

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

- BERTÓK LÁSZLÓ versei 217
LÁNG ZSOLT: A Saint Nasarde-i kolostor (*novella*) 220
BORBÉLY SZILÁRD versei 225
LÖVÉTEI LÁZÁR LÁSZLÓ versei 228
SZIJJ FERENC: Hurokkő (*Rész egy sorozatból*) 230
GÖMÖRI GYÖRGY versei 238
GYÖRFFY ÁKOS verse 239
ASZTALOS ANDRÁS versei 240
CSAPLÁR VILMOS: Vadregény (*részlet*) 241

*

- WEÖRES SÁNDOR és KÁROLYI AMY levelei Gara Lászlónak
(1961–1964) 247
JÁSZ ATTILA: A WS-lóláb (*Weöres Sándor: Egybegyűjtött levelek I–II.*)
253

*

- FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: Az Egész árnyéka (*A romantikus töredékről*) 261
ANGHY ANDRÁS: Tájak és vonatok (*Zsemlye Ildikó alkotásairól*) 270

*

- DÉRCZY PÉTER: Igaz történet (*Bodor Ádám: A börtön szaga. Válaszok Balla Zsófia kérdéseire*) 287
GYÖRFFY MIKLÓS: Osztrák diskurzusok és történetek (*Bombitz Attila: Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus*) 291
BAZSÁNYI SÁNDOR: „...Mert a Don Juanra és a Fidelióra vágyom!”
(*Péterfy Jenő zenekritikái*) 298
NÉMETH GÁBOR: Ízekre simogatva (*Csaplár Vilmos: Igazságos Kádár János*) 309
M. NAGY MIKLÓS: Zalán, az edzs (*Zalán Tibor: eltévedve, Papírváros kettő*)
311
CSÚRÖS MIKLÓS: „oly használható, mint az ekevas...” (*Tüskés Tibor: A határtalan énekese. Írások Weöres Sándorról*) 314
ÁGOSTON ZOLTÁN: Rejtett hagyomány (*A Sorsunk Antológia*) 318

2003

MÁRCIUS

Kedves Jelenkor-olvasó!

Kérjük, hogy személyi jövedelemadójának egy százalékával támogassa a Jelenkort. Amennyiben úgy dönt, hogy hozzá kíván járulni a lap fenntartásához, rendelkezzen a következő adószám javára:

18308884-2-02

Jelenkor Alapítvány



*Folyóiratunk a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
Pécs Város Önkormányzata,
a Baranya Megyei Önkormányzat,
a Soros Alapítvány,
a PVV Rt. és a DDGÁZ Rt. támogatásával jelenik meg.*



A Jelenkor az újságospavilonokon kívül a következő boltokban és elárúsítóhelyeken kapható

PÉCSETT: Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8. – Írók Könyvesboltja, Kossuth Lajos u. 21. – Betűdzsungel, Király u. 9. – Zrínyi Könyvesbolt, Jókai u. 25. – Bagolyfészek Könyvesbolt és Antikvárium, Ferencsek u. 27. – Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája, Széchenyi tér 1.

VIDÉKEN: **Baján:** Lord Könyvesbolt, Tóth Kálmán tér 1. – **Balatonfüreden:** Könyvesbolt, Tagore sétány – **Balatonlellén:** Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 9. – **Cegléden:** Lord Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Kossuth Lajos Tudományegyetem – Lícium Könyvesbolt, Kálvin tér 2/c. – **Ady Endre Könyvesbolt, Piac u. 26. – Dunaújvárosban:** Lord Könyvesbolt, Vasmű út 5. – **Egerben:** Gárdonyi Géza Könyvesbolt, Széchenyi u. 12. – **Gödöllőn:** Fama Könyvesbolt, Szabadság tér 9. – **Gyöngyösön:** Ady Endre Könyvesbolt, Fő tér 8. – **Győrben:** Rónai Jácint Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. – Könyvesház, Bajcsy-Zsilinszky út 35. – **Hódmezővásárhelyen:** Lord-Extra Könyvesbolt, Andrássy út 5-7. – **Kecskeméten:** Katona József Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Móra Ferenc Könyvesbolt, Szabadság tér 3/A – Keszthelyen:** Helikon Könyvkereskedés, Kossuth L. u. 2. – **Komáromban:** Lord Könyvesbolt, Jókai tér 2. – **Kőszegen:** Városkapu Könyvesbolt, Városház u. 4. – **Mezőkövesden:** Könyvesbolt, Mátyás király u. 108. – **Miskolcon:** Egyetemi Könyvesbolt, Egyetemváros – Kazinczy Könyvesbolt, Széchenyi u.

33. – Széchenyi Könyvesbolt, Széchenyi u. 54. – **Mosonmagyaróvárott:** Könyvesbolt, Szent István u. 104. – **Nagykanizsán:** Zrínyi Miklós Könyvesház, Fő út 8. – **Nyíregyházán:** Bessenyei György Könyvesbolt, Kossuth tér 1. – **Pápán:** Pápai Könyvesház, Kossuth u. 3. – **Sárospatakon:** Comenius Könyvesbolt, Rákóczi u. 9. – **Sárváron:** Könyvesbolt, Batthyány u. 19-21. – **Siófokon:** Kó-Ma Könyv, Batthyány u. 33. – **Sopronban:** Vörös Cédrus Könyvkereskedés, Mátyás király u. 34/F – **Szegeden:** Sík Sándor Könyvesbolt, Óskola u. 27. – **JATE bölcsészkar könyvtára – Buch Könyvesbolt, Dugonics tér 12. – Grand Café Mozi és Kávézó, Bibic u. 2. – Móra Ferenc Könyvesbolt, Kárász u. 5. – Székesfehérvárott:** Vajda János Könyvesbolt, Fő u. 2. – **Szekszárdon:** Babits Mihály Könyvesbolt, Kölcsey ltp. 2. – **Szombathelyen:** Savaria Könyvesbolt, Mártírok tere 1. – **A. Z. Könyvesbolt, Király u. 1. – Tatabányán:** Szemethy és Tsa Könyvesbolt, Fő tér 15. – **Veszprémben:** Kölcsey Ferenc Könyvesbolt, Cserhát u. 7. – **Zalaegersze- gen:** Simon István Könyvesház, Tüttősy u. 7.

BUDAPESTEN: Vince Könyvesbolt, I., Krisztina krt. 34. – Pont Könyvesbolt, V., Mérleg u. 6. – Magiszter Könyvesbolt, V., Városház u. 1. – Osiris-Századvég Könyvesbolt, V., Veres Pálné u. 4-6. – ELTE Jogi Kar, jegyzetbolt, V., Szerb u. 21-23. – Írók Boltja, VI., Andrássy út 45. – Cartafilus Kft boltjai a Kálvin téri, a Deák téri és a Kossuth téri metróaluljáróban – Odeon Videotéka, XIII., Hollán Ernő u. 7. – Stellium Könyvesbolt, V., Párizsi udvar – Helikon Könyvesbolt, VI., Bajcsy-Zsilinszky u. 37.

350,— Ft

JELENKOR



JELENKOR

XLVI. ÉVFOLYAM

3. szám

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztők
KERESZTESI JÓZSEF, NAGY BOGLÁRKA

Tördelőszerkesztő
DÉCSI TAMÁS

Korrektor
KÖVI ANITA

Szerkesztőségi titkár
J. ANTAL ZITA

*

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

BALLA ZSÓFIA, CSUHA ISTVÁN, PARTI NAGY LAJOS,
TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17. I. emelet
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305, 510-752, 510-753.
e-mail: jelenkor@axelero.hu

Szerkesztőségi fogadóórák minden hónap első csütörtökén 14-től 16 óráig
a Jelenkor szerkesztőségében.

Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. Minden felbélyegzett
válaszborítékkal ellátott küldeményt megválaszolunk.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány

(Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon: 72/310-673),

a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
a Soros Alapítvány, Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata és
a Baranya Megyei Önkormányzat támogatásával.

Felelős kiadó: dr. Hargitai János, a kuratórium elnöke.

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja.

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál

és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) – 1900 Budapest,

Orczy tér 1. – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással

a Postabank Rt. 219-98636/021-02809 pénzforgalmi jelzőszámra,
illetve közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.

Előfizetési díj az I. félévre 2100,- Ft, a II. félévre 1750,- Ft,

egy évre belföldre: 3850,- Ft, külföldre: 11200,- Ft.

Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.

Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

MAKAY IDA költőt köszöntötték 70. születésnapja alkalmából február 3-án Pécsen, a Művészetek Házában. Az évforduló alkalmából megjelent *Sokasodó árnyak* című válogatott és új verseket tartalmazó kötetből *Sólyom Katalin* és *Rázga Miklós*, a Pécsi Nemzeti Színház művészei olvastak fel. Az est házigazdája *Szirtes Gábor*, a Pro Pannonia Kiadói Alapítvány igazgatója volt. Közreműködött *Barth István* fuvolaművész és *Horváth Judit* zongoraművész.

*

KELEMEN KÁROLY *Retrospektív 1975-2002* című albumát mutatta be, s beszélgetett a festőművésszel *Pinczehelyi Sándor* képzőművész február 5-én Pécsen, a Művészetek Házában. A könyv a Jelenkor Kiadó gondozásában látott napvilágot.

*

JANKOVITS LÁSZLÓ *Accessus ad Janum* című Janus Pannonius-monográfiájáról beszélgetett a szerzővel *Bartók István* irodalomtörténész a Művészetek Háza Irodalmi Szabadegyetem című sorozatában február 20-án Pécsen.

*

A 2003. ÉVI MÁRAI-DÍJAT *Bordás Győző* író, *Rakovszky Zsuzsa* költő, író és *Szilágyi István* író vehette át január 22-én, a Magyar Kultúra Napján *Görgey Gábor* kulturális minisztertől.

*

TAKÁTS JÓZSEF eszmetörténésznek *Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett* című tanulmányaért ítéltek idén a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének Martinkó András-díját, melyet február 1-jén adott át *Szörényi László*, az intézet igazgatója.

*

RAKOVSZKY ZSUZSA kapta a Magyarország Európában Alapítvány 2003. évi Magyar Irodalmi Díját *A kígyó árnyéka* című regényéért. Az elismerést *Göncz Árpád* adta át február 10-én.

*

PÉCSI KIÁLLÍTÁSOK. A 20. századi svéd építészet reprezentatív kiállítását tekinthették meg az érdeklődők a Pécsi Galériában január 24-től február 16-ig. – *Horváth Dénes* képzőművész kiállítása volt látható a Pécsi Kisgalériában február 4. és február 23. között.

Szerzőink

Bertók László (1935) – költő, Pécsen él.

Láng Zsolt (1958) – író, Marosvásárhelyen él.

Borbély Szilárd (1964) – költő, író, Debrecenben él.

Lövetei Lázár László (1972) – költő, a csíkszeredai *Székelyföld* szerkesztője, Csíkszentdomokoson él.

Szijj Ferenc (1958) – költő, író, Budapesten él.

Gömöri György (1934) – költő, műfordító, irodalomtörténész, Cambridge-ben él.

Győrffy Ákos (1976) – költő, Nagymaroson él.

Asztalos András (1975) – költő, Budapesten él.

Csaplár Vilmos (1947) – író, Budapesten él.

Weöres Sándor (1913–1989) – költő, műfordító.

Károlyi Amy (1909) – költő, műfordító, Budapesten él.

Jász Attila (1966) – költő, kritikus, az *Új Forrás* szerkesztője, Tatán él.

Földényi F. László (1952) – esztéta, kritikus, Budapesten él.

Anghy András (1965) – esztéta, Pécsen él.

Dérczy Péter (1951) – kritikus, az *Élet és Irodalom* prózarovatának szerkesztője, Budapesten él.

Győrffy Miklós (1942) – író, műfordító, irodalomtörténész, Budapesten él.

Bazsányi Sándor (1969) – kritikus, irodalomtörténész, Budapesten él.

Csűrös Miklós (1944) – irodalomtörténész, kritikus, Budapesten él.

Ágoston Zoltán (1966) – kritikus, a *Jelenkor* főszerkesztője, Pécsen él.

M. Nagy Miklós (1963) – szerkesztő, műfordító, esszéíró, Budapesten él.

Németh Gábor (1956) – író, szerkesztő, Budapesten él.

BERTÓK LÁSZLÓ

Holott igent sem mondott

Már megint képtelen volt azt mondani, hogy nem, holott igent sem mondott, csak bólintott, ami általában igent jelent, bár aki ismeri, vagy hozzá hasonlóan gyanakvó természetű, az nem venné (vette volna) annak, százszázalékosnak vagy véglegesnek meg semmiképp sem, sőt tudná, hogy aztán napokig tépelődik, emésztí magát, hogy visszavonja-e a bólintását, s magyarázkodjék, vagy hagyja úgy a világot, ahogy ott maradt, illetve ahová közben magától elmozgott, s ahonnan percről percre továbbbaraszol, amíg újabb (hasonló?) próbatételhez nem érkezik, ahol már nem a jelenlegi, az esemény utáni, az önmagát elemző (megítélő), a ráérősebb, a megkapaszkodni akaró énje (lelke?, esze?), hanem a szeme, a füle, az orra, a nyelve, a bőre alatt (mögött) rejtőző készenléti szolgálat intézkedik megint, s elhomályosul, elfelejtődik, semmit sem számít a homo sapiensi tépelődés (tudat?), s pláne semmit a tutyimutyi nyavalygás, s ha lassan is (s netán tévesen), de döntés születik, még ha ugyanaz ismétlődik is meg, ami már annyiszor, s még ha megfogadja is, hogy soha többé nem sieti el, nem ijed meg, úgy tesz inkább, mint a nála sokkal okosabbak, erősebbek, ügyesebbek, bátrabbak, akik ha igent mondanak, az igen, ha nemet, az nem, s ha tévednek (vagy szándékosan hazudnak),

akkor azt utólag megmagyarázzák... az élete (a huszadik század második és harmadik harmada) az ő jegyükben telt el, s bizonyára nem úszta meg a hatásuk nélkül, de sem az esze, sem az ereje, sem az ügyessége, sem a bátorsága nem volt elég hozzá, hogy legyőzze őket, mi több, hogy a legyőzésük tervével komolyan (konspiratívan, felelősen, huzamosan, kitartóan) foglalkozzék, csak az elutasítása, a különbözési szándéka, a túlélési igyekezete tüsténkedett. ... tehát ha jól belegondol, akkor (legközelebb is) előbb bólint majd, aztán meg ingatni kezdi a fejét, vergődik, szorongani kezd, félni a következményektől, mígnem eszébe jut, hogy a butaság, a gyengeség, a gyávaság (a bizonytalanság) valószínű, hogy nagyobbbrészt magában hordja büntetését.

Ne púpozd meg a kosarat

Ne púpozd meg a kosarat, ne töltsd csordultig a poharamat borral, csak akkorát mondj, amekkora pirulás nélkül meghallgatható. A következő kört is meg akarom tenni, szabadon szeretnék koccintani, s gondolni azokra is, akik nem jöttek el, vagy akiknek a jelenléte zavarna másokat. A gyümölcsöt, a krumplit, a tűzifát (az örömet, a gondot) be kell hordani, s jobb lesz, ha mind befér, ami kint van még (ha örökké kint marad is valami). Ne tégy úgy (ne hazudd), hogy minden bent van már, sőt, hogy a tervezettnél (a lehetségesnél) több, merthogy mi vagyunk a legjobbak, és az a dolgunk, hogy erre még folyamatosan figyelmeztessük is a többieket, s ha netán kételkednének, akár erőszakkal is elhitessük velük. Nem a vágóhídon (az arénában), még csak nem is a hordón (a pártirodán, a parlamentben, az egyirányú médiában), hanem a barátaid, a híveid, a családot, a tárgyaidd körében és a saját bőrdobban vagy. Ne vidd a hiúság vásárára, ne égesd a képeden, ne terítsd ki a végső számadás előtt, ne hidd, hogy minden írás

rajta van már. Ne siess! Gondolj azokra, akik folyton lehagynak, pedig oda igyekeznek csak, ahova természetes tempóban is odaérnének, s ahol te, úgy tűnik, ott vagy már. Tedd arrébb, rakd félre az útból a kacatjaidat (a tülekvő kényszereidet), hadd menjenek. Emlékezz a fél-állat, fél-ember lényre, aki voltál, aki sohase akart többet, mint amire szüksége van, aztán meg föltalálta az alkalmazkodást (a lemondást). Valami, aminek, ha tetszik, ha nem, a része vagy, feltartóztathatatlanul és egyre sebesebben száguld a kikerülhetetlen felé. Próbáld meg a szabályaid (mértékeid?) közt tartani, rendezni legalább a saját gondolataidat, érzéseidet, képzeletedet, önuralommal, tiszta fehérneműben várni a várhatatlant.

A Saint Nasarde-i kolostor

Meglásd azért, hogy a világosság, mely benned van, sötétség ne legyen.

Miközben összehasonlíthatatlanul megnyugtatóbb egy idegen nő mellett ébredni, mint féreggé változva, ha nem akad a dologra magyarázat, szorongató nyugtalanság ver fészket az emberben. Anélkül, hogy megmozdultam volna, körbejártattam tekintetemet... Ismeretlen holmik vettek körül, színes ruhadarabok, pipereszerek, bódító illatokat árasztó dobozok.

Emlékeztem, hogy lefekvés után feleségemmel csókolóztunk a nagy és puha párnákon, aztán szorosan összeöleleztünk, hallgatólagosan reggelre halasztva a folytatást, amikor a szobába kéretett reggeli kávétól felfrissülve végre megízlelhetjük a húsz éve odázott nászút gyönyöreit. Jólesőn hagytam, hogy a boldogság befészkelje magát lelkembe és lerakja tojásait, egyre csak rakja... Emlékeztem az elalvás előtti békés ábrándozásra: elképzeltem, milyen lenne az életem, ha itt születek, e gazdag és gyönyörű vidéken, ha magam is beálllok a barátok közé, és ugyanúgy vezetem körbe a nyaralókat, ahogyan Pierre atya kísérgetett minket. Az ő nevető arca volt az utolsó kép, amelyet vissza tudtam idézni.

Az atya nevetése egészen fiatalos volt, fogai fehérek, mint a parti sziklák, szeme derűsen csillogott. E belső sugárzással gyakran találkozni szentéletű embereknel. Jólesett hallgatni francia mondatait, így hát kifaggattam őt mindenről, a falu múltjáról, a kolostor történetéről, az ár-apály jelenségről, kalózkodról, a halak vonulásáról, tintahalak nagyságáról, szelekről, az évi átlaghőmérsékletről, a tengeri teknősök vándorlásáról. Hiába volt mögöttünk a hosszú és kimerítő éjszakai utazás, fáradhatatlanul róttuk a kicsi utcákat, a klastrom kertjét, épületeit. Agyunk, tüdők, gyomrunk átítatódott az idő új anyagával, és attól a pillanattól kezdve, hogy a hegyek karéján átjutva belekerültünk a hatalmas tengerből vonzásába, testünk megszűnt az órák múlását jelezni: sem éhség, sem fáradtság nem nyaggatott minket.

– Akár a Paradicsom! – lelkesedett feleségem.

Csupán a templom világhírű freskói okoztak csalódást. A hihetetlen mennyiségű arany inkább valószerűtlenségével béklyózott le, mintsem szépségével. Az alagsori kriptaterem ellenben kárpótolt a szűk csigalépcsőn való alászállás fáradalmaiért is. A falba süllyesztett koporsókat fedő márványlapokról a kriptafülke lakójának elevenné faragott képmása nézett ránk. Pierre atya mindenki előtt megállt: ez itt André testvér, ez Clément testvérünk, ő pedig Gérard atya, a kolostoralapító! A festett tekintetek élőnek hatottak, és úgy voltak megalkotva, hogy minden szögből a nézőre irányuljanak, ezért folyton úgy éreztük, több tucat szempár szegeződik ránk. Kint a szabadban később újra elsétáltunk az alacsony kőkerítéssel bekerített refektórium előtt, egy ideig elhallgattuk az atyák

bentről kiszűrődő énekét, majd fölkapaszkodtunk a Régi templomhoz, ahol ma már csak egy kicsi kápolna áll; előtte kerek kőasztal, kőpadokkal. Pierre atya úgy siklott a beszéd tengerén, mint gyorsmozgású hajó: emennek a szél, amannak viszont az én érdeklődő tekintetem és lelkes kérdezősködésem dagasztván vitorláját. Ámbátor elfogytak kérdéseim, és tekintetem a tengerre tapadt...

Ahogy azon a vidéken szokás, Saint Nasarde-nak is megvolt a maga turista-csalogató legendája; Pierre atya többször emlegette az atyákat, akik visszavisszajárnak a túlvilágról, és mai napig irányítják a kolostor életét. Hatszáz esztendeje, amióta Gerard, az Első meghalt, nyitva az Ég kapuja! És a hit bizonyosságával hitelesített corollariumokként mesélni kezdte az atyák történeteit, amelyek egymásba kapcsolódva viszik tovább a kolostor csodás jelekkel telehintett történelmét. Miközben lesétáltunk a partra, szó esett a klastrom mai életéről is, amely sokkal bonyodalmasabb, mintsem képzelni lehetne, még akkor is, ha kívülről nem látszik annak, hanem ahogy lenni szokott, végtelenül csendesnek tűnik, mint a katlan mélyén rejlő tengeröböl. Én a látképbe belemerülve csupán a beszéd zenéjére figyeltem, és váratlanul ért, amikor lent, a parti sétány szegletében, a Kaszinó üvegablaka előtt megállva, a színesen pörgő ruletkerékre bökve Pierre atya arra biztatott, tippeljem meg, melyik gödörbe fog beszédülni az apró golyó: egy számot mondjak... Különös dolog történt. Háromszor egymás után eltaláltam, és amikor negyedszer is megtettem, már hideg bizonyossággal pontosan láttam, mi fog történni.

– Mi sajnos nem játszhatunk, önnek viszont érdemes... – mondta Pierre atya nevetve.

Egészen hihetetlen volt, minden dobás eredményét előre megmondtam. Nevettünk. Engem közben kivert a verejték, mert a megérzésnek végeredményben azon az irracionális vidéken volt a forrása, ahol a létezés titkaiból egyéb ködös, fenyegető dolgokat is megpillantottam... Tagadólag ráztam fejemet, és elég illetlenül, lehangva vezetőnket, visszaindultam a szálló felé.

Itt most újra rá kell térnem arra a rémült csodálkozásra, amely az idegen ágyban magamhoz térített. És szót kell ejtenem feleségem testéről, egy harmincnyolc esztendőss asszonyéről, aki, ha kikerül a fűzők vagy a hasonló rendeltetésű ruhaneműk fogságából, ficáncolna a szabadban, és valóban, ficáncol is. Még nem kell semmit palástolnia, mi több, érettsége szemet gyönyörködtető. Ez a test maga a nyár, a kalászkok pergő szemeivel, a faeper bíbor foltjaival az út közepén, a nádas berkeiben megszólaló madarak és bogarak zenéjével, a rövid és alig enyhülő éjszakákkal. Voltaképpen nem feledkeztem meg róla, és mégis. Soha nem vetemednék arra a bűnre, hogy kedvenc porcelánkannánkból mosószerrel kidörzsöljük a tea nemes salakját, de ha valaki titokban vagy véletlenül mégis megteszi, a tündöklő kannamély látványától borzongató öröm önt el.

Felhasadt már a sötétség, pitymallott, így hát ráismertem a mellettem alvóra. Láttam többször is az elmúlt nap, hol a parton, hol az ebédlőben, és minduntalan észrevettem, mert már megérkezésük feltűnt, amikor együtt lifteztünk föl az emeletre. Borotvált fejű, napbarnított dalia kísért. Megbámultam őket, olyan tökéletes volt az alakjuk, mint a pálmafákkal szegélyezett allé római istenszobrainak. Most arasznnyíró nézhettem arcába. Közelről persze ijesztőek az istenek. Mozdulni készültem, hogy észrevétlenül kiosonjak, és nehogy belém költözzön

a fájdalom, amelynek neve: reménytelen vágyakozás. A vágyakozás többnyire parányi holmikat őriz ereklyeként, ezüstbe foglalt hajszálat, kristályszelencébe rejtett nyálceppet (mondjuk, egy tüsszentés nyomát), de vágyak fétise lehet az ujjbegyben megőrzött emlék vagy az emlék pusztája lehetősége is. Nem akartam semmit magammal vinni. Reméltem, a következő percben minden kitörlődik fejemből, és visszazökkenek oda, ahol tudtam, amit tudnom kellett. Ha megnyílnak az idő járatai, egyszeriben minden összezavarodik, és az agy a maga eszkárbálta képekkel kezd szórakozni.

Most a hímvesszőmről kellene mesélnem... Essék hát szó róla. Csakhogy egyáltalán nincs gyakorlatom az ilyesmi (középiskolai történelemtanár vagyok, vidéken élek, életem nyitott könyv). Ritkán szoktam rá gondolni. Soha nem éreztem, hogy életemet ő irányítaná, hogy döntéseimben szerepet játszana. Most mégis szerepet kapott. Dagadozni kezdett, halkán föl-fölbúgva, mintha egy apró mozdulatokkal működtetett gázpedál vezérelné. Meg akartam húzni magam, vagyis csendben lelépni, mielőtt elkezdődne valami, de már nem lehetett. A nő feléledt, és szorosan mellém bújott. Simogatott, furcsa, szaggatott mozdulatokkal. Csupasz bőröm után kutatva benyúlt pizsamám alá. Mozdulataiból igyekeztem kitalálni, sejt-e valamit rólam. Szeme csukva maradt. Talán jobb is...

Ne essék szó arról, ami a két test között történt. Ne íródjon le a meghallhatatlan szó, amelyet a testek egymásnak többször elsuttognak. Két test, tudatában a bűnnek, iszonyattal felszakítván annak tömlőjét, és mégis úgy, mintha az ősidőkből ismernék egymást. „Ha bajban vagy, tettesd halottnak magad!”, olvasta Pierre atya a kriptá meglehetősen furcsán csengő feliratát. Egy pillanatig úgy éreztem, nem fokozható a kék és nem mélyíthető a bűn, azonnal meghalok. De ébredésem óta egy másik életet éltem, akkor meg minek újra meghalni.

Felszínés, zavaros kábulatba zuhantam. Diákjaim előtt álltam, és azt kérdeztem tőlük, miért kezd fogyatkozni az, ami tovább már nem tud gyarapodni? Mire az egyik diák azt felelte: „Tanár úr, ez valami szívatás?” Láttam, Pierre atya vigyorog ki az arcából. Aztán felszínre buktam ismét. Mikor és hol jelent meg a világtörténelemben először a szépség? Ezt még lesz idő találgatni. A simaságból érdekesség lesz, az egyenesből görbe, a toronyból kupola. A kolostorból üdülőhely. Kibújtam az ágyból, összeszedtem földre sodort pizsamámat, magamra húztam, és kiosontam a szobából. Az ajtó a folyosó végén, a lépcsőfordulóra nyílt. A nagy falitükrében rábámultam tükörképemre; meg lehettem elégedve: az új, égszínkéék flanelpizsamám voltaképpen szabadidőruhának is beillett. Alvók halk szuszogása szűrődött át a barna ajtókon. Huszonhatos, huszonhatos, ismételtettem magamban a szobaszámunkat, ám ahogy a huszonhatos ajtó elé értem, és kezem a kilincsre tettem volna, valami megmagyarázhatatlan vágyakozás, egyszerűbben légszomjnak is nevezhető érzés a szabadba vezetett. Néhány lépésnyire a szálló bejáratától a tenger álmosan szétterülve, hullámok nélkül; sehol semmi mozgás, néhány sirály, az egyik fél lábon állva bámulta a vizet, akárha semmittevő nyaraló volna maga is. A nap még nem hágtatott át a hegygerincet, a víz olajsötéten ragyogott, pínéák és ciprusok édes illatának kábulatában cripeltek a kabócák. Egy mókusszerű állat az egyik fatörzs oldalán végigcsorgó gyantát nyalagatta.

Elindultam a part mentén, aztán a fehér kövekből kirakott pálmafás allén be-

fordultam a kaszinó felé. Zene hallatszott, és egyre erősödött. Itt már néhány embert is megpillantottam, egyesek magányosan andalogtak, mások kisebb csoportokba verődve beszélgettek. Amikor melléjük értem, felém fordultak, de aligha zavartatták magukat. Én sem törődtem velük. A kaszinó homlokzata dúskált a barokkos domborművekben. Felügettem a széles lépcsőkön, és beléptem a kitárt szárnyasajtón. Addigra már rájöttem, hogy a huszonhatos nem a szobánkat jelenti, hanem egy három számjegyből álló és háromszor ismétlődő sorozat első tagja. Huszonhat, nyolc, tizenkettő. Valahol az agyamban, körömnyi erőn e számsor villódzott hol piros, hol meg fekete keretben.

Megnyugodhattam, hogy mások is vannak hozzám hasonló öltözékben. Egy kártyaasztal körül borostás, házikabátos férfiak ültek, szivaroztak és a kártyalapokkal hajtották el arcuk elől a füstöt. Szemmel láthatólag megérkezésüktől hazautazásukig itt töltik idejüket. Egy frakkos férfi kezembe nyomott tucatszámú műanyag korongocskát, „le cadeau du casino”, a kaszinó ajándéka, sok szerencsét! Soha életemben nem ruletteztem, most mégis lecövekeltem az első asztal mellett. Gépiesen toltam előre a zsetonokat, kimérten és közönyösen, mint olyan ember, aki önmaga előtt is rejtett célt szeretne elérni. A délután megismert előérzet irányított. Agyam képernyőjén villództak a számok, így mindig oda kupacoltam zsetonjaimat, ahová kellett. Kilencszer egymás után. Akkor elhalványult agyam kicsi képernyője. Csend honolt a teremben. Komor és ünnepélyes. Senki nem merte megtörni. Végül technikai szünetet rendeltek el, mintha csak alkalmat szeretnének nyújtani, hogy kötényként előrehúzott pizsamablúzomba belesöpörjem a nyeresémet, és egy frakkos fiatalemberre bízva magam a kasszához járuljak.

Láttam nemrég egy filmet, amely arról szólt, hogy megáll az idő, azaz egyszer csak elkezd visszafelé forogni, mintha egy kozmikus homokórát talpáról a feje tetejére állítanának. Az emberek visszafelé járkák be addigi életüket. Ugyanazt élik meg, de fordított sorrendben. És bármilyen meglepő, ennek ellenére senki sem ismeri fel, hogy ez már volt egyszer; ugyanolyan bizonytalanságban élnek, mint annak előtte, és ugyanolyan szabadnak hiszik magukat. Egyvalaki jön rá, mi történt. Azt tervezi, egyetlen mozdulattal megváltja a világot, megszabadítja az idő kegyetlen jármából. Ám a többiek örülnek tartják, árammal sokkolják, mígnem visszasüpped megszokott életébe... Valamiképpen én is kábultan tettem, amit tettem: hagytam magam. Bár ez így nagyon félrevezető. Magamról mesélek, ami eleve kudarcra van ítélve. Hiszen én itt vagyok, mesélek, arról, aki a pénzét épp megkapja. Voltaképpen mindkettőnk ki kellett találnom.

Leemeltem az egyik felső köteget, átnyújtottam a pénzzámlálónak, majd újabb köteget annak, aki az egésztest fekete nejlontasakba süllyesztette és az ujjaimra akasztotta. Mélyen meghajolva köszönték meg. A fejüket képesek voltak beverni a hideg kőlapokba, talán azt gyanítva, hogy ezt várom tőlük. Ez mélyen felkavart.

Ám alighogy kiértem és megpillantottam a könnyű szélből éledő napfényes vizet, meghallottam a hullámok surrogását, a sirályokat, előntött a jókedv. Úgy lépdeltem, mintha gazdag halászsákmánnyal térnék haza a vártnál sokkal szerencsésebb hajnali horgászásból. Ébredésem körülményeiről a nappali világ logikája nem vett tudomást. Játék volt! Alig vártam, hogy visszaérjek, végre kiborítsam feleségem elé a zsák tartalmát, és együtt örvendezzünk!

Valami belső kényszer azonban megint másfelé vezetett. Letértem egy hosszú, keskeny mólóra. Végében rozoga halászhajó billegett. Leültem a hajó pányváját rögzítő betonoszlopra, miközben többször a part felé lestem, nem követett-e valaki. Megfontoltan kell viselkednem. Először is, jobb lesz minél hamarabb továbbállni. Kis kerülővel hazautazunk, aztán otthon okosan gazdálkodni kezdünk. Valamit majd csak kitalálunk, hogy megbékéltessük a sorsunk kedvezésén rágódó embereket. Már így is túl sok cinikus és gunyoros megjegyzést hallottam a hátam mögött, pedig az autónkat adtuk el, hogy eljöhessünk erre az útra. Szívesen belekukkantottam volna a fekete tasakba; valami olyat éreztem, mint amikor egy számtanpélda végén kijön az eredmény, de nem látjuk át, mi-nek köszönhetően.

– Milyen volt az első hajnal? – szólalt meg hátam mögött valaki. Összerezzen-tem. Pierre atya állt ott. – Szerencsés ember – bökött a tasak felé.

Váltig ellenkeztem, nem, nem szerencse.

– Miért tiltakozik? Tényleg szerencsés ember...

Újra feléledt bennem a különös előérzet. Felálltam, lassan elindultunk a part felé. Rohantam volna... Már kiderült, azon a valószerűtlen reggelen egyetlen felismerhető, otthonos érzés volt bennem: az aggodalom. Egyre nyomasztóbbá vált, hogy szóval tartanak, hogy bűneimhez pányvázva ott tartanak, miközben a feleségem... Bármennyire is szájalmas, nem szerelem, hanem ragaszkodás, szürke és megfakult ragaszkodás volt szívemben, egy öregember félelme, nem, nem félelem, inkább öreges, szakadozott nyüszítés.

Mielőtt Pierre atya balra tért volna, én pedig jobbra, a kezébe nyomtam a nej-lontasakot. A templom javára, akartam mondani, de ahogy arcába néztem, elné-multam.

– Fogalmam sincs, mi lenne velünk önzetlen adakozók nélkül – illesztette hóna alá fekete zsákomat. Arcán megrendíthetetlen derű és halhatatlan bizo-nyosság, vagy érthetőbben fogalmazva: elégedettség honolt.

Sajnálom, hogy gazdagságom történetének ilyen szürkén és laposan vége szakad. De valóban ez történt. Mi a magyarázata? Nem tudom. És mert azóta sem találtam semmilyen világos okát a dolgoknak, úgy érzem, egész életemben egyetlen dolog történt velem: egy nyári hajnalon, a Saint Nasarde-i kolostorszál-lóban idegen ágyban ébredtem... Volt még valami különös. A szállodához ér-kezve szerettem volna megmosni az arcomat. Ahogy kimásztam a sziklákra, megcsúsztam, egy éles kő felhasította a combomat. A flanel is kiszakadt, a vér vastagon ömlött. De szemernyi fájdalmat nem éreztem.

Ámor & Psziché-szekvenciák

29.

Bojkov Nikolajnak

*A szíve, mintha volna már halott
a visszaúton, ahol elhagyott
az égen, mintha minden csillagot
hol összetört, mert vére már fagyott*

*mint ősszel is, vagy télen csillogott
a jég alatt lebegve, mint egy titkos
nagy lepkeraj sok szárnya csapkodott
az űrben, ahol nincsen semmi biztos*

*csak emléke egy nyelvenek, ahogy száll át
a pillangónyi jelkép, mert halott:
csak lelke van, de vére nincs, madárláb*

*lép át a várakozó jelentéseken
a semmibe, ahol már nem is várták,
mint súlytalan, kitörlött értelem.*

Alt Ária

(Máté passió, Nr. 61.)

Weber Kristófnak

*Ha könnyeim, ha arcomon
Mint tövisek, szemembe szúrnak,
Ha bánatom, mely lelkemig hat,
Akár a tűr, akár tüzes vas,
Így írja testem majd a Végbe
Halálomat, akkor az Égbe'
Nem tudja semmi Gondolat,
Hogy Krisztusunknak hódolat!*

Nagyheti szekvenciák

[XXII.]

*Hogy kínoztak Téged, Krisztusunk,
Hogy verték arcod Szent Hóhérlegények,*

*Hogy véred fröccsent, arcod éktelen,
A megtört hús, hogy vért s vizet ereszt*

*És vérsavót, mint rózsaszínű könnycsepp
Az oltárképeken, s az összetört állkapocs,*

*A félrecsúszott száj, ahogy darál
Még néhány szót, hogy megbocsát, anyát,*

*Majd boncasztalon a márvány szemgolyó
Gurult-gurult, és nézted, ahogy tested*

*Elveszik, hogy megtöretik és kimérettetik,
Az anya fájdalmát a gyerekek kinevetik,*

*Míg rúgták bakancsok és vasszőgek
Szúrták át tested, és mind megvetettek,*

*Akik látták, hogy egykor Téged,
Amikor szerettek, akkor sem szerettek.*

[XXIV.]

*Fenn volt a nap még,
A kövek tartották egymást,
Égett a tűz a konyhán,
És mindenki otthon volt,
Amikor Krisztus Urunk
fogait kirúgták.*

*A boltok még nyitva voltak,
A bankokban liftbe szálltak,
A késő esti hírösszefoglaló
Híreit még sehol sem tudták,
Amikor Krisztus Urunk
szemeit kiszúrták.*

*Az egyetemek, az akadémiák
A rossz eredetéről értekeztek,
Az Isten létéről szóló érveket vitatták,
Az eredményt kielégítőnek mondták,
Amikor Krisztus Urunk
nyelvét kiszakították.
A feltámadást is hitték
Bizonyos megszorításokkal,
A tőzsdehíreket figyelték
S a másnapi időjárás-jelentést,
Amikor Krisztus Urunk
fejét széjjelverték.*

Farsang után

*Valahogy ez a nap is eltelik –
ez volt az első mondatom ma reggel.
Megvártam szépen, amíg bevetik*

*az ágyamat, de nem tudtam, minek kell
tíz órát ücsörögnöm egymagamiban,
mikor lehetnék kint a többiekkel...*

*Ima helyett tehát azt mondogattam,
hogy valahol ott kint van, ami számít,
míg kiderült, hogy ennyivel maradtam:*

*a lelkemmel... És csinálhatok bármit,
nem változik már bennem semmi sem...
Sejtettem persze eddig is, de amit*

*eddig csak mondtam, azt most elhiszem...
Milyen kevéssel beérném pedig...
Mondjuk azzal, hogy semmi baj, hiszen*

mindenre sor kerülhet reggelig...

A vashatos

65 éve,
1937. november 24-én

*Tudom, hogy majd megértitek:
ma már nekem se kell.
Hogy egyszer még megéritek,
és kiderül: nem éri meg
– az most nem érdekel.*

Nem érdekel, hogy hátravan
még néhány új dolog.
A semminek is ága van –
és arra, aki hátha van,
már nem is gondolok.

Utánam már a vízözön.
Egy egész délelőtt
vártam, hogy majd csak érte jön
valaki, s mindent megköszön.
De aztán mégse jött.

Hurcoltam éppen eleget.
Most visszaadhatom?
Majd hogyha senki nem tehet
már semmit se, akkor lehet,
hogy ezt is megtudom.

Hurokkő

(Rész egy sorozatból)

Most már a Vargánéval se lehet beszélni. Megyek hozzá, hogy mikor jön a gázóra-leolvasó, mert kiírták a kapura, hogy melyik napon, de hogy nem tudja-e esetleg közelebbről, meg hogy tényleg azon a napon-e, mert volt már úgy, hogy ki volt írva, hogy tizenkettedikén, és nem jött, csak másnap, és akkor még a védelmébe veszi őket. Hogy az nem úgy van, hanem hasznos dolgokat is tanulnak. Hasznos dolgokat, hát ha az a sok ocsmányság neki hasznos, akkor csak védje őket, aztán majd meglátja, hogy mi lesz az eredménye a fiánál, aki már most úgy néz ki, hogy rossz ránézni, amilyen ruhákban jár, meg a hajviselete, a rágógumi állandóan a szájában, és csak odamorgja a lépcsőházban, hogy csókolom, nem ám, hogy kezit csókolom, vagy felőlem mondja azt, hogy csókolom, de akkor rendesen, nem pedig rágógumit rágva. És mikor jár haza az a gyerek? A Replainé a megmondhatója, hogy a múltkor mikor látta hazajönni, amikor való igaz, hogy én is hallottam, hogy na, mondom, ki csapkodja este tízkor a liftajtót, és másnap mondja a Replainé, hogy a Vargánének a fia, a Szabolcs, az jött haza, ki tudja, honnan, olyan későn, az anyja meg, hogy bizonyos dolgokat, az igaz, hogy ő se ért egyet, de hogy hasznosakat is tanulnak. Hasznosakat, persze, azzal, hogy biológia, meg mit tudom én, felvilágosítás, szinte hogy biztatják őket, hogy már ilyen fiatalon olyanokat csináljanak, ami felnőtt embereknel is halálos bűnnek számít, és akkor még csodálkoznak, meg a rádió is bemondta, hogy egyre több a válás, az öngyilkosság és a házasság előtti, nem házasságtörés, mert az is sok, hanem hogy már ilyen fiatalon, az iskolában is milyen példákra tanítják őket. És ez azért van, ahogy megmondta a tisztelendő úr is, mert a vallási nevelés nélkül miben nőnek fel a fiatalok, abban, hogy csak az egymásnak hátat fordítás, az időseknek a magára hagyása, az alkoholizmus és a trágárságnak az eluralkodása.

Én most már piacra szinte nem is megyek, mert ott is hogy miket beszélnek az emberek, hát azt józan érzésűnek valósággal egy kínszenvedés, de csak egy kis szárnyat is venni a leveshez, főleg ha férfi eladónál, mert az még azt se nézi, hogy terhes az az asszonyka, hanem hogy tessék parancsolni, és közben mindenfelé kacsingat, hogy itt van a kis hölgynek a, hát szóval sertéscomb, de nem így mondja, hanem hogy azt másra is lehet érteni, az meg csak irul-pírul, szinte elsüllyed szégyenében. De ez még a legilledelemesebb, úgymond, ugye, azok közül. Úgyhogy én legfeljebb egy kis szárnyat az Ilikénél, de mostanában már azt is ritkán, mert ő is olyan, hogy nem ám, hogy rászólna a Bandi férjére, aki néha besegít neki, és már szinte maga se veszi észre, hogy minden második szava neki, az olyan, hogy csúnya, na. De én nem mondok semmit, mert minék

vitatkozni, főleg azóta, amikor egyszer úgy visszaszólt, hogy ott még a körülöttem állók is elképedtek, hogy ilyet hogy lehet, hanem azóta csak nézem, hogy ott van-e, és amikor nincs ott, akkor mondok csak annyit az Ilikének, miközben kiméri azt a kis szárnyat, hogy jaj, ne is kérdezze, most jövök a miséről, vagyis közben már hazaszaladtam egy kicsit, valamit bekapni, ezzel a rossz lábammal, azt is, amikor elestem a télen, megcsúsztam a lépcsőn, kétszer is be kellett gipszelni, mert elsőre nem forrott össze rendesen, aztán még egyszer be kellett, de azóta is még érzem, főleg ha ilyen sokat jövök-megyek, mint ma is, mert én minden reggel gyónok, áldozok, aztán előtte, ugye, nem lehet enni, de este gyónni már nem mindig szoktam, csak ha van valami, olyan, hogy hát piacra csak kell jönni néha, mert megkívánja az ember azt a kis levest, aztán a pénz kikeresése alatt azért teszek még egy célzást a Bandira, hogy ki hogyan járt az ilyesmivel, például az utcánkban a zöldséges is, a Litkovics Józsi, biztos ismeri az Ilike, aki szintén miket szokott mondani a férfi vevőknek, hogy ebből vegyen vagy abból vegyen, mert attól majd hogy mi lesz, hogyan, de úgy ki-mondva a többi vevőnek a füle hallatára, aztán egyszercsak egy este, ül otthon a konyhában, és hirtelen, se szó, se beszéd, lefordult a székről, és rögtön meg is halt infarktussal. Még kihívták a mentőt, hogy hátha, de mire kijöttek, arra meg volt halva, úgy, ahogy volt, gyónás nélkül, utolsó kenet nélkül, úgyhogy mondták a rokonai, akikkel beszéltem, mert a felesége persze tagadta, hogy csak sok rábeszéléssel lehetett rávenni a tisztelendő urat, hogy eltemesse egyházilag, mert ő már hallott a Józsinak erről a rossz tulajdonságáról, hát arról mindenki tudta, nem kellett neki azt külön árulkodni róla, mert én azt nem is szoktam másról, csak hogyha valaki a figyelmeztetés ellenére is olyasmit csinál, hogy súlyosat, de akkor is csak név nélkül, úgyhogy visszatérve a Józsira, szegényre, a tisztelendő úr még a gyászbeszédében is így direkt megmondta, odafordulva a feleségéhez, mert ott voltam a temetésén, hogy nem a mentőt kellett volna elsőnek hívni, vagyis nem így mondta, de lehetett érteni, hogy erre gondol, hanem a léleknek a szükségletét teljesíteni, magyarul, hogy papot hívni, ha egyszer látják, hogy már milyen kevés van neki hátra, szegénynek, mert úgy vigyázzunk, így mondta a tisztelendő úr, hogy minden kimondott szó az Úr Istennek a füle hallatára hangzik el, és minden káromkodást úgy kell elképzelni, hogy egy ostorcsapás Jézus urunknak a meggyötört testén, de még amit ki se mondunk, csak gondolunk, az is, mert úgy is lehet vétkezni. Hát nem véletlenül van az a szentmisén, hogy gondolattal, szóval, cselekedettel, mulasztással, én vétkem, én igen nagy vétkem, édes jó Jézusom, drága megváltóm, mekkorát vétkeztem ellened, irgalmazz nekem és ennek az egész világnak, de akkor már látom, hogy az Ilike a következő vevőt nézi, mondom, tegyen hozzá még tíz deka májat, de szív nélkül, mert azt nem szeretem, attól mindig úgy érzem, hogy az engem a szentképeken a lángoló szívre emlékeztet.

Aztán megyek haza, de már az utcán is nagyon vigyázni kell, mert mindenféleképp hallani, hogy kitépték a kezéből vagy leütötték, behurcolták a szerencsétlen nőt a kapujba, méghozzá fényes nappal, mert olyan régen is volt, hogy sötétedés után az utcára kimenni, az bizonyos környékeken, mint a mienk is, nem volt tanácsos, de most már ott tartunk, hogy nappal is bármi megtörténhet az emberrel. Azt a pár darab szárnyat, meg a kevéske májat, mert hát mennyi kell egy em-

bernek, jól elcsomagolom, két nejlonzatyorba, hogy ne lássák, aztán én senkire rá se nézve sebesen megyek hazafelé, hogy engem ne bámuljanak, vagy ne gondolják rólam, hogy kapható valamire, de még egy beszélgetésre se, azzal az ürüggyel, hogy merre van ez vagy az az utca, és közben kifigyelik az embert, hogy mi van nála, meg mekkora védekezés várható tőle, mert egy ilyen szerencsétlen öregasszony mit csinálhatna? Legfeljebb, hogy kiáltozni kezdek, de úgyis hiába, mert manapság már kiáltozhat az ember, senki nem figyel oda, mert mindenki fél, hogy őneki is valami baja lesz, aztán itt maradok kirabolva, vagy még rosszabb is történhet, olyan, hogy a tévében, rádióban is másról se hallani, hogy némelyik a korra se tekintettel, de én azt biztos, hogy nem élném túl, akkor sazégyent.

Megyek haza, nem nézve se jobbra, se balra, hogy ne is lássam azt a rengeteg ocsmány firkálást se, mert a krikoszkraszok, azok még hagyján, bár az se szép dolog, de van olyan, hogy odaírnak valamit, rá a frissen, drága pénzért lefestett háznak a falára, hogy ez a politikus vagy az a párt, hát úgy megnevezik, hogy micsoda, amikor pedig a mai világban az már nem annyira számít, hanem csak az, hogy más szempontból mit képvisel, a fiatalok erkölcsös, vallási nevelése ügyében, vagy az egyházat helyesli-e, a többivel együtt, mert mások is vannak, bár azok kevesebben, akik máshoz tartoznak, még református csak-csak, de a többit is minék bántani, ha egyébként meg tudnak egyezni? De vannak még rondább szavak is, olyanok, hogy azt még kimondani is vagy elolvasni, nemhogy még odaírni, hogy mindenki lássa évekig, aki arra megy, gyerekek, öregek, mert most festették, akkor most kezdjék újra? Hát mindenki esetleg nem olyan, mint én, hogy számít rá, és messziről elkerüli vagy becsukja a szemét, hanem csak megy gyanútlanul, és mire észbe kapna, arra el is olvasta, és már késő. Aztán ha nem tud elmenni rögtön, hogy meggyónja, mert mindenki nem tud, ugye, még aznap este vagy másnap reggel, akkor napokig azzal gyötrődik, és a végén már szinte bele is őrül, mert állandóan csak azt látja a szemei előtt, hiába próbálja elhessegetni vagy másra gondolni, hiába mond el tíz miatyánkot, húsz üdvözlégyet, akármennyit, hát feloldozás nélkül az nem ér semmit. Előbb a feloldozás, és csak utána a penitencia, nem pedig ahogy sokan gondolják, hogy majd ők saját maguk megoldják, papokra nincs is szükség, még templomba eljárni se, legszívesebben az egyházat is megszüntetnék, hogy a pápa özszentsége se kell, meg semmi, sőt azt a kis pénzt is elvenni tőlük, ami gyertyára meg miseborra is alig jut, de hogy ők igenis keresztények. Keresztények, persze! Pogányok! Ezek itt mind hitetlen pogányok, akik az egyik kocsmából ki, a másikba be, vagy megveszik a boltban, és az utcán megisszák, utána meg odacsínálnak mindenhová. Csak az istenkáromlás, a kicsapongás, a bujaság és a házárdjáték, mindig csak azon jár az eszük! Pogányok! Farizeusok!

Na, akkor megcsinálom a levest, egy kis zöldségem még van a homokládában, meg lisztem, cukrom, nem sok, harminc kiló, olajból tíz flakon, de ezek kellene tartaléknak, mert sosem lehet tudni, ebben a világban, hogy meddig van még az, hogy meg lehet venni, úgyszólván szépen apránként, ha nem segített senki, akkor hazahoztam, de volt gyakran, hogy segítettek, mert látták, hogy nem bírom, letettem, fogtam a derekam, akkor csak odajött valaki a házból, aki tudta, hogy mi van a derekammal, hányszor műtöttek a gerincemmel, úgyszólván most már én rég-

óta hajolni, cipekedni se bírok, és akkor hazahozták nekem. Aztán így bármi törté-
nik, én fel vagyok készülve, ha az árakkal valami, vagy politikailag, mert azok is
mindig veszekszenek, szinte bármikor jöhet egy tüntetés vagy valami, hogy akkor
most melyik mennyit csalt, lopott, vagy az egyházat engedni, nem engedni, de
szerencsére most még engedik, csak a hittant nem az iskolában, megmondta a tisz-
telendő úr is, hogy az mindegyiknek kötelező legyen, azt sehogy se akarják, hát
persze, mert akkor felnőtt korukban rögtön nem az ateista, egyházellenes pártok-
ra szavaznának, hanem csak a biológia meg felvilágosítás, aztán meg is lehet néz-
ni. Meg arra is tekintettel se árt, ha van egy kis tartalék, hogy netán hogy az
uramnak, szegénynek, a múltja miatt, amiről ő nem is tehetett, mert hát az is hol ta-
láljon magának munkát, ha tanulni meg nem tanulhatott, szakmát vagy valamit,
pedig mennyire akart volna, de hogy szükség van rá, ne menjen, vagy menjen, de
csak továbbképzésre, amikor őt már minek kellett volna tovább, hogy ott meg csak
igyon egyfolytában, és amikor hazajön, akkor napokig beteg legyen, és aztán bele
is rokkanjon végül, de nem úgy, hogy alkoholista, mert az nem volt, hanem a mun-
kája miatt, és akkor úgy persze, hogy ma már más világ van, akik haragszanak az
olyanokra, pedig talán még nem is éltek abban az időben, hogy tudták volna, ho-
gyan volt, mint volt, amihez képest az igaz, hogy most legalább a vallást lehet gya-
korolni, mert korábban is, az nem úgy volt, hogy én hogyan mentem volna, hát én
már gyerekkoromtól fogva mindig mentem, csak azt mondják meg nekem, akik itt
most mindenfélét beszélnek, hogy akkor, abban a kommunista világban hogyan
lehetett volna egy olyan munkahellyel, mint ami az uramnak volt, szegénynek,
ahol állandóan csak azt nézték, hogy a feleségük nehogy véletlenül eljárjon a
templomba, mert a tisztelendő úr is megmondta, hogy abban az időben nem ám
azokat üldözték a legjobban, akik most úton-útfélen ezzel dicsekszenek, hanem
igenis a katolikus magyar egyházat, akinek olyan vértanúi vannak, mint a
Mindszenty bíboros úr hercegprímás, esztergomi érsek is például, aki húsz évig
senyvedett a börtönben, míg végül csak meghalni engedték ki az amerikai követ-
ségre, de akár az egyszerű papokat is lehetne említeni, hogy azok is mennyire el-
voltak nyomva mindenben az ateista rendszertől, és akkor meg akinek mástól is
félni kellett, főnökségtől vagy egyáltalán, olyan jellegű munkahelytől, az mit csi-
nálhatott volna?

Megcsinálom a levest, és amíg még forró, viszek át belőle a Kaverna Józsinak,
aki szegény, az is már a halálán fekszik hónapok óta, de annyira, hogy felkelni is
csak legfeljebb, hogy a szükségét neki, azt elvégezze, annak viszek át, bár az se
érdemli meg, mert rögtön azzal fogad, hogy nem is tudja már, miket beszél, meg
mi mindennek elmond engem is, úgyhogy csak vetem magamra a keresztet,
hogy édes Jézusom, aki értünk fájdalmas kínhalált szenvedtél a keresztfán, bo-
csássál meg neki, ennek a szerencsétlen, magatehetetlen, iszákos embernek, aki-
nek a napjai meg vannak számlálva, meg is mondták neki a kórházban, hogy
tenni nem tudnak semmit, meg mondani is csak annyit, hogy hetek vagy hóna-
pok, aztán azóta csak fekszik meg iszik, káromkodik, meg ilyen hangon beszél a
jóltevőjével is. Hogy már megint mit akarok, de hozzátéve, hogy te öregasszony,
de nem így, hanem hogy vén, meg hogy, Isten bocsássa meg, büdös, amin a
szenteltvíz gondolja, mert azt is mindig felemlegeti, hogy állítólag annak a
szagát érzi, ha belépek hozzá. De én erre már nem is mondok semmit, mert tu-

dom, hogy ez ilyen, ez nincs is teljesen magánál, részben a betegsége miatt, de részben meg az ivás miatt, amit nem tudom, honnan szerez be mindig, kitől azt a rengeteg bort, aminek az üres üvegei ott állnak halomban az ágya mellett, mert én aztán biztos nem, csak azt tudom, hogy időnként a Replainé jön hozzá teli szatyorral, meg aztán nem sokkal később távozik tőle, akkor is telivel, de ez nem ám, hogy elég lenne neki, hanem tőlem is állandóan csak azt követeli, hogy hozzak neki, és mindennek elmond amiatt is. Hogy vigyem vissza, ő abból a levesből egy cseppet se, mert meg akarom mérgezni, hogy elszedjem a maradék eldugott pénzét, a villáit, kanalaikat, a ruháját, lehúzzam róla még a pizsamáját is, hogy eladogassam mindet a piacon. Na, mondom, a piacon, azt a mocskos pizsamát, amit már mióta ki se cserélt, nem is mosott, hát mit gondol, hogy ki venné azt meg? Akkor meg hogy jó, a pizsamáját úgyse, de vigyem a pulóverét, azért kapok annyit, hogy egy üveg bort vagy valamit, hát szánjam meg őt, hiszen láthatom, hogy mennyire szenved tőle. Mondom, hogy szánom én, hogyne szánám, de elsősorban a lelki üdvösségét szánom neki, hogy azzal mi lesz, ha jön esetleg az utolsó órája, amivel akárhogyan is, de számolni kell az ő állapotában, mondom neki így óvatosan, mert már mióta mondom, minden alkalommal, és mindig az a válasz, hogy erre is elmond mindennek, de olyanoknak, hogy majd' el-süllyedek szégyenemben, meg hogy a papokkal mi legyen, az egész katolikus anyaszentegyházzal, a pápa őszentségével, és ha oda merek neki hívni egyet, akkor azzal is mit csinál, és különben is, hogy az én uramnak, szegénynek, annak milyen temetése volt.

Milyen temetése, hát azt a kitüntetése miatt kellett, hogy úgy temettetni, mert akinek olyan kitüntetése volt, arra jobban odafigyeltek, hogy ne lehessen akár-hogy, pappal, egyházzal, amikor ott vannak a kerületi bizottságtól, vagy még az is lehet, hogy várostitól, mindenestre magas helyről, és akkor nem lehetett úgy, hanem csak munkatársi meg társadalmi gyászbeszéddel, énekkarral, hiszen azt ő is tudja, hogy hogyan kellett lenni, de nézze csak meg, hogy aztán én utóbb milyen sírkövet csináltattam neki tétényi kőből, márványból, kereszttel, angyalával, felirattal, hogy Jézusomnak szívéen megpihenni jó, mondom neki, de szinte már pityeregve, mert mindig eszembe jut ilyenkor az én szegény uram, akinek a tisztító tűzben kell majd hosszú évekig vezekelni a bűneiért, amikre nem kapott feloldozást, mert megmondta a tisztelendő úr, hogy ha olyat nem csinált, ami halálos bűn, akkor a tisztító tűzben megtisztulván az utolsó ítélet alkalmával ő is a mennyországba juthat, márpedig ő olyat biztos nem követett el, hogy paráznaság vagy nem tudom, milyen nagy bűnöket, vagy csak esetleg fiatal korában, de azt akár le is lehet imádkozni róla, ha a maga részéről megbánta, mert az már olyan régen is volt, meg központilag is el lett felejtve, úgyhogy én a tisztelendő úrnak a tanácsát megfogadva mindig el is mondok őerte is tíz mi-atyánkot, tíz üdvözlégyet és van, hogy csak kettő, de legtöbbször három vagy négy hiszekegyet, belefoglalva a végén, hogy édes Jézusom, kegyelmezzél meg az én szegény uramnak a te végtelen könyörületességed által, mindörökkön örökké, ámen, és majd a remetei búcsúra is elmegyek, mert mondják, hogy ilyen esetre az is sokat számít, de én még őerte is, a Józsiért is imádkozom rendszeresen, bár azt úgyis hiába, ha közben ilyeneket mond a vallásra, és papot meg nem akar hívatni, hanem még azokat is elmarja magától, akik a javát akarják, de ak-

kor csak vessen magára, mert én tovább nem hallgatom ezt az istentelen beszédet, elmegyek, hát jobb dolgom is van nekem, mint az ő gyalázkodását hallgatni.

Aztán amikor megyek vissza a lábasért, akkor megint azzal fogad, hogy kiöntötte a vécébe, de látom a pizsamáján a tésztát, úgyhogy valamennyit mégiscsak kellett neki enni belőle, hiába, hogy aztán valóban ott van a többi a vécékagylóban, illetőleg mellette, mert bele már nem talál rendesen, aztán ami mocsok ott is van, arra még ránézni is borzalom, de ha arra is teszek valami megjegyzést, akkor csak a káromkodás a válasz, hogy én inkább a magaméval törődjek, de nem így, hanem hogy kicsodámmal, úgy érte, hogy testrészemmel, de kimondva, hogy az a mocskos, majd pedig, hogy milyen szívtelen vagyok, hogy nem hozok neki semmit, amivel ugye az italra gondol, de én csak mondom neki, hogy lehet, hogy a Replainé hajlandó rá, nem tudom, milyen fizetségért, hogy egy beteg embernek italt hozzon, mert tegnap is találkoztam vele az utcán, és nem figyeltem, mi van a szatyrában, de mintha ingek lettek volna, azokat vitte, gondolom, a bálás Rózsához, aztán hogy azoknak az árából, a tiszta, alig használt ingekéből, hát azokat újonnan ötezer forint alatt nem adják, vagy háromezer, de akkor is, és használtan is elkérnek érte ezeröttszázat, de jó, adjon érte ezret, akkor az öt ingért már ötezer, hogy abból mennyi italt vett neki a Replainé, hogy, gondolom, azért saját magának is maradjon valami, amikor semmit se lett volna neki szabad, mert tudom, hogy azt vett, hiába bizonygatja a Józsi is, meg mondogatja a Replainé is mindenkinek a házban, hogy csak az orvosságát, mert akkor ezek az üres üvegek hogy kerülnek ide, azt magyarázza meg nekem, amikor tudhatná, hogy a lélek szomjúságát nem csillapítja az alkohol, ahogy a tisztelendő úr is megmondta, hogy arra nem lehet alamizsnát adni, mert azt gondolják az emberek, hogy akkor azzal már be is fizettek az üdvösségre, azok a szerencsétlenek meg úgyis elisszák, és őneki különben is minden korty csak megrövidíti az életét, úgyhogy tőlem ne is követeljen ilyet, hanem inkább a kénköves pokol emésztő tüzének az elviselhetetlen kínjaira gondoljon, ahol ott fog szenvedni a többi halálos bűnben eltávozott bűnösrel együtt örökkön örökké, pedig csak egy szavába kerülne, hogy megmentse a lelkét, mert én már beszéltem is a tisztelendő úrral, hogy csak szóljak neki, és akkor ő jönne azonnal, és elbeszélgetne vele, hogy látom, fiam, hogy hamarosan megjelen sz az Úr Jézusnak a színe előtt, de előbb még tegyél vallomást az anyaszentegyház felkent képviselőjének, hogy hiszel Istenben, az ő egyszülött Fiában, a Szentlélekben és a testnek feltámadásában, mindörökkön-örökké, ámen, és bánjad meg bűneidet teljes szívedből, az összes kicsapongást, a paráznaságot, az istenkáromló beszédet, a torkosságot és esetleg a más tulajdonának vagy feleségének a megkínását.

De ekkor a Józsi megint kiabálni kezd, hogy én hagyjam őt békén a papokkal, és már ilyenkor látom, hogy úgyse lehet vele szót érteni, mert olyanokat mond, szinte hogy teljesen zavaros dolgokat, hogy inkább én, meg hogy az ezredes elvtárssal, hogy mint volt, azt inkább meggyónni nekem, ha már ilyen vagyok, hogy azt mondja, egy ilyen ájtatos szentfazék, ilyet mondott, Isten bocsássa meg, hogy akkor azt kellene, mert mialatt az uram, szegény, az mindig csak továbbképzésen volt, hogy akkor én az ezredes elvtárssal, hogy azt mindenki tudta, ilyeneket mond, amiből egy szó se igaz, csak az agya borul el neki ilyenkor, mert annak idején lemaradt az előléptetéskor, és azóta mondja ezt, főleg mióta a sze-

gény uram, az olyan hirtelen meghalt, pedig az nem volt semmi ilyesmi, hanem csak az ezredes elvtárs akart volna, hát így mondom, hogy elvtárs, mert akkor azok voltak, most meg azokból is hirtelen akkora úr lett, hogy ő tőlem, mert azt láttam rajta, hogy akarna valamit, de az olyan volt, hogy mindenkiel, hát mások is panaszkodtak, úgylátom én gondolni se, de egyébként is, hanem csak azért, de úgyszólván csak szóba állni, mert engedni nem engedtem semmit, hogy az uramnak, szegénynek, azt ne érje emiatt hátrány, mert mondták, meg úgy is volt, hogy tőle függött minden, és mindenfélét meséltek, hogy kivel hogyan bánt, míg aztán szerencsére le nem helyezték vidékre, emiatt is, ilyesmik, meg más miatt is, mert már sok minden volt neki a rovásán, és igaz, hogy elég sokat elnéztek akkoriban, de amikor a Tetovár Laci lövöldözni kezdett otthon, hogy akkor ő most lelővi a feleségét, aki szegény állapotos volt, hogy az biztos kitől van, de a végén kicsavarták a kezéből, és akkor csak megrugdalta, hát ugye, úgy mondták, hogy csak, a lelövéshez képest, de egy terhes asszonyt, mégiscsak, szerencsére a gyerekeknek nem lett baja, hanem akkor széthelyezték őket vidékre, mert ezt már a főkapitányságon is megelégtették, csak az volt a baj, hogy a Tetovár Laci ott is belekeveredett valamibe, nem úgy, hanem valami lakásügybe, úgylátom le kellett szerelni, és most állítólag valami káéftéje van, de nem irigylem azt se, mert kétszer műtötték a gyomrával, úgylátom azt mondják, nem ehet, nem ihat szinte semmit, csontig lesóványodott, nem is tudják, azt mondják, vagyis hát a sógorának az unokaöccse mondta, azzal beszéltem, hogy mi tartja még benne a lelket, na, mondom, akkor nem irigylem, mert én is fogytam két kilót az utóbbi évben, bár most az utóbbi hetekben mintha híztam volna, csak lehet, hogy emiatt van, hogy néha fulladok, főleg a lépcsőn, meg időnként fáj a jobb oldalam, az nem tudom, mitől lehet, talán az epe, gondolom, hogy csak az lehet, mert volt már nekem epekövem, az fáj így annak idején, csak most egy kicsit máshogy fáj, nem tudom, akkor mi lehet, de különben csak a szívem szokott így szorítani időnként, de az meg a magas vérnyomástól van, meg is mondta a doktornő, úgylátom arra is szednem kell mindennap a gyógyszert.

De ekkor már csukom is rá az ajtót a Józsi, nem törődve, hogy miket kiabál utánam, milyen kívánságot az én halálomra, Isten bocsássa meg, meg hogy minek nevez, igyekszem, hogy ne is halljam, mert ez már sok nekem, ennyi sok istenkáromlás, de meg úgylátom már készülődni kell a hatos misére, öltözködni, imakönyvet, rózsafüzért magamhoz venni, és már megyek is, mert még gyónni is kell előtte, azt a sokat, amit a Józsiól hallani kellett, meg a piacot, az utcát, ezt a házat, ezt az egész bűnös világot, ahol csak az istentagadás, a káromlás, a hálátlanság, a másiknak a megrágalmazása olyanokkal, amiket az ember soha életében el nem követett volna, mert olyan egy borzalmas dolog, még gondolatban sem, a szeretet meg sehol, mert csak a gyűlölködés van az emberekben, az utálkozás, a megcsömörlöttség, a kétségbe vonása a hit mindennek felett való erejének és az isteni igazság halált is legyőző fényességének, mert ahogy írva is van, hogy aki bennem bíz, az a halállal meg nem halhat.

Megyek is, csak előbb még bekapok pár szem kekszet, aztán a lépcsőházban a Replainera rá se köszönök, hanem ő állít meg, hogy a Szabolcsot, a Vargánénak a fiát már megint kivel látták, azzal a Beatrixszal, innen a szomszéd házból, de én erre már nem is mondok semmit, mert a Vargáné engem nem érdekel, én azzal

már nem állok szóba, hiába, hogy a Replainé szerint mikor kellett volna neki bemenni kivizsgálásra, de nem akkor megy a fia miatt, hanem máskor, meg az is, hogy hová, mert nekem meg a savam sok, úgyhogy már én is alig ehetek valamit, káposztát egyáltalán nem, csak ilyeneket, hogy krumpli, tésztafélék, de azt se nagyon, mert a cukrom is elég magas, aztán amikor az is kezdené mondani, akkor mondom, hogy jaj, el ne késsek, de azt már nem is kell, hogy honnan, mert a Replainéval úgyis hiába, mert abba már annyira bele van gyökerezve az istentagadás, hogy nem úgy, mint a Vargánét, akit a sátoros ünnepeken még lehet látni a templomban, de őt soha, és ráadásul még fennen is hangoztatja, pedig panaszkodni meg mennyit tud az is, hát ő se élhet örökké, arra nem gondol?

Na, akkor most már tényleg megyek, otthagynom a Replainét, mert vár engem a tisztelendő úr, aki tudja, hogy megyek, mert minden este megyek, és meggyónok, hogy ne kelljen bűnnel ágyba feküdnöm, tudja azt a tisztelendő úr, hogy én-rám ebben is lehet számítani, mert akármennyire is kerül a ember a népeket, mindig akadnak, akik nem nézik, hogy egy istenfélővel állnak szemben, úgyhogy engem a tisztelendő úr már jó ismerőseként üdvözöl, aki el nem mulasztana egyetlen reggeli misét, vagy van olyan, hogy kettőt is meg eszti meg egyetlen litániát, vigiliát vagy zsoltoszmát, és időnként még virágot is viszek valamelyik oltárra, meg rendszeresen adok pénzt is a perselybe, hát nem sokat, de valamennyit mindig, misén is meg a Szent Antal-perselybe is mindig, nem mintha én ezzel hivalkodnék vagy mondanám neki, mert tudja azt ő magától is, hogy nekem se sok van, hanem abból a kevésből, ami jut egyszer-egyszer, mert megmondta, hogy nálam az a jelképes is sokkal többet számít, mintha más adná, akinek több van, és abból könnyebben ad, amikor nagy ritkán betéved, de szinte azt se tudja, hol van, mindig a másikat figyeli, hogy mikor kell felállni, leülni, letérdelni, és mindenre csak a száját mozgatja. Megyek, sietek, közben már szedegetem össze a gyónnivalókat, hogy jaj, tisztelendő úr, teljes szívemből bánom bűneimet, mert velük az Atya Istent bántottam meg, aki pedig a saját fiát küldte el erre a világra, hogy meghaljon értünk a keresztfán, bűnösökért, még akkor is, ha mások miatt vétkeztünk, mint az én esetemben, hogy nekem másoktól kellett hallgatni az Isten káromlását, meg ugyanúgy Jézus Krisztusét, az egyszülött fiát, meg az ő boldogságos anyjának, a Szeplőtelen Szűz Máriáét és az összes szentekét, de így is fogadom életem javulását, kérek üdvös elégtételt és feloldozást, ámen, hát mennyire számíthatok, általában tíz miatyánk, tíz üdvözlégy, arra még ráteszek ötöt mindegyikből, meg a szegény uramért is elmondok tízet-tízet, de azért, szegényért, egy hiszekegyet is kell vagy kettőt, meg valamit azért a szerencsétlen Józsiért is, bár annak úgyis mindegy, az úgyis el fog kárhozni a pokol fenekén a többi hitetlen, istentagadó, bűnös lélekkel együtt.

Keresztény fundamentalista Amerikában

*Hogyha közel a végítélet,
Mire való a földi élet?
Inkább a Jelenések Könyvét
Olvassuk, mint a napi tőzsdét,
S nem baj, ha naponta robban bomba –
Várunk az Armageddonra.*

Mariról, vagyis az igazságról

*japánul „mari” igazságot jelent
nem tudtuk ezt se én se a másik gyuri
amikor egy marihoz kötöttük sorsunk gyeplőjét
de bármennyire szép az igazság
néha ránk fér egy kis tettetés
az emberek bájos vagy nyomasztó
önzésének nyugtázása elfogadása
(a legtöbb ember magából indul ki
és magába tér vissza)
Mari mondom magamban már megint
marizol (murizol?)
neked van igazad
de nem kell hogy ennyire az legyen
amikor igazgatod fél fejjel
magasabb gyerekeidet
ugye néha nekem is igazam van
te igazmondó de azért relatív mari*

C. G. Jung ahogy ás

Tóparti ház az Alpokban, a fekete-fehér filmen,
 ahogy a pipájával hadonászva magyaráz, ülünk
 a szőnyegen, kibontom a bort, a lépcsőházban
 verekednek, hallatszik a nő sikításba fúló
 káromkodása, aztán a férfi hangja, hogy akkor
 dögölj meg, Jung nagyapa, meséli a már maga
 is öregember unoka, a botjával csatornákat ásott
 a tópart fövenyébe, és nézte, ahogy a vékony
 erek a maguk egyéni útvonalain végigfutva
 mind ugyanabban tűnnek el, ez volt a kedvenc
 szórakozása, fejed az ölemben, cigarettázunk,
 a bükkerdőre gondolok, a mohás, félig
 elkorhadt rönkre, amin néhány órája ültem,
 ahogy a fák közé ferdén bevilágított a nap,
 míg fájni nem kezdett a szemem, addig néztem
 a fénybe, a vékony trikón keresztül kirajzolódnak
 a mellbimbóid, tőm egyet a pipán, a fekete-fehér
 filmben, meggyújtja, és hadonászva magyaráz
 tovább, a vörösbor ragyogása, mintha egy
 középkori festmény alkonyi égboltja tükröződne
 benne, dől a füst a szájából, azt mondja, a baj
 felmérhetetlenül nagy, mély és gyökerekig
 hatoló krízis, végigsimítom a köldököd peremét,
 animus és anima, mondja még, megigazítja a
 szemüveget az orrán, a bükkerdő fényei és a
 vörösbor ragyogása, végül ismét a tóparti ház,
 ahogy a botjával ás, köldököd feneketlen
 kút, üvöltésre kitért száj.

Torzó

Kutakodás.

*Porok és vizek mögötti,
soha nem ejtett szavakkal.*

De mi után?

*A nyelvtapintás mágikus öröme?
Az elutasításé, a hívásé? Közben
az örökkégyúró derülése
minden formán.*

*Vagy az elmúlás kaján homálya,
hogy az, ami egykor
önmozgó akarat volt,
most széttöredezetten
másra szorul, akár a...*

Kérdés

Szoktál-e tükörbe nézni?

– kérdezték tőlem.

Kérdezem én:

szoktatok-e égre nézni, messzeségbe?

Néztek-e foglalatba,

liftaknába, peronvégi kukákba,

elfeledett könyvekbe, barátokba,

tavasszal félénk bimbókra,

ősszel súlyos fürtökre,

szemtelenek szemébe,

derűs holtak kútjába,

s néztek-e tükör mögé, szőnyeg alá,

korhely szöszök bomlott nyugalmaiba?

Vadregény

(részlet)

Az angol mindenütt egyforma ege ezen az őszi délelőttön tényleg egyforma volt Londontól Pozsonyig és tovább a városhoz közeli Falussy-kastélyig. Az örökké esős Hollandiában éppúgy sötétkéken izzott a végtelen, mint a kastély udvara fölött. Ilyenkor az események a Földön élő számára véglegesek és mélyek. Ki tudja, miért, a jelen pillanata elérhetetlen és talányos, mint ami már elmúlt, épp ezért mélyen vésődik az emberi agyba.

Anna, miután az udvaron álló hintók, kocsik mellé begördült a hintajuk, ki sem akart szállni, pontosabban kiszállás közben a kék végtelent és az ismerős udvart egyetlen pillantásba fogva megállt a hintó falépcsőjén, és csak állt.

A házigazda, Falussy Gábor elébük sietve, szívélyesen mosolyogva fogadta a Tarnai házaspárt, így hát a hitvesnek nem maradt más választása, mint lelépni a kavicsos földre. Ráadásul a férjeura a kezét meg is rántotta, hogy ne bambuljon tovább.

– Samu! Isten hozott! Örülök, hogy elfogadtad a meghívásomat! – mondta, szinte kiáltotta a fénylő kobakú úr.

– Csak nem képzelted – mosolygott Tarnai –, hogy kihagyok nálad egy vadászatot!

Falussy kezét csókolt Annának, de közben a férjéhez beszélt. – Reméltem is, hogy nem hagyod ki. Sőt, van egy meglepetésem is a számodra.

– Mi az? – hőkölt vissza Tarnai gróf.

Annyira, hogy megmerevedett, mint aki azonnal beszáll a hintájába, és elhajt.

– A meglepetés attól meglepetés, hogy nem tudod, mi az – mondta Falussy.

A gróf eleve vadászruhába öltözve érkezett, mintha ezzel tüntetően azt akarná hangsúlyozni, hogy ő nem vendégségbe jött, hanem *csak* vadászatra.

– De gyönyörű itt maguknál! – hallotta imádott felesége hangját. – Egészen olyan, mint Lengyelországban!

E hang hatására Tarnai döntött: balsejtelmei ellenére marad.

– Ott még nem jártam, de te is rég voltál nálunk! – mondta az időközben előkerült Falussyné.

Átölelte a szintén vadászruhát viselő Tarnainé Anna Wolenskát. – Kellemes volt az út?

– Hát unatkozni nem volt időm – felelte Anna. – Samu szórakoztatott a vadásztörténeteivel.

Erre aztán a férj azonnal válaszolt, mint akit megcsíptek.

– Mit tehettem volna, miután ön kifejtette, hogy az élethez nem szükséges a szerelem, amit az is bizonyít, hogy a rabok kenyéren és vízen élnek.

– Ezt csak azért mondtam – ríposztózott az asszonyka –, mert maga nem átal-
lott az orosz cárról adomázni, akit gyűlölök... Meg kellett tudnom, hogy a cár
nem szereti, ha a tisztjei kompótot esznek... Egyébként is gyanítottam, hogy
nem édesszájúak azok a martalócok.

Falussyné hitetlenkedve ingatta a fejét.

– Ti még mindig olyanok vagytok, mint a civódó új szerelmesek!

– Pedig a szerelmi szenvedély elmúlik, csak a vadászszenvedély nem – je-
gyezte meg Falussy csöndesen, a kastélyparkon túli erdők felé nézve.

– Ne magadból indulj ki, drágám! – mondta Falussyné.

Viszont Tarnai, ha már nem ült vissza a hintájába, mindent tudni akart. –
Mondj valamit arról a meglepetésről! – kérte barátját.

– Nem lehet – zárta le a témát Falussy.

De Tarnai a kastély teraszán álló vendégek irányába pillantva tovább erősza-
koskodott. – Ugye, nem valamelyik vendég képében rejtezik.

Falussy gróf nemet intett a fejével. – Nem ember, állat.

– Akkor jó.

Az inas kiemelte a hintóból Tarnaiék útipoggyászát, és vitte befelé.

Tarnai és Tarnainé az inast megelőzve fölmentek a lépcsőkön, fogadták az ott
lévők üdvözlését, de a házigazda és a felesége lent maradtak, mert közben újabb
hintó fordult be csikorgó kerekekkel.

Azonnal kicsapódott az ajtaja. Sós grófnak a lába még szinte nem is érte a föl-
det, de már széles mosollyal üdvözölte a háziakat.

– Hadd öleljelek meg, Fruzsina! Már megint mennyit szépültél, pedig nem
is olyan rég láttalak!

Mialatt kezét nyújtott Falussynak, a hintó lépcsőjéről leszőkkent egy szőke,
fiatal lány.

– Te Gábor, Fruzsina a lelkemre kötötte, hogy Karolinát is elhozzam, hiába
mondtam neki, hogy a lányom, bár a lovaglás szerelmese, vadászni nem szokott...

– Épp ideje, hogy bevezessük ebbe az élvezetbe is – mondta Falussyné.

Apja szavaira a lány egy pillanatra megállt, szótlanul meghajolt, szertartáso-
san üdvözölve a háziakat, majd rögtön elindult a kastély felé.

– Karolina! Hova mész? – kérdezte Sós gróf.

Karolina gúnyorosan visszanézett a válla fölött, de le se lassított.

– Hát nem ide jöttünk?

Az apa bosszúsan legyintett, majd Falussyhoz fordult megint.

– Nos, akkor, gondoltam, hozhatok még más vendégeket is!

Falussy és Falussyné kíváncsian lestek befelé a hintóba, ahonnan két ismeret-
len hölgy, egy idősebb és egy fiatalabb nézett vissza rájuk

Sós gróf nem húzta sokáig a dolgot, kezdte kisegíteni őket a hintóból. Először
a fiatalabbikat.

– Ő Pardoe kisasszony! Júlia. Juliska. Angol. Útikönyv-író. Világhírű, bár
még, mint látjátok, nagyon fiatal. Egyenesen azzal a szándékkal érkezett Po-
zsonyba, hogy beutazza az országot, és könyvet írjon rólunk is.

A kisasszony megunva a számára hosszú és érthetetlen bemutatást, kinyúj-
totta a kezét a gróf felé.

– Count Falussy and his wife! – mutatott Sós gróf a házigazdákra.

Miközben Falussy gróf kezét csókolt a kisasszonynak, és Miss Pardoe üdvözölte a háziasszonyt is, Sós gróf előre tessékelte a kocsiból kikászálódó mamát.

– Ő pedig a mama! Aki nélkül a kisasszony soha, sehova nem utazik. Bejárták az egész török birodalmat, beleértve a szultán háremeit is.

*

– Százados úr, kérek engedélyt, hogy rágyújthassak egy szivarra!

Halkan hangzott el, de elhangzott. Németül.

Hol? Ki mondta és kinek?

Ha a Vörös Ökör szokása ellenére levelet írt volna Anna Wolenskának, ez a mondat biztosan belekerült volna: „*Vigyázzon az égbolttal, mert mindenki elfér alatta!*”

Valóban, Hauer, a bécsi titkosrendőrség századosa és Herbert Varga hadnagy, szintén titkosrendőr, úgyszólván a kastélybeliek orra előtt (persze a sűrűben megbújva) megfigyelést végzett. Hauer éppen távcsövön figyelte a Falussy-kastélyba érkezőket, amikor a hadnagy föltette a kérdést, amire a százados nem rögtön felelt, előbb a kémlelést be kellett fejeznie.

Sőt, amikor megszólalt, akkor se a szivarozás problémája izgatta, hanem valami egészen más.

– Csak ne idegeskedjen! A mi szakmánkhöz a türelem úgy hozzátartozik, mint lóhoz a patkó.

– Akkor most rágyújthatok vagy nem, százados úr? – türelmetlenkedett a nikotinfüggő hadnagy.

Vadgalambok búgtak, varjak károgtak. Enyhe szél mozgatta a fák lombját.

– Gondolom, odébb megy, nem az orrom alá akarja fújni a füstöt – mondta Hauer a rejtőzködés helyzetéhez szabályzatilag előírt, dörmögő hangon.

A kovakővel pattintott szikra persze zajt csapott, Hauer rá is pisszentett a hadnagyra, mert éppen ekkor jelent meg távcsöve lencséjében egy újabb közelgő hintó.

Amikor begördült a kastély udvarára, és kiszálló utasai láthatóvá váltak, kiderült, hogy megjöttek azok, akikre a leginkább vártak: Whitewellék.

– Ők azok, százados úr? – kíváncsiskodott a pár méternyire álló hadnagy, miután kifújta a végre beszívott füstöt.

A százados azonban szokásához híven megint nem egyenesen a kérdésre válaszolt.

– Látja, Herr Varga, ilyen egyszerű a maga dolga. Aki elindul, az meg is érkezik. Mindössze egy szivarra kellett rágyújtania.

Mellére ejtette, majd tokjába zárta a távcsövet. – Jöjjön! – mondta. – Átöltözünk.

Vargának, miközben elindultak egy közelben lévő, láthatóan használaton kívüli, düledező csőszkunyhó felé, rossz sejtelmek támadtak. Azt gyanította, hogy el kell oltania a szivarját.

„Érkezhetett volna félórával később is az az angol!”, gondolta.

*

Drága Jack bácsi! Ismersz te egy Julie Pardoe nevű hölgyet, aki útikönyvíró? Mert én sem honfitársnőnkéről, sem The City of the Sultan című könyvéről nem hallottam, pedig állítólag világhírű.

De inkább haladjunk sorjában!

Egy pozsonyi ismerősöm jóvoltából a minap érdekes társaságba csöppentem. Vadászatra hívtak bennünket. A jelenlévők többsége a Pozsonyban ülésező Országgyűlésen tölti a hétköznapiakat, maga a házigazda is felsőházi tag... Mint számomra kiderült, igen jó barátja P. (sic!) grófnak, aki így természetesen jelen volt, sőt legnagyobb meglepetésemre magával hozta a feleségét is, noha a meghívás férfiak számára szólt. Nem csak ő tett kivételt, hanem egy bizonyos Sós gróf is. Gondolhatod, mennyire meglepődtem, amikor Kálmán barátommal vadászatra érkezvén, az udvaron egy foltos macskával játszadozó lánykát pillantottam meg! Sós gróf lánya, Karolina szinte még gyermek. Csak farsangkor fogják bemutatni a társaságnak. Számos ifjú hőn várja ezt a napot...

Könnyű megfogadni, hogy sorjában beszélem el azt, ami történt, de lehetetlen véghezvinni, hiszen jelenetek, képek cikáznak előttem. Izgalmamban még így utólag se vagyok képes fenntartani a kíváncsú rendet. Például akárhol kezdem, P. grófné jelenik meg, amint éppen megcsippenti Falussyné (egye fene azt a császárt, nem találhatok ki mindenkinek álnevet!) ruhája mellén a csipkét. Az utóbbi hölgy a házigazda felesége, és már megismerkedésünkkor a Barbara és köztem szövődő (bárcsak szövődne már!) titkos viszony tudója – és támogatójaként viselkedett. Számomra, mint P. grófné barátnője, természetesen fontos személy, ezen kívül sem érdektelen. Túl van a negyvenedik életévén, mégis fáradhatatlan. Kezdetől fogva úgy éreztem, hogy szűrős tekintetével mindent lát, és sose mondja ki azt, amit gondol...

Talán tényleg az lesz a legjobb, ha bemutatásokkal kezdem...

...És nem azzal, hogy a terasz ajtajában megjelent (az elmaradhatatlan mamával) az aprócska Miss Pardoe, akiről akkor még nem tudtam, hogy kicsoda, csak azt kérdeztem magamtól, hogy ezek mind vadkanra fognak vadászni?

Látod, ennyire zabolázhatatlanul elkalandoznak a gondolataim, hiába is küzdök ellene!

...A kisasszony nagyon magyarázott valamit a mamának, a parkra, és az azt körülvevő erdőre mutatva, miközben sugárzóan sütött a nap.

Ennyi, és valahogy nagyon fontos volt, hogy most írjam le, ne később, máshol, a helyén.

Minek hol van a helye? Nem ott, ahol az emlékezet szinte kilöki?

A kisasszony rendkívül piciny termetű, első pillantásra szinte gyermeknek tűnik, de amikor örökké feszült, figyelő (és nem túl finom vonású) arcába néztem, harmincévesnek becsültem. Később megtudtam (persze nem tőle, hanem Falussynétől), hogy huszonkilenc.

Angliában nem is hallottam, hogy „magyar” nevű ország létezik, amióta itt vagyok, úgy tűnik, hogy nem is létezik más ország. Vannak még a Habsburgok, akik elnyomják a magyarokat, és akik ellen harcolni kell. Furcsa harc ez. Az arisztokrácia sok tagja nem is beszéli a saját nyelvét. Bizonyára érdekes útikönyvet lehet írni egy ilyen országról...

Ezt később meg is jegyeztem honfitársnőmnnek, akinek legalább olyan elmaradhatatlan kelléke egy kapcsos jegyzetfüzet, mint a mamája.

Nem hinnéd, mennyi mindent tartalmaz egy ilyen füzet!

„Kedves kisasszony! Nincs magánál egy példány a The City of the Sultanból?”, kérdeztem tőle még aznap, miután a megismerkedés formáságain túljutottunk, és beszélgetni kezdtünk a hölgy európai híré munkásságáról.

„Sajnálom, könyvem az utolsó példányig elfogyott. Még azt is vissza kellett kérnem,

amit a mamának adtam, hogy egy nagyon kedves barátomat megajándékozhassem vele", felelte Miss Pardoe igen büszkén.

Természetesen én azonnal rád gondoltam.

„Most már csak Jack bácsiban bízhatok”, mondtam. „Megkérem, hogy postafordultával küldjön egy példányt.”

„Kétlem, hogy sikerül neki”, szólalt meg a kisasszony mamája.

Miközben rápillantottam a mamára, akinek gömbölyded idomain látszott, hogy nem a lánya az egyetlen öröme az életben, hanem a különböző országok konyhaművészetének is hódol, a kisasszony belelapozott a noteszébe, amelyben meg is találta a keresett feljegyzést.

„Jack bácsi, John Aleby, volt whig párti vezér, mindkét lába megbénult”, olvasta. „Unokaöccsét, Adam Whitewellt rábírta, hogy az ő költségén utazgasson a világban. Whitewell hosszú levelekben számol be nagybátyjának az átélt élményekről.”

Tudod jól, bácsikám, nem könnyen lehet engem zavarba hozni. Most is leplezni próbáltam megrökönyödésemet.

„Ahhoz képest, hogy nemrég érkezett Pozsonyba, igen jól tájékozott a kisasszony”, mondtam.

„Egy utazó riporternőnek nincs annyi ideje, mint egy utazó unokaöccsnek. A szultán háremében összesen fél napot tölthettem, mégis egy egész fejezetet írtam róla”, válaszolta a kisasszony.

A mama buzgón bólogatott, visszagondolva a szép emlékekre, meg talán valamilyen teli tálra is.

„A naplementét a Boszporusznál többször is megcsodáltuk!”

Ezt úgy jelentette ki, mintha a szóban forgó izzó golyóbis papírsárkány lenne, és ő a zsinórjánál fogva egyszerűen lehúzta volna az égről. Biztos voltam benne, hogy a The City of the Sultannak két főszereplője van: a kisasszony és a mamája. A szultán és a többiek csak körítés.

Gondolataimból persze mindössze csak ennyit közöltem:

„Igen kíváncsivá tesz, hogy vajon a magyarországi útikönyve alaposabb lesz-e, mint az én leveleim.”

„Különböznek a céljaink, Mr. Whitewell!”

„Cél? Ez olyasvalami, ami számomra felfoghatatlan”, mondtam.

Honfitársnőm csöpp, de sűrűn gesztikuláló kezével legyintett.

„Ismerem magát!”

Azt hittem, nem jól hallok. A kastélyteremben ültünk, ahol a magyarok az elfogyasztott borral arányosan egyre hangosabbak lettek.

„Mit mond?”

A hölgy úgy kezdte, mintha témát váltott volna.

„Mi a véleménye a magyar nemesség díszöltözékéről? Szerintem az egész Keleten nincs festőibb társaság, mint a magyar Országgyűlés. A gyönyörű színek, az intelligencia, az önuralom a viselkedésben. Nyílt arckifejezés, tiszta szem, lovagi megjelenés, különösen hatásosak, ha csoportosan találkozunk velük.”

De nem. A végén lecsapott rám.

„Fogadni mernék, hogy maga legszívesebben átöltöztetné őket.”

„Mi tagadás”, feleltem félig-meddig kitérőleg. „lelkeseдем e tárgyban messze elmarad az önétől.”

Miss Pardoe elérkezettnek látta a pillanatot, hogy megadja nekem a végső döfést:

„Nem hiszem, hogy nagyot tévedek”, mondta, miközben nagyot tévedett, „ha azt feltételezem, hogy a Bécs–Trieszt-vasút építkezésén való szereplése is azért volt olyan kurta, mert még azt is meg akarta mondani a munkásoknak, hogyan fogják a kalapácsot.”

Megkönnyebbültem, elmosolyodtam, de nagyon vigyáztam, hogy megkönnyebbülésem ne tűnjön föl ennek a világban oly otthonos, sasszemű hölgynek, akinek a rólam begyűjtött eddigi információi sem jelentéktelenek.

(Kérdés, hogy mit kezd velük.)

Még egy kicsit írok neked a magyarokról.

Nagyon gyorsan össze tudnak veszni. Ezt a tulajdonságukat főképp az Országgyűlésben fejlesztik tökélyre.

A meghívott vendégek egy része liberális volt, ami Magyarországon azt jelenti, hogy nem királypárti. Mindazonáltal itt mindenki királypárti...

Az öregek, miután átadták tapasztalataikat a fiataloknak, lehiggadnak. Ez persze Almáry grófra nem érvényes. Aki őt vendégségbe hívja, nagy kockázatot vállal magára. A gróf szerint a magyarok árva, ellenségtől körülvéve, és ez ellen a legjobb orvosság a magyar bor.

Róla meg a többiekéről majd máskor. Elégedj meg most ennyivel, bácsikám!

Nem gondolod, hogy megint nagyon is szorgalmas levélíró lettem?

(Lesz ennek még bőjtje!)

Ölel: Adam

WEÖRES SÁNDOR ÉS KÁROLYI AMY LEVELEI GARA LÁSZLÓNAK*

[Budapest, 1961. november 30.]

Kedves Kollégám,
közös barátunk, Ottlik Géza említette, hogy esetleges francia fordítás végett küldjek lírai prózákat. Elnézést kérek, hogy ilyen sok, egész kazalnyi szöveget küldök, de úgy gondolom, a sokból könnyebb kiválasztani az egy-két megfelelőt. Lírai prózáim közt csak egyetlen súlyosabb darab van, a *Halottaskönyv*, a többi mind vázlat és kísérlet; szeretném, ha a *Halottaskönyv* szólalhatna meg franciául; de ha a célnak a könnyedebb kis vázlatok jobban megfelelnek, akkor azok közül történjék a választás.

Küldök néhány szabad verset is: *Három síremlék*, *Terra Sigillata*; azt hiszem, ezeknek a fordítása sem okoz több nehézséget formailag vagy tartalmilag, mint bármelyik prózavers. – Kötött verseket is küldök; ha ezek közül valamelyikre esnék a választás, bármelyik fordítható akár szabad sorokban, akár próza-tömbökben, mert a tartalmi elem dominál bennük és külső formájuk lényegtelen. A *Salve Regina* tán mindeddig legsikerültebb szülemem; de más nyelvre fordítása, még a külső forma mellőzésével is, nagyon nehéz feladat, hosszas vesződség, volna-e rá vállalkozó?

Bármilyen kerüljön is az anyagból lefordításra: előre is hálásan köszönöm a nyersfordítónak és a francia költőknek a fáradozást. A remek fordító-gárdát, Frénaud, Ponge, Char, Seghers, Rousselot, Guillevic¹ urakat és a többieket, tisztelettel köszöntöm, kit ismeretlenül, kit ismerősen.

Megérkezett-e küldeményem? A szíves választ remélve minden jót kívánok, baráti szeretettel,

Weöres Sándor.

Budapest, 1961. nov. 30.

Címem: Bpest II. Törökvész út 3/C.

[Kézirat; címzés: „Monsieur László Gara / 29. Rue Surcouf / Paris VII. // Exp. Weöres Sándor, / Budapest II. Törökvész út 3/C. / Hongrie.” Ajánlott]

¹ André Frénaud (1907–1993), Francis Ponge (1899–1988), René Char (1907–1988), Pierre Charles Gustave Seghers (1906–1987), Jean Rousselot (1913), Eugène Guillevic (1907–1997) francia költők, írók. Guillevic *Mes poètes hongrois* (Az én magyar költőim) című fordításkötete 1967-ben jelent meg; Seghers József Attila francia fordítója és kiadója volt; Rousselot Illyés Gyula barátja, *Az ember tragédiája* magyar fordítója, József Attila-fordításaiból önálló, tanulmánnyal ellátott kötetet jelentetett meg (*Attila József*, Nouveaux Cahiers de Jeunesse, 1958).

* * *

* Az itt olvasható összeállítással Weöres Sándorra emlékezünk, aki az idén lenne kilencvenéves. A levelezés Gara László (1904–1966) műfordító, szerkesztő, újságíró hagyatékából származik. Bővebben lásd a *Jelenkor* 2003. januári és februári számában az Ottlik- és Mészöly-levelezéshez fűzött jegyzeteket.

[Budapest, 1961. december 15.]

Kedves Laci,
megbocsáss, hogy személyes ismeretség nélkül is áttérek a baráti hangra, de mit tudom én, találkozunk-e az életben valaha másképp, mint papírra írt szavakban; viszont, azt hiszem, mindkettőnknek ez az igazi életünk, nem pedig a személyes jelenlét anyagi durvasága. – Köszönöm értesítésedet. Hálás vagyok, hogy megszólaltatsz franciául. Hálám és szeretetem jeléül itt küldöm feleségem, Károlyi Amy néhány versét, talán köztük is lesz fordítanivaló. Saját kiadatlan cókémókjaim közül most olyat küldök, amivel nem okozok Neked fordítási gondot: Mallarmé magyarul. És ha nem terhellek vele túlságosan, még sok írásomat és fordításomat megküldeném apránként; talán könnyebben megmenekülnek az elkallódástól, ha Nálad is megvannak. Itthon, a kiadói megbízásból fordított penzumokon kívül, majdnem semmi se jelenik meg grimoire-jaimból, aminek óriási előnye, hogy nem kell elaprózódnom napi és havi teljesítményekben, többszáz-soros verseket írhatok. – Ha vannak olyan francia költők, akiket még nem szólaltattak meg magyarul, pedig érdemes volna: szívesen vállalkoznék rá, ha megküldöd az eredetit. Eddig Mallarmé, Rimbaud, Ch. Cros, Jarry, Fargue, Reverdy, Char, Ponge, Michaux, Trollet, Rousselot, Césaire, Breton, Cocteau stb. verseit fordítottam; Char újabb kötetét nem ismerem, de úgy sejtem, sok szépség és kezdeményezés lehet benne. – Ha időd engedi, írd nekem Magadról, terveidről! Minden jót kíván hálás barátsággal

Sanyi.

Budapest, 1961. dec. 15.

Monsieur Gara,
bocsásson meg, hogy – rózsatüske a selyemszőnyegbe – beleakaszodom ebbe a levélbe. Húsz évvel ezelőtt Babits nyitotta meg előttem a „Nyugat” kapuját, most, a hasonlatot folytatva, a Maga kezében van a kapukulcs. Persze megjelenni, megszólalni nem minden, talán csak a fontossági tudatunkat ápolgatja; a legfőbb a hangtalan motyogás, amit aztán verseibe másol az ember.

Igaz üdvözlettel

Károlyi Amy.

[Kézirat; címzés: „Monsieur / László Gara / Paris VII. / 29. Rue Surcouf. // Exp. Weöres Sándor / Budapest II. Törökvész út 3/C. / Hongrie.” Ajánlott]

* * *

[Budapest, 1963. március 18.]

Kedves Lacikám,
régóta szándékozom írni Neked. Sajnos, mióta Amyval Bécsből visszatértünk, főleg orvosi vizsgálatokkal és gyógykezeléssel töltjük az időt; most mégis újra reménykedem, hogy sikerül kimozdulnunk és meglátogatnunk Párist, ahol még egyikünk se járt.

A kedves meghívólevél, amit tavaly küldtetél nekünk, sajnos, már érvényét veszítette. Lacikám, tudnál-e új meghívást küldetni kettőnk részére? Privátember, nem pedig valamely vállalat, egyesület meghívó levelét. A dolgot kissé bonyolultabbá teszi, hogy meghívólevelet kell átadni a magyar útleve lhivatalnak is, vízumkéréskor a francia követségnek is; a levelet mindkettő megtartja és nem adja vissza, ezért két példányban kéne az invitá-

ló-okmány. Legjobb volna, ha az egyik magyar nyelvű (az útlevélhivatalnak), a másik pedig francia (a követségnek). Ne haragudj, hogy ezzel terhellek.

Várom szíves választ, fog-e menni a dolog, aktuális-e még. Amennyiben a hívást megkapom, azonnal megkezdem az útlevél és vízum beszerzését. Az az útlevél, mellyel Bécsben voltunk, csak Ausztriára érvényes, ki kell egészíttetni érvényét Európára. Talán sikerül.

Minden jót kíván és szeretettel ölel hálás barátod

Sanyi.

Bpest, 1963. III. 18.

Kedves Laci, Bécsből hazajövet egy allergiás, epés nyavalya lepett meg, amivel sikerült alaposan leromlanom. Vitaminokkal próbálkoznak most és egy kis tavasz is elkelne. – Sándor minden szükségeset megírt, s Gara Lacinak, akinek élete, hogy magyar íróként lőt-fut, ugyan mit tesz az, ha még egy pár ezer lépést szaladhat. Köszönjük előre, s ha nincs már amúgy is agyonbombázva kéziratokkal, következő levelünkben küldök majd egy verskompozíciót (vajh viszontláthatok-e belőle valamit franciául?). Várakozással, meleg üdvözlettel

Amy

[Kézirat; boríték nélkül]

* * *

[Budapest] 1963. május 25.

Kedves jó Laci,
úgy látjuk, Brüsszelben kell összehalásszon minket. A vízumfejemények a következők: május 10.-én, Nr. 63 CN jelzéssel, – a Kultúrkapcsolatok, vagyis Antal Laci¹ kérésére –, a francia követség távirati úton kérte a fr. Belügyminisztériumot vízumunk megadására. A fr. Belügyminisztérium válasza további dokumentációt kívánt, ti. úti célként tanulmányút volt jelölve. Erre beadtuk Rousselot tavalyi meghívását (úgy is, mint fr. Írószövetségi elnök). De ez már csak a május 30-i futárral mehet, s úgyis tavalyi. Következő jó tanácsokat kaptuk: Rousselot újítsa, vagyis érvényesítse erre az évre meghívását saját aláírásával, ez bemutatandó a fr. Belügyminisztériumban, az ő engedélyük *táviratilag* jusson a *brüsszeli* fr. Főkonzulátusra, akik aztán beüthetik a pecsétét útlevelünkbe. Ez az *egyedüli* járható út, különben Weöresék macskaugrásokra Páristól visszafordulhatnak Pestre. Sajnos zavaros, nehézkes, ellentmondó úton ment ez a vízumügy, a legjobb szándékú emberek sem ismerik ki magukat a rendeletdsungelben. Komplikálta dolgunk, hogy kétféle útlevélről van szó, hivatalos + turista, nekem jó volt a magánmeghívás, Sanyinak viszont, úgy látszik, hivatalos kultúrcél kellett. Mindenesetre könyörgöm, a két név (Weöres és Weöresné) együtt fusson, egy engedélyünk legyen. Különben sose találjuk meg egymást. Tehát az itteni fr. Konzulátus Nr. 63 CN jelzéssel küldte mindkettőnk összekapcsolt kérését, és a fr. Belügyminisztérium Nr. 1224 CMD számmal kért részletesebb dokumentációt. Brüsszelbe május 30-án indulunk, az ott-tartózkodás nyolcnapos, hotelcímünk: Hotel Cosmopolite. Isten vele, Lacikám, átadom Sanyinak a szót, aki közben nagyjából rendbe jött. Meleg üdvözlöt

Amy

S. útlevélszám 23020. Amy 8321

Kedves Lacikám,
pár napja szalajtottak ki engem a kórházból arcüreggyulladásom után, műtét nélkül meg-
úsztam, ezért úgy látszik, utazhatok. Tehát máj. 30 – jún. 7. közt Brüsszelben leszünk. La-
cikám, remélem, a brüsszeli fordító-konferencián ott léssz, hiszen a magyar versek franci-
ára fordításában Neked van a legnagyobb részed, és legtöbbet áldoztál erre a célra.
Nagyon jó volna, ha Bruxelles-ben találkozhatnánk. Egyrészt, mert talán meg tudnád ol-
dani francia vízum-nehézségeinket (mindeddig makacsul megtagadták fr. vízumunkat).
Másképp, ha sehogy se engednek bennünket franc-ba, legalább Belgiumban együtt lehet-
nénk. A viszontlátásig is hálás szeretettel ölel

Sanyi.

Bp. 1963. máj. 25.

[Kézirat; boríték nélkül]

¹ Antal László (1924–1996) műfordító, 1962-től a Kulturális Kapcsolatok Intézetének munkatársa, az Európa Könyvkiadó későbbi vezetője.

* * *

Bpest 1963. dec. 4.

Kedves Lacikám,
hálátlanság tölem, hogy csak most írok. Lehetővé tetted első nyugati utazásunkat, ami az
életünk legnagyobb élménye volt, aztán hazatérésünk után még meg se köszöntem. Tu-
lajdonítsd krónikus hálátlanságomnak, de az atmoszféra-különbségnek is. Berekedt a tor-
kom, most kezd fölengedni. Az út, el és vissza, nemcsak gyönyörűség, hanem megráz-
kódtatás is. Most nekifogok a mai francia költők fordításának, a keveset, mely eddig
elkészült (két Goffin-vers) itt küldöm szeretettel. Ha itt lesz nyersfordítóm, Dobossy Laci¹
(jelenleg valahol Tifélétek kószál), nekilátunk Frénaud, Follain, Bosquet, Guillevic,
Vandercammen és mások fordításának is.

Köszönöm az Illyés-köteteket, mit Bajcsa Bandi² címére küldtél; még nem láttam,
mostanában fogja továbbítani. Várom válaszat, és le sem írható köszönettel, szeretettel
ölellek,

Sanyi.

Kedves Laci, most december 4-ről 5-re virradó éjjel fél háromkor lett a Sanyinak annyira
sürgős a levélírás, hogy engem is sürget, másképpen nem megy el a levél holnap! Mit csi-
nálhat ilyenkor a zseni felesége? Leül és ír a zseni, ahogy Illyés Gyula becéz engem. – Iga-
za volt. Páris után felfedezték Sanyit. Mindig a más tányérjén levő ebéd a vonzóbb, úgy
látszik, párizsi tányéron szervírozva már menübe illeszthető. Ha igaz. Ittlétünk első fele
mindenféle hivatalos és félhivatalos bajjal volt vegyítve, szerencsésen bele is betegedtem,
most meg a gyógyítás közben szerzett gyógyszeres allergiától szabadulhatok. Közben
egy kis kollekció Emily Dickinson-verset fordítottam, s rendeztem a házunk táját, ez az
egész. Legyen olyan jó, Lacikám, legyen segítségünkre, s írja meg Frénaud, Guillevic,
Bosquet,³ Clancier⁴ és Rousselot címét, mert baráti hazánkfíával pocskul halaszthattuk a
levélírást, de idegen nációbeli ne nevezzem a nevünkön. A karácsonyi üdvözlés fusson be
hozzájuk idejében, s nemcsak azért, mert illik, hanem mert őszintén szeretjük őket, hálá-
sak vagyunk minden jó szavukért. A drága Chaulot⁵ címét el ne felejtse! És a tündéri kis

Anselm mesterét se! Sanyi mindnyájukat munkába veszi majd, csak egy kicsit utolérjük magunkat. S kérem, el ne felejtse őket külön-külön üdvözölni a nevünkben, s különösen Frénaud-t a kis antik bagolyvárában. – Lám, ha elkezdtek egyszer a levélírást, alig tudjuk abbahagyni, pedig már hajnali fél négy van, s így itt az ideje, hogy köszöntsem Magát: jó reggelt, Monsieur Gara! Sokszor üdvözlö

Amy

[Kézirat; boríték nélkül]

- ¹ Dobossy László (1910–1999) író, irodalomtörténész, a levél keletkezése idején az ELTE docense, a hetvenes években a Sorbonne vendégprofesszora és a párizsi Magyar Intézet igazgatója.
- ² Bajcsa András (1911–1985) esszéista, műfordító, Weöres Sándor munkatársa a Pécsi Városi Könyvtárban. 1957 után Ausztriában, majd Franciaországban élt. Felesége, Blaskovich Hanna Weöres unokahúga volt.
- ³ Alain Bosquet (1919–1998) francia költő, író, kritikus, számos magyar költő (köztük Babits Mihály, Szép Ernő, József Attila, Füst Milán, Illyés Gyula és Weöres Sándor) fordítója.
- ⁴ Georges-Emmanuel Clancier (1914) francia költő, író, kritikus, a Gara által szerkesztett *Anthologie de la Poésie Hongroise de XIIe siècle à nous jours* (Seuil, Párizs, 1962) és *Hommage à Gyula Illyés* (1963) című kötetek egyik fordítója.
- ⁵ Paul Chaulot (1914–1969) francia költő, műfordító, Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes fordítója.

* * *

[Kártya; Budapest, 1963. december 27.]

Kedves Lacikám,
jólesett leveled, nagyon köszönöm. És a címeket is, ahová már írtunk.
Nem tudom, mik a kötetre vonatkozó kérdések, D. Laci¹ nem tud róla.
Boldog újévet! Hálás szeretettel ölel

Sanyi.

1963. dec. 27.

Kedves László köszönet a pontos és expressz címtáért! A szó szerint jégpáncéllal körülvett remetelakban igen kedves karácsonyt töltöttek el a remeték. Ajándéku az Angyal megjelentette a Jelenkorban a *Harmadik ház*-at.² Második karácsonyi ajándéku Fülep Lajos³ nagyon szépeket mondott róla s kult. exportra ajánlotta. Vajjon kelendő cikk lenne-e? Azt már nem tudja. Ugyan legyen már kedvük engem is a hamu és cserép alól kikotor-
ni és fr. vignettával ellátni. Én Emmanuel-re⁴ gondolnék. Ő se nagyobb, mint ez a vers. Majd küldünk példányt. Újesztendőre minden jót mindnyájunknak, a jókívánságokba talán még egy viszontlátás (pesti?) is belefér.
Szeretettel

Amy

[Kézirat; boríték nélkül]

- ¹ Dobossy László.
- ² Károlyi Amy *A harmadik ház* című költeménye a *Jelenkor* 1963/decemberi számában jelent meg.
- ³ Fülep Lajos (1885–1970) filozófus, művészettörténész, író.
- ⁴ Pierre Emmanuel (1916–1984) francia költő, esszéíró, Vörösmarty Mihály, József Attila és Pilinszky János fordítója.

* * *

Monsieur,
hallgat, mint a hal. Pedig de jó lett volna, ha megszólal. Így túl későn jutott tudomásunkra, hogy S. kézirata, mit emlékül és kézirat gyanánt hagyott a Műhely fiataljainak, szóbeli megállapodás és írásbeli szerződés nélkül, S. tudta és akarata ellenére megjelent kint. Könyörgöm, informáljon a dologról, a ránk szakadt tablót elképzelheti. Különben is rossz félévünk volt, tele izgalommal, betegséggel, hőemelkedéssel, munkával rogyásig. S. könyve itt heteken belül megjelent volna, egy betű változtatás nélkül – s most az egész leállítva. S nem is a megnevezés keseríti az embert (aki tíz évekig hallgat, megtanul örökkévalóságban gondolkodni), de az egész izgalmas, belepusztulnivaló hercehurca. Ebből elég ennyi.

No már most, mikor via Brüsszel értesültem, mennyi gondja-baja volt télen (leánya súlyos betegségével kapcsolatban, Úristen! száj- és körömfájás a párizsi aszfalton), elhatároztam, hogy segítek Magának nyersfordítás-ügyben (segíts magadon, a Gara is megsegít). S kérésemre Dobossy László lefordította a *Harmadik ház*at. Fülep pontosnak, sőt szépnek találta a fordítást. Íme, itt küldöm. Egy-egy „magyarizmus” ugyan nehezen megy át a franciába, de ugyan hol van a francia költő, aki nyelvi telitalálattal átsegíti az idegen közegbe? (Ilyenre gondolok, mint: „meglakni a lakást”, „dél-kenyérbél”, stb.) Fülep továbbra is a XX. sz. magyar líra legjelentősebb alkotásai közé sorolja, s Dobossy is valami nagyon meghatott intenzitással dolgozott rajt. Nos, talán az L’VII.-ben lenne helye a nap alatt? Legyen szíves, válaszoljon postafordultával. Vigaszra és biztatásra nagyon szükségünk van

Amy

Hálás szeretettel gondol Rád és ölel

Sanyi.

[Kézirat; boríték nélkül]

A WS-LÓLÁB

Weöres Sándor: Egybegyűjtött levelek I–II.

„Ki vagyok én? Mindenki. – Hol lakom én?
Minden emberben, ezerféle alakban.”

(Weöres Sándor: *Bolond Istók*)

[Óvodától egyetemig]

Weöres Sándor költészetére folyton rá kell csodálkoznunk, mióta csak legelső varázsigéit meghallottuk az óvodában. A gyerekeMBER még úgy ismerkedik meg Weöres verseivel, énekelhető-mondható rigmusaival, hogy a szerző neve jóval később, tíz-húsz év távlatából, az olvasás periódusában tudatosul csak. (WS legjobb sorai számomra azóta sem halványultak, de most, amikor a lányom mondogatja – hihetetlen gyorsasággal tanulva meg – verseit, kénytelen vagyok ismételten rácsodálkozni költői zsenialitására.) Később, felnőtt korban ismét rádöbben az ember, mennyire „eleven áram”-ként hatnak Weöres versei: ma is, ennyi idő elteltével – ami igazán a művészi érték próbája –, „megrázkódik az ösztön, érzelem, ész, képzelet, szellem, az egész lény” (miként a szerző ezt el is várja *A vers születésétől*). Közhely, hogy Weöres valóban zseni volt, ám ez a „tudás” mára inkább elfelejtett és megkopott evidenciának tűnik, hiszen az óvodán kívül nemigen esik szó manapság Weöres Sándor költészetéről. Ez egyrészt talán annak az ismert jelenségnek is köszönhető, hogy bizonyos időszakokban talán túl sokat és túl didaktikusan emlegették és bizonygatták zsenialitását, ami végül mindig kivált valamiféle ellenreakciót a kortársirodalmi közösségből (gondolom, elég itt az egyik legutolsó, a hetvenes évekbeli Szilágyi Ákos-féle pamfletre utalni). Weöres nemrég megjelent (majd az özvegy által viharos körülmények között visszavonatott) levelezésgyűjteménye nem volt ugyan revelatív hatású felfedezés, hiszen a levelezés nagy része már olvasható volt a legkülönfélébb gyűjteményekben, folyóiratokban és kéziratárakban, ugyanakkor hiányzott ez a gyűjteményes változat, amelyet akár önéletrajzi regényként is végig lehet olvasni ebben a formájában (a pikánsabb, izgalmasabb témát kedvelők is találhatnak csemegét, Babitsnak például, meglepő módon, a szakmai problémáin kívül beszámol arról is, hogyan vesztette el a „szűzségét”). E levelezésgyűjtemény egészében visszaigazolja azt a feltételezést, hogy WS próteusziként emlegetett költészete már a 20. század első felében sem volt könnyen bepassezítható a megszokott-kialakított trendbe. Hiába látszik levelezése alapján is egyértelműnek – a verseiből már ismert („Szememnek Ady adott új mezőt, / Babits tanított ízére a dalnak / és Kosztolányi, hogy meg ne hajoljak / ezt-azt kívánó kordivat előtt”) – fő mesterek névsora, Weöres először is mesterei hangját tanulja meg, formatudását sajátítja el tökéletes módon, hogy később mindazt, ami számára e mesteri tudásból stíluselemként használható, szervesen beépítse saját költészetébe, és – a negyvenes évekre – jól felismerhető, igen magas színvonalú költői világgá emelje. („Mert a génius sugalmára / figyel és szóvá megformálja: / rögzös lényét elviselem / estig, / de mindörökre nem.”) A Weöres-levelekből kiolvashatóak szerzőjük irányultságai, tapogatózásai, tájékozódásai, melyek konkrétan is dokumentálják az őt ért hatásokat. Ám WS művészetével szemben hihet-

len óvatosságra van szükség, csupán felületes olvasóként emelhetünk ki egy-egy konkrét nevet vagy irányzatot, valamilyen stílust vagy gondolatiságot – hatását felismerve – egy-egy vers kapcsán. Weöres ugyanis kísérletező szellemű alkotóként, a szavak alkímistájaként valóban Próteuszként váltogatta – a versformák mellett – megjelenési alakjait (Tandori Dezső is figyelmeztet, hogy ezek a hasonulások, átalakulások sohasem „szerepjátékok”), zavarba hozva, elbizonytalanítva egyúttal leghívebb pártfogóit is, hogy „ki beszél” és „honnan”. Személyiségének versbeli tettenérhetetlensége és infantilis-játékos hajlama miatt – melyek olyan örök érvényű korai darabok keletkezését idézték elő, mint a *Hároníreszes ének*, a *Dalok Na Conxy Pan*-ból, a *Rongyszőnyeg* vagy *Az éjszaka csodái* – az éncentrikus magyar irodalomban, enyhén szólva, rendhagyó jelenségnek számított és számít ma is. Hiába került be meglepően fiatalon a *Nyugat* köreibé (és hiába publikált ott a statisztikák szerint szinte legtöbbit), már egészen korai dolgait is – a biztatások és elismerések ellenére – némi bizonytalan bizalmatlanság fogadta. (Ahogy Babits is írta már az első kötet kapcsán: „Weörestől még *kiszámíthatatlan* meglepetéseket várhatunk” – az általam kurzivált jelző aggályokra enged következtetni...) Nyilván nem alaptalanul, hiszen elég ijesztően – és furcsán – hathatott Weöres ígérete az én-reflexív első *Nyugat*-nemzedék szemében, hogy *rímbe ránt majd tücsköt, bogarat*. Akármilyen simának és szerencsésnek is mondható – a tények ismeretében, kívülről (és utólag) – Weöres indulása, majd kibontakozása, a hagyományos folyóiratstruktúrákból folyton kilógott a WS-lóláb. Egyedül pécsi tartózkodása, egyetemi éveit jelentették számára a független próbálkozások idejét – a szellemi társak közelségét (Halasy-Nagy József, Várkonyi Nándor, Fülep Lajos, Zalai Béla) és a kortársak jelenlétét (Tatay Sándor, Takáts Gyula, Csorba Győző stb.). Pécs tehát olyan alkotói műhelyt jelentett WS számára, ahol korlátok nélkül valósíthatta meg saját elképzeléseit, kipróbálhatta magát irodalomszervezőként, kamatoztathatta remek kapcsolatteremtő képességét a különböző folyóiratok, nemzedéki antológiák szervezőjeként is. E felszabadító lehetőségek és a termékenyítő felszabadulás meghozta eredményét, Weöres kiadhatta első köteteit, ezáltal megteremtve a lehetőséget, hogy a dícséreték mellett az őt eztán folytonosan érő bírálatok is megszülethessenek. Felszínre emelve tehát a problémát, melyet újra és újra felhoznak majd a költő egész életén keresztül, hol vádként, hol jóindulatú kritikaként tüntetve fel. Kenyeres Zoltán fogalmazza meg monográfiájában legegyszerűbben és talán legpontosabban is ennek mibenlétét a fiatal Weöres kapcsán: „...hittel vállalta a nem politizálás politikailag is sokkoló hatását. Irodalomszemlélete, ízlése már a kezdettől eltért az uralkodó nemzeti klasszicizmustól.”

A magyar irodalomnak rendre megvannak a rendhagyó, renitens alakjai, akikkel – egy-két divathullámon túl – nemigen tud mit kezdeni. Egy ilyen hullám felkapta mostanában – örvendetes módon – Szentkuthy Miklóst is, de ki tudja, meddig tart, s hol dobja őt partra. (Franciaországi sikereit is mintha kicsit szégyellnénk.) Füst Milánt például csupán mint esztétát, egyetemi előadót érték valódi sikerek... Weöresnek pedig a nyolcvanas években látszott utóreneszánsza lenni, azóta nem kapta fel újabb hullám, pedig a többieknél jóval populárisabb, noha hasonló terjedelmű életművet hagyott ránk. Mindez semmiképpen nem szemrehányás (kinek is?), csupán Weöres helyzetét végiggondolva óhatatlanul szembe kell néznünk a rendhagyó, sokrétű életművek feldolgozásának problematikájával. És azzal, hogy már a negyvenes években is ugyanazért támadták Weörest, mint amit még a nyolcvanas években is a fejére olvasnak majd. WS pedig őszintének tűnik, mikor – még egészen fiatalon – legyint milderre:

„Csak játék, mondja dalomra a kortárs,
s a jövő mit se szól rá, elfeled.
Verseimet ajánlom a falaknak,
úgy írtam, ahogy nekem jólesett.”

Utólag – több mint fél évszázad távlatából – jól látszik, önironikus jóslata bevált, nem csak a kortársai gondolták így. Időközben életműve lezárult, s megkerülhetetlenné vált, pontosabban igen nehéz körbejárni, nemcsak a terjedelmi okok és a színvonalát tekintve erős ingadozások, hanem a sokféle irányultság, stílusréteg miatt is. A számtalan korabeli értelmezés, a több – még WS életében megjelent – monográfia ellenére ma is Weöres egyedisége, folytathatatatlansága jelenti a legfőbb problémát, a minden szempontból kiemelkedő, de rendhagyó életmű. És ilyenkor az irodalomtörténet-írás mindig nehéz helyzetben van, új szempontok alapján kéne értelmeznie, elhelyeznie a magyar irodalom összefüggésrendszerében. Weöresnek sajnos nincsenek mai, számára kanonizációt kivívó értelmezői. (Schein Gábor kitűnő kis könyvecskéje, hűen az Elektra Kiadóház „Életkép sorozat” eddigi törekvéseihez, Weöres portréját életszerűvé, olvashatóvá teszi ugyan, de valójában inkább csak segédtankönyvnek tekinthető a középiskolások számára, bármennyire élvezetes is.) E kétkötetes levelezésgyűjtemény megjelenése például jó alkalmat teremthetett volna WS életművének újraértelmezésére...

[Kedves Mestereim]

E levelezésgyűjteményből, pontosabban Weöres Sándor levélválaszaiból (mert sajnos csak ezek találhatók itt) az életműből kevésbé kikövetkeztethető kapcsolatok-viszonyok, a művek konkrét és elméleti háttere is remekül kiolvasható. A kordokumentáción túl a fiatal, pályakezdő költőt emberi oldaláról is megismerhetjük valamennyire a szellemi-szakmai-baráti dialógusok közben. (Idősebb korában sok interjút adott, így akkori gondolatait-érzéseit viszonylag jól ismerjük.) A leveleiből feltűnő választott mestereivel szembeni alázata, mely mindig őszinte, ám soha nem megalázkodó viszonyt sejtet. Bámulatos ugyanakkor az a diplomáciai készség, ahogy a tizen-huszonéves költő elfogadtatta magát a korszak szellemóriásaival, akik – nem éppen melleleg – egymást sem nagyon respektálták. Levelei akár útmutatásként is értelmezhetőek a költészete felé, egyfajta bevezetésként, illetve az őt ért hatások sokrétűségének dokumentumaiként. Nemcsak a Kodállal megbeszélt ritmikai problémák, a Babitsékkal megkonzultált poétikai tervek, a Fülepnek, Hamvasnak vázolt tematikák és elképzelések adalékok mind-mind Weöres próteuszi alakváltó kényszeréhez, hanem a hivatkozások-utalások is az őt foglalkoztató személyekre, művekre.

Weöres korábban leszögezett folytathatatatlansága azt is jelenti, hogy követhetetlen. Fontos ezt kiemelni, mivel a „Vezess vagy kövess!” ősrégi elve alapján ez is WS tanítványi aspektusát hangsúlyozza, mint ahogy ő maga erre törekedett egész élet(műv)én keresztül. Hamvas Béla híressé vált *Medúza*-kritikájában (1944) ugyanezt hangsúlyozta, bár látszólag elmarasztalta a költőt amiatt, hogy szerinte túl hamar lépett a nyilvánosság elé, s nem keresett magának „Mestert”. WS leveleiből azonban kiderül, hogy igen nagy intenzitással kereste Mesterét, sőt a legkiválóbbakból állította össze magának a Hamvas által hiányolt, Egyetlen, Igazi, Idealizált Mester alakját. Ettől függetlenül mindegyik „rész”-Mesterét megtisztelte azzal, hogy „Kedves Mesterem”-nek szólította, így Kosztolányit, Babitsot, Kodályt, Füst Milánt és Hamvast. Míg azonban Hamvas kizárólag szellemi (metafizikai szintű) vezetőre gondolt a Mester kapcsán, addig Weöres számára ez jóval tágabb kategóriát jelentett. Weöres és Hamvas vonzódása teljesen érthető, egyazon irányba tartottak (a Teljesség felé [sic!]), egyikük a filozófia, másikuk a költészet területét tartva ehhez megfelelő terepnek. Hamvas gondolkodásmódja azonban inkább katalizátornak tekinthető Weöres versvilágának kiteljesedése szempontjából. Pillanatnyi elragadtatottságát mégis érdemes illusztrálni egy Kenyeres Imrének (a *Diárium* szerkesztőjeként ő íratott Hamvassal a *Medúza*-kötetről) szóló levél részletével: „Szerintem Hamvas kritikája zseniális; roppantul örültem neki, főként azért, mert rengeteget tanultam belőle. Pompás úgy is, mint kritika; de

főként pompás mint esztétikai manifesztum. (...) rámutat arra, amit a mostani lírikusok néhány tapogatózva keres: hogy a mai költészet szükségszerűen csakis orpheusi lehet..." A levél egésze jelzi, hogy WS nem a dicséretnek örül Hamvas írásában, hanem saját addigi törekvéseinek visszaigazolását olvassa ki belőle. (Hamvas ellenben egészen a haláláig Weöresben látta a potenciális tanítványt, s mivel ez a szándéka kudarcba fulladt, nem fogadott egyetlen tanítványt sem maga mellé...) Visszatérve a *Medúza*-kritika hatására, Weöres kinyilvánította rokonszenvét Hamvas gondolkodásával, ugyanis a következő könyv, *A teljesség felé* ajánlásában deklarálta: „Hamvas Bélának, mesteremnek köszönöm, hogy megírhattam ezt a könyvet..." A Mester reakcióját szintén ismerjük, ismét értő kritikát közölt a neki dedikált kötetről, kitérve a helyzet furcaságára és helyeselve Weöres költői törekvéseinek (ami ugyan itt éppen próza, híján a legjobb weöresi erényeknek, ritmusnak, rímnek) új irányvonalát, sőt egy további verseskötetről (*A fogak tornáca*) is értekezve biztosította tanítványát szellemi támogatásáról és a helyes útról. A kortársi kritika azonban ellenségesen és értetlenül viszonyult *A teljesség felé* prózai kísérletéhez, közhelyszerűséggel vádolva. (A művet fél évszázaddal első megjelenése után ismét kiadták önálló kötetként, de tényleges rehabilitációja vagy újrafelfedezése már a hetvenes évektől elkezdődött – WS hatvanéves jubileuma környékén. Bata Imre ellenben még e levélgyűjtemény utószavában is fontosnak tartja megvédeni Weörest a hajdani kritikákkal szemben...)

A teljesség felé megjelenése utáni években, tehát közvetlenül a háború után, a Hamvasét kivéve egyetlen értő (pozitív) elemzés jelent csak meg Weöresről, mégpedig Szentkuthy Miklós tollából. Szentkuthy alapos és pontos tanulmánya abszolút elismerőleg szól a Weöres-művekről általában, s az egész életmű azóta is érvényes ismerveit már 1947-ben megfogalmazza. Szentkuthy szerint WS „rendkívüli jelentőségű” műveiből kiderül, hogy a szürrealizmus és a realizmus nemhogy ellentétei, hanem kiegészítői egymásnak, hogy a „gyermeki” szeretet és a „pisztrángvillódzású, fölényes” humor süt át sorain, s hogy „Weöres műve is [a] születő magyar népmese és [a] legrafináltabb nyugati ‘doctus’-költészet naivan tiszta összeolvadása” stb. Szentkuthy burkolt rosszallása jól érzékelhető azért a tanulmányból, szerinte *A teljesség felé* elhibázott, didaktikus-közhelyes volta miatt valójában Hamvas hibáztatható. Egy 1943-ban Várkonyi Nándornak írott Weöres-levél részlete talán ezt a radikálisan bekövetkezett változást magyarázza: „Eddig azért volt nálam a tartalom mindig satnyább a formánál, mert valahogy visszásnak éreztem, hogy versben mondjam el azt, amit prózában is elmondhatnék. Így aztán a forma lett a fő, és a tartalom csak mint a forma szőlőkarója szerepelt.” Amit ebben a levélben a forma elsődlegessége kapcsán elmond, ez az auditív formakésztség jelentette mindig is a Weöres-versek erősségét, a ritmika és a nyelv maximális összhangját. Ezzel szemben Hamvas mintha – önkéntelenül is – a mondanivaló, a prózaiság, a gondolatiság felé terelte volna Weöres figyelmét. Hamvas ominózus *Medúza*-kritikájában követendő példaként állította WS elé Rabindranath Tagore *Fireflies* (Szentjánosbogarak) című, szüira-stílusban megvalósított prózaversciklusát. (Beszédes tény az is, Hamvas abban az időszakban állította össze bölcséleti kézikönyvét, az *Anthologia humanát*. Az pedig felettébb furcsa, hogy Márai nagyon hasonló jellegű – akkoriban egymás után megjelent – prózaversköteteit egyetlen kritikus sem említi párhuzamként, még a *Füves könyvet* sem.) A végeredményt (a kötetet) tekintve úgy tűnik, az akkori tanítvány el is fogadta a mesteri útmutatást. A legtöbb kritika mégis egy Hamvason átszűrt Lao-cét citál elő hivatkozási alapként. WS azonban már jóval korábban, egészen fiatalon, tizenévesként olvasta és tanulmányozta a taoista mester művét. „Lao-cét fölakasztottuk anyám ágya fölé, Szűz Mária, Jézus és Szent József mellé” – írja Várkonyinak emléti párhuzamként, még a *Füves könyvet* sem.) A végeredményt (a kötetet) tekintve úgy tűnik, az akkori tanítvány el is fogadta a mesteri útmutatást. A legtöbb kritika mégis egy Hamvason átszűrt Lao-cét citál elő hivatkozási alapként. WS azonban már jóval korábban, egészen fiatalon, tizenévesként olvasta és tanulmányozta a taoista mester művét. „Lao-cét fölakasztottuk anyám ágya fölé, Szűz Mária, Jézus és Szent József mellé” – írja Várkonyinak a tőle kapott kép kapcsán, 1934-ben. Egészséges humorával már akkor negligálta az áhítat dogmatikus szerepét, ugyanakkor mégis jelezte tiszteletét: „Ha a túlvilágon is így összekeverülhetnének négyen, úgy hiszem, egész kellemesen elszórakoznának, bridge-ezéssel, vagy beszélgetéssel.” (E levélrészlet ismeretében nyilván nem tűnik véletlennek az első kötet, a emléti párhuzamként, még a *Füves könyvet* sem.) A végeredményt (a kötetet) tekintve úgy tűnik, az akkori tanítvány el is fogadta a mesteri útmutatást. A legtöbb kritika mégis egy

Hideg van Lao-ce-mottója, amely bármelyik későbbi Weöres-kötet előtt is állhatott volna a jelenségek világán túlmutató szándékával...) A tartalom megtalálását hirdető, Várkonyinak írt levél után paradoxnak – vagy csak *A vers születése* ismétlésének – tűnik, amit Weöres *A teljesség*-kötetben kisprózában is elmond *A versről*: „Olvass verseket oly nyelveken is, amelyeket nem értesz. (...) Jelentésükkel ne törődj (...) Így megismered a nyelvek zenéjét, s az alkotó-lelkek belső zenéjét. Seljuthatsz oda, hogy anyanyelved szövegeit is olvasni tudod a tartalomtól függetlenül is; a vers belső, igazi szépségét, testtelen tancát csak így élheted át.” Ez a sokszor idézett gondolat azonban egy igen hosszú, a költészettel és a költészetről folytatott meditáció lecsapódása aforisztikus formában. A tizenkilenc éves Weöres Sándor már ilyeneket írt Mesterének, Kosztolányinak: „Azt gondolom, hogy minden költészet belső ellentmondásból születik, és a vers nem más, mint e két ellentétes elem, a pozitív és negatív ideiglenes kiegyenlítődése, akárcsak az elektromos kisülés – ennél fogva egy költészet lelki-arcát csak vibráló és ellentmondó mozaikdarabokból tudom összerakni.” WS félelmetesen sokat tud a versről (mindent), a költészetről, amikor doktori értekezésként ezt a témát választ(hat)ja. 1939-ben elkészült meditációjával és vallomásával *A vers születéséről*, 25 évesen, amihez fogható elméleti és gyakorlati útmutatást korábban is talán csak Arany János tudott adni. A már évekkal korábban felmerülő töredékes gondolatok-vallomások a költészetről a levelekben rendre megtalálhatóak, s a disszertációban, *A vers születésében* válnak teljessé. De a levelekből is egyértelműen kiderül, hogy WS számára a forma volt a legnagyobb kihívás, mintha tényleg halálosan komolyan vette volna Kosztolányi levélbeli tanácsát, melyben azt írja neki: „Faragd a matériát. Csak így jöhetünk rá, hogy mit akarunk, nem gondolkozással.” E hatástörténet a versek esetében egyértelműen nyomon követhető, de Weöres leveleiben, nyilatkozataiban is gyakorta feltűnik önmagyarázatként. A levelek olvasása rávilágíthat arra is, hogy e „személytelennek” titulált költészet művelőjében egyáltalán nem biztos, hogy kizárólag a taoizmus vagy a teozófia tanulmányozása nyomán alakult ki ez a szokatlan, „keleties” nézőpont. Füst Milán költészetét például azért csodálja, azért tartja őt (is) Mesterének, mert „az ‘én’ helyett megint az egyetemet hangsúlyozza, meg a személyt nem centrumnak, hanem a mindenség egységes áramában föl villanó részecskének tekinti”. Ami pedig számára ebből a sokféle alapállásból – akkor – fontos volt, kiszűrhető és megtanulható, azt így foglalja össze értekező prózájában: „Az egyéniség nem elhatározott karlendítések sorozata, nem önmagunk jellegzetessé csonkítása, hanem átlagfölötti többlet, rendkívüli szellemi terepnumokra eljutás, szellemi szabadmozgás. Shakespeare és Goethe az egyéniségek, akik mindenkitől tanultak és mindenkihez hasonlítanak, nem pedig Hazafi Verai János, aki nem hasonlít senkire.”

[Az örök tanítvány]

Weöres éppen egyik legfontosabb Mesterével szemben fogalmazza meg legtisztábban ars poeticáját. Hamvas Béla és Kemény Katalin *Forradalom a művészetben* című közös könyve kapcsán írja meg észrevételeit levelében a gyakorló művész szemszögéből az elméleti megközelítésekkel szemben: „Csak egyet hiányolok benne: bármelyik művészetet tisztán spirituális szempontból nézed, nem pedig ‘mesterségbeli’ szempontból. A képekben azt vizsgálod, hogy általuk milyenfajta lelki elementumot sugároznak; s alig beszélsz önmagukban-véve színekről és formákról és vonalokról. Pedig úgy sejtem, hogy az a lelki elem, mely szín, forma, vonal által megnyilvánul: másodlagos ahhoz képest, amit az a szín, forma, vonal önmagában-véve jelent. A kép igazi valósága nem az, ami ‘benne rejlik’, hanem az, ami ‘ő maga’.” (Vas István egyik kötetéről jó néhány évvel korábban, 1939-ben hasonló kritikát mondott, miszerint nem az érzelmeit írja le, hanem reflexiókat, az azokról szóló gondolatait.) Weörest azonban több kritikusa is támadta, ugyanezt az idealizáltságot bírál-

va műveiben. A *Medúza*-kötet kapcsán kialakuló vita egyik fő érve is ez volt, meg hogy Weöres adjon számot „művészetének reális emberi tartásáról”. Kardos László egy kritika kapcsán 1946-ban megírja, hogy kérésükre Weöres felolvasta egyik új versét, amelyet a hallgatóság (Illyés, Kassák, Keresztury stb.) érthetetlennek tartott. Weöres erre sorról sorra elmagyarázta nekik a verset, amit Kardos így nyugtázott: „Oly átjártan, oly végleges meggyőződöttséggel, olyan sugárzó hittel mutogatta a szavak titkait, hogy – a családottságon túl – valósággal megrendített. De el kellett gondolkodnom azon, nem jutott-e zsákutcaba az a művészet, amely nemcsak tömegekhez, hanem íme, kiválasztottakhoz se szól, költészet-e a szónak akár legmodernebb értelmében az az alkotás, amelynek egyetlen értője maga a költő.” A *sorsangyalok* című versről van szó, melynek elemzését épp e vita kapcsán kénytelen volt leírni Fülep Lajosnak is, így az elemzés a levelezésgyűjteményben hosszú oldalakon keresztül, versszakról versszakra nyomon követhető a nyelvi megformálás mikéntjétől a háttértartalomig. Weöres tehát tisztában van azzal, amit csinál: „...tudom azt, hogy ha kísérletem nyaktörő, csak az én nyakam törik ki; s ha kísérletem eredményes, ez az eredmény mindenkié” – írja Fülepnek. „Hogy a vers tartalma, a sorshatalmakról való tanítás hogyan bújít bele az értelmetlen sorokba, s hogyan vált az egész vers gerincévé: ezt nem tudom. Ez a művészet csodája, hogy az ember sokkal nagyobb szarik, mint amekkora a seggén kifér. A művészet nyilván nem evilágról való; az elemzés csak addig a kapuig tudja nyomon kísérni, ahol az ismeretlen kezdődik.” A *sorsangyalok* példája és az egész hosszú, magyarázó levél feltárja, rámutat és jelzi, hogy a weöresi versvilág, az egyes darabok az anyagkezeléstől a témaválasztásokig igen sok rétegből, nagyon bonyolultan épülnek fel, melyet kívülről, kritikusként rekonstruálni szinte lehetetlen. Nyughatatlan kísérletező szelleméből – amely nem az avantgárd romboló szellemiségéből fakad, hanem a hagyományokhoz való kötődés szintetizálódik újító szándékaival – számos olyan mű született, amelyre ma joggal vagyunk büszkéek mint „nemzeti örökségünk” alappilléreire. (A felsorolás persze veszélyes – és elég hosszú – lenne, s nyilván kimaradna jó néhány cím...) Az idő tájt azonban a weöresi kísérletezés egyéb darabjai (*Táncdal, Örvény*) hasonló vitákat-megütközéseket keltettek. Talán az őt negligálni kívánó vitapartnereknek szánt gesztusként is felfogható, hogy 1946-ban három kötete is megjelent, bár ettől függetlenül – ezután – Weörest tényleg sikerült az irodalmi élet, a „pálya” szélére szorítani, s tíz évig – a nyilvánosság előtt – elhallgatni/elhallgattatni. A társadalmi (politikai) realitásérzék hiánya csaknem a rendszerváltozásig követi (üldözi) majd Weöres Sándor műveit vádként és kritikaként. A Weöres-életművet valóban az apolitikusság jellemzi, de társadalmi érzéketlenséggel egyáltalán nem lehet vádolni, s ez nem csak a nagy verseiből derül ki egyértelműen (*A reménytelenség könyve, XX. századi freskó, Háborús jegyzetek, A szörnyeteg koporsója, Majomország* stb.), hanem levelezéséből is pontosan kirajzolódik WS szociálisan igen érzékeny emberi tartása. E vádak gyökere valójában Weöresnek a kezdetektől meglévő személyiségmentes (-ellenes) lírai törekvéseiben keresendő, melyekben szívesebben választotta a mítoszok újrainvitálását vagy a játékos, hangzásalapú szókombinatorikát, a halandzsaverset, mint az alapvetően énközpontú magyar irodalmi hagyomány meglévő módszereit. (Bár a harmincas évek közepén, a nemzedéki antológia idején Babitsék, az „öregek” éppen a radikalitást, a kísérletező újat keresést hiányolták a „harmadik nemzedék” költészetéből. Természetesen a politikára szűkítve...)

Weöres igazi tanítvány, megtanult mindent a mestereitől, amit érdemesnek velt. Valószínűleg tisztában volt vele, hogy abban a korban, amelyben él, (már) nincsenek mesterek. Találhatóak azonban olyan emberek, akiktől rengeteget lehet tanulni, szakmailag-szellemi-le, akiket tudatosan és nagyon jó érzéssel választott ki. Apakomplexusa nemcsak mesterfüggőségéből és mesterkereséséből derül ki egyértelműen, leveleiben egészen konkrétan ír is arról, hogy gyerekkorában és fiatalemberként folyton menekült otthonról, az apja elől, aki nem értette és nem értékelte, katonát, gazdálkodót szeretett volna fiából nevelni. (Bata Imre kitűnő érzékkel állítja e komplexust a levelezések fókuszába.) Ellentétben édesanyjával, aki már első próbálkozásait is támogatta, versesköteteket adott fia kezébe, előadásokra

vitte el s családi összeköttetéseit felhasználva beprotezsálta Babitshoz. (Weöres nagyon szorosan kötődött édesanyjához, amit számos igen nagy vers is bizonyít, apjával való konfliktusos viszonya viszont csak a levelekből derül ki. ...) Innen olvasva talán érthetőbb a WS verseiben állandóan jelen lévő matriarchális szemlélet, a nő, az anya pozitív szerepe is, és talán nem is olyan furcsák és érthetetlenek a fiatal Weöres diákos nagyotmondásai, ahogy egy kamaszodó gyerek szeretné apja csodálatát kivívni: „Tervezem ezenkívül, hogy majd lefordítom a Faustot, egyelőre csak 6 sor van meg, az se végleges.” (A megdöbbenőket persze e levéljegyzetei megnyugtathatják, tizenéves korában Weöres nem fordította le a *Faustot*. Sőt később se.) Elképzelhető, hogy haláláig meglévő gyerekes infantilizmusa és hihetetlen munkabírása, maximalizmusa is ebből a bizonyításkényszerből ered, Mestereihez való kötődései pedig ösztönös apakeresések, olyan apá(k)é, akik elfogadják, elismerik őt (szellemi értelemben) fiuknak. (Ezt azonban pszichológusoknak kellene megvizsgálniuk az életmű és a háttérinformációk kapcsán.) Talán az alkati sajátságok mellett ez is közrejátszott az örök tanítványi pozíció következetes megtartásában, a személytelen költői szemlélet kialakulásában és megőrzésében. Tény, hogy soha nem óhajtott mesteri pózban tündökölni, és minden körülmények között vállalta esendőségét. Ezért is furcsa Hamvassal való kapcsolatának váratlan megszakadása. (Ha azonban apakomplexusát komolyan vesszük, tekinthetjük szükségyszerű „apagyilkosságnak” is.) Persze, ma már nem lehet pontosan tudni, mi is történt valójában. A levelekből erre nem derül fény. (1947-es utolsó levele, vagyis távirata esküvőjéről ad hírt.) A Hamvassal szembeni „hűtlenség” (vagy eltávolodás) szép ellenpéldája is ide kívánczok a teljesség kedvéért, a másik Mester, Füst melletti kiállása. Amikor a *Sorsunk* – a zsidótörvények idején, Füst zsidó volta miatt – nem hajlandó leköszölni róla készített tanulmányát, Weöres kilép a Várkonyi-féle szerkesztőségéből.

A levelezésgyűjtemény által végül igazolható az a korábbi feltevés is, miszerint Weöres Sándor már a század első felében született műveivel a század második felének egyik legérdekesebb, renitens, ám mégiscsak reprezentáns alakjává vált. Vagyis a negyvenes évekre teljesen beérett „csodagyerek” munkái már ugyanazt a nagy formátumú költőt mutatják, amilyennek majd az ötvenes évek kényszerhallgatása, a hetvenes-nyolcvanas évek utóreneszánsza, a kilencvenes évek agyonhallgatása és remélhetőleg 21. századi újrafelfedezése után egyre inkább elismerhetjük. Az *Egybegyűjtött levelek* utószavában Bata Imre is ennek a véleménynek ad hangot: „Úgy alakítottuk gyűjtésünk körét, hogy az időbeli határok az 1929 és 1949 közti időt zárják egybe, vagyis húsz esztendőről van szó, arról a két évtizedről, melynek során kibontakozik az életmű szélessége és mélysége.” Az első leveleket egy furcsa, érzékeny kamaszfiú írja, alázattal és titkolt nagyravágyással kuporodva a mesterek lábai elé, míg húsz év múlva egy teljes mértékben kész költő dialogizál – nagyjából – ugyanazokkal a személyekkel a szellemi kibontakozás, a szakmai továbblépés esélyeiről és lehetőségeiről értekezve (még mindig alázatosan, de egyre határozottabban képviselve véleményét). WS tehát, aki elemzői szerint oly sok költőből merített saját költészetének kialakításához, végül is olyan sajátos (egyéni) helyet vívott ki magának „gyerekes” kísérletei és hatalmas szakmai tudása szintézisével, hogy szinte a mai napig bepassezthatatlan a Parnasszus márványkeménységű szoboralakjai közé. Talán, mert most is élő és eleven, amúgy pedig nincs (nem volt még szobrász), aki egy ilyen nyughatatlan szellemű manószobrot maradandóan meg tudna mintázni. Mert állandóan változásban lévő átalakulásai során hol itt, hol ott lógott ki az értelmezői Prokrusztész-ágyból a WS-lóláb. Ahogy ma is...

[Utóirat: „csak egy költő”?]

Mintha csak megjósoltam volna befejezhetőnek hitt írásomban, a lóláb-fűrészelés nem marad abba, és újabb problémákat okoz. A három ponttal nyitva hagyott zárlat kényszerűen folytatódik tovább. A közelmúltban két könyv is megjelent, amely érinti – ha nem is

alapvetően – a Weöres-levelezés alapján felvázolt kapcsolatrendszert. Az egyik Darabos Pál Hamvas Béláról írott monográfiájának legújabb változata (Hamvas Intézet, 2002), melyben a szerző komoly, tanulmány terjedelmű részt szentel Weöressel való kapcsolatának. Darabos, miként az tudós, filológus elméknél elő szokott fordulni, ha túl sok időt töltenek vizsgált „védőszentjük” árnyékában, túlzottan azonosult szerzőjével. A Weöres–Hamvas kapcsolat kezdetét, kialakulását vizsgálva még igen pozitívan látja a költő szerepét, akinek köteteiről Hamvas rendre értő kritikákat ír, és idézi Weöres írásos reagálásait, irodalmi művek, levelek részleteit. Aztán egy ponton túl (a fentebb már idézett levél részletéről van szó, melyben Weöres a *Forradalom a művészetben* című kötet kapcsán kifogásolja, hiányolja a primér, mesterségbeli szempontok számonkérését a művön) a monográfus hihetetlenül ellenséges lesz, pocskondiázza Weörest, „hisz csak egy költő”, hogyan is érthetné meg a magasabb szellemi törekvéseket. És ezen a ponton túl elhomályosodik Darabos Pál szemében az a tény, hogy Hamvas maga választotta tanítványul Weörest, és mint írásaiból kitűnik, igen-igen nagyra tartotta őt. (Más kérdés, hogy Weöres mégis a saját útját járta, nem a Mester által mutatottat.) Kapcsolatuk gyümölcsét, *A teljesség felé*-kötetet és annak recepciótörténetét szintén hosszan elemzi, és nagy kár, hogy a bugyuta „kommunista irodalomkritikusok” mellett (1945 után vagyunk) Szentkuthy Miklóst is okolja Hamvas és Weöres elhallgattatásáért. (Noha Szentkuthy hivatkozott írásában igen nagyra tartja WS költészetét, csupán *A teljesség felé*vel szemben voltak fenntartásai. Hamvas gondolkodásával való rokoníthatóságról pedig érdemes elolvasni Rugási Gyula Szentkuthy-monográfiáját, a *Szent Orpheus arcképét*, ahol a szerző éppen ezt az egymás felé tartó, párhuzamos viszonyt vizsgálja.) Komolyabb, konkrétabb vád azonban Weöressel szemben, hogy a költő Hamvas tanításában csak metaforát, formát és fikciót lát. Amikor azonban Darabos mindezt kifejti, részletesen kibontja-interpretilja, l’art pour l’art művésznek állítva be Weörest, kiderül, hogy hiába érti és elemzi olyan pontosan és mélyen Hamvas gondolatait, a monográfusnak a primér művészethez nincs füle. És ezt nem tudja, nem veszi észre. És azon felül, nem ismeri elég jól Weöres életművét sem, ami nem is csoda, hiszen nem száz oldalról van szó, és Hamvas-történetében is csak egyetlen epizód a rengetegből a Weöres Sándoré. De azért nem ártott volna óvatosabbnak lennie, ugyanis a másik Weöresről szóló könyv részleteiben évtizedek óta hozzáférhető könyvekben, folyóiratokban. Domokos Mátyás *A porlepte énekes* (Nap Kiadó, 2002) című kötetéről van szó, amelynek éppen az az egyik központi gondolata, hogy Weöres „a szó szerint értendő költő”, aki egy beszélgetés során „sültrealista”-ként aposztrofálja magát, mint Domokostól megtudjuk, halálkomolyan. A kötet akaratlanul is komplett válaszokat ad a Darabos által felvetett „vádakra”. Domokos Mátyás könyve kapcsán viszont csak azt az egyet sajnálhatjuk, hogy a szerző, aki hosszú évtizedekig volt a költő szerkesztője, barátja és műveinek legjobb ismerője-ismertetője, a már meglévő mozaikdarabokból illesztette össze saját Weöres-arcképét és nem a régóta hiányzó, igazi monográfiát írta meg, végre tényleg leporlandó a nagy Énekest.

Domokos Mátyásnak adott egyik interjújában Weöres egyebiránt éppen a tőle megszokott szerénységgel állítja, hogy ő Adyval, Babitscsal, Csézyval szemben nem költő, csupán kísérletező. „Valami átmenet a költő és a kutató között. Nem érzem egészen költészettnek azt, amit én csinálok. Sokkal inkább: kísérlet, kutatás.” És ezt a választ akár kisiklásként is értelmezhetjük Darabos „hisz csak egy költő”-vádja alól. De akkor kicsoda volt Weöres Sándor, ha bírálói szerint „csak” költő, maga szerint meg még az se – tehetné fel a naiv és ezek után teljesen elbizonytalanodott olvasó a kérdést. Választ azonban már csak a művekben talál. Én már felírtam egyet. (Lásd a mottót.)

AZ EGÉSZ ÁRNYÉKA

A romantikus töredékről

„Élet és világ! Csupa hiányos részlet!
A német professzorra bíz az Egészet,
Ő aztán logikus rendszerbe fogja,
S ha a világban mégis hézag akad:
Ott a hálósipka, ott a slafrokja,
Betömni vele a hézagokat.”

(Réz Ádám fordítása)

Heine sorai (*Dalok könyve*) szerzőjük derűs és szabad kedélyéről tanúskodnak. Ezen túlmenően azonban az 1820-as évek végének megváltozott hangulatáról is. A rendszer, vagyis az Egész eszméje ekkorra végképp a gúny tárgya lett; isteni attribútum helyett álarc csupán, amellyel a halandók egy része halhatatlannak szeretné álcázni magát. Heine nem csinál titkot belőle, hogy a király, vagyis a rendszer meztelen: isteni egésznek szeretné feltüntetni magát, de a szíve mélyén jeges félelmet érez, amit a rendszer és a józan ész álarcával igyekeznek leplezni.

Mitől ez a félelem? A töredékességtől, mondja Heine. Olyasmitől, ami egyébként tényleg félelmetes tud lenni. Ott lappang benne a szétesésnek, a felbomlásnak a veszélye. A töredék olyan, mint egy akna: ha rálépnek, robban. És vele robban sok minden más is: az irodalom éppúgy, mint az erkölcs vagy a szokások rendszere. Vagy akár az állam is. Van benne valami terrorisztikus. A közkeletű vélekedés szerint a töredék a 18. század végére esztétikai kategóriává küzdötte fel magát. Az esztétikai szemlélet azonban már maga is egyfajta megszelídítés eredménye: még a jénai romantikusok parttalan töredék-esztétikája mélyén is érezni a félelmet a töredék pusztító hatásától. Friedrich Schlegel egy híres fragmentumában sündisznóhoz hasonlította a töredéket: „A töredéknek, egy kis műalkotás gyanánt, teljesen el kell válnia a környező világtól, és önmagában kell teljesnek lennie, akár egy sündisznónak”.¹ Ám ha a kedves sündisznó metaforáját kitágítjuk, és – mint maguk a romantikusok is – az egész univerzumot egyetlen hatalmas töredékként kezdjük szemlélni, akkor ez a sün rettenetessé torzul, olyan lesz, mint Kafka „sajátos készüléke” *A fegyencgyarmaton* című elbeszélésben: nem faleveleket tűzdel föl, hanem élő embereket.

Az alábbiakban a romantikus töredéknek nem az esztétikai aspektusairól lesz szó, hanem erről a pusztító, az emberi életet fenyegető erejéről. Arról a képességéről, hogy, mint egy feltartóztathatatlan gépezet, magát az emberi egzisztenciát, a testet is beleértve, darabjaira vagdossa, töredékekre – más szóval: csonkokra – aprítsa.

* * *

¹ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. I. Abt., Bd. 2, München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas, 1958 ff. 197. o.

Heine az Egész álarcával leplezett félelemre figyelt fel. A töredék adott esetben akár önmaga elpusztítására és fölszámolására is szenvedélyesen ígert mond. És természetesen az életet is varázstalanítja: megfosztja az átfogó értelem illúziójától. Ezért van szükség hálósípkákra és slafrokokra: minden rést be lehet tapasztani velük, s az élet ekkor lekerekítettnek látszik. Olyan benyomás alakul ki, mintha lenne értelme, s a kezdete és a vége egybeérne.

„Az emberek abba pusztulnak bele, hogy nincsen erejük összekapcsolni a kezdetet és a véget”, írta a preszókratikus bölcs, Alkmaion, s mondása természetesen töredék formájában maradt fenn.² Másként kifejezve: kicsúszik a kezükből saját életük gyeplője, elvetik az Egészet, s pusztá létezésükkel a Töredék megtestesítői lesznek. Érthető, hogy a Töredékből mindig is az Egészbe vágytak: a halandóságból a halhatatlanságba. Az európai kultúra annak a Platónról Hegelig tartó honvágynak a történeteként is leírható, amely azt sugallta a költőknek, a gondolkodóknak, a hívőknek, de még a szerelmeseknek is, hogy a Töredék árnyékvilágából próbáljanak meg valamiképpen kijutni az Egész napfényébe.

Az Egészhez képest a Töredék mindig is árnyékszerűnek számított. De mi egyébnek lenne az árnyéka, ha nem az Egésznek? S ha ez így van, akkor fölvethető a kérdés, hogy vajon az Egész egyáltalán miért vet árnyékot? Miért nem éri be önmagával, saját fényességével? Miért kényszerül arra, hogy önmagán kívül eltűnjön olyasvalamit, ami azután őt magát rekeszti ki és tagadja meg? A gnózis egyik alapkérdése volt ez, amely a 18. század végén korábban nem tapasztalt aktualitást nyert. Egyszersmind pedig az Egészről leszakadt Töredéket is fényes karrierhez segítette hozzá.

Ugyanez a korszak kezdett páratlan szenvedéllyel választ keresni a Teremtő és a vele szembe forduló Teremtmény, a Jó és az önállósult, feneketlen Gonosz viszonyának a kérdésére is. A töredék 18. század végi pályafutása nem választható el a Gonosz eredetének a kutatásától, amely a romantika korszakában szinte senkit nem hagyott érintetlenül. Ez összefügg a Teremtőbe vetett egyetemes bizalom megrendülésével, amely már jóval a romantika kora előtt érezte a hatását. A 17. század derekán a legnagyobb puritán eposzban, Milton *Elvesztett Paradisom*ában Rafael ezt mondja Ádámnak, amikor az a világminőség titkait firtatja, vagyis az Egész működésébe szeretne bepillantást nyerni:

„.....A Menny magas neked, hogy
megtudd, mi megy ott végbe. Légy szerényen
bölcs, és csupán a dologoddal törődj;
ne álmodj más világokról: mi lények,
mily helyzetben, rangban lakoznak ott!
Érd be avval, mi föltárult neked:
nemcsak a Föld – a legmagasztosabb Ég!”

(VIII. könyv, Jánosy István ford.)

Az ember, ha kizárja a kezdetnek és a végnek a titkából, joggal érezheti magát semmibe hullott szilánknak, amely az Egészről lepattant. Ádám később ezt hányja a Teremtő szemére:

„...kértelek, Teremtő,
hogy sárból emberré gyúráj? Esdekeltem,
hogy a sötétből hívj elő...?”

(X. könyv)

² Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmann, Zürich, 1989. Bd. I., 215. o., 2. töredék

A kérdés magától értetődőnek hangzik. De az is magától értetődő, hogy másfél évszázaddal később ugyanez a kérdés egy olyan regénynek lett a mottója, amely a töredékesség kérdését a lehető legradikálisabban vetette föl. Mary Shelley *Frankensteinje* (1818) a töredékesség problémáját az emberi élet alaphelyzeteként mutatta be. A Démon, aki a regényben az őt megteremtő Frankenstein legbelső kételyeit és vágyait testesíti meg, és akinek a teste eleve töredékekből, vágóhidakról és hullaházakból összeválogatott testrészekből van összefércelve, úgy, hogy a varrások nagyon is jól láthatóak, a történet egy döntő pontján ezt mondja: „Arcom ocsmány, teremtem óriás. Mit jelent ez? Ki vagyok én? Mi vagyok én? Honnét jöttem? Mi az életem célja? Újra meg újra fölvetődtek bennem e kérdések, de választ adni rájuk képtelen voltam.”³ E kérdéseket a Démon akár Kant *Az ítélőerő kritikája* című művében is olvashatta volna. A következtetései azonban eltérőek Kantétól. A Démon annak az újkori embernek a jellegzetes árnyéka, aki elvesztette a bizalmát a Teremtőben, nem érzel magá mögött vagy fölött olyan metafizikai összefüggést, amelyre rá tudná bízni magát, és ezért a kezdetet és a véget sem tudja összekapcsolni. A Démon a regényben az életet úgy kapta, hogy azt senkitől nem kérte, és úgy fogja elveszteni, hogy efelől sem kérdezi őt meg senki. Az élet számára valóban egyetlen hatalmas töredék. Előzmény és következmény nélküli esemény.

* * *

A töredék emancipálódása a romantika korszakában a metafizika megropppanását volt hivatott ellensúlyozni. A töredék mintegy az Egész trónfosztását hajtotta végre, úgy, hogy miközben annak helyére lépett, ő maga vált új Egésszé – negatív univerzummá. A fény helyett a sötétség birodalmát alapozta meg, úgy, mint Heinrich Novalis *Heinrich von Ofterdingen*jében (1802), aki a regény töredékeibe torkolló vége felé a Napot is szétzúzza. Az éjszakai Nap birodalmát állítja helyébe, amely éppúgy fénylik, mint a nappal világa, csak éppen ennek a fénynek – mint Caspar David Friedrich éjszakai képein – halálos színe van. A töredék az éjszakai oldalról végrehajtott teremtés eszköze.

A töredék úgy terem, hogy ugyanazzal a gesztussal ki is oltja a teremtést. Az okozat (amit megteremtettek) eltörli az okot (a teremtő gesztust), s ezzel meg is előzi azt. A töredéknek az *Athenaeum* folyóirat körül csoportosuló teoretikusai mellett utalni kell egy olyan kortársra, akit egyébként nem szokás kapcsolatba hozni velük: Marquis de Sade-ra. A *Justine*-ben (1791) a libertinus Bressac a gonosztságot a természetre hivatkozva menti fel, visszautasítva a közkeletű vélekedést, miszerint minden okozatnak van oka: „Fontoskodó arccal próbálják belénk sulykolni, hogy nincsen hatás ok nélkül; folyvást azt ismétlik, hogy a világ nem önmagától jött létre; pedig a világmindenség egyszerre ok és okozat.”⁴ A világ nem összefüggő rendszer, hanem önmagában megálló részek össze nem függő halmaza, állítja Sade; minden önmagáért van, semmit nem lehet visszavezetni valamilyen Egészre. Ahogyan később a *Juliette*-ben a főhősnő megfogalmazza: „Korábban még a természethez igazodtam, de a gondolataim immár elszakadnak tőle. Talán éppolyan kevésbé függünk tőle, mint Istentől. Az okok és az okozatok talán egyáltalán nem is függenek össze.”⁵

Sade, mint majd egy bő évszázaddal később a patafizika elméletét kigondoló Alfred Jarry, az összefüggéstelenséget és a véletlent emeli törvényerőre, anélkül, hogy ennek a „törvénynek” bármilyen egybetartó erőt tulajdonítana. Ellenkezőleg: ez a törvény a „töredékek törvénye”, amely az egységes magyarázatok ellen hat. Hatására minden rettene-

³ Shelley, Mary: *Frankenstein*, Göncz Árpád (ford.), Kozmosz Könyvek, Budapest, 1977. 148–149.o.

⁴ D. A. F. de Sade, *Justine und Juliette*, I. kötet, Matthes & Seitz, München, 1990. 174. o.

⁵ Uo. 8. kötet, 180. o.

ressé válik. Ez a *halál* törvénye. A sade-i univerzumban halálos töredékekre esik szét a világ. Vagy – és ez ugyanazt jelenti – minden egyedi eset abszolút érvényre tesz szert, anélkül, hogy megszűnne egyedinek lenni. Az ilyen élet egyszerre dinamikus és bénult. A töredék egyfelől az egyszerűség megnyilvánulása, eleven és végtelen; másfelől megbonthatatlan, halálosan dermedt. Mozgékony, kifelé megnyíló, ugyanakkor befelé forduló, zárvány. Teremt, miközben vissza is vonja a teremtést.

* * *

A töredéknek ez a kettős aspektusa jól megmutatkozik, ha egymás mellé helyezünk két regényt, amelyben a töredékességnek hasonló szerkezeti jelentősége van: de Sade *Szodoma 120 napját* (1785), és Novalis *Heinrich von Ofterdingen*-jét (1800–02). Mindkét regény töredékes, még ha eltérő módon is. Novalis regénye elsődlegesen a szerző halála miatt maradt torzó. Ugyanakkor a regény szerkezete és tervezett kimenetele eleve kétségessé teszi a befejezhetőségét. A *Heinrich von Ofterdingen* olyan benyomást kelt, hogy nem Novalis halála miatt maradt töredékes a regény, hanem fordítva, a mű befejezhetetlensége miatt halt meg a szerző. A *Szodoma 120 napja* a maga nemében szintén torzó, még ha a könyv végére a szerző kitette is a pontot. E könyv töredékessége más jellegű. A *Heinrich von Ofterdingen* bizonyos értelemben vertikálisan végtelen: Novalis olyan metafizikai dimenziókat vázolt fel, amelyek túlmutatnak a hagyományos metafizikai gondolkodáson, s a regényt a soha be nem teljesíthető lehetetlen irányába nyitják meg. Sade regénye Novaliséval ellentétben olyan, mintha abroncsokkal lenne körülzárva. Ebben a zártságban jelenik meg a lehetetlen, a halál formáját öltve magára. A halálos lehetetlen pedig végül nemcsak felőröl mindent, hanem magának a regénynek a menetét is töredeztette és töredékessé teszi. Novalis műve attól töredékes, hogy a regény világát létrehozó erők explodálnak; Sade könyvének töredékessége az implózió eredménye. A *Heinrich von Ofterdingen* egy tűzhányó. A *Szodoma* sötétben izzó salakhegy.

A két regény töredékes jellege ennek megfelelően szimmetrikus: tükrözik, de ki is egészítik egymást. Mindkét mű a teljességre törekvés miatt maradt gigantikus torzó. A beteljesült Egész helyett mindkettőre az Egész hiánya nyomja rá a bélyegét. Mindkét szerző a mindenség Egészét akarta megragadni – olyan vehemenciával, amely a 18. századi francia, német vagy angol epikában ismeretlen. Ha párhuzamot kellene keresni, akkor Dante *Isteni színjátékához* kell fordulni: e két könyvben kibontakozó negatív univerzum csakis Dante pozitívba forduló univerzumához hasonlítható. Dante, illetve Sade és Novalis univerzumai egyfelől hasonlóképpen önmagukba zárulnak. Dante művének legvégén ez olvasható:

„Óh örök Fény, magadba ülve boldog!
Magadat érted csak, s magadtól értve
Magadat értőn szereted s mosolygód.”

(Babits Mihály ford.)

Sade univerzuma ugyancsak önmagába zárul; a szerző kifejezését alkalmazva: az általa bemutatott világ is ok nélküli okozat. Másfelől azonban ezt az univerzumot nem Dante Istene irányítja, hanem a környező semmi, amely fokozatosan ennek az univerzumnak a pórusaiba is beveszi magát. Durcet magas hegyek közé zárt kastélya, ahová a négy libertinus az áldozatokkal és a személyzettel visszavonul, olyan, mint egy magányosan keringő bolygó. Áthidalhatatlan szakadék veszi körül, ráadásul lakói, miután beköltöznek, az egyetlen hidat is lerombolják maguk mögött. Egy szolipszisztikus univerzum az eredmény. Ebben a mindenről leszakadt, önmagában teljes és mégis töredékes

világegyetemben kell megvalósítani a negatív teljességet. Ez pedig paradox módon éppen a töredékessége által lesz teljes. Sade előtt egy töredékes, negatív univerzum eszméje lebeg. Ennek segítségével kívánja lerombolni a pozitív Teljességet, amely elől libertinusai ide húzódtak vissza.

A negatív vagy destruktív Egész azonban nemcsak a pozitív Egészet pusztítja, hanem fokozatosan önmagát is fölemésztí – úgy, ahogyan Goya *Szturnusz* című festményén látható, amely nem sokkal később keletkezett (1820–23). Ezen a képen a gyilkos isten saját gyermekének a csonkját felfalva önmagát pusztítja el. Goya festménye esetében a keresztény mitológia és a Jézus-történet önnön ellentétébe fordul. Az istenbe vetett bizalom megrendülésével a Jézus-történet pusztító aspektusa lesz meghatározó. Goyánál maga az isten lesz töredékes azáltal, hogy darabjaira tépte saját gyermekét. Sade-nál hasonló folyamatnak lehetünk szemtanúi: Durcet kastélya azáltal válik beteljesült, mégis töredékes univerzummá, hogy fokozatosan minden a halál prédája lesz.

Ez a regény szerkezetében is megmutatkozik. A harmincadik napig a történet hagyományos regényként halad előre, a műfajra jellemző lineáris szerkezet szerint. A harmincadik nap végén váratlanul maga a szerző is színre lép, szót kér, följegyzi a hibákat, amelyeket addig vétett. És másnapról, december 1-jével kezdődően már nemcsak a perverziók felsorolása gyorsul fel, hanem maga a szöveg is megzavarodik. A teljességre törekedve Sade egyre kevésbé fejt ki az eseményeket: egyre töredékesebb följegyzésekre szorítkozik. Az egyes perverziókat egyfelől pontosan, józanul, szinte hideg fővel lajstromozza; másfelől mégis lázasan siet, kapkod, vázlatosan ír, s mindent töredékeiben hagy.

A töredék így lesz a *Szodomában* halálos princípium: mindent el kell mondani, de éppen ezért semmit sem lehet igazán elmondani. Sade szövege a *minden* és a *semmi* szorításában izzik. Az egyes bűnöknek nincsen előzményük (nincs rájuk magyarázat) és nincsen következményük (nincsen megtorlás, bűnhődés – egyáltalán: mindenki szó nélkül tér napirendre fölöttük). A felsorolt és listába vett bűnök emiatt igazából nem is nevezhetőek perverzióknak, hiszen kiszakadtak mindenféle morálisan értelmezhető rendszerből és kizárólag önmagukhoz mérhetőek. Saját töredékességük az egyedüli mérce – a bűnök mindegyike önmagában egy-egy kategorikus imperatívusz. A 18-19. század fordulóján Sade-nál mutatkozik meg a legnyilvánvalóbban a töredékesség pusztító, mindent fölemésztő hatása. A töredékek nála egy fragmentálódott univerzum híradásai, a lehetetlen megnyilvánulásai. Nem csoda, hogy egy pont után a *Szodoma* töredékei egyre szürreálisabbak lesznek. Egy libertinus, „miközben korbácsolják, hátulról megbaszik egy kecskét. A kecskének gyereke születik tőle, amelyet ugyancsak megbaszik, noha egy monstrem.”⁶ „Egy szodomita egy lánynak és egy fiúnak kiveszi a belső szerveit, a fiú szerveit a lány testébe helyezi, a lányét a fiúéba, bevarrja, háttal egymásnak egy oszlophoz köti őket és figyel, amint meghalnak.”⁷

Sade regényében a töredékek nem egyszerűen a szétesett Egész szilánkjai, hanem olyan gesztusok, amelyek elsődleges célja a teremtés már említett visszavonása. A *Szodoma* töredékei a végtelenségig izzanak – a szerzőnek nem kevesebb velük a célja, mint az, hogy általuk mindent felszámoljon, beleértve magukat a töredékeket is. A töredékek mögött, de bennük magukban is a növekvő semmit lehet érzékelni. Sade hősei legszívesebben a világegyetemet is megsemmisítenék. Mint a *Szodoma* egyik főszereplője, Curval megjegyzi: „Hányszor nem kívántam, hogy megragadjam a Napot, kifosszam az univerzumot vagy megsemmisítem az egész világot.”⁸

⁶ Marquis de Sade: *Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder Die Schule der Ausschweifung*, Dortmund, 1979, 2. kötet, 217. o.

⁷ Uo., 260. o.

⁸ Uo., 1. kötet, 215. o.

És ezen a ponton érdemes utalni a *Heinrich von Ofterdingen*-re. A derék, szinte ijesztően szelíd Heinrichtől távol állnak a libertinus eszmék, s a bűn helyett a jó ígéri meg. A maga módján azonban ő is éppúgy egyetemességre törekszik, mint a libertinusok, és éppolyan kizárólagosan gondolkodik, mint azok. Nem csoda, hogy Curvalhoz hasonlóan ő sem vágyik kevesebbre, mint hogy szétzúzza a Nap birodalmát. Igaz, őelőtte a jó eszméje lebeg. „Vajon mikor nem lesz többé szükség a világmindenségben több rettegésre, fájdalomra, hiányra és rosszra?“, kérdezi Heinrich a regény második részében Sylvestert.⁹ E kérdésből azonban éppúgy kihallani a gnosztikus felhangokat, mint Sade könyörtelen eszmefuttatásaiból. És a válasza is éppolyan radikális, mint a gnosztikusoké és Sade-é: ahhoz, hogy megszűnjön a gonosz és a szükség, a jelenlegi univerzumnak is meg kell szűnnie: „A mindenség végtelen számú, egyre nagyobb világokba záruló világokra esik szét. Végül minden érzék egyetlen érzékké lesz. Az egyetlen érzék, miként az egyetlen világ, fokozatosan valamennyi világhoz elvezet.”¹⁰ A pusztuláson át vezet az út ahhoz a beteljesedéshez, amit a második rész címe ígér (*A beteljesülés*), de amivel a regény természetesen adós marad. A világnak előbb töredékekre kell széthullania, hogy egy minőségileg új világegyetem születhessen – olyan, amelynek legbelsőbb elve ugyancsak az előzmény és következmény nélküli, minden kontextussal szembeszegülő töredékesség. Az a szürrealizmus, amely a *Szodoma* végén eluralkodik, Novalis regényének végén is föltűnik. Mindaz, ami természetfölötti, természetes lesz, a virágok és az állatok társalogni kezdenek az emberekről, a szereplők foglyul ejtik az évszakokat, véget vetnek az időnek, felszámolják a teret. Másként kifejezve: azt, ami van, fölszámolják, hogy helyet biztosítsanak annak, ami nincs.

* * *

Sade és Novalis a negatívan meghatározható Egész ígézetében fordultak szembe annak a pozitív Egésznek az eszméjével, amelyet az európai metafizikai hagyománytól örökölték. Ennek egyik legpregnansabb kifejtése *A szellem fenomenológiájában* olvasható (1807), ahol Hegel a vallás értelmezéséhez eljutva ezt írta: „Csak az Egésznek van tulajdonképpeni valósága, és ennyiben a tiszta szabadság formájával rendelkezik, szemben mindazzal, ami az időn belül nyilvánul meg.”¹¹ Aminek időbeni létezése van, az értelemszerűen szegényes, korlátozott. Más szavakkal: ez a véges, közvetlen létezés, a törekeny és korlátoktól határolt élet. Ami viszont korlátozott, az nem önmaga által olyan, amilyen; olyasmival meghatározott, amit benne magában hiába keresnénk.¹² Vagyis az, ami közvetlen, érzi és egyedi, végső soron attól nyeri el formáját, ami hiányzik belőle. Az Egész hegeli eszméje felől nézve a töredék az Egész hiánya miatt töredék. Hegel felfogása egy olyan két és fél évezredes metafizikai hagyomány betetőzése, amely a töredékességet eleve negatív előjellel látta el. „A töredékek – írta Luther –, legyenek bár a múlt romjai vagy a jövő töredékei, túlmutatnak önmagukon. Annak a teljességnek a feszültségében léteznek és hatnak, amellyel nem azonosak, és amelyet nem jelenítenek meg, és amellyé az, aki figyeli őket, kiegészíti. A töredékek az Egész kutatására biztatnak, de ezt ők maguk nem tudják kínálni és megtalálni sem engedik.”¹³

Sade és Novalis, valamint a romantikusok többsége az Egésznek ezzel a hagyomá-

⁹ Novalis' *ausgewählte Werke*, Leipzig, Max Hesses Verlag, é. n. 2. kötet, 137. o.

¹⁰ Uo.

¹¹ G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970. 498. o.

¹² G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1971, 1. kötet, 229. o.

¹³ Idézi: Karl F. Grimmer: *Geschichte im Fragment. Grundelement einer Theologie der Geschichte*, W. Kohlhammer, Stuttgart, 2000. 253. o.

nyos, a 18-19. század fordulóján egyre inkább csak erőszakkal fenntartható eszméjével fordult szembe. Miért kellett szembefordulni vele? Azért, mert a 18. században felgyorsuló szekularizációval párhuzamosan az Egész eszméje fölé boruló transzcendens védőburrok megrepedt, s az Egészet elevenen tartó isteni princípium elveszítette korábbi aktualitását. A *francia forradalom* című prófécijában William Blake 1791-ben ezt írta: „Isten, kit oly hosszan imádtak, távozik, akár egy olaj nélkül maradt mécses.” 1798-ban a fiatal Hegel így vélekedett: „Az érzés, melyen az új kor vallása alapszik, annak érzése, hogy maga Isten is halott.”¹⁴ 1804-ben pedig August Klingemann éjjeliőre így szól: „Hála istennek, léteznek a halál, s mögötte nincsen örökkévalóság.”¹⁵ Az emberek abba halnak bele, hogy nem tudják a kezdetet és a véget összekapcsolni, idéztük Alkmaiónt. A romantikusok viszont azt tapasztalták, hogy ha elveszett az isteni garancia, akkor az Egész (vagyis az állítólagos összekapcsolás) éppúgy nem védi meg az embert a halál végérvényességétől, mint a töredékes létezés. Erőt ezért elsősorban abból próbálták meríteni, ami az érzékelés számára megadatott: a halálosnak tapasztalt szétforgácsoltságból, amely annyira mégis eleven, hogy mint életet végig lehessen élni. „Káosz a világ. A semmi a születendő világ-isten”, írta Büchner a *Danton halálában* (IV. felvonás). Grabbe pedig így vélekedett: „Isten a semmiből teremtett. Mi teremtsünk romokból! Előbb verjük szét magunkat darabokra, hogy megtudjuk, kik vagyunk, s mire képesek!” (*Don Juan és Faust*, I. 2.)

A romantikusok számára a töredék éppúgy a nem-azonosság megnyilvánulása, mint a hagyományos keresztény felfogás számára. A döntő különbség az, hogy az ő szemükben e nem-azonosság nem a hiánynak, hanem a beteljesülésnek a megnyilvánulása. A lutheri (és hegeli) felfogás ezzel mintegy visszajára fordult: a töredék valóban túlmutat önmagán, vagyis nem azonos önmagával – de nem azért, mert a múltnak vagy a jövődönk a szilánkjá, hanem mert saját végleges töredékességének eszméjével terhes. A benne uralkodó hiány által teljeseedik be. Ez biztosít számára olyan belső végtelenséget, amelyhez csakis a pozitív Egész végtelensége fogható. A töredék éppen önnön nem-azonossága miatt válhat istenivé. A szekularizációs folyamat fölgyorsulásával párhuzamosan, a romantikával kezdődően figyelhető meg, hogy az Azonosság pozitív *eszméjét* (ideológiáját) a Nem-Azonosság pozitív *tapasztalata* váltja fel. A végső szó ettől kezdve azé a tragikus dualizmusé, amely Hans Urs von Balthasar szerint „hősiesen abszolútnak tételezi a befejezhetetlenséget (Nietzschénél), vagy pedig a töredék a ‘kudarcc’ (Jaspers) vagy a ‘halálra való nyitottság’ (Heidegger) során megtapasztalja a teljesség felvillanását”.¹⁶

* * *

Térjünk vissza az árnyékhoz. Szó volt róla, hogy a töredék az Egész – pontosabban az Egészben való gondolkodás – árnyékának is tekinthető. Ám ha a töredéket „emancipálják”, ha kiemelik abból a metafizikai összefüggésből, amely az európai kultúra hagyománya során boltívként magasodott fölébe, akkor az árnyék is önállósul, autonómmá válik, leszakad a „testről”, amelynek addig függvénye volt, s maga lesz sötétlő fényforrás. Peter Schlemihl története kívánczik ide, amelyet Chamisso 1814-ben tett közzé: az árnyék itt nemcsak metaforikusan, hanem ténylegesen is leszakad a hordozójáról és önállósul. Schlemihl két darabra esik szét, a lénye fragmentálódik. Az árnyék nélküli test éppúgy egy csonk benyomását kelti, mint a test nélküli árnyék. Goyának a háború borzalmait ábrázoló, ugyanebben

¹⁴ G. W. F. Hegel: „Glauben und Wissen”, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. H. Glockner, Bd. 1. Fr. Frommann - G. Holzboog, Stuttgart 1958. 433. o.

¹⁵ August Klingemann, *Nachtwachen von Bonaventura*, Insel, Frankfurt am Main, 1974. 169. o.

¹⁶ Hans Urs von Balthasar, *Das Ganze im Fragment. Aspekte der Geschichtstheologie*, Benziger, Einsiedeln, 1963. 104–105. o.

az időben készült (1810–20) rézkarcain láthatóak hasonlóképpen megcsonkolt testek – test-töredékek – (39: *Dicső dolog! Halottakkal!*), illetve, valamivel korábban (1799) a Caprichos-sorozat némelyik darabján Schlemihl árnyékához hasonló önállósult árnyékok, amelyek szintén töredékes mivoltukban fenyegetőek (3: *Itt jön a fekete ember*, 52: *Mire képes egy szabó!*). Chamisso elbeszélése után egy évvel jelent meg Hoffmann *A homokenyér* című története. Itt látványosan mutatkozik meg, hogy a test akkor válik töredékessé, ha a lélek is elveszíti egész-ségét, egy-ségét, és megbomlik, azaz töredékek halmazára esik szét. Olympia töredékekből, szerves és szervetlen darabokból mechanikusan egyberakott teste pontos tükörképe Nathanael ugyancsak darabokra esett lelkének. És hasonlít természetesen Kunigunda testére Kleist *Heilbronni Katicájából* (1810), illetve előrevetíti Frankenstein teremtményének a testét Mary Shelley regényéből (1816), ahol a Démon így jelenik meg: „sárga bőrén majd hogy át nem tetszett az izmok és artériák működése”.¹⁷ A démon azonban maga is tükörképe, önállósult árnyéka Frankensteinnek, akinek a lelke éppúgy darabokra esett szét, mint Nathanaelé vagy Schlemihlé.

A *Frankenstein*ben az emberi kreatúra töredékessége magának a teremtnak a kérdésével fonódik egybe. Ha a Teremtő (Frankenstein) eleve fragmentálódott lény, akkor teremtményének is a töredékesség a természetes állapota. A 18-19. század fordulója idején LaMatrie elméletét az ember-gépezetről sokan nemcsak föllevenítették, hanem tovább is gondolták: az ember olyan gépezet, amelyből – Blake-et idézve – elszivárgott az olaj, s emiatt a test csikorog, zörög, darabokra esik szét.

A szekularizáció folyamatával párhuzamosan a test kiszakad abból a tágabb összefüggésből, amelynek korábban része volt. Az erre vonatkozó szakirodalom szerint a test „önállósulása” a francia forradalommal hozható összefüggésbe: amíg korábban a király és Krisztus időn kívüli teste számított mérvadónak, addig a 18. század végére a politika színterére lépő individuum időbeli, „civil” teste lett reprezentatív.¹⁸ Ezt azonban ki kell egészíteni azzal, hogy a „civil” test nemcsak politikainak nevezhető, hanem deszakralizáltnak is. A deszakralizált testet az jellemzi, hogy elveszítette a *metafizikai* dimenzióit és pusztán *fizikum* lett. A test az anyagra redukálódik, a csontokra, izmokra, zsigerekre, húsrá, vérré, bőrre, vagyis arra, ami eleve szétesésre, darabokra hullásra ítéltetett. Sade, Blake, Mary Shelley, Chamisso, Hoffmann, de akár Matthew Gregory Lewis vagy Charles Robert Maturin is azt érzékeltetik, hogy az emberi testnek a szerepe, civilizációs „helyiértéke” a 18. század végére gyökeresen megváltozott. William Blake a *Francia forradalomban* (1791) olyan alaposan, minden részletre ügyelve írja le a test különféle módosulásait, a végtelen sok gyötrelmet, amely a hét börtöntoronyban a foglyokra vár, hogy ez Sade márké 1785-ben papírra vetett *Szodoma 120 napjának* leírásaihoz áll a legközelebb. Sade-hoz hasonlóan Blake is úgy kutatja a test titkát, hogy a szó szoros értelmében behatol a testbe, napfényre hozza mindazt, ami addig annak sötétségében lapult, s végső soron földarabolja a testet. Sade vagy Blake nem a szadista érdeklődés miatt ábrázolja a testet ilyennek, hanem ellenkezőleg: a feltámadás perspektívájától megfosztott, töredékessé vált emberi egzisztencia kelti életre bennük – és feltűnően sok kortársukban – a szadisztikus fantáziát.

1792-ben a *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* című kötetben Claude-Henri Watelet ezt írta a *beau idéal* szócikkben: „A *beau idéal* manapság, véleményünk szerint, mindazon tökélyek egyesítése, amelyekkel bizonyos egyének részenként rendelkeznek. Ha a *beau idéal* a Periklész korabeli görög művészek eszméihez akarjuk viszonyítani, akkor a szépet úgy kell elgondolni, mintha a Természet alkotta volna meg valamennyi példáját, de legfőbbképpen az embert, a legkiválóbb választékossággal, felruházva őt az

¹⁷ Shelley, Mary, i. m., 57. o.

¹⁸ Vö.: Outram, Dorinda: *The Body and the French Revolution. Sex, Class and Political Culture*, Yale University Press, New Haven and London, 1989. 160. o.

általános és a különös tökélyekkel.¹⁹ Watelet szócikke pontosan érzékelteti, hogy az ideális az egyedi részleteknek az összeillesztését jelenti. Másként fogalmazva: az ideális nem más, mint olyasvalami, amit darabokból raktak össze. Nem meglepő, hogy az akadémiai oktatásban éppen ekkortájt terjedtek el az úgynevezett *écorchés*: Jean-Antoine Houdon (1741–1828) mechanikus, darabokra szedhető figuráit nevezték így, amelyeket egy sebészorvos irányításával készítet, és amelyeket a festők oktatására használt Rómában, a Francia Akadémián. Blake, Sade, Mary Shelley vagy Hoffmann alakjai elgondolhatatlannak Houdon találmánya nélkül. De a *Wilhelm Meister vándoréveiben* (1829) is feltűnik: Wilhelm egy anatómiai műhelyben faragott és viaszból formált testrészeket vesz szemügyre, amelyeket a mester („művész”) az ízületek, csontok, inak pontos figyelembevételével készített el. „Wilhelm megtudta mármmost, hogy efféle modellek titkon már igen elterjedtek, még nagyobb csodálkozással hallotta azonban, hogy a látható készletre csomagolás vár, így indul tengeren túlra.”²⁰

De nemcsak Houdon tett sokat a test instrumentalizálása és darabokra való szétszedése érdekében. Henri-Louis Jaquet-Droz 1774-ben Párizsban három automatát mutatott be, amelyek olyan élethűek voltak, hogy *androidoknak* nevezték őket;²¹ a tanítványa, Henri Maillardet Londonban telepedett le, s 1800-ban ott mutatta be a saját automatáit. De már korábban, 1772-ben Londonban a Spring Gardenben James Cox megnyitotta a saját múzeumát 56 automatával.²² Az automatákról szóló könyvek népszerűek voltak; az ismertebbek közé tartozott Dr. W. Hooper *Rational Recreations* című műve, amely Londonban, 1794-ben jelent meg. Philipp-Guillaume Curtius 1770-ben Párizsban alapított egy viaszbábu-kabinetet, és halotti maszkot készített minden híres kivégzetről. Az ő munkatársa volt Madame Tussaud, aki 1802-ben Londonban nyitotta meg a saját filiáléját, a Stranden.²³ 1798-ban a belga Robertson *Phantasmagoria* címen nyitotta meg a laterna magicáját, ahol a félelemtől többen elájultak. Londonban pedig 1802-ben nyílt egy *phantasmagoria* Philipstal irányításával; a figurák, akiket bemutatott, képesek voltak változtatni az alakjukat, a méretüket, megnöttek, összementek feloldódtak, eltűntek a levegőben, sőt egymásba is beleolvadtak.²⁴

Amíg Németországban Jénában és Berlinben a költők és a filozófusok a töredék teóriájával foglalkoztak, addig Európa más országaiban már javában gyakorolták a test töredékessé tételeit. Miközben Grabbe és Hoffmann az emberi test „szétveréséről” fantáziált, addig az angolok és a franciák már sorozatban kezdték gyártani a szétszedhető és újra összecsavarozható testmodelleket. Az emberi test egy újszerű *anatómiai érdeklődés* tárgya lett, úgy, ahogyan Sade márki szereplői sem kínzóik szadista ösztöneinek, hanem *anatómiai érdeklődésének* lesznek áldozatai. Megannyi *écorché*: a test darabokból épül fel. Vagy megannyi *corps morcelé*: a test fragmentumokra esik szét. Ha a test deszakralizálódik, akkor nézőpont kérdése csupán, hogy ugyanazt a testet szépnek látják-e, vagy az elmúlás, a szétesés, a fragmentálódás hírnökének. Ahogyan a *Heinrich von Ofterdingen*, illetve a *Szodoma 120 napja* nemcsak ellentételezi, hanem ki is egészíti egymást, ugyanúgy a torz és az eszményi, a töredékes és az egész, az eleven és a halott sem csupán ellentéte, hanem beteljesítője egymásnak. Mindegyik árnyéka a másíknak, úgy, hogy közben mindegyik önálló, fölülmúlhatatlan fényforrásként is szolgál.

¹⁹ Idézi: Solomon-Godeau, Abigail: *Male Trouble. A Crisis in Representation*, Thames and Hudson, London, 1997. 122. o.

²⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meister vándorévei*, Budapest, 1983. 358. o.

²¹ Vö.: Hillier, Mary: *Automata & Mechanical Toys. An Illustrated History*, Jupiter, London, 1976. 55. o.

²² Uo., 58. o.

²³ Vö.: Ockman, Carol: *Ingres's Eroticized Bodies. Retracing the Serpentine Line*, Yale University Press, New Haven and London, 1995. 100–155. o.

²⁴ Castle, Terry: *The Female Thermometer – Eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*, Oxford University Press, Oxford, 1996. 141. o.

TÁJAK ÉS VONATOK

Zsemlye Ildikó alkotásairól¹

„Téli éjszaka. Benne
mint külön kis téli éj,
egy tehervonat a síkságra ér.”

József Attila: *Téli éjszaka*

1.

A szobrászat legáltalánosabb műfaji sajátosságainak elemzésekor a térbeliség problémája megkerülhetetlen. A vizsgálódás szempontjai – s ez jellegzetesen a modern, avantgárd szobrászat révén vált hangsúlyossá – szükségképpen összekapcsolódnak a térre vonatkozó értelmezésekkel. Így a XX. századi plasztika számos alkotása a tér egy sajátos interpretációjaként fogható fel, s ezt a művek kísérőszövegeként megjelenő művészesztétikák, különböző kiáltványok és programnyilatkozatok is alátámasztják. A probléma középpontját itt már önreflexióként teremti meg a szobrászat egész történetére visszavetíthető elméleti ambivalencia, melyben a tér egyszerre értelmezhető az ábrázolás tárgyaként és közegeként. A szobor saját létezésének reflexiójaként helyezkedik el abban a térben, melyet egyidejűleg megjelenít. Ez a feszültség, melynek tulajdonképpeni feloldási kísérleteként jön létre a mű, a térben való elhatárolódás és folytonosság, diszkontinuitás és kontinuitás térelméleti problémájának jegyében áll. Hisz a szobor minden esetben kiszakít egy szeletet a térből – megtörve a dolgok közegének folytonosságát –, miközben az őt körülvevő, rajta kívüli teret egyidejűleg hatósugarába vonja, fenntartva a megakasztott kontinuitást. Ennek illusztrációjaként elég, ha Umberto Boccioni *Folytonossági formák a térben* című, 1913-ban készült, jól ismert alkotására gondolunk, vagy ennek előzményére, az 1912-es *Térbe táru* *palackra*. De ugyanígy utalhatunk példaként a konstruktivista szobrászat és az architektonikus tér viszonyára, ahol a szobor valamiképpen kicsinyített architektúra-jellegében válik ellentmondásossá. Ebből a nézőpontból a művek annak a szándéknak nyomaként maradnak vissza, mely az ábrázolt tárgy elszigeteltségének feloldására a környező teret is az ábrázolás határain belülre akarja emelni. Ezáltal a tárgy mintegy reprezentálni próbálja önmaga és környezete kapcsolatát. Csakhogy a környezetével áthatott szobor erővonalainak meghosszabbítása ellenére ismét csak elhatárolódik az őt körülvevő környezettől. Nem tud kilépni zártságából, csupán egy illúzió révén érzékelteti a mozgást, mely által mintha a külső térbe kilépve visszatekintene önmagára. Azonban minden szükségképpeni zártsága ellenére a szobor közvetlen kapcsolatban létezik az adott érzéketes térrel. Térábrázolás és térbeliség ambivalenciájában a plasztikai alkotás egyidejűleg meghatározó és meghatározott, sajátos erejével strukturálja az őt strukturáló teret.

Ez a hétköznapi nyelvhasználatban gyökerező térfelfogás, mely a teret valamiféle kö-

¹ Tanulmányom elkészítésekor a Kállai Ernő Műkritikusi Ösztöndíjban részesültem, melyet ezúton is szeretnék megköszönni.

rülvevőként, a tárgy szféráját alkotó elemként fogja fel, nem gátolja a tér „szemléleti formaként” való kanti meghatározásának felidézését. Tér és idő mint szemléleti formák a dolgok lehetőségfeltételét alkotják. Az érzékelhető dolgok korrelatív kapcsolatban vannak az őket lehetővé tévő szemléleti formákkal, mert hiszen Kantnál a tapasztalatszerzés lehetőségfeltételei egyúttal a tapasztalat tárgyainak is lehetőségfeltételei. A szobor viszont sajátos szituációjából kifolyólag az említett ambivalencia révén válik jellegzetessé. Tér és műalkotás relációja, a Boccioni és a konstruktivizmus példáján említett feszültség megfogalmazható abban az apóriában, hogy a szobrászati alkotás valamiképpen ugyanannak a térnek az ábrázolására tesz kísérletet, mely ezt az ábrázolást lehetővé teszi. A művészet a szobrászat paradigmájában ily módon próbálja megérteni saját alapjait azáltal, hogy témájává emeli. Ezen önmagára pillantó nárcizmusa által szakítja meg a szobor a térbeli kontinuitást, melybe mintha szándéka alapján visszasimulni igyekezne. A műalkotás különös elhatároltsággá, formaként marad vissza s fénylik fel az őt körülölelő atmoszférában. Mert míg a tárgyak általában, főként funkcionális természetük következtében feloldódnak a szociális, használati térben, addig a műalkotás megőrzi körvonalait. Így a hétköznapi tárgyak mibenlétét meghatározó térrel szemben a műalkotást létrehozó tér alapvetően más jellegét, modalitását kell kiemelni.

A térfogalom relativitása ugyanis nagy mértékben elbizonytalanítja a tér és műalkotás viszonyára vonatkozó túlságosan általános, formális értelmezéseket. Ugyanis „nincs általános, teljességgel szilárdan álló tér-szemlélet, hanem a tér abban az értelmi rendben nyeri el meghatározott tartalmát és sajátos illeszkedését, melyben formálódik. (...) A tér nem rendelkezik egy teljességgel, egyszer s mindenkorra szilárdan adott struktúrával; e struktúrát csak azon általános értelmi összefüggés által nyeri el, melyben felépülése végbemegy.”² Cassirer fenti mondatait továbbgondolva azt mondhatjuk, hogy nem létezik tér önmagában, csak térre vonatkozó elméletek, melyek azonban előfeltevéseiket ismét csak egy őket lehetővé tévő adott doktrína teréből merítik. A dolgok ezen elméletek szférájában válnak körvonalazhatókká mind formailag, mind tartalmilag. A műalkotás lehetőségfeltételét viszont egy sokdimenziójú teoretikus tér hozza létre, mely egyúttal valóságos térként is megtestesül – leghangsúlyosabban – a múzeum intézményében. Ezzel formálisan kiküszöbölődik a tér – Kant filozófiájában gyökerező – pusztá kategóriává, „nem-létté” illanó jellege, melynek problémáját Cassirer említi idézett előadásában.³ Mert míg korábban a templom szakrális, a teológiai gondolkodás inspirálta közegében vagy az arisztokrata kastélyok s később a polgári enteriőrök reprezentációs szférájában értelmeződött egy-egy alkotás, addig a múzeum és a különböző galériák a „tisztán” művészetként való megjelenés lehetőségét kínálják. Ez az összefüggés képezi a művészet – Peter Bürger íásaiban is tetten érhető, de főként Arthur C. Danto művészetfilozófiája által inspirált – institutionális elméletének alapját. Az „Artworld” fogalma Danto alapján annak a kontextusnak a jelölése, mely a tárgyakat műalkotásként értelmezve öleli körül.⁴ A kontúrokat az interpretáció

² Ernst Cassirer: „Mitikus, esztétikai és teoretikus tér”, Utasi Krisztina (ford.), in: *Vulgo*, 2000/1. 241–242. o.

³ Egyúttal elméleti veszteséggé háttérbe szorul Henri Focillon „határoló tér” és „közegtér” közötti finom megkülönböztetése is. Lásd: Henri Focillon: „A formák élete”, in: uő.: *A formák élete / A nyugati művészet*, Vajda András (ford.), Gondolat, Budapest, 1982. 41. o.

⁴ Az institucionalizmus elméletének a képzőművészet egészére kiterjesztett problematikája véleményem szerint kimondatlanul inkább a szobrászat, mint a festészet paradigmájára támaszkodik. Szobor és tér említett sajátos viszonya teszi lehetővé, hogy a teória hangsúlyossá váljon. Ugyanis például Andy Warhol „Brillo-dobozai” a képként (főként keretezett képként) megjelenés előzetes absztrakciója révén sokkal kevésbé szorulnak az intézmény teoretikus kontextusára, mint Duchamp „objet-trouvé”-i. Persze azért rászorulnak, de korántsem annyira, mint a használati kontextusból kiemelt tárgyak.

rajzolja meg, s így egyfajta szegélyt hiposztázálva gátolja műalkotás és valóság határvonalainak elmosódását. Mert mihelyt eltűnni látszik ez a határvonal, s ez a modern művészet számos irányzatának tendenciája, a teória visszaállítja azt. A műalkotás határai viszont egyúttal a teória határai is. Az interpretáció körülveszi az alkotást, de nem hatol a belsejébe, hanem annak tereként funkcionál a valóságos, érzéketes tér analógiájára: „Íme, a műalkotás belül, míg kívül a magyarázat.” Valamiféle összehúzódás, csupán körülírható kicsinység, melynek intimitásába visszavonul a mű, hatókörében tartva és struktúrájába vonva a körülvevőt, ez válik itt jellegzetessé.⁵ Minden vonatkozó elmélet, teória, interpretáció szükségképpen nyelvi szférája mentén némasága által elhatárolódik, feloldhatatlanul megszakítva a térbeli és nyelvi kontinuitást. Ezáltal minden önreflexió, a külsőt önmagába illesztő szándék ellenére – s ezt illusztrálják Boccioni említett alkotásainak térábrázolás és térbeliség ambivalenciájával leírt viszonylatai – minden műalkotásnak az adott tér meghatározta lehetősége, hogy visszamaradjon benne valami kimondhatatlanul, melyet a nyelv kimondani nem, csupán körülvenni, körülhatárolni képes. Ennek a némaságnak a fogalmát azon esztétikaitörténeti akusztikájú normatív megfogalmazás írhatja le, mely a műalkotást mint „második természetet” értelmezi. Így a természet némaságává összehúzódott absztrahált tárgyszerűség egyúttal önnön kontúrjai mögé záródik vissza annak a történelemnek a teréből, amely éppen ezeket a kontúrokat determinálja.

Műalkotás és tér, természet és művészet, zártság és nyitottság, esszencializmus és institucionalizmus fogalmainak polaritása egymásra vonatkozó dialektikus viszonyként fogható fel, akárcsak a művészet és a művészetről való beszéd korrelációja. Mert az interpretáció nem utólagosan övezi a műveket, hanem azok lehetőségfeltételeként működik közre.⁶ Kialakít egy elméleti térszerkezetet, ahol sajátos létezésük kirajzolódik. Ugyanakkor ez a struktúra sohasem önkényes, ugyanis a vizsgálódások rendszerét a műalkotás korlátozza, eleve determinálva, bűvkörében tartva az interpretációs mezőt, ahol a feltevések megfogalmazódnak. Utólagossá válójában azért nem válik, mert az elemzés mozgása ugyanabban a teoretikus térben játszódik le, mint amelyikben a művek megszületnek.

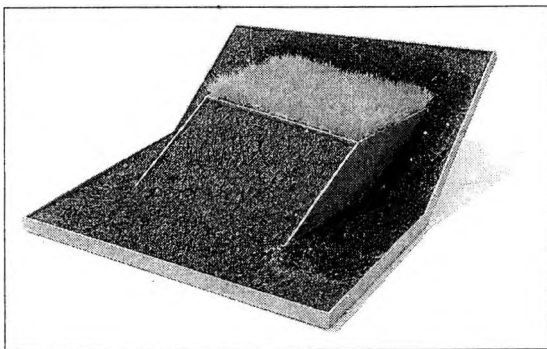
Mondjuk, úgy van a műalkotás – szándékosan banálisnak tűnő hasonlatot alkalmazva –, mint apró sziget, amelynek partjait a nyelv végtelen tengerének hullámai mossák. A határtalannak tűnő *fenséges* tér ölelésének koncentrikus középpontjában, a forma lehatároltságában. Körülötte, vonzásterébe vonva a különböző lehetséges interpretációk, teóriák és elméletek közelebbi és távolabbi vízgyűréi.

2.

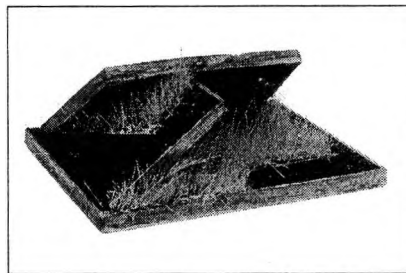
Zsemlye Ildikó alkotásait táguló gyűrűként öleli körül természet és művészet viszonyának filozófiai és művészettörténeti problematikája, melynek közegében ezek az alkotások elhelyezkednek. Plasztikai lehangsúlyosabban ebben a széles horizontú teoretikus térben, tér és szobor viszonylatrendszerének sajátos, egyéni megfogalmazása révén karakterizálódnak.

⁵ Ez a paradoxon a modern műalkotás lényegi eleme. A műalkotás individualitása azon önreflexív gesztus által jut kifejezésre, hogy úgy veszi fel magába a körülvevő teret (így a teoretikus teret is), hogy tárgy és tér viszonya magában a tárgyban megjelenő viszonyként jelenik meg. Nyitottságának és zártságának, „beszédszerűségének” és némaságának ellentmondását ez a gesztus jelöli. A mű így önmaga és az önmagától való „eltérés” jegyében áll. Ebben a distanciában vonatkoztatható egymásra az egyedi műalkotás és a művészet kettős autonómiája is.

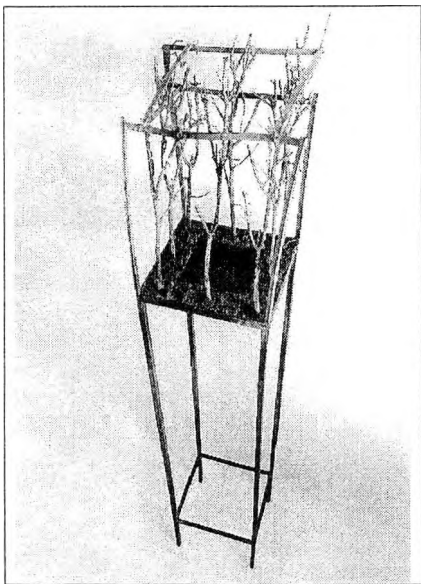
⁶ „Azért vannak művek, mert létezik az intézmény. Ha nem így volna, csupán szép tárgyaink vagy fétiseink lennének” – írja Peter Bürger. Lásd: Peter Bürger: „A modern esztétika ellentmondásai”, Lázár A. Péter (ford.), in: *Világosság* 1991/6. szám. 440. o. vagy: Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974. 78–80. o.



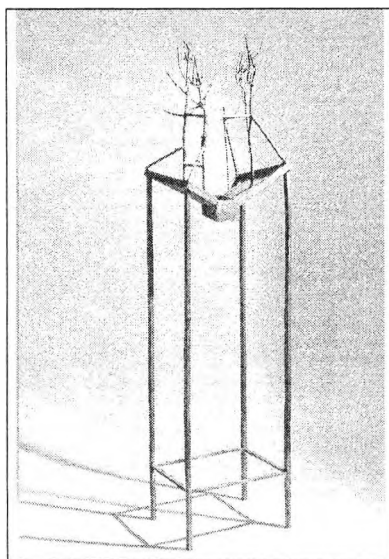
Föld-fű I., 1997. Vas, föld; 95x87x45 cm.



Föld-fű-homok, 1995. Bronz, föld, fű, homok; 26x22x10 cm.



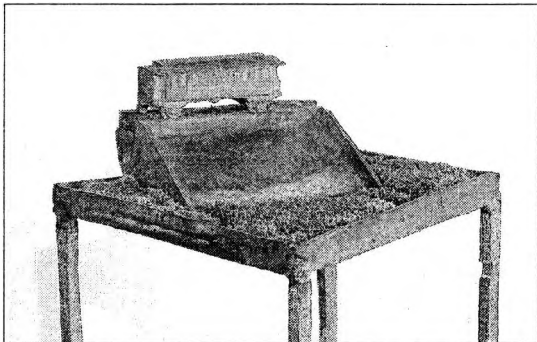
Tó I., 1997. Bronz, fű, víz; 23x23x136 cm.



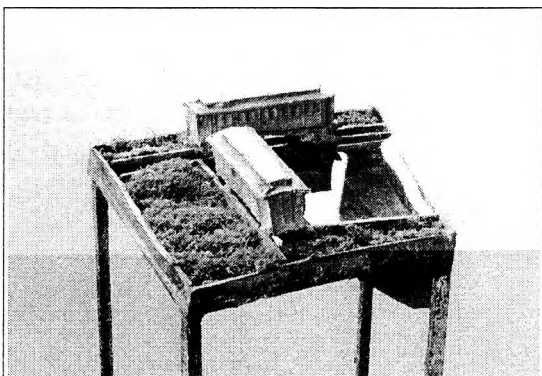
Folyó, 1997. Bronz, víz; 24x21x108 cm.



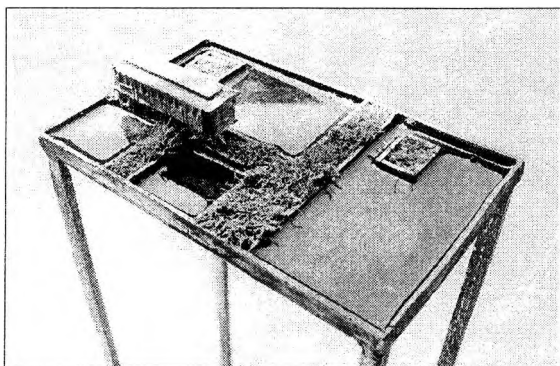
Erdei ready-made, 1990. Fotó.



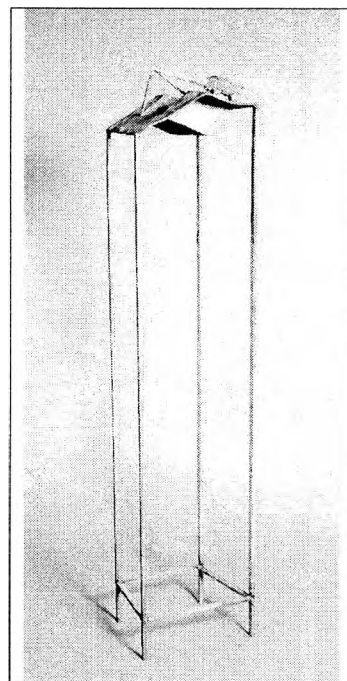
Bronz táj I. (részlet), 2001. Bronz, moha; 18x17x110 cm.



Bronz táj II. (részlet), 2001. Bronz, moha, víz; 17x16x102 cm.



Bronz táj III. (részlet), 2001. Bronz, moha, víz; 16x19x104 cm.



*Bronz táj IV., 2001. Bronz, víz;
18x19x105 cm.*

A művész eddigi – alig tíz évre visszatekintő – életműve mintha egyetlen gondolat formai variációinak konfigurációját alkotná. Ugyanazon alapviszony más-más nézőponti és technikai megoldása következetesen egymásra utaló, egymást felerősítő műveket hozott létre, melyek így valamiképpen egyidejűnek látszanak. Ha mégis időbeli fázisokra bontjuk az életművet, akkor olyan kibontakozásként írhatjuk le, mely a reflexiótól az önreflexióig ível. Egy folyamat állomásai, melyben a művész megérti önnön szándékait. Így az első periódus alkotásai azok a lapos, néhol felnyíló hegesztettvas-, illetve bronzkonstrukciók, melyek geometrikus peremközeit vagy mélyedéseit föld, homok, víz, beültetett búza és fű konkrét anyagisága és tónusa tölti ki. Az „anyagi részek” és „színbeli mezők” a szigorúan geometrikus élek mentén ütköznek, erőteljesen hangsúlyozva tárgyiasságuk súlyosságát, nehézkedésük horizontális feszültségét s egyúttal a feszültség nyugalmát. Organikus és geometrikus más perspektívájú alapviszonya jellemzi az *Erdő-sorozat* vékony posztamens-lábakon álló darabjait. Ezek a viaszveszejtéses technikával, különböző természeti formák, főként faágak lenyomatai alapján készített transzparens művek vertikálisukkal a könnyed lebegés képzetét keltik. A motívumok törekenységét geometrikus vázak, karók támasztéka ellensúlyozza. A művek itt leginkább a bronz „egynemű közegében” körvonalazódnak, de egyes daraboknál megjelenik a fű közvetlen realitása mint a központi forma vízszintes alapja. A szobrok ezen sorozathoz kapcsolódnak, mintegy jegyzet gyanánt, azok a fényképekkel dokumentált, a valóságos természetben, erdőkben végrehajtott tájkorrekciók, melyek drótok és szalagok segítségével geometrikus részletmódosításokat eszközölnek az élő organizmuson. Az említett két műalkotás-együttes azonos problémáinak felismeréséből ötvöződött az a tárgycsoport, melynél a lapos, padlóra fektetett konstrukciók kicsinyített modelljei a vékony, négylábú posztamens vertikálisába emelődtek. Így a felülnézetre komponált horizontális tájmakettek egy további kicsinyítési processzus eredményeként – öninterpretációként – jelennek meg az állványokon. Ha ragaszkodunk a művészettörténeti címkékhez, akkor esetleg „land-art” modellek „minimal-art” átírásait láthatjuk. A monumentalitás, az emlékmű-jelleg az alkotások modellszerűsége folytán itt egy folytonos ígért erőterét tárgyasítja: mindig csak majdan megvalósítandó tájkorrekciók és nagyméretű emlékművek vázlatait, terveit sugallják a szobrok. Ez az aspektus erősödik fel azáltal, hogy ez a tárgycsoport apró vonatkoksik motívumaival egészül ki, mely az organikus-geometrikus szüksézhűvűságot asszociációkkal telített térré tágítja. Ezzel egy újabb feszültség, disszonancia jön létre, melyben a szobor „verbális” jellege a tiszta forma eszményével konfrontálódik, térábrázolás és térbeliség, térbeli autonómia és heteronómia kettősségét idézve.

Zsemlye Ildikó alkotásainak öninterpretációs jellege leginkább abban válik láthatóvá, ahogy a tárgyak asszimilálják, határaik mögé emelik, jelentésükbe vonják a körülvevő tereket. A természetből vett elemek (föld, víz, homok, fű) egyedül a múzeum vagy a kiállítóter közegében képesek műalkotásként megjelenni. Geometrizálásuk, szerkezetbe foglalásuk aktusa tulajdonképpen az intézményben való elhelyezésük aktusát képezi le, illetve ismétli meg. Ez egyben rávilágít arra a XVII–XVIII. századtól tetten érhető aspektusra is, melyben a természethez való megváltozott viszony a dísznövények kultuszában megjelent. Az eredeti természeti közegéből kiemelt, cserépbe ültetett és állványra vagy vázába helyezett individualizált növény a polgári enteriőr „szemléleti formájában” a műalkotáshoz hasonló státuszra tesz szert. A természet esetlegességéből, némaságából a történelem verbális tartományába helyeződik. Ezáltal egyfajta előzetes absztrakció, a műalkotást megelőző preformáció, a hétköznapi ember életét átítató „kvázi-művészet” jegyében értelmezhető, melynek művészi megdicsőülése a csendélet műfajában következik el. Zsemlye Ildikó művei ugyanígy emelik a dísznövénykultusz hétköznapi tevékenységét a műalkotás régiójába, mert hiszen fűvel, földdel, homokkal beültetett alkotásai egy utólagos

alkotási folyamatként igénylik az állandó gondoskodást. De ugyanezt a gondoskodást elvégzi maga a múzeum intézménye is, mely a szerkezeti élek határain túl növekvő fű és búza státuszát a változások ellenére mindig visszaállítja. A peremek közé illesztett látványosan és gyorsan változó anyagok révén válik hangsúlyossá a szerkezeti élek, a vas- és bronzstruktúrák anyagszerűsége, mellyel a klasszikus szobrászat általában nem számol. Zsemlye Ildikónál így különös jelentőségre tesz szert a vaslapok rozsdásodása vagy a bronzszobrok öntőszéleinek meghagyott, érdes felülete.

A fémlapok által kialakított konstrukció „kemény élei” határolják, gátolják a természeti elemek változását, próbálják megakasztani a természeti folyamatok mozgását, melynek azonban éppúgy részei. Organikus és geometrikus konfrontációjának megjelenítése csupán annak az időeltolódásnak a következményeként reprezentálódik, hogy a vas és a bronz öregedése jóval lassabban megy végbe, mint a fű növekedése, a föld kiszáradása vagy a víz elpárolgása. Zsemlye Ildikó művei a kívülről érkező hatásokat, a körülvevő tér hatásait legfőbb tárgyukként mutatják, témájukká teszik. Ennek művészettörténeti analógiájaként William Hogarth *Az idő megsötétíti a képet* című, 1761-es metszetére utalhatunk. A képen bal kezében kaszát tartó, szárnyas, pipázó alak látható egy festőállványra helyezett kép előtt, melyre pipájából füstöt fúj. A metszet saját „előregedésének” folyamatát ábrázolja, miközben tematikus történésebe próbálja illeszteni azt a változást, amely vele mint képpel az időben megtörténik. A műalkotás és az őt körülvevő tér viszonya reprodukálódik itt a műalkotás témájaként – akárcsak Zsemlye Ildikó szobrainál, ahol a konkrét természeti anyagok idézik meg ugyanezt a paradoxont.

A posztamenssel egybekomponált szobrok esetében a posztamens szintén az öninterpretáció funkcióját tölti be. A posztamens a kiemelés, a kiállítás, az absztrakció mozgulatát hangsúlyozza, mely által a tárgy mint műtárgy körvonalazódik. Megismétli a művészi absztrakciót, s ahol pedig ez nincs meg – mint mondjuk egy „objet trouvé”-nál –, ott sajátos átváltoztató képessége révén megteremti. Ennélfogva a posztamens az intézmény (kiállítóter, múzeum) teoretikus kontextusának részeként, eszközként értelmezhető, voltaképpen az intézmény attribútuma. Így Zsemlye Ildikó posztamensei – előképként Giacometti *Négy figura állványon* vagy *A kalitka* című, 1950-ben készült szobrai említhetnénk – lényegi elemként jelölik művei önreflexióját, mely által ezek a tárgyak önmagukat mint ennek a térnek a szeleteit értik meg. Saját közegükbe emelve a körülvevő teret, tér és műalkotás belsővé tett viszonyában léteznek.

3.

Geometrikus konstrukció és természeti organizmus hangsúlyozottan megjelenített alapviszonya teszi lehetővé, hogy annak a teoretikus térnek a körét, melyben Zsemlye Ildikó alkotásai elhelyezkednek, még tágabbra húzzuk. A XVII–XVIII. században megjelenő, kerttel kapcsolatos elméletek körvonalazzák azt az erőteret, melynek problematikájával Zsemlye Ildikó művei – George Kubler kifejezését használva – azonos „szisztematikus korban” vannak.⁷ Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül a másféle történeti idő szempontja sem, a megváltozott, lényegileg különböző teoretikus tér. Mást jelent egy geometrikus kontúr, mondjuk egy négyzet a XVIII. században, és mást jelent a XX–XXI. századi modernitásban. Zsemlye Ildikó alkotásainak jellege más rokon törekvések mellett lehetővé teszi, hogy a XVIII. századi – főként a szociológiai, politikai térben, s az ehhez kapcsolódó beszédmódban megjelenő – kertre vonatkozó doktrínák a múzeum intéz-

⁷ Vö.: George Kubler: *Az idő formája*, Szilágyi Péter és Jávör Andrea (ford.), Gondolat, Budapest, 1992.

ménye meghatározta teoretikus térbe emelhetők.⁸ Művészet és természet viszonya a kert kapcsán csak ebből a kontextusból visszavetítve értelmezhető. Ugyanis a kertészet műfaja a XVIII. századtól létrejövő klasszikus esztétikák vizsgálódásaiban, a művészetről való beszéd közegében – a korszak művészetfogalmát meghatározó okokra visszavezethetően – mindig peremjelenségként, határesetként interpretálódott. Ebben az összefüggésben Zsemlye Ildikó alkotásai előtörténetként idézhetik meg a történeti kertet, egyfajta nézőpontot, „szemléleti formát” teremtve, ahonnan a múlt látszik. A műalkotás így a rálátás helyszíne lesz – „point de vue”.

A kertek létrehozására irányuló tendenciákat a kerttörténet leggyakrabban két egymással szembehelyezkedő, radikálisan különböző típusban jelöli meg, melyek modelljéül a XVII–XVIII. századi francia- és angolkertek konfrontálódó törekvésekként értelmezett kapcsolata szolgál. Ennek a két kerttípusnak a váltakozása (néhol a kettő átmenete) válik jellegzetessé és vetíthető ki a kerttörténet egészére, mint a francia típusú mértani és az angol tájképi irányzat kettőssége. A francia főúri kertek jellemzője egyfajta radikális szembenállás a természettel, itt a hangsúly az emberi alkotás patetikus nyilvánvalóvá tételére helyeződik. Az erős geometrizálás a természeti elemek, fák és bokrok egyenes vonalak mentén való elrendezése, a „parterre”-ek, „bosquet”-k, az „ars topiaria” a természetet architektonikus alakzatokba kényszerítik. Ez az építészeti jelleg jelzi azt, hogy a kert a benne lévő épület – mely a vizuális középpontot alkotja – architektúrájának alárendelt, mintegy annak kiterjesztése. A franciakert kiszakít egy darabot a természetből és azt művészetként rendezi kompozícióvá. A gyakran kilométer hosszú egyenes vonalak, tengelyek, töréseket létrehozó növényi sávok és allék strukturáló rendje révén jelenik meg az éles határvonal, amely művészet és természet között húzódik. – A franciakerttel szemben, annak ellentétéként született meg az angolkert, melynek gyakorlata radikálisan más kertfelfogást tükröz. A formalista törekvések helyett a kert az őt körülvevő tájba próbálták illeszteni, mintegy elmosva a határvonalat természet és művészet között. A mesterkéltnek tartott szimmetrikus, geometrikus szabályozás ellenében a műveletek a természetesség látszatát akarták megjeleníteni annak az elvnek a jegyében, hogy a „természet nem tűri az ugrást”. A természet megformálása úgy, hogy a megformálás egyben az ez irányú tevékenység nyomainak eltüntetése – így értelmezhető az angol kerttervező hagyomány. Nagyon leegyszerűsítve, a különbség a francia- és az angolkert között abban áll, hogy a francia kiszakít egy szeletet a természetből és azt éles absztrahálással műalkotássá változtatja, míg az angol a kiszakítás aktusát elleplezve művészet és természet határvonalát elmosva, a kertet környezete felé „megnyitja” s így a természetesség jegyében alárendeli az alkotást a természet organizmusának. Mindkét kerttervező tendenciában – Lukács György kiváló elemzése szerint – egy antinómia jelenik meg, mely tulajdonképpen a francia típusú kerteknél a kert művészetként való felfogását, míg az angolkert esetében az emberi alkotótevékenység nyomainak felszámolását kérdőjelezi meg.⁹ Az előbbi szándéka, hogy az örökké mozgásban lévő növényzetből zárt művet hozzon létre, elméletileg lehetetlen vállalkozás, mely azonban gyakorlatilag azért válik lehetségessé, mert a növények növekedéstepója

⁸ „Künstler als Gärtner” címmel jelentetett meg nemrég tematikus számot a *Kunstforum* folyóirat. (*Kunstforum/Künstler als Gärtner*, 1999. május–június / 145. k.) „A művész mint kertész” problematikája jellegzetesen a XX–XXI. század kitágult művészetfogalmának kontextusában jeleníthető meg, ahol az intézmény saját közegébe fogadja a természeti anyagokat felhasználó alkotásokat. A „land-art” művek esetében sincs ez másként, hiszen a természeti korrekciókat dokumentáló fényképek ugyancsak itt jelennek meg, műalkotásjellegük itt legitimálódik.

⁹ Vö.: Lukács György: „A kert”, in: uő.: *Az esztétikum sajátossága*, Eörsi István (ford.), Magvető, Budapest, 1978. 482–498. o. Lásd még: Lukács György: Marie-Luise Gothein: „A kertművészet története”, in: uő.: *Ifjúkori művek*, Karádi Éva (ford.), Magvető, Budapest, 1977. 635–642. o.

szinte észrevétlenül lassú. Ez a lassú változás lehetővé teszi, hogy az állandó visszaalakítás révén a művészet látszatát megteremtse. A kert azonban sohasem lehet lezárt egész, legfeljebb befejezhetetlen alkotási processzus. Az angolkertnél viszont a természet változásainak figyelembevétele válik a tervezés elvévé. Itt nem rögzíteni próbálják a természetet, hanem elkerülve a mesterkéltnek tartott „műalkotás-jelleg” látszatát az organikuság benyomását akarják elérni. Az antinómiát itt az jelzi, hogy az emberi beavatkozás nyomait nem képesek teljesen eltüntetni. „Nincs tisztán természetes kert” – mondja Reynolds. Ahogy a franciakert mindig megmarad a műalkotás látszatának, úgy az angol a természetesség látszatának.¹⁰ Ennek ellenére ez utóbbi típusnál tulajdonképpen látszólag megszűnik az antinómia, feloldódik a természeti organizmus szabadjára engedett, mintegy önmagát imitáló mozgásában. Ezért míg itt a természeti jelenségek, mint például az eső esetleges romboló munkája a tervezésbe bele van kalkulálva, az önimitációs folyamat szerves része, addig ugyanez a franciakertnél a „visszaigazítás” munkáját nehezíti meg. Arany János *Scmmi természet!* című versében emiatt érvel a kertész a mesterséges öntözés mellett, az eső körvonalakat szétfaláló tevékenysége ellen. Arany konklúziója: „Lám hova jutna a művészet / Csak egy pár századig: / De közbe ront a vad természet / S belé kontárkodik.”

Az angolkert esetében így tulajdonképpen felszámolódik az a kétpólusú feszültség, mely a franciakertnél organikus–geometrikus, illetve természet–művészet egyensúlyi viszonyait fenntartja. Ezért a franciakert paradigmája lehet az, melynek teoretikus erőterét Zsemlye Ildikó alkotásai megidézik. Mint ahogy nemcsak a „land-art” és az „earth-art”, de a modern művészet számos más törekvése is analógiába állítható az elmondottakkal. A XX. század második felében megszülető irányzatok – a „performance” és a „happening”, a „process-art”, a „fluxus” mozgalom, a különböző folyamatművek, de ide sorolható a „kinetizmus” vagy az „environement” műfaja is, hogy csak néhány példát idézzek – alapproblémája felől visszatekintve vetül éles fény a barokk franciakertre. Ez a visszatekintés teszi lehetővé a termékeny félreértést, s így integrálhatja ez a kerttípus a későbbi esztétikai teóriákat. Ugyanis ezeknek a tendenciáknak legáltalánosabb, manifestált kiindulópontja műalkotás és környezetének „határfelszámolása”. Egyfajta kinyílás válik itt jellemzővé a körülvevő tér felé – mely alatt érthetjük a természetet éppúgy, mint a hétköznapi szociális életterét. Ugyanakkor ennek a nyitottságnak a lényegi paradoxona, hogy egyúttal asszimilációt is jelent. A körülvevő tér a műalkotás terébe emelkedik, s ezzel annak zártsága visszaáll. A mozgás folyamata gesztussá merevedik. Műalkotás és környezet szükségképpen műalkotásként megjelenő kettősségét a kívül rekedt térrel elkerülhetetlenül fellépő újabb viszony lezárja. A határok eltűnése – Peter Bürger kifejezését használva – „mindig az eltűnés jegyében áll”, melyet a művészeti intézmény tart fenn ugyanúgy, ahogy a franciakert fenntartja természeti organizmus és művészi, geometrikus absztrakció viszonyát. Így válnak a különböző „antiművészeti” tendenciák is saját „kudarcukként” művészetté. Mert hiszen az „antiművész” is művész, minden esetben igényt tart a határfelszámolás gesztusának individuális státuszára, tevékenységét nem nyelik el a hétköznapiak.

A történeti időben a franciakert divatját felváltó s annak antitéziseként interpretált an-

¹⁰ A kétféle kerttípus különböző viszonyt teremt a végtelennel. Míg a francia határoltságában formálisan kizárja, addig az angol integrálja a végtelent. Így a lukácsi antinómiák visszavezethetők a kanti „tisztá ész” antinómiáira, mintegy ezek kivetítései a kert elméleti problematikájára: „A világnak időbeli kezdete van, és a térben is határolt. – A világnak nincs kezdete, és nincsenek térbeli határai: mind az idő, mind a tér vonatkozásában végtelen.” Lásd: Immanuel Kant: *A tiszta ész kritikája*, Kis János (ford.), Ictus, Budapest, 1995. 354–355. o. Ennek fényében állítható párhuzamba a művészi tevékenység az értelem képességével, mely Kantnál a legáltalánosabb jelentését tekintve a határvonás képessége. Ezáltal jön létre összhang képzelőerő és értelem között.

golkertnél éppen a kreatív gesztus illant el a természet esetlegességébe olvadva.¹¹ Ennek következtében egyúttal felszámolódtak a korszakban azok a lehetséges elméleti alapok, melyek a kertet az esztétikai, művészetelméleti diskurzus középpontjába vonhatták volna. Voltaképpen az angliai típus utólag átrajzolta saját francia előtörténetét. A kert főként politikai célzások színterévé, a polgári öntudat retorikus ikonográfiájává lett, valamiféle szabadtéri – társadalomfilozófiai, etikai és történelmi utalásokat hordozó – példatárrá, melyben a természet éppúgy szimbolikus jelentéstartalmak egyik kifejezője, mint a benne található építmények és szobrok. Feloldódott a reflexió lehetőségét magában rejtő kontraszt természet és műalkotás viszonyában, melyet a franciakert viszont a modern művészet nézőpontjáról, jelen esetben Zsemlye Ildikó alkotásainak nézőpontjáról számunkra sugall.

4.

Amit a franciakert elhatárolásként, művészi absztrakcióként elvégez, az a határtalanul kiterjeszkedő, a természet organizmusa által egymásba fűzött háromdimenziós látványszeletekre alapuló angolkertben a szemlélődő befogadóra hárul. Az elhatárolás aktusát itt a sétálgató látogató hozza létre, miközben magánál hordott apró, csiszolt lencséjébe, az úgynevezett Claude Lorrain-üvegbe kukkantva kicsiny panoráma-képecskékre bontja a tájat.¹² Ugyanígy nézheti Zsemlye Ildikó alkotásait a kiállítóterben sétálgató, akárha parányi kertek között bókászna.¹³ Mintha a tárgyak egy látcső vagy nagyítólüveg lencséje mögül tűnének fel. Kicsinyítés és műalkotásként tötendő határvonás mint egymásra vonatkoztatható fogalmak értelmeződnek műveinek teoretikus közegében. Mert hiszen a műalkotás – mely egyfajta „kivágot”, a létezés véletlenszerű kontinuitásának a megszakítása, absztraháló sűrítése – voltaképpen kicsinyítés. De tulajdonképpen ez az általánosító megnevezés sem más, mint az egyik lehetséges metafora a művészet egészére kiterjeszthetően. Jelen esetben azonban a „mi a művészet” kérdése az egyedi műalkotás hatókörébe kerülve hívja létre válaszként a metaforát, mintegy redukálva a művészetre vonatkozó beszéd terét. Másrészt a kicsinység általános teóriája egyúttal megnyitja azt a perspektívát, amelynek távolságából

¹¹ De felfoghatjuk ezt egy másik aspektusból egyfajta önfelszámolási processzusként, lezáratlan esztétizálási folyamatként is, melyben a művészet korlátlan kiterjesztése révén tünteti el önmagát. Az angol tájkertészek munkájának következményeként – írja Adrian von Buttlar – Közép- és Dél-Anglia egyetlen összefüggő, parkosított tájjá alakult át, lásd: Adrian von Buttlar: *Az angolkert* – Galavics Géza: *Magyarországi angolkertek*, Havas Lujza (ford.), Balassi, Budapest, 1999. 65. o. Ennek kísérőjelensége az angolkertekben megjelenő, távoli kultúrákat, történelmi asszociációkat, filozófiai allegóriákat idéző kerti pavilonok, melyek részben a világkiállítások mellérendelő historizmusának előképeiként tekinthetők. Ez a mindent átfogó esztétizálás kiterjeszkedett a franciakertre is, mely a különböző hangulati és történelmi asszociációkat felidéző angolkert egyik eleme lett, a megszelídítetlen természetet bemutató „vadonnal” együtt. Így tulajdonképpen az angolkert felszámolta a kétféle kertetípus polaritását is.

¹² Így járt a fiatal Goethe is oktatói biztatására „képvdászatra” a természetbe. S ha a táj nem keltette fel érdeklődését, figyelmét a „természet apróéletére”, az itt „észlelhető picinyke eseményekre” irányította, lásd: Goethe: *Költészet és valóság*, Szöllősy Klára (ford.), Európa, Budapest, 1982. 249. o. A figyelem ugyanazon érzékenysége és koncentrációja sűríti képecskékké a tájat, mint amely a kis dolgokat felnagyítja. A látcső és a mikroszkóp paradigmái alapvetően meghatározták a korszakban a látás prediszpozícióját.

¹³ Az itt következő fejtegetések nem elsősorban mikrokozmosz–makrokozmosz jól ismert gondolkörét szeretnék felidézni. Inspirációjukat Zsemlye Ildikó alkotásain túl részben Somlyó Bálint kitűnő írásának (Lásd: Somlyó Bálint: „Kicsinységekről”, in: *Határ II.* (új) évf. 1–2. sz. 1993. június 234–242. o.) köszönhetik, mely Walter Benjamin csupán tervezett, de meg nem valósult, kicsinyítésről szóló tanulmányának egyfajta rekonstrukciója. Írásom egyúttal más lehetséges szempontokkal, adalékokkal kíván szolgálni ehhez a rekonstrukcióhoz.

Zsemlye Ildikó kicsiny kertjei körvonalazódnak.¹⁴ Ahogy Francois Guyot Fontaines, a *Gul-liver utazásainak* francia fordítója a XVIII. században Swift regényét a „teleszkóp metaforájának” nevezte,¹⁵ ugyanez – nyilván egészen más aspektusból – elmondható Zsemlye Ildikó alkotásairól is, melyeknél távolság és közelség hasonlóképpen kétértelmű alapviszonyai játszanak. A távolról nézett tájak és a múzeum terének közelnézetébe emelt természeti elemek kettőssége a nézőpontok változtathatósága révén egyszerre jelzi a művészi eljárás és a kicsinység ambivalens jellegét. Így az alkotás elve egyúttal a művek témájává is válik. A kicsinyítés mint általában a műalkotás létrehozásának absztraháló aktusa itt a szobrok önértelmező tartalmaként jelenítődik meg. Ez leginkább abban a művészi gesztusban hangsúlyozódik, mely a korábbi lapos, hegesztett élekkel kontúrozott kicsinyített tájak formai karakterét egy további miniaturizációs folyamat eredményeként megismételve a vékony lábakon álló posztamensekre helyezte. Ennek kísérőjelenségeként ennél a műcsoportnál már megjelenik a moha mint olyan természeti elem, mely a fűvet, a pázsitot helyettesíti, modellezi. Akárcsak a bonsai növények esetében – melyek kicsinyítési eljárását Zsemlye Ildikó tulajdonképpen a szobrászművészet eszköztárába és rangjára emeli –, ezáltal a természetet imitáló egyfajta kicsinyített természet lesz láthatóvá. A „bonsai” példája visszaül a már említett „dísnövénykultusz” és műalkotás kapcsolatára. Ugyanis a cserépben, vázában individualizált növény – mely a polgári enteriőr történetének egyik motívuma – sem fogható fel másként, mint a természet kicsinyítéseként, absztrakciójaként, amely a műalkotáshoz hasonlóan valamiképpen pontszerűvé válik.

Ahogy a szobában elhelyezett növény szituációja lényegi rokonságban áll a műtárggyal, úgy tulajdonképpen minden kézműves jellegű formai, technikai kicsinyítésről is elmondható ez, melyek hasonlóképp valamiféle preformatív, a műalkotást anticipáló státusszal rendelkeznek. Ezért minden parányi tárgyat aprólékos ügyességgel létrehozó tevékenység pusztán játékos céltalansága a művészetben nyeri el megváltását. Partikularitása itt eloldódik attól a szubjektivitástól, mely csupán – az esztétikum talmi látszatát megteremtve – kitölti az üres időt. Mert míg a műalkotás formai, viszonylagos kicsinysége mindig csak utalás a művészet absztraháló aktusára – a redukció tartalmi sokrétősége mellett –, addig a technikai jellegű kicsinyítés szinte egyedüli tartalmaként jeleníti ezt meg. A formai redukció ebben az esetben egyben a jelentés szolipszista redukciója, függetlenül attól, hogy a tárgy ugyanúgy kivonja magát a funkcionális alól, akárcsak a műalkotás. Ennek ellenére azonban éppen a használati térből való kiemelkedés hangsúlyozza az ily módon parányi tárgy és a műalkotás rokonságát. Így áll szemben a kézműves kicsinyítés a funkcionális technikai tárgy – a technológiai fejlődés eredményeként egyre erőteljesebb – miniaturizációjával.¹⁶ Ezt a szembenállást dolgozza fel Leszkov *A bolha*

¹⁴ Egyúttal ez igazolja jelen írás azon szituációját, hogy Zsemlye Ildikó kapcsán néhol a művészet-ről általában is kíván szólni. Hiszen az individuális műalkotás a művészet egészével inherens kapcsolatban van. Kicsiként része a művészet tágasságának. – „Ha az ember egy műremekről kíván szólni, akarva sem kerülheti el, hogy ne szóljon egyúttal a művészet egészéről is, mert amaz magába foglalja emezt, s az egyes esetekből ilyenkor ki-ki bátran levonhatja erejéhez mérten a legáltalánosabb tanulságokat.” Lásd: Goethe: „A Laokoón-szobor”, Görög Livia (ford.), in: uő.: *Antik és modern*, Gondolat, Budapest, 1981. 197. o. Teoretikus távolság és a konkrét mű közelségének egyidejűsége, melyre Goethe szavai végeredményben utalnak, tanulmányom legfőbb tétje. S ez itt elgondolható az ide-oda forgatott teleszkóp analógiájára, hogy a szöveg egyúttal strukturálisan ábrázolja is mindazt, amiről beszél.

¹⁵ Idézi: Klaus Maurice: *Das Taschenweltchen / ein Essay über Zinnfiguren*, Bayerische Versicherungskammer, München, 1981. 7. o.

¹⁶ Baudrillard a technológiai fejlődés ezen aspektusát azzal magyarázza, hogy a technikai civilizáció egyszersmind a helyhiány s így a tömörítés civilizációja. Lásd: Jean Baudrillard: *A tárgyak rendszere*, Albert Sándor (ford.), Gondolat, Budapest, 1981. 61–62. o.

című varázslatos meséje, ahol a tulai ezüstművesek, köztük egy „kancsal baloggal”, szabad szemmel dolgozva mindenki ámulására megpatkolják az Angliából származó és csak mikroszkóppal látható acélbolhát.¹⁷ A korai kapitalizmus szigorúan a tudományosságra alapozott gyári technológiája és a „régijó” kézművesség „piszmogva” munkálkodó versengése, kontrasztja adja ennek a történetnek a háttérét.¹⁸ Leszkov itt annak a mára már eltűnő életformának állít emléket, melynek angyalian lassan, türelmesen tevékenykedő közegében még másként múlt az idő. „Csaknem úgy fest, mintha az örökkévalóság gondolatának eltűnése egybeesnék a hosszantartó munkától való növekvő vonakodással” – idézi Paul Valéryt Leszkovról szóló írásában Walter Benjamin.¹⁹ Mert az örökkévalóságnak a pepecselésben megjelenő ígézetével kapcsolódik a kézművesség a művészethez, mely mára talán az egyetlen menedéke lett. A türelmes aprólékosság, a szöszmötölés a kicsiny dolgok létrehozásának egyfajta szociológiai aspektusa, s ez egyre inkább visszahúzódik a hétköznapi tevékenységekből a művészi alkotófolyamatba. Ezért mondja Adorno a bécsi iskola kapcsán a „bandeln”-ről, a pepecselésről: „A hiábavalóval és a semmire-sejőval való szinte megszállott foglalataskodás a művészet egyik előiskolája”, melynek szelleme például Anton Webern végsőkéig koncentrált, szinte pontszerűvé sűrített komponálásmódjába is belopózott.²⁰ A pepecselés mint egy ősi kézműveshagyomány emléke idéződik fel a műalkotásban, s a piciny dolgokban atavisztikus nyomként marad vissza. Társadalmi feltétele ennek a művészetben megőrzött egykori türelemnek és lassúságnak a munka és a szabadidő sajátos viszonya volt, mely alapvetően eltér korunk felfogásától és hétköznapi gyakorlatától. Lewis Mumford értelmezése szerint a szabadidő valamikor nem a munkától való szabadságot jelentette, ahogy a mi mai kultúránk értelmezi, hanem a munkán „belüli” szabadságot.²¹ Korunk emberét egy folyamatos oszcilláció, ide-oda mozgás jellemzi munka és szabadidő pólusai között, melyek így egymás fájdalmas kontrasztjaként jelennek meg. Ez a szegmentálódás, állandóan zaklatott kívül-kerülés részben a gyorsan, rövid idő alatt elvégezhető munkák fragmentált füzérét hozza létre, másrészt egyfajta rossz közérzetet, amelyben munka és szabadidő egyként a hiábavalóság szakadékat nyitja meg. Reflexív távolság jön létre, melynek térközeiben magányosan bolyong az individuum. Bár ennek kulturális következményei a művészeti formákba is beszivárogtak – a töredékes írás, az önreferencialitás vagy a modern képzőművészet konceptuális gesztusjellege utalhat erre tünetként²² –, mindezek ellenére a műalkotás mégis képes összerántani a két pólust, s a reflexív kívül-létet önnön határai mögé emelni. Így a mű asszimilálja a körülvevőt, belül lévőként megismétli külső és belső viszonyát. Kicsinységbe vonja a távolságot, mely önmaga és az önmagára való rálátás közt feszül.

¹⁷ Lásd: Leszkov: „A bolha”, Devecseriné Guthi Erzsébet (ford.), in: uő.: *Kisregények és elbeszélések*, (I. kötet) Európa, Budapest, 1958. 437–467. o.

¹⁸ Itt kell szót ejteni a céhek világában feltűnő úgynevezett „mesterremekről”, mely gyakran az adott mesterség által készített tárgyak kicsinyített változata. Ennek elkészítése a mesterré válás egyik feltétele volt. A miniaturizálás pedig az egyik szigorú szabályok által előírt technikai eljárás mód, mellyel a jelöltnek a céh szűkre szabott körébe való felvételét nehezítették meg.

¹⁹ Walter Benjamin: „A mesemondó”, Bizám Lenke (ford.), in: uő.: *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969. 106. o.

²⁰ Adorno: „Bécs”, Bizám Lenke (ford.), in: uő.: *Zene, filozófia, társadalom*, Gondolat, Budapest, 1970. 106–107. o. Kurtág György párizsi éveiben ugyanilyen „előiskolaként”, preformációként készítette apró „gyufakompozícióit”, melyek zenei alkotásmódját anticipálták. Műveinek jellemzője – Webernhez hasonlóan – a mikrostrukturális szerkesztés. Lásd: Varga Bálint András: *3 kérdés, 82 zeneszerző*, Zeneműkiadó, Budapest, 1986. 207. o.

²¹ Vö.: Lewis Mumford: „A politechnikai hagyomány”, Lukin Gábor (ford.), in: uő.: *A gép mítosza* (válogatott tanulmányok), Európa, Budapest, 1986. 179. o.

²² Ugyancsak ennek kísérőjelensége a főszövegből kilépő, további értelmezéseket sugalló jegyzetek burjánzása, mely ennek a tanulmánynak szintúgy jellegzetessége.

Ennek analógiája – a miniatürizáló pepecselés tükröként – a Zsemlye Ildikó műveiben megjelenő organikus és geometrikus, természet és művészet egyensúlyának „belülre” emelt feszültsége. A műalkotás határait folyamatosan átlépni akaró természeti mozgást a kompozíció kicsinyítő absztrakciója gátolja. Ez a kettősség zártság és nyitottság egymásra vetülő jellegzetességét láttatja. Ebből a szempontból érthetjük meg a fenséges problémájának jelenkori művészetelméleti újragondolását is. A barokk franciákat a modern képzőművészet számos alkotásához hasonlóan kétpólusú erőterként ábrázolja határoltság és határtalanság, művészet és természet antinómiáit. Míg a XVIII. században az angolkert paradigmájával ez eltűnik, s a teoretikus háttérrel körvonalazó beszédmódban már különböző kategóriák mentén íródik le a műalkotás és természet. Ez jelenik meg a szép és a fenséges alternatíváiban. Vannak dolgok a világban, melyek szépségként, és vannak, melyek fenségesként írhatók le. A fenséges – Kant alapján – a természet jelenségeinek, leggyakrabban példaként talán a sziklás hegyormoknak és a háborgó tengereknek az átfoghatatlan nagysága révén a szemlélődő parányiságának tudatára döbbsenti. Így a természet zárt formákból kilépő jellege kelti fel a befogadóban a fenséges érzését. Azonban az emberi természet szükségszerűsége, hogy elvonatkoztató módon szűkítsen, s valamiképpen zárt struktúrákba rendezze élményeit. Kantnál ezt az átfoghatatlan végtelenség élménye miatt érzett kudarc feloldására szolgáló redukciót – a figyelmét önmagára, önmaga erkölcsi hangoltságára fordító befogadó teremti meg. Egyfajta „morális Claude Lorrain-üvegecskét” hord magával a természetben sétálgató, hogy értelmezze, határok közé szorítva kicsinyítse mindazt, amit lát. Így tulajdonképpen az, ami Zsemlye Ildikó példáján szemléltetve a modern képzőművészetben a műalkotás absztrakciója által koncentrálódik, Kantnál morális összpontosítást nyer, s konkrét, fizikai tárgyjellegét nem ölt. Annak ellenére azonban, hogy a fenséges elmélete nem kapcsolódik közvetlenül a műalkotás kategóriájához, *Az ítélőerő kritikája* a műalkotás és a természet problematikus viszonyait mégis termékeny teoretikus feszültségként olvasztja magába. Mert a természetbeli nagyság méretbeli relativitásából a kanti elemzés konklúziói alapján levezethetővé válik a művészetbeli kicsinység jellege. Ahogy a mértékbecslés bizonytalansága miatt Kantnál a befogadó szellemi, morális hangoltságának nagysága válik a megítélés mértékévé, mely egyúttal a határvonás képessége, úgy a műalkotás szintűgy relatív méretbeli kicsinységének kritikai mértékévé, az absztrakció tényén túl, annak szellemi kvalitása. Így beszélhetünk a fenségest jellemző abszolút nagyság fogalma alapján a műalkotás esetében abszolút kicsinységről. Ez lehet az a további szempont, mellyel elválasztható a pusztán technikai bravúrként megjelenő vagy iparművészeti jellegű kézműves miniatürizálás a műalkotástól. A fenséges elméletében azonban a morális nagyság mellett a kicsiség mindig szükségképpen pejoratív tartalmak megjelenítője. Többnyire negatív princípiumként vonul végig az esztétikatörténeten a „csendes nagyságok” árnyékában, hiszen közvetlenül nem a műalkotás kategóriájának fényében körvonalazódik ez a teória.²³

A művészeti tárgy méretbeli aprósága a viszonylagosság miatt mindig csak jelképe,

²³ Ugyanennek lehet egyik példája Greguss Ágost esztétikájának „Az alacsonyság”-ról szóló fejezete, melyben a kicsinység negatív megítélése szintén a fenségesbeli nagyságot ellentétezi. (Lásd: Greguss Ágost: *Rendszeres széptan*, Az Eggenberger-féle könyvkereskedés kiadása, Budapest, 1888. 156–161. o.) Ezért szükségszerű, hogy Greguss *A paránytan* című kis írása nem az esztétikai, hanem a természetfilozófiai diskurzusba ágyazódik. (Lásd: Greguss Ágost: „A paránytan” in: uő.: *Tanulmányai* (második kötet), Kiadja Ráth Mór, Budapest, 1872. 423–426. o.) A műalkotás kategóriája itt még nem közvetít a két beszédmód között. Mint ahogy Leibniz monasztana is utólagosan – bár esztétikatörténeti előzményekre visszatekinthetően – vetődik rá Deleuze elemzésében a barokk művészet alkotásaira. (Lásd: Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et la Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988.) A Leibniz-féle monász és a „kicsinységek” összefüggését lásd: Somlyó Bálint: i. m.

utalása az abszolút kicsinységnek, s nem megtestesíti, hanem megjeleníti, ábrázolja azt. Ha úgy tetszik, a „kimondhatatlanság”-toposz analógiájára a láthatóság határai felé közelítés, melynek révén a mű valami általa láthatóvá tett láthatatlanra utal. Miként az anyagi testek végtelenbe törekvését a gondolkodás vagy a műalkotás lezárja, úgy ennek okán átjárást teremt a látható anyagság és a láthatatlan szubsztancia között. Ez a láthatatlanság lesz kimondhatatlanná, ezt rejtí magába némasággként a műalkotás, ahogy határai mögé emeli a fenséges, átfoghatatlan természetet mint körülvevőt.²⁴

A parányiságnak mint a műalkotás létmódjának jellegzetessége tehát, hogy valamiféle belső forma, kívágot,²⁵ a létezés koncentrációja. Mert amit Kantnál a szubjektum belső, szellemi hangoltsága egyfajta „morális enteriőrre” redukál, az a műalkotásban valóságos belső térként tárgyasul. Hiszen a franciakert sem más, mint a természetbe kivetített enteriőr, az építészeti architektúra folytatása. Zsemlye Ildikó konstrukciói hasonlóképpen fonják körül kontúrjaikkal a természetet – ezt hangsúlyozza a szobanövényekre utaló gesztus is –, mintegy belsővé téve azt. Ugyanis amit a múzeumi enteriőr terébe emelt természeti elem jelent, azt ismétlik meg a tárgyak saját terükben, öninterpretációs aktusként közegükbe asszimilálva az őket körülvevő közeget. Egy sajátos megkettőződés, egy önmaguktól való eltérés jegyében idillikussá válnak, az „idyll” szó eredeti – kis képecskét jelentő – értelmében is.

Ebből a szempontból vethető fel, hogy tulajdonképpen miben is áll a kispasztikának – mint a szobrászat jellegzetes műfajának – a kicsinysége. Természetesen itt is csak az abszolút kicsinység lehet a műalkotást megítélő normatív szempont, viszont a konkrét méret relatív volta annyiban azért mérvadó, hogy belső térben, illetve kiállítótérben elhelyezhető tárgyakról van szó. Azonban ez az egyszerre valóságos és teoretikus tér lényegileg határozza meg ennek a műfajnak a jellegét. Mert míg a köztéri szobrok jellemzője, hogy közvetlenül ki vannak szolgáltatva – főként anyagi, gazdasági okoknál fogva – a hatalom meghatározta társadalmi, szociális térnek, addig a szobrászi gondolat önállóságának nagyobb esélyt kínál a csekélyebb anyagi ráfordítást igénylő kispasztika. A kisebb formátum így sokkal inkább képes autonóm műalkotásként elhelyezkedni az őt befogadó s látszólag tisztán művészetként való megjelenés lehetőségét kínáló kiállítótérben.²⁶ Ezért a hatalom által irányított megrendelések hiánya – s ezt talán csak csekély vigaszként nyújthatom át a szobrászok nagy részének – növeli a műalkotás létrejöttének lehetőségét.²⁷ Természetesen

²⁴ Végeredményben ez az organikus-geometrikus paradigmátikus viszonyában műtárgyként körvonalazódó feszültség teremti meg a fenséges elméletének Lyotard-féle aktualizálhatóságát is. Lásd: Jean-Francois Lyotard: „A fenséges és az avantgarde”, Széchenyi Ágnes (ford.) / Angyalosi Gergely (kontrollford.), in: *Enigma* 1995/2. 49–61. o.

²⁵ Ezért jelenik meg egy XVIII. századi ismeretlen dél-lengyelországi festő „trompe l’oeil” képecskéjén az olló, a művészi kicsinyítés egyéb eszközei, az író toll és metszőtű mellett. Ugyanitt található egy könyvecske is, melynél a könyv apró formátuma utal a könyvre általában, mint a világ kicsinyítésére. A miniatürizálás – egyúttal önértelmezésként – a mű legfőbb témája, s ezt a kép jobb felső sarkában látható nagyítólenyce hangsúlyos motívumok jelzi. Az alul egymás mellé helyezett tárgyak felett közepén, a kép műfaji jellegére – a csalásra – utaló, kártyázókat ábrázoló metszet látható. Ennek két oldalán egy-egy portréminiatűr, melyekre, a festői illúziókeltés jegyében, mintha kivágott, ovális kukucskaló nyílásokon át tekintenénk. Lásd: *Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a közép-európai barokk festészetben*, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1992. 194. o.

²⁶ Annak kérdése, hogy ez a tér mennyiben autonóm, további problémákat vet fel, melyek kifejtésére itt nincs mód.

²⁷ Így csupán a szobrásztársadalmat érintő (nyilván nem lényegtelen) egzisztenciális szempontból maradnak érvényben Balzac *Betti néni* című regényében *Hulot úr* állami tisztviselő szavai, aki – a lánya által kiszemelt szobrász férj jelölt anyagi helyzetét tudakolva – a szobrászatról a következő megállapítást teszi: „A nagy tehetségen kívül még nagy protekció is kell hozzá, mert a kormány az egyetlen fogyasztó. Most, hogy nincsenek többé nagyurak, nagy vagyonok, adományozott

ez csupán hangsúlyozottan lehetősége és nem garanciája a művészi kvalitásnak. Mert hiszen a kisplasztika éppúgy kerülhet a hatalom befolyása alá, akár önként, akár véletlenül, vagy válhat piacorientálttá s „kacsingathat” a polgári vitrinek felé.

Ily módon Zsemlye Ildikó életművének, leendő alkotásainak is egyik csapdája, egyúttal az immanens kritika mércéje lehet, hogy a jelentés a méretre redukálódva (s ez előfordulhat a motívumok variációinak elfáradó ismétlése révén) modorossággá válik. A mű így visszahullhat a preformációként jelölt pepecselés szintjére, ahonnan tulajdonképpen szándéka szerint a művészet sférájába kívánt emelkedni. Míg a másik veszély a kiállítóteréből kilépő nagyobb formátum, mellyel ezeknek a műveknek jellegzetes formai és tartalmi feszültséggel teli karaktere sérülhet.

Tárgyai egyelőre azonban még a kiállítóterben állnak. Kicsinységük jellege, a kicsinység általános teóriájának perspektívájából nézve, itt tűnik elő. Mert a parányiság egyidejűleg nyit meg egy távolságot és teremt közelséget. Nem csupán optikai, hanem egyúttal emocionális perspektívája révén sugallja annak a tapasztalatát, hogy egy különös honvággyal fogja el az embert az iránt, ahol éppen van. Ezt jelenti a kézműves aprólékoság kapcsán említett munkán belüli szabadidő is, ugyanezt a közelségben kitágult távolságot, hogy eljuthassunk oda, ahol vagyunk. A jelenlét percepciója lesz honvággyá, s a szemlélő mintegy messziről érzékeli azt, ami a szeme elé tárul, miközben otthonra talál.

5.

Zsemlye Ildikó posztamensre emelt konstrukciói az életmű újabb fázisaként parányi vonatkocsi motívumával egészülnek ki, melyek egyrészt tovább árnyalják a kicsinység problematikáját, ugyanakkor organikus és geometrikus kapcsolatának jelentésrendszerét is átrendezik. A vonatkocsi alakja a kompozíció középpontjává lesz, ami egyfajta belső formaként a visszahúzódas következő pillanatát jelenti. Mert hiszen minden, ami kisebb, közelebb van a középponthez, önmaga középpontjához. Ahogy a természeti elemek magas realitásfokát a geometrikus absztrakció ellenpontozza, úgy a vonatkocsi naturalisztikus ábrázolását a gépi konstrukció felidézett sztereometriája egyenlíti ki. Miközben az organikus anyagok változását-mozgását a struktúrát létrehozó kemény élek próbálják megfékezni, a mechanikus szerkezet mozgás és mozdulatlanság feszültségviszonyát emblematikusan ismétli meg. Ugyanis mozdulatlansága egyidejűleg az egykori mozgás emléke és egy majdani lehetősége – előtt és után töréspontján áll. Ezt az időpillanatot rögzítik József Attila Ősz című versének sorai: „Fáradtság üli a teherkocsit, / de szuszogó mozdonyról álmodik / a vakvágányon, amint hazatér.” Egy köztes pillanat ez, melyben Zsemlye Ildikó ábrázolásában a természet és a vonatkocsi különböző ideje, anyagszerűségük változásának, úgymond, más-más láthatósági fokán, mintegy párhuzamosan működik. Akár egy elhagyott pályaudvaron, ahol zölden virít már a fű a sínek között.

Másrészt a kicsiny vonatkocsi, emlékezetébe zárva, idézetként sűríti egybe a motívum művészettörténetét, mely néhány impresszionista előképtől kezdve a futurista és a német dadaista művek technicista rajongásáig vagy a magyar aktivizmusban létrejövő – Moholy-Nagy és Bortnyik nevével fémjelezhető – alkotásokig nyúlik vissza.²⁸ Bortnyik

paloták, hitbizományok, ez a művészeti ág elvesztette a piacát. Csak a kis képeket s a szobrocskákat tudjuk elhelyezni, úgyhogy a törpeség veszélye fenyegeti a művészeteket.” Lásd: Balzac: *Betti néni*, Réz Ádám, Kilényi Mária (ford.), Kriterion, Bukarest, 1985. 88. o.

²⁸ A mechanikai szerkezetek (különös tekintettel a vasút és a vonat tárgykörére) képzőművészeti témaként való megjelenését – az ikonográfiai előzmények és elméleti inspirációk összefüggésrendszerébe helyezve – a „MA” köréhez tartozó alkotók kapcsán Szabó Júlia fejti ki elemzésében. Lásd: Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915-1927*, Corvina, Budapest, 1981. 93–105. o.

játékvonatra emlékeztető, 1918-as *Vörös mozdonya* annyiban kapcsolható közvetlenebb hatásként Zsemlye Ildikó vonatkocsijának hasonlóképp játéktárgyra utaló jellegéhez, hogy mindkét esetben egyúttal a művészet mint játék gondolköre is felidéződik.²⁹ A szobrászi gesztusrendszerbe emelt „bonsai” mellett a vasúti modellezés terepasztalának ugyanilyen „színeváltozása” válik láthatóvá.

A vonat és a vonatutazás élménye azonban nem csupán újabb ikonográfiai elemet jelentett a korai avantgarde művészetben, hanem ezzel egy időben annak a látásstruktúrának a megváltozását is, melyben a vasút mint téma megjelent. Az utazás megváltozott jellege alapvetően alakította át a hétköznapi percepciót, mely a művészeti formákra ugyancsak kihatott. Amit Kafka Goethe útleírásait olvasva a postakocsival utazás élményéből eredően „tájékszerű gondolkodásként” interpretál, szintűgy tettenérhető a vonatutazásnál, csak a táj korábbi lassú változásaival ellentétben itt már sokkal gyorsabban változó képkockákra tagolódva.³⁰ Mindkét esetben az ablak négyyszöge a látás aktusát predisponálva keretezi a látványt, míg a vonat sebessége kisebb látószögű képek kollázsszerű, fragmentált sokaságát alkotja meg.³¹ Mert aki néz, immár kiszakadva a természetből, belül van, s a reflexió távolságából tűnik elé a táj, melyre néha kitekint. Így tárul-

²⁹ A művészet mint játék problematikája – s erre itt csupán utalni szeretnék – hagyományosan egy olyan elméleti összefüggést ír le, melynek közvetlenül nincs tárgykonstitutív mozzanata. Tulajdonképpen különválnak a fizikai tárgyiasság és a szellemi alakzat. (Vö.: Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*, Bonyhai Gábor (ford.), Gondolat, Budapest, 1984. 88–93. o.) A játék absztrakt fogalma ebben az értelemben a játszó szubjektumtól éppúgy függetlenedik, mint ahogy játékos tevékenységének eredményétől, a konkrét műalkotástól is. (Ennek következtében a játék létmódjára vonatkozó kérdés végül is minden esetben túllép a művészetre vonatkozó kérdésen. Az egyedi műalkotás körvonalainak feloldásával magának a művészetnek a sajátyszerűsége is elillan, miközben éppen ezért a játékfogalom általánossága a legkülönbözőbb művészeti törekvéseket képes egybeolvasztani.) Az, hogy mi lehet játéktárgy, véletlenszerű vagy konvención alapul, s a játék fogalmából nem levezethető. Emiatt közvetlenül nem hozhat létre teoretikus átjárást játék és művészet viszonya játéktárgy és műtárgy között, a kicsinyítés látszólag közös aspektusa ellenére. Így természetesen csak formális, távoli hasonlóságot jelöl a gyermekjátékok mimetikus miniatürizációja, s nehezen hozható lényegi kapcsolatba a műalkotással.

A parányi játéktárgyak történetük egyik fontos epizódjaként a német pietizmus bensőségeség-kultuszában és az ebből fakadó pedagógiai ethosz közegeiben találtak otthonra. A bensőségeség, az „innerlichkeit” érzelmessége volt az, melynek figyelme a „lélek rezdülésétől” az aprócska dolgokig kiterjeszkedett. Ennek kisugárzásaként a kicsinységek, akár mint meglevenített játéktárgyak, számtalan irodalmi mű tematikájában, motívumkészletében megjelentek német nyelvterületen. Példák idézhetők Goethe, Jean Paul alkotásaitól E. T. A. Hoffmannon keresztül Büchnerig.

Karl Wilhelm Reinhold (1777–1841) szerint a Jean Paul íásaiban benne rejlő válasz Schiller inkvizítor kérdésére – hogy „mely nagyság képes megérinteni a bölcseket” – így szól: a kicsiny dolgok (idézi Klaus Maurice: i. m., 50. o.). Büchner *Leonce és Léna* című művében pedig a XVIII. század német törpehercegségei mint kicsinyített birodalmak kerülnek parodisztikus megvilágításba: „Akár egy hagyma, olyan ez az ország: csupa héj az egész vagy mint egy csomó egymásba dugott skatulya.” (lásd: Georg Büchner: „Leonce és Léna”, Thurzó Gábor [ford.], in: *Georg Büchner művei*, Európa, Budapest, 1982. 103. o.)

De nyilván számtalan más példa idézhető még, melyek a „kicsinységtörténet” német vonatkozásait árnyalják. Itt a helyszűke miatt legfeljebb csak lehetséges inspirációként jelezhető mindaz, mely Walter Benjamin vonzalmát, említett megíratlan tanulmányának tervét (lásd: 15. jegyzet) befolyásolhatta.

³⁰ Vö.: Franz Kafka: *Naplók, levelek*, Györffy Miklós (ford.), Európa, Budapest, 1981. 26. o.

³¹ A vasúti utazás kulturális hatásáról lásd Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei*, Lukács Ágnes (ford.), Osiris, Budapest, 1999. hivatkozásként (129. o.): Wolfgang Schivelbusch: *The Railway Journey. Trains and Travel in the 19 Century*, New York, 1979. 145–160. o.

nak élénk Zsemlye Ildikó kicsinyke tájszeletei a tekintet szaggatott emlékműveiként, a vonat jelképe által hangsúlyozva. A vonatfülke enteriőrjéből kikukucskáló számára a jelenlét hiányának nyomasztó élménye tudatosul, s vele egyúttal a kis képecskéket látva a jelenlét nosztalgiája. „Sóvárgás az igaz jelenlét után” – ahogy Habermas idézi Octavio Pazt a modernitás tapasztalatáról szólva.³²

Tulajdonképpen ennek az optikai tapasztalatnak társadalmi, szociológiai aspektusát értelmezi Ernst F. Schumacher híres humánökológiai előadásában „talajvesztésként”. A kicsiny szociális szerkezetek szűk terét a vonat jelképében megjelenő gyors közlekedési eszközök áttörik. A határok eltűnnek, a migráció és a távközlés következtében minden mobillá válik, s így minden szerkezet – melyek szükségképpen jellemzője a határolt kicsinység – sebezhetővé válik.³³ A vonat mozgásemlémája itt is a statikus szerkezet kontasztjaként körvonalazódik, akárcsak Zsemlye Ildikó szobrainak ábrázolásában.

Így – bár némelyik alkotásnál a billenő vonatkocsi konstruktív támasztékai vagy a mohával modellált füves térség a művészet utólagos menedékét, zártságát nyújtja egykori katasztrófák ellenében – a tárgyak a rájuk vonatkozó tartalmi asszociációk tágasságát megnyitva, a formai viszonylatok műalkotásbeli struktúráit és a művészeti teoretikus tér körgyűrűjét áttörve kilépnek a történelmi, szociális térbe.

³² Jürgen Habermas: „A modernség: befejezetlen program”, Felkai Gábor (ford.), in: uő.: *Válogatott tanulmányok*, Atlantisz, Budapest, 1994. 262. o.

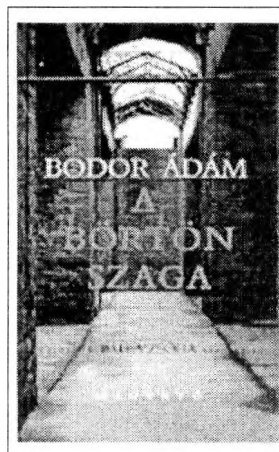
³³ „A világon mindennek meg kell lennie a maga szerkezetének, különben káosz uralkodik. A tömegközlekedés és a tömegkommunikáció beköszönte előtt egyszerűen adott volt a szerkezet, mert az embereknek csekély volt a mozgásterük. (...) Mára a szerkezet jórészt összeomlott...” – lásd: Ernst F. Schumacher: *A kicsi szép. Tanulmányok egy emberközpontú közgazdaságtanról*, Perczel István (ford.), Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1991. 69. o.

IGAZ TÖRTÉNET

Bodor Ádám: A börtön szaga. Válaszok Balla Zsófia kérdéseire

Nem írtam ki a címsorokba a könyv további meghatározásait, egyrészt helytakarékosági megfontolások alapján, másrészt mert amúgy sem segített volna különösebben a mű előzetes műfaji kijelölésében. A pontosság kedvéért mégis idemácsolom: „Válaszok Balla Zsófia kérdéseire”, „Egy korábbi rádióinterjú változata”, s ezzel egyúttal mindjárt filológiai problémákba is ütköztem (vagy ütközhetett az olvasó, aki a szöveg „történeti” háttéréről nem tudott, nem tudhatott). Valóban, a Magyar Rádiónak néhány éve volt egy olyan beszélgetéssorozata, melyben jeles alkotókat szólaltattak meg szintén jeles „kérdőbiztosok”, amiben semmi különös nincs (egy rádiónak így kell / kellene működnie), abban már inkább, hogy ezek a beszélgetések a szokásos időtartamnál jóval hosszabbak voltak, több óráig tartottak (értelemszerűen több részben sugározták őket). Bodor Ádámé – ha jól emlékszem, mert egyébként egyetlen adását sem állt módomban meghallgatni – vagy hatórás volt. Szögezzük le tehát, hogy a könyv elődje egy hangzóanyag volt, s ezt a kiadó igen tisztességesen fel is tünteti az alcímek sorában. A „hangzóanyagok” speciális tulajdonsága, hogy írásban közölhetetlenek, talán nem részletezném, miért is. *A börtön szaga* tehát mindenképpen változhatott az eredetihez képest, a „hangzóanyag” mint nyersanyag működött csak a könyv kialakításában (amivel persze nem akarom azt állítani, hogy a beszélgetés és a szöveg menete különbözne egymástól, hogy Balla Zsófia érzékenységről és tudásról tanúskodó kérdései nem hangzottak el, illetve nem így és nem ilyen szövegkörnyezetben szerepeltek), azaz nem arról van szó, hogy egy interjút a közreműködők egyszerűen áttettek írásba. A szöveg alapvető létezés módja *írottága*, megírtsága, az a bármely pontján kimutatható tény, hogy ez Bodor Ádám munkája, egy különös, sok tekintetben műfajtalán, mégis Bodor-mű. A kérdező, egyébként nagyon helyesen, s gondolom, tudatosan, háttérbe vonul, bár azt is írhatnám, háttérbe szorul. A könyvben egyetlen utalást találtam arra, hogy valóban beszélgetésről, tehát időben tagolódó dialógusról van (vagy volt korábban) szó, a 201. oldalon, amikor Bodor azt írja (azaz hát mondta valamikor) egy Székely János-vers kapcsán: „a múltkor már esett szó róla, megígértem, hogy előkeresem”. Mindemellett Balla Zsófia érdemei nem csekélyek, hiszen az éppen nem szószátyárságáról ismert szerzőt mintegy „belekényszerítette” előbb a beszélgetésbe, s ezzel aztán a könyv megírásába, s ennyiben, *de csak ennyiben* „társ-szerzője” is a műnek.

Mindezek után mégiscsak föl kell tenni a kérdést, hogy jó-jó, Bodor-művel állunk szemben, de hát milyen mű is ez, mi a műfaja (ha van neki ilyen), milyen narratíva mentén értelmezhető, mit várhatunk és mit nem várhatunk tőle? Egy íróval-költővel készült interjútól – különösen, ha az életútin-



Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2001
223 oldal, 1790 Ft

terjú – például várhatnánk, hogy bizonyos intimitásokkal szolgál mind az életrajzban, mind az életműben; itt azonban vajmi kevés ilyennel találkozhatunk. Nem mondom, hogy egyáltalán nem, furcsa is lenne, mégis csak annyival, amennyi a középpontba helyezett történetbe, Bodor börtönben töltött két évének történetébe (s annak néhány elágazásába) „belefért”. Gyerekkoráról szinte semmit nem beszél, bár igaz, más életrajzi eseményekről is szűkszavúan nyilatkozik. Talán valamivel többet szól egyes alkotáslélektani, úgymond írói „műhelytitkokról”, ám ezt sem nevezném számottevőnek. Önértelmezései, e vonatkozásban születő „szövegmagyarázatai” már inkább közelebb visznek műveihez, de sietek megjegyezni azt is, hogy ezekből mindig kitűnik az irodalommal, az irodalmársággal és az irodalmiaskodással szembeni nagyon erős tartózkodása. Ez utóbbinak lehetnek persze alkati okai is, de még inkább egyfajta gondolkodásmódot, mentalitást sejtet, melyben az irodalomról való beszéd ugyanúgy az „intimszférába” tartozik, mint például a személyiség élete, annak bizonyos tényei, elemei. Erről azonban majd később és más aspektusból tennék néhány megjegyzést.

A könyv tehát, noha egy interjú, egy beszélgetés némely sajátosságát hordozza (van kérdezőtárs, vannak válaszok – ám nincs közvetlenül látható és megragadható együttgondolkodás), valójában nem dialógus. Jóval erősebb a szöveg monológ jellege, amihez hozzátartozik az is, hogy a beszéd csak nagyon lazán van keretek közé szorítva; a személyes megnyilatkozás (s a könyv formális megtervezése) ugyan megrajzol valamiféle halvány ívet az ifjúkor és a felnőttkor között, ám a szöveg kronológiája ezt nem vagy csak töredékesen követi. Az időbeli „csapongás”, előreugrások vagy visszatekintések, az ebben az értelemben vett elágazások, kitérések nyomatékosítják, hogy a szövegben az elbeszélő én a főszereplő. A szövegnek ez a tulajdonsága a beszélgetésformát más irodalmi formákhoz közelíti, méghozzá olyan nagy tradíciójú, konfesszionális narratívákhoz, mint a napló, az emlékirat, részben talán az esszé. Bodor Ádámtól azonban – utaltam már rá – ezek a megnyilvánulási formák és beszédmódok valójában mélyen idegenek. E műfajokhoz olyan erős személyesség s ezen keresztül történő feltárulkozás szükségeltetne – függetlenül attól, hogy ez az elbeszélő életére vagy alkotói gondolkodásmódjára vonatkozik –, amelyet Bodor érezhetően tudatosan távol tart magától, s csak igen ritkán, akkor is inkább írásaira, az elbeszélés lehetőségeire utalva tesz meg (például akkor, amikor hősei névadásáról, valóság és fikció összefüggéseiről vagy a rá nem ható, illetve ható írókról szól). Mindennek az sem mond ellent, hogy a két év börtönről (s az előtte, illetve utána következő időkről) nagyon sok személyes vonatkozást ismerhetünk meg, olyan eseményeket és bizonyos hozzájuk fűződő reflexiókat is, melyeket – emlékezetem szerint – Bodor korábban sehol nem említett, nem részletezett. Ugyanakkor most sem beszél – jeleztem ezt korábban – életének egyes szakaszairól (gyermekkor), szűkebb és tágabb családjáról, rokonságáról csak keveset, de baráti köréről, ismeretségeiről is kurtán nyilatkozik meg. Az alkotói módszerét firtató kérdésre is hasonlóképpen válaszol, hogy tudniillik művei alakjaihoz sem használt soha valóságos modelleket, azok valószerűsége nem igaz voltukhoz, hanem a fikció valóságosságához köthető. Bármely oldalról közelítsünk is tehát a könyv elbeszéléséhez, látható, hogy Bodor személyes élettörténetét is meglehetősen távolságtartással kezeli, jóval nagyobb, mint az egy memoárhoz, naplóhoz illene. A leginkább föltűnő eleme e magatartásnak az irónia és a humor, mely a legtöbbször nem a környezetre, az elbeszélőt körülvevő emberekre, hanem magára az elbeszélőre s a vele történetekre irányul, mintegy kisebbítve mindkettő jelentőségét, rejtve, álcázva a bennük foglalt tragédia kisugárzását. Ha tehát a könyv nem dialógus, és így nem is interjú, valamint memoárnak sem nevezhető, akkor mégis miként olvasható?

A könyv értelmezésében induljunk ki két alapvető megállapításból: a szöveg természetesen igaz történetet tükröz, Bodor Ádám életének egy szakaszát; ettől az igazságtartalomtól a befogadó nem tud eltekinteni; ezt részben erősíti az is, hogy a könyv Bodor két

fényképével – 1954-ből és 2001-ből – keretbe van foglalva, a fénykép azonosítható realitása így mindenképpen a könyvben elbeszéltek valóságosságát hivatott növelni és szavatolni. Az elbeszélői attitűd – s ez a másik alaptény – azonban ezzel ellentétes: távolságtartó, ironikus, helyenként nagyon erősen a fiktivitás felé tolódik el, gondoljunk a szöveg bizonyos jellegzetességeire s néhány esszéisztikus fejtegetésére. Például arra, ahogyan Bodor elmesél egy-egy történetet, anekdotát, mindjárt a könyv elején a sepsiszentgyörgyi „gyilkosságot”. E novellisztikus betétet, ha nem tudnánk, hogy igaz (mert Bodor mondja), groteszk-abszurd fikciónak vélhetnénk, kezdve mindjárt a főszereplő Strömpel Migdál nevén, melyet először a kérdező is a Bodor-művek világába utal (ráadásul a későbbiekben a névadás fontosságát Bodor még külön is fejtegeti, kitérve arra is, hogyan lett a *Sinistra* körzet egyik szereplője Andrej Bodor). Az ilyen típusú történetrészekben a könyv bővelkedik, csak egyet-kettőt említek: Calciunak, a vadállatias börtönőrnek a pályafutásos története, Palocsay Rudolf és a kiszabadulás története vagy épp az a már-már hihetetlen epizód, mely Bodor „festőkorszakáról” és annak utórezgéseiről szól. Nem véletlen, hogy Balla Zsófia a Calciu-történet kapcsán nem állja meg, hogy megjegyezze: „Regényeidbe illő történet.” Ezt az önkéntelen megállapítást (felkiáltást?) aztán tulajdonképpen az egész könyvre kiterjeszthetnénk, különösen annak figyelembevételével, mennyire tiltakozik Bodor az ellen, hogy bármit is egy az egyben a valóságból venne át (lásd a névadás jelentőségét a 10. és 11. oldalon, vagy az igazság és a fikció viszonyáról szőtt elmélkedést: „Ösztönösen kerülöm minden konkrét esemény föllevenítését, mindig csak olyasmit írok meg, amit magam ötlöttem ki.” 183. o.). Esztétikai és világképi szinten érdekes már az a megfogalmazás, mely szintén az előzőekre utal: „úgy néz ki, ha valami jól van kitalálva, az része a valóságnak is” (185. o.), és: „Az ember addig-addig ügyeskedik, amíg kitalálja a színtiszta valóságot.” (187. o.) Mindebből pedig megszületik a végső – tulajdonképpen magára a könyvre is vonatkozó – konklúzió: „Ezért nem írok börtönregényt sem.” (184. o.) Ez utóbbi megállapítást azonban kezeljük óvatosan, hiszen *A börtön szagának* nem kevés jellegzetessége arra utal, hogy lényegében mégiscsak valamiféle sajátos „regényt” olvasunk, középpontjában Bodor börtönéveivel. Legalábbis epikus természetű például a szöveg szerkezeti felépítése: a könyvet keretező két fényképnek ez a *másik* funkciója, értelme; az első az ifjú, tizennyolc éves Bodor, a másikon az idős, hatvanöt éves felnőtt férfi. Mindez nemcsak időbeli ívet sejtet, hanem a szöveggel kiegészítve egyfajta nevelődési folyamatot is. S lám, a szöveg, a történet valóban erről szól; a kamaszos, tudatosan is öntudatlan lázadástól az éppen a börtönévek által is megszerzett tudatosság, lelki és mentális függetlenség, szabadság állapotáig tart a nevelődés. E folyamat mögött aztán már érthetően kevésbé kontúrosan, de éppen elégséges részletezéssel ott áll a szűkszavú családtörténet, a valóságos és a szellemi iskolák, a magányos vándorlások epikus rajza, és persze Sepsiszentgyörgy, Szamosújvár, Kolozsvár, egyáltalán Erdély, a kommunista Románia helyszín- és korrajza – valóban mint egy klasszikus *Bildungsroman*-ban. Ebben a vonatkozásban a befogadó még arra is hajlamos, hogy alkalmanként elfeledkezzen arról: valóságos, igaz történetet olvas, illetve állandóan ide-oda ingázik az olvasás művelete során a szépprózai történetészítés, mondatalkotás és a valódi személyiség, a ténytudás között; azaz realitás és fikció között. Persze értsük ezt pontosan: badarság lenne bármit is pusztán fikciónak, mítoszalkotásnak tekinteni, ám a szöveg realitásának abszurdítása és a megalkotottság mindenképpen nagyon erős fikcionalitással ruházza fel a „történetet”. „Regénybe illő” például az is, ahogy Bodor a szabadulás előtti pillanatokat elmeséli: „Szeptember harmadika volt, szokatlanul forró nyár végi nap, délután három és négy között, a halál óráján, amikor egyszer csak hangja lesz a csendnek, és sísteregése egybeolvad a légyzűmmögéssel.” (113. o.) Ilyen és hasonló „történetindítást” nem egyet találhatunk a szövegben (nem beszélve egyéb történetészítő eljárásokról), jelentőségük azonban nemcsak önmagukban van. A mondatok, a helyszínek, a

szereplők, sokszor a nevek felbukkanhatnak valóságos Bodor-novellákban is. *A börtön szaga* ezért is különleges olvasmány: kezelhetjük nevelődési én-regényként, ami ugyanakkor valódisága, igaz volta miatt egyszersmind rávilágít az elbeszélő tisztán fikatív szövegeinek alakulástörténetére, Bodor epikusi szemléletére és ebből következő prózaírói eljárásaira is. Úgy is lehetne mondani: bár Bodortól teljesen idegen az önreflexió, az önértelmezés, azzal, hogy a szöveg mintegy „kicselezi” szerzőjét és alapvetően a novellához hasonló elbeszélést jelenít meg, minden önkomentárnál (azért, láttuk, ilyen is van a könyvben) többet mond el a Bodor-próza jellegzetességeiről. Igaz történetként is méltán lehetne a fikatív művek sora mellé állítani.

Az előbbi megjegyzést még valamivel ki lehetne egészíteni és megerősíteni. Tudjuk, Bodor valóságos helyszínekről – városokról, havasokról, természeti tájakról, Erdélyről – beszél; „történelmi tájról” (214. o.), mely ugyanolyan durva vagy komor szépségű, abszurd vagy nagyon is jelenlévően valóságos, mint novelláinak kitalált, a térképen el nem helyezhető, legfeljebb nagyjából sejthető tájai. E szűkebb és tágabb környezetet az én-történethez hasonló módon írja le az elbeszélő, s ezzel éppen magát az alaptörténetet és annak „regényes” jellegzetességeit nyomatékossítja. A „táj” – ami annyira fontos a Bodor-művekben, s nyilván magának a szerzőnek is – szintén „nevelődésen” megy keresztül, csak épp az elbeszélői énnel ellentétes ívet „jár be”. Bodortól mélységesen távol áll – sok egyéb mellett – az is, hogy nosztalgikusan gondolkozzék szülőföldjéről; pontosan tudja, le is írja, mi provinciális benne, de azt is látja és láttatja, mi a különös sajátsága, mondjuk így, jellemző értéke. Ez utóbbit a sokféleségben, a sokszínűségben jelölhetjük meg – s ez vonatkozik a természeti tájra ugyanúgy, mint a „történelmire”. A kulturális, nyelvi rétegezettség (magyar, szász, román) mint gazdagság, mint belső erő jelenik meg. Az elbeszélés folyamatában ez vész majd el, ezt rombolja le az a sajátos történelem, melyet szocializmusnak nevezünk hajdan. A könyvben szó sincs valamiféle „aranykornak” a tételezéséről, ám teljesen világossá teszi az elbeszélő azt is, hogy ez a „történelmi táj” romlásnak indult, elenyészett; s nemcsak kiismerhetetlen természeti erők, hanem éppen emberi árulások, bűnök révén. Az elbeszélés megidézett tere tehát egy süllyedő világ, melyről „Pontosan nem tudjuk, ott most mi történik, azt még kevésbé, hogy mi fog történni, a hely természetéből, erőinek mozgásirányából legfőnnebb sejteni lehet, hogy a részvétlenség és közöny lomha, körkörös áramlásában, mint lassú örvényben, fokozatosan elmerülnek otthoni létünk emlékei.” (214. o.) Ez az „elmerülés” azonban nemcsak egy konkrét helyszínről szólhat; a szöveg sajátságai miatt szélesebb, átfogóbb értelmet, egzisztenciális jelentőséget is kaphat, mint ahogy szerintem kap is. Az én-történet tehát bizonyos értelemben felfelé ível – amennyiben a megszenvedett tudás és az így megszerzett belső szabadság gazdagodás, gyarapodás; a „történelmi táj” leírása viszont hanyatlástörténet. A kettő viszonyából (ellentétes irányultságából) következik, hogy az elbeszélő nem egyszerűen egy kettős történet ilyen-olyan főszereplője, hanem nagyon is, itt és most kitüntetetten különleges narrátora: nevezetesen a tanú szerepét tölti be. S úgy is viselkedik: elbeszélésébe foglalja, amit látott és megfeytett, de csak azt; érzékenységgel, de távolfartással figyeli és meséli el önmaga és környezete történetét; nem tetszeleg a mindentudás pózában, nem gondolja, hogy az igazság kizárólagos birtokosa, s éppen ezzel hitelesíti mindennél jobban és pontosabban a történeteket; s ezért válhat e lejegyzés, *A börtön szaga* végül is katartikus olvasmánnyá, interjúná, memoárnál jóval többé: igaz „regénnyé”.

OSZTRÁK DISKURZUSOK ÉS TÖRTÉNETEK

Bombitz Attila: Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus

Van-e ma Magyarországon világirodalmi „diskurzus”? (Régebben nagyjából ugyanezt így mondtuk volna: „világirodalmi kultúra” vagy „modern filológia”.) Alig létezik. E kritika írásával párhuzamosan magyar szakos hallgatókat vizsgáztatok 20. századi világirodalomból – különben már maga a „kurzus” is vitatott, mi köze a magyar szakhoz? Van-e világirodalom-óra a párizsi romanisztika vagy a berlini germanisztika szakon? Ugye, hogy nincs? –, és nem először tapasztalom, hogy Proust, Kafka, Joyce, Musil, Faulkner vagy Pirandello, Brecht és Beckett – Rilkeről, Bennről, Eliotról már nem is beszélve – olyan távoli, idegen világok jövődől irodalomtanárainktól és kulturális menedzsereinktől, mintha a holt-tengeri tekercekről lenne szó. A szó szoros értelmében: nem bírják olvasni őket.

Létezik még valamennyire a világirodalmi zsmálnkritika, a megjelenő újdonságok esetleges szemlézése, és létezik az *idegen nyelvű* szakmai párbeszéd tanszékek, társaságok, konferenciák, szakfolyóiratok bennfentesek számára fenntartott szűk köreikben, de alig létezik a világirodalmi jelenségek *magyar nyelvű* és a magyar irodalom szempontjaihoz igazodó recepciója. Mihelyt csatlakozunk az Európai Unióhoz, lassan még ez a csekély maradék is el fog sorvadni. Hiszen az egységesülés nyomán az egyes nyelvekhez tartozó irodalmakról már csak saját nyelvükön vagy még talán angolul lesz érdemes tudományos dialógust folytatni, az osztrák irodalomról például a szomszédság és a közös hagyományok ellenére is csak németül, következésképp főleg német anyanyelvű kollégák társaságában. Így az egyes irodalmakról szóló diskurzus határok feletti szakmai közösségek belügyévé válik, és elmúlik egy szép hazai tradíció, amely a mai szakszerűség fényében kissé naivnak és avíttnak tűnhet, de az idősebbeknek mindmáig kedves és fontos: a „magyar” világirodalom. Mindenekelőtt a *Nyugaté*, Babitsé, Szerb Antalé és másoké. Vele, a globalizálódás korában, eltűnhet mindenesetre a világirodalom goethei fogalma is.

Bombitz Attila *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus* című könyve mint magyar nyelvű modern filológiai értekezés egyelőre a ritka kivételek közé tartozik. Hogy mennyire kivétel, azon is látszik, hogy a könyvben felhasználott és hivatkozott szakmunkák csaknem mind német nyelvűek, köztük magyar egyetemi kollégáinak számos dolgozata is. És bizonyos szempontból, szakzsargonjával Bombitz könyve maga is illeszkedik ebbe a nemzetközi tu-

Kalligram Kiadó
Pozsony, 2001
238 oldal, 1650 Ft



dós diskurzusba, ami egyfelől ma már nemhogy kívánatos, de természetes, másfelől viszont – legalábbis az itt megvalósult formájában – vitára ingerel. Erről azonban később.

Egyelőre lássuk a könyvet. A címbeli „utolsó világ” Christoph Ransmayr magyarul is olvasható regényének, *Az utolsó világ*nak a címére utal. A „mindenkori utolsó világok” metaforikus paradigmája az újabb osztrák próza néhány kiemelkedő szerzőjének világát foglalja egybe, mindenekelőtt azokat, akiknek Bombitz egy-egy külön fejezetet szentel: Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Peter Handke, Robert Menasse és Christoph Ransmayr „utolsó világait”. „Osztrák regénykurzus” – ez az alcím érthető akár a kurzus szó „egyetemi kollégium” értelmében is, de itt nyilván inkább „regényirányzatnak” értendő, vagy a másutt „regényalakulás”, „regénytörténés” terminussal illetett folyamatnak, a „diskurzus” tárgyául szolgáló „kurzusnak”. A kissé csapongó terminológia mellett sem megyünk el majd szó nélkül.

A könyv harmadát kitevő első rész éppen a „Diskurzusok” címet viseli, és a második részben tárgyalt „Történetek” megalapozásul a 20. századi osztrák regényt a róla folytatott eddigi diskurzus tükrében mutatja be. Elsőre „rátekint” a szerző az osztrák regényre, aztán a befogadás osztrák szövegét vázolja fel, végül az „Osztrák modell: értelmezés” alfejezetben megkísérli az osztrák regénymodell absztrakt elemzését, különös tekintettel Ransmayr *Az utolsó világ* című regényére. Itt vezeti be Bombitz az „utolsó világok” paradigmáját.

Kiindulópontja egy osztrák kolléga poentírozott állítása, mely szerint az osztrák irodalom a 20. században mindig is „posztmodern” volt. Pontosabban: a századvég prózájának posztmodernitása a bécsi modernségben, Ernst Mach, Fritz Mauthner, Ludwig Wittgenstein filozófiai nézeteiben és Schnitzler, Hofmannsthal, Rilke, Kafka, Musil és Broch műveiben gyökerezik. Részben Széll Zsuzsa nyomán Bombitz e folytonosság legfőbb elemeit a következőkben látja: az én és a külvilág határának elbizonytalanodása és ennek következtében az én elvesztése, a hagyományos erkölcsi és kulturális értékek szét hullása, a nyelv valóságreferenciális funkciójának kérdésessé válása, az „egészben való gondolkodás” képtelensége („minden egész eltörött”). Míg a század első felének osztrák modernsége még csak problematizálta az elbeszélést, de nem számolta fel, átélte a válságot, de egy rögzített morális és episztemológiai pozícióból még elemezte, a hatvanas-hetvenes években bekövetkező paradigmaváltás nyomán az osztrák próza „absztrakt-realistá éntörténetei” szinte teljesen kioltották a valóságos és teljes értékű ént, és helyébe a nyelvet, illetve a radikális nyelvkritikát léptették. Érintkeznek ugyan az „osztrák történet” korábbi változataival, de csak annyiban, hogy felülírják őket, megvonják tőlük maradék érvényüket.

A recepcióról szóló fejezetben nemzedékekről is szó van, egyrészt a Herbert Eisenreich-féle, 1962-ből való háromgenerációs modellről, amely a II. világháború előtti osztrák irodalmat tagolta az utolsó „Altösterreicherekkel” kezdődő és az I. világháború alatt és után született szerzőkkel végződő hármasság szerint, másrészt az ezt részben átfedő, Klaus Zeyringer-féle, 1995-ből való modellről, amely az 1945 utáni irodalmat bontja három nemzedékre. Ezek a modellek és egyáltalán az osztrák irodalmi kánon változásai nem függetlenek attól az elmélettől, amely „maximális megterheltséggel határozta meg” (Bombitz) az osztrák irodalmi identitást és kontinuitást. Claudio Magris *A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban* című művéről van szó, amely szinte maga is mítosszá vált. Magris, mondani sem kell, nem a fenti értelemben vett „örök”, virtuális posztmodernitásban látja az osztrák irodalom specialitását, hanem nála „az irodalmi szövegekből előgyártott kontinuitás”, mondja Bombitz Walter Weiss kritikusra hivatkozva, „egy olyan hamis, élethazugságokon alapuló identitásképet eredményez, melynek irodalmi relevanciája, az omlás birodalmi halálmítosza éppen dekadens talajon nyeri el virágzását, s bár a felszínen esztétikai báj, zeneiség, érzékenység, túlfinomított humanitás jelentkezik, meg-

is nélküli a mélyebb esztétikai és emberi igazságokat”. Magyarán: az osztrák irodalom meghatározó szerepű közös nevezője, legalábbis nagyjából a múlt század közepéig (Magris könyve 1966-ban jelent meg először) az „omlás” (értsd: hanyatlás, bukás) dekadens, hedonista, birodalmi (értsd: Habsburg-birodalmi) halálmitosza. Hol melankolikus, hol ironikus, de mindig szépen, esztétikusan artikulált, akár bizonyos morbiditástól sem mentes „búcsú a tegnaptól”. Ulrich Greiner német kritikus időben előre és hátra még bővítette is Magris argumentációs bázisát, „kimutatva többek között Adalbert Stifter és Thomas Bernhard poétikájának mint a virtuálisan létező osztrák próza kezdő- és éppen aktuális (vég)pontjának érintkezéseit, hangsúlyozva azt a kontinuitást, amely a Magris által időben lezártnak tekintett mitologizálás és annak korábbi és későbbi modifikációs törekvései között fennáll.” Greiner szerint az irodalom, ha osztrák, antirealista és apolitikus, a cselekvésképtelenség kompenzációja.

Bombitz Attila Walter Weiss, Wendelin Schmidt-Dengler és Klaus Zeyringer nyomán elveti ezt a felfogást – hogy miért és mennyiben, mindjárt szó lesz róla. Ezzel lényegében egyet is érthetünk, a Magris-féle séma eleve szűkre szabott és egyszerűsítő volt. Mindenesetre óvakodnunk kell, hogy ne essünk át a ló túlsó, örökké posztmodern oldalára. A Magris-Greiner-féle kánon alapján például sokkal méltányosabban értelmezhető számos szerző, akiket Bombitz rövid úton elmarasztal vagy sommás felsorolásaiban épphogy csak említ. Az előbbi esetre Doderert említeném példának. Bombitz szerint Doderer a II. világháború utáni konzervatív restauráció írója, „problémátlanul végbeviszi az elbeszélés restaurálását, melynek egyik sarkpontja éppen a múlthoz való zavart viszonyulás helyrebillentése, a 'hazatérés' és a boldog életvezetés”. Ez szerintem – de nemcsak szerintem – tévedés. Doderer az élet és a fikció viszonyát ugyanúgy problematikusnak látta, mint a körülötte felnövekvő neomodernista nemzedék, és regényei az elbeszélhetőség kérdésével folytatott viaskodásának nyomait őrzik. A másik esetet olyan, nálunk – és talán Ausztriában is – kevésbé ismert szerző példázhatná, mint H. C. Artmann, akit minden vélt vagy valódi posztmodernitásával sem lehet az „osztrákozó” (Bombitz gyakori kifejezése) beszédmód figyelembevétel nélkül értelmezni.

Nem vitás, Bombitz szerzői – a legjelentősebb újabb osztrák szerzők – felől nézve az „osztrákozó vagy monarchikus olvasat” – tehát az, amely a birodalmi hagyományból eredeztetné, vagy az azzal folytatott diskurzussal magyarázná műveiket – kevésbé használható, annál inkább a rilkei-wittgensteini-musili nyelvkritikai és relativizáló hagyomány. „A nyolcvanas években megszólítatlan maradt a Habsburg-mítosz, helyébe más mítoszok, új mítoszok kerültek”, idézi Bombitz Zeyringert. Maga Bombitz így foglalja össze álláspontját: „Nyilvánvaló, hogy a monarchikus-osztrák jegyeket hangsúlyozó olvasatok irodalmi-poétikai paradigmaváltásokról egyáltalán nem vesznek tudomást, nem feltételezik, hogy a már tárgyalt poétikai újdonságok, amelyek tagadhatatlanul az osztrák hagyomány táptalajából nőttek ki, mára már azonosíthatatlanul és visszakereshetetlenül beépültek az összeurópai diskurzustörténetekbe, és sok esetben éppen nem a mai osztrák irodalomban kapnak modifikáltan hangsúlyos szerepet.”

Mindezt Ransmayr *Az utolsó világ* című regényének és más „alapozó” műveinek fogadtatásán demonstrálja. Ez utóbbiak (*Kivonulás az Ausztria-házból*, 1982, *A jég és a sötétség rettenetei*, 1984, *Przemysl*, 1985) tematikailag és motivikusan kétségtelenül olvashatók kelet-európai vagy Monarchia-történetekként, és a szakirodalom alapján Bombitz meggyőzően mutat ki bennük Joseph Rothra utaló és Ausztriára vonatkoztatható elemeket (például centrum és periféria feszültsége), ám az a véleménye, hogy már itt is kitalált világokkal van dolgunk, amelyek éppen fikcionális mivoltukban, sajátos poétikai működési mechanizmusukban mutatják fel eredetiségüket: „A mindenkori világábrázolások túlnőnek saját, szó szerinti jelöltségükön, és ezáltal olyan szimbolikus jelentéstartományok nyílnak meg a mű szövegvilágában, amelyek nem engedik meg a kizárólagos néző-

pontok modalitását.” Még inkább érvényes ez *Az utolsó világra*, amely már tematikusan sem Habsburg-történet, hiszen egy képzelt, mondhatni: fantasztikus Római Birodalom határvidékén játszódik, és itt a Habsburg-történet legfeljebb látens módon „mint az aranykori és pusztuló birodalom metamorfikus képének szimbolikus modellje funkcionál”. Vagy mint az idézett Fried István mondja: „...a leghatározottabban az a Christoph Ransmayr vonul ki szinte programszerűen az Ausztria-házból, aki a legszélső perifériára, a világ végére helyezi regényeinek színterét... Nála már nem lelhető föl a nemzeti-partikuláris és nemzetekfölötti-egyetemes korábban egymással szemben kijátszott oppozíciója.” Ugyanez Kulcsár Szabó Ernő fogalmazásában: „(Ransmayr) művei sok tekintetben ugyan felismerhetően egyfajta történelmi és peremvilág anyagából építkeznek, mégsem közép-európai, netán ‘kelet-közép-európai’ regények... a tér- és időviszonyok attraktív összeszövése... egyszerre képes a történeti, mitológiai és kortárs képzetrendszerek kölcsönös aktualizálására... valójában már nem annyira rájuk ‘emlékeztetnek’, hanem új értelemhorizontot nyitva részesítenek egy episztémén túli virtualitás tapasztalatában.”

Ugyanakkor maga Bombitz is elismeri, hogy „döntő jelentőségű annak a kérdése, hogy ki milyen hagyomány alapján olvas (tehát lehet osztrák irodalmat csak és kizárólag osztrák szemszögből olvasni...), ugyanez azonban, mivel az irodalom kiléphet szűk patriarkális kereteiből, és meghatározóvá lehet akár saját határán, sőt saját nyelvén túl is, anomáliákhoz vagy leegyszerűsítésekhez vezethet”. Végeredményben ennek az utóbbi belátásnak a szellemében ő – mint határon és nyelven túli olvasó – kerülni igyekszik az ilyen leegyszerűsítéseket, mindenekelőtt a diskurzusok bemutatását követő öt pálya- és műelemzésében, és a kizárólagosságra való törekvéstől sem teljesen mentesen értelmezi a választott „prózaalakulásokat” absztrakt modelleként. Választott szerzői, legfőképpen Peter Handke, ezt lehetővé is teszik, és a nem egyszer kritikai polémiák tükrében kifejtett interpretációi árnyalták és meggyőzőek, mindamellett az elvben általa is lehetségesnek tartott „osztrák olvasatokkal” szemben türelmetlenebb a kíváncsnál. Így érezhető ingerültséggel utasítja el még a Ransmayr-recepcióval foglalkozó részben *Az utolsó világ* csekély számú magyar elemzését, „szélsőséges megnyilatkozásoknak” titulálva osztrákozó, illetve kelet-európai olvasatukat (Nikics Anita, Kajtár Mária). Másutt ő maga állapítja meg újra, hogy a monarchikusság jegyeinek vizsgálata alapján mindmáig előszeretettel alkalmazzák az ilyen közelítéseket, „és újra meg újra rákényszerítik az újabb szerzőkre a megállapított karakterjegyek ismétlődését és belső integráló hatását”. Bizonyára olyan fontos motivikus jegyekre, intertextuális korrespondenciákra lehet így rámutatni, amelyek a művek világmodellként való olvasatában elsikkadnak. A kétfajta közelítés egyáltalán nem zárja ki egymást, és elég csak arra gondolnunk, hogy mit veszítenénk, ha a „szűk patriarkális kereteiből” kilépő kortárs magyar próza szövegvilágait csak a nem magyar anyanyelvű és kultúrájú olvasó szemével olvashatnánk. Megjegyzendő még az is, hogy bár Bombitz helytálló megállapítása szerint az újabb osztrák próza poétikai újdonságai, mint már idéztük, „mára már azonosíthatatlanul és visszakereshetetlenül beépültek az összeurópai diskurzustörténetekbe, és sok esetben éppen nem a mai osztrák irodalomban kapnak modifikáltan hangsúlyos szerepet”, könyvében mégsem említ olyan nem osztrák műveket vagy tendenciákat, amelyek valamilyen komparatív szemszögből rokoníthatók lennének az általa vizsgált osztrák jelenségekkel. Emiatt „mindenkori utolsó világai”, paradox módon, szorosan kötődnek explikált osztrák előzményeikhez, de a tágabb érvényű, „összeurópai” irodalmi történetek szempontjából légüres térben lebegnek.

Azt mindenesetre jól látja, hogy akár az „építkezési anyag”, akár a fikcionális „utolsó világok” felől nézve valami összefüzi látszatra mégoly különböző szerzőit, és többször meg is kísérli, hogy ezt a közös vonást megragadja bennük, ám a szellemes, de felületes formuláktól való ódzkodásában megfogalmazásai néha görcsösek, túlfeszítettek.

„Bachmann, Bernhard, Handke, Menasse és Ransmayr a világot túlélő, kioltó, ismétlő, újrafelhasználó és kitaláló meghatározottságaikban, világegészben és sajátos nyelviségben ragadják magukhoz”, írja egy nyelvtani szempontból nem hibátlan mondatában. „Más kérdés, hogy éppen ez alatt az ’egész’ alatt roppannak össze utolsó hőseik. Bachmann figurái a ’mindennel’ szemben fogalmazzák meg léttöredékeiket, Bernhard figurái egyazon pillanatban értik meg a végső megválaszolhatatlanság titkát, s zuhannak ki létodújaikból, Handke világból kioltódott figurái a normatív világ-nyelv-tudás terén szédelegnek, s élék át a feltámadás szentségét, Menasse és Ransmayr történetei pedig a világ lassú kibetűzése közben lezajló határáttevésekről és határátlépési kísérletekről szólnak, miközben felismerhetetlenségük, félrekódolhatóságuk, vagy egyszerűen csak ismétlődésük következtében éppen a határszituációk omlasztják össze disszeminált világjáróik utolsó világát.”

Aforisztikus tömörségében jobban sikerült az alábbi megfogalmazás: „Ransmayr írásművészetében, mint ahogy – a fikcionális olvasat általánosított nézőpontjából – a többi osztrák szerző esetében is, a Monarchia mint államrend hanyatlása és bukása modellként szolgál, s mint történeti alakzat a maga sorsában és ellentmondásában alkalmas terep egy attól teljesen függetlenül létező világmodell konstruálásához (Bachmann), dekonstruálásához (Bernhard), rekonstruálásához (Handke), újrafelhasználásához (Menasse) vagy kitalálásához (Ransmayr).” Ezzel viszont az a baj, hogy amennyiben egyáltalán értelmezhető, nem elég pontos.

Bachmann például inkább azzal jellemezhető, hogy sorra meghíúsulnak történeteiben a világmodell (nyelvi) konstruálásának kísérletei. „Bachmann »új« nyelve”, írja maga Bombitz „A világ túlélése” című Bachmann-„történetében”, „a *Das dreißigste Jahr* elbeszéléseiben alapvetően önfelszámoló jellegű”. Ugyanakkor kétségtelen, hogy a nyelv önfelszámolása olyan határhelyzetet hoz létre, amelyben az elhallgatás valamiféle új világ teremtesének nem is annyira nyelvi, mint inkább erkölcsi-egzisztenciális parancsaként érthető. A normatív nyelven túl kell lépni, mert csak onnan kezdődhet a poétikai nyelvtéremtés. „Bachmann ott folytatja Wittgensteint, ahol a *Tractatus* befejeződik”, írja könyve egyik találó mondatában Bombitz. „Wittgenstein *Tractatus*ának utolsó mondata a bachmanni íratlan poétika szerint a következőképpen volna parafrázálható [helyesebben: parafrázálható vagy parafrázírozható – Gy. M.]: »Amiről nem lehet beszélni, mert a világon kívül van, arról kell beszélni, hogy a világba kerülhessen.«” De Bachmann történetei végeredményben inkább a hiányt, az űrt modellálják, mint a helyén megképződő vagy megképzendő új világot. A *Három út a tóhoz* című kisregény elmélyült elemzése ezt akarva-akaratlanul „osztrákozó” érvekkel támasztja alá: a hősnő magánéleti krízise Joseph Roth Trotta-jára utaló motivikus jegyek révén összefügg a birodalmi örökség válságával: „Ahogyan egykor egy birodalmat amputáltak (Trotta szerint), annak archetipikus mintájára veszíti el maradék éntudatát Elisabeth is.”

Thomas Bernhard a fenti formula szerint: egy világmodell dekonstruálása, vagy a neki szentelt fejezet címe szerint: „A világ kioltása”. A máshol is gyakran használt „kioltás”, „kioltódás”, „kioltó” szavak Bernhard utolsó nagy regényének, az *Auslöschung*nak a címére vezethetők vissza. Lehetne mindenestre a fejezet címe az „én v. a szubjektum kioltása/kioltódása” vagy a „nyelv kioltása” is: míg Bachmann-nál úgy számolja fel magát a nyelv, hogy elhallgat, Bernhardnál úgy, hogy agyonbeszéli magát. Fölmerülhet itt a kérdés, mennyire tesz jót az irodalmi műnek, ha az elemző igyekszik végső absztrakt lényegére csupasztatni. Bombitznak érezhetően ez a törekvése: hol jobban, hol kevésbé sikerült szövegsűrítvényekben megragadni a művek világmodelljét. Ennek a tiszteletreméltó és olykor telibe is találó módszernek megvan az a hátránya, hogy az egyes művek gazdag, sokrétű belvilágát néha háttérbe szorítja, sőt még az olvasásnak vagy az értelmezésnek is útját állhatja. Bombitz igen nagyra tartja ugyan Bernhardot, egy helyen mégis azt mondja

róla: „Bernhard unalmasan monoton szerző.” Nem mondja ugyan ki, de rigorózus, formalizáló poétikai szempontjai szerint mintha azt sejtetné, hogy a *Járás* (1971) utáni Bernhard – a *Der Stimmenimitator* kivételével – már nem olyan fontos, pontosabban saját kliséinek paródiája. Vagy: „A *Járás* végletekig formalizált nyelve a későbbi művekben fel lazul... Míg azonban a *Járás*ban a paradoxonokba torkolló nyelvi konstrukciók lehetetlen né teszik a történetmondást és a szubjektum artikulációját, a későbbi Bernhard-próza egyenesen mimetikus jellegűnek mondható.”

Nem vitás, hogy a *Járás* táján valóban fordulat történik Bernhard pályáján, és szerintem ennek egyik fő oka (vagy következménye?) az, hogy ekkoriban kezd Bernhard színműveket is írni, a kérdés csupán az, hogy a némileg módosuló beszédmodot mindenképp a már megvalósult és a maga nemében csakugyan páratlanul eredeti modellhez kell-e mérni, vagy esetleg önálló modellként írható(k) le a későbbi beszédmod(ok) is, esetleg éppen a történetmondáshoz való viszony változása révén. Nézetem szerint ezért Bernhard korántsem olyan „unalmasan monoton szerző”. Maradjunk itt annyiban, hogy Bombitz elsősorban az első pályaszakasz, *A mészégető* Bernhardját írja le, a fejezet alcíme szerint eleve erre vállalkozik, és ezt kiválóan végzi el. Talán azért is, mert ez áll hozzá közelebb.

Nincs itt lehetőség arra, hogy mind az öt „történetet” felidézzük és megvitassuk. A Bachmann- és a Bernhard-történet mindenesetre talán inkább része valamiféle csökevényes magyar diskurzusnak, mint a Handke- vagy a Menasse-történet. E két utóbbi szerzőre vonatkozóan Bombitznak már az is érdeme, hogy az osztrák-német szakirodalom közvetítésével megveti egy reménybeli hazai diskurzus alapjait. Ransmayrral kicsit más a helyzet. Nem annyira azért, mert volt már némi magyar recepciója („bár igen jelentéktelen mértékben van a köztudatban”), hanem inkább azért, mert Bombitz részéről érezhetően kitüntetett figyelem illeti meg őt. Bombitz számára ő a legfontosabb kortárs osztrák szerző. Tanúsítják ezt korábbi publikációi, a fentebb ismertetett olvasástörténeti kitérő és maga a Ransmayr-fejezet. Ugyanakkor ez a fejezet más vonatkozásban is reprezentálhatja Bombitz könyvét: kifejezésmódja miatt helyenként alig érthető.

Mint írásom elején már jeleztem, Bombitz sajátos szakzsargonja általában is irritálhatja az olvasót. Nemcsak és nem elsősorban a máskor és másoknál is kifogásolt irodalomelméleti terminológiáról van szó, ezzel még megbékélne az ember, elismerve létjogosultságát, bár azt nem látja be a magamfajta, miért kell „prózatörténeteknek” vagy „regénytörténeteknek” nevezni a regényeket, „prózaalakulás-történetnek” a prózatörténetet, „szépirodalmi diskurzusban nyelviesült léttapasztalatnak” az irodalmi mű jelentését. Inkább arról a beszédmódról van szó, amely hol képzavarokba bonyolódva vegyíti az elméleti szakzsargont egyfajta metaforikus stílussal, hol a már jelzett módon próbál elvont tartalmakat egyetlen bonyolult, zsúfolt, fogalomhalmozó mondatba sűríteni. Az előbbi esetre álljon itt két példa a Bernhard-fejezetből: „Nyelvkrisis, állandó önreflexivitás-kényszer, (poszt)modern bábelek öngyilkos mentsvárai vaspántként szorítják a figurák koponyáit.” És: „Az osztrák történet a bernhardi műviség mögé bújtatott és végtelenített megszólaláson keresztül destruálható. Csakhogy a referenciális olvasat a valóságcsapda rákfenéje.”

Az utóbbi esetre hadd idézzek csupán egyetlen példát a Ransmayr-fejezet elejéről, noha tanári és szerkesztői pirosceruzám már előzőleg is számtalan hasonló betegségben szenvedő mondatot húzott alá: „Mindenkori anyagának nyelvvé változtatásában megélt, át- és kigondolt korszakproblémák jutnak kifejezésre, amelyek felelős diskurzust nyitnak az európai maradék kultúra romlásának és ugyanazon romlástörténet *világ*egészekben megvalósul, tehát az *egészre* érvényes elbeszélhetősége között. Az elbeszélés módjának feltalálásában, a nyelvnek és a nyelven keresztül a világ vége felé történő kitalálásában, a világ történeteinek fordított irányú elbeszélésében, messze meg-

haladva a már bevált és ismételt technikák újrakódolhatóságát, Ransmayr betölti a világnak azokat a még fel nem térképezett, valóságosan fehér foltjait, amelyek – eladdig – tudatos és újrakódolható poétika, egyáltalán érvényes *dichtung*teremtő erő hiányában – elbeszéletlenül maradtak.”

Még most sem értem, pedig nem is tudom, hányadszorra rágom át rajta magam. És tegyük hozzá: egyetlen háromsornyi mondatot leszámítva (azt is idézhettem volna) egy új fejezet kezdődik így, amely egy újabb írói életmű kapcsán egy merőben új gondolatmenetet volna hivatva elindítani, és amelyben, a mindenkori tollforgató számára mindenkor kötelező feltételezés szerint, az olvasót újra meg kell nyerni a témának. Csoda-e, ha ez az olvasó, lett légyen mégoly alapos, mint én – és tegyük hozzá álszerénység nélkül: olyan sokat próbált is –, elcsügged és föladja? Én persze mint recenzens, de úgy is, mint Ransmayr rajongó híve, nem adhattam föl, és így konstatálhattam, hogy jó néhány oldalal később, *A Kitahara-kór* elemzése során a szöveg lassanként visszazökken abba az élvezetesnek éppenséggel nem mondható, de kellő beavatottság birtokában nagyjából mégiscsak érthető és helyenként még heurisztikusnak is tűnő beszédmódba, amely Bombitz Attila könyvét általában jellemzi. De úgy érezzük, hogy Ransmayrről valamit nem tudunk meg, amire pedig a szerző illetékessége és felkészültsége okán igazán kíváncsiak letünk volna.

„...MERT A DON JUANRA ÉS A FIDELIÓRA VÁGYOM!”

Péterfy Jenő zenekritikái

1889 márciusában a Magyar Királyi Operaház egy éve kinevezett, huszonkilenc éves igazgatója, Gustav Mahler vezényletével bemutatják – a *Tannhäuser* és a *Lohengrin* után végre – Richard Wagner *Nibelung*-tetralógiájából *A Rajna kincset* és *A walkürt*. Az operakritikával immár hat éve nem foglalkozó Péterfy Jenő a *Budapesti Szemle*ben nyolcoldalas bírálatával tiszteleg az ünnepi esemény előtt, amelyet most a Wilhelm András által sajtó alá rendezett kötet legvégén olvashatunk. De túl az előadás zenetörténeti jelentőségén, vajon mi lehet a mélyebb oka annak, hogy az 1874 és 1876 között a *Pester Lloyd* hasábjain, majd később 1879-től 1882-ig az *Egyetértés*ben frappáns és igényes zenei beszámolóival jelentkező Péterfy most újra tollat ragad a német zeneköltő talán legprovokatívabb, mert legnehezebben emészthető, vállalkozása kapcsán? De hogy a kétségkívül nagy ívű kérdésnek meggyőző súlya is legyen, illő közös nevezőre hoznunk kettejükét, a zenekritikus Péterfyt és a zeneszerző Wagnert; s ez a közös nevező: a romantikus eredetű ironia,¹ amennyiben a wagneri zenedráma ambivalens természete remélhetően a Péterfy-féle ironikus látásmód jóvoltából válik megragadhatóvá és fordítva.

Manfred Frank a romantikus költészet és zene közös időszerkezetét Ludwig Tieck és Johannes Brahms műveivel, pontosabban a megzenésített *Magelona-dalok*ban tapasztalható „érzelmek áradásának időbeliségével” illusztrálja,² s ezt a költészeti-zenei romantikus

¹ Persze csak akkor, ha elfogadjuk Manfred Frank szöveg- és zeneelemzéseken edzett átfogó véleményét, mely szerint „a romantikus ironia az esztétikai teória fő tárgyából a művészetnek magának a stílusjegyévé válhat”, hiszen a romantikus műalkotások ironikus időszerkezetében többnyire a klasszikus kompozíciós elv „szabályszerű ismétlése” helyett egyfajta „végtelen váltakozással” találkozhatunk. Frank, Manfred: *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt/M., 1989. 461.

² Így például a „Mint lehet viselnem / Gyönyört és örömet ennyit?...” kezdetű, 267-es fantáziában: „A jövőbe vetett pillantás, amellyel a gondosan komponált költemény zárul, (»...Nézek víg evezőcsapásaimra: / Szerelmet, életet együtt viszek a sírba.«, Márton László [ford.], in: *Átváltozások*, 1998. 12–13, 107.) egyáltalán nem csökkenti az idő hatalmát az összes érzelemnyilvánítás fölött, (»Zúg csak, zúg csak tova, / Időnek mélységes árja! / Holnapból lépsz egykettőre má-

PÉTERFY JENŐ
ZENEKRITIKÁI

Összeállította, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta
Wilhelm András

A német szövegeket fordította Grossmann-Vendrey Zsuzsa

Kortárs Könyvkiadó

Budapest, 2002

250 oldal, 1950 Ft

időtapasztalatot látja érvényesülni – részben Carl Dahlhaus kompozíciós elemzéseire³ támaszkodva – a késő romantikus Wagner zenedrámaiban is: „Wagner zenéje a szokásosan neki tulajdonított vonásokat (a disszonanciát, az ametriát, a variabilitást, a téma és a variáció, az ária és a recitálás stb. közötti különbség megszüntetését) az alapul szolgáló szöveg fonikus-ritmikus szabályszerűtlenségeiből meríti.” (Uo., 461.) S függetlenül attól, hogy a romantikus költészet és zene időszerkezeteinek hasonlóságait az – inkább átfogó nyelvi-szemléleti alakzatként, semmint retorikai eszközként értett – ironia kategóriájával jelöljük vagy sem, talán megkockáztatható az alábbi két kérdés. 1. Mennyire meggyőző Wagnernél a költészet és a zene együttműködése (amely jó esetben éppenséggel meg is haladhatja az Eduard Hanslick-féle instrumentális zeneeszmény és a Liszt Ferenc által támogatott programzene dualizmusát)? 2. Mi lehetne megnyugtató garanciája a költészetre utalt zene értelmezhetőségének (amely jó esetben éppenséggel le is küzdheti a zenekritika létjogosultságát illető, leginkább Hoffmann és Schumann nevéhez köthető, zsenielvű romantikus szkepszist)? Összefoglalva: mi volna tehát a (wagneri) zene és a (Péterfy-féle) zenekritika közös nyelvi fedezete?

A zene nyelvszerűsége, azaz a zene *saját* nyelve, végső soron a zene és a zenekritika analogikus nyelvi tapasztalata mellett érvelő Dahlhaus⁴ szerint: „Az a nyelv, amelyen a zenei analíziseket megfogalmazzák, elfedi a tényt, hogy a zene mindenekelőtt szubjektum nélküli folyamatként jelenik meg; a főnevesítés [a zenekritika grammatikai szubjektumának kidolgozása] annak a primér módnak az átforgatása, ahogyan hangzó fenomenek adottak számunkra.”⁵ (Uo., 101.) Az elsődleges zenei élményt követő másodlagos zenei elemzés során tehát az élményszubjektum „elszövegesül”, azaz értelmezői szubjektumként „beleírja magát” a zenei közegbe; ami általánosan megfelel az időben ironikusan hasadt modern individuum (Novalis szavával: „dividuum”) nyelvi tapasztalatának. A romantikus költői ironiáról értekező Paul de Man átfogó igényű leírását kölcsönvéve: „Az ironikus nyelv a szubjektumot kettéosztja egy inautentikus empirikus énre [most: a zenehallgató élményszubjektumra] és egy olyan énrre [a zeneértelmező reflektált szubjektumra], mely csak ennek az inautentikusságnak a tudását hordozó nyelv formájában létezik.”⁶ S ez a radikális hermeneutikai fordulat Péterfy Wagner-kritikájában leginkább ott jelentkezik, ahol az elsődleges zenei élményre (idegenkedésre) rákérdező másodlagos nyelvi reflexió (megértésvágy) egyúttal a kritikai beszéd ironikus önreflexióját is jelenti. Ilyen értelemben az 1889-es Wagner-olvasatot fogadhatjuk úgy is, mint Péterfy korábbi Wagner-bírálatainak végegyenlegét, de úgy is, mint a több évtizedes színpadi és hangversenytermi tapasztalatait megkoronázó zenekritikusi hitvallását. (Könyvünk – szemben a Magyar Irodalmi Ritkaságok 1931-es kötetével – immár magában foglalja Péterfy legkorábbi, német nyelvű zenekritikáit, s ahogy illik, informatív és mértéktartó szerkesztői utószóval és névmutatóval is rendelkezik. Hangsúlyos tény tehát, hogy a mind Péterfy életében, mind a későbbi értelmezésekben kissé elhanyagolt zenekritikai pálya-

ba, / Mégy innét oda., uo.) hanem még inkább növeli annak súlyát. Amikor Brahms a költéményt a zenébe, a par excellence időbeli művészetbe transzformálja, mindezt lenyűgözően érzékelte.” (Frank, 400.)

³ Dahlhaus, Carl: *Richard Wagners Musikdramen*, München, 1988.

⁴ „Az a nyelv, »amiként« a zene megjelenik, nem független attól a nyelvtől, »amelyen« beszélünk a zenéről.” Dahlhaus: „A zene »megértése« és a zenei analízis nyelve”, Csobó Péter (ford.), in: *Alföld*, 2001. 10, 100.

⁵ Például Walter Riezler *Eroica*-elemzésében „űgyszólván mondatról mondatra változik az a grammatikai szubjektum [a komponista, a hallgató, az egészében vett zene, egy hangszer, egy téma vagy egy hangköz], akinek »tevékenységeként« megjelenik a zene”. Dahlhaus, 2001. 101.

⁶ de Man, Paul: „A temporalitás retorikája”, Beck András (ford.), in: *Az irodalom elméletei I.*, Thomka Beáta (szerk.), Pécs, 1996. 41.

szelet újra terítékre került; s ráadásul a Péterfy-féle esztétikai szemléletre nyitott zenetudós Wilhelm András jóvoltából, aki bő másfél évvel ezelőtt egy irodalmi tanácskozáson éppen a zenei esszé lehetőségeit járta körül.)

*

Beszámolójának legelején Péterfy – a rá olyannyira jellemző retorikus képmutatással (nem szitokszó! vö.: az „arcot adó” *prosopopoeia* vagy *fictio personae* alakzatával) – eljátssza a közkeletű idegenkedést a wagneri zenedrámával szemben. Mely képmutatásnak azért mégiscsak van valamiféle reflexiós hozama, amennyiben megteremti a zenekritika „grammatikai szubjektumát”, mintegy „arcot ad” neki – igaz ugyan, hogy egyelőre még az általános érvényű többes szám első személy formában: „Mert mit nekünk Hecuba? Mit nekünk Wotan, Fricka, Freia, Donner? Mit nekünk Walhalla, az istenek unalmas viszálya, melynek »végtelen melódiája« mint valami zajló hullám fejük fölött összecsap és elfullaszt?...”⁷ (213.) Az általános többes szám persze – a képmutató szövegjáték logikája nyomán – azonnal differenciálódik: a közízlést képviselő általános befogadóra és a közízlést szolgáló (vagy szolgálni látszó) kritikusra; mely utóbbi, ahol kell, „fölvilágosít” és „megmagyaráz”. Például: „Egy szomszédnémat éppen a tűzvarázs fölhangzásánál, a harmadik fölvonás végén bírtam fölvilágosítani, hogy ez a Wotan tulajdonképpen nem valami sziklák közt élő lovag vagy elátkozott király, hanem egy német isten...” (213.) Vagy: „Egy másik lelkiismeretes szövegkönyvolvasó pedig lemondott róla, hogy valaha megértse, milyen viszony van Wotan és Brünhilda között. (...) a Walkür szövegét fölnyitva rámutatott Wotan és Brünhilda párbeszédének néhány sorára, azon kéréssel, magyarázzam meg.” (Uo.) Nézzünk tehát egy példát: „BRÜNHILDE: Zu Wotan's Willen sprichst du, / Sagst du mir, was du willst: / Wer – bin ich, / Wäre ich dein Wille nicht?” (Blum Tamás fordításában: „Beszélj, mint önmagadhoz, / lássad bennem a célt, / és érd el szándékod általam.”) A kritikus első reakciója: „Meghökkentem. Ez csakugyan nehéz. Beláttam, hogy e szöveghez filozófiai kommentár kell. Színházlátogató barátomnak, egy ismerősöm utasítása szerint [lám, hogy szaporodnak a zenei élményt övező grammatikai szubjektumok!], ajánltam a *Welt als Wille und Vorstellung* című művet.” (214.) (S ebben éppenséggel segítséget nyújthatna Péterfy egykori középiskolai tanártársa, a zeneesztéta Harrach József 1887-es *Schopenhauer és Richard Wagner* című munkája.) Brünhilda tehát végső soron nem egyéb, mint a schopenhaueriánus Wotan akaratának képzete, objektivációja, eszköze, bábja; míg Wotan persze a wagneri akarás képzete, objektivációja, eszköze, bábja volna. Ugyanakkor a walkür mégiscsak az isteni világ egyetlen lázadója, egyfajta belső ellenzéke, aki ellenáll teljhatalmú atyja, Wotan-Wagner akaratának (a harcban a testvérszerető Sigmundot támogatja). Következésképpen ő a leginkább alkalmas figura arra, hogy a wagneri akarattal dacoló néző azonosuljon valakivel a darabon belül; noha története fatálisán predeterminált, hiszen végül mégiscsak beteljesíti atyja szándékát, vagyis elbukik. Saját(nak tűnő) szándéka feloldódik atyja akaratában, vagy ha tetszik: a wotani-wagneri elvet képviselő „végtelen melódiában”; amelynek fonikus-ritmikus megfelelője most éppen az alliteráció és a csonka rím: „Wer” – „wäre”, „ich” – „nicht”. Wotant („was

⁷ A „végtelen melódia” olyan sokak által sokszor teoretikusan vagy metaforikusan felhasznált kategória, amely Wagner elméleti írásaiban csak egyszer bukkan fel, és ott is pusztán a szerző kompozíciós módszerét jelöli. Ezúton köszönöm meg Fodor Géza szóbeli intését, óvását attól, hogy – egyfajta esztétikai ideológia jegyében – túl könnyelműen használjak fel olyan zeneelméleti terminusokat, mint például a wagneri „végtelen melódia”. Nem is beszélve a fordított helyzetből fakadó veszélyekről, például a poétikai és bölcséleti értelemben vett romantikus ironia kitágításának módszertani buktatóiról. Amelyeket elkerülni én sem tudhatok, hiszen aki mer, az veszít.

du willst”) és Brünhildát („*dein Wille*”) tehát nem csupán a schopenhaueriánus filozófiai genealógia rokonítja, hanem egyfajta fonikus egymásrautaltság is. A wagneri költészet (illetve zene) iróniája, hogy a darab szereplőinek mitologikus-filozofikus lénye akusztikus szöveggé (illetve dallammá) lesz. Wagner művészetének időtapasztalatát elsősorban nem a bölseleti értelem kínálja, hanem a szöveghangzás (illetve a „végtelen melódia”). Mondhatni a szereplők által megjelenített wagneri filozofikus akarást, az idealizáló lényeglátást óhatatlanul, mintegy ironikusan aláássa a wagneri költészet és zene romantikus időszerkezete. Noha Péterfy nem is annyira a szerzői akarást felforgató nyelvi-zenei iróniára figyel, mint inkább ironizálja a kritikus helyzetét: a darabot és saját magát.

Az ironikus ítéssz a wagneri szöveggönyv érthetetlenségét *először* feloldhatónak látja a schopenhaueri filozófia fényében: „Itt az akarat szétválásáról, objektiválásáról, az öntudatlannak a tudatosba emeléséről megtalálja [a színházlátogató barát] mindazt, amit Wagner főntebbi sorai magokba rejtene”; majd azonnal visszakozik, és a pusztá látványra egyszerűsíti a zenedrámát: „Különben biztattam: majd a színpadról jobban fog tetszeni a dolog. S mikor Brünhilda fénylő bádogg vértjében, omló szőke hajjal kivágta első szavát: »Hooohoo-ho«, barátom engesztelődni kezdett (...) a transzcendentális szöveget egy szép szőke énekesnő ajakán egészen helyénvalónak találta.” (Uo.) De hogy hol marad a spekulatív szöveg és az érzéki látvány dichotómiája mellől maga a zene? Nos, erre a neuralgikus kérdésre a Péterfy-bírálat e pontján még nem válaszolhatunk. Hiszen kritikuskunk egyelőre képmutatón (nem szitokszó!) a „nagy közönség”, a „naiv publikum” érdekét, vagy érdektelenségét, sőt egyenesen értetlenségét képviseli. De ezt csak azért teheti, mert a Wagner-darab hétköznapi értelemben vett érthetetlenségét – újfent mozgósítva a kora romantikus művészetkritikát – a Friedrich Schlegel-i abszolút „érthetetlenségre”, a „félkezhetetlen iróniára”, az „irónia iróniájára” emlékeztető radikális hermeneutikai helyzet felől: a sokféleképpen lehetséges (félre)értés felől látja és láttatja.⁸ És csakis ezért tudja majd később megnyitni a „nagy közönség” szűkkeblű értetlenségének zsákutcáját a kritika távlatos „érthetetlensége” felé, az eleve (eszközelvű-)ironikus hangú beszámolót a hatványozottan (önelvű-)ironikus értelmezés felé.

Péterfy szövegének egészét átjárja a választott-kidolgozott beszédmód kettőssége: egyfelől a „naiv publikummal” azonosuló élményszubjektum zsigeri idegenkedése, parodisztikus beszámolója az előadásról, másfelől a zenekritikusi grammatikai szubjektum utólagos reflexiója, problémaérzékeny Wagner-értelmezése. Ugyanakkor az utóbbi beszédmód folyton szembesül saját inautentikus voltaival, vagyis menthetetlenül rá van utalva az előbbi – szintúgy inautentikus – hangfekvésre. A dogmatikus hanghordozás helyett tehát önkritikus szövegjáték jellemzi Péterfy Wagner-olvasatát, amelynek egyik látványos eleme a közízlést provokáló zenedráma parodisztikus ismertetése, de persze ugyanilyen fontos szerep jut az ítésszi elemző figyelemnek is. A kétpólusú szövegjáték szemléleti hátszágát mozgósítva Dávidházi Péter nyomán beszélhetünk a „kritika paradox kettősségéről”, mely szerint a „normatív értékelés” és az „értékelő normaképzés” együttmozgásában „többször a művek kényszerítik megújulásra a kritikát, s nem fordítva”.⁹ Ez a megújulás esetünkben a Wagner-mű formai sajátosságait először ironikusan megkérdőjelező, majd elfogadó értelmezés volna, a kritikus értékelő fogékonysága az új zenei norma iránt. Ugyanakkor nem szabad elfeledkeznünk az ítélő ízlés és a zseniális műalkotás mindenkori konfliktusát (is) érintő kanti figyelmeztetésről: „Az ízlés tehát, miként az ítélőerő általában véve, fegyelmezi (vagy neveli) a zsenit: szárnyait alaposan

⁸ Vö.: Schlegel, Friedrich: „Az érthetetlenségről”, Vámosi Pál (ford.), in: *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, Budapest, 1981.

⁹ Dávidházi Péter: *Hunyit mesterünk. Arany János kritikusi öröksége*, Budapest, 1994, 37.

megnyírbálva kifinomulttá és csiszolttá teszi a zsenit, de egyúttal irányítja is (...) Ha tehát a két tulajdonság egy alkotáson belül ütközik egymással, és valamit fel kell áldozni, akkor ennek az áldozatnak inkább a zseni oldalán kell megtörténnie...”¹⁰ (Hans-Georg Gadamer távlatos összegzésében: „A zsenifogalom rendszertani jelentősége tehát a művészi szép különleges esetére korlátozódik, az ízlésfogalomé viszont egyetemes.”)¹¹

A nehézkes közlés és a zseniális ízlésprovokáció mindenkor konfliktusát szimbolizálhatná egyébként a *Nibelung*-tetralógia látványos mitológiai diszletei között az isteni törvényt felrúgó Siegmund és Sieglinde testvérnásza; ami annál pikánsabb, mivel a törvénytörő ikerpárt maga Wotan nemzette, miként az őket pártoló Brünnhildát is, aki ráadásul majd a féltestvérei nászából születő Siegfried kedvese lesz. A wotani integratív „ősakarat” és a siegmundi-sieglindei-siegfriedi-brünnhildai szubverzív „patologikusság” – amelyek persze egyaránt wagneri princípiumok, mondhatni „kétféle” Wagnerre utalnak – kölcsönösen feltételezik egymást. Mint ahogyan a klasszikus műveken iskolázott, konzervatív ízlésű Péterfy sem kerülheti meg saját korának egyik legfontosabb zenei provokációját: a wagneri zenedrámát, annak összes ízlésbeli következményével együtt.

Természetesen senki nem tekintheti feladatának, hogy egyszer s mindenkorra igazságot tegyen a magát körülbástyázó közlés és a provokatív zseni örök konfliktusában; noha a kritikátörténet bőven ad alkalmat arra, hogy újra és újra körüljárjuk a kérdést. Kiváltképp akkor, ha a kritizált mű vagy életmű eleve magában hordja, mintegy dinamikus kibontakoztatja a kétféle (a közlést szolgáló illetve provokáló) norma sajátosságait. S a Wagner-oeuvre éppen ilyen volna; most kiváló lehetőség Péterfynek, hogy ironikusan rájátsszon annak közkeletű kettősségeire – nem utolsósorban saját beszédmódjának fent említett kettőssége jóvoltából. Egyébként a wagneri zenedráma egyik kortárs apológétája, Charles Baudelaire így ragadja meg az életmű dinamikus feszültségét: „Wagner drámai költeményei, noha a klasszikus szépség őszinte vágyáról, igazi megértéséről tanúskodnak, sok tekintetben a romantikus szellem erős bélyegét hordják magukon. (...) Richard Wagnerban két ember él, a rend embere és a szenvedélyé.”¹² „Kétféle” Wagnerről beszélhetünk hát (akár kétféleképpen): a klasszikusról és a modernről; az operastílus megújítójáról és a modoroskodóról; a *Lohengrin* és a *Parsifal* költőjéről, valamint a *Nibelung gyűrűje* és a *Trisztán és Izolda* alkotójáról; az utánozhatatlan „igazi” Wagnerről és a wagnerianusok „hamis” bálványáról. Az „igazi” és a „hamis” Wagner figurájának életmű-formáló kettőssége megkerülhetetlen. Hiszen Péterfynél is *egyfelől* szó van az adott mű és előadás sajátosságainak normatív értékeléséről, *másfelől* a wagneri vállalkozás lényegét értékelő normaképzésről. A „kétféle” Wagner-kép közötti viszonyt pedig ironikusan értelmezi, azaz nem kötelezi el magát egyértelműen egyik mellett sem. Még ha úgy is tűnik első pillantásra. Lajstromozunk tehát röviden: az egyik oldalon a szenvedélyes „forradalmi személyiség”, a másikon maguk a kiforrott „művek”; a „forradalmár” helyett a „reformátor”; a zeneköltő póré „tehetségének különösségei és egyoldalúságai” ellenében azok „művészi elvekké alakítása”; a „sok wagneriánussal” és a „wagnerizmus epidémiájával” szemben az „igazi Wagner” és „magának a mesternek a művei”. (215–216.) Az életművön belül így Péterfy a *Nibelung*-tetralógia ellenében, amely „leginkább magán viseli Wagner túlzásainak a elméleti nyakasságának is bélyegét”, a *Lohengrin*-re voksol, amely „meghonosult mindenütt”; továbbá a *Mesterdalnokokra*, amelyben „Wagner a legszeretreméltóbban s leghumánusabban nyilatkozik”; s végül a *Parsifal*-ra, amely „az erejében töretlen mestert mutatja, de megtisztult

¹⁰ Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*, Papp Zoltán (ford.), Szeged, 1997. 247. Kiváltképpen akkor, ha nem a Goethe- vagy Mozart-féle klasszicista zseniről, de még csak nem is a romantikus(ság) címkéje ellen tiltakozó) beethoveni génuszról, hanem Wagner hiperromantikus zsenialitásáról van szó.

¹¹ Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, Bonyhai Gábor (ford.), Budapest, 1984. 59.

¹² Baudelaire, Charles: „Richard Wagner és a »Tannhäuser« Párizsban”, Lenkei Júlia (ford.), in: *Holmi*, 2001. 5. 346, 354.

fényben” (mely „megtisztult fény” Nietzsche szemében persze a legnagyobb botrány és a legmélyebb dekadencia a ledöntött bálvány pályáján). (217–218.) Péterfy kritikájának tárgya viszont éppen a „túlzások” és a „nyakasság” tetralógiájának első két darabja: *A Rajna kincse* és *A walkiir*. Ugyanakkor – mivel nem kívánja megúszni a Wagner-életmű abszolút „érthetlenségét”, vagyis az értelmezés „fékezhetetlen iróniáját” – mégiscsak beszél mindkét Wagner-ről, az „igaziról” és a „hamisról”.

A kétirányú kritikus figyelem tehát kettős hangütést igényel (ami persze együtt jár a beszédmód szakadatlan ironikus önreflexiójával): a képmutató és inautentikus zsmnálkritikai nyelvet (nem szitokszavak!); valamint azt a kritikai nyelvet, amely – újra Paul de Mannal szólva – az előbbi „inautentikusságának a tudását hordozza”. Péterfy kritikus szemlélete és nyelvhasználata radikálisan, azaz „fékezhetetlenül” ironikus: tudatában van a wagneri életmű ellentmondásosságának, de nem hiszi, hogy volna olyan biztos hely, ahonnan ezt szóvá tehetné, ahonnan távlatos és igazságosztó pillantást vethetne az életmű belső dichotómiájára. Kritikusként részese a kritizált mű problémájának, nyakig benne, vagyis ízig-vérig modern módon (ironikusan) beszél egy ízig-vérig modern (ironikus) zenei jelenségről. Ökonómikus Wagner-olvasata is e belátás előterében szerveződik, amennyiben három főbb részre osztható: 1. zsmnálkritikai felvezetésre (erről már volt szó), 2. esztétikai elemzésre és 3. zsmnálkritikai lecsengetésre. Az önmagába visszatérő szerkezet iróniája természetesen azt sugallja, hogy nincs olyan autentikus értekezői hangfekvés, amely képes volna megnyugtatóan lezárni a – legteátrálisabban talán Nietzsche életművében kihegyezett – „Wagner-ügyet”, akár elutasító, akár elfogadó értelemben.

„S így sokan, kiket e zene megfogott, egy zűrzavaros érzéki fantazmagória benyomásával távoznak” (214.) – zárja le Péterfy a zsmnalisztikus felvezetést. Majd így indítja elemző gondolatörát: „Pedig érdemes volna e benyomásokkal tisztába jönnünk.” (215.) A többes szám első személy ezúttal nem a „naív publikumot” képviseli, hiszen – az ironikus látásmód váltógazdálkodása jegyében – most éppen arról van szó, hogy „a színházlátogató közönség esztétikai lomhaságát zsinórmértékül ne vegyük”. (Uo.) A Wagner-dirigens Hans Richter egyik 1874-es zenekari estjéről írt kritikájában, Beethoven VII. szimfóniája kapcsán Péterfy három befogadótípust különít el: 1. a „formális elmét”, aki „a hangkapcsolatokat csodálja, azt, ami a műben érthető” (mely típus legmeggyőzőbb képviselője talán *A modern opera* és *A zenei szépről* című munkák szerzője, az „abszolút zene” teoretikusa, Eduard Hanslick lehetne, akinek egyik budapesti ismeretterjesztő előadásáról egyébként Péterfy is beszámolt); 2. az „ártatlan, idilli lelket”, aki „egy második *Pasztoral*-szimfóniát talál benne, egy póri lakodalom örömét, a templomba vonulás komolyságát, végül valami falusi multság ujjongását érzi ki belőle” (és aki talán a Hanslick-féle tiszta zeneeszménnyel szemben a Liszt-féle programzenét pártolja); valamint 3. azt a befogadót, „aki viszont mélyebbre hatol” és „ebben a szimfóniában az ember tükrét pillantja meg”. A csak formális és csak tartalmi befogadás helyett Péterfy valami olyasmit ajánl, amit leginkább talán a kanti „esztétikai eszmével” tudnánk megragadni, vagy éppen a kantianusan tágitott „zengő arabeszk” hanslicki metaforájával. (29.) Kantnál ugyanis az ízlésítelő szubjektum analógikus viszonyt fedez fel az érzéki szép (a zene) és a morális jó (a zene antropológiai előzményei illetve következményei) között – a klasszikus zenei nyelvre vonatkozó affektuselmélet segítségével: „Mert a hangművészet bár fogalmak nélkül, csupán érzetekkel beszél (...), az asszociáció törvénye szerint általánosan megoszthatóvá teszi az affektusokkal természetes módon összekapcsolódó eszméket.” (Kant, 256–257.) Péterfy klasszikus zenei formákra¹³ kihegyezett ízlését – amely ugyanakkor

¹³ Természetesen itt nem a külsőségekre épülő „felszínes affektusokról” vagy a „vaskos effektusok tűzijátékáról” van szó, amelyeket Péterfy fel is ró Wagner *Rienzi*jének 1874-es és 1875-ös operaházi előadásai kapcsán. Péterfy, 53, 63.

szinte mindig modern alkotásokkal szembesül, s innen fakad abszolút ironiája¹⁴ – leginkább a zenekari művek szolgálják;¹⁵ vagy ha operáról van szó, akkor azok a színpadi művek, amelyek *csak* hallgatva is megállják a helyüket. S innen nézvést tudja Péterfy kritikusán szóvá tenni a wagneri zenedráma tisztán zenei és járulékos elemeinek kényes viszonyát: „Képzeltetne-e valaki wagneri operát hangversenyteremben? Mozart zenéje, Beethoven *Fidelio*-ja aránylag keveset veszítene vonzó erejéből. Wagner zenéje azonban színpadi díszletek s színpadi világítás nélkül érthetetlen maradna: egyéb sem volna, mint a zajos unalom megtestesülése.” (217.) S íme az eszközelvű zenei közegre vonatkozó súlyos ítélet: „Zenéje pusztán illusztráló zene, melynek értéke nagyon alászáll, ha az illusztráció szövege nincsen előttünk.” (Uo.) Szép nemzetközi metaforája lehetne a Péterfy-féle ízlésnek – amely „Mozart zenéjét, Beethoven *Fidelio*-ját” szomjazza – Søren Kierkegaard nevezetes *Don Juan*-elemzésének feledhetetlen pillanata: „Régi tapasztalat, hogy nem kényelmes dolog egyszerre két érzékszervünket is megerőltetni, s ezért gyakran zavaró, ha erősen igénybe kell venni a szemet, amikor éppen a fület foglalkoztatjuk. (...) Kint állok a folyosón, nekitámaszkodom a válaszfalnak, mely a nézőtértől [Péterfy szavával: a naiv publikumtól] elválaszt, s a zene ekkor hat a legerősebben, önmagában való világ...”¹⁶

A zenei és a nem-zenei kettősségét hatványra emelve Péterfy a wagneri *Gesamtkunstwerk*-ben egyenesen „négy embert” lát: „a nagy zenész mellett egy szenvedélyes költőt, egy makarti képekben dúskálkodó festőt s egy filozófiai hangulatokba elmerülő nyakas teoretikust.” (216.) Alapvetően azonban továbbra is (noha fokozásos) kettősségről van szó: „Azért éppoly nagy igazságtalanság Wagnerben a zenészt pusztán az *abszolút zene* szempontjából megítélni, mint benne a költőt a *zenétől elválasztott szövegkönyvből*.” (Uo.) (Kiemelések tőlem – B. S.) És bármit állítsunk is szembe a tisztán zenei elemmel – a „makarti” látványt, a „szenvedélyesen költői” szöveget vagy a „filozófiai hangulatú” eszmét –, a képlet mégiscsak kétpólusú marad: a zeneivel szemben a nem-zenei. A „kétféle” Wagner egymással kibékíthetetlennek tűnik, s leginkább ott, ahol „a legmélyebb ponton találkozik Wagnerben a zenész és a költő”, s ahol azonmód el is válik a kettő egymástól: egyfelől az „illusztráló zene” muzsikusa, másfelől az „illusztráció szövegének” szerzője. Péterfy pedig mindig az „előbbi” Wagnert választja; és ha erre még sincs módja, mivel a zenei olykor tényleg csupán a nem-zenei „illusztrációja”, vagyis önmagában élvezhetetlen: hát akkor is marad a hangversenytermek megannyi klasszikus darabja, mindenekelőtt Mozarté és Beethovené. Elsősorban tehát klasszikus zenekari mű; de ha már opera, akkor olyan, amely pusztán zeneként is értékelhető, úgy, ahogyan a *Don Juan* vagy a *Fidelio*: ez volna tehát Péterfy zenei ízlésének tömör foglalata, mely ízlést persze illő kissé tovább részletezni – korábban írt zenekritikái segítségével, azokat 1889-es Wagner-olvasata köré csoportosítva.

Péterfy számára az „igazi” Wagner – például a *Faust*-nyitány, tehát a hangsúlyosan zenekari mű Wagnere – „a Lohengrin-Tannhäuser szférában mozog”, ahol ugyan zenéjének „sajátságos bujasága és kábító fűszerezettsége” erősen jelen van, ámde végső soron: „Kéjes nyugtalansága az érzéki megdicsőülés akkordjaival zárul, melyek egyben az öröm és a megváltás hangjai is” (már-már megelőlegezve a *Parsifal* „megtisztult fényét”). (90.)

¹⁴ Lásd például Gounod *Rómeó és Júliá*-járól írt 1874-es kritikájának egyik – nem is annyira ironikus, mint inkább fájdalmas – szövege: „Miért hozom mindezt elő? Mert émelegyek a repertoárunktól, és vágyom valami másra, mint az újra és újra előszedett divatos operákra, mert a *Don Juan*-ra és a *Fidelio*-ra vágyom!” Péterfy, 12.

¹⁵ Vö.: „A zenebarátok arany háziszabályai között annak is ott kellene állnia: »A zenekari hangversenyek látogatását ne feledd el!« Nemesítő hatásukat a zeneértésre nem lehet eléggé kihangsúlyozni; tehát műsorukat mindig úgy kell összeállítani, hogy ideálisan ellensúlyozzák az elvadult ízlés divatos irányzatait.” Péterfy, 55.

¹⁶ Kierkegaard, Søren: *Vagy-vagy*, Dani Tivadar (ford.), Budapest, 1978. 157.

Az „igazi” Wagner ezekben a művekben már túljutott az „agyaglábú kolosszus” (63.) *Rienzi* „felszínes affektusain”, (51.) de még nem ért el a *Trisztán* vagy a *Nibelung*-eposz „végtelen melódiájának” hipertrófiájához. Következésképpen az egyik „legigazibb” Wagner-mű, a *Lohengrin* előadásának hiányosságait Péterfy nem elsődleges esztétikai megfontolásokkal övezi, hanem az énekelhetőség praktikus nehézségei, a zenedráma akusztikai újszerűségei felől közelíti meg: „Ezek a művek sokrétű követelményeikkel olyanok a kezdőnek, mint a gólyaláb a gyerekeknek, aki még amúgy sem tud jól járni. Megakadályozzák a hang természetes fejlődését, elfojtják az adottságot a könnyen áradó éneklésre.” (9.) Hasonlóképpen, *A bolygó hollandi* női szerepét alakító Ilma Murska játéka – tagadhatatlan erényei ellenére – „túlságosan kimért, és híjával annak a belső izgalomnak, amit a költő Sentába beleképzelt”. (32.) Mint ahogyan a kiváló Minnie Hauck „természetétől és tulajdonságaitól” is jócskán „idegen” a *Lohengrin* Elzája. (36.) És noha a Tannerné által formált *Tannhäuser*-beli Erzsébet „az intonáció tekintetében nem hagy kívánnivalót”, elvétí „azt a túlvilági tisztaságot, azt a poétikus vibrálást, mely a költő intenciója szerint Erzsébet jellemét meghatározza”. (103.) A baj tehát nem magukkal a művekkel van, hiszen azok az „igazi” Wagner alkotásai, hanem a színpadi adaptáció bizonyos elemeivel, lévén a Magyar Királyi Operaház Budapesten és nem Bayreuthban épült.

A „másik” Wagner „legkifejezőbb alkotása” a *Trisztán*: „Van valami idomtalanul gigantikus ebben a zenedarabban; egyszer egy polip óriáskarjaival akar behálózni, majd egy medúzafejú Loreleynak tűnik.” (56.) S íme, a polipmetafora szorításából kibontakozó ízlésítélet: „Valljuk be: a szépség honából örökre száműzött démonikus erő hánykolódik és vonaglik benne, egy olyan erő, mely csak a mértéktelenségben talál magára.” (Uo.) Wagner műve tehát a hegeli értelemben vett már-nem-szép művészet zenei csúcspéldája, súlyosbítva az illusztratív jelleg nehezékével. A *Walkírok lovaglása* zenekari darabjában például „Wotan lányai lovagolják meg a poklok ménesét”: „Ostordurrogással és patkódobogással, széllel és viharral, mindennel – mint zene!” (75.) Miképpen a Wagner-apológéta Liszt *Megszabadított Prométheusz*-ában is a zenei és a nem-zenei ízléssértő nászának lehetünk Péterfyvel együtt zavart szemtanúi: „...deklamáció és énekszó, pogány mítoszok és keresztény mennyország – s mindez zenével, zenén keresztül, zenében, zeneként – egek!” (76.) „Zenével”, „zenén keresztül”, „zenében”, „zeneként” – de mégsem zenével van dolgunk; vagy ha azzal, hát csakis a már-nem-szép késő romantikus művészet értelmében. Ugyanakkor előadóként Liszt – Anton Rubinstein „individuális bizarrságához” mérten – a klasszikus-klasszicista szépség határain belül mozog, amennyiben „erejét felsőbb elhivatottság járja át, a kellem sohase hagyja el”. (84.) Mint ahogyan – a Paganini-féle virtuozitáson túl – Joachim József „sem akar pusztán külső játékkal hatni, hanem a zenei gondolat által, melynek oly páratlanul tökéletes kifejezést tud adni”. (151.) És hogy a – kanti-hanslicki eredetű – „zenei gondolatot” vagy „tisztá zenei fantáziát” nélkülöző színpadi effektus példájára néhány hazai „wagneristát” is említsünk, Erkel Ferenc *Brankovics György, Szerbia despotája* című darabjában „a zene olyan szituációk ábrázolására vállalkozott, melyeknek hatása inkább patológikus, mintsem esztétikai”; s ugyanez vonatkozik Goldmark Károly *Sába királynőjére* vagy Liszt *Hunok csatájára*. (17, 129, 144.) (Egyébként Péterfynek éppen a *Sába királynőjét* elmarasztaló kritikája miatt ért véget együttműködése a Goldmark-„párti” Falk Miksa lapjával, a *Pester Lloyd*-dal.) Hans Richter hangversenyén pedig Siegfried halálának „megható motívumokból” álló „konglomerátumát” a kritikus szemében megnyugtatóan csakis Beethoven C-dúr négyes menüettje és fűgája tudja ellensúlyozni. (173.)

A dichotóm látás persze hosszú távon tarthatatlan, hiszen a „kétféle” Wagner valójában elválaszthatatlan egymástól; mint ahogyan az integratív isteni törvény Wotanja és a szubverzív-patológikus testvérnász Siegmundja és Sieglindéje is egyazon mitológikus genealógia gúzsába vannak kötve. A nem csupán az életmű egészében, de minden egyes

műben kimutatható kettős gyökerezettség a Hans Richter által dirigált *Meisterdalnok*-nyitány „kis monstrumában” is szemet szúr: „Ahol Wagner tépelődik és belebonyolódik gondolatai hálójába, ott mindig csak a beavatottak rajonganak zenéjéért; de ha erejét egyénisége átütő, hatásra koncentrált kifejezésére összpontosítja, akkor a poénzuhatag minden kockázatot megér.” (59.) (Kiemelések tőlem – B. S.) Ugyanakkor a zeneköltő életművét alapító kettősségre kihegyezett kritikai gesztusban valamiféle ízléstörténeti, már-már történetfilozófiai kettősség munkál: a klasszikus és a modern szépségeszmény termékeny párbeszéde. S ez a kétirányú ítései figyelem például a Firenzei Vonósnegyes előadása kapcsán is kiviláglik: „A műsor Janus-arcúan ellentmondásos volt: egyik fele a régi jó idők vonásait mutatta, másik pedig az új keletű igényes tépelődés fiziognómiáját. Haydn és Mozart zenéjére Raff és Brahms következett...” (43.) A „rég jó idők” idéző és az „új keletű” ízlést képviselő művek szembeállítás, tárgyunknál maradva: a zenekari darabként is megálló és a csakis „vaskos effektusok tűzijátékával” együtt élvezhető darabok megkülönböztetése elsősorban az operát, azon belül a wagneri zenedrámát teszi kérdésessé. Egyfelől: „Opera! A közönség elkényeztetett kedvence és az esztétika mostoha-gyereke. Tulajdonképpen a megalkuvásból él.” (86.) Másfelől: „Az új Messiás [Wagner] statáriuma az opera felett, az a sok átok, amit hosszan tartó butaságaiért el kellett viselnie, kétségtelenül hasznára vált: az opera jobb, a közönség kritikusabb lett.” (Uo.) Ha tetszik, az opera volna, és éppen ambivalens természetének köszönhetően, a legalkalmasabb terep a problémaérzékeny zenei kritika vagy zenekritikus önértelmezéséhez; már csak azért is, mert ambivalenciája felszámolhatatlan, csakis újra és újra körüljárható – ahogyan erről a Péterfy által idézett hanslicki kategória is árulkodik: „korlátozott halhatatlanság”. (88.) A wagneri zenedráma „korlátozott halhatatlansága”, modernsége, noha tekinthetjük az abszolút halhatatlan görög dráma klasszikussága felől (már csak a bayreuthi zeneköltő szándéka miatt is), mégsem értékelhető csupán annak fényében; ahogyan azt például Nietzsche tette. Péterfy távlatos meglátásában: „Azért nem komikum nélkül való az a párhuzam, melyet a görög dráma s Wagner műve között megvontak; mert alapjában nagyobb ellentétet alig képzelhetünk, mint a görög művészi eszményt s a Wagner műveit.”¹⁷ (217.) A nietzschei profetikus hang helyett – ha tényleg kíváncsiak vagyunk a modern opera történeti-esztétikai státusára – talán tényleg gyümölcsözőbb lehet a Péterfy-féle ironikus látásmód.

Péterfy szemében az operaműfaj megdönthetetlen csúcsát Mozart *Don Juanja* illetve Beethoven *Fidelioja* jelenti. A Nemzeti Színház 1874-es *Don Juan*-előadása, amely – mint mindig (alkalmanként több vagy kevesebb sikerrel)¹⁸ – a Mozart-mű „olimpосzi derűjének és a mélyebb drámai hangnak összefonódását” célozza, szinte magától értetődőn mondatja a kritikussal: „De van még egy kérésünk: többet, többet, többet ebből a klasszikus táplálékból (...) és a *Fidelio* már régóta, nagyon régóta várat magára.” (40.) Noha a valóságban, a kortárs zene illetve a magyar zenei élet valóságában a két klasszikus (méltó előadásban) többnyire vágyformában van jelen. Halljuk hát újra a kritikai sóhaj: „Mert emelygek a repertoárunktól, és vágyom valami másra, mint az újra és újra előszedett di-

¹⁷ Péterfy 1895-ös, Emersonról szóló esszéje Nietzsche-ellenességének előterében igencsak beszédnek tűnik négy évvel későbbi Aiszkhülosz-tanulmányának kritikai megjegyzése: „Csak egyre kell vigyáznunk: a kolosszalist nem a mai romantikus, ködös értelmével, hanem a görögök nyugodt, plasztikai szemével kell néznünk (...), mert ha azonnal magasrólptű, vagy ha tetszik, mély szimbolizmust keresünk benne (...), [h]a visszafelé antropomorfizáljuk, nem görögül gondolkozunk.” *Összegyűjtött munkái I.*, Budapest, 1901–1903. 393–395. Az most persze más lapra tartozik, hogy a Wagnerért rajongó, „szimbolizáló-antropomorfizáló” Nietzsche később maga is ellentmondott a görög klasszika aktualizáló értelmezéseinek, így például a wagneri kísérletnek – ámde nem a Winckelmann-izű „plasztikaiság”, hanem a dionüoszosi „táncosság” jegyében.

¹⁸ A Nemzeti Színház 1875 októberi előadásában inkább kevesebbel. Vö.: 112–114.

vatos operákra, mert a *Don Juan*ra és a *Fidelióra* vágyom!” Ám az ideális csúcsponttól tisztán láthatók és megítélhetők a kisebb-nagyobb magaslatok, amennyiben időtálló szempontokat kaphatunk azok értékeléséhez. Például *A sevillai borbély* elsősorban nem a tematikus rokonság jegyében állítható párbeszédbe a *Figaró házasságával*, hanem az abszolút mérce kizárólagos érvénye okán (s mellesleg egy Wagnertől kölcsönzött metafora jóvoltából): „Figaró itt és Figaró ott! Mind a két ravasz fickó halhatatlan hírnévre tett szert. Persze nem fog mindkettő kézen fogva bevonulni a Walhallába, alkotóik közül az egyik, Rossini, csak messziről integethet Mozartnak.” (21.) Továbbá a Rossini-féle *Borbélyt* igazoló mozarti *Figaróhoz* méri Péterfy Delibes *A király mondta* című vígoperáját is; s a genealogikus logika nyomán kritikusi dicséretben, azaz a „korlátozott halhatatlanság” kegyében részesíti: „...oly harmatos, gyermeked, gyöngéd, hogy majdnem Mozart Cherubinját juttatja eszünkbe – természetesen, illő távolból.” (163.) Tehát: „csak messziről” és „természetesen, illő távolból”. A klasszikus remekmű idegenségét hangsúlyozó beszédfordulatok egyúttal az ítései látás- és beszédmód fájdalmas ironiáját is képviselik; hiszen Péterfy mindig szóba hozza a távolságot az aktuális zenei élmény és az ideális zenei eszme között. És túl a nagyopera mozarti-beethoveni abszolút tökélyének sokszori ki nyilvánításán, Péterfy az *opera buffa* relatív klasszikusai között is rendet teremt; így például az 1874-es Donizetti-előadás után: „Rossini a csúcspontja az ilyen zenének, a *Don Pasquale* csak fakó utánzat, stílusának tisztasága és a dallamainak gazdagsága korántsem vetekszik az övével.” (41.) Tehát nem csupán a *Don Juan* és a *Fidelio* klasszicitásának árnyékában, azaz nem csupán a kényes kritikusi ízlés fényében; hanem az igényes közízlésnek is megfelelő Rossini- vagy Delibes-féle „természetesség”, a „párbeszédszerű, de mégis mindig megnyerő hanglejtés”, a „gazdag harmóniakra épített dallam”, a „tetszetős és felvidítő zene” szépségeszméje (35.) felől is elhajlásnak tűnik Wagner hiperromantikus zenedrámája. Ami persze a közízlést egyszerre szolgáló és alakító kritikai beszéd saját (beszédmódjának) dilemmáját is hordozza.

De visszatérve a *Rajna kincse* és a *Walkür* értelmezéséhez, noha Péterfy a „Wagner-ügyet” lezárni nem tudja, és nem is akarja, a szóban forgó művekről egyértelmű a véleménye: „...a *Nibelungen-tetralógia* tulajdonképp az ő hosszú *Sturm und Drang*-korszakát jelzi” (amelyet természetesen a *Parsifal* követ). (218.) Kissé bővebben: „...magában foglalja mindazt, mi túlhajtott Wagnerben. Zenében, szövegben egyaránt egy operaszörnyeteg, mely mérföldekre nyúlik, s egymagára hosszabb, mint Szophoklész összes fennmaradt tragédiái (...), s ezért a partitúra néhány gyöngyszeme ellenére csak művészettörténeti nevezetesség lesz...” (Uo.) Ráadásul nem csupán a szophoklészi tragédia ökonómiájával összehasonlítva marad alul Wagner „operaszörnyetege”, hanem az olasz vígopera nagymesterével szemben is: „Nem, »gyerek ezt nem hallja örömmel«, s a »frivol« Rossini *A sevillai borbély*a még gyönyörködtetni fog, mikor Fafner Wotannal együtt már régen megkövült.” (Uo.) A magabiztos ízlésítélet aranyfedezetét természetesen most sem mások adják, mint: „Mozart alakjai” és „Beethoven Leonórája”. (Uo.) A *Nibelungen-tetralógia* tehát szűkebb és tágabb összefüggésben is kevésnek bizonyul az újra mindig nyitott, ámde konzervatív ízlésű kritikus szemében, amennyiben duplán kényes helyet foglal el: egyfelől a wagneri életműben a *Lohengrin* és a *Parsifal* között, másfelől a modern zenei palettán a mozarti-beethoveni nagyopera és az olasz vígopera szépségeszményei ellenében.

A kétszeresen súlyosbított ízlésítéletből fakad – miközben persze relativizálja is azt – a zsurnalisztikus lecsengetés ironikus paródiája: „Egy költő meséli, hogy sok édeskés lírai vers kényszerű olvasása után hamar a kertbe futott, kihúzott a földből egy jó nagy fekete retket, s ezzel gyógyította gyomrát. Siegmund és Sieglinde, Brünnhilde és Siegfried nagy szólóduettjei (e duettekben tudniillik mindegyik csak szólót énekel, nem lehetván egyszerre két személynek egyformán beszélni) – e nagy duettek után, mon-

dom, ellenméreg gyanánt a tollas Papageno szelleme jelenik meg előttem, »Ein Mädchen oder Weibchen« áriájával, s a művészi egyensúly a lélekben éppen úgy helyreáll, mint a fönnebbi esetben a fekete retek segélyével.” (218–219.) A mozarti tökélyre poentírozott Wagner-paródia eszközölve ironiáját ugyanakkor a radikálisan önelvű ironikus belátás, az abszolút „érthetlenség” hermeneutikai tapasztalata hívja életre: nincs utolsó szó, autentikus állásfoglalás vagy végső ítélet; van viszont zsurnálkritikai elegancia és szellemesség. Valamint felelősség. Annak felelőssége, hogy Péterfy megvonja, ha nem is a teljes „Wagner-ügy”, de az aktuális Wagner-előadás kritikai mérlegét. S ez volna a legtöbb, ami – ironikus és praktikus értelemben egyaránt – egy *Niblung*-előadás kapcsán tiszta lelkiismerettel megtehető, ami egyáltalán elmondható a zeneköltő művészetének esztétikai státusáról.

Az előadás igazgató-karmestere, Gustav Mahler – a „fiatal, erélyes ember, ki testestül-lelkestül zenésznek látszik” – „a zenekaron is úgy uralkodott, mint Alberich a maga törpéin”. (219.) Ám Wagner-dirigensként igazi érdemeket majd csak a jövőben, tehát csak feltételes módon szerezhet; ráadásul csak akkor, ha a „kétféle” Wagner közül az „igazit” választja: „S ha reméljük, hogy egyoldalú Wagner-kultuszt nem fog úzni, amint itt Budapesten nem is úzhat, a *Meisterdalnokok* föllevenítését mégis megkísérelhetné...” (Uo.) S a szigorú ökonómia másik oldalán „a *Walkür* csak néha-néha, s mindig a leggondosabb előadásban kerüljön színpadra”. (220.) Hiszen a wagneri zenedráma alapos ismerője elsősorban mégiscsak „a *Don Juanra* és a *Fidelióra* vágyik”. A valóság és a vágy ellentéte, a zord morájú Rajna és a víg habzású pezsgőárja közötti távolság persze többnyire felszámolhatatlannak bizonyul, s így a kritikus óhaj könnyen beteljesíthetetlen maradhat. Ami viszont cserébe az ítélet látás- és beszédmód ironiáját: az értelmezői távolságtartás játékos időszerkezetét gyümölcsozti.

Ízekre simogatva

Csaplár Vilmos: Igazságos Kádár János

Valamikor a nyolcvanas évek elején történt, pedig akkor már a későbbi ún. Magyar Köztársaság két majdani, szabadon választott miniszterelnöke is – magát érthető okokból egy darabig még MSZMP-funkcionáriusnak álcázva – azon dolgozott, hogy hazánk mihamarabb a NATO, az EU és az IMF tagjává válhasson, hogy egy – a jövő zenéjére sajnálatosan süket – fiatalember fölgyújtotta magát az Országház előtt, a Kossuth téren. Varga Gábornak hívták. Súlyos sérülésekkel szállították kórházba. A másnap reggeli lapok megírták, hogy Varga elmebeteg, és egyébként is munkahelyi problémái vannak. Gyógyulása után szakintézményben fogják kezelni.

Soha többé nem hallottam róla.

Mi köze van ennek Csaplár Vilmos regényéhez?

Kitüntetem a szerzői interpretációt.

„A gyűlöletemből és a meseszereteteimből valamilyen múlt időt gyúrtam. Olyat, amilyet. Nem arról szól a könyv, hogy Kádár Jánost Mátyás királyhoz mértem, hanem arról, hogy mesével simogatva ízekre szedem. Egyébként Kádár Jánossal soha nem találkoztam, nem is szerettem, nem is törődtem vele, soha nem akartam Kádár Jánosról könyvet írni, és ha úgy tetszik, nem is írtam róla. Ez a könyv egy Kádár János nevű első titkár kalandjait meséli el, és nem annak a politikai világnak az emlékezete, hiszen nem tudomá-

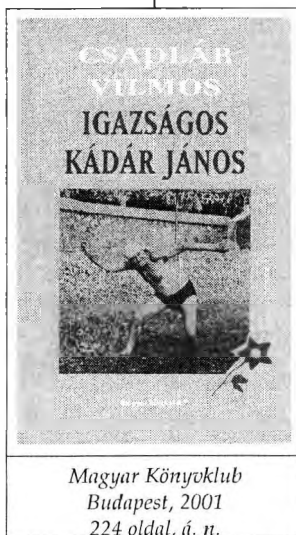
nyos munkát írtam, semmilyen kutatást nem végeztem a negyvenegy évig tartó kényszerű »kutatáson« kívül. Az, amit a cím sugall, a humor ismert forrása. Mint amikor egy kicsi embert óriásnak neveznek. Mindazonáltal nem kinevettetem »Kádár apánkat«, mert az túl könnyű és olcsó volna ma már, hanem vágyom utána, például szinte rajongva megírom, hogyan találkoztam és hogyan autóztam vele. Hatalmamba keríttem az egész korszakot azzal, hogy beleköltözöm, én rakom össze. Beleépitem azt, amit akarok, hogy soha el nem felejthető elvtárs-király váljak belőle az utókor számára. A könyvben nem lehet azonnal eldönteni, hogy mi mi, így az impulzusok védhetetlenebbül hatolnak be az agyba, az ellenőrző, elhárító rendszereket kijátszva. Az ilyen mese ellen az egyetlen ellenmérgezés a nem olvasás.”

Hogy úgy van! Csaplár Vilmos írói hatalmának teljében felülírja Kádár Jánost. Megvduzza. Mondatokat döf az agyagtítkárba. Fehér mágia: valaki, aki negyvenegy évig zárt rendszerben élt, azóta pedig „vassal a testben”, mégis nagyvonalúan demonstrálja a szabadságát. Azaz, ahogy szóban és írásban emlegetni szokta, „normál szabadsághiányát”.

Nem neveti ki hőseit. Az *Igazságos Kádár János* olvasása közben mégis sokat lehet nevetni.

A nevetés pedig gyógyít.

Viszont elfelejted tőle a jelszót, amivel



visszatérhetnél az úgynevezett valóságba. Ha nem vigyázol, ott maradsz az újraírt világban, mint a Gólyakalifa.

Ez a könyv igazi bravúrja.

Az igazságos Kádár János ugyanis za-varba ejtően eleven. Annyira, hogy le is lehetett fényképezni. Ott van a borítón. *Kacsázik*. (Éppen, ahogy a szerző.) Ráadásul a regény világán belül Kádár az egyetlen szerethető figura. Ravasz konstrukció, igaz, ami igaz. Csaplár megidézi a magyar próza nagy, anekdotikus hagyományát, szinte törvénytörő tehát, hogy szavait a naiv olvasó készpénznek veszi, a regény főhősének tetteit a saját emlékezetében megőrzött főtitkáraihoz méri. Az Igazságos túléli a Valóságot, kiéli a közös emlékezetből. Letakarja. Keresztülhúzza és el-törli. Így, ezzel mozgósítja az olvasói immunrendszert. Olvasom, és borzadva érzem, ragaszkodni kezdek az Öreghez, magamhoz szorítom, nem eresztém. Újra kitalálom, hogy legyen, visszahazudom a valóságba. Megint 1973 van, *májuselseje*, megyek, újbals berzsenyis a Felvonulási téren, föltingetetek az Öregnek. Ő tudja, mi a frankó, csak az apparátus, bazd meg, azon aztán nem jön át semmi. Rám néz, megérti, visszaintegtet.

Az irodalom persze szavakból áll, ahogy „a világ nem dolgok, hanem tények összessége”. Csaplár regénye természetesen nyelvi tények összessége. Nem mintha nem volna jó naivan olvasni, nem mintha nem adna meg minden földi jót a naiv olvasónak. Referenciális uram, nézegetheted nyugodtan odabenn a rajzfilmet, van olyan vicces, mint a *Macskafogó*.

Csak éppen van valami, ami ennél is érdekesebb.

A regény narrációja.

Igazságos Kádár János meséjét ugyanis az elbeszélés pontosan meg nem nevezhető szelleme úgy meséli el nekünk,

mintha ufók lennénk, valami galaktikus IBUSZ-csoport turistái. („– Parancsára, Kádár elvtárs! – Akkoriban Magyarországon ez volt az illendő megszólítás, elvtárs. A nőket elvtársnőnek hívták, értelemszerűen. Ez a titulus különösen kijárt az ország első számú elvtársának, Kádár Jánosnak.”) Vagy gyerekek, akiket egyszerre kell beavatni és megvigasztalni. Úgy adja tudtunkra, hogy közben éppen a tudatunkról, a felejtés demokráciájáról mond valami súlyosan komolyat. Iróniája persze egyszer majd elillan, eljön a kor, amikor az elvtárs szó jelentését és használatát valóban el kell majd magyarázni. Az *Igazságos Kádár János* narrátora mégis megfoghatatlan és beazonosíthatatlan. Látszólag mindent tud a korszakról, ám tudása nem a résztvevőé, hanem az érdeklődő, jóindulatú kívülállóé. Telepített idegenvezető.

Nekünk, lennénk, akiket.

Nem emlékszem, mikor olvastam könyvet így, hogy közben mindvégig egy közösség tagjának éreztem magam. Ha, egyáltalán. *Egri csillagok*? Mi-megszólító verstípus. Rettenetesen kínos. Unheimlich, ezt a szót föltehetően erre az esetre találták ki.

Emlékezzünk.

Pár évvel ezelőtt, egy reprezentatívnak nevezhető felmérés tanúsága szerint *mi*, magyarok Kádár Jánost tartottuk a XX. század legrokonszenvesebb politikusának. Csaplár regénye elemi erővel idézi fel ezt a rokonszenvet. Ritka erény, hogy a szerző, biztos ízlésének hála, elkerüli a csapdát. A történetet elbeszélőjére hagyja. Nem magasztosul föl, nem akarja megúszni, nem eskéből erkölcsi magaslatot. Ott áll a saját könyvében, örök-úttörőként, és engedelmesen válaszolgat a főtitkári kérdésekre. Ipi-apacs, Kádár. Azért remélem, egyszer majd valaki regényt ír Varga Gáborról is.

Zalán, az edzs

Zalán Tibor: eltévedve, Papírváros kettő

Ez bizony ízig-vérig „költőprózája” (sic! – azaz: nem „költői próza” vagy „költő prózája”) –, amivel, mondhatják, nem sokat mondtam, lévén, hogy a költészet és a próza határai újabban (azaz, ha úgy tesszik, pár évszázada, de legalábbis jó pár évtizede) egyre átjárhatóbbak. Sőt, Borges jó negyven évvel ezelőtt olyasmit írt, hogy a regény hamarosan meghal, s az irodalmi alkotások java (úgy is mint zöme, és úgy is mint a legjobbjai) óhatatlanul összműneműsödik – minek is korlátozná magát az író bármely műnem vagy -faj szabályai-val? –, s ha jó próféta volt (vagy inkább lett volna): Zalán az első apostolai közé tartozik (tartozna).

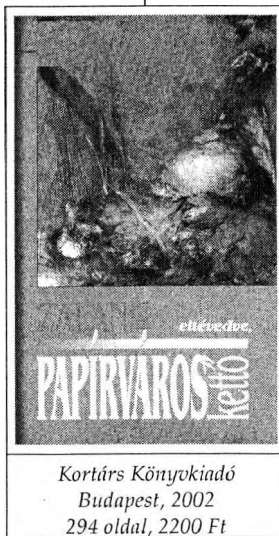
Lám csak: én sem tudok szabadulni attól a sztereotípiától, amely végigkíséri az ő pályáját attól kezdve, hogy a *Ver(s)ziókat* szerkesztette – azaz, hogy Zalán avantgárd volna. Ami – már ha van benne valami – rögtön némi pontosítást igényel: „élcsapat”-ról már szó sincs – „edge” van, ejtsd: „edzs”, edzs-edzs gyémánt-edzs, edzs hedzs medzs, de szembe kurvára nem jön semmi, csak csönd és csönd és csönd csak csönd a csönd után csak csurog torlódik bugyborékol a csönd a csöndben – szóval ez az alaphelyzet talán: a kimondhatóság végső pontjaiig feszített szöveg, melyet már mintha körülcsöpögne a csönd. S talán: innen az undor (a mindent átható). Vagy honnan? Pusztá mítosz né tán? Zalán tán költőszimulakrum zseniáli-

san elevennek tetsző undorszimulakrumba oltott mítoszszimulakrummal?

Innen induljunk, az undortól? Ahonnan Zalán Curriculum vitae-je indul („Milyen gusztustalan élni!”), meg persze ez a regénye is – sőt: ebben már túl is vagyunk az undoron (csöpög a csönd): hazamegy a lány balettóráról (a metrón találkozik a férfival, aki aztán a szeretője lesz, s a regény ennek a viszonynak a története is), s a konyhában ott az apja (aki őt majd megerőszakolja, s akit ő majd megöl), és „tágra meredt szemmel nézte a hatalmas testet, ami a semmi kis konyhát szinte teljesen betöltötte, hortyogó állat, vastag nemi szerve kilóg a gatyából, le a combjára, nem érzett undort, semmit sem érzett”. Szóval: mitől van Zalán ott túl, messze túl – valami csuda tudja, miféle köztes térben: eb és ordas közt (ezt majd még megmagyarázom)?

Itt most variációk következnek (a zaláni undorral kapcsolatban):

1. Mondjuk: minden költőnek szüksége van magánmitológiára. Ebbe a magánmitológiába aztán bele lehet halni (főként, ha a kor is besegít egy kis fasizmustal, kommunizmustal, ezzel-azzal), de ha nem (egy löcsedékkorban): legalábbis termékeny feszültséget gerjeszthet a szakrális szelf ellentéte. Zalán magánmitológiája: a förtelmes, gusztustalan világbavetettség érzete, melyet csak fokoz, hogy a minden-



napos szelf ezt (?) a világot élvezni (habzsolja, lubickol benne).

2. Mismásolok, baszki, szimulakrumozok, baszki, amikor pedig a bőrömön érzem, hogy ez igaz szöveg. Mármint, ha úgy tetszik, szociográfiailag igaz (a lányát megerőszakoló alkoholistá baromállattól a világból kivonulni próbáló építészig) – és ha igaz, akkor igaz az undor is. Azt mondja a lány az apjáról: két idegen szót ismer, az egyik az „intenzíven”, a másik most nem jut az eszébe... A másik az „eklatáns”, baszki! Hogy lehet ezt elfelejteni? Amikor Zalán azt írja: „valami magyar nő-tába oltott operett szívárgott elő a befőttes gumival összefogott Sokol-rádióból”, akkor ott vagyok újra a hetvenes években, hallgatom apám Sokol-rádióját... és engem is elfog az undor: torkom-szemem teli lesz Románc-füsttel, baszki...

3. Na nem: mégiscsak túlzás lenne a kritikai realizmusba kivezetni az avantgárd Zalán, az edzs-Zalán viszolygását a világtól – inkább azt érzem, hogy valóban következetes modern művészként olyan messzire viszi a szöveget, amilyen messzire az menni képes és hajlandó – és a regénye ilyen értelemben is vers (ha versnek azt a nyelvi alkotást tekintjük, amihez semmit sem lehet hozzátenni): Zalán – aki minduntalan belebújik a hőseibe, átveszi tőlük a narrációt, odaadja nekik gyerekkori élményeit (és egy komolyabb, higgadtabb kritika szépen elmolyolhatna a narrációs trükkökön: kapkodhatna a megfoghatatlanul villódzó narrátor után, mellesleg kibogozva a regény időviszonyait is) –, Zalán tehát a végsőkéig játssza a regénykonceptióját: hogy a teremtmény szövegterében mindenféleképpen kipróbálja a halálközelség élményét: belebújva a baromállat, leányát megerőszakoló alkoholistá alakjába (aki a halálhoz mint pusztá vegetatív léthez van közel), belebújva a lány alakjába, aki gyilkolni fog, belebújva egy utolsó stádiumban lévő rákos alakjába... és egyáltalán, elmerülve egy olyan provilágban, amelyet egyrészt gyerek- és Kádár-kori élményeiből elképesztő szugesztivitással tud ábrázolni, s amely maga

a halálközelség, a majdnem-halál, az alig-lét – valami élet- és halálvilág (eb és ordas közti) közti köztes tér. Ez legfőképpen azt jelenti, hogy Zalán egyfolytában keresi (és a legtöbbször megtalálja) a hiteles megszólalás lehetőségeit ebben a végtérben, ami gyakran egészen szó szerint értendő, vagyis jelzi, hogy keresi a szavakat, igazgat, pontosít („ilyenkor nem tanácsos a képzavar veszélye nélkül a lefekszik igét használni, de a baszott valakivel sem jó...” stb.), nem fűlik a foga a ponthoz, mert az megállást jelent, amikor pedig még nem ért el a kimondhatóság határához; persze, a legtöbbször már csak ennek a keresésnek a végeredményét látjuk: egy érzéki testként is felfogható s a kötetet átható undorral természetesen összeszikrázóan szép passzust – lényegében tehát verset. És Zalán szövege ilyenkor szinte magától kívánkozik igazi verssé válni, felkínálja magát, mint szinte az összes nő (szövegnő) a könyvében: hogy versként olvassuk – azaz: erotikusan szeressük (mert az a versolvasás lényege, nem?). És ez most tényleg nem ködös spekulálás a részemről: a nyúlölési jelenet például pár tucat oldallal később valóban megismétlődik versként. A szöveg egy része pedig eleve versnek van tördelve, ami azért is fontos, mert ez fokozza a szövegtest érzéki szépségét – Zalán láthatóan élvezi ezt a formázást, a szövegkorpusz női testté alakítását és meghágását –, gondolom, ettől (is) van az, hogy a szöveg telis-tele van nyers erotikával, magyarul baszással... (Mellesleg: alighanem Zalán teszi a legtöbbet azért, hogy ez a szó a magyar irodalomban ugyanolyan természetes és gyakori legyen, mint az angolban és amerikaiban a „fuck”, s mint amilyen természetes és gyakori az életben a baszás mint tett s még inkább a baszás mint fantázia.)

Zalán regénye tehát nem igazi regény, de nem azért, mintha nem tudna történetet mesélni – nagyon is tud (van-e valami-revaló magyar író, aki ne tudna sztorizni? – ebben alighanem a legjobbak a világban: Mikszáthtól Ficsskuig), hanem mert a sztorik összefűzésével nem sokat törődik – a

legtöbbször valamilyen asszociációs logika gördíti tovább a regényt (kedvencemet, a nyúlölés-jelenetet például a lány orrára pattanó vörösborcsepp hívja elő – „akár ha piros nyúl szimatoló, puha orrocskája”) –, annál inkább a nyelv lehetőségeinek kitapogatásával, vagyis Zalán könyve leginkább a költészet folytatása más eszközökkel – s nem hiszem, hogy sok olyan olvasó akad, aki a cselekmény kedvéért olvasta végig vagy annak kibogozása végett olvassa újra a könyvet. Inkább úgy képzelem, hogy mint egy verseskötetből, időnként kikeressük a kedvenceinket (s a többivel már nem nagyon törődünk): a nyúlölést („piros orrával riadtan szimatol fölfelé, a pálinkaszagú istenre...”), a pilinszky-franciafoglyos hányásjelenetet, azt, ahol „galambok ülnek a vérebekekhez”, a disznóölést, a lakodalmat (a megsűrűsödő csönddel, a „levegőiszappal” és az apával, a Zalán-papával, aki egyszer csak megjelenik a regényben, és pár oldalon át nincs undor és öklendezés, hanem csak szelíd-szép nosztalgia) stb. – a szövegnek legalább a fele újraolvasásra csábít (ami természetesen ritka jó arány).

Miközben mindezt írom, ott izeg-mozog egyfolytában a cím végén (eltévedve,) az a vessző – s az agyamban pedig (részben e vessző miatt) néhány író motoszkál, aki így vagy úgy Zalánnak a rokona, s akik emiatt aztán valahogy beszüremkedtek a szövegembe is. Úgyhogy most egy kis magyarázat következik. Először is: Brodskij egyik gyakran idézett verssorában van az, hogy „minden gondolata vesszővel határos” – s Brodskij a maga indázó, lezáródní sehoggy sem akaró, folyton újabb és újabb vesszőkig iramodó mondataival valami olyasmire törekszik, mint Zalán: a nyelv lehetőségeinek tökéletes kiaknázására.

Másrészt: Zalán viszolygásához talán csak Brodskijé fogható.

Aztán: Szasa Szokolovtól származik az „eb és ordas közt” kifejezés – ő Puskin *Anyegin*jéből vette (Puskin pedig a franciáktól), és egy regényének adta címül (amely egyes vájtfülűek szerint a legnagyobb XX. századi regény, de szinte lefordíthatatlan) –, eredetileg a nappal és este közti bizonytalan időt, a szürkületet jelenti, de Szokolov regényében egy olyan háttérvilágot jelez, amelyben lehetséges az átjárás élők és holtak között. Szokolov Zalánnál sokkal radikálisabban tágitja a nyelv határait, de a regényviláguk hasonló: mindketten a halál közelébe merészkednek, s ennek kemény munkával teremtik meg a nyelvi feltételeit...

És végül: attól az angol Jim Crace-tól származik az „edzs”, akinek nemrég *Halottnak lenni* címmel jelent meg regénye (mely ténylegesen arról próbál szólni, amit a címe mond: milyen halottnak lenni?) – az ő fixa ideája (meg, gondolom, még sokaké), hogy igazán jó irodalom nem lehetséges izgalmas élet („living on the edge”) nélkül, és hogy az írónak „edge”-nek (hegynek, élnek, csúcsnak) kell lennie, amely belefűrődik a jövőbe, a lehetetlenbe, a hatalomba, bármibe.

4. (Ha netán már nem emlékeznek rá: ez a kritika abból áll, hogy magyarázatvariációkat keresek Zalán világtól való viszolygására, s most jön tehát a negyedik.) Zalán alkatilag talán „edge” lenne – de mibe marjon bele egy „edge”, ha csak a csönd csöpögi körül? (A valóságban a vérebekekől verebek lettek – a költészetben verebekekől verebek: jól hangzik, de akkor is csak erőlködés, nem?) Innen: az örökös frusztráltsága?

Hülyeség – ez a legrosszabb variáció: maradjunk inkább az első háromnál.

„oly használható, mint az ekevas...”

*Tüskés Tibor: A határtalan énekese.
Írások Weöres Sándorról*

Bizonyára nem vétünk nagyot, ha Tüskés Tibor Weöres Sándorról szóló könyvének ismertetését a szerző koncepciójáról és munkamódszeréről szóló *Jegyzet* idézésével kezdjük. Ez tömör összefoglalása mindannak, amit Tüskés munkája céljáról és keletkezéséről gondol:

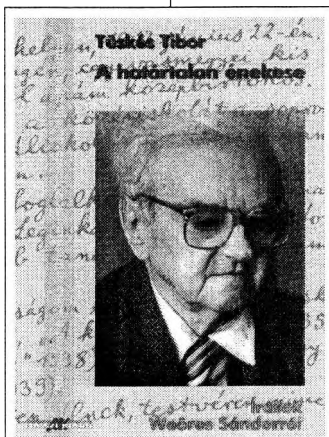
„Ha az olvasó idáig jutott a lapok forgatásában, minden bizonnyal tudatosult benne, hogy a könyv, amelyet kezében tart, különböző időben és eltérő céllal keletkezett írások gyűjteménye, új szempontú csoportosítása, és nem egyetlen lendületből született. Az írások alapján így módon talán nemcsak a könyv »tárgyáról«, Weöres Sándorról formálódott kép az olvasóban, hanem a kötet a költővel történt találkozásról is hírt adott, arról a folyamatról, hogy az írások szerzője milyen úton-módon és milyen fokig jutott el a költő megértésében és értelmezésében. (...) A hatvanas évek elején szerkesztőként verseit közöltem. A *Merülő Saturnus* (1968) óta minden jelentős munkájáról írtam, emberi és alkotói kapcsolatait elemeztem, munkásságának recepcióját figyelemmel kísértem. (...) a vizsgálódásban hangsúlyos szerepet kapott a költő Pécs-élményének és dunántúli »vonatkozásainak« a föltárása és bemutatása.

A különböző időben keletkezett írások szövegében szükségképpen előfordulnak

érintkezések, alkalmanként ismétlések. Az írások gondolatmenetének érdekében olykor ezek az átfedések nem voltak elkerülhetők: (...) A korábbi írások szövegén több helyen módosítottam, kibővítettem, illetve rövidítettem, a kötet egységes szerkezetéhez igazítottam.”

A *Bevezetés* (*Kulcs az életműhöz*) rövid összefoglalás Weöres költészetéről; előrebocsátja, hogy nem akarja megismételni a korábbi szakirodalom rögzítette ismerete-

ket, de szükségszerűen összefoglalja a nélkülözhetetlen biográfiai és irodalomtörténeti tényeket, a költő kapcsolatát a *Nyugat* nagyjaival és Várkonyi Nándorral, Hamvas Bélával, Kodálllyal és másokkal. Szép gondolat, hogy „[a] grandiózus és az egyszerűség nem állítható szembe egymással”, a „szimfóniákat” és a *Bóbita* miniatúráit tévedés lenne egymástól elkülöníteni. Költészetének három fő vonását emeli ki, „a zeneiséget, a játékoságot és a kompozíciós biztonságot”. Ebből a felsorolásból talán egy fogalom hiányzik: a filozofikusság, a lételméleti, ontológiai elem, amely pedig mind a nagykompozíciókban, mind a „kis darabokban” megnyilatkozik. Például a jól ismert *Szánccsengő* című vers a zeneiség illusztrációjává egyszerűsödik, pedig a fölzengő, majd szétmálló hangok sugallta képzetek a születés, a felnőtt élet és a halál



Masszi Kiadó
Budapest, 2003
222 oldal, 1290 Ft

metafizikai távlatára utalhatnak. Weöres hivatkozhatott Mallarménak arra a gondolatára, hogy a vers nem gondolatokból, hanem szavakból áll, de mindig tudatában volt annak, amit Fülep Lajostól hallhatott és olvashatott, hogy a nagy művészet alapja „a világnézetté vált élmény vagy élménnyé vált világnézet”.

Kitűnő a *Kapcsolatok* című fejezet, amelyben minden tanulmánycím Weöres és ... kezdettel indul. A Fülep-tanulmány lélektani beleérzéssel ábrázolja a méltó tanítványt kereső mester és az igazi mesterre vágyó tanítvány komplikált lelki és szellemi kapcsolatát, vonzalmát és vitáját. Azon a mondaton elgondolkozhatunk, hogy Fülep „(...) nem tör önálló teljesítményre”, számos ellenvéleményt és másra valló tény is ismerünk, de hogy „katalizátor természetű szellem” volt, azt követőinek, tanítványainak sokasága bizonyítja. A *Weöres és Illyés* című írás ellentétes alkatúnak, eltérő világnézetűnek tartott nagy költők egymást becslő személyes és szellemi vonzásáról tanúskodik. A *Sorsunk* folyóirattal, majd a Takáts Gyulával és Martyn Ferencsel való kapcsolatáról szóló írások Weöresnek eddig sem ismeretlen, de gyakran elhallgatott, vagy a később rögzült arckép által elfedett vonását idézik föl újra: hogy milyen aktív, nemzedéképítő, irodalomszervező hajlamok éltek benne a harmincas-negyvenes években, s hogy milyen rátermett gyakorlatiassággal ápolta és pártfogolta az emberi, az irodalmi, a művészeti kapcsolatokat. Tüskés módot talál rá, hogy elfeledett, az *Egybegyűjtött írásokból* is kimaradt szövegeket újraközzétesse és emlékezetünkbe idézen. Ilyen például a „népdal hangulatú” *Parasztdal*, amelynek harmadik, záró versszakát idézzük: „Nem eszel, nem iszol, / ágas felhőn alszol, / az égi lányok közt / égi lángnak látszol.”

Tanulságos és emlékezetes a Weöres és Martyn Ferenc kapcsolatát összefoglaló cikk. Martyn, akit sok szál fűzött Pécshez, 1926-ban Párizsba utazott, és „a háborús helyzet súlyosbodása idején”, 1939-ben tért vissza Magyarországra. Rendszeresen

levelezett Török Lajos pécsi rendőrkapitány-helyettessel, atyai pártfogójával. 1942-ben vállalkozott rá, hogy a *Sorsunk* több munkatársáról portrét fessen, köztük Weöres Sándorról. Tüskés a társzművészeti fogékonyság jegyében érzékletesen jellemzi e Weöres-portré sajátosságát. Martynnal kapcsolatos az az információ is, hogy *A holdbeli csónakos* pécsi előadását az ott élő zeneszerző Takács Jenővel és Martyn díszleteivel tervezték, de a közös vállalkozás akkor (a negyvenes években) nem jött létre, és egy másik terv, egy közös Weöres–Martyn gyermekverskötet sem született meg. A Móra Kiadó később más kitűnő művészeket kért föl, hogy Weöres gyermekverseit illusztrálják. Martyn később a *Psyché*-versek kísérorajzait sem vállalta (talán sokallta bennük az erotikus mozzanatok), de ez nem rontotta meg kettejük kapcsolatát. 1979-ben *A holdbeli csónakos* pécsi előadásához Martyn készítette a kosztümtervet és a színpadtervet, Weöres pedig a festő életműkiállítását nyitotta meg a Budapesti Történeti Múzeumban. Érdekes tanulmányban hasonlítja össze Tüskés Weöres és Kassák Bartók-versét; minőségi, értékbeli különbséget nem tesz köztük, okosan érvel annak a józan gondolatnak az érdekében, hogy „eltérő ars poeticák követésével is születnek azonos értékű, maradandó alkotások”.

A harmadik fejezet (*Művek és értelmezések*) vegyesebb és talán szétszórtabb, mint a többi. A *Merülő Saturnus* 1968-ban keletkezett jellemzése példaszerűen kitűnő. Arra hívja föl a figyelmet, hogy a nagy művek egymástól eltérő értelmezhetősége, többjelentésű mivolta és sejtlemessége növeli értéküket, „[e]z szabadítja föl látomásainkat, ez tesz cselekvő részesévé a művészi újratерemtés folyamatának, ez valósítja meg az alkotó, a mű és a közönség közötti kapcsolatot”. Megírásuk idején az írói-költői szabadság védelmét is jelentette mindez, a szó legjobb értelmében vett apologikus jelentősége is volt ezeknek és a hasonló szellemű megjegyzéseknek.

A gyermekversekről szólva megjegyzésre méltó Weöres nyelvi humorának ki-

emelése. Azon már lehetne vitatkozni, hogy „[a] költő beleéli magát kis hősei helyzetébe, lelkivilágába, s az ő nevükben szól egyes vagy többes szám első személyben”. A *Csiribiritől* a *Galagonyáig* látomásos, mítoszt teremtő költészetet olvasunk, ahol a gyermek számára is érthető nyelv és rigmus csak álarc a nem felhőtlenül derülő felnőtt életértelmezésnek. Egyetlen példa *A tündérből*: „Bóbita, Bóbita játszik, / Szárnyat ígéz a malacra, / Ráül, ígér neki csókot, / Röpteti és kikacagja.” Ez nem a gyermek szava, hanem az illúziókból kiábrándított schopenhauerista bölcselőé.

Az *Áthallások* című írás a kötetben másutt is érzékelhető Weöres-látomány pregnáns megfogalmazásával kezdődik: „Költészete – a közhiedelemmel ellentétben – nem alakváltoztató, folytonosan megújuló, tektonikus mozgásoktól keresztülszabdalt líra. Hiányoznak belőle a látványos fordulatok, a váratlan meglepetések.” Tüskés azzal a prekonceptióval fordul szembe, hogy Weöres „a nagy rögtönzők, a játszva, bravúrosan nagyot teremtők fajtájából való”, és hogy hangja egyszerre tűnhetik „ősi, primitív módon barbárnak és meglehetősen rafinálnak” (Sötér István). Mégis, miért tagadnánk, hogy a formaváltozatok közül (Babitsot is beleértve), többet ismert és váltogatott, mint elődei és kortársai vagy azt, hogy voltak egymástól megkülönböztethető korszakai, életmű-szakaszai. Híres az a levél, amelyet 1943-ban írt Csöngéről Várkonyi Nándornak: költészetem „egészen átalakul”, „[a] forma mellé végre megjelent nálam a tartalom, de minden eddigitől eltérő módon. (...) Eddig csak a forma röpült nálam, a tartalom az értelmi összefüggés pórázán, a földön kocogott. Most a tartalmat is pilótaképzőbe küldöm.” *A teljesség felé* kötetben, Hamvas Béla hatására hivatkozva, prózában írt didaktikus és pedagógikus gondolatokat, tanácsokat közöl, azzal a tőle máskor ritkán kinyilvánított célzattal, „hogy a lélek harmóniáját megismerhesd, és ha rád tartozik, te is birtokba vedd”. Később a *Psyché*ben is új műfajt

teremt, amely a költői arculat átalakítását bizonyítja. Utolsó korszaka, főleg a *Kútbanéző* kötet pedig (Domokos Mátyást idézve) a változás foglalatára, „a korábban mindig maszkok és álarcok mögül beszélő költő megrendítő és megindító transzfigurációja”; „vagy ahogyan Károlyi Amynak (...) könyörtelenül szép metaforája állítja: a 'kivégzés előtt' élethelyzete (...) a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójától kezdve előre nem sejtett változást is hozott Weöres Sándor költői univerzumának maradandóságába.” Aki korábban a modern személytelen líra mintapéldánya volt, a szenvedés és a haláltudat purgatóriumában „mintázza meg magából a hagyományos-klasszikus értelemben vett alanyi költőt”.

Nagy filológiai teljesítmény és emlékezetes olvasmány a *Weöres Sándor Pécs-élménye* című, hosszabb fejezet. Az élmény csírája már 1934-ben fölbukkan a *Hideg van* kötetben: „A hullámos város felett / harangok hang-leve folyt. / De mind fölitta a Hold, / hogy éjszaka lett.” Tünelmes filológiai aprólékossággal mutatja be a tanulmány a városhoz kapcsolódó életrajzi emlékek és költői megörökítésük folyamatos történetét, többek között a *Groteszk*, *Az üres szoba*, a *Hannának*, a *Széltorony* meg *Az erkély* Pécsre lokalizálható ihletadó hátterét, de azt is, hogyan válnak a helyhez és időhöz köthető alkalmak a „határtalan” kifejezésének motívumaivá, nagy szimfonikus művek más összefüggésrendszerében tágasabb jelentéssel gazdagodó tételeivé. A precíz adatfeldolgozás Tüskést a tudni nem érdemes dolgok pozitívista halmozására nem csábítja, sőt lényegbe vágó, új fölismerésekre bátorítja. Erről győző meg a *Dokumentumok*-ciklus legtöbb darabja is, köztük a Tatay Sándorral váltott levelezés közzélése és kommentálása, s talán még inkább egy Lovász Pálnak írott, 1957-ben kelt levél közététele; ez Weöres legszebb ars poeticáinak egyike, és szerény önértékelésének emberileg is meghatározó dokumentuma. Bevezetésül ebből a levélből álljon itt néhány szakasz:

„Költészetem közel sem olyan grandiózus és páratlan, mint amilyennek látod. A magyar költészet majdnem mindig szenzuális síkon mozog; ezért, aki nálunk a tudatalatti ösztönszférába is leszáll és a tudatfölötti intuitív szférába is átnyújtózik, egyfelől megközelíthetetlen különcknek, másfelől óriási toronynak látszik. (...) Úgy vélem, verseimből az fog valamit érni (ha van bennük ilyen), ami oly használható, mint az ekevas. Arra szolgálnak ezek a versek, mint a mintaképek: hogy az emberi lelket megszabadítsák az individualista erre-arra hányódástól, mélyebb és magasabb lehetőségeire ébresszék, az egyetemes és örök mértékre figyelmeztessék...”

Tüskés Tibor könyve néhány megragadó és lefegyverző oldallal fejeződik be. Weöres kézírásában látjuk itt *Curriculum vitae*-jét, néhány versét, róla készült grafikákat (például Erdélyi József és Martyn Ferenc rajzát, Szűr-Szabó József karikatúráját), rajzos dedikációt, egyik darabjának

színlapját és néhány fényképmásolatot; többnyire Károlyi Amyval fotózták, de az egyik képen Várkonyi Nándor mosolygó, szemüveges arca is föltűnik. *Weöres Sándor-portrék* címen Tüskés kiváltképpen megszívlelendő ajánlatot fogalmaz meg, azt, hogy a technikailag mégoly tökéletes fotók mellett és velük együtt legyen létjogosultsága – írókról szóló monográfiákban és tanulmánykötetekben – a képzőművészeti reprodukcióknak, festményeknek, grafikáknak, érmeknek és szoborportréknak is: „A bensőt, a jellemet, a lelket, a személyiséget ezek tudják igazán visszaadni.”

Ezt tanulmányban is, a *Képek* című mellékletben is meggyőzően bizonyítja. Könyve nem hagyományos monográfia, de értékes hozzájárulás Weöres Sándorról szóló ismereteinkhez, és figyelmeztetés, hogy mennyi adósságunk van klasszikusaink értékelésében és szerepük, jelentőségük tudatosításában.

A Jelenkor szerkesztői
és a Jelenkor Kiadó munkatársai
minden hónap utolsó csütörtökén,
ezúttal tehát március 27-én, 15 és 18 óra között
várják a folyóirat és a Kiadó munkája
íránt érdeklődő olvasókat, barátait,
a Jelenkor korábbi és leendő szerzőit
Budapesten,
az Írók Boltja (VI., Andrásy út 45.) teázójában.

Rejtett hagyomány

A Sorsunk Antológia

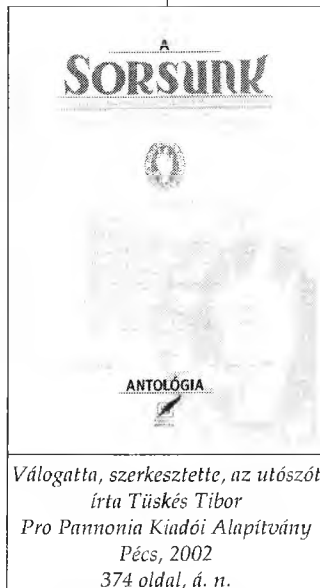
A *Sorsunk* című pécsi folyóirat működése ugyan a negyvenes évek idejére esik, ám szellemi kisugárzása, a benne tevékenyen közreműködő irodalmárok által közvetített hagyomány évtizedekkel később is alakítója volt a város irodalmi életének. Ugyanakkor némiképp rejtett hagyomány a *Sorsunké*, különösen a kortárs magyar irodalmi köztudat felől nézve, annak ellenére, hogy a hatvanas évektől kezdve számos publikáció tárgyalta a lap történetét, jelentőségét. Amikor ezt a jól érzékelhető ismerethiányt pótolandó Tüskés Tibor a kötet anyagát a folyóirat egészét reprezentálni kívánó breviáriumként adja az olvasók kezébe, nemcsak a *Sorsunk* emlékének fennmaradását szolgálja, de a huszadik századi magyar irodalom egyik legellentmondásosabb szakaszának képét is gazdagítja.

Tüskés Tibor – a pécsi irodalomtörténet legjobb ismerője, aki számos kötetet publikált már e témában – válogatásában és értelmezésében a *Sorsunk* nem pusztán a harmincas években fellépő népi írók csoportjának orgánuma, annak ellenére sem, hogy a lapot mindvégig (1941 és 1948 között) szerkesztő Várkonyi Nándor a lap életének fontos pontjain – a népet „a történeti és nemzeti erők legfőbb hordozójának” tekintve – a népi gondolat elsőbbségét hangsúlyozza. Tüskés Tibor a válogatáshoz írott *Várkonyi Nándor, a szer-*

kesztő című tanulmányában úgy mutatja be a lapot, mint amely „elkerülte az irodalom megosztását, egyformán helyet adott a »népi« és az »urbánus« íróknak. Tüskés e vonatkozásban az Illyés-féle *Magyar Csillag*hoz hasonlítja a *Sorsunkat*, s a folyóirat integráló jellegének okát Várkonyi személyiségében: széleskörű irodalomtörténeti ismeretekre támaszkodó ízlésében, mind a művek, mind az írók vonatkozásában megnyilvánuló értékkezpontú szemléletében látja, s bizonyára a lapot szerkesztőként jegyző Weöres Sándor és Csorba Győző jelenlétének is volt ebben szerepe.

A válogatásból, figyelmesen olvasva, részletgazdag tabló bontakozik ki. A történelmi viharok a szerkesztői kommunikációban, programadó nyilatkozatokban éppúgy érzékelhetővé válnak, mint például a mindennapi élet keretei a hirdetések által („Klobucsár csemege-szeszesitalok” stb.). A nem közvetlenül történelmi sorsfordulókkal kapcsolatos szerkesztői üzenetek talán a legszórakoztatóbb olvasmányok a kötetben, s gyakran meg-

petéssel is szolgálnak. Például, amikor a megfontolt Várkonyi különböző támadásokra reagál, s megvillan szarkasztikus humora. Többször felmerülő motívum ke-rekedik abból, hogy egy budapesti tanár saját neve alatt közölteti Áprily Lajos egy versét a *Sorsunkban*. Várkonyi elismeri a



Válogatta, szerkesztette, az utószót
írta Tüskés Tibor
Pro Pannonia Kiadói Alapítvány
Pécs, 2002
374 oldal, á. n.

hibát, s egyúttal irodalomtörténeti vázlatot mellékel a plágium történetéről a magyar irodalomban. Később közlésezi Jékely Zoltán – apja ügyében írt – dr. Lőrincz újabb turpisságát leleplező felháborodott levelét, amelyben azonban egy kifejezést pontokkal kell helyettesíteni... Végül egy káplán leveléből arról értesülünk, hogy dr. Lőrincz már prózát, útiképet is lop, s az idegen holmit az akkori katolikus *Jelenkorban* értékesítette. Egy másik szerkesztői üzenetében Várkonyi nem palástolja, hogy elege van a lapját gyakran érő pocskondiázásból: „De a legszomorúbb az a félre nem ismerhető tünet, hogy a szellem, az erkölcs, a színvonal védelmére a legszívesebben az a »művelt középosztály« elem ragad tollat, aki miatt a színpadon az operett mellett más műfaj meg nem él, akinek ízlése a magyar filmirodalom színvonalát az egész világon a legalacsonyabbra szállította le, s akinek könyvespolcain Cronintól Harsányi Zsoltig mindenkit megtalálasz, csak igazi írók nem.” Mindezek a mozzanatok rendkívül elevenné teszik a válogatást.

Magukról a művekről szólva úgy tűnik, hogy talán a versek színvonala a legegyszerűsebb. Itt Weöres Sándor *Hajnal a Holdban* című versétől a kor széles átlagát megjelenítő költeményeken keresztül Kocsis Lászlónak a klasszikus fűzfapoézist képviselő darabjaiig terjed a spektrum (*Nyárfaként áll: „Lehet vonat fékezője, / Pusztákról jött masiniszta, / Nyárfaként áll s él mint fűzfa.”*, *Ma temettem Fonainét: „Ma temettem Fonainét. / Siratja a fonói rét, / Meg férje, a bús málházó / A vasútnál, / Ki úgy sírt, mint a dudaszó.”* [192]). A negyvenes évek elején a lapban gyakori a népdalforma, s a válogatás alapján úgy tűnik, mintha Várkonyinak ez lenne a gyengéje: Sinka István és Erdélyi József itteni művei már szinte paródiaként hatnak. Erdélyi két, egymástól kétévnyire (1941 és 1943) közölt versében is megismétli a „Szép a világ, szép az élet” sort, amely emblematikusan jelzi a költői szemlélet problémátlanságát, a „lebutított” népdal formájának kihasználását. Mennyivel lényegibb a kapcsolat Weöres A

holdbeli csónakosának duettje és a dal, akár a népdal formai és érzelmi egyszerűsége, letisztultsága között! Mellette a színvonalas lírát itt Babits, Illyés, Takács Gyula, Csorba Győző, Jékely Zoltán, a formaművész Rónay György és Tűz Tamás, egy-két verssel Berda József, majd Fodor András, Rába György, Lakatos István versei reprezentálják, még ha nem is hibátlan művekkel.

Az új atmoszférájú prózát Mészöly Miklós (első novelláját még Molnár néven publikálja), Mátyás Iván írásai képviselik, de olvashatunk Tersánszky J. Jenőtől, Jékely Zoltántól, Tatay Sándortól vagy a fiatal Galsai Pongráctól is novellát. A válogatás, nyilván terjedelmi okokból, nem tartalmaz igazán rossz prózai művet.

Az értekező munkák, esszék között jó néhány érdekes darabot találunk: ilyen Rónay György Illyés-, valamint Kovács Endre (sajnos oldalkihagyással közölt) Márai-pályaképe. Illyés *A franciák védelmében* címmel a francia irodalom intellektualizmusa révén felhalmozott értékekről ír, s talán az egyik legjobb és minden bizonnyal legmegrendítőbb írás Németh László önváddal, büntudattal teli *Utolsó fényképe* Mórincz Zsigmond életének végéről. A Hamvas Béla Pécssett megjelent írásából Tüskés Tibor által kiadott kötet, a *Szellem és egzisztencia* (1988) óta ismert Hamvas meghatározó jelenléte a *Sorsunkban*, ezek közül három esszé itt is olvasható. Bizonyára kevesek által ismert viszont a világjáró pécsi zeneszerző, Takács Jenő Bartók személyét felidéző visszaemlékezése és számos apróbb írásmű (Baránszky-Jób László Kodolányi János regényéről, Rajnai László Schöpfung Aladáról, Weöres Sándor Aldous Huxleyről). Külön kiemelendők Gosztonyi Gyula *A barokk Pécs*, valamint Angyal Endre *Dunántúli ünnepek és barokk színházi kultúra* című remek tanulmányai. És persze itt olvasható Kodolányi nevezetesen, az „eurázsiai lélekről” szóló írása, a *Kelcs népe* is.

Néhány kép is bekerült a válogatásba (Gábor Jenő, Martyn Ferenc, Egry József, Karay Gyula művei), melyek – Martynnak a Cézanne-tól induló, párhuz-

zamba állított francia és magyar képzőművészetről szóló esszéje, valamint szellemi befolyását bizonyító „üzenete” (175) mellett – jelzik a *Sorsunk* képzőművészeti beállítottságát.

A kötet erényei mellett szóvá kell tenni hibáit is, melyek javarészt a kiadói szerkesztő hiányából adódnak. Azáltal, hogy az eredeti folyóiratoldalakakat hasonló formában közli a könyv, nemcsak a kor hangulatát is tükröző régies helyesírással, de gyakran eredeti nyomdahibával is találkozhat az olvasó, ám ez a faksimile közreadás velejárója. Az viszont már nem következne ebből, hogy Takáts Gyula *Egy borághoz* (azaz 'szőlőtőhöz') című versét valaki – mint elírást – a tartalomjegyzékben „Egy bogárhoz” címmel „javítsa”. Talán szkennelésből eredő hiba, hogy – ugyancsak a tartalommutatóban – a hetes szám helyett egyes áll három ízben is, emiatt két helyen az oldalszámok sorrendje keveredik össze, egyszer pedig a történelmi időrend. Felcserélődött továbbá a „szombathelyi” szám külső borítója, valamint az eredetileg azt követő nyitó írás is.

*

Epilógus. Katkó István pécsi vasmunkás, aki a *Sorsunk* 1945. évi 1–2. számában még verssel jelentkezett, az ellehetetlenített folyóirat helyére lépő *Dunántúl* című, kellőképpen haladóvá fazonírozott orgánus indulásakor, 1949 januárjában felelős szerkesztőként írja: „...elfogultság lenne azt állítani, hogy a *Sorsunk* minden megnyilatkozása elvetendő volt. Szakítunk azonban a »mértéktartó« szerkesztői elvvel és fenntartás nélkül a népi demokrácia kultúrpolitikája szolgálatába kívánunk szegődni.” Igaz ugyan, hogy nem nevezhető reakciónak a *Sorsunk* működése, de „a kiegyenlítésre való törekvés a felszabadulás után is döntő szerkesztői elv maradt”, s a lap „irodalompolitikájának »koalíciós« jellege” következtében „felemás, határozatlan, mértéktartó és konzervatív tendencia járta át a *Sorsunk* hasábjait”. E tapasztalatok alapján nyilvánvaló az irodalom jövője: „Nem elegendő csupán a szép öncélú szolgálat, ha hiányzik a társadalmi élmény, hiába bámulja a holdat a költő, ha észrevétlenül megy el a vidáman éneklő kőműves mellett, vagy befogja az orrát a Bőrgyár cserszagában. A témaválasztás, a forma, a hang: művészeti, de egyben politikai kérdés is.”

Ám ez már egy másik történet.