

FALUSI MÁRTON

Idegen arcod, akit nem ismersz

**Az archaikus minőség
és Sinka István költészete**

Bajosan tudunk a kultúráról, a kulturális jelenségek halmazáról többet állítani annál, hogy valamiképpen a „természetes” ellentétei, és hogy a hagyományban ismerhetők föl, a konformban, a szokásosban, de a felforgatás erejével szólítanak meg, a nonkonformmal, a szokatlannal. Azonban mindegyik fogalom, amelyekkel munkához látunk, kontúrtalanul áttetsző; hiszen gondoljuk meg: hol fordul elő a par excellence „természetes” a maga paradicsomi képzetében, és vajon hol történik a „hagyományos”, ha kívülről nincs semmi egyéb, mint a műveletlenség és a silányság (miközben a dilettáns és az életellenes is kialakítja hagyományos eltévelyedéseit)? Az antikvitás a kultúrával, melyen a hellén kultúrát értette, a barbarizmust állította szembe, vagyis a nem hellén kultúra mintáit. Ma már egyikőnk sem hiszi, hogy a nomád hordák kulturálatlanok lettek volna; ahogyan a konkvisztádorok és a Pilgrim Fathers bennszülöttei sem a bűnbeesés előtt éltek; a XX. század nyugati művészete pedig a primitivizmus átértékeléseként is felfogható. A természeti népeket nemcsak az antropológusok kutatták, hanem a művészek is, kultúrájukra nem sütötték többé az elmaradottság bélyegét; ellenkezőleg: a civilizált kultúrában elfeledett és elfojtott, mély tudati tartalmak hordozójaként tekintettek rá, hozzá az „archaikus” és a „naiv” magasztos eszméi társultak.

Amióta az emberiség kivált az állatvilágból, kultúrában él, s a világegyetemet művészién értelmezi; e művészi irányultság – mely mindvégig magán viseli a mágia kéznyomát – ősbibb, elevenebb, ösztönösebb, mint az, amit a dőre materialisták a „hétköznapi” és a „tudományos” gondolkodásmód dichotómiájával ragadnak meg. A tudományos gondolkodást, az innovációt a művészi alkotóerő, az invenció szülte; a hétköznapi gondolkodás nem más, mint ami az alkotó fantáziával fel nem ruházott, egyszerű embereknek a mágikus, a mitikus, a vallásos, a tudományos, a teoretikus szférájából lecsapódik. Huizinga, bár nyíltan nem vallja be, *A középkor alkonyában* folyton azon töpreng, hogy a kulturális minták határozták-e meg a hétköznapiakat – a viselkedést, az érintkezési formákat, az egyének és a

közösségek vágyait, szándékait, törekvéseit és várokozásait –, vagy a hétköznapi viszontagságok, a parancsoló szükségletek gyűrték-e maguk alá a kultúrát, az emberek természete vetült-e ki a kulturális gyakorlatra. Ebben a fénytörésben a természetes olyasmi, amely az emberi ösztönvilágból fakad, belülről, a kulturálist pedig a közösségtől kapjuk, kívülről. Az egyes ember a hétköznapi világában él, a közösség egésze viszont a művészen, a teremtő elmék hatása alatt. Mivel a művészi világmegélést a priorinak tartom, nem találok kézenfekvőbb választ annál, hogy a kulturális minták határozzák meg az emberek tudatát és érzelmeit, mindazt, ami fontos és jelentéktelen; kultúra nélkül ugyanis semmi sem mutatkozik meg, még az emberi természet sem; tömören megállapítva ugyanezt: a kulturális nélkül nem véteti észre magát a természetes.

De miért kezdek efféle körmönfont akadémikusokba, amikor Sinka István költészetéről kívánok szólni? Valahogy úgy szoktunk fogalmazni, hogy a magyar líra történetében Sinka ázott legmélyebbre a népi kultúra forrásvidékén, ő értette legjobban a folklór szimbólum- és motívumkincsét; nem lehajolt hozzá egy kecses, nyugati lejtésű hintóból – mint tette azt Kölcsey, Petőfi és Arany –, hanem fölemelkedett a sommás-barázdából, a született költő naiv és archaikus szemléletét érvényesítve. Sinka költői forradalma nem párosulhatott olyan romantikusan édesded, dicső politikai forradalommal, mint a XIX. század költőie – hiszen az „Akasszátok föl a királyokat!” követelés igazságkereső fényét elhomályosította a tény, hogy immár tényleg akasztottak, s nem csak királyokat –; a kasznárok, zsidó és németajkú bérlők, grófok ellen emelt „Vád” jogos haragot öntött szavakba, de mint társadalmi program ingoványos talajra hullt. Sinka érdeme abban áll, hogy egy „másik kultúrát” szólaltat meg verseiben. Annak körülírása, hogy ez a bizonyos „másik”, szokatlan kultúra miként viszonyul és arányul a hagyományosan megszokotthoz, zavarba ejtő kultúrfilozófiai kérdéseket hoz felszínre. Nevezhető-e „természetesnek”, horribile dictu „hétköznapi” az a népi gondolkodásmód, amit Sinka elsajátít? Elsajátít-e bármit egyáltalán, amit őelőtte senki sem, vagy inkább hozzáteszi a maga talentumát a hagyományos megközelítésekhez? Ma már jól ismerjük csodálatos népballadainkat: tud-e Sinka újat, eredetit, *többet* mutatni, mint azok – s ha igen, miben áll ez a novum –, vagy a folklór szempontjából epigonizmussal van dolgunk?

Mit jelent az új, az eredeti, a több, ami az archaikusból kinyerhető? Nem fűrt volna elég mélyre egy Balassi, egy Vörösmarty, egy Arany, egy Ady?

A XX. századi Európa azért fordul „vissza” a természeti népek (mint tette ezt Picasso, Gauguin vagy Henri Rousseau) és a civilizáción kívül, a társadalom alatt élő rétegek (így az Elbától keletre kialakult s csak nemrégiben felszabadult „második jobbágság”) kultúrája felé, mert megbomlik a felvilágosodásba és a pozitívizmusba vetett hite. A protestáns etika, a karteziánus észelvőség és az Adam Smith-i piacelvőség, a matematikai „egy” kizárólagossága, „az absztraktság nivelláló uralma” (ahogy Adorno és Horkheimer írják) életre hívta ugyan a szabad polgárt, úrrá tette, majd – rögvest eltorzulva, kifecmodva – szorgosorba taszította az industrializáció folyamatával. A polgárság mint eszme megbukott, mert nem a klasszikus polgári értékek, a „cogito ergo sum” megvalósítására tört, hanem az egyén alávételére. Innen ered a művész és a nyárspolgár szembenállása, ez az unalomig díszített és oly sok hazug konnotációval kiszótt vándormotívum; sem a művész, sem a nyárspolgár nem válhat valódi polgárrá, mert az autonóm individuumot kiveti a közösség. Ily módon a művész elidegenedett, elvont és elfecsérelt tehetség, a nyárspolgár a betokosodott formák rabja; egyikük sem szabad, mindkettő kívülálló.

De miféle tudományfelfogás számízte a kultúrából a művészt, és hogyan ment végbe ez a különös „létfelejtés” (ad notam Heidegger)? Még az európai romantika is abba a hiú ábrándba ringatta magát (Schelling fejtegette ezt nagy vehemenciával), hogy a művészet a tudomány mintaképe. Korábban a klasszicizmus tézisszerűen legitimálta a „varázstalanodó” tudományos gondolkodást, tanított és nevelt; a hős Robinson mint civilizátor lépett föl, és lelki üzletkönyvet vezetett a tabula rasa szigeten; Gulliver „lehetséges” világai a „létező” ellentmondásait nagyították fel. Később a romantika tervbe vette, hogy a kultúrában ellensúlyoz-

za a tudományos eldologiasodás tendenciáit, amikor is minden dolog csupán önmagára vonatkozik – de mindhiába. Naiv mítoszainak heroizmusa végső soron

a fennállót szilárdította meg (bár a romantikus „affér”, ahogy Rüdiger Safranski hívja, kiterjesztően is értelmezhető, úgy viszont könnyű elvéteni jellegadó eszmei vonásait, ezért azt szerencsétlennek tartom). A realista regény azzal próbálta leleplezni a felvilágosodás kudarcát, hogy az emberi természet eredendően gyarlónak ábrázolta, amely törekszik a jóra, de soha nem érheti el. A szimbolista líra teátrálisan síkra szállt a kultúrában egyeduralmát biztosító pozitívizmussal szemben: elutasítja annak nominalizmusát; érzékeltetve, hogy a fogalmak sohasem definiálhatók teljes körűen, ismereteink nem bővíthetők korlátlanul a szó pozitívista értelmében. Csakhogy Whitman végül az „amerikai álom” legitimistája lesz, költői énje az ipari társadalom haszonélvezőivel, tehát a diadalmaskodó pozitívizmussal lép oltár elé; Baudelaire dekadenciája levonul a



„fából faragott istenen ülök”

közösség színpadáról; Ady pedig azzal a polgári radikalizmussal kokettál, amely a Kiegyezés feudális zsákutcájából éppen a tudományos szocializmus társadalommérnöki – ergo: pozitívista –, öldöklésekre torkoló sztrádájára terelné hazánkat. Történelmileg nem azonosítható a nyugat-európai polgár a kelet-európaival, ám egyvalami közös bennük: a felvilágosodás totális rémuralma fenyegette identitásukat. „Nincs lét ezen a világon, melyet a tudomány föl ne tárhatna, de amit a tudomány föltár, az nem lét” – olvassuk Adorno és Horkheimer közös traktátusában (*A felvilágosodás dialektikája*).

Mit várt Európa az ipari társadalmon kívül élők kultúrájától? Azért érdemes ma visszakanyarodnunk e művelődéstörténeti fordulat „tisza forrásához”, az eredeti kérdésfelvetéshez, mert egy újabb korszakba léptünk át. A XX. század hetvenes éveiben a bartóki modell észjárását követő magyar folklórkutatás végiglátogatta az adatközlőket, terepgyakorlatokat végzett, sztenderdizált, önálló diszciplínákat alakított

ki; s a táncházmozgalom immár csúcsra járatta az ismeretterjesztést és a hagyományápolást. Csoóri Sándor esszéi bemutatták – amit Bori Imre Sinka poétikáján keresztül is –, hogy az avantgárd stílusesszék, költői eljárások tetten érhetők a népdalokban. Voltaképpen a nyugat-európai szürrealizmus képzőművészete és irodalma is efféle „visszacsapásként” értékelhető; a szigorú reneszánsz perspektivizmust ugyanúgy el kellett utasítani, mint Boileau-t, Lessinget vagy a parnasszizmust. A filozófiatörténetben a fenomenológia készítette elő a terepet ahhoz, hogy a tulajdonságaira vetköztetett ember elfoglalhassa eredetét, úgy tekintsen a „dolgokra”, ahogy „vannak”. De vajon miért volt ennek óriási jelentősége, és tanulhatunk-e mi, új nemzedékek ebből bármit is, mikor ma lépten-nyomon képünkbe vágják a tények: sem a polgárság, sem a parasztság eszménye nem létezik többé? E két ethosz egyike sem, hiába tüsténkedett átmentésükön, megőrzésükön értelmiségi és művész csaknem egy évszázadon keresztül.

Közelítve most már esszém igazi tárgyához, amelyet tágabb horizontra vetíték, egyelőre annyit rögzítsünk, hogy Sinka István költészetének létfilozófiai alaphangoltsága a kulturális kiábrándultság. Nem valamiféle politikai program, jóllehet nincs kulturális tett politikai hozadék nélkül; nem mélylélektani búvárkodás, jóllehet Jung „kollektív tudattalanja” és Freud „rossz közérzete a kultúrában” bebizonyította, hogy mindaz, ami a civilizáció szempontjából „természetes” (valójában évezredek-ből kiszorított igazgyöngy), azért látszik érintetlennek, háborítatlannak, makulátlannak, netán ijesztőnek, mert többet képes megmutatni az emberi psziché sajátosságaiból. Méghozzá azért képes erre, mert nem vette vállaira a felvilágosodást, amely – eredeti célkitűzéseitől elvetemedve – felszabadító szárnyak helyetti rabiga, amiért a pozitivizmust abszolutizálta a kultúrában, elgépített és eldologiasított. Sinka István esetében merő félreértés a Petőfivel vont párhuzam, avagy a váteszköltő stigmája, de az avant-

gárd stíluselemek népköltészetbe ágyazása is pontatlan (ahogyan arra Görömbei András monográfiája is kitér). Csoóri Sándornak van igaza: amit a nyugati kultúra szürrealizmusként és expresszionizmusként „feltalált”, ab ovo jelen van a népi kultúrában. E szemléletmódok nem „modernek” a szó újszerű, neológ értelmében, csupán a tudás azon területeihez tartoznak, amelyeket a tévútra siklott felvilágosodás takarásából nem vettünk észre. Aki a panoptikumban (Foucault) vagy a falanszterben (Fourier) eszmélkedik, nem fogja felismerni sem a szürrealist, sem az expresszív, sem a metaforikust, sem a szimbolikust. Sinka csöppet sem volt filozófáló hajlamú, de ösztönösen rálelt a bartóki útra, ahol az eredendő művészi világmegélést száműzni igyekvő kultúra kimenekült a szabad levegőre, lélegzethez juthatott.

De vajon a nyugati kulturális minták szerint felnövekedő, szocializálódó, e normákat internalizáló egyén mit kezdhet Sinka dalaival, balladáival? Ha a folklorizmus kimerülne a régmúlt élesztgetésében, a „couleur locale” ecsetkezelésében, abban, hogy hagyományörzők népviseletbe öltöznek, népdalokat énekelnek és néptáncot járnak, nem beszélhetnénk kultúráról, legfeljebb önképzőköri passzióról. A módszer, ahogyan a népművészet szemléletmódja áthatja a magyar költészetet (enélkül József Attila sem hágott volna oly magas csúcsokra), arra teszi képessé a nyugati kultúra befogadját, hogy részesülhessen a népi kultúra tapasztalataiból az esztétikai viszonyban, a rádöbbenés élményével gazdagodva, s egyszer-mind a személyiség addig lelakolt tárnait is fölfeszíthesse. E népköltészeti stílusjegy egyenmű a nem népköltészettel, attól lényegileg nem különbözik, nem is kell kétfajta minőséget, matériát egybeolvasztani; a költő csak olyasmire nyithatja fel az olvasó szemét, ami már előzőleg is adott volt. Picasso nem „találta ki” a kubizmust, Sinka sem a népi szürrealizmust, csak megmutatták, hogy a valóság kubista is, szürrealis is; ettől pedig a korszak írisze színváltáson esett át. Lám, ezt



„rámnéz a tó, ha belé kő esett”

akarta a művészet visszaszerezni a pozitivistá tudománytól, hogy ismét autentikus, versengő világmagyarázat legyen! A népi kultúra és a nem népi kultúra aszimmetrikus volt, amiért előbbi teljes közösséget alkotott, belőle az egész közösség részesült, s ki-ki tehetsége szerint gyarapította; míg a nem népi kultúra már a XX. század elején is kettévált tömegkultúrára és magaskultúrára.

Minek tulajdonítható ez a jelenség? A pozitivistá tudomány szemlélet nemcsak a tudásterületeket szabdalta szét, de a megismerés művészi oldalát negligálta, érvénytelenítette (a tudományos megismerés vakfoltjait pedig inkább a vallás érdeklődési körébe utalta); ezáltal elvesztett a kultúrából a közös előzetes tudásbázis, előismeret, a közösségi mítosz. Ahány csoport vagy klikk, annyi magánmitológia. Az a csekély lélekszámú szabad polgár, akik a magaskultúra egyre szűkebb falaival vették körül magukat, azért idealizálta a népi kultúrát, mert az azt hordozó közösséget valódinak és teljesnek látta – még ha szociálisan megnyomorítottak, kiszolgáltatottak, durvának és könyörtelennek is –; az eredeti művészi világmegéleléstől elidegenített modern individuum természetéből fakadóan – ösztönösen – vonzódott hozzá. Tagadhatatlan a folklór felé fordulás remitológizációs törekvése (ahogyan Jánosi Zoltán rámutat): a népi kultúra alapján előállhat a közösség; amit a „felülről vezérelt” tudomány felapróz, azt a „belülről vezérelt”, autonóm művészet összekovacsolhatja. A vallás valójában a középkor óta – amióta a világi hatalom rátenyerelt, és saját céljaira kisajátította – fokozatosan deszakralizálódott, elvesztette hordképességét, hogy megzabolazza a pusztá kalkuláció erőit; a katedrálisok csak felerészben épültek hitből, a habarcsot már a technicizálódó uralom biztosította. A teológia vagy visszavonult a kolostorokba és a kódexekbe, vagy politikai teológiaként a *sacerdotiumot* irányította, mely mind inkább egyesült az *imperiummal*. Amit Ágoston „két városa” és Aquinói Szent Tamás „duplex veritasa” átvett a platóni ideáktól, a művészi remitológizáció kapta örökül: a poézisnek fel kellett építenie, meg kellett alapítania egy „helyet” – jobbára valamely imaginárius falut –, ahol művészi énje lakozhat, berendezkedhet és kifejtheti hatását. Lett légyen az Kafka lidérces települése, amely fölött a Kastély uralkodik, Borges elágazó ösvényeinek absztrakt labirintusa, Joyce *Ulysses*ének Dublin fölötti Dublinja, avagy Márquez Macondója, a művészet csak úgy maradhatott autonóm megismerési forma, ha kimenekítették a civilizációból.

Sinka, a magánember talán csak annyit értett ebből, hogy a „hárommillió koldus” beemelése a középosztályba a szociális igazságosság talpköve a „torlódott” magyar társadalomban; de Sinka, a költő sokkal nagyobb szolgálatot teljesített a kultúrfilozófia, mint a politikum területén: életműve példa arra, hogyan lehetséges az eredendő művészi világmegélelés. Hogyan lát a művész, aki közösséget teremt. Hiába érkezett ugyanis Sinka a zsellérek világából, kultúraalkotó tevékenységét nem intézhetjük el annyival, hogy őket „képviselte”, és felhozta az archaikus mélyéről az addig rejtekezőt. Mielőtt a költő megnevezte volna, az a közösség nem létezett, nem is lett volna mit képviselnie; az archaikus pedig hétköznapi maradt volna, észrevétlen, nem lévén kívül semmi egyéb, ahonnan a népi kultúra embere ráláthatna. Nem a költészet látnoki ereje, még csak nem is a közösségi felelősség vállalása a kulcskérdés; ennél fundamentálisabb tét forog kockán: ha a művészet megtagadja világmagyarázó indíttatását, s pusztán dekoratív célokat tart szem előtt, ugyanolyan iparaggá fokozódik le, mint minden más, amit a bármik és az akárcik sokasága kedvel – vagyis alacsonyrendűvé. S ha a művészet lefokozódik, a paradicsomból kiűzött embert kilöki az univerzum is. Lakóhelye a steril szerelőcsarnok lesz. „A behelyettesíthetőség egyetemes kicserélhetőségbe csap át” – írja Adorno és Horkheimer *A felvilágosodás dialektikájában*. „A varázsló a démonokat utánozza; hogy megijessze vagy meglágyítsa őket, fenyegető vagy gyengéd. Ha hivatása is az ismétlés, azért még nem nyilvánította önmagát a láthatatlan hatalom képmásának, mint a civilizált ember, akinél a szerény vadászmezők már egységes kozmoszá, a zsákmányolás összes lehetőségének a gyűjtőfogalmává zsugorodtak. [...] A kvalitásaitól megfosztott természet a pusztá fölöstés kaotikus anyagává lesz, a mindenható Én pedig pusztá bírassá, absztrakt identitássá.”

A sinkai vershelyzet és dikció felfogható abban a dialektikában, amelyet Adorno és Horkheimer az *Odüsszeia* kettősségén (eposz és robinzonád) szemléltet. A költői én imitál, utánozza a népballadák retorikáját; ismétel, a közösség toposzait, ismert szűzséit dolgozza fel és variálja. Ám mindezt nem a mindenható én nevében teszi, hanem úgy, mint aki „egy” a közösségből, rokon vagy ismerős, tudása korlátozott, mert belülről szerzi értesüléseit akkor is, ha első kézből, akkor is, ha hallomásból. Nem vátesz, nem „a láthatatlan hatalom képmása”, az

éppen a nyugati nyárspolgár, aki autójában ülve és mobiltelefonját szorongatva uralkodik a természetben. Sinka költői megszólalásait az ismeretelméleti szépség hatja át, kiszólásai a bizonyosság keresésének kudarcát nyugtázzák: „Istenem, magyar volt: / szóljon, aki látta”. E világban a jelenségek nem pusztán önmagukra utalnak, a dolgok nem dologiasodnak el, nem válnak matematikai halmazzá, jel és kép egybeesnek. Ebből a szémszögből új fénytörésben is megvilágítható a konkrét személy- és helynevek használata, lenyűgöző hatásuk mibenléte. Ács Laji, Mados Imre, Bödi Mariska, Hazátlan Sallai, a Korhány vize, Kölesér fapallója vagy a Gyarak alatti Hórindza – még premitikus – ősi mágiával megjelölt, kitapintott létezők, egyediségükben is behelyettesíthetők, ám ki nem cserélhetők. A beszélő – rapszodosz és igric – azzal, hogy rituálisan közöl valamit, nemcsak tudósít róla, hanem szóvá teszi, valóra váltja, sorseseményé avatja. Amit a tudományos megismerés despotikus formállogikája megszüntetett, az éppen a „sors”, amely nem más, mint engesztelő meghatározottság. Olyan determináció, amelybe belenyugodhat a kultúrába ágyazott egyén; kibékülhet hányatottságával, mert nem társtalan benne: egy műalkotásban kifejeződve az egyetemeség szintjére emelkedik a személyes fájdalom. Egyetemes, azaz behelyettesíthető csak az lehet, ami időben és térben egyedülálló, tehát megismételhetetlen; az elvont létállapot nivellál, ipari eszközökkel sokszorosítható. Ezt olvashatjuk ki az *Anyám balladát táncol* műremekéből: „De gyönyörű lába víg figurát / eredő táncába ő se vitt, / csak mutatta ringó mozdulattal / halálba járó őseit”.

Összefoglalva e paradoxont: csak az ismételhető, ami megismételhetetlen; a kicserélhető nem méltó arra, hogy ismételjék. Nem is viselné el anyaga, hiszen az egyszeri igénybe vétel elnyüvi. „Az önmagát ismétlő természet a szimbolikusság lényege: olyan lét vagy történés, melyet épp azért képzelnek örökkévalónak, mert a szimbólum kibomlásában mindig újra megtörtént eseménnyé kell lennie.” Álljon itt nyomatékul a Sinka-vers részlete is (*Nem tudják az eget által kiáltani*): „Néha leng és jön a gyász, / nem tudom, onnan-e, / hol nagyon halkán a csendet / pókháló fonja be. // Tán onnan üzen Cibere / s intget Ács Laji – / ám nem tudják a kék eget / által kiáltani... // Ács Lajin kankalin nő, / Cibere is halott. – Úgy hulltak le szegények, / mint nyárvégi csillagok.” Ács Laji és Cibere nem a haláltánc allegorikus

alakjai, mégis többek, mint a néven nevezettek. E költői eljárásra rimel a filozófusok aforizmája. „A civilizáció által teljesen leigázott Én föloldódik annak az embertelenségnek az elemében, amelytől a civilizáció kezdettől fogva meg akart szabadulni. A legősibb félelem teljesebbé: a saját nevünk elvesztésének félelme.” A cseléd-üzemekben névtelenül robotolókat, a vadvirágoknál jellegtelenebbül tengődőket kereszteli el a beszélő, s váltja meg attól, hogy kihulljanak a teremtés rendjéből. Ők nem az embertelenség elemében oldódnak fel, hanem a kozmikus őselemekben. E megszabadító, az életet sorsá átlényegítő kulturális tettet irigyelte el a nyugati művész, aki nem avanszálhatott valódi polgárrá, mert a felvilágosodás alapeszméjét, a kételkedő embert, az ad absurdum vitt felvilágosodás elsöpölte. A pozitívizmus tökéletes üzemei, a totalitárius államhatalom és a haláltábor – amelyek nem kizökkentik a történelmet, hanem demonstrálják, mennyire rossz úton jár – az előbb kicserélhetővé tett embert utóbb ki is cserélik – a semmire. Ma sem ismerünk a tudománynál fennköltebbet; tudományosan tervezük a társadalmat és a szerelmi üzelmeket, a jogot és a demokráciát, a jólétet és a közjót; ami nem tudományos – nem szubszumálható valamely bináris kód alá –, az hétköznapi, civil fecsegés.

A Sinka-versek gyakori szimbóluma a szertartásos tánc, mely hol rituális halottbúcsúztató, mint az *Anyám balladát táncol* címűben, hol az élő utolsó tánca, mint Mados Imre esetében: „Híres rokonom Mados Imre, / nagy csizmával, halálos ingbe / járta az utolsó táncát / Tamásdán kívül az erdőn, / s éjjel, hogy csak a fák lássák.” Kik azok, akik „ima nélkül, / nagy szakállal, akasztófán” végezték, és az ősi ritmust füttyülve kell megkapniuk a végtisztességet? Miért lázította fel a majort Mados Imre, hajtották világgá, szomjazott vért, itta a bort? Miféle „mérték” telt be rajta? Sinka mitikus világának szinte valamennyi szereplője a törvényen kívül él, büntetlenül sért normát és bűnhődik, mintha beleszületne a bűnbe, vagy orvul törbe csalják, s azért nem állhat ellen. A történelmi időn és renden kívüli világ ez; Bihar, a szintér kívül esik a valós földrajzon. Olyan kultúra bontakozik ki a versekből, amely nélkülözi a civilizációt, illetőleg csupán elszenvedti annak csapásait, de nem élvezzi jótéteményeit, a biztonságot, a kiszámíthatóságot, a rációt, amely viszont éppen a művészi világmagyarázat nélkül – mint a XX. század elénk tárta – bizonytalan, kiszámíthatatlan és

irracionális. A művészetben egyszerre felcsillant a lehetősége annak, hogy a civilizáció a kultúrában, a kultúra a civilizációban találjon fogódzót; s együtt rendeltetésszerűen működjenek: biztonságot nyújtsanak, stabil fogalmakat képezzenek az emberi természet és a kozmosz fenyegetései ellen.

Zárványos, elszigetelt valóságdarabok, babonás számok, ködös hiedelmek befolyásolják az eseményeket Sinka balladáiban. Simon Virág csizmája és kötője megfeketedik, tánca, országa sem e világból való. „[Kéri Jankó] Jött bátran a botos bálba / s a vén mestergerenda alatt / táncolt határszép Virággal – / Lábuk alig ért a földre / s járták az időbe növe...” A tánc ábrázolása ekként – talán egy vázán vagy egy szötteken tekeredő – virágmintává absztrahálódik, tárgyi emlékké, mely csak felidézni tudja az értéket, megjeleníteni, de élettelen szépségében, hulltában, tüntében, nem pedig kibomlásában. A kortárs költő, Szöllösi Zoltán *Megyek haza* című verse e két sorra is reflektálhatna. „Lépek, mert lépteimben ének, / elnyűttem talpam és szívem, / barna filmen néma táncosok, / járom időm a semmiben.” Itt nem a népi kézművesség felületén rajzolódik ki a tánc, hanem eltanulható koreográfiaként az adatközlők filmszalagra rögzített mozgásán. A tánc egy későbbi kornak a népi kultúrához való viszonyát szimbolizálja, mely a Sinkáénál is abszurdabb, lehetetlenebb, mert a fekete-fehér filmkockák megbarnultak, a hangfelvétel elnémult, a talp, mely nyomot hagy, elvásott. A képernyő nem valós tér, sem a kamera objektívje nem közvetítheti valóságosan azt, ami nincs többé. Végtelenítve vetítik valahonnan az autentikus néptáncot, a költő lábára lerúghatatlanul ráta- padt a mozgás, ideje mégis semmis; a hagyomány- és képszakadás visszafordíthatatlan. E hagyomány azonban nem a par excellence folklór, hanem az idealizált emberé, aki természete szerinti kultúrában élhet. A tér, a valósabbnál valósabb, mely egykor az agórát jelentette, majd az ideákat, később a *Civitas Dei*-t, a felvilágosodásban a – civilizá-

landó – lakatlan szigetet, végül a Falut, az ősi emlékezet forrását, mára a virtuálisban lelhető fel, a zörejek és villanások elektronikus impulzusaiban. Csakhogy a sugárnyalábok és frekvenciák terei elnyelik az autentikust; amit oda menekítünk, hogy folyton-folyvást szem előtt legyen, veszendőbe megy, amit a gondjaira bízunk, gondtalanul és súlytalanul szertefoszlik. Természeti környezet híján nem mérhető autentikus idő, sors híján történelmi idő, paraszt és polgár híján nem építhető autentikus tér. Mi már csak a környezetvédelem, a hagyományörzés, az állagmegóvás pótcselekvéseit választhatjuk.

Mire a két kultúra, a civilizált és a népi, értőn, befogadón veszi szemügyre egymást, mindkettőn a hanyatlás jelei mutatkoznak. A felvilágosodás civilizációjából kipusztul a polgári mentalitás, mert a bourgeois-t és a citoyent egyaránt csak a bírvány hajtja. A népi kultúrából szintúgy kikopik a paraszti identitás, mert egzisztenciális alapja, a művelés alá vont természet egyre olcsóbb árucikként cserél gazdát. A gramofon azzal az elszántsággal készíti felvételeit, hogy a „huszonnegyedik órában” jár; a szociális gondok kicsapódnak, mint a só, ám a kultúra, akár a tengervíz, elpárolog a sókristályok felületéről: elsvatagosodunk.

A költő szemlélete nélkül eltűnt volna, s mára el is veszett az archaikusban felhalmozott tapasztalat, a civilizáció foglalatán kívül nem világíthatott volna a kultúra, s ma már nincsen, mi világítson. A „haladás”, mely a történelemben csupán technikai jellegű, feledésre ítéli az archaikust, mert az védtelen, fegyvertelen fizikai (cseleldsors, kolhozosítás, falurombolás stb.) és szellemi („műmatyó”, magyar nóta stb.) erőszakosságától. A költő mint archetipikus művész kihullik az idő rostáján; feladata egyre inkább a leletmentésre szorítkozik a kulturális diverzitás fenntartásának jegyében; állandó élménye a kitaszítottság, viselkedése – bármit is tesz – korával szemben szított rebellió. A költői tevékenység megtűrt, tolerált; a költészethez való jog emberi jog, csak ekként van létjogosultsága a technikai episztémében. Így ért-



„szeresd a lányt, ki meztéláb söpör”

hetjük meg, miféle tudásra tesz szert a nyugati kultúrában detronizált művészi megismerés az archaikus népi kultúra felleltározásával. Nem azt találta ugyanis, amire számított. Ahelyett, hogy a népi kultúra értékeivel gazdagodva, felfrissülve visszanyerte volna ősi pozícióját, a művészi világmegélés rangját, becsületét, érvényességét; és a parasztságot polgárosítva a polgárság végre mítoszi fényben tündökölhette – mely talán sohasem övezte a valóságban –, a hagyományörzés népviseletébe bújt. A költő legfontosabb, az archaikusból nyert tapasztalata, hogy ideje immár végérvényesen lejárt; az egyetemesség szintjén nem a népi kultúrát helyezte vissza jogaiba, hanem ő maga is népviseletbe öltözött relikvia, kiállítási darab, múzeumi tárgy lett. Alaphangoltsága, hogy a költészet kizárólag „nem költői” dolgokról dalolhat, témája pedig a – heideggeri kifejezéssel élve – „Dichterische Wohnen”, a költői lakozás *lehetetlensége*. Bartók disszonanciája azt jeleníti meg, hogy civilizáció és kultúra nem illeszthető össze többé. Az esztétikai hatást nem az összehegesztett, teljes kultúra surrogó bakelitforgása, hanem a hegesztőgép berregése éri el. Arctalanságunkban ismerünk magunkra; anonimitásunkban szólítanak meg bennünket. Eközben a „kulturüzem” iparosai a világzene nevű termék tömegtermelésébe fogtak: fülbe mászó slágerdallamokká csökevényesítik az archaikust, és gépekre kötik. Ezáltal az autentikus zene beleolvad a tömegkultúra ócska masszájába. Ha pedig a színpadra állított néptánc ősi pompájában gyönyörködünk, ugyanaz jut eszünkbe, mint ha egy megrázó verset olvasunk: tetszetős, de érvénytelen. Sznobok fényűzése. Korszerűtlen. Kilóg az időből. Hasznosága azonban a szellem régióiban egyszerre nyomorúságosan csekély és létérdekűen megtartó erejű; azzal az élménnyel ajándékoz meg, hogy – túl a történelmi időn, amelyből a nyugati civilizáció embere kiveszett – a mítoszi időben mégiscsak van sorsunk. Rövidre szabott életünk nem hagy nyomot a kultúrán – *a kultúra úgy hull le rólunk, mint másról ruha a boldog sze-*



„befut a rózsá, amint rothadok”

relemben –, nem lévén autonóm individuumok; ám bennünk él a költészet emlékezete, akad, ami felidézze személyiségünk ikaroszi vonásait, amely csereszabatos

gépek és manipulált intézmények anyagi valóságába bukik alá. A költői létmód potenciáljával együtt a polgáré s a paraszté is megszűnt, és vice versa.

Bár zsánerszerű vers, a *Legény Tóth Mihály haldoklása* egy egész „fajta”, a magyar paraszt pusztulását mitizálja. „Te lázas, ámenos magyar fiú, / de Krisztus-szegekbe estél.” Nem egy társadalmi osztályt sirat el a költő, hanem egy kulturális mintát, s végső soron önmagát. „Csak játsszon szemed a pillangóval / s ne bánd, ha a szívedre száll is; / ennél a magyar ballagásnál / szebb itt a sír, – szebb a halál is.” A „magyar ballagás” nem társadalomkritikai élű szókapcsolat, mint Ady magyar messiása; a szem és a pillangó egész versen végigvonuló képei mélyebb, azaz többretegű szimbolikát hordoznak; s amint a pillangó – mely a költemény nyitányában piros pillangóként még

az alkony metaforája – a zárlatban angyalra cserélődik ki, a szem pedig az „ibolya” jelzót kapja, súlyos létfilozófiai tartalmakra derül fény. Nemcsak egy kultúra, hanem *a* kultúra, az autentikus távozik el a létből. Az opálföldön, opál mezőn vágató tizenegy lovas (*Lovasok opál mezőkön*) viszont Ady *eltévedt lovasának* nyomába szegődtek. A messzeség, a vágatás elérhetetlen, céltalan célja itt is ibolyaszínű, a titkos viola: „s nem a távolság, ó! az élet fogyott el”. Aztán a lovasoknak csak emléke maradt, őrződött meg a tájban, nevük nem: „tizenegy lovas, hol találod nevük?”. Sinka lírájának e kései opusában bekövetkezett hát a névfosztás, az adornói „legősibb félelem”, „saját nevünk elvesztésének félelme”; a kicserélhetőség arat metafizikai győzelmet a behelyettesíthetőség felett. Léka Géza ugyane szimbólum révén fordul résztvevő a hivatásos néptáncba belerokkant szülők felé, a Szöllősiét evokáló módon: „Nincs más utam. Időm sincs a mába. / Visszahordom anyámhoz, apámhoz (*A Diósárok úton*).” Az archaikus, az eredet

tisztasága nem élhető át a történelmi jelenben. „Várnak rám a gregorián csendben, / hol mit se számít, ki merre, hol áll, / min átdereng, szavunknál is szebben / a szeplőtelen, fekete opál”. A fekete opál vaskos fürtjeivel a kairósi idő türemkedik be abba a kortalan kronológiába, amelyben az egyén nem található otthonra. Ekként a népi kultúrával való megismerkedés nem „gyökerkeresés” a szó genealógiai értelmében, hanem anamnézis, visszaemlékezés az ember nagy lehetőségére, a művészi világmegélésre. Nem a leszámazás, a „vér szava” köt a hagyományhoz, hanem a közös hagyomány itatja át a történelmi tudatot, *újra és újra átvérzi a történelem szövetét*. Ha nincs hagyomány, akkor csak a technika van. *Magyar Mihály balladája*, az egyik legtitokzatosabb Sinka-ballada, a népi hagyomány és a mítoszteremtő nyugati poétika egyetemes ötvözete. Magyar Mihály körül minden elpusztul, „hét udvara le porig ég”, jószágait elhajtják, őt magát elfogják. Az utolsó versszak végül szakrális értelmet ad az infernónak, immár bizonyos, hogy nem a földi valóság történik; a „holt udvar” nem a felgyújtott házhely, hanem a sír, vagy még inkább egy transzcendens tér, hiszen nem gyászszalagot fúj a szél, hanem maga a „gyász leng a fején, a haján”. Az utolsó sorok pedig bizonyosságul szolgálnak arról, hogy Magyar Mihály nem valós személy, hanem a mondabeli öreg táltos, aki bikává változik, s vele az ifjúnak meg kell küzdenie: „keletre bömbölnek / fekete bikái”. A bika tehát egyszerre szimbolizálja a pusztulást és a világteremtés őanyagát, a halált és az új élet, a megújulás lehetőségét. Egyenrangú miniatúra e vers Picasso nagyszabású polgárháborús tablójával, a *Guernicával*, mely az emberi természet, a természeti rend fölött hatalomra kerülő „természetellenes” kultúrát, a nyers, degenerált civilizációt ábrázolja.

Sinka lírája máig hatóan él a magyar költészetben, olyan életművek tesznek erről tanúbizonyságot, mint például Nagy Lászlóé, Szécsi Margité, Csoóri Sándoré, Utassy Józsefé vagy Kiss Benedeké; ám a legnagyobb, közvetlen hatást Kormos Istvánra gyakorolta. Kormos tovább absztrahálja a balladai tájakat és cselekvéssorokat, felbontja a kötött formákat, merészebben tágítja az asszociációs mezőket. Többet aknáz ki az eredendő sinkai könnyedségből, azt frivolá, bizarrá, abszurdá teszi, de kétségtelenül ő érez rá legjobban a rövid szavaknak szótagonkénti súlyt adó tömörítésre, az ismétlések funkciójára is. Sinka írja (*Mikor még anyám szamarazott*): „Hogy könnyít-

sen édes favirág terhén, / ült anyám a szárnak vemhén, / mert kosarát se bírta gyalog. – / Béka előle tóba ugrott, / s csacsija lassúdan úgy poroszkált, / hogy fart rázott, meg laza kontyot.” A tíz juhász felbukkanásával, s azzal, hogy „éjfélre apám nagy csizmáján / virágozott örök táncszivárvány”, már a Sinka-verset is átfűti a biblikus utalás, Krisztus virágvasárnapi pálmafás bevonulása Jeruzsálembe. Kormos ezt az allegóriát gondolja át és tovább: „Az országút porában a szürke szamarak / kereszttel hátuk szőrén a szürke szamarak / patájuk alól fölszáll a por szép lepedő / szítál a por fehéren ragyog a lepedő”. Az olyasféle megfogalmazások, hogy „kereszttel hátuk szőrén”, vagy „a szájuk elé ugrik a kövérhusu fű” nem állnak messze Sinka sűrűn szótt szóképeitől: „a fekete börtön alján / lealszod a bűnöd szalmán”. Figyelemre méltó, hogy Kormos a szármotívumot miként szerepelteti más verseiben, így a *Ház Normandiában* a valóságos francia falut szürreális, mitikus magasságba emeli, akárcsak Henri Rousseau a vadont vagy Gauguin Tahitit: „A gauguinsárga parton áll Jérôme / nem köszön vissza, mert Jérôme számár”. Ki vagy mi ez a számár? Ócska pegazus? Valaki, aki nem lát át a mítoszi ködön? Kormos nem a néphagyományból meríti ugyan szimbólumait, mint Sinka – mondjuk – a fekete bikáét, de különálló magánmitológiát alkot, Normandiáét és Nakonxipánét. Ebben a magyar virágnevek özszemosódnak a francia személy-, település- és utcanevékkel; a piros delfinek (*Vonszolnak piros delfinek*), a „kék bálna Jersey szigete”, a fehér kecske (*Tíz évesek leszünk*), a „bukdácsooló tevék”, a „benzinevő disznók” (*Tél Normandiában*) a kaszálógéppel, a lepényevéssel és a györi halpiaccal; tájnyelvi fordulatok ízesítik a pesti argó leheletét. A néven nevezés kényszere („első szerelmem Mézes Annus”) ott munkál e költészetben is, s Nakonxipán legalább annyira „dokumentarista” vidék, a költői életrajz színhelye, mint amennyire képzeletbeli: fantasztikus, mesés, metaforikus. A *Nagymama háza* is a sinkai balladák logikáját követi: „Nincs neked házad nagymama [...] cammog utánad csillagporban / kutya, zsi-ráf, számár, teve, / kontyodra szálldos kék ökörnyal, / csont-szád agyagba olvadó. / Száz éves lenni! zúzmara / virágozik torkomon a szó”. Hasonlóképpen zárja versét a Fekete Bojtár: „én álmodom, én a költő / hogy virágok nyitnak fehéren. / Pedig csak az avar fehér, / ha teleszórja gyönggyel a dér”. A virág, a dér és a zúzmara a devalválódás folyamatának stációi; Sinkánál még fenséges a dér-gyöngyös avar, az időt-

lenség víziója, míg Kormosnál a néven nevező szó zúzvara képében kicsapódik: az archaikus felismerhető, ám kimondhatatlan. A két verszárlat komplementere egymásnak, a virágnak látszó dér pandantja a zúzmarának látszó virág. Előbbi esetben a vészterhes elmúlás megszépül, mert a költői szó sorssá avatja, utóbbiban a szép halál korcsosul el, mert a szó hang és kép csupán, de nem tud jellé válni. Sinka jel és kép archaikus egységét tapasztalja, Kormos viszont e kettő distanciáját; a szót jelként kisajátította a technika, mint képet pedig koncul odavetette a dekoratív művészetnek, hogy kedvére játszadozzon vele. A fekete bika – a Minotaurusztól a sámánokig ívelve – beleilleszkedik valamely egységes szimbólumrendszerbe és megismerési formába, a piros delfin csupán érzékeltet, felidéz; hatóköre korlátozott, jelentésmezője végtelenül tág, mindeközben az egyszeri kontextus függvénye.

A *Fehér virág* című Kormos-vers a *Julia, szép leány* népballada metaforikus építkezését modellezi. „Fehér virág kezekben szétporló liliumszál / szétporló tenyeredből szökkent e liliumszál / szétporló zuhatagból a szírom elszáll / eltűntél aki köztünk anyagi zene voltál”. Hogyan is szól a ballada? „Leányom leányom virágos kertömbe / Első raj méhemnek gyöngye lépöcskéje / Gyöngye lépöcskének sárguló viassza / Sárgó viasszának fődön futó füstye / Fődön futó füstye mennybe ható lángja”. Semmi sem mutatja ennél plasztikusabban, mit tanulhatott a modernitás az archaikustól; e vázlat, költői makett nyersen tárja szemünk elé a nagyobb szabású Kormos-verseket működtető módszer lényegét, belső magvát. Az archaikus költői tapasztalat mögül azonban kikopott az autentikus létélmény, a mennybe vitt leány mítosza, valamennyi jelentésképző mozzanata.

A költészet esélye, hogy helyreállítsa megtépzott becsületét, méltóságát, ha ismét világmagyarázó erőként lép színre, mitikus funkciót teljesít. Weöres Sándor, Juhász Ferenc és Nagy László betöltötte szerepét, nemkülönben Pilinszky vagy Orbán Ottó – hogy csak a legnagyobbak közül említsek néhányat. Mára azonban, hogy magunk mögött hagytuk az archaikus „felfedezésének” XX. századi nagy korszakait (a remitológizáció minden irányzatát ide értve T. S. Eliottól Czesław Miłoszig, Gottfried Benntől Szilágyi Domokosig), a nyugati kultúrát az üresség járja át. A totalitarizmus tökélyre fejlesztett pozitivistája üzemét felváltotta a globalizmusé. Mindkettő uniformizál, kicserélhető dolgokat kényszerít az egyénre,

az objektumot ráerőlteti a szubjektumra; nem az archaikus emlékezetéből *meríti* tapasztalatait, hanem a virtuális közegében *oldja fel*. Orpheusz története közkeletűen jelképezi a hanyatlást kezdetektől fogva: íme, a művészi világmegélés diszkvalifikálódik. Gustave Moreau, a szimbolista festő föllevenítette ezt a mítoszt, hogy az újrafestés ismétlő gesztusával idézze a – kétes eredetű – aranykort, ami ugyanúgy hagyományörzészé transzformálta a(z antik) hagyomány folytatását, mint a népi kultúra egyetemessé tétele. A globalizáció ugyanis felszámolta az egyetemességet. Nem a lokalitást – a közhiedelemmel ellentétben –, hiszen mindnyájan egyetlen térben élünk, a magunk fizikai valójában; a képernyőt is el kell helyezni, tartani kell valahol. A technika, a tudományos megismerés azért nem ellensúlyozható a művészi igazság univerzalitásával, mert tárgya kimerül önmagában. Sőt a virtuális telosza is a par excellence virtuális; ily módon a XXI. század embere elfelejtette, hogy *lenne* mit megismernie azon kívül. A képernyő nem mutat semmit, a képek azért tűnnek fel és enyésznek el rajta, hogy mutassák a képernyőt. Amíg az archaikus minőség szerint minden létezőnek az adott értelmet, hogy egy rapszodosz énekében vagy egy író könyvében teljesejék be sorsa, ma minden létező értelmét veszíti azzal, hogy a monitor vetíti ki. A szubsztancia általunk kifejeződő képe csupán képernyőkímélőnek való. „Akkor meg, mikor sírt nyitnak, / közéljük lendült hatodiknak / apám is, kinek lépteit / úgy mérte az öt táncoló, / mint ki utolsó fordulattal / az egész műbe értelmet vitt...” Ez az értelem- és jelentésadás, amit az *Anyám balladát táncol* rituáléja véghez visz, hiányzik a virtuálisból. Orpheusz azzal, hogy visszafordult Eurydikéhez az Alvilágból felfelé vezető úton, nemcsak az istenek parancsát szegte meg, de elárulta a költészetet, ezáltal szerelmét is. Kormos István *Orpheus panasza* című verse ekként zárul: „nem fordultam meg! nem igaz! szétrúgott muzsikámra mondom!” Helyreállítható-e a kulturális hagyománytörés, amely nem magyar, még csak nem is kelet-európai specifikum, hanem a nyugati civilizáció közösen elszenvedett történelmi balesete? Nem hátrálhatunk vissza az archaikusba, ahol a táncos *ringó mozdulata mutatja halálba járó őseit*, Orpheusz pedig muzsikál az állatok (tehát a természet) és aranykori önmagunk nyelven. Ő nem más, mint – Weöres Sándor sorait mormolva – „az idegen, a másféle, akit rettegve keresztre vonsz, / önnön benső, idegen arcod, akit nem ismersz”.