

HOLMI

V. évfolyam 9. szám

1993. szeptember

Szerkeszti: Réz Pál (főszerkesztő), Domokos Mátyás (széppróza),
Radnóti Sándor (bírálat), Várady Szabolcs (vers)

Szerkesztőbizottság: Fodor Géza, Göncz Árpád, Kocsis Zoltán, Ludassy Mária,
Mándy Iván, Megyesi Gusztáv, Petri György,
Szalai Júlia, Tar Sándor, Vásárhelyi Júlia, Závada Pál.

Borítóterv és tipográfia: Környei Anikó. Tördelőszerkesztő: Keller Klára.
A szöveget gondozta: Zsarnay Erzsébet

TARTALOM

- Rába György*: Hogyan csaljuk a világot? • 1207
Két dialógus • 1207
Szembenézés • 1208
Az öreg szomszéd • 1209
Záróra: kiegyezés • 1209
- Határ Győző*: Ágyra járó emberiség • 1210
Élet-halál • 1213
A karkasszban (3) • 1214
- Utassy József*: Leng az ég, reng a föld • 1217
Akit lilára vert átkom • 1218
- Horváth Elemér*: személyazonossági • 1219
búcsú a piros mőkustól • 1219
mér földkő • 1219
- Mándy Iván*: A Puhakalapos visszánéz • 1220
- Kányádi Sándor*: Négy riadt sorocska • 1223
Váratlan sárga • 1223
Tojáshéj-főlirat • 1224
- Orbán Ottó*: Erkélyemről a kilátás • 1225
- Boris Maruna*: Ars poetica II • 1226
Marx halott (*Csordás Gábor fordításai*) • 1227
- Italo Calvino*: A Jaguár-Nap alatt
(*Szénási Ferenc fordítása*) • 1228
- Hans Robert Jauss*: Egy posztmodern esztétika
védelmében (*Király Edit fordítása*) • 1239
- Jürgen Habermas*: Irodalom-e a filozófia és a tudomány?
(*Király Edit fordítása*) • 1259
- Vörös István*: Vízparton • 1271
A csapda és lakója • 1271
- Tóth Krisztina*: Domborzat és vízrajz • 1272
A késő délutáni órákról • 1273

Sajó László: Oeuvre • 1274
Szentkuthy Miklós: Nagy regénytöredék (I) • 1275

FIGYELŐ

- Angyalosi Gergely: A költő hét bordája (Kálnoky László: Összegyűjtött versek)* • 1284
Farkas János László: A szellem berendezése (Hozzászólás a József Attila-komplexumhoz) • 1289
Ifjabb Janser Frigyes–Bodor Béla: Két bírálat egy könyvről („Miért fáj ma is” – Az ismeretlen József Attila. Szerkesztette Horváth Iván és Tverdota György) • 1297
Bazsányi Sándor–Fogarassy Miklós: Két bírálat egy könyvről (Márton László: Átkelés az üvegen) • 1303
Forgách András: Egy író kibújjik a kritikusból (Pályi András: Egy ember kibújjik a bőréből) • 1315
Kocziszkó Éva: A sorseseemény mint bűn (Tengelyi László: A bűn mint sorseseemény) • 1319
Földényi F. László: Az érzékek purgatóriuma: Rudolf Schwarzkogler (1940–1969) • 1322
Laki Péter: Az újonnan felfedezett Liszt Ferenc (Négy új Liszt-lemez. Hungaroton HCD 31 396. Hungaroton HCD 31 525. Quintana QUI 903 024. Hungaroton HCD 31 203) • 1326
Libisch Károly: Ima (Yochk'o Seffer: Neffesh-Music) • 1329
Sörös Zsolt: A túlélés muzsikája (Robert Wyatt: Rock Bottom) • 1331
- Levelek egy ifjú költőhöz
(A szerkesztők megjegyzése.
Rainer Maria Rilke levele. Bertók László,
Kántor Péter, Karátson Endre,
Takáts Gyula levelei) • 1335

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál
Levélcím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A
Előfizetési díj fél évre 360, egy évre 720 forint, külföldön \$25.00, illetve \$50.00
Terjeszti a Magyar Posta és a Sziget Rehabilitációs Kiszövetkezet
A fényszedést az ARGOS Kft. végezte
Nyomtatta a Zenemű Nyomda Kft.
Vezető: Tóth Béláné

A kéziratokat megőrizzük és visszaküldjük

ISSN 0865-2864

Rába György

HOGYAN CSALJUK A VILÁGOT?

Húszévesen ötvenesen
azután meg úgy vénesen
de kezdettől palástolom
igékkal és gesztusokkal
főként tettel igen sokkal
folyton-folyvást elkendőzőm
napjaimmal láncra fogom
napvilágra ki ne törjön
dúló kedvű fenevadam
agyarát ne csattogtassa
ne vehesse észre senki
ő az úr ennél a háznál
nekem vendégjáték jut ki
ahogy élem minden óra
kikent-kifent bohócmóka
akkor is ha patetikus
akkor is ha teátrális
akkor is ha ironikus
röpítse bár griffmadár is
csak a mancsot meg ne lássák
csak a karmot meg ne lessék
ne döbbenjenek rá éhe
lányhúsokba marna néha
higgyék tovább vagyok én is
tisztos lajstromba szedhető
társas ideiglenesség

KÉT DIALÓGUS

Azt mondta Mit gondolsz
(mert ifjabbként letegezett
mint valami kihallgató tiszt)
mit gondolsz csakugyan
van olyan ország ahol
benyitsz egy ajtón s jössz máris
kezedben útlevéllal

Kedvezményes jeggyel
elutaztam a Bükkbe
függőágyat feszítettem a fák sudarára
és faltam-ittam
a balesetet szenvedett pilóta
Saint-Ex hősének küzdelmét a sivataggal
ó nemcsak a túlélésért
helyállással a férfi tisztességért

Mire azt felelte
És majd írsz onnan egy képeslapot
s megköszönöd nekem
hogy megakadályoztam külföldi utadat

Elundorodtam a betűktől
meg a betűtisztoatóktól
de főként a betűtisztoatók faragóitól
inkább úgy pongyolán házi öltözékben
átszaladtam a szomszédba
a padlóra kucorodtam barátom
építőkockával játszó kisfia mellé
és megkérdeztem Az istállóban ki-mi tanyázik
Egy fél zsiráf – válaszolta
Hol a másik fele – dadogtam
Kisétált a Szent István körútra
megkeresni Gyurka bácsi nyakkendőjét

SZEMBENÉZÉS

Ezek a kései
szembenézések önitélkezések
naponta ismétlődő összecsapásai
folytatásokban fölkoncolom
minden föllobbanó ábrándomat
duruzsoló reményemet
szédelgő önáltatásom
a kimért idő hiánybetege
győztesen így leszek
egyre szegényebb egyre vesztesebb

AZ ÖREG SZOMSZÉD

Meghalt szomszédom az öreg
élt egy híján kilencven évet
aki rávágja eleget
nem hiszi könnyen lékbe léphet
átveszem az eltávozott
postáját átadom fiának
s várakozásra ítélve lesem
ki költözik be a lakásba
hűlt szerep ezt osztják nekem
én leszek akkor az öreg
és a szomszédnak titulálnak

ZÁRÓRA: KIEGYEZÉS

Fölhalmozódott számos tévedésem
megrettent ahogy rendre földézem
hebehurgya döntésem vetve latra
mi minden fordulhatott volna jobbra
álmatlanul párnámon forgolódom
a megbánás kialvatlannak ólom
pár óra alvás a korosnak élet
s vedd a Szodomából menekülőket
sóvá mered aki fordulna hátra
zárom szemem a lelkifurdalásra

Határ Győző

ÁGYRA JÁRÓ EMBERISÉG

*hegdesről szuszékról
szekrényről fiókról
álmodozik a dobozlakó
(álomvers – 1959)*

Álmomban nem hat- de hatvanhatmilliárd lakosa volt a Földnek. A szorosan egymás mellett állás – egymás szájában ülés – életformává vált. Éjszaka ágyfiókokban hált az emberiség. Ágyfiókozatok végtelen sora, ameddig a szem ellát, ugyanakkor padsor-magasságú ágyfiókemeletek egymás fölött, hegyén-hátán, fel-fel, az égig

akire rákerült a sor, mert az ő turnusa volt, elhenteredett rajta; fél szemmel rápislogott a varázsszemes szenzorra, és lassúdad lódulással, vele is, mint a többivel, az ágyfiók betolódott: be, be- (ezt hívják beljebbezésnek) -be-be-be, a fiókozat felhőkarcoló falába, s ő is egy lett az elhálókból a betolt fiókmilliárd gombtalan-fényes mezején.

Akárcsak a halottaskamra langaléta jegelőfiókozatai – úgy nyíltunk-csukódtunk; azzal a különbséggel, hogy fagyaló hideg helyett életáporodott meleg, és nem a halottat, hanem az eleven élő: azt fogadta magába az ágyfiók álmosító hősége. Így az alvó megszabadult a termitárium hangyaszivajától, amely a hatvanhatmilliárd eleven élő szuszogásával/szellentésével, bugyborgásával/bögésével, gaga gurgulázásával/gege gágogásával/gargarizálásával, lefetyelésével/harákolásával, vihorászásával/medvedörmögésével betöltötte a Földet – a Földet, amelyen addigra már minden talpnak csak fél talpalat jutott, és nem volt talpalatnyi hely, amelyet valamiféle talp/talpancs/tappanccs, azon szőrpamatosan, vadhús-csomóival/tyúkszemeivel be nem töltött volna

rám is rám került a sor, éreztem a súrlódáson, amerre laffogó lafancaival a kincstári egyensuhába bújtatott hústestek, a *sarxok* sodornak: szentatyám/Buddhusom/Jézusom/Mohamedicske-ducskóm, Habakuk – ez az én turnusom, a délutánosok, mind a huszonkétmilliárd! nosza hanyatt vágódtam rajta, és rásandítottam a szenzorra. Alig vettem észre, mikor tolódtam be, oly nesztelen volt; épp csak azon, hogy ami addig volt – a sztratokumuluszok magasságában úszva repülő halogénfényár bolygóvilágítása eltűnt, s benyelt a fiókom mélye –

vaksötét és síri csend, akárha Halálanya méhe lett volna – az fogadott, Befogadott és enkapszulált. Előbb csak benne voltam a gubóban, majd én voltam a gubó

itt voltam hát, benne voltam. Ó bennem és én Óbenne – a megnyugtató, elringató, mindent felejtető, minden-eget-verő, Diadalmas Enkapszulatoriumban... Mégis hánykolódtam nyughatatlan, s mind csak gyürkéltem markomban a párnacsiha csücskét: mi lesz, ha reggelre a szeléncellás szenzor „gombja” elromlik? Ha a varázsszem látókája a sötétben nem „lát”, én hiába pislogok rá, sandítok arrafele, ököllel püfö-

löm-verem, ordítózom a vak-süket senkinek a fiókozat-felhőkarcoló világnagy semmijében, de nem jön senki, és a fiók nem nyílik ki velem: szentatyám/Buddhusom/Jézusom/Mohamedicske-ducskóm, mi lesz...?!

de ahogy ott a két felhúzott lábammal s oldalt fordult embriópozitúrában a fejem alá gyűrtem a kispárnát, iparkodtam a szépre-jóra összpontosítani, a holnapi nap szerencsesorozatos összboldogságára – csak hogy csillapítsam felzaklatott idegeimet. A szenzor beépített Romolhatatlansági Tényezőjére gondoltam, amely az elromlás valószínűségét nullára csökkenti

megnyugodtam

csak akkor nem nyílik ki, amikor nem szabad neki: ha a szenzor (a *szarx* kihűlésén vagy a hústest *rigor-mortis* mozdulatlanságán) megérzi, hogy a hálóvendég azért nem fészkelődik, mert már halott. Halott a szentem. A legátolt („blokkos”) ágyfiók vészjelvillogására ott teremnek az ürítőalakulatok, és különleges „zöld” pislogásukkal a fiók tartalmát a tetemtartóba ürítik, amely azonnal zár/halottkélel/halálmegállapít/felizzik/szenesít/hamusít, és a hamuhodásról hivatalos vényen kiértésíti a hozzátartozókat – feltéve, hogy vannak arra igényt tartó ilyenek, ill. olyanok

többszörös biztonsággal számolhatni

kielégültem

elpetyhüdtem

lélegzetem lelassult, szívem, mely eladdig a torkomban dobogott, most visszatért a helyére, és ott lüktetett, ahol mindig is szokott; inamból, ahova szállt, bátorságom lassan visszakapaszkodott agyfüggelékembe, ahol a lélek lakozik, és snapszlizni kezdett vele. Bármennyire szeretne volna, az álomnak nem sikerült elkerülnie, máris jött a szememre, az én turnusom volt, s álomra hajtott fejjel addig bóbiskoltam, amíg el nem aludtam. Álomban nem hat-, de hatvanhatmilliárd lakosa volt a Földnek – –

*

Részletezzük közelebbről, pontosítsunk: milyen az ágyfiók éjszakája, az éjek hétköznapjai – hogyan hál az ágyra járó emberiség?

Három turnusban alszunk mi hatvanhatmilliárd, egyszerre huszonkétmilliárd-maggammal, az ágyfiókok rápillantásra nyílnak, szemlehungyásra zárnak. A lepedőtől a párna- és dunyhaciháig minden, de minden: vízmentesen öblítődik-mosódik-szárad, és vasaltan, amire kell, a ciha ráhúzza magát. Az ágynemű öncserélő, az ágy önágyazó a fiókozatokban, a párnafűző turnusváltásra működésbe lép

az alvó fiókok éjszakája por- és légvonatmentes, a légnedvesség ideálisra állított és önbeszabályozó. Az ürülék és vizelet eltávolításáról önműködő széketlennítő/vizeletlennítő, porlasztó és eltávolító Purifikátor Művek gondoskodnak, nemzetközi egyezmények alapján. A mikturálás-defekálás ingere az alvót nem zavarja álmán, hála az

ingertelenítő klímaberendezésnek. Korgások-borborygmák, bűz- és zajártalom ellen ártalomtalanító ágensek, permetek és illóolajok vannak a levegőben. Ereszték-megereszkedésre, nyikorgás avagy váratlan fiókbecsapódás megelőzésére csikorgás- és csattanásmentesítő rejtett olajfélék látják el a szolgálatot

a szabadidőből időt nem rabol az étkezés ómódi rossz szokása; a táplálkozásról dúsított táplálékeső-telítés gondoskodik mélyalvás idején, a magas kalóriatartalmú, pempősített, koleszterolmentes lótuszillatkása a pórusokon át, ozmózissal táplálja a hústestet; a szájperemre alkalmazott, áttetszőleges s így nem látható ragtapasz zárófilm elejét veszi az álom rágómozgásának, és a ptialin-kiszáradás a szájban a hasnyálmirigyre is jótékony-megtévesztőleg hat

a haladás tökéletlenségeit felváltotta a tökéletesített Rátájolás az Össz-Célra: idáig tökéletesedtünk. A földkerekség immár huszonkétmilliárd fiókágy felhőkarcolója, mely az ágyra járó emberiség minden tagjának jár és rendelkezésére áll: olyan automatizált Végső Tökély-Netovább, amely a benne alvót önkéntelenül üdeségre hangolja, és felfrissült ébredésre kötelezi

a mi minőségi világunkban az alvás individuális. A házaspárok külön hálásának felépített reflexe már az embrióban génszerelve, világrajövetelkor, kisdedeinkben benne van, a házaset lebonylította szép és nemes. Orgazmusok/ejakulációk mű-mika kapszulákban, irányítószámmal, boritékolva érkeznek ki-ki címére, s ma már nincs olyan, hogy valaki a posta hibájából melléjakuál (de belé sem: olyan sincs, tekintve művi, anyatesten kívüli terhességeinket, ami ma már nagyvállalkozás). Egyébaránt kézhezvételi elévezéskor a hajnalpír hóhulláma futja el az arra illetékes orcákat (olykunk nagyot nyel, de nem mutatja).

Az evőeszközök megszüntével/elfeledtével a mosogatás csörömpölése és csurgatása a legislegöregebb nemzedék rémálmaiban csörömpöl csupán – ha elfelejtik álommatrrixukra ráhangolni az álomtalanító tenzort

a tömegfintorgás elárulja a korrekt közvéleményt, ma már mindenki tudja, a házak tömkelege milyen irdatlan nagy helyet foglalt el, kisajátítva a java talpatatot; s ma már bizvást mondhatni, hogy a házmentesített bolygón az ágyra járó emberiség, respektíve „fióklakók”, zavartalanul közlekednek a lapos-simára gyalult kontinensek aszfaltóceánján

az egyenpapucskok/(mamuszkok) bevezetése megoldotta a Föld lábbeliproblémáit. A minden haladást meghaladó álomsebesség a boldogság illúziójával ajándékozta meg az arra törekvőt. Az alvás fiókosítása kiküszöbölte a régi világbeli sumákolást/csűrűszkölést, szuszmákolást/gyüszmékelést; az emelőmágnés-lapsíkon iramló papucsármádia arra iramlík az aszfalttengereken, amerre neki tetszik. Az üres, kifejezéstelen tekintet, a karikás szem a múlté

a torlódás/tülekedés természetes állapotában a Föld egész lakossága az „összetalálkozás” stacioner helyzetében és állapotában leledzik; ki-ki mindenkinek (minden más ki-kinek) mintegy „adva van”, ott, a szeme-szája ügyében, teljes tudatában annak,

hogy olyik-olyik valaki valamije (előtte-mögötte) egynémely másvalaki valamijével összeér; s nincs is, de nincs ám, olyan Descartes-ivadék, aki a hepciáskodás-lökdösődés dandárjában, képen törülve, lesántulva, a másika objektív valóságában kételkednék; ugyanakkor az „összeköszönés” bumfordisága, a szünös-szünhetetlen egymás üdvözlése, szia/csaó/alászolgája és más, hasonló idétlenségek barbár szokása ma már, ebben a Nagy Együttlétben mondhatni ismeretlen

így lesz a lesből a lón, a szükségből erény, a csapásból áldás, a hajléktalanból a beutalt fióklakó, a mi Haladottsági Fokunkon, az ágyra járó emberiség. Abból, hogy hatvanhatmilliárd lakosa van a Földnek

ÉLET-HALÁL

– „Én-uram-királyom! Egy-életem, egy-halálom!”

– (egy-életem, egy-halálom... lám, a nyelv a nyílt titkok tudója)

– (mi nem tudunk semmit. Mindent ő tud, a Megszemélyesíthetetlen Édes-Egy: az anyanyelv)

– (mi a semminél is kevesebbet tudunk, mi csak összevissza beszélünk. Metafizikáról, transzcendentáliákról: ujjunkból szopott túlontúli másodfelöntésünkről hordunk össze hetet-havat. De a nyelv a tudója, hangos meghirdetője, fejünkre olvasója: ez az egy életünk az egy-életem, és ez az egy halálunk az egy-halálom)

– (úgy ám, én-uram-királyom)

– (egyszer, ha éltünk éltünk, és ha egyszer meghaltunk meghaltunk *over and out*)

– (de mi mégis kötjük ezt az egy-ebünket ahhoz az egy-karónkhoz. Konokul hozzáálmodunk. Hozzá, a folytatást, a túlélést, a másodéletet; ezt az egy szem életünket megfejeljük a kétéltűség kompon-kolompjával és az örökkévalóság útilapujjával)

– (fiktív absztrakciók/absztrakt fikciók diadalhiedelme! – emezekben dúskálunk s édelgünk amazokban)

– (és feltaláljuk a kétéltűséget/örökkévalóságot szanszkritul/görögül/koptul/szírül, héberül/jorubául/aztékul-toltékul és matabele négerül)

– (mindje: a hazugságok-hazugsága)

– (a belénk vert hazugság. A hazudozás, amelynek pompőjével étetnek bennünket fogatlan-csecsemő korunktól fogatlan-haló porunkig. Annak a savas fürdője, amiben benne áznunk kénytelenítettik egy életem át, s ez az, amivel szaturálnak, míglen magunk is azzá nem leszünk – savval maró hazudozóvá; míglen azzá nem leszünk magunk is: a meghazudott hazuggá)

– (de *azért* van a nyelv, a Kegyetlen-Édes! Hogy a szád, amivel kimondod, keserülje igazságát! Az anyanyelv Aki annak a Tudója. Ahogyan a lett dolgok vagynak és voltak igazándiból – annak. Egy-életem, egy-halálom. *Vale!... over and out*)

– (és de még vannak, akik ebből a versengve hazudozásból megélnék, tiszteletet aratnak, rangot kapnak, hivatalt töltenek)

– (vagy maguk is hisznek benne, s így elámítottak; vagy mesterhazudozók és megrogzított ámítók, a hazuglári bitang világ egy-egy támasza és talpköve)

– (szervezkedés!/összeesküvés!/vigyázat: a hazudozásra felesküdt ellenségei az igazmondásnak)

– (és lón tisztos foglalkozás az elámítás, és mi, mi, kiérdemesült elámítottak a becsületbeli hazudozás kötelességétől kergülten és kábán: mi még hozzáadjuk a magunkét! Pénzeljük elámíttatásunkat, viseljük elmeconkolásunk költségeit, és adakozunk: csak minél vastagabban a feltéglázott bankókötveg-rakaszokat a hazudozás oltárán – éget-nivalónak!)

– (de a nyelv, a mese nyelve, az Édes Anya-mese nyelve tudja az igaz valót, és az, Benne és Általa, számon tartatik:)

– „Én-uram-királyom! Egy-életem, egy-halálom!”

– (*egy-életem, egy-halálom*)

– (tudjuk meg hát, mely immáron nyílt titok, és fogadjuk magunkba az ígét. Mivelhogy megszámoltatunk együtt és egyenként külön-külön)

– (hogy az *egy-élet* száma: egy; és amely lezárja ezt az *egyét*, az is, ő is: *egyetlenegy*. Nagy szótlankodás van körülötte, holott lezárja; s akkoron, én-uram-királyom. *Over and out*)

A KARKASSZBAN (3)

a palota fenntartása méregdrága, ami nem csoda, a lármavilágban; épp ezért méregdrága a belépti díj is, de megéri

a Csend Palotája, kiterjedésére: hat futballpálya és tizenkét királyi palota. Úgyszólván minden van benne, ami a lármavilágban van; azzal a különbséggel, hogy míg emezt betölti tulajdon lármája, és a lármacsörömpölés tézstaforma gyúrmában megduggatja minden hézagját-eresztékét-fülelyukát és segge-labirintusát, amazt a csend tölti be. De nem mint a Szentek-Szentjét a szentség – nem a Csendek-Csendje. Hanem. Mindközönségesen. Csend formájában

a csend – tulajdon szférájában

a körülfüstölés, a szenteltetés: a teremtés előtti. A léttelen őscsend

*

akinek nem telik a „gyémántpatkó” operaház, aranybrokát királyi kényelmére az aranyfoglatatú páholycsend homályán; akinek nem telik a Csendterem bíborbársony kárpitos, arany karosszékes első sorának zsöllyéire, az beéri a karzattal három emelkedő karéjban, s tán még a negyedikkel is. Vannak csendrajongók, akik szerint a kar-

zaton jobb a csend *crescendója*; mások meg a kakasülőre esküsznek, hogy ott *sempre forte*: még teljesebben-teljesebb a csend

az ingyencek a csendművészet oldalsó tárlóit keresik fel, s bár a csend filozófusai szerint a csendnek nem volt feltalálója, mert mind az őseredeti csend egy-tömbjéről vált le – azért vannak, akik lepattintottak a meteoritról egy szilánkot, és féltékenyen őrző kivillantással-előmutogatással maguknak tulajdonítják az elsőséget és egyedinek a mutatványt

monográfusaitól elvárják, hogy rangban a tűz feltalálójával egy sorba helyezték őket

*

a tolongásnak elejét veendő, a vesztibülők, előcsarnokok véget nem érő kolonnádsorán barokkosan alálógó aranytáblákon csendet parancsoló szilencium! felírások őrzik a barlangnémaságot. Az emblematis gírlandokon a felkiáltójelet angyalok tartják fenn lebegve – lepisszegő mozdulattal s rózsaujjal ajkuk előtt: *csitt legyen*

a csittparancs hatalmasan érvényesül palotahosszat

az oldalbenyilókban ki-ki be-bekukkanthat a kismesterekhez, ha kedve tartja; a sznobok előpisszegői leintik a csoszogva csatlakozókat, a vallásos rajongók a lármake-replés – bömbítés – robajlás „elsötétülésében” felfedezni vélik azt, akit kerestek; ám az istenlátás elragadtatása csillapíthatatlan csendvággyal üli meg, ami maradék lelkük még van, a többi a csendre váltott jubilusok

az egyik, egyiptomias bejárat fölött a hívogató:

a másik, asszír szárnyasbika diszkapu bejárat fölött a hívogató:

a harmadik, belenyilazott építők remekelte királysírbejárat fölött

a negyedik, az ötödik, a tizen-, a huszonötödik

a hívogató:

jertek csendre vágyók/áhítóók/szomjúhozók: ímhol nyiladoznak folyosóról folyosóra a nagy elcsendesülések!

van: gömbölyű csend. Kockacsend

sikcsend. Sima csend (a csend bizzoszfátylas körékn simulása)

reszelőcsend (érdes oroszlanlyelv, mely csontig leszedi a húst, anélkül hogy beleharapna)

vakrozda csend (a lárma visszatérhetetlen megfeneklése)

fertőtlenített csend (zengettyúk-zúgattyúk bacilusaival beletokosodva)

aszkéta csend. Parázna csend. Robajcsend

öldöklő csend

a Mindencsendek Csatája

az öregcsend öregharangja

a csendkút visszhangtalansága

a hang negatívja – csendben – a visszcsend: oly irtózatosszívású csend, amilyenre – hangban – csak a tengermélyvízég egymást hívogató deli bálnái képesek

csend a metafizika hatványain: transzcendenciája magasról lehugyozó – immanenciája belülről szétmaró; igen kíméletlen

van: csendorkán; és van: a csendorkán torkára fojtott csend

van: csontcsend (összúriumban) és szín-csend (cinteremben)

van: őscsend; és van: a „csak-az-ímént”

pontcsend a zajgásban: a műcsend újdándisága

*

időnként megtörténik, hogy a vészkijárat folyosók végén ki-be csapódik és lapog a csapóajtó. Ilyenkor meglebbenek a bőrleffentyúk, s az ujjnyira felnyíló hasítékban besüvít a külvilág, a KARKASSZ lárma-tompedonja:

ye-ye-ye!

duhog, döng, dübbög és doblogol. Irtózatossá interpenetráció ez a hússal, a csontban veleremegő velővel, a koponyafalnak nekilocsanó agyrázkódással:

ye-ye-ye!

de csak addig tart, amíg a szélfogó lappantyúk egymásra nem csukódnak. Akit rajtakapnak, hogy nincs jegye – a potyázót ilyenkor dobják vissza a KARKASSZBA; a többi lélekroncs – rokkantja, göcsörtöse – visszakuporodik a csendbe, az ellenőr is és helyreáll a csittparancs hatalma

*

a beillatosított csend termében a lármban csalódottak keresnek gyógyulást: a megduggatottak

magukba hullottan fülelnek a csendillatárban, és csalódottságot előlegezve, hápháp – asztmatikus hápogással szípják-szipogatják: hiába keresik benne a lárma aromatikusan negatívját

a bíborcsend lárma-karmazsin termében a lármatű rabjai vezekelnek – azok, akik a karkasszárma elől a decibelmámorban kerestek menedéket. Mint a Bógés magukra hagyottjai – kalitkából dongókat bocsátanak el, s ha elsorvadt dobhártyájuk a légyzűmmögést se hallja már: ríva fakadnak

az ezüst csend kamaratermében azok támolyognak kamaraszékeik felé, akik törvényes felelősségük tudatában lármaellenes álmokat merészelték álmodni arról, hogy a metakozmeionban az úr – a csillagközi űrben a természet öregje: örökcsendben van – ahol gomolyog! És felámolyogva az intergalaktika sztalagmitjaira – tündökölve tűnődnek a holdláncsend ezüstölésén

*

az aszkéta csend kazamatáiban a hívek beállnak a hallgatófülkébe, és szobrot állva – visszacsendülnek, miglen homorúra nem válik bennük az önhang, és akkor meglátatják a lett dolgok alázuhogásának némaváltozatát

a parázna csendben a befizetők rápirulnak hímvesszőjükre, ajakszirmuk elszederjesedik; péniszek-vaginák riadtan szenvedik egymást: nem értik, mi volt a pornó felhajtás lármacsattanója

a gömbcsendi gömbölygetésre csendgömböcükbe belekuporodók mint a gubóban: először nem lelik – majd oldalt henterednek, és *molto placentabile* megtalálják önmagukat: ez a hangtalan jajongás – ez is jaj, de hangtalan

a kockacsendben szögletes szemöldökszigorral méregetik tükörképüket, és néma szájszöglet-szitkozódással lehordják, mivel belső csörömpölésük hogy elfojtsa, immár sehol: nem megmondott, hogy változtasd meg élted?!

akit a robajcsend nem silányít tetűvé, az az öldöklő csendben öntetvévé lapul. A reszelőcsendben csontig vetkőzve, morbid gyönyörűségét leli e síri megszégyenülésben; de – ha egyszer befizetett, nincs visszaút

akire rászakad a csend öregharangja: lekuporodik, és megadja magát a megalázódás tizenenny stációjának anélkül, hogy a kínokra megnyikkanna: itt, a csendözön dimenzióin mindenki önként feszül keresztjére, és magára veszi a világ megválthatatlanságát, bűneiből

de még ha befizetett is, lett legyen ógyelgő kíváncsi, kalandkereső naiv, pop-sznob avagy vallásnimfomániás, akad, aki nem bírja végig

a csendbomba kartácsa ráfröccsenti élete cafatait a falra, s ha oly szerencsés, hogy akad összekenalazója, a csendkút visszhangtalanságán már nem ő – csak hasadásos tudati énje potyog alá: ami eddig oly meghitt-vigasztalan volt, már a kongó közhely sem kong

kifogó vedrében hahogy még bágyadoz, az elevenholtat nyakon hugyozza a csend transzcendenciája, míg immanenciája oly perforáló, mint vérhassal fertőzött belének kilenc méter hascsikarása. Felüvölt a kifele – a visszafele kívánczástól:

ye-ye-ye!

a csendártalom áldozata

már oly menthetetlen csupa lárma ő, hogy nem bírja; testestül-lelkestül KARKASSZ-martalék

a palotaporoszlók a helyszínre ügetnek, nyakánál elkampózott dögével végignyargalnak az üritőfolyosókon, ahol a csendártalom menthetetlenjeit az ürülék lármazsilipein át üríteni szokták; és eltávolítják, vele ürítve a belépti díjat

az öblítés után amíg a szelep nyitva, a vastag csőtömlőkön betüremlik a KARKASSZ lármavilága, és míg csak az öblítőhuzat be nem rántja, a Csend Palotája pincecsendjén berobban, végiggurul, és inge mocskát duhajul nyakig húzva, megmutatja pocsékságait a KARKASSZ kitakart lármavilága:

ye-ye-ye!

*

ahogyan a pocsolják „medveállatocskái” az esőben: hússzorosára dagadnak, és életre horgadnak, úgy ezek is, akár a tardigrádák, a lármavilág paideumájának felhőszakadásán a KARKASSZBAN:

gurgulázó üvöltéssel ululázva elnyúlnak és újjáélednek: magukhoz térnek a csendártalom áldozatai. És megesik, hogy olyik megél

de világeletére megbélyegzett marad, és a csendre vágyakozók céduláinak fark-szégyenét vonszolja maga után – így kéri, elébük hullakodva, megpökdösését az elhaladóktól a KARKASSZBAN

Utassy József

LENG AZ ÉG, RENG A FÖLD

Segíts, Uramisten,
könyörülj meg rajtam,
leng az ég fölöttem,
reng a föld alattam.

Uramisten, segíts,
magamra maradtam,
itt állok egyedül,
kötél a nyakamban.

Nagy piros szivednek
ágához kötöttem:
töröld el bűneim,
bűneim töröld el!

Reng a föld alattam,
leng az ég fölöttem.

AKIT LILÁRA VERT ÁTKOM

Áttűnődni
Isten rosszindulatát jóvá,
és nem félni a nagy találkozástól.

Remegni
öntudatlanul, mimóza módra, fájón,
de nem félni a nagy találkozástól.

Erdők alján,
hol a töprengés ágya bársony,
ott sem félni a nagy találkozástól.

Vonulni
álomban átal a félvilágon,
ám nem félni a nagy találkozástól.

Harang ha bong,
mélyül a gödrök öble, tátong:
nem félni, nem, a nagy találkozástól.

Mert bűnös Ő,
ezerszer az! Lilára verte átkom.
Félsz, ugye félsz, Isten, a nagy találkozástól?!

Horváth Elemér

SZEMÉLYAZONOSSÁGI

türelmem hindu tehéné
se dicsőség se hatalom
s egy gyerek áll a kezdet kezdetén
aki örökre egyidős velem

kezdetben volt a forradalom

BÚCSÚ A PIROS MÓKUSTÓL

elébe tett sót kenyeret
és összekulcsolt két kezén
nyugtatva állát szóltalanul
nézte nézte az idegent
aki egyszer ismerte őt
hideg csillagok néznek így
téli éjben és leopardinál
amikor már fáradt a szív
s mindenre nagyon késő van
hihetetlen hogy valaha
fiatal volt és szeretett
és végzetesen gyönyörű
hogy másképp többé nem lehet

MÉRFÖLDKŐ

most már csupán magadnak mondhatod
menjél tovább
a társak meghaltak vagy hazaértek valahol
tegezheted magányodat
lehetsz elégikus fatalista panaszkodó
vagy kiégetten sztoikus

fölmérheted ami mögötted van
ami előtted van nem tudható
mindegy nem lesz az bizonyos
ne keress feltétlenül kedvező akusztikát
s kerül a tükröket
a világ nélküled is elképesztő labirint
nyitott a végtelen felé
add hozzá magadat ahogyan eddig is
s menjél tovább

Mándy Iván

A PUHAKALAPOS VISSZANÉZ

Fiókokat húzogatót a konyhában. A villák, kések, kanalak, kiskanalak ingerülten zörögtek. Hiszen még álmukból verték fel őket. A zörgés egyre vadabb. Átugrottak egymás rekeszébe, de olyan dühödten. Mit akar tőlünk ez a nő ezen a kora reggeli órán? Ő pedig majdnem rájuk kiáltott. Hol vannak már a kora reggeli órák? Gyerünk az asztalra! Rázta, rázta a fiókokat. Hirtelen elfáradt. Olyan mélységes fáradtság fogta el. Leült egy hokedlire. A fiókok úgy maradtak félig kihúzva. A kések lassan elcsön-desedtek. A villák és a kanalak összekeveredtek. A villák közül kibújt egy vékony pengéjű kis kés. Egy pillanatra úgy tűnt, sikerül meglógnia. De aztán megint csak elke-veredett abban a felbolydult tömegben.

Az arc lassan fölējük hajolt. Lehet, hogy közējük akarja vetni magát. A kések életét éli. Belevág egy kissé zsiros húsba. Olykor majd valaki kiveszi. Elmosogatja. Lehet, hogy napokig nem kerül elő. Vagy talán soha többé.

Egy borús hang a fiókok rángatásában. *Esküszöm, hogy itt volt még egy kés... egy olyan meglehetősen életlen...*

A nő terítőt dobott a reggelizőasztalra. Valahogy mintha önmagát hajította volna oda.

Teázott. Belehajolt a tea gőzébe.

Fölnézett.

Megrándult az arca.

Az a csésze vele szemben! Az a *másik* csésze. De hiszen ez már felesleges. Akárcsak a kistányér a vajás pirítóssal.

Valaki elszurrant mellette, szinte észrevétlenül. Nem is lehetett meghallani. Inkább csak úgy megérezte.

Egy kék ruhás lány az asztal mellett. Egy olyan *elhajított* lány. Bandi elhajította és ottfelejtette. Vagy egyszerűen nem is akart elmenni. Hirtelen mégis elunta magát. Várni valakire, aki már nincs?

– Kezit csókolom.

– Szervusz, Tímea.

Nos, hát itt a kis Timi. Őt mindig felvitte abba a kis emeleti szobába. Őt, és senki mást.

A Faragó Panni is szeretett volna bejutni. De hát neki nem sikerült. Bandi az ajtóban kapta el. Kipenderítette.

Az asszony közben megitta a teáját. Valahonnan a magasból hallotta Tímeát.

– Töltsék még egy csészével?

– Nem, köszönöm. – Majdnem hozzátette. – Miért nem ülsz le?

Vagy mégis hellyel kínálta? Olyan kellemes, otthonos hangon? Ugyan! Ostobaság!

Az az üres csésze szemben az asszonnyal. Senki se ivott belőle. És nem is ült előtte senki. Az asszonynak nincs asztaltársa.

A lány az üres csésze mögött. Oly félénken kuporgott. Keze végigcsúszott a csésze fülén. Közelebb húzta magához. Távolabb tolta. Egy hang az asztal túlsó feléről:

– Játszol, Timikém?

Megrázta a fejét.

Az asztal alá rejtette a kezét.

Tímea, alig hallhatóan:

– A Bandi próbára ment, délelőtti próbára.

– És ezt komolyan mondog?

A lány meg se hallotta. Vagy nem akarta meghallani? Lassan az ajtó felé húzódtott.

Majd megint az asszony fölé hajolt.

– Nem szerette azt a darabot. Utálta. Hányingert kapott tőle.

– Hát az biztos.

– Tetszett olvasni?

– Képzeld! Nekem is megmutatta.

– Hát persze, az csak természetes.

– Igen, Timi. Az csak természetes.

– Az egészszet a Puhakalaposból emelték át. Tiszta utánérzés.

Utánérzés. Ezt a Banditól hallotta. Az asszony várt. Figyelt. Talán kibukik még valami a lányból, amit a Banditól kapott. Néhány szó vagy mondat...

– Tetszik tudni, a Bandi dührohamot kapott.

A nő bólintott. Majd váratlanul bedobott egy kérdést:

– És addig?

– Mi az, hogy addig?

Ő meg, mint egy szigorú tanárnő.

– A roham előtt? Összebújt veled? Az ölébe vett? Az orrodát csavarta?

– Hát igen. Az orromat csavargatta.

– És te hagytad.

– Hagytam.

Sivítás a ház mélyéből. Pillanatnyi csönd. Majd ahogy egy gyerek felzokog. Rázza a zokogás. Fájdalmas üvöltés. Hüppögés. Hosszan elnyújtott nyüsztés. El-elcsukló sírás. Ez már a kimerültség. De azért nem hagyta abba. Nem tudta abbahagyni.

A lány rémülten elkapta az asszony vállát.

– Ezt nem lehet! Így verni egy gyereket!

– Ez a Golyó.

– A Golyó?

– A Szabadiék kutyája.

- És így verik?
- Senki se veri. Magára hagyják.
- Úgy tetszik érteni, hogy bezárják a lakásba?
- Úgy tetszem érteni. Reggel elmennek, és csak valamikor késő este jönnek haza. Bizalmatlanul nézte azt a kezét a vállán.

Tímea megérezhetett valamit. Lecsúsztotta a kezét. Közben mintha megtörölte volna valamiben. Láthatatlan törölközők lógtak a levegőből.

– Ő pedig nagyon szereti a gazdáit. És nagyon nem szereti, ha egyedül hagyják egy bezárt lakásban.

– Nem lehetne valahogy kiszabadítani? Ha mondjuk a házmesternél lenne egy *olyan* kulcs?

- A házmesternél nincs egy *olyan* kulcs. És légy szíves, ne csinálj nekem terveket.
- Persze, bocsánat.
- És ne kérj örökké bocsánatot.

Könnyed futás a gangon. Lány nevetés.

– Apu! Kriszti! Hol vagytok?

Golyó végigrohan az előszobán szédítő iramban. Egy láthatatlan, de annál félelmetesebb ellenfél. Hirtelen leáll, mint aki többé mozdulni se tud. És most már csak úgy önmagába csavarodva.

– Elárulnád, hogy még meddig nyomogatód az orrodad?

A lány az asztal körül járkált, az orrát nyomogatta. Hirtelen megállt.

– Hát ezt azért nem lett volna szabad!

– Miről beszélsz?

– Miről! Miről! Arról a szemérről! – Kifújta magát. – De hiszen el tetszett olvasni.

– Ezt már megbeszéltük.

– Fércmű.

Az asszonyban felderengett valami fájdalmas mosoly. Fércmű. Ő mondta így.

– Valami Winkler Béla írta! Írta? Összelopkodta!

– Hát akadnak ilyen Winkler Bélák.

– Akadnak.

Csend ereszkedett a szobára.

– Bandi nem is játszott a hotelportás szerepét. Egy-két próba után visszaadta.

– Vagy már az se érdekelte. Csak nekem mondta, hogy azért még benéz. Lehet, hogy csak nekem mondta?

– Hát...

Hallgattak mind a ketten. Majd Tímea, olyan lelkesen;

– Az a szerep igazán nem volt méltó hozzá! Tetszik tudni, a Puhakalapos sikere után!

– Na persze! Hát egy olyan siker után...!

– Ki akarták vinni Angliába! Igen! Igen! Szerződést kapott! A darab nem izgatta őket! Csak a Bandi!

– Igazán?

– Amerikában is érdeklődtek.

– Persze, persze. – Bólintott. És megismételte: – Csak a Bandi.

– De hát...

– Azt hiszem, ezzel be is fejeztük.
A lány megrándította a vállát, és valami olyan pimaszsággal.
– Azért hadd mondjak el egy mesét.
– Mesét? Miféle mesét?
– Majd meg tetszik hallani.
– Talán te írtad?
– Még az is lehet. – Majd olyan kislányos hangon. – Ki van a dunsztosüvegben? Egy fáradt szörnyeteg? Már kimászni sincs ereje, és egyáltalán...
– Hát itt szépen abbaahagyod. Nem érdekel a szörnyeteged.
– A Bandi biztosan meghallgatná.
– Ő már nem hallgat meg semmit.
Elnémult.
Nesztelenül kinyílt az ajtó.
Bandi nem jött be. Éppen csak beszólt.
– A halálesetem... azt kell pontosítanom.

Kányádi Sándor

NÉGY RIADT SOROCSKA

növekvőben a vérszomj
növekedőben az ódaigény
mi lesz veled szegény
szegénylegény

VÁRATLAN SÁRGA

*Márkos András UNERWARTETES GELB
című képe alá
elegyes rímekkel gépi betűkkel
tizennégy sor legfőbb tizenkét cicero*

váratlan megjelent a
váratlan sárga
s belesárgult a menta
és véregyvelegü
váratlanságba

elhernyóztak a feketék
s összegubancolódtak
hanyatt esett egy T betű
feketénél is feketébb
lett mikor lezsíróztak
vállamon eddig egyezer
évet cipeltem görbeteg
s lettem váratlan négyezer
esztendősnél is öregebb

Kolozsvár, 1993. június 23.

TOJÁSHÉJ-FÖLIRAT

kezdem szégyellni a nevem
mert mint a halál kitakar
még elstutogni sem merem
mennyre ősi és magyar

még fenekükön a kakukk-
tojáshéj de már turulok
magyar uraim én maguk
között lenni már nem tudok

Orbán Ottó

ERKÉLYEMRŐL A KILÁTÁS

*Vak Pali, Vak Pali
mindent lát,
szemüvegen át
kutya valagát,
a fekete pulikutya
vili-valagát.
Át, át, át,
vivát, vivát, vivát!
A puli fekete
vili-valagát.
Nahát, nahát!
(Városi folklórszöveg
a Rákóczi-indulóra)*

1. AZ ÚJ ELIT

Mohó és műveletlen. Ezen a földön az államkincstár
nyelve-szakasztott bronzharangként, századok óta kong az ürességtől
(ha nem, gyorsan kiraboljuk, közadakozásból
emlékművet emeltetünk magunknak, hogy dicsőségünk örök időkre fennmaradjon,
s nyomás a koronaékszerekkel Sztambul vagy New York felé)...
A fölül kerülő tehát könyékig nyúl a fazékba, *amit ma megehetsz, az a tiéd!* –
fiatal még a szerzésben, vagy éppenséggel túl öreg,
és azt hiszi, hogy már úgyszólván mindenről lekésett...
Hajigálódzhat az eszme a forradalom lángcsóvjával, a tűz nem fogja a tartószerke-
zetet.

A jogállam szemérmes szűz, de szorgosan tanul a maffiától,
és bár gépfegyverét paragrafusok dús bokrába rejti,
ő is szitává lövi veszélyessé váló vetélytársait;
cuius religio, eius regio, susogja:
ki igaz urat szolgál, azé a zsozsó...

2. A KÖZNÉP

Velük ki érne rá törődni? Nekik nem hoznak változást
a forradalmak és a rendszerváltozások.
Ők lenn születnek és lenn is maradnak;
számon kívül, mint Ixion az alvilágban,
örökös hányingerrel küszködve hétköznapjaik bőszen kerekén;
róluk szaval mindig is Isten küldötte, a honmentő, miközben
törvényt hoz – krokodilkönnyet hullatva – ellenük.
Mit számít nekik az, hogy vers siratja el őket,

mint halottaikat a falusi ravatalozóban
a fekete fejkendős, sikoltozó öregasszonyok?
Életük pötty egy katicabogáron;
az gondol egyet, szárnyra kap, elrepül –
csikorgó csontjaikat egy-két évszázad megőrli...
Sötét, ameddig elláthatsz, lélek, sötét...

Boris Maruna

ARS POETICA II

Hálátlan úrnót szolgállok, hasztalan fecserlem adómat.
Hajtok mint az örült, kerülgetem a városi rendőrt.
Túlmunkát vállalok hogy fizessem szeszélyeit,
Hogy elkerüljem villámló szeme pogány nyelve haragját,
Hogy el ne hagyjon, föl ne pakolja háztartásomat.

Hallom olcsó kocsmákban biliárdozik éjszakánként.
Feslik a varrásoknál, többet eszik a kellesténél.
Fulladásra, szívgyengeségre panaszkodik folyton.
Ha valamit mondok, biztos hogy megsértem vele.
Néha egy álló hétig nem áll szóba velem.

Néha hét nap és hét éjszaka nem jön haza.
Kétségbeesésemben a hajamat tépem ilyenkor,
Nem alszom, nem fekszem le és nem kelek fel; számadást
Készítek, a legrosszabbra gondolok. Ugyanott
Tartom a revolvvert meg az óvszert, a párnám alatt.

Aztán megáll az ajtóban, mintha mi se történt volna.
Játssza a ringyóhajlamú dévaj nagyságos asszonyt.
Én meg rohanok mint a bolond italért virágért,
Noha jól tudom, hogy túl fog élni ez a boszorkány,
És éppoly nyomorúságosan végzem, mint elődeim.

Köztünk rég nincs szerelem, ha volt is egyáltalán,
Csak mérhetetlen keserűség tátong mint száraz szakadékszáj:
Ama mérhetetlen térségek csillagzó pora
És ez a lelki üresség amit a szavak pókhálója fon át
Végeérhetetlen sóhajok láthatatlan függőhídjaként.

MARX HALOTT

Marx halott
 Nietzsche utoljára
 Kopogtatott a kapukon
 Lenin fölszállt egy gyorsuló vonatra
 A szomszédasszonyom nyirkos
 Lábközzel ébred mindazonáltal
 Azt állítja hogy álmai
 Cáfolják Freudot
 Végül Mao is átúsztá
 A Sárga-folyót
 Rockefeller gyanús
 Körülmények között kiszenvedett
 Hamarosan elmegy Sartre
 Hamarosan Krleža is befordul
 A sarkon
 Az őszi szél hamarosan
 Besöpri avarral
 Az utolsó fiákert.
 Én meg az ágyban reggelizem
 A Playa Mazatlan hotelban
 És hallgatom hogy csordogál
 A langyos szubtrópusi
 Eső az ablakon
 A kaktuszok kövér húsán
 Bejön a szobalány és zavartan nevetgél
 Úgy tűnik akar valamit
 Azt mondja Rosa Albának hívják
 Én *hermanitán*nak szólítom
 Eszem a reggelimet
 Lábát életkorát mellét latolgotom
 És azon vivódom magamban
 Tegyek
 Vagy
 Ne tegyek
 Neki ajánlatot

 Nekem még nem jött el
 Az időm.

Csordás Gábor fordításai

(Boris Maruna 1940-ben született Zágrábban; 1960–1990 között emigrációban élt.)

Italo Calvino

A JAGUÁR-NAP ALATT

Szénási Ferenc fordítása

Oaxacát Uahakának kell ejteni. A szálló, amelyben laktunk, egykor Santa Catalina kolostora volt. Egy képre figyeltünk fel először; a presszó előtti kis teremben függött. A presszót úgy hívták: *Las novicias*. Sötét tónusú festmény volt, fiatal apácát és idős papot ábrázolt; egymás mellett álltak, kezük, melyet kissé távol tartottak törzsüktől, csaknem összeért. Merev tartásuk nem Settecento-képre vallott: a koloniál stílus sete-suta bájával megfestett alakjuk zaklatottságról, görcsös, elfojtott szenvedésről árulkodott.

A kép alsó, sötét sávján hosszú magyarázó szöveg fehérlett, sűrű sorokban rótt, szálkás, dőlő betűkkel. Az ábrázolt alakok életét és halálát beszélte el ájtatos szavakkal; a papét, aki a kolostor káplánja volt, s az apácáét, aki a priorissza tisztét töltötte be (nemesi család leánygyermekéként tizenhét évesen lépett be a rendbe). Azért örökösték meg őket együtt, mert így kívánta az a különleges szeretet (a szó a fennkölt spanyol szövegben földöntúli vágyat jelentett), amely az apátnőt és gyóntatóját harminc éven át egybekötötte; az a páratlanul erős szeretet (a szöveggörnyezet itt is magasztos régiókba emelte, de már nem zárta ki az érzékiséget), amely a pap halálakor a hús esztendővel fiatalabb apátnőt oly mély bánatra indította, hogy egyetlen nap alatt megbetegedett, s szó szerint belehalt szeretetébe (itt már valamennyi jelentésárnyalat át-sütött a szövegben); ekképpen sietett gyóntatója után a mennybe.

Olivia, aki jobban tud spanyolul, mint én, segített kibogozni a történetet, rávezetett egy-egy homályosabb kifejezés értelmére, s ennél többet nem is beszélünk olvasás közben, és utána sem, mert az a mély tragikum vagy ha úgy tetszik boldogság, amely a szöveg mögül fölsejlett, nem kívánt semmiféle magyarázatot; s volt benne valami, ami félelemmel, sőt szorongással töltött el, vagy még inkább: nyomasztott bennünket. Ha megpróbálnék számot adni érzéseimről, azt mondhatnám, valami hiány, valami emésztő úr támadt bennem, ám hogy Olivia mit érzett, azt nem tudhatom.

Aztán Olivia mégiscsak megtörte a csendet. – *Chiles en nogadát* ennék – mondta. S mint két holdkóros, aki csöppet sem biztos abban, hogy a földön jár, elindultunk az étterem felé.

Ekkor váratlanul, ahogyan az emberi együttélés legszebb pillanataiban történni szokott, megvilágosodtak előttem Olivia gondolatai, szavak nélkül is megértettük egymást. Mert ugyanazok az emlékképek kavarogtak az én fejemben is, csak épp kuszában, homályosabban, s így Olivia nélkül el sem jutottak volna tudatomig.

Mexikói utunk ekkor már több mint egy hete tartott. Pár nappal azelőtt Tepetzotlánban jártunk, s egy ottani étteremben, amelynek asztalai szintén egy kolostor kertjében, narancsfák alatt voltak felállítva, apácák eredeti receptjei szerint készült ételekből válogathattunk (legalábbis ezzel csábítottak). *Tamál de elotét* rendeltünk, azaz hánccsal együtt párolt kukoricakorpa főzeléket, sertésvagdalltal és csípős paprikával, utána pedig *chiles en nogadát*, azaz vörösesbarna és kissé ráncos bőrű apró paprikákat zölddió-mártással, melynek pépes masszájában édeskésé szelidültek a pikáns és fanyar ízek.

Attól fogva, ha apácákra gondoltunk, mindig ez a gondosan kimunkált és merész konyhaművészet jutott eszünkbe, amely az ízek különleges polifóniáját hozza létre, meghökkentő modulációkat és akkordokat teremt, olyan disszonáns hangzatokat, melyek a sohasem volt és a soha meg nem ismételtető benyomását keltik, s tökéletesen uralják érzékeinket.

Amikor Olivia az apáca-ínyesmesterek receptjeiről kérdezősködött, mexikói barátunk, akit Salustiano Velazcónak hívtak, halkabbra fogta hangját, mint aki takargatni való titkokat árul el. Megszoktuk tőle ezt a hangot, azaz hogy megszoktuk *ezt is*, mert amikor nekibuzdult, és mesélni kezdett (országja történelméről, szokásairól, tájairól kiapadhatatlanul ontotta az ismereteket), olyan hévvel szónokolt, mintha toborzóbeszédet tartana, vagy olyan gúnyos éllel sorolta a tudnivalókat, mintha célzások és utalások egész hálóját szőné köréjük.

Olivia megjegyezte, hogy ilyesfajta ételek készítése többórai munkába kerül, s hosszas kísérletezést, ezernyi apró módosítást feltételez. – Vagy tán örökké a konyhában foglalatostkodtak ezek az apácák? – kérdezte hitetlenkedve, s elgondolta, hány és hány emberélet kell ahhoz, hogy kigondolják az adalékanyagok egy-egy új keverékét, megtalálják a helyes arányt, türelmesen végigpróbálják az összes variációt, s végül az így szerzett pontos és minden részletre kiterjedő tudást továbbörökítik.

– *Tenían sus criadas*, velük voltak a cselédek – felelte Salustiano, s elmesélte, hogy a nemeskisasszonyok cselédlányaikat is magukkal hozták, amikor beléptek a rendbe; ha tehát az apácák a torkosság e világi élvezetének akartak hódolni – márpedig más e világi élvezetnek nem hódolhattak –, serény és fáradhatatlan kukták egész hada állt rendelkezésükre. Nekik csak annyi dolguk volt, hogy megálmodják, kidolgozzák, ellenőrizték és tökéletesítsék receptjeiket, falak közé szorított fantáziájuk leleményeit; fantáziájuk pedig igen sokfelé ágazott, mert volt köztük szelíd és lobbanékony, zárkózott és ellentmondásos természet; olyan, aki a teljességre vágyott, mert könyveiben rajongó hítről és váratlan színváltozásokról, önfeláldozásról és szenvedésről olvasott; olyan, aki ellentétes vágyak közt hányódott, mert ereiben konkvisztádorok és indián hercegkisasszonyok vagy épp rabszolganők vére keveredett; de így vagy úgy, mind egyikük dús levű és tápláló saláták és gyümölcsök emlékét hozta magával, még ha a napszitta fennsíkokról jött is.

És nem szabad megfélemleni az egyházi építészetéről sem, amelynek díszletei között az apácák élete zajlott: ugyanaz a belső erő űzte-hajtotta ezt is a szertelenség felé, amely a konyhaművészetben a legcsípősebb csili paprikák tüzevel is a zabolátlan ízeket kereste. Ahogyan a koloniálbarokk tobzódott a díszekben, s istent ezáltal végletes és túláradó érzelmek gondosan kiszámított önkívületében jelenítette meg, ugyanúgy a minden ételhez aprólékos gonddal megválasztott, negyvenkétféle őshonos paprika tüze is lángoló eksztázisról tanúskodott.

Tepozotlánban megnéztük azt a XVIII. századi templomot, amelyet a jezsuiták építettek szemináriumukhoz (ám alighogy felszentelték, el kellett hagyniuk, mert örökre kiűzték őket Mexikóból): aranyban és élénk színekben pompázó, forgatagomatványos barokk díszlettemplom volt, szárnyas angyalokkal, girlandokkal, virág- és csigadíszekkel teletszólva. De hát a jezsuiták az aztékokkal akartak versenyre kelni, akiknek templom- és palotamaradványai – Quetzacoatl királyi palotája! – szüntelenül azt hirdették, hogy a grandiózus ábrázolóművészet magával ragadó erejére egész birodalmat lehet építeni. A száraz, magaslati levegőben a hajdani versengés szelleme érződött, a dél-amerikai és a spanyol kultúra örök vetélkedése: melyikük képes kép-

ráztató igézetével erősebben hatása alá vonni az érzékeket; s ez a versengés az építészetről a konyhaművészetre is átterjedt, oda, ahol a két kultúra már összefonódott, helyesebben ahol az anyaföldben termett fűszerek erejével a legyőzöttké kerekedett felül. Fehér apácaujjak és cserzett laikusnővér-kezek az új spanyol–indián kultúra konyhaművészetét is hadszíntérré változtatták; a fennsík ősi isteneinek vadállati kegyetlensége és a barokk kori vallás túlbujánzó művészete harcolt az ízekben...

A vacsoramenüben hiába kerestünk *chiles en nogadát* (a gasztronómiai szókincs városonként változott, újabbnál újabb nevek, más és más ízek várták az utazót), találtunk viszont *guacamolét* (azaz avokádókörtéből és hagymából készült sűrű, krémszerű pürét, melyet ropogós *tortilladarabkákkal* kellett kimártogatni; Mexikó nemzeti gyümölcsének, a világszerte torzított néven, avokádóként ismert *aguacaténak* húsos lágy-sága és a *tortilla* szikkadt keménysége keveredett benne, ráadásul a *tortilla* nemcsak kontrasztot adott, hanem a maga százféle aromájával egyszersmind a semleges íz érzetét keltette); s találtunk *guajolote con mole poblanót* is (azaz pueblai mártással körített pulykát: ez a mártás a legnemesebbek közül való – Montezumának is ezt találták fel –, rendkívül munkaigényes, elkészítése legalább három napba telik, s igen sokféle alapanyagból áll: négyféle paprika kell hozzá, azonkívül fokhagyma, vöröshagyma, fahéj, szegfűszeg, bors, köménymag, koriander, szezámfű, mandula, mazsola, amerikai mogyoró és egy csipetnyi kakaópor); s végül találtunk *quesodíllast* is (ami szintén *tortilla*-féleleg); keltészta-formára hizlalt sajtból, darált húsból és sült babból készül).

Olivia egyszerre mintha megfeledkezett volna a rágásról, állkapcsát végtelen lassúsággal mozgatta, s tekintetét egyetlen pontra szegezve minden idegszálával befelé figyelt. Mexikói utunkon étkezés közben figyeltem meg arcán ezt a feszült várakozást; ajkától indult ki, s táguló-szűkülő orrcimpájára terjedt át. (Az orr, különösen ha olyan kecses és finom vonalú, mint Oliviáé, kevésbé mozgékony; ha picikét megnyúlik, mindjárt keskenyebb lesz, ha pedig kitágul, ívéből veszít.)

Szavaimból arra lehetne következtetni, hogy Olivia evés közben tudomást sem vett a külvilágról, teljesen átadta magát az ízek élvezetének, holott valójában minden rezdüléséből sugárzott a vágy, hogy beavasson abba, amit érez, hogy valamiképp beszéljen: az ízek nyelvén velem vagy mindkettőnk ízlelőszervei nyelvén az ízekkel.

– Érzed? Érzed ezt? – kérdezte átszellemülten, mintha metszőfogaink egyszerre vájtak volna ugyanabba a falatba, s nyelvünk receptorai ugyanazt az aromát érzékelték volna. – *Xilantro*. Ez csak *xilantro* lehet. – Azt a zöldségfélélet emlegette, amelyet ottani nevééről nem tudtunk teljes bizonyossággal azonosítani (talán kapor volt?), de azt tudtuk, hogy ha egy mégoly vékonyka szál kerül is kanalunkba, orrunkat máris mámorító, enyhén csípős bizsergés járja át.

Jólesett, hogy Olivia igyekszik megosztani velem élményeit, mert igyekezetéből azt olvastam ki, hogy nélkülözhetetlen vagyok neki, s hogy az élet örömeit csak velem együtt tudja élvezni. Lám, gondoltam magamban, egyéniségünk mégiscsak a házastársi szövetségben teljesedik ki. És ez az újabb bizonyíték most különösen jókor érkezett, mert amióta Mexikóban voltunk, testi párbeszédünk alábbhagyott, azt is mondhatnám, elcsitult; persze az ilyesmi múltó jelenség, nem kell nagy jelentőséget tulajdonítani neki, a szokásos érzelmi hullámmáshoz tartozik, amely minden tartós együttélésre jellemző. És azt is észre kellettennem, hogy Olivia jellegzetes megnyilvánulásai – nekihevülései és ellankadásai, vágyai és izgalmi – újból föltámadnak, s a régi hevességgel játszódnak le szemem előtt, csak épp nem a házastársi ágy, hanem a terített asztal a színterük.

Egy-két napig azt hittem, hogy égő szájjpadlásunk előbb-utóbb többi érzékszervünket is föltüzeli majd. Tévedtem. No igen – gondoltam ekkor (s egyáltalán, amit most mondok, mind akkori önmagunkra érvényes, nem tudom, mit gondoltak volna mások vagy akár más lelkiállapotban mi magunk) –, afrodisziákum ez a konyha, annyi szent, de csakis a maga hatókörében, vagyis olyan vágyakat ébreszt, amelyek kizárólag ott keresnek kielégülést, ahonnet származnak: újabb és újabb ételek fogyasztásában, hogy ettől azután még inkább föllángoljanak.

A legjobb úton haladtunk tehát ahhoz, hogy megértsük, milyen természetű lehetett a prioritásra és a káplán szerelme, amely a világ szemében és önmaguk előtt is a legszűzibb szeretetnek látszhatott, ám a szemérmes és rejtőzködő cinkossággal átélt közös izélmények nyomán mérhetetlen érzékiség gyűlhetett föl benne.

Cinkosság: mihelyt kimondtam magamban a szót, s nemcsak az apácára és a papra, hanem önmagunkra is értettem, lelki egyensúlyom helyrebillent. Mert ha Olivia ugyan cinkostársat keres bennem mindinkább elhatalmasodó gasztronómiai szenvedélyéhez, akkor minden aggodalmam fölösleges, egyenjogú viszonyunk nem került veszélybe. Az volt ugyanis az érzésem, hogy az utóbbi napok ízelemzéseiben Olivia statisztaszerepet osztott rám, az elmaradhatatlan szolga szerepét, aki, ha kell, tanúként, ha kell, bizalmasként, ha kell, örömeiben osztozó kerítőként áll mellette inyeskapcsolataiban. Elűztem hát ezt a nyugtalanító gondolatot, amely ki tudja hogyan fészkelte be magát agyamba; hiszen a mi cinkosságunk nem is lehetett volna teljesebb, éppen azért nem, mert más és más módon éltük át ugyanazt a szenvedélyt, úgy, ahogy alkatunk diktálta: Olivia fogékonyabb volt a rejtett finomságokra, és emlékezetében is tisztán és világosan elkülönültek a részletek, én pedig, a szavak és fogalmak embere, helyette is megfogalmaztam élményeinket, felvázoltam a földrajzi útvonallal párhuzamos belső utak vonalát.

Az egyik megállapításom – amit azután Olivia is nyomban magáénak fogadott el (de az is lehet, hogy éppen ő sugallta, s én a saját szavaimmel csak megismételtem) – épp az volt, hogy az igazi utazás, minthogy egy „rajtunk kívüli”, mindennapi környezetünkötől eltérő világ befogadását jelenti, magában foglalja a táplálkozás gyökeres megváltoztatását is, az idegen ország flórájának, faunájának és kultúrájának mohó habzsolását (nemcsak a másfajta főzési és izesítési szokásokét, hanem például a gabona őrlésére vagy az étel kavarására használt másfajta eszközökét is), éppenséggel úgy, hogy szánon, nyelöcsövünkön át bekebelezzük. Manapság, amikor az ember a tévé jóvoltából karosszékben ülve is megismerheti a látható világot, az utazásnak csak így van értelme. (És ne mondja senki, hogy ennyi erővel akár nagyvárosaink egzotikus éttermeibe is betérhetünk, mert ezek az éttermek oly mértékben meghamisítják azt a konyhát, amelynek nevét viselik, hogy az így szerzett élményt még csak nem is dokumentumfilmhez, hanem inkább stúdiódíszlethez hasonlíthatnánk.)

Mindez persze nem jelenti azt, hogy utunk során ne néztünk volna meg minden fontos látnivalót (s bizony, jutott belőlük elegendő, mennyiségre és minőségre is). A másnapi programban például a Monte Albán-i ásatások megtekintése szerepelt, s az idegenvezető a megbeszélte időben le is fékezett kis buszával a szállodánk előtt. Ezek a napszitta, kietlen tájakon nőnek a *mezcalt* és a *tequilát* termő agávék, a *napalok* (azaz fügekaktuszok) s a tükés *cereusok* és a kék virágú *jacarandák*. Az út hegyek közt kúszik a magasba. Monte Albán romtemplomok, domborművek, hatalmas lépcsősorok és emberáldozatra emelt pódiumok együttese, hegyek övezte völgykatlanban. Mindazt, ami benne borzongató, magasztos és misztikus, jószerivel elnyeli a turizmus, amely

előírásos viselkedésre, a hajdani rítusok szelidebb válfajára készíti az utazót. A lépcsősort bámulva megpróbáljuk magunk elé képzelni a kőkést emelő papokat s a főlhasított mellkasokból bugyogó forró vért...

Monte Albánban három civilizáció épült egymásra ugyanazokból a kövekből: a zapotékok az olmékok építményeit rombolták földig és építették újra, a mixtékok pedig a zapotékokét. Az ősi mexikói társadalmak kőbe vésett naptárai ciklikus és fatalista időszemléletről árulkodnak: a világnak ötvenkét évenként vége szakad, az istenek meghalnak, a templomok elpusztulnak, minden égi és földi teremtmény új nevet kap. Meglehet, hogy az három nép, melyet a történelem úgy tart számon, mint e földterület egymást követő gazdáit, valójában egy és ugyanazon nép volt, csak épp történelmét háromfelé szabdalják a domborműveken megörökített vérvivatarok. Lám, itt sorakoznak, hieroglifákba vésvé, az elfoglalt települések, mellettük isteneik ábrája, fejfelé; amott meg a láncra fűzött foglyok s a levágott fejek láthatók...

Vezetőnk, akit az utazási iroda mellénk rendelt, egy Alonso nevű, olmék (mixték? zapoték?) figurára emlékeztető, tömpe arcú óriás, széles gesztusokkal igyekszik szemléltetni, mit ábrázol a világszerte *Táncolókként* ismert dombormű. Tulajdonképpen csak néhány figurája táncol (Alonso tesz néhány tánclepet), az álló alakok, akik szemellenzöt formálva kezükből az égboltot fürkészik, inkább csillagászok lehetnek (Alonso utánozza mozdulatukat), a többiek pedig mind vajúdó vagy szülő asszonyok (Alonso szemléletes pózba ereszkedik). Megtudjuk, hogy ez a templom a könnyű szülésért fohászkodók temploma volt, s a domborművek minden bizonnyal engesztelő ábrák. Ami pedig azt illeti, a tánc mágikus erejét is felhasználták a szülések megkönnyítésére, főleg amikor a csöppség lábbal előre született (Alonso igyekszik bemutatni a mágikus erőt). Egy jeleneten császármetszést is megörökítettek, az egész ábra egyetlen hatalmas méh és méhkürt (Alonso, ha lehet, még az eddigieknél is közönségesebb: a teljes női anatómiát demonstrálva bizonygatja, hogy az efféle sebészi beavatkozás a születést a halállal egyesítette).

Idegenvezetőnk szemléletes előadásában minden jelenetsor mögött kegyetlenséget éreztünk, mintha az áldozati templomok hangulata minden emberi gesztusba, minden gondolatba beivódott volna. Mindenről a véres szertartások jutottak eszünkbe: a csillagok állásából állapították meg a legalkalmasabb időpontot, örömtáncsal kísérték az aktust, s mintha még a születések is a fogolyszerző háborúkhöz szolgáltattak volna újabb katonákat. Hiszen a futó, birkózó, labdázó alakok sem békésen versengő atléták, hanem hadifoglyok, akik azért vetélkednek, hogy eldöntsék, melyikük lépjen az oldalra elsőnek.

– Azt áldozták föl, aki a versenyben alulmaradt? – kérdelem Alonsótól.

– Dehogyan – feleli sugárzó arccal. – Azt, aki győzött! Ha valakinek obszidiánkés hasíthatta föl mellét, azt nagy kitüntetés érte! – s mint az olmékok jeles leszármazottja, kötelességének érezte, hogy most már ne csak az ősi népekről szerzett tudományos ismereteit fitogtassa, hanem fennen szárnyaló hazafiúi lelkesedéssel áradozzon arról, miként mutatták fel a napnak a még lüktető emberi szívet, hogy minden reggel eljőjön és beragyogja a világot.

Ekkor szólt közbe Olivia. – És mit csináltak az áldozatok testével? – kérdezte.

Alonso elhallgatott.

– Arra gondolok – magyarázta Olivia –, hogy vajon mit kezdtek azokkal a testrészekkel, zsigerekkel, amelyeket annak rendje és módja szerint följánlottak az isteneknek. Elégették őket?

Nem, nem égették el.

– Az isteneknek szánt adományt mégse földelhették el; nem hagyhatták, hogy elrothadjon...

– *Los zopilotes* – felelte Alonso –, a keselyűk: ők tisztították meg az oltárokat, ők vitték föl az égbe az áldozati ajándékokat.

A keselyűk... – Minden egyes alkalommal? – faggatózik tovább Olivia érthetetlen makacssággal.

Alonso himez-hámoz, igyekszik másra terelni a szót, sietve megmutatja a föld alatti átjárókat, melyeken a papok, rémítő álarcaikat felöltve, átmehetnek a templomokba. Volt ebben a nagy pedagógiai buzgalomban valami visszatetsző, mert arról árulkodott, hogy tanítómesterünk leegyszerűsített tananyagot kíván a mi együgyű és avatatlan koponyánkba verni, miközben ő maga többet tud, olyasvalamit, amit féltékenyen őriz, amit titkol előlünk. Ezt érezhette Olivia is, alighanem ezért nem szólt többé egy árva szót sem az egész kirándulás alatt, s hazafelé, a zötyögős dzsipben sem.

A kanyargós úton – egymással szemben ültünk – igyekeztem elkapni Olivia tekintetét, de vagy azért, mert a dzsip nagyokat zökkent, vagy azért, mert az én üléssem alacsonyabb volt, szeme helyett mindig a fogaira tévedt pillantásom (töprengő arcán ajka picit szétnyílt), s először fordult elő, hogy fogai nem felragyogó nevetését jelentették nekem, hanem pusztá rendeltetésüket: húsba vájó, daraboló, tépő alkalmatlanságot. S mintha csak szeméből próbálnám gondolatait kiolvasni, úgy bámultam éles, erős fogait, s valami fojtott vágyat, valami várakozásfélét éreztem.

Amikor visszaértünk a szállóba, s elindultunk szobánk felé, amely a másik épület-szárnyban volt, ezért a nagytermen át (az egykori kolostorkápolnán át) vezetett hozzá az út, furcsa morajra lettünk figyelmesek: mintha millió patakból, örvényből, szökőkútból csobogott, bugyogott, zubogott volna a víz. S amint közeledtünk, ez az egybe mosódó moraj mindinkább csipogásból, csivitelésből, madárfüttyből és trillából hangszerelt egyvelegre szakadozott, mintha egy röptetőbe zárt, verdeső madársereglet várt volna ránk. A küszöbről azután (a folyosó és a terem közt pár lépcsőfoknyi szintkülönbség volt) tavaszi színekben pompázó kalaperdő tárult szemünk elé: a terített asztalokat véges-végig kalapos hölgyek ülték körül.

Mexikóban elnökválasztási kampány folyt, s a hivatalos jelölt felesége impozáns méretű teadélutánon látta vendégül Oaxaca előkelő hölgyeit. A tágas, visszhangos boltívek alatt háromszáz mexikói asszony tereferélt; az ő zsidongásuk, no meg a teáscészekben csörömpölő kanalak és a tányérokhoz koccanó tortakések keltették a rendkívüli, lenyűgöző hanghatást. Egy transzparensről kerek arcú, sima, fekete hajú asszony hatalmas, színes arcképe tekintett le, kék ruhájának begombolt gallérjával nem sokban különbözött Mao Ce-tung elnök közismert portréjától.

Ahhoz, hogy kijussunk a kerengőbe, a lépcsőházunkhoz, utat kellett törnünk az asztalok között, s amikor már a terem végében jártunk, egy maroknyi férfitársaság egyik tagja fölugrott az asztal mellől, és tárt karokkal sietett felénk. Salustiano Velasco barátunk volt, aki az elnöki stáb embereként a kampány valamennyi számottevő eseményén megjelent. Amióta eljöttünk a fővárosból, nem találkoztunk vele, így hát túlárado örömeben, hogy viszontláthat bennünket, és alaposan kikérdezhet (no meg egy percre kiszakadhat abból a körből, amely nőuralmával megingatta férfifensőségen nyugvó gáláns magabiztosságát), odahagyta dízhelyét, s átkísért bennünket a kerengőbe.

Ám kérdezősködés helyett rögtön elkezdte sorolni, mi az, amit biztosan nem láttunk

kirándulásainkon, mert bizonyos dolgokat csak akkor láthattunk volna, ha ő is velünk van. Pontosan úgy beszélt, ahogy a szenvedélyes honismerők szoktak látogatóba érkező barátaikkal, s neki sem jutott eszébe, hogy az efféle jó szándékú buzgalom könnyen elveheti az utazótól kisebb-nagyobb úti felfedezéseinek örömét. A tiszteletre méltó nőegylet zsbongása a kerengőbe is elkísért bennünket, minden második szavunkat elnyelte, így aztán sohasem lehettem biztos abban, hogy Sebastiano barátunk nem azt kéri-e épp számon rajtunk, amiről egy perccel előbb meséltünk neki.

– Ma pedig Monte Albánban voltunk – siettem tudtára adni, jó hangosan – ...a lépcsősorok, a domborművek, az áldozati oltárok...

Salustiano szája elé kapta kezét, majd hirtelen meglódította; ez körülbelül annyit jelentett nála, hogy el sem tudja mondani, mennyire örül. Aprólékos régészeti és néprajzi fejtegetésekbe fogott, s én szívesen hallgattam volna magyarázatát, de a zsúr zenebonája elnyomta szavait. Taglejtéseiből és elkapott mondattöredékeiből megértettem, hogy az emberáldozatokról beszél, szent borzongással és áhítatos átéléssel bár, mégis másképp, mint faragatlan idegenvezetőnk, mert a kulturális hátteret is hozzáfűzi.

Olivia, aki fűrgé észjárásával jobban tudta követni Salustiano kiselőadását, ekkor egy kérdést tett föl, ha jól értettem, ugyanazt, amit délután Alonsónak is föltett: – ...amit a keselyűk otthagytak... azzal mi lett?

Salustiano gyors szemvillanással jelezte, hogy érti a kérdést, és ekkor én is ráeszméltem végre, mi rejlik mögötte; segített ebben az is, hogy Salustiano a jól ismert bennfentes-bizalmas hangnemre váltott, bár meglehet, csak azért, hogy suttogásával könnyebben áthatolhasson a sűrű zajfüggönyön.

– Ki tudja... A papok... Ez is hozzátartozott a rítushoz... Persze keveset tudunk... Titkos szertartások voltak ezek... No igen, a rituális lakoma... A pap eljátszotta az isten szerepét... vagyis az áldozat mint isteni eledel...

Ide akart volna kilyukadni Olivia? Ezt akarta volna kiszedni belőle? Mindenesetre ennyivel nem érte be: – És mit tudunk arról, hogy a lakoma...?

– Mondom, csak feltételezéseink vannak... Alighanem részt vettek rajta a főurak, a harcosok... Az áldozat ekkor már az istenség része volt, isteni erőt kölcsönzött... – Salustiano most picit kivárt, aztán büszkén, fennkölt drámaisággal tette hozzá: – Csak az a harcos nem nyúlhatott a húshoz, aki az áldozatot foglyul ejtette... Magába roskadva ült, és zokogott...

Olivia még mindig nem hagyta annyiban: – És a hús, amit megettek, a konyha, a szakrális konyha, az elkészítés módja, az ízek, ezekről mit tudunk? – Salustiano összehívta szemöldökét. A teázó hölgyek odabent még hangosabb purparléba kezdtek, Salustiano pedig egyszeriben túl érzékennyé vált a hanghatásokra: a terem felé intett, jelezvén, hogy ilyen zajban nem tudja folytatni. – Persze, biztosan megvolt mindennek a rendje... Ilyen ételt nem lehetett megfelelő ceremónia nélkül elfogyasztani... meg kellett tisztelni... becsülni kellett benne a nagy reményű ifjú áldozatot... becsülni az isteneket... nem olyan hús volt ez, amit csak úgy, önmagáért ettek, mint más, közönséges ételt... Ami pedig az ízét illeti...

– Úgy tartják, hogy rossz eledel volt...?

– Úgy tartják, hogy furcsa volt az íze...

– Netán fűszerezni kellett... valami csípőssel...

– Talán inkább el kellett nyomni azt az ízt... Tehát a többi íz csak arra kellett, hogy ezt az egyet semlegesítse...

Mire Olivia: – Mégis... a papok... nem hagytak hátra valami írást... útmutatást erről a konyháról...?

Salustiano a fejét rázta: – Rejtély az ő világuk... Ezernyi rejtély...

Ám Olivia, Olivia mintha sugallni akarna neki valamit: – Nem lehet, hogy az az íz... minden más ízén átütött...?

Salustiano szájához emelte ujjait, mintha csak meg akarná szűrni, amit mond: – Szakrális konyha volt... az elemek harmóniáját kellett hirdetnie, áldozatok árán elért iszonyú, égő, izzó harmóniát...

Hirtelen elhallgatott, mint aki úgy érzi, túlságosan messzire merészkedett, s mintha a lakoma emlegetése kötelességét juttatta volna eszébe, mentegetőzni kezdett: nem maradhat tovább velünk, el kell foglalnia helyét az asztalnál.

Az est leszálltaig kiültünk egy kávézó árkádjá alá, a *zócalóra*, azaz a négyzet alakú kis térre, amely minden gyarmatváros szíve; körülöttünk gondosan öntözött *almandrók* zöldelltek, melyek csak nevükben emlékeztettek mandulafákra. A kormánypárt elnökelőjét ünneplő papírzászlócskák és transzparenszek ünnepi hangulatot próbáltak kölcsönözni a *zócalónak*. Oaxaca előkelő családjai az árkádok alatt korzóztak. Amerikai hippik *mezcalt* árusító öregasszonyra vártak. Szakadt gúnyájú vándorkereskedők teregették a földre színes szöveteiket. Egy közeli térről vérszegény ellenzéki gyűlés megafonfoszlányait hozta a szél. Földön kuporgó kövér asszonyságok *tortillast* és zöld-ségféléket sütöttek.

A tér közepén, a pavilonban zenekar játszott, a látvány európai kisvárosi esték meghitt emlékét idézte föl bennem, rég volt idők rég elfeledett emlékeit. A föl villanó képek azonban érzéki csalódást keltettek: picit jobban körülnézve rájöttem, hogy megsokszorozzák a távolságot, térben és időben. A sötét ruhás, nyakkendő s indián zenészek rezenéstelen arccal szórakoztatták a szedett-vedett turistásereget, a fiatalnak öltözött, ragyogó fogsorú idős urakat és éltes dámákat, akik mintha örökkön-örökké nyárban éltek volna, meg a hajlott hátú, semmibe révedő fiatalokat, akik mintha mind arra vártak volna, hogy szóke szakállukat és dús fűrtjeiket belepje a dér, s durva szövésű öltözékükkel és batyuikkal úgy festettek, mint régi kalendáriumokban a tél hírnökei.

– Úgy látszik, végét járja az idő, a nap belefáradt abba, hogy reggelente fölkeljen; Kronosz, aki nem fal föl több áldozatot, lassanként kiszenved; összerosódnak az életkorok, az évszakok.

– Vagy tán csak bennünk hal meg az idő – felelte Olivia –, bennünk, akik fölfaljuk egymást, s úgy teszünk, mintha észre se vennénk, mintha már nem is éreznénk az ízeket...

– Csak nem azt akarod mondani, hogy az ízek... hogy itt azért használnak csípősebb ízeket, mert tudják... mert ők régen embert...

– Akárcsak mi, mind a mai napig... Csak már észre se vesszük, nem merjük tudomásul venni, úgy, ahogy ők tették egykoron... Ők nem misztifikálták a dolgot, nyíltan folyt a szörnyű rítus, addig lakmároztak, amíg lerágnivaló maradt a csontokon, ezért aztán az ízek...

– Azok, amelyek elnyomták azt a másikat? – kérdeztem Salustiano gondolatmenetét követve.

– Talán nem is lehetett elnyomni, és talán nem is kellett... Hisz különben úgy érezhették volna, hogy nem azt eszik, amit esznek... A fűszerezésnek talán épp az volt a szerepe, hogy kiemelje azt a bizonyos ízt, hogy méltó környezetbe illessze, megtisztelje...

Amikor idáig ért, pillantásom ismét a fogaira tévedt, pontosan úgy, ahogyan délután, hazafelé, a dzsipben. S ekkor ajka közül elővillant nyálban fürdő nyelve, mintha egy nem létező étel ízlelne meg. Olivianak már a vacsoramenü járt eszében.

Ez a menü – valamivel később, amikor hullámrácsos ablakú házikók közt sétálva rábukkantunk egy étteremre – kézművespohárban tálalt rózsaszínű lével kezdődött; úgy hívták, hogy *sopa de camarones* (ráklevés), és a belefőzött újabb csiliféleség, talán a híres-nevezetes *chile jalapeño*, irgalmatlanul csipőssé tette.

Ezután *cabrito* következett, azaz sült gödölye, amelynek minden egyes falata meglepetéssel szolgált, mert némelyik ropogott, némelyik meg puhán szétolvadt fogunk alatt.

– Nem eszel? – szólt rám Olivia, aki látszólag belefeledkezett az ízek élvezetébe, ám valójában most is mindenre odafigyelt, én viszont elgondolkodva bámultam őt. Az járt a fejemben, hogy milyen érzés lenne, ha fogai belevájnának húszba, s már éreztem is, hogy nyelvével szájpaddlásához emel, nyállal von be, majd pedig hegyes szemfogai alá lök. Szemben ültem vele, mégis úgy éreztem, hogy lényem egy darabkáját vagy tán az egészet szájában forgatja, ízekre tépi, szétmorzsolja. Szerepem mégsem volt teljesen passzív, mert miközben a fogai közt őrlődtem, éreztem, hogy én is hatok órá, olyan érzeteket keltek benne, amelyek érzékelő szemölcsöiből egész testébe átsugároznak, s így belőlem indul ki minden belső rezdülése. Kölcsönös és egész valónkát betöltő kapcsolat volt ez, elragadott bennünket, és vitt, sodort.

Magamhoz tértem, magunkhoz tértünk. Nagy élvezettel fogyasztottuk a fokhagymával, korianderfűvel, zöldpaprikával, olajjal, ecettel ízesített gyöngye levelű kaktuszfüge-főzeléket (*ensalada de nopalitos*), az utána következő rózsaszínű és pépes *maguay* nevű édességet (agávéból készül), a kancsóból töltögetett *tequila con sangritát* s a vacsora végeztével a fahéjas feketekávé.

Kiderült azonban, hogy ennek az étel közvetítette kapcsolatnak, amelyet el sem lehetett volna képzelni másképpen, mint terített asztal mellett, és amelyben én Olivia vágyainak beteljesülését láttam, maga Olivia csöppet sem örül, s még a vacsora alatt ki is fakadt ellenem.

– Ha tudnád, milyen unalmas vagy ilyenkor – mondta, ki tudja, hányadszor vetve szememre, hogy hallgatag vagyok, hogy mindig neki kell ébren tartania a beszélgetést. Főleg étteremben, együtt elköltött ebédnél hangzott el ez a vád, pontokba szedve; és bár igazságmagyát nem vonhattam kétségbe, házasságunk összetartóelemét is fölfedeztem benne, nevezetesen azt, hogy Olivia sokkal többet lát azonnal, sokkal többet fog fel és fogalmaz meg gyorsan, ezért én főképp rajta keresztül kapcsolódom a világhoz. – Folyton magadba süppedsz, képtelen vagy együtt élni a történésekkel, képtelen vagy megnyitni mások előtt, nincs benned egy szemernyi lelkesedés, és a másokét is folyton lehűtöd; rideg vagy, közönyös – és gyarlóságaim leltárát ezúttal egy új jelzővel is megtoldotta, vagy legalábbis olyannal, ami számomra új jelentést kapott –, azonkívül sótlan!

No lám csak, gondoltam magamban, sótlan vagyok, a mexikói konyha merészsége és fantáziája pedig arra kell Olivianak, hogy kedvére lakmározhasson belőlem; a legtüzebb ízeket fűszernek használja, sőt nélkülözhetetlen kommunikációs eszköznek, afféle hangosbeszélőnek, hogy lényemből táplálkozhasson.

– Lehet, hogy neked sótlan vagyok – védekeztem –, csak hogy vannak a paprikánál szelidebb, mértéktartóbb ízek is, és a finomabb aromák észleléséhez különleges érzék kell.

– A konyhaművészet arra való, hogy az ízeket más ízekkel hangsúlyozza – vágott vissza Olivia –, de ha egyszer az alapanyag szegényes, nincs az a fűszer, ami ízt adhatna neki.

Salustiano Velazco azt ígérte, hogy másnap maga visz el bennünket a turistaforgalmon még kívül eső ásatásokhoz.

Egy alacsony kőszobrot néztünk meg, amely mexikói régészeti zarándokútjainkról már jól ismert, jellegzetes alakot ábrázolt: félig ülő, félig fekvő *chac-mool* figurát: a majdhogynem etruszk pózban heverő, hasán tálcát tartó alak jámbor, esetlen bábanak látszott, pedig ilyen tálcán kínálták fel egykor az isteneknek az áldozatok szívét.

– Mi az, hogy az istenek küldönce? – próbálom megtudakolni Salustianótól, mit jelent pontosan az útikönyvben olvasott kifejezés. – Olyan szellem, akit az istenek küldtek a földre, hogy fölvigye nekik az áldozati eledelt, vagy épp az emberek titkos megbízottja, aki maga keresi fel tálcájával az isteneket?

– Nem tudjuk... – felelte Salustiano, s tétován nézett maga elé, mint mindig, ha megoldhatatlan problémával találkozott; ilyenkor mintha befelé fülelt volna, s mint afféle tudományos kézikönyveket, a belső hangokat hívta volna segítségül. – Talán maga az áldozat, aki az oltáron fekvé fölkínálja az isteneknek belső szerveit... Vagy aki a szertartást végzi, s utána az áldozat pózába merevedik, mert tudja, hogy legközelebb ő következik... E fölcserélhetőség nélkül az emberáldozatot el se lehetett volna képzelni... Mindenkivel megeshetett, hogy fölemeli a kést, és mindenkivel megeshetett, hogy a kés elé tárja mellét... Az áldozat azért vállalta az áldozat szerepét, mert a harcok során ő is ejtett foglyokat...

– Vagyis azért lehetett megenni őket, mert ők maguk is emberevők voltak? – próbálom levonni a következtetést, de Salustiano már a kígyóról beszél, a világ örök folyásának szimbólumáról.

S ekkor megvilágosodik előttem valami. Ott követtem el Oliviviával a hibát, hogy azt hittem, ő táplálkozik az én húsból, pedig alighanem, sőt biztosan fordítva volt: mindig is én táplálkoztam az övéből. És annak a húsa a legkívánatosabb, aki maga is emberhúson él. Csak akkor nem leszek Oliviviának sótlan, hogyha mohón falom őt.

Ezzel a szándékkal ültem vele asztalhoz aznap este. – Mi van veled? Olyan furcsa vagy ma – kapta föl a fejét, mert mindent azonnal észrevett. Az ételnek, amit felszolgáltak, *gorditas pellizcadas con manteca* volt a neve, ami szó szerinti fordításban szaggatott vajos puffancsot jelent. Minden egyes húsgombócot kéjes vággyal, vámpírszomjúsággal ragadtam fogam közé, mintha Olivia ezerféle zamatát szívnam magamba; ám egyszer csak arra eszméltem, hogy az Olivia-húsgombóc-én háromszögkapcsolatba befurakodott egy meghatározó negyedik elem is: a húsgombóc neve. A *gorditas pellizcadas con manteca* nevet izlelgettem én legmohóbban, ezt akartam magammal egygé lényegíteni, magamévá tenni. S ez a névmágia még akkor is hatása alatt tartott, amikor vacsora után szobánkba zárkóztunk. És mexikói utunk során először megtört a gonosz varázslat, a házaseletünket oly sokszor megédesítő szelíd sugallat újból ránk köszöntött.

Másnap reggel *chac-mool* tartásban, merev kőszoborarral ültünk ágyunkon, és az ölünkben tartott tálcáról eszegettük a nevenincs szállodareggelit, amelyhez, hogy a helyi ízeket idézzük, *mangót, papayát, chirimoyát, guayabát* kértünk, csupa édes levű, de fanyar, kesernyés mellékízű gyümölcsöt.

Utunk a mayák földjén folytatódott. Palenque őserdők fölé magasodó, zöldellő hegyek övezte templomainál, gyökértörzsű, hatalmas fikuszok, *aguacaték* és lila lombú

maculák között, fákra tekeredő liánok, kúszó- és függőnövények sűrűjében. A Feliratok Templomának meredek lépcsősorain, lefelé jövet, szédülés fogott el. Olivia nem szeretett lépcsőt járni, inkább lenn maradt, és elvegyült a lármás, tarka turistacsoportok között, melyeket sűrűn ontottak magukból és nyeltek el a kirándulóbuszok a templomok közötti téren. Egyedül kaptattam hát föl a Nap-templomra a Jaguár-Nap domboorműhöz, a Lapkereszt Templomra a *quetzál* (kolibri) reliefhez, s végül a Feliratok Templomára, amelyet nem elég egyszer megmászni (természetesen oda-vissza), mert hatalmas külső lépcsősorát kiegészíti egy belső is, amelyen a föld alatti kriptába lehet leereszkedni (s persze utána visszamászni). A kriptában van a papkirály sírja (ennek tőkéletes mását pár nappal azelőtt, a mexikóvárosi Régészeti Múzeumban sokkal kényelmesebben megnézhettem); bonyolult ábrájú kőlapján a király látható, amint fantasztikus regénybe illő masinát működtet, mai szemmel rakétakilövőnek néznénk, pedig csak azt ábrázolták a kőlapon, hogy hogyan száll alá a test a föld alatti istenekhez, s hogyan születik újjá a természetben.

Leereszkedtem, aztán visszakapaszkodtam a Jaguár-Nap szikrázó fényébe, a növényzet nyirkos tengerzöldjébe. Forgott körülöttem a világ, a papkirály kése átvágta a torkomat, lececskebukáztam a hosszú lépcsősoron a filmfelvevős, sombrero-s turistareg közé, a napenergia sűrű vér- és klorofillereken áramlott a földre, és én benne éltem és haltam minden egyes rostban, melyet majd megrágnak és megemésztnek, és minden egyes rostban, amely elnyeli, megemészt és magába szívja a napot.

Találkozóhelyünkön, egy folyóparti étterem szalmalugasában lassan, egy ütemre kezdtük mozgatni állkapcsunkat, s átható kígyópillantásokat vetettünk egymásra. Kígyóra ismertünk magunkban, mert görcsösen igyekeztünk befalni egymást, ám azt is tudtuk, hogy eközben mindkettőnket befal egy másik kígyó, amely a nyelés és az emésztés örök kannibálritusával, a szerelem elmaradhatatlan kellékével mindenkit fölemészt és magával eggyé lényegít, eltörli a határokat testünk és a *sopa de frijoles* között, testünk és az *huacínango a la veracruziana* között, testünk és az *enchiladas* között...

Hans Robert Jauss

EGY POSZTMODERN ESZTÉTIKA VÉDELMEBEN

Italo Calvino: HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ

Király Edit fordítása

I

A szubjektum halála?

A szubjektum halála? Bárhogyan tették is föl eddig ezt a kérdést, és bármiképpen hangzott is rá a válasz: akárcsak az „irodalom halála” és az „esztétika halála” kifejezések, ez a halottá nyilvánítás sem nélkülözi a pátoszt, ezért gyanút kelt, és a visszájára fordítja a kérdést: voltaképpen mi is az, aminek a haláláról beszélünk? E kérdésföltevés atyjának ma mindenekelőtt Nietzschét tartják; ő fokozta le a szubjektumot „*puszta fikció*”-vá, a grammatika táplálta „*népi előítélet*”-té: „*az ego, amit az egoizmust bírálva emlegetünk, valójában nem létezik*”. Ha a szubjektum nem több, mint fiktív azonosság és szabályosság egy polimorf emberi természetben, akkor „*egész úgynevezett öntudatunk*” is csupán „*egy nem tudott és nem is tudható, legföljebb csak érzett szöveghez fűzött többé-kevésbé fantasztikus kommentár*”.¹ A kép nem hagy kétséget filológiai természetét illetően: a hatalom akarása mint új, végső instancia maga is csak „*szöveg*” – bár nem tudható –, tudata „*fantasztikus kommentár*”, az egységet teremtő ego pedig „*puszta fikció*”. E fikció és a realitás ontológiai szembeállítás filológiai természetű, mégpedig a szó hagyományos értelmében; az önmagára vonatkozás elsőbbsége az én és a közös világ egymásra vonatkozásával szemben pedig idealista – szubjektumfilozófiai értelemben –, jóllehet Nietzsche éppen ezt kívánja cáfolni. Nincs szükség *Ego* és *Alter* egymásra vonatkozására, a tudatalatti nem tudható szövegét csupán az élet tudásának és akarásának, az Én és önmaga circulus vitiosusában értelmezi, s az így konstituálódó szubjektumot mint illúziót, mint „*puszta fikciót*” intézi el. A szubjektumfilozófiát bírálva Nietzsche nem lép túl bírálatának tárgyán, mégsem fedezi föl e fikció pontos leírásában rejlő lehetőségeket: számára a fikcionalitás az öntudatlan akarat álarca, amely elrejtíti őt a szuverénnek vélt szubjektum elől.

Már ebből az első leírásból is kitűnik, hogy a szubjektum haláláról szóló – eredetiben nietzschei – tétel fölveti ugyan a fikcionalitás problémáját, de – véleményem szerint – a további elemzéssel adós marad. Ha továbbá figyelembe vesszük, hogy a szubjektum öntudatlan önmagához és az önmagában rejlő Másikhoz – mint a Másikhoz (környező világ), s mint a Másikhoz (közös világ) – való viszonyában óhatatlanul megtekeríti a fikcionalitás képzetét, észre kell vennünk az elmélet egyik súlyos fogyatékoságát. Alapvető egocentrizmusa ellentmond az ismert, már-már triviálisnak számító antropológiai és grammatikai subjektivitáselméletek megállapításainak. Az, hogy a szubjektum a beszédben *Én*-nel jelöli önmagát, s közben utal egy *Te*-re, illetve feltételezi, hogy az a *Te* egy másik *Én*-ként azonosítja önmagát, korántsem „*népi előítélet*”,

hanem a kommunikáció alapvető feltétele a mindenkor itt és most pragmatikus beszédhelyzetében.² A nyelvi perspektívák kölcsönössége egybecseng azzal az antropológiai ténnyel, hogy az én-szerűség párhuzamosan alakul ki a kölcsönös egymásra utalással: „Minden Énnel szemben ott a másik Én. A primitív egocentrizmust már csak ez is lehetlenné teszi. Az ember úgy ragadja meg a másikban a Másikat, mint önmagát, mert önmaga a Másik is.”³ Sem Benveniste, sem Plessner nem szentel külön figyelmet ennek az alapvető fikcionalitásnak, amely lehetővé teszi az Én és az önmaga kapcsolatát – kölcsönhatásban a Másikkal. Megszívlelve Wolfgang Isernek a fikció működésmódozatainak meghatározására tett javaslatait,⁴ a következőket mondhatjuk el a szubjektivitás konstituálásának problémájáról:

Ha igaz a magányos szubjektumra, hogy „minden egyes ember létezik, de önmagát nem birtokolja”, akkor a fikcionalitás úgy jelentkezik, mint „szervező úr”; az Én túllép saját fizikai létehez fűződő megtört viszonyán, és számba véve tapasztalatait, illetve lehetőségeit, szubjektumként tételezi önmagát. S ha ugyanakkor Plessner számára igaz, hogy az Én önmagát mint szubjektumot „csak a másokon át vezető kerülő úton s nem Akárkiként (birtokolhatja)”,⁵ akkor a fikcionalitás végső soron nem más, mint az *Ego* és az *Alter* közötti kölcsönhatás működési elve. Mindkét síkon tévedés volna e szervezőképességet egyszerűen a „fikcionalitás álarcá”-nak tekinteni, amely mögött ott rejlik a tulajdonképpeni realitás vagy talán egy önmagában szubsztanciális önnönvalóság – a hatalom akarása. A fikció itt nem egy tudattalan szöveghez írt kommentár, hanem maga is a lehetséges szövegek egyike, s ebben rendezi meg újra és újra magát egy önmagában sosem teljesen megragadható önnönvaló. W. Iser magyarázatát mindössze azzal egészíteném ki, hogy a szubjektivitás konstituálása szempontjából a megrendezés elsősorban önmagunk megrendezése a Másik vagy a Mások számára. A másik kizárásával történő önmegrendezés fikcióját én személy szerint történelmileg késői határesetnek tartom. Rousseau, aki a VALLOMÁSOK-ban ezt az utat járja, bizony drága árat fizetett érte: az önmagában teljesen áttetsző, autonóm szubjektum fikciója tévképzetté fajult, hiszen ez a szubjektum nemcsak mindenki Másától különbözik, hanem – épp ezért – mindenki Más üldözi is. Aki visszautasítja a kerülőt, amely a Másikon vagy a Másokon át vezet, aki önmagát nem akarja egy Másikban viszontlátni, az végső soron csak Valakinek tarthatja magát, de semmiképpen sem Individuumnak, mert az – Novalis szép kifejezésével élve – eredendően *Dividuum*.⁶

E tanulmány a fikció működésmódjaival kapcsolatos feltételezéseket kívánja elemezni egy jeles posztmodern szöveg alapján, amely elfogadta a szubjektum proklamált halálát mint kihívást, s eleddig járatlan utakon próbálta újra megtalálni az elvesztett Te-t. A szóban forgó könyv, Italo Calvino HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ című regénye, valósággal kínálja magát a fikcionalitás háromszintű használatának meghatározására, amelyek egymással állandóan interferálnak: egyrészt írás és olvasás kapcsolata, amely feltételezi az írott és nem írott világ közötti egymást kiegészítő kapcsolatot, másrészt a szerző, az olvasó és a regénybeli olvasó közti (*lettore che legge e lettore che è letto*) kapcsolat, harmadszor önmagunk mások számára való megrendezése, olvasó és olvasónő Én-Te kapcsolata, amely fiktív diszkurzusok kölcsönös elsajátításával számtalan lehetséges világhorizontot tár föl.

Az írás és olvasás közötti úr

Kérdésfeltevésünk szempontjából különösen tanulságos a regény nyolcadik fejezete, Silas Flannery naplója. E közbeékelt szövegben („*mise en abyme*”) az írói Én elmélkedik a produktív és receptív munka fikcionalitásáról. Silas gondjai egy sor paradoxonban foglalhatók össze. Ezek közül az első olvasás és írás antinomikus viszonya: a kérdés, amelynek Jean-Paul Sartre a MI AZ IRODALOM? legfontosabb lapjait szentelte.*⁷

Sartre szerint az irodalmi szöveg eredete és hatása között tatóngó úrt a szerző nem tudja áthidalni: „*nem »tárhatok fel« és teremthetek egyszerre. A teremtmény lényegtelennek válik az alkotó tevékenységhez viszonyítva. A létrehozott tárgy, még ha döntőnek és lényegtelennek tűnik is mások számára, számunkra sohasem az: bármikor módosíthatunk rajta egy-egy vonást, árnyalatot vagy szót; vagyis sohasem kényszeríti ránk magát*”. (55. o.) Az írói alkotás és az olvasói befogadás egymást kizáró tevékenységek. Minthogy az alkotó képzelete tárgyát tervezve és elvetve, sorról sorra folytonosan megváltoztathatja, ezért az számára mindig függőben marad; ahhoz, hogy tárgynak, irodalmi műnek tekintsük, más szem, olvasói szem szükséges. Ezért az írónak meg kell állnia a munkában ahhoz, hogy önmagát olvashassa: a produkció és produktum közötti úr nem tűri, hogy írjon és olvasson egyszerre. Ha az ember csak magának írna, a mű sosem válna befejezett tárggyá: „*Az írás művelete dialektikus kölcsönhatásként magában foglalja az olvasását [...] Az író és az olvasó közös erőfeszítése hozza létre a szellemi alkotást, ezt a konkrét és képzeletbeli tárgyat. Művészet csak másokért és mások által van.*” (58. o.)

Ez a gondolatmenet nemcsak Paul Valéry provokatív kijelentésének – „*verseimnek az az értelmük, amit adnak nekik*” – ad konkrét hermeneutikai értelmet, hanem egyben megelőlegezi a hatvanas évek befogadás- és hatáselméletét is. Az író és olvasó Én kölcsönhatásának Sartre-féle dialektikus meghatározása megnyitja a „*création dirigée*”, a produktív befogadás játékerét az olvasó előtt: „*...az olvasó tudatosan »feltár« és alkot egyszerre, alkotva »feltár«, és »feltárása« révén alkot.*” (58. o.) A fikcionalitás mint rendezőelv itt két horizont kölcsönhatásaként működik: az alkotás nyitott horizontja a befogadás zárt horizontjává lesz, mintegy saját játékeret hagyva az olvasónak. Tevékenysége irányított ugyan, de nem determinált, egyszerre befogad és alkot. Az olvasás irányát ugyanis útjelzők szabják ki, köztük úr, megkövetelve, hogy a hiátusokat az olvasó saját maga töltsse ki, s a megadott jelentésben megkeresse a feladott értelmet: „*Kétségtelen, hogy vezeti az író, de csak vezeti; a leszúrt jelzőkarókat, melyek közt nincs semmi, az olvasónak kell összekötnie, s neki kell túllépnie rajtuk.*” (60. o.) A fikcionalitás működési elve feltételezi az együttműködést, egy „*pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur*”-t, azaz az olvasás sajátos ethoszát, éppen erre utal Sartre a *générosité* (nagylelkűség) kifejezéssel: az esztétikai értelemalkotás önkéntességére: „*Ekképp az olvasás nemeslelkűsége alapuló megállapodás a szerző és az olvasó között: mindegyik bízik a másikban, mindegyik számít a másikra, s legalább annyit követel tőle, mint önmagától [...] Ily módon az én szabadságom, miközben megnyilvánul, feltárja a másik szabadságát.*” (69. o.)

Hogy Calvino itt Sartre elméletét eleveníti-e föl, míg az *Écriture* önelégült új metafizikája ezt rég meghaladottnak vélte, nem a mi feladatunk eldönteni. Silas naplója

* Az idézetek alapjául a magyar kiadás szolgált; Jean-Paul Sartre: MI AZ IRODALOM? Budapest, 1969. Fordította Nagy Géza, Vigh Árpád. (A szerk.)

azonban az írásról és olvasásról szóló sartré-i dialektika, illetve ennek akkor még előre nem látott következményeinek poétikai kidolgozásaként olvasható. Fölismerését, miszerint az írás folyamata nem eshet egybe az olvasás folyamatával, már a regény elején egy bonyolult helyzet szemlélteti. Miközben Silas ír, távcsövén egy villa nyugágyában olvasó nőt figyel. A férfit egyre jobban zavarja saját írásának és a nő olvasásának egyidejűsége. Egyszer csak abszurd kívánsága támad: „*hogya mondat, amit éppen leírok, azonos legyen avval, amit a nő olvas ugyanabban a pillanatban*”.⁸ Az írás és elolvasás egybeolvasásának erotikus fikciója nem válhat valóra. De e beteljesületlenség megtéveszti Silast magányos tevékenységének igazságát illetően: „*Olykor abba az ábrándba ringatom magam, hogy a nő az én igazi könyvemet olvassa, azt, amit már régóta meg kellett volna írnom, de sohasem leszek képes megírni*.” (182. o.) Az utolérhetetlenül igaz könyv illúziója arra a dialektikus elvre épül, hogy a fikció igazsága csupán az írásbeli Másik, vagyis az olvasó révén teljesedhet ki. Míg a befejezett mű az író számára elérhetetlen, addig a még nem kész – a konstruktív fikcionalitás működési elve alapján – az olvasónő számára az. Ha az olvasónő az író válla fölött leleselkedne, akkor ő – jegyzi meg Silas – képtelen volna tovább írni (183. o.).

Az egyetlen lehetőség az író és az olvasó Én közt tátongó szakadék áthidalására az, hogy a szerző másolóvá lesz, és így egyszerre olvas és ír! Silas hozzá is lát a BŰN ÉS BŰNHÓDÉS elejének lemásolásához, hogy megfejtse a ma szinte elképzelhetetlen másolói hivatás rejtélyes vonzerejét. „*A másoló két időszakában élt egyszerre: az olvasásában és az írásában: a toll előtt tatóngó úr szédülete nélkül írhatott; s olvashatott a nélkül a szorongó érzés nélkül, hogy cselekvése anyaggá, tárggyá konkretizálódik*.” (191. o.) Calvino itt fölveszi Borges híres kísérletének, a PIERRE MÉNARD, A DON QUIJOTE SZERZŐJÉ-nek a fonalát, és egy lépéssel továbbviszi. Míg Borges a másoló DON QUIJOTÉ-jával azt kívánta megmutatni, hogy az ismétlés, még a szó szerinti ismétlés sem azonos az eredetivel, mert az ismétlés az időeltolódás miatt új értelmet ad a műnek, addig Calvinónál Silas fölfedezi a plágium eleddig nem sejtett magasabb esztétikai értékét. Maranától, irodalmi ügynökétől megtudja, hogy egy japán cég birtokába jutott regényei alapképletének, és ennek alapján elsőrendű új Flanneryket állított elő. A kárvallott Silast első dühe múltán különös izgalom keríti hatalmába: elképzeli őt, aki „*énem japán változata*”, amint „*valamelyik történetemet eszeli ki éppen*”, és kénytelen bevallani magának, hogy ezek az olcsó másolatok „*olyan kifinomult és titkos bölcsesség hordozói is, melynek az igazi Flannery-művek teljes híjával vannak*”. (192. o.)

A hamisítvány korántsem egyszerűen a fikcionalitás álarca, hanem inkább végső képlete, a misztifikáció misztifikációja – s ugyan mi más volna az irodalom mint misztifikáció –, afféle „*második hatványra emelt igazság*”. Így érvel Marana, a civilizáció új, elektronikus korszakának titkos csábítója és előhírnöke, aki szerint az autentikus és a reprodukált valóság, természet és művészet, technizált életvilág és a média művészi világa közötti különbség el fog tűnni. Mivel pedig az elbeszélő Homérosz óta kitalált személy, így Silas minden további nélkül a tökéletes apokrifek megalkotójává, az eszményi posztmodern szerző megtestesítőjévé válhatna, vagyis „*olyanná, aki föloldódik a világot beborító fikciók sűrű fellegetben*”. (193. o.) Ebben az érthetetlen és kusza világban, ahol a fikcionalitással nem szegződök szembe semmi, ahol Ermes Marana az „*Apokrif Hatalom Szervezetének*” megalapítójaként minden jelet összezavar, és a misztifikáció egész világot behálózó összeesküvése végül a tökéletes rendőrállam abszolút cenzúrájává silányul, „*a labirintus kihívása*”⁹ egyaránt érinti az írást és az olvasást. Marana, a misztifikáció főügynöke a kerettörténetben megkísérli elcsábítani Silast és az olvasó-

nőt. Hogy végül miért veszíti el mégis a fogadást? Miként tudja egy szerző átadni Énjét egy Te-nek, azaz az olvasónak és az olvasónőnek? És hogyan fedezi föl az írásban a nem írott világ sokféleségét? Végül miként győzedelmeskedik Ludmilla, az ideális olvasónő? – mindez nem csupán a történet sokáig őrzött titka, hanem egyben Calvino olvasásapológiája is a HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ-ban.

3

Írott és nem írott világ közötti kölcsönhatás

„Milyen jól írnék, ha nem volnék! Ha a fehér papírlap s a pezsgő, bugyborékoló szavak meg a formát öltő és leírás nélkül semmibe tűnő történetek közé nem tolakodna az a kényelmellen válszfal, ami a személyem!” (183. o.) Miért gondolja Silas, hogy ezzel a paradox kívánsággal megmenekülhet Marana, a Cagliostro redivivus csábításától? Az író Én autonómiájának feladása nem okvetlenül jelenti azt, hogy a szerző szertefoszlik azoknak a fikcióknak a ködében, amelyek ma megismerhetetlenné teszik a világot. Fennáll az a lehetőség is, hogy közvetítse a „leírásra váró leírhatót, azt az elmesélhetőt, amit senki se mesél”. (183. o.) S ez ismét fölveti az írott és nem írott világ közötti kapcsolat kérdését, amely Calvino esztétikai elméletének magja s egyik esszéjének témája is.¹⁰

Az esszé a kortárs filozófia egyik alapvető ellentétpárjából indul ki: abból a tételből, hogy számunkra egyedül a nyelv megragadható, míg a világ léte megragadhatatlan, valamint abból az ellentétből, hogy a köznyelv nem értelemföltáró, s a világ kimondhatatlan. Az irodalomnak adatott meg a lehetőség, hogy a nyelv mint világ, illetve a nyelv nélküli világ ellentétét esztétikai ereje szerint – a nem írott világ írásbeli fölfedése révén – áthidalja. Az irodalom ezt ma teheti meg először, amikor a fikcionalitást már nem mimetikus, hanem konstruktív képességnek tekintjük. A könyvbeli világ eredendően mindig rendezett világ, amely lehetővé teszi, hogy ítéletet mondjunk igazról és hamisról, igazságosról és igazságtalanról, kellemesről és kellemetlenről – nem úgy, mint a valóságos világban, amely rendezetlen, állandóan változik, és a számtalan érthetetlen esemény miatt teljesen áttekinthetetlen. A szenvedélyes olvasó számára, aki az ébrenlét óráit nagyjából az írott világban tölti – „tele vízszintes sorokkal, melyekben egymást követik a szavak, s minden mondatnak biztos helye van” –, az átmenet a nem írott világba – a három dimenzió és öt érzék világába, amelyet millió és millió kép népesít be – minden egyes alkalommal felér a megszületés traumájával. Mai világunk paradoxona éppen abban rejlik, hogy bár e világ nem írott, mégis mintha olvastuk volna, mielőtt még létezett volna számunkra. Az olvasás szokása a homo sapiensből az évszázadok során homo legenst varázsolt, aki már nem képes érzékelni mindazt, amit nem olvasó őse még látott és hallott. Áttörni a szavak és fogalmak hálóját, hogy újra lássuk a minket körülvevő világot, mintha csak először tárulna föl előttünk – éppen ebben rejlik az irodalom sajátos és pótolhatatlan feladata. A nem írott világ írott párjaként a könyv nem elégedhet meg azzal, hogy ismert és kézenfekvő dolgokat ültessen át írásba. Azt kell megírnia, amit nem tudtunk, hogy ily módon a nem írott világ általunk szóvá váljék.

Ezt mondja Calvino esszéje, amely kritikusan szembehelyezkedik a ma uralkodó pánszemiotikai elmélettel. Hasonló kritikáját Umberto Eco nemrégiben a következő tömör formában fogalmazta meg: „A középkor tévedett, amikor a világot szöveggként értel-

mezte, a modern kor téved, amikor a szöveget világnak tekinti.” Függetlenül attól, hogy ki szavatolja a világ olvashatóságát a kinyilatkoztatás, a történelem vagy a természet könyvében: az isteni Teremtő vagy modern korunkban csupán egy ismeretelméleti rendszer, netán egy genetikai kód – a világ számunkra még mindig több és más, mint egyszerűen szöveg. Másfelől még a tökéletes szöveg sem ens causa sui, nem önmagában kerek világ, amelynek horizontja nem utal tovább más horizontokra. A világ mint könyv és a szöveg mint világ egyaránt az írott és nem írott világ összefüggésében kap értelmet, s az olvashatóságot mindenekelőtt ez szavatolja, akár Isten működik közre mint első, akár az autonóm szubjektum mint végső író. Calvino elmélete revidálja a „*clôture du texte*” alaptételét: az irodalom fikcionalitása már az imitatio naturae hagyományában is túllépett a *mimézis* és *anamnézis* zárt horizontján. Az írott világ mind az utánzásban, mind a konstrukcióban „*megírt ellenpontja kell hogy legyen a meg nem írt világnak*”, anyaga „*mindaz, ami nincs és nem is lesz, csupán akkor, ha megírják, de aminek a hiányát a meglevő dolgok is érzik halványan, önmön tökéletlenségükben*”. (184. o.) A „zárt szöveg” csak látszólag teljes önmagában, mivel írott világként a fikcionalitás horizontváltásában mindig utal egy már írott világra, amelyet megújít, s ugyanakkor egy nem írott világra is, amelynek értelmét egyetlen szöveg sem képes teljesen kimeríteni.

De Silas naplója még egy lépéssel továbbmegy. A szerző meglepő módon szaván fogja a csábítót, és semmivé foszlik a médiavilág fikcionalitásában: „*Én is szeretném eltiúntetni magam, s más-más ént találni valamennyi könyvem számára – más hangot, más nevet: újjászületni; de az igazi célom: foglyul ejteni a műben az olvashatatlant: a központ nélküli, én nélküli világot.*” (193. o.) A szubjektum föladása egyáltalán nem teszi okvetlenül szegényebbé a világot: a világ a középpontjában álló Én nélkül, az őt birtokának tekintő Egyetlen nélkül sosem sejtett távlatokat nyit meg a fikcionalitás előtt. Az író, aki „*meg akarja semmisíteni magát, hogy hangot adjon a külvilágnak*” (194. o.), miközben véget vet az öntelt Én-nek, újrakezd valamit: átalakul, Sokfélévé válik, s így újabb és újabb Én-ek újabb és újabb lehetséges világokhoz találnak utat.¹¹ Silas itt egy könyvre hivatkozik, amely szükségessé tette, hogy a „gondolkozni” igét személytelen harmadik személyben használja. Az írás mint írás (az *écriture*) szubjektuma mint szubjektum nem lehet többé a „gondolom”, hanem a „gondolja” alak lesz. Calvino itt Derridára utal, s nem marad adós a L'ÉCRITURE ET LA DIFFÉRENCE kritikájával: „*Feltéve, hogy az írásnak mint írásnak (az écriture-nek) sikerül túllépnie a szerző korlátain, értelmét csakis úgy őrizheti meg, ha az egyes ember olvassa [...] A világegyetem mindaddig képes lesz kifejezni magát, amíg van, aki azt mondja: »Olvások, tehát ír.«*” (188. o.) Aki a szöveget mint önmagában zárt világot elválasztja a megírás és a befogadás mozzanatától („*après-texte*”), és egy önmagában kerek „*productivité textuelle*” végtelen regresszusába helyezi, az valójában visszatér ahhoz a tiszta idealizmushoz, amelyet szubjektum kiiktatásával kívánt meghaladni. A nem idealisztikus, nem olvasható világ mint szubjektum nélküli világ írásban csak akkor ragadható meg, ha az írás nem önmagában „lebeg” – akár a szellemek éneke a víz fölött –, hanem egy olvasó szubjektumnak van címezve.

Ha Silast az a becsvágy fűtené, hogy írásba foglalva a nem írott világot, megragadja a világ teljességét, akkor két út kínálkozna számára, akárcsak Borges BÁBELI KÖNYVTÁR-ában: „*Vagy megalkotja az egyetlen könyvet, azt, amelyik magába foglalja a mindenséget; vagy minden könyvet megír, s így a részletek útján ered nyomába a mindenségnek.*” (194. o.) Hogy miért járhatatlan az első út még a fikcionalitás legátfogóbb formájában is, azt Silas egy KORÁN-legendával szemlélteti: „*Mohamed hallgatta Allah szavát, s lediktálta az írónak. Egyszer – mesélik a próféta biográfusai –, amint egy Abdullah nevű írónak diktált,*

félbehagyott egy mondatot. Az írnok ösztönösen folytatta. A próféta isteni kinyilatkoztatásként elfogadta, amit Abdullah mondott. Az meg annyira megbotránkozott ezen, hogy elhagyta Mohamedet, s hitét is elvesztette.” (194. o.) Hogy miért kellett Abdullahnak elveszítenie a hitét? Nem azért (mint Calvino – szerintem következtelenül – véli), mert elveszítette volna hitét az írástudókban, hanem mert a SZENTÍRÁS abszolút érvényében kellett csalódnia. A kinyilatkoztatott szó írásban is megőrzi transzcendens voltát, továbbra sem rendelkezhetünk vele, még akkor sem, ha hiányzik a mondatvég. A mindentudó szerző mindent átfogó könyve túl van alkotás és megalkotott mű emberi fikcionalitásán. A próféta azért mondja tollba a kinyilatkoztatott szót, mert a Kinyilatkoztatás könyve már eleve és végérvényesen meg van írva, még akkor is, ha nincs leírva. Ezért Silas számára egyetlen út marad: megírni az összes lehetséges szerző könyvét, így máshol ütközik bele a lehetőségek végső határába. E szükséghelyzetben zseniális megoldáshoz folyamodik. Elhatározza, hogy olyan regényt ír, amely csupa regénykezdetből áll: „*ó, ha olyan könyvet tudnék írni, amely csupán incipit, mely végig megőrizné a kezdés, a tárgyaltalan várakozás feszültségét*” (189. o.), s így módon kinyitja az írott világ zárt horizontját a nem írott világra – a lehetséges világok távoli horizontjaira.

4

A szerző, a valóságos és a regénybeli olvasó kapcsolata

E megoldással Silas nemcsak a klasszikus, az elejétől a közepén át a vége felé haladó elbeszélés teleológiáját (a „*clôture du texte*” narratív elvét) kerüli el, hanem az önérvényesítő szubjektivitás csapdáját is: az identitását írásban, az írás által megjelenítő Én immanens teleológiáját. Ezúttal is Sartre elemzése a legtisztább: az író egyfelől állandóan függőben tartja tárgyát, másfelől egyre több tapasztalatot gyűjt önmagáról. Míg a meg nem írt, a leendő mindaddig nem bizonyos, amíg a szerző a befejezés előtt így vagy úgy átalakíthatja még ezt a jövődőt, vagyis – Sartre megfogalmazásában – nem lényegi, addig az írói szubjektum maga még terveiben is mindig lényegi marad önmaga számára: az eltervezésben megtalálja identitásának egy darabját. A művészi alkotás kielégíti a művésznek azt az igényét, hogy önmagát a világra vonatkoztatva lényeginek érezze. Csakhogy az író Silasnak – épp fordítva – az a becsvágya, hogy egy Én nélküli, középpont nélküli, az írói szubjektum teleológiáját nélkülöző világot tartson lényeginek. Mintha számára az volna fontos, hogy az írói szubjektum szuverenitását átadja a beszéd egy másik résztvevőjének. E másik résztvevő pedig – s ez a szerző második zseniális húzása – senki más, mint maga az olvasó, akinek a túlnyomórészt második személyben megírt regényben különleges szerep jut.

Ellentétben a modern regény klasszikusaival, amelyek először szerepeltették magát az olvasót (mint a DON QUIJOTE, a TRISTRAM SHANDY, a MINDENMINDEGY JAKAB), Calvino UTAZÓ-jában nem csupán az olvasó várakozásai kerülnek bele a szövegbe, s az olvasó mint beszélgetőpartner nem pusztán arra szolgál, hogy a szerző a cselekmény esetlegességeiről és morális kazuisztikájáról társaloghasson vele. Itt az olvasó kezdettől fogva részt vesz az írás minden részletében, majd fokozatosan mindinkább az írott világ szubjektumává válik. Itt – ha jól látom, itt először¹² – veszi át az olvasói Te az anonim elbeszélői Én szerepét, aki mind a tíz történetben elszenvedti a szubjektum halálát, majd a következő történetben új alakban támad föl. A nyájas olvasó, aki mint

valóságos olvasó (*lettore che legge*) szabadon megválaszthatja, hogy melyik könyvet óhajtja elolvasni, itt nem tudja úgy megőrizni távolságát az olvasottakhoz, mert valóságos olvasóból regénybeli olvasóvá válik, s mint fiktív olvasó (*lettore che è letto*) átveszi az anonim Én megrendezett szerepeit.¹³ A Te megszólítástól a név és tulajdonság nélküli, fölcserélhető, mert csak grammatikai Én-személyen át szinte észrevétlenül bonnyolódik bele egy izgalmas, sőt olykor kalandos cselekménybe, és akarva-akaratlan egy átláthatatlan történet szereplőjévé válik, amelyből a szerző maga – úgy tűnik – kivonult. A regénykezdet, illetve az első történet példáján szeretném bemutatni, hogyan jön létre a szerző, az olvasó és a regénybeli olvasó kapcsolata.

„*Italo Calvino új regényét, a HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ-t kezded éppen olvasni. Engedd el magad. Szedd össze magad. Számúzzél most minden minden egyéb gondolatot. Hagyd, hogy környezeted, a világ, semmivé váljék.*” (5. o.) Az első fejezet bevezetőjében a szerző második személyben megszólítja az olvasót, majd az első regénykezdet következik én-alakban. Ezt a mintát követi az egész mű (kivéve a 8. fejezetet, Silas naplóját, a 11–12. fejezetet és a kódát). Mivel a tíz bevezető rész önálló kerettörténeté, olvasó és olvasónő történetévé kerekedik, míg a várt regény tízszer kezdődik el, és tízszer marad függőben, ezért a kompozíció egésze a zárt és a nyitott forma ellentétére épül, hol elindul, hol megtorpan, az egységre törekvő történettel szemben mindig ott a nyitás a Sokféleségre (az ALEF alapsémájához híven, amelyet Calvino Borgestől vett át).¹⁴ A fiktív Te úgy váltja valóra a második személyű beszédből kifejlődő regény programját, hogy ez az olvasói Te egyúttal az olvasásról való olvasást is állandóan reprezentálja: az UTAZÓ mint afféle posztmodern „regény a regényről” egyszerismind a lektűrön belüli lektűr tükre, s ugyanakkor az összes kurrens olvasáselmélet summája is, amelyeket Calvino mint vérbeli poeta doctus roppant szórakoztatón talál.

Az UTAZÓ azzal mülja fölül az idevágó elméleteket, amelyek többnyire a cím kiváltotta olvasói várakozásokkal indítanak, hogy perbe hívja az olvasás *előtti*, egészen az olvasás megkezdéséig terjedő időt. A kezdet kezdete ez, az eddig még soha kellőképpen nem értékelt nullapont, az egyelőre még üres látóhatár, amikor egy új könyv megvásárlása előtt, a könyvesbolt küszöbén átlépve megnyílik, kibomlik előttünk az írott világ egész fölmérhetetlen gazdagsága, és elrendezi az Egyetlen és mégis új könyv keresését, majd a könyv kiválasztása után, de még az olvasás megkezdése előtt tartogat egy „előbb még”-et – mindezt a pragmatikus olvasáskutatás nem tartja az elmélet szempontjából fontosnak. Ez az a jól ismert, ámde talán egyetlen regényben nem említett s rendszeres formában nem tárgyalt helyzet, amelyben az olvasó kéjesen neki-készülődik, hogy belépjen az írott világba, s miközben a legkényelmesebb pozíciót keresi, minden mozdulatával jelzi: én most hátat fordítok a hétköznapiaknak. S itt nem véletlenül használtam a „rendszeres” szót. Mert az olvasást megelőző temérdek apróság – akár az olvasó helyzet elfoglalásakor, akár a könyvesboltban vagy hazafelé – csak első látásra hat burleszksorozatnak. „*Helyezkedj el a lehető legkényelmesebben; ülj, heveredj, fekédj, gömbölyödj össze. Feküdj hanyatt, hasmánt, az oldaladra.*” (stb. 5. o.) Később észrevesszük, hogy a szerző megpróbál minden elképzelhető lehetőséget felsorolni (beleértve a legmeghökkenetőbbet, a lóháton való olvasást is), s eközben a strukturális szemantika taxonomikus módszerét követi és ironizálja egyszerismind. Rabelais a végtelen lajstrom szándékolt rendetlenségével keltett komikus hatást, Calvino épp ellenkezőleg: a korábbi rendezetlenségben teremt fiktív rendszert, s így éri el ugyanazt. A „Még Nem Olvasott” leírásakor mintegy a geometria módszerével csoportosít, különít el újabb és újabb könyvkategóriákat: „*Könyvek Amelyek Olvasásáról Könnyű Szívvel Le-*

mondhatsz [...] Azok A Már Olvasott Könyvek Melyeket Ki Se Kell Nyitni Mert Abba A Csoportba Tartoznak Melyek Már Elolvastattak Mielőtt Megírtattak Volna [...] Azok A Könyvek Melyeket El Akarsz Olvasni De Előbb Másokat Kellene Még Elolvasnod [...] Azok A Könyvek Melyeket Mindenki Olvasott Így Mintha Te Is” stb. stb., s végül: „Könyvek Melyek Váratlan Frenetikus És Nehezen Indokolható Kíváncsiságot Keltenek Fel Benned” (7–8. o.), az utóbbi kategóriából választja ki az olvasó a boltban Calvino új könyvét, míg a polcokon a többi könyv ránéz „*tévetegen – a kutyák bámulnak így ki a városi sintértelep ketreceiből, amikor kiváltani jött gazdája pórázán elvonulni látják volt sorstársukat*”. (9. o.) Ha a könyvkereskedés – Borges Alef-definíciójának adaptálásával – „*az a hely, ahol mindenféle könyv megtalálható, de nem összekeverve, hanem minden oldalról jól megszemlélhetően*”,¹⁵ akkor Calvinónál a fikcionalitás szerepe kettős: egyrészt végtelen számú történetre szélesíti látómezőnket, másfelől a véges számú nézőpontból áttekinthetővé teszi őket, s így válik felismerhetővé a Sokban az Egy, a Régiben az Új, az Újban a Régi. A horizont válesítésének és szűkítésének ezen elve nemcsak az írott és nem írott világ kapcsolatára érvényes, hanem a középpontjában álló, klasszikus szubjektumra is. Mivel a tíz történet hősének nincs neve, se jelleme, „*így megmaradt a névmások elvont állapotában, bármi tulajdonságra és cselekvésre készen*” (152. o.). A szubjektum mint sokféleség Calvinónál – akárcsak kortársainál, Pessoaínál, Machadónál, Borgesnél és Nabokovnál¹⁶ – megnyitja a klasszikus szubjektum egységes horizontját egy sor egyéb horizontra, a meg nem írt világ potencialitására.

Calvino e (véleményem szerint) posztmodern programot a második személyben írt könyvével váltotta valóra, amely „*egy általános férfi te-hez*” fordul, „*meglehet, a képmutató én testvéréhez, hasonmásához*” (151. o.). Az Én-Te viszony az UTAZÓ-ban ennek megfelelően nem két-, hanem hárompólusú: a szerzővel, aki Én-jét átadja az olvasói Te-nek, megint csak egy kettős áll szemben: a valóságos és a regénybeli olvasó. Ha a kapcsolat csak kétpólusú volna, akkor az olvasói Te – amennyiben azonosítja magát a tíz regénykezdet „*képmutató én*”-jével – elkerülhetetlenül regényfigurává válna, s a szerző teremtményeként nem tehetne egyebet, mint amit az implikált olvasó mindenkor szerepe számára előír. Ezt elkerülendő „*a könyv [...] gondosan ügyelt arra, hogy az Olvasó számára, aki olvas (lettore che legge), nyitva hagyja az azonosulás lehetőségét azzal az Olvasóval, aki olvastatik (lettore che è letto)*”. (151. o.) S ezzel együtt azt is, hogy ne (vagy többé ne) azonosítsa magát vele. Mert „*a te, mely áttevődik az Olvasónőre, egyik mondatról a másikra megint reád mutathat. Megmaradtál a lehetséges te-k egyikének*”. (157. o.) Csak a valóságos és regénybeli olvasó kettőse mutatja meg az olvasói Te szabadságát a „*képmutató Én*” zsarnokságával szemben.

A történetek Én-je azért álszent, mert az olvasói Te-nek mint tulajdon „hasonmás”-ának felkínálja az Én-elbeszélő szuverenitását, majd titokban újra visszaveszi tőle azt. Mert az anonim Én (akivel az olvasói Én azonosulhatna) kevésbé mindentudó, mint az eltűnt szerző. Egy történet szubjektumaként, amely paradox módon egyúttal egy idegen története is, ott találja magát egy idegen világ kellős közepén, s nem tudja, honnan jön és hová megy. Az olvasói Te elfogadhatja a felkínált Én-t, és közben – az olvasó és a regénybeli Én megkettőződésének hála – megőrizheti a reflektáló öntudat szabadságát. Akkor az olvasó és az olvasó közötti klasszikus dialógus (a megcsalt vára-kozások játéka à la Diderot) a valóságos és a regénybeli olvasó közötti magánbeszéddé válik, a szerző pedig a hiába kérdezett, hiányzó harmadik, aki hivatalosan ugyan kibújt a felelősség alól, de mégis minduntalan beavatkozik – mintegy félhivatalosan –, ha veszélyben látja – Sartre kifejezésével – a „*nemeslelkűségen alapuló megállapodást*” (pl.

232. o.: „*Meddig tűröd még, hogy egy rendőrállam bábuként kezeljen?*”). Az olvasói és regénybeli Én megkettőzése a regény a regényben témáját idézi; a szubjektum és a világ horizontja a szemünk láttára válik szét, majd közeledik egymáshoz újra: az olvasói Én nyílt horizontja a regénybeli Én zárt horizontjához, illetve az egyre terjeszkedő írásbeliség szűkülő horizontja a meg nem írt lehetséges világok áttekinthetetlen sokféleségének hátteréhez. Az Én-Te kapcsolat fikcionalitása Calvino második személyű regényében azt a különleges élményt nyújtja az olvasónak, hogy az anonim Én üres helyére léphet, és játékosan magára öltheti újabb és újabb szerepeit, persze azzal a veszéllyel is, hogy együtt vesznek el, ha az olvasói Te földadja az esztétikai távolságtartást, és magára veszi egy másik, idegen Én sorsát.

5

Az első regénykezdet elemzése

„*Vasútállomáson kezdődik a regény, mozdony pöfög, a fejezet nyitását dugattyúsziszegés tölti be, füstfelleg takarja az első bekezdés egy részét.*” (13. o.) Az idézet mintha csak a híres regénykezdetek sorát akarná gyarapítani. Pályaudvar és könyv képzetének, a mozdony indulásának és a fejezet kezdetének összekeverése több merész metaforánál. Itt az „*állomás*” miliője és a szöveg anyaga egymásban tükröződik, s ezzel az írás folyamata az írás tárgyán válik láthatóvá. Ilyenkor, amikor a leírt tárgy megragadása maga válik a leírás témájává, a nyomtatott szó anyagi természete jelzi a nem írott világ anyagi természetét, mint például a következő részletben is: „*Az elbeszélés számára nem ért véget a híd: úr tátong minden szó alatt.*” (89. o.) Ez az önreflektáló szerkezet a mű visszatérő, Calvino által föltaalált sajátossága („*mise en abyme*”). Szerepe nyilvánvaló: áttöri a megszokott egyszemélyű olvasmányok fikcióalkotását, és arra kényszeríti az olvasót, hogy az olvasás során odafigyeljen az olvasás folyamatára. S az többek közt kénytelen eltöprengeni rajta, hogy ki beszél itt tulajdonképpen, illetve ki észleli a dolgokat éppen így.

Az elbeszélés szubjektuma kezdetben rejtve van. Csak apránként lép elő, ahogy üres helyét mindig más és más szó tölti be: „*Valaki benéz a párás ablakon, majd benyit az üvegajtón. [...] Esős este; a férfi belép a büfébe, kigombolja átnedvesedett, gőzölgő kabátját [...] az asztaloknál ülő kártyások szemügyre veszik a jövevényt [...] A vasútállomások mind hasonlítanak egymásra; [...] jól ismered ezt a környezetet.*” (13–14. o.) Az absztrakt *valakitől a férfin* át a pályaudvari kávézóba betérő *jövevényig* fokozatosan konkretizálódik az éjszakai utas alakja, aki ugyanakkor nyilvánvalóan az olvasó alteregója is, amint ezt a harmadik mondat a „*párás ablak*” és a „*könyvtap*” párhuzamba állításával sejteni enged: „*Öreg vonat ablakainak párája borítja a könyv lapjait, a mondatokon füstfelhő lebeg.*” A leírás szubjektuma tehát azért marad rejtve, mert magának az olvasónak kell a helyére lépnie. Ez akkor válik nyilvánvalóvá, amikor a harmadik személyű ismeretlen olvasói második személyre vált. Az egész úgy kezdődik, mintha egy ismerős helyzetre köszönné rá („*jól ismered ezt a környezetet*”), de mindjárt emlékeztetik rá, hogy csupán egy elolvasandó helyzetről van szó: „*Úgy tetszik, az állomás fényjeinek s a mondatoknak, melyeket most olvasol, inkább a sötétségbe és a ködbe burkolt dolgok feloldása s nem bemutatása a feladatuk.*” (19. o.) Ha először *Ő*-ből lett *Te*, úgy most a *Te*-ből lesz *Én*: „*Először szálltam le ezen az állomáson, és máris úgy érzem, mintha itt töltöttem volna egész életemet.*” Így lesz *Én* az *(ős)valamiből*,

csakhoggy itt – ellentétben Freuddal – a *Te* kerülő útján! A megszólított *Te* szokatlan helyzetben (megérkezés az állomásra) ismerkedik meg önmagával egy beszélgetés során, de úgy, mintha csak először történne meg vele, hiszen az olvasmányban az, ami ezerszeresen ismert, ismét vadonatújnak hat. Mi sem kézenfekvőbb, mint a következők: „*Én vagyok az a férfi, aki ide-oda caplat a büfé meg a telefonfülke között. Pontosabban az, akit »én«-nek hívnak, s más nem is tudsz róla, amiképpen ennek az állomásnak is csupán »állomás« a neve.*” (14. o.) Egy anonim *Én* grammatikai funkciójának köszönhetően magához vonta az olvasói *Te*-t: ezzel megtörtént a váltás az olvasásba mélyedő (külső) és a regénybeli (belső) olvasó között!

Az olvasó persze nem volna méltó szerzőjéhez, ha csak passzívan elfogadná a történetet, amelynek részese lett, amikor a biztos távolságból, a valóságból belépett az érintett *Én* fiktív látókörébe. Magában hadakozik bekebelezetése ellen: „*Jövök, megyek, térülök-fordulok: csapdába estem, amaz időtlen és elkerülhetetlen csapdába, melyet az állomások állítanak.*” (14. o.) De már beleesett, s az állomás csapdája mögött fölismeri az olvasás időtlen csapdáját: „*Vigyázz: ez a módszer minden bizonnyal arra szolgál, hogy lassanként belevonjon a dologba, hogy észrevétlenül a történet rabjává tegyen; vagyis csapda.*” (15. o.) Csak-hogy nem akármilyen csapda, ezt azonban már ő sem veheti észre, mert az *Én* történetében, amelybe belebonyolódik, a Boileau-Narcejac teremtette krimi szabályai szerint az elbeszélői szubjektum maga a mit sem sejtő áldozat.

A regény kettős csapdáját egy *Én* állította, aki arra csábítja az olvasót, hogy egy részt magából adjon kölcsön a regénybeli *Én*-jének, jóllehet az olvasó ezt nem tudja, „*hiszen e személy múltja és jövője éppúgy rejtély, mint a csomagja, amitől olyannyira szabadulni kíván.*” (18. o.) A közvetett öröm, amit az olvasásról szóló olvasás, illetve – Sterne és Diderot modorában – az olvasó várakozásainak leleplezése és megkerülése nyújt, a „félelem kéjé”-vel párosul. Míg a klasszikus „regény a regényről” tudatosítja a történet fikció voltát, mégpedig úgy, hogy megcsalt várakozásainkról beszél, és lehetséges alternatívákat kínál, véleményt véleményre halmoz, és közben a cselekményt magát szinte semmivé zsugorítja, addig Calvino szövege, jóllehet a történet minden fordulatánál feltöri a történet önmagában zárt fikcióját, mindezt más céllal teszi. Például amikor az ismeretlen fölbukkan a pályaudvari kávézóban: „*Olvasói figyelmed most teljesen erre az aszszonyra összpontosul, igen, körülötte forgolóddol már néhány oldal óta, nem, én forgolódom... nem, a szerző forgolóddik körülötte.*” (23. o.) Ebben az egymondatnyi párhuzamban fölcserélhetővé válik az elbeszélés szubjektumának három lehetséges képviselője, mintha mindhármuktól – az olvasói *Te*-től, a regénybeli *Én*-től és a szerzőtől – egyformán függene, hogyan folytatódik a cselekmény. Sterne és Diderot ilyen esetekben szerzői önkényhez folyamodik, kihasználja az alkotó szubjektum fölényét a befogadóival szemben. Calvino ellenben megfordítja a helyzetet, előbb azzal a szokványos érvel, miszerint „*épp a te olvasói várakozásod lökdösi feléje a szerzőt*”, később az olvasói *Te* regénybeli *Én*-né változtatásának paradoxonával: „*s én is, kinek merőben más gondolatok rajzanak a fejemben, én is könnyelműen társalogni kezdek*”. (23. o.) A paradoxon az „*én magam is*” kifejezésben rejlik: mintha az elbeszélői *Én* egyszerűen követné az olvasói *Te* akaratát, s ha berzenkedve is, de igyekezne megfelelni az olvasó várakozásainak: beszédbe elegyedik a szép idegennel; holott elbeszélői *Én*-ként végső soron éppen ő az, aki e várakozásokat keltette. Valóságos és regénybeli olvasó kapcsolatában a *Te* és *Én* fikcionalitása körben forog, az elbeszélői *Én* álszent, mert úgy tesz, mintha az elbeszélő történetet nem ismerné, és minden lépésnél választania kellene, bár a történetmesélés logikája szerint az elbeszélői szubjektumot éppen az határozza meg, hogy pontosan

ismeri a történet elejét, közepét és végét. A szerző szabaddá tette az olvasói Te-t, hogy elbeszélői Én legyen, és ezzel – Sartre kifejezésével élve – szabadságra ítélte. Az alkotói szubjektum szuverenitása illúzióknak bizonyul. A fikció előjoga, nevezetesen, hogy az elbeszélésben szabadon rendelkezik az idővel, beleütközik a mindennapi valóságba, ahol a jövő bizonytalan, a múlt pedig megfoghatatlan. A téli éjszaka utasa egy betoppanó idegen, aki előtt mindaz rejtve marad, amit mindenki más tud. Ráébred, hogy „*életem minden perce új események halmazát s annak következményeit hozza magával, így minél inkább igyekszem visszatérni a nulla perchez, amelyből elindultam, annál távolabb kerülök tőle*”. (19. o.) A fikció lehetséges horizontja, amely újra és újra megnyílik az olvasó előtt (például 15. o.: „*ideje volna, hogy megtudd végre, vajon ez az állomás, ahol egy késésben levő vonatról leszálltam, egy valamikori állomás-e avagy egy mostani*”), mindegyre bezáródik a fenyegető helyzet tényhorizontja előtt. Bár kezdetben még persze bizonytalan, hova fog szegeződni az utas pillantása: egy régi kerek pályaudvari óra mutatójára vagy egy négyszögletes ablakban lehulló számjegyre, ahol „*mintha a percek guillotine-bárdokként csapnának le rám*” (16. o.), a végére egyetlen horizontra szűkül a lehetőségek köre; még előtte azonban félbeszakítja a történetet egy esemény, amely tényleg úgy zuhan rá az utasra, mint a nyaktiló: „*Berobog a gyors. Lassít, megáll, eltiúntet a felügyelő tekintete elől, már indul is.*” (27. o.)

Hogy a gyorsvonat magával vitte-e az utast vagy sem, sosem fogjuk megtudni, ahogy az utas a felügyelő szeme előtt, úgy tűnik el az olvasó látómezőjéből a történet alanya is. A történet rejtett logikája szerint meg kellett halnia. Akár Boileau-Narcejac bűnügyi történeteiben, az olvasó itt is csak a legvégén jön rá, hogy nem adatott meg neki Hercule Poirot rendkívüli következtetőképessége és még csak a tettes nézőpontja sem (mint Patricia Highsmithnél), hanem bizony az áldozat szemszögéből kísérte végig a történetet. A halálra ítélt többnyire befejezetlen történetét, amit eddig a másik oldalról szenttelenül figyelt, most egyszer csak megfoghatatlan félelemmel tölti el, ahogy fokozatosan behelyezkedik egy ismeretlen Én szerepébe, míg végül maga is elszenvedi a védtelen áldozat halálát. Ő a kirekesztett harmadik, aki nem tudja, mi keresnivalója van e csakis az ő számára ismeretlen valóságban: „*Megérkezvén, talán valamiféle kapcsolatot kellett volna itt találnom, alighanem épp e csomaggal összefüggésben, e csomaggal, mely mintha nagyon is aggasztana.*” (16. o.) Legföljebb csak sejti, mit tudhatnak róla mások, mit várnak tőle, vagy mit terveznek vele: „*hisz nyilvánvaló, hogy másoktól függök, nem úgy festek, mint aki kárpótlást vagy a saját üzleti ügyeit intézi: inkább afféle parancsvégrehajtónak lehetne engem nézni, gyalognak egy igen bonyolult játszmában*”. (17. o.) A játszma szabályai szerint azonban épp a legfontosabb figura nem ismeri e szabályokat, és nem tud olvasni az intő jelekből, jóllehet a beavatottak már rég fölismerték azokat: a kényes tartalmú bőrönd, a szőrmekabátos nő figyelmeztetése, a jelszó, a felügyelő, egy titokzatos szervezet, amely megállíttatja a gyorsvonatot. A jelszó: „*Eleai Zénón győzött*”, megtévesztő, mert rejtett értelme épp fordított: aki belemegy, veszít (akárcsak Akhilleusz a teknősbékával versenyezve).

Az első regénykezdetet izgalommal azonban nem az ügynökregények ósdi kliséi adják, hanem a szerző, a valóságos és a regénybeli olvasó összjátéka. Calvino itt – akár a többi fejezetben – egy elcsépelet műfaji sémát emelt az esztétikai reflexió legmagasabb szintjére. Mint annyi más posztmodern mű, egyfajta szimbiózist hoz létre tömegkultúra és magaskultúra között, s ezzel kielégíti egy új esztétikai korszak posztmodern igényét. E korszak par excellence működési elve a fikcionalitás. A kommunikáció médiumaként ugyanis nemcsak a különböző horizontú diszkurzusok kölcsönös elsajátí-

tását teszi lehetővé, hanem *Ego* és *Alter*, ember és embertárs dialogikus kapcsolatát is. Hogy az *ÉN-Te* viszonyban mire képes a fikcionalitás, azt bizonyára Calvino műve mutatta meg eddig a legmeggyőzőbben. Az *UTAZÓ*-ban a szerző és az olvasó szerepcseréje révén nemcsak elképzelhetővé válik *Ego* és *Alter* interakciója, hanem a névtelen *ÉN* üres helyére lépő olvasói *Te* mintegy eljuttassa szubjektumhalálát, s ezzel azt a bevezetőben megfogalmazott tételt is igazolja, hogy a szubjektumot mindenekelőtt önmagunknak a Másik vagy a Mások számára való megrendezése teremti meg.

Amikor az utas felsül a botcsinálta ügynök szerepében, egyúttal csődöt mond a fikció is a valóságos és regénybeli olvasó *ÉN-Te* viszonyában. Ugyanígy hamis körbe kerül a fikció, amikor az olvasói *Te* az elbeszélői *ÉN*-ben olyan *Alterre* talál, aki csupán *alter ego*, s aki „*meglehet, a képmutató Én testvére*”, illetve hasonmása (151. o.). A fikcionalitás csak akkor kerülhet ki a szolipszisztikus önmegjelenítés köréből, ha az önmegtapasztalás egyik formájaként a Másik élményével bővül – ha az olvasói *Te* nem csupán egy névtelen elbeszélői *ÉN*-t, hanem egy nevezetes *Te*-t talál, azaz Ludmillát, az olvasónót, s megrendezett *ÉN*-je láttára hajótörést szenved. Mint Calvino mondja: „*Ideje, hogy a második személyben írt könyv immár ne csupán egy általános férfi te-hez [...] szóljon, de közvetlenül hozzád is, aki a második fejezetben való feltűnése óta harmadik személyként szerepelsz, s akire szükség van ahhoz, hogy [...] létrejöjjön valami a második személyű férfi és a harmadik személyű nő között, öltösn alakot, bontakozzék ki vagy romoljon el az emberi sorsok váltakozása szerint.*” (151. o.)

6

Olvasó és olvasónő (Fiktív diszkurzusok kölcsönös elsajátítása)

Ha az *UTAZÓ* egészében egy tört fikcionalitás működési elvét követi is, s ez a valóságos és regénybeli *ÉN* kapcsolatában állandóan tetten érhető – nehogy megfélekedzünk róla, hogy regényt olvasunk –, maga a kerettörténet ennek ellenére idealizált fikcionalitást föltételez. Ebben a második fejezetről kezdve az olvasó mellé egy harmadik személy lép, „*s mindkettőnek el kell szakadnia az egyes és többes számú harmadik személyek tömegétől*” (158. o.), az új szereplő egy megkülönböztetett Másik vonásait viseli – ő Ludmilla, az olvasónő. Olvasó és olvasónő dialogikus viszonya fölnyitja a monologikus kört valóságos és regénybeli *ÉN* között, így *ÉN* és *Te* fikcionalitása egyszerre lesz pozitív és idealisztikus. Talán mosolyoghatunk rajta, hogy a névtelen *ÉN* – egy „*tulajdonságok nélküli ember*” – olvasóként épp egy olyan nőben találja meg a nevezetes, konkrét és mégis titokzatos individuumot, a Másikban lakó ideális *Te*-t, aki egy olvasónő minden erényével rendelkezik, és tarthatjuk visszalépésnek a régi, idealista regény prestabilizált harmóniájába, de föl kell tennünk a kérdést, vajon miért rendezte meg Calvino a szerelmi történetek klasszikus happy endjét olvasó és olvasónő lehetséges történeteként. Ami itt férfiúi *ÉN* és női *Te* között lejátszódik, az nem egyszerűen a képzelhető vágyteljesítés, hanem az *ÉN-Te* kapcsolat idealizálása, mely átültethető olvasó és olvasónő kapcsolatára is, és kifejezi a szerelem és barátság élményét alapvetően meghatározó fikciót. A „*tökéletesség megelőlegezése*”-nek hermeneutikus előföltevése, a Másik eszményesítése, amit aztán Másága széttör, koriggál vagy netán fölülmúl, megélhetővé teszi számunkra azt az érzést, hogy – Montaigne kifejezésével – „*miért éppen ő, s miért éppen én*”.

„Milyen vagy, olvasónő?” (151. o.) – A Másikat fokozatosan – a képzelet vázlatait folytonosan tesztelve – fedezzük föl a fiktív második személyben. Attól a pillanattól fogva, hogy „a könyvespolctól elszakadva” alakot öltött, „akárha a könyvek sokasága szükségessé tette volna egy olvasónő jelenlétét” (152. o.), az „igaz kép”, amely úgy ábrázolja otthonát, mint a helyet, amely „elárulhatja nekünk, milyen helyet foglalnak el életedben a könyvek”, egészen odáig, hogy a „testek kölcsönös olvasmányá”-ról beszél, amelyeket végül a hitvesi ágy foglalt magába mint a párhuzamos olvasás színtere (276. o.), az Én-Te kapcsolat élet és olvasás, képzeletbeli és megélt tapasztalat kölcsönös megvilágításában az írott és meg nem írt világ közötti játéktérben bontakozik ki. A regény első megszakadásakor ismerkedik meg az olvasó az idegen nővel: „az olvasandó regénynek fölébe helyezkedik egy esetleges másik, egy élni való”. (36. o.) A könyv vonzerejét csak növeli az a gondolat, hogy olvasóként nincs többé egyedül, mert van egy olvasónő, aki ugyanabban a pillanatban ugyanazt a könyvet üti föl. A közös olvasmány egyben közös képzeletbeli sorsot is jelent. Amikor a könyv félbeszakad, a folytatás iránti vágy meghozza a közös ügyet, a kutatást az apokrifek tömegében eltűnt eredeti mű után, olvasó és olvasónő cinkosokká válnak, mintegy helyreállítják a „nemeslelkűségen alapuló megállapodást”, amelyet ellenfelük, Hermes Marana kitörölt az egyetemes misztifikációval. Ebből a szempontból az UTAZÓ egyszerre az olvasás elméletének és apológiájának a regénye.

Az olvasás örömét történetek példázzák, amelyek az egyetlen univerzális történettel szemben fenntartják az elbeszélés jogát lehetséges világok kezdetének kijelölésére, s ily módon tépik szét a világunkat körbefonó általános misztifikáció hálóját. Az elveszett könyvet keresve olvasó és olvasónő belekeveredik egy új, gnosztikus elemekkel átszőtt mítoszba: egy teljesen elüzletiesedett világ víziójába, ahol igaz és hamis, külső és belső többé nem különböztethető meg, ahol forradalom és ellenforradalom hamisítványokkal harcol egymással, de még mindig az utolsó könyv, a múlt relikviája a legértékesebb áru. Ezért versengenek egymással a szuperhatalmak, mindenekelőtt az „Apokrif Hatalom Szervezete”, illetve alapítója, Marana, aki nem tudja megakadályozni a szervezet két frakcióra szakadását: egyfelől a „Fény Szárny”, amit a Fény Arkangyala vezet, másfelől az „Árnyék Szárny”, amelyet a Sötétség Arkhónja vezényel. A vízió cenzúra és szellem apóriájában csúcsosodik ki, amelyet Arkadian Porphiritsch, az irkániai Állambiztonsági Levéltár Főigazgatója (az intézmény Borges BABELI KÖNYVTÁR-ának furcsa párja: benne minden könyv megtalálható – a cenzúra szolgálatában!) így fogalmaz meg: „Hiszek abban a párbeszédben, melyet a SZEllem folytat mindegyre önmagával. S érzem, amint ezt a párbeszédet a tiltott irományokat fürkésző tekintetem hozza létre. A RENDőrség is szellem, s az ÁLLam, amit szolgálok, ugyancsak, amiképpen az a CENZúra, valamint a szöveg, ami fölött a hatalmunkat gyakoroljuk.” (252. o.) A misztifikációvá züllött fikció látszólag tökéletes circulus vitiosusát eközben egy ellenőrizhetetlen, teljesen soha nem manipulálható erő teszi kérdésessé: „az olvasás gyönyörűsége”, amelyet titokban Arkádián is megízlel esténként, kihalt irodákban, nemkülönben Ludmilla, aki könyvről könyvre él, és a cenzort a következő vallomásra készíti: „Van az olvasásban valami, ami fölött nincs hatalmam.” (255. o.) Mert „örökké kíváncsi, telhetetlen betűfalása révén sikerült igazságokat fölfedeznie a leghitványabb hamisítványban is, s gyalázatos hamisítványokat a magukat színtiszta igazságnak feltüntető szövegekben”. (255. o.) Ő e posztmodern mitológiában a női princípium, aki a férfiprincípiummal, Maranával, az apokrifek összeesküvésének főnökével szemben megnyeri a fogadást, és ezzel, akár egy olvasó Beatrice, bevezeti az igencsak egyszerű észjárású olvasót – aki afféle „korunk Candide-ja”¹⁷ – a közös olvasmányok (testi-lelki) paradicsomába.

Ludmilla alakjával Calvino hódolattal adózott a női nemnek, és a tíz történetben is többnyire érezhető a nőalakok fölénye a férfiakkal szemben, Ludmilla kitüntetett helyzetét azonban elsősorban egy esztétikai minőségnek: olvasónői kvalitásainak köszönheti: „*Hogyan tudsz majd lépést tartani ezzel a nővel, aki az épp kezében levő könyvön kívül mindig egy másikat is olvas?*” Ő mindig legalább egy lépéssel a naiv olvasó előtt jár, nem mintha mindent tudna már – mint Dante Beatricéje –, hanem mert falja a könyveket, hogy megtanulja, amit még nem tud. (222. o.) Míg a passzív olvasó minden új történetbe belebonyolódik, és akarva, nem akarva minden nőszereplőben Ludmilla vonásait keresi, addig az olvasónót aktív magatartás jellemzi. Ha a regény félbeszakad, ő az olvasottakról alkotott ítéletét mindig a következő könyvvel szembeni várakozás formájában fogalmazza meg: „*Jobban szeretem azokat a regényeket, amelyek rögtön magukkal ragadnak: egy olyan világba, ahol jól fölismerhető, mert élesen körvonalazott minden. Különös elégtétellel tölt el, ha tudom, hogy a dolgok pontosan ilyenek és nem másilyenek, a közömbös dolgok is, azok, amik jelentéktelenné válnak az életben.*” (33. o.) Calvino tehát nem az anonim olvasóban, második személyű regényének főszereplőjében, hanem a melléje rendelt olvasónőben valósította meg azt a régi tervét, hogy az olvasót a könyv szubsztanciájának részesévé tegye, azaz nem utólagosan a befogadás, hanem az írás folyamatában.¹⁸ A regénykezdet bezáruló elváráshorizontja ismét kitárul a passzív olvasó előtt, amikor az aktív olvasónő új elvárásokat fogalmaz meg az ismeretlen szerzővel szemben. A „*nemeslelkűségen alapuló megállapodás*” szenvedne persze csorbát, ha ilyenkor a szerzőnek nem volna más választása, mint híven teljesíteni Ludmilla elvárásait, igényeit és kívánságait. Ezek azonban minden újabb folytatás esetében inkább fölkínált lehetőségek, mintsem szigorú értelemben kiszabott föladatok. Hogy a szerző miként fogja Ludmilla mindenkori elvárásait követni – mind egy-egy poétika dióhéjban –, az nem vezethető le Ludmilla premisszáiból, mint ahogy az sem, milyen elbeszélőműfajt fog a szerző Ludmilla poétikai elképzeléseire ráhúzni, hogy egy sui generis stíluselvet hozzon létre. A MALBORK VÁROSPEREMÉN című részben a családrege archaikus műfaja – nemzetségek közti háborúskodás egy lány miatt, párviadal stb. – szolgáltatta a végzetes eseménysor vázát, amelyet „*egy lengyel parasztház testi részletei – mintegy a schoëblintsjia nevű étel savanykás szaga tölt ki*”. Ismét egy elcsépelet műfaji séma megnevesítésének lehetünk tanúi a kifinomult leíró módszernek hála, és ezzel klisé és esztétikai észlelés hasonló szimbiózisa jön létre, mint az első regénykezdet esetében.

A tömeg- és magaskultúra összefonódása a posztmodern esztétika egyik sajátossága, ezt támasztja alá a zenekultúra legújabb, a „*médiaforradalom*”-mal kezdődő korszaka is. A reprodukciós technikák győzelmével ugyanis fordulat történt a régi monocentrikus zenekultúrától egy új, policentrikus zenekultúra felé, amelyben a „*folk, pop és komolyzene érintkezése*” fölülműl minden eddigig, jóllehet eddig sem volt ez teljesen ismeretlen (gondoljunk csak a folklórelemekre a bécsi klasszikusok zenéjében, vagy mondjuk Liszt és Sztravinszkij régi mesterek műveiből készült földolgozásaira), csak nem volt jellemző.¹⁹ Ugyanez elmondható az irodalomban a posztmodern művek intertextuális kapcsolódásairól. Ezt a hagyománnyal szembeni új elfogulatlanságot, a demontírozást, amely a múlt megújításával jár karöltve akár idézet, akár paródia, akár travasztia stb. formájában (Genette PALIMPSESTES – LA LITTÉRATURE AU SECOND DEGRÉ, 1982), még nem sikerült korszakhoz kötötten megragadni, előbb föl kell ismerünk a posztmodern művek fikcionalitásában azt a működési elvet, amely lehetővé teszi korábban különválasztott diszkurzusok interakcióját. Calvino, aki az UTAZÓ-ban a legkövetkezetesebben vitte végig ezt az elvet, joggal tiltakozik az ellen, hogy művét

pasticciónak vagy paródiának nevezzék. Szerinte inkább a „*narratív varázslat*” megannyi „*típusáról*”, megannyi „*világhoz való viszony*”-ról van itt szó. Ha van valami közös ezekben a többé-kevésbé zárt, de a fenyegető vég előtt megszakadó történetekben, úgy a helyzet az, amit a regényben a második történetre visszatekintve így jellemeznek: „*Lám, ennek az érdekesítő izgalmas anyaggal teli regénynek a tömör felszíne egyszer csak beomlott, feneketlen szakadékok tátonganak előtted, mintha az életszerű teljességigény most leleplezné a mögötte ásitó úrt.*” (46. o.) Az olvasás öröme, melyet az aktív olvasónőben saját elvárásai keltenek, a passzív olvasóban a félelem – a szubjektum halálától, az Én nélküli világtól való félelem érzésévé válik. Ludmilla azért nem fél, mert – ellentétben az olvasóval – nem nyugszik bele abba, hogy a világ olyan, amilyen, hanem mindig kíváncsi, minden olvasmány után egy újabbat akar kipróbálni, fölfedezni a könyvben a meg nem írt világot, egy másik hangot hallani, amely egy másik Én-t föltételez. Ludmilla poétikája szembe tud helyezni valamit a szubjektum halálával. Így hívja föl erre az olvasó figyelmét: „*Ki merne a te elvesztésére ítélni? Hiszen az legalább olyan borzalmas szerencsétlenség, mint az én elvesztése.*” (158. o.)

Külön elemzést igényelnének (s erre itt már nem fogok sort keríteni) a tíz kezdetből álló regény finom és merész stílusötvetzei, amelyek a fiktív diszkurzusok kölcsönös elsajátítását jelzik. Itt csak annyit, hogy válaszul kritikusaiknak Calvino sorra vette a narratív varázs típusait. Ezek Ludmilla poétikáját követik, és ellentétpárokba vannak szedve, mintha csak minden kielégített olvasói igény menten egy másikat szülne. Az első ellentétpárról volt már szó: az (I)-ben „*a valóság elvész, akár a ködben*”, a (II)-ben „*a tárgyi világ rendkívül precíz, testi és érzéki*”. Az (III)-ban az „*önvizsgálat és befelé fordulás az uralkodó*”: az érzékeny naplóíró egy északi tengerparton fölismeri, hogy a világegyetem tökéletes rendjében helyrehozhatatlan törés keletkezett: „*Tüstént éreztem, hogy rés támad a világegyetem tökéletes rendjén, több össze nem varrható szakadás.*” (72. o.) A (IV)-ben „*a történelem, a politika és a cselekvés örvénye ragadja el az Én-t: az az érzés, hogy egy még névtelen, alaktalan átalakulás részese [...], amely föl fogja borítani a testek és nemek hatalmi rendjét*”. Ez a fölfokozott érzés uralja a politikai forradalom krónikáját, míg Érosz és Thanatosz szertartásaiban tönkre nem megy. Az (V)-ben egy zsványtörténet leplezetlen cinizmusa adja meg az ironikus választ a történelethalmazás iránti vágyra, „*anélkül, hogy egy világnézetet akarna rád erőltetni*”; míg a (VI)-ban „*rejtett félelmek verme*” tárul föl a kaliforniai professzor előtt a reggeli kocogás közben, amikor arra gondol, hogy telefonon követik mindenhová. A (VII)-ben ezzel szemben „*minden titkot és félelmet megszűr az értelem*”, de közben maga is eltéved az üzleti világ tükörlabirintusában (amely Athanasius Kircher polidiptikus színházának mása). Majd az „*erotikus-perverz*” csábítás (VIII) kerül szembe az „*irodalmi-őseredeti*”-vel (IX); az előbbi egy távol-keleti helyszínen kísérli meg legalább az átláthatóság látszatát kölcsönözni „*az emberi kapcsolatok szövevényének, mely ennél sötétebb, kegyetlenebb és perverzebb már nem is lehetne*”; míg az utóbbi Dél-Amerikában, a SZÁZ ÉV MAGÁNY helyszínén (*Amaranta* alakjával hódolva García Márqueznek!), az anyakeresés, a hasonmás és a párviadal motívumaival igyekszik teljesíteni Ludmilla vágyát „*valami elementáris, őseredeti, földszerű erő*” iránt. (259. o.)

A tizedik s egyben utolsó regénykezdetétől Ludmilla azt várja, hogy „*a világvége utáni világnak adja meg az értelmét, azt, hogy a világ mindannak a vége, ami a világon van, hogy a világon nincs is más, csak a világvége*”. (258. o.) Az apokalipszis a Nyevszkij sugáru-ton éri utol az emberiséget, eltörli a világ összes mellőzhető elemét, s a végén egyedül Franciskát, az olvasónő utolsó fiktív alakváltozatát hagyja meg; őhöz fűződik a remény, hogy az egyetlen papírlapra redukálódott világ (utalás Mallarméra?) új életre

kelhet. A végéhez közeledő második évezred apokaliptikus várakozásának cáfolata korántsem szimpla optimizmus, hanem írott és meg nem írt világ calvinói dialektikáján alapul. Hiszen az elképzelés, miszerint a világ mindannak a végét jelenti, ami a világon van, a megírt világvége csak látszólag olthatja ki a meg nem írt lehetőségeket. Ezért a Sokféleség apokaliptikus redukciója egyetlen végre, ami persze nem foglalhat magába mindent, nem lehet az utolsó szó, még egy második kódá követi, amely a fiktív diszkurzusok Sokféleségének meglepő, poétikus értelmet ad.

A 11. fejezetben *Candide redivivus* világ körüli utazása, amely egyik könyvtől a másikig vezette, egy nagy könyvtárban ér véget. Itt valamennyi olvasó összegyűlik, hogy megismerje a könyv titkát – akár egy Agatha Christie-krimiben, ahol Hercule Poirot az összes érintett felet egybehívja, hogy fellebbentse a titokról az utolsó fátylat is, és leleplezze a gyilkost.²⁰ Itt azonban nem az UTAZÓ olvasószerelői gyűlnek össze: nincs jelen se Ludmilla nővére, Lotaria, a hetvenes években uralkodó ideológiakritikai olvasás szatirikus ellenalakja, se Irnero, a szenvedélyes nem olvasó, hogy megtudják, vajon írással teli világunk milyennek is tűnhet olyasvalaki számára, aki nem tanult meg olvasni, se Uzzi-Tuzzii, a kimmer irodalom professzora, akit kizárólag a holtak szótlán nyelve érdekel, se Don Cavedagna, a kiadói tótumfaktum, aki mindent olvasott már, és nosztalgikus vágyakozással gondol vissza gyerekkorára, amikor még a tyúkólban kellett elbújnia egy-egy könyvvel, se Ermes Marana, a misztifikáció genius malignusa, aki minden eredeti olvasmányból gúnyt úz, és Silas Flannery sem, aki képtelen megírni az egyetlen igaz könyvet, mert ideális olvasónője csak mint szerzőt, mint valamiféle író-alkalmazottat kedveli, s nem mint személyt. A 11. fejezet könyvtárában – mintha csak Calvino ebben az utolsó Alefben az olvasmányok kimeríthetetlen változatosságát akarná megjeleníteni – hét, egyébként magában a regényben nem szereplő olvasótípus van jelen. Ők azok, akik platóni dialógust folytatnak az olvasásról, s ebben az UTAZÓ olvasójának igen szerény szerepe egyetlen panaszra korlátozódik: „úgy rémlik, már csak félbemaradt, útközben elvesztett történetek vannak ezen a világon”. (273. o.) Amikor végül fölszólítják, hogy az EZEREGYÉJSZAKA (az UTAZÓ klasszikus őse) egyik apokrif történetének adjon címet, egy nagykorúsága felé tett hatalmas lépéssel meglepően találó kérdést fogalmaz meg. A kérdés ugyanis beilleszkedik azoknak a címeknek a sorába, amelyeket hiába keresett a könyvtárban, méghozzá oly módon, hogy a tízszer megszakadt regény korábban össze nem függő kezdeteiből – akár a summatio lírai alakzatában, amikor az egymást követő példák párhuzama az utolsó versszakban összekapcsolódik és bezárul – váratlanul valami egész kerekedik:

„HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ,
MALBORK VÁROS PEREMÉN,
FÖLÉBE HAJOLVÁN A MEREDÉLYNEK,
NEM FÉLVÉN SZÉLVÉSZTŐL ÉS SZÉDÜLETTŐL,
LETEKINT A MÉLYBE, HOL HOMÁLY SŰRŰSÖDIK,
EGYMÁSBA FUTÓ VONALAK HÁLÓJÁBAN
EGYMÁST KERESZTEZŐ VONALAK HÁLÓJÁBAN,
LEHULLOTT LEVELEK HOLDFÉNYES SZÖNYEGÉN EGY ÜRES GÖDÖR KÖRÜL,
»HOGYAN VÉGZŐDIK?« –
KÉRDEZI, ÉS TÜRELMETLENÜL VÁRJA, HOGY HALLHASSA A TÖRTÉNETET.”

A címekből álló vers, amely a fiktív diszkurzusok prózai sorát egyetlen Egészbe foglalja, végül maga is egy nyitott kérdésben végződik, majd a klasszikus regénybefejezésen túl a testek és a lelkek párhuzamos olvasmányában folytatódik az egybekelt olvasói pár számára. A régi „világvége utáni világ érzése”-t fölváltja a mindig lehetséges újrakezdés új érzése. A könyv igazi titka – s ez Calvino utolsó szava a fikcionalitásról – nem a végében, hanem az elejében rejlik.²¹

7

Utólagos megjegyzések

Jürgen Habermas nemrégiben a NACHMETAPHYSISCHES DENKEN (A METAFIZIKA UTÁNI GONDOLKODÁS, Frankfurt, 1988) című könyvében az IRODALOM-E A FILOZÓFIA ÉS A TUDOMÁNY? kérdéséről szólva foglalkozott Italo Calvinóval, s könyvének zárómegjegyzésében utalt az én értelmezésemre is. Minthogy a kétféle értelmezés eszmecserére ösztönöz, helyénvalónak látszik, ha magam is hozzáfűzök néhány gondolatot a filozófus irodalomelméleti kiruccanásához. Szeretném leszögezni, hogy mélységesen egyetértek Habermas kritikájával, ami a szubjektumfogalom minden konnotációjának eltörlését, a nyelvnek a korszak küldetéses sorsaként való hiposztázálását, a logika és retorika, komoly és fiktív beszéd közti határ elmosását vagy a jelölők kavalkádjában, a hatalom anonim diszkurzusaiban, egy általános, költők és tudósok vezényelte szövegtörténelembe való eltüntetését illeti. De ha igaza van is abban, hogy ez a radikális kontextualizmus inkább esztétikai tapasztalatra támaszkodik, mint filozófiai érvelésre, Calvino esetében e tapasztalat inkább Habermas, mintsem az ellenkező oldal mellett szól.

Az én értelmezésemben Calvino, aki megkísérli, hogy „*az irodalom olvasói elsajátítását az irodalom részévé tegye*”, csak azért ismerteti meg az UTAZÓ olvasóját a kontextualizmusmal, hogy azután – épp egy kommunikációelméleti megközelítés révén, amelyet a szerző, a valóságos, illetve a regénybeli olvasó és az olvasónő kapcsolata jelez – kivezesse őt a kontextualizmus csapdájából. „*Magában az irodalmi gyakorlatban akarja megmutatni a fikció és valóság között húzódó határvonal látszólagosságát, amelyet maga a szöveg hoz létre – és ezt a szöveget (mint minden más szöveget is) egy általános szöveg, egy összöveg töredékének akarja föltüntetni, amely összöveg még nem ismer határokat, mert a lehetséges határvonalak dimenzióit, a teret és az időt még csak ezután fogja kibocsátani magából.*” E leírás illik ugyan a Marana/Derrida uralta cselekményszálra, de nem áll Calvino posztmodern esztétikájának ellenkező irányú mozgására, Ludmilla pedig végül is ennek köszönhetően nyeri meg a versenyt.

De nemcsak a regény fiktív alakjai, hanem a regény alapjául szolgáló Calvino-féle elmélet lényeges pontjai is megkérdőjelezik és elvetik a radikális kontextualizmust. A Silas Flannery regénytöredékében fölidézett, mindent magába foglaló szöveg rémképének már az is ellentmond, hogy e töredékek a posztulált „*összöveg*”-gel egyre újabb kezdetek potencialitását szögezik szembe. Ellentmond ennek a *mondo scritto/mondo non scritto* dialektikája: Calvino regényében épp azért nem válhat a fikció és valóság közti határvonal szövezzé, mert a kettő közti különbség minduntalan szóba kerül. Az UTAZÓ önmagában tört fikcionalitása, azazhogy benne – mint az első fejezet példáján láthattuk – a nem írott valóság megírása az olvasó szeme láttára megy végbe, és

a fikció mint világhorizont minduntalan beleütközik az őt körülvevő életvilág ellenállásába – megakadályozza, hogy a valóságos olvasó föloldódjék a regénybeli olvasó fikciójában. Calvino tétele ellentmond az önmagát író könyv elképzelésének: „*Olvasok, tehát ír.*” Az írott világ csakis olvasott világként létezhet. Az olvasás az írásban fedezi föl a világ sokféle olvasatát egy kezdődő történet mindig új horizontja előtt. S a horizonttól horizontig haladó olvasói tapasztalat sohasem eshet teljesen a fikció belső törvénye alá, hiszen a fikció bűvkörét mindig áttöri a szöveg világfeltáró működése.

Való igaz, hogy amit Calvino a regényvel akart megmutatni, azt a regényben kellett ábrázolnia (máskülönb hol és hogyan tehetné volna ezt?): „*nevezetesen a regény és az élet közötti átmenetet, az életet mint olvasást. Calvino Ludmillában azt a személyt ábrázolja, akinek az olvasás az élete.*” De Ludmilla egyben az a személy is, akiért és akivel az olvasó tanul – a kezdetben naiv olvasó, a tiszta lap fokozatosan a mindennapokban, illetve annak határain túl szerzett kettős tapasztalataival kénytelen megtölteni e lapot, hála a fiktív diszkurzusok kölcsönös elsajátításának, amelyek a Másik világának megannyi horizontját tárják föl előtte az újabb és újabb, Olaszországtól Lengyelorszáig, Kaliforniától Dél-Amerikán át Kínáig és Leningrádig terjedő színhelyeken. Olvasó és olvasónő kölcsönös önmegrendezése valódi kommunikációs folyamat; annál is inkább az, mert nem marad meg a könyvesbolt, kiadó, egyetem és a hitvesi ág által kiszabott életvilág zárt terében, hanem, magába foglalva a szöveg fiktív diszkurzusait, a mai, illetve a szövegen túli elmúlt világokról is beszél. A tíz történet, amelybe olvasó és olvasónő a Másikat keresve belebonyolódik, nemcsak azért építi magába a ponyvairodalom tucatműfajait, hogy elősegítse az élvezetes és önfelelt fogyasztást. Az UTAZÓ inkább csalétekként veti be őket, hogy visszahódítsa a magaskultúra számára e narratív varázst, és hozzáférhetővé tegye az esztétikai reflexió számára. Ezért bizony a valóságos olvasó is indíttatva érezheti magát, hogy bírálja „*a szövegben megfogalmazott érvényességigényeket.*” Való igaz, hogy az irodalmi mű nem rendelkezik ugyanazzal a „*kötelező erővel*”, mint egy filozófiai vagy vallásos szöveg. De vajon azt a következtetést kell-e ebből levonni, amit Habermas von le, hogy tudniillik „*A mondott szó jelentése és érvényessége közötti belső kapcsolat csak a regényalakok, a harmadik személyek, illetve a harmadik szemlélyé változtatott második személyek – a regénybeli olvasó – esetében áll fenn, míg a valóságos olvasó esetében nem?*” Vajon nem Calvino maga nyitotta-e ki a valóságos és a regénybeli olvasó közötti játékteret, hogy az esztétika ítéletére bízta az esztétikai jelentés és erkölcsi érvényesség közötti hídverést? Vajon az esztétikai ítélet, csak mert feltételezi az esztétikai megértés önkéntességét, nem tarthat-e igényt semmiféle érvényességre? S az élet mint olvasás, márpedig Calvino regényében az esztétikának erről kell ítéletet mondania, nem volna mégiscsak megbecsülendő eszköz a kommunikatív cselekvés elméletéhez?

Jegyzetek

1. Idézi M. Frank: DIE UNHINTERGEHBARKEIT VON INDIVIDUALITÄT. Frankfurt, 1986. 8. o. (Vö. Frank kommentárját.)

2. Ezt fejtegeti R. Scholem, Benvenistére támaszkodva, Derrida ellenében. (Vö. DECONSTRUCTION AND COMMUNICATION. In: *Critical Inquiry* 14 (1987). 278–295. o.

3. H. Plessner: DER MENSCH ALS LEBEWESEN. In: DIE FRAGE NACH DER CONDITIO HUMANA. Frankfurt, 1976. 116. o.

4. Elhangzott A FIKCIONALITÁS A SZÖVEGBEN ÉS AZ ÉLETVILÁGBAN című, 1988-as konstanzi kollokviumon, amelyre a jelen tanulmány is készült.

5. I. m. 61. o.

6. „Az igazi *dividuum* egyúttal az igazi *individuum* is.” (DAS ALLGEMEINE BROUILLON, Nr. 952.)

7. Jóllehet Calvino az UTÁZÓ 8. fejezetében nem hivatkozik Sartre-ra, de nyilvánvalóan épít rá. Például akkor, amikor „a könyvhöz fűződő privilegizált viszony”-ról beszél, „amely csak az olvasónak sajátja; az a képesség, hogy azt, ami a könyvben írva van, késznek vegye, befejezettek, amihez nincs mit hozzáfűzni, és amiből nincs mit elvenni”. (137. o.)

8. Vö. 181. o.: „Az írással járó természetellenes erőfeszítésem szükségszerű eredménye ez a lélegzés, ennek az olvasó nőnek a levegővétele, természetes folyamattá vált művelete az olvasásnak, az áramlás, melytől figyelme szűrőjéhez sodródnak a mondatok.”

9. Calvino megingathatatlanul vallott auklérista álláspontja szerint a második ipari forradalom és a médiacivilizáció korában az irodalom legfőbb feladata az, hogy „a labirintus kihívására” válaszoljon, és ne merüljön el „az objektivitás tengerében”. Lásd: IL MARE DELL'OGGETTIVITÀ, 1959, illetve: LA SFIDA AL LABIRINTO, 1962. Mindkét cikk megtalálható in: UNA PIETRA SOPRA (Torino, 1980).

10. MONDO NON SCRITTO E MONDO SCRITTO. Előszőr in: *New York Review of Books* (1983), később in: *Lettera internazionale* 2 (1985). 16–18. o.

11. Az eldologiasodott valóság rányílik a világ- és önmegismerés új sokféleségére – Calvino szerint ez jelenti a közös nevezőt a hatvanas években fellépő „posztmodern” szerzők számára. Lásd ehhez L. Marighetti: DAIDALISCHE POETIK – UNTERSUCHUNGEN ÜBER ITALO CALVINO (Konstanz, 1988. 100. jegyzet). Utolsó tétele így foglalja össze Calvino művének konstruktivista elemeit: „Az irodalmi megismerés egyúttal mindig az áthatolhatatlan világ ellenében kiküzdött könnyedség gyümölcse is.” (198. o.) Ezzel lényeges ponton egészíti ki a kommunikatív összetevőről való fejtegetéseimet.

12. Itt és az egész 3. és 4. fejezetben a szerző, a valóságos és a regénybeli olvasó hármas kapcsolatának elemzésével Cesare Segre érvelését igyekszem cáfolni: Calvino igényét, miszerint az UTÁZÓ második személyű regény (és ennek következtében az olvasó regénye) félresöpörte, mondván, a regényben a szerző dominál („*il romanzo dello Scrittore*”). (In: *TEATRO E ROMANZO*. Torino, 1984. Különösen 151. kk és 160. o.)

13. Az elemzésem szempontjából döntő kapcsolatot valóságos és regénybeli olvasó között Calvino így magyarázza (169. o.): „Mindaddig a könyv kimosan ügyelt arra, hogy olvasója számára nyitva hagyja a regénybeli olvasóval való azonosulás lehetőségét. Ezért nem kapott nevet, ami automatikusan egy harmadik személlyé tette volna, regényszereplővé (míg neked mint harmadik személynek nevet kellett adnom: így lettél Ludmilla), őt viszont tudatosan meghagytam abban az absztrakt névmási állapotban, amelyen minden jelző és ige uralkodik.”

14. Ehhez vö. Segre: i. m. 163. o., aki a mű intertextuális vonatkozásainak legjobb elemzését adja.

15. Az Alef meghatározása Segre-nél (uo.).

16. Ehhez vö. megint csak Segre (i. m. 16. o.).

17. A szereplőket Calvino hasonlította Candide-hoz és Beatricéhez. Lásd: interjúk, in: *Paese Sera* (1979. június 19.) és *Il Lavoro* (1979. július 15.)

18. Az *Uomini e Libri*ben közölt interjú szerint (1980. február): „Mert azt gondolom, mindig is azt gondoltam, hogy az olvasó része a regény szubsztanciájának... Azt akarom mondani, hogy az olvasó már az írás aktusában jelen van.”

19. Itt a bolognai XIV. Nemzetközi Muzikológus Kongresszus egyik kerekasztal-beszélgetésére utalok (1987. augusztus 27.–szeptember 1.)

20. A 11. fejezethez Calvino azt a megjegyzést fűzte, hogy az eredeti, krimiszzerű megoldást (Flannery az összes érintett regényfigura jelenlétében keresi a kulcsot az EZEREGYÉJSZAKÁ-hoz) azért vetette el, mert túl mechanikusnak találta, és inkább az olvasásról mint olyanról szóló platóni dialógussal helyettesítette.

21. „Egy könyv rejtélye nem a végében van, hanem a kezdetében”: a megfogalmazás a COMMENT J'AI ÉCRIT UN DE MES LIVRES című írásból származik, amelyet Calvino A. G. Greimas szemináriumára készített (ACTES SÉMIOLOGIQUES – DOCUMENTS, VI, 51. 1984). Véleményem szerint itt ironikus játékot úz a szemiotikai actant-rendszerrel, amely az UTÁZÓ komplex jelentését legföljebb annyival toldja meg, hogy lefordíthatóvá teszi egy metadiszkurzus számára. Ha nálam számottevőbb szemiotikai kapacitások az ellenkezőről akarnának meggyőzni, állok elébe.

Jürgen Habermas

IRODALOM-E A FILOZÓFIA ÉS A TUDOMÁNY?

Király Edit fordítása

I

A jogász Savigny, a történész Burckhardt, a pszichológus Freud, a filozófus Adorno egyúttal jelentős író is volt. A Német Nyelvi és Költészeti Akadémia minden évben díjjal értékeli a kiváló tudományos prózát. Kant vagy Hegel nem fejthették volna ki gondolataikat megfelelően, ha nem alakították volna át teljességgel szakterületük hagyományos nyelvét. A filozófiában, a humaniorákban a kijelentések propozicionális tartalma még annyira sem választható el a kifejezés retorikai formájától, mint a fizikában, jóllehet, mint Mary Hesse kimutatta, az elmélet ott sem boldogul metaforák nélkül, ha új modelleket, új látásmódot, új problémafelvetéseket akar nyilvánvalóvá tenni (s ilyenkor ösztönösen a köznyelvben bejáratott előzetes megértés eszközeihez nyúl). A megrögzült tudásformákkal és tudományos megszokásokkal való újító szakítás nem lehetséges nyelvújítás nélkül: ez az összefüggés aligha vitatható.

Freud nagy író is volt. Amikor ezt mondjuk, természetesen nem arra gondolunk, hogy tudományos zsenialitása remek prózájának nyelvteremtő erejében nyilatkozik meg. Nem jellegzetesen írói képességek játszottak szerepet abban, hogy egy új földrészt fedezett fel, inkább elfogulatlan klinikai szemlélete, spekulatív ereje, érzékenysége és merészsége, amely szkeptikus önvizsgálódásait jellemezte, állhatatossága és kíváncsisága, vagyis az alkotó tudós erényei. Senki sem tartja képtelenségnek, ha a Freud-szövegeket irodalomnak is tekintjük – de vajon csak azok-e vagy elsősorban azok? Nemrég még biztosak voltunk a válaszbán; egyre többet halljuk azonban az ellenvetést. Vajon az igazságkérdések kutatása megfelelő ismérve-e a tudomány és irodalom közötti hagyományos határkijelöléshez? A nagy hatású dekonstrukciós iskola megkérdőjelezi a megszokott műfaji határokat. A késői Heidegger még különbséget tesz gondolkodó és költő között. De Anaximander és Arisztotelész szövegét ugyanúgy kezeli, mint Hölderlin és Trakl szövegeit. Paul de Man Rousseau-t ugyanúgy olvassa, mint Proustot és Rilket, és Derrida sem tárgyalja másként Husserlt és Saussure-t, mint Artaud-t. Nem illúzió-e azt gondolni, hogy egy Freud-szöveg bizonyos jegyek alapján más osztályba sorolható, mint egy Joyce-textus, s hogy ezek a jegyek az egyiket mintegy eleve elméletté, a másikat pedig eleve fikcióvá avatják?

Az újságokban és kulturális folyóiratokban még mindig külön helyen tárgyalják a szakkönyvet és az irodalmat. A skatulyák különböznek: előbb a fikció, aztán az igazságkeresés, elől a költői és írói művek, hátul a filozófusok és tudósok munkái (már amennyiben egyáltalán közérdeklődésre tartanak számot). Valóságos demonstráció volt, amikor a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* irodalmi mellékletének első oldalát egy filozófus könyvének szentelte (F. Schirrmacher: DAS LACHEN VON LETZTEN WORTEN. HANS BLUMENBERGS „DIE SORGE GEHT ÜBER DEN FLUB”. *FAZ*, 1987. november 17.), ráadásul nem is egyik kitűnő szellemtörténeti tanulmányának, hanem kötetbe gyűj-

tött aforizmáinak és följegyzéseinek. A recenzió írója, F. Schirrmacher nem maradt adós a magyarázattal: „Ezentúl az ország vezető íróiról szólva *Blumenberg* nevéről sem szabad megfedkezniünk. Műve egybefűz glosszát, anekdotát és filozófiai történetet, azaz: egy világtörténelmi illúzióvesztés folytatásos történeteit; legjobb darabjai *Jorge Luis Borges* paradox esszéihez mérhetők.” Engem nem annyira a nagyképű minősítés érdekel, mint inkább a műfaji megkülönböztetés eltörlése. Már a fülszöveg is ezt sugallta: eszerint a szerző „ami szövegei lehetséges műfaját illeti, bízik annak meghatározatlanságában”.

Tempora mutantur. Amikor egy nemzedékkel ezelőtt megjelent Adorno MINIMA MORALIA című műve, még se szerző, se olvasó nem törte a fejét műfaji problémákon. Az a tény, hogy egy jelentős filozófus, aki egyszerűen ragyogó író is, maximáit és reflexióit adja közre, akkoriban még nem akadályozta meg a recenzent abban, hogy az aforizmagyűjteményt mint fontos filozófiai munkát ajánlja az olvasók figyelmébe. Mert senki sem kételkedett abban, hogy mindegyik töredékben megmutatkozik az elmélet egésze. Vajon két különböző esettel van-e dolgunk vagy *ugyanannak* a dolognak megváltozott értelmezésével?

2

A műfaji különbségek elegyengetése filozófia – illetve tudomány – és irodalom között olyan irodalomfölfogást tükröz, amely maga is filozófiai viták terméke. E viták a tudat- és nyelvfilozófia közti váltáshoz illeszkednek, mégpedig a nyelvészeti fordulatnak azon vonulatához, amely különösen radikálisan szakított a szubjektumfilozófia örökségével. Csak ha a filozófiai alapfogalmak megszabadulnak az öntudat, az önrendelkezés és önmegvalósítás valamennyi konnotációjától, akkor képes a nyelv (a szubjektivitás helyére lépve) annyira önállósulni, a korszak sorsszerű létvonatkozásává, a jelölők kavalkádjává, a diszkurzusok egymást kiszorító versenyévé válni, hogy a szó szerinti és metaforikus jelentés, logika és retorika, komoly és fiktív beszéd közötti határ eltűnik egy általános szövegtörténet sodrában, amelyet éppúgy inspirálhatnak – minden megkülönböztetés nélkül – gondolkodók, mint költők. E gondolatmenet előzményei némi leegyszerűsítéssel a korai Heidegger, a strukturalizmus és a késői Heidegger. Már Fichte is figyelmeztetett arra a hamis körre, amelybe az önmagát megismerni vágyó szubjektum kerül, mert amennyiben önmagát teszi tárgyává, elvesíti önmagát, mint spontánul megnyilatkozó szubjektivitást. Heidegger a LÉT ÉS IDŐ-ben a világban lét elemzésével kitör ebből a körből. Az elméletet vagy tárgyiasító gondolkodást ő az eredetibb, a világban való gyakorlati tevékenykedés levezetett módusának tekinti; később úgy véli, az objektivizmus nem egyéb, mint egy önérvényesítésében megmerevedett szubjektivitás másik oldala. Az újkori metafizika történetében az elképzelő és rendelkező gondolkodás helyét Descartes és Nietzsche között jelöli ki. E kritikát fölfoghatjuk úgy, mint az eldologiasodás Marxra és Max Weberre viszonyuló materialista bírálatának idealista ellenpárját. Minden kísérlet a szubjektumközpontú tudatfilozófiai gondolkodás fogalmi béklyóinak levetésére a nyelvi paradigmára való áttérést használja ki, amely az analitikus filozófiában az instrumentális ész kritikájától teljesen függetlenül végbement. E kísérletek iránya azonban eltér az alapul vett nyelv-koncepciótól függően; márpedig épp ezen múlik, hogy a Kant és Hegel által kifejtett észfoglalom normatív tartalmát pusztán átalakítják-e vagy több-kevesebb határozottsággal teljesen el is vetik.

A kommunikációelméleti megközelítés Humboldt-tal a nyelvi megértés modelljéből in-

dul ki, és úgy haladja meg a szubjektumfilozófiát, hogy az öntudat, az önrendelkezés és önmegvalósítás fogalmak „ön-” tagjában megmutatja az egymásba fonódott perspektíváknak és a kölcsönös elismeréseknek szubjektumok között kirajzolódó szerkezetét. Dekonstruálja a szubjektumnak mind ismeretelméleti, mind gyakorlati önmagára vonatkozását, de úgy, hogy a hagyományos reflexiófilozófiai fogalmak *átalakulnak* az egyének közötti megismerés, a kommunikatív szabadság és a társadalmasodás általi individuáció fogalmaivá.

A *strukturalista* megközelítés a nyelvi szabályrendszer saussure-i modelljét veszi kiindulópontul, és úgy lép túl a szubjektumfilozófián, hogy a megismerő és cselekvő, illetve beszélő egény teljesítményeit a nyelvtan alapvető szerkezeteiből és generatív szabályaiból vezeti le. Ezáltal a szubjektivitás elveszíti spontán világtéremtő képességét. Lévi-Strauss a gondolatmenetet az antropológia irányába fejlesztette tovább; a „*vad gondolkodás*” tükrében leleplezi a szubjektumfilozófiát mint a modern társadalmak illuzórikus önértékelésének alapképletét. A destrukció persze itt nem érinti még magát a megfigyelőt, a néprajztudóst, akinek pillantása a megszokott jelenségek mögé hatol, és ott tévedhetetlenül fölfedezi egy öntudatlanul működő szellem névtelen művét.

A *posztstrukturális*ták feladják a szcientista önmegértést és ezzel az újkori észfogalom utolsó elemét is. A késői Heidegger nyomán abból indulnak ki, hogy a nyelv az igazság megtörténe. A szubjektumfilozófiát pedig úgy haladják meg, hogy a modern világmagyarázatot a világon belüli történéseket egyszerre prejudikáló és ugyanakkor lehetővé tevő korszakos diszkurzus eseményének tekintik: Derrida egy célra irányult metafizikatörténet keretében, Foucault a hatalmi és tudásformációk véletlenszerű változásaival összefüggésben. A késői Heidegger a nyelvet az önmagát küldő lét házának nevezte; ezzel a létmegértés különböző szakaszai megőrzik transzcendáló vonatkozásukat arra a létre, amely mindig *önmaga marad*. Foucault azonban a történetfilozófiai igazságvonatkozásnak még emez utolsó gyöngye konnotációját is kiiktatta. Az érvényesség igénye *mindig* a diszkurzuson belül áll fönn. Egyfelől bevonódik a vaktában zajló diszkurzusok egyikének egészébe, másfelől ki van szolgáltatva egymás közti küzdelmeik „hazardjátékának”. E koncepció óhatatlanul fölállozza a „megismerő szubjektumot”, a tudomány helyére pedig a genealógiát teszi. „*Eszertint a genealógia azért teszi fel a talaj, az általunk beszélt nyelv és törvényeink kérdését, hogy napvilágra hozza azokat a heterogén rendszereket, amelyek éniünk álarcában minden azonosságot megtiltanak nekünk.*”*

A transzcendentális szubjektivitás bukása után az elemzés tárgya a nyelvi történelem, amely névtelen világokat termel ki és nyel magába, fölérendelődik mindenféle ontikus történelemnek, minden világbeli gyakorlatnak, és áthatol mindenben: az Én, a szerző és műve porózussá vált határain. „*A származás elemzése lehetővé teszi az Én összetevőinek szétválasztását és a már-már veszendőbe ment, feledésbe merült ezernyi esemény megsokszorozását az Én üres szintéziseinek különféle pontjain.*”** Foucault, Derrida és a posztstrukturálisok számára nem fér kétség hozzá: „*A filozófiai szubjektivitás felbomlása, szétszórása egy nyelvben, amely megfosztja hatalmától, és a helyén támadt úrben megsokszorozza, ez a kortárs gondolkodás egyik legalapvetőbb szerkezete.*” A strukturalizmussal válllvetve ez az irányzat *nyomtalanul* eltüntette a transzcendentális szubjektivitást, olyannyira, hogy vele együtt eltűnik látóköriünkől a magában a nyelvi kommunikációban fellelhető világvonatkó-

* M. Foucault: NIETZSCHE, A GENEALÓGIA ÉS A TÖRTÉNELEM. Ford.: Török Gábor. *Új Írás*, 1991. október. 71. o.

** Uo. 64. o.

zások, beszélőperspektívák és érvényességigények rendszere is. E vonatkoztatási rendszer hiányában azonban a valóságsszintek, azaz a fikció és valóság, a mindennapi gyakorlat és a nem mindennapi tapasztalat, illetve az ennek megfelelő szövegfajták és műfajok közti megkülönböztetés is értelmetlenné válik. A lét házát elragadja az iránnyavesztett nyelváradat örvénye.

Ez a radikális kontextualizmus egy folyékonyra vált nyelvvel dolgozik, amely nem áll másból, csak az áram módusából, s így minden világbeli mozgás e folyóból támad. Ezt a gondolatot nemigen támasztja alá a filozófiai diszkurzus. Elsősorban esztétikai, pontosabban: az irodalom és az irodalomelmélet területéről származó tapasztalatokon nyugszik.

3

Italo Calvino, aki nemcsak gazdag képzelettel megáldott elbeszélő, de egyúttal kitűnő, elsősorban a francia vitákban megszólaló elemző is, a „Valóságssíkok az irodalomban” kérdését egy szerző példáján vizsgálja, aki előtt a következő mondat áll: „*Leírom, hogy Homérosz elbeszéli, hogy Odüsszeusz így szól: Hallottam a szírének énekét.*” Calvino sorra veszi a különböző valóságsszinteket, amelyeket az író azáltal teremt, hogy a) reflexív módon utal az írás aktusára, b) kitalál egy másik elbeszélőt, aki c) az elbeszélésben szereplő figurával elmondhatja annak d) tartalmú élményét. A b) és d) síkok művön belüli, azaz kitalált valóságssíkok. E részlet nem rendelkezik egy történelmi beszámoló, dokumentum vagy tanúvallomás hitelességével, hanem „*az irodalmi szöveg azon sajátos hitelességével, amely az olvasásban rejlik, egy zárójelbe tett hitelességgel mintegy; a másik oldalon ennek az az olvasói magatartás felel meg, amelyet Coleridge »suspension of disbelief«-nek nevezett*”.^{*} Az irodalmi szöveg sajátossága éppen abban áll, hogy nem a valóságos esemény dokumentálásának igényével lép föl; fokozatosan mégis bevonja az olvasót egy képzelt esemény bűvkörébe, míg az úgy olvassa a történetet, *mintha* valóság volna. Az olvasónak a képzelt valóságot is valóságosnak kell megélnie – különben a regény nem regény.

Az irodalmi szöveg így hidalja át a különbséget fikció és valóság között. Calvinót azonban az érdekli, vajon lehet-e egy szöveg oly módon reflexív, hogy áthidalva a realitásbeli különbséget önmaga mint jelhalmozás és *önnön* környezetének empirikus feltételei között is, mintegy minden valóságot magába foglal. A szöveg így áthághatatlan totalitássá terebélyesedne. És éppen ez a műben önmagát abszolútnak tételező, mindent magába foglaló nyelvi realitás az, ami Calvino gondolatmenetét számunkra fontossá teszi. Ahhoz, hogy a képzelt világ ilyen totalitássá váljon, először is reflexíven magába kell gyűjtenie az őt meghatározó háromféle világvonatkozást: egyrészt a kapcsolódást ahhoz a világhoz, amelyben a szerző él és ír; másrészt a fikció és a valóság összefüggését; harmadrészt az elbeszél valóság vonatkozását, amelynek legalább a valóság látszatát kell keltenie. A szöveg a hozzá képest külső valósággal a következő három ponton érintkezik: ott, ahol a szöveg eltér a szerző gondolataitól, majd ott, ahol különbséget tesz fiktív világ és a valóság között, végül ott, ahol a szöveg hihető volta azon múlik, hogy az olvasó az elbeszélésben ábrázolt világot egy általa *reálisnak* tételizett, a szövegtől független világra vonatkoztatja.

Ad (a). A szöveg és a szerző közti távolságot a szöveg úgy tudja áthidalni, ha én-el-

^{*} A hitetlenkedés felfüggesztése. (A ford.)

beszélőként beépíti a szerzőt. Az említett példamondat sémájára Calvino az „Azt írom, hogy...” elemet egy híres példa alapján elemzi: „*Az a Gustave Flaubert, aki Gustave Flaubert összes művének szerzője, kivetíti magából annak a Gustave Flaubert-nek a képét, aki a MADAME BOVARY szerzője, aki megint csak kivetíti magából egy roueni polgárosszony, Emma Bovary alakját, aki viszont azt az Emma Bovaryt vetíti ki magából, akinek álmodja magát.*” A végén szöveg és szerző közt be kell záródnia a szemantikai körnek, mégpedig Flaubert klasszikus mondata szerint: „*Bovaryné én vagyok.*” Egyedül a szerző tekintendő független változónak teremtményei sorában: „*Vajon az Énből, aki a figurákat alkotta, mennyi valójában az Én, amelyet figurái alkotnak? Minél tovább jutunk az író énjét adó különféle rétegek elkülönítésében, annál világosabban látjuk, hogy e rétegek jelentős része nem az író individuumának, hanem a közös kultúra, a történelmi kor vagy a faj mélyrétegének lerakódása.*” Calvino következtetését akár Foucault vagy Derrida is papírra vethette volna: „*Az első láncszem, az írás igazi első szubjektuma egyre távolibbnak, egyre haloványabbnak, egyre elmosódottabbnak tűnik: talán nem is egyéb, mint én-kísérlet, úr vagy hiány.*”

Ad (b). A szöveg magába foglalhatja a szerzón kívül a valóság és a fikció különbségét is, ha láthatóvá teszi az új világ megalkotásának műveletét. Calvino ezt példamondatának második elemével illusztrálja: „*Azt írom, hogy Homérosz elbeszéli...*” Az elbeszélő alkothat egy szereplőt, aki különböző világok ütközését éli meg és dolgozza föl magában: „*Don Quijote alakjában két ellentétes nyelv, sőt két minden közös vonást nélkülöző irodalmi világ: a lovagregény csodás és a pikareszkregény komikus világa találkozik és ütközik össze.*” Ezzel Cervantes nemcsak új dimenziót teremt, hanem két irodalmilag preformált világ metszéspontjában, egy figura elváráshorizontján megalkotja a világ Don Quijote-i olvasatát. Ebben a szereplőben éppen az a világföltáró mozzanat tükröződik, amely a szöveget irodalmi szöveggé avatja.

Ad (d). Calvino a példamondat utolsó eleme – „*...hallottam a szírének énekét*” – segítségével tárgyalja egy végső hídverés lehetőségét. A szöveg akkor is egy hozzá képest külső valóságba ütközik, amikor fiktív tárgyra vonatkozó tapasztalatot és cselekedetet beszél el; ahhoz, hogy a szöveg hihető legyen, az olvasónak objektívnak kell tételeznie a világot, amelyre a szereplők utalnak, az ábrázolt világot pedig valóságosnak kell tartania. Calvino itt spekulációkba bocsátkozik, mert előtte olyan úr tátong, amit a szöveg nemigen tud elfödni. Ahhoz, hogy a szöveg a mindenkori valósággal szemben támasztott elvárásoknak megfelelően, szabályoznia kellene olvasóinak ontológiai elváráshorizontját. A szerző kortársa a szövegének, ezért másként éli meg hatását, mint az az olvasó, aki más korban, más helyzetben találkozik a számára idegen szöveggel, amelyhez semmiféle belső hatástörténeti szál nem fűzi. Ez ellen csak az jelenthet védelmet, ha a szöveg reflexíven önmagába zárul – azaz az egészet egy részlet tükrözi: „*Mit énekelnek a szírének? Joggal feltételezhetjük, hogy énekiük nem más, mint maga az ODÜSSZEIA.*”

A szemantikai tartalom reflexivitása mint védekezőreakció már magát az olvasót helyezi előtérbe. A kérdést ugyanis, hogy a szöveg miként építheti magába az elbeszélte történet valóságkritériumait is, csak az olvasó segítségével lehet megoldani. Az ő valóságkritériumaitól függ ugyanis, hogy a szöveg hatására félreteszi-e a hitetlenkedést.

Ad (c). Nem említettem eddig a szöveg olvasói vonatkozását, a világvonatokások közül a negyediket. Calvino ezt példamondatának harmadik eleme alapján vizsgálja (egyébként nem túl meggyőzően): „*Odüsszeusz így szól:...*” Utal a kerettörténet elvére, amely fiktív olvasókat és hallgatókat von be az elbeszélésbe. Azok a hölgyek és urak azonban, akik 1348-ban Boccacciónál a pestis elől Firenzéből egy bukolikus vidéki birtokra menekülnek, nem *képviselik* a német olvasót 1888-ban, sem a japán olvasót 1988-

ban; bizonyosan nem képviselik a hitelesítő ontológiai előzetes megértés tekintetében, amellyel az olvasó hozzáfog a szöveg olvasásához. A briliáns elemzést Calvino végül igencsak óvatosan zárja. Mint irodalomteoretikus nem enged a csábításnak, hogy a fiktív világok egymásbaágyazódásából egy olyan modellt alkosson, amely a nyelvet ideiglenesen a végső hatalom rangjára emelné: „Az irodalom nem ismeri a valóságot, hanem csak a valóságsíkokat”, vagyis a fiktív valóságsíkokat azon írott szavak univerzumában, amelyekből az irodalmi művek „sajátos hitelessége” fakad.

Másként jár el Calvino, az író. Egyik regényében szerepel egy író, aki épp a poszt-strukturalista nyelv gondolatot fejtegeti naplójában. Szeretné átadni magát egy névtelen, mindent átfogó és alattomosan elnyelő nyelvi történet örvényének: „Az író, aki meg akarja semmisíteni magát, hogy hangot adjon a kívülvilágnak, két út között választhat: vagy megalkotja az egyetlen könyvet, azt, amelyik magában foglalja a mindenséget; vagy minden könyvet megír, s így a részletek útján ered nyomába a mindenségnek.” (194. o.)* Calvino az ideális író általa teremtett alakjával, Silas Flanneryvel egyetemben elveti az első, metafizikus elgondolást, és egy radikális nyelvtörténetiség mellett voksol: „Az egyetlen, a mindenséget tartalmazó könyv nem lehetne más, mint a SZENTÍRÁS, a kinyilatkoztatott, teljes ige. De én nem hiszem, hogy a teljesség beszorítható a nyelvbe; számomra a kívül rekedt rész a probléma, a le nem írt, a le nem írható. Nem marad más hátra, meg kell írnom minden könyvet, valamennyi lehetséges szerző valamennyi lehetséges könyvét.” (194. o.) A regénnyel, amelyből az idézet származik (HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ), Calvino irodalmi kísérletet tesz arra, hogy az irodalom olvasói elsajátítását az irodalom részévé tegye. Magában az irodalmi gyakorlatban akarja megmutatni a fikció és valóság között húzóódó határvonal látszólagosságát, amelyet maga a szöveg hoz létre – és ezt a szöveget (mint minden más szöveget is) egy általános szöveg, egy összöveg töredékének akarja föltüntetni, amely összöveg még nem ismer határokat, mert a lehetséges határvonalak dimenzióit, a teret és az időt csak majd ezután fogja kibocsátani magából.

4

A HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ című regény tíz regénykezdetből áll. Ezeket egy kerettörténet fogja egybe, amely két olvasóról szól, egy nőről és egy férfiről, akik a töredékek folytatásait, az elveszett eredetit kutatják. Ebbe a metaelbeszélésbe Calvino mesterien szövi bele a hetedik regénykezdet szerzőjének metareflexióit, és az ideális szerző és ideális olvasónő párbeszédében a szerző szájába adja azokat az indítékokat, amelyek e sokszorosán önmagára vonatkozó szöveg megszerkesztésében őt magát vezérelték. Először a felszíni okokat veszi sorra: Tán nem dob-e félre minden újabb regényt az első harminc oldal után a túltelített olvasó? S ami még rosszabb: Vajon nem támad-e alig néhány oldal után a szerzőnek az az érzése, hogy mindent elmondott már? Egy regény, amely tíz további regény nyomára vezet olvasóját, nem csökkenthetné-e az egyre növekvő könyváradat áttekinthetlenségét? A komolyabb okok csak ezután következnek: Calvino olyan gyakorlatnak kívánja alávetni az olvasót, mint egyébként csak a folytatásos regények szokták. Tízszer kényszeríti rá, hogy a mindennapokból átlépjén egy idegen, fiktív világba, majd a feszültség tetőfokán mindany-

* Az idézetek alapjául Telegdi Polgár István fordítása szolgált. In: Italo Calvino: HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ. Bp., Európa, 1985.

nyiszor kiszakítja ebből az illúzióból, amely addigra amúgy sem illúzió már; s mind a tizszer barátságatlanul visszajeti a mindennapok triviális világába, anélkül hogy kielégítően kíváncsiságát a történetet illetően: „*Elkap a kezdés izgalma – jegyzi föl Flannery –, a kezdést számtalan szerteágazó történet követheti... A regényes varázslat, amely olyan sok könyv első fejezeteinek első mondataiban »vegytiszta« van jelen, csakhamar semmibe foszlik a folytatásban;... ó, ha olyan könyvet tudnék írni, amely csupán incipit, mely végig megőrizné a kezdés, a tárgyaltalan várakozás feszültségét!... Illeszkedjenek sorra egymáshoz az elbeszéléskezdetek, mint az EZEREGYÉJSZAKÁ-ban?»* (189. o.)

A lényegig azonban csak a következő gondolatmenet jut el: „*Én is szeretném eltüntetni magam, s más-más ént találni valamennyi könyvem számára – más hangot, más nevet: újjászületni; de az igazi célom: foglyul ejteni a műben az olvashatatlant: a központ nélküli, én nélküli világot.*” (193. o.) A szerző azonosítható személye, a műnek (amelynek egyébként van eleje és vége) a helyezés és időhöz köthető egysége, az írott szó kötődése keletkezésének körülményeihez – e látszólagos individuáció csupán elfedi az irodalom igazságát, egy olyan könyvnek az igazságát, amely „*megírt ellenpontja kell hogy legyen a meg nem írt világnak*”. (184. o.) „*Milyen jól írnék, ha nem volnék! Ha a fehér papírlap s a pezsgő, bugyborékoló szavak meg a formát öltő és leírás nélkül semmibe tűnő történetek közé nem tolakodna az a kényelmetlen válaszfal, ami a személyem! Ha csak egy kéz volnék, egy csonka kéz, mely fogja a tollat és ír... Ki mozgatná azt a kezet? A névtelen tömeg? Az idők szelleme? A kollektív tudatalatti? Nem tudom. Nem azért szeretném megsemmisíteni magam, hogy valami meghatározható dolog szócsöve lehessen. Csupán azért, hogy közvetíteni tudjam a leírásra váró leírhatót, azt az elmesélhetőt, amit senki nem mesél el.*” (183. o.) Az író vágya, hogy megszabaduljon minden szubjektivitástól, kétféle érzésből táplálkozik: egyrészt a világ feltárásának, a nyelvi innovációnak őszinte élményéből; másrészt abból a vágyból, hogy az esztétikai tapasztalatot kiterjessze a nem mindennapi világgal való kapcsolatra, s közben a mindennapi világot magába olvassza. A világban fölhalmozódó minden probléma, akár megoldódik, akár elmérgesedik, újabb és újabb elváráshorizontokat és szemléletmódokat nyit meg. Ennek a szemléletnek csak egy olyan könyv koncepciója felel meg, amely maga írja önmagát: „*Olvassok, tehát ír.*” (188. o.)

A nyelvi műalkotás világföltáró képességének tényét Calvino olyan nyelvfölfogássá tágítja, amely nem véletlenül egyezik Derrida elméletével. Az elmélet a titokzatos módon eltűnt folytatások utáni nyomozás formáját ölti; az olvasók reménye szerint ezek a folytatások majd kiegészítik a fennmaradt töredékeket, és visszaadják eredeti, csorbítatlan formájukat – jóllehet ezzel eddig sem rendelkeztek, mi több, ezután sem fognak. Ludmilla, a könyvbeli olvasó, aki boldogan veti bele magát minden új regénybe és minden új világba, úgy tűnik, megértette, hogy a szerző személyének kevés köze van a szerző szerepéhez, s hogy a könyvek természetes módon keletkeznek, vagyis az író „*úgy termi a könyveit, »mint bokor a bogyóját«*”. (202. o.) A folytatások utáni hajtóvadászat azonban arról árulkodik, hogy az ideális olvasónő egyvalamit mégsem fogott föl: hogy eredeti soha nem is volt. Ezt kizárólag Marana tudja, az ármányos fordító, aki minden kéziratot meghamisít. Marana az apokrifek összeesküvéséről álmodozik, s ezzel leleplezi az igazságot az irodalmat illetően.

Marana az ellen a gondolat ellen hadakozik, hogy „*minden könyv mögött ott áll valaki, aki szavatolja az ötletek és kitalált alakok igazságát – egyszerűen azzal, hogy saját igazságával ruházza fel őket, a szavak építményét önmagával azonosítja*”. „*Egy olyan irodalomról ábrándozott, amelyben csak apokrif művek vannak, utánzatok, hamisítványok, pastiche-ok.*” (170. o.) Marana/Derrida rendszeresíti a bizonytalanságot művek, szerzők és keletkezéstörté-

netek azonosságát illetően. Ő gondoskodik róla, hogy két tökéletesen egyforma regénypéldány két teljesen különböző regényt tartalmazzon, s hogy a sikeres Flannery neve alatt hamisítványok kerüljenek forgalomba, amelyek hajszálpontosan megegyeznek az eredeti művekkel. Elcseréli a kéziratokat, összekeveri a szerzőket, nyelveket és keletkezési helyeket. Egyedül ő ismeri a titkot, amelyre Calvino rá akarja vezetni az olvasót: hogy az oldalak állandóan az egyik könyvből a másikba vándorolnak. Calvino az elveszettnek hitt könyvek utáni nyomozást olyan föladvánnyá változtatja, amelynek megoldása nem más, mint az igazság az irodalmat *illetően*: azazhogy eredetik nincsenek, csak nyomaik vannak, nincsenek szövegek, csak olvasatok vannak, és nincsenek fiktív világok, amelyekkel szemben a valóság állna.

De ha a szöveg az apokrif szövegek utáni nyomozássá válik, akkor nincs benne semmi maradandó, legföljebb a befogadás múltó aktusa. A könyv egyedül az olvasás pillanatában él. A befogadó hozza létre. Az író, aki fölismeri az igazságot az irodalmat *illetően*, és kitörli önmagát mint szerzőt, csatlakozást keres olvasója áramköréhez. „*A nő, akit messzelátón figyelek, talán tudja, amit írnom kellene; vagy nem tudja, mert épp tőlem várja, hogy leírjam, amit nem tud... Bizonyosan csak a várakozását tudja, azt az űrt, amit szavainnak kellene kitölteniük.*” (183. o.)

Ezeket a befogadásesztétikai nézeteket építi be a regényébe Calvino, ellátva őket metareflexív kommentárokkal. Az esztétikai tapasztalatra épülő elméletnek, amely ugyanakkor messze túlmutat az esztétika határain, először – s itt Calvino következetesebb, mint Derrida – az esztétikai gyakorlatban kell bizonyítást nyernie. Csak ha sikerül következetesen *végigvinni* a második személyben írt regény kísérletét, akkor tudja Calvino *megmutatni*, hogy regény és olvasó kapcsolata a szöveghez képest nem okvetlenül külsőleges. A gyakorlatban kell bizonyítania, hogy az irodalmi szöveg, amikor magába foglalja tulajdon befogadását, egyszersmind a mindennapokkal szemben megfogalmazott identitását is feladja – s ezzel beválthatja az irodalom egyetemesség-igényét. Ha a kísérlet sikerülne, többé nem beszélhetnénk szigorú értelemben vett elméletről. Mindaz, amit kezdetben elméletnek neveztem, az irodalom része volna, akár a regényben. Irodalom és irodalomelmélet egymásba olvadnak.

5

A második személyben írt regényben az olvasó közreműködővé válik, ott lebeg egy fiktív világ és saját valóságos világa között, s egyszerre találja magát bent és kint: bent mint a fiktív szereplők egyike, kint pedig azért, mert a regénybeli olvasó a valóságos olvasóra, azaz egy könyvön kívüli vonatkoztatási pontra utal. Amikor a regény az olvasóhoz való viszonyára reflektál, sajátos módon rúgja föl a fikció korlátait – a fikció eszközeivel.

A regény határát „az” olvasóval való találkozás kezdete és vége alkotja. Ezt a körülményt Calvino beépíti regényébe. Calvino HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ című regénye azzal kezdődik, hogy az olvasó egy könyvesboltban megveszi Calvino HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ című könyvének még nyomdászágú példányát, és csakhamar belemerül az olvasásba, ami a szó szoros értelmében a könyv utolsó mondatával és utolsó oldalával ér véget. Calvino kettős kapcsolatot alakít ki olvasójával. Elbeszéli, hogyan találkozik „az” olvasó egy olvasónővel, hogyan keverednek különféle kalandokba (az elveszett könyveket kutatva), hogyan szeret bele eközben a nőbe, hogyan hódítja meg, csábítja el és veszi végül feleségül. Ennyiben mindketten átveszik a re-

gényalakok szokásos szerepeit, akiket a szerző korlátlanul uralkodik. A szerző abszolút szuverenitását itt azonban legalább nyelvtanilag korlátozza, hogy második személyben megszólítja a valóságos olvasót, aki így akár válaszolhatna is. Az olvasó autonómiája megnő a szerző-olvasó viszony e háromszoros törésével.

A szerző, aki azonos a keretbe foglalt regénykezdetek én-elbeszélőjével, kézen fogja az olvasót, és rafinált módon vezeti be a regénytöredékek fiktív világába. A regénybeli olvasó világa szürreális módon keveredik az olvasás közben föltáruló világgal, és a kető együtt állandósítja azt a stádiumot, amikor az olvasó ráhangolódik és belemerül a másodrendű fiktív történetbe. A regénybeli első regény ezekkel a szavakkal kezdődik: „*Vasútállomáson kezdődik a regény, mozdony pöfög, a fejezet nyitányát dugattyúsízszegés tölti be, füstjelleg takarja az első bekezdés egy részét... Valaki benéz a páras ablakon, majd benyit az üvegajtón...*” (13. o.) A regénybeli és a valóságos olvasó egyszerre hallja a szerzőt: „*Olvasói figyelmed most teljesen erre az asszonyra összpontosul, igen, körülötte forgolódom már néhány oldal óta, nem, én forgolódom... nem, a szerző forgolódik körülötte...*” (23. o.)

A reflexió következő szintjén a szerző beavatja az olvasót annak a művészi szerkesztésmódnak a rejtelmébe, amellyel bevonja őt a regénybe. A szerző teszem azt megszólítja Ludmillát, akivel – úgy is mint rokon lélekkel – „az” olvasó időközben már megismerkedett: „*Milyen vagy, Olvasónő? Ideje, hogy e második személyben írt könyv immár ne csupán egy általános férfi te-hez – meglehet, a képmutató én testvéréhez, hasonmásához – szóljon, de közvetlenül hozzád is, aki a második fejezetben való feltűnése óta harmadik személyként szerepelsz, s akire szükség van ahhoz, hogy... létrejöjjön valami a második személyű férfi és a harmadik személyű nő között, öltön alakot, bontakozzék ki...*” (151. o.) A befogadói síknak önálló életre kell kelnie, hogy a regényben föllépő magányos olvasó ne maradjon a végén pusztán a szerző tükörképe.

Olvasó és olvasónő persze csak a reflexió harmadik szintjén kap annyi önállóságot, hogy a másik fél gondolataira igennel vagy nemmel válaszoljanak és *saját* nézeteket vallhassanak. Autonómmá különös módon csak akkor válnak, amikor nem a második személy szerepében találkoznak Calvinóval, a szerzővel, hanem az író Flannery (Calvino teoretizáló alteregójának) naplóbejegyzéseiben szerepelnek harmadik személyként. Érdekes módon az olvasó és az olvasónő nem a háromszoros keretbe foglalt regényfigurák rájuk osztott nyelvtani szerepének köszönhetik önállóságukat, hanem az író beszélgetőpartnereiként betöltött társadalmi szerepüknek, amely egy *érvelés*, már-már irodalomtudományi vita részeseivé teszi őket. Calvino tehát nem irodalmi eszközökkel igyekszik elérni célját: az olvasó, illetve az olvasóviszony beépítését a szövegbe, hanem úgy és csak annyiban, hogy valóságos olvasóit sikerüljön kellőképpen motiválnia, hogy a regény világáról megfélekedve, a benne szereplő fiktív alakok érveit *mint érveket* komolyan vegyék. A regény törvényeit kell hatályon kívül helyeznie ahhoz, hogy a környező világot, azaz egy olvasó lehetséges reakcióit beépítse a regénybe. Mert csak a vitapartner szerepében válik az olvasó – vagyis az, akit Calvino olvasóként elképzelt – *tetszőleges* olvasóvá.

Az éles elméjű Calvino persze pontosan látja a megoldandó problémát. A regénybeli olvasónak egyrészt elvont helytartónak kell lennie, hogy minden valóságos olvasó helyét biztosítsa. „Az” olvasónak ezért nincs neve. Kérdés persze, hogy a szerző nem szabja-e már eleve túl speciálisra, túl szűkre az olvasó szerepét azzal, hogy az illető férfi, hogy épp Calvino nyomdából kikerült regényét veszi meg, illetve a városi környezettel, alkalmazotti foglalkozással stb. Másrészt „az” olvasónak egyéni vonásokkal kell rendelkeznie, és minden óvintézkedés ellenére ki kell lépnie névtelenségéből, hi-

szén mint regényfigura úgysem tudja megakadályozni, hogy a történet részese legyen. Calvino azzal igyekszik megoldani a problémát, hogy az olvasói szerep tartalmi felosztását egy névtelen férfi és egy plasztikusan ábrázolt női szereplőre egyszersmind nyelvtani munkamegosztássá teszi. A 151. oldalon a szerző közli „az” olvasónővel: „*Ez a könyv mindeddig ügyelt arra, hogy az Olvasó számára, aki olvas, nyitva hagyja az azonosulás lehetőségét azzal az Olvasóval, aki olvastatik: ezért nem kapott nevet, az automatikusan egyenlővé tette volna egy harmadik személlyel (téged ellenben, harmadik személy lévén, meg kellett nevezni: Ludmilla lettél); így megmaradt a névmások elvont állapotában, bármi tulajdonságra és cselekvésre készen. Lássuk most, vajon belőled, Olvasónő, sikerül-e a könyvnek valamiféle igaz képet kialakítania, a keret felől mind beljebb és beljebb szorítva, valóságossá, kézzelfoghatóvá tennie körvonalaidat.*”

Mindez sikerül is a színesen fabuláló Calvinónak, aki egyik feszültségívét a másik után teremti (és hagyja függőben), de azon az áron, hogy a Ludmilla búvkörébe került fiktív olvasót lépésről lépésre meg kell fosztania névtelenségétől. A befogadó szintjén az elbeszélés egyre inkább polarizálódik. Egyfelől az olvasó absztrakt Te voltát egyre erősebben individualizáló, az egyes számú „te” üres helyét mindinkább hús-vér figurával kitöltő, a második személyű névmást mindinkább személynévhez közelítő dinamika, másfelől a kétségbeesett igyekezet, hogy „az” olvasó grammatikai fikcióját megóvja az életbeni konkretizálástól, a Ludmilla iránti szerelem, a vele töltött első éjszaka, a házasság gondolata minél halványabb színeket kapjon, mintegy zárójelbe téve szerepeljen, legjobb esetben is csak a más síkon játszódó párhuzamos cselekmény visszfényével megvilágítva. A regény nem jut túl a regény határain.

Az önmagát meghaladó fikció a fikció törvényeinek van alávetve. Amit Calvino a regénnyel akart megmutatni, azt a regényben kell ábrázolnia, nevezetesen a regény és az élet közötti átmenetet, az életet mint olvasást. Calvino Ludmillában azt a személyt ábrázolja, akinek az olvasás az élete. Az írott szó élet fölötti hatalmát mutatja meg, amikor Ludmilla mellé odaállítja ellentétéként a nővérét, aki hiába védekezik a szövegtörténet föltartóztathatatlanságát ellen. A 68-as Lotaria távolságtartóan ironikus, posztmodern megvilágításba kerül. Az irodalmat időpocsékolásnak tartja, a kor uralgó áramlatának hódol, szeretne még „*problémákat megoldani*”. Míg végül őt is elsodorja tulajdon szó-listáinak örvénye, a jelölők kavalkádja. Még Irnerio, az elvből nem olvasó sem menekülhet a könyvek világából, Ludmilla könyveiből készített papírmásé szobrai műkritikusok kezébe, majd művészeti katalógusok lapjaira kerülnek. „Az” olvasónak pedig ezt súgják a fülébe: „*Az olvasásra összpontosítod a figyelmedet, igyekezővén a regénybe áthelyezni a lányra várást, mintegy remélve, hogy Ludmilla egyszer csak a könyv lapjai közül lép elébed.*” (150. o.)

Azaz Calvino olyan történetet beszél el, amelynek jelenetei a szó szoros értelmében a könyv világában játszódnak – könyvesboltokban és kiadóknak, irodalomtudományi szemináriumokon, írók dolgozószobáiban, könyvespolcok előtt avagy hitvesi ágyakban, amelyekben buzgón hódolnak az éjszakai olvasásnak. Végül mégis a szerző marad e világ egyetlen rendezője, fölülről pillant le az olvasóra és olvasónőre, akik második személyben is csak harmadik személyek maradnak. A szerzői szuverenitásnak senki nem parancsolhat megálljt: „*Most hát férj és feleség vagytok, Olvasó és Olvasónő. Széles házastársi ágy a párhuzamos olvasástok színhelye.*” Ludmilla becsapja a könyvet, és azt kérdezi szíve olvasójától: „*Nem fáradtál még bele az olvasásba?*” Ezen az utolsó lapon az én példányomban nem szerepel oldalszám. Talán ez is csak egy utolsó – hiábavaló – kísérlet volna a két világ közti különbség elmosására?

6

Erre utal az is, hogy a könyv még Ludmillát is elengedi a hétköznapi világába. A nem mindennapival való kapcsolat csupán ideiglenes, sem állandósítani, sem kiteljesíteni nem lehet. Az irodalmi szövegek *továbbra is* a mindennapok által behatároltak. Az e szövegekkel végzett esztétikai kísérletek nem támasztják alá azt a feltételezést, miszerint a nyelv egy általános, fikció és valóság között minden különbséget elmosó, minden világban lévő magába ölelő szövegtörténet. De akkor mi az, amire az irodalom utal, anélkül hogy magába foglalná? Milyen értelemben *határolják be* a mindennapok az irodalmat?

A mindennapi kommunikációban a beszédaktusok olyan képességgel rendelkeznek, amit az irodalmi szövegekben elveszítene. Ott cselekvés-összefüggésekben hatnak, amelyek résztvevői helyzeteket vagy – akár – problémákat kénytelenek megoldani, míg itt a befogadás helyzetében, amely az olvasót fölmenti a cselekvés alól: a helyzetek és problémák, amelyekkel szembe találja magát, nem közvetlenül a sajátjai. Az irodalom nem kényszeríti olyanfajta állásfoglalásra az olvasót, mint a mindennapi kommunikáció a cselekvőt. Ez is, az is történetekbe bonyolódik, de másként. A különbség többek között jelentés és érvényesség kapcsolatával magyarázható.

Míg a hétköznapi prózájában a kijelentések igazságára, a normák helyességére, a kifejezések öszinteségére és az értékek sorrendjére vonatkozó igények éppúgy érintik a beszélőt, mint a címzettet, addig az irodalmi szövegekben az érvényesség igénye csak a *bennük* szereplőkkel szemben fogalmazódik meg, a szerzővel és olvasóval szemben nem. Az érvényesség megszakad a szöveg határán, és a kommunikációs kapcsolaton keresztül nem terjed az olvasóig. Ebben az értelemben az irodalmi beszédaktusok *elvesztik* illokúciós *érvényüket*. A mondott szó jelentése és érvényessége közötti belső kapcsolat csak a regényalakok, a harmadik személyek, illetve a harmadik személlyé változtatott második személyek – a regénybeli olvasó – esetében áll fenn, míg a valószínű olvasó esetében nem.

Épp e különbség miatt nem tesz föl az olvasó bizonyos kérdéseket a szövegnek: például azt, hogy Flannery regényeinek japán változatai, amelyeket a regénybeli fordító, Marana készített, s közben hamisítványoknak nevez, *csakugyan* hamisítványok-e. Az olvasó tudja, hogy amit a szerző „*hamisított Flanneryk*”-nek nevez, valóban hamisított Flanneryk. Az olvasónak ugyanis nem áll módjában „a szerzői szerep fölé kerekedni”. Hogy mi érvényes és mi nem, azt egyedül a szerző dönti el; és csakis ő állíthatja meggyőzően, hogy „*a hamisításon kívül nincs igazság*”. (206. o.) Mihelyt a szerző megengedi, hogy az olvasó maga ítélje meg, vajon igaz-e az, amit Flannery mond Ludmillának, illetve amit Ludmilla erre válaszol, abban a pillanatban föladja az irodalmi szerző auktorialis pozícióját, s ezzel egy *másfajta* szöveget alkot. Az az olvasó, aki úgy viszonyul a szövegben belüli érvényességigényekhez, mint „odakinn” a hétköznapi világban, a szövegen átlépve egy dologhoz ér – és szétfoszlatja a fikciót.

Igy viszonyul az olvasó a filozófiai és tudományos szövegekhez. Azok kritikára ösztönzik a szövegben megfogalmazott érvényességigényekkel szemben. Az esztétikai szöveggel ellentétben az olvasó kritikája itt nem a szövegre és annak világföltáró képességére vonatkozik, hanem arra, ami a szövegben a világról áll. Bizonyos mértékig az elméleti szöveg is föl van mentve a cselekvés kötelezettsége alól, de másként távolodik el a mindennapi gyakorlattól, mint az irodalmi szövegek, az *érvényesség igénye*

nem szakad meg ott, ahol a szöveg véget ér, és nem menti föl az olvasót a szövegben megfogalmazott érvényességigények címzettjének szerepe alól.

A filozófus és a tudós szerző lemond az irodalmi szerző auktoriális magatartásáról, aki e magatartásért cserébe egy másfajta függőséggel fizet. Az irodalmi szerző a nyelvi megismerőképességtől függ, ami azonban nem áll a rendelkezésére, hanem a nem mindennapival érintkezve át kell adnia magát neki – erről szól Calvino könyve. Ettől a függéstől a tudományos, de még inkább a filozófus szerző sem szabadulhat teljesen. Adorno a csattanós aforizmát tartotta a legmegfelelőbb kifejezőeszköznek; az aforizma *mint forma* ugyanis képes kifejezni Adorno titkos megismerésszéményét, azt a platóni gondolatot, amelyet az érvelő beszéd nem vagy legalábbis nem ellentmondásmentesen fejez ki: nevezetesen, hogy a megismerésnek voltaképpen szét kell robbantania a diszkurzív gondolkodás börtönét, hogy tiszta szemléletté váljon. Blumenberg vonzódása az anekdotikus formához más irodalmi mintákra vezethető vissza, talán Georg Simmelre, de semmiképpen nem Nietzsche-re. Irodalmi forma és filozófiai meggyőződés itt is összefügg egymással: aki az elmélet életvilágbeli eredetét összefüggésében értelmezi, az ezt az igazságot az elbeszélés hasonlatrendszerében szeretné vizionálni.

De még Blumenberg „*filozófiai elbeszélései*” és reflexiói sem törlik el teljesen a műfaji különbségeket. Ugyanis ezek is igazságkérdések mentén rendeződnek. Míg irodalmi művek esetében egyik szöveg a másikat parodizálja, eltorzítva ismétli és kommentálja, addig egy filozófiai szöveg legföljebb *bíráthat* egy másik filozófiai szöveget. Blumenberg például így bírálja Adornót, anélkül hogy megnevezné: „*Ahogy lassanként eltűnik tudomány és tudatlanság párharca, és a tudomány eredményei már nem találnak olyan előítéleteket, amelyekkel föl kellene venniük a harcot, megszűnik a valamitől való megszabadulás akut kényszere. Ez egyértelműen megmutatkozik abban, hogy a tudománnyal szembeni bizalmatlanság első jeleire a tudományból élők egy »utolsó kísérletet« tettek arra, hogy a tudományhoz és a különféle tudományágakhoz odabiggyesztve a »kritikai« jelzőt olyan benyomást keltsenek, mintha még mindig egy rejtettebb és alattomosabb ellenlábassal állnának szemben.*” A MINIMA MORALIÁ-ból kitalálható, hogyan válaszolt volna Adorno erre a metakritikára.

P. S. Időközben recenzióink, aki – ugyanazokon a hasábozon egy fél évvel később – Karl Krausról értekezett, maga is belátta a tudomány és filozófia hamis irodalmasításának következményeit, és óvott ezektől. „*A fecsegés, amit Kraus még csak a sajtóban észlelt, mára ellepte a tudományt, a racionalitás színterét. Filozófusok és történészek, általában az eszmetörténészek úgy gondolják, lemondhatnak az érvekről, és nekilátnak fikciót írni.*” (F. Schirrmacher: WIE WORTE TATEN GEBÄREN. FAZ, 1988. március 29.)

Vörös István

VÍZPARTON

Békásmegyer fölött, a kavicsbányánál
a Holt-tenger jutott eszembe.
A gödrös úton autók reflektora
világította meg a felvert port,
és a drótkerítés mögött
egy betonkeverő kocsi oldalában
valaki tévét nézett.

Út az idő belső járataiban,
szívódni föl, mint a permetlének,
a műtrágyának a fakéreg alatt.
Ahogy ebben a csenevész
fában is valószínűleg megköt
a beton. Mondom, út ez,
egy ér az arcbőr
alatt, megrángó ideg.

A beduinok sátrai a sivatag
és a műút szélén, az árnyékban
szódavíz, a félhomályban
színes tévé.

Itt egy fa az árokparton,
kicsi és öreg.
Kivágni se érdemes.

A CSAPDA ÉS LAKÓJA

Jóformán fuldokolva várom.
Hadd terüljek szét, mint olajcsepp
a vízen. Hadd legyek jelen
magamtól távol is. Az arcom
szorítása alól kiszabaduljak,
a koponyám prése alól kiszabaduljak.
Mint tű járjam át a valóságot,
és nyomjelző cérna fércelje hozzám,

ahol már egyszer ott voltam.
A ketyegés meg a lélegzetem
szembeáramoljanak, mint a partnál
a hullámok. És ne legyen madár,
aki átrepül fölöttünk. A levegő
lejárjon hozzám a víz alá, ahol
már egész jól berendezkedtem.
Szó szót kövessen a bútorokról,
a könyvekről, a kilátásról.
Jóformán fuldokolva várom.

Tóth Krisztina

DOMBORZAT ÉS VÍZRAJZ

Vincze Zsuzsának

Galambárnyék röptét vetíti
égősárga tűzfalra aztán
továbbmegy fényes, pontos útján
a délután. Hogy rend legyen.

Sétálni mennek a hülyék,
fogják a hurkos madzagot.
A Pállotszájú és a Vízfújú
egymás mögött megyen.

Végighúzzák a juj de hosszú
kerítésen a kezüket:
egy rágott körmű keskeny és
egy tömpe vértelen.

Zebrához érnek és megállnak.
Nagyon piros van, hát örülnek.
A Pállotszájú és a Vízfújú
az úton átmegegyen.

– Tudok egy éneket,
a tiedénél szebbet,
szól a Pállotszájú,
s máris énekelget:

„Hentespapa ne menj az égbe!
Ki fogja kinyitni a boltot,
kicsi kutyánkat láncsal verni,
ha lepisil egy bokrot?”

– Én is tudok egyet,
még ennél is jobbat,
felel a Vízfejű,
és máris dúdolgat:

„Sakálmama elment az égbe,
itt hagyott Sakálnagyanyóval.
Ki fogja selymes hajkámat
fésülni égő vasalóval?”

Mennek tovább,
hegy-völgyön, árkon-bokron,
borotvaéles fény kaszálja
nyomukban árnyakká a tárgyakat.

A KÉSŐ DÉLUTÁNI ÓRÁKRÓL

Elalszol, kába kézzel fölveszed
ruhádat, alvajáró délután
vezényel át a párálló Dunán,
lassítva lépegetsz a víz felett,

olyan puhán, hogy észre sem veszed
hová haladsz, csak követed bután,
ahogy kanócként végigég Budán
a járda és a házig fölvezet,

pupilla-pilla nélkül néz a hold
a trópusvillogásu parkra,
megáll a fellocsolt és elhagyott

parkoló kövén egy labda,
és kékes robbanásban bámulod,
ahogy forogsz egy égő testbe varrva.

Sajó László

OEUVRE

Pedig milyen jól indult minden.
Rokonok, ismerősök, barátok,
ismeretlenek – mind
bolyongtak összes termeimben
a megnyitón. Persze a képek már ott,
akkor sem érdekelték senkit,

de dicsértek, mert úgy illett, anyámnak.
Pezsgőt ittak és szendvicset zabáltak. –
Egy alig észrevehető *alak*,
ki végig valahol hátul állt,
elsőként gratulált
anyámnak, s legtovább ő maradt.

Most üres minden terem.
Az egyik sarokban
anyám köt, olvas, szendereg,
én meg cserélgetem
a képeket naponta.
Nem jössz te sem, hiába mondtad.

Anyám azonnal megigazít,
port töröl – s mintha engem
látna, nem ismeretlen
látogatók rám vetülő árnyait,
s nem önmagát, amint
engem néz a képüvegben.

Mintha valaki járt
volna itt, mindig
fölmossa a padlót, ablakot nyit, tisztít,
hogy *a vak is lássa*,
mint tükröződik a *túlvilág*
egyetlen ablakvillanásban – – –

Teremtett lélek nem jön ide.
Dermedt rovar a pókháló-
mennyben – anyám a sarokban lehunyt
szemmel mered magába. Ki-be
mászáló macskák, patkányok.
Egyébként üres a m(a)uz(ól)eum.

A kitört ablak keretében képek:

Fúj a szél, Nap süt, Kihajt az ág,

Fák a havon, Fákon a hó...

A kiállítást, a termék ajtaját

megnyitja egy idetévedt,

fényben hunyorgó látogató.

Az utolsóként távozott érkezett.

Téglalapok, négyzetek –

koszkeretben sötétlenek

a falakon a nincsképek.

Elbontja az állandó kiállítást. Remek

művei tovább bomlanak a pincében.

Szentkuthy Miklós

NAGY REGÉNYTÖREDÉK (I)

Éjszaka az erkélyen

Valaki jött hozzá, és engem kiküldött az erkélyre.

Nagy nehéz függöny választotta el a szobát a terasztól, mintha nem is valami lógó, agónia-etikettes szövetvitorla lett volna, hanem olvadó, egymásba növekvő oszlopok; minden hulló és ingázó ránc és hullám egy-egy dór törzs, mely ázva szaporodik vagy ölelkezik. Alig tudtam megküzdeni velük: átmenetet alkottak az ember nagyságú pajzssal ellátott gyalogos katonák és a hullámok között, melyek hajók mögött mind hegyesebb és hegyesebb *V*-kbe tolakodnak össze. S mégis, mikor kikerültem kozmosz-ráncai közül az erkélyre, nem az volt a benyomásom, hogy egy velem keresztbe helyezett vászonréteget metszek derékszögben, hanem inkább úgy éreztem, hogy az irányommal egybeeső, orrom előtt a végtelenbe nyúló kígyóvonalat tolok céltalanul előre. Az éjszaka váratlan üressége, a tüdőt színbe vakító nyíltsága, dimenzió-nonchalance-a lélegzésem szabályos oxigénmintái közé éppoly vibráló lélegzészifraságot ejtett, mint ahogy a véletlenből villanó napfény zöld és lila virágokat rajzol a szemhég béléséként. A hold elhúzott fehérsége, púderesen túlrejt csöndje...

(úgy feszült a létezés emez optimumóráján belül,

mint a visszatartott levegő a tüdőben: Ariel és

érrepedés egyszerre)

...mégis sokkal súlyosabbnak érződött, mint a függöny muzeális özönvize. Noha minden nyitott volt, mint egy frissen vágott alma, és beláttam a létezés magházába, csupa levegő, csupa kék, csupa hold, csupa semmi magházába, mégis úgy hullt rám, függönykeresztelt homlokomra ez a nem sejtett, nőiesen intrikus éjszaka, mint egy kifordított ólomhordó.

Mikor ennyi hasonlatot mondok, akkor tulajdonképpen előlegezek, mert balkoni tapasztalataimnak a hasonlat a lényege!

Mi volt a legmeglepőbb, legáruulóbb ebben a ruhátlan, pornográful önazonos éjszakában? Miért hatott rám hajóm alattomos, kés alakú árnyéka, mint egy titokban elrejtett jelszó, mely menthetetlenül kihullt az összeesküvők zárt héja mögül a lábam elé? A megszokott tárgyak miért ingereltek új elnevezésekre? – mintha minden ismerős vonásuk s éppen a legérzékletesebbek (színek, szagok, méretek) csak elhervadt maskarák, kilyukasztott és bepiszkolt gubók volnának, melyekből pillangógöggel és pillangóügyetlenséggel emelkedik ki, mint végcél: az új Nomen.

Ó, Szókratész, ha most láttál volna, talán még jobban utáltál volna, mint tetted legutóbb, mikor együtt voltunk: annyira szemérmetlenül átgrammatizáltam, csak-grammatizáltam a tájat, szót szóért, dideregve mind az empiriától, mind az igazságtól. De miért akart így minden levél névvé magasztosulni? Az ismerősök? Viszont az ismeretlen, távoli dolgok, földrajz és babona sunyi kereszteződése egyszerre rokonaim lettek, hízelegtek, talpamat nyalták, mint a lányomom.

Zuhatagfüggöny és paradoxon

A nehéz zuhatagfüggöny kis szeméremzsebkendő volt a repülő éjszaka problémadiszkosza mellett. Barátja voltam a paradoxonoknak, mert orvosaim is mondták, hogy szívem egyúttal nem-szív is, szájam egyúttal nem-száj is – és ha ilyen az anatómiám, miért ne lennék barátjuk? De most nem azért mondom, hogy éppen az éjszaka legfelső nyitottsága árulta el a földi élet zártságát, gyógyíthatatlan vakságát. A horizont kerítő legyezője: fojtogatás; a csillagok, csillogásukban kifutó tejként szétömlő csillagok leszögeznek: az a papiruszként kéken szétgöngyölt nagy anyaméh mégiscsak börtön, mert végtelen nyitottsága semmi egyéb, mint végtelen kérdéssé túlzása, és a kérdés: halál, fogság.

Ez a kérdésalakúság, mely hajóm árnyékából, a tenger szórakozott, pénzcsörgetésre emlékeztető apályából és a fák elérhetetlen nevékké bomlásából oly félreérthetetlenül elém áradt, ez a kérdés már nem volt megfogalmazható, ezt te nem is látnád, hallanád, Szókratész. Talán mégis megírom neked egy levélben, mert szeretnék elzúllasztani, de úgy hiszem, hiába. Nevezhetem-e a bizonytalanság kiszámított orgiájának az éjszaka eme váratlanul ellenem érlelt percét?

Számomra a földből nincs kiút: ezt mindig gondoltam, mindig éreztem, de még sohasem éltem át. Éppen mert minden tárgy, minden nő, minden ország, minden matróz és perzsa nagyúr oly abszolútan idegen volt számomra, éppen ezért vagyok ezeknek a nőknek, matrózoknak, tárgyaknak, árnyaknak rabja. A kézenfekvő valószínűség az volna, hogy a földi tárgyaknak folytonos NON-jába való harapás majd „fölemel” e földről, átvezet egy magasabb, abszolútabb világba, a rekompensációk platóni asztalához – pedig nem volt így soha, mert éreztem, hogy kérdés és felelet nem igazán összetartozó dolgok, vagy ha összetartoznak, akkor úgy, mint élet és halál: ha halál van, akkor már nincs élet, ha kérdés van, akkor már nincs válasz. És mikor kiléptem az éjjeli balkonra, mert szeretémhöz valami asszony üzenettel érkezett, akkor minden kérdés alakú volt: kérdés, mely nem nyelvtani, nem logikai, nem lírai, lelki, hanem egyszerűen a földi lét határainak, konkrét határainak ijesztő tapintása. A táj szép volt – teologikusan és az örökké folytatódó csigavonal feslett végtelenségrendje szerint szép –, és éppen ez a provokáló csak-szépsége volt az igazi kérdés, az igazi halál.

A végtelenség: gyönyörű kék fal

Istenhez emelkedettségemben éreztem a földhöz kötöttséget: szememmel láttam, hogy az imák imája (és most valóban ima volt minden porcikám) nem függőleges nyíl, hanem hosszú, ívelő *híd*, melynek első pillére én vagyok, a túlsó pillér a horizont szép „végtelensége”, de ez a „végtelenség” csak szó, metafora, a végtelenség gyönyörű kék fal, szférás börtön, vég. Az kétségtelen volt, hogy ez a kék, csöndes, átszellemült végtelenségérzés a legtöbb, amire mint metafizikás lény képes vagyok – ez pedig a titok lélegzése, az enigmák vak lüktetése bennem. Nem értem, miért nem örülnek meg mind az emberek, egytől egyig.

A titok úgy árad mindenünnen, mint pillanatok alatt ható sugárzó ragály: a karfa karcú, női lábakra emlékeztető oszlopai nagyobb ellenségeim, mint bárki emberfia, akivel valaha harcoltam. S hiába menekülnék elhagyatottsággal kagylók vagy virágok, dajkaszoknyák vagy orfikus amforák közé, az ellenség mindenütt egyformán van jelen: a kérdés, a titok mindenütt kivillantja gyilkos kis mérgét. És a hasonlat éppen ezt jelenti: a földi létnek, mint zárt, önmagából ki nem vezető titoktestnek önkínzó önfertőzése, aszkézise, alázata, hiába-vádjá. Egyik tárgy vezet a másikhoz, az a harmadikhoz, negyedikhez, mindig körbe és mindig szépen. Ó, negáció két párkája: kör és szépség.

Úgy állt életem a boldogtalanság közepén, mint szeretóm köldöke a hasán: az az icike-picike mélyedés volt számomra a női test-virág visszafejlődött kelyhe, és az egész test ezen csenevész kehely körül heverő túlfejlődött szíromkaréj benyomását keltette, a centralitás legszebb paradigmája volt. Körülöttem minden titok, tehát a szenvedés forrongó-leskelődő lehetőségei: hova meneküljek?

A szeretet abszolútuma

Ekkor éreztem, hogy minden szeretetben a szeretett tárgy jelentéktelen, csak a reláció fontos. A szeretet mintegy érzi, atavisztikus óvatossággal, hogy témája titok, tehát az örök Non egyik szerepe, a szenvedés bármikor túlcsonduló vad pohara. Mert az éjszaka meglepetése nem logikai volt, hanem szerelmi meglepetés: minden tárgy titok volt, de szerelmi titok, nem ismeretelméleti titok. Minden mély gondolat alján rögtön ez látszik meg, mint a Holt-tengerbe ejtett fehér karkötő, atlantiszi makacs „souvenir”, a szeretet problémája. Minden ismerés-héj alatt a csók otromba univerzalitása tombol. Kérdés-fa, kérdés-árnyék, kérdés-hetéra, kérdés-kérdés: hogy szeresselek titeket? Nők, árnyékok, tengerek csak múlt, durva záporok, és a szeretet a késői szivárvány felettük, az irrealitás nevetséges páváskodása?

Miért ennyire abszolút a szeretet a világban, és miért ily abszolút lehetetlen? Vagy talán a „szeretet” élménye semmi egyéb, mint a világ ellenséges „Non”-szerkezetének tehetetlen, gépies, negatív utóképe a lélekben? A szeretet bambán témára éhezik, pedig ő maga a témátlanság koronatanúja és fogható bizonyítéka? A szeretetnek ilyen tragikus korlátoltsággal-univerzalitással való felvetése nem görög. A szeretetre nagyítóüveget a kereszténység tett először, mikor odadobta azt egyrészt az ördögök martalékaul, bűn és betegség fullasztó utcájába, és odadobta másrészt angyalok martalékaul, platóni istenhez emelkedés agyonlelkizett technikájaként. A szerelem-szeretet azóta problematikus önmagában is: nemcsak szerencsétlen szerelmi *történetek* vannak

(a partnereket elválasztja víz, halál, másik partner:

boldog epikum!),

hanem szerencsétlen szerelmek is. Ha tehát a szerelem belső Non-ját akarom ábrá-

zolni, akkor *à corps perdu* keresztény világba kell vetnem magamat. Lehet, hogy visszatalálok Alkibiadész holdtól besztaniolozott álarcához, lehet, hogy nem.

Narcisszus: a virágok értünk léteznek

Lássunk egy esküvői hajnalt, lássuk benne a vőlegényt: Narcissuszt egyedül. A nap még nem kelt fel, éppen hogy pirkad. Narcisszus egyedül fekszik virágok között egy kis szürkés-kék tó partján. A tó világosabb, mint a tárgyak, a levegő vagy az ég. Partján bolyhos kék virágok: mindegyik olyan, mintha nem is tárgy volna, hanem szemhéjon belüli káprázatfolt, kis zsinórokra, pálcákra akasztva.

A lényeges különbség a virágok nappali és hajnali állapota között az, hogy míg nappal mégis valahogy úgy tűnik, a virágok *értünk*, felénk léteznek, színükben van valami lappangó irány, úgy hajnalban éppen ez az irány hiányzik. Dimenziótlan *An-sich*ba húzódik vissza mindegyik. Hogy ezt hogy csinálják, megfejtethetlen: hiszen a *Für-uns*-jellegét éppen a láthatóságuk adta meg világos nappal; a virág éppen rendkívüli „objektivitása” által kapcsolódott, sőt tolakodott hozzánk, és hajnalban ezen objektivitásból semmi sem veszett el. Noha a nap még nem sugárzik, minden virágrész pontosan látható, vagyis a helyzet ugyanaz, mint nappal, és mégis: a virág és köztünk úr van, hídnak nyoma sincs. Ilyenkor vesszük észre, hogy nappal a tárgyak „dirigálnak” minket: a legfeszettebb dália, félreismerhetetlen *Für-uns* tulajdonságai által, precíz dimenziótámaszt nyújt lábainknak. Hajnalban viszont nem tudjuk, hová menjünk, minden szírom (noha precíz) behúzta ezeket az antropomorf csápokat, mint egy megijesztett csigát.

Esküvő előtti hajnal: „ma” a világ legelvontabb szava

Narcisszus tudja, hogy a katedrálisban ma lesz az esküvője, de ez a „ma” a világ legelvontabb szava, melyet most hajnalban kiejthet. Egy nap hajnala és ama nap közt a leghalványabb összefüggést sem lehet találni, a hajnal nem a nap felé halad. Lassanként világosodik: ezt nagyon természetellenesnek találja Narcisszus. Az este természetes, a hajnal természetellenes: a beesteledést az ember mindennap látja, a hajnalt sokkal ritkábban, úgyhogy ha valamilyen homályt látunk a természetben, képzeletünk azt automatikusan csak a tovább-sötétedés felé tudja folytatni, a világosodás felé ritkábban. A hajnal tehát mindig hiba benyomását kelti, valami éppen fordítva történik, mint ahogy kellene, egészen önkényes dolog. Az este az egyetlen komoly alap és étalon, a hajnal távolról sem egyenrangú vele, mindig csak az estéhez viszonyítva ér valamit.

Narcisszus, a vőlegény felnéz az égre: felhők és fények színei alkonyatiak; ha nem *tudná*, hogy most a világosság felé halad a természet, úgy biztosan azt hinné, este van. Ha a világosodás tényére gondolunk, kénytelenek vagyunk azt az este realitásával szemben valami irrealitásként felfogni. Ellenben ha az ég színeit nézzük, éppen azt kell megállapítanunk, hogy még egyszer este van: az éjszakai vaksötét elmúlt, de nem azért, hogy előrejussunk az időben egy új nappal felé, hanem hogy visszatérjünk, zenei ismétlésként, az előző estéhez.

Hajnal-tér és nappal-idő

A hajnal (ha nem egy hosszabb periódust, hanem csak egyetlen időpontot veszünk tekintetbe) tisztán „logikai” valami: az ég teljesen esti, és bár mi esetleg tudjuk, hogy ez már reggel – látásáról szó sincs. Érdekes az ég félhomályának és a föld, virágok

félhomályának különbsége: a felhők mögött csöndesen izzó vörös foltok optikai világosságot jelentenek, míg a föld közvetlen felszínén lévő világosság „filozofikus”, valahol a gnoszeológiában szerepelhetne. Az „álmom” tényének különös íze van ilyenkor.

– Mi az álmom? – kérdezte a vőlegény –, talán éppen az, hogy a virágok ilyen sértetlen teljességben, a realitás thomista szüzességében maradtak a sötétségben is? Tehát a fantasztikumnak éppen az ellentéte? A virágok pontosan láthatók: álomszeműek-e vagy álomtagadók? Közben folyton világosodott: ez a világosodás fokozatosan történik, örök átmenetekkel, és mégis minden pillanatnyi állapotát véglegesnek, élesen körühatároltnak érezzük, mint egy billentyűvel szigetelt hangot a zongorán. Minden pillanatban megkönnyebbülten sóhajtott fel: – most tökéletes a világosság – és a következő pillanatban (a lehetetlent könnyedén megcáfolva) még tökéletesebb lett.

Mi is van azzal a klasszikus „befejezettség” iránti érzékkel? Ami a világosságot illeti: minden képzelhető pillanatban rögtön kielégül. Ma lesz az esküvője, ma lesz, ma, ma! De hol van ez a „mú”? Világosodik, de ennek semmi köze az időhöz: nem az idő halad, hanem csak a látótér tágu: a hajnal térkérdés, nem időkérdés. Ahelyett, hogy mindig közelebb érezte volna magát a katedrálshoz, nőhöz, délhez, mindig távolabb került onnan, mert a világosodás által mindig távolabbra tolódott a horizontja, melyben hamarosan elveszett az éj sötétjében még oly fixnek képzelt időpont és esemény. Ha valaki virraszt vagy legalábbis nagyon korán kel fel: az térbe ébred, szinte az egész világteret hozza magával hozományul.

Nász a virágok között

Ebből a hajnal-térből lehetetlen az átmenet a nappal-időbe: Narcisszus el volt veszve. De Narcisszus a hajnal nélkül is el volt veszve: nem volt semmi köze menyasszonyához – hiszen ezért hívják Narcisszusnak. Menyasszonya sok mindent jelentett neki, csak éppen násztársat nem. Szinte részeg volt házassága értelmetlenségének tudatától: nonszensz, tragikum és párka-triumfálás egészen elszédítették, és úgy gondolta, hogy nem ünnepelheti és gúnyolhatja jobban esküvője napját, mint ha hajnalban kimegy egyedül a szem-kék virágok közé, és önmaga tartja meg nászát: testtel, sorssal, egekkel és virággal. A fű hideg volt, mint a jég, de ha beteg lesz tőle, annál jobb, annál stílusosabb az áldozat.

Itt rögtön az *önzésről* kell szót ejteni: Narcisszus tisztában volt azzal, hogy a szeretet teljességét csak önmaga iránt érezheti, minden nő, menyasszony stb. csak paródiája lehet annak a mélységes *etikai lázongásnak*, melyet szereteten értett, és melyet maga iránt érzett. „Maga iránt érzett?” – ez csak a nyelv ügyetlensége – hiszen nem önmagát szerette, hanem egyszerűen csak egyedül érezte (mind testileg, mind lelkileg) a sors iránti misztikus hódolatot és az ember iránti hullámmzó-morajló részvétet, mely számára a szeretet-szerelmet jelentette. Azonkívül a szerelem teljességéhez szükséges a szerelem tárgyának valamilyen mély *ismerése* és valamilyen mély *ismeretlensége*. Ismerés és titokzatosság varázslatos keveredését, isteni arányát az ember csak önmagával szemben érzi; nőket-másokat vagy nagyon ismer, vagy nagyon nem ismer, vagy a keverés rossz.

Részvét önmaga iránt: enélkül nincs szerelem

Ki vagyok én? – kérdezte Narcisszus végignézve magán és tükörképén a kék virágok röpökdő vattaajkai között. Izmainak minden hajlását, idegeinek minden rakoncátlanságát jól ismerte: közérzetében és öntudatában a megszokottság abszolútuma fész-

kelt kimozdíthatatlanul. Viszont mindez mégis csak játékszer, a sors kilökött enigmája: biztos értelme nincs. S itt szeret otthont vájni magának az érosz: ősi megszokottság és örökké zümmögő irracionalitás vályúiban. Részvét: nélkül nem volt szerelem Narcisszus számára, és ezt teljesen csak magával szemben érezhette. Önzés? semmi köze hozzá! – talán soha olyan általánosan és elvontan nem érezte embernek magát, mint mikor kizárólagosan magával törődött. A hipochondria teteje: a szubjektivitás halála. Hipochondernek lenni éppen ez: minden egyéni fizikai vagy lelki rezdülésben rögtön „az ember” sorsát megérezni; a hipochonder sohasem magával törődik, hanem épp ellenkezőleg: önmagát mindig mint az „emberi élet”, a „sors” stb. szimbólumaként kezeli, és épp ezért szenved. Képtelen önmagával törődni, rögtön az egyetemességekbe siklik. Ha a gyomra fáj, rögtön testi lét, halál, szenvedés univerzális problémáiban találja magát.

Narcisszusról két dolgot szoktak mondani: 1) hipochonder és 2) hisztériás. Hisztériás, amennyiben hol szeret, hol gyűlöl, hol aszketikus, hol érzéki rohamai vannak, hol mámoros, hol spleenes. De vajon mi más ez a „hisztéria” (ha az), mint radikális megvalósulása, konkrét eljátszása annak a realitásnak, hogy tulajdonképpen minden érzelmi attitűd, minden dolog iránt, lehetetlen: nincs egyértelmű tárgy a világon, sem szeretetre, sem gyűlöletre nincs igazi ok a világ nőiben, könyveiben, virágaiban. Az emberek betegesnek szokták mondani, ha valaki ok nélkül hirtelen szeret vagy gyűlöl. Pedig, egyrészt, nem is ok nélkül csinálja ezt, másrészt az az igazság, hogy érzelmeknek, in ultima analysi, sohasem lehet oka. Vannak tárgyak és vannak ún. érzelmek, vagyis lelki mozgások. Hogy e két csoport hogyan akad össze, tiszta véletlen kérdése; vonzásról (pláne „igazolható”, jogosult vonzásról) szó sem lehet. Tehát mind a hipochondria, mind a hisztéria nagyon is erényes és intellektuális tulajdonságok – a létezés legmélyebb síkjában hajóznak.

A magányos hajnali nász: mint Laokoon-küzdelem. Leselkedők

Mikor Narcisszus elhatározta, hogy hajnalban egyedül tartja meg nászát, azt valamilyen áldozat bemutatásának érezte: sorsnak vagy szerelemnek, a kettő egy volt számára. A testi Nárccisz-éroszkodás messziről Laokoon-küzdelemnek látszhatott; valahogy az is volt, azzal a különbséggel, hogy míg Laokoon szabadulni akart a kígyótól, addig Narcisszus úgy akarta gyűrni, csavarni és szorítani testét, míg végre egy kígyó, a testi öröm, megszülethetik belőle.

Az esküvő hajnalán Narcisszus különönségből és egy „utolsó” szerelmi „egy”-üttlét iránti kíváncsiságból kelt fel, de mi sem természetesebb, hogy apja házában nem egy szolgálója volt már ébren, készülődni a nagy ünnepségre. Ketten, akárcsak Zsuzsannát a vének, a távolból nézték a magányos vőlegényt. De Narcisszus önmagában viaskodó teste nemcsak a leskelődő szolgálókra tette valami nyavalyatörés vagy kígyóval való küzdelem benyomását. Narcisszus önmaga is tudta, hogy itt harcról van szó, de olyan harcról, mely nem szétdarabolja a testét, hanem inkább koncentrálna, kompozícióba foglalja. Számára az önszerelmeskedés értékes volt, mert a szeretet végtelenségét a testkompozíció végtelenségével egyesítette: a gyönyörűség rendkívüli építészeti harmóniát adott tagjainak. Nem a hedonisták bamba lelki kielégüléséről volt szó, hanem a szó szoros értelmében vett mérnöki kompozícióérzésről s ennek a – szinte zokogó részvéttel való – azonosulásáról. A gyönyörűség keresése új anatómia, új bordázat keresése volt: talán az egyetemes emberi sors traverzeinek diagnosztikus célzatú kitapogatása saját szervezetén belül. *Sic nascitur geometricus*: lábait máskor is párhuzamosak-

nak találta, ha végigfeküdt a réten, de most, mikor a gyönyörűség vázolt kígyói kezdtek laokooni precizításra törni, ezt a párhuzamosságot az Ananké égő monogramjának látta, illetőleg a kéj nem volt egyéb, mint teste rajz- és súlybeli szabályosságának az isteni akaratba való transzponálása.

Metafizikai szimmetriamámor

A testnek két mindennapi rendje van: két kar, két láb, két szem jobbra-balra való megfelelése és a belső biológiai működések bizonyos összhangja. Az önnász ezekkel szemben valami metafizikai szimmetriamámort váltott ki a testből, pontosabban (ha ugyan van itt a *pontososság* szónak értelme) a szimmetrikusság orfikus élményét vajúdtá ki, amit ekkor a metafizika egyetlen lehetséges formájának érzett. Középpont és kísérő szárnyak – ez a két elem tombolt Narcisszusban.

Építészetbe burkolódzás

Mіндеzt *lélni* – valljuk be – elég idiotikus dolog. Mert ha egyszer: *sic nascitur geometricus*, akkor fel kell építeni. Így először: ovális alaprajzú szoba, mint egy domború lencse keresztmetszete. A két szemben álló koromfekete fal közül az egyik előtt óriási emberi láb hever színezett szoboranyagból, mint valami parthenoni töredék. A másik fal mellett vérvörös pamlag húzódik végig (egyik vége a lábszár ágyékba futó végét, másik a lábujjakat érinti), efölött az óriási heverő – térdben kissé felemelt – szoborlábnak pontos kontúrjai fehér vonallal kihúzva a fekete falon. Ott, ahol a díványív az ágyék-részt metszi, emelkedik száz és száz neoncsőből összetett libatollként a plafonig érő világítótest: itt serkent ki Narcisszusból a gyönyörűség félig ólmos, félig elektrikus szökőkútja. Az építészetbe burkolódzó-lelepleződő...

(„az ellentétes szavak egybekovácsolása
rutinná válik nála”)

...onániaábrázolás még mindig jobb, mint az epikailag agyonstilizált ábrázolás.

Egy témát egy stílusban végigírni?

Mikor intéződik már el végre a műfajok kérdése? Proustizáló hajnaléírás, pszichológiai tanulmány-abortuszok hipochondriáról és hisztériáról, sematikus Narcisszus-figura, kedv a Rabelais–Goya-féle szemérmetlen karikatúrákhoz, építészetbe ütközés: csupa lehetőség, csupa stílus és műfaj, mi lesz velük? Számomra a legérthetlenebb titok, hogyan tud valaki egy témát *egy* stílusban végigírni vagy végigépíteni. Ehhez a következetességhez nekem valami szellemi tetanuszba kellene merevednem, hiszen a témával mindig más és más viszonyban vagyok, és ez a legalapvetőbb realitás; mihelyt csak a témát akarom tovább folytatni a megkezdett modorban, a hozzá való viszonyom érzékeltetésének kizárásával, úgy az a téma oly nevetségesen mesterkél, esztelenül szigetelt és hazug benyomást kelt, hogy össze kell tépnem, ki kell tagadnom.

Egy téma, ha kitaláltam, mindenestre *bennem* van: lelkemben, agyamban, beleimben – szervezetem alkotórésze, mint egy emésztődő étel. Mikor kifejezni kezdem, azt a formáját rögzítem, amilyen formában szervezetemben éppen jelen van: a téma és egész külső-belső szervezetem egyetlen egységes dolog. Idővel abbahagyom a kifejezés munkáját, és, mondjuk, délután „folytatni” akarom. Az ablakon másképp süt be a nap, bőrömben egészen új, idegen melegségit érzek, ez a melegség másképp zsilipezi vagy erjeszti véretem, gyomromban új ételek dagálya és apálya dolgozik: mindez természetesen magával vonja a „téma”, illetőleg intonált stílusának teljes elváltozását is

– hiszen a téma nem rajtam kívül állt a levegőben, hanem beleimben, szívemben és a hormonok intrikáló torpedóiban. Mindig az *egész* test alkotórésze, sőt szerve a téma és stílusa; a test pedig állandóan hullámozik.

Az irodalmi következetesség: e világi dolog

Felvetődik az írói aszkézis kérdése: a nagy író éppen az, aki legyőzi a test által örökké transz- és deformálódó témaváltozásokat, és vérző erőfeszítéssel a rajta kívül álló műhöz hű, nem pedig az ő testében levő „testmimikriához”. Számomra ez lehetetlen, mert *művek* nem érdekelnek: az irodalom mint irodalom teljesen idegen. Nem tudnék egy pillanat milliomodrészéig sem egy *műve* figyelni – mert a mű (az élő írói szervezetből kitépett mű) nem áll végtelen közelségben az életben pillanatról pillanatra adódó, a biológiai, belső testi „ide-oda” által nyugtalankodó Istenhez. Az irodalmi vagy építészeti következetesség *e világi* dolgok: mialatt én azon töröm racine-i szívóssággal a fejem, hogy a cselekményt hogyan szorítsam-kerekítsem a második felvonásban, noha lelkem mélyén a cselekmény (például az előbb említett délutáni napsütés hatása alatt) már régen egy pár papagáj szín-legyezőjévé és károgasává olvadt: akkor szinte Szentlélek ellen való bűnt követek el, mert emberi tervhez ragaszkodom az „isteni” helyett, lévén, hogy szervezetem „szeszélyes” közérzethangulatai Isten közvetlen teremtése.

Vigyázzunk: itt nem azt állítom, hogy az emberi szervezet minden „szeszélyes” kinyilatkoztatás, hogy hangulataink megváltó és vezérlő igazságok, melyekben hinnünk kell – nem. A romantika tévedése éppen az volt, hogy ezekben a biológiai szeszélyekben (pl. a visszafojtott szerelmi vágy handabandás cikcakkjaiban) „programot” látott, az élet „értelmét” stb. Én nem látok bennük semmi intellektus fölötti értéket, még kevésbé bármiféle cselekvésre vagy erkölcsan-fogalmazásra ilhető tendenciát: egyszerűen másolom, lesem, kérdezem és kísérem őket az alázat aggályával – hátha egyszer kiderül valami belőlük. Legtávolabbi céljaim között sem szerepel valamiféle művészi vagy tudományos „alkotás”: írok és építek jobb híján, így őrizve meg leselkedéseimet az emberi szervezetről. A két pólus: vagy a mű, vagy én – ha tetszik, más szavakkal: vagy „e világ” (ez a mű), vagy Isten (ez szervezetem biológiai hullámozása). Itt csak akkor lesz valami értelmes eredmény, ha szigorú kizárólagossággal az *egyiket* választom, és nem próbálom összevissza kevergetni a kettőt. S az eredmény, ha még irodalom vagy építészet, úgy mindig paradox, önellentmondó, szinte öncáfoló: *csak* biológiából és teológiából táplálkozik, és azok felé halad; megértéséhez nem az „irodalom”, nem szerkesztett mű vagy „könyv” segít, hanem a legelemibb állatok mozgása s az Isten erkölcsi terve az emberrel.

Téma nem tud a képről – kép sem tud a témáról

Vegyünk egy témát, voltaire-i, swifti vaskos, gúnyosat: Narcisszuszt *esküvője* reggelén öreg, kissé bolond dajkája fürösztli egy park tavában – azt hiszi, hogy Narcisszus még mindig az ő gondjai alá tartozó tudatlan-szűz kisgyerek.

Előbb elmondtam valamit arról, hogy miért lehetetlen következetesen előadnom valamit egy műfajban homogén stílussal. Ehhez még ennyit: van egy témám, azt figyelem, és a figyelem minden árnyalatnyi ingadozásával változik a téma. Például: swifti hangulatban lévén, leírni egy onanizáló vőlegényt az esküvő reggelén. Mikor a téma eszembe jut, egészen más *kép* (ha egyáltalán van valami képszerű elem benne) lebeg csukott szemem előtt, mint mikor valóban leülök az asztalhoz a papír és a tinta mellé, és kezdem a témát *közről* nézni. Hol és hogyan kezdjem? Ekkor kiderül, hogy nem

is közlelről kezdem nézni az előbb kitalált témát, hanem egyszerűen valami *teljesen újat* kell kitalálnom, ha el akarom kezdeni témám kifejtését. Például jelen esetben jól meg kell erőltetnem az agyamat, hogy elképzeljem, mondjuk a meztelen Narcisszuszt: mikor a témát kitaláltam, akkor egy ilyen közelnézeti képről szó sem volt. Most kiero- szakolom magamból: a meztelen Narcisszus! De ahogy a téma nem tudott a képről, úgy a kép sem tud a témáról, amely tehát mindennekfelett önző. Önzése rögtön abban nyilvánul meg, hogy a meztelen test, mint intonáló kép, nem sejtí, hogy valami gúnyos-swifti történehez tartozik, és így mint költői test, mint szép Narcisszusz jelenik meg fantáziámban: magával hozva görög mitológia, Valéry-versek, Greco-kép, nárcisz virág, holttest, tó összes asszociációaromáját, melyeket képtelen vagyok elúzni, s melyek a tervezett „swifti gúnyt” természetesen egyszer s mindenkorra lehetetlenné teszik.

(Folytatása következik.)

(„Nagy regény [töredék], tán PRAE előtt, 1930-as évek? Rendezéskor, csak úgy belenézve, nem tudom azonosítani. 1968. január 22. Szentkuthy Miklós” – ez áll a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött kézirat táblás fedelén. A szerencse most mellém szegődött, azonosítani tudtam, ugyanis egy kis rész ebből a regényből megjelent a Kerekasztal című folyóiratban, 1936-ban, amikor Szentkuthy még pontosan emlékezett az írás dátumára: 1933. Tehát a PRAE befejezése után és megjelenése előtt egy évvel írta ezt a regényt, melyből százhatvan nagyalakú kéziratoldal készült el. – Tompa Mária.)

FIGYELŐ

A KÖLTŐ HÉT BORDÁJA

Kálnoky László: *Összegyűjtött versek*
Magvető, 1992. 764 oldal, 450 Ft

Éppen két évtizeddel ezelőtt levelet kaptam leghűségesebb barátomtól, aki, mint mondani szokás, „vidéken folytatta tanulmányait”. Már nem emlékszem, mi okozta rossz közérzetét; valamelyikünk mindig rosszul érezte magát akkoriban; levélváltásaink, ritka kivétellel, egyfajta „rosszkedvcserének” voltak tekinthetők. Arra a megrendülésre viszont pontosan emlékszem, amely Kálnoky László általa kölcsönvett sorai olvastán támadt bennem; úgy éreztem, barátom minden eddiginél pontosabban közölte velem rosszkedvének (rosszkedvünknek) mibenlétét. Ezt a versszakot idézte:

*„Lelkem üres térben lebeg;
kinyújtott kezek el nem érnek;
fenyegetnek vagy féltenek,
de mézes hangok is dicsérnek.
Egyetlen szavukat se hidd:
amelyben élek, nézd e fertőt!
Sírd tele értem könnyeid
vadvizével az őszi erdőt.”*

Csak jóval később szereztem tudomást arról, hogy a vers a harmincas évek elején született, s hogy szerzője hozzánk hasonló fiatalember volt akkor. A különbség „éppen csak” annyi volt, hogy neki sikerült érvényesen kimondania félelmét, társtalanságát, magányos szorongásait, menekülhetnékjét a rá váró rengeteg szenvedés és csalódás elől, sikerült kimondania kamaszos sértődöttségét, amellyel a világra tekintett, és nosztalgikusan érzelmes társkeresését, amelyben az önsajnálattal mellett ott élt a tiszta vágyakozás, önmagát megmutatni. Mi pedig ezekbe az évtizedekkel korábban lejegyzett sorokba kapaszkodtunk; egy költő soraiba, akinek a nevét sem hallhattuk a középiskolában, s akinek irodal-

mi hovatartozását, kezdő magyar szakos létemre, csak igen hozzávetőlegesen tudtam volna meghatározni. Ha jobban ismerem, talán eszembe jut, amit ugyanez a fiatalember írt Baudelaire-ről:

*„...mily éji óceánt borít föléd a holt
idő áramlata, míg bennem megteremnek
e verssorok, s nekik a Belőled kivont*

*fluidum életet és keserű erőt ad.
A holt szű füveket ekként termékenyít...”*

Azt az ifjú embert a harmincas évekből valóban elborította már a holt idő óceánja; ám a költő még élt; nem sejtettük, talán ő maga sem sejtette, hogy csak eztán írja majd meg életműve talán legjelentősebb darabjait, hogy életre kelti a „magánzót”, Homálynokyi Szaniszlót, hogy hőstettek sorát követendő el a hetvenes évek „ülőkádjában”, megteremtve egy csakis rá jellemző versbeszédet.

Az idézett nyolc sor (a BALLADA AZ ŐSZI ERDŐKRŐL című vers AJÁNLÁS-a) vonzereje abban a sajátos vibrálásban rejlett, amelyet a költemény hangnemi, hanggütesbeli, technikai stb. szintjei közötti feszültség indított be. Az ifjú költő ugyanis nem a saját hangját próbálgatja itt (bizonyos értelemben persze a világ minden költője mindig saját hangjával kísérletezik; a különbség intencionális: választ-e valaki „idegen hangot” közvetítőül vagy sem). Később romantikus stílusgyakorlat ez a vers, nem is annyira Victor Hugo, mint inkább Kosztolányi Hugo-fordításainak módorában. Ma sem tudok mást mondani: mestermunka; ha valaki játékból becsempészné egy Victor Hugo-válogatásba, alig hiszem, hogy akadna szakértő, aki észrevénné a kukktojást. Ezen a „szakipari” tökéletesen túlmenően is van azonban egy-két figyelemre méltó vonása a versnek. Legelsőbbben is az, ami majdnem észrevétlenül megbontja a szándékosan avittas XIX. századi modellt, vagyis a váltás a rejtőzködő általánosságból a közvetlen, tegező személyességbe. A „váltás” szót

azért emelem ki, mert líratörténeti szempontból talán ezen lehetne a legjobban érzékelni az elmozdulást. *Egyazon* költeményen belül, lényegében átmenet és közvetítés nélkül megszólaltatni egy másik hangot: ez valami újnak a csírája. Valóban: megkockáztathatjuk az állítást, hogy nem ugyanaz a hang mondja: „*nincsen remítőbb az ősznél*”, mint amelyik a „*Sírd tele értem...*” felszólítást intézi valakihez, aki ugyanakkor aligha konkrét személy, hiszen mitikus dimenziókat ölt, könnyei vadvizekként csörgedeznek szét, mintegy maga lesz a megkínzott, teremtőtől magára hagyott természet. (Persze, Kálnokynak itt is van „alibije”: az ajánlásforma fedezi és disszimulálja a hangváltást.)

A másik érdekesség az, ahogyan a jól ismert retorikai megoldások vattájába csomagolja a legfontosabb (a múlt században még elképzelhetetlen) motívumot, a tér azonosítását a semmivel, az ürességgel. „*A tér mint nagy, fekete lyuk...*”, mondja az első versszakban; majd az AJÁNLÁS-ban: „*Lelkem üres térben lebeg.*” Ez bizony a lét hátorzongató idegensége, az érthetetlen úr közepén vergődő lélek, amely csak szenvedésével, unalmával, vizsgálásával tud hírt adni magáról, arról, hogy rejtelmes okokból létezik, és otthonra vágyik. Heidegger *Unheimlichkeitje* és Sartre *Nausée*-ja (a kettőnek minden különbözőség ellenére tagadhatatlanul sok köze van egymáshoz) dereng fel itt, egykorú, autentikus magyar megfogalmazásban. (Talán egyetlen disszonáns elem akad, amely disszonancia ugyanakkor igen fontos a későbbi Kálnokyművek megértése szempontjából. Az „*amelyben élek, nézd e fertőt!*” felkiáltás azt a sértődötten moralizáló hangnemet üti meg, amely kétségkívül mindvégig jellemzője marad a költő világának, noha a hetvenes évektől egészen más poétikai funkcióban tér vissza. A „fertő” természetesen igen jól rímel az „erdőre”, és képileg is folytatja a mocsaras, nyirkos ázalék vonulatát; Kálnoky, ez irodalomtörténeti közhely, a *Nyugat* szülőtte, ott botlik, ahol egy „nyugatos” költőnek botlania illik. Hagyja, hogy a nyelv, a forma vezesse és néha félrevezesse. De ez más lapra tartozik.)

Az úgynevezett „mesterségbeli tudás” regisztrálása inkább akadályoz, semmint segít abban, hogy Kálnoky nagyságának közelébe

férkőzhessünk. Mert hogy a nagyság jelen van ebben az életműben, azt talán minden elfogulatlan olvasó érzi ma már; ám ez a nagyság nem magától értetődő természetességgel ötlük szemünkbe; nagyon is kiküzdött, megszenvedett, csak többszörös szűrőn át érzékelhető sugárzás ez. Hihetetlen ráérző- és imitációskészsége (amely műfordítói bravúrainak alapjául szolgált) talán inkább nehezítette, mint könnyítette költői önépítését. „*Hogy miért könyveltek el sokan, hosszú időn át egyversű költőnek (a SZANATÓRIUMI ELÉGIA volt az a bizonyos »egyetlen« vers), mások miért tartották költészetemet csupán fordítói munkám melléktermékének, arra itt nincs értelme kitérni*” – írta ÖSSZEGYÜJTÖTT VERSEI-nek 1980-ból származó utószavában. Számunkra is túl fogas kérdés ez, nem is vállalkozhatunk a válaszadásra; annyit azonban bízva állíthatunk, hogy néhány felejtethetetlen sor („*hullaarcú téli délutánok!*”, *ÖT NAP*) és kétségbevonhatatlan versremeklés (KÖVÉREK A FÜRDŐBEN, hogy az egyik kedvencemet említsem – magam nem tartom olyan nagyra az ELÉGIA-t) ellenére valamiféle feszültség érzékelhető képességei és költői produkciója között. Ahogy fiatalkorában erőfeszítés nélkül tudott Kosztolányi–Hugo-verset írni, ugyanolyan könnyedén szólalt meg ősz fejlett tandoriul vagy pilinszkyül (itt csak utalnék AZ ARC HOMÁLYA című tökéletes Pilinszky-szimulákrumra). Ezek is Kálnoky-versek persze, méghozzá nagyszerűek; a „minta” árnyéka azonban rájuk vetül, s legalábbis jómagamnak nehezemre esik éppen belőlük kihüvelyezni a Kálnoky-rejtélyt.

Az mindenesetre majdnem bizonyosnak látszik, hogy jelentős költőből a legújabb magyar líra történetének meghatározó figurájává életének utolsó másfél évtizedében, a magánzó- és a Homálynoky-versekkel lépett elő. Ekkor alakította ki ama sokak által méltatott epikus-lírai versbeszédet, amely megfelelő közeget teremtett számára ahhoz, hogy a „nagy mű” megalkotásának nyomasztó felelősségétől megszabaduljon. Olyan közeget, amelyben feloldódhatott minden görcsös feszültség, amely egy életen át gátolta abban, hogy megírja a teljes egészében saját nevében szignálható remekműveket. Mert lehetetlen nem észrevenni, hogy ez a görcsös feszültség már a kezdet kezdetén, a betegséget, a háborút, a politikai okokból való háttérbe szorít-

tatást jóval megelőzően jelen volt költészetében. Most, költői életművének gyűjteményes kiadását lapozgatva persze nem nehéz meglatnunk, hogy csíraformában már az első kötetben felbukkan a majdan megoldást hozó „homálynokys” beszédforma. Az ŐSZI KÉPEK KISVÁROSBÓL ciklusra gondolok itt, s azon belül is az ilyesfajta verskezdesre: „Októberben tettük el / nagynéném férjét, egy sötét / napon...” Majd néhány strófával később: „De nem is ezt akarom én / pár szóval itt elmondani...” Kálnoknak tehát valahol a zsigereiben volt az a tudás, miként lehet „csak úgy” mesélni, sőt anekdotázni versben is a lírai jelleg átalakulása (de nem megszűnése) révén. Ebben a mutáló hangú kísérletben természetesen egy nagy ívű hasonlattal kell igazolnia az anekdotikus kitérő jogosultságát; poétikailag kell mentséget találnia mesélőkedvére, arra, hogy magát a történetet is el kívánja mondani, nemcsak az élmény költőileg megszürt, desztillált változatát tartja meg. Mintának persze erre is ott lehetett Kosztolányi híres verskezdesé:

„Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád.”

Ezúttal azonban inkább a saját alkatának megfelelő megszólalás lehetősége után tapogatózik, s nem annyira mintát követ, legalábbis érzésem szerint. De hát ott volt a számtalan egyéb beszédmód, beszédmodor is, és szemlátomást magát Kálnokyt is meghökkeníti vagy tanácsalanná teszi, hogy annyiféleképpen képes megszólalni.

Közben telnek az operációkkal, csonkulásokkal és öncsonkításokkal terhelt évtizedek. Hét bordáját távolítják el egy operáció során; természetesen megírja versben, hogy száncmat koldulhasson szerelme tárgyától. A vers megtalálható a kötetben, de vajon mi lett a sorsa Kálnoky bordáinak? A kérdés félig-meddig komoly; Roland Barthes francia író nagyjából a magyar költővel egy időben operálgatják hasonló okokból egy svájci klinikán; azután maga is éveket tölt a tuberkulotikusok világában, „a gyógyulás hegyén”. Neki csak egy bordáját fűrészelik el, ám a svájci orvosi etika szempontjából egyértelmű, hogy ez a csontdarab testének elidegeníthetetlen része, egyszóval az ő tulajdona. Barthes tehát évekig engedelmesen őrzi saját bordáját egy dunsz-

tosüvegben a szekrény tetején, mígnem egyszer elfogja a düh, és az egészet kivágja az ablakon, „örömeére valamilyen kóbor kutyának”. *Megszabadult a test statikus, tulajdonosi felfogásától.* Magyar sorstársának ezzel a kérdéssel nem kellett megküzdenie; neki az operáció azt jelenthette, hogy akit e tájon úzóba vesz a balsors, annak semmije sem marad: még a teste sem az övé. Ezt a keserű tapasztalatot foglalja össze élete legvégén, az immár letisztult, higgadt nagyságot sugárzó TÉLI NAPLÓ egyik darabjában:

ERŐSZAK (II. 20.)

Aki csikland, nevetni kényszeríthet rosszkedvemben, ételt tömhet belém jóllakottan, tölcserít nyomhat a számba, s itathat borral, vízzel fulladásig. Megalázza a gyöngét az erősebb, karját csavarva térdre kényszeríti, hogy bocsánatért könyörögjön az őt magát ért, megbocsáthatatlan sértésekért. Tetszés szerint formálhat belőle aljas besúgót, hitetlen prédikátort vagy esküvő előtt kiherélt vőlegényt, süketnémát, vakot, élőhalottat.

(Hát igen, azt hiszem, ezt nevezik a történelmi tapasztalatok különbözőségének; lehet, hogy történelmi létezésünk a testünkhöz való viszony kialakulásával kezdődik? Nem hiszem, hogy fel kell tennem a kérdést: melyik a jobb? Félig bosszankodni, félig nevetni a svájci gyógyászok polgári pedantériáján, vagy eleve megfosztatni e nevetés és bosszankodás *lehetőségétől*? Ettől a nagyon formális, nagyon csekély s végeredményben teljesen *fölösleges* szabadságtól? Van-e *fölösleges* szabadság? Hadd kérdezzem meg tehát évtizedek múltán, teljesen *fölöslegesen*: mi lett a sorsa Kálnoky hét bordájának? Miféle kutya szagolgtatja őket „*valahol a seholban*”? Nos, nekem van egy tippem: visszakerültek Homálynokyt Szaniszló testetlen testébe, „*elűszó, disszonáns*” dallammá váltak vele együtt.)

Az itt-ott elhullajtott kisebb remekművek, az egyre finomodó, mélyülő nyelvi világ nem elegendő a felgyülemelő keserűség (mint mondtuk: a szinte pszichikai karakterjegyként jelen lévő sértődöttség) feloldásához. Ki

láthatta volna előre, hogy Kálnokyból végül előlép Homálynoky Szaniszló, magára véve a költői én minden gyarlóságát, s hogy az ő égisze alatt végre azok a szövegek is teljes fényükben ragyognak fel, amelyek nem az ő groteszkül körülményesen előadott történeteinek diskurzusát választják terepül. (Megl lehet, kényes fülűeknek néha bántó a „diskurzus” irodalomelméleti fogalmának használata, még akkor is, ha nemigen tudnak helyette jobbat mondani; a Homálynoky-versek esetében azonban aligha lehet az; itt valóban „diskurálásról” van szó a szó leghétköznapibb értelmében.) Ez a derék Szaniszló egyébként rejtelmesebb figura, mint gondolnánk. A legrejtélyesebb maga a ciklus születése: miért volt szüksége „a magánzó emlékiratait” lejegyző Kálnokynak erre a fiktív alakra? Aki ráadásul sokáig megkülönböztethetetlen a „magánzótól”, vagyis attól a lírikusnarrátortól, akit a költő ifjúkora történeteinek elmondására felhatalmazott? A visszatérő kezdésen túl („*dumántúli születésű költőtársam*”) a Homálynoky-ciklus darabjainak „diskurálója” semmivel sem „szaniszlósabb” a magánzónál. Miféle maszk hát ez? Hiszen a „megszólalásig”, és azon túl is, egészen az elhallgatásig hasonló a magánzóra, vagyis arra a képre, amelyet maga a költő alakított ki önmagáról olvasóiban? Miféle maszk ez, amelynek maszk mivoltára szinte maga mutogat ujjal?

Túl sovány magyarázatnak látszik azt mondani, hogy ezzel a megoldással lehetővé tette az egyes szám harmadik személyben való mesélést, amivel mégiscsak elidegenítette magától mind a mesélőt, mind pedig a történetet. Azért hibádzik valahol ez az indoklás, mert hisz éppen ez az eltávolítás a minimális a Szaniszló-történetek többségében. Nem tagadom persze, hogy ennek is lehetett szerepe: Kálnoky némi joggal tartott a dühödt vagy jóindulatú olvasói levelektől; lehettek e téren kellemetlen tapasztalatai. Talán közelebb kerülünk a valódi okokhoz, ha a figurát a búcsúzó Szaniszló felől vesszük szemügyre. A TÉLI NAPLÓ-ban valóban megtörténik Homálynoky le- vagy elválasztása: egyrészt mitikus magasságokba emelkedik, másrészt hangsúlyozódik a beszélőtől való távolsága. Ha jól meggondoljuk, nem más ez, mint születési folyamat. Homálynoky személyében Kálnoky

megszülte egyik költő-önmagát; megszülte, vagyis *exteriorizálta*, külsővé tette. Kikerült belőle, akár ama hét borda (s ez az önoperáció nem órákig, de hosszú évekig tartott), ám ezt senki sem vehette el. S ezáltal lehetővé vált, hogy megszabaduljon tőle, hogy útjára bocsássa.

Mert meg kellett tőle szabadulnia. Az első magánzó-, illetve Homálynoky-verseket sokadjára olvasva arra kerestem a választ, hogy vajon mi okozza azt a kissé erős érzést, amely a tetszésen és elismerésen (és a remek szórakozáson) túl kétségtelenül felébredt bennem? Aztán rájöttem, és megpróbáltam neki nevet adni; nos, a kicsinyes *mizantrópia* és az oly gyakran vele járó *slemilség* sajátos keveréke az, ami még ebben az ironikus szövegáramlatban is gyakorta zavaró volt. Az emberek nemcsak komikusak, hanem jobbára csúnyák e költeményekben, élükön magával Szaniszlóval. (Van persze kivétel: a lelki szépség néha megjelenik, mint a magánzóciklus számomra oly kedves remeklésében, az ERETNEK A SZÁZADFORDULÓN címűben, ahol a zárókép, a kutyákat szentelt ostya gyanánt kenyerhájjal etető öreg pap rokon víziója egyben arra is példa, miként tér vissza ugyanabban a dikcióban, ugyanabban a diskuráló-történetmondó beszédmodorban – a legsűrűbb líraiság.) Persze Kálnoky nem bánhat kesztyűs kézzel Szaniszlóval, akinek csetlő-botló lénye még így is irgalmatlan intellektuális és (bizony) erkölcsi magasságokban szárnyal a többiekhez képest. Le is kell fokoznia a történetek jelentőségét, hangsúlyoznia kell kisserűségüket, máskülönben „felbillenne a pálya”, Szaniszló idő előtt hollywoodi pályára térne. Általában ki kell alakítania a mellékes, nem mellékes, a lényeges és a nem lényeges elemek újfajta viszonyát. Úgy, ahogy a SZNOBJAINK JOBBJAINAK című versben figyelmeztet rá:

„Fontos-e a mellékes? Meglehet.
Sőt meglehet, hogy a legfontosabb.
Mellesleg szólva, a mellékes új
mellékeseket s a mellesleg is
új melleslegeket szül. Nem szabály ez,
csak következmény, már-már követelmény,
mít a költőnek tudni illenék.

[...]

...és ráadásul

*tudni illik, hogy a központoszás
egyenrangú a mondanivalóval,
sőt néha még több. Természetesen
mindennek az ellenkezője is
igaz...*

Ennek az intelemnek a fényénél már látathatóvá válik a Kálnoky-féle „epikolirizmusnak” az építkezési módja, főleg a verszárlatok logikája. A sok, egymáshoz csak lazán – metonimikusan – kapcsolódó történettségmenet vonala hirtelen, különösebb előkészítés nélkül ér fel valamilyen csúcspontfélére, majd hirtelen visszazuhan a „mellékes mellékesének” irányába, hogy egyfajta pseudo-poémban nyugodjék el. Ez igen fontos dolog, hiszen Szaniszlónak valamilyen szinten – legalább jelzésszerűen – mindenképpen kudarcot kell vallania, hisz a telített poén, a sikerült csattanó maga a győzelem, a birtokba vett történet, vagyis a fölényrel irányított élet. Szaniszló pedig, mint mondtuk, „egy szemil”, méghozzá nem is mindig ama kedves, félszeg, ügyefogyott alak, akit Ignótus énekelt meg egy évszázada. A főttebb említett világra haragvás, sértődött, duzzogó keserűség ártatlan „dumcsizásnak” álcázott gyilkos íróniává alakult, jelezvén, hogy közel a feloldódás pillanata. Nem véletlen, hogy a TÉLI NAPLÓ-ban Szaniszló álmairól, sőt látomásairól esik szó a leggyakrabban. A „*dunántúli születésű költőtárs*” mintegy saját álmának teremtménye, magát álmodja. A fontos és a jelentéktelen elemek furcsa dialektikája tehát okkal juttatja eszünkbe azt, amit Freud írt az álommunka során történő *eltolás* műveletéről. „*Az álomképzés során... a lényeges, intenzív érdeklődéssel hangsúlyozott elemek tehát olyan elbánásban részesülhetnek, mintha értéktelenek volnának; helyüket az álomban pedig más, az álomgondolatban kétségkívül csekélyebb értékű elemek foglalják el.*” „*Kézenfekvő ugyanis a gondolat, hogy az álom munkájában oly lelki hatalom nyilvánul meg, amely egyrészt megfosztja a pszichésen nagy értékű elemeket intenzitásuktól, másrészt a túldetermináltság útján új értékeket teremt a sílány anyagból...*” Nos, feltételezésem szerint Kálnoky hasonló technikával dolgozta ki Homálynok-önmagát; ne feledjük, hogy esetében mégsem álomról, hanem irodalmi műről van szó; a jelentős és jelentéktelen elemek

viszonyának karikatúrisztikus eltorzítása ez esetben nem egyszerűen a belső cenzor működésének következménye, mint Freud szerint az álomban. „*Ki jár e kínos élet végére?*” – kérdezte valamikor Vörösmarty A BŰNÖS SÍRVERSÉ-ben. Kálnoky (Szaniszló személyében) „végére járt” annak, ami életében *kínos* volt, végére járt abban az értelemben is, hogy végzett vele, harag, neheztelés és szentimentalizmus nélkül elbocsátotta. Elvágta a köldökzsinórt, a kopaszodó, ősz hajú csecsemőt átköltöztette egy másik, párhuzamos világba, ami gyönyörűen mutatja: ha nem válhatunk is meg teljesen hajdani önmagunktól, legalább arra módunk van, hogy kitessekéljük azokból a „belső termeinkből”, ahol már nincs keresnivalója.

Mindez nagyon katartikus hangzik, és valóban az is. Kálnoky nagyon nagy győzelmet aratott; természetesen főleg költői győzelmet; diadala végérvényesen nyomot hagyott (visszamenőleg is) valamennyi általa szignált szövegen. Megélte és megírta az önmagával folytatott küzdelmet, megmutatta, hogy érdemes nem feladni, sőt csak nem feladni érdemes. Még akkor is, ha a küzdelem más szinteken még a győzelem után is folytatódik, mindhalálig. Mert mi mást jelentene a RÉG ELHAGYOTT SZOBÁK álomlátása?

*„Ott áll a sötét helyiségben,
ahonnan elmenekült,
s most egy végzetes ostobaság
folytán visszakerült. Megáll
a sötétben, fülét
a zárt ajtóra tapasztva.
Odaátrol ismerős lihegést
bosszúra szomjas fújtatást hall.
Fél rettenetesen.
Mégis lenyomja a kilincset,
mint aki fegyvertelenül
lép be a tigris ketrecébe.”*

Persze nem Szaniszló fújtat odabent, hanem lényének hátrahagyott, már nem vállalt része; s hogy megtörtént a belső feldolgozás, nemcsak „cenzúráról”, „elfojtásról” van szó, azt az bizonyítja, hogy hősrünk „rettenetes féltelme” ellenére be mer lépni a „rég elhagyott szobába”, szembe mer nézni az ismeretlenül is olyannyira ismerős rémmel. Az, amit győ-

zelemként, diadalként ünneplünk, ünnepelünk, azért is olyannyira megrendítő, mert olyan életkorban következett be, amikor már *kialusznak a lámpák.*

„...Nincs visszajelzés.
Képzelt írógép kattogás. Darabokra tépett
kéziratok konfettizápora
havaz rám. Talán most tudnám megírni,
amire egy életen át
késültem. Most, hogy minden elsötétül.”

(KIALVÓ LÁMPÁK, II. 19.) A naplóversek majd' mindegyike ezt a komor felismerést tolmácsolja valamilyen szemszögből: hogy megtörtént a szabadulás, de már késő az igazi megváltódáshoz. Az utolsó darab, a MEGVÁLTÁS hajótöröttje, akit halottnak hisznek a hófehér vitorlájú hajóról, noha alszik csupán, mintegy emblémája ennek az életnek és ennek a költészetnek. Megváltás valóban nincs, talán nem is lehet; van azonban valami, ami- ben nem érthetünk egyet Kálnoky-Szaniszlóval: nevezetesen abban, hogy „nincs visszajelzés”. Mi magunk vagyunk a visszajelzés, mi, akiket mindvégig elkísér majd ÖSSZEGYŰTÖTT VERSEI-nek kötete.

Angyalosi Gergely

A SZELLEM BERENDEZÉSE

Hozzászólás a József Attila-komplexumhoz*

Mellbe vágott, amikor először hallottam: „Sínen vagyunk, mint József Attila.” Torz pofájú fintor, a lelki durvaságig menő nyegleség kifejezése ül ki a szavakon. „Nem tudják, mit beszélnek”, nyugtattam magam. Aztán újra-hallottam olyantól, akinek tudnia kellett volna, mit beszél, s akiről tudtam, hogy se nem nyegle, se nem lelki durva. Míg azután egy közömbös beszélgetés egyik fordulóján azon

* Paneth Gábor: A JÓZSEF ATTILA-KOMPLEXUM. *BUKSZ*, 1993. tavasz. 50–55. o. P. G. cikke, amelyhez hozzá- szólok, a következő kötet recenziója: „MIÉRT FÁJ MA IS”. AZ ISMERETLEN JÓZSEF ATTILA. Szerk. Horváth Iván és Tverdota György. Bp., 1992.

kaptam magam, hogy majdnem én is kibö- köm – úgy kellett visszatartanom magam.

Bízom benne, hogy ez az idétlen szelle- meskedés, ahogy jött, úgy ki is megy a divat- ból, és végleg elfelejtődik. Igen, de ha így van, miért próbálom most nyomtatásba adni? Elég átlátszó csalafintaság: úgy mondani, mintha nem mondanám. Nyilván van ebben a kimondásban valami, ami megkönnyebbü- lést okoz, megszabadít valamitől, ami nyo- masztóan üli meg a lelkünket. Olyasmi, csak rosszízűen, mint az a harsány és csiklandós tüszentes, amely a LAKOMÁ-ban elállítja Arisztophanész csuklását.¹ Ez a valami aligha személy szerint József Attilára vonatkozik, de ő az, szegény, aki a vonat alá guggolván meg- teszi nekünk e minimegváltás szívességét.

Panteon és panoptikum

Illyés Gyula írja le, hogy amikor a harmincas évek végén Doboz község lakóinak lelki és szellemi műveltségi viszonyait tanulmányoz- ta, a szemlélet micsoda szűk határai- ba ütközött. Egy földes parasztház értelmes beszédű gazdáját faggatta jövőről, múlt- ról, s mintha az időnek ezek a dimenziói nem is léteztek volna válaszadója számára. – Ki volt Petőfi Sándor? – kérdezi Illyés, hirtelen ötlettől ve- zettetve. A gazda kedvesen elmosolyodik: „Gyerekkoromban hallottam róla egy verset”, s mondja is: „Petőfi Sándor gatyában táncol.”² En- nek az immár klasszikusnak mondható idét- lenségnek, mely alighanem előbb ragad meg mindnyájunk agyában, mint bármely Pető- fi-vers, az idő elvette bántó élet. Miért tart- ja magát kiírthatatlan szívóssággal ez a gü- gye rigmus a nemzet emlékezetében, mond- hatni, elemibb erővel, de mindenképpen na- gyobb kiterjedésben, mint maga a költő és maga a mű?³ Nem tudom, de látni való, hogy a nemzet panteonja mellett vagy alatt van egy vásári panoptikuma, ahol egy-egy szel- lem- alak is szállást kap Kudelkának keze-feje- lába társaságában.

Nemrég egy tudós antropológus egy Szi- bériában élt zsidó asszony csontvázában is- mert rá nagy biztonsággal Petőfi földi marad- ványaira. Megirták már, hogy hantolták ide- oda József Attila csontjait.⁴ A sokat emlegetett marsbéli megfigyelő talán a rendszerváltás történetét is úgy észleli, hogy egy jól körülír- ható populáció különböző helyekről csontvá-

zakat kapar ki a földből s ás el újra egy viszonylag szűk körzet megjelölt pontjain.

„...*Temessük el végre József Attilát, hagyjuk nyugodni, hagyjuk a műveit élni!*” – szólít Paneth Gábor recenziója végén. Valóban, így kellene. Így kellene? Először is lássuk be, hogy nem mi vagyunk, akit őt nem hagyjuk nyugodni: ő nem hagy nyugton bennünket, és nemcsak a művével, hanem azzal, ami ő volt. Másodszor pedig: van-e ennek az óhajnak realitása, ha igaz, amit leírtam? Én nem akarok – és persze nem is tudnék – minderről a gyógyító pszichiáter szemszögéből írni. A leírt tünetek kétségtelen lelki zavarokról tanúskodnak, és én is szenvedek bennük. De ragaszkodom is hozzájuk. Talán veszemre – de nem vagyok biztos benne, hogy ezekben a megnyilvánulásokban csak a lelki zavarodottság jeleit kell látni, s nem egyben az öngyógyítás erőfeszítéseit.⁵

Az idétlenkedés olykor jól szolgál, ha végképp nincs más. Ingmar Bergman filmjében láttuk, amint a gyermek Alexander szeretett apjának temetésén ezt motyogja maga elé: „*Dögök-ördög-szar-pokol-picsa-fasz-sátán-...*”⁶ Ha egy világ összedől – mert a filmbéli Alexander számára éppen ez történik –, ennél okosabbat aligha lehet mondani, s nem segít-e át ez legalább a pillanaton? Nem minden idétlenség megváltó persze, de olykor jó, ha egy-egy kéznél van.

Az idétlen gyermek

Az, amit a pszichológusok tudattalannak neveznek, a valóságban többnyire nem más, mint efféle gyermeki – vagy épp felnőtti – idétlenség. József Attila kínálja is a formulát: „*Romlott kölykökre leltél / Pszichoanalízisben*”. S mi egyebet láthatnánk a SZABAD-ÖTLETEK JEGYZÉKÉ-ben, mint egy nagy és írástudó Alexandert, aki világa összedőlésének pillanatában azt motyogja: „*pina, fasz együtt basz?*” Nem azt akarom ezzel mondani, hogy a tudattalan komolytalan fogalom, hanem azt, hogy nem annyira a lélek mélyén van, hanem – mint ebben az esetben is: írás a falon.

Idétlen gyermek: ez eredetileg koraszülöttet jelent. Pétervárott van egy hely, nem messze az Ermitázstól, úgy hívják: Kunsztkamera. Még Nagy Péter rendezte be, pénzt és fáradságot nem kímélve, hogy összegyűjtse Európa legnevezetesebb torzszülöttait. A tár-

latvezető nem mulasztja el, hogy felhívja figyelmünket a holland preparátorok páratlan művészetére, melynek hála a formalinban ázó csöppség mindkét fején máig üde és élet-szerű arckifejezést láthatunk. Az épület előtt az emberek hosszú sorban, megadó türelemmel várakoznak, mintha csak krumpliért. Az előrehaladott terhesek sem élveznek soronkivüliséget.

Vajon e furcsa gyűjteményben a cár tudattalan szorongásainak kivetítését kell látnunk? Lehetséges. Őt mindenestre a tiszta és áldozatoktól sem visszariadó tudományos érdeklődés vezette, nyugati minták honosítása. Ma pedig jó kis vasárnapi program: kivárni a sort a Kunsztkamera előtt, utána marad még egy kis idő átsétálni az Ermitáztsba, futó pillantást vetni egy-két nagyalakú Rubensre. Közben a lélekben is nyilván történik ez-az, de nem mond-e el szinte mindent arról az emberről, aki ebben a térben mozog, ha leírom e tér berendezkedését, s ahogy mozog benne?

Ez az apró fenntartást jelző „szinte” a „minden” előtt persze önmagában nem csekélység, sokszor rajta fordul meg a minden. De a pszichológusok beszédében sokszor zavar – lehet, hogy csak félreértem őket –, hogy a tudattalant valami rejtett lelki készülék produktumának mutatják be, holott az esetek nagy részében valójában ott kinn van a világban, kézzelfoghatóan és szemmel láthatóan, csak meg kell keresni. Arról nem érdemes vitatkozni, az ennek a projekciója vagy ez annak az introjekciója. „*Ami szívvedbe rejtesz, / szemednek tárd ki azt!*”; ezt nemcsak úgy értem, hogy térképezd föl a lélek rejtekeit, hanem: keress a világban olyan tárgyat, amelyben a rejtett érzés magára ismer, s így szemmel látható lesz: de az már nem a lélek.

Miért okoz megkönnyebbülést a káromlás, amikor a világ épp a halál megszentelését várja? Azok a magyarázatok, amelyek a lélek ökonómiájába vezetnek, ugyanolyan *dismal science* alapjait vetik meg, mint amilyen a klasszikus politikai ökonómia volt. Ez a tudomány a tulajdon szentségét úgy igazolta, hogy semmi jót nem feltételezett róla. Ám ha mindazok az önző indítékok, amelyek az egyént a tulajdonához fűzik, egy jól működő piacra irányítanak, akkor az egymásra és az egészre nem tekintő tevékenységek maguk-

tól összeállnak egy egymást kiegészítő rendszerre. A szellem is, ha fennáll és működik, ilyen piacféle konstruktum.⁷ A lélek homályos és kicsinyes indítékait fogja be fogaske-rekeiül. A pszichoanalízisben az ösztön szublimálásáról beszélnek. De mi tartja az ösztönt *sublime*? József Attila esete azt mutatja, hogy olykor egy nagy lélek mérhetetlen erőfeszítése – addig, ameddig. De az ő esetének is van egy másik oldala, és ő erre is bizonyosság akart lenni: arra, hogy lehet és kell lennie egy barátságos szellemnek, amely a lélek erőit nem hagyja magára e nekifeszülésben.

„Csak az olvassa versemet, / ki ismer engem és szeret.” Ez a követelés nem évül el, nekünk, az utókornak is szól: nekünk kell összeállni e barátságos szellemmé. És világosan meg van mondva: ne csak verseit ismerjük és szeres-sük, hanem őt magát, ne csak mint halhatatlant, de mint esendő. Az „ismeretlen József Attila” iratai ezt nem könnyítik meg.

Ha a természetes idegenkedés vagy megbotránkozás első benyomásán túl tudjuk tenni magunkat, két módja van, hogy elfogadjuk és feldolgozzuk őket. Láthatjuk bennük egy beteg lélek tünetét, melyből diagnosztizálni lehet az önpusztításhoz vezető kórt. S csodálni lehet, hogy a pusztuló személyiség maradéka milyen nagy költői teljesítményekre képes. De van egy árnyalattal eltérő olvasat is. József Attila szándéka ezekkel az írásokkal nem tünetek produkálása volt, hanem az öngyógyítás. Hogy a kúra sikertelen volt, nem érvényteleníti az intenciót.⁸ Magától értetődik, hogy ezzel nem azt mondom, hogy bárki is kipróbálja magán ezt az eljárást. Éppen azért választhatjuk külön az intenciót a tényleges kimeneteltől, mert számunkra az ő életproblémáinak természetesen nincs akkora tétjük, mint neki magának volt.

Páneth Gábor joggal utasítja el a bűnbakkeresést – ahogyan ezt a recenzeált kötet szerkesztői is kinyilvánítják –, s kissé paradox módon hozzáteszi: ha volt egyáltalán bűnös, az maga a költő volt. Ez én úgy értem, hogy van egy pont, amelyen túl a mások felelőségének firtatása már a költő szuverenitását sérti.

Visszakanyarodva a Kunsztkámerához: úgy érzem, elbeszélése nem az én tudattalanságról szól. Én mint külföldi soron kívül nyertem bebocsáttatást, és ma sem tudom

pontosan, hogy vendéglátóim miért tartották fontosnak, hogy megmutassák nekem. Amit láttam, meggyőzőtt, hogy Nagy Péter valóban zseniális városalapító volt, s nemcsak pompás homlokzatokat emelt, de berendezett egy olyan intézményt is, ahol a város-lakók megtekinthetik tudattalanjukat. Társadalompatológus is volt, ha a profilaxist is beleértjük e mesterségbe.

Kunsztkámerámul én inkább vállalom József Attila SZABAD-ÖTLETEI-t a maga abortált kétfejjével. Kevésbé érdekel benne a betegség, annál inkább a szándék: szabadulni tőle. Pontosabban ebben a keretben érdekel a betegség természete is, hiszen az a maga ellentétes módján formálja a szándékot is, és ezért kíváncsian olvasom a pszichiáterek felvilágosításait. De ha a szándékot nézem, nemcsak a szellemmel ellentétet, nemcsak a szellem leépülését tudom megfigyelni, hanem egy alváz összeeskabálásának kapkodó igyekezetét, hogy legyen mi megtartsa a szellemet. Ez az igyekezet hiábavaló volt, a betegség kerekedett felül. De a betegség az ő betegsége volt, s ami rajta nem segített, segíthet rajtunk, amikor elemeket keresünk a szellem, a vele rokon szellem megtartó alvázához.

Idétlen és időtlen: a hangzás hasonlósága nem véletlen, a két szó eredetét tekintve ugyanaz. Mi ez: a nyelv botlása, elszólása, mellyel zavarodottságát leplezi le; vagy ok-szerű ökonómiaja, hogy az elhullott patkó-szeget sem hagyja ott az úton, hátha jó lesz valamire? Szóval: ne akarjunk annyira meg-válni József Attila-komplexumunktól.

Egy kétfejű

Szükségesnek látom kimondani, ami, remélem, amúgy is kiderült, hogy írásom polemikus fordulatai nem a gondolati szembenállás stílári alakzatai. Hozzá és nem ellene szólok. Ugyanezt bocsátom előre, amikor gondolatmenetemet a recenzeált kötet két pontjának érintésével folytatom. Két versértelmezési kérdéstről lesz szó.

Az első Szőke György tanulmányához kapcsolódik. A SZABAD ASSZOCIÁCIÓTÓL A KÖLTEMÉNYIG: ennek az útnak egyik példáját idézem. Szőke György ezt írja:

„Özv. József Áronné. Özv. József Attila – *olvashatjuk a SZABAD-ÖTLETEK-ben. A két név asszociatív kapcsolatba hozása segíthet az özv. Jó-*

zsef Attila értelmezésében: az előzveggyült anya mellé lép az anya elvesztése által ugyancsak »előzveggyült«, magától olyanoknak érző fia, s ezzel egyidejűleg apja helyére is kerül.

S most nézzük meg a LEVEGŐT! jól ismert (?) zárósortait:

»Jöjj el, szabadság! Te szülj nekem rendet,
jó szóval oktasd, játszani is engedd
szép, komoly fiadat!«

Elképzeltem világában egyidejűleg ő az, akinek szülnék, és az is, akit szülnék. Voltaképpen az előző, a SZABAD-ÖTLETEK-ből vett azonosulást látjuk viszont a versben, de mennyire átszellemítve!⁹

Finom észrevétel, hogy a „szülj nekem” felszólítás apaszerepet implikál: a versíró én eszerint nemcsak kapja, hanem nemzi is a szabadság szülte rendet. De mire alapozza az elemzés, hogy *akit* szülnék, azonos a nemzővel? Az idézett sorokban nincs semmi, ami erre utalna.

Hozzáteszem, hogy itt nem az elemző önkényes értelmezéséről van szó, hanem egy általánosan elfogadott olvasatról, amelyben magam is sokáig osztoztam. A „szabadság” a „rendet” szüli: gondolom, ezen a ponton nem merül föl, hogy a szülöttet azonosítsuk a költővel. A „szép, komoly fiadat” értjük rá. De mire föl? Ha a szabadság a rend anyja, akkor a rend az ő gyermeke, mégpedig *fia*, ahogy az utolsó sor konkretizálja. Mégpedig a vers alanyától fogant fia. Úgy látom, ez a megfejtés tökéletesen konkluzív, és szigorúan a szavak értelmét követi. S hogy nem idegen József Attila képzeletvilágától, arról meggyőződhetünk, ha elolvassuk MÁJUS című versét és szövegváltozatait, amelyek a rendet *expressis verbis* a szabadság gyermekeként ábrázolják: a „szabadság” benne „...kézenfogva vezeti / szép gyermekét, a rendet”.

Vagyis nem szükséges beiktatni az apa-fiú kétféjűt, ha nem akarjuk az azonosítást. De miért akarjuk? Miért akarjuk a fiúban József Attilát látni? Ehhez némi támpontot találunk magában a versben, hisz két strófával előbb a költő a maga gyermekiségét írja le, és hasonló szavakkal ábrázolja a szabadságéval elentétes rendet: „Pedig hát engemet / sokszor nem is tudtam, hogy miért, vertek, / mint apró gyermeket, / ki ugrott volna egy jó szóra nyomban.”

De hogy ezt a képet nem lehet egy az egyben átvinni az utolsó sorokra, arra figyelmeztethet, hogy közben van még egy szakasz, amely így kezdődik: „Felnőttem már...” S az utolsó szakasz: „Az én vezérem bensőmből vezérel...” Nem az a gyerek már, aki ugrik „egy jó szóra nyomban”. A „szép, komoly fiú” a vers végén nem személy, hanem megszemélyesítés, azé a rendé, amelyet ő szeretne felnőtt és szabad emberként maga körül teremteni. De egy ellenséges rend, amelyet a világban tapasztal, nem hagyja.

Azt is elmondom, miért tartom ezt fontosnak. Egy barátom említette nemrég, hogy ő mindig ellenkezve hallgatta a LEVEGŐT! zárósortait, valahogy egy kezessé vált Pista alakját látta benne, aki csak egy jó szóra vár, és máris feladja Attila voltát. És így a paternalista szocializmus eszményét látja: azt az embert, aki a jó bánásmóddért cserébe elfogadja kiskorúsítását. S bár vonakodtam elfogadni értelmezését, kizárni sem tudtam, amíg az azonosításhoz, közös félreolvasásunkhoz tartottam magam.¹⁰

Mindez talán rávilágít arra is, hogy miért tűnt kézenfekvőnek a félreolvasás, és miért kell bizonyos erőfeszítés ahhoz, hogy szigorúan a szöveghez tartsuk magunkat, és pontosan értsük, amit József Attila mond.

Mert nem ő az, aki emberséges oktatást és bizonyos engedékenységet vár a rendtől, ellenkezőleg, a rend szabad alakításának a módzatai ezek. Az így alakított rend a belsőből kilépő, a világban megnyilvánuló szabadság: a végtelen, a szellem. A vers közelebbi témáját tekintve: a jog, az „eleven jog”, hogy a személy megnyilvánulhasson: szólhasson, választhasson.

S ha ez így van, Szőke György elemzését is korrigálni kell. Nem a homályos apa-fia azonosság verssé szublimálásáról van szó, vagy ha igen, akkor a szublimálás ennek az azonosságnak a megszüntetését vagy meghaladását is magában foglalja: az tehát a versben nincs benne. A SZABAD-ÖTLETEK-ben lejegyzett asszociáció regresszió ehhez képest. Így is megvilágító lehet, amennyiben az út felfelé és lefelé ugyanaz. De inkább úgy fogalmaznék, hogy ugyanaz a külső-belső anyag, amely egy vers erejéig – de micsoda erejéig! – tökéletes rendbe tud rendeződni,

kiragyogtatva a gondolatot és szemléleti egységbe fogva állagát, a versen kívül csak időtlen gyermekké tud megszűletni.

A háziúr

A másik versértelmezésnek Erős Ferenc tanulmánya kapcsán ejtem szerét. A tanulmány kérdése: „*Mi volt a szerepe József Attila világképében a freudista és marxista elgondolások kombinálásának?*” A költő számára ez az egyesítés nem tiszta teoretikus feladatként jelentkezett, hanem „*szenvedésként és szenvedélyként, önmagával folytatott párbeszédként*” is. Erős Ferenc így ír:

„E gyötrelmes belső párbeszédben az ideológia legdoktrínerebb elemei is személyessé – szinte kísértetiesen személyessé – válnak. Mint például az ESZMÉLET című költeményben (1934):

»Im itt a szenvedés belül,
ám ott kívül a magyarázat.
Sebed a világ – ég, hevül
s te lelket érzed, a lázat.
Rab vagy, amíg a szíved lázad –
úgy szabadulsz, ha kényedül
nem raksz magadnak olyan házat,
melybe háziúr települ.«¹¹

Erős Ferenc nem fejt ki, milyen doktriner ideológiai elemeket lát e versben. Feltételezem, hogy a marxista (és nem a freudista) doktríneregre céloz, amelyet az „*ott kívül a magyarázat*” és a „*nem raksz magadnak olyan házat, / melybe háziúr települ*” sorok hordoznának. E feltételezésekor magamból indulok ki, illetve megint egy közfelfogásból, amelyet részben magam is osztottam. De osztotta-e József Attila, osztja-e az idézett vers?

A doktriner ideológéma eszerint valami ilyesmi volna: lelki bajaink okát a magántulajdonon alapuló társadalmi berendezkedésben kell keresni; a magántulajdon uralmának megdöntése – mégpedig a tudatos forradalom útján, mert az ösztönös lázadás sehová sem vezet – megszabadít bajainktól. Ez valóban egy alapfokú marxista fejtágító tanítása lehet, és József Attila nem egy helyen ír olyasfélét, amit így lehet érteni.

Ez a közfelfogás tehát nem alapul olyan félreolvasáson, mint az iménti. Mégis úgy gondolom, eltéveszti, amiről a vers igazából szól. Mert a vers nem a szociális tematika és

nem is a pszichológiai tematika terében bontakozik ki. Bölcséleti költemény, metafizikai és transzcendentalis kérdéseket feszeget, vagy ha ezek a jelzők nem tetszenek, mondjuk így: metaszoziális és transzpszichikus kérdéseket – bár nem tudom, e szavaknak van-e értelmük. Maradjunk annál: világvers.

Mindjárt világosabb lesz, mire gondolok, ha Adyt idézem, ő pedig Dávid királyt, a NEM CSINÁLSZ HÁZAT című verse mottójául: „...*De az Isten engemet megszólíta és mondá: Nem csinálsz te házat az én nevenem; mert hadakozó ember vagy, sok vért is ontottál immár...*” Néhány sor magából a versből: „*Szabadulás fény-sáva olyan vékony / [...] Azután meg nincsen hajlékom / S hajlékot az Úrnak sem építettem / És itt állok hűtellen...*” Továbbá: „*Hol van jó küszöbe a háznak, / Melyet az én Uramnak építettem, / Magamnak építettem?*”

Szinte parafrázisnak hat: „*úgy szabadulsz, ha kényedül / nem raksz magadnak olyan házat, / melybe háziúr települ*”. Parafrázisnak és egyben válasznak, elég kihívó válasznak, akár Ady hitetlen hitére, akár magára az Úrra gondolunk, aki itt blaszfémikusan háziúrra lett kiforgatva. De a blaszfémia nem szokatlan József Attilától: LÁZADÓ KRISZTUS. Nem szükséges e blaszfémiaikat megvédeni, de azt érdemes észrevételezni, hogy a kihívó hang, a korai versek fitogtató hegykesége nyom nélkül eltűnt. „*Rab vagy, amíg a szíved lázad.*” Hadd hozzak ehhez is konkordanciákat A HALOTTAK ÉLÉN-ből: „*Krisztus kívánata, Megtartóé, / Lázong át a szívemen*” (VIRÁGOS KARÁCSONYI ÉNEK). Azután A CSODÁK FÖNTJÉBEN: „*S csodáit küldi, pírítva a testem, / A nyolcadik angyal: a Láz. // Minden rendestől eltéptem magam...*” Mintha egyenesen Adynak válaszolna: „*s te lelket érzed, a lázat*”. Mert Ady azt mondja: „*A Láz és én vagyunk ma a világ*” – nem, a világ ott kinn van, léte nem olyan, mint a lázé és az éné: a léleké, hanem mint a magyarázaté.

Nem folytatom az egyezések kiszemelgetését, mert azok átvezetnek az ESZMÉLET más strófiáira és egészére.¹² Ennyi is elég, hogy kimondjuk: e versszak metaforikus anyagában több az Ady, mint Marx és Freud együttvéve. Hogy az egyezéseket tudatos rá gondolás hozta-e létre, az nehezen eldönthető, de túl erősek, hogysem figyelmen kívül lehetne hagyni őket.

Lehet, hogy nem személy szerint Ady-nak szól a kihívás, amelyet az ESMÉLET formuláz, de egy paradigmátikus magyar költői magatartásnak bizonyosan, melyet sok elemében Ady képviselt hiteles módon. De az ESMÉLET nem polémia: egyszerűen odaállítja elénk az átfogalmazott paradigmát. S ha arra gondolunk, hogy A SZÉTSZÓRÓDÁS ELŐTT a maga Dávid királyos motívumával – „*S még a Templomot sem építettük föl*” – a „magyar radikalizmus” zsoltárának számított, a magyarság Trianon utáni egzisztenciális szituációjának profetikus kivetítéseként,¹³ akkor még világosabbá lesz, hogy az ideológiai tantételek a legutolsó helyen állnak mindazok között, amikre e nyolc sorból kilátás nyílik.

Hogy a transzcendenciának az a kemény elutasítása, amelyet e versből kiolvashatunk, támaszkodik Freudra is, Marxra is, az nyilvánvaló. Hogy a prófétaság megtagadása is, az már kevésbé. Ez ő és csak ő: az eszmélő József Attila. De ez sem mint költői szerep érdekli, hanem mint a világban létezés méltó és igaz módja.

A rejtett blaszfémia célja egyáltalán nem a szentség lerántása, hanem fájdalmas erőfeszítés, hogy a szenvedésből kiemeljen valami igazit, amely magában megáll. „*Sebed a világ*” – jogunk van arra, hogy Krisztus szenvedéstörténetére gondoljunk, amelyet József Attila a maga életével újraél¹⁴ anélkül, hogy Isten fiának vagy Fiúistennek akarna látszani – „*se magának, se senkinek*”. Egyedül azért, hogy ne csak úgy legyen, bele a világba, hanem *meg* legyen, elmondhassa magáról, hogy „*meglett ember*”; hogy a lélek – e „*léha, locska*” létező – helyett valami foghatót, bizonyosat találjon.

Míndez persze nem több, mint néhány általános szempont, amelyből szerintem az ESMÉLET értelmezése elindulhat. Hadd egészítsen ki még egyvel. Bergson az a gondolkodó, akitől József Attila e vers gondolati anyagához kétségtelenül sokat merített.¹⁵ De itt is, mint Ady-nál, a különbségek kiemelése adja meg a viszony lényegét. Legyen elég annyi, hogy míg Bergson az ember igazi lényét abban látja, hogy „*cselekvés-központ*”, az ESMÉLET inkább arra látszik építeni, hogy szenvedésközpont. De nem mint fájdalomcsomó, hanem mintegy érzéstelenítve, a szenvedés elviselésén át az öntudatos szemlélet képességévé átdolgozva. Talán ez az a „*kísérteties*

személyesség”, amit Erős Ferenc kihall a versből. Nem kell mondani, hogy ez az „*érezéstelenítés*” az életben nem volt keresztülvihető, s azt sem, hogy ez a vers gondolatát nem érvényteleníti.

Mint Krisztus a vargát

Ismert *Szép Szó*-beli emlékezésében Móricz Zsigmond megrendült szájalommal idézi fel József Attila alakját. Teljesen formátlan, szétessett fiatallembert látta, aki megérdemli a legnagyobb részvétet, mert nem önhibájából lett ilyen, hanem a sors veréséből – az élet abszolút kiteszítotója ő. Formátlanságát proletár mivoltából származtatja. A proletár valami egészen alaktalan, híg emberfajta; aki-ben egy kis vér van, csak kiküzd magának valami szilárdabb meghatározást: előmunkás lesz, kisiparos, valaki. A proletár senki. József Attila persze költő, és Móricz Zsigmond keresi benne azt az „*őserőt*”, amely nyomorult proletárlétéből kiemelte, zsenijét érvényesülésre vitte. És csalódottan veszi tudomásul, hogy még ez se, még ebben is egy nyomorult véletlen volt a meghatározó: nővére házassága. De ott is csak szegény rokonként tartották.

„*Az ő élete kireperálhatatlannak látszott előtte, már akkor is. Energiakészletét a proletársors emészette föl, már semmije sem maradt, csak költői zsenije...*” A Móricz Zsigmondnak tett gyónás „*tehetetlen apellálás lett, már nem hozzám: önmagához. Az Istenhez. Ahhoz, aki Nincs, s kellene, hogy Légyen.*”¹⁶

Ezek a sorok, tudom, megingathatják azt, amit a szabadulás szándékának meglétéről mondtam. És ez nem is lehet másként, ha meggondoljuk, hogy e szabadulás végső esz-közéül az élettől való megszabadulást is számításba kell venni. De a csapdát, mely a költőt nem eresztette, hadd lássam egy árnyalattal másképp, mint Móricz Zsigmond látta. Meglehet, a véletlen segítette hozzá, hogy költői tehetségét kiművelhette, de ez a zseni csak valami saját erőkből állt össze. Megvolt benne a mértékfölötti érzékenység és az értelem, az elme kivételes élessége. Persze, egyik sem „*ős*”-erő. A túlzott érzékenység inkább gyengeség, az értelem túlsága meg éppen nem az ösztönösség ereje. Szóval József Attila valóban nem volt – gondolom, ezzel nem állítok meglepőt –, nem volt egy Turi

Dani. És a Kakuk Marci-szerep is lekopott róla. De proletár sem volt – hanem megveszekedettet értelmiségi. Valamennyi képessége erre predesztinálta. És ő értelmiségi életet is élt. Proletárköltő sem volt, ő nem tartotta magát annak. *Der freischwebende Intellektuelle* – talán leginkább ez volt, ha helyzetét szociológiai kategóriával akarjuk jellemezni: szabadon lebegő értelmiségi.

Alaktalanság, elveszettség, nyomorúság: e szabadon lebegő élet torzképe, visszája. Az olyan kérlelhetetlenül objektív emberlátók, mint Móricz Zsigmond vagy Nagy Lajos, számalommal vagy anélkül ezt láttatják velünk: az értelmiségi nyomoroncot. Nem ennek ellenére volt nagy költő, ebből készült, ebből is készült a költemény. Nem szorul igazolásra. Költészete hitelesíti az életet. De hitelesíti-e az életformát, a szabadon lebegő értelmiségiét? Arra alkalmas volt, hogy aki élte, nagy költészetet rendezzen be számunkra; arra nem, hogy az életét berendezze magának.

Az életformák nem a teremtő szellem nagy kivételeinek készülnek. De a szellem folyamatos fennállását élhető életformák alváza tartja meg, olyan keretek, amelyek között a szellemhez méltó és élni is érdemes az élet. Amelyek úgy vannak elrendezve, hogy képek egyensúlyban tartani a lelket, tárgyat adnak a tudatnak, de a tudattalannak is, helyet és időt az időtlennek, de az idétlennek is. Nem volt-e hibás az életforma is, amelybe József Attila beecsöppent, hogy nem tudott neki elég támaszt adni? Nem bűnbakokról, nem személyek felelősségéről van szó: az életformák csinálódnak, de nem csinálmányok, nem tehetők teljes egészükben a tudatos megfon-

tolás tárgyává. A szabadon lebegő értelmiségi életmódja azonban mintha éppen erre volna alapozva, és így egyfajta önellentmondás, olyan életforma, amely maga számolja fel az alapját. Pedig így épül és bútorozkodik a szellem háza. József Attila életrsora különös élességgel vetíti elénk ezt a kérdést.

A mai Magyarországon váratlanul és mégis menetrendszerűen felszikkázó és összecsapó indulatok közt élünk. Váratlanságukat az adja, hogy sehogy sem látszanak arányban lenni tárgyukkal; menetrendszerűségüket pedig két nagy lelki irányzat uralmával próbálom magyarázni. A szentséghez való viszonyukkal lehetne jellemezni őket. Az egyik a bajok forrását a szentségek hiányában, a másik meglétében keresi, s így az orvoslást is a szentségek felépítésében, illetve elbontásában. Az elmúlt rendszer szentségtelen volt, véli az egyik, lerombolta Isten, a Haza, a Tulajdon szentségét, állítsuk tehát vissza. Az elmúlt rendszer hamis szentségek nevében korlátozta az életet, a szentségekkel tehát csínján kell bánni – így a másik. A két beállítottság nem az elutasítás tárgyában különbözik, hanem abban, hová teszi a hangsúlyt. Én az utóbbihoz húzok. Visszajáról látni a szentséget: látni, mi tartja. Ha csak a kegyelem, régen rossz.

A visszást tudomásul venni és elviselni keverses dolog – a SZABAD-ÖTLETEK elolvasása is erről győz meg. Megráz – mint Krisztus a vargát, hogy egy panoptikumi formulával fejezem ki magam.¹⁷ Nincs belőle katarzis, csupán az a sovány vigasz, hogy csak olvasunk, de nem kell hogy éljük és belehaljunk. Megtette helyettünk ő.

Jegyzetek

1. Arisztophanész tüszentésének epizódja mögött egy jól kidolgozott orvoslási elméletet sejtethünk. Erósz dicséretében Arisztophanészen volna a sor, de a szót torkán akasztja a csuklás (amely önmagában is a torkon akadás görcse). Maga elé engedi az orvos Erüximakhoszt, aki mielőtt beszédbe fogna, néhány hasznos tanácsot ad, hogyan lehet elállítani a csuklást, ha egyik sem segít, a tüszentést ajánlja. Beszé-

dében elmondja, hogy Erósz az elemek között is érvényesíti hatalmát, az egészség a test ellentétes elemeinek harmonikus elrendezésében áll. Itt vélhetőleg konkrét aránytani megfontolásokra kell gondolnunk, a „harmonikus közép”, amely a püthagoreus zeneelméletből származik, bár az orvos csak általánosságban beszél az ő mestersége és a zene művésze közötti megfelelésről. Beszéde végén Ariszto-

phanész megváltó és helyrerázó tüsszentése azért is mulatságos, mert ebben az összefüggésben egyfajta zenei hangzatnak kell felfogni.

2. Illyés Gyula: LÉLEK ÉS KENYÉR. AZ ITT ÉLNEK KELL (1976) első kötetében, 408–409. o.

3. A válaszhoz talán közelebb visz a gazda ötödik elemista kislánya, aki ártatlanul közbekotyog: „*Nem úgy van az!*”, s előadja a helyes változatot: „*Petőfi Pál Gatyában áll.*” Felébredhet a gyanúnk, hogy nem is egy kicsodára, hanem egy *mic sodára* kell gondolnunk.

4. Farkas László: SZEGÉNY JÓZSEF ATTILA SÍRJAI. *Élet és Irodalom*, 1988. december 16.

5. Az öngyógyítás problémájáról sokat tanultam Paneth Gábor könyvéből: A LABIRINTUS JÁRATAIBAN. PSZICHIÁTRIA, KULTÚRA, KLINIKUM. Bp., 1985.

6. Vö. Ingmar Bergman: FANNY ÉS ALEXANDER. Bp., 1985. 87. o. Kúnos László fordítása.

7. A piac és a szellem fogalmának analógiáját Marx-tól veszem, de ő a leleplező kritika szándékával, sőt satirikus éllel vetette föl: a hegeli abszolútum a polgári társadalom szublimált fogalma, az abszolút szellem títka az abszolutizált piac. Én inkább arra gondolok, amit Hegel objektív szellemnek nevezett, és a piacnak is arra az objektivitására, amely Marx elméleti megfontolásaival szemben ma is masszívan fennáll. Ennek megfelelően az alap-felépítmény viszonyát is másképp látom: a szellemnek egy külön alvázat tulajdonítok, amelynek szerkezetei a lélek ökonómiáját szolgálják – a panteont panoptikummal egészítik ki.

8. Paneth Gábor kiemeli, hogy „*itt tényleg ötletekről van szó, és nem arról a bizonyos szabad asszociációs folyamatról, amit a pszichoanalitikus módszer megkíván*”, és hozzáteszi: „*Lehet, hogy József Attila sajátos egyéni gondolkodásmódja miatt talán nem is tudott vagy nem akart »szabadon asszociálni«, és esetleg ez is oka lehetett annak, hogy nem volt sikeres az analízise.*” (51. o.) Volt benne tehát valami, ami ellenállt a gyógyításnak: „*sajátos egyéni gondolkodásmódja*”. Azt hiszem, nem Paneth Gábor ellenére fogalmazok így: ellenállt, hogy kigyógyítsák önmagából.

9. Szóke György: A SZABAD ASSZOCIÁCIÓTÓL A KÖLTEMÉNYIG. In: „MIÉRT FÁJ MA IS”. 18–19. o.

10. Az elgondolkodtató észrevételt Majtényi Lászlónak köszönöm. Ugyancsak ő vetette föl, hogy a „*szülő nekem*” fordulatot éppenséggel úgy is érthetjük, hogy anyját kéri a gyermek, szüljön neki testvért. Ebben érzünk némi kimódoltságot, de a vers szavai nem zárják ki. Szóval a szöveg nyitott, több jelentést is magához enged. Elemzésem célja innen nézve a javasolt értelmezés előtérbe állítása, nem zárva ki

másodlagos vagy harmadlagos rétegek lappangó jelenlétét.

11. Erős Ferenc: „FREUDOMARXISTA” VOLTE JÓZSEF ATTILA? In: „MIÉRT FÁJ MA IS”. 261. o. – Sietek leszögezni, hogy az itt következő elemzés nem érinti E. F. tanulmányának érdemi tartalmát.

12. Csak példaképpen A SZENVEDÉSNÉL TÖBBET záró sorai: „*S Halálnál többet adjatok, / Égi Nagyok: – / Mert szenvedés, / A szenvedés bután kevés.*” Az ESMÉLET-nek nemcsak az itt tárgyalt, hanem egy másik szakasza is idevonható: „*ki tudja, hogy az életet / halálra ráadásul kapja*”. – A „*ráadás*”-sal kapcsolatban pedig hadd idézzek egy Ady-rímet, amelyet J. A. felhasznál egy későbbi versében: „*És te vagy a szép, fényes ráadás / S az áradás / Kicsap a virágos rétekre.*” (MINDEN NAGY MEGÚJHODOTTSÁGOM.) Vö. József Attilánál: „*Mert a mindenség ráadás csak / az élet mint az áradás csap / a halál partszegélyein / túl...*” (FLÓRÁNAK.)

13. A mintát Németh Lászlórol vettem. Vö. pl. AGONIZÁLÓ IRODALOM. In: MEGMENTETT GONDOLATOK. Bp., 1975. 470–471. o.

14. „...*aki által nekem megfeszítettet a világ, és én is a világnak.*” (Gal. 6, 14) – Egy másik hely az ESMÉLET-ben, amely eszünkbe juttathatja a golgotajárást: „...*nem tudok mást, mint szeretni, / görnyedve terheim alatt.*” Vö. a LÁZADÓ KRISZTUS-ban: „*és már egy nagy, sajtó gerinc vagyok – / sokat görnyedtem...*” – Csak jellem a motívum későbbi alakulását: „*Fogadj fiadnak Istenem, / hogy ne legyek kegyetlen árva*”, mondja a NEM EMEL FÖL című versben, immár mintegy a keresztfáról; és: „*Kinek mindegy volt már a kín, / hisz gondjaid magamra vettem, / az árnyékvilág árkaiban / most már te örökjő énfelettem*”, s lezárásul: „*Vizsgáld meg az én ügyemet, / mielőtt magam feláldoznám.*” – A „*Sebed a világ*” motívumot Paneth Gábor – Somlyó György könyvére hivatkozva – Philoktétész sebére vonatkoztatja, s teszi értelmezhetővé egy eredeti, pszichoanalitikus indítatás elmélet keretei között (az 5. j.-ben i. m. 39. o.).

15. A lehetséges Bergson-reminiszcenciákat részletesen számba veszi Tverdota György: ESMÉLET, az IHLET ÉS ESMÉLET című kötetében (Bp., 1987. 307–335. o.).

16. Móricz Zsigmond: NAGYON FÁJ. AZ EGYETLEN TEHER: AZ ÉLET. JÓZSEF ATTILA EMLÉKEZTET MAGAMRA. Szép Szó VI. kötet (1938), 29. o. (Hasonmás kiadás: Bp., 1987.)

17. A szólás egy népi misztériumjáték anekdotikus epizódjából veszi eredetét. Vö. O. Nagy Gábor: MI FÁN TEREM? Bp., 1979. 308–312. o.

Farkas János László

KRITIKAPÁLYÁZAT

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

„Miért fáj ma is” (Az ismeretlen József Attila)
Szerkesztette Horváth Iván és Tverdota György
Balassi Kiadó, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó,
1992. 502 oldal, 490 Ft

I

KÖLTŐNK ÉS KÓRJA

A közelmúltban vaskos kötet jelent meg József Attilától és József Attiláról. A könyv tartalma indokolja (részben legalábbis) az alcímet, hiszen több, a nagyközönség számára eddig teljesen ismeretlen pszichoanalitikus jellegű József Attila-írás is napvilágot látott e kötetben. A szövegeket tizenegy szerző tizenegy tanulmánya kíséri.

Bírálatunkat tehát – a kötet felépítésének megfelelően – két különböző részre kell bontanunk: előbb a szövegkiadásról, majd a tanulmányokról kell szólnunk. Előre kell bocsátani, hogy bár különálló tanulmányokról van szó, a legtöbb szerző felfogása, megközelítése bizonyos tekintetben hasonló.

A kötet szerkesztői számára érezhetően lelkiismereti problémát jelent az igen intim szövegek közzététele. Nyilvánvaló ez az előszóból és Tverdota György a SZABAD-ÖTLETEK-ről szóló tanulmányából is, amelynek fő kérdése: „Vállalkozzunk-e az írásmű közzétételeire vagy sem?” Így van ez, annak ellenére, hogy a SZABAD-ÖTLETEK már két éve, a mostanival megegyező szöveggel megjelent az Atlantisz Kiadónál. A megjelentetés mellett szólt az Atlantiszénál korábbi, megbízhatatlan szövegű kiadások által kikényszerített állapot is: „Nincs választás előttünk: egy keskeny párkányon kell végigmennünk. Nem az a kérdés, hogy közzétegyük-e József Attila e bizalmasnak tekintett iratát. Azok közzétételnek. A kérdés legfőképpen ez: viszonylag megbízható (kritikai) kiadásban, megfelelő magyarázatokkal kísérvé is megjelennek-e? Erre a kérdésre csak egy becsületes válasz adható.” Mindezek ellenére nehéz szívvel bocsátják az olvasó elé a SZABAD-ÖTLETEK-et és a többi hasonló

jellegű szöveget. Miért? Külön kell itt választanunk két kérdést – egy erkölcsit és egy esztétikait. Az előbbi: mi volt József Attila szándéka e szövegekkel? Orvosi dokumentumok vagy önanalízisek ezek, irodalmi művek, netán önvallomások, esetleg mások? Mint Tverdota György kimutatja, a lehetőségek közül egyiket-másikat kizárhatjuk (így nem valószínű, hogy Gyömrői Edit vagy más analitikus számára készült volna a SZABAD-ÖTLETEK), de még így is eldönthetetlen marad a kérdés; nem ismerjük József Attila szándékát (ha egyáltalán volt ilyen) ezen írásokkal kapcsolatban. A közzétételt leginkább az indokolhatná, ha irodalmi vagy legalább „irodalmi jellegű” alkotásnak lehetne tekinteni a SZABAD-ÖTLETEK-et (és vele együtt a többi írást is). Éppen ez indíthatja Tverdota Györgyöt arra, hogy megpróbálja meghatározni ezen írás műfaját. Ödtkodik attól – úgy tűnik, jogosan –, hogy szürrealista költeménynek tartsa; elfogadhatóbb számára a napló (szinte meghatározhatatlanul tágan értelmezett) irodalmi jellegű műfaja. Ezzel a probléma megoldottnak is tűnik számára: ha egy írásnak műfaja van, akkor az ezzel irodalmi alkotásnak tekinthető.

Ha tehát az erkölcsi kérdésre nem lehet (nem tudunk?) választ adni; nem ismerjük a költő szándékát, jön a másik kérdés, az esztétikai: miként olvassuk a művet? Tverdota György válasza: irodalmi alkotásként (is) – elfogadhatónak tűnik számunkra, még akkor is, ha a hozzá tartozó műfaji megjelölést kissé erőltetettnek érezzük. Mindenki maga ellenőrizheti e válasz jogosságát: a SZABAD-ÖTLETEK sok pontján valóban irodalmi hatást gyakorol olvasójára, és e hatás jelenléte tapasztalható a többi szövegnél is – legritkábban talán a RAPAPORT-LEVÉL-ben.

A szövegek kiadását tehát az önmagukban is elégséges, említett gyakorlati indokok mellett részleges irodalmi értékük is indokolja. Fontos azonban látnunk, hogy ezen írások nem tekinthetők egyenértékűeknek az egészszé formált versekkel.

Mint már említettük, közös vonások fedezhetők fel a kötet tanulmányainak nagy részében. Ez akár dicséret is lehetne, hiszen ez a közösen való megjelentetést indokolja, most azonban egy negatív jelenségre kell felhívunk a figyelmet. Ez pedig az, hogy majd'

minden szerző elsődlegesnek tartja az életrajzot (azon belül is a betegséget, kisebb részben a kommunista párttal való kapcsolatot) a költészethez képest. Nem csupán arról van szó, hogy jelen kötet inkább a betegség rejtélyének megoldásán fáradozik, hanem a szerzők többségének egy – véleményünk szerint – szemléletbeli tévedéséről; arról nevezetesen, hogy az emberből (a beteg emberből) akarják megfejteni a költőt, a költészetet.

Jó példa erre a tévedésre Bagdy Emőke tanulmánya, amelyben a pszichológus az Illyés Gyuláné által József Attiláról (félig) felvett Rorschach-tesztet elemzi, veti össze a versekkel. Így jellemzi módszerét a szerző: József Attila válaszainak megértéséhez „*kiegészítő támpontokra volna szükségünk. Ehhez ún. amplifikációs (jelentéskiterjesztő) műveletek segíthetnének hozzá. Ha élne, megkérhetnénk a költőt, hogy szabadon társítsa hozzá a Rorschach-próba »nő-válasz« tartalmaihoz azokat a gondolatait, érzéseit, amelyek »éppen most« felbukkannak benne. Erre az amplifikációra azonban most nincs módunk. A kínálkozó »információkiszélesztési« lehetőség azonban rendelkezésünkre áll: költészete olyan »történeti tár«, amelyben fellelhetjük az amplifikációs irányokat. [...] A versekben továbbvezető szálak a mélyebb, történeti (lélektörténeti!) vonulatba vezetnek.*”

Hogyan folyik le ez az elemző eljárás? A szerző veszi József Attila egyik válaszát, asszociációját, keres hozzá egy versidézetet, majd annak „tartalmát” leírva már elemezte is az asszociációt. Eközben teljesen figyelmen kívül hagyja, hogy mikor keletkezett a vers, így az 1937-es teszthez 1922-es költeményt is felhasznál bizonyító anyagul, teljesen önkényesen választ a versek közül (például a „nagyon kedves női fej” asszociációhoz csupán az AZ A SZÉP, RÉGI ASSZONY-t idézi sok más lehetséges közül), valamint rendkívül esetlegesen társít verseket József Attila válaszaihoz (így például az „egyiptomi szobor” asszociációhoz elégségesnek találja, hogy egy József Attilaversben a „szoborasszony” szó olvasható, s ezek után már e vers fényében elemzi a választartalmat). Az elmondottakból is látható, hogy a szerző számára csupán pszichológiai anyagul szolgál a vers; az életrajz megfejtese a fő, sőt az egyedüli cél. (Arról nem is beszélve, hogy – mint láttuk – az ismertett módszer erre is

alkalmatlannak látszik. Az irodalmi mű ilyen módon való felhasználása teljesen figyelmen kívül hagyja annak lényegét, „irodalmiságát”. Úgy véli, a verset egyetlen erő alakítja: a költő egyéni élete. Az irodalmi hagyomány, a szöveg irodalmi célja nem. Ez a módszer – úgy mondhatnánk – túlzottan is komolyan veszi az irodalmi eszközöket, azokat mindig a költő személyes pszichikumának termékeként kívánja értelmezni.) Ez az elemzés annyira esetleges, hogy József Attila választartalmaihoz akár Petőfi verseiből is kereshetnénk idézeteket, majd azután következtetéseket vonhatnánk le – de kire vagy mire nézve?

Méltánytalan lenne itt azonban csak Bagdy Emőke tanulmányáról beszélni. Mások is az életrajzot (betegséget) tekintik elsődlegesnek, mindenhatónak. Garai László is József Attila élettörténetében keresi költészetének egyik korszakhatárát. És hiába mondja Nemes Livia: „*Csak versei halhatatlanok*”, ő is a halandót elemzi. Tanulságos lehet Valachi Anna József Attila és Rapaport Samu, a beteg és az analitikus viszonyát elemző írása egy analitikus számára. A szerző azonban bizonyára nem esettanulmányt akart készíteni, hanem József Attiláról, a költőről kívánt valamit fontosat mondani. A betegséget is elemző szerzők közül a legkevésbé talán Szőke György követi el e hibát; neki több olyan megfigyelése, megállapítása van (például a gyermek-férfi kettősség elemzése), amely magukból a versekből következik.

Mondhatjuk persze, hogy ezek a tanulmányok nagyon is fontos problémával foglalkoznak, hiszen József Attila élete, betegsége és főleg halála „közvagyonná” vált. Igaz lehet ez, hiszen az értelmiség számára sok minden nyert szimbolikus értelmet ebből az életrajzból. De hiszen nagyon sokak élete kaphatott volna ilyen szimbolikus tartalmat a XX. században. Sokaknak fáj nagyon, de így senki más nem tudta leírni ezt:

*„Mint fatutaj a folyamon,
mint méla tót a tutajon,
száll alá emberi fajom
némán a szenvedéstől –
de én sírok, kiáltozom:
szeress: ne legyek rossz nagyon –
félek a büntetéstől.”*

Önbecsapás volna azt hinni, hogy József Attila élete önmagáért lett szimbolikus: költészetének ereje tette azzá.

Az életrajz az ő esetében – e kötet tanúsága szerint is – nagyon gyakran akar fölébe kerelkedni a versnek. Miért következik ez be?

Részben a líra, a líraiság jellegéből adódik az, hogy a költői életmű könnyebben lesz efféle torz szemlélet áldozata. Az olvasó könnyen beleeshet abba a csapdába, hogy azonosítja a költőt (a valós személyt) azzal a képpel, amely a költészet olvasásakor kibontakozik előtte. A regény- vagy drámaíró személyiségét nagyon ritkán vélik közvetlenül felfedezni a regényben vagy a drámában. A líra lényegéből fakadóan a befogadó úgy érzi: egy személy, egy én szól hozzá, kommunikál vele. Ez a személyesség, mondhatnánk „emberi” kontaktus, azt sugallja, hogy a költészetből sugárzó én azonos a valódival, a hús-vér emberrel. (Ha így lenne, jogosan kapna az életrajz perdöntő szerepet a kutatásban.) Az előbbi azonban több, kevesebb és más is. Ez az életrajz esetlegességeitől megfosztott, az irodalmiság törvényei által is alakított, a költő akarátólól függetlenül, nagy részben az olvasó által formált kép. Az előbb említett hibás azonosítás József Attila költészetének esetében (annak nagyon erősen személyes volta miatt) még vonzóbb lehet a befogadó számára, mint más költőknél.

Ilyen értelemben is igaz az, amit József Attila a SZABAD-ÖTLETEK-ben ír, megkülönböztetve magát a verseiből kirajzolódó éntől:

*„a Rubin azt mondta: téged mindenki szeret, hiszen
a verseid te vagy
a verseim nem én vagyok: az vagyok én, amit itt
írok”*

Németh Andor így írja le egyik, 1936-os, nyilvános vitáját a költővel: „József Attila azt fejtegette, hogy a költemény alapanyaga – nem a tartalma, hanem a kiváltó oka, ami a költőt alkotásra készítette – rendszerint igen triviális esemény, mit a művészet fennköltté vagy magasztossá alakít át. Hogy példával is szolgáljon, legszebb költeményeinek egyikén mutatta ki, milyen szánalmas és kicsinyes emberi dolgok foglalkoztatták, miközben írta. [...] Hazamenet szemére vettem érvelését.

– Én csak arról beszélhetek, amit tudok – felelte József Attila. – Én azt az egyet tudom, hogy amikor

verset írok, nem költészetet akarok csinálni, hanem meg akarok szabadulni attól, ami szorongat. Engem csak ez érdekkel. Az életem.

– Engem viszont – feleltem neki – csak a költészet érdekel. Nekem – s erről meg vagyok győződve, mindenkinek – teljesen közömbös, milyen szekréciós folyamatok vannak a verseid mögött. Élményed csak akkor válik értéké, amikor műalkotássá érik, vagyis elveszti élményjellegét.” Ami az irodalmi értéket illeti, bizony Németh Andorral érthetünk egyet. (Alkotáslélektanilag persze nagyon érdekes lehetett József Attila előadása.)

Erős Ferenc tanulmánya József Attila „freudomarxizmusáról” szól. A szerző szerint ez József Attila költészetében is megnyilvánult, példaként az 1934-es ESZMÉLET 6. szakaszát idézi:

*„Im itt a szenvedés belül,
ám ott kívül a magyarázat.
Sebed a világ – ég, hevül
s te lelkedet érzed, a lázat.
Rab vagy, amíg a szíved lázad –
úgy szabadulsz, ha kényedül
nem raksz magadnak olyan házat,
melybe háziúr települ.”*

Nagyon is kétségesnek érezhetjük azt a gondolkodásmódot, amely a „belül” szó hallatára csak a freudizmusra, a „kívül” szó pusztára emlitésére pedig a marxizmusra tud gondolni. A szakasz második fele ugyancsak cáfolja a freudomarxizmus teóriáját, hiszen e négy sor egyfajta ideológia-, izmusellenes felfogásra utal. Megerősíti ezt a vers 10. szakasza is:

*„Az meglett ember, akinek
szívében nincs se anyja, apja,
ki tudja, hogy az életet
halálra ráadásul kapja
s mint talált tárgyat visszaadja
bármikor – ezért őrzi meg,
ki nem istene és nem papja
se magának, sem senkinek.”*

1934 elején József Attila már – versei tanúsága szerint – nem tekinthető marxistának, freudista pedig talán sohasem volt; bár freudi gondolatokat, fogalmakat felhasználó még utolsó verseiben is.

A kötet két tanulmánya (Horváth Iván:

JÓZSEF ATTILA ÉS A PÁRT, Nagy Csaba: MIÉRT NEM Ő?) a verseket nem keveri bele elemzésébe. Lehetne ez a szerzők hibája is, szerintünk inkább érdeme. Ezek nem József Attila költészetének megértését segítik, hanem a korhangulat és József Attila befogadástörténete szempontjából tanulságosak.

Minden kritika ellenére azt mondhatjuk, hogy Horváth Iván, Stoll Béla, Szöke György és Tverdota György szöveggyűjtő munkája eredményeként színvonalasan valósult meg a szerkesztők egyik célja: „*Most először válik lehetővé, hogy a költő pszichoanalitikus orientációjú összes feljegyzése hiánytalanul, megfelelő jegyzetekkel és magyarázatokkal kísérve felkerülhessen a kutató, a tanár, az érdeklődő olvasó könyvespolcára.*” Még a kötet 490 forintos árát is szerencsésnek mondhatnánk bizonyos értelemben. Így – különösen a mai pornókönyváradat közepette – senki sem fogja pornóként olvasni József Attila pszichoanalitikus írásait. Remélhetőleg az olvasó nem a versek helyett, hanem azok mellett veszi kezébe ezeket a szövegeket.

Ifjabb Janser Frigyes

II

AZ ANGYAL ÁRNYÉKA

József Attila költői életműve, verseinek összessége – körülbelül A SZÉPSÉG KOLDUSA törzanyagától számítva – úgy is tekinthető, mint egyetlen, egybefüggő műalkotás; a költő életének tényeit objektív *okokból keletkező* és feltételezett (a hipotézis szerint érthető és megismerhető) *célok felé tartó* jelenségrendszernek tételező törvénygyűjtés költői maktette. József Attila költői fejlődésével párhuzamosan egyre tudatosabban törekedett arra, hogy létállapotairól pontos, egymáshoz is kapcsolódó, ugyanakkor az élet tényeit bizonyos munkahipotézisek szerint szemlélő és játékos elemekkel szerveződő „beszámolókat” készítsen; olyan szövegeket, amelyekben a véletlennek szinte semmilyen szerepe sem lehet, és – mintegy ennek ellenhatása, viselkedésbeli komplementereként – a lehetőségét is kizárja a megalkuvás érdekekhez igazodó formáinak. A versekből ily módon kép-

ződött önszervező, lineáris szerkezet egyúttal arra is magyarázatot ad, hogy hogyan lett József Attila halála után „három nap alatt” a legnagyobb magyar költővé. Mindaddig, amíg életben volt, amíg újabb műveket lehetett várni tőle, életműve ismerői számára a versekből szerveződő „metamű” a befejezetlenség érzését sugallta. Halála után egy csapásra megváltozott a helyzet: a műalkotás tárgyát képező objektív jelenségegyüttes – önnön létezése – befejeződött, és ezzel megismerhetővé vált (természetesen annak a filozófiai gondolkodásmódnak a vélekedése szerint, amelyet a költő élete végéig helytállóan fogadott el). A megismerés útjában nem állt semmi más, csak a tények feltárásában mutatkozó hiányosságok, az egyes jelenségek között fennálló összefüggések felismerésének gyengesége és hézagossága. Természetes dolog, hogy a felismerés („József Attila a legnagyobb magyar költő”), és a következtetés („J. A. költészetének olyan közvetlen kapcsolódási pontjai vannak élete eseményeihez, amelyek ismeretének hiányában a költői mű is csak töredékesen értelmezhető”) olyan mérvű nyomozómunkára ösztökélte az életmű ismerőit és kutatóit, amilyenre a magyar (de meglehet, a világ-) irodalomban még nem volt példa. A József Attila életével és munkásságával foglalkozó kötetek nagyobb helyet foglalnak el a polcomon Jókai összes műveinél, pedig gyűjteményem korántsem nevezhető teljesnek.

Mű és élet eme rendkívüli összekapcsolódása eredményezi azokat az elméleteket, amelyek szerint József Attila élete törvényszerűen vezetett elmebetegséghez, erőszakos halálhoz. Közönséges logikai csapda ez. Minthogy az élet eseményei alapján készült műalkotás a célorientált folyamat vonásait viseli magán – hogyné, hiszen a költészet célra irányuló teremtő tevékenység –, az ember hajlamos azt a következtetést levonni, hogy – miután a mű elemei között „kemény” összefüggések, oksági láncolatok mutatkoznak – az életbeli események is szigorú oksági törvények szerint szerveződtek, és vezettek a végső szakaszig, ami (általános világismertünk szerint) lebomlás és pusztulás kellett hogy legyen. Ha azonban megpróbálkozunk egy furcsa eljárással, és *akárhol* megszakítjuk a művek láncolatát (a hozzá kapcsolódó élet-

rajz eseménysorával együtt), arra a meglepő következtetésre juthatunk, hogy így is zárt, föllívelő és lehanyagoló szakaszra bontható, fatális tragédiához vezető életművet és mű-életet kapunk eredményül. Természetesen felül kell emelkednünk azon a hiányérzeten, amit a spekulatív vég utáni nagy művek nemléte okoz bennünk, akik ismerjük ezeket a műveket.

Ennyi és nem több a sorsszerűség a József Attila életében valóságosan bekövetkezett tragédiában. Ez az elemző spekuláció vezetett oda, hogy az irodalmi közvélemény első perctől kezdve pillanatnyi megingás nélkül hitelt ad annak a haláláról készült jegyzőkönyvnek, amelyet az eset után három héttel, a nem helybéli csendőrpárancsnok szabadsága alatt a helyettese állított ki, amelyben nincs két olyan vallomás, amely ne zárná ki egymást, és amelynek koronatanúi: két, csendőrök által megfélemlített gyerek, akik a vak-sötétben, a kivilágítatlan átkelőben biztosan nem láthattak semmit. A fent vázolt folyamat ismeretében nyugodtan állíthatom: József Attila életének bármelyik szakaszában, bármilyen körülmények között bekövetkező halálát ugyanilyen kritikátlan fatalizmussal fogadta volna a közvélemény.

Könnyen azonosíthatók azok a folyamatok, amelyek József Attila életrajzának átalakulásában kirajzolódnak. A *folklorizálódás*, a valós események átváltozása és feldúsulása mesés elemekkel rendkívül rövid idő alatt át-lényegítette az életrajz valóságos eseményeit, epizódjait, természetes konzekvenciáit. A tengerentúltra vándorolt apa, az anya, aki „éjszaka font, nappal mosott”, a gonosz mostoha (itt: öcsödi nevelőszülők), mesés-kalandos szegénység, a váratlan felemelkedés „híres emberré”; mind-mind mesebeli motívum. Az életrajz adatainak pontosítása ezen az alapvető jellegén szemernyit sem változtat. Kiderülhet, hogy a „Mama” azért mosott éjjel, mert nappal ponyvaregényeket olvasott; hogy a költő nem úgy halt meg, ahogy a folklorizálódott történet végződik: kezében vörös zászlóval (más változat szerint a BIBLIÁ-val) szembefut a gyorsvonattal, hanem tisztázatlan körülmények között egy álló tehervonat kerekei alá esik; a *figurák* ennek ellenére megmaradnak mesebelieknek, csak sematikus mesehősből árnyaltan ábrázolt mesehős-

sé válnak. Valódi önmagukhoz soha többé nem kerülhetnek közelebb: az irodalmiasodás egyirányú folyamat.

Szinte felmérhetetlen ezért a jelentősége egy olyan, viszonylag nagy tömegű, József Attilától származó kéziratgyűttesnek, amelyet csak létezésében – és nem szövegében – folklorizált a szakirodalom és az érdeklődő olvasóközönség. Természetesen ismertük a szóban forgó kéziratok létezésének tényét, de a szövegeknek csak töredékéhez lehetett hozzáférni, és általában súlyosan romlott gépiratok formájában. A kéziratok leírása a JÓZSEF ATTILA KÉZIRATAI című katalógusban megtalálható volt 1980 óta. Ez a tény azonban csak a költő betegségének és orvosainak, illetve analitikusainak képéhez nyújtott kiegészítő adalékokat, némi szint a meglehetősen fakó ábrázoláshoz. A kéziratok hagyatékban végbevitt pusztítás ezekre a szövegekre – hatékony elzártságuk jóvoltából – nem terjedt ki, így most csak azokkal a nézetekkel kell számolnunk, melyek szerint az „analitikus iratok” érdektelenek, a költő szellemi leépülését dokumentálják, az analitikusok hozzá nem értését és ebből adódó bűnösségét bizonyítják, illetve hogy kiadásuk egy beteg ember személyiségi jogait, a kötelező orvosi titoktartás szabályát sérti.

Bármilyen sajnálatos is, a kíváncsiság mindig erősebbnek bizonyul a titkok megőrzéséhez fűződő etikai megfontolásoknál. Ezeknek a szövegeknek a zárolását mindig olyan emberek szorgalmazták, akik már olvasták őket. Így ezeket a szempontokat nyugodt lélekkel figyelmen kívül lehet hagyni. „A költő lelke közvagyon”, ezt legkésőbb a halála után három hónappal bebizonyította a *Szép Szó* emlékszám, Remenyik Zsigmond Szántó Juditnak címzett jókívánságaival és a költő személyét példátlanul bizalmasan kezelő egyéb írásokkal.

Hogy az „analitikus iratok” érdektelenek lennének, az természetesen akkor sem lenne igaz, ha nem József Attila írta volna őket. Az irgalmatlan prűdériában szenvedő harmincas éveknek egy ilyen jellegű dokumentuma már csak a személyiség-lélektan és a történelem folyamatainak összefüggéseit illusztráló is pótolhatatlan jelentőségű lenne.

Az analitikusok vétkességének és a rájuk zúdított egyéb vádaknak semmiféle alapjuk

nincs. Bebizonyosodott, hogy a költő ezeket a szövegeket nem analitikusai felszólítására írta, még ha feltesszük is, hogy később esetleg felhasználták abban a tevékenységben, amit pszichiátriai-pszichológiai kezelésnek képzeltek. Valójában csak tőlük telhető segítséget nyújtottak az alkotónak a „pokolraszállás” legkeményebb stádiumában: az önnön tudatalattijába való utazásban.

Miért érezte szükségét József Attila, hogy tudatába emelje azokat a lélek mélyén lapuló motivációkat, amelyek a gyermekkor elmúltával minden normális embernek törődnek a napi használatban hozzáférhető emlékezetéből? Hiszen ez örültség! Olyan, mintha a lélegzését, a szívverését próbálná vegetatív-automatikus működésből tudatosá emelni! Igaz, hogy a jógik képesek erre. A különbség mindössze annyi, hogy a jógik vissza is tudnak térni ebből az állapotból, József Attila pedig behalt az alászállás következményeibe... Nos, igen. A vállalkozást magát azonban mégsem lehet csupán kimenetelének tragikus volta alapján megítélni. Ha sikerült volna a visszatérés a tudatalatti – költő számára korábban hozzáférhetetlen – világából, akkor nemcsak a korszak legnagyobb költőjeként, de az önmagán végzett legkegyetlenebb vivisekció hőseként ismerhetnék őt. Persze a vállalkozás nonszensz volta már a megnevezésből is kitűnik: önmagán végzett élveboncolás túléléséről beszélni képtelenség. Így látjuk ma. De hogy láthatta ő akkor?

A korszak, melynek költői gondolkodása József Attila életművével éri el meghaladhatatlan csúcspontját, a tudományok, a racionalizmus kora. Ennek a kornak a hőse a sarkkutató, aki élete kockáztatásával jut el egy olyan helyre, ahol semmi látnivaló nincs; a vadász, aki azzal büszkélkedhet, hogy ő ejtette el az utolsó mediterrán fókát; a műkedvelő régész, akinek sikerül megtalálnia Trója falait, és bizonyára azt képzeli, hogy abból a néhány kőből és faltöredékből megfejtethi az ILLÁSZ szépségét. Ez a korszak a világ megismerésének lázában égett, és hőse a világot látta volna összeomlani, ha be kell látnia, hogy a megértés csak a felejtés árán lehetséges; hogy csak úgy tud világosságot teremteni, ha békén hagyja a sötétséget; hogy a fény csak akkor segít felismerhetővé tenni a látnivalót, ha ott van mellette az árnyék. A min-

den részletében megvilágított tárgy, melynek minden pontján minden szinkomponenst sikerült felderíteni és megvilágítani: maga a szagotlan fehérség, és semmi, a fehérvakság.

Ennek a tévedésnek azután olyan következményei lettek, amelyeket még sokáig nem heverünk ki; a térképek átrajzolgatása, háborúk, a mikroorganizmusok megőrzítése, a környezet rettentő tönkretétele. Mindez azonban más lapra tartozik. Nézzük meg, hogy hogyan működött ez a megismerő apparátus József Attila költői munkájában. Ha az analitikus szövegek nincsenek, hihetetlenül nehéz felderíteni, hogy milyen úton jut el a jelenségeknek egyetlen képben való megragadásáig. Egyetlen példa: a NAGYON FÁJ zseniális képe szerint „*Ki szeret s párra nem találhat / oly hontalan, / mint amilyen gyámoltalan / a szükségét végző vadállat.*” A kép kegyetlen teljessége el is feledteti az emberrel a kérdést: Hogy jutott ez eszébe? Pedig követhető. A RAPAPORT-LEVÉL jelenlegi számozás szerinti I./2. lapján azt a helyzetet elemzi, amikor gyerek volt, alacsonyabb a beszélgetőtársánál: „*ha vele beszélek, föl kell rá, az arcára, néznem. Ebbe a helyzetbe ha beletörődöm, passzív vagyok, elég jó belső érzéssel, lokálisan az anusom lép érzéki öntudatom előterébe.*” A végbél ingerlő záródása tekintélyszemély előtt az állatoknál a fark behúzásával is kiegészül. A végbél ellazítása állatoknál a nyugalom és a dominancia érzésével jár együtt. A székelés azonban rendkívüli állapot; ilyenkor az állatnak nincs lehetősége arra, hogy a közösségi viselkedés gesztusait alkalmazza. Ezt nevezi a költő gyámoltalanságnak, amit részben maga a látvány is sugall – ezért hatásos a kép, ezért érthető meg etológiai előképzettség nélkül is –, de a pontos analízishez részint az anális tiltások tudományos elméletének ismeretére, részint önnön anális viselkedésének megfigyelésére is szüksége van. Ugyanakkor az anális élményekről való beszámolás a korban talán a leg súlyosabb tiltás alá eső tevékenység. Ahogy József Attila egyre mélyebbre hatol önnön lényének tiltott területeire, úgy kell a költőnek egyre elszántabb küzdelmet folytatnia azért, hogy a társas viselkedés tiltásai között el tudjon lavírozni, hogy a korszak igényének megfelelő, lehetőleg szintelen és szagotlan esztétikumká alakítsa minden tiltásnak és minden átformálásnak egyre szívósabban ellenál-

ló ösztönös és tudatalatti élményeit; hogy költeményre esztétizálja az ismeretté absztrahált vegetatív viselkedési reflexeket. Az analízis és genitális tiltások falait költészetében sohasem hágtá át. Az ilyen természetű jelenségeket valószínűleg közvetlen *esztétikailag* értelmezte, ezen a területen a szabálysértésre nem is gondolt. Ha megvizsgáljuk, hogy milyen genitális mozzanatokot találhatunk költeményeiben, akkor a „*Ritkás erdő alatt a langy tó, / lukba búvik piros bogárka*” típusú ábrázolásoknál konkrétabbakat nemigen találunk. (Hacsak azt, hogy „*Flóra, csináljunk gyereket*”, nem számítjuk annak.)

Ha tehát valójában arra vagyunk kíváncsiak, hogy honnan ered az analitikus szövegek zár alatt tartásának belső kényszere, azt kell mondanunk, hogy az esztétikumnak abból a harmincas évekből, szemérmes és tartózkodó felfogásából, amit József Attila maga is, magára nézve is kötelezőnek tartott, és a SZABAD-ÖTLETEK... és rokonai kivételével nem is lázadt ellene (sőt, mint láttuk, ez sem lázadásnak, hanem a költészetet kísérő anyaggyűjtő kutatómunka részének tekinthető). Ahelyett, hogy felrúgta volna ezt a közmeg egyezést, megpróbálta bebizonyítani, hogy a maga tehetségével, a szükséges társadalomtudományos és lélektani ismeretek elsajátításával lehetséges az embernek, mint a világ elemének és jelenségének racionális megismerése és leképezése, költészeté transzformálása. Az a szemlélet, amelyben meghasadt a *szellem és a szerelem*, amely az ember egészséges spirituális funkcióit bipolárisra felezte, érzelmre és indulatra, eszméltre és felfangra, szerelemre és szexre bontotta, és ráadásul az egész jelenségrendszerre ráhúzta egy spekulatív etika jó-rossz kettősségét, természetéből adódóan összebékíthetetlen a teljesség fogalmával. Nyilvánvaló, hogy József Attila, amikor áttemelte ennek az esztétikumnak a világába a „sötét oldal” jelenségeit, mindig a pusztulás képeit kapta eredményül. „*Mi emberek, sötét erők, / érezzük, napjaink letelnek*” – mondja, és „*Lágyan ülnek ki a boldog / halmokon a hullafoltok*”, de ezzel együtt „*E világban dolgozol, / s benned dolgozik a részvét. / Hiába hazudozol*”. Nem a saját halálát, annak sorsszerűségét, hanem *minden dolog* halálának a sorsszerűségét ismeri fel a halálversekben. Nem önnön elméjének megbomlásáról,

hanem az imént vázolt világrend logikájának megbomlásáról számol be „bolond”-verseiben; a rend megbomlásáról, amelynek médiúmául szegődött. A válság nem a médiúm, hanem a szellemé; a médiúm csak beszámol róla.

Ennek a tevékenységnek a hihetetlen tudatosságát dokumentálják az analitikus iratok. Arról a József Attiláról kaphatunk képet, aki árnyként követi a költeményekké esztétizált szövegek alanyát, beszélőjét, a több, mint ember József Attilát, aki olykor angyali, gyakrabban gyermeki jelenség, akinek a való világban talán nincs is árnyéka. Pedig a babona azt tartja, hogy sohasem találhat megnyugvást az a lélek, akinek ellopták az árnyékát. Itt az ideje, hogy ezt a megtalált árnyékot óvatosan, körültekintően, de határozott kézzel a sarkához illesszük.

Bodor Béla

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Márton László: *Átkelés az úvegen. Útirajz Jelenkor, Pécs, 1992. 392 oldal, 276 Ft*

I

A VAK LEVERI A POHARAT

Egy önmagát megsemmisítő fantázia kalandjai

Az eredeti mondás így szól: *Leverlek, mint vak a poharat*. Ha a „mint” szót elhagyjuk a mondatból, valósággá válik a hasonlat, eltűnik a hasonlító, az eleddig határozatlan személy (a vak) éles körvonalakat kap, vagyis másképpen fordul komolyra a helyzet: *a vak leveri a poharat*.

Márton hasonló esetekben ugyanígy jár el, életre keltve az eredeti pozíciójukban unalmassá merevedő szavainkat, szófordulatunkat. De hová tűnik a mindenkori hasonlított, a „te”, akit „majd levernek, mint vak

a poharat”? Talán végképp elvesztette értelmét az eredeti szókép a játék folyamán? Kire vonatkozhatott egyáltalán a kiindulásul választott mondat? Valószínűleg akárkire. Az olvasóra, az íróra, mindig másra, vagyis mindnyájunkra, akik e könyv kapcsán összekadhatunk. Ilyen ravasz trükkkel próbál a szerző az általa megbolygatott rend szeszélyei elől biztonságba kerülni? Vagy Márton effajta gesztusaiból kihámozható egy különös beszélői pozíció, amely úgy csinál, *mintha* távolítana, *holott* valójában belevon?

A fenti mondás nem szerepel Márton László ÁTKELÉS AZ ÜVEGEN című regényében. Mégis, kissé részletesebb (három pontba szedett) elemzése talán kiindulásul szolgálhat a szerző írásaival való megismerkedéshez:

A) *A vak*: látásától, a szemlélés, kémlelés lehetőségétől megfosztott személy, aki mindazonáltal nem mondhatott le az őt körülvevő *valóság* képességeihez mért minél pontosabb feltérképezéséről. A vak ember (távoli szinonimái: „*renkesz*”, „*mozgat*”, „*önnenés*”) talán nem más, mint Anchises, a saját hibájából, nagyravagyása miatt megvakított földrajztudós és filozófus, az üvegszemétől megfosztott sárkány, akiről azonban könnyen kiderülhet, hogy a valódi neve Stajdub Viktor, aki hiába látja át a helyzetet, nem mentheti meg a pusztulástól a befőttesüvegben nyugvó isteneket, megannyi buborékot. De a vak ember akaró botladozásáról eszünkbe juthat az elbeszélés nehézségeivel küzdő mindenkori szerző, vagyis a költőarchetipus, Archipoéta, aki *vaksötét* tömlőcében volt kénytelen megírni főművét, az ANYAGOK ÁTSZELLEMLÉSÉ-t.

B) *A pohár*: ha üvegből van, a szemlélés eszközére emlékeztet bennünket; nevezhetjük szemüvegnek, látcsőnek, üveggolyónak vagy buboréknak. Vagy akár – az elbeszélés egyetlen megmaradt lehetőségeként – az üvegen való átnézés képességére, tudományára is gondolhatunk.

C) *A pohár leverése*: rendszerint összetöréssel jár, mint ahogyan összetörik a szemüveg is, ha rálépünk (lásd a Theoprastos nevű szemüveget Márton MENEDÉK című művében). A pohár eltörése párhuzamba állítható a látás és látatás eszközeinek elvesztésével. Ez utal a prózáiróra leselkedő veszélyre, ami lerázhatatlan koloncként gátolja, és amely veszély oly sokszor az epikusság szétőredezett-ségéhez vezet. Összetörés, darabokra esés,

megsemmisülés: ezek a szavak könnyen eszünkbe juthatnak Márton László regényeit olvasva; bennük megtapasztalhatjuk az epikus által teremtett világ újbóli és újbóli megsemmisülését. Jelen esetben a barokk kavargó díszletei között.

1

Márton László regényének legszembeeszköbberénye a gazdagsága, ami a mű mindkét szintjén, „*innen*” és „*túlán*” fellelhető. Íme a fő rétegek, csak felsorolásszerűen: Az üvegen inneni világban 1) a gyermekkori emlékezésnek induló, de egyre inkább kiszoruló, többé-kevésbé lineáris történet: Richárd Népszínház utcai hányattatásai. Látszólag a személyesség elhagyásának tűnik ez a gesztus, valójában azonban csak a hagyományos emlékezés, emlékiratírás lehetőségét adja fel a szerző. A regényből kihámozható írói alapállás az elbűjás, az önmagát kiadni nem akarás. De a látszólagos őszintétlenség talán a személyesség másfajta változata, a személyiség tágabb értelmezése. Az elbeszélő énjének illetően kitágítása a hihetetlenül szövevényes regényalkotó elemek összetartó tényezőjét adhatja. Az írói személyiség öneleplezése így egyfajta ironikus önfeltárásnak bizonyulhat a szerepjátszás tébolyító bőségében. A gyermek történetét átszővi a következő réteg, 2) a közelmúlt Budapestjének a hétköznapiokba leszűrődő, mitizált politikai légköre. Furcsa lehetőségként épül bele az ÚTIRAJZ „*innen*” valóságába 3) a Gagarin-mitoszból kinövő utópia: az ország lakosságának a Holdra történő telepítése és az Európához tartozó Magyar Valóság ezzel összefüggő negatív jövőképe. A város hétköznapijait benépesítik 4) a kandallón túli világ felemás alakjai. A hajdani városalapító, Kadmos figurája például viszatérő motívumként jelenik meg folyton, miközben ellenfele, a titokzatos fekete párdúc egyre veszélyösebbé mitizálódik a pletykák bizonytalanságában.

Az ÚTIRAJZ „*túlán*”-jában fontos szerepet kap 1) az allegória rehabilitálása a regénystruktúrában. Világosan látható Márton kulturális kötődése a német romantika regényelméleti problémáihoz (Schelling, Novalis). A nagyepika visszanyerésének kísérletével, modern regény és mítosz összebékítésének több évszázados feladványával birkózik a szerző.

2) Elmúlt kultúrák nyomai tűnnek fel a regény lapjain, amelyek a barokk burjánzó, mindent magába olvasztó víziójában nyilatkoznak meg. E látomások megfelelő terepe az ég alól kilógó Aporve és külterületei. 3) Az ész öntudatra ébredését és ennek problematikusságát ábrázolja Anchises története és a sűrűn emlegetett *Módszer* könyv formájú és allegorikus szerepeltetése. Márton 4) egy ősi magyar meghasonlottság máig ható hagyományát szelidíti nem létezővé a humorosan átglyúrt kuruc-labanc dialektikában, ami kapcsolódik 5) a Ragozzi vezette, országát vesztett nép (magyarság) sorsához. A városlapító Kadmos és az Aporve felé vándorló fejedelem párbeszédbe vonása folyamatosságot és állandó reményt ad a történelemnek, ami a regényben többször felbukkanó apa-fiú tengely történetsszervező erejére utal. A mű folyamában végig fellelhető 6) a kereszténység és az antik kultúra egymásra vonatkoztatása, európai létünk alapjainak kissé merész és pimasz megpíszkálgatása. 7) A művészi, költői sors toposszerűen jelenik meg Archipoéta, az üldözött, majd fogságba vetett versfaragó históriájában, s példázat Gillis Hendriksz, a németalföldi festő „életpályája” is, amely a művészi ábrázolás nehézségeire világít rá. Az ÚTIRAJZ egészét áthatja 8) az alapvető vallási-filozófiai kérdés: jó és rossz egymástól el nem különíthető értelmezése. Az üvegen túli világ legkülönösebb rétegének tűnik 9) a szinte minden kulturális hagyományunkon túlra nyúló vízió a kövek uralmáról.

Az üvegen inneni és túli világok tartalmi nem különíthetők el egymástól, hiszen ez elmentmondana a regény fő eszméjének, ami az üveg jelentése: az átjárhatóság, vagyis a többféle (legalább kétféle) valóság egybelátása a megfelelő távcső segítségével.

2

A három nagyobb egységbe szervezett ÚTIRAJZ-ban Márton váltogatja az elbeszélő személyét, s ez gyakran formai, műfaji változásokkal is összefügg. (A lírai részek és a szindarab feltehetőleg Archipoéta alkotásai.)

A regény egészét tekintve központi szerepe van az egyik rendhagyó elbeszélőnek, az

álomnak, ezen belül is a második álomnak. Az álom álmódójától mindig független. Jelen esetben olyannyira, hogy túl is éli megteremtőjét, Rézmánt, akit egyébként fiának nevez. Ő az utolsó túlélő, az egyetlen, aki le tudná zárni az egyre áttekinthetlenebb történések folyamát: „*Törvények felmorzsolódása közepette álmod maga kell, hogy törvénnyé váljék...*” Az álom szerepeltetése kifelé utal az erősen reflektált történetmondás szűknek bizonyuló keretei közül, magával hozhatja az írói én tudaton túli feltárásának lehetőségét. Az álom önféjtéssel kapcsolatos, jövőre utaló passzusai is jelzik a történet alakulásával kapcsolatos, kitértetett pozícióját. (A jövő másik tudója Archipoéta, aki szindarabjában előre megírja az élők világának pusztulását.) A második álom összefoglalóan varrhatná el az ÚTIRAJZ széttartó szálait. Az álom elején olvasható leltárszerű felsorolás az összeérés, egybelátás, lezárás igényét sugallja, illetve ezen igény elvárhatóságát. Választ adván erre, a regény összetevői az általános feloldódásban elveszítik körvonalait, formáikat; elnyerik végső értelmüket: a megsemmisülést.

Az egyes szám első személyű beszédmóddal való szakítás együtt jár az ÚTIRAJZ bonyolított időszerkezetének elmélyülésével. A gyermek Richárd emlékezésének lineáris ideje és reális tere átalakul az öslétszerűen egzisztáló, személyiségét elveszített Rézmán világává, aki a pillanatok és a lánc rabságában tengeti időben és térben korlátozott létét, önteremtette valóságának tömlőcében. Így lesz idő és tér egygyé a fogságban. Tér és idő egybeképződésére van még egy lehetőség, a belőlük kiszoruló emberiség maradék esélye: a jóság tér-idő-szerkezetébe való alakítása (erről a továbbiakban még szót ejtünk). A Rézmán irányította, ember számára még éppen megélhető valóság ideje és tere (hiszen Aporve olyan szeglete a földnek, amely kilóg az ég alól) a regény végére összezsugorodik, majd a végső kicsengésben megszűnik. A világ igazgatását átvették a közetek.

A látványos időbeli bizonytalanság mögött egy viszonylag stabil időszerkezet érzékelhető: a megírásé. Az ÚTIRAJZ megrajzolását döntően befolyásolja az epikusi kétségekkel összefüggő jövőnélküliség, ami az ironikus poétikai és önreflexiók sajátos egyidejűségét adja.

A regény struktúrájának fontos szervezőeleme a folytonos *ismétlődés*, ami az *átváltozások* és a különböző fajta *felcserélések* gazdagságában valósul meg, és ez nagy erőfeszítést igényel az olvasótól. Az ismétlődések illetően voltát erősíti a kettős mottó, a *valóság* szó jelentésének többértelműsége (legalább kettőssége), illetve az *innen* és a *túlman* világának egymásba fonódása.

Az *átváltozás* sok esetben az átkelés velejá-rója (például: Richárd–Rézmán, Belladonna–Venus, Stájdub Viktor–Anchises), tehát felfogható az átkelés szinonimájának. Mi a kiindulópont az átkeléshez: az *innen* vagy a *túlman*? A kétes eredetű hősöknek hol az eredetije? Belladonna, a ködös múltú, könnyűvérű pesti nőcske bújt-e Venus maszkjába vagy fordítva? A két valóság alakmáskai egyenrangú létükkel (az átkelés nem egyirányú, hanem oda-vissza folyamat!) teljesen egyéni hagyománykezelésre utalnak. Márton László regényében a szereplők léte egyrészt a mitológiákból, allegóriákból, a történelmi valóságokból és a köznapok világából, másrészt a szerző megfoghatatlan fantáziájából ered. Néhány példa: *Alimurtás*, a kocsmák igaz barátja, származása alapján sajátos keverce az antik és keresztény hitvilágnak, hiszen ő Venus és a Miklós-templom – görög mitoszainkra olyannyira emlékeztető – nászából született, és így válik hivatottá az átkeléshez szükséges tudás és tárgy (a látszó) birtoklására, illetve átruházására. Egy mitologikus tárgy kettéválása – vagyis a *gyűrű* és az *ékkő* egyben nem léte – a regény egyik legtöbb szereplőt mozgató történetének a meghatározója lesz. Venus gyűrűje a valóságok eljegyzésének a kudarcát, az egység hiányát, vagyis az átkelés lehetetlenségét jelenti. A magyar valóság szintjén is elmarad az áhított esemény, Venus és a pártvezetés izléssértő egybekelése a lakosság jövőjéért.

Az imént említett *felcserélések* helyet kapnak az ÚTIRAJZ valamennyi szintjén. Személyek, nevek és fogalmak felcserélhetők, szereplők és tárgyak határai átjárhatók, összevonhatók. Létük nem meghatározásukban, hanem megnevezésük sokféleségében kap egyre szélesebb és ugyanakkor illékonyabb, összezavartabb értelmet. Ilyen felcserélések

például: Módszertesnek és Anchisesnek, valamint Religiónak és Sforza Magdolna Krisztinának, a jóhiszemű apácának váltogatása; de ilyenek a buborék szóra vonatkozó szinonimák: például üveggolyó, üvegszem, jég, a gyűrű köve. Fogalmak is felcserélhetők egymásra: például „*vagy*” és „*nemvagy*”.

Az *átváltozások* és *felcserélések* rendszere széttartóvá, parttalaná teszi a regény értelmezési tartományát, vagyis a végtelenbe tolja ki a megragadhatóság, az egzaktsági fogalmi realizálás lehetőségét. De valahol ebben a minden meghatározhatótól való eloldódásban kell fellelnie az olvasónak a mű létalapját, a formaérték zálogát, ami talán segítséget nyújthat a regény lapjaiban elbújó, elsikló írói személyiség azonosításához. Emlékeztethetünk ezen a ponton Hermann Hesse és Hamvas Béla mélyen tradícióhoz kötődő regényformáló alapelményére a tízezer bőrű tűzgyermekről, a lélekről. Egy lélek nagyregényben történő megjelenítése szükségszerűen felöleli a világ ábrázolható teljességét, sokszor a *káosz* formájában. De Márton visszanyúlása a hagyományhoz (ellentétben Hessével és Hamvassal) nem szakrális mozdulat, ő a tradíciót felhasználható nyersanyagként, sok esetben kiüresedett, így új tartalmakra váró formulatárként kezeli. E formák újjáélesztése könnyen eredményezhet minden mélyebb alapot nélkülöző szubjektív árnyalakokat, melyeknek igazolása a feltételezett nagyepikai rekonstrukció keretein belül lehetlenné válik. Márton az alakváltozatainak riasztó bőségét nem redukálja egy központi archetipikus magra, hanem inkább végteleníti az esetleges személyiségformák (regényhősök és elbeszélők) variálhatóságát. Az áhított epikai forma egységesítő ereje (a beszélői én) az ÁTKELÉS AZ ÜVEGEN-ben végképp elvesztette identitását, és nem is találhatja meg azt a maszkok áttekinthetetlen forgatagában. Márton regényének szereplői, vagyis *saját* fantáziájának szüleményei nem az egységremtő önidentifikáció, hanem a valóságok-szorosítás eszközei. A személyiség és személyesség imént említett tágabb értelmezése Márton művében tehát problematikus.

Az egyik valóságból a másikba való átkelés fontos eszköze a szerzőre oly jellemző nyelvi humor és gazdagság. Márton kifordítja, megtekeri, újraértelmezi a nyelvhasználatot,

például a pesti köznyelvet. A nyelv nála nagyon sokszor direkt történetsszervezővé lép elő (teszem azt egy szó szerint vett fordulat esetében, ahol a favágó *valóban* rossz fát tesz a tűzre). A nyelv, a szó Márton világában – a játékoság teremtőerejével – testté lett. Egy profán értelemben vett leírás testévé. A szerző gyakran nyelvi játéka segítségével világítja meg, ferdíti el az eredeti értéküket elveszített vagy új keletű szavainkat. Igazságérvényük csakis a regény keretein belül fogadható el, ez adja meg Márton szófacsarással kivívott téziseinek ingatag és ironikus létalapját. Például: „*Hiszen a vicc voltaképpen azt jelenti, hogy »vigyázva nyitsz«, ezért egyfajta nyitásnak is tekinthető, nyitásnak a mélyebb látásra...*” (Íme a nyelvromlás szó szerinti kijavítása: a hiányos szókeret betöltése, megspékelve egy végletesen kiagyalt elvi alappal, ami a leírás sajátosságainak kodifikálására hivatott.)

A regény egyik fontos, úgynevezett „ismeretelméleti” problémáját oldja fel egy szójáték a maga felemás pajkosságával: „...*hogyan lehetséges, hogy az emlékezet tárgyai sorra-rendre képzeletbelinek bizonyulnak?, miképpen lehetséges, hogy halálsápadt szójátékunk, amely az emléket az üresség, a lék emberi toldalékának nevezte, hirtelen vértől kezd pirosítani?*” Márton ÚTIRAJZ-ában az emlékezés legfeljebb a platóni anamnézis (vagy talán amnézis) elferdített, szinte partalanná tett értelmében kaphat szerepet, szemben mondjuk Nádas Péter személyre szabott emlékezésmechanizmusával. Márton epikájában a fantázia és a nyelv vezető szerepet játszik – a szó mindkét értelmében.

A regény szerkezetének kuszasága a Márton vállalkozásában rejlő döntő nehézséget jelzi. Az ÚTIRAJZ felszíni struktúrája mögött két alappillérre következtethetünk. Az egyik pillér Márton prózaírói alkata, modalitása, ez az erősen átgondolt, ironikusan tudatosított epikai alapállás. Az ÁTKELÉS AZ ÜVEGEN másik formálóereje Márton erőfeszítése (?) egy mitikus világegész nagyepikában történő összefércelésére, ami nem volna más, mint maga az átkelés. A szerző a közelmúlt kultúráin messze túlra nyúl, megteremt egy, a *barokk* teljességéhez fogható *mitológiát*, ami az *antik* és *keresztény* hagyományok összeolvasztása mellett bizonyos *felvilágosodás kori* elemeket is magába foglal. Márton eszközei az át-

kelésben költői teremtőereje, játékos fantáziája, ironikus intellektualizmusa és a nyelvhez való önfeledt viszonya.

4

Az értelmezésnek ezen a pontján joggal merülhet fel számos kérdés: Az epikus szándékhöz hogyan viszonyulnak a mű részletei, a fragmentális történetfoszlányok? Márton ismeretelméleti, regényelméleti fejtegetéseire hogyan kapcsolható a leírás tárgya? A szöveg úgynevezett eminens, revelatív mondatai hogyan szerveződnek bele a regény egészébe? A rendhagyóan megformált lírai betétek miként magyarázzák, illetve módosítják az epikai szál bizonytalanságait? Az írói fantázia (emlék vagy hagyomány híján) ki tud-e törni „*önneneséből*”, saját végzetes burjánzatából? Ha igen, vajon a megteremtett mitológia nem lesz-e érthetetlen a közösség (az olvasók) számára? Van-e e mögött a végletesen önmagába forduló világteremtés mögött valami bizonyosság, általánosság? De vajon a nagyepika és a mitológia feltámasztásának kísérlete nem csupán a beszélő énjének az eltávolítása, elmosása? Egyszóval lehetséges-e (Márton szavaival) a „Vonás” és a „Vanás”, a „Línea” és a „Lét” metszéspontja az átkelésben? Ha van ilyen pontja a regénynek, akkor ez az írói pozíció kiköccsességében, az emberi hiányosság, nevetségesség esendőség mindnyájunk (olvasók) számára elérhető és átélhető voltában rejlik. Ezen csonkaság foglalatára pedig az az epikus látás- és beszédmód, amely e regény olvasóinak a folytonos kudarc tudatosított és játékos humorral megengesztelődött élményét nyújtja.

5

A regény fantasztikus világáról kiderül, hogy inkább Rézmán teremtése, fikciója, semmint a gyermek Richárd emlékirata. Rézmán a napszakok irányítója, de egyben részese is a történetnek, megalkotója és elszenvedője. Az ő gigantikus otrombasága és elesettsége a világot alakítani és kormányozni akaró modern ember fejlődéseszményének súlyos továbbgondolása. Kérdés azonban, hogy az ilyen

mérvű fikcióban alkalmazott kritika jogos-e, az ennyire öntörvényű fantáziavilág nem képezi-e maga is a benne megkérdőjelezett jelenség részét? Rézmán alakjának aprólékos és bensőséges megfestése sajátos érzelmeket von bele a leírásba, amelyek Márton alkotásának intellektusán túli tartalmairól árulkodnak. Az alkotott és irányított világ *részvéte* létrehozója, Rézmán iránt a személyiség (akár az írói én) egyetlen megmaradt menedékének tűnik. Az olvasó Rézmánhoz fűződő együttérzése túlmutat az epikus önkényesnek ható világkonstrukcióján. Az olvasás és megértés ebben az esetben azonos a részvétellel. A megértés folyamatában kulminál, az ÚTIRAJZ hősei (és talán írója) iránti részvét egy középpontba vonhatja a leírás szétartó bőségét. A sokszor kínosan tudatos epikusi szerep mögül kibukkanó, érzelmes játékok megteremthetik az írói én és a szereplők sokaságának nehezen megfogható, lényegi rokonságát. Az emocionális rétegek a regényben persze jócskán distanciáltak az idetlenségig fokozott humorral és ironiával.

6

Az ÚTIRAJZ minden szereplője és elbeszélője alá van vetve annak a ténynek, ami mozgásban tartja az egész történetet, és megadja annak mitikus hátterét. Hiányosság, esendőség, melléfogás, felelőtlenység, éretlenség, hübrisz – Márton regényében ezek a szavak az örökké elkövetendő vétség enyhítő metaforái. Művében nincs szerepe az eredendő bűnnek, de működik egyfajta determináció, ami az összes figurát belekényszeríti a közös játékba: mindenki hibás, és ezáltal lesz a közösség tagja, a regény részese. Richárd el nem követett, de mégis érvényben lévő „bűne” a földgömb ellopása, amit végül a fekete párdúc kaparint meg. A rendszerint halat fogyasztó Rézmán vallásos jellegű, az eredendő bűn visszavételét sugalló rosszcselekedete („a fából faragott, véres ember” lelopása a feszületről) kapcsolatba hozható a báránydongó halálával.

Márton bűnfelfogásához kapcsolódik a jó és a rossz problémája. A mű egyik verses passzusa így magyarázza a rossz létét: „...*Népszínház utca császára, Sertéssy Elemér (hájas he-*

donista, üvegen ügyesen keresztülkuszamlott). Innet van hát a nem jó.” A helytelenül használt átkelés lenne a rossz forrása, egyfajta fekete mágia, melynek főcelebránsa Sertéssy Elemér? De lehetne akár valami más is. Talán a szerző, világával együtt megteremtette az ahhoz tartozó rossz princípiumot, ami ezután áttekinthetetlenül behálózta regénye lapjait, így az ÚTIRAJZ-ban elkövetett vétkek egy központi gondolat vagy eszme végtelen variációi lehetnek. Egy másik megközelítés alapján a szavak kihullása a jóból a nyelviségre alapozott kultúránk degenerálódásának a metaforája: „...*szegény Bugyácsék mint szavak és beszélgetések a jóságból kizuhantak... ami létező, az a rossz; és a jó csupán azt jelenti, hogy történetesen a rossz nincs jelen.*” Márton enyhítő jellegű humora mégis azt a választ sugallja, hogy a rossz a jó hiánya, noha örök hiánynak tűnik. Ezt a skolasztikus gondolkodóktól áthagyományozódott vélekedést támogatja Sforza Magdolna Krisztina kedvesen együgyű elképzelése: „*Sforza Magdolna Krisztina belátta, hogy az ég alól kilógó vidéken az idő térrel nem, hanem csak jósággal mérhető. Ha szánalom ébredt a szívekben Rézmán iránt, mindannyiszor eltelt egy nap...*” A ketrecbe került emberi csonk iránti részvét megértő azonosulás a zsákutcába jutott epikusi tudattal – váratlan, de enyhítő gesztus. De csak Márton félig-meddig tréfás gesztusa, mivel a regény szerkezetéből és lényegi logikájából következően ez az utópikus szeretetkampány sem állíthatja meg a világ leépülését. Az ÚTIRAJZ látszólag legkietlenebb pontján is felvillan Márton csillapító humora, lényegében *tragédiamentes* epikai alapállása: A közetek „*a színjáték jósággal viszonozzák az évtizezredes rosszakat*”. A közhelyes igazság (Hit nélkül nem lehet élni) a kövek szájában furcsán átlesköl. Az ehhez hasonló, látszólag a leírásból kifelé mutató kijelentések a teljes struktúrán belül, a megfelelő átteleken át megtalálják a helyüket, és nem zökkentik ki a történeteket a *bejárható utak sokféleségéből*.

A regény példázatszerű, allegorikus rétegében furcsa tanulságként teljesedik be Gillis Hendriksz sorsa. (Ha beszélhetünk egyáltalán sorsról Márton figurái esetében.) A Módszert legyőző, Venuson is diadalmaskodó festő művéről kiderül, hogy az áhitott Religio helyett Módszert festette vásznára. Gillis

Hendriks képtelen kitörni a (már ki tudja, mikor volt) keresztény európaiságból kiszakadt, emancipált kultúrlény kötöttségeiből. Phoebus (aki az antik mitológiában nem a Venus által megjelenített érzékiségnek, hanem a *rendnek* a reprezentánsa) mondja ki fellette az ítéletet: „...*Vásznadra vágyaid vetülnek, / titokban telhetetlen, hülye halandó!*” A hirtelen a semmiből kibukkanó görög isten szerepeltetése érzékelteti a pillanat rendkívüliségét. Egy, a mű eddigi tartományán túli elem új, de kissé banális szempontokat von bele a leírásba. Európai örökségünk alapjai és lehetőségei a regénynek ezen a pontján végképp összezavarodnak; ezért Phoebus ítélete, minden reménytelen megszorítás nélkül, legfeljebb az egész emberi nem elnagyolt és parodisztikus kritikája (beleértendő ebbe természetesen a szerző saját regényének kritikája is): Hiú vágyaink gyengévé tesznek minket, de bőrünkben (legalábbis úgy hisszük) nem tudunk kibújni. A bőrtől való megfosztás kivételessége és fantasztikussága visszautal az irháját büszkén felmutató vértanú szobrára. Márton javallata Szent Bertalan szájából meggyőzően hangzik: Ember, bújj ki bőrdőből, szabadulj meg bűneid foglalatától! A megtisztító önfeladás ennyire szó szerint vett módja azonban a legtöbb esetben lehetetlen, legalábbis a *valóságban*. Hasonlóképpen vélekedhetünk Márton regényéről is; játékos fantáziájának víziói egyre öntörvényűbbé teszik művét, amely a felbomlás, a megsemmisülés irányába mutat. Márton kérdésfeltevései és ironikus válaszai sodorják az ÚTIRAJZ-ot sajátos kudarca felé.

7

Az ÁTKELÉS AZ ÜVEGEN-ben a két valóság egymásba szövődő története beteljesedik. „*Túl-nan*” a kaotikus ütközet után a kövek veszik át a hatalmat; Rézmán álma az utolsó túlélő, aki „*sem itt nincs*”, „*sem ott nincs*”. A „*túl-nan*” megszűnt, az „*innen*” pedig csak az álomban létezik még egy darabig. A regénybeli magyar valóság utolsó lehetőségei, az antik istennek a csatornában végzik, az álom megszűnte puha léptű párdúc képében viszi magával a megfáradt földgolyót. A történetből kiszoruló elbeszélői „*vanás*” megszűnése összefügg a valóságok pusztulásával, hiszen az elbeszélő

része az általa teremtetett valóságoknak (lásd Rézmán a ketrecrebent); saját játékos szándéka őt is bevonja a *kvázi-tragédiába*, a létrehozott világok feladásába.

Márton – előző regényeiben készül – magánmitológiája utolsó kötetében méretében felfokozódik, totálissá válik, mialatt a leírás alapuló teremtetett világ kérdésessége is több szempontból kiéleződik. Előző műveinek címadó metaforái – *menedék*, *megállóhely*, amelyek egyfajta statikusságra és ideiglenességre utalnak – az *átkelés* fogalmában teljesednek ki, ami folytonosságot, megélhetőséget, valami különös aktivitást revelál az olvasóban. A fogalom jelentésében rejlő időbeliségre rímel a valóságok végtelen sokszorosíthatósága és intenzitása, ami az üveg *visszatükröző* értelmével szemben a *kaleidoszkóp* kifelé irányuló, a reális világot megsokszorozva átvarázsló gazdagságát adja az átkelésnek. A valóságok tarka együttjátékában Márton korábbi regényeihez képest kitárulkozóbb a beszélő pozíciójában tetszelgő személyiség is. A nagyregény formáján belül érzékelhetjük egy szerepjátszó írói én ügyeskedő, agyafúrt *strip-tease*-mutatványát. (Talán a próza ilyen irányú elmozdulása nem is engedi meg a személyiség közvetlenebb feltárását.) Az átkelés (illetve annak sikertelensége) bizonyos értelemben azonos az önfeladással. Ezt az önfeladást az epikában csak az alkotói énnel egylényegű regényalakító formák („*Mme Bovary, c'est moi!*”) megsemmisítésével lehet reprezentálni.

Márton ÚTIRAJZ-a – többi regényéhez hasonlóan – megsemmisülésében igazolja problematikusságát, létének jogosságát, ami összefügg az úgynevezett írói tisztesség nehezen verifikálható fogalmával. Szándék és megvalósulás, szabadság és törvény egysége az utolsó pillanatban képződik meg: a végző kicsengésben (természetesen az az utolsó pont nem szigorúan az időbeli linearitás tengelyén keresendő és találandó). A regény eddig a lezáró mozzanatra megtett, több szálból szőtt kalandorozat teszi élményszerűvé és jelentéssé a szerző utolsó gesztusát: a lemondást.

Márton valóban nagyszabású kísérletében nyomon követhetjük egy önmaga feneketlen mélységeibe süllyedő epikus általános destrukcióval és kultúrrevizionizmussal járó, de mégis egy világteljességre számot tartó alko-

tásfolyamat. A műben felhasznált kulturális és nyelvi hagyományok eltorzított formájukban aláássák saját szükké vált vagy kiüresedett jelentésüket, és eloldódnak az általános értelmezhetetlenség szubjektív fantáziavilágába. A fantáziába és a szerepjátékokba való visszavonulás, megformáltságának tudatossága és intellektualizáltsága mégis a bizonytalanra tett *valóság* – szekularizált kultúránk – reprezentációjává teszi a regényt. Márton valóságtermelése nem új világokat hoz létre, hanem saját valóságát sokszorosítja, ismételteti. Így a *reflektált epikusi tudat számára az átkelés lehetetlen*. Nincsen „*honnan*”, és nincsen „*hová*”. Ami marad, az az ÚTIRAJZ szövevényének minél pontosabb megrajzolása és az átkelést áhító igény állandó játékos jelenléte.

Márton László legújabb regénye nyomasztó bőséggel az érthetlenség, sőt az értelmetlenség vádját vihhatja ki magának. (Döntő problémája ez Márton epikájának.) Ha az olvasó emiatt becsapva érzi magát a közel négyszáz oldal elolvasása után, hát fellélegezhet, mivel a becsapottság érzése is része lehet a játéknak, ami alapul szolgálhat író és olvasó együttlétének, egy regény világába való közös belevetettségenek.

(Utólagos, személyes megjegyzés: A jelen sorok írójának Márton László regényéhez való közelítését megkönnyítette és élvezetessé tette az a tény, ami olvasásának alapállapotát az ÚTIRAJZ egészén át meghatározta: Azért *szeretem* ezt a regényt, mert benne újra megtapasztaltam Márton humorát és idetlenségét, túlzottan intellektuális voltának, *agyasságának* egyetlen elfogadható ellenszérumát. Ez megerősített számomra egy régen sejtett dolgot; agyonterhelt és agyongondolt szellemi létünk megmaradt őszinteségének egyik hiteles formája: a *hülyeség önfeledtsége*. Saját hülyeségünk [hülyeségem] be nem vallása, óvatos eltitkolása Márton művét olvasva felszabadító önigazolást nyerhet. Márton nagy feleületen teszi magát támadhatóvá, az ilyen fokú idetlenség már kiszolgáltatottság, de egyben egyesülési lehetőség is az olvasóval, ami segítheti őt a mű további felfejtésében. Hogy ez a folyamat elindulhasson bennünk, le kell számolnunk a beidegződött vagy éppen aktuális szerepünkkel, az önmagunk felépítettségét és készenvalóságát demonstráló büszkeségünkkel, elesett szellemi énünk alapjai-

ban humortalan önimádatával. Az így elért szellemmentes – tehát gyanúmentes – állapot talán nélkülözi a cinizmus és ironia oly könnyen veszélyessé válható elegyét. Gyermeki ártatlansággal és révülten vigyorog egymásra olvasó és író a hülyeség eufóriájában. Ez az önfeledt pillanat persze utólag kiegyenlítendő, helyrehozandó és letagadandó. Es ez így is van rendjén, ez az *egyetlen járható út*. De számomra a regénnyel való első találkozással – ez a primitívnek és naivnak mondható, kába és buta együttlét – adta meg a nélkülözhetetlen alapot az ÁTKELÉS AZ ÜVEGEN továbbgondolásához, megértésének kísérletéhez.)

Bazsányi Sándor

II

TÚL, TÚL, MESSZE TÚL, MI VAN AZ ÜVEGEN MESSZE TÚL?

Márton Lászlót írói pályájának kezdetétől foglalkoztatja a lelki mélyrétegek és a kollektív mitológiák *archéja*, valamint a jelenvaló „világ” *anarchiájának* össze- és össze nem fügése. Ezzel a könyvével, mely terjedelmében is, e terjedelmet dúsan kitöltő művészi tartalmával is minden korábbi munkáját meghaladja, munkásságának eddigi csúcására ért. Az ÁTKELÉS AZ ÜVEGEN kiváló mű – állítom határozottan és lelkesen. Az olvasó – a recenzens – véleményének megfogalmazását ugyan nem könnyíti meg az a tény, hogy a szerzőnek bámulszatos széles és, úgy tűnik, mély a műveltsége, hiszen ez akár nyomasztóan is hathatna, a lelkesültséget mégsem lohasztja: az író játszi módon, fölényes biztonsággal, hivalgás nélkül kamatoztatja tudását, ismereteit. És ha valaki, mint ez esetben Márton, a „nagy tudás” birtokában az érzékenység, az ábrázoló plaszticitás, az erőteljes gondolkodás erényeivel együttesen képes jelentős művet, formát teremteni, akkor talentumának részletei, adottságai több oldalról kapcsolódnak egymáshoz.

Óvatos módon „könyvet”, „művet” mondtam, mert az ÁTKELÉS AZ ÜVEGEN nemcsak műfaját, de műnemét tekintve is többoldalú: terjedelmének többségét ugyan prózaszöveg

alkotja, de szép számmal akadnak benne költemények, sőt a verses formák is több válfajhoz tartoznak, továbbá egyik fejezetében furcsa dramolettet, szín-, azaz „nézőjáték”-ot olvasunk, és hogy még csavarosabb legyen az ügy: az egész könyv „eposzi formát” (is) imitál, rejtevezve ugyan, méghozzá annak barokkos változatát. A könyv alcíme „útirajz” megjelölést ad, de ez a kissé ódon ízű irodalmi műfajfogalom már a címlapon is jelképes és játszi. Az „üvegen történő átkelésről” „útirajzot” – mondom viccesen – talán az az elefánt adhatja (ha tudna írni), aki betöri a porcelánbolt kirakatát a testével... Komolyra fordítva vissza a szót, az utazás és az átkelés itt nem tengeren vagy másféle vízen, hanem egy átlátszó közegben történik, a mű szellemi folyamatának fő mozgásirányát jelzi, jelképezi. Fantázia és valóság, ahogy a *recto* és *verso* változatban, azaz színén és visszaján adott bevezető írói instrukció kulcsszavai mondják, lét és nemlét, világosság és sötétség, a közelmúlt magyar élet és a regényben megteremtett mitikus világ tarka ködképei között, ismételt kacskaringókkal megtett útról mond – lényegét tekintve – krónikát.

Későbbre halasztva azt a feladatot, hogy mégiscsak meghatározzam a könyv műfaját, lássuk, miről van szó, a rajz mit ábrázol? Az elbeszélő mindenekelőtt (-közben, -végén) egy budapesti kamasz fiú tapasztalásokban, képzelődésekben és tragikus élményekben gazdag életszakaszáról ír. Ezeknek az eseményeknek nemcsak a helyszínét, a pesti világ „couleur locale”-ját azonosíthatja az olvasó (a Nagykörút iva a József körüttől nagyjából a Duna-partig kanyarodva, az Andrássy út, a Damjanich utca és közvetlen környéke, a Rákóczi út és a Népszínház utca alkotják a terep fő tengelyeit), hanem történelmi idejét is. A Kádárról elnevezett korszak zűrés, matt, rettegéssel és belső-külső lezüléssel járó időszakának megannyi vonását sűríti bele az író a – feltevésem szerint – hatvanas évek közepe táján játszódó alaptörténetekbe. Ez a sűrítés jól sikerült, sőt az előző évekből meg a későbbi, erőszakosabb időkből odaillesztett vonások is dúsíthatják az ábrázolást. Márton művének ez a szakaszosan megjelenő epikai folyamata a „szocialista Magyarország” vészterhes, lélekölő városi közegéről egyszerre abszurd és realista. Talán Déry Tibor – kissé ko-

rábbi tapasztalatokat komprimáló – G. A. ÚR X-BEN-jével lehetne összehasonlítani. A kamasz fiú fantáziájában – amelyet apja műfog-sorkészítő műhelyének tárgyai és figurái, a gyanakvás és aljasság lelki miazmáitól bűzlő bérház, a lekopott utcák, a titkosrendőrök, egy halászcserda közönsége, illetőleg az el- és lepusztuló családi miliő tragédiái és az ebből következő árvaság és kiszolgáltatottság is ösztökélnek – tehát a fiú (idővel Richárdnak nevezi őt az író) képzeletében „mitológiai csirák” hajtának ki, vagy, a regény saját képét idézve: olyan buborékok jelennek meg lelki szemei előtt, amelyekben istenek, hősök, gigászok vannak apróvá varázsolva és bezárva. Ezzel együtt azt is érzékeli, hogy diabolikus figurák veszik körül – iminnen is, amonnan is. E motívumok felől nyílik meg a mű második fő eseményköre, amely igen összetett irodalmi – legyen szabad így mondani – mitologisztikát jár körül. Ennek egyik fő-fő szereplője a Fejedelem, Ragozzi (a Rákóczi út a város tengelye), akinek alakja a tényleges vezérő fejedelem és bujdosó, valamint a népi képzeletvilág (lásd Szilágyi István: KŐ HULL APADÓ KÚTBA) őskuruc hőrszának képzetéből, valamint az ősmagyar honfoglaló vezérek vonásaiból van egybegyűrva és megalkotva. Amikor ő szerepel, akkor egyfajta ősuchroniában van, a megszerzendő vagy a már elvesztett hazán kívül (sőt az időn is kívül) állomásozik – töprengve, gyötrődve, csatába szállva vitézeivel. Mindvégig arra készülődve azonban, hogy Aporvét, a szép, Kárpátok övezte földet övéinek meg- vagy visszahódítsa. A másik mitikus főhős Kadmos, a nagy vadász, aki Théba helyén a sárkányt megölte (Pesten meg egy az állatkertből állítólag elszabadult fenevadat üldöz). Az időn kívüli színek mitikus alakjainak sora igen hosszú, teljes enumerációjuk helyett csak néhányat említek: Anchisest, a „felvilágosodás előfutárát”, aki egy (kafkai) kastélyban lakik, és filozofál a sötétben, majd kilép az „életbe”, de útja Venus barlangjába vezet; egy flamand festő, aki az ősmagyar vezérek gyülekezőhelyének közelében *Venus születését* festi, illetőleg szeretné megfesteni Cartesius, azaz Descartes Módszerének szellemábráját, de feltűnnek itt őstatárok, amazonhadak és maga Próteus is. Venus, a szerelemistennő a háttérben, barlangjában rejtezkedik, de végzetes és döntő

az ő szerepe az emberiség és magyarság „világeseeményeiben” éppúgy, mint a személyek sors történetében. Ez az ősiszennő, aki Belladonna néven is szerepel, és aki – a mű végén, amikor a fantasztikum visszazárul Richárd személyes végzetére – a csodálatos szerelmi erotika és a fertelmesen bűnös nő kétarcúságával jelentkezik utoljára. A gazdag, színes, barokkosan sokalagos „epikai nagyvászon” a művészi gondolat, a szerteágazó tudás és a csapongó fantázia esetvonásaival van megfestve – és ez nem „regény a regényben”, vagyis nem betétmű. Az ÁTKELÉS AZ ÜVEGEN szerkesztésmódját egy természet alkotta dióéhoz lehet hasonlítani. Az író a maga szellemi varázskésével folyamatosan „repszíti fel” a csonthéjas gyümölcs egymással kötésben-fedésben lévő két részét (amelyeken belül újabb szimmetriák vannak), a figurákat és motívumokat hol a budapesti „rémtörténetben”, hol az időtlen színtereken látjuk megjeleníteni, s így a „szent” és a „profán” átjárnak egymásba.

Ha a könyv háromrészes kompozíciójának első részét egyrészt bevezetésnek, másrészt az eposzi elemek felvonultatásának, bemutatásának lehet nevezni, akkor a második tárgyalásnak, illetőleg csatáknak és viharos ügyekkel teli kulminációnak mondható. E másodikban jön a színre a kamasz fiú mitizált alteregója, az elbeszélő (hang) „egyetlen, legkedvesebb gyermeke”, egy ketrecbe zárt, láncra vert, nyers halat ropogtató monstrum, holmi fantasztikus lény alakjában. Rézmán a neve, és furcsa végtagjaival a Borges magyarul is kiadott mitológiai bestiáriumába illik; csak érezni tud és vágyakozni, igaz, komoly bünt is elkövet, és ezért nagyon megfenyítik. Mágikus hatalma is van: szemhunyása-elalvása az éjjelt, ébredése-szemnyitása a nappalt hozza az idő uralma alól kivett fejedelmi-mitológiai világra. Márton László úgy konstruálta meg a könyvét, hogy az ő álmaiként, „jövőképeiként” vetül elénk a két „álomfejezetben”.

A szerkezeti és formai vonásokon túlmenően mi adja a Márton-könyv savát-borsát? – kérdezhetné valaki. A vicc, a pesti vicc, felelem, az, aminek a szelleme, „emanációja”, hogy úgy mondjam: ihlete ott érződik századunk sok jelesének műveiben (Karinthy, Örkény, Esterházy), s amely az élet és speciáli-

san az itteni események „népi feldolgozása”, intellektuális módon, sokszor pazar gondolati fikflakokkal. Ez a humor egy város szelleméből, egyedi kultúrájából nőtt ki. És, íme, most bizzarr módon egy ilyen nagy íveket járó és felettébb szomorú eseményeket, komoly eszméket feldolgozni törekvő alkotásban köszön vissza – talán a legfontosabb fermentumot, az ingerlő fűszert adva. Márton egész írói-filológusi-mitológusi-tudományos készletét átjárja ezúttal a humor (ez a nedv), s ettől izesül meg az egész „menet”, mígnem a legutolsó oldalakhoz érve el nem megy az író kedve – és ezzel a miénk is – a viccelődéstől.

Regényköltőnk – így nevezem immár az „útirajzok” íróját – előadási módjai éppúgy át vannak itatva ezzel a játékos, frivol, ravaszul könnyednek tetsző kedvvel és szellemmel, mint alakrajzai és az alakok „szövegei”, sőt még a kompozíció is gyanúba hozható: abban is van valami trükkös. Az írói hang a mű első fél részében önözve „hölgyeim és uraim”-nak szólítja olvasói publikumát – akár egy szellemes, kellemes orgánumú, komoly képű, közönségét jelzésekkel, kacsintásokkal biztató, velük imitált párbeszédben álló rendező-konferanszié. Később ezoterikus versek hangja mögé rejtezik ez a szólam, majd az Archipoéta költői maszkja mögé rejtőzik el rövid időre – hogy tizenkét részes, párrimes, tizenkettes sorokból álló költeményben vele mondassa el „Anchises futamodását” Venus barlangjából. A verses és színjátéki betétekben egészen elenyészik ez a személyes hang, a prózai főfolyamat további részeiben viszont a szerző nem hozzánk, olvasóihoz, hanem Rézmánhoz, legkedvesebb monstrum-gyermekéhez beszél, mintegy őhelyette mondva el az álomképeket. Minthogy a „konferanszié” eltűnt a regény-színpad takarásában, ez a némát szóló monológ szól, és noha mélabú játszik benne, ugyancsak kissé humorisztikus. (Arany János az egyik korabeli útirajzról írott bírálatában arról értekezik – s ez most visszaköt az alcím és műfaj ügyéhez –, hogy az utazási beszámoló előnyösen vonzza a közvetlen, *ad hominem* megszólalási formákat. Talán Márton könyvének esetében is ezért szerencsés ez a személyes tónus.)

Alimurtás és Stájdub Viktor, Kémlőcz és Raphaiss – akik Richárd kettős apafigurája, Miklós mester és a Nagyúr (Ady!), azaz Ser-

téssy Elemér körül éppúgy feltűnnek, mint a Fejedelem környezetében – diabolizált „vicclapfigurákra” is hasonlítanak; a ravasz, settenkedő hajlam, a mocsokban való otthonosság mellett azonban ész, szellemesség jellemzi őket. Kamasz hősünk, aki pedig inkább csak figyel, és sodródó áldozatként mintha kívül állna a morbiditások és a satirizáltság közege, még ő is kap valamit ebből az elemezni nem könnyű humorosságból. Sete-suta szorongásai, fantáziái is hordoznak magukban ilyen vonásokat, de egy ponton, egy szólásával („Röhög a vakbelem!” – mondja Belladonnának, szerelmének egyszer) ő is belép ebbe a tartományba, és amikor a végkifejletben kioperálják e fölös testrészét, abból kerül elő a könyvben sokat emlegetett gyűrű, Venus gyűrűjének elveszett ékköve. Még a mitológiai személyek között is akadnak kimondottan karikatúrisztikusak. Ilyen például Anchises. Mint említettük, ezt az ősklasszikumból származtatott hőst itt egy kastélyban rejtezkedő filozófként (is) megismerhetjük, és ezt azért érdemes újra szóba hozni, mert jól jellemzi, hogy Márton hogyan játszik parafrázisokkal, idézetekkel, utalásokkal, mitológiaiakkal és irodalmiakkal egyaránt, nemegyszer pazar módon. Ez a dús citato- és parafrazeológia is jócskán humoros (sokat észrevettem az utalásokból, de a nálamnál avatottabbak talán még többre lelnek a szövegben). Szóltunk már arról is, hogy még a szerkezet, a szerkesztés módja is sejtet ilyen jegyeket. A realista-abszurd pesti regényszál és a mitológikum egymásba játszatott kettős formája maga is parodisztikus, és a barokkos, eposzi, a XVII–XVIII. századi angol transzcendens költőket idéző és az allegorizáló-trufás színjáték együttese nem nélkülözi – minden gondolati komolysága mellett sem – a fanyar vigort.

Márton – írói tehetséggel és találóan – *implicit*e még azt is reflektálja, hogy ennek a humornak, melyből ezt a szellemességet (talán) származtatni lehet, rossz hatása is van. Nemcsak könnyít a bajoktól, mizériáktól elnehezült szíveken, lelkeken, hanem – bizonyos korokban – „ki is engedi a szelepeket”. „Nyugi, nyugi, megy a verkli, mendegél” – mondogatja Sertéssy Elemér. Egy poén ide, egy amoda, és a szoc-vircsaft ettől is csak ment-mendegélt, míg dugába nem dőlt. A

könyvben a fővárosi „nép” – valamilyen ellenállni nem képes, züllött beletörődéssel és ravasz poentírozással – fogadja még a totális kitelepítés, a magyaroknak a Holdra való költöztetésének tervét is...

Ha a regény politikai-társadalmi korszakrajza nagykarikatúrának rémlik is, akkor – ennek megfelelően – a mitoszi részek inkább a vígeposz, mintsem a tragikus, hősies változat felé hajlanak. Más hasonlattal: nem *opera seriosa* ez, inkább *buffa*, ha nem is egészen. Ezzel a közös tónussal sikerül egyebek között megoldani azt a problémát, hogy a „realista” közegekből, mint egy lengőajtón keresztül, át lehessen menni az időtlen „egekbe” és vissza.

Talán sikerült a mű egységének és emögötti sokarcúságának képzetét felkelteni. Az analízis azonban még egy lépést tehet. Egy egészen különleges epikai, „művelődéstörténeti” lelemény, ahogy franciásan mondják: *trouvaille* is van a műben. A regény indító képe az „üveggyőlyő”, a „buborék” – az áttetsző gömb egyazon képzele kapcsolja őket össze. A regény kibontakozásának fontos fordulópontjai ezek a képek, alakzatok és a hozzájuk kapcsolódó formációk kerülnek elénk: átnevezni az üvegen, lenni egy nagyító-lencsét, amely a földgömböt (de egy ócska színészfőt is) elmosódó foltokra, pontokra bontott képben mutatja meg; s még ezeknél is fontosabb talán egy operai látcső. Ezzel a gukkerral nemcsak felnagyítani lehet a látványt, hanem az eszközt megfordítva kicsinyíteni, eltávolítani is képes az ember. Ez azért válik fontossá, mert a nyomasztót, a tragikusát, a borzalmat – képzetesen bár, de mégis – el lehet távolítani, miniaturizálva azt. (Ebben is van valami óhatatlanul vicces.)

Az írói munka emez alapképeit, jelképeit szemügyre véve a nagyítók, lencsék, távcsövek készítésének hőskora, a XVI–XVIII. század könnyen eszünkbe jut, és, mint mágneshez a vasreszelékszemek, igen sok minden kapcsolódik e korhoz a regény világában. A földi és égi tereken játszódó korabeli eposzok, Rákóczi és a kuruckor, az allegorikus színjátékok, iskoladrámák, az angol transzcendens költészet (a versbetétek többsége ezt imitálja), színes csatajelenetek a barokk festményeken, Descartes bölcselése – de, úgy sejttem, ebben a korszakban szerepelteti az író az Archipoétát is, aki hol a pápai, hol a cári

udvarban raboskodva írja verseit. Ennek az időszaknak az egyik legfontosabb európai terrénuma a flamand–holland világ volt: a mitológiai képsorokban szereplő Gillis Hendriksz, a festő onnan való, meg talán az a rejtélyes bölcsesség is, amely ismételtelen megjelenik a szövegben (*mensch soekt veel, doch een is noedich*, az ember sok mindent keres, de csak egy a fontos). A kor keresztény jelképtárgyai közül egy vérző, megfeszített, szenvedő test kerül elénk és – többféle értelmezésben, beállításban – Szent Bertalan feltehetően barokk kori szobra (a szoboralak kezében tartja saját lenyúzott bőrét, az apostol mártíromsága így történt: megnyúzták). A kora újkor felívelő tudományainak tárgyai is előjönnek: a kémiai elemek (hidrogén, oxigén, vas, mágnes stb.), ők a betét-nézőjártékban szerepelnek; a földrajzról mint filozofikus alaptudományról hosszú fejtegetést mond el Anchises; a szövegben igen sok a botanika, sok-sok érdekes fafajta neve szerepel; többféle ásvány tulajdonságáról olvasunk – ezek a „tudások”, érdeklődések mind-mind korjellemezők. Az események egy része az ősidőtlen mítoszi világban zajlik, más részük meg a közelmúlt magyar fővárosára utal – a reneszánsz utáni európai szellemiség mindkettőtől „időtlen távolságra” esik.

Nemcsak azért mutatunk rá erre, hogy Márton László munkájának koncepcióját és az író széles körű műveltségét újabb oldalról villantsuk fel, hanem avégett is, hogy halasztott feladatunkat elvégezhessük: a mű gondolati magvát megragadva megpróbálni meghatározni az ÁTKELÉS AZ ÜVEGEN műfaját. Az a véleményem, hogy ez az alkotás a maga egészében filozófiai, antropológiai regény, amely a legfrissebb esztétikai-poétikai irányok (posztmodern eklektika) hatásait is kamatoztatva egy univerzális scenikai keretet speciálisan magyar színezéssel tölt ki, és így kíván megvilágítani bizonyos végső kérdéseket. Lét és tudat, való és fantázia, jelen és emlékezés, belső és külső megismerés, a „ki vagyok én?” problematikája hatja át az írást. Méghozzá érzékletesen, hiszen e fogalompárok megfelelői a világosság és sötétség, mély és magas, idő és időtlenség, értelem és mély-érzelmi-tudat dialektikája, konstellációi. Az a kellem és az a varázs, amivel írónk ezt megvalósítja, kítűnő talajra lel a könyv-

ben megidézett újkori szellemiségben, érzés- és gondolkozásmódban, amely keresztény és pogány istenekben egyaránt hitt és nem hitt, fogékony volt a mítoszokra, de a racionalitásra, a tudományokra nem kevésbé. A „pesti humor” mellett ez a mentalitás talán a mű legfontosabb kötőszöveve. De ahogyan a humorisztikus kedélyből elfogynak végül a „nedvek”, és az álomesemények menete a totális pusztulás képeiben kulminál a roncsolt némaság végállomására jutva, úgy a világosságért (ablak, áramhiány ellenére: nézni!) folytatott küzdelemről szólva az író a „sötétség fiainak” katasztrófális győzelméről tudósít: „*És a csodák elmaradnak... És az élet elmarad... A sötétség összehűződik és összezárul: nagy, nagy, nagy fekete párdúc... Nagy, nagy, nagy fekete léptekkel vonul / VÉGKÉPP • SEHONNAN • FÖLÖTTÉBB • SEHOVÁ •*” – ezek az utolsó sorok. Vagyis – átkelvény az üvegen – a semmibe érkezünk. A dió szétvált, belét megették, és a két üres csonthéjat itt zárják össze a szemünk láttára. Ez a végkövetkeztetés, mondanom sem kell, nem a kora újkori emberé, hanem a jelen századvég borús elméjéé. Az ilyen írói gondolatmenet szuverén valami, és a kritikus nem vitapartner, annyit mégis konstatálhat, hogy ez a „levezetés” neki, egyénileg, untig ismerős.

Eddig csak érintőlegesen volt szó ennek a magyar regénynek irodalmunkat érintő referenciáiról. Márton László igen sok szálon kötődik a hazai tradíciókhoz, munkája sok mindent felszív belőlük, és játszik is velük. Zrinyi eposzához természetes az áthallás (az Archipoéta tizenkettese az ő nyelvezetét hozzák), a Rézmán álmaiban feltárt „jövő” (ami itt közelmúlt) az író szándékai szerint juttatja eszünkbe Ádám álmait Madách művéből, igaz, most „beckett-i” variációban szerepel az ősatya, de ez a klasszikus mű, a jó és rossz, férfi és nő küzdelmére épített dráma egyébként is fontos „minta”. Sokkalta finomabbak azok a szálak, amelyek a közelmúlt magyar irodalmához szövődnek. Próza és vers könyvet alkotó együttese, fiktív költő verseivel: Weöres PSYCHÉ-je teremtett ilyet. Az ő nevét más vonatkozásban is érdemes beállítani a kontextuális képbe, az ősmítoszok, a mágikus szintéren játszott nagy Weöres-költevények imaginációja és talán Határ Győző hasonló munkái is érdekesen mennek itt to-

vább. Vannak jelenetek, vehemenciával megfestett alakok (Sforza Magdolna Krisztina, a pápa, Anchises, a flamand festő képeinek megelevenítése), amelyek Szentkuthy Breviáriumának lapjait juttathatják eszünkbe. Az őskuruc mitológia modern – savas iróniával is átítatott – prózai ábrázolására Mészöly Miklós mutatott példát (FAKÓ FELHŐK, NAGY ESŐK ÉVADJÁN), és talán az ő „magyar mitológiája” se maradhat említetlenül itt. És még egy név, mai irodalmunk jeleseinek köréből, Mándy Iváné – Márton könyvének egyik hosszú, jelentős epizódja a Népszínház utcai Potyka csárdában zajlik le (ez a hely nem esik messze az egykori „Telekitől”, az árusok terétől), de más színterek ábrázolása, a fiú apjának beállítása, ironizálása és mitizálása is helyenként az ő elbeszéléseinek szellemét idézik fel. A magyar vonatkozásokon túl, meglehet, van a műnek egy közép-európai irodalmi rokonsága is, erről azonban csak nyomokat vagyok képes érzékelni. Wyspiański drámáinak lengyel ősmitológikuma és Milorad Pavić A KAZÁR SZÓTÁR, amelyben Ádám és Éva misztikusan szétszóródott teste bujdosik a balkáni, ázsiai vajákos-legendás történetekben és figurákban – mindössze ennyi ötlött fel bennem e kapcsolatokat illetően.

Jó, sőt kiváló könyv, közel négyszáz nagy oldalon. A zárósorokból sejthető, hogy többéves munka eredménye. Az elemző – befejezésül – néhány kritikai észrevételre vállalkozik. Márton tehetségének, művészetének sajátos adottságai vannak, és ezek tiszteletre méltók. Szerzőnknek rendkívüli az alakváltoztató képessége, valódi próteusi alkat – kezére áll sok-sok forma és mód, stilisztikai maszkjátékokat mesterien képes megvalósítani, ám úgy tűnik, hogy ezzel a készségével takarékosabban is élhetne. Helyenként a „túljátszás” veszélye fenyeget, a belső, művészi ökonómia (fegyelem) lanyhulása. Némileg kevesebb talán erőteljesebbé, magvasabbá tette volna az ábrázolást. Mintha a bőség zavarával kellett volna az írónak birkóznia. Műve olyan, mint egy kaleidoszkóp, szinte csordultig színes üvegszemcsékkel. Kevesebb elemmel is tetszetős lenne a geometrikus látvány ábrája. Nyelvezete gördülékeny, játszi, finom, sima fordulatokra képes, de az író mintha kissé tetszelegne is nagymondatainak, retorikai alakzatainak eleganciájában és

ügyességében. Ez is ugyanarra mutat: a „tartóztatás”, az alkotói erők fékezésének problémájára. Akadnak részek, melyekben a szöveg koreográfiája önjárónak és túlbonyolítottnak hat, igaz, az eredetien bizarr epikai cselvetések – amikor például egy csatajelenet leírását az időben visszafelé haladva nyújtja – lebilincselik az értő olvasót. A legtöbb írónak önmaga az első és legfontosabb kritikusa – külső szemzőgből csak néhány apróbb észrevételt lehet tenni.

A mű szellemében a recenzens némi élcelével kíván zárni. Az ÁTKELÉS AZ ÜVEGEN-t ismételt olvasás után letéve, az az érzése támadt, hogy ez az *opus* maga is olyan, mint valami operai látcső, mely távolra és közelre képes hozni a színpadokat. Amelyeken színes-mesés és világos-sötét dolgok történnek. Míg le nem megy a függöny. *Opera facta est.*

Fogarassy Miklós

EGY ÍRÓ KIBÚJIK A KRITIKUSBÓL

Pályi András: *Egy ember kibújik a bőrből*
HungAvia Kráter Kiadó, 1992. 172 oldal, 119 Ft

A cím is és az alcím is – ESSZÉK SZÍNHÁZRÓL, ÉLETRŐL, POLITIKÁRÓL – azt sugallják, hogy ebben a könyvében Pályi András nem egyszerűen összegyűjtötte színházi írásait, alkalmi kritikáit, hanem – és ebben leginkább Nadas Péter JÁTÉKTÉR című kötetére emlékeztetnek Pályi írásai – általánosabb közlendőikhez is alkalmi terepet keres a színházban; írásai eleve többről szólnak és többhöz szólnak hozzá, mint az adott, megbírált vagy ismertetett előadáshoz. A könyv fülszövege joggal állítja, gondolom, a színikritikára nem föltétlenül kiéhezett olvasóközönség étvágát felébresztendő, hogy Pályi „*legrangosabb prózáiróink közé tartozik*”; három könyvével, a TIÉD A KERT, a KÖVEK ÉS NOSZTALGIA és az ÉLTEM címűekkel olyan összetéveszthetetlen hangon sikerült megszólalnia, ami kritikáit is jellemzi: nemes szövegeket, gondosan munkált, személyes hiteltű prózát ad olvasóinak legtöbbször.

Ez annál is inkább érdekes vagy jelentős

tény, mert nem csupán a színház mint műfaj, hanem a vele mondhatni szimbiotikus viszonyban lévő kritika is állandó viták kereszt-tüzeiben áll, illetve a fokozódó érdektelenség és ellehetetlenülés közepette fejt ki működését: a színházi emberek – mint a színikritikák törzsolvasói – újra meg újra megkérdőjelezzik a színikritikák érvényességét; a kritikusok és a szakma gyakorta inkább ellenfélnek, mint különböző módokon, de azonos célokat követő partnernek tekinti egymást.

Ebben a helyzetben, ha egy – bármilyen színházi múlttal vagy jelennel rendelkező – szépíró, aki nem egyszerűen napi feladatnak tekinti előadások, rendezések kegyetlen vagy beleérző élveboncolását, ír a színházról, az kitűnő alkalom, immár a kritikákról szóló kritika írójának, hogy a műfajt mint olyant vegye szemügyre, mivel az ilyen szépíró szükségképpen olyan egyéni, sajátos, művészi módon közelít egy nem szükségképpen művészi eszközöket igénylő műfajhoz, mely a műfajra magára, jelen esetben a színikritikára, legalább annyira reflektál, mint az előadásokra, amelyekről beszélni próbál.

Az olyan vizuális művészeteknél, mint amilyen a színház vagy a film, az ítéletet erősen befolyásolja, hogy meghatározott kezdete és vége van a műalkotás befogadásának; hogy el kell menni valahová miatta; hogy többnyire közösségre zártan jut az ember az élményhez, vagyis hogy be kell kapcsolódnia egy nagyobb folyamatba, fel kell öltöznie, bemennie a városba, taxit hívni, villamosozni, foyer-beszélgéseket folytatni; adott esetben akár évtizedes kapcsolatban is állhat a műítész a műalkotás létrehozóival; lehetett egyszerű színpadi munkás, dramaturg vagy fordító; nem könnyű tehát elvonatkoztatnia attól az ezer és ezer külső és esetleges szemponttól és olyan, a tetszést elemi fokon igenis meghatározó véletlenszerű mozzanattól, melyek révén az ítélet erősebben ki van szolgáltatva a *szelektív emlékezetnek*, mint más kritikai műfajok esetében. Amennyire a hadászat sem lehet valódi tudomány, mert olyannyira függ alkalmazása minden esetben az empirikus tények gazdagságától, a véletlenektől és a hadviselésnél tágabb összefüggésektől, úgy a színikritika sem számíthat sohasem akadémiai felszentelésre, művelői szükségképp hivatásos elfoglaltak, akik nem is mindig a kö-

zönség ítéletét közvetítik, hanem nagyon gyakran a színházi működés folyamatosságához nélkülözhetetlen *puszta reflektálás*, anyagkiválasztás szervei. A kritikusok hivatásos reflektálók: akkor is van véleményük, ha nincs: ezért fizetik őket.

Attól eltekintve, hogy az egyes kritikák felhasználhatók a színház kultúrtörténetének rekonstrukciójához – hasonlatosan a színlapokhoz vagy előadásokról készült fényképekhez, filmfelvételekhez, színesek, rendezők visszaemlékezéseihez, tehát puszta kordokumentumokként –, a kritikairás a szó szoros értelmében mégiscsak igazi írói feladat lenne, ugyanis *látványt* kell szavakkal *elmondani*, valamennyire *le kell tudni* írni azt, amit *látott* az illető, és nem csupán érzéseiről vagy gondolatairól számot adnia. Ha a szó látványba ütközik, mindig szükség van valamilyen ihletettségre. A leíró rész mértéke megszaghatatlan, általános tapasztalatom szerint, ha az írói tehetségtől eltekintünk, a tetszés vagy a nem tetszés, a kellemes érzések vagy a kellemetlen szellemi-fizikai állapot függvényében képes a kritikus megjeleníteni, avagy hajlamos kioltani emlékezetében egy adott előadást – gesztusok, mimika, ruhák, helyzetek, tér stb. várnak szavakra minden egyes színikritika megírásakor.

Pályi kötetének felépítése teljesen egyértelmű. Mondhatnám, hogy már maga a felépítés mindent elmond Pályi szemléletéről; a tartalomjegyzék, de a tartalomjegyzék egyes tételeihez zárójelben odabiggyesztett dátumok is magukért beszélnek. (Csak mellékesen jegyzem meg, és ez inkább a könyv kivételére vonatkozó megjegyzés, hogy az oldalszámok nélküli, megtévesztő című, némileg finomkodó MUTATÓ helyett szerencsésebb volna egy oldalszámokkal ellátott TARTALOM-mal találkozni a könyv utolsó lapjain.) Pályi laza kronológiai sorrendbe helyezte írásait, de több ponton egymás mellé állít, a lassan kibontakozó tematikus tagolás, de mélyebb közlendőinek artikulálása kedvéért is, időben egymástól távoli írásokat: már ezzel is jelzi, hogy ki szándékszik lépni mindazon külsőlegesen kényszerekből, amiket a műfaj ró művelőjére.

A könyv két részre oszlik – az első rész a KETTÓS SZÍNPAD, a második a FORDUL A KOCKA címet viseli: a tagolásba stílusosan bele-

épül az a nyolcvanas évek végi politikai fordulat, melytől a színházművészet sem vonatkozthat el, ám ez a kettős tagolás művészi aszimmetriát is rejt magában: míg az első részben dominálnak a Pályi által lényegesnek tartott előadások, de még inkább a *színházi személyiségek* (Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás, Lukáts Andor, Jeles András, Székely Gábor, Ács János, Paál István és mások) és a velük összefüggő, általuk teremtett színházi műhelyek teljesítményeinek – majdhogynem fenomenológiai alaposságú – leírásai, addig a másodikban – egy-egy előadás ürügyén – első sorban néhány, politikailag fényérzékeny kelet-európai és magyar színházi szerző (Csurka István, Mészöly Miklós, Janusz Glowacki, Václav Havel, Drago Jančar) munkássága áll a középpontban.

A kötet záródarabja viszont egy definiálhatatlan színházi ember – Halász Péter – definiálására tett kísérlet, mely magának a kötetnek a műfaját is frappánsan definiálja az EX szóval. Eltekintve most a *kívülről* szellemesen tömör szavától, no meg attól, hogy mennyire állja meg a helyét a Halász-jelenség leírása, figyelemre méltó, hogy Pályi könyvét letéve az embernek valóban az a benyomása, hogy nem tipikus színikritikák gyűjteménye a kötet, mert az a *bensőséges intenzitás*, az az odaadás, amivel a számára *rokonszenves* törekvéseket megpróbálja leírni, egyben – bár Pályi korántsem mindig kíméletes ítéleteiben – a hétköznapi értelemben vett ítékezés *felfüggesztését* is jelenti. Jellegzetes, hogy egyik írás címe sem tartalmaz ítéletet, az olvasó a címből nem tudhatja kikövetkeztetni a kritikus véleményét. Szikár, száraz, szemérmes, fogalmi indíttatású címeket ad írásainak, minél közelebb áll hozzá valaki, mintha annál inkább eltartaná magától, annál messzebből közeledik hozzá, a nyelve sok helyütt érzéketlen, de a figyelme nem elsősorban érzéki, hanem szellemi figyelem. Messziről fut neki a kritikának; Mészöly vagy Glowacki esetében – és ez Pályinál egyáltalán nem kivételes – viszonylag terjedelmes mű- és hatástörténeti esszé előzi meg a tényleges előadásról írt, ugyancsak kurta és jobb szó híján, *emberségesen fanyalgó*, sohasem sértő szándékkal, közvetlen indulatból leírt sorokat. De a kínos alaposággal előkészített tárgyilagosság ellenére mégis ritkamód *átfűtött* írások ezek, szemé-

lyes hitek, nehezen megszerzett és makacsul őrzött, bonyolult személyes meggyőződések kifejeződései (így tud Pályi *örömben* és ugyanakkor *elübből*, de egyben *vegyes érzelmekkel* tapsolni egy előadás végén). Személyes jelenléte mindenütt érezhető, figyelmének fizikai változásairól is beszámol, az egyes szám első személy végig ott lebeg a többes szám felett, ez azonban nem válik modorossá, egyszerűen azért, mert a kifejezés gazdagságával ellensúlyozza a nyíltan vállalt szubjektivitást, mint mondjuk a címadó írásban a következő, költői sorok: „*A tánc: kísérteties kapálódzás. A mozdulatok jajkiáltása? Az űzött vad kétségbeesett, ragadozó éhsége? A vízbe fúló utolsó karcsapásai, szalmaszálba kapaszkodása? Idegtépő bechetti tánc... Innen már csak zuhanni lehet. Vagy éppen a zuhanás lesz a csúcs?*”

Ennek a személyes hangütésnek a hitelét az adja meg, hogy Pályi a kötet mindkét fejezetében, és ez igen figyelemreméltó, mindig személyiségekről és sohasem intézményekről beszél; rekonstrukciói – mert nem csupán előadásokat, hanem teljes életpályákat is igyekszik retrospektíve ábrázolni – íróilag mintegy újragondolnak egy adott személyiséget. Külön szerencse, és Pályinál sohasem véletlen, amikor egy meghatározott előadást (például Ács János eredeti [1982] és hét évvel később felújított MARAT-rendezését vagy Jeles András vagy Ascher Tamás egymástól időben meglehetősen távoli rendezéseit) vesz újra szemügyre, a személyiség teljesítményének alakulásánál mintegy próbaköül használva korábbi élményét, értelmezését vagy vízióját.

Két, a kötet szemléletét meghatározó korlát mellett mégsem mehetünk el szótlannul. Olyan szellemi, szemléletbeli, stílári korlátokról van szó, melyek Pályi még legérzékletesebb, legszemélyesebb írásait is több helyütt a fogalmi gondolkodás ködfüggőnye mögé rejtik. Ennek egyik oka eredendően az lehet, hogy olyan állócsillagot talált magának Pályi Pilinszky János személyében, akihez, tudatlannul is, méri azt, amit lát, amit érez. Pilinszkyhez csatlakozik még két másik csillag, az egyik Grotowski, a másik Bob Wilson, ez utóbbi szintén Pilinszky közvetítésével, tehát Pilinszky zseniális érzékenységű, de mégis csak meglehetősen partikuláris felfogásával átitatva. Ez a korlát annál inkább szembetű-

nő, minél világosabb Pályi felkészültsége, lelkiismeretessége, alapossága, becsületessége. Pályira gondolva kedvem támad Bódy Gábor kedvenc Hegel-mondását idézni: *a negatív fájdalma, türelme, komolysága és munkája* mind együtt van jelen Pályiban, és mégis, olykor döntő pillanatokban, az olvasó egyszerűen nem érti, és itt most egy nagyon finnyás és ugyanakkor a teljesítményt értékelő olvasóról van szó, jelesül rólam, hogy minek tesz annyi szót – folyamatosan, visszatérően, konokul idézőjelbe a kritikus, amikor megpróbálja elmondani, amit gondol, amit látott.

Például a kötet nyitódarabjában, az ÚJ SZÍNHÁZ címűben, amelyik 1975-ben íródott, és Zsámbéki és Székely (és Ascher és Szőke és Paál, tehát egy egész nemzedék) indulását elemzi, többek között a következő szavakat találtam idézőjelben: „szakma”; „új hullám”; „harmadik X”; „felfedeztek”; „színház a színházban”; „szereplő”; „elidegenítés”; „kint”; „szent hely”; „színpadi esszé”; „lelki technika”; „testművészet”; „hívatásos” rendező stb. A furcsa az, hogyha megszüntetnénk az idézőjeleket, a mondatok nagyrészt ugyanazt jelentenék.

Találtam erre vonatkozóan két vallomásos mondatot a kötetben, az egyiket a Glowacki-esszében, a másikat a Halász Péterről írt EX-ben, ahol az írásban felsorakoztatott tények alárendelődnek a cím már-már ideologikus sugallatának. Glowacki egyik elbeszélése, írja Pályi, *„tulajdonképpen azt sugallja, hogy az irodalom nem rendelkezik többé olyan nyelvvel, amely képes lenne a világot leírni. A novella hőse kénytelen azt a mesterséges nyelvet használni, amelyben még ott van a szétzúzott kultúra, és már ott van a feltámasztására tett kísérlet is”*. A Halász-esszében pedig maga teszi fel a kérdést – és ad rá a kultúrtörténeti levezetést illetően meggyőző, a kifejtés formáját illetően ambivalens feleletet: *„Azt is kérdezhetném, miért tettem az imént idézőjelbe az ellenkultúra kifejezést.”*

Pályi kritikái megannyi érzékeny idézőjelenek tekinthetők. Az élményhez, ami valóban megérintette, egyfolytában kísérőszellemeket idéz fel; a szép MARAT-esszében, egyetlen oldalon van szüksége Eliade, Artaud, Thomas Mann, odébb, majdhogynem egy szuszra, Durkheim, Jung, Nietzsche, Brook és Grotowski segítségére, hogy kifejezhesse, amit gondol, pontosabban, hogy elmélyithessen egy benyomást, hogy megalapozhasson egy

szubjektív élményt. Úgy kapaszkodik a *kultúrába*, a kultúra, a szellemi nagyság mások által közvetített, magányos éjszakai olvasólámpa fényében magába szívott, mindennapi kudarcok árán is elsajátított fogódzójába, mint amikor valaki mondjuk Bretagne tengerparti szikláinak láttatásához föltétlenül Courbet vagy Seurat festményeit tartaná szükségesnek felidézni. A módszer, nem tagadom, legitim, a műfaj maga is a relativitás tengerárján úszik – előadások sorozata az élet, s ha az ember hétköznapi énjét nem választja el az ítélő éntől, efféle kapaszkodókra van utalva, de a módszernek megvannak a maga korlátai. Az írások gyakorta a kiinduló tézis igazolásául szolgálnak, és még akkor is, ha meglehetősen pontossággal ábrázolnak színészi gesztusokat, vagy nagy érzékenységgel térképezik fel egy-egy színész pillanatnyi állapotát – ami a legnehezebb kihívása a kritika művészetének, mert föltételezi a színész folyamatos megfigyelését, évadokon át –, beleszaladnak a szerzőjük által önmaga számára felállított csapdába. Egy érzékeny példát szeretnék hosszabban idézni, egy olyan előadásról, amit vélhetőleg sok olvasó látott, amelyik a magyar színház utóbbi évtizedeinek legsikeresebb előadása volt, a Katona József Színházban bemutatott HÁROM NŐVÉR. Pályi így fejezi be AZ ÉRTELEM ÉS A MILITÁNS SZELLEM című írását: *„Egy misét láttunk, s templomi áhítattal távoztunk a színházból. Nem véletlenül idézzük e szavakat. Ascher HÁROM NŐVÉR-e is, miközben korábbi hasonló előadásaihoz képest még következetesebben kötődik a realista színjátszás örökségéhez, bizonyos értelemben ellátható a »rituális« jelzővel. Nem abban az értelemben, ahogy manapság szokás a szertartásosság effektusait kamatoztató színházat rituálisnak minősíteni, hanem úgy, ahogy Kosztolányi mondja: tömörítésével, jelképeivel, ami minden rítus sajátja – és amit Artaud »mágikusnak« nevezett. Mert egyrészt elmondható, hogy Ascher színházában megfigyelhető egyfajta »nyitás« a lélektani realizmus felé (sőt még Szilvák István színpada is – szemben a hetvenes évek úttörő Csehov-előadásaival – lényegileg visszatér a »régi« enteriörhöz, Szakács Györgyi igen jó érzékkel a korhű ruhákhoz), ám végig érezzük egy másik színpad, egy »hasonmás« színház jelenlétét az előadásban, mely mintegy »metafizikája« a lélektani értelmezés, az egyéni stílus és jelenlét színpadának, s épp a fináléban ez a belső, láthatatlan misztérium eviden-*

ciává válik: az egyéni tragédiák szólamai a maguk teljes »részgazságai« mellett, azokkal együtt ki mondják az egyetlen csehovi hittételt, a szebb jövő hitét, mint végső igazságot. Úgy, ahogy Ascher előadása láttatja, az értelem igazát a militáns szellemmel szemben.»

Anélkül, hogy bármilyen alternatív értelmezést szembeállítanék Pályiével, számomra egy olyan kritikus szemlélet iskolapéldája ez az idézet, amelyik, valóban nemes referenciapontokat használva ugyan, de mintha csak bizonyos hívószavak (rituális, mise, Artaud, láthatatlan misztérium stb.) felidézésével volna képes többletjelentést tulajdonítani egy művészi alkotásnak, és mivel megteremti ezeknek a hívószavaknak az állványzatát – bármilyen érzékeny empirikus ellenpontokat használ is –, gyakorta eltakarja vele a nagyon egyszerűen leírható és megragadható szinpadí történést. Mivel Pályi egyfajta kulturális-sematikus perspektívába helyezi mondjuk a „régí” díszletet, a „hasonmás” előadást, a lélektani realizmust, kritikáját, minden értékes és érzékeny megfigyelése ellenére, az a bizonyos fent említett fogalmi ködfelhő üli meg; benne mindennek, a színészi sokszínűségnek is egy ilyen fogalmi rendszerben kell elhelyezkednie.

Pályi érdeme és ennek a könyvecskének a jelentősége nem abban áll, hogy felfedezett valamit, amit a kortársak nem vettek észre, hanem abban, hogy hallatlan gonddal és becsületességgel, egy író sebezhető kitarulkozásával törekedett definiálni azt, ami történt vele és történt velünk.

A sok-sok szedési hiba nem róható fel bűnéül, egyedül azt sajnálom, hogy korrektori és szerzői figyelmetlenség miatt *Koós Annából*, aki nem elhanyagolható alakja volt a Halász-színháznak elkeresztelt érzéki-diabolikus ködgomolyának, *Koós Olga* lett, több ízben is, a kötet záródolgozatában. Koós Annát Koós Annának hívják, Koós Olgát pedig Koós Olgának. Ennyi erről a két színésről, színházi lényről, kedves emberről bizonyosan elmondható.

Forgách András

A SORSESEMÉNY MINT BŰN

Tengelyi László: A bűn mint sorseseemény Atlantisz, 1992. 323 oldal, 313 Ft

Tengelyi László könyve a rossz jelenségének filozófiai magyarázatát kívánja bemutatni Kanttól napjainkig, természetesen nem valamilyen filozófiatörténeti teljesség vagy akár csak körkép igényével, hiszen ez nyilvánvalóan megvalósíthatatlan vállalkozás volna, hanem egyetlen problémátörténeti szálon, amelyet a cím így jelöl: a bűn mint sorseseemény. A főleg Kant, Hegel, Schelling, Heidegger, Ricoeur és Levinas egy-egy művére alapozó – ámde kitekintésekben gazdag – hermeneutikai vizsgálódások nem titkolt szándéka azonban nem kevesebb, mint az etikai világlátás meghaladása a „lét dolgaihoz” visszatérő fenomenológiai gondolkodás által, mely jelen esetben a bűn olyan újszerű, a metafizikai hagyománytól eltérő értelmezéséhez fog vezetni, mely azt „a rosszban rejlő ellentmondásként” fedi fel.

A hagyományos etikai világlátást és annak eredetét, a keresztény metafizikát megkérdőjelezni, sőt elavultnak nyilvánítani ma általános jelenségnek számít. Erről szólva Heller Ágnes legutóbb a modern ember büntapaszatalatának alapvető másságát a következőképpen emelte ki:

„A szellemi gyötrelmem többé nem a rossz lelkiismeret gyötrelme. Két fő forrása volt a rossz lelkiismeretből származó szellemi gyötrelmemnek: először, bizonytalanság a hit dolgaiban, és másodsor, a büntudat az elkövetett bűnökért, vagy az aggodalom, hogy a kegyelem hiányából bünt követhetünk el. Modern, képzett, reflexív – mivel esetleges – emberek nem keresik a kételytől vagy a bűntől való megváltást.

Az embernek, miután vagy fejre vagy írásra fogadott az egzisztenciális játszmában, nincsenek kételyei. Azoknak a férfiaknak és nőknek, akik mindent arra tettek fel, hogy ne az első szintű fogadásban vegyenek részt, nincs szükségük a kételytől való megváltásra. Ezért tették fel mindenüket a másodszintű fogadásra; s ami a szellemi kételyt illeti, éppen arra van szükségük, hogy megváltatlanok maradjanak.” (Gond, 1992/2. 120. o.)

A modern, azaz a felvilágosodás utáni em-

ber gondolkodásának ezt az „első kopernikuszi fordulatát” Tengelyi László is hasonló módon jellemzi, amikor kiemeli, hogy a kanti és az őtána következő filozófia alapvető felismerése az, hogy „*bűnösség nélkül nincs emberi élet*”, illetve hogy „*vállalt bűnösség nélkül nincs személyiség*” (49., 27. o.) Ezzel a felismerésünkkel a szerző szerint egy olyan, a metafizika korszakában háttérbe szorított archaikus – zsidó és görög – tapasztalatot fogalmazunk meg, mely az emberi egzisztencia fundamentális bűnösségét sorsszerűnek érzékeli. „*A bűn szimbolikusan értendő örökletességének*» biblikus, ámbár a görögség archaikus korszakában föllelhető motívuma mindazonáltal azt sugallja, hogy a bűnösség mégsem annyira tettünk, mint inkább sor-sunk. Kant nagyságára vall, hogy a bűnösségnek ezt a sorsszerű adottságát sem téveszti szem elől. Ellenkezőleg, a gyökeres rosszról szóló tanulmány egész okfejtése azt bizonyítja, hogy a bűnösség vállalása az erkölcsi életvitel legfőbb sorsese-ménye.” (26. o.) Nyilvánvaló tehát, hogy a szerző alapproblémája és filozófiai kérdésfelvetése voltaképpen nem változott első Kant-stúdiumai és Kant-könyve óta, újdonságot inkább a filozófiatörténeti kiterjesztés és ezzel együtt a Kant nevével fémjellezhető „első kopernikuszi fordulat” fölvezetése után a Heideggerrel kezdődő „második kopernikuszi fordulat” kifejtése jelent. Ez a kiterjesztés azonban mind a hagyomány-összefüggések kimutatásában, mind pedig az egyes értelmezésekben egy határozott filozófiai állásfoglalást is sejtet, amennyiben egy filozófiai vonulatot kíván kiemelni, illetve hermeneutikailag „megkonstruálni”.

Az olvasó számára tehát először is e konstrukció elfogadhatóságán áll vagy bukik a könyv sikeressége, s csak ennek függvényében foglalhat állást a közvetített filozófiai látást illetően. Jól megvilágíthatjuk ezt a problémát rögtön a második filozófiatörténeti példán, Hegel frankfurti kéziratának magyarázatán, illetve azon a szerzetén, amelyet a könyv egészében betölt. E fejezet célja ugyanis abban áll, hogy kiemelve, sőt bizonyos értelemben univerzalizálja a rossznak a morális felfogáson túljutó tragikus értelmezését, s ezzel együtt egyúttal kizárjon és korlátozzon. Jó alapot kínál ehhez Hegelnek A KERESZTÉNYSÉG SZELLEME ÉS SORSA című korai kéziratára, mivel „*az élet egységének természetével és*

sorsával” magyarázza a bűnösség szükségszerűségét: „*az élet egységének ugyanis eleve természete és sorsa, hogy szétváljék*”. (49. o.) Hegel szerint ez a sors magára a szeretetre is igaz, mely a kereszténység tragikus bukásában mutatkozik meg. „*Kiderül tehát – hangzik a kommentár –, hogy az evangéliumi kereszténységet nem a körülmények kedvezőtlen összjátéka, hanem a »saját szelleme« juttatta a »pozitívitás«, az elidegenedés sorsára. Így az Európát formáló tradíciók közül e műben végül is egyedül a tragikus életlátás antik hagyománya bizonyul töretlenül folytathatónak.*” (51. o.)

Ez a konzekvencia azonban inkább hitvallásnak tűnik, mintsem megfontolt, kifejtett történetfilozófiai tételnek. Nem nehéz erre rámutatnunk magán a könyvön belül, rögzítve a rá következő fejezet ellentmondásosságában. Ugyanis csak a fenti előfeltevés elfogultságából eredeztethetjük a Schelling-képteljes elgörögösítését. Tengelyi László értelmezésében Schelling a „rossz” teremtmény bűnösségének sorsszerűségét magának az „isteninek” az időben kibomló tragikus sorsára vezeti vissza. A fennmaradó kérdés itt csupán az, hogy hogyan lehetséges *tragikus bűnértelmezésről* beszélni egy olyan mű esetében, amely a rossznak a teremtés egészében való végső megszűnéséről beszél, s a kinyilatkoztatott „igazsággal” összhangban nevezi ezt a szellem beteljesülésének a *szeretetben*? Abban a szeretetben, amelyről az előbb hangzott el, hogy „sorsa” az elidegenedés! („*Mind-ezek után még hátravan egy kérdés: véget ér-e a rossz, és hogyan ér véget?*” ... Amíg megmaradt a kezdeti dualitás, az alkotó Ige uralkodott az alapon, és a teremtésnek ez a korszaka végigvonul az egész történelmen, egészen annak végéig. Ha azonban a szétválasztás megsemmisíti a dualitást, az Ige vagy az ideális elv és a vele eggyé vált reális együttesen aláveti magát a szellemnek, s ez a szellem mint isteni tudat egyformán él mindkét elvben; amint az Írás mondja Krisztusról: uralkodnia kell, amíg lába elé nem borul minden ellensége. Utolsó-nak a halál semmisül meg mint ellenség [mert a halál csak a különváláshoz volt szükséges, a jónak azért kell meghalnia, hogy különváljon a rossztól, a rossznak pedig azért, hogy különváljon a jótól]. Ha azonban már Krisztus alattvalója minden, akkor a Fiú is alattvalója kell hogy legyen annak, aki mindent az ő alattvalójává tett, hogy Isten mindenben minden legyen. Mert még a szellem sem a leg-

magasabb rendű, a Szellem csak a szeretet szelleme vagy lehelete. A szeretet azonban a legmagasabb rendű.” – AZ EMBERI SZABADSÁG LÉNYEGÉRŐL. T-Twins, 1992. 106., 108. o.) Én nem Schellingre, inkább Hölderlinre vélném érvényesnek a szerző interpretációját, amely a maga ciklikus eszkatológiájával lényegesen eltér a schellingi biblikus, teozófiai látásmódtól.

Hasonló hermeneutikai megfontolásból maradhattak ki Sören Kierkegaard-nak az emberi bűnösség genezisééről és lényegéről kifejtett gondolatai is, noha ha más nem, hát Kierkegaard keresztény gondolkodói oeuvreje nyilvánvalóan cáfolja Hegel tézisének a kereszténység „pozitívításáról”. Sören Kierkegaard, sőt Nietzsche, valamint Heidegger műveinek szélesebb körű bevonása azonban egyúttal elkerülhetetlenné tette volna a reflektálást „Christentum” (evangéliumi kereszténység) és „Christenheit” (történeti kereszténység, metafizikus keresztény gondolatrendszerek) általuk bevezetett megkülönböztetésére. E „hatástörténeti összefüggések” eredményét, a könyv gondolati summáját végül is egy paradoxonban foglalhatjuk össze: eszerint a bűntapasztalat azt fedi fel, hogy a rossz ellentmondás azzal, amit „önmagunknak” nevezünk, az embernek a bűnt mégis legsajátabb cselekedetének, tettének kell nyilvánítania. Nem kis patetikus fenség és túlfeszítettség van ebben a paradoxióban, s ha az ironia nem lenne tőle idegen, bizony Kleist Sosiasát juttathatná az eszünkbe, aki isteni hasonmása javára kész volt lemondani a nevééről, a hivataláról, a feleségéről, sőt még a vele megessett történekekről is, egyet kivéve: a bűnös cselekedetét. Ez a bűn volt ugyanis az önmagával való azonosságának végső, elidegeníthetetlen fundamentuma.

A mű másik paradoxona inkább metodológiai jellegű, s a hagyományok kezelését érinti. Vajon nem sajátos ellentmondás rejlik-e abban, hogy a görög tragikum adja a mintát a „gyökeres rossz” filozófiai értelmezéséhez, noha a görögség maga nem ismerte a rosszat ebben a mélységében? Vajon el lehet-e tekinteni attól, hogy Arisztotelész POÉTIKÁ-jának a bűnre vonatkozó kifejezése, a *hamartia*, köztudottan inkább „hibát”, „tévedést” jelent, mely helyes tudással kiküszöbölhető lett volna. Következésképp talán igaza van Nietzsche-nek abban, hogy a tragikum lényege

nem a bűnösség egzisztenciális szükségszerűségében rejlik, hanem a mögötte föltáruuló silénosi bölcsességben, az élet hiábavalóságának, semmisségének görög felismerésében. Ez a fajta „nihilizmus” előtte és túl van „jón és rosszon”, melyből csak egy olyan kérdés vezet tovább, mely e tragikus nem tudás, az emberben föltáruuló *deus contra deum*, a semmisség miéértjére kérdez rá, s juthat el ezáltal az emberlét eredendő bűnösségének (zsidókeresztény) válaszához. A hagyományoknak ez a paradox kezelésé legnyilvánvalóbban már a könyv címében is kifejezésre jutott – „a bűn mint sorsesemény”, amelyen a paradoxon természete szerint nem lehet túljutni –, ám ez mégis hiányérzetet kelthet az olvasóban, amennyiben nem látja be szükségszerűségét.

A filozófiatörténeti hagyomány értelmezése okozta hiányérzetünk azonban egyúttal továbbmutat egy alapvetőbb probléma irányába, mely már inkább azokat a filozófiai műveket illeti, amelyeket az értelmezés az úgynevezett „második kopernikuszi fordulattal” vezet be. E művek közös jellemzője abban foglalható össze, hogy nemcsak hiányzik belőlük minden olyan emberi szükség, de radikálisan el is utasítják, mely a megtisztulásra, a bűntől való megszabadulásra irányulna. S ezt a közös vonást a magam részéről viszonylag új jelenségnek vélem, mivel nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy – Tengelyi László problémaábrázolásával ellentétben – határozottan ismerte ezt a szükségletet a görög tragédia is a maga szakrális feloldásában („katharsis”), s ismerte a filozófia is Platóntól Schellingig és Kierkegaard-ig. És ha az újabb filozófiai gondolkodás elutasítja ezt az igényt, abban ugyan lehet üdvözölni az „aszketikus papi” funkciója alóli örvendetes felszabadulást (mint Rorty vagy Derrida teszi), és lehet üdvözölni a magukhoz a „dolgozokhoz” való visszatérést (mint a filozófia[történet] modern tudásai teszik), de ezzel nem lehet eltagadni azt a sajnálatos tényt, hogy önmagát minősíti le; hogy egy „metafizikus” kifejezéssel éljek: önmagát minősíti „szellemtelenek”. (A „szellem” kifejezést igyekszem nem a hagyományos metafizikai értelemben használni ezúttal, azaz számomra nem valamiféle esszenciát jelentene, hanem inkább egzisztenciális létértelmezésünk egyik lehetséges „pozícióját”. Kierkegaard ebben az értelem-

ben tekintette a modern pogányságot a „szellemről” elfelé tartónak.)

Mert vajon mi is a „bűnösséghez” való ragaszkodás? Egyfelől valóban a határaink felismerése, a végenségünkben követhető két-ségbeesettségünk manifesztációja, s a felelő-ség vállalásában veszi valóban a kezdetét minden „saját” létezés. Másfelől azonban a benne való megrögződés, a hozzá való „ra-gaszkodás” választ el minket attól a valódi szabadságtól, amelyről Schelling a Tengelyi László által elemzett traktátusában állította, hogy összhangban van valami „szent szükség-szerűséggel”, azaz korántsem azonos „*az egy-mással szemben álló lehetőségek közötti választás-sal*”, „*hanem a legnagyobb fokú elhatározottság a helyes mellett, bármiféle választás nélkül*”. Az ember „*szép és szabad bátorsága az*”, „*hogy a cselek-vésben ne térjen el attól, amit a tudásban felismert; mint hit, nem a bizonyosnak tartás értelmében [...] hanem hit az eredeti értelemben, mint bizalom, bi-zakodó ráhagyatkozás az istenire, amely minden választást kizár*”. (93–95. o.) Minden egyéb vagy „önkínzás”, amennyiben abban keresi a feloldást, hogy radikálisan igenli a lelkiismeret szavában felfedett fundamentális bűnös-séget, vagyis magában a bűntudatban véli fel-ismerni az erkölcsiséget, vagy pedig „meg-átalkodottság”, amennyiben a rabszolga So-siashoz hasonlóan a bűnében ismeri föl ön-magát. Ezzel viszont, és itt utalok vissza a kez-deti Heller-idézet egyik kulcsszavára, léte csak *esetleges* lehet, noha ő maga sorsszerűsé-get kívánt látni benne.

Végezetül ki szeretném emelni, hogy a könyvnek van egyfajta tudós méltósága. Va-lóban van, mert egy finom elemző, egy jól képzett és rutinos tanár kérdező-, probléma-felvető-készsége, műveltsége és intellektuális ereje mutatkozik meg benne. Emögött bizonyára fölsejlik a gondolkodó szemérmesen háttérbe húzódó alakja is. Fölsejlik abban, hogy egyetlen kizáró kérdés feszíti a szerző egész munkásságát a kezdeti írásoktól e lezáró alkotásig. A magam részéről lezárásnak ér-zem ezt a könyvet, mert ugyanebben a kör-ben ezután csak ismétlést tudnék elképzelni, noha válasz, persze, tudjuk, nincs. Már csak azért sincs, mert nem tudhatjuk, hogy mi a rossz, mi a bűn, mi az emberi bűnösség. Nem tudhatjuk, mert *benne vagyunk*.

Kocziszkó Éva

AZ ÉRZÉKEK PURGATÓRIUMA: RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940–1969)

A bécsi akcionizmus legradikálisabb tagja-ként emlegetik, noha visszahúzódo volt, ke-rülte a nyilvánosságot, s hat akcióját, amely-ről ismertté vált, közönség nélkül rendezte meg. Mégis, éppen ezeknek az akcióknak kö-zszönhetette hírnevét. Amikor 1969-ben öngyil-kos lett, a szenzációra éhes sajtó felröpitette a hírt, amely rövidesen a művészettörténeti kézikönyvekbe is bekerült: Schwarzkogler egy akciója során kiherélte magát, s ebbe halt bele. A művész, aki a művészet oltárán felál-doztta magát: a giccsre éhes közvéleménynek vetették oda prédául azt a művészt, aki utol-só akcióját halála előtt több mint három évvel hajtotta végre, s aki egyébként is kizárólag a fényképezőgép lenszéje számára dolgozott. Schwarzkogler erről lett híres, s a bécsi akcio-nizmus többi tagjára is e kétes hírnév dicsfé-nye vetült. (Közülük kettőnek, Hermann Nitschnek és Otto Muehlnek Budapesten is volt már kiállítása; előbbinek a Liget Galériá-ban, utóbbinak a Budapest Galériában.)

A bécsi Modern Művészeti Múzeumban nyílt, majd európai körútra induló (Prága, Párizs, Frankfurt) Schwarzkogler-életmű-ki-állítás az esztétának, a kifinomult arányérzék-vel rendelkező művészeknek, a megszállott kut-atónak és a magányos misztikusnak szolgál-tat igazságot. Az emberi testtel végrehajtott szadisztikus (szimulált) kísérletek (vakítás, kasztráció, boncolás, halál, preparálás stb. – kinek ne jutna azonnal eszébe Hajjas Tibor, akinek némelyik performance-e kísértetiesen emlékeztetett Schwarzkogler akcióira) felvé-telei egy szigorú esztétikai rendbe épülnek be; a sokkolás, megdöbbenés, riasztás gesz-tusa pedig háttérbe szorul a halálos szépség mögött, amely a kiállítás egészére rányomja bélyegét. Nemcsak a festményekre, plasztikákra, vázlatokra, jegyzetekre, hanem ma-gukra a híres-hírhedt akciók fényképsorozata-ira is.

Schwarzkoglernek ugyanis sikerült meg-valósítania a szépséget. Legismertebb művei-nek, az akcióinak a felvételeiből halálos szép-

ség sugárzik. A halál ragyog bennük, feketén-fehéren. De nem azért, hogy önnön győzelmét ünnepelje. Ellenkezőleg; saját pusztulásának ünnepét üli. Halálosak ezek a képek, kár is lenne tagadni. Erőt kell venni magunkon, ha hosszasan akarjuk nézni őket. De van bennük valami letisztultság, egyszerűség is, ami az élet jele. Ott kísért bennük egyfajta kristálytisztta, szinte angyali ártatlanság. Az akciók ettől egy ritusra is emlékeztetnek. Áldozatra, amelynek keretében egy embert feláldoznak, hogy ezáltal a haláltól is megszabaduljanak. Schwarzkogler a halálnak szolgáltatja ki magát e képeken, hogy azután a halál túlpártjáról bukkanjon elő, elevenebben, mint valaha. Nem csoda, hogy miután egy éven belül (1965–66) megrendezte hat akcióját, felhagyott velük, s élete hátralévő három esztendejében – a halállal immár a háta mögött – az új, az életet is felülmúló elevenesség titkát fűrészte. A szellemnek az a koncentrációja, amely az akció fényképeiből árad, a halál végleges kiküszöbölésére irányult. Egy, a halált is legyűrő intenzív életre bukkanhatott rá Schwarzkogler. Ennek az életnek a szépsége ragyogja be az akciók fényképeit, visszamenőleg is. Egy olyan szépség, amely nemcsak esztétikailag, hanem egzisztenciálisan is rabul ejti az embert.

„*Különféle élményeim voltak, mégis nehezemre esne időben elrendezni őket*”, írta 1969-ben. A „Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien”-ben megrendezett életmű-kiállítás a művek kronológiáját tiszteletben tartva segít a nézőnek eligazodni a festmények, vázlatok, fotók, füzetlapok, kiáltványok, naplóbejegyzések labirintusában. E régóta esedékes kiállítás mégis azt sugallja, hogy Schwarzkogler aligha tulajdonított túlzott jelentőséget az időnek. Számára az idő alighanem az örökévalóság földi lenyomata volt csupán. Életműve olyan benyomást kelt, mintha egyetlen belső, lelki tűzgömb robbant volna szét „művek” töredékeire. Romantikus volt; vonzódott a töredékekhez, ami ebben az esetben nem a földi hiánynak, hanem a mennyei teljességnek a kifejezése. A kiállítás látogatója időben követheti nyomon Schwarzkogler munkásságát. De közben beigazolódnak gyanúja, hogy ami e műveket, mint egy mágnes, magához vonzza – vagyis a halál –, az maga nem része az időnek. Túl van az időn, mi-

ként az a szépség is, amelyre Schwarzkogler még életében szert tett.

Most, hogy Schwarzkogler teljes életművét először lehet egyszerre megtekinteni, látható, hogy mindenekelőtt a tökéletesség foglalkoztatta – a teljesség elérésének a módja. A művészetét is ennek szolgálatába állította. Nem annyira a kész műalkotásokra figyelt, mint inkább a megalkotásának a körülményeire. Talán ez is az oka annak, hogy a rendkívüli intenzitást árasztó életmű nyenyiségét tekintve nem túl nagy. Ami létrejött – legyen az festmény, fotó vagy hevenyészett vázlatkép –, az egyértelműen arról árulkodik, hogy Schwarzkogler a kezdet kezdetén kilépett a művészet hagyományos keretei közül. Nem „akcionista” akart lenni, vagyis nem akarta a művészet határait kijebbn tolni, hogy azután saját maga számára is a művészetben belül biztosítson helyet. Schwarzkogler misztikus volt a szó eredeti értelmében. Nem attól művész, mert művészetet akart csinálni, hanem mert olyan mélyen, kompromisszummentesen törekedett a valóság intenzív átélésére, hogy ez minden gesztusán rajta hagyja a tökéletesség nyomát. A misztikusok sohasem tartották magukat művészeknek; mégis, nehéz náluknál nagyobb „stiliztákat” találni. A teljességgel való érintkezés képessége tökéletessé teszi az embert. Még akkor is, ha a kívülálló a dadogást hallja csupán.

A művész, aki a művészettel dacolva az, aki. Mégannyira különbözzenek is egymástól, a kiállítást nézve nekem Marcel Duchamp jut eszembe. Az ő hideg pillantása, amely olyan előítélet-mentesen szegeződik a dolgokra, hogy azok izzani kezdenek. Schwarzkogler is erre törekedett: az érzéki valóságot akarta megtapasztalni, minden közvetítés nélkül, letépvé róla a fogalmak fátylát. Úgy akart látni, ahogyan csak egy állat, egy csecsemő, egy elmebeteg vagy Isten láthat. S azután ennek élményét próbálta emberi tudásával, tapasztalatával egyeztetni. Le akarta csupaszítani magát egy nem köznap gazdagodás reményében. Egyszerűen a lehetetlenre törekedett, arra, hogy folyamatosan felülmúlja magát. Az önboncolásra, ami számára a legalapvetőbb élettapasztalat volt. „*BEFELÉ IRÁNYULÓ MŰVÉSZET: VALÓDI FESTÉSZET*”, írta. A belső érzékelés

festészete ez. A láthatatlan láthatóvá tétele. Vagy fordítva: a feltételek közepette felfedezni azt, ami bennük feltétel nélküli. Ez az, amit Novalis romantizálásnak nevezett. Az érzékek alkímiaja foglalkoztatta. A dolgoknak nem a leképezése, hanem a lebontása.

„Szükségszerű... hogy a művészeti gyakorlatból minden leképezést kiirtsunk”, jegyezte fel 1968-ban. Kezdetől ennek szellemében dolgozott. Legelső, Yves Klein és Lucio Fontana műveire emlékeztető festményeiben a tiszta színviszonyok megteremtésére törekedett, a Malevics által megkívánt plasztikus érzékenység láthatóvá tételére. Azt az egyensúlyt kereste, amely nélkül a festmény nem sikerülhet, de amely önmagában a kép egyetlen eleméből sem vonható ki. Ez az egyensúly láthatatlan, mégis mindennél jelenvalóbb. Nem azonos a színekkel, a vásszonnal, a kompozícióval, az ecsetvonásokkal, noha ezek nélkül ő maga sem nyilvánulhatna meg. Akár azt is lehetne mondani, hogy Schwarzkogler nem annyira a festészet érzéki oldala foglalkoztatta, mint inkább a teológiája. Festőként is elsősorban misztikus volt: a felfoghatatlan rend megszállott kutatója. A látható világ lebontására törekedett, hogy a megtalált láthatatlan viszonyokból egy új struktúrát teremtsen.

Az emberi test erre éppolyan alkalmas tárgy, mint a festővászon. Az emberi testet „felhasználva” nem annyira a testben rejlő lehetőségek izgatták, mint inkább magának az élő testnek az előfeltétele. Egyszóval az élet gyökere – az, ami értelemszerűen az étellel sem azonosítható. Akciói során Schwarzkogler elsősorban és mindenekelőtt ezt kutatta. Günter Brus, Hermann Nitsch, de különösen Otto Muehl töményen érzéki akcióival elmentésben számára nem a gesztus egyszerűsége és visszavonhatatlansága volt fontos, hanem az akció körülményeinek a szerkezete. Nem az érzékiséget élvezte, hanem az elvont, szinte absztrakt rendet kereste. S az absztrakció szót említve ne feledjük, hogy a kora keresztény és újplatonista hagyományban ez az isten megtalálásának volt az előfeltétele. Absztrakció, analízis: behatolás az anyag mögé, a nem anyagi megtalálásának a reményében. Schwarzkogler nem akcionista művész, hanem akcionista teológus volt.

Akciói – a legelső, HÁZASSÁG című akciótól eltekintve – nem voltak nyilvánosak. Saját

magának, illetve a fényképezőgép lenszének rendezte meg őket. A folyamat helyett a kiragadott pillanatokra fektette a hangsúlyt. Ezért a róluk készült felvételek sem pusztán dokumentációk, amelyek – mint például Hermann Nitsch ORGIEN MYSTERIEN THEATER-e esetében – csupán tökéletlenül utalnak az érzéki teljességre. A fényképben eleve benne rejlő absztrakció Schwarzkogler akciói esetében nem gyengíti, hanem erősíti az alkotó szándékát. Az akciók fényképei műtermi felvételek. Valódi csendéletek – halotti képek –, s pontosan tükrözik Schwarzkogler azon célkitűzését, hogy az akció pillanatait kimerevítve magát az életet állítsa meg. Nitsch vagy Muehl akcióiban elsősorban a végrehajtott cselekedetek bilincselik le a nézőt, s az eksztatikus vagy visszarettentő gesztusok kötik le figyelmét. A hangsúly egy történeten, egy eseményen s annak kimenetelén van. Mégannyira gondosan vannak is megszerkesztve, náluk a manifeszt tartalom a legfontosabb. Ettől agresszívek, tolatkodók, orgiasztikusak – a szó legjobb értelmében. Schwarzkogler akcióiban a hangsúly a kompozíción van, a látható elemek tiszta rendjén, amely magukból az elemekből nem feltétlenül következne. A kiragadható tartalmi elemek perze éppoly megdöbbenetk és riasztók, mint a többi bécsi akcióiban: a megvakítás, a kasztráció, a halálos injekció, a kórházi sterilitás, a bonctermi hangulat és a kivégzés motívuma őt is hamisítatlan bécsi művészé avatja. Mégis, ezek az akciók kizárólag a gép lenszéje számára születtek meg, s igazi létezési módjuk a mozdulatlan, statikus felvétel. A fényképsorozat, mégoly sok darabból álljon is, töredezetté teszi a bemutatott cselekménysort; a nézőt a folyamat helyett a pontosan megkomponált, kimerevített pillanat ragadja meg. Az egyes felvételeket összehasonlítva nem annyira a *történetet*, a *cselekményt* követi, s nem egy lehetséges befejezés felől próbálja értelmezni őket, hanem inkább a kompozíciók lassú elmozdulását figyeli. Az ORGIEN MYSTERIEN THEATER térben és időben bontakozik ki; Schwarzkogler akciói viszont már a legelső felvételeken is „befejezettek”. A további képek nem térben és időben „terítik szét” az első pillanatot, hanem – annak időtlen és életem túli szépségét megőrizve – azt „befelé” robbantják fel. Hermann

Nitsch explóziójával szemben implózió az eredmény. Nitsch és Brus dionüszoszi eksztázisa helyett itt a tökéletes esztétikai rend és a néma csend a meghatározó. Akciói az Édenkertben játszódnak; de a Teremtésnek nem a kezdetén, hanem a végén vagyunk – ott, ahol az életen áthaladva az ember újra ártatlanná válik. (Schwarzkogler több tervet is készített bécsi játszóterek kialakítására. Ezeket Édenkertnek nevezte.) A fényképek Egon Schiele műveire is emlékeztetnek: végletekig feszített esztéticizmus, amelyet nem lehet fokozni. Egyetlen további gesztus, és minden semmivé porlana.

Az akciók felvételeiből áradó absztrakt rend azonban nemcsak művészeti párhuzamokra és előzményekre figyelmeztet. E képek az alkímiai kézikönyvek rajzaihoz is közel állnak. A DONUM DEI vagy a SAPIENTIA VETERUM rajzai éppúgy az anyagba való behatolás stádiumait mutatják be, mint Schwarzkogler akciói: a praeparatiót, a sublimateiót, a coitust, a solutiót, a generatiót, a separatiót, a coniunctiót, a fixatiót s természetesen a putrefactiót, ahol a közösülők párnak, hogy gyermeket – életet – nemzhessen, a fekete *nigredóba* kell alámerülnie, s a halálra kell áthaladnia. Schwarzkogler is a prima materiát kereste, mint alkímista elődei; a teljességet, amely a halált éppúgy felülmúlja, mint az életet. A keresés számára elvonatkoztatást jelent mindattól, ami az embert a teljességből a töredezettségbe ránthatná vissza. A világi határok átlépése („a lehetséges érzékelés határmezsgyéje”, írja élete vége felé) a kozmikus teljesség érdekében: ezt szolgálja a művészet – a létezés fokozott, intenzív átélését. A művészetet ezért nevezi hol „*elvonókúrának*”, hol „*AZ ÉRZÉKEK PURGATÓRIUMÁ-*

NAK”, hol „*gyógyító művészetnek*”. A művészet számára mindenekelőtt új tapasztalatok forrása, s ehhez érzése szerinti közönségre, se tárgyiasult műalkotásokra nincs szükség. Novalishoz hasonlóan ő is elmondhatta, hogy befelé vezet a titokzatos út, oda, ahová nehéz követni a másikat.

Öngyilkossága előtt részletesen kijegyzetelte Sankaracharya: TATTWA BODHA című könyvét s annak az asztrális és szellemi test szembeállításáról szóló gondolatait. A szellemi testről írott jegyzeteit minden nehézség nélkül vonatkoztathatjuk pár évvel korábbi akcióira is: „*Ő az intuíciónak székhelye, és dicsőfényként övez minden mást. Ő a látó, az érintő, a halló, a szagló, az ízlelő, a tudó, a megismerő – árnyék nélküli, színtelen, tiszta és változtathatatlan, aki őt ismeri, az mindentudó lesz, és felhagy azzal, hogy elkülönülten létezzen.*” Utolsó éveiben már nem tekintett vissza az „*elkülönülésből*” kivezető útról. Ekkor készült feljegyzéseit, olvasmánykivonatait a művészet radikális – misztikus – kitágítása jellemzi. Művészet helyett „*életritusra*” talált rá. „*egy barlangba zuhanok vagy: meg akarok ismerni vagy el akarok érni valamit megpróbálok behatolni és kívül kerülök önmagamon*”, írta röviddel halála előtt egy feljegyzésében, amelynek tragikus mélységeiből Van Gogh vagy Artaud szavai visszhangoznak. „*mintha egy fekete leplet dobtak volna rám... elragadtatott vagyok ÓRIÁS nem látok határokat... nagy lábujjam befagyott*”. Később: „*elszakad tőlem egyik részem*”. Azután: „*elképzелhetetlen szomorúság*”. De ezt követően: „*közben minden világos, úgy érzem mintha egy lennék a sok csillag közül*”. Halálával kihuny egy élet; de az életmű semmilyen kétséget nem hagy afelől, hogy a csillag fénye nem aludt ki.

Földényi F. László

AZ ÚJONNAN FELFEDEZETT LISZT FERENC

Zongoraverseny, op. post.

Buch der Lieder, II. kötet

Schubert-indulók

Jandó Jenő, ÁHZ, vez. Lamberto Gardelli

Hungaroton HCD 31 396

De profundis

Schubert-Liszt: Wanderer-fantázia

Fantázia Beethoven Athén romjai című művének témáira

Philíp Thomson, ÁHZ, vez. Kerry Stratton

Hungaroton HCD 31 525

h-moll szonáta és más zongoraművek

Ránki Dezső

Quintana QUI 903 024

Dante-sonáta és más zongoraművek

Mocsári Károly

Hungaroton HCD 31 203

Kevés szerző akad a zenetörténet nagyjai között, aki halála után több mint száz évvel anynyi meglepetést okozott volna a kutatóknak és a közönségnek, mint Liszt Ferenc. (Habár, hogy csak a romantikus zongoraversenyeknél maradjunk, nemrég adták elő, illetve közre első ízben Schumann két korai kísérletét ebben a műfajban.) A kiadatlan vagy Liszt halála után kiadott, de gyakorlatilag ismeretlen Liszt-művek nagy száma összefügg Liszt zeneszerzői fejlődésének sajátosságaival: Liszt fiatalkorától kezdve zseniális újító volt, ám a zeneszerzés technikáját nem egy vonatkozásban (hangszerelés, a nagyformák kezelése) csak fokozatosan, viszonylag érettebb korban sajátította el. Műveit egész életében – másokhoz képest igen gyakran – újrafogalmazta; sokat elvetett, nem talált publikálásra méltónak (volt, amit a kiadók nem találtak annak).

Az elmúlt évtizedek nagy felfedezései, a kései Liszt befelé forduló, vívódó, szinte a csontvázszerűségig leegyszerűsített miniatúrái még mindig viszonylag kevésbé ismertnek számítanak (még pár éve is AZ ISMERETLEN LISZT cím alatt adott ki közülük jó néhányat a Hungaroton, Lantos István előadásában).

Mellettük azonban ma ott van egy újabb szenzáció: a fiatal Liszt, akinek két újonnan felfedezett, zongorára és zenekarra írott műve jelent meg most Hungaroton-kompaktlemezben. Ezek a művek megmutatják, milyen korán jelentkeztek Liszt zenéjében bizonyos stílusjegyek, melyeket általában későbbi korszakaiból volt szokás eredeztetni. Az egyik ilyen stílusjegy a motívumok karakterének szüntelen átalakítása, amelyet Liszt állítólag csak a weimari években, vagyis 1848 után fejlesztett ki. A Jay Rosenblatt amerikai zenetudós által az utóbbi években azonosított posztumusz ESZ-DÚR ZONGORAVERSENY bizonyítja, hogy ez a technika lényegében már 1839-ben készen állt. Liszt ez idő tájt készítette el közismert ESZ-DÚR és A-DÚR KONCERT-jeinek első változatát, melyeket Weimarban öntött végső formába. Ugyancsak a harmincas években vázolta fel az itt hallható versenyművet, amelyhez azonban később nem tért vissza, és amelynek fennmaradt kéziratát a kutatók sokáig – a közös hangnem miatt – az ismert Esz-dúr műhöz tartozó, később elvetett anyagnak vélték. Rosenblatt a mű különböző könyvtárakba került lapjait valóságos detektívmunkával illesztette össze koherens zene-művé, amely az 1990-es chicagói ősbemutatón joggal keltett óriási feltűnést.

Az egytétéles, de a hagyományos gyorslassú-gyors tételrendet megszakítás nélküli formává sűrítő darab harmóniai merészség dolgában legalábbis felér a két publikált versenyművel. Az epekedő zongorarecitatívók egy beethoveni modellt fokoznak a szélsőig, míg a bevezető timpani-szólót majd fél századdal később a fiatal Richard Straussnak kellett újra feltalálnia: ő majdnem pontosan ugyanezzel a formulával kezdte zongorára és zenekarra írott, ugyancsak egytétéles versenyművét, a BURLESKÉ-t.

Jandó Jenő és az Állami Hangversenyzenekar Lamberto Gardelli vezénylete alatt pontos, korrekt, az érzelmes kitöréseket nem eltúlzó olvasatban bocsátotta ezt a művet a közönség elé. (Zárójelben: a CD borítója világpremierként hirdeti ezt az 1991-ben megjelent felvételt; majdnem egy időben vele a hamburgi East-West Recordsnál is megjelent egy felvétel, melyen Steven Mayer zongorázik, és Vásáry Tamás vezényel.)

A másik „új” zongoraverseny, a DE PRO-

FUNDIS című „hangszeres zsolttár”, 1834-ből való, tehát a huszonhárom éves Liszt alkotása. Figyelemre méltó, hogy Liszt itt kerülte a „zongoraverseny” megjelölést, és a téma, melyet a jellegzetes liszti karaktertranszformációnak alávetett, egy zsolttárdallamon alapszik, melyet Liszt a 130. ZSOLTÁR („A mélységből kiáltok”) szövegével társított. A több mint félórás kompozíció, melyben a gregorián téma még kissé megemésztetlenül, váltig ismételt akkordmenetek formájában jelenik meg, Liszt első liturgikus inspirációjú vagy gregoriánt felhasználó műve: ez a másik stílusjegye, amely sokkal előbb tűnt fel Liszt zenéjében, mint azt korábban gondolni lehetett. Itt ismét megfigyelhetjük a kifelé forduló virtuozitás és a befelé forduló vallásos áhítat jellegzetesen liszti egymásmellettségét.

Ezúttal az ÁHZ kanadai vendégekkkel, Philip Thomson zongoraművésszel és Kerry Stratton karmesterrel működött együtt; annak ellenére, hogy a mű terjengősebb és jóval diffúzabb, mint a posztumusz zongoraverseny, az előadásnak sikerült a problematikus művet életre keltenie. A partitúra néhány kidolgozatlan részletét és a hiányzó befejezést a lemezen Michael Maxwell kanadai zeneszerző verziójában hallhatjuk; de a Németországban élő Ács József is elkészítette a maga verzióját, amelyet nemrég saját kiadásában meg is jelentetett.

Liszt zongorára és zenekarra írott művei közül még kettőt vett föl az ÁHZ-val Thomson és Stratton: Schubert WANDERER-FANTÁZIÁ-jának átíratát és a Beethoven ATHÉN ROMJAI című művének témáira írott fantáziát. Schubert művében, melynek négy tétele megszakítás nélkül játszandó, és közülük három ugyanarra a témára épül (a fennmaradó lassú tétel pedig a WANDERER című dal témájára), a liszti szonáta és versenymű prototípusát fedezhetjük fel. Így látta maga Liszt is, ezért tette hozzá a maga mértéktartásában is hatásos zenekari letétjét az ennek megfelelően átalakított schuberti zongoraszólamhoz.

A Beethoven-fantázia teljesen más jellegű kompozíció: ez szabad parafrázis az ATHÉN ROMJAI témáira, melyben a hangsúly nem annyira a konstrukción van, mint az előbbi mű esetében: itt elsősorban a virtuozitás adja a darab létjogosultságát. A zongora mellett időnként a zenekari fúvósok is szólószerep-

hez jutnak, különösen a bevezető szakaszban, ahol jó néhány, a lemezen igen szépen megoldott ilyen állást hallhatunk. Ez a szakasz még teljesen Beethoven stílusvilágán belül mozog; amikor azután a zongora átveszi a szót, hirtelen átlépünk Liszt saját világába. A híres török induló variációiban, melyek a fantázia legnagyobb részét teszik ki, élvezettel követtem a lemezen a fokozatos átmenetet a visszafogott, finom indítástól a befejezés diadalmas pompájáig.

Jandó Jenő szólóművekkel töltötte ki a posztumusz zongoraverseny mellett maradt helyet a CD-n. Liszt átíratái közül két viszonylag kevésbé ismert sorozatra esett a választása: a BUCH DER LIEDER (DALOK KÖNYVE) második kötetére, valamint a FRANZ SCHUBERT INDULÓI címen közreadott alkotásra.

Az előbbi sorozatban Liszt saját francia szövegű dalai közül írt át hatot zongorára. (Ezek az átíratok az új Liszt-összkiadás I/18-as kötetében található, vagyis nem a saját művek zongoraátíratait tartalmazó kötetek egyikében, hanem más művek társaságában.) Jandó szép hangon, bensőségesen „énekli” az „*Oh, quand je dors*” (*Ha álmod mély*) témáját, elegánsan tartja kézben a „*Comment, disaient-ils*” betoldott kádenciáit; határozott és ritmikus az „*Enfant, si j'étais roi*”-ban (*Ha én király volnék*), gyönyörű *dolce legato* hangot talál a „*S'il est un charmant gazon*” számára; hol visszafogott és sejtelmes, hol energikus a „*La tombe et la rose*”-ban. Végül a „*Gastibelza*”-boleróban az egész ciklust megkoronázza egy a balladát mélyen átérző, olykor drámai, olykor könnyed, olykor izgatott előadással.

A lemez utolsó félórájában Schubert négykezes indulóiból készített átíratok szólalnak meg: egy gyászinduló és két, gyors tempójú indulódallamokból fűzött csokor. Itt – érzésem szerint – a zene valamivel több dinamikai kontrasztot és merészebb rubatókat is elviselt volna.

Ránki Dezső és Mocsári Károly Liszt-szólamozásainak két szonáta hallható: Ránkival a H-MOLL, Mocsárral a DANTE-SZONÁTA. Ránki ezenkívül „Liszt Ferenc estéje”-nek terméséből játszik mindmáig ritkaságnak számító, habár nyomtatásban régóta hozzáférhető darabokat; a fiatal Mocsári pedig négy fontos

alaplíráról mondja el véleményét a DANTE-SZONÁTA rendkívüli érzékenységgel felvétele után. A mű közepén elhangzó Fiszdúr Andante szakaszt ritkán hallottam ennyi bensőséggel előadni, mint Mocsáritól. A mély átéléssel játszott H-MOLL BALLADA után a FUNÉRAILLES következik a lemezen: Mocsárinak, úgy érzem, személyes mondanivalója van erről a sokat játszott líráról is. A HÁROM KONCERTETŰD középső darabjában, a LA LEGGIEREZZA címűben egész más oldalról mutatkozik be Mocsári; az érzelmes nyitózakaszt követő virtuóz variációkban, melyek során az eredeti dallam és kísérete teljesen eltűnik a figurációk özönében, egy pillanatra sem téveszti szem elől a címben foglalt könnyűséget, de nem is viszi el túlságosan a könnyedség irányába. Súlytalan, de nincs híján a darab megkívánta komolyságnak. A programot záró BACH-FANTÁZIA-ban pedig megmutatkoznak Mocsári legnagyobb erényei: képes a különböző hangulatú rövid szakaszokat összefogni logikus nagyformává anélkül, hogy azok feladnák önállóságukat; a fűgában pedig az erőt és a lendületet össze tudja kapcsolni egy intelligens, ugyanakkor szívből jövő muzikalitással. (A kísérőszövegben említés esik még az ESZ-DŰR TRANSZCENDENS ETŰDRŐL, ez azonban az elkészült lemezen nem szerepel.)

Ránki Dezső lemezén a H-MOLL SZONÁTA, Liszt talán legtokéletesebb remekműve olyan darabok társaságában szólal meg, amelyek nem egy esetben éppen kísérleti jellegükkel, vázlatosságukkal hatnak. Mintha az öreg Liszthez „*hűllenek lettek (volna) a szavak*”, és előlről kezdte volna a komponálást, csodálatos dallami ötletekkel, és – közmondásosan – a XX. századot jósoló harmóniai nyelvvel, de – épp a H-MOLL SZONÁTA csúcsteljesítményével összemérve – olykor morzsáknál alig többet adva. Ránkinál ez a két Liszt-arc, a negyvenéves és a hetvenéves, néz egymással szembe. A H-MOLL SZONÁTA előadása fantasztikusan érett, mesteri produkció, de talán megkockáztatható a feltételezés, hogy a lemezhallgatók közül sokan újra meg újra a „morzsák”-hoz fogják állítani a készüléküket. A mi korunk számára, azt hiszem, különös jelentősége van ezeknek a miniatúráknak: a XX. századi zene egyik alapélménye, a ha-

gyományos formák folytathatatlansága fogalmazódik meg bennük máig ható érvénnyel.

Az UNSTERN (BALCSILLAGZAT) uniszónó témájában, amely a szonáta telt hangzatai után szinte fájón csupasznak hat, mégis benne van valami a fénykor műveinek pátoszából; a mű nagy crescendo-decrescendo ívét hallva – minden előremutatás ellenére – visszasejlik valami a H-MOLL SZONÁTA Lisztjéből, és elhiszszük, hogy „*a szalonok hőse, a weimari karmester... és az abbé ugyanaz az ember*”, ahogy a kísérőszöveg írja. Mennyi költőiség van azután a szinte csak odavetett EN RÉVE-ben (ÁLMO DOZVA), melyet nem sokkal halála előtt írt Liszt fiatal barátja, August Stradal (nem Schnabel, ahogy a CD borítója állítja) számára! Mennyit tud elmondani Liszt – és Ránki! – egy másik drágakő, a FISZ-DŰR ZONGORADARAB két partitúraoldalán, ahol a lírai alapötletet másfél perc alatt drámai kitöréssig fokozza, majd ugyanúgy ismét megnyugtítja! A kései zongoradarabok egyik leghosszabbika a LUGUBRE GONDOLA (GYÁSZGONDOLA), melyet első változatában Wagner halála előtt hat héttel írt Liszt „*baljós előérzésekkel*”, mint később bevallotta. Ezt a művét később jelentősen bővítette és átdolgozta: formai, harmóniai és tartalmi szempontból Liszt legmegdöbbentőbb művei közé tartozik. És így tovább: mennyi fér az 1881-es BÖLCSŐDAL egyszerűségébe, és milyen fenségesen ünnepélyes tud lenni az IN FESTO TRANSFIGURATIONIS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI néhány akkordja és felbontása! Az 1872-es FISZ-DŰR IMPROMPTU faktúrája még a régi Lisztre emlékeztet – igaz, ekkor még csak hatvanegy éves –, de már az 1877-es SANCTA DOROTHEA, melynek technikai követelményei távolról sem magasak, újabb meglepetéssel szolgál: egyetlen dallam, egyetlen triolás kísérőfigura elég egy speciális karakter tökéletes megformálásához.

Az utolsó négy darabbal az öreg Lisztnek egy teljesen külön világához érkezzük: amit itt bizonyos táncformák újraértelmezésével (hogy ne mondjam: kicsavarásával) elért, az példa nélkül áll nemcsak az ő, hanem bárki más életművében is. Ezekben a darabokban aztán nincs semmi vázlatosság vagy kísérleti jelleg: bennük Liszt úgy tudta kifejezni egy zenei világrend felbomlását, hogy maga

a darab nem bomlástermék, hanem tökéletesen kidolgozott kompozíció. A 4. MEFISZTÓ-VALCER, a MEFISZTÓ-POLKA és a két csárdás ritmikái aszimmetriái, végletes kromatikája megannyi fantasztikus kései reflexió a magyar rapszodiákra, mint ahogyha bartóki értelemben vett „torz”-képük lenne. A polka és az első csárdás váratlan egyszerűsége után a CSÁRDÁS OBSTINÉ (MAKACS CSÁRDÁS) groteskségében is felkorbácsoló hatású záródarabja a lemeznek.

Laki Péter

KRITIKAPÁLYÁZAT

IMA

Yochk'o Seffer: Neffesh-Music

Közreműködik: Mauricia Platon (ének),

Yochk'o Seffer (billentyűs hangszerek, szaxofonok, ének), Dominique Bertram (basszusgitár),

Manu (ütőhangszerek), a Margand-vonósnégyes:

Michèle Margand (első hegedű), Anne Mehat

(második hegedű), Françoise Douchet (brácsa),

Claudine Lasserre (cselló)

Noshé-Naïm. mNo 12 010. Párizs, 1977

Annak a körülbelül öt embernek, aki ma Magyarországon ismeri Yochk'o Seffer – azaz eredetileg Seffer József – miskolci születésű, de jelenleg párizsi illetőségű zenész nevét és munkásságát, nem kell különösebben magyaráznom, hogy miért most mutatom be egy 1977-ben készült nagylemezét. Ők ugyanis azt is tudják, hogy a magyar közönségnek a Seffer játékaival megjelent mintegy két tucat LP bármelyike az újdonság, a felfedezés erejével hatna, ha egyáltalán volna olyan szervezet vagy rádióadás, amely a nagy hazafias zászlólobogtatás mellett a magyar kultúra, a magyar zene igazi képviselőinek is teret kívánna adni megismertetésük érdekében. Az a néhány ember viszont azt is tudja, hogy a tömegkommunikációs agyártalom által megfertőzött magyar közönség finoman szólva is bűnösen közönyös a kulturális értékeket hordozó, avagy annak kikiáltott alkotások

íránt. E réteg egy része – valljuk be! – jogosan hangoztatja fenntartásait, mivel még él benne az előző rendszer közepszerű alkotásokat felsőfokú jelzőkbe bugyoláló kultúrpolitikájának emléke, ezért mindent gyanús-ként kezel. Más részük viszont egyszerűen „csak élni” akar – avagy minél nagyobb tételben hanglemezt, kazettát, videót eladni –, tehát ők sem művészeti életünk eredeti alkotóit keresik; már csak a divat okán sem, mivel a fejlettebb gazdaságú államok kultúrsejtemete mellett senkinek sem érdeke valamilyen egyéb, nem a nagy világcégek által kiadott művészeti termék léte. Ennyi bevezetés után talán látszik az is, hogy Yochk'o Seffer *Neffesh-Music* zenekarának a francia Noshé-Naïm kiadónál megjelent IMA című albumáról szóló híradásomban mindössze egy dolog vezet: az, hogy egy hangzásában eredeti és magyar, gondolkodásában nagy formátumú alkotó lemezének a bemutatásával megvívjam a magam szélmalomharcát a magyar zenei ízlésre rátelepült közönyel és üzleti szemlélettel.

A hatvanas évek végének Magyarországot elhagyó Seffer József aránylag hamar, még a hetvenes évek legelején tevékenyen bekapcsolódott a francia zenei életbe. Első felvételeit a progresszív rak (rock) és dzsezzrak (jazz-rock) aranycsapatában, a *Magmában* készítette. Művészete ekkor még a beolvadást tűzte ki célul, azaz megpróbált franciává válni. Néhány év után rá kellett jönnie, hogy ez sem művészileg, sem emberileg nem lehetséges. Ekkortól készült lemezein elkezdett magyar témákat játszani, illetve lemezei magyar nyelvű címeivel is hirdette másságát. Olyan lemezek, illetve számok mellé pedig, mint a *MAGYAR LÓ*, az *IMA*, a *CIFRA*, a *LÁRMA*, az *ŐSGYÖKÉR*, a *BÉLA BÁCSI EMLÉKÉRE*, a *BUNKÓS* – bátor ember! – nem mellékelt francia nyelvű címfordítást! Második zenei korszakának szólófellépései és lemeze után – melyen egyedül játszott szaxofonokon, zongorán, kamukán, továbbá énekelt – Seffer megalapította *Neffesh-Music* zenekarát, mellyel három nagylemezt és tucatnyi fellépést produkált. A következő, *CHROMOPHONIE* (SZÍNHANGZÁS) néven megvalósított művészi gondolkodásmódja további három albumot és újabb koncerteket eredményezett. E zenei korszakaiban Seffer tulajdonképpen a dzsezzzene határait tágitva eljutott a kortárs zenei törekvésekig,

Bartók zenei világához, illetve beolvasztotta kifejezőeszközei közé a magyar népzeneét is. Egyéb zenekaraiban játszott nemzetközibb hangzású és kevésbé elvont zenéivel viszont elérte azt, hogy mára Franciaország egyik legnépszerűbb „alternatív” zenésze lett. E zenekari: a *Perception* (három nagylemez), a *Speed Limit* (két album) és a *Zao* (három LP) zenéje „természetesen” ugyanolyan ismeretlen maradt nálunk, mint „magyarabb” alkotásai.

A *Neffesh-Music* zenekar magját Seffer (szaxofonok, billentyűs hangszerek, ének) mellett a *Margand-vonósnégyes* adja (Michèle Margand, Anne Mehat, Françoise Douchet, Claudine Lasserre). Rajtuk kívül az egyes lemezek basszusgitáros, ütőhangszeres és énekes is szerepelt. Talán először a név eredetét tisztázandó, Seffer idézem: „*Neffesh, ez az állati lélek, ami a földön, az utcán tapogatózik, ami még nem érte el a tudatost, és »Rauch«-sá válik a környezet szférája, a legteljesebb képzelet, a »Nesh Hama« eléréséhez. Ez egy kicsit olyan, mint a keresztény Szentháromság. Neffesh music számomra az igazi gyökereim megtalálása, »népszerűsíteni« Bartók Béla, a hiteles magyar zeneszerző szellemét. Ennek értelmében dolgozni, ami a népi hagyomány helyreállítására.*”

E meghatározás, bár kabalisztikai gyökerezettségű, számunkra talán eléggé racionális is ahhoz, hogy megértsük Seffer művészetének néhány vonását. Michel Paquié-vel folytatott beszélgetésében van még egy rész, amelyet érdemes most megismernünk: „*Sokáig gondolkodtam, hogyan lehetséges összeolvasztani hazám muzsikáját, az elektroakusztikus zenét és a dzsezérzést. Természetesen dzsezzenész vagyok, de tanulmányoztam Schönberget és a szeriális zenét is. Szintézist próbálok teremteni a különböző irányzatokból... Több mint tíz évet dolgoztam ez irányban francia zenészekkel a Zaóban és a Neffesh-Musicban; és eközben mindig hű akartam maradni a magyar zene útjához.*”

E hosszú bevezetés után ismerkedjünk meg a *Neffesh-Music* második, IMA című lemezével, melyen Seffer és a Margand-négyes mellett Manu játszik ütőhangszereken, Dominique Bertram basszusgitározik és – egy számban vendégként – Mauricia Platon énekel. A lemez első oldalát a mintegy húszperces hosszúságú IMA tölti ki. Furcsa, lassú tempójú darab, melynek első tizennégy percében

az ütemek és periódusok felett átnyúló, longa, maxima hosszúságú, oldalról középre befurakodó, egyetlenegy hangon megszólaló basszusszaxofonok túlkölései felett először az énektémát hallhatjuk, amely többszörösen rájátszva legalább hatszólamú kánonná alakul. A kánon alatt időnként egy-egy basszhang is megjelenik, illetve altszaxofon-rögtönzés hallható. A feszültség fokozódásával az altszaxofon – szoprano- és szopránszaxofon-futamokkal megőrjítve – is elkezd énekelni, édes-bús paraszti dallamát az énekszólamok improvizációja az orgonapontként megszólaló szintetizátor kíséretével, elektromosan modulált ütőhangszerhangokkal fűszerezve követi.

A szám ritmusrészlegjátékkal is megerősített második részében (mindössze két perc) tulajdonképpen az eddigi, kissé örült, de végül is tisztán intonált zene a rakos (rockos) ritmusmenet mellett hamis és diszsonáns lett. Ezt a hamisságát megtartva a harmadik rész – a ritmus elhagyásával és a túlkölős első rész visszatérésére – mindezt kiegészíti elektromosan gerjesztett, torzított hangokkal, basszusgitár- és szopránszaxofon-improvizációval.

Műfajilag talán élő-elektroakusztikus (kamarazene, amit hallunk, némi dzsezes, a második részben rakos hatással, és valami olyan mély magányosság érzésével, mint amelyet Bartók KÉKSZAKÁLLÚ-jában érezhetünk a mű utolsó néhány szavánál („*És mindég is éjjel lesz már... éjjel... éjjel...*”). Csak még Bartók hőse egyedül marad, itt az „embert” a hangok orgiája fojtja meg, nyeli el.

„*Elindultam szép hazámbul, drága kis Magyarországbul. / Visszanéztem felutambul, szememből a könny kicsordul*” – zengi lelkem a magyar népdalt az OFEK című darab két lassú szakasza altszaxofon/ének uniszónójával együtt. E bevezetést egy gyorsabb, szabályos ritmusrészlegjatekot bemutató rész követ, melyben hallható altszaxofon-, illetve vonósnégyes-improvizáció (!) is. Hangulatos az ütőhangszeres xilofonjátéka. A kellemes zenekari betétek és a néhol sodró tempó ellenére a dzsezrak stílusú darab – elsősorban a nem eléggé határozott dallamvonalú második téma miatt – nem áll össze igazi kompozícióvá.

A harmadik szám, azaz lemez utolsó tizenkét perce előtt annak, aki még nem ismeri,

javaslom meghallgatásra Bartók Béla IV. VONÓSNÉGYES-ének V. tételét. Az energikusan felrakott akkordokból, „barbár” futamokból, rövid motívumokból felépített tétel zenéje ugyanis olyannyira rokon érzélemvilágot tükröz a Seffer-lemez NOCE CHIMIQUE (VEGYI NÁSZ) című darabjával, hogy e tétel közepének kiállításai után a Seffer-darab vonósnégyesen elhangzó része szinte a Bartók-mű szerves folytatásaként hangzik. (Én magnón összevágva is kipróbáltam!) Mindezek után mégis ki kell ábrándítanom azokat az olvasóimat, akik valamiféle kamarazenét várnak a lemez utolsó számaként. Amit hallunk, valami egészen ördögi dzsezrak, amelyben Seffer József logikus szerkesztéssel szerves egységgé tudta komponálni a páratlan ritmusú, népies főtémát a rak, a dzsez és a kortársi kamarazene elemeivel. Maga a mű stílus- és ritmus-tanulmány, melyben az 1/8-tól a 17/8-ig mindenféle ütemelosztás előfordul, bár maga a főtéma 11 és 13 hangból álló, 7/8 és 8/8-os tagolású motívumokból álló két sor. A szignálszerűen, három hangmagasságból felépített téma a fejlesztések során nem veszti el karakterét: előbb osztinátóként, 7/8-os metrumokban vonul végig a melléktémaként megjelenő ének/billentyűs hangszer lassú tempójú uniszónója, illetve a szabadosi* mélységű zongora- és a dobimprovizáció alatt, majd a ritmusjáték másodlagossá válásával a zongora/hegedű-rögtönzésnek képez alapot. Mikorra a vonósnégyes magára marad, az alapütketés teljesen feloldódik a főtéma atomjaira hullott mikrofelépítményeiben, illetve a szignálmotívumok különféle metrumú megjelenéseiben.

Ekkor következik be az a pillanat, amikor a művet a kialakult logika szerint már nem lehet folytatni. A zaklatott, páratlan metrumot páros váltja fel, és pergő dzsezrakalapra megjelenik a második (mellék)témával rokon, fényes tónusú, magyaros szoprán saxofontéma (ének kísérettel ellenpontozva). Ritmusváltások, az eredeti páratlan osztású té-

* Szabados György magyar zongorista, zeneszerző, a magyar zeneélet egyik legeredetibb személyisége. Szabadosi mélységűnek nevezem azt a zenét, melyben a bartóki humánus és zenei színvonal a dzsz-rögtönzések erőteljességével, személyességgel mellett nagy érzelmi mélységgel párosulva jelenik meg.

ma felelevenítése után basszusimprovizáció, majd egy magyar párostánc-idézetet követően a darab első témája már 6/8-os ütemekben, lassabb tempóban, basszusgitár/ének uniszónóján zárja a művet.

Túlzás lenne azt állítanom, hogy nem hallottam még ennél jobb darabot. Az viszont tény, hogy ennél összetettebb, tömörebb tizenkét percet, ilyen logikus zenei fejlesztéssel kialakuló, összetettségében is tiszta vonalvezetésű számot a dzsez műfajában ritkán lehet hallani.

Fárasztó végigülni a lemezt. Fárasztó, mert nem hagy elmerülni akusztikus hullámaiba. Seffer nem hajlandó elringatni minket, hanem daccal a pofánkba vágja: „Itt vagyok! ember vagyok! magyar vagyok!... és mindezek ellenére még élek, és... hiszek!”

Hát kell ennél több nekünk, itt, most?

Libisch Károly

KRITIKAPÁLYÁZAT

A TÚLÉLÉS MUZSIKÁJA

*Robert Wyatt: Rock Bottom
Virgin Records, Virgin V 2017, 1974*

Egy évvel ezelőtt, a demokrácia vívmányaként nálunk is fogható Music Television adásában immár a hosszú hajú, nagy szakállú, ötvenes éveiehez közeledő Robert Wyatt¹ láthattuk a magyarországi tévéképernyőkön, amint éppen életéről, munkásságáról beszélve bemutatta új, DONDESTAN² című nagylemezét.

Wyatt az 1960-as években a Wild Flower és a Soft Machine együttesben beatzenészként kezdett, később Kevin Ayers, Carla Bley, Lindsay Cooper, Chris Cutler, Lol Coxhill, Brian Eno, Fred Frith, Tim Hodgkinson és mások zenei törekvéseiben vett részt, mára pedig többé-kevésbé magányos multiinstrumentalista alkotóvá avanszált, s így készíti a kommunista dalokat feldolgozó NOTHING CAN STOP US (SEMMI SEM ÁLLÍTHAT MEG MIN-

KET), OLD ROTTENHAT (VÉN ROHADTKALAP), SHIPBUILDING (HAJÓÉPÍTÉS) és más albumait.

1973-as kórházi tartózkodása alatt komponálta ROCK BOTTOM (LEGALUL) című alkotását, mely azóta sok kortárs, ún. *no wave*³ zenész fontos kiindulópontjává vált, s amely, akár csak e művészeti áramlat, zenetörténeti érdekessége ellenére hazánkban meglehetősen ismeretlen.

A no wave zene számára nem létezik egy mástól elkülönítetten komolyzene, könnyűzene, népzene stb. Egyszerre kísérletezik a dzsesszel, a rockkal és a komolyzenével. A no wave alkotások többnyire műfajokba besorolhatatlanok: hol a modern opera keveredik a countryval, hol az angol vagy a néger folkzene a punkkal, a dzsesszel, hol pedig a szimfónia a rappel vagy a beattal. Az irányzat nem ismer határokat: így képes a világon létező összes muzsikából újat teremteni azáltal, hogy az ember zenéhez viszonyulásának a világban fellelhető etnikai, földrajzi és társadalmi szintekre bomlott rituális és zenészi alapállásából teljes szintézist kíván létrehozni. Mindenképp a lehető leglényegesebb formálóerőket próbálja egy új eklektizmus jegyében minél tökéletesebbé szervezni.

A Wyatt-életműben kitüntetett helyet kapott a ROCK BOTTOM című alkotás, nem pusztán azért a biográfiai mozzanattért, mert szerzőnk egy baleset következtében megbénult, s tolösékbe kényszerült, amely miatt ütőhangszeresi és énekesi tevékenységét újra kellett értelmeznie, hanem azért is, mert e közel negyvenperces mű tükrözi azt a szemléletváltást, mely 1973-tól jellemző Robert Wyatt muzsikájára.

Most megkíséreljük röviden vázolni a ROCK BOTTOM című zenemű jelentőségét, amelyről úgy látjuk, Wyatt egész eddigi munkásságával együtt (és a no wave zene hazai köztudatba emelésével) gazdagíthatná zenei életünket.

Először röviden bemutatjuk néhány karakterisztikus vonás kiemelésével a mű zenei szerkezetét, majd az ehhez kapcsolódó nyelvi-szövegtartalmi jegyeket vesszük sorra, remélve, hogy feltárul e szokatlan zenei világ néhány problematikus pontja.

Mind zeneileg, mind szövegét tekintve olyan művel állunk szemben, amely a tragikus sorsú művész felfokozott intenzitású élet-

és halálközeli élményeit igyekszik néhol cinikus-ironikus, néhol szürreális-metaforikus módon megragadni egy alapjában vége egyszerű keretbe helyezve mindezt: a wyatti zene sémája nem más, mint a *slágerzenei formák „teletűzdelése” disszonanciákkal (sic!)*.

Leginkább négy zenei műfaj hatása mutatható ki a ROCK BOTTOM-ban: az angol népzeneé, a hatvanas évek beatjéé, az 1968–1972 közötti dzsesszrocké, a kortárs komolyzene „avantgárd” törekvéseié. Nyilvánvaló, ez a felosztás meglehetősen elnagyolt, ám ennek segítségével válik csak áttetszőbbé a lemez szerkezete.

Fontos motivációja a komolyzenei *neotonalitás*; észrevehetjük, hogy az egyes darabokon belül több hangnem tonális vonzása érvényesül, s a szeriális zenével ellentétben újra lényeges lesz az *akkordtechnika* (ennek alkalmazása Robert Wyatt könnyűzenei múltjára is visszavezethető, így nem csak erre a dalciklusára jellemző). Ez nem mindig tiszta hármashangzatokban valósul meg, hanem gyakorta *hangstruktúrákat* hallunk, melyek nem válnak a klasszikus értelemben vett akkorddá: például a zongoraszólamban megjelenő struktúra úgy kap állandóan más-más értelmet, hogy Wyatt az előzőktől eltérő dallamokat játszik fölé. Az ismétlés így megmarad, de a muzsika ettől az egyszerű, ám mégis hatásos ötlettől színessé válik. Wyattnál az ismételt részek sosem térnek vissza azonos formában: a SEA SONG (TENDERDAL) esetében akkordbontással indít (f-moll, desz-moll, asz-moll, esz-moll hangzatokkal), majd a „B” részben úgy tér vissza, hogy egyben megüti már az akkordot, később a „C” részben pedig az akkordokra kórushangzást épít.

A LITTLE RED RIDING-HOOD HIT THE ROAD (PIROSKA ÚTRA KEL) hallgatásakor észrevehetjük, hogy a darab elején egy g-moll akkordra f-e-d-f dallamot játszik, amely sokáig ismétlődik, s a későbbiekben is csak egyetlen D-dúr akkord leütésével teremt meg a feszültséget (az énekszólam is ekkor lép be).

Az ALIFE című kompozíciónál tapasztalható *szekvenciaisméltés* kapcsán egy jellegzetes Robert Wyatt-i stíluselemet láthatunk: egy ütem b-moll akkordot egy esz-moll akkord nagyszexttel követ, majd egy F dominánszeptim-akkord, utána egy b-moll/gesz következik.⁴

Tonikai vonzásában az F dominánsszeptim-akkord b-mollra oldódik, ezért nem lehet a hármashangzat Gesz-dúr akkord nagyszep-timmel. A gesz hanggal az oldás nem lesz autentikus, feszültség jön létre, melyet a következő szekvenciaperiódusban egy b-mollal fog feloldani.

Ugyanakkor például egy egyszerű f-moll akkord is a legkülönbözőbb töltőhangokkal (d-vel, b-vel stb.) együtt szól, így sokszor már nem a tiszta akkordot halljuk, hanem az külön zenei színesítőelemmé nő az énekhang vagy a szólóhangszerek jobb kiemelésére.

Másrészt viszont gyakran hallunk Wyatt zenéjében *szekundúrlődást*, amely egymástól kisszekund, illetve nagyszekund távolságra lévő hangok egyidejű megszólaltatása. Ez okozza azt is, hogy Wyatt egyszerűbb harmóniakra épülő zenéje diszsonánssá lesz.

Visszatérve az előbb bemutatott ALIFE-példára, ott a dzsesszrock hatás is tetten érhető: az ismétlés mellett ebben a műfajban megszokott akkordfordításokkal találkozunk. Ez a gyakorlat nem áll messze Wyatt-tól. A Soft Machine zenekarban és a Matching Mole kvintettben (a kifejezés a soft machine szókapcsolat franciára fordított alakjának hangzashasonlóságon alapuló „visszaangolositásából” ered – így válik a „lány gép” „vakondpárrá”),⁵ valamint Don „Sugarcane” Harris, Jean-Luc Ponty, Terje Rypdal, Keith Tippett és az általa vezetett, közel ötven tagot számláló Centipede (Százlábú) (!) nevű big band „oldalán” ütőhangszeresként korábban, kb. négy-öt éven át részt vett ilyen munkákban, sőt 1971-ben, a berlini *New Violin Summit* fesztiválján is fellépett, ahol a „kritikusok” szerint az ő szereplése (és zenésztársaié is) legalább akkora élmény volt, mint a szintén ott játszó Miles Davisé.

Ugyanezt mondhatjuk kortárs komolyzenei indíttatásáról is. A JOHN CAGE AND JAN STEELE: VOICES AND INSTRUMENTS (HANGOK ÉS HANGSZEREK) című lemezen, mint Cage muzsikájának kitűnő előadója vett részt. Ugyanígy hallható a kortárs zene felé kacsingató Wyatt a Henry Cowell, Bartók, Schönberg, Messiaen nyomdokain haladó Henry Cow-zenekar lemezein, valamint Michael Mantler művein. Mantler vokális kompozíciói Edward Gorey tusrajzos-limerickes morbid sztorijait, Harold Pinter egyfelvonását,

Samuel Beckett, Ernst Meister és Philippe Soupault halálciklusait dolgozzák fel.

Természetesen nem feledkezhetünk meg a beat inspirációjáról sem; nem véletlenül egyszerre komponista és előadó Robert Wyatt. Eleinte még a Soft Machine zenekarral, azaz, ahogy őket a hatásvadász popkultúra ideológusai emlegették, a „futurista Beatles”-szel, slágerlistás felvételeket készített. Az 1967-es THAT'S HOW MUCH I NEED YOU NOW (HOGY Mennyire AKARLAK MOST TÉGED), a SHE'S GONE (MEGY A LÁNY) vagy a MEMORIES (EMLÉKEK) mind-mind a téma-refrén háromszoros ismételtetésében kimerülő, igazi „tinédzserszív-szaggató” popszámok voltak (a MEMORIES című dalt közvetlenül a ROCK BOTTOM után, elmélyültebben újra feldolgozta Wyatt).

A ROCK BOTTOM beathatásai a 3/4-es és a 4/4-es löktetésű metrum jelenlétében ragadhatók meg. Nincsenek 5/4-es, 7/4-es és változó ütemek; ezzel szemben a ritmushangszereket és a basszusgitárt a beatre nem jellemző visszafogottsággal kezeli Wyatt, és sok esetben primitív is teszi azt. A SEA SONG esetében például a 4/4-en belül csak az 1-et és a 3-at üti meg, a LITTLE RED ROBIN HOOD HIT THE ROAD-nál szinte „avantgárd dzsessz-szig” viszi a „ritmusvesztő” dobolás technikáját, a Mike Oldfield által előadott gitárszólam alatt a ritmus színezőfunkciójává egyszerűsödik, az ALIFE esetében az énekhang használja metrumként. Ezt az utóbbi módszert, ti. az énekhang metrumként való alkalmazását már az 1971-ben készült, egy nap alatt rögzített THE END OF AN EAR (EGY FÜL VÉGE) című lemezének Gil Evans-átdolgozásában hallhatták dzsesszérzékeny füleink. Mint azt az imént jeleztük, az ALIFE című dalban az alife szó halk ismételtetése adja a 3/4-es ütemet, melyre a finoman, melodikusan improvizáló basszusgitárszólam és az erre „felelgető” szintetizátor hangjai épülnek (e darab egyébként felidéri az intenzív osztályon a betegek kapcsolt gépek zakatolását is). Az A LAST STRAW (EGY UTOLSÓ SZALMASZÁL) hallgatásakor pedig azt vehetjük észre, hogy lány cintányérajáték hozza az alaplücketést, és csupán a rocky bottom szavak után szól dinamikusan a pergődob, ám az is csak egy fél ütem erejéig, erősítve bennünk a „hegyre föl, völgybe le” utazás képzetét.

Itt tűnik ki, hogy az egyébként *kötött slágerforma* a maga kifinomultan kezelt disszonanciáival mennyire *alkalmas egy képzettársításos-metaforikus zene létrehozására*: ime, az auditív séma így alakul vizuális muzsikává!

Ezt erősítik az azonos alapú moll-dúr váltások is – elég, ha a LITTLE RED RIDING-HOOD HIT THE ROAD-ra vagy az ALIFIB-re gondolunk –, melyek a legegyszerűbben úgy értelmezhetők, hogy *egy zártabb struktúra szabadabbá, nyitottabbá lesz*.⁶

Mennyire egyszerű mindez, talán ezért is annyira meghökkentő!

E szokatlan egyszerűséget csak fokozza, ha a ROCK BOTTOM-ot, mint vokális muzsikát vizsgáljuk tovább.

Az A LAST STRAW énekszólamában a k, g, t hangokat az angol irodalmi nyelv hangtani szabályaitól eltérően lágyan ejti Wyatt, kivéve a rocky bottom szintagmában. Emellett szokatlanul nyitott magánhangzókat és diftongusokat ejt, mintegy önironikusan rájátszva veleszületett beszédhibájára, selypítésére.

Az ALIFE és az ALIFIB című dalokban (mindkettőben ugyanaz, a dadaizmust idéző, az angol nyelvből formált, csak itt-ott értelmes halandszanyelv hallható), melyeknek ugyan megegyező a tartalmuk, ám először énekelt, majd a schönbergi énekbeszédre utaló modorban ismételt a szövegük, egy olyan, a szerző feleségéhez intézett szerelmes vers szólal meg zenei kísérettel, amit személyességéhez méltón csak dadogva lehet közléssé tenni.

Magas és fátyolos énekhangját Wyatt nem csupán ezzel teszi még bizarrabbá, hanem azal is, hogy önkényesen elharapja a szövegeket. Énekhangjában, akár csak zenéjének egészében, a szagatott ritmizációt (és itt-ott a recitálást) alkalmazza. Stílusának ezek az elemei valószínűleg a modern zene befolyására utalnak. Ehhez járul még bizonytalan intonációja, melynek hatására amúgy is érzékeny, „fáradt” énekletést hamisnak halljuk. Másutt a szövegeket visszafelé éneklí (a LITTLE RED RIDING-HOOD HIT THE ROAD középrészében már az összes szólam is visszafelé szól!), ez később Fred Frith Art Bears nevű no wave zenekaránál válik uralkodóvá.

Különleges magas hangját (sőt a beatből örökölt fejhangját, amit ott csak többszólamú vokáloknál használtak) a zeneanyag végén a hegedű skótdudát idéző, népzeneire utaló ré-

szében Ivor Cutler basszus énekbeszéde el-
lenpontozza.

A wyatti énekhang így a hangszerek „felett” szólhat, de felidézhet hangszereket is (az A LAST STRAW B részében trombitautánzóként hallhatjuk), de ennél absztraktabb felhasználásával is találkozunk: a nyökögésig fájdalomossá torzul, nyomokban emlékeztetve a beat „ye-ye-ye” kliséjére. Ez a beathang keveredik aztán a kortárs zene énekstílusával. A dzsesszkritikusok nem véletlenül hasonlították Wyatt hangját Cathy Berberianéhoz, ugyanúgy, ahogy a „popszakértők” például Peter Gabrieléhez.⁷ A fátyolos, magas, rekedtes, néhol éles hang valóban úgy tűnik, mintha nem nő vagy férfi torkából törne fel, inkább azt érezhetjük, hogy egy ősidőktől itt ragadt androgün játszik velünk. Az androgün személyiség, úgy is fogalmazhatunk, Robert Wyatt szubegója. Ivor Cutler férfias-mély hangja és a szintén megszólaló Alfreda Benge (beceneve Alfie, az ő nevével játszik el az Alife, Alifib szavakban) női hangja között a mítikus kapocs. Ez a hang Wyatt természetes adottsága, de csak tolószekbe kényszerülése után kezdte ennyire túlfinomultan használni.

A hangszeres muzsika, a dalszövegek tartalmi és nyelvi-jelentésbeli hangulata mutatja ezt annak ellenére, hogy a ROCK BOTTOM-hoz a szerző nem mellékelte sem szövegkönyvet, sem partitúrát. Célozva arra, hogy e sajátos nyelvet kizárólag hallgatás útján engedjük magunkhoz! A LITTLE RED RIDING-HOOD HIT THE ROAD Piroska-meséjének zagva mondatai, a SEA SONG kifejezései, gondolatai („*jobban szeretlek este, mikor iszol, de nem tudok veled mit kezdeni reggel, amikor itt lenne az ideje, hogy egy időre emberré válj*” stb.), az A LAST STRAW strófái a hegyekről és a rock bottom-mélységekről, a dadaista szerelmi vallomásokon át egészen a nyelvileg kifejezhetetlen állapotokig és hangulatokig emelik mindent átfogóvá az élet tragédiáját.

A dalszövegek egy kábítószeres, tudattágult állteljességet ütköztetnek a partikuláris valósággal, ebből fakad a wyatti zene elégikus melankóliája, mely semmiképpen nem azonos egy hamis, „pszichedelikus”⁸ látásmóddal: a ROCK BOTTOM-ban a drámai valóság fölé emelkedésről és a korlátokról, a nyomoréklét terhéről van szó.

A túlélés így lehetséges.

Jegyzetek

1. A közeljövőben jelenik meg külföldön Mike Kelly kanadai szerző monográfiája, a WRONG MOVEMENTS (ROSSZ MOZDULATOK), az első kimerítőbb munka Robert Wyattról. A publikáló könyvkiadó neve még ismeretlen.
2. Robert Wyatt szóalkotása olyan országok megnevezésére (Kurdisztán, Palesztina), melyek ma nem szuverén államok.
3. Az irányzat elnevezése James „Blood” Ullmer amerikai néger gitárosról ered. A szakirodalom tőle vette át a terminológiát. Szinonim megnevezések még: noise scene, populáris avantgárd zene.
4. Itt ugyan az akkord tetején felcsendül egy tiszta harmónia, de a basszusban megszólaló gesz hang nem illik az akkordba.
5. A zenekar második, 1972-es, közvetlenül a ROCK BOTTOM előtt kiadott nagylemezének a címe: LITTLE RED RECORD (KICSI VÖRÖS LEMEZ). Erre a zenei előzményre utalnak a LITTLE RED RIDING-HOOD HIT THE ROAD és a LITTLE RED ROBIN HOOD HIT THE ROAD (KICSI VÖRÖS ROBIN HOOD ÚTRA KEL) című dalok. Mindkét kompozíció bemutatandó zeneanyagunk első, illetve második részének kitüntetett, utolsó helyén áll. Másrészt a lemezborítók vakondábrázolása is a Matching Mole nevéhez köthető. Egészen a RUTH IS STRANGER THAN RICHARD-ig (RUTH FURCSÁBB, MINT RICHARD), 1975-ös albumáig látható, ahol már a Wyatt-alteregő vakondnak csak a tőrása és az abba leereszkedő létra jelenik meg, mutatva, hogy ő már rég „legalul”, a föld alatti sötétségben él, legalább annyira, mint a ROCK BOTTOM-lemezborító kék kontúrú vakondja.
6. Semmi esetre sem akarjuk azt állítani, hogy itt egyszerűbb, például egy konkrétan a-moll/A-dúr váltásként jellemezhető folyamat megy végbe. Itt olyan jellegű zenei esemény történik, amely segítségével könnyen asszociálunk a leírt zártság-nyitottság irányra.
7. Wyatt Gabriel BIKÓ-ját az 1984-es WORK IN PROGRESS (MUNKA ALATT ÁLLÓ MŰ) című lemezén ültette át többszólamú-több hangszínű vokális zenévé, ahol minden szólamot ő maga énekel.
8. A korabeli „kábitószeres rockzene” során kialakult terminológia. A pszichedelikus rockzenészek szerzeményei a kábitószer hatása alatt születtek és adattak elő. Később a kifejezés átragadt az ún. *progresszív* rockzenére is.

Sóris Zsolt

LEVELEK EGY IFJÚ KÖLTŐHÖZ

A folyóirat-szerkesztés nagyobbik része „éjszakai” – az olvasó nem láthatja. A minden beküldött kézírathoz hozzáfűzött – néha csak egymondatos, néha viszont többoldalas – kommentárok, a minden hétfői, gyakran igencsak szenvedélyes viták, a felkérő, a javításra, újragondolásra felszólító, illetve visszaküldő levelek. Hétről hétre írunk (többek között) pályakezdő költőknek és íróknak. S mivel a modern kultúra egyik legfőbb műsója a kétely, a bizonytalanság, újra meg újra fölmerül: mi az, ami mondható e levelekben?

Arra gondoltunk, megtanácskozuk ezt a kérdést pályatársainkkal. Szemünk előtt Rainer Maria Rilke LEVELEK EGY IFJÚ KÖLTŐHÖZ című írása lebegett. A tíz levélből az elsőt, a legáltalánosabb érdekűt, megküldtük számos írónak és költőnek (s most – harminckét év után először – emlékeztetőül újra közreadjuk). Megkértük őket: írának levelet egy ifjú költőhöz. Azt reméltük, hogy beszédmódok lehetőségei rajzolódnak majd ki, a megszólítottak párbeszédre lépnek egy képzeletbeli vagy valóságos pályakezdővel, a kilencven évvel ezelőtti párbeszéd résztvevőivel, és velünk, a *Holmi* szerkesztőivel. Fölsejlik egy új magyar ars poetica, pontosabban új ars poetica sejlének föl.

Korántsem válaszolt mindenké; nem is vártuk ezt. Bizonyára volt, akinek egyszerűen nem fért bele a programjába a válasz, volt, aki nem tartotta ösztönzőnek ötletünket (bár – mint olvasóink látni fogják – ennek indoklását is örömmel közöljük), volt, aki nem gondol jó szívvvel folyóiratunkra, s végül lehetnek akár jelentős írók is, akik vagy nem állnak sem képzeletbeli, sem valóságos kapcsolatban utódaikkal, vagy csak egyszerűen nem szeretnek fogalmi nyelven megszólalni.

Köszönet azoknak, akik válaszoltak. E számunk levelezési rovatában elkezdjük írásaik közreadását, ám legalább fél évbe telik, amíg mindegyik feleletre sor kerül.

A szerkesztők

LEVÉL EGY IFJÚ KÖLTŐHÖZ

Szabó Ede fordítása

Párizs, 1903. február 17.

Igen tisztelt Uram, csak néhány nappal ezelőtt ért el hozzám levele.* Köszönöm ezt a nagy és jóleső bizalmat. Többet aligha tehetek. Nem boncolgathatom verseinek jellegét; tőlem ugyanis minden bíráló szándék a lehető legtávolabb áll. Közel férkőzni egy műalkotáshoz a kritika szavaival jóformán nem is lehet: ebből mindig többé-kevésbé szerencsés félreértések adódnak. A dolgokat nem ragadhatjuk meg annyira, s ki sem mondhatjuk úgy, ahogy azt többnyire el szeretnék hitetni róluk; az események java része elmondhatatlan, olyan térben játszódik le, ahová a szó még soha el nem ért, s mindennél kimondhatatlanabban a műrecek, e titokzatos tényezők, mert míg a mi életünk elmúlik, az övék maradandó.

Amikor előrebocsátom ezt a megjegyzést, hadd mondjam el azt is Önnek, hogy versei nem mutatnak önálló jelleget, inkább csak burkolt és csöndes hajlamot a személyes lírához. Ezt leghatározottabban a LELKEM című utolsó versében érzem. Ebben már valami sajátos keresi a maga hangját és dallamát. És a LEOPARDIHOZ írt szép költeményben talán némi rokon érzés bontakozik ki e nagy, magányos költő iránt. Ennek ellenére ezek a versek nem számítanak, önmagukban még nem állnak meg, az utolsó és a Leopardihoz írt sem. Szívélyes kísérőlevele hozzásegít, hogy megmagyarázhasak néhány hiányosságot, amelyet már versei olvasása közben is éreztem, de néven nevezni nem tudtam.

Azt kérdezte, jök-e versei. Tőlem kérdi. Előzőleg másoktól tudakolta. Folyóiratoknak küldözgeti verseit. Összehasonlítja őket más költeményekkel, és nyugtalan, ha egyik-másik szerkesztőség visszautasítja kísérleteit. Nos (mivel megengedte, hogy tanácsot adjak), én arra kérem: hagyja abba mindezt. Ön kifelé tekint, s most legelőször is éppen

ezt nem szabad tennie. Senkitől sem kaphat tanácsot és gyámolítást, senkitől. Nem segít, csak egyetlenegy eszköz. Mélyedjen önmagába. Kutassa ki azt az okot, ami írásra készíti; vizsgálja meg, gyökerei vajon a szíve legmélyébe nyúlnak-e, valljon róla önmagának, hogy belehalna-e, ha nem írhatna. Ez a legfontosabb: kérdezze meg éjszakája legcsöndesebb órájában: *kell*, hogy írjak? Ásson le szívébe mélyről jövő feleletért. S ha ez igenlőn hangoznék, ha úgy találkozhata szembe ezzel a komoly kérdéssel, hogy erős és egyszerű „*írom kell*” lenne a válasz, akkor alakítsa életét e szükségszerűség szerint; életének még legközömbösebb, legjelentéktelenebb órája is e kényszer jele és bizonyosága legyen. Azután közeledjék a természethez. Kísérelje meg legelső emberként mondani el, amit lát, átél, szeret és elveszít. Ne írjon szerelmes verseket; kerülje eleinte a túlságosan ismert és szokásos formákat: ezek a legnehezebbek, mert abban, amiben jó, sőt részint kitűnő hagyományok tömege maradt ránk, egyénit csak nagy, kiérlelt erővel nyújthatunk. Az általános motívumoktól éppen ezért meneküljön azokhoz, amelyeket saját mindennapi élete kínál; írja le szomorúságát, vágyait, futó gondolatait, hitét valami szépben – ábrázolja mindezt bensőséges, halk, alázatos őszinteséggel, s önmaga kifejezésére használja fel környezetének tárgyait, álmképeket vagy emlékeit. Ne hétköznapijait vádolja, ha szegényesnek látszanak; okolja saját magát, mondja inkább, hogy nagy gazdagságuk előváráslásához nem eléggé költő; mert az alkotó számára nem létezhet szegénység vagy közömbös, sivár hely. És még ha bőrtönben ülne is, ha érzékszerveihez a cellafalon át a világ semmiféle zaja sem hatolhatna el – nem volna-e akkor is ott a gyermekora, ez a drága, királyi gazdagság, emlékeinek e kincseskamrája? Fordítsa ebbe az irányba figyelmét. Próbálja meg e távoli múlt elsüllyedt csodáinak kiemelését; személyisége így megszilárdul, magánya kitágul, és derengő otthonná válik, messze morajlik tőle a mások lárma. – S ha ebből a befelé fordulásból, ebből a saját világba merülésből versek születnek, akkor majd nem gondol arra, hogy bárkitől is megkérdeje, vajon jó *versek*-e ezek. Azt sem kísérli meg majd, hogy fölkelte a folyóiratok érdeklődését e munkák iránt: mert kedves, természetes birtokát, a saját életének egy darabját és

* A levél címzettje Franz Xaver Kappus, osztrák katonatiszt – később ponyvaregényíró.

hangját fogja érezni bennük. A műalkotás akkor jó, ha szükségszerűségből jött létre. Eredetének ez a jellege egyben ítélete is: más megítélés nincs. Ezért, igen tisztelt Uram, egyebet nem tanácsolhatok, csak ezt: mélyedjen önmagába, vizsgálja meg a mélységeket, ahonnet élete fakad; ennél a forrásnál megelégedni majd a feleletet arra a kérdésre, hogy *kell-e* alkotnia. Fogadja el azt úgy, amint hangzik, s ne tépelődjék rajta. Talán bebizonyosodik: az a hivatása, hogy művész legyen. Akkor vállalja sorsát, s viselje el minden terhével és nagyságával együtt, anélkül hogy valaha is érdeklődne a kívülről várható jutalom felől. Mert az alkotó legyen külön, teljes világ, találjon meg mindent önnönmagában és a természetben, ha ahhoz kapcsolódott.

E magába szállás és magányba merülés után azonban talán le kell mondania arról, hogy költő legyen (elég, mint mondtam, éreznie, hogy írás nélkül is tudna élni, s ha így van, egyáltalán nem szabad írnia). Ám ez a befelé fordulás, amire kérem, akkor sem volt hiábavaló. Élete ettől kezdve mindenestre rátalál majd saját útjaira, s hogy ezek jók, gazdagok és messzire vivők legyenek, el sem tudom mondani, mennyire kívánom Önnek.

Mit is mondjak még? Úgy vélem, értéke szerint hangsúlyoztam mindent; és végül azt is tanácsolnám, hogy csendesesen és komolyan nője ki fejlődését; azzal zavarhatja meg a leghevesebben, ha kifelé néz, és kívülről vár feleletet olyan kérdésekre, amelyekre válaszolni legbensőbb érzése is talán csak legcsöndesebb órájában képes.

Örömet szerzett, hogy írásában Horaček professzor úr nevére bukkantam; nagy tiszteletet és az évek során sem múló hálát érzek e szeretetre méltó tudós iránt. Kérem, tolmácsolja neki ezt az érzésemet; nagyon jólesik, hogy emlékszik még rám, s ezt sokra is értékelem.

Verseit, melyeket oly barátilag bízott rám, egyidejűleg újból visszajuttatom. Még egyszer megköszönöm szíves és mély bizalmát: ezzel az őszinte, legjobb tudásom szerint adott válasszal igyekeztem valamivel érdemesebbé válni rá, mint amilyen, idegen lévén, valóban vagyok.

Teljes tisztelettel és együttérzéssel

Rainer Maria Rilke

Pécs, 1993. március 15.

Kedves J.,

az lesz a legjobb, ha te őrzöd ezeket a verseket, ezért visszaküldöm őket, írtam legutóbb, s hogy sajnálom, hogy nem tudtam nyilvánosságra segíteni azt a kettőt-hármat sem, ami tetszett közülük. Azt is megírtam, hogy messziről nézve úgy látom, te már le is mondtál a költészetről, s ha írsz még egyáltalán, csak afféle ráadásként, mellékesként a muzsika mellett. S hogy szomorú vagyok, mert így is szép lehet, szép lesz, de nem az igazi. S hogy továbbra is állítom, hogy költői tehetséged van, nem akárki lehetnél a pályán, s hogy a zenéhez nem értek.

Meglepett hát, amikor majdnem egyestendei hallgatás után most újra jelentkeztél, verseket küldtél. Ezek a versek töredékesek, valamiféle átmenetről, bizonytalanságról valának, nem igazán tetszenek. Legjobb a *TE-ÁSCSÉSZÉK FENEKÉRE KÖVESEDETT...* kezdetű, ez hasonlít leginkább azokra, amelyeket a régiek közül szerettem. De nagyszerűek az ilyen képek is másutt: „*begombolkoznak az árnyak*”, „*csigolyákon fönnakadt dobbanások*”. Igazán, persze, az tetszik, amit a leveledben olvasok: „*Mikor ezeket a verseket írtam, mindig a legfontosabbaknak, szinte »titoknak« éreztem őket! Sok mindenen átsegített, hogy le tudtam írni néha azt, amit belül érzek, éreztem, ami feszített, mert a megfoghatatlan, szóba ölthetetlen gondolatok gyötörnek legjobban.*”

Nos, valahol itt van a költészet forrásvidéke. Csak akkor érdemes írni, ha úgy érzed, olyasmit írsz, amit nem is lehet leírni, ami titok. Lehet, hogy mégis menthetetlen vagy, a muzsika sem tud eltéríteni a verstől. Legfeljebb az, ha egyszer elkezded zenét szerezni. Vagyis: nehogy magadba temesd ám a titkot! Ha képes vagy rá, ki kell mondanod. És ki is fogod mondani. Most már tudom. De nézzük csak az elejétől.

Téged gyerekként, fiatalon nem akármilyen élmények, nagy örömök és nagy bánatok értek. A szeretet, ami a családban körülvevett, zeneművész szüleid kemény munkája, örömei, keservei, a saját korai zenei sikerélményeid, aztán a sokk, édesapád hirtelen halála. Ekkor már írtál, már két éve írtál. Látod, nem is tudom, hogyan kezdted el, miért kezdted el elsős gimnazistaként. Vagy már előbb?

Valaki bejön az utcáról, átad hetven verset, s annak a fele, szerintem, közölhető. A verseket egy tizenéves lány írta, aki most a zeneművészeti főiskola elsőéves hallgatója, tehát benne a tizenkilencedikben, hegedűművésznek készül, de énekelni is tanulni akar. Mi ez? Szabad-e a versírásra bíznom egy törekeny emberkét, aki maga sem biztos benne, hogy költő akar lenni? Aki nem dérel-dúrral jön, hogy most aztán pokolba mindenkiel, mindennel, amit eddig írtak, mert ő majd megmutatja, mert vele kezdődik az igazi irodalom? Te úgy írtad ezeket a verseket, ahogy a víz kicsordul a pohárból, ha nagyon tele van, ahogy a fű átnő a kerítésen, ha hagyják. Tisztán, természetesen írtad meg, amit éreztél, gondoltál. Természetesen, de költői áttételekkel. Gondolati és képszerű voltál egyszerre. Nem erőltetted a rimet, de ahol rimeltél, ott többnyire jól. Nem tetszett, hogy néha bölcsekedtéll, okoskodtál, körülményeskedtéll, de arra gondoltam, s mondtam is, hogy ez a korral jár, kinövöd majd. A legfontosabb az a titokzatos erő volt, a tehetség ereje, ami a soraid közül, mögül sugárzott, amit ritkán érez az ember, akkor is, ha sok-sok hasonló korú fiatal próbálkozását olvassa rendszeresen. Mit tegyek? Zavarjalak vissza a hegedűhöz? Anélkül, hogy rád, az időre, a sorsra bíznom, hogy mi lesz belőled?

Írjál, tanulj, élj, gondolkozz, de maradj önmagad, biztattalak, s örültem, hogy bábáskodhattam első verseid megjelenésénél. Tudtam, hogy előbb-utóbb választásra kényszerülsz, s mert hosszú időre eltűntél, mármár lemondtam rólad. Bár hittem, s most is hiszem, hogy vagy a zenei, vagy a költői pályán kimagaslót fogsz alkotni. Ezért írok most újra és hosszan, még akkor is, ha esetleg ismételné fogom magamat.

Kezdjük ott, hogy meggyőződéselem, hogy mindenképp először emberként kell kiteljesedned, „elkészülnöd”, de úgy, hogy folyton tovább épülhess, nyitva maradj, mozgásban lehgy. A verset meg kell élni, csak azután lehet megírni. Azután érdemes. Abból, ami benned van. Azt, hogy hogyan, az már szinte magától jön. Akinek tehetsége van, könnyen megtanulja. S meg is kell tanulni! De eleve rossz, ha valaki verstaní könyveket nyálaz, mert éppen verset akar írni.

Ismerd meg magad, mondom a régi igaz-

ságot, mondom magamnak is. Ismerd meg a gyökereidet, családodat, őseidet. Ez akkor is tartást ad, talajt a talpad alá, ha közülük esetleg nem mindenki volt makulátlan. Ne feledd, hogy egytől egyig ott lakoznak benned, bármikor előléphetnek, s a te arcodat viselik. Akikre büszke vagy, ők akkor is veled lesznek, ha nem gondolsz rájuk. Persze, gondolni fogsz. De csak akkor beszélj róluk, ha nem tűnik hencegésnek, kérkedésnek, ha másokat nem sértesz vele, ha magadat nem adod ki túlságosan.

Igyekezz ellesni holtaktól és élőkől mindazt, amit szerinted jól csináltak, s amire szükséged van. Csak amit így megszerzel, személyiségedbe beépítesz, csak az lesz teljesen a tiéd. S figyeld önmagadat! Azokat a reakciókat, amelyekkel a külső világ ingerreit, az örömeiket és a fájdalmakat, a bántást és a simogatást fogadod. Mi mit indít el, lök fel, lódit a helyére benned. Vagy azt, hogy amikor minden dől, felborul belül, hogy miképpen rakod a helyére, rendezed át, amit ott találsz. Ha jól odafigyelsz, ezt le is írhatod. A vers a belső mozgásból, érintésből, zuhanásból, repedésből, rakosgatásból lesz, lehet.

Olvasd a nagy költőket, írókat, ismerd meg a legjobbakat azok közül, akik még élnek. Az utóbbi nehéz terep, mert ízlések és értékítéletek különbözők, s nagyon sokszor az irodalmon kívüli szempontok, érdekek, erőviszonyok, előítéletek döntenek el, hogy ki kit tart jónak. Legjobb is több van, mint amit ez vagy az a legjobbnak tart. Ehhez nincsen Párizsban őrzött hiteles méterrúd, amellyel pontosan megmérhető, hogy akkor melyik. Hogy melyik mekkora. Ízlésed szerint és magadnak kell rangsorolnod.

Légy alázatos! A nagy mű csak úgy enged magához, és úgy készül, ha tudod, hogy önmagad milyen kicsi vagy, s porszemnyi az is, amit akármekkora tehetséggel melléje tehetsz. Tele van nagyképűséggel az irodalom. Némelyek azt hiszik, hogy nagyobbak lesznek, ha meggondolatlanúságból, irigységből, butaságból, kivagyiságból, pillanatnyi érből a másikat leszólják, kicsinyítik, kiradírozzák. Különösen az úgynevezett irodalmi élet működik így. Baráti társaságok, klikkek, ivócimborák, gittegyletek, politikai elkötelezettségek néha életről, halálról döntenek, döntenének. A pletyka, a legenda, egy-egy koccin-

tás többet számít nekik, mint egy életmű. Ha megítéled őket, gondoldj arra, hogy az írók is emberek.

Ha valaki jót tesz veled, megtanít valamire, köszönd meg neki, de ne hálálkodj túlságosan, mert az ördög ott áll az illető háta mögött, s minél inkább hálálkods, annál inkább szorítja őt magához. Ne szédülj meg, ha olyanok dicsérik művészi teljesítményeidet, akik elsősorban az embert, a rokont, a barátot, a szép nőt látják benned, s a zenéhez vagy a vershez keveset értenek. Legyen becsvágyad! Nem a polihistorok ideje ez, de a részletről mindent meg kéne tudni. Akármelyik múzsa hódít el, a részletekben a tökéletességre törekedj. Bennük van a teljesség. Akard jobban csinálni. Ha nem sikerül is, de maga a törekvés, a fortélyok, amiket a közelítés közben kitalálsz, az erő, amiket elpazarolsz, az öröme és a bánatok, amiket átélsz, a célszerű tevékenység néha-néha a győzelem, mi több, a boldogság érzetével is megajándékoznak.

Látod, mennyit okoskodom én is, pedig csak azt akarom mondani, hogy milyen keves, amit mondani lehet, hogy minden rajtad s azon az istenáldotta tehetségen múlik, amit látni vélek benned. Azt írod egyik újabb versedben, hogy „*A mindenségnek óvatosan / megtapintom se vége, / se hossza szakállát...*” – Hát rajta! Itt el lehet kezdeni. Itt folytatni is lehet...

Örülök, hogy az egyetemi lap nemcsak közlési lehetőséget, hanem veledbeli társakat is jelent. Kíváncsian várom újabb verseidet, jelentkezésedet.

Szeretettel, üdvözlettel:

Bertók László

Budapest, 1993. április 2.

Kedves Andrea!

Az a különös dolog történt, hogy néhány nappal azután, hogy ön levélben megkeresett engem, hogy mondjak véleményt a verseiről, kaptam egy másik levelet is, a *Holmi* szerkesztőségéből, melyben arra kértek fel, hogy írjak levelet „egy fiatal költőnek”, akár valóságosnak, akár képzeletbelinek. A szerkesztőség ezt a levelet több írónak, költőnek is elküldte, abban a reményben, hogy a válaszokból ki-

kerekedhet az új magyar ars poetica. (Hogy micsoda? – ámde ez nem a mi dolgunk.) Levélükhöz egyben mellékeltek Rilke éppen kilencven évvel ezelőtt írt levelét egy korabeli fiatal költőhöz, valószínűleg kedvcsinálási szándékkal.

Kérem, ne haragudjon, hogy mindezt így kéretlenül is a tudomására hozom, de a véletlenek e különös egybeesése már önmagában is érdekes, számomra pedig, aki nagy tisztelője vagyok a véletleneknek, személyes következményekkel is bír – bírhat. Az jutott ugyanis eszembe, hogy ha nem ellenezné, az önnek írott levelemet elküldeném a *Holmi* szerkesztőségébe is, vállalva ezzel, hogy esetleg egyszerre két címzetnek is csalódást okozok. (Mert ugyan mi mást okozhatok, mint csalódást, különösen a Rilke-level ismeretében, melyet mellékelve megküldök önnek: hadd lássa, lehet ezt csinálni jól is.)

Kérem tehát, akármiképp vélekedik is majd az alább következőkről, válaszoljon nekem írásban arra a kérdésemre, hogy hozzájárul-e ennek a levélnek a publikussá tételéhez.

E hosszú és rendhagyó bevezetés után szorongó szívvel kezdek tulajdonképpen mondanomhoz. Hogy is ne szoronganék, kedves Andrea, mikor ön olyan őszinte és teljes bizalommal fordult hozzám, amilyenről csak legjobb óráimban szoktam volt álmodozni, mindenféle konzekvencia nélkül, persze. És most itt van, belém helyezve e korlátlan bizalom, melyet nem értékelni vakság, érzéketlenség, s mellyel visszaélni utolsó csirkefogóság volna. Másképp festene némiképp a helyzet, ha én egy szerkesztőségben dolgoznék (mint ahogy dolgoztam is néhány évvel ezelőtt); akkor tudnám, hogy a nekem szóló figyelem mögött ott bújhat még valami más, valami nyersebb érzés, amit nevezhetünk számításnak, mert akkor én segíthetnék e versek megjelentetésében. De hát erről szó sincs. S miközben őszintén jólesik kitüntető figyelme, bizalmával arányos az én aggodalmam, tudván, mennyire keveset tehetek viszonzásul.

Azt szeretném mondani, hogy mielőtt kinyitottam volna a borítékot a verseivel, én önnek minden, de minden szépet és jót kívántam. Hullámos gesztenyebarna haját (vagy feketét, vagy vöröset, vagy szökét), nagy sötétkék (barna, zöld, szürke) szemet,

karcsú derekat, formás lábat, tehetséget egy vájdlíggal, merészséget, eredetiséget, vídamságot, örömeiket, vágyakat, sikereket. És mindezt kívánom most is, no meg ráadásul jó szerencsét.

Aztán kinyitottam a borítékot.

Az első versnek mindjárt ARS POETICA volt a címe. Én még életemben nem irtam egyetlen ARS POETICÁ-t se, úgyhogy képzelheti, mennyire megörültem. Mindazonáltal tetszett. Ez az egy verse tetszett. Nem azt mondom, hogy ez egy jó vers, csak hogy nekem tetszik.

De most hadd váltsak gyorsan témát, hiszen az előbbi kijelentés úgysem fokozható. Inkább beszélek egy kicsit magamról, vagyis a nézeteimről, amik szegről-végről talán ide tartoznak, legalábbis remélem.

Elsősorban is, én semmilyen kánonban nem hiszek: nem gondolom, hogy amit kinyomtatnak, az feltétlenül értékes is, vagy legalább megüt egy mércét (ugyan milyet?), és hogy ami kéziratban marad, az alábbvaló; persze az ellenkezőjét sem gondolom.

Nem hiszem, hogy csak a magas kultúra képviselőinek érdemes tollat fogniuk, de hát ez egyébként se hit kérdése.

Továbbá nem hiszem, hogy a magas kultúra és a tömegkultúra között szilárd, megbonthatatlan fal állna, és a fal innenső oldalán örökösen sütna a nap, a túloldalon pedig zuhogna az eső, és a napot ne érezhetnék odaát, és az esőt ne érezhetnék ideát.

Mindamellettszembe se jut vitatni, hogy létezik magas kultúra és tömegkultúra, és a kettő nem azonos. A közmegegyezésre szoktunk hivatkozni – mert mi egyébre? –, amikor Thomas Mannt a magas kultúra, May Károlyt a tömegkultúra képviselőjének tartjuk, függetlenül attól, hogy melyiküket ki mennyire szereti. De ugyancsak a közmegegyezés alapján, ha valamit nem értünk, arra azt szoktuk mondani: túl magas nekünk, jól lehet nem minden érthetetlen mű tartozik a magas kultúrához, és viszont, ami érthető, az nem tartozik automatikusan a tömegkultúrához. A közmegegyezésre is csak annyiban támaszkodhatunk hát, amennyiben nem ütközik saját elképzeléseinkkel.

Mindezekhez még csak azt tenném hozzá: nincs senki, aki az igazságot a zsebében hordhatná, másrészt, természetesen, nincs senki,

aki lemondhatna arról, hogy megpróbáljon a birtokába jutni. Hogy van vagy nincs igazság, az tulajdonképpen mellékes is. Az a fontos, hogy legyenek elképzeléseink.

Őn verseket ír, de nem bizonyos benne, hogy ezek valóban versek-e, és tőlem várja a választ.

Valamint, „*hogy érdemes-e fogyasztania a papírt*” – ezt kérdezi, de honnan is tudhatnám én ezt? Olyan sokféle szándék vezetheti a tollat, és olyan sokféle eredménnyel.

Természetesen van valamilyen elképzelésem arról, hogy mi a vers, és – tágabb értelemben – mi nevezhető költészetnek. Ezt az elképzelést több dolog alakította és alakítja: ízlés, tapasztalat, kordivat, kulturális hagyományok, némi mesterségbeli tudás (ismeret), és – talán ezzel kellett volna kezdeni – érzék (jó esetben: jó), amit a kritikusok tehetségnek neveznek, és megkülönböztetnek vele érdemest, érdemtelen – mikor hogy, a saját elképzeléseik szerint.

Én a magam elképzeléseit nem kívánom senkire ráerőltetni, hiábavaló is volna, de mert kérdezett, elmondom, hogy úgy látom, önnek elementáris szüksége van kiírni magából az érzéseit. Hát miért ne tenné akkor?

Ha viszont elementáris szüksége van a minőségre is, az nyilván bonyolítja a dolgokat. De lehet, hogy nincs rá elementáris szüksége, vagy legalábbis az írás terén nincs. Csak úgy vágynak rá, mint én egy metálszürke Mitsubishire. Jó volna. De azért megvagyok nélküle is. Talán maga is így van ezzel. Ha igen, akkor ne gyilkolja magát. Nem ér annyit a metálszürke. Nem ér annyit semmi, mint maga a vágy. De a vágy lehet elementáris, és lehet köznapis, vagyis olyan, aminek a tárgya cserélhető. Hol vers, hol nem vers. Ezzel gondolom, egyetért. Ha viszont mégis a vers az, amire elementáris szüksége van, és ha nem éri be azzal a temérdek mások által írott verssel, ami már rendelkezésünkre áll, ha valóban így van, és nemcsak szeretné, hogy így legyen, akkor mindegy, hogy én mit mondok.

Akkor azt mondom, hogy kerülnie kell a közhelyes megfogalmazásokat. Akkor meg kell kísérelnie néven nevezni az eddig néven nem nevezettet. Akkor szert kell tennie egy csomó fontos és főleg ismeretre, amiket szükség esetén tudnia kell félrelökni, mintha

nem is volnának. Akkor vigyázzon, ne vegye magát halálosan komolyan. Akkor vegye magát halálosan komolyan. Akkor legyen türelmes, mert anélkül nem megy, de ne legyen türelmes, mert akkor nem megy. Akkor legyen bátor, mert gyáván nem megy, de ne legyen túl bátor, mert úgy sem megy. Akkor legyen önbizalma, mert szüksége lesz rá, mert kinlódni fog, mert anélkül sem megy.

Ezt akarja? Biztos, hogy ezt akarja? Hát csak próbálja meg – nem lesz egyedül! És kinlódjon – de hogy hogy kell kinlódnia, azt már találja ki maga. Az embertársaira persze mindig számíthat: e tekintetben örömmel állnak majd rendelkezésére, ismerősök és ismeretlenek egyaránt. És ha azt hiszi, hogy ezt már tudja, akkor engedje meg, hogy figyelmeztessem: önnek még tanulnia kell, kedves Andrea. „Tanulni, tanulni, tanulni” – ahogy ezt tanultuk (és tanuljuk). No és hogy mire megyünk vele?

A formát illetően viszonylag egyszerű a helyzet: olvasson (újra és újra) sok verset a klasszikusoktól, Aranytól, Babitstól, József Attilától, másoktól, és esetleg – ha nem unatja – nézzon át egy poétikakönyvet, például Gáldi Lászlótól az ISMERJÜK MEG A VERSFORMÁKAT. Mindebből semmi kára nem származhat, öröme viszont talán igen. (Marhaság volna, ha én most itt a versmértékekről és a rímek természetéről kezdenék értekezni önnek.)

Viszont, hogy mégis mondjak valami konkrétumot is a verseiről, több szép hasonlatot találtam bennük (pl. „*a hó-emlék mint óriás álom-bánya*”), és tetszett néhány csöppet sem szokványos megfogalmazása (pl. „*A semmit sok minden népesíti be*”, és „*Muszáj megnyilvánulni? Miért nem tudom békén hagyni magam?*”) – ezek, ha nem tévedek, jó szemre és eredeti látásmódra utalnak. Lendület, őszinteség és az önreflexión belül talán még öniróniára való képesség is van önben. Csupa nagyszerű dolog, persze ha valaki tudja értékelni. Mi következik mindebből? Hogy mégis írjon verseket? Vagy hogy írjon inkább prózát, mert az a gyógyuláshoz vezető út első állomása? Vagy csak örüljön a jó szemének és eredeti látásmódjának? Örüljön az érzéseinek, amik nem hagyják békén, amíg nem hagyják békén?

Az egyik sora így szól: „*Mi ez a belőlem kütörő energia?*” Akármilyen is, kedves Andrea, ez a leg-

szebb az egészben. Ezt kellene valahogy megőrizni, formálni, medret, medreket találni neki; nem elfojtani és nem leprélni, hanem valami olyan malomban őrtölteni, amelyik nem apasztja el – mert nélküle fabatkát sem ér semmi.

Egyebet mit mondhatnék? Köszönöm, hogy megbízott bennem. Köszönöm a küldeményeit.

Ismeretlenül is sok szeretettel üdvözlö,

Kántor Péter

Párizs, 1993. április 5.

Kedves Ifjú Költő!

Viszolyogva írok Önnek. Talán ha Ön kér meg rá, ahogy a századelőn Rilket kérte, akkor szívesebben fognék tollat. De engem nem Ön, hanem a *Holmi* szerkesztősége szólított fel arra, hogy Önt episztolárisan megkeressem, jöllehet Önt én egyáltalán nem ismerem. Csupán annyit tudok, hogy Ön ifjú költő. Voltaképpen nincs is kedvem megismerkedni Önnel: Önt tüskés, görcsös, háborgó alaknak képzelem el, aki el van telve saját különösségével, és ezt környezetével kellemetlenül érezteti. Ön azt szeretné, ha ezért szeretnék, én pedig a társadalmi érintkezés terén nem szeretnék Önben hiányérzetet kelteni. Bánjon más szőrösszívűen a zöldfülűvel. Ha jót akar, kerüljön el széles ívben!

Ami költői tevékenységét illeti, bölcsőbb, ha ezzel kapcsolatban tartózkodom. Milyen alapon szólnék bele? Már Rilke is csavarosan általánosságokra szorítkozott, és meghátrált a kézzelfogható tanácsadás elől. Holott akkor még léteztek normák, ajánlatos formák. Azóta viszont. Hiába ifjú Ön, tudnia kell: hol vár állott, most kóhalom... Állandó földrengést jeleztek a XX. század mérőeszközei: sorjáltak az avantgarde-ok lökesei, sorjáltak a történeleméi: nemcsak a poétai érzékenység sodródott zúrzavarba, összevissza horpadt az emberkép, megingott az alany felfogása, a nyelvbe vetett bizalom, végül alaposan a célokba vetett hit. Darabokban a Jelentés, rongyokban az Alkotó méltósága, a Szépség eszménye alamizsnáért nyújtogatja kezét egy sörösüvegekkel telehajigált aluljáróban.

Mindaz, amit a költői mesterségről tanítani lehet, a múltra vonatkozik. Magyarországon különösen. Mintha utolsókat rúgná az önmagát túlélni vágyó XIX. század is, mely bárdokat követelt, akik nemzetben örvendeznek és panaszkodnak, megverselik a hon nagyságát, bajaira képnnyelven sugallnak erkölcsi orvoslátot, képnnyelven, vagy azért, mert a hatalom egyenesben nem engedi, vagy azért, mert a homályosan fogalmazott és érzelemmel telecsordított gondolat könnyebben kelti a közönségben a konfliktus nélküli összetartozás hangulatát. Lehet-e ésszerűen vitatkozni egy költeménnyel, melyet nem az ésszerűség hoz létre? Lehet-e visszavágni, hogy én ezt másként gondolom ezért meg ezért meg ezért? Nyilván Ön is, ki a szabad sajtóból szerzi állampolgári értesüléseit, bizalmatlanul fogadná, ha ezeket képbeszédben, léptékes és rimes formában óhajtáná valaki az Ön tudomására hozni. Talán azt is felmérte Ön, mennyire zavaró, sőt megszegyenítő a világosságra törekvő szellem számára, ha érzelmi rapszodiákkal, érzéki hanghatásokkal próbálják cselekvésre indítani. Messzire vezetne afelől faggatózni, mi kárt, kuszaságot, balkezességet okozott közgondolkodásunkban a közoktatásunk azzal, hogy a magyar gondok tolmácsolásában a költészet szerepét hagyományosan felduzzasztotta. Persze a bárdok daloltak, hol bátran, hol megszokásból, de a tanárok mondták, hogy elsősorban rájuk kell figyelmeznünk.

Mihelyt nem mondják többé, a kortévesztő helyzet szűnőfélben lesz. Nyomába viszont betolakszik az úrtól való rettegés. Mi lesz velem, ha nem tudom előírni, mi a költő feladata, mi a költészet szerepe? – így szorong a magyartanár, és valami ilyen nyugtalanság ösztönözhetné a *Holmi* szerkesztőt is arra, hogy „az új magyar ars poetica” kialakításának reményében afféle törvényhozó sereglést szorgalmazzanak. Gondolom, hogy Ön is, aki költő, bár csak ifjú, felfigyelt arra, hogy ez a vállalkozás megint összekeveri a poéta és a pedagógus fogalmát, mégpedig az előbbi kárára, hiszen arról van szó, hogy legyünk mindannyian oktatókká, gyártsunk új normát, kupaktanácsban ráadásul, mivel erre a poétát, az egyént, Önt személy szerint, nem tartjuk érdemesnek. Ne legyen Önnek, mint Vojtjának, Adynak, Füstnek, Kosztolányi-

nak, Weöresnek, Pilinszkynek stb. saját *ars poetica*ja, vagy ha mégis, akkor se legyen az egyenértékű a magyar *ars poetica*val, melynek közösségi eredete jobban szavatolja társadalmi használhatóságát. Meglepődnék, ha imígyen visszahurcoltatva a XIX. századba, nem kiáltaná el magát a magyarok Istenére Petőfivel hivatkozva, hogy rab Ön többé nem lesz.

Feltéve, hogy nem sétál be a fent vázolt egérfogóba, úgy rémlik, Ön szabad, még akkor is, ha kötött formában versel. Abszolút mérce egyszerűen nincs. Nem szükséges alkalmazkodnia sem Vojtina, sem Ady, sem Füst, sem Kosztolányi, sem Weöres, sem Pilinszky *ars poetica*jához. Ön csak ül a kőhalmon, és Ön csak énekel arról, amiről és úgy, ahogyan tetszik, ahogyan önmagát kifejezni óhajtja.

Kinek tetszik? Önmagának vagy nekem? Ez is kérdés persze. Hiszen a művét Ön legjogosabb vágya szerint nem az íróasztal fiókjának szánja. Reméli, hogy a papírra vetett sorokat valaki életre kelti. Ez a valaki Én vagyok, az Ön olvasója, hiányérzetekkel és elvárásokkal megpakolt, szublimált kielégülésre éhes egyén. Sok bennem a fogékonyság, sok ezért a képesség lelkesedésre, csalódásra. Tegyük fel, hogy az Ön szerzeménye megragadja képzeletemet, asszociálásra való hajlandóságomat. Nem csoda hát, hogy az Én burjánzó fantáziám rátelepedik az Ön írására, részt kér életéből, erejéből táplálkozik. Ön ezt természetesnek tartja, sőt mivel vaskalaposnak sem tartja Ön magát, magába a szövegbe betervezi az Én szabadságomat, és lelkesedik azért, hogy a jelentést Ön és Én tevékeny együttműködéssel hozzuk létre. Lelkesedik mindaddig, amíg Én el nem kezdek az Én felfogásom szerint az Ön alkotásáról mások előtt beszélni, kitergetve előttük, amit Önnek tulajdonított s amit Én fogalmazok. Közös gyermekünket, akit Ön hirtelen méltatlankodással kitagad. Mert nem ismer rá, mert torzképet lát benne, kompromittáló félreértést. Mert Én misztikus utalást hüvelykezek ki az Ön agnosztikus hitvallásából, és naphimnuszában homoszexuális lelkendezésre fülelek fel. Ön ül a kőhalmon, és Ön fanyalog. Ugyanis ifjúsága ellenére vagy éppen amiatt Önt már megmértelyezte a mélylélektan: nem meri naivan dörmögni Arany Jánossal, hogy akarta a fene, csak magában

dühöng a kivédhetetlen „leiterjakab” miatt, és azt terjeszti rólam, hogy bevallhatatlan hátsó gondolataim vannak Önnel kapcsolatban. Minél inkább tisztázódik elméletileg az olvasó és a költői szöveg kapcsolata, annál inkább érlelődik Önben a meggyőződés, hogy a vers memoriterként való ismétlése az egyetlen megbízható olvasat.

Önnek nem tetszik, amit Én mondok, de tegyük fel, hogy nekem nem tetszik, amit Ön ír. Nemcsak a jelentésbe szólok bele, az alkotás értékét is Én szabom meg. Én vagyok az, Én vagyok az, aki nem jó Önhöz. Talán nem is velem született gonoszságom miatt, hanem azért, mert mást várok el Öntől. Nem is tudom pontosan, mit, és ez a bökkenő. Mert ha tudnám, hogy nekem a hétköznapi varázsa avagy ennek lehetetlensége tenne jót, akkor bele se pislantanék az Ön posztmodern játékaiba. Vagy megfordítva. Gondot inkább az okoz, hogy nyitottnak érzem magamat a poézis iránt, és bízom abban, hogy azt kapom meg tőle, amit eddig a legnagyobbaktól megkaptam. Büszke vagyok arra, hogy a legnagyobbak alakították ki felfogásomat. Ugye, azt mindannyian tudjuk, kik a legnagyobbak: rákérdezni arra, hogy miért, meddig – merő időfecsérlés. Ha felfogásomat kielégíti, Önnek nyert ügye van. Ha felfogásomtól eltér, az baj. Nagy baj nekem, mert Ön, ha tehetséges, kétségbe vonja az Én felfogásom érvényességét, bocsáthatatlanul sérti hiúságomat. És főleg nagy baj Önnek, mert ha Én, az Olvasó nem költöm rénes forintjaimat az Ön alkotásaira, ha Én, a Kiadó, Én, a Folyóirat-szerkesztő Önt nem jelentetem meg, akkor Ön nem a kőhalmon, hanem az íróasztalfiókban fog énekelni elidegenedetten, reménytelen esetként, vagyis ifjú költőként nyolcvanéves koráig.

Azért kétségbe ne essék Ön azon, hogy enyém az Ország, a Hatalom, és tőlem függ a Dicsőség is. Alkalmadtán a helyzet lehet kevésbé borús. Kiváltképp, ha Ön tudatosítja magában, hogy a költészet erőviszonya a szavakkal, erőviszonya a társadalommal. Mert a költői cselekedet mindig másra tör, mint a meglevő, és a társadalom, semmilyen társadalom nem szereti az igazi szabadságot és negativitást, amely a nyelvi építkezés ürügyén érvényre igyekszik jutni. Nem szereti azt sem, ha egy ifjú költő saját *ars poeticát* akar.

Hát tudja mit? Ön a jelentést és az értéket úgysem ellenőrizheti, a szabadságot és a negativitást azonban még elvesztheti. Nem volna-e kár ezért? Nem tart-e Ön attól, hogy a végén semmije se marad? Nem érdemesebb vajon leghitelesebb lehetőségeivel élve a társadalom ellen, a normatív agyrémek ellen, a *Holmi* szerkesztősége ellen és persze ellenem, az Olvasó nyájas zsarnoksága ellen írni? Kőhalmon kőtáblára öntörvényt.

Remélve, hogy „tudomány, magyarság” az Ön erős egyéniségével épülhet, Önt szövegei iránti érdeklődéssel köszöntöm.

Karátson Endre

Kaposvár, 1993. március 1.

Kedves Barátaim,

így kell kezdenem, ilyen megszólítással, mert hasonló tartalommal és kérdésekkel a minap két levelet is kaptam. Az így egyszerűsített válaszzal most az a levél is eszembe jut, amelyet épp negyvenöt évvel ezelőtt San Paolo Olivencából kaptam hasonló tartalommal, mint a tiétek. Azt akkor egy munkácsi volt diákom írta Braziliából. Vadászrepülő lett, s a háború befejeztével Braziliába költözött. Megtartva és elmélyítve diákkori szenvedélyét, a magasból és nagy messziről is egyre küldte verseit Somogyba. Véleményemet kérte róluk, és hozzá néhány költői tanácsot, akárcsak a ti leveleitek, amelyek közül egyik a Csokonairól híres Csurgóról, a másik a zalai Szentgrótról érkezett.

A braziliai levélváltásainkból kerekedett 1949-ben a HÉT LEVÉL A KÖLTÉSZETRŐL írásom, amely meg is jelent 1971-ben – még idejében, persze hiába! – az EGY KERTRE EMLÉKEZVE című esszéketemben. Érdekes, hogy bár negyvenöt év a különbség e levelek között, mármint az olivencai, csurgói és szentgróti levelek között, de mindegyik szinte pontosan azzal kezd, hogy van-e értelme egyáltalán „*ebben a lelkileg lecsúszott kaotikus világban*” verset írni. A csurgói külön hangsúlyozza „*a zűrzavaros mát*”.

Kedves csurgói barátom, a versírás – hát még a költészet! – sohasem igazodott se az

időhöz, se valami jól kinézett anyagi célhoz. A költészet úgy születik, úgy létezik, mint a hajnal. Persze jó versekkel és jó költőkkel. Létezik túl az egyre szaporodó folyóiratok és a vidéki napilapok nem éppen igényes ízlésén. Túl a versírók nagyszámú gárdáján. Túl a divatok lobogóin, melyeket hol a politika, hol a stílussá varázsolt avagy varázslandó ízlések, olykor meg a lírai érdekközösségek műhelyeinek szele lobogtat. Ilyesmit írtam akkor is a pampákról küldöttekre, és így vagyok ma is ezekkel a közös Pannóniánkból küldött verseitekkel. Akkor, negyvenöt évvel ezelőtt az egyéni hangot a politika kaptafájára szabott divat „ihlete” kezdte líránkban egyre jobban szürkíteni. Jeles költőket is megütött ez a kalapács. Hát még az olyan korú ifjakat, mint amilyenek ma ti vagytok. Úgy terjedt ez a stílus, mint az újságból való politizálás divatja. Ez ellenében, a verselő, kezdő fiataloknak írtam akkor a HÉT LEVÉL A KÖLTÉSZETRŐL esszémet.

Ma, ahogy olvasom a küldött verseiteket, újra egy kaptafaféle kísért. Formára, stílusra, mondanivalóra valami innen-onnan szedegetett „modernnek” az akarása. Elérni az egyéni, a magatok helyett azt a nem is tudom, milyen modern „stílust”.

Avantgarde vagy neoavantgarde, modern vagy posztmodern? Lényeg, ahogy látom, vers-egyenruhába bújni, hogy egyformák legyünk. Nemcsak kívül, de lassan belül is. Leveleitek sok verse alatt bátran kicserélhetném a neveiteket. Annyira egyformák ezek a szín, érzés és szókincs nélkül, hol erőltetett nyelvrontással, hol pedig versenyző cikornyákkal, utánozva azt a már-már kötelező stílust. Oly egyformák ezek a versek, mint a folyóiratokkal falun-városon versenyt szaporodó új galériák képei-művei. Ezek is egymást utánozva modernek, majd’ száz évvel lemaradva a párizsi, madridi és szentpétervári képtárak és dadaizmus műveinek dátumai után. Persze így is lehet – száz év minusszal – nem lemaradni. Hangosan és követelőzőve...

Erre figyeljetelek, mert mintha a HÉT LEVÉL után majd ötven évvel, ha nem is politikai zászló alatt, de mintha újra valami, még nem is tudják vers-modor kaptafája kísértene. Valami „rend” keresése vagy éppen a rendtevés a költészetben?

Erről szólni kellett, ám arról a néhány versetekről is, amelyek megszólítottak az említett szürkéből. Ezek azok a versek, amelyek a saját hangot keresik, és nem egy „modern” versközízlés divatját utánozzák. Ezekben kísért az az út, amely a modernből, a posztmodernből is az igazi újhoz vezet. A költői egyéniségről beszélek, amely nélkül nincs és nem is lehet költészet. Azaz ne egy stílushoz, hanem önmagatokhoz legyetek hasonlók. Alkossatok, és ne utánozzatok. A modernből és a posztmodernből is csak így születethet a jó vers. Azaz új, és a se időhöz, se divathoz nem kötött hasznos szép. Az „*önmagunk csendjéből*” a líra. Abból a mostból – amelyik se irodalmi, se életstílusban sohasem azonos a késszel, és nem rögzíthető az újjal sem. A kész csak a pillanat. Nézzetek tehát mindig előre, amely egyre hozza a változást. Az egyéniségen át a parancsoló egyre újabb újat. Nem abból vagy ebből a mára hitelesített stílusból. Olvassátok csak a verseket...

A sok egyforma újdonság bizony szürkeséget hozott. Járjatok tehát Szentgróton és Csurgón is a saját utatokon, és akkor ti is megtaláljátok azt a „*széplőt*” Lilla mellén.

Kedves barátaim, persze ez bizony se nem recept, se nem a kért tanács a versíráshoz, mert ahhoz nincs. A tehetségen és a versírás létező, bujkáló kényszerén túl azért megemlítem még a fegyelemmel párosult szorgalmat is.

Köszönöm a bizalmatokat, és elnézést kérve ezért a kettős megszólítású egy levélért is, de persze külön-külön is barátsággal várlak személyesen is benneteket, verseitekkel együtt a jövőben is, üdvözlettel

Takáts Gyula