozzásegít bennünket, hogy túléljük, hogy elviseljük, hogy megszokjuk a rabságot, s ezáltal a rezsimet is élni segítjük. De mi más lehetne az éber ellenállás formája, amely nem rohan csodálatra méltó, ám fölösleges mártíriumba?

Hekerle Lászlónak a *Manière*-ről szóló írásában, úgy tűnik, a fenti ambivalenciának a negatív oldala látszott erősebbnek. Hekerle szerint a Kukorellyre jellemző „azonosuló dinamizmus és lendületes szomorkasság” teszi „verseit kellemes és jó, időnként kiváló élményforrássá, de ugyanez vissza is fogja őket és egyneműsíti, mintegy kibékíti a mindenoldalú kiszolgáltatottsággal. – Jó az, ha eme állapoton derülni is lehet: hiszen ez van. Ám ennek súlykolása, ha a beszélő (a költő) kellő rutinnal is bír már, akarata ellenére azt sugallhatja: ezt kell szeretni. [...] – A recenzens itt teszi le a tollát: örül a példás költői teljesítménynek, de a maga részéről egy olyan lehetséges művilágba nem megy el nevetni.”²¹

Azt hiszem, Hekerle intő féltése mindenképpen fontos, de félelme talán túlzott. Nagyjából ugyanabban a pozícióban vannak, de erre a helyzetre – nyilván a lelki alkat különbségei miatt – más módon reagálnak. Egy hozzávetőleges hasonlattal úgy jellemezhetnénk ezt a különbséget, mint amely az URH-Európa Kiadó-féle és a Bizottság- vagy Trabant-féle rendszerezettség között állt fenn. Az előbbi az egyenes és komoly tónust kultiválja, annak nyílt szabadság-pátoszával és hősies attitűdjével. Az utóbbi inkább dadaisztikus, teljesen kikerüli az uralkodó rezsim kódjait, nem tematizálja az elnyomást.²² Amiként a Trabant-dalok sem, de a belőlük áradó világvége-hangulat éppoly erővel képes megjeleníteni a „mindenoldalú kiszolgáltatottság” apokalipszisét, mint az élesben beszélő URH-Európa Kiadó-Kontroll Csoport-féle poétika.²³ Kukorelly szövegeiben végül is mindegyik itt jellemzett megszólalásmód fellelhető. Ám, hogy miért a legkevésbé az URH-s, annak oka a legkevésbé politikai. Ugyanis poétikai. A tragikus, az emelt, a patetikus tónus kerülése univerzális aspektusa a Kukorelly nyelvének. Ez sokkal inkább poetológiai, irodalomtörténetileg és persze – mint említettük – pszichológiai, leírható döntés.

21 Hekerle László: *Versek a tárgyak használhatóságáról*. K. E. Jelenkor, 1986/1. In: H. L.: *A nincstelenség előtt*. Magvető, Bp., 1988., 74. o.

22 Kivételek persze akadnak. Pl. A békásmegyeri rabszolgatelep.

23 Azt hiszem, a magyar irodalom nagy adósságát törlesztené az, aki nem áttaláná komolyabb elemzés tárgyává tenni a nyolcvanas évek underground zenéjének nagyon fontos, és helyenként nagyon jó költészetét.

Ebből a szempontból ugyancsak érdekes Hekerle korábbi, *A valóság édességéről* szóló kritikája is, amely a következő mondatokkal zárul: „Kár lenne, ha ez az ígéretes pályakezdés saját tréfájába fúlna. ¶ De Kukorelly Endre még harminchárom éves, a hivatalos életkor-meghatározás szerint is fiatal. – Van idő, lesz mód a komorulásra, lesz esély a kínlódásra, még akarni sem kell.”²⁴ Először is Kukorelly magánmitológiája szerint már túl van egy hosszan tartó időszakon – a hetvenes éveken –, amely ugyancsak adott neki módot a komorulásra, esélyt a kínlódásra, és megbűnhődte már a múltat s jövőndőt. Másodsor is egyetértek Hekerlével abban, hogy az igazán jó irodalom – legyen az a legmulatságosabb vagy a legdadább – háttérében ott kell hogy legyenek az „elkomorulás”, a „kínlódás” súlyos tapasztalatai. Sajnálatos és, végül is, igazságtalan módon, a „túláságosan” kiegyensúlyozott, teljesen problémátlan életű művész legvérmesebb reménye az lehet, hogy szórakoztató lesz – és ne becsüljük le ezt a lehetőséget –, de megrendítő soha. Harmadszor: nem mernék állást foglalni abban, hogy költőnk tényleg „eleget szenvedett-e”, mindenesetre mai életstratégiája és -körülményei ezzel ellentétes irányba haladnak. És végül: egy kicsit több tiszteletet a humornak, mert az nagyon méltóságteljes dolog, amint azt Duchamp mester mondotta. (Tévedés, hogy az mindent deszakralizál; hogy egy másik nagy dadaista auktort idézzünk egy idézetből: „vallásos érzékenység nélkül lehetetlen tréfálkozni» – írja Hugo Ball” – írja Hekerle.²⁵) Szerintem ennek lebecsüléséről tanúskodnak Németh Gábor egyébként érzékeny megjegyzései: „Hekerle Laci azt írta *A valóság édességének* ismeretében, ha Kukorelly így folytatja, ő abba a világba nem megy el nevetni. Vészjósló és fontos mondat volt. Később a Szerző elkezdett valami mást csinálni ugyanazzal. Ez végérvényes egyértelműséggel, legalábbis számomra, a prózának nevezhető szövegekből derült ki. De ebbe a világba is nevetni jártak, majdnem mindenki, eleinte. Amikor elkészült, ideadta a *Ha megyek, mi van az alattat*. Aztán felolvasta az Esztétika Tanszéken. Mindenki nagyon nevetett, dőltek a röhögéstől. Nálam csak a Szerző volt nagyobb zavarban. Egy ideig ellenállt, aztán átengedte magát (az írást) a közakaratra. Még az igazán érzékenynek hitt szerkesztők is, a 2000-nél, valami »ellenállhatatlanul mulatságos« mondatot emeltek ki a címlapra, a szarásról. Pedig ellenőrizhető. Nem azért van ott és úgy, hogy nevensenek.”²⁶ Azzal egyetértének, hogy: „Nem azért van, hogy ott és úgy nevensenek.” És azzal is egyetértének, aki azt mondaná, hogy ez igenis „ellenállhatatlanul mulatságos” szöveg, lehet nevetni, sőt nem lehet nem. És végül egyetértének Németh Gáborral annak hangsúlyozásában, hogy a szöveg, „a szó ritka súlyával”, megrendítő – ha nem állítjuk szembe, kizáró diszjunkcióként, a másikkal, és ezt nem bélyegezzük meg „ellenőrizhetően” helytelen „olvasatként”. Az én olvasatomba legalábbis, nemhogy belefér, egyidejűleg, mindkettő, de sokkal kevésbé lenne megrendítő, ha nem lenne mulatságos és sokkal kevésbé lenne mulatságos, ha nem lenne megrendítő.²⁷ Ez az ambivalencia ennek (és) a (többi) szövegnek a legfőbb kincse. Számomra sokkal problematikusabb, amikor Kukorelly komolykodik.

Az alapprobléma alighanem az, hogy írásainak látványosabb, feltűnőbb jegye az ironikus hang, a poentírozott nyelv- és toposzkezelés, s a kritika is hajlamosabb volt ezek hangsúlyozására.²⁸ Ez a háttér rajzolja ki tisztán Németh indulatát, s alakítja át jogos kor-

24 Hekerle László: *Kiszabott élet*. K. E.: *A valóság édessége*. In: id. könyv, 71. o.

25 Hekerle id. hely, 70. o.

26 Németh Gábor: *Ha megy, mi van az alatt*. K. E.-ről. Nappali ház, 1991/1.

27 „Ha elképzelhető az, hogy valamely borongós hangvételűen átüthet némi derű, úgy az sem elképzelhetetlen, hogy a derűn is átsugározhat egy mély megrendültség, az egészséges elhárítás ellenére is inzultáló jelenvalósága kritikai tudatnak, módszeresen fejlesztett ironiának” – írja Thomka Beáta (*(hang)vételek*). K. E.: *Én senkivel sem üldögelek*. Híd, 1990/6. III. uő: *Áttetsző könyvtár*. Jelenkor, Pécs, 1993.).

28 Ezt Bodor Béla (*Egyedül vagyunk, mint a porcukor*. K. E. *istenképéről*. Orpheus, 1993/1, 13. o.) is

rektívummá. A billentés mint komoly játék, a helytelen mint liberáció, a vicc mint a megszilárdult kódok reflexiója stb. azonban mindig a legfontosabb dolgokat érinti, s ez is szükséges korrektívum. Szépen írja Thomka Beáta: „Nyelvi játékosága elsősorban szembefordításaiból, ellentétezéseiből, ismétléseiből, kétértelműségek észleléséből, köznyelvi formák átvételéből, a ragozásra alapozott jelentésbővítésből, a szóbontásokból és tagolásokból ered. Apró grammatikai és szemantikai változtatások mozgatják verseit, illetve a nagyobb korpuszokat érintő szótani, mondattani, jelentéstani beavatkozások. A végeredmény egy látszólag joviális idéetlenkedés a nyelvvel, melynek háttérét azonban egy tökéletes, a pórúsokig hatoló kétely képezi, ami megkérdőjelezi az élethelyzetek, világképek, a nyelvvel és a nyelvben rögzített evidenciák hitelességét. A játék komolyságát az a kvázi oldott nyelvkezelés ellensúlyozza, amely éppen oldottságával figyelmeztet mindarra, ami a játékban elgondolkodtató.”²⁹

(Szép versek. Ambivalencia)

Mindezidáig talán nagyobb hangsúlyt fektettem a stílus provokatív, ironikus és blaszfém vonatkozásaira. Ez feltétlenül korrekcióra szorul, még akkor is, ha igaz az a leírás, miszerint szintisztn emelkedett dikcióból épülő írás kevés van, Kukorelly számára az extatikus kerülendő, amiként az öngerjesztő képgenerálás. *A szép, a tragikus, az elégi-kus és megannyi hagyományos esztétikai minőség azonban egészen meghatározó, de mindig a sa-játosan kukorellys keverékben.* A „lestilizált”/felfokozott, a humoros/melankolikus stb. állandó ambivalenciája kísért. Földényi F. László szépen beszél a Kukorelly-szövegeknek a számára meghatározó szomorúságáról, András Sándor „röhej és szorongás” állandó, egybefonódott jelenlétét emeli ki.³⁰ Darvasi László szomorúság- és zokogásszakértő így nyilatkozik: „Mert Kukorelly egyfolytában zokog. Egyszavas, hiányos mondatok buknak hosszabbak után, hosszabbak ütnek le rövidebbeket, mint a zokogás kiszámíthatatlan ritmusában. Ez a szöveg, ami irtózva vet el magától minden hagyományos stílus-eszközt, zeneibb már nem is lehetne. Mint zene hullámszik a beszéd zavaros vize, melyben néha látni véljük a fuldokló arcát. Ilyenkor mintha mosolyogna. Ne higgyük tehát, hogy rajtunk akar könnyíteni.”³¹ Már Bella István, a Kukorellyről szóló egyik legkorábbi írás szerzője arra hívja fel a figyelmet, „hogymilyen ambivalens viszonyban van a világgal. Hogy egyszerre veszi komolyan és semmibe. Hogy úgy nevet mintha sírna. S úgy sír, hogy kineveti s kinevetteti – ha kell! – saját magát is.” Réti-Csonka László szerint az *En senkivel sem üldögelek* „természetesen posztmodern líra, holott jobbra, leginkább próza, de – egyfajta metamorfózisként – úgy líra, hogy eredendően és ugyanakkor groteszken, tragikomikusan hatásvadász(ó), mondhatni maníros, továbbá törélesen éppúgy társadalomkritikus, mint ahogy (önmagát kioltó ellentét, ellentétpár!) mai idilli: félelmes, azaz semmit sem igazán látó, érzékelő, legalábbis ami feléptményünkkel (létsztruktúránkkal) kapcsolatos, határos, és olyan is, mintha önfeledten élces, gunyoros kedvű, hangulatú lenne, de végül is mégsem az, hanem (bármily hihetetlennek is tűnjék!) érzéki, érzelmes, és úgy, ahogy újabbkori költészetünkben kevesen, azaz fojtottan, robbanóan, dü-

hangsúlyozza: „Kukorelly Endre költészetének értékelése mind a mai napig meglehetősen egyoldalú. A váteszi hagyományt elutasító, ironikus és keresetten infantilis költői magatartás elterelte a figyelmet másik sajátosságáról: a logosz totalitásáról a szövegekben.”

29 Thomka id. mű, 103. o.

30 Földényi F. László: K. E.: *Manière*. Kortárs, 1987/4. és András Sándor: *Ámulat*. K. E.: *A valóság édessége*. Arkánium, 5.

31 Darvasi László: *A valóság keserűsége*. Harmadkor, 7.

32 Bella István: *A látványokat kivilágítják*. K. E.: *A valóság édessége*. ÉS, 1985. 5. 14.

hösen, s ez olyasféle sajátlagosság, mely mindenesetre nem kiküszöbölendő.”³³ „Végpontok között ingázik ez a költészet – írja Harkai Vass Éva. – [...] Lényeg és lényegtelen, fennkölt és közönséges, tökéletes és tökéletlen fogalompárjai kísértének, anélkül azonban, hogy helyreállna a »rend«, létrejönne az összhang [...] A tökéletesség e fogalmai csak felvillannak, s csak azért, hogy rámutathassanak a minőségek fonákjára [...] minduntalan a leépítés van jelen.”³⁴ „Így hatja át az iróniát a pátosz, a humorost az elégikus, az elégikust a groteszk, a groteszket a tragikum és így tovább” – írja Mészáros Sándor.³⁵

(*Nyelvjátékok sokasága*)

Az irodalmon-inneni alak(zat)ok rendszere mint a Kukorelly-féle beszédmód egyik alaprétege persze nem kizárólagos. Semmiképp sem univerzalizálhatjuk ezt mint az összes írást jellemzőt. Sok írás pedig sok nyelvjáték elemeit veszi fel magába, mégpedig olyan, egymástól nagyon távoli nyelvjátékokéit, amelyek együttes előfordulása egy-ugyanazon beszédben feszültséget indukál. Ezek az esetek igen érdekesek Kukorelly számára. Azokra a valóságos szituációkban előforduló beszédekre gondolok, amelyekben egy nyelvjáték bejáratott és természetes retorikája elégtelen, ezért a nyelvjáték elbizonytalanodik és a beszélő esetlenné válik. Részben tehát igaz, hogy Kukorelly nyelve – amennyiben imitáció – a mindennapi beszédre épül, de csak azzal a megszorítással, hogy nem kompakt és monolit nyelvjátékok vagy beszédmódok tiszta utánzásáról van szó. A nyelv kukorellyje gyakran olyan típusú szövegeket generál – és ebben is van bizonyos „realizmus” –, amelyekben a nyelvjátékok keverednek.³⁶

De a különféle nyelvjátékok elkülönülve is megjelennek egy-egy műben, olykor alig-alig tűnik fel benne valamelyes kukorellyizmus. A *Manière*³⁷ című vers például a görög mítoszvilág néhány mitológéáját említi meg, sorolja elő az áhítat és a döbbenet hangján. Ami különlegessé teszi ezt a verset, az az érdeklődésünk fókuszába állított stílus- és toposzprobléma szempontjából nézve világos: sehol sem bukkan fel benne az irodalmon-inneniség hangja; kicsit töredezett, zaklatott a dikció, de emelt. És azzal van tele, amivel a/bizonyos klasszikusok: görög mitológiával. A költészetnek ezt a „soha ki nem apadó forrását” Kukorelly verseiben ritkán halljuk csörgedezni.

Vagy *A beszéd és a szabály*³⁸ című mese, amelyben nagyon halványan tűnnek csak fel az itt hangsúlyozott „irodalomelőttes” jegyek, egy addig sohasem próbált beszédmóddal és szövegtípussal kísérletezik. Hogy mi is ez? A már említett szóval tudnánk legpontosabban megadni: mese. Nem teljesen, mert néhol durván és szándékosan kireflektálja magát a műfajból és a maga-teremtette hangvételből, és mindannyiszor más-más irányba. Először a „tüneményit” (7) szó, pontosabban a birtokjelezés régies – vagy, ha mai, mesterkelt – formája, ami kirí az efféle sehol másutt nem alkalmazó szövegből. Aztán a hosszan felvezetett „Ezzel kapcsolatban jut eszembe” (9, 10, 11) története, amelynek kapcsolódását az alaptörténethez elég nehéz megtalálni, teljesen elűt a mese szövegétől. További apró stilisztikai „kireflektálás” a „szovjet halkonzerv” (12) kissé meglepő, a szöveg meglehetősen homogén világába nehezen illeszthető szintagmája. Majd rögtön utána az

33 Réti-Csonka László: *Idilli: félelmes, szóval valóságos*. Arc, 1990. szept.

34 Harkai Vass Éva: *Az eljátszás mint poétikai elv*. K. E.: *Manière*. Híd, 1987/6.

35 Mészáros Sándor: *Mert hátha válaszol*. K. E. költészete. Alföld, 1989/9.

36 És – Wittgenstein fogalmát eredeti kontextusában elgondolva – itt nemcsak a nyelvjátékok, hanem az életformák konfúziójáról van szó; nagyon sok nagyon eltérő kultúra és szemléleti forma találkozásáról, konfliktusáról, összeolvadásáról. Mindez a jelenkor egyik legalapvetőbb társadalmi jelensége.

37 *Manière*, *Egy gyógynövény-kert*, 79-80.

38 *Mintha már túl sokáig állna*, 7-13.

„akadt nekije, népiesen mondva” (12) – megintcsak más nyelvjátékot idéző – kiszólása. Végül a cím maga is valamiféle divatos elméleti diszkurzust idéz fel.

Ez a szöveg is jelzi, hogy Kukorelly mintha – óvatosan – távolodni látszana eredeti sajátos nyelvezetétől, retorikai copyrightjától. Mind a *Mintha már túl sokáig állna*, mind pedig a *H. Ö. L. D. E. R. L. I. N.*-darabokon érezhető ez. Persze azért ezekben is – erősebben vagy gyengébben – ott dolgozik a nyelv kukorellyjének gépezete. Másfelől ezt a – mindenféle éles váltást nélkülöző – tendenciát a régi produkciók felől is szemlélhetjük, és bizvást fogalmazhatunk úgy is, hogy korábban is meglevő hangok, jegyek, tonalitások erősödtek fel, és bizonyos, korábban meghatározó hangok halkultak egy kissé. (Például az ironikus /áhitatos mindig is meglevő kettősségében az évek során bekövetkező arányeltolódás.)

(A klasszicizálódás veszélyei. Komolyság és komolykodás)

Az idő előrehaladtával Kukorelly „érdemjegyei” fogalmazásból gyanúsán javulnak. Nehogy megelőzze Goldfinger Rezsőt.³⁹ E javulás rejt magában bizonyos veszélyeket, dehát veszély nélkül – stb. Az én megítélésem szerint a hangnem komolyodása és a beszéd (irodalmi) „normalizálódása” általában gyengíti a Kukorelly-szövegek erejét. Komolyságukat a komolyodó tónus. Frissességüket és hitelességüket az egyre láthatóbban sóvárgott klasszicizálódás és a vele járó, egyre erősödő klasszicizálás. És ha nem, akkor is komoly problémák adódnak.

A *H.Ö.L.D.E.R.L.I.N.*-darabokat már elég erősen meghatározza ez a tendencia. Tipikus példa a ciklus IV. E. darabja, a *Wenn aus dem Himmel*. „Egy délután abban a faluban egyszer, ahol a nyarakat töltöttem / gyerekkoromban / annak a nyárnak az íze / teljesen külön volt az a falu / külön mindentől / külön a kert is, de ugyanaz az íz, és / alig mozdult / a kertben alig mozdult valami wo der Obstbaum blühend, akkor / egy szem túlrejtett barack / akkor egy barack úgy zuhant le a földre, ahogy délután vonul / át a kert fölött a Nap, késő délután, estefelé, oly sokáig / az épp úgy tör át a levegő kocsonyáján, sülyyed alá és lapul / széjjel a fűben, lecsattan, és aranyvörös szálacskák repülnek / föl, el az égbolt felé.” Szerintem rosszat igen ritkán ír Kukorelly – akkor már inkább a követhetetlenség felé menekül. És ez a vers követhető. Semmi probléma? Épp ez az, hogy semmi. A vers ugyanis jó, csak gyenge. Csak szép. És e szépség mintái készek. „Hát már az is baj?” – kérdezhetné ismét Peterdi Pál. Nem, nem baj. Más kérdés, hogy ezt nem Kukorelly csinálja a legjobban. Sima irodalmon-belüliség, átlag-irodalmisság. És aki olvas irodalmi folyóiratokat, az tudja, az átlagos irodalommal nem az a baj, hogy rossz.

Hasonló problémákat vet fel egyik prózai szövege az *Az ilyen érzelmek*-sorozatból,⁴⁰ amely ráadásul Kukorelly legjobb szövegei közül való, a gyerekkori nyarak pillanatképeit, hangulatait és érzéseit villantja fel egyetlen, hosszú mondatban, átütő erővel. Ugyanakkor kevésbé „védi le” a szöveget az irodalmon-inneni, ezért nem olyan könnyű (átlag)irodalmon-túli szöveget teremteni. Kiszolgáltatja magát a rettegett hagyománynak, és reflexíve próbálja és nem tudja megoldani a problémát. A szöveg, mint említettem, rendkívül erőteljesen hozza át „az élményt, amit igyekezett megúszni”, az ősrégi nyarak izzó, artikulál(hat)atlan édenét, és így végződik: „már nincs a hosek, a kert, a házacska, az apám, a diófánk, kívágták, nem fért el, a szomszéd háztól nem fért el, nem jelképesen nem, a pályákat beépítették, két focipálya volt, beépítették, nem metafora, ki játszik, senki se válogatott, élmények, az, azt nem úszni meg.” Nyilván / valószínűleg úgy érzi, túl sok lenne a letűnt aranykorból, az elmúlás szomorúságából, a szívfájdító, krúdys nosztalgiaiból, ha – mint egyébként végig a szövegben – csak élesen beszélne. Meta nélkül és reflexió nélkül ez egyszerű szentimentalizmusnak látszik, gondolja. Ezért kell odatennie a

39 Vö.: Karinthy: *Tanár úr kérem*. Ifjúsági Könyvkiadó, Bukarest, é. n. 44-46. o.

40 Az „Igyekeztem elkerülni...” kezdetű.

„nem jelképesen nem” és a „nem metafora” kiszólásait. De – ha szabad ennyire okosnak lennem – ezt nem megmondani kéne, hanem megcsinálni. Hogy ne olvassuk jelképesen, metaforikusan. Vagy hogy legalábbis essünk zavarba, ha így olvasnánk, s foganjon meg bennünk az önvád: nem vagyunk-e túl durva interpretátorok. A nyelvi viselkedés teljességgel autentikus, de nem látványosan más, mint az irodalmi hagyományéi, s ezért hirtelen fenyegetően rémlenek fel az irodalmi hagyomány elmúlás-„közhelyei”, amiktől Kukorelly – irodalmon-inneni technikája vértetétől óva – máskor nem szokott (nagyon) félni. Nem önmagában a szentimentalizmussal van baj – természetesen mindenki szentimentális, ezt Kukorelly tudja a legjobban. A baj azzal van, hogy – a legprimérből modernista hagyománytörténeti reakcióval – letiltja mint illegitimet és formális reflexiót *eszköztől*. Ezek után egyébként *csak* jelképesen és metaforikusan lehet érteni: a jelképes és metaforikus értelem evidenciaként bukkan fel – a „nem” pedig egyszerűen az elfojtás/ellenállás jelölője. A szignifikáció pszichotikus gépezet; a neurotikus tiltás/parancs digitáliája alapján működő kódokat csak nagyon decens rációk hiszik el „annak, ami” és működtetik törvényként.

Ismétlem, az a mozgékony metaforacsapat, amit az irodalmon-inneniség jelölőláncához kapcsoltam,⁴¹ nem a teljes fenomenológiai leírása annak a komplex rétegzettségnek, amely kiadja az – egyébként írásonként mindig többé-kevésbé különböző – alakot, de talán a legfontosabb. Másként fogalmazva: némiképpen kiemelést hajtok végre, amikor e retorikai alak(zat)nak a „redukált”, a „hétköznapi-beszédszerű”, a „tautologikus”, a „helytelen”, a „kvázi-dilettáns”, a „billentett” vonatkozásaira figyelek inkább. Ez az emfázis nyilván legalább annyira szól rólam, mint Kukorellyről. Én mindenesetre úgy látom, hogy Kukorelly írásművészetének ez az egyik legjelentősebb karakterisztikuma. (És nem utolsósorban megjegyzendő, hogy az egész kritikai recepciónak ez a legmeghatározóbb vonulata.) Ily módon az a nem túl látványos, de azért jól érzékelhető tónusváltás, ami a két nagy összefoglaló kötet, *A Memória-part* és az *Egy gyógynövény-kert* óta megy végbe, számomra némiképp szegényedést jelent. És ez pontosan amiatt van, mert az úgynevezett „gazdag” irodalmi hagyomány beszédmódjai felé közelít. Gyakran hiányzik az irodalmon-inneni radikalitása, amely lehetővé tette, hogy irodalmon-túlit teremtsen.

A tévedéseket úgysem lehet elkerülni, de azért megjegyezném: nem hiszem, hogy „ma már nem lehet” iszonyatosan jól írni nagyjából hasonló poétikákkal, mint Kleisté, mint Dosztojevszkijé, mint József Attiláé stb., élesben, vagyis ironizálás, kötelező intertextuális reflexiók nélkül. Nem gondolom, hogy a klasszikus beszédmódokban „ma már” ciki beszélni. A klasszikus aktuális, erős és hiteles. Ennyi. Ebben abszolút radikális és időszerűtlen vagyok: az újnak számomra nincs önértéke. Ebben a nagy „posztmodernnek” is mintha modernnek lennének.⁴² Legalább ilyen kevésbé önérték számomra a régi, vagy bármely konzervatív attitűd. Nem félek attól, hogy az új felforgatja a régít, és hogy micsoda pusztulás lesz itt, meg ilyenek. Mindezek túlságosan absztrakt szempontok számomra.

Azt, hogy Kukorelly nyelvében mégis az „innen/túli”-ra („rég/új”-ra) helyezem a hangsúlyt, talán két fő szempont vezérli: egyrészt az, hogy úgy tűnik (talán irodalmi „szocializációja”, a hosszú évek a „száraz felületek” hatalmas birodalmában, amelyre „*valahány tonna*”, „*balzsam*”, „*gyógyír*” is kevés, predesztinálták erre), a finom és ironikus (grammatikai) szubverzió a legautentikusabb (nyelvi) alapállása. Másfelől a nyelvnek olyan rétegét hozza mozgásba – „köznyelv” –, amelyet az irodalmi nyelvek rendszerint kirekesztenek, sőt olykor megvetnek, s amely ugyanakkor rengeteg olyan dolgot tud, amit „az” irodalom nem. Kukorelly hallatlan érzékkel, szintén finoman és ironikusan játszik a „köznyelvi” és az „irodalmi” határán.

Biztos vagyok benne, hogy e klasszicizálódó tendencia tudatos folytatása – szegényedés lenne. A Kukorelly-stílus radikalitása, a Bagossy által emlegetett „mitikus gramma-

41 Ezek részletes kifejtése a Kalligram „Tegnap és ma” sorozatában megjelenendő könyvemben.

tika”⁴³ szenvedné kárát. Nagyon valószínű, hogy a szerzőt itt a modernista páncélingesek ressentiment-ja revolverezi, fenyegeti, győzködi – és ő elhiszi. A megtévesztő az, hogy valós veszély húzódik e figyelmeztetések mögött: a nagyszerű stílus kisszerű manírrá válása. Amilyen kritikus a stílus teremtésének pillanata (amelyben létrejön Kukorelly nyelve), legalább annyira az a stílus működésének stádiuma (amelyben inkább a nyelv kukorellyje beszél). Mindegyikhez hatalmas intuitív tudás, pontos érzékenység, rengeteg kudarc, szenvedés, nagy ügyesség és szerencse kell. Láttunk már jelentős példákat arra, amikor nagyszerű stílus kisszerű manírként működik, mint például Ady számos (főként későbbi korszakaiból származó) verse esetében, de jócskán előfordul Kosztolányinál vagy Tandorinál is. De e veszély nemcsak oly módon kerülhet ki, ha eltávolodik nyelvi vívmányaitól, hanem úgy is, hogy radikalizálja azokat. Nyilván ugyanarról szól Márton intése: „a számtanból kilógó nyelvtan erősen megnehezítette e líra elmélyítését”;⁴⁴ Hekerléé, aki „örül a példás költői teljesítménynek, de a maga részéről egy olyan lehetséges művilágba nem megy el nevetni”;⁴⁵ Mátyóki Endréé, aki rögtön az első kötetnél megjegyzi, hogy „eluralkodni hagyja önmagán a fellelt modort”;⁴⁶ Bagossy: „[d]e akkor van úgy is, hogy a szerző nem úszik tovább szépen, hanem pancsolni kezd meg lubickolni. Fröcsög a saját módszerében. Fröcsög és minden olyan lesz.”⁴⁷

Az efféle megfontolásoknak eshetett áldozatul például az *Ész egy ponyva alatt a hatóság* című vers,⁴⁸ vagy az *ő karikára* K⁴⁹ remek tréfája, melyeket a szerző nem vett fel a „gilt” *Egy gyógynövény-kertbe*. Nem állítom, hogy ezek Kukorelly legelsőpróbb szövegei, de elég sűrűn vannak elhelyezve benne a viccek, billentések, ironikus és komoly csavarok. A dadaisztikus „értelmetlenségtől” az esztéticista (!) stílusú politikai liberációs retorikáig, széles skálán mozoghat az interpretatúra. Az ideologikum tisztán kivehető, de ez nem szükségképpen hátrány. Azt hiszem, a leghelyesebb, ha egyszerűen – nem (o)ro(s)sz értelemben – *dumaként* olvassuk az ilyen szöveget, nem pedig mint önnön jelentőségétől és humorától elbódult beszédet, amit agresszíven ránk oktrojál. *Semmi jelentőség, semmi humor. Így jön.* Ami az érdekes, a nyelvkezelés és szemléletmód, ami nélkül

42 Ezen a mondaton lehet a legjobban tesztelni, miről beszélek. Aki ezt értéktelített mondatnak olvassa, a „meghaladás” öndicsőítő gesztusának, az nem érti, vagy nem hiszi el, amit mondok; vagyis abszolút modernista.

43 „Kukorelly minden stiláris eszközt megragad arra, hogy érzékeltetni tudja szépségét a szellem gigantikus mélységeivel szemben, s egyáltalán mindennel szemben, ami titáni méretekben és mitizáló felhangokkal próbál az életünkről beszélni. Már-már azt kell mondanunk, Kukorellynek a grammatikája az, amely mitikus.” (Bagossy László: *Hallgat a felszín és fecseg a mély*. K. E.: A Memória-part. Jelenkor, 1991/2. Kiemelés tőlem.)

44 Márton id. h.

45 Hekerle id. h.

46 Mátyóki Endre: *Bemutatjuk K. E.-t*. Könyvvilág, 1984/9.

47 Bagossy id. h.

48 A *valóság édessége*, 46. 1981-es keltezésű. A költő a költemény javított változatát azért a Budapest – papírvárosba (Városháza, Bp., 1994.) betette ((11)-es szöveg). „Most tél van és csend és hó és a hóban kiskutyák / szaglásszák egymás végeit. A Vörösmarty téren áll / egy csomag naponta megcsodálom mikor kijövök a f / öldalattiból Mindenki tudja hogy benne van Vörös / marty M.* jelentékeny magyar költő akiről még a G / izella teret sőt a Zserbót is elnevezték de elég / mert folyton Szép Ilonkára gondolok A Mestert kö / rülveszik halhatatlan alakjai Szép Ilonka stb. v / alamint a nép egyszerű gyermekei carrarai márván / yból Kallós E. és Telcs E. műv E. jelenleg az eg / ész egy ponyva alatt a hatóság így védi a költőt / a repedéstől”

*Régi laccímem egy kedves cipész – komoly – verziójában: „Vörös M. u. 2.”

49 Azt mondja aki él, 50. „Astue Zenthe / El F. Oggy / Otta Regime / N. Tje / Ham Egeg / Yser Az / Túz Eni / Minny Ayun Knack / El Khelmeni / Eli Jena / Magi Ar-Sabbath / Sage Ljena / Hazako Su Thla / J.Os” A versről ld. András Sándor kitűnő megfigyeléseit. (Az írás részletekben az Alföld 1996 tavaszi számaiban jelenik meg.)

az egyébként teljesen más technikájú és teljesen ideológiamentes (és remek) *Királyi gyakorlatok* vagy *Más tájról származik*,⁵⁰ vagy a megint más – és még kitűnőbb – *Hazai szakaszok*⁵¹ sem jöhetett volna létre. És miért „kanonizált” – az *Egy gyógynövény-kert*be felvett – *Mi a pincében?*⁵² Azt hiszem, sejtem, hogy miért, de nem merem megmondani. Ez viszont zavaróan ideologikus, amellet, hogy a kép maga is zavaró. Számomra.

Ott vannak ezzel szemben a Kukorelly legszebb versei közé tartozó *Ne pirkadjon. Ne legyen pirkadat* és *Ki védekezik*,⁵³ amelyeket az elhallgatás retorikája működtet. Mondom: működtet, de a rendkívül szaggyatott dikció inkább elfed és összezavar, mint megmutat és megmond.⁵⁴ Nem baj. Sőt, akár: sőt. De inkább cenzúráz, mint pörgeti az értelmezést. Hihetetlen ökonómiai érzékkel csinál helyet az efféle mondatoknak: „Mennyi ideje, hány éve is már.” (*Ne pirkadjon...*) De nem ártana egy kicsit kevesebb jelentőség és egy kicsit több duma. Mert mért „hallgat a felszín”, ha nem „fecseg a mély”. (Tudom, hogy ezek tiltott metaforák és hogy a felszín pomo-rokoko-filozófusaiban felszökik az adrenalinszint.) Tipikus a *Ki védekezik* vége: „Egy pillanat ő / márpedig üres pillanat. Az üres / amit nézünk, és csak az szorít / egy régi vasdarab se / mélyebb. Hát ne nevéssen / ne mászkáljon és ne / szálljon be. Nem száll be tehát. És eper. / De ki védekezik /// ki hurcolja be egy üres terembe // ki tekinti meg az Istent.” Tévedés ne essék: ezek így is nagyon erős versek, az elhallgatás és a cenzúra bizonyos szempontból jót tesz nekik, amennyiben egyáltalán leírhatóvá teszik az olyan „veszélyes” „point de capiton”-okat,⁵⁵ amiket fentebb idéztünk, más szempontból viszont gyengítik is őket, amennyiben erősen redukálják szignifikációs anyagukat; a lacani metaforával: nem elég telt és puha a kipárnázott rész, redőzik rajta és petyhüdt a jelölők textúrája. Az „És eper.” döbbenetes mondata például – beláthatatlan okokból – hatalmasan jó, de közben tökéletesen kimeríti „az embert”, hogy ez a sokadik teljesen „magyarázatlan”, distinkt elem egy hosszú, ugyanilyen elemekből álló sorban (üres pillanat – szorít, amit nézünk – mély vasdarab – ne nevéssen, ne mászkáljon, ne szálljon be – „És eper.”)

Annak a kérdésnek, hogy vajon hol és merre tarthat Kukorelly folyamatosan változó esztétikája, elgondolkodtató válasz lehet, hogy *A szomszédban egy* című verse⁵⁶ szintén nem került be a reprezentatív *Egy gyógynövény-kert*be. Szerintem viszont a legjobb ötben van. „*A szomszédban egy idősebb / nő lakik. Minden nap megnézi / az adást. Végig megnézi. / Amikor vége az adásnak / meghallgatja a Himnuszt. Mindig // meghallgatja a Himnuszt a / műsor után, amióta / közvetítik. Aztán még nézi / egy ideig az órát. És / néz egy kicsit a sercegésből.*” Mulatságos és végtelenül szomorú, tökéletes ökonómiájú vers. Nem magyarázza túl magát, nem menekül a követkehetlenségbe. Nem komolykodik, nem akar mindent-bírni. Csak van.

50 *Egy gyógynövény-kert*, 88-89 ill. 78.

51 *Egy gyógynövény-kert*, 12-13.

52 „*Mi a pincében / tartjuk a kará / csonyfaállványt. Te? / Én a mellemben. / De hát úgy senki / sem él! És a göm / böket, gyertyákat / meg a többi díszet?*” (*Egy gyógynövény-kert*, 83; kelt: 1991; a – sejtésemet támogató – kiemelés az eredetiben).

53 *Egy gyógynövény-kert*, 116. ill. 117.

54 Értelmezésemben ezt a jelleget emeli ki Schein Gábor az írását szervező barikád-metaforával: „Barikádepítésre minden tárgy alkalmas. Még arra sincs szükség, hogy pontosan illeszkedjenek egymáshoz, csak az a fontos, hogy többé-kevésbé eltakarják, védelmezzék, aki mögöttük meghúzódik, illetve hogy akadályt emeljenek az erő elé, amely nem akar tudomást venni az ellenállásról.” (*Élet a barikádon*. K. E.: *Mintha már túl sokáig állna*. Népszabadság, 1995, 8. 17.)

55 A lacani terminus (az alapját képező metafora érzéki eleme – szó szerint – kipárnázott felületek stepszelésére, belések rögzítőpontjait jelenti) a szignifikációs folyamatok fixációs pontjaira vonatkozik, ahol a „jelölő a jelentés egyébként korlátlan csúszkálását rögzíti.” (Ld. Jacques Lacan: *The subversion of the subject and the dialectic of desire in the Freudian unconscious*. In: *Ecrits: A Selection*. Tavistock / Norton, London & New York, 1977. 304. o.)

56 *Azt mondja aki él*, 78.

Mészöly Miklós és „Mészöly Miklós”

Hölgyeim és uraim,

tulajdonképpen büntetésből állok itt önök előtt. Azért gondolom szükségesnek és illőnek ezt előrebocsátani, hogy megkíméljem önöket egy csalódástól. Ma este itt Mészöly Miklóst és „Mészöly Miklóst” ünnepeljük, az eleven személyt, akit valamennyien féltő szeretettel veszünk körül, és azt, amit ez a név az irodalomban jelent. Szigeti László, a Kalligram Kiadó vezetője állított ide engem, azzal a feladattal, hogy ezen a Mészöly Miklósnak szentelt estén a *Kalligram* folyóirat őt ünneplő számáról beszéljek. Ami azt a téves benyomást keltheti, mintha kompetens volnék Mészöly Miklósról és „Mészöly Miklósról” szólni, az eleven személyről tehát, akit féltő szeretettel tisztetek, és „Mészöly Miklósról”, vagyis arról, amit ő a róla szólók számára – akár ebben az ünnepi *Kalligram*-számban – jelent.

Holott, még ha lehetséges volna is bármiféle kompetencia Mészöly Miklóssal és „Mészöly Miklóssal” kapcsolatban, én nyilvánvalóan akkor sem rendelkeznék vele. De ilyen kompetencia valójában lehetetlen. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az, hogy a *Kalligram* ünnepi száma – amellett, hogy a résztvevők olyan parádés névsorát vonultatja fel, hogy sárgulhatok az irigységtől, amiért nem vagyok benne (erről majd később), amellett, hogy olyan országhatárokon átívelő szellemi szolidaritásról tesz tanúságot, ami Mészöly Miklós kedves Közép-Európáját már-már valóságos léttel kecsegteti, amellett, hogy a benne olvasható tanulmányok, esszék, parafrázisok, vallomások, fényképek és „párhuzam-akciók” a mézőlyi mű és a mézőlyi létezés teljes műfaji kiterjedését átfogják (és még hosszan sorolhatnám az „amellett”-eket) – ez az ünnepi szám mindemellett nem egy „ünneplő szám”, hanem eleven folyóirat.

Az ünnep: halogatás. Az ünnep az, hogy nem esszük le a karácsonyfáról a cukrot. Az ünnep az, hogy nem bizonyulunk kompetensnek, hanem arra a titokzatos pillanatra várunk, amikor egy sejtelem bizonyossága minden kompetenciánktól megszabadít. E várakozásnak elvben az örökkévalóságig kellene tartania – és ennyiben összeegyeztethetetlen az étellel. Nagyon nehéz, talán lehetetlen saját erőnkől meghoznunk azt a döntést, hogy felhagyunk a várakozással. Ezért úgy intéztük, hogy egy egyezményes határa legyen e várakozásnak – létrehoztuk az ünneplés intézményét. Ám az ünneplés addig őriz meg magában az

ünnepből valamit, amíg a várt sejtelen helyébe lépő kompetenciának mégiscsak híja van, amíg a bekövetkezés bizonyosságában még ott van a várakozás bizonytalanságának maradéka. Ez a feszültség nyilvánul meg az ünneplés érzelmi túlsordulásában. Ha van.

Mert kevés tárgy, személy és alkalom képes ma olyan várakozást kelteni, ami túléli saját beteljesülésének banalitását. Ezért nehéz manapság nemcsak az elvileg örökké tartó halogatásról lemondani – az úgynevezett „élet” kedvéért –, hanem például jó folyóiratot szerkeszteni is. Hiszen a folyóirat az irodalom egyetlen olyan intézménye, amelynek lényege, lételeme a bekövetkezésre – az új és újabb szám megjelenésére – való, minduntalan megismétlődő várakozás. A folyóirat lételeme az ünnep-váró bizonytalanság, halála a banális megbizonyosodás ünneplése. Egy jó folyóiratszámban mindig van „valami”, egy megoldódással kecsegtető feszültség, amelynek – lásd ünnep – nem szabad megoldhatónak lennie. Ami megoldódással kecsegtet, de nem oldódik meg, az a *probléma*. Manapság sokszor halljuk, hogy a problémák megoldódnak. Holott ami megoldódik, az nem probléma, hanem csak olyasmi, amit problémának hittünk, de most, hogy megoldódott, már látjuk, hogy nem volt az.

Mi tehát a probléma?

A probléma Mészöly Miklós és „Mészöly Miklós”. Mészöly Miklós és „Mészöly Miklós” az a kemény dió, amibe beletörik a fogunk. De mielőtt – és most már hamarosan – az én fogam is beletörne, eljött az ideje annak, hogy e két nevet egyetlen fogalomba vonva eltüntessem az idézőjelet. A művek – vagyis az, amit egy-egy név, mint Móricz Zsigmond vagy Kosztolányi Dezső az irodalomban jelent – sajnálatos módon térben és időben túlterjednek alkotóikon. *Nem* örvendetes módon, ahogy artisztikus beállítottságú irodalomtudósok mondani szokták. Hiszen az volna a jó, ha az alkotók örökké és mindenütt élnének. És ha jó volna, akkor nem volna szabad kapásból belenyugodnunk abba, hogy nem így van. A mű túlterjedésének sajnálatos tényéből ugyanezek az irodalomtudósok azt a következtetést vonják le, hogy *csak az számít, ami a műben benne van*. Ez annyiban jogos nézet, amennyiben a művek kénytelenek jelen lenni akkor és ott is, ha és ahol az alkotók nincsenek jelen, s ily módon *nem kerülhetik el*, hogy az alkotó személyétől elszakítva vessenek ítélet alá. Attól elszakítva – ám attól függetlenül-e? Úgy vélem, egy ilyen állítás már semmivel nem volna igazolható. Mert ha így volna, az *ideális mű* akkor keletkeznék, amikor az alkotó nincs jelen. Akkor aztán tényleg független lenne tőle.

Személy és mű azonban, akárcsak világ és ember, valójában elszakíthatatlan egymástól, és éppen ezt az elszakíthatatlanságot nevezzük *nagyságnak*. Azt a strukturális viszonyt és folyamatszerű kölcsönhatást, amelyben az egyik megalkotja a másikat. A nagyság olyan személy, aki a művével folytatott kölcsönhatásban megvalósítja a személyességnek a személyben globálisan és kifejtetlenül lappangó lehetőségeit. A személyesség éppen nem az az „én-én-én”, amit mifelénk személyességnek szoktak nevezni. Az „csak” alanyiség, a viszonyulás módzata. A személyesség az, hogy mindenki, minden egyes mindenki másminlyen, vagyis közölhetetlen és lefordíthatatlan. Mint ilyen, a személyesség elvileg *nem tud megnyilvánulni*, és bennünk, akik nem vagyunk nagysággal gyanúsíthatók, nem is nagyon nyilvánul meg. Lefordíthatatlan „személyes” nyelvünket

már előzetesen egy konvencionális nyelvvel helyettesítettük, közölhetetlen személyes világunkat egy konvencionális világgal takartuk el, mielőtt a fordíthatóság és közölhetőség kérdése felmerült volna bennünk. A lefordíthatatlan és közölhetetlen személyesség paradoxona az, hogy csak azokban képes megnyilvánulni, akik lefordítják és közlik. Ez a lefordított és közölt személyesség a mű; ami tehát nem egyéb, mint maga a megnyilvánult – azaz megalkotott – személy. Mindez természetesen nem egyetlen aktus, hanem a fordítás, a megértés, a hermeneutikai közelítés szokásos gyötrelmes módján szüntelenül zajló folyamat.

A probléma tehát a nagyság. A probléma az, hogy a művel és a személlyel egyszerre állunk szemben, s ha az egyiket megérintjük, akkor megérintjük a másikat is. Valójában mindig így van, Móricz Zsigmonddal is így van, Kosztolányi Dezsővel is. Éppen csak a mi szerencsénk – „és ezt nem vehetik tőlünk el”, ahogy Esterházy Péter írja –, csak az a szerencsénk, hogy ez Mészöly Miklós esetében eléggé nyilvánvalóan így van. Eléggé nyilvánvaló, hogy „az életművel való foglalkozás” egyszersmind a személlyel folytatott dialógus is, viszont aki a személlyel dialógust kezdeményez, azon mindjárt az életmű értéke is nyájasan számon kérhető. Ez, minimum, probléma.

Az ünnepi szám szerzői e probléma különféle megoldásaival kísérleteznek. Mindjárt be kell vallanom, hogy nekem, kicsinyhitűnek, a legjobban a Nádas Péteré tetszik. Hogy Mészöly-fényképeket közöl. Ez a kompetencia ideális felüggesztése, a mű és a személy legodaadóbb, legkevésbé aránytalan megérintése is egyben. Néhány hónappal ezelőtt, miután könnyelműen elvállaltam, hogy ugyanezen a helyen beszélek Thomka Beáta Mészöly-monográfiájáról, sajnos nekem is csak az az egyetlen épkezláb dolog jutott az eszembe, hogy egy Mészöly Miklóst és Polcz Alaine-t ábrázoló fényképről beszéljek, amely e monográfia 213. oldalán látható. Ahelyett, hogy Thomka Beáta valóban párját ritkító szellemi teljesítményének adóztam volna, amit Mészáros Sándor egyébként nálam sokkalta szakavatottabban megtett a *Kalligram*nak ebben az ünnepi számában. A büntetést, hogy itt állok önök előtt ezen az estén – s amiről valójában nem tudni, hogy az én büntetésem-e vagy az önké –, e büntetést végül is azzal érdemltem ki, hogy ebbe az ünnepi számba sem írtam meg a Thomka Beáta monográfiájáról megígért kritikát.

Holott csodálatraméltó az az elemzőkészség, találékonyság és erudíció, amellyel például Elek Tibor vagy Peter Michalovič a politikai gyakorlatban, az „ügynevezett valóságban” minduntalan kétségbevont általános elvek afirmációjához talál igazolást Mészöly Miklós esszéművészetében, vagy amellyel Kulcsár Szabó Zoltán, Bacsó Béla vagy – a monográfia kapcsán – Mészáros Sándor rendezi általános szabályok alá az életmű bizonyos vonatkozásait. Még jobban lenyűgöz persze, ahogyan Thomka Beáta éppen az említett monográfiában éppen az ilyen általános szabályok alá rendezés korlátozottságát, érvénytelenné válását is jelzi minduntalan, s különösen, hogy ebben az ünnepi számban egy közös prágai kirándulás útinaplóját teszi közzé, ami az én szememben majdnem egyenrangúan jó megoldás a Nádas Péterével, és teljesen egy veretű Esterházy Péter, Földényi F. László, Tandori Dezső és Csaplár Vilmos „szólítsd meg és fuss” típusú megoldásával.

Mert Galileo Galilei – *ha igaz* – huszonötször dobott le egy ólomgolyót a pisai

ferde toronyból – és a tudomány nem tehet róla, de ez az eredete, erre való: az átlagos, ismétlődő eset minősítésére, az egyszer már meglévő kánonhoz való illeszkedés mérvének megállapítására. Legyünk őszinték, ez a tudományosság csak annyiban nyűgöz le, amennyiben saját kudarcát demonstrálja, amennyiben képes eljutni addig a pontig, ahol a „verifikálható” előfeltevések uralma véget ér. Ez persze nem semmi, hanem néha nagyon is sok. Elérni egy határt, és félreállni ott: talán ez az, ami jogosan megtehető. Ez az, amit Balassa Péter nagyon tud, itt is. Ennek változata a parafrázis és a citálás, a Parti Nagy Lajosé, Molnár Miklósé, Marno Jánosé, Szirák Péteré: a dilagógus-helyzet említett aránytalanságának tudatában egyfelől Mészöly Miklós szövegének mágikus kisajátításával, eltulajdonlásával enyhíteni az egyensúlytalanságot, másfelől és ugyanakkor egy „üljleközénk” gesztusával félreállni, átengedni neki a szót. Ennek persze legtökéletesebb változata az interjú – a Fogarassy Miklósé és a Szigeti Lászlóé –, mert Mészöly Miklóst idézni mégiscsak Mészöly Miklós tudja a legjobban. De ugyanilyen rokonszenves megoldás az, amit fentebb – Musil nyomán, akit egyébként szintén a Kalligram adott ki legutóbb – „párhuzam-akciónak” neveztem: a személyest a személyessel tükröztetni, és látszani engedni egymásban őket: ahogy Vásárhelyi Miklós vagy Tőzsér Árpád tette.

Összefoglalva, egy probléma megoldhatatlanságának kimeríthetetlen gazdagságú tárháza ez az ünnepi szám; és megoldásképtelenségünk, azaz élet-halogatásunk, azaz voltaképpen életünk banalitásba nem fülő ünnepe ez a mai este. József Attila, aki sok mindent tudott, amit mi már alig, és akit Parti Nagy Lajos a tőle megszokott álmatag tévedhetetlenséggel idéz ebben a *Kalligram*-számban, maga József Attila sem tudott jobbat egy másik nagyság, Thomas Mann jelenlétében, mint megszólítani és félreállni. Hát akkor én hogy tudnék. Ott áll az ember, örökké teljesíthetetlen penzumok között, a büntetésben, messze attól, hogy egy „horizont” középpontjának, egy „dialogikus helyzet” részesének tudja magát, és „tán ő se tudja, mit is kíván jobban, / a mesét-e, vagy azt, hogy ott legyél”.

Mind a kettőt, Miklós.

A PÁRBESZÉD REMÉNY(TELENSÉG)E

egy kommentár

A *Jelenkor* 1996/1-es számában olvasható a tavalyi JAK Tanulmányi Napokon elhangzott két előadás szövege, irodalom és kritika viszonyáról. Takáts József és Bónus Tibor írásai már a pécsi konferencia vitáján is némiképp egy régóta ismert, bár különféle maszkokban megmutatkozó ellentét képviselőivé váltak, a *Jelenkor* szerkesztői is így értékelték e szövegeket, amikor lehetőséget teremtettek az előadások további kommentálására. Bár a két szöveg – expliciten – nem utal egymásra, nyilvánvaló volt, hogy az általuk teremtett kontextus révén egymást is „olvassák”: a hazai irodalmi diskurzusok régi ellentétpárját, a „nem-tudományos” és a „tudományos” kritika szembenállását ismét megidézve. Kissé persze leegyszerűsítve a képletet, a kritika (a fogalom mai, hazai jelentéskörében, nem – például – „criticism”-ként értve) és teória (pontosabban: tudományosság) egymást kizáró viszonya nyer újabb megfogalmazást ebben a kontextusban: Takáts írása (*A kritikus mint kritikus*) a teória jelenlétét kérdőjelezi meg a kritikában, Bónusé (*A Nincs alvás! és a prózakritika*) – nagyrészt – a teóriát elutasító kritikai szövegek hatékonyságát.

Itt persze a konkrét vonatkozásoktól függetlenül is felteendő a kérdés: hogyan viszonyul egymáshoz a kritika (mint „beállítódás” és mint „szövegtípus”, illetve diskurzuspozíció) és a teória (mint az irodalomról való – azaz kritikai – beszéd „tudományos” összetevője) valójában? Bár ma a kritika különféle értelmezéseiben egészen eltérően prezentálhatja magát (a „szolgálattól” és a „szolidaritástól” a „közvetítésen” át a „parazita” vagy akár „creative criticism”-ig [Geoffrey H. Hartman]), annyi – a hazai irodalmi intézményrendszert tekintve – általánosan jellemző rá, hogy mint „műfaj” nem igényli feltétlenül a tudományos érvelést, sőt – pl. Takáts szerint – ez nem is feltétlenül válik hasznára. A teória ellenben az irodalomról való beszéd tudományos változataiban, de legalábbis ezeknek a diskurzusában szokott megnyilatkozni, nem utolsósorban éppen a kritika (akár mint „praxis”) teóriájaként. Ezek szerint a teória – bár „metakritikai” vonásai miatt bizonyos szempontból felette áll – igazából „másodlagos” pozícióba kényszerül a kritikához képest. Kritika lehet teória nélkül is, viszont ha „criticism” nem létezne, nem volna értelme teóriákkal foglalkozni. Tiszta is lenne a képlet, ha nem nyújtottak volna épp a „criticism” legkülönbözőbb változatai számtalan példát arra, hogy „teória” minden szövegből kinyerhető (önreflexív alakzatokra koncentráló olvasás, diskurzuselemzés, ideológiakritika stb. útján). Épp Bónus írásának következtetései mutathatják meg, hogy egy irodalomról beszélő – kritikai – szöveg akkor is magában hordoz bizonyos előfeltevéseket, amelyek teoretikus képletekhez rendelhetők, ha ez szándékától a lehető legtávolabb állt is (sőt, talán főként ekkor). A teória már csak ilyen. A fenti diszkurzív képlet

Az itt következő három írás hozzászólásként érkezett Takáts József és Bónus Tibor a *Jelenkor* januári számában közzétett tanulmányaihoz, melyek eredetileg 1995 őszén Pécsen, a JAK Tanulmányi Napok keretében a kritikáról tartott konferencia előadásaiként hangzottak el. Itt és a következő számokban a hozzászólásokat, vitairatokat, kommentárokat a beérkezés sorrendjében közöljük. – *A szerk.*

tehát könnyen módosítható: egyik sem létezik már eleve a másik „előtt”, tőle függetlenül – mint szövegek modalitáslehetőségei, mint lehetséges retorikai rendszerek, folyton egymást „előzik” s végtelenül összefonódnak. Viszonyuk tehát egy olyan retorikai képlettel ábrázolható (anélkül, hogy tautologikussá torzuljon), amely a folytonos összekapcsolódás és szétválás kezdet nélküli virtuális ívén alapulna. Bónusznak alighanem igaza van abban, hogy sok esetben éppen a saját teória (irodalomszemléleti, módszertani előfeltevések, de akár az interpretáció) feletti elégedetlenség készíteti az egyes kritikai beszéd-módokat arra, hogy „nem-tudományos” érveléssel leplezzék azt, ami erre készíteti őket. Megjegyzendő, hogy a *Jelenkor*-beli két szöveg nem feltétlenül vegytiszta képviselője az itt szembesítendő pozícióknak (különösen Takáts írását volna hiba pusztán „nem-tudományosként” olvasni), sőt bizonyos értelemben nem is tárgyai ennek a kommentárnak, sokkal inkább alkalmat (és kontextust) teremtenek számára. A kommentár egyfelől ugyan következménye e szövegeknek (és pécsi vitájuknak), hiszen nélkülük nemigen íródna meg, másfelől meg is előzi a vitát, minthogy tárgyát maga konstruálja vagy – legálábbis – szituálja.

Takáts József írásának két olyan pontja van, amelyeket e kommentár érinteni kényszerül ahhoz, hogy „kritika” és „tudományosság” vitáján (bár ezek nem jó szavak a vitapartnerek meghatározására) ismét elgondolkodhasson. Egyrészt: a Takáts által elképzelt „tudományosság” valóban nem túl rokonszenves képződmény, a fontosabb kérdés alighanem az, hogy mennyiben „fedi” ez a valóságban a „tudományos” (pontosabban fogalmazva: az irodalomtudományos érvelés alakzataival építkező) kritikát. (Fontos megjegyezni itt azt is, hogy önmagában nem feltétlenül tudományos egy hagyományos értelemben „tudományos” nyelven megszólaló szöveg, s viszont: „tudományosként” olvashatók a mai magyar irodalomkritikában egyre dominánsabb, nem éppen „értekező” modorú szövegek is, pl. Farkas Zsolt vagy a deKON-csoport néhány tagjának írásai. A „tudományosság” ebben az értelemben nem stilisztikai „markereken” múlik.) Az, hogy a kritikai ítéletek érvényesítéséhez arra volna szükség, hogy a kritikus „saját doktrínával rendelkezzen”, már csak azért is kényelmetlen lenne a „tudományos kritikusok” számára, mert sokkal többen vannak, mint a „doktrínák” (hogyan osztanak el egymás között?). A „helyes” kritikai ítélet sem feltétlenül a „helyes” teória függvénye. A teóriák elég régóta (soha?) nem úgy gondolják el magukat, mint „készletet”, amelyből csak elő kell hívni az éppen megfelelő eszközt, és máris megvan a helyes interpretáció (sőt, egyes teóriák nem is ismerik a helyes, illetve hibás interpretációk megkülönböztetésének titkos kulcsát). Nem utolsósorban azért nem, mert az irodalomtudományos „módszereknek” valóban nem abban áll a fő érdekelttségük, hogy szabályokat generáljanak a helyes értékítéletek megalkotásához – abban viszont már lehet némi szerepük, hogy az értékítéletek létrejöttének diszkurzív körülményeit, feltételeit, az ezeket befolyásoló elvárásokat és tapasztalatokat értelmezzék, akár csak annak feltárásában, hogy az egyes kritikai ítéletek mögött milyen olvasási stratégiák állnak. Valójában persze az a tézis sem oly egyértelmű – bár Takáts ezt alapvető premisszaként kezeli –, mely szerint a kritika legfőbb feladata abban állna, hogy „megmondja, mely művek a jók és melyek a rosszak”. E sorok írója például saját kritikaolvasási gyakorlata alapján hajlik arra, hogy ahhoz, hogy a kritika befolyásolja véleményét vagy alakítsa elvárásait az adott mű irányában, nem önmagában az értékítélet, hanem a rekonstruálandó olvasási stratégia és olvasási tapasztalat viszonya juttatja (vagyis: nyilván nem mindegy, hogy ki a kritikus, és éppen hogy nem mindegy, mely – teoretikus – előfeltevések irányítják olvasatát). A kritika olvasójának „pallérozottságához” az is hozzátartozik, hogy ne csak az interpretáció „következtetéseit” (értékítéletét) tudja megítélni, hanem rá is tudjon kérdezni az interpretációra mint olvasásra – legalábbis, ha valóban „úgy gondoljuk, hogy nincs mű, amely megelőzné az interpretációt”.

Felmerül még e gondolatmenettel kapcsolatban (s ezt a pécsi vita még inkább felerősítette), hogy a teória magával vonja a „belevetítés” (a „nem tudományos” kritika szempontjából igen súlyos) „vádját”: eszerint a „tudományos” kritika általában a „műben” benne nem rejlő jelentéseket, értelemösszefüggéseket „vetít” a műbe, amely nyilván csak áll riadtan a tudományos nehézfegyverzet keresztüzében. Itt nemcsak az a gond, hogy elég nehéz elképzelni azt, amit nem belevetítenek egy szövegbe, hanem már eleve benne „van”, mert ez megint csak azt a kérdést implicálja, hogy mi a „mű” vagy akár a szöveg önmagában. Talán csak a betű dimenziójára lehetne „ráfogni”, hogy „benne” van a műben, hiszen már a szöveg elsődleges értését is aligha lehetne egyetlen „szótárhoz” kapcsolni, amelyet ráadásul maga a „mű” hordozna magában.

Az elméleti kérdések „belevetítése” már részint újabb problematikához vezet: minden teoretikus előfeltevés (tehát a leplezett is!) maga teremti meg a kérdéseit, s ha egy interpretáció reflektál az előfeltevéseire, akkor óhatatlanul ezek működéséről, alakulásáról is beszámol az olvasat során. Jellemző, hogy éppen az elméletnek való „ellenszegülést” hirdető és gyakorló Paul de Man tanulmányaiban elválaszthatatlanul kapcsolódnak össze a teoretikus kérdések és a „konkrét” szöveginterpretáció kérdései – korántsem biztos, hogy ezek egyáltalán egymástól elkülönülő kérdések.

A hazai kritika sajnos jó néhány példát adhat arra, miként válhatnak a különböző teoretikus előfeltevések elvárásai a művel való szembesülés során ezeket számon kérő gesztusokká. Az ilyen interpretációkat a szó egy reflektáltabb, pontosabb értelmében nem-olvasásnak kellene nevezni. Ez azonban aligha nevezhető ki a „tudományos kritika” legjellemzőbb tulajdonságának, minthogy hiba volna elfeledni azt, hogy a ma legnagyobb hatással bíró teoretikusok Hans Robert Jaußtól de Manig vagy J. Hillis Millerig éppen abban a „maximában” értenek egyet, hogy a „helyes” olvasást a szöveg mindenkori „másságának” el-nem-leplezése biztosíthatja.

A másik fő kérdést Takáts írásának utolsó előtti bekezdése kapcsán lehetne feltenni: az egész írás, s az általa – kétségkívül színvonalasan – képviselt irodalomszemlélet egyik alapfeltevése, a kontemplatív esztétika egyik fő következménye leplezi le itt magát. Takáts, úgy látszik, az olvasó és a szöveg közötti viszonyt közvetlen életösszefüggésekben gondolja el. Csak az a felfogás juthat arra a következtetésre, hogy a mű közvetlen politikai-erkölcsi ítéletként mutatkozik meg az olvasó előtt (pl. „El tudunk képzelni például egy nagyszerű költeményt, amelyben mellesleg antiszemita kitételek vannak?” stb.), amely szerint a voltaképpeni olvasás (amit a teóriák a „horizontösszeolvadás”, „inszenírozás”, „diálógus” stb. kifejezésekkel jelölnek) már eleve „belevetítés”, ezért a kritikus célja a műalkotás organikus „egységének” a megőrzése, tehát olyasvalami, amit a már említett de Man „esztétikai ideológiának” (az esztétika ideológiájának) nevez: vagyis az a törekvés, amely az episztemológiai és etikai-politikai stabilitás érdekében megpróbálja leplezni a műalkotást megkettőző, jelölő és jelölt, forma és tartalom stb. közötti mindenkor differenciát. E kommentár írója például szereti Szabó Lőrinc *Vezér* című versét, bár nem gondolja, hogy különösebben vonzódná a totalitárius eszmerendszerekhez (kontrollként kínálgatik az az esztétikai tapasztalata, amely nem tartotta újraolvasásra érdemesnek például az ’50-es évek pártköltészetét), egyik kedves olvasmánya volt Bret Ellis *Amerikai Psycho* című regénye (melynek perspektívaszerkezete szinte előírja az én-elbeszélővel való pozitív identifikációs stratégiákra épülő olvasatot), bár nem készül kéjgyilkosságokra stb. Az olvasás (és mindenfajta esztétikai kommunikáció) valójában ugyanis azt teszi lehetővé (és ezzel a lehetőséggel alighanem az az esztétikai kommunikáció bír, amely képes közvetíteni a nem vagy csak történetileg létező világok tapasztalatát), hogy a befogadó megtapasztalhasson a számára reális-logikai, szociális, etikai vagy történelmi korlátok miatt valóságosan hozzáférhetetlen, előre kiszámíthatatlan „lehetőségeket”, hogy önmagát a másság(á)ban, „másként” ismerje fel. Talán emiatt írják le a kortárs teó-

riák (persze különféle módon) az irodalmat (az olvasást) inkább a játék, mintsem a megféleltetések alakzataival. A kontemplatív „befogadás” eszménye, amely a (jó) műalkotást eleve lezárult, tökéletes „világként” gondolja el s csak távolról képes csodálni, lehetővé teszi ugyan bizonyos értékképzetek megőrzését, azt azonban, hogy a befogadó a műalkotás élvezetében valamifajta új tapasztalatra tegyen szert (ami a „pallérozódás” értelme lenne), nem.

Bónus Tibor tanulmánya a „tudományos” oldal megszólalásának értékelhető a Takáts-szöveg olvasatában, és a Garaczi-recepció diszkurzív elemzésének igényessége ezt – pozitív jelzőként is – alátámasztja. A Bónus által képviselt kritikafelfogás „maximája” a saját interpretációs nyilatkozatok keretfeltételeinek, az érvelés menetének diszkurzív, reflexív hozzáférhetővé tétele. Ez az elv éppen a kritikai ítélethez vezető olvasási stratégiának és elvárásrendszernek mint az olvasás tapasztalatának rekonstruálhatóságát tenné lehetővé. Persze – ez Bónus recepcióelemzésének tanulsága – a teoretikus, irodalomszemléleti előfeltevések egy része akkor is leleplezhető, ha ezek a „nem tudományos” diskurzus ártatlan maszkját öltik magukra. Bónus dolgozata is felvet azonban egy problémát, amely az előbb a „másság” elismerésének, pontosabban el-nem-leplezésének „maximája” kapcsán már szóba került: az írás első része hermeneutikai szempontból aligha tekinthető recepciótörténeti olvasatnak. A szerző energiáját (mellesleg érthető módon) az köti le, hogy az elemzett kritikák mögött rejtőző teoretikus alapzatokra derítsen fényt, s mutassa ki – joggal – ezek problematikuságát. A Jauß által több példán át is bemutatott recepciótörténeti elemzés (amit vagy pozitivistá „hatáskutatásként”, vagy a recepció módszertani-szemléleti kritikájaként szokás félreérteni) azonban épphogy azért végzi el az eltérő előfeltevések módszertani „archeológiáját” hogy ezek felől megkísérelje megérteni azokat az olvasási stratégiákat s így azokat a kérdéseket, amelyek az interpretációs lépéseket irányították. Ideértendő Gadamer azon kijelentése is, mely szerint a hermeneutika erénye abban rejlik, hogy az ellenfelet is meg kell értenie: Bónus dolgozata ebből a szempontból nem egészen felel meg az alteritás elismerésére vonatkozó „követelménynek”, ugyanis nem – vagy csak részben – foglalkozik a vizsgált olvasatokban levont következtetésekkel. Így az elvárásoknak is csak egy részét tudja rekonstruálni, hiszen a teoretikus képletek kimutatásával „rövidre zárja” a más olvasatok megállapításait. Attól például, hogy egy interpretáció érveléséből nem lehet levezetni az adott kritika Garaczi kanonizáló ítéletének logikus indokait, maga a kanonizálás a recepciótörténeti elemzés számára még értékelhető jelenség marad, legalábbis, ha a recepcióelemzés a Garaczi-interpretáció egyik lépéseként (is) működik, nem kizárólag a hazai értelmezői eljárások bírálataként. Annál is inkább, mert Bónus kiváló elemzése a dolgozat második részében nem is mindig tér el következtetéseiben a bírált kritikáktól.

Bár az itt íródó kommentár szimpátiája nyilván tetten érhető, be kell látni, hogy nem csak a „nem tudományos” kritika híve fosztja meg a vitapartnert „másságának” elismerésétől (azzal, hogy teljesen deformálja annak önértelmezését), hanem a „tudományos” kritikus is (azzal, hogy a teoretikus előfeltevésekkel együtt az interpretációk következtetéseit is eleve értékelhetetlenként kezeli). Ez a viszony – akárcsak a pécsi vita – szimptomatikusnak tekinthető a hazai kritikai diskurzusok interakcióit tekintve. A „másság”, amelyet e kommentár megkísérelt alapvető instanciaként kezelni, nem elsősorban „tisztelet”, még csak nem is „elismerést” igényel, hanem csak annyit, hogy a vitapartnerek egymás „megkonstruálása” során ne építsék le. Nem volna túl magasztos cél a különbségek összebékítése valamilyen ideologikus retorika útján, sőt még a termékeny párbeszéd megvalósulásában sem kell feltétlenül bízni: ebben az esetben a „másság” megőrzése az a minimális gesztus, amivel a vitapartnerek (nem is a másoknak, hanem) a saját érvelésüknek tartoznak.

E kommentár kritika és teória egymásba fonódó alakzatának képzetével kezdődött,

ám a hazai kritikai diskurzusok azt mutatják, hogy az interpretációk retorikája folyamatosan eme interpenetráció – nem kevésbé ideologikus – szétbontásában érdekelt. Lehet, hogy a „nem tudományos” és „tudományos” kritika nem tud termékeny dialógusba lépni egymással. Ezt a legszerencsésebb volna (végre) nem rossz-, hanem inkább egykedvűen tudomásul venni. Ugyanakkor nem lehet megelégedkezni arról, hogy a párbeszéd sikertelensége ellenére is egy interdiskurzus tartja össze a kettőt. A magyar irodalom(tudomány) intézményrendszere olyan, amelyben, eltérően más (nyugati) országoktól, az irodalomtudomány nem vált függetlenné az „irodalmi élettől” (nehéz volna elképzelni egy vitát vagy párbeszédet például Jauß és Reich-Ranicki között). A magyar irodalomtudomány aligha működne (jobban) a szélesebb irodalmi-kritikai „életről” leválva (ennek persze az is az okai közé tartozik, hogy a tudományosság „berkeiben” nagy szá-
zalékban még mindig a későpozitívista paradigma kínálkozik – nem túl vonzó – „közeg-
ként”). Milyen problémák származhatnak ebből?

A („nem tudományos”) kritika számára talán az lehet az egyik súlyos következmé-
nye e terméketlen állapotnak, hogy nem lesz képes túllépni a – széles körben uralkodó –
kontemplatív esztétikai beállítódáson, minthogy nem fog rákényszerülni a saját olvasási
tapasztalat és olvasási stratégiák reflektálására. E beállítódás pedig – ezt több esetben jól
mutatja Bónus elemzése – egyre kevésbé fogja tudni élvezni a kortárs irodalmat. A rejtett
teória korszerűsítésének igényéről lemondva a „nem tudományos” kritikusok jelentős
része továbbra is olyan teóriákkal fog hadakozni, amelyeket vagy nem olvas, vagy –
mint Takáts – eleve elutasít azért, mert tudományosnak mutatkoznak. Ez nem sok párbe-
szédnek szokott jót tenni.

A „tudományos” kritika lehetséges hátránya más jellegű: már most látszik, hogy a
hazai irodalomtudomány jóval felületesebben kezel például jó néhány irodalomelméleti
kérdést, mint az a diskurzus, amelyben ezek a kérdések megszülettek. Most, hogy a kor-
szerű elméletek átsajátításának első eufóriája lassan elmúlik, érdemes volna avval is
szembenézni, hogy mivé váltak ezek a teóriák magyar kézen. Félő, hogy – kevés kivétel-
től (mint pl. éppen Bónus) eltekintve – magyarországi recepciójuk láttán Jauß, Iser,
Barthes (ő már nem láthatja) vagy de Man (ő sem) szomorú mosolygással nyugtáznák té-
ziseik közvetíthetőségének határait... A „tudományos”, teoretikus igényű kritikusokat
leginkább ez a veszély fenyegeti – ugyanis, minthogy az irodalmi nyilvánosság nagy ré-
sze eleve fölöslegesnek tartja az elmélettel való „bajlódást”, nem nyújtanak egymás szá-
mára megfelelő kontrollt, illetve nem kényszerülnek igazából arra, hogy egy-egy teóriát
néhány jelszó megtanulásán túl is feldolgozzanak. Ebből a szempontból a hazai kritikai
interdiskurzus akár károsnak is mondható, ám ha résztvevői mégis igényt tartanak a
párbeszédre, alighanem nemcsak a „másságok” megőrzése, hanem – lebontásuk nélküli
– megértése is be kell hogy lépjen a „maximák” közé.

BECKMESSERKEDÉS

Egy jól képzett irodalomtudós vitairatát olvastam a *Jelenkor* ez évi 1. számában, amely megtisztelt azzal, hogy néhány sor erejéig velem is vitatkozik. A folyóirat szerkesztője nyilvánosan is, s engem – bizonyára többedmagammal – személyes üzenetben is válaszra szólít fel. Szívesen teszek eleget a kérésnek.

Bónus Tibor Garaczi László *Nincs alvás!* című könyvéről terjeszt elő értelmezési javaslatot, és ezt megelőzően bemutatja e könyv korábbi kritikáit és polemizál velük. Kifogástalan terv, kifogástalan modorban előadva. A *Jelenkor* olvasóit akkor sem untatnám formális kifogásokkal, ha volnának ilyen kifogásaim – de hát nincsenek. Nem foglalkozom továbbá – természetesen – a vitairatban előforduló idegen szavak indokolt mennyiségének mérlegelésével sem. Fenntartásom kizárólag tartalmi jellegű, s azt a kérdést teszem fel, hogy nem működik-e holmi kicsinyesség abban az eljárásmódban, amely vitapartnereit – a tanulmányíró által választott diskurzus szempontjából – hibákon akarja rajtafogni, s e hibákat krétával fölronni a táblára.

Az eddigi Garaczi-bírálatok ismertetésének íve van, amely hierarchiát rejt. A hierarchia csúcán a tanulmányíró mellett az a két pályatársa van, akinek beszédmódját osztja. S mivel egészen karikaturisztikusan itt csak beszédmód van, s nincs beszélő személy, értelmezői nyelv van, s nincs nyelvhasználó individuum, ezért a közös nyelven beszélő két másik irodalomkutató – Kulcsár Szabó Ernő és Szirák Péter – nézetét Garacziról nem kell ismertetni, legföljebb alkalomadtán helyeslően idézni. Velük azért nem *kell* dialógusra lépni, mert a diskurzusközösség tagjai, a többiekkel pedig azért nem *lehet*, mert nem azok. Ám különböző mértékben nem azok: Abody Rita, Bán Zoltán András, Károlyi Csaba, Margócsy István, Babarczy Eszter, Szilasi László és Farkas Zsolt neve, így, ebben a sorrendben arra utal, hogy a legtávolabb állótól jutunk fokozatosan a legközelebb állóig, de „még az ő nyelve is őriz néhány előfeltevést” más „beszédformák belátásaiból”, s ebben elmarasztható. Ez az előadásmód ugyan majdhogynem parodisztikus módon egy „nagy elbeszélésé”, de ez felőlem rendben is lenne, ha Bónus Tibor tanulmányának az volna a téje, hogy demonstrálja: az általa gyakorolt beszédforma válaszokat tud adni a más beszédformákban fölmerülő kérdésekre és/vagy érvei vannak ama kérdések tartathatlanságával (tartalmatlanságával, inadekvát voltával stb.) kapcsolatban. Ám Bónus Tibor tanulmányának téje a jó tanulóé, aki Wolfgang Iser, Hans Robert Jauß, Gérard Genette és mások nyomán egy adott szöveg formás elemzésére képes, míg mások bezzeg nem.

Ha helyesen látom (s itt veszem magamnak a bátorságot, hogy ne olvassam újra a szóban forgó bírálatokat, hanem kizárólag Bónus Tibor ismertetéseire támaszkodjam), az eddigi értelmezések jó részét az új szövegek és a tradíció viszonya foglalkoztatta. Annak a fölötte általános megfontolásnak a szintjén magam is csatlakozom hozzájuk, hogy mivel egy új szöveg mindig megváltoztatja a kulturális hagyományt (módosításától egy része megsemmisítéséig), ezért együtt kell elgondolnunk őket, továbbá egy új szöveg csak egy másik szöveghez viszonyítva kínálhat mértéket saját értékeléséhez. Mérték nélkül nemhogy kritika, értelmezés, de szövegek megértése sem lehetséges. Azok a nagy tudósok (nota bene nem vagy csak fölötte alkalmilag kritikusok), akikre Bónus Tibor támaszkodik, ezért természetesen nem bírálhatók: irodalomelméleti tevékenységük része-

ként Iser a XVIII. századi angol, Jauß (a medievalisztika mellett) a XVII-XVIII. századi francia irodalom jelentős kutatója; minden egyes szövegértelmezésük más szövegek terében van elhelyezve.

Bónus Tibor Garaczi-értelmezése a *Nincs alvás!* kanonizálását kizárólag a témaválasztás gesztusára és szórványos retorikai gesztusokra bízta. Azt az erős állítást, amelyet a tanulmányíró egy kritikai megjegyzését megfordítva úgy lehetne megfogalmazni, hogy a formátum és jelentőség belátása *levezethető* az értelmezés érvstruktúrájából, nem igazolja a mégoly jelentős posztmodern irodalmi fenomenológiák applikációjának olyatén végrehajtása, amely általános jellemzések örömteli *felismerésében* merül ki. A gazdag jelentéstartományú applikáció lexemái közül ez kevésbé az alkalmazásnak, mint inkább a ráillesztésnek, ráhúzásnak felel meg. A szövegszervező eljárások tüchtig feltérképezése közben Bónus Tibor ígéretével ellentétben semminő „értelmezhetőségi horizontot” nem nyit meg, hacsak „a szemiozis végtelen szabadságának” deklarálását nem tekintjük annak, ami – ugye – nyílt ellentétben áll a horizont fogalmával. A Garaczi szövegeivel való – retorikus gesztusokra alapozott – pozitív kritikai viszonyt kiegészíti az esetleges negatív kritikai viszony dialógusképtelenségként való denunciálása. A dialogicitás szép erénye viccesen hangzik egy olyan kutató szájából, aki éppen az imént takarított el az útból sűrű krétavonásokkal hét gonosz mesterdalnok-jelöltet, hogy egyedül maradhasson diszkurzustársaival, akikkel viszont egyetlen módon, az egyetértő idézet formájában dialogizál.

Ha kicsinyességet említettem az előbb ennek az eljárásnak a kapcsán, hadd toldjam meg ezt a kíváncsiság hiányával. Bónus Tibornak elegendő rákoppintani vitapartnere érvelésének „hibájára”, s nem kutatja tovább annak értelmezhetőségi horizontját, mondanóját, velejét. Ha valamilyen hívójelből arra a következtetésre jut, hogy Abody ... Farkas „beszélője” még modern, vagy legalábbis szótára őriz még modern fossziliákat, azonnal elveszíti érdeklődését a *probléma* iránt, amely a vizsgált elmékedőt foglalkoztatja. Ha szabad itt a modernség „tragizáló” diskurzusának nyelvén egy bizonyára túlzó, de azért megfontolt polgári szót mondanom: ez a magyar posztmodern. A posztmodern *zárt* diskurzussá válik Bónus Tibor igyekvő, iróniától ment elméjében. Kizár és kinyilatkoztat. Azt mondja például: „*csak* egy olyan értelmezői magatartás tud párbeszédre lépni ezekkel a szövegekkel...” A csakis – úgy informáltak – nem része a posztmodern szótárnak.

Engem – azaz dehogy engem: szövegem beszélőjét – is azért értett félre, mert nem kíváncsi. Amikor egy előadásomban arról beszéltem, hogy a műbírálat nyelvének nem tudományos nyelvnek, hanem köznyelvnek kellene lennie, akkor ezt a nézetet szigorúan elhatároltam a közérthetőség gyakran demagóg kíváncsalmaitól. Irodalomtudományi elemzés és irodalombírálat szokásos összecszerelése ellen emeltem szót (örömmel látom, hogy a *jelenkor* szóban forgó számában más argumentációs hagyományt választva ugyanezt teszi Takáts József). Hogy miért tettem ezt? A jelen vitához igazítva választomat, azért, mert ha a tudományos elemzés műkritikának képzele magát (a kettőt persze egyenrangúnak, csak különbözőnek gondolom), akkor óhatatlanul, már a tudományos nyelv kényszere okán is, „egy magántermészetű preferenciát, az ítéletünket” azaz ízléspreferenciánkat, ízlésítéletünket objektívvá teszi. Iskolapéldája ennek Bónus Tibor tudományos *kritikája*. Hiába választja Wolfgang Iser megfontolt szavait mottóul (mely szerint a szubjektív preferencia nem objektívvá válik, hanem *objektíválódik*, megmutatván a mögötte álló normákat, s ezáltal az ítélet nem kényszerítően objektívvá, hanem megérthetővé és követhetővé válik), ha a tudományos nyelvet a sokkal retorizáltabb nyelvi műfajú kritika keretébe helyezi. Ahol is furcsa cserebomlás következik be: a tudományos fogalmiság maga válik retorikus kényszerítő erővé, miközben tudományos jelmeze leplezi ezt. A tudós-kritikus (ha együtt és egyszerre akar mindkét nyelven beszélni) óhatatlanul

objektívvé teszi szubjektív preferenciáját és az érték levezethetővé válik az értelmezés érvstruktúrájából. A kritikus ezzel szemben (és a tudós is, amikor kritikát ír) nem tetszeleg abban, hogy a kritikába nem illő minuciózus búvárlattal, s különösen tekintélyes tudósok szüntelen idézésével kölcsönöz objektív látszatot szubjektív ítéletének. Ítéletét nem objektívvé, hanem *általánossá* akarja tenni. Ezért tekintem közvetítőnek – ezt nem érti félre Bónus Tibor. Azt azonban már igen, hogy ebből nem következik a kritika közönségének eleve homogén jellege. A kritika feladata, hogy megpróbálja egy ítéletben, a szóban forgó mű körül homogenizálni közönségét. A műbírálat rá- (vagy éppen le)-beszélés, méghozzá nem a tudósok közösségének, hanem a kultúra közönségének körében. Ebben rejlik homogenizáló orientációja. Hogy ezt helyes dolog diszkurzív tapasztalatokra alapozva, az érvek követhető lépéseiben, normáinkat világossá téve végrehajtani, annak magam is nagy híve vagyok (noha persze a kritikátörténetnek voltak – és lesznek – intuitív zsenijei).

Summa summarum: a kritika probléma, de nem az irodalomelméleté (amelytől persze sokat tanulhat), hanem a kultúráé, vagy ha tetszik, a kultúrfilozófiáé. Erre a problémára én kíváncsi vagyok. Ezt ajánlanám jó szívvel Bónus Tibornak is.

A Nappali ház 1996/1. számának tartalmából:

Az Ildikóval rettentő hideg volt,
mikor lementünk Révfülöpre télen,
a cipőm beázott, a vizes zoknit
szárítani kellett a kályhaszállón.

Nádasdy Ádám: *Kabátban, állva*

A világ legnagyobb óceánja a kaliforniai Monterrey-nél kezdődik. Vagy végződik, attól függ, milyen nyelven beszélsz.

Richard Brautigan: *Csendes-óceáni rádió tűz*

A bennünk és a társadalomban lappangó és mobilizálódó nihilizmusok szemmel tartása alapvető önvédelmi és stratégiaépítési feladat.

Kunszt György: *Technogólem* (Beszélgetés)

Závada Pál és Láng Júlía prózája
Joachim Sartorius versei Nádas Péter fordításában
Háy János, Kemény István és Marno János versei

POSZTBESZÉD ÉS DIGNITÁS

„*Elváráshorizontok összeütközése.*” Ezt egy szép, a kifejezést használó kritikusnak is tet-sző regény kapcsán olvastam valamelyik folyóiratban. Komikusan hangzott nekem, hangzik ma is: utálatosan. Radnóti Sándor azonban fejcsóválva figyelmeztetett, hogy vi-gyázat, ez bizony gadameri szakkifejezés.

Tudományos *terminus technikus* – bólintottam szeppenten. „Hőt közlünk a vizsgált anyaggal” – állt például már második gimnáziumi fizika-tankönyvemben – ehhez sem fűlt a fogam, igaz, fizikus sem vágytam lenni. Jobban tetszett, bár azt sem értettem, hogy: „*hajóvonták találkozása tilos*” – ugyancsak valamely tudományág szakkifejezése nyilván. Márpedig az egyes tudományágak saját nyelvezetet dolgoztak ki, és tudományos szak-szavakon ironizálni valóban ostobaság: természetesen eszembe sem jutna egy ornitoló-gust, egy szívspecialistát, egy onkológust vagy akár egy filozófust „megróni” az irodal-mi köznyelvben értelmetlen, ott rútul vagy groteszkül csengő szavaiért. A kérdés azon-ban továbbra is megkerülhetetlen: szépirodalmi művekről vajon csak szaktudományos alapról, s e szaktudomány kifejezéseit használva lehet érvényesen beszélni?

Mindez a *Jelenkor* januári számának kritikával foglalkozó összeállítását olvasva idé-ződött fel bennem. Érdemes kicsit visszapillantani. Úgy két és fél évvel.

*

Lillafüreden 1993 őszén „A nyolcvanas évek” az *Apollón* című időszakos folyóirat szerve-zésében konferenciát tartottak a nyolcvanas évek kultúrájáról. Az előadások és hozzászólá-sok anyaga nemrég jelent meg a miskolci *Új Holnap* különszámaként. A következő tárgykör-ökben folyt diszkusszió: „*Irodalom – Zene – Film – Filozófia – Esztétika – Színház*”.

Ehhez képest az irodalmi szekció fő előadása, melyhez akarva-akaratlanul, vitázva vagy elfogadva mindenki kapcsolódott, a következőképpen hangzott magyarul alcímé-vel *Az átalakulás diszkurzusának néhány kérdéséről*. Az előadó, Kulcsár Szabó Ernő nem ma-gáról az irodalomról, vagyis a nyolcvanas évek műveiről szólt (egyetlen művet, író-t meg sem említett), szólt viszont az esztétikai-világszemléleti-kulturális vizsgálati-, szemlélet-és beszédmódokról, visszapillantva régebbi korszakokra is. Mindezt tudományos nyel-ven tette. Így: „(...) az ilyen diszkurzusvezetés horizontjában meg sem jelenhettek a másságra ráutalt igazság keresésének hermeneutikai műszerei”.

A vele vitatkozó dolgozat pedig... mert vele vitatkozott, szaktudós a szaktudóssal, szintúgy nem a nyolcvanas évek szépirodalmáról, hanem a nyolcvanas évek esztétikai irodalomelméleti-tudományos iskoláiról közölte véleményét. Odorics Ferenc nem értett egyet Kulcsár Szabó okfejtésével. Ellenvetéseit maga is a Kulcsár Szabó által használt nyelven fogalmazta meg.

„*A posztstrukturalista beszédmód szerkezeti és kommunikáció-elméleti hibáit*” lajstromozta. Néhány e lajstromból: „3/ a posztstrukturalista ellendiskurzus jelentésfelnyitó nyelvjátéka át-minősül privát érzésvilágok igazolójává. 4/ a kizárólagosságok küzdelme hozzáidomítja saját ideo-logikus horizontjához a posztstrukturalista dekonstrukció elméletét.”

Elmélet, rendben van, legyen – de nem irodalmi művekről szólt az elmélet, hanem iroda-lomtudományi elméletekről. „*S ekkor még a radikális konstruktivizmus kiegészítő elméletéről, a*

Rupert Riedl nevéhez fűződő evolúciós episztemológiáról nem is szóltam” – mentegetőzött az érdekes „ellentanulmány” szerzője. Helyes-e, szerencsés-e mármost e szekciónak, s a megjelent gyűjteményben e tárgykört „Irodalomnak” jelölni? Józanabban és nyilvánvalóan: nem „Irodalomtudománynak” lett volna szerencsés nevezni? Mindeme tudományos szakszöveg ugyanis még mindig nem győzött meg, hogy irodalmi szövegekről csak a szaktudomány módszereivel és nyelvén lehet érvényeset mondani. Tünetértékűnek érzem, hogy e dilemma nemigen sejtett fel a vita rendezőinek, s most, a kötet összeállítóinak képzelethorizontján. (Ráadásul Lillafüreden „Esz­tétika” címmel is vitázott egy másik szekció; a nemrég megjelent gyűjteményben természetesen az ott elhangzottak is hozzáférhetők.) Alig két hónappal később Debrecen adott helyet egy a mai magyar kritikával foglalkozó tanácskozásnak, s ennek anyaga az *Alföld* 1994. februári számában jelent meg.

Posztbeszéd – hallottam Lillafüreden, s olvasom most ugyanezt a Kulcsár Szabó hermeneutikai nézethorizontjával vitatkozó *Új Holnap*-különszámban. A konferencia zenei tagozatán résztvevő Fodor Géza idézte (máskor, másutt) értetlenül: „*nyelvi megelőzöttség*”. Ki-ki kedvére sorolhatna hasonló kifejezéseket, melyek mögött gyakran triviális, kevésbé eredeti jelentés (vagy spanyolviasz-felismerés) ásit. Sorolhatnánk, értő avagy épp értetlen érzékenységünk-től, helyeslő szaktudósi avagy viszolygó nem-tudósi horizontunktól függően.

„*A kritika tudományként való felfogásának úgy látszik, ezen a két napon nem voltak képviselői*” – foglalta össze némi meglepetéssel a történeteket Radnóti Sándor 1993. november 19-én a Debreceni Irodalmi Napok a mai kritikáról szóló tanácskozásának zárónapján. Ami késik, nem múlik: a Birodalom bizony visszavág, és a Tudomány Birodalma Pécsett ríposztzott nem sokkal később. E hengerlő visszavágásnak, afféle ardennes-i offenzívának rendkívül érdekes dokumentuma az idei januári Jelenkor-összeállítás. Nemcsak kiegészíti a lillafüredi és debreceni vitákat, szinte rímeli azokra. Hallgassunk csak bele a tudósi nehéztüzéség megsemmisítő robájába: a most következő citátum a *Jelenkor* januári számában megjelent tavalyi pécsi konferencia-anyag egyik szövegéből való:

„*A különböző nyelvjátékok deprecematizációját többnyire a szatirikus hatásfunkció devalorizáló mozzanata kíséri az új kontextusban, amihez mindig az is hozzátartozik, hogy az elemek, eredeti repertoár-összefüggésükből kivonva – amikor nem eleve alacsonyabb rendűnek tartott vagy éppen vulgáris kontextusú elem bevonásáról van szó – nemcsak igazságukat, de ezzel együtt dignitásukat veszítik.*” (Bónus Tibor: *A Nincs alvás! és a prózakritika: Jelenkor*, 1996. január)

Dignitás... – ismétlem magam is a fegyverzajból kicsendült s egyszerre párbeszédi, egyszerre jókais hangulatú, rég ízelet szót.

És olyasmin töprengek, hogy Kosztolányi, Füst Milán, de a Nyugat első és második, sőt harmadik nemzedékének minden kritikái használhatatlanok és csak („túlhaladott”) irodalomtörténet vagy poros múzeum relikviái? S egyáltalán: az esszé-kritika kívül esik az irodalomtudományon, mégpedig annyira kívül, hogy még csak említeni se kell, foglalkozni vele sem?

Vagyis Kosztolányiéék szépirodalmi művei élnek, ezekből a módszer, a stíl, az irány, a technikák is átvehetők, viszont kritikáik használhatatlanok? Mintha természettudományos fejlődésről volna szó, ahol Newton megmarad ugyan a tudománytörténet legnagyobbjai között, de használhatatlan új kutatásoknál?

Az a benyomás erősödik bennem, hogy az új magyar irodalom tudósainak elméleti konstrukciói nem a tárgyalt szépirodalmi alkotásokról szólnak: az esztétikáról-hermeneutikáról, a befogadói elméletekről, mintegy függetlenül a művektől.

Nem szubjektív érzés ez csupán. Kulcsár Szabó Ernő már említett lillafüredi vitaindító dolgozata jellegzetes műhelytanulmány egy szaktudományos műhely nyelvén – csakhogy nem a szépirodalom helyzetéről szólt, hanem egy szaktudomány (az esztétika) mai magyar helyzetéről és problémáiról. Még ez is rendben lenne: műhelytanulmány – de a nyilvánvalóan felemás konferencia-állapotot, a „szekcióvesztést” nem érezte sem ő, sem kollégái, s

nem csodálkozott rajta senki... (Legalábbis a tudósok közül: Umberto Eco magyar fordítója szeretett volna valamit a nyolcvanas évek irodalmáról hallani, és ideges haraggal kérte ki magának ezt a szakzsargont. Meg is kapta: mint úrias társaság az oda nem illő, pórias bőfentést, semmisnek tekintették rövid hozzászólását. Nyilván nem párbajképes.

Visszatérhetünk a kritika szerepéhez. A fő kérdést most Takáts József pécsi vita-dolgozatában pontosan világítja meg.

„Én úgy gondolom, hogy a kritikus tevékenysége közelebb áll a szerkesztőéhez, mint az irodalomtudóséhoz, ugyanis, míg az előző két tevékenységben döntő mozzanat az értékelés, addig az utóbbiéból el is maradhat.” Majd így ír: „A tudományos kritikus (...) nincs nagy véleményről arról, amit az olvasó normál ítélőképességének nevezhetnénk, és saját ítélőképességének az erejét abban az elméletben, módszerben, szótárban látja, amit megtanult. A tudományos kritikus – legalábbis egy bizonyos életkorig – úgy véli, hogy egy új módszer mindig előnyben részesítendő egy régivel szemben, az új tudományos irányzat meghaladja a régebbit, az új iskola szótára pontosabban ragadja meg a vizsgált jelenségeket, nagyobb eredményekre vezet, mint a régi szótár.” (Jelenkor, 1996. január: A kritikus mint kritikus.)

Nem titkolva, hogy közel állnak hozzám Takáts József gondolatai, tovább is töprengének fölöttük.

Tudomány-e a kritika, mintegy függetlenül a szépirodalomtól? (Mely szerintük csak „tárgya” a kritikának, de nyelve már más, módszerei is, mindene más?) De akkor a szépirodalmat befogadni tudó olvasó, akitől viszont nem várható, hogy irodalomtudós legyen (szaktudós), a kritikát nem használhatja-fogyaszthatja, miként laikus sem az atomfizikusok kutatási eredményeit...

Érdekes és árulkodó, hogy Gadamer, Jauß, Derrida, Rorty, Genette, Ricoeur igen, viszont Barthes kevésbé szerepel a referenciáikban. Takáts József megfigyelése szerint „a kevés, kortárs angolszász, spanyol, francia stb. irodalommal foglalkozó szakember általában nem ír magyar irodalomról, a sok magyar irodalomról író nem ír a világ irodalmáról.” Általában igaz, de vannak azért kivételek: Angyalosi Gergely például „tudós Barthes-értő”, s lám, általában nem szakmai tolvajnyelven, de érthetően ír, sőt – talán meglepi Önöket – Szegedy-Maszák Mihály nyelve is többnyire érthető a szaknyelvet nem beszélő olvasó számára is. (Angyalosi a *Kortárs* 95/6. számában irodalmi köznyelven tárja eléink kételyeit a *Csipesszel a lángot* gyűjteményről. Jellemző, hogy az ő számára példaadón értékes Abody Rita-dolgozat a *Jelenkorban* értekeztő Bónus Tibor számára riasztó negatívum.)

*

Bíró Yvette évtizedekkel ezelőtt elgondolkodtató szavakkal szólt a filmkritikának a bírált mű hangulatát, képi világát a néző-olvasó számára felidéző kötelességéről. A mozgókép is kitermelte a maga tudományát száz év alatt. A filmanalízis, a filmológia és -szemiotika nyilvánvalóan tudomány, a filmkritika – kevesen vitatják – nem az. Itt talán könnyebb tisztán látni. Az irodalomkritika egy része nem óhajt elszakadnia tudománytól, sőt mindenáron és alázatosságot leplező dölyffel tudomány szeretne lenni, mert csak a tudományt tartja „dignitásnak?”

Nem lehet az, hogy egy furcsa, a hatalom irányította álkritika roncsoló, fertőző, lassan halványuló emléke előli dacos és egyszersmind leplezett-széggyellt menekülés ez? bizarr mód a politikai elnyomás szertefoszlása után hosszú évekkel is? (Angyalosi Gergely a *Csipesszel a lángot* *Kortárs*-beli kritikájában hasonló okokat (is) gyanít a szaktudományos igény egyre hangosabb és követelőző túljajgásában.)

Néhány jelentős huszadik századi tudós példája kínálkozik, például rögtön Lotmané. Valószínűleg az irodalmi- és művészetkritika terén nem mondhatott érvényeset a szovjet diktatúrában. (Nyilván Bahtyin sem.) „A lexikai szemantikai egységek szintagmatikája” – ta-

lálomra egy alcím ismert könyvéből. (*Szöveg, modell, típus* – Gondolat, 1973) Ez szaktudomány, s nem csupán az idegen szavak használata miatt: a terminus technikusok nemigen fordíthatók le vagy helyettesíthetők. A tudomány önálló terepéről és munkamódszeréről van itt szó.

Szeretnék közvetlenül a három említett konferencia tudósaihoz szólni, mintha fülük volna meghallani.

Be a tudomány sáncai mögé az eredendően sekélynek hitt, a közélet, hatalom, politika-átjárta köz-kritika és esszévilág helyett?

De a nagy hagyományú és szabad horizontú kultúrák fényében munkálkodott Croce és Unamuno és Ortega – s ha diktatúra sújtotta őket, továbbra is magas szintű, de (miért is „de”?) érthető esszényelven beszéltek, Mussolini és Franco miatt nem váltak szaktudóssá – legfeljebb emigránssá. Kicsit újabb példákat? Feddhetetlen demokráciákból? Tegnap Edmund Wilson és nemrég Barthes, Frank Kermode, Lionel Trilling, George Steiner és... Susan Sontag és Umberto Eco.

Nálunk meg Király György (tudós filológus és irodalmi köznyelven szóló napi kritikus egy személyben – születése századik, halála ötvenedik évfordulóján egyik jelentős folyóiratunk sem emlékezett meg róla, – ez senkit nem tölt el bizonyos szégyennel?), és Szerb és Halász és Gyergyai Albert. S mit szólnak Füst Milán esztétikájához? A *Látomás és Indulat* széppróza „csupán”? Avagy elismerik esztétikába tartozónak a fenti szerzők műveit, de értéktelen esztétikának ítélik? Mit szólnak Németh László Proust-tanulmányához? Tudománytalan? Vas István több kötetnyi kritikai írásaihoz (méltányolható szépíró, ám dilettáns zsurnálkritikus?), ráadásul – fájdalom – Vas a rendszeres kritikát fontosnak tartotta, viszont az esztétika tudomány-voltában nem hitt, sőt tagadta. (Bohém autodidakta avagy korlátolt kispolgár? Mindkettő?) Továbbá, mit szólnak Cs. Szabó esszéihez? Komlós Aladár elavult? Rónay György kritikai munkássága érdektelen? (Olvaszák el az *Alföld* kritikai vitájában Bányai János Rónay jelentőségét és példáját elének emelő írását.) Gyergyai Albert varázsáról van fogalmuk? Általában: zavarja Önöket, hogy létezik az irodalmi esszé? Szoktak néha Montaigne-t lapozgatni? (Esetleg Gadamer és Derrida mellett?) Mit kezdenek azzal a nem egészen mellékes jelenséggel, hogy Pascal és Kierkegaard és Nietzsche és Freud szépírónak éppoly nagy (talán nagyobb), mint tudósnak? Félbevágják őket, két agyféltekére? Ottliknak Kosztolányiról írt esszéje tudomány-alatti minőség s nem az Önök vizsgálódására méltó? Szépirodalomnak minősítik (ami máris alantibb réteg?) – mintegy Ottlik „irodalmi munkásságának részeként” olvasható, de az esztétika szaktudománya nézőpontjából elvetendő? Egyáltalán, nem zavarja néha Önöket, : miként zavar néhány manapi honi futballistát a labda – hogy akikkel foglalkoznak, sajátos szépirodalmat művelnek?

Rába György Babits-könyve tudományos vagy nem az? Lator László költészeti kritikai és értelmező munkássága jelentéktelen, érvénytelen (vagy mindkettő egyszerre)?

S ha már Lator László nevét leírtam. Lator nemrég (1996. január 13-án a rádióban) Schein Gábor új munkájáról, Nemes Nagy Ágnes költészetét elemző monográfiájáról beszélgetett a szerkesztővel, Varga Lajos Mártonnal. Nagy elismerés hangján méltatta e monográfiát, de hosszan szólt hiányérzetéről is. Megütközve bírálta, rosszalta csodálkozva, hogy Schein szinte kizárólag „csak költői módszerekről” szól, csak nyelvi jelekről: csak filozófiai, metafizikai, lételméleti és nyelvfilozófiai, ismeretelméleti szempontból vizsgálja a verset.” Ezzel szemben, mondja Lator, s épp Nemes Nagy Ágnes szavait idézve „*A vers élményből származik*” – így a (szintén mellőzhető?) verselemzéseket is írt költőnő.

Itt ugyan poézisről van szó, hogy Önök meghökkennek, kicsit zavarban vannak, netán kényelmetlenül érzik magukat Nemes Nagy Ágnes e kijelentésétől. Jól gondolom, hogy legszívesebben kijavítanák, retusálnák a szavait? vagy azt mondanák inkább, hogy: jó-jó, talán élményből származik ugyan némely vers, azonban e tény a kritikusnak

nem kell tudomásul vennie, hiszen legborzadályosabb-nevetségesebb, sőt nyilván leggyűlöletesebb az Önök számára az úgynevezett „élménykritika”, s annak (tudósi szigorral mondván:) életveg hülyegyerek-édestestvére, az „impresszionista kritika”... (S kérdezem megint folyvást: már a *Nyugat* idejében is elvetendő volt, vagy akkor még nem, csak mára vált azzá? No, de talán a *Nyugat* nézeteivel szemben álló Kassák kritikai-szerkesztői munkássága, vagy – mint sejtem – az is könnyűnek találta tudósi mércével?)

Kulcsár Szabó Ernő „progresszívnek vélt agresszív ostobaságról” beszél egy meg nem nevezett s számára nem kedvelt „diszkurzus” nyelvén szóló kritikai dolgozat kapcsán. (*Új Holnap*, 1995. november) Figyelemreméltó, hogy diplomata-modort öltve általában nem nevezi néven, akit támad. Ismernünk kellene őket? Vagy ellenkezőleg: méltatlan hozzá, s épp azt jelzi, hogy dehogyis kell ismerni, hiszen csak „jelenségértékük” van, más se? Kifürkészhetetlen a teoretikus gondolkodásmód...

„Agresszív ostobaságról” szól hát – agresszívnek azonban többen az említett vitanapok szereplői közül a szaktudományos kritika képviselőit látják. *„A tudomány térnyerésének az irodalomkritikában valóban hatalmi harc jellege van, valóban felfedezhető benne valami a »ki kit győz le?« arroganciájából”* – írja világosan Csuha István az *Alföld* említett számában. Ugyanott Radnóti Sándor így látja: *„Áttekintve a magyar kritika helyzetét úgy másfél évtizedre visszamenőleg, azt tapasztaltam, hogy a tudomány bizonyos gyámkodásra, sőt kisajátításra jelentett be igényt”*.

A szaktudomány keretén kívüli kritikaírásról s ennek meglehetősen gazdag, termékeny, klasszikusnak is mondható hagyományairól Kulcsár Szabó Ernő, Odorics Ferenc, Bónus Tibor nem szólnak. Vajon „diszkurzusaik” ilyesmit tudatosan nem érintenek, mert nem holmi esszékről és „alkalmi kritikákról” értekeznek, hanem szaktudományos alapon az esztétikáról, az irodalomtudományról – avagy feledékenységek okán, mint ahogy Király Györgyről is megfélekeztek, miként csacs a bölcs elefántról?

De épp ez a feltűnő: az, hogy nem tisztázzák számomra véleményüket: az esszé, illetve a napi-heti kritika műfajában-nyelvén is lehet-e érvényeset mondani művekről, vagy csak „tudományosan”? Egyszerűen megkerülük e kérdést, (hallgatólagosan és „nagy fejfel” persze azt vallva, sőt magyarázni felesleges evidenciának tartva, hogy ilyesmi nem tartozhat az értékek világába.)

A fentiekre továbbá talán olyan választ adnak, ha – feltételezve, de Önök szerint nyilván meg nem engedve – rákényszerülnének válaszadásra és magyarázatra, hogy 1/ „a fentebb felsorolt szerzők (az általunk dacosan nem ismert Király György kivételével) igenis nem tudósok, s aki nem tudós, az *eo ipso* érvénytelen, jelentéktelent alkothat csupán a – nem rá tartozó, ott vendégként, dilettánsként, laikusként megjelenő – kritikai műfajban” vagy azt felélik, hogy 2/ „az említett szerzőknek csak a saját korukban és kulturális közegeiben volt érvényes a módszerük, ma ez már nem lehet élő és hasznosítható”.

Ez esetben kérem, közöljék: körülbelül meddig, mely időpontig vállalható és érvényes az esszé-módszer és általában a „nem-tudományos” hang? Croce? Unamuno haláláig? Király György? Szerb Antal haláláig? Barthes haláláig? Susan Sontag még be sem következett haláláig?

Bocsánat, de nem fogok ki laikus kérdéseimből.

Az a véleményünk vajon, hogy az irodalom, a művészet is egyre „fejlődik”, miként a természettudományok? Az atomfizikáról vagy a kémiáról magam is úgy gondolom, csak atomfizikusoknak és kémikusoknak a szakmai nyelvén és kutatási módszerével lehet eredetit, fontosat és újat mondani. S általában, a természettudományok terén lényeges felfedezést tenni, nyilván csak így. Tudományágak ezek, saját, kívülálló számára érthetetlen kutatási nyelvvel és jelrendszerrel. Létezik persze *vulgarisation scientifique* – magyarul „tudományos ismeretterjesztés”, a TIT előadások gyermektegnépművelői birodalma, ám felfedezni, újat kutatni s megmagyarázni efféle ismeretterjesztő módon lehetet-

len. Önök szerint a párhuzam érvényes az irodalom, a művészet területén is, következésképp amennyiben igen, akkor az irodalomról csupán a szaktudomány, a (tudománynak vélt) esztétika szólhat (tudományos diszkurzussal), de maga az irodalom a saját esszé- vagy kritikai köznyelvén nem tud fontosat mondani önmagáról, tehát ez a módszer és nyelv nem tekinthető módszernek és kritikai nyelvnek? (s ha mégis, akkor eleve alacsonyabb rendűnek?)

„Egyetlen értekezés található a kötetben (...), amely az Átkelés az üvegent következetesen szaktudományos nézőpontból s módszerrel elemzi” – jegyzi meg Bónus Tibor némi rosszallással az Űvegezés című kritika-gyűjteményt ismertetve (Jelenkor, 1995. június).

Miben, mennyiben különböztetik meg Önök a filozófia tudományát és kutatási módszerét az esztétiká(é)tól? Hátsó gondolattal és provokatívan kérdezem ezt. Lukács Györgyről olvastam valahol a mentegető-magyarázó okfejtést, miszerint ő a sztálini diktatúra alóli-előli kibúvóként vált csupán – igazi hivatásáról fájo szívvel lemondva és tehetségét elfojtva – esztétává, mert érvényes filozófiát a diktatúrában nem alkothatott volna...

„Platón a filozófiát éppen arra találta föl, hogy elmeneküljön az átmeneti szükségletektől, és felülemelkedjen a politikán” – írja Richard Rorty.

„Átmeneti szükségletek?” Nem egészen egyértelmű, de ha úgy tetszik, a művészet bizonyos értelemben éppen ilyesmi: élvezeti cikk. A természettudomány, s részben a filozófia tudománya halálunktól-életünkötől független, nem változó, legáltalánosabb, objektív lét-törvényszerűségekkel foglalkozik, saját, nehezen elsajátítható módszerrel és nyelvvel – kevesek művelik, és nem minden művésztfogyasztó befogadó képes vagy akarja elsajátítani.

Rorty a „textualizmusról”: *„Azt fejezi ki, hogy olyan dolgokat, amiket korábban eszmékkel tettünk, most jelekkel teszünk.”* Az irodalom s általában a művészet azonban nem kizárólag eszmékből és nem kizárólag jelekből áll. Sőt, a művészetnek talán épp a lényege marad másutt, eszme- és jelelméletekkel hozzáférhetetlenül, rejtve, ezeken túl.

Biztos, hogy Önök nem tévesztettek pályát, és biztos, hogy igazi tehetségüknek, képzettségüknek, affinitásuknak megfelelő területen tevékenykednek? A művészetkritikának véleményük szerint nem feladata az értékítélet; a művészetről írván az élményről szót sem ejtenek, érzékletesség helyett elvontságára esküdnek, arra jár az agyuk... Elfojtott filozófus lappang vagy mocorog Önökben. Kár volt elfojtani: ott, a bölcséletben volna módszerük a helyén. Hiszen „élményfilozófia” és a világ, a lét „értékelése”, a létezés „dicsérete” vagy „elmarasztalása” éppoly furcsa és komikus hatást keltene egy filozófiai stádiumban, akár egy betegség „rosszallása” az orvostudományban... A filozófus nem a létezés minőségét vagy értékét vizsgálja, s mert nem azt vizsgálja, bizonyára felesleges teher, ötödik kerék volna számára a minőségérzék adománya.

Ugyanolyan furcsa és felesleges, mint amilyen a szaktudósok által művelt irodalomkritikában.

ATLANTISZOK TÁVLATA

Czesław Miłosz: *Szüldhazám, Európa*

A forma problematikája úgy bukkan fel olvasásra kiválasztott szerzőim műveiben, mint ha eleve e szempont szerint válogattam volna össze őket. Holott épp fordítva történik. Írótól íróig, olvasmányról olvasmányra haladva váratlanul s mégis szükségszerűen merül fel e kérdés. S az derül ki, hogy elképzelhetetlenül sok vonatkozása létezik, olyanok is bőséggel, amelyek a legritkábban tudatosodnak bennünk. Mégis: *közérzetként* meghatározzák nemcsak tudatunk, hanem idegrendszerünk, ösztönvilágunk mozgatórugóit is. Czesław Miłosz *Szüldhazám, Európa* című gyűjteményes esszéketének gondolati körbejárását is óhatatlanul a benne megfogalmazódó *formaprobléma* és *formatudat* kérdéskörével kell indítanom.

„Bizonyos értelemben tipikus kelet-európainak tekinthetem magamat – írja Miłosz *Ifjúkorom városa* című esszéprózájában. – Azt hiszem igaz, hogy e típus *differentia specificája* a forma – a külső és belső forma – hiányára vezethető vissza. Erényei: szellemi mohóság, szenvedélyes vitakészség, érzék az ironia iránt, érzelmi frissesség, térbeli, azaz geográfiai gondolkodás; mindez alapvető hibájából fakad: mindvégig kamaszosan éretlen marad, a belső káosz hirtelen dagálya vagy apálya irányítja. De forma csak stabil társadalomban alakulhat ki.” (32–33.) Miłosz tehát alapélményének tekinti a formátlanságot. S mint ilyent kutatva találja meg a történelmi és társadalmi-politikai körülmények döntő hatását ennek az alapélménynek a feltérképezéséhez. „A formához – írja – alighanem általánosan elfogadott támpontokra van szükség, bizonyos konformizmus hátterére, ami ellen ugyan lehet lázadni, ám mégis a tudatnál erősebb kereteket rajzol fel.” (33.) Elsősorban az ellentétes hagyományok kaotikus, kusza egymásmellettsége gátolja bizonyos konformizmus kialakulását. Környezetemben még az egységes gesztus, a társasági szabályok, az asztalnál kötelező viselkedés világos megfogalmazása sem volt meg – vallja a formátlanság mindennapi tapasztalatait érzékeltetve, majd történelmi-időbeli dimenziókba helyezi e tapasztalatot: „Szinte minden ember, akivel csak találkoztam, más volt, nemcsak a rá jellemző tulajdonságok miatt, hanem mint egy közösség, osztály vagy nép képviselője. Az egyik a huszadik században élt, a másik a tizenkilencedikben, a harmadik a tizennegyedikben. Mire elértem a felnőtté érés időszakát, valóságos mozgó, grimaszoló múzeumot hordtam magamban.” (33.)

A viselkedés egyezményes jegyeinek, bizonyos konformizmusnak a hiánya abból a számunkra oly ismerős körülményből fakad, hogy Miłosz gyerekkora egyfelől a lengyel állam határai közé került Vlnához kötődik, mely annyi közép-európai városhoz hasonlóan többnemzetiségű és többkultúrájú, noha áthallás és átjárás szinte egyáltalán nem létezik a különböző népek, nyelvek és kultúrák között. (Vilna – Miłosz szerint – silányabb Európa, annak is az egyik legsilányabb peremvidéke.) Másfelől viszont szülőföldjének tekinti azt a litván etnikumú falut is, amely közel esik ugyan Vlnához, de az idő tájt nem Lengyelországhoz, hanem Litvániához tartozik. Az író anyja ugyanis, akárcsak egész családja, litván állampolgár volt, érzelmileg mélyen beleágyazódva a litván falu világába. Jellemző volt rá – mondja anyjáról – a nem államhoz vagy nemzethez kötődő hazafiság, s azt is megvallja, hogy az „otthon”, azaz a szülőföld provinciája iránti honszeretetet is anyja plántálta belé. Így lojalitását a területhez való érzelmi kötődés határozta meg.¹

¹ Lásd: *Halott világok – lehetséges világok*. Lengyel esszék, Budapest, Seneca Kiadó, é. n. 85. o.

Egy szétrombolt ország színterén, a kulturális és identitásbeli romhalmaz közepette is kisebbségnek számító olvasónak megvan az a kiváltsága, hogy ne szokványos érzékenységgel képzelje el Miłosz szülőföldjét. Amire legelőször felfigyel, az az elképesztő közérzetbeli hasonlóság. Azért elképesztő, mert Miłosz az „államalkotó” lengyel nemzethez tartozóként gyűjti be ugyanazokat, illetőleg nagyon hasonló tapasztalatokat, amelyek – megrögzött tudásunk vagy tudatunk s nem egyszer igen szűk látókörű ismereteink alapján – csak a közép-európai kisebbségeknek juthat osztályrészül. Bojtár Endre a Kelet- és Nyugat-Európa találkozási pontján megdermedt világnak nevezi, igen találóan, Miłosz szülőföldjét, a Lengyel-Litván Köztársaságon belül kialakult zárványnak, megállapítva, hogy a kelet-galíciai mellett (Stanisław Vincenz szülőföldjére utalva) több ilyen zárvány is létezik.² E litván zárvány szülötteként sajátos kisebbségi tapasztalatoknak jut birtokába Miłosz. A hazát számára maga a lengyel nyelv jelenti, ám a szülőföldet a hányatott sorsú népek minden jó és rossz tapasztalatával rendelkező Litvánia. Megdöbbenő a pontosság, ahogyan a szülőföldjétől idegen Belső-Lengyelország-élményéről ad számot: „Ott élni: olyan volt, mintha egy jégtáblán járnánk, amely alatt eltorzult szörnyű arcok milliói fintorognának ránk.” (93.) Mindezek az életvitelre, életérzésre, közérzetre egyaránt érvényes eltorzulások a kegyetlen történelmi örökség, s a nem kevésbé kegyetlen társadalmi-politikai események következményei, amelyek Európa Kelet és Nyugat közötti zónáját évszázadokon át meghatározták. Lengyelország is a történelem folyamán többször feldarabolt országok közé tartozik, ebből következően több különböző hagyománnyal rendelkezik. E hagyományoknak azonban a Kelet és Nyugat közötti „Komp-országok” legtöbbjében nincs érkezésük kivívni szuverenitásukat, lévén, hogy a határártundéások, felszámolások végeérhetetlen egymásutánisága folytán a pusztá maradással vannak elfoglalva. Nem véletlen, hogy az itt élők alapvető élménye az ideiglenesség.³ „Egy országnak, egy államnak hosszabb életűnek kell lennie, mint az egyénnek – írja Miłosz. – Legalábbis ezt véljük a dolgok természetes rendjének. Manapság mégis olyan különféle Atlantiszok lakóival találkozunk, akik átvészelték a katasztrófát. Földrészünk az idő múlásával átalakult, és ellenőrizhetetlen körvonalakat ölt. Így süllyedt el a két világháború közötti Lengyelország is. Helyette megjelent a térképen egy ugyanilyen elnevezésű, de más határok közötti szervezet, mely ironikusan valószínűsíti meg a nacionalisták álmait: ebben az álamban már egyáltalán nincs nemzeti kisebbség, vagy csak elenyésző számban. A régi zsinagógák lángok martalékává lettek...”⁴

A közép-európaiak ideiglenesség-, azaz formátlanság-élménye, mely alighanem a viszolygás és a kisebbségi érzés okozta szenvedés és szegényérzet sajátos keverékeként határozható meg leginkább, Miłosz szerint óhatatlanul felébreszti az elvágyódás érzését. Az itteniek Vilnától Prágán át Budapestig vagy akár Belgrádig kínlódva vágyódnak egy másik hazára, mely más, mint amely születésük révén jutott nekik. Ez a másik haza a kelet-közép-európaiak számára a felvilágosodástól kezdődően egészen a második világháborúig Párizs volt. A kelet-közép-európai provinciális fővárosokban kialakult Párizsnak, a világ fővárosának mítosza – állapítja meg Miłosz, aki ifjú éveiben maga is Párizsba zárandokolt, s a második világháború után (1951-ben) Párizsban kezdi meg életének máig tartó emigrációs szakaszát. Párizs szellemi attitűdje vissza-visszatérő témaként bukkan fel esszéiben. S lassacskán

2 Bojtár Endre: *Kelet-Európa vagy Közép-Európa?* Budapest, Századvég Kiadó, 1993. 164. o.

3 *Folytatódó háborúk* című esszéjében írja Miłosz: „A nemzetiségileg nem egységes Lengyelország, amely a föderációról szőtt álmoknak nem volt képes formát adni, a nemzeti kisebbség abszurd problémáival terhelt Lengyelország szükségszerűen végeláthatatlan belső konfliktusokba bonyolódott. Az ilyen ingatag egyensúlyi helyzet nem lehet tartós, és ezt valószínűleg mindig is éreztem a saját bőrömon, mivel a Szovjetunió határának közvetlen közelében nőttem fel. De nem egyhamar, csupán egyetemem éveim alatt tudatosodott bennem többé-kevésbé világosan az ideiglenesség.” (16-17.)

4 *A Szülőhazám, Európa* (Rodzima, Europa) című esszépróza, mely a Kalligram által kiadott válogatott gyűjtemény első részét képezi, 1959-ben jelent meg először Párizsban. (Vö. 52.)

metaforájává válik mindazon szemfényvesztésnek, mely a Kelet-Nyugat tengely mindkét oldaláról szemlélve az európai kultúrára, s főként feloldhatatlan kettősségére jellemző. Érdekes tehát nyomon követnünk Miłosz gondolatmenetének párizsi vonatkozásait. A század harmincas éveinek elején Vilnából érkező fiatal lengyel költőnek Párizs pontosan azt jelenti, mint például az ide zarándokló magyar, szerb vagy román költőknek, képzőművészeknek. „Párizsi megilletődöttségünket nem tulajdoníthatjuk csupán ifjonti lelkesedésünknek – írja *Utazás nyugatra* című esszéjében. – A nehezen elérhető lény meghódításának vágya olykor szerelemmé lényegül át, éppígy a kelet-európai sznobizmus megmásítja a turisták benyomásait a legendás városban. Munkál bennük az egyéni diadal tudata: én, X. Y. mégiscsak eljutottam ide! – mondják magukban, és lábukkal dobbantanak egyet a járdán, hogy megbizonyosodjanak, nem álmodnak-e.” (93.) E Párizs-mítosz szellemi és művészi kisugárzása abban rejlik, hogy a felvilágosultak, a világfik és a divat követői azt akarják tudni, mi újság a párizsi intellektuális szalonokban. De ami szellemileg igazán meghatározó, az gondos elemzéssel tetten is érhető. Ugyanis „Sok európai ország modern költészetét csak akkor érthetjük meg, ha nem felejtiük el, hogy abban két ércet olvasztottak össze – az egyik hazai volt, a másikat Párizsból importálták.” (230.) Párizs szemében azonban az ide zarándokló idegenek, akik a Kelet-Nyugat tengely keleti feléről jönnek, egyöntetű névtelen masszának tekinthetők, akik az ubi leones,⁵ az erdei vadak területéről származnak. Miłosz azon kevesek közül való, akik nem esnek e szemfényvesztés áldozatául. Jó oltást kaptam – írja egy helyütt – még csak tanultam nyugati manírjaikat és szokásaikat, de máris rájöttem, hogy olyan pillanatban érintem meg őket, amikor mintha természetek rágták volna őket lyukacsossá, nyomban recsegve ropogva összeomlanak. Számára Párizs azzal a kivételes hozadékkal jár, hogy rátalál arra az útra, amely elvezeti önmagához. Talán meghökkentőnek tetszik e megállapítás, ha arra gondolunk, hogy Miłosz emigrációja is épp Párizsban kezdődik, mintegy húsz évvel első itt-tartózkodását követően. Az öneszmélés útjai – kényszerűségből inkább, mint magától értetődő természetességgel – nem mindig köthetők geográfiai útvonalakhoz, sőt a szülőföldre sem. Ezek az utak sokkal szövevényesebbek, s megeshet, hogy amikor földrajzilag messze elvetődünk a szülőföldtől, önismeretünk, önazonosságunk tekintetében épp akkor találunk igazán haza. (Megeshet a fordítottja is.) Miłosz Párizs-élményének számos hozadéka lesz. Egyfelől rádöbben arra, hogy Európa keleti felének ubi leonesnek nyilvánítása politikai jelentőséggel is bír, minden bizonnyal hatott ugyanis a vezető elit döntéseire, amikor a jaltai egyezmény megkötésekor könnyedén veszteséglistára írt százmillió európaiat. „Lehet, hogy ekkor törött el végleg a kelet-nyugat tengely – vonja le a következtetést Miłosz –, partikularizmusra ítéltettek a párizsi értelmiségiek, akik megszokták, hogy eszméiket és könyveiket egyetemes értekként csodálják a Visztula, a Dnyeper és a Duna mentén...” (230.)

Nem függetleníthető a párizsi tapasztalatoktól Miłosznak az a felismerése sem, amely köztes régióink megítélése szempontjából ma talán még időszerűbb, mint valaha: „A kelet-európaiak hamis viszonya a »kulturális központokhoz« a bátortalanságukból fakad: utánoznak, ahelyett, hogy szembehelyezkednének; visszatükröznek, ahelyett, hogy önmagukat nyújtánák.” (113.) Mint ahogy az sem véletlen, hogy önismeretünk épp Miłosz meglátásai által válhat le- és túlértékeléstől mentes, valóban hiteles önmegegyezés: „Régóta az a véleményem – írja egy helyütt –, hogy ha van még remény az európai kontinens számára, akkor az a Németország és Oroszország között elhelyezkedő országok mesterségesen elfojtott lehetőségeiben, abban a másik Európában rejlik, amely az el-

5 Európa irodalmi térképén, ahogy azt a legutóbbi időkig látták, számos fehér folt volt. Anglia, Franciaország, Németország, Itália rajta van, de az ibériai-félsziget halvány körvonalai alig látszanak. Hollandia, Belgium, Skandinávia elmosódó, meghatározhatatlan ma is, Németországtól keletre pedig ott lehetne az ubi leones felirat, és az erdei vadak területe éppúgy jelentette Prágát (csak Kafka miatt emlegették néha), mint Varsót, Budapestet vagy Belgrádot. Csak messzebb, keleten jelent meg a térképen Moszkva. Ld. 230. o.

múlt évtizedekben már csodálat nélkül tekint az elsőre.”⁶ Miłosz a maga mélyen meg-szenvedett tapasztalatai alapján győződött meg ennek a másik Európának a másodlagos, marginális státusáról, arról, hogy a kelet-nyugati tengely között a szellemi Európában nem volt soha kölcsönösség: „Amíg a vilnai, lemergi, prágai, budapesti és bukaresti költők, zenészek, regényírók és filozófusok bejutottak a franciák világába, megbocsátot-ták a párizsi értelmiségnek, hogy viszonzásképpen nem kapnak hasonló gesztusokat. De az 1945 utáni helyzetre pontosan az jellemző, hogy a franciák lezárták szellemi határai-kat, újra definiálták a világ értelmiségi közösségét, kizárva ebből azokat, akik – önként vagy akaratukon kívül – a sztálinizmus áldozatai lettek. Ezt a kelet-európai írók is meg-értették, s kezdetben maguk is hajlottak erre a megkülönböztetésre. Azt viszont megbo-csáthatatlannak és felfoghatatlannak találták, hogy a franciák képtelenek érzékelni azt, amit ők – lengyelek, csehek és mások – már látnak. Mert Európa keleti részének értelmi-sége most kétszeresen is ki volt zárva: a kommunisták megfosztották nemzeti kultúrájától, Európa egyetemes kultúrájától pedig elzárták annak teljhatalmú őrzőit.” (2000, 1995/2., 15. o.) Mindezek a felismerések Miłoszt, mint említettem már, fokozott ön- és helyzetismeretre ösztönözték, mely számunkra, másik európaiak számára a szó legne-mesebb értelmében példaértékű gondolkodásmódot és világlátást kínál. Egyfelől ugyan-is pontosan átlátta, hogy kétféle civilizációs fázis és kétféle szokásrend ütközésének volt születésétől fogva kitéve, s e tapasztalatok elmélyítették *alapvető sokféleségét*. E sokféleség igen gyakran összeilleszthetetlen végleteket foglal magában. Mennyire ismerős a lőpor-füstös délszláv térség lakóinak, Ivo Andrić olvasóinak Miłosz szülőhelyének meghatáro-zása is! Róma és Bizánc határán születtem és nevelkedtem – vallja. Mint ahogy a mi sze-münkben döbbenetesen találó az alábbi töprengés is: „Lehet-e ma – hallom a kérdést – e két régi, szimbolikussá vált hatalomra hivatkozni? E felosztás azonban túlélte az évszá-zadokat, felrajzolta a határvonalakat – ha nem is mindig a térképen – a római katoliciz-mus területe és a pravoszlávia területe között. Európa évszázadokon át őrizte ezt a fel-osztást...” (227.) S hozzátehetjük mindjárt, hogy ott, ahol a múlt feldolgozatlan maradt, drasztikus kíméletlenséggel tör fel ma is. Mert e térség ellentétei, a múlt befejezetlensége, feldolgozatlansága a jelenhiányos, a megélhetetlen jelen szembesít azzal a kemény és kí-méletlen valósággal, amelyet Miłosz oly jól ismer.

„Sokáig éltem Franciaországban és Amerikában – írja egyik esszéjében –, és elcsodál-koztam, hogy az engem körülvevő kemény és kíméletlen valóság *nincs jelen* ezeknek az országoknak az irodalmában.” (177.) Egész biztos, hogy ezzel a kegyetlen és kíméletlen valósággal való szembesülésben rejlik e térség gondolkodóinak és irodalmainak legna-gyobb esélye. Az irodalom mindig is csak a „valóság utáni ádáz hajszát” fejezheti ki – ír-já Miłosz –, soha sem magát a valóságot, minthogy maga a valóság egyszerűen megra-

6 Miłoszt a párizsi értelmiség háború utáni kiábrándító magatartása máig foglalkoztatja. Egy erről szóló könyvre reflektálva (Tony Judt: *Past Imperfect. The French Intellectuals 1944-1956*, California, 1993) ezt írja a párizsi lengyel *Kultura* című folyóirat 1994/12. számában: „A szerző hasonló állapoto-kat talál a háború utáni Franciaországban, Olaszországban és Csehországban: sok kétértelműség, el-mosódó körvonalak, próteuszi változékonyságú emberek, akik jól megvoltak a fasiszta rendszerben vagy a német megszállás alatt, amit az ellentábor szélsőségébe vegyülve dolgoztak le. (...) De a szel-lemi elit magatartása igazából a társasági szabályokkal magyarázható. Ha kitört belőle valaki, elvesz-tette befolyását, nem figyeltek rá. Az anti-antikommunizmus volt a kötelező minimum. Aki tagadja a keleti üdvösséget, az a fasizmus szálláscsinálója. (...) Sok, Párizsban elterjedt vélemény egyszerűen azon alapult, hogy nem ismertek más országokat, nem érdeklődtek múltjuk és jelenük iránt. Mivel a Franciaországban kidolgozott eszméknek egyetemes érvényűeknek kellett lenniük, olyan térségekre is alkalmazták őket, melyeknek valódi életét egyáltalán nem ismerték. A keleti utazások, például Sart-re esetében, missziós jelleget öltöttek, meg kellett győzni a bennszülötteket arról, hogy boldogok, pe-dig ez utóbbiak tudták, amit tudtak.” Miłosz: *Még az értelem alszik*. 2000, 1995/2. 14-15. o.

gadhatatlan és leírhatatlan. Kíméletlenségének és kegyetlenségének tapasztalata azonban megnövelheti a befogadás, az áttekintés látószögét. „A XX. század, mely tán sokkal inkább próteuszi és sokszínűbb, mint bármelyik más korszak, attól a földrajzi ponttól függően változik, ahonnan nézzük. Az én zugom Európában, az ott végbement rendkívüli és pusztító események miatt, amelyeknek tán csak a heves földrengés lehet a metaforája, sajátos perspektívát alakít ki; mindenki, aki onnan származik, kissé másként értékeli korunk költészetét, mint hallgatóim többsége: annak a nagy átalakulásnak a tanúit keresi benne, amelyen az egész emberiség átesik.” (227.) E szögből szemlélve a huszadik század történelme a *saját bolygóján* mozgó emberi parány személyiségébe vetett, néhány évezred óta őrzött hitet veszélyezteti a leginkább. Az emberek mindig is szenvedtek a fizikai fájdalomtól – szögezi le Miłosz – éhen veszttek, élték a rabszolgák életét. Ez azonban nem hatolt be az egyetemes tudatba, ez csak napjainkban vált lehetségessé a bolygó összezsugorodásának és a tömegkommunikációs eszközöknek köszönhetően. A XX. században kialakult az emberiség mint elem, mely a technológia és a közművelődés eredményeként jön létre, s tudományra és művészetre való minden eddigit fölülmúló nyitottságot jelent. Mindez persze csak potenciális lehetőség. Miłosz szerint a XXI. században radikális fordulat áll be: a visszanyert történeti tudat következtében háttérbe szorul az a világnézet, amelyet mindenekelőtt a biológia határoz meg. Az ember összetettségének jobban megfelelő szemlélet van kialakulóban. Méghozzá úgy, hogy az *emberiség eleme az emberi nem múltjába* lép. Hogyan értendő ez? „Ahelyett, hogy az embert az evolúciós lánc más, magasabb rendű teremtményeivel való közös tulajdonságai alapján mutatnák be – amint az manapság elterjedt –, ennek az önmaga számára érthetetlen lénynek, aki újra meg újra átéli lehetőségeinek határát, kivételes, rendkívüli helyzetét, magányát fogják hangsúlyozni. Az emberiséget egyre inkább önmaga fogja érdekelni, egyre inkább saját múltjára figyelve keresi titkának kulcsát, az empátia segítségével behatol az elmúlt nemzedékek és civilizációk lelkébe.” (331.)

Miłosz fenti föltevését egyfelől az általa megszenvedett kemény és kíméletlen *másik európai* valóság teszi valószínűvé, másfelől viszont amerikai megfigyelései és tapasztalatai. Mert a világ amerikai szögéből szemlélődve arra figyel fel, hogy itt egyre uralkodóbbá válik az „ontológiai anémia”. Itt az ember legelemibb tapasztalata, hogy minden *rajta kívül* van. Életéből gyerekkorától kezdve hiányoznak az apró részletek, mivel mindent előregyártott állapotban kap. Mindez belső űrt, belső semmit idéz elő, mely idegenséget szül önmagával és embertársaival szemben. Idült éhségérzetet – Miłosz szerint –, mint amikor a szervezet, táplálék híján, saját tartalékait emésztí föl.

Mindez, végső soron Miłosz költői ars poeticájaként fogható fel. Olyan költői-gondolkodói crédóként, mely mélyen egyéni, s talán épp ennek köszönhetően tartalmaz oly sok, az emberi létet illető egyetemes vonatkozást múltunkra, jelenünkre és jövőnkre, életre és halálra vonatkozóan egyaránt. Tisztánlátását, törekénységét és érzékenységét hadd érzékeltesse befejezésül egy összegező érvényű részlet:

„Nem tudunk csupaszon élni. Folyvást körül kell fonnunk magunkat gondolati konstrukciókkal, filozófiáink, költészetünk, művészetünk változó stílusaival. Értelmet adunk az értelem-ellenességnek, és tevékenységeink közül ez a legszigorúbban vett emberi: ez a szüntelen orsóörgetés. Mivel az elődeink által font szálak nem vesznek el, hanem megmaradnak, valamennyi élőlény közül csak nekünk van Történelmünk: egy hatalmas labirintusban mozgunk, melyben összefonódik a jelen és a múlt. Ez a labirintus oltalmaz és vigasztal, mivel ez a Természet-elleni. A halál megaláztatás, mert kiragad bennünket a szavak, a zenei hangok, a vonalak és a színek rendszeréből, azaz mindabból, amiben manifesztálódik a természettel szembeni szabadságunk, és a végzettségűség jármába, a tehetetlenség, a meg nem érdemelt bomlás és a meg nem érdemelt születés birodalmába taszít bennünket.” (159.) (*Kalligram Kiadó, 1993*)

ESZMETÖRTÉNET VAGY ÖSSZEHASONLÍTÓ KUTATÁS?

Krasztev Péter: Ismét újra kell születnünk – A szimbolista irányzat a közép- és kelet-európai irodalmakban

Ha az irodalomtörténész arra vállalkozik, hogy – különböző nyelvű s így akár eltérő meghatározottságú szövegvilágokat (életműveket) vizsgálva – bemutassa egy (földrajzi értelemben vett) térség valamely irodalmi korszakának jellegzetességeit, óhatatlanul beleütközik számos olyan dilemmába, mely egyrészt módszertani kérdések formájában jelentkezik, másrészt az esztétikum kritériumait érinti. Ugyanis a gondolatmenet megalkotása során bizonyosan szembe kell néznie azzal, hogy a számára nem anyanyelven szóló művek elemzését és az ebből adódó következtetéseket igen könnyen kiszoríthatja egyfajta eszmetörténeti általánosítás, s ezzel összhangban hajlamos esztétikai funkciót tulajdonítani olyan tényezőknél, melyek más esetben fel sem merülnének az irodalomértés horizontján. Ebből a diszkurzív tapasztalatból kiindulva talán nem érdektelen utalnunk Krasztev Péter szimbolizmus-monográfiájának néhány összetevőjére.

A kötet bevezetőjében a következőket olvashatjuk: „Ezt a tanulmányt elsősorban kézikönyvnek szánom a közép- és kelet-európai szimbolista és általában a századfordulós irodalomban való tájékozódáshoz. Nem áltatom sem az olvasót, sem magam azzal, hogy teljes és mindenre kiterjedő áttekintést adok a szimbolizmusnak erről a sajátos válfajáról ... Főként arra törekedtem, hogy az egyes nemzeti irodalmakban megfigyelhető tendenciák bemutatásával rekonstruáljam ennek a szinte mindenhol megjelenő irányzatnak a közös eszmei és gondolati elemeit, esztétikai és társadalmi utópiáit, üdvtani elképzeléseit.” (5. o.) Mivel az előbbi idézet beszélője (a harmadik mondatban) áttér a múlt idő használatára, feltételezhetjük, hogy (elfogadva Derrida idevonatkozó nézeteit) a könyv előszava utólag elkészülve, de mégis előre kerülve próbálja meg (illusztrálni a szerzői tudat átfogó jelenlétét és ezáltal) korlátozni az elkövetkező szöveg jelentéseit. Vagyis nem zárható, hogy Krasztev Péter „tanulmányának” más intenciói (előfeltevései) is lehetnek. Ugyanakkor a teljesség igényéről való (talán szükségszerű) lemondás olyan szöveget indít, amely érdekeltté teszi az olvasót a felmerülő kérdések továbbgondolásában, s így megnyitja a párbeszéd lehetőségét. A továbbiakban e két újabb (már a korpusz által implikált) szempontot is érdemes figyelembe vennünk.

A könyv első része a „térség” kategóriájának értelmezéséből indul ki s így óhatatlanul politikai, gazdasági, etnikai stb. fejtegetések mentén próbál meg eljutni tágabban a modernség, szűkebben az azt reprezentáló irodalmiság közép- és kelet-európai válfajához. Majd ezt követi egy filológiai megalapozottságú kultúrtörténeti fejezet (*A „múlt és jövő közé született nemzedék”*), amely nemzeti sajátosságok szerint tárgyalja az adott korszituáció fejleményeit. A szerkezet többek között azt példázza, hogy az esztétikai tapasztalatot megelőzik olyan irodalmi diszkurzuson kívüli instanciák, melyekből levezethető a tárgyalt térségben keletkező szövegek poétikuma. Mielőtt ehhez hozzáfűznénk bármit is, utalnunk kell arra, hogy a Krasztev Péter által applikált foucault-i modernség-fogalom nem alkalmazható automatikusan történeti indexüktől megfosztott „tények” összességé-

re. Hiszen annak ellenére, hogy Foucault genealógiájában a modernség „attitűdje” (a mindenkori mához való viszonyulás ismétlődő értésszerkezeteként) valóban jelentheti a problémák továbbélését, még korántsem biztosított a válaszok produktív egyöntetűsége. Feltehetően differenciáltabb képet kapunk a felvilágosodás-kérdés Kant, Baudelaire és Foucault által leírt diszkurzusáról, ha figyelembe vesszük a beszédhelyzetek temporalitását. Ugyanis a bipoláris logika elutasítása, mivel maga is dichotómia, nem indokolja a dilemma lezárását és egyirányú meghosszabbítását. Éppen ezért Krasztev Péter interpretációja azon a ponton marad belül a meghaladni kívánt horizonton, ahol túllépni igyekszik rajta: a felvilágosodáson innen vagy túl kétszatszatuságát Foucault szellemében elutasítja, de nem gondolja tovább ennek következményeit, és e két pólus között mozog továbbra is („Közép- és Kelet-Európa fent vázolt sajátos, XIX. századi szellemi viszonyait szinte teljes egészében a felvilágosodás hozta létre.” – 16. o.).

A könyv állításai azért lesznek múltorientáltak, mert fel sem merül (a jelen konstruktív szerepéből adódóan) a kérdés/válasz-logika nem önidentikus visszatérése. Éppen ezért, véleményem szerint, nem célszerű az irodalmi folyamatok autopoietikus természetét helyett a társadalmi-térsgéi tényezők elsődlegességére koncentrálni, hiszen azok értelmezése sem *adott*, hanem sokkal inkább újragondolandó kérdések mentén történhet. (A fent említett fejezethez hadd tegyek még annyit hozzá, hogy ebben is és a névmutatóban is hibásan szerepel Péterfy Jenő neve, ami ellentmond a filológiai pontosság igényének. Persze nem tanácsos e szempontot a könyv egészére kiterjeszteni, bár Huysmans neve is egyszer i-vel, egyszer y-nal szerepel...)

A könyv második része a szimbolizmus fogalmának értelmezését és a modellalkotás lehetőségeinek dilemmáit veti fel, s utal ezek hatástörténetére is. A modernség korszakküszöbének leírásakor Krasztev Péter kitér Sade és Baudelaire „radikalizmusára”. Ezen a ponton igen termékeny lett volna megnézni Foucault egyéb idevonatkozó észrevételeit is (nem csak az idézett előadásszöveget), hiszen pl. a *Les Mots et les choses* részletesen tárgyalja az európai episztémé második „törésének” következményeit (a modern korba való átmenetet). Így sokkal szélesebb körű kifejtése történhetett volna meg annak a tézisnek, hogy a „moderneknél a »képzeljük el« momentumát az »éljük meg« magatartása váltotta fel...” (37. o.) Ugyanis ez a horizontváltás nemcsak magatartásbeli, hanem *nyelvi*, s így *szövegalakítási* problémákat is felvet, hiszen az alkotói személyiség és egyáltalán a művek individuum-szemléletének értelmezése nem kerülheti meg a szubjektum nyelvben történő megalkotásának mikéntjét. A szerző által idézett Szabó Ferenc-gondolat („A modern költészetet nem érthetjük meg teljesen a klasszikus esztétika távlataiban, nem tekinthetjük kizárólag úgy, mint csak-irodalmat.” – 37. o.), amely a „lelki élmény” és az „egzisztenciális magatartás” tükröződéséből indul ki, éppen azért kevésbé szerencsés, mert eltekint e folyamatok nyelvi meghatározottságától. Szerintem nemcsak az alkotói személyiség attitűdje érdekes e kérdéskör elemzésekor, hanem az a nyelvi tapasztalat is, mely lehetővé teszi, hogy az individuum valamilyenként megjelenjen az irodalmi szövegekben. Ehhez a problémához igen szorosan hozzátartozik az is, hogy ha megkerüljük a fenti dilemmát, akkor szinte csakis az alkotások tematikája lesz érdekes számunkra (ez véleményem szerint talán a legfontosabb hiányossága a monográfiának).

Még a második résznél maradva meg kell említenünk egy igen fontos kérdést, mely Nietzsche-re vonatkozik, aki Krasztev Péter szerint „nem játszott döntő szerepet a francia, illetve az angol kortársi nézetek kialakulásában” (42. o.), pontosabban hatása a nyugati irodalmakban elenyésző, míg a közép- és kelet-európai horizontban jelentős. Ellenpéldákat (bár szép számmal lehetne!) nem említenék, ugyanis itt szintén nem a közvetlen befolyásoltság érdekes, hanem inkább a 20. század végi értelmező, akinek elvárásai felől nem biztos, hogy ez a kérdés, hiszen Nietzsche szerepe nélkül a 19. század második feléről nem alkothatunk történetileg elfogadható képet. Érdekesebb talán az, hogy

Nietzsche szövegeit hogyan értik (és mit értenek belőle) az egyes trendek. Például elképzelhető, hogy a *Korszerűtlen elméletek* historikai nézeteit éppen nem a „történelemfeletti” pozíció megnyilvánulásaként regisztrálhatjuk akkor, ha kitekintünk a szélesebb európai mezőnyre. Ugyanis (csak példaként) Rilke szimbolizmusát, T. S. Eliot történetiség-felfogását és Valéry hagyományhoz való viszonyát éppenséggel nem ez jellemzi, ugyanakkor mindhárom igen közel áll a Nietzsche által nyitott horizonthoz (nem is beszélve Kosztolányiról, aki ebből a szempontból bizonyosan nem *csak* közép-kelet-európai költő.)

Ha az ímént hiányoltuk a kortársi érdekltség műltformáló (persze nem egyirányú!) szerepét, akkor utalnunk kell arra a fejezetre, amely a szecessziót tárgyalja. Ebben ugyanis egyaránt „posztmodern” szerzőként van aposztrofálva Hajnóczy Péter és Grendel Lajos (45. o.), ami valóban a jelen irodalmiságának elnagyolt értelmezéséről tanúskodik. Itt nemcsak annak argumentációja hiányolható, hogy e két alkotó miért minősülhet modernségen túlinak, hanem annak értelmezése is, hogy miként írható le e korszakküszöb. Ezek hiányában már vitatható az is, „hogy Közép- és Kelet-Európában az irodalmi posztmodern megjelenésével egy időben kezdődött el a szecesszióként számon tartott szerzők műveinek újbóli felfedezése és kiadása.” (45. o.)

Érdekes lehet továbbá az is, hogy Krasztev Péter munkájának elején több ízben elutasítja a globalizáló szemléletet (pl. 35. o.), a második részben pedig ezt várja el a francia szimbolizmustól: „a főként swedenborgi látomásokból, E. A. Poe-i művészetszemléletből, a wagneri Gesamtkunstwerk-konceptióból kinövő Gautier- és Baudelaire-féle töredékes esztétikai elképzelések még a XX. század elejére sem álltak össze egységes esztétikai-filozófiai rendszerré. Nem változtat ezen Valéry életműve sem, akinek gondolati remeklései kéziratos naplótöredékek formájában maradtak fenn, terjedelmes kései esszéi pedig szellemesek ugyan, de a kor hangulatánál többet nem közvetítenek a mai olvasónak.” (51. o.) Nos, az egységes filozófiai rendszer kívánalma Hegel után talán már nem is kérdés, ám Valéry szerepéhez érdemes hozzáfűzni, hogy egyrészt a *Cahiers* nyelv-szemlélete az egyik legtöbbet citált példa az utómodernség tapasztalatáról, másrészt talán éppen ezek közvetítik a „kor” poétikai dilemmáit a jelenkori irodalmiság számára.

A monográfia harmadik része (talán ez tekinthető a könyv tulajdonképpeni „témájának”) az egyes közép- és kelet-európai szimbolista mozgalmakat tárgyalja. Ebben az esetben nem a filológiai apparátushoz, hanem egy-egy metaforához, motívumhoz, illetve szerzői előfeltevéshez szólnék hozzá. Több ponton érzékelhető e részben a romantika és a modernizmus viszonyának tisztázatlansága. Például Javorov költészetének értelmezésekor szóba kerül a szerelem és a halál összekapcsolódásának toposza, amely nem feltétlenül a romantikus elődöktől való függetlenedést jelenti, hanem éppen ellenkezőleg: az előző korszak egyfajta modalitásának (vö. Novalis) továbbélését. Az összefüggések leegyszerűsítését egyébként igen jól példázza az is, hogy a fejezet végén Krasztev Péter így ír: „a bolgár irodalomban kiteljesedett első és utolsó igazi irodalmi irányzat a szimbolizmus volt és maradt.” (65. o.) E kijelentés nemcsak az irodalmi folyamatok identikus és időfeletti létezését fogadja el, hanem arra is utal, hogy van hamis (vagy művi, mesterkelt stb.) irodalmi irányzat. Ezeknek az előfeltevéseknek az elgondolhatósága és megoszthatósága (pláne érvényesítése) azonban nemcsak a mai irodalomtörténeti horizontban problematikus, hanem még a tárgyalt korszak elméleti kontextusában sem aratna maradéktalanul sikert. De legalább ennyire kérdéses történetiségnek és esztétikumnak a szétválaszthatósága is, melyet Lukovič költészete kapcsán fogalmaz meg Krasztev Péter („A mai olvasó számára versei aligha jelentenének különösebb esztétikai élményt, történeti szempontból viszont...” jelentős szerző. 66. o.). Ugyanis feltehetően a tételezett olvasó akkor ért valamit történeti módon, ha az esztétikum időbelisége is megjelenik horizontjában – s ez (kizárólag) a szöveggel folytatott dialógus eredménye lehet, ami magába

foglalja annak esztétikai tapasztalatát. Vagyis a költészet nem azért lehet érdekes (ha az), mert csak úgy, magától értetődően volt, hanem (közhelyszerűen) azért, mert a jelen kérdése rá is vonatkozik, tehát van.

A harmadik rész *Összefoglalás*ából kiemelnék néhány oppozíciót, melyek tovább szaporítják a kérdéseket. A szimbolista „léttapasztalatról” írja Krasztev Péter a következőket: „Ennek a világszemléletnek az első és leglényegesebb ismérve az alkotó szembehe-lyezkedése a jelennel, a létező valóság egészének elutasítása.” (130. o.) E „befelé fordulás” misztikus/transzcendens/utópikus (stb.) tapasztalata eredményezi az „örökkön tartó jelen idő ígéretének” illúzióját (mely szemléletmódot egyébként a szerző Hamvas Béla szövegeivel [is] párhuzamba állítja – erre még visszatérünk). A jelen elutasítása és a jelen heroizálása (Foucault) így mintegy egymás mellé simul. Meg kell azonban jegyez-nünk, hogy itt (persze elfogadva Krasztev Péter interpretációját is) inkább a tradícióhoz való viszonyról, nem pedig a valóság és az öröklét kettősségéről lehet csak szó. A szim-bolista szövegek nonreferencializáltsága ugyanis egyszerre jelentheti a hagyomány (mint jelkörnyezet) radikális elutasítását és ezzel együtt az innovatív beszédhelyzet (mint a szubjektum világkonstruáló hatalmának stratégiai) abszolutizálását. Nyilvánva-ló: e két mozzanat nyelvre utalt, s így én inkább afelé hajlanék (misztika, megváltástudat, abszolútummal való egyesülés ide vagy oda), hogy a retorikai alakzatok nem fordítha-tók át a (tétélezett – ki által tétélezett?!) transzcendencia reprezentációiba, hiszen a trópu-sok mozgása/értelmezhetősége/kontextualizálhatósága/referencializálhatósága nem egyirányú/lineáris/rögzíthető, hanem a nyelv és az írás játéka. Ezzel összhangban egy másik oppozícióra épülő kérdéskör is újrafogalmazható. Krasztev Péter szerint „A szim-bólum... nem határozható meg poétikai, illetve esztétikai fogalmakkal, a metafizikai ka-tegóriaként értelmezett szimbólum érzetét keltő halmozott, egymásba fonódó metaforák viszont annál inkább. Ez az a költői eszköz, mely gyökeresen megújította a közép- és ke-let-európai nemzeti irodalmak líráját, alkalmassá tette elvont tartalmak visszaadására.” (133. o.) Emellett a szerző arra is utal, hogy „A hasonlat és az allegória... nem szorul ki végleg a térség szimbolistáinak eszköztárából”. (133. o.) Nem is az az érdekes, hogy e fo-galmak definícióját adjuk (ez meghaladja e dolgozat kereteit és nem is szükséges, mert a viszonyok módosulásait regisztrálva nem ildomos ezek definiálhatóságát célul kitűzni), hanem az, hogy mivel Krasztev Péter gondolatmenetében a trópusok a tükrözés hori-zontjában merülnek fel, másként is láttassuk ez oppozíciót. Véleményem szerint költői alkotásokat értelmezve nem abból kellene kiindulnunk, hogy valaki tartalmakat ad vissza bizonyos eszközökkel, hanem abból, hogy a nyelviségből miként következtehe-tünk a szubjektum megalkotottságára és e konstrukció jellegére. Ez nem pusztá megfor-dítás, ugyanis egy szöveggel való szembesülés egyként feltételezi azt, hogy nyelven ke-resztül férek hozzá bármihez és azt, hogy e nyelv nem garantálja az interpretáció *he-lyességét* – azt pláne nem, hogy valaminek a *létokára* kérdezzek rá. Bizonyosan nem a normativitás dönt, hanem a trópusok retorikájának értelmezése, mely éppenséggel maga is metaforális, így az interpretáció *játéktere* s nem a konkrétsága lehet jelentésses. Vagyis a megértés folyamatosan utal a megértés folyamatára. E részben tehát azt hiányolom, hogy a behelyettesítő logikát nem korlátozza e logika behelyettesíthetősége.

A kötet negyedik része a kései szimbolizmus értelmezéséhez kíván támpontokat ad-ni. A poétikai tényezők bemutatása azonban egyetlen viszonyítási pont – Hamvas Béla *Scientia Sacra* című művének gondolatai – köré szerveződik. Ennek megfelelően egy olyan művészettelfogás tézisei uralják e fejezet interpretációit, melyek szerint a költészet (szakrális jellegéből adódóan) üdvteni megfontolások alapján „az egykorvolt »organi-kus« állapot helyreállításán fáradozik...” (148. o.) Kulcsár Szabó Ernő találó formuláját idézve: az „egy »mélyebb« és »igazabb« lét spirituális vonzásától alaposan elkáprázta-tott” hamvasi metafizika azonban azon túl, hogy fel sem merül benne a hagyományra

vonatkozó kérdés(ek) történetisége (hiszen minden esetben az „örök Egy” igazságára mint instanciára hivatkozik), a művészet mintegy kiutasítja az esztétikai tapasztalat horizontjából és eszközzé degradálja, mely („misztikus intuíciónál” fogva) egy (nyilvánvalóan illuzórikus) „őskori egység” megmutatkozásához segít hozzá. Annak ellenére, hogy (Krasztev Péter bizonyítja) fellelhetők analógiák a korszak közép- és kelet-európai költészete és a hamvasi univerzalizmus között, mégsem találok ezt lényeges szempontnak, mivel (a poétikum rovására) pusztán erejüket vesztett eszmék kifejeződéseként képes láttatni a tárgyalt alkotásokat, ami nem indokolja a velük való dialógus fontosságát.

Kifogásaim ellenére (zárszóként) el kell mondanom, hogy Krasztev Péter monográfiája igen széleskörű tárgyismeretről tanúskodik. Mindazonáltal a hivatkozott anyaggal szembeni kritikátlan viszony (lásd Hamvas) és a szövegek elemzését kiszorító eszmetörténeti általánosítások, redukciók nem feltétlenül győzik meg a befogadót arról, hogy amiről olvas, az irodalom. (*Balassi Kiadó, 1994*)

Bartis Attila:

A SÉTA

„Az életet már megjártam, / Többnyire csak gyalog jártam, / gyalog bizony...” Valakinek a sorsáról, életéről szólva szinte kikerülhetetlenül belebotlunk az út, a pálya metaforájába. Életutakat, írói pályákat, eltévedéseket, kitérőket és útkeresőket emlegetünk. Így van ez az írott hagyományban is. Már a kezdetektől találhatunk példákat arra, hogy az életet az úthoz hasonlatosan képelték el. A példák sora a kaland- és fejlődésregényeken keresztül egészen a gyermekmesékig folytatható, addig a pontig, amikor már nehezen dönthetjük el, „mélyértelmű bölcsességgel” vagy irodalmi közhellyel van-e dolgunk.

Bartis Attila könyve is egy életútról szól, az elbeszélő saját életéről. Fiktív önéletrajzi regény, ha mond ez a meghatározás valamit. Főhősünk – egy ismeretlen női hang – életének egy nem túl hosszú, ám annál jelentősebb szakaszát járja be velünk. Az elmesélt mintegy tíz év a folytonos alakulás, a fejlődés és egyben az Istennel való perlekedés korszaka. „Mint látod, a pénztárosnő megőrült. Én pedig felnőttem, ami kilencévesen ugyanazt jelenti.” A testi-lelki kiművelődés gondolatának előtérbe állítása az ún. nevelődési regényekkel mutatnak rokonságot. A jellemző különbség azonban az, hogy itt nincs igazán hová fejlődni. Ha történetnek is változások, többnyire a hanyatlás felé mozdítják el a regény világát. A narráció retrospektív szerkezete azonban rácsafol a puszt-

ulásra. A cselekmény idejétől eltelt ki tudja hány év távlatra, a visszatekintés gesztusa azt sugallja: túl lehetett jutni mindezekre. A túlélhetőséget jelzi a mű frazeológiája is. A mindvégig jelenlévő elbeszélői hang imitálja nyolc, tizennyolc éves önmaga gondolkodását, szóhasználatát, de a szöveget mégis az írás idejének nézőpontja uralja. Ebben az értelemben kiszélesíthetjük a regény által átfogott időtartamot. A „végigkövetett” tíz évhez hozzávehetjük az azt követő esztendőket is, egészen a megszólalásig. Ez az idő virtuálisan jelenik meg, abban a módban, ahogyan hősünk a felnőtté válásról beszél. Ez a forma hozzájárul ahhoz, hogy a beszélő nem útként, pályaként, akadályokkal és kitérőkkel teli kalandként, hanem egy bizonyos distancia megtartásával, váratlan meglepetések nélkül, a túlélés nyugalomával, *sétaként* szólhat életéről.

Pedig meglehetősen véres és hullaszagú a végigjárt panoptikum. A napokig őrizgetett halott nagyapa mellől, a forradalom vértócsáin keresztül, a vízbe fúlt birkanyájtól gyógybúzó fürdőhelyig visz a séta. A történet mégis szép. A még elfogulatlan kisgyerek naiv bája, a világ dolgaira való rákérdezés őszintesége, az élet-halál misztériumának megfejtethetlen természetessége és az elbeszélés enyhe melankóliája megmentik a regényt a borzalmaktól. Misztérium és melankólia. Akárcsak a könyvborító Chirico-képén. Egy több pontján is az enyészetbe vesző világ, a fenyegető árnyékkal és képbe „éppen” befutó kislánnyal. Vajon mi várja a sarkon? Metafizikus balsejtelem. A Chirico-párhuzam azonban nem ilyen egyszerű. A festőre jellemző megrongcsolt próbababák a regény szereplői is, igaz, ott emberi vér folyik belőlük. A festményeken megjelenő em-

beren túli valóság keresése, sejtetése ugyanakkor *A séta* egyik jellemző alapkérdése. A fontosabb szereplők vélhetően mind birtokában vannak egy-egy ilyen ismeretnek, ismeret-töredéknek. Eberhart vaksága egy új világ kapuja is egyben. Gerasimov, az úrhajós földön kívüli dolgok szemtanúja. Baár Andor művészetével villantja fel ennek a tudásnak a létezését, míg Prof. Angelo az élet és a halál határterületein kísérti meg a racionális valóságok mögötti titkokat. Mindannyian egy-egy bölcsesség őrzői. Hősünk, a névtelen kislány közöttük nő fel, és alkataból adódóan élete már a kezdetektől a nemléttel való kacérkodás jegyében telik. Szinte semmit sem tudunk róla azon kívül, ami a regényben történik. Úgy tűnik, mindig is egyedül volt, még ha voltak is mellette emberek. A sors azonban nem mindennapi gondolatokkal és lelki alkattal vértette fel. Talán van benne valami Michael Ende Momójából. A többiek szinte mind öregek. Velük már nem történik semmi olyasmi, ami megváltoztatná életüket; már csak egy fontos dologra készülnek. A többségnek sikerül. Történetük azonban van, és alakjuk a regényben ebből a múltból, időben visszafelé bontakozik ki. „Tanult példák alapján élek” – mondja a könyv utolsó soraiban a már nővé érett főszereplő. A példák szomorú elégedetlenségéről tanúskodnak. „Mert a háborúból egy darab van. Ez az egyetlen igazi közvagyon, s nemhogy kopna, inkább csiszolódik minden alkalommal.” „Isten aknavetővel alkalmilag kilőhető.” „A szerelmeknek nem piros, hanem ilyen szírvány színű volt a vére. Na, az is ugyanúgy folyt el.” A halandóság megsejtésének korai pillanata jól látható, és ki tudja, talán meg egyezik a mindig kutatott, de soha meg nem lelt ponttal, a hanyatlás kezdetének napjával. A regény mindezek ellenére nem ragad bele a komorságba, ami fanyar humorának és filozofikus igényének is köszönhető. „Máskor szólni kell, ha meghal a nagyapám.” A szereplők nyelvezete letisztult, sokszor aforizmaszerű. „A tudás nem maszatol.”

*

„Croce *Esztétikájában* azt mondja valahol: Az az állítás, miszerint egy könyv regény, allegória vagy esztétikai értekezés, körülbelül annyit ér, mintha azt mondanánk, hogy sárگا és a harmadik polcon balra található.” (Borges) Egyszer már említettem a nevelődési regények hagyományát. Főlöszleges, hogy Bartis

Attila regényét bárhová is besoroljuk, de ha a műfajt történeti mintaként, alapként szemléljük, mellyel *A sétát* párhuzamba/ellentétbe állíthatjuk, akkor talán jobban láthatóvá válnak a könyv egyedi vonásai. Különösen akkor, ha erre maga a szöveg is utal, illetve lehetőséget ad: „Ifjúsági rémtörténetekben sűrűn találkozhatasz azzal a megoldással, hogy a főhős belép a tükörbe, ahol őt nevelő célzatú események egész sora várja. Kaland, amitől reméljük, majd egyre tisztábban lát. Épül. Megküzd az elemekkel. Másodszor észreveszi a szörnyet időben.” Eddig a minta. A tükörnek ezen az oldalán és *A sétában* azonban nem így működnek a dolgok, hiszen az idézet folytatódik: „Azt hiszi. Akkor harmadszor. Ez az. Durr. Ez a Jó Tündér volt? Ez volt az egyetlen Jó Tündér a környéken? Az egész mesében? Úristen.”

Kísérőnk lépten-nyomon reflektál saját fejlődésére egyrészt a történeten belül, másrészt utólagos bölcsességgel, kívülről. Már kilencévesen megérzi a változás pillanatait, de sok minden csak később válik számára tudatossá, később nyeri el formáját. A narráció sem érdektelen ebből a szempontból, mivel az elbeszélő folyton áthágja a lineáris történet határait az előre-, visszautalásokkal, kiszólásokkal, de ugyanakkor vissza is kényszeríti magát a hagyományos kronológiába az elmesélhető történet igényével. „De miről beszéltek? Hiszen még lázas vagyok. A környéket még nem ismerem. Ápolóimnak még be sem mutatkoztam.” Nevelő célzatú csapások ide, vérbefagyott Jó Tündérek oda, valamerre *lépni* kell.

A séta nemcsak hősünk életének metaforája lehet, hanem az elbeszélés menetére vonatkozóan, a „fikció érdekében” tett sétára is utalhat. Bartis Attila prózájának gazdaságosságát Tandori Dezső már kiemelte. A regény mintegy száz oldala közel ugyanannyi szövegegységre tagolódik, és ezek láncszerűen kapcsolódnak egymáshoz. Lépések, melyek úgy követik egymást, hogy nem tudni a következő irányát, idejét, nagyságát. Az útvonal mégis kirajzolódik. A gazdaságosság mellett feltűnő a könyv gazdagsága. A számtalan apró utalás, a szöveg egészét behálózó motívumkészlet elemei újra és újra előkerülnek, más-más konstellációkban, újabb jelentésekkel bővülve. Az egyik legjelentősebb motívumkör a Bibliára, illetve a keresztény kultúrkörre alapoz, természetesen a maga nézőpontjából. „Egy rándítás, egy eresztés, szünet. A férfi teste föl-le ugrált a Tömeg és a tank között. Nem volt csend, hanem hallani lehetett, ahogy a szívbe vetett magok-

ból rohamosan nőnek a hegyes csírák.” „... helyi idő szerint tizenhatnullakor az előkészített anyagok meghasadtak, s először lassan, majd egyre gyorsabban emelkedni kezdett a gép, mint egy atommeghajtású Bábel tornya...” Az egymást átfedő képekre jó példa az idézet folytatása: „Voltak persze, akik otthon ültek, s csak a rádióból hallották a robbanást, majd álltak az ablaknál kétségbeesve: fölöttük a megtermékenyített égbolt.” Később, az úrból visszafelé: „Ugorj ki. Ez lenne a legszebb abortusz.” De ez az utalás már nagyon előre vezet.

A szöveget szervező nyelvi tudatosság a történetben tematikailag is megjelenik. A szavak súlya, használata, birtoklása a fejlődésnek egy-egy fokát jelenti. A jól megszerkesztett

szövegnek még egy érdekessége van, amire a fülszöveg hívja fel a figyelmet: „Olvasó! Már kezdedbe vetted ezt a könyvet. Kérlek, lapozz bele most, és olvass el három mondatot. A sé táknak gyógyereje van.” A könyv fonala tehát bárhol felvehető, és a szöveg intenzitása miatt szinte minden fejezet(ke) felkelti maga iránt az érdeklődést.

Engedve a hasonlat csábításának: Bartis Attila prózája olyan erdő, melyben eltévedni nem lehet, időzni azonban annál inkább. Hely, ahol az erdőt, a fát is látni, bejárható és levegős a terep. (Balassi-JAK-füzetek, 1995)

SCHNEIDER GÁBOR

A Jelenkor szerkesztői
és a Jelenkor Kiadó munkatársai e hónapban is
a hónap utolsó csütörtökén,
tehát március 28-án, 15 és 18 óra között
várják a folyóirat és a kiadó ügyes-bajos dolgai
iránt érdeklődő olvasókat, barátait,
a Jelenkor korábbi és leendő szerzőit
Budapesten,
az Írók Boltja (VI., Andrássy út 45.) teázójában.

SZEDTEVETTE TEREMTETTE

A *Jelenkor* 1996. januári száma *Anekdóták* címmel,¹ Hátori Ágnes fordításában közli Heinrich von Kleist tizenkét kisebb írását, köztük az *Anekdota az utolsó porosz háborúból*² címűt. Alábbiakban kizárólag ennek fordítására (I), és a hozzáfűzött szerkesztői megjegyzésre (II) vonatkozó kritikai észrevételeimet mondom el, valamint – Lessing ismert tanácsa ellenére, ráadásul kéretlenül – megpróbálok egy kevésbé kritizálható fordítást (III) adni. Egyetértek Forgách Andrással abban, hogy az újrafordító természetes bizalmatlanságot táplál a már elkészült fordításokkal szemben, és mindig talál valamit, amivel elégedetlen lehet.³ Feltűnő buzgóságom így a felesleges kuvikolás képzetét is kelthetné, ám ezúttal még nem állt be a post festum éjszakája. A Láthatatlan Kollégium évkönyvében ugyanis Hátori Ágnes fordítói sikereinek példaként azt említi meg, hogy kapcsolatba került a készülő Kleist-összkiadással.⁴ Ebből arra lehet következtetni, hogy a Jelenkorban most, és a 2000-ben már korábban⁵ megjelent fordításai a Kleist-összkiadás számára készültek. Mivel semmi okom feltételezni, hogy Hátori Ágnes tudatosan tökéletlen munkát adott volna ki a kezéből – említett lapok nem is közölnének ilyesmit –, kénytelen vagyok azt hinni, hogy fordításai jelentősebb változtatások nélkül kerülnek majd be a Kleist-összkiadásba. Ami így rendjén is lenne. Mindazonáltal, a porosz háborúból vett anekdota fordításában előfordulnak olyan megoldások, melyek tudatosan nem kerülhettek oda; a Kleist-összkiadásban való esetleges hagyományozódásuk indokolatlannak, korrigálásuk pedig megfontolandónak tűnik. Ehhez szeretnék támpontokat nyújtani.

I.

Először azokra a helyekre hívnám fel a figyelmet, melyek mind a fordító, mind az én tetsemetől függetlenül változtatásra szorulnak;

- (1) „...Lise...” (13-14); nem; vagy Liese, vagy Liza;
- (2) „...oda futok a lovashoz egy flaska törkölyvel...” (14); nem; a fogadós nem fut, ha futna, nem ‘a lovashoz’, hanem ‘hozzá’ futna, nem ‘törkölyvel’, hanem ‘danzigival’, ugyanis: ‘...schaff ihm eine Flasche Danziger herbei...’, vagyis: hozatok (sc. Liesével, a lánnyal) neki egy üveg danzigit;
- (3) „...lova hátán ülve kifújja az orrát...” (22); nem; nem egyszerűen kifújja, hanem: ‘...sich vom Pferd herab schneuzt...’, azaz, zsebkendő igénybevétele nélkül a földre csapja(?) orrának tartalmát, mint focista a meccs hevében;⁶

1 Jelenkor 39 (1996) 1. 37-44 p. A címadás nem a legszerencsésebb, hiszen a szövegek egy része nyilvánvalóan nem anekdota; az *A kutyák és a madár* például fabula.

2 Cf. *ibid.*: 38-39 p.

3 Cf. Forgách András: *A klasszikus fordítás nehézségei*. In: *Jelenkor* 38 (1995) 7-8. 671 p.

4 Cf. *A Láthatatlan Kollégium évkönyve*. 1994-95. Harmadik tanév. Budapest: Láthatatlan Kollégium 1995. 17 p.

5 Cf.: Heinrich von Kleist: *Újsághírek, anekdoták*. Fordította Hátori Ágnes. In: 2000. 7 (1995) 2. 31-33 p.

6 Cf. még ‘ruszki zsebkendő’.

- (4) „...jó pénzzel fizetek...” (22-23); ‘...es wird bar bezahlt...’, vagyis készpénzzel, sc. nem az a lényeg, hogy jó vagy rossz pénzzel fizet, hanem hogy egyáltalán pénzzel fizet, és nem requisitóra íratja, vagyis: nem rekvirál;
- (5) „...előhúz...egy pipát...” (29); ‘...holt...einen Pfeifentstummel hervor...’, tehát nem akármilyen, hanem kifejezetten makrapipát;
- (6) „...igazgatni kezdi a szíjakat.” (35); nem; hanem: kardot ránt, hiszen: ‘...zieht vom Leder...’; magyar fül számára persze idegenszerűen hangzik, noha anyanyelvünkben is vannak olyan kifejezések, melyek nem azt jelentik, ami az őket alkotó szavak jelentéséből következne (pl. ‘húzza a lóbőrt’); ilyenkor érdemes a szótárhoz igazodni (Nagyhalász: sLeder [-s, -] szócikk, 2. g. jelentés); a kardot fémveretes bőrhüvelyben tartották, ezért a ‘Leder’; különben meg, mérsékeltén pozitívista hozzáállás esetén is feltűnhet, hogy a szöveg felépítésében némi szerepe van a kard hüvelybe dugásának majd kivonásának;
- (7) „Három tiszt...” (36); nem; a ‘Drei Chasseurs...’ jelentése: három vadász, a szövegből kiderül, hogy lovon közlekedő vadászok, vagyis: chasseurs à cheval; a francia nagyszótár chasseur, -euse szócikkéből megtudhatni, hogy a szónak van katonai használata (cf.: I. 2.), a megadott példák között chasseurs à cheval ugyan nem szerepel, ám a szintén ott olvasható officier de chasseurs-ból csak erősen divinatorikus eljárással lehet a drei chasseurs = három tiszt megoldáshoz eljutni.

A következőkben azokra a helyekre utalnék, melyek valószínűleg csak az én szubjektív, ám nem teljesen önkényes véleményem szerint problematikusak:

- (1) „...porosz lovas...” (4); ‘...preussischer Reiter...’, miért ne lehetne huszár, attribútumai (csákó, kard, makrapipa a csizmaszárbán, szakáll), viselkedése (kard ki-be, vakmerőség, ivás, pipázás, huszárcsíny), a helyzet (néhány órával a jénai ütközet után) nem éppen úrlovasra utalnak;
- (2) „Ugyan már!” (14, 37); ‘Ei was!’; ugyan már, ez olyan Frauenzimmeresen hangzik, valami huszárosabbat kéne;
- (3) „...egy flaska törkölyel...” (14); ‘...eine Flasche Danziger...’; a huszár valójában ‘Branntwein’-t kért, ez a fordításban helyesen ‘pálinka’ lett, hiszen később a huszár is ‘Schnaps’-ként dicséri; arra azonban semmi jel nem utal, hogy a lehetséges pálinkafajták közül kiváltképpen törkölyről lenne szó; a történeti alkoholológia szempontjait félretéve, érdemes lenne egyszerűen ‘pálinkát’, illetve ‘danzigit’ írni; utóbbit azon olvasók megbecsülésére, akiknek mond valamit;
- (4) „...fölcsapja a kalpagját...” (26); a 16. sorban még „leveszi a csákóját” – elképzelhetetlen, hogy közben új egyenruhát rendszeresítettek volna; az eredetiben mindkét helyen ‘Hut’ szerepel, korabeli ábrázolásokon a porosz huszár szinte mindig olyan fejfedőben jelenik meg, melyet magyarul csákós süvegnek neveznek; ez nem azonos a kalpaggal;⁷ egyenruhatörténeti bonyodalmakat lehetne elkerülni, ha a fordításban mindkét alkalommal ‘csákó’ szerepelne;
- (5) „...a szipkát fújkodva...” (ibid.); pontosabban: miután a pipa fejét kifújta, ‘...nachdem er den Kopf ausgeblasen [hat]’, magyarul: miután kiszeelelte azt; a pipának van feje, szára és szopókája – szipkája nincs;

7 Cf. *Der preussische Husaren=Junker, und sein Vater: rézkarc egy 1796-os Revolutions=Almanach-ból*. In: Schläffer, Hannelore: *Klassik und Romantik: 1770-1830*. Stuttgart: Kröner 1986. 194 p.; jobban hozzáférhető Barczy Zoltán – Somogyi Győző *Magyar husárok* című munkája (Budapest: Móra 1987.), ennek 28. oldalán az 1. és 2. ábrán látható csákós süveg; kalpag: ibid. 30. oldal 2. és 3. ábra.

(6) „hohó! hó! hó!” (46); ‘hoho! hoho! hoho!’; szívem szerint ‘huj! huj! huj!’-nak fordítanám, de egy német interpretátor lehűti hazafiúi lelkesülésemet, szerinte itt hahota hangzik.⁸

II.

Az anekdota fordításához fűzött szerkesztői megjegyzést csak annyiban szeretném módosítani, hogy a ‘*Bassa Manelka*’, illetve ‘*Bassa Teremtemtem*’ kifejezések nem csupán valószínűleg, hanem bizonyosan magyar huszárkáromkodások félrehallásából keletkeztek. Az általam ismert Kleist-kiadások közül mindössze az 1955-ös NDK kiadás képvisel eltérő véleményt, miszerint a török háborúból való katonakáromkodásról⁹ lenne szó. A kérdés áttekintéséhez elsőrendű irodalom Kunszery Gyula *Egy elfelejtett magyar káromkodás* című közleménye.¹⁰

III.

Végül a fordítás, melyet nem annyira Lessing bosszantására iktatok ide, hanem inkább a fentiekén kívüli, csak nehézkesen kifejezhető ellenvetéseim szemléltetésére. Munkámat sokkal kedvezőbb körülmények között végezhettem, mint Hámori Ágnes a magáét. Ő több szöveg lefordítására vállalkozott, én csak eggyel próbálkoztam; ő még nem vehette figyelembe fenti megjegyzéseimet, én már akarattal sem tekinthettem volna el tőlük.

Anekdota az utolsó porosz háborúból

Frankfurtba tartottam, mikor az egyik Jéna melletti faluban mesélte a fogadós, hogy órákkal a csata után, mire von Hohenlohe herceg ármádiája már teljesen kiürítette a helységet, melyet azonban a franciák, mivel még ellenséget sejtettek benne, körülfartak, megjelent ott egy porosz huszár, egymagában; ha minden katona, aki aznap harcba ment, oly vitéz lett volna, mint ez, akkor a franciák okvetlenül vereséget szenvednek, még ha háromszor oly erősek is, mint voltak valójában – állította a fogadós. Ez a fickó, mondta, nyakig porosan, ahogy volt, odaugratott a fogadóm elé, és bekiáltott: „Fogadós úr!”, és amikor kérdelem: mi volna az? „egy pohár pálinkát!” válaszolja, kardját a hüvelyébe lőkvé, „ihatnék”. Az Isten áldja meg! mondom, a vesztét keresi, barátom? A franciák már itt mozognak a falu szélén! „Hát aztán” mondja, közben a ló nyakára ereszti a kantárszárat. „Kortyot se ittam még ma!” Most már azt hittem, az ördög bútt belé – ! Hé! Liese! szólok a lánynak, hozatok egy üveg danzigit, aztán mondom neki: itt van! és a kezébe akarom nyomni az egész üveget, hogy csak menjen már. „Ej, még mit nem!”, mondja, eltolja az üveget, és veszi le a csákóját;

8 Cf.: Nentwig, Paul: *Dichtung im Unterricht*. Braunschweig: Westermann 1962. 57 p.

9 „*Soldatenfluch aus den Türkenkriegen*.” Cf.: Kleist, Heinrich von: *Erzählungen, kleine Schriften*. Textrevision und Erläuterungen von Peter Goldhammer. Berlin: Aufbau 1955 (=Id.: *Gesammelte Werke*: dritter Band.) 276 p.

10 In: FK 16 (1970) 1-2. 217-219 p.; a formula 18. századi népszerűségét mutatja, hogy a Kunszery Gyula által jelzett Kazinczy-helyen kívül, csak a *Fogságom naplójában* legalább ötször előfordul (cf. az 1979-es összkiadásban: 435, 440, 448, 469, 491 p.)

„csak nem lacafacázok majd ezzel itten?” Aztán: „Töltsön!” mondja, közben törli az izzadságot a homlokáról; „mert nem érek ám rá!” Hát, ha a halál fia, mondom. Itt van! mondom, és töltök neki; itt van! igya, aztán mentse a bőré! Csak egészségére! „Még egygel!” mondja a fickó; közben már mindenfelől lövések zuhognak a falura. Azt mondom: Még egygel? Meg van veszve – ! „Még egygel!”, mondja, és tartja a poharat. – „Aztán jól megmérje”, mondja, közben lesimítja a szakállát, és a földre fújja az orrát; „mert én helyben fizetek ám!” Ej, lelkemre, azt mégsem akarnám, hogy – ! Itt van! mondom, és töltök neki másodjára, ahogy kívánja, aztán mikor kiitta, megint, és kérdelem: Jólesett-e? „Huh!” – rázza meg magát a fickó. „Jóféle pálinka! – No!” mondja, és teszi fel a csákóját, „mivel tartozom?” Semmivel! semmivel! felelek. Nyargaljon már, az ördögbe is; a franciák már itt vannak az alvégen! „Hát akkor” mondja, közben a csizmaszárába nyúl, „az Isten fizesse meg”, és előhúzza egy makrapipát, aztán, miután jól kiszeelezte, azt mondja: „Kerítsen tüzet!” Tüzet? mondom én; A vesztét – ? „Ja, tüzet!” mondja; „rágyújtának egy pipa dohányra.” Ej, légió ördög bútt a fickóba – ! Hé, Liese, szólok a lánynak, és mire a fickó megtömi a pipáját, megjön a tűz is. „No!” mondja a fickó, szájában a pipával pöfékelve, „most már a francúz kóróság eshet a franciába!” Aztán szemébe húzza a csákóját, fogja a gyeplőt, fordul a lóval, és kardot ránt. Ördög fattya! mondom; átkozott, elvetemült akasztófárávaló! A pokolra akar jutni, ahová való? Három chasseur – hát nem látja? amott léptetnek az utca végén! „Hát aztán!” mondja, közben köp egyet; és egy szemvillanással megméri őket. „Tíztől se ijednék meg.” És abban a minutában a három francia már fordul is be az utcába. „Bászá mánélká” rikkant a fickó, sarkantyúba kapja a lovát, és rájuk ront; rájuk ront, Istenemre mondom, és úgy megrohamozza őket, mintha az egész Hohenlohe-hadtest robogna a nyomában; olyanformán, hogy mivel a chasseurök elbizonytalanodnak, hátha több német is van még a faluban, megtorpannak egy pillanatra, ami pedig nem szokásuk, ő meg erre, lelkemre mondom, mire felocsúdhattak volna, levágja mind a hármat, befogja a téren szétugró lovakat, odaporzik velük mellém, és: „Bászá térémtemtem!” kiáltja, aztán: „Látja-e, fogadós úr?”, majd meg „Agyó!” és „A viszontlátásra!” és „haha! haha! haha!” – – Ilyen egy fickót, mondta a fogadós, még életemben nem láttam.