

FIGYELŐ

ÉLET-KÉPEK

*Juhász Ferenc: Pacsirta a szívben. Éposz
Kossuth, 2008. 177 oldal, 2800 Ft*

Az emberi létezés egésze nyitott a halálra. Tudatával és tudásával nem kerülheti meg, hogy intenzívebb vagy enyhültebb pillantást ne vessen rá időnként. Bár a civilizáció szereti züllött rokonként távol tartani a jobb társaságoktól, így is elég alkalom kínálkozik, hogy az ember néha belessen a zárt függöny mögé, és ha nem is a maga temetését, de egy másik előadás kulisszáit kedvére nézegesse. A saját halál, mint az emberi élet lényegi része, utolsóként beemelt zárókő a katedrális gótikus kapuján, mégsem válhat az egyén tapasztalatává. Olyan birtokrésze, amit egészében sohasem láthat, szemtől szembe nem nézhet vele, lepecsételt titokzatos ládikó, amelynek tartalmát talán csak egyetlen kihunyó pillanatban láthatja. Úgy övé, hogy igazából nem férhet hozzá, ám minden intenzívebb életszakaszában, minden botrányában és félelmében ezt ízlelgeti, rázogatva ellenőrzi a csomag tartalmát. Maurice Blanchot, aki Rilke nagyon gazdag és újszerű halálértelmezését tette esztétikája egyik alapulévé, így ír erről a „haláltapasztalatról”: „*Haláloznak mindig egyre bensőbbé kell válnia: láthatatlan formámmá, gesztusommá, legrejtettebb titkom csendjévé kell lennie. Tennem kell azért, hogy megtegyem, és minden rajtam áll, hiszen az én művemnek kell lennie, de ez a mű túl van rajtam, énemnek az a része, melyre nem vetek fényt, melyhez nem érek el, és amit nem uralkok.*” (Az IRODALMI TÉR. Kijárat, 2005. 99.)

Juhász Ferenc költői életművében kezdettől központi szerepe van a halálematikának. Az 1950-ben írt APÁM-tól kezdve, amelyben (talán az egyik legszebb hosszúverse) huszonkét évesen emlékezik meg a frissen elhunytól. Még nem igazán nevezhető ez halotti versnek, inkább az élet verse ez a halállal szemben, hiszen az elmúlásból, a megsemmisülésből akarja az emlékek felidézése révén kiragadni a számára oly kedves, az életműben sokszor visszatérő szülő alakját, aki mindössze negyvennégy évesen,

fél tudóval, hiányzó bordákkal átszenvedett nehézségben halt meg. Bátran állíthatjuk, hogy a magyar irodalom egyik legszebb és legmegrázóbb apaverse, amelyben a költő régi, ködben kóborló köhögéséből növeszti ki, itt valóban szürreálisan és fájdalmas frissességgel az egész emléktenyészetet: „*Távol megint köhöggetnek, / elfutok a kerítéshez, / megfordulok, már mögöttem / zengenek a köhögések.*” Ennél átfogóbb, mesévé növesztett, filozofikusabb és szigorúbb A HALHATATLANSÁGRA VÁGYÓ KIRÁLYFI (1953) halál-víziója. Itt már valóban az elmúlás misztikus figurája kerül költészetének középpontjába, és elmondhatjuk azt is, hogy a téma kidolgozottsága és költői hitelessége közelébe sem ér az APÁM-nak. A Királyfi, miközben különféle mese-pókokban tetszeleg, hebegve-habogva maga sem tudja, hogy mit akar, halandóságot vagy halhatatlanságot. Miután ezer évet már leélt e boldog álomban, riadtan tapasztalja, hogy akikhez visszavágyik, a halandóságba, azok már rég halottak. A népmese kissé abszurd szálait követve a birodalom szélén álló, a Halállal farkasszemet néző Halhatatlanság fenékebe rúgja a hezitálót, és az dönt majd hősének sorsáról, hogy hova is pottyan, lesz belőle a Halál vagy az Örökélet polgára. A mese úgy végződik, hogy még a levegőben megtartatva, egy harmadik létállapot, az el nem döntöttség birodalmának lesz kisszerű kalandora.

A költő legteljesebb, legtermékenyebb korszakában is ontotta a halállal kapcsolatos verseket, ezek nagy része azonban megint csak epitáfium volt, kedvenc költői halálával, sírjával foglalkozó halottidézések (Ady, József Attila, Tóth Árpád, Latinovits), amelyekben már gazdagon bujángzott a juházi ornamentika, az egyébként a halálhoz nagyon is jól illő barokkos dísz, hiszen a halott jelenlétét, csak külsődleges eszközök igénybevételével, a pompa élőhöz nem társítható üres színpadiasságával lehet kiegyenlíteni. A pompa bonyolultsága szinte elfedi annak a fájó hiányát, hogy a halott mint főszereplő már képtelen e nagyszerű színdarabban a saját lényét telenzferálni. Mint Márton László megjegyzi (A MENNYISÉG NYÜZSÉGÉSE. *Holmi*, 1989. november), leginkább a ba-

rokk korban voltak divatban az efféle, a nagy vagy fontos emberek haláláról szóló epikus megemlékezések. Külön pikantériája ezeknek a verseknek, ha a „*pici proletár-sírban*” fekvő József Attilához fordulva, döbbenet tapasztalja a környező sírok hazug és túlzott pompáját, természetesen azon a nyelvezeten, azokkal a barokk túlszűfolt képekkel ábrázolja mindezt, amelyet József Attila magasztalására is használ a költő, s ezáltal némileg hitelteleníti a mondanivalóját, hiszen a sírdíszek és a szódíszek egyaránt a pompa nehezen funkcionálissá nemesíthető ellökődéseit tárgyasítyják materiálsan vagy verbálisan: „*narvál-hím, elefánt, zsiráf, orrszarvú, szarvas, oroszlán, kecske, teve és kenguru, zebra, víziló, gazella [...] neked nem jutott virág és rája, krokodil, szárnyas-hal, pók és skorpió-homorítású arany-levelek babérkoronája fejedre*” (JÓZSEF ATTILA SÍRJA).

De ugyanebben a kötetében (HARC A FEHÉR BÁRÁNNYAL, 1965) találhatunk újfent a halállal foglalkozó, azt komoly és félelmes szemmel végigmérő prózaverset is (A HALOTTAK FAGGATÁSA). Ha alaposabban szemügyre vesszük, azt tapasztaljuk, hogy ez a vers a most megjelent kötet kiindulópontja, amely köré a PACSIRTA A SZÍVBEN egy egész halálburjánzást, költői víziót kristályosít. Mindössze harminchét éves ekkor a költő, s ha belegondolunk, hogy a mostani kötet írásakor (2006) jó negyven évvel idősebb, még meglepőbb ez a tematika, stiláris hasonlóság. Itt is az apa a megszólított, a halál birodalmának kitüntetett szereplője. A helyszín Bia, a költő szülőfaluja, a Tóssor utca, a gyermekkori ház, amelynek éjszakáit a békák millióinak kórusa teszi lidércessé. Kétszeri említésként is jelen van a Radnóti Sándor által jogosan korszerűtlennek ítélt (HALÁL-LÍRA. *Kritika*, 1984. 1.), a romantikából eredeztetett túlzott költői öntudat, a váteszjelleg: „*Tudta-e, hogy méhében csillagot hordoz?*” – kérdezi anyját, majd apját is hasonló „szerénységgel”: „*Tudta-e, hogy küldetés-adó, hogy a Kiváltás hírnöke ő?*” Ez a költői felfogás akkor válik igazán atavisztikusá, ha belegondolunk, hogy Tandori és Petri (nálá csak tíz-egynéhány évvel fiatalabbak) már javában írják az egész más poétikai alánysággal fémmjelzett verseiket. A biai szűkebb környezet leírásakor a költő szinte szó szerint átveszi majd e korábbi vers egyes részleteit. Így nagyon hasonlatos a két versben a domboldal költői megjelenítése, ahol telis-tele a fű sze-

métombbra való hulladékkal, szennyedékkel, valamint a gyermekkor, a szülői ház ábrázolása. Találunk némi eltérést is, az osztályharcos öntudat, a plebejus érzékenység csak a korai prózavers sajátja, a mélységből való felkapaszkodás, a megaláztatások nyomasztó emléke itt még eleven. A későbbi époszban mindez már bevonódik a boldog gyermekkor meghittségének mázával. Aligha kell külön hangsúlyozni, hogy teljes gazdagságában van jelen a sajátos juhászi rovar- és növényornamentika, amely már ekkor is a természettudományos megalapozottságú részletei révén nyerte el rajongóinak lelkesült csodálatát. Meglepő, hogy egy, az atomkorszak költőjeként, a modernitás szószólójaként számon tartott költő mennyire közömbös maradt a technika csodáival szemben. Az atomháború borzalmaitól való félelmen kívül alig van valami nyoma költészetében és főként a költői képeiben, hogy az úrkorszak, a kozmosz meghódításának roppant öntudatot növesztő évtizedében keletkeztek ezek a versek. Feltűnő ugyanakkor a rossz hírű, ám kitűnő poétikai képességekkel megáldott Sinka István világgával való hasonlóság. A legszegényebb rétegek szenvedéseinek, életérzésének, elfojtott örömeinek ábrázolására csak egy példa: ahogy Sinka ANYÁM BALLADÁT TÁNCOL és JUHÁSZ APÁM című versében az esküvőn mulató édesapját megidézi. Megrendítő a beteg szülővel való testi kapcsolat fájoan őszinte hangja. Ahogy bevájja magát apja ágyában fekvé, hiányzó bordáinak „*húsgödrebe*”: „*Gyermekkorom eleven sírgödre volt az a kéken-behímtett teknő.*” Megjelenik már e korai prózaversben is a Bolond Istók-szerű önarckép, mint a maga öntudatára ébredő, a falu társadalmában érvényesülni nem tudó gyerekeMBER SZORONGÁSA, BÁNATA, BIZONYTALANSÁGA, PARÁZSLÓ BÜSZKESÉGE. De itt még nem csitul a fájdalom, az eleven sértések szégyene hallik ki a versből. Sok-sok apró részlet ismétlődik, a békamotívumoktól egészen a Kálvária-domb megjelenítéséig, amely majd a PACSIRTA A SZÍVBEN vélt helyszíne lesz.

A költő nyolcvanadik születésnapjára megjelenő éposz tehát szervesen illeszkedik a költői életműbe, úgy is mondhatnánk, hogy egyes elemeit kitágítva, immár egyetemes képet ad erről az anyagában mindig is kozmikus emberiséglíráról. Itt is, mint oly sok más korábbi Juhász-opusban, erőteljes költői kiindulópont található. Ebben a tekintetben József Attila,

Vörösmarty és a népköltészet volt rá a legnagyobb hatással. Bár vallomásaiban Juhász mindig is olvasztótégely volt, hisz Csokonaitól kezdve Kassákon, Kosztolányin, Babbitson keresztül válogatás nélkül mindenkit beemelt elődei közé. Itt a XVI. század elején íródott NAGYSZOMBATI KÓDEX lesz a költői képzelet mozgatórugója. Faksimilelapja a kötet elején Krisztus egyes szám első személyben elmondott szenvedéseit tartalmazza, maga a kötet ennek a monológnak, a testi-lelki gyötrelmek felsorolásának a folytatása. A kötet vége pedig több oldalon keresztül a mennyei ország, a halálon túli lét leírása: immár a kódex lapjai modern átiratban és mai szövegértelmezésben. A kötet tükörlapján a költő kéziratában és nyomtatva is követhetjük a versbeszédet. Megcsodálhatjuk a nyolcvanéves Mester szinte iskolás fegyvellemmel dőlő sűrű sorait, azt is pontosan jelzi, hogy mely napokon írta az oldalt. Ha még a borítót is szemügyre vesszük (Hantai Simon festménye, mint már oly sokszor), megállapíthatjuk, hogy ha méretében kissé nagyalakú is a kötet, mindenképpen reprezentatív és szemet-lelket gyönyörködtető.

Sután és félszegen emeljük fel, hiszen tudjuk, egy nem akármilyen tehetségként induló és a legnagyobb dolgokat sejtető költői életmű egyik utolsó darabját tartjuk a kezünkben, egy olyan talányos és csak részben beváltott életmű summáját, amelyről nehéz szívvel mondanánk rosszat, de aminek eleven sodrából a többi egykori Juhász Ferenc-rajongóval együtt már réges-rég kiléptünk. Hogy van-e valami elmozdulás a hetvenes években keletkezett, nagyigényű, de az olvasó számára már alig követhető, szüntelen önisméltésekben tévelygő Juhász-költmények és a mostani kötet hangjában? Alig van, de azért kissé csendesebb lett, és valamiként a képek dacos áradata között előtűnő költői hang megnevesedett. A világlíra kényszere hajtja, és a vállalt kőtábla legutolsó négyzetcentijének teleírása, de az öregség, a belátás, a reménytelenség: az *átélhetőség* lekenyerez.

Krisztus, Bolond Istók, Juhász Ferenc mondja felváltva a szöveget, ha ez a versbeszéd nem is mindig pontosan köthető személyhez. A kötet címe Petőfi-idézet: „*Pacsirta szót hallok megint*”, költészetünk egyik megrendítőbb, háború közben írt, gyorsan összerakott, mégis ta-

lán épp ettől modernül hangzó szövege. A pacsirta a béke, a boldogság, az élet üzenete, itt azáltal több, hogy Krisztus a kereszten a szívből hallja ki a hangot, mert annak a világnak, ahol ő élt, ahol megfeszítettet, már nincsen pacsirtája.

Sokrétegű, de az ismert juhászi motívumokat néha túlzott bőséggel reánk öntő, ám mégis, töredezettségében is majdnem befogadható, majdnem megrendítő költeménytorzó. Egy kissé inventárium is. Majdnem minden össze van benne gyűjtve, amiért Juhász Ferenc talán a legemblematisabb, legfelismerhetőbb stílusjegyekkel rendelkező mai magyar költő lett. Korszerűtlen költő, képileg, miként oly sokszor használta is: őskövület. Am ha ezek a Bosch-szerű apró részletek itt-ott teljes elevenséggel tárják elénk a költői képzelet buja vadságát, akkor van értelme a kövületben rejlő kristályok kutatásának. Alapvetően egyetérthetünk mindazzal, amit Könczöl Csaba, Radnóti Sándor, Márton László máig érvényes kritikáikban írtak. Tapasztalva most is, hogy még a legnagyobb verseiben is alig szerkeszt Juhász (APÁM, ANYÁM), inkább szétszórt, véletlenszerűen odatett epizódok, motívumok, jelzések vannak (ezért csak modorában barokk), és hogy legjobb verseiben a vátesz-én is csak epizodikus figura. Leginkább tehát Bosch zavarba ejtő képi tobzódásaival, nehezen értelmezhető és követhetetlen részlethalmozásaival rokon, még ha a németalföldi mester pontosan megfejthető is, Juhász költészetében pedig nincs semmi filozófiailag kibontásra váró, semmi szimbólumok mögé rejtett tartalom. Mintha a hétköznapi élet egyszerű váratlansága telne meg a metaforák titkos jelentésével, ezzel felborítva a költőiség évezredek logikáját. A múlt életképei itt gazdagabb értelmet hordoznak, mint a túlszóftalt jeremiádák.

Mert a kötet leghitelesebb, legmélyebb rétege a kristályként műbe helyezett életrajzi csillámlások. Elsősorban persze az Apa és az Anya figurája, azok halála, szinte még egyszer összefoglalja és megismétli a korábbi époszokban leírtakat. Meghiitt és megrendítő részletek, de új motívummal is találkozunk. Az Apa sírni kezd a ravatalon. Hiszen a halott fájdalom kettős. Nemcsak magáért könnyezik, hanem tudja, hogy hiánya véglegesen felsértette az őt szeretők, a hozzá ragaszkodók életét.

A halott sírása mint gesztus visszaemeli az élők közé, hogy még inkább fokozza az onnan való kivetettségét. Mintha tükörben látható lenne még, de csak a tükörben létező élő-halott. „*Apám hallotta a halálát.*” (71.) Halálában is tudatában volt ennek a sérelemnek, amit az élőkkel szemben „elkövetett”. Ismétlődő elem az Erzsikénél (a költő első felesége) tett lipótmezei látogatás az elmeegógyintézetben, a gyermekkori mellhártyagyulladás halálközelségének élménye és a falusi gyermekkor, amelyek itt már a felhőtlen boldogság emlékképeiként rögzülnek.

A kötet legvaskosabb, néha szinte áthatolhatatlan rétege a költői indulásától jellegzetesen juhászi állati, növényi, ásványtani ornamentek buja tenyészete. Bő teret kapnak a Jézus testét belepő legyek részletgazdag, néhol természettudományi enciklopédiákból kimásolt idegen szövegei (a legyek lába, látószerve). A világ felsorolhatatlan gazdagságának végtelen részletein túl, ahová csak segédeszközökkel hatolhat be az emberi szem és elme, olyan, az elgondolhatóknál tökéletesebb rendszerek, szervek működnek, olyan mechanikai szerkezetek segítik a világ teremtményeit, hogy az emberi elme kapcsolatot keres velük, a költő képeinek eleven részévé akarja tenni, hogy ezáltal az ábrázolható végtelenné tágítsa. Ezt a láthatatlan világot, a felsorolhatatlan e világi természetegészet szeretné a költő érzékeinkhez eljuttatni. Megismétlődik kétszer is a keresztre feszített állatok kissé bornírt panoptikum (zsiráf, oroszlán, sas, denevér, orrszarvú, rinocérosz, hatyú, gólya stb.). Ez a felsorolás aztán kibővül, és nagyjából azok az állatok térnek vissza itt, amelyek a JÓZSEF ATTILA SÍRJA című versében annyira bántották a költőt, mint a gazdagság kőbe vésett hiú jelképei. A legyekhez hasonlóan fontos szerepet kapnak a békák ebben az áradó és kavargó tenyészeten. Kicsit epikusabb ornamentek, mert velük legalább történiük valami, nem csak felsorolva és képekbe zárva léteznek. A biai tó békainvázója költözik be a versbe. A költő (Bolond Istók) békákat hord vederszám a sírokra, békákat önt apja koporsójába, hullókat ereszt szét a templomban, hátukon égő gyertyával. Talán a kötet egyik legszebb képe. De békákat gyermekként keresztre is szögeznek, néhány sorral később visszavonja, hogy ez megtörtént volna: „*Hiszen én se láttam.*” (77.)

A legfontosabb és legégetőbb kérdések Istenről, a halálról és a túlvilágról hangzanak el. Bár Jézus alakja mint a gyermekkori vallásosság emléke végig jelen van az életműben, Juhász Ferencnél nem beszélhetünk mégsem hitről, csak kételyekről. A növények boldogok, mert nem tudnak a halálról. „*Van-e a virágnak túlvilága?*” – teszi fel többször is a kérdést. Meglehetősen találó paradoxonokat is kieszel: „*A Túlvilágban nincsenek temető! Minek is lennének temetők.*” (57.) Szorongását természettudományos mákonyokkal igyekszik enyhíteni: „*A világegyetemnek, az egyetlen természetnek nem volt, nincs szüksége Istenre*”, „*Az Isten az abszolút független magány, az Abszolút Objektív Függetlenség*”. (60.) Ha belegondolunk, már az a szó is ellentmondást rejt magában, hogy *túlvilág*. Hiszen a nemléteben világot feltételez a szókép, márpedig ilyen alakjában éppolyan teljesebb, mint az itteni világ. Csak mintegy tükörképe lenne az ittnak. Ez azonban, amit a valóság ki nem mondhatónak, el nem gondolhatónak ír le, mégis unos-untalan megjelenítődik az ember képzetében, hiszen olyan mértékű vágy ellenében kellene óvnia magát, mintha a fodrász székeében ülöt arra kényszerítenék, hogy ne nézzen a tükörbe. Nézi magát, de ez a túlvilág csak az evilág képe, sosem láthat a csalfán ezüstözött tükörlap mögé. Egy ilyen mennyország leírása kerül a kötet végére, és ennek nyugodt derűjébe belenyugszik a költő. Tudja, hogy olcsó valami ez, mint egy vásári mézeskalács szív, mégis mélyre hatóan emberi és vigasztaló.

Az éposz legkorszerűtlenebb rétege a költészet, a költő szerepéről szól. „*Haldoklásból és halálból születik minden ének*” (4.) – mondja a kötet elején, s ez némileg emlékeztet Blanchot esztétikájára. Ott azonban kimondatlanságában és belső munkában teremtetődik meg a saját halál mint végső, elkerülhetetlen tökéletességünk, egy olyan nemes erkölcsi tartás, amely kívülről esztétikaivá szublimálódik. Itt a belső csönd helyett dobokkal, harsonákkal akarják elharsztani a loppal közeledőt. Túlelmegetésével szeretnék a bajt távol tartani. Lényegében tehát Blanchot-val éppen ellentétes mágiát űz Juhász Ferenc. Hosszan megidéz a halott költőket is. Feltűnő, hogy mennyire nem tud tömören és lényegbevágóan jellemezni, mint ADY UTOLSÓ FÉNYKÉPÉ-ben tette. Ez a rész tele

van jellegtelen közhelyekkel és üres, teátrális sírdíszítésekkel: „*Ady Endre piros menny-hörgés, a megfeszített Krisztus szája szagú szívét [...] Tóth Árpád lila bársonyba csomagolt ezüsthegedű, a Földgolyó könnycsöpögése szívét...*” (39.) Ha a Poklot járó Dantéra gondolunk, aki két-három sorban képes egész emberi tragédiákat felvázolni, akkor különösen zavaró ez a romantikus sebhova sem tartó burjánzás, semmit sem jelentő cifrasághalmaz. Ugyanígy unalomig ismétlődik a romantikus költői szerep („*költő szívekből ácsolt bárka-test*”), mintha Juhász tényleg nem a mai irodalmi közzéadásnak akarna megfelelni, Márton László szavaival, mintha nem lenne kortársunk.

Vannak a kötetnek megrázóan szép pillanatai is. Ilyen a régi „laboratóriumi” gyakorlat felidézése, amikor az orvos megnyalja a vizeletbe mártott ujját, így ellenőrzi a cukorbetegségre utaló édes ízt. Ebből a képből kiinduló, a Xenophón leírását idéző rész, amikor háborút indítottak a sárga szél ellen a sivatagban, végül, italuk fogytán, tevék és lovak vizeletét itták, majd elpusztultak.

Ilyen a halott ánuszába dugott lázmérő, amelynek higanyszála lassan süllyed a halottban, ahogy hűl a test.

Ilyen az éposz végének – a hosszú mennyországbeli, ihletett kódexidézeti utáni – szívzorító egyszerűsége: „*Így lesz? Nem tudom. [...] De pacsirtát-virágzó szívemnek mégis oly jól esett ez a [...] szent hit-himnusz [...] mint anyámnak a vizes bor a szőlőkapálás szünetében: a kapát éllel a földbe vágta, leült a porhanyó puha meleg földre [...] a füleskosárból kis, vedlett-zománcú kék bögrét vett ki, a földbe ástott zöld csattosüveget kihúzta a földből, mint óriás zöld üveg dugót, a piros gumigyűrűs fehér zománckalap drótrugó csapját kibillentette jobb hüvelykujjával, öntött a főlvívezett borból s lassan megitta.*” (88.)

És aztán apja temetésének képével zár: „*És a vastag-szürke eső besatírozta a halottashintót, a szőrszőnyeg-aranykalapos kocsist, a fíngó barna öreg lovat. Besatírozta a nélküle-jövőt!*” (88.) Itt, ezekben az apró részletekben csírájában benne van a fiatal költő Aranyt, Petőfit a legmodernebb képi gondolkodással megidéző, még friss humorral, blaszfémiával teli, a világot nem az elmúlás komor tükrében szemlélő, de szinte rabelais-i tágasságú, plebejus harsánysága.

Sántha József

DALBAN ELBESZÉLVE

Szilágyi Ákos: *Franci. Poéma hőssel. Gyászkoszorú a 20. század sírhalmára Palatinus, 2007. 52 oldal, 1600 Ft*

*Csak azt feledném, azt a franci'
(Pilinszk')*

„*nincs mamázás! nincs mimézis! / semmi van csak amely néz is / holokaszt? a faszt!*”, így Franci Szilágyinál: vagy Franciról Szilágyi? Antifaszista antiköltészet. A poéma Francescóból (d’Assisi), François-kból (Villon), Fjodorokból (Dostojevszkij), Franzokból (Kafka) összegyűrt Francija (Magyar) szenvedve-pusztulva átcsörtetvonszólódik a XX. századon. Haláli tánc, a legdurvább ügyek, vigorgásra készítő előadásban. Somolyogsz, amikor szerző, ez a *komoly ember*, virtuóz és kínrímtömkeleget mozgósítva, fölhasználva mindenféle leharcolt ún. népszerű dallamot, siratóösszonyos repetícióval kántál, amúgy véres-wicces-wisszataszító.hu dolgokról. A FRANCIA nem elmeséli, hanem el-siratja a történelmet/történeteket. *Szűkoporsó, ördögpatafekete, sötét, fogvacogva, csontarc, kőszű, moccanatlan, álmában sír, sír a sírban, bakasír, tömegsír, síri összhang*, hogy voltaképp mit is mosolyogsz, mi a francnak mosolyogsz ezeken?, osztottak-e mosolyt?, volt-e vigyorogni?!, az nincs megadva. Megadod magad. Az olvasás felolvasás, eleve mindig is hangosan olvastak, a vers éneklésre szolgál, figyelmeztet Szilágyi Ákos költészetének java.

Szolgál, ez a szó amúgy vele kapcsolatban most engem is meglep, de mintha más nem is volna (méltó mód kornyikálendő téma), az oeuvre amúgy is alaposan átpolitizált. Mindenféle (lé)térdést tárgyaz, *sötét létsuhancot, nyögő létkudarcot*, mégsem, korántsem politikai publicisztika dalban elbeszélve: inkább valahogy (f)ordítva, mintha ez az ének nem találna más számára megfelelőt a köz(érzet) borzasztó és/vagy száználmasan mulatságos dolgainál. A mi századunkra vonatkozó – mégiscsak a mienk, nyakig benne vagyunk a *sár-fasírban* – kíméletlen kultúrkritika, Márton László ÁRNYAS FŐ-UTCA-ja jut eszembe: „*Évszázadunkban, amelynek során a számottevő cselekmények kizárólag bűncselekmények voltak.*”

Tőlem mindenképp távoli. Történelem mint hanyatlástörténet és túlzó rémkomorság, ilyen-

kor, összes tiszteletem ellenére, *igazság szerint* odébb szoktam vonulni. Persze irodalmi szöveg, igazsága nem valóságreferenciája függvénye, az alapattitűdből pedig amúgy is kivon a beszéd ironikus-szatirikus-szarkasztikus módja, ám mindenképp a befogadó ajkára forrasztja a korábbi Szilágyi-versek kondicionált mosolyt. De hagyjuk a *tartalmat*, ahogy Erdély Miklós javasolta, kapjon kimenőt a („*haj ki nyer ma Don-kanyarba*”, a „*sarlóval elkalapállak*” meg az „*ezt szajkózza minden vátesz / itt most már minden privát lesz*”-szerű) mondanivaló, „*vágy üt át így bányu versen / agy trágyája hogy lehessen / formaként hogy megtöressen*” és így tovább. Hogy ideidézsem Garaczi Lászlót is (akinek eljárásait amúgy a Szilágyi Ákoséval összevetni nem volna érdektelen), *fartalom és torna*, itt igazán minden csípve és marva vagon. *Hulla hulla hulla kell még! / nézd el hogyha énekelnék, nézzük akkor, hogy énekel.*

Az előadás (versmondás, szavalat) egyetlen, itt és most megértési folyamat prezentálása, a dolog ezzel koránt sincs egyszer s mindenkorra elintézve. Ha Babitsot, Weörest vagy Pilinszkyt hallgatod saját magukat interpretálni, egyrészt tetszik neked, mert olyan kis izé, *hihetetlen*, szóval, mert ők mondják, másrészt mégiscsak komikus, ahogy nyafkálnak, és hogy na, ez az, ez volna a megoldás, ilyesmi föl sem mérül. A szöveg minden, költők sipákolása semmi (esetre sem vehető komolyan). Szilágyival másképp áll – vagy bukik –, előadása, saját szövegére vonatkozóan, nem csupán eligazító, de úgyszólván kizárólagos. Kinyomtatása nem a kotta (tessék, vedd alapul, és értelmezd!) szerepét játssza, hanem mintha a hallható, az elhangzó pusztá emlékeztetője volna. Nem egyenrangúak. Aminek viszont ellene játszik maga a (CD nélküli) csinoska kötet mint tárgy: erős ajánlat az olvasásra. Jó, de, túl azon, hogy minek, *miként* olvassak Szilágyit? Ahogy ő?

Énekeljem vele nélküle?

Vagy maradjak csöndben, magyarul kuss, magamban mondogassam, és hagyjam, hogy föl(ém)idéződjön előadásával az előadó? Ez a kis (nocsak, milyen finoman agresszív) játék, hang és nyomtatás radikális elválasztásaszembefordítása a kurrens költészeti beszédmódoknak ellene menő kritika része. Poétikája radikális, és visszafordíthatatlansága miatt önvészélyes döntés eredménye. Mindenféle bevett, így-úgy lenyelt-megemészített – és egy-

mást kiköpő, egymásra köpő – költészeti diskurzustól eltekint, a nem verbálist extrém verbalizmussal prezentálja, nem egyszerű nyelvkritika, mintha a nyelvkritika, az avantgarde mint eljárás mód, a vele kapcsolatban sokszor emlegetett fonikus költészet is kritika – kicsúfolás, kifigurázás – *alá* kerülne. Alá, ez megfelelő szó ide, valamifajta népi?, nép- és egyszerű?, a népek? (persze Olvasó Nép!) szülő arisztokratikus attitűd. Költőileg kifigurázza, figurázással dekonstruálja a költészetszakmát, mondhatni, ellenébe megy az egésznek, úgy, ahogy vannak, *francba francba francba* a lírázással, jelentsen az bármit is. Bár ez az ellen, már vagy még, meglepően békés, kedélyes ahhoz a kemény kritikai attitűdhöz képest, ahogyan egykor, a hetvenes évek derekán költőnk mint nem kritikus föllépett. S hogy végül is összejön-e neki?

Magyarán, jó-e neki? Mennyi mindebben a kényszer, kényszeresség? Miféle (kényszerült?) arcot vág ahhoz, aki különféle arcot vág hozzá? *Kudarac* vagy sikk? „*Kudarac utca Lidérc utca – mit bámultok?*” Én, mondjuk, nem bámulok, illetve olykor bámulok az „*ahol maga elefánt volt / szívem volt a porcelánbolt!*” kedves és szép truváján, a „*golyót páncél visszapöccint: / »ugye azért picit tetszem?«*” vagy az „*így Verecke úgy Verecke – / ebből már nem keveredsz ki*” típusú rímek pazarságán. Mikor épp nem fáraszt a rímpazarlás, ha nem jut eszembe, hogy jó, rím- és ritmuskényszerben a nyelv automatizmusai milyen ügyesen szorgoskodnak. Viszont, pazar ide vagy oda, megragad, mindenképp ragad hozzám az ének. A zene folyam, a szöveg hordalék (vagy fordítva, vagy egymást hordják, attól függ), énekelt szövegek hamar fönnakadnak a memória partján, ha kedvem szottyan, simán elszavalom, horribile dictu végigénekelem slágerszövegírók életművét, és szerzőnk, gondolom, ezt célozza.

Szilágyi Ákos FRANCIA-ja mindenképp főmű. *Féjmű*, mely ízlésem-arányérzékem szerint befejezi, egyenest lefejezi, amit szerzője *ez irányban* megcsinált.

Kukorelly Endre

A BOMLÁS FELFOGHATATLANSÁGA

Szilágyi Ákos: *Halálbarokk – A semmi*
polgárosítása
Palatinus, 2007. 586 oldal, 3400 Ft

Szilágyi Ákos tanulmánykötetét kézbe véve könnyen lehet az az első benyomásunk, hogy a szerző olvasottságának és időnként elképesztő hivatkozási rendszerének pusztá látványa, ezzel együtt pedig mindenekelőtt az orosz (általánosságban pedig az „ortodox”) kultúra terén mutatkozó tájékozottsága oly mértékben zavarba ejtő, hogy némi tériszonyt is okozhat az olvasóban. Ehhez járul még a HALÁLBAROKK kötet majdnem hatszáz oldalnyi terjedelme, amely közel tíz év esszéterméséből nyújt válogatást egy sajátos és eredeti tematika szerint.

A HALÁLBAROKK azonban mégsem nevezhető egyszerűen esszé- vagy tanulmánykötetnek, hiszen a szerző számos olyan megoldással él, amelyek zétzfeszítik a szokásos kereteket: a labjegyzetek gyakran egyik oldalról a másikra húzódnó hosszú (idáig magyarul nem olvasható, esetleg oroszul és/vagy más nyelven is csak nehezen hozzáférhető) idézetei mellett arra is vállalkozik, hogy egyik tanulmánya (A TEMETÉS TEMETÉSE) főszövegének függelékében – tíz oldalon át – teljes terjedelmében közreadja Jevgenyij Rikacsov 1933-ban Moszkvában, a *Szovjetskaja Literaturában* megjelent TEMETÉS című írását vagy a homoszexualitást köztörvényes bűnként szankcionáló hírhedt 1934-es szovjet törvény elfogadásával kapcsolatos, csak 1996-ban közreadott dokumentumokat (SZOVERSENNO SZEKRETNO). Ezen túl pedig saját költeményekkel egészíti ki A SZAHAR – ALEKSZEJ KRUCSONIH SZKATOPOÉZISE című írását a címben megadott témának megfelelően, a könyvet pedig a mottóul választott Kafka-idézetre visszautaló epilógussal (MÍVES SEMMI), majd UTÓHANGKÉNT egy háromrésztes költeménnyel (A SEMMI: „NAK” A SEMMI: „NEK” – AZ SZTELEN EMBER MONOLÓGJA) zárja.

A bölcséleti tanulmány, az átfogóbb vagy éppen igen konkrét művekből (például Rakovszky Zsuzsa költészete, Dimitrij Alekszandrovics Prigov GOD IS DEAD című installációja a Ludwig Múzeumban, Kertész Imre regényei, Spiró György FOGSÁG-a, Kukorelly Endre TÜN-

DÉRVÖLGY-e, Kovács András Ferenc KOMPLETÓRIUM-a, Térey János PAULUS-a) kiinduló művészetfilozófiai tanulmány, esszé és a saját költészet műfaji határai könnyen elmosódnak, felszámolódnak Szilágyi Ákos könyvében.

Az egyáltalán nem előírt, vagyis *jobb híján választott* lineáris olvasás során könnyen lehet az a benyomásunk, hogy időnként nem könnyű átlátni ezen a sokféleségen, s ezt erősíti a szerző hivatkozási rendszerének már említett, a hazai átlag értelmiség műveltségétől némiképp eltérő volta. A kitartó olvasás jutalmaként azonban – a fent említett tapasztalatot nem megszüntetve, hanem inkább csak *kiegészítve* – kis idő múlva fokozatosan erősödhet bennünk az a meglehetősen sommás sejtélem, hogy ez a könyv kétféle írást tartalmaz: az esztétikum és a (vallás)bölcsélet határán mozgókat és az akusztikus költészet (vagy „hangvers”) poétikai kérdéseit tematizálókat. Előfordulhat persze, hogy a HALÁLBAROKK olvasása során egy darabig úgy érezzük, az akusztikus költészet témája még akkor sem illeszkedik a többi írás „jobbán elhelyezhető”, „szigorúbb” vagy „komolyabb” rendjébe, ha a szerző nyelvi hajlékonysága és kreativitása valamiféle megnyugtató közös nevezőt teremt. Sőt az is könnyen megfordulhat a fejünkben, hogy vajon miért nem lett ebből két különböző könyv vagy legalább két fejezet. (Bár olvasás közben sok mindent elfogadunk, érteni vélünk a spirális kompozícióból, attól a kérdéstől azért a könyv utolsó oldaláig sem szabadulhatunk, hogy mindannak, amit elolvastunk, többé-kevésbé, jól-rosszul befogadtunk, valóban *egyetlen könyvet* kell-e alkotnia, író és olvasó igazában nem egy már eleve mozgathatatlan méretű anyag mozgatására vállalkozik-e ezzel a majd' hatszáz oldalnyi terjedelemmel.)

Szilágyi Ákos az akusztikus költészet eredetét vizsgálva alapvetőnek tartja, hogy a szöveggént való rögzítés technikáját „*az állam és a kereskedelem szükségletei hívták életre*” (159.) és „[a] vallási és különösképpen költői beszéd rögzítésére évezredekkel később kezdték használni az írást” (159.). Ugyanakkor az írásból kibomló „szövegvers” mellett külön entitásként kezeli a „hangverset” (amely ily módon nem lehet azonos a felolvasott szövegverssel). „*A hangvers – mondja – elfajzott szövegvers. A szöveg mágikus archaizálásával (»primitívizálásával«, repetitív »lebutításával«,*

»infantilizálásával«) ironikusan és fantasztikusan feltartóztatja (legalábbis úgy tesz, mintha feltartóztatná) a szövegvers eltökélt belső fejlődését az – érzelmi szemlélet számára mind követhetlenebb – fogalmi absztrakciók irányába.” (167.) A hang tehát ebben a költészetben – szemben a versét felolvasó „szövegvers” költőjével vagy a klasszikus színeszi előadással – soha nem a költő egyéni hangja, hanem benne valamiképpen „a közösség szelleme ölt alakot” (169.), s ennek folytán a vers „nem a szerző hangján, hanem a maga hangján szól” (168.). A hangvers tehát lázadás, de nemcsak poétikai, hanem filozófiai, teológiai, sőt politikai lázadás is, amelynek igen izgalmas összefoglalását adja A SAHAR című tanulmány. E lázadás hátterében – Nietzsche és Alfred Jarry mellett – ott vannak mindenképp előtt az orosz futurizmus nagy alakjai, a „szóbohócok, rímzsonglőrök és hangpojácák” (513.), akik közül Szilágyi Ákos számára alapvetően fontos a féktelen, diabolikus Krucsonih és a Szent Ferenc-i jurogyivij: Hlebnyikov. Legfontosabb fogalmaik: a *zau*m („az értelmén túli nyelv”), a *mirszkónca* („a viszájáról felfogott, megmutatott világ, a vége felől elgondolt élet”) és a *szdvigológia* (a „szócsuszamlások” tana, vagyis az a poétikai fogásként alkalmazott szójáték, „mely az egymás mellett álló, a hangzásban/kiejtésben vagy a betűsorok látványa/olvasása során véletlenszerűen összecusúsó szavakból új jelentések sokaságát rakja ki, kitágítva ezzel a költői szó játékerét”) (516.). Mindezek a sok szempontból rítusteremtő törekvések abból a felismerésből fakadnak, hogy a modern ember számára nem áll már rendelkezésre az a spirituális erő, amely az archaikus vagy – a fontos hivatkozási alapul szolgáló – Mihail Bahtyin szerint a középkori kultúrában is evidens módon megvolt. Ezért az alapvető értékesítésre ráébredt költők poétikai törekvéseit „[é]ppen a hétköznapi szóhasználatban automatizálódott, erejüket vesztett, kiüresedett szavak szunyádó erejének felismerése, az elveszített spirituális erő költői visszateremtése határozza meg” (518.). A költői nyelv teurgikus felfogása magyarázza azokat a poétikai alapfogalmakat is, amelyek közül talán legfontosabbá éppen a *zau*m-nyelv vált. „Hlebnyikov számára a *zau*m-nyelv olyan – a gyermekek, a megszállottak, az örültek, a misztikusok nyelvéből hangmaszkot és költői szerepet formáló – túlhaladás a fenomenális nyelven (a mindennapi nyelven és a hagyományos költészet nyelven), a normális tudat és a józan ész

nyelven, amellyel el lehet jutni a nyelv igazi, tehát noumenális szintjére, meg lehet találni azt a nyelvi magot, amelynek hatóereje hozott létre mindent, s amelynek birtokában az ember ugyancsak mindenre képessé válik. (E tekintetben a *zau*m nem más, mint a futuristák által megtagadott szimbolizmus szimbólum-nyelvének poétikai kisajátítása és politikai átértelmezése, az ideák világának lehozása a földre, a transzcendens átfordítása utópiába.” (519.) A *zau*m értelmezése azonban már Krucsonihnál és Hlebnyikovnál is eltér: Az előbbi invenციозus, elsődlegesen fonetikai természetű beavatkozása a szavak hangtestébe sokkal inkább az idomár erős akaratainak működésére (vagy barátságosabb hasonlattal: a nyelv hangszerén való furcsa és különleges hangok kinyerésére) hasonlít. Ezzel szemben Hlebnyikov a szavakhoz mint élőlényekhez viszonyul, megbabonázza figyeli bennük a „szent nyelvek”, az „angyalok beszédének” és a szellem nyelvjátékának költői megfelelőjét. Az a fajta *transz* állapot, amely a hangvers létrehozása során fellép egyfajta profán misztikus élménnyé (a szerző hasonlatával: a Színeváltozás során fellépő *átistenülés* [theoszisz] tapasztalatává) válik. Ez az önerőből – pontosabban: a nyelv erejéből – létrejött *átistenülés* azonban egy kicsit olyan, mintha az újszövetségi történetben (Mt 17,1–13) Péter, Jakab és János Jézus nélkül ment volna fel a hegyre. Úgy tűnik, hogy nincs baj addig, amíg mindez a poétika szintjén marad, mert az így működésbe hozott nyelv egyszerűen alkalmas a hiány leleplezésére is. De nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a XIX. és XX. század fordulóján „[a] művészi és politikai radikalizmus közös nevezője a nihilizmus volt, ami a fennálló világrend és értékrend teljes tagadása és az elveszett vagy elgondolt igazi élet, igazi világ (»új ég, új föld«) és az »új ember« álomképének, tudományos konstrukciójának, pseudo-vallási fantazmájának, esztétikai és/vagy politikai utópiájának megvalósítását jelentette. Csakhogy az egyik esetben a megvalósítás alanya az esztétikailag aktív, autonóm, szellemileg szabad és játékos alkotó ember volt, míg a másikban a tervező állam, a mindent megszabó párt, az istenített, a társadalom, az egyes ember pedig csupán az anyag az Állam formáló önkénye számára. Különböztek természetesen az eszközök is (a politikai hatalom erőszakának diabolikus eszközei versus a művészet teremtő-formáló szellemének esztétikai eszközei), és különbözött a terep is (a társadalom élete vagy a művészet szférája), ahol az utó-

pikus eszme megvalósítására sor került. Igaz, a politika esztétizálása (egyebek mellett: teatralizálása, liturgizálása, ritualizálása, mitikus transzformálása stb.), a mindennapi élet, a kereskedelem vagy a termelés esztétizálása nem állt távol a művészet elhídegült objektíváció-jellegét tagadó-romboló, a művészet és az élet egységét követelő avantgárdtól sem. Még sincs ok-okozati kapcsolat a modern művészet radikális mivolta és a totalitárius állam »Gesamtkunstwerkje« között, amelyben műalkotássá válik az egész társadalom, esztétizálódik a politika, teatralizálják az élet minden színterét. Ha e kapcsolat valódi lett volna, akkor a totalitárius rendszer és a művészi radikalizmus kézfogója nem a jegyes lebunkózásával ér véget az érintett országok mindegyikében. A politikai radikalizmus és a művészi radikalizmus ugyanarról a modern talajról sarjadt, s többé-kevésbé ugyanazok a szociális-kulturális rétegek (feltörekvő, önérvényesítésük útját kereső, tehetséges, vitálisan erős és olykor erőszakos elsőgenerációs értelmiségiek, gyakran félművelt, autodidakta fél-értelmiségiek) voltak a hordozói. A »régiek« és »újak«, »konzervatívok« és »úttörők« közötti konfliktusok, különösképpen pedig az attitűdbeli, habituális különbségek jórészt a kulturális tőkepozícióban megfigyelhető igen nagy különbségekből eredtek. A kétféle radikalizmus érintkezése tehát kétségtelen, ám ebből nem következik, hogy az avantgárdot erkölcsi vagy politikai felelősség terhelné a politika »avantgárd« büneieért. Mindazonáltal a politika esztétizálásának vagy esztétizáló felfogásának minden útja a faszizmus felé mutatott, ha nem is vezetett el mindig idáig, ha pedig elvezetett, mint az olasz futurizmusban, akkor is gyakran visszafordulással ért véget – olvashatjuk az 511. oldalra átnyúló 360. lábjegyzetben. A náci Németország esetében azonban kétségkívül elvezetett. Szilágyi Ákos úgy tekint Auschwitzra, mint eredendő történelmi bűnre, amely után az emberiség „folyamatosan katasztrófaidőszakban él” (512.). Kiseb leegyszerűsítve a szerző gondolatmenetét, azt mondhatjuk, hogy míg az avantgárd a megkísértés, a faszizmus különféle megvalósulásai a bűnbeesés fogalmával írhatók le. A folyamatnak ez azonban csak a záróaktusa. Szilágyi Ákos újra és újra az ortodox vallásbölcselek – sokszor az elutasításig, egyértelmű diszkvalifikálásig is elmenő – gyanakvásával fordul szembe, és küzd a nyugati kereszténységgel és az ebből levezetett nyugati kultúrával. A hit elvesztését mintha itt (vagyis Nyugaton) sokkal inkább tetten érhetőnek vélné, mint Keleten,

sőt a barokk egyfajta továbbélésének tekinti. „E világ »Abszolútuma« a halál – írja –, s ezt legvégletebb formában éppen a modern világállapot mutatja meg, amelyben »Isten halott«, vagyis kilobbant a másik világ, a transzcendens abszolútum igazsága és képe.” (493.) Másutt pedig így fogalmaz: „Az Isten halálát hírül adó »gyászjelentés« tehát nem Isten, hanem a vallási világállapot halálának tényét rögzíti. A halál beállt, kezdődhet a gyász-munka. Ez is eltarthat pár száz évig: a Hiány emlékezete, a gondolata, a Hiány elképzelése tölti ki a hiányt.” (258.) Felmerülhet bennünk a könyv egészének összefüggésrendszerében is valószínűleg megválaszolatlan kérdés, hogy mindez alól mi módon és miért képezhet kivételt az ortodox kereszténység szelleme, spirituális közege. Szilágyi Ákos a keresztény Kelet és Nyugat dichotómiáját – kimondva vagy kimondatlanul – úgy értelmezi, hogy Kelet versus Nyugat. Mintha Keleten még megmaradt volna valami abból, ami Nyugaton már végképp elveszett. Ilyen szempontból is fontos az az írás, amelynek inspirálója az orosz konceptualista művész, Dmitrij Alekszandrovics Prigov GOD IS DEAD című világjáró installációjának 1995-ös vendégzereplése volt a budapesti Ludwig Múzeumban. Mert bár Prigov installációját a már említett „gyász-munka” részeként is felfoghatnánk, ugyanakkor a tanulmány így fogalmaz: „Prigovnak nem Isten halálával, hanem az »Isten halott« mondattal van dolga. Lehet, hogy a benne foglalt állítás nem áll, de a mondat áll.” (263.) Később pedig: „Prigov halál-installációjából nem hiányzik talán a barokk szomorújáték melankóliája (persze csak mint felhasznált klisé), de hiányzik minden haláltraváltás, halálszomj, minden morbiditás és nekrofilia.” (272.) Az alkotásban megjelenő konceptualizmus „tisztá, száraz érzés” – ahogy néhány sorral lejjebb olvassuk – éles ellentétben áll „azzal a hatással, amelyet az » eget naturalizáló« barokk képzőművészet kellett egykoron nézőiben a transzcendencia átélt hiányát – érzéki manifestációjával; a hit elbizonytalanodását – a felcsigázott képzelet vad eksztázisával; a spirituális dimenzió sorvadásnak indulását – mozgalmas testi-séggel pótolva”. A szembeállítás anakronizmusát talán akkor értjük meg jobban, amikor egy későbbi tanulmányban, amelyben Spiró György modernitását állítja szembe a posztmodernnel, ezt olvassuk: „A barokk mindent halmoz, a rémségeket csakúgy, mint a bájít. Stilisztikailag nem idegen ez a fenséget a giccs határáig feszítő posztmo-

derntől sem, a végmodernitás barokkjától.” (356.) Hogy pontosan mire is gondol, egyetlen mondatban így foglalja össze: „*A posztmodern: barokk a köbön.*” (466.) Részletesebben pedig így fejt ki: „*Csakugyan – a szív átköltözött a vallási, erkölcsi és ezektől elválaszthatatlan érzelmi kultúrából az esztétikai kultúrába, mint annyi minden más is, hiszen most már csak az esztétikai kultúra közvetítésével maradhat fenn az érzelmi kultúra, sőt, csak esztétikailag áll fenn a vallás, az erkölcs, a politika, a történelem világa is. Ezt nevezik posztmodern világállapotnak, amely a barokk világállapot új, bővített kiadása, a soron következő világvéggé előtt. A barokk a megrendült és darabjaira hulló vallási világállapotnak mint végállapotnak az élet és kultúra teljes körét átfogó esztétikai fenntartását jelentette; a posztmodern pedig mint a megrendült és széteső modernitás, a szekularizált világállapot esztétikai megmentése ugyancsak az élet és kultúra minden szegmentumát átfogó igénnyel lép fel (más igénnyel egy ilyen megmentési kísérlet fel sem léphetne!).*” (466.) Nyilvánvaló tehát, hogy ebben az összefüggésben a barokk kitüntetett szerepe a posztmodern felől értelmezendő és értelmezhető. Mégsem szabadulhatunk attól a sejtélemtől, hogy Szilágyi Ákos szövegeiben a felismerés és ráismerés pusztán túl a (nyugati) barokkra és posztmodernre vonatkozóan határozott értékítéletet is kihallunk. A könyvben vissza-visszatér és sok szempontból alapvetőnek tekinthető ifjabb Hans Holbein XVI. század eleji naturalisztikus HALOTT KRISZTUS-ának felidézése és egyszersmind Dosztojevszkij hősének megrendülése is – nemcsak a barokk, hanem az egész modern nyugati kereszténység állapota felett. E megrendülést a szerző úgy értelmezi, hogy azon a képen, „– az »Isten halott« új, a modern világállapotot hűen kifejező módon, ám régi vallási világállapotban kitaró ortodox hívőt létében kérdőjelezve meg – éppen a halál jelenik meg igazi realitásként” (409., 261. lábjegyzet). A Holbein-kép botrányosságát így indokolja: az „ikon (márpedig az a kép, amelyen Jézus megjelenik, az ortodox hívő számára ikon) és a holttest vagy hulla képe kizárják egymást. A halott Jézus Krisztus mint hulla – ikonon képontológiai értelemben vett contradictio in adjecto. [...] Vagy van ikon, és akkor nincs halál, vagy van halál, és akkor nincs ikon.” (Uo.) Dosztojevszkij nem beszél róla, Szilágyi Ákos azonban kitér rá, hogy az ortodox hagyományban is van egy ikontípus, mely éppen a halott Krisztus ábrázolására vállalkoz-

zik, s amit görögül *Akra Tapeinoszisz*nak neveznek. Megtudjuk, hogy „[a]z Akra Tapeinoszisz minden bizonnyal a legkülönösebb ortodox ikon, amennyiben rajta a »halott Krisztus«, az elernyedtestű, lecsüngő fejű, lehunyt szemű halott látható, derékig mezítelenül, mintha koporsóban állna, amit az ikon későbbi orosz elnevezése – Hrisztosz vo grobe (Krisztus a koporsóban) – egészen egyértelművé tesz. Valójában azonban ez az ikon sem a »halott Krisztus« ikonja, nem Krisztus holttestét ábrázolja. Először is mert az ikon eleve nem »ábrázolja«, hanem szellemileg (és nem másként) jelenvalóvá teszi Istent, »elhúzza« mintegy a jelenségvilág függönyét az igazi világra néző ablak előtt; és másodszer, mert az, ami ily módon feltárul az ikon angyali szemléletének tükrében, nem a halál birtokává lett, hanem éppen a haláltól megszabadított testi alak [...]. Ezt egyébként önmagában is kellőképpen tanúsítja, hogy az Akra Tapeinoszisz semmiben sem különbözik más ikonoktól a festészeti kifejezőeszközök és azok használati módja tekintetében: itt is a nem teremtett fényt szimbolizáló arany háttérből emelkedik ki a »halott Jézus« fényt sugárzó alakja, fejét itt is dicsfény veszi körül, itt is frontális az ábrázolás, itt sem vetnek árnyékot sem az alak, sem a tárgyak, itt is fordított perspektíva ikonográfiai törvénye érvényesül, a test látható képe pontosan olyan mértékben stilizált, mint bármely ikonon, és a színek szimbolikája sem más”. (411.) Vagyis – vonja le a következtetést a szerző –: „Ez a »halott Krisztus« tehát nem az a halott Krisztus, amely Holbein képén látható (eleve nem »festett Krisztus«, nem egy művész által, modell után létrehozott festmény), amely előtt Bázelen a hívő (vagy legalábbis nagyon hinni akaró) Dosztojevszkij kis híján epileptikus rohamot kapott.” (Uo.) A tanulmány azonban Miskin herceg (és Dosztojevszkij) történetének nagy ívű értelmezésében egészen odáig elmegy, hogy: „*Dosztojevszkij/Miskin számára azért jelentett megrendülést, démonikus kísértést Holbein képe, amely – mintegy zárójelbe helyezi, az »isteni pedagógia« pusztán szemléltető eszközeként fogja fel – e tekintetben némiképp platonizáló Órigenész felfogásához tér vissza – mind a megtestesülést, mind a feltámadást, a szentanúságot, a látást pedig alárendeli a hallásnak, s újra a láthatatlan, magát proklamáló őszövétségi Istenhez tér vissza az Újszövetség magát manifestáló, némiképp hellenizált, láthatóvá tett, hústestet öltött Istenről.*” (414.) Ugyanebből a szempontból értelmezi Aljosa Karamazov csalódását és megrendülését, amikor Zoszima sztarec testén a bomlás (és romlás nyilvánvaló jelei mutatkoz-

nak – a „hullabúz” formájában. Bár kétségkívül platonikus hatást mutat Órigenész tanítása a preegzisztens (a testi létet megelőző) lélekről, amely kívülről kerül a testbe, s így a lélekkel nem alkot szubsztanciális egységet, sőt, éppen a testi lét szolgálja az „isteni pedagógia”-nak azt a szándékát, hogy az ember megtisztulva visszatérjen az Istenhez. A test pusztá nyagként való provokatív megmutatására a nyugati művészetben valóban talán éppen a holt test, vagyis *holttest* tűnik leginkább alkalmasnak. A hallás látással szembeni hangsúlyozása a nyugati kereszténységben – valószínűleg éppen a protestantizmus hatására – azonban mintha egyáltalán nem a zsidó hagyományhoz való visszatérésként, hanem sokkal inkább az írás – és persze az ÍRÁS! – képpel és képiséggel szembeni felértékeléseként jelentkezett. A képek definitív elvetése csak a radikális protestantizmusban valósult meg, a képekhez való viszony azonban ennek nyomán Nyugaton szinte mindenütt szekularizálódott. A keleti kereszténység szentképei, ikonjai vallási értelemben mindmáig megmaradtak. Kérdés azonban, hogy esztétikai értelemben is megőrizték-e érvényességüket, vagy hogy egyáltalán szükségük van-e egy ilyenfajta érvényességre. Mindenesetre Szilágyi Ákos szövegközpontúsággal szemben megfogalmazódó ortodoxiaértelmezése még jó néhány elemmel kiegészülve válik teljessé: „Az erős liturgia, tehát rítus- és nem szövegközpontú ortodox Egyházat nemcsak az apofatikus beállítódás, nemcsak a krisztológiai igazolt képtisztelet (proszkínészis), a sajátosan felfogott és megélt eucharisztikus közösség (*koinónia*, szobornoszt) s nem is csak az Isten kegyelemszerű aláereszkedésébe (szüinkatabászis) vetett hit különbözteti meg a nyugati kereszténységtől, hanem az a különleges hangsúly, amelyet Jézus Krisztus hús-vér valója szerinti feltámadásának ad. Méltán nevezik ezért a Húsvét Egyházának is.” (272.) Mintha ennek értelmében a szerző Kelet és Nyugat különbségét továbbra is fennálló valóságként értelmezné, s ezt éppen a hagyományelvűséghez való viszonyban vélné tetten érni, amikor az „élő hagyomány” válik meghatározóvá, azaz a *textuális* emlékezettel szemben a *rituális* kulturális emlékezet. Mindennek alátámasztásaként Christoph Schönborn bíborosra, a jelenlegi bécsi érsekre, a keleti egyház képteológiájának jeles szakértőjére hivatkozik, aki magyarul is megjelent könyvében hangsúlyozza, mennyire problematikus,

ha a hagyományt mint „hamisítatlan eredetit” vagy „tiszta forrást” rögzítik, és a történelmi folyamatot úgy tekintik, mint az ettől való eltávolodást, amely ismételten a „tiszta forráshoz” való visszatérés feladatát rója az adott közösségre. Schönborn bíboros így fogalmaz (KRISZTUS IKONJA. Holnap Kiadó, 1997, Szege-di Iván fordítása): „Ezt a visszatérést az eredetihez azonban csak abban az esetben lehet végezni, amennyiben elutasítják az élő hagyományt, mely őket is körülveszi... Ezáltal azonban a megélt hagyomány elveszíti azt a »közeg« jellegét, amelyben az igazság minden egyes nemzedék számára újra feltárul. Sőt, akadályá lesz, mely csak azáltal győzhető le, ha megvalósul a kritikai visszatérés ahhoz, ami túl van ezen a hagyományon. Így a jelen lévő eleven hagyományhoz való viszony kritikusi jelleművé válik, csak bizalmatlan magatartást lehet tanúsítani iránta. Ha egy ponton meghamisítottnak mutatkozik, akkor felvetődik a kérdés, vajon nem az-e más pontokon is? A bizonyosságot arról, mi eredeti és mi nem, mi valódi és mi hamisított, most már másutt kell keresni, és nem az élő hagyományban. Minthogy az élő hagyomány elutasított, mint az eredeti megvalósulásának helye és eszköze, az eredetiről már csupán az eredet speciális rekonstrukciója révén lehet megbizonyosodni. Mi lehet azonban bizonytalanabb és hipotetikusabb az ilyenfajta rekonstrukciónál? [...] A képvita [a bizánci képrombolás két korszakának teológiai vitái – Sz. Á.] példaszerűen világít rá mindenfajta »reformáció« problematikájára, amikor is elhibáztottnak vélt hagyományon túl megpróbálnak újra eljutni a »tiszta« eredethez.” (399., 240. lábjegyzet folytatása.) E messzire mutató felismerések nem csak a „reformáció”, hanem áttételesen minden „reform”, minden „megújulás” helyénvalóságát is kétségbe vonják legalább olyan szinten, hogy elvárják tőle az „élő hagyomány” való azonosságának bizonyítását. Lehet, hogy ebből magyarázatot kapunk arra, hogy a patrisztikus kor és középkor szerzői miért határolódtak el annyira az eredetiségtől, és miért akarták a legbátrabb és újszerűbb elképzelésről is rendre bebizonyítani, hogy lényegében nem mond mást és többet, mint elődei. A törlések és újradzések sora eszerint egyre vakmerőbb lépéseket tesz lehetővé, végül elvezet a fasizmusig és Auschwitzig. Az Auschwitz utáni időt a szerző egész egyszerűen „katasztrófaidőnek”, vagyis a halálvárás idejének tekinti, amelyet – a 60-as évek rövid átmeneti ideje után – ismét egy feje tetejére állított világ követ, és a posztmo-

dern tetőz be: „A posztmodernben a »poszt«, vagyis az »után« az utánzatra is utal. A katasztrófaidő embere úgy él a világban, mintha már minden mögötte volna, előtte nem lenne semmi. Nem hagyományt követ, és nem megjövendöl, hanem idézetekkel játszik. Nem köti semmihez semmi. Így lesz a semmi ő maga. A posztmodern – Kierkegaard kifejezésével – az »ironikus semmi« művészi alakzata, »az a halálos csend, amelybe az ironia visszajár kísérteni«. Az önfeledt és boldog játékból így hát utánjátszás, rájátszás és túljátszás lesz. Dühödt és komor játék. Egyik játszma a másik után. Játék a végéig mindvégig; játék a halállal mindhalál-ig.” (513.)

Ha mindez így van, óhatatlanul megfogalmazódik bennünk a kérdés, hogy Bahtyin karneváli univerzumának, a teurgikus kvázi-rítusoknak vagy egyszerűen a játéknak – lehetséges „tisztá forrásként” való – visszahozása bármilyen szinten nem vezet-e az úgynevezett „élő hagyomány” megtagadásához. Szilágyi Ákos mindezek ellenére mintha működőképesnek ítélne egy magyar viszonyok között mindenképpen „tájjidegen” költészetfelfogást, amely sok szálon kötődik a Vlagyimir Majakovszkij, de talán még inkább Alekszej Krucsonih és Velemir Hlebnyikov nevével fémjelzett orosz avantgárd költészethez, amelyet a „poszt-típopografikus univerzum antcipációjaként” (516.) úgy jellemez, mint a „szó kiszabadítását a könyvből” (uo.). Náluk érvényes követhető művészetfelfogást lát, míg a nyugati művészetről azt tartja, hogy „az avantgárd csak radikális folytatója a szecesszió kivonulásának a valóságos életből”. (522.)

Szilágyi Ákos HALÁLBAROKK című könyve is valami olyasmit képvisel a magyar szellemi életben, aminek előzménye más szerzőknél alig van, hiszen ezek a nagy erudícióval megírt – egyszerűen filozófiai, teológiai és esztétikai – esszék vagy tanulmányok mind stílusukban, mind szemléletmódjukban szorosan kötődnek azokhoz az ortodox kultúrából jövő vallásbölcselelőkhöz (a sor az orosz Vlagyimir Szolovjovtól egészen a román Nicolae Balotăig vagy Andrei Pleșuig ível), akikre írásaiban maga is gyakran hivatkozik. A szerző kitüntetett nézőpontja az a *sub specie mortis* látott és látatott modern és posztmodern európai kultúra, amelynek hasadtságát elsősorban a nyugati és keleti kereszténység történelmi törésvonala mentén véli felfedezni. A nyugati kultúrával kapcsolatos szkepszise legfeljebb akkor enged meg némi reményt,

amikor ezt írja: „Kant a felvilágosodást úgy határozta meg egykor, mint az ember kilábalását a maga okozta kiskorúságból. Ő még nem számolt az emberiség kamaszkorával, amelyben mindmáig élünk, s amelynek szellemi és érzelmi zűrzavarából szinte senki sem volt képes teljesen kivonni magát a XX. században, annál kevésbé egyébként, minél kortársabb, vagyis a korszellemmel cimboráló gondolkodója lett századának (elég talán itt Martin Heidegger; Lukács György vagy Jean-Paul Sartre esetére utalni).” (260.) Később a szerző egyrészt a korszellemtől való elhatárolódásra biztat, másrészt úgy tekint a posztmodernre, mint e kamaszkor végső stádiumára, amely esetleg hozhat még némi tisztulást, kijozanodást a fejekben. E reményéről azonban sokkal többet nem árul el. De az is lehet, hogy mégis. Hiszen a könyv különböző helyein hangoztatja, mennyire közel áll hozzá az *apofatikus* (tagadva állító) beszéd, hogy – ha nem is vallásos hit, de mégiscsak – valamiféle lázadó reményt akar magából(?) az olvasóból(?) kiprovokálni. *Credo quia absurdum est* – mondja többször is. De afelől sem hagy kétséget, hogy ez az újplatonikus ihletésű, Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész nevéhez közhető *apofatikus* teológia (*via negativa*) is – a keleti kereszténység misztikus beállítódásának köszönhetően – a nyugati *katafatikus* úttal (*via affirmativa*) szemben bontakozott ki...

Varga Mátyás

ANTI(PRI?)VÁTESZ 53+1 ÚJ DALA

Jónás Tamás: *Önkéntes vak*
Magvető, 2008. 80 oldal, 1990 Ft

„Aznap éjszaka a vak azt álmodta, hogy vak.”
(José Saramago: VAKSÁG)

Magam is furcsállom, de Jónás Tamás munkáiról (melyeket némiképp hézagosan 1994 óta olvasok) még sohasem írtam. Pedig kezdettől fogva kétségbevonhatatlanul tehetséges, szövegein tudatosan dolgozó írónak látom. Első versesköteteiben igen erős és kevésbé reflektált József Attila-hatás érvényesült. Verselésének

könyved dalszerűsége nehezen fért össze a világfájdalmas mélabúval, mindazonáltal voltak nagyon szép mozzanatai már ennek a pályaszakasznak is. Hadd idézzem egy kedves darabomat a csupa cím nélküli szövegből épülő ...AHOGY A FALUSI VÉN KUTAKRA ZÖLD MOHA TELEPÜL kötetből: „*Szürke-szép betonfalakról / veréb csorog a magasból. / A tető szélén készülődik már a másik. // Vakító hold tenyere a tájra, / kínai császár szép katonája. / Erős. Egykedvűen világít.*” Az 1994-ben megjelent füzet az akkor huszonegy éves szerző szinte gyerekkori zsenyéit tartalmazza. Naiv, kamaszos kedvesség, a gondolkodást átható erős vizualitás és varázslatos meseszerűség jellemzi a kötet egészét, persze a háttérben erős sötét tónusokkal, és ugyanez a (némiképp József Attila makói korszakára emlékeztető) modor határozza meg a következő verseskönyvek anyagát is. Még egyet idézek ebből a korai periódusból, a NEM MAGUNKNAK című kötet egyik szintén cím nélküli darabját: „*Zárva az ég, és zárva a bolt, zavarodnak a színek. / Konyharuháját rázza ki éppen az este a Földre. / Ásítznak a szürke betontömbökben a liftek. / Tévéműsort hordoz a szél, csak a kozmosz a csöndet.*” Sok nagy szó, nagy kép követi egymást a négy sorban, mégis kétségtelen, hogy szép, feszes, izgalmas hexameteret olvasunk, erős vizualitással, komoly atmoszférateremtő képességgel szerkesztett költeményt, melynek megsemmisítői expresszív és eredetiek.

Jellemző a magyar kultúra viszonyaira, hogy az igazi figyelmet nem ezek a verseskötetek váltották ki; Jónásra akkor figyelt fel a kulturális élet, amikor (ha jól emlékszem) a *Mozgó Világ* közölte egy hosszabb prózai munkáját, amely aztán átdolgozott és jelentősen kibővített formában önálló kötetben is megjelent (CIGÁNYIDŐK, 1997). Ugyanennek egy változata díjat nyert a Magyar Rádió *Napló*-pályázatán és másutt. Az érdekességet persze az jelentette, hogy a szerző cigány származású. *Nahát, cigány, és tud írni!*, álmélkodik ilyenkor az effélékre fogékony közönség, és zseniként ünnepel másodosztályú Nagy László-epigonokat vagy ügyesen fogalmazó újságírókat. Ezúttal azonban másról volt szó. Jónás ezzel a könyvvel letudta a cigánysors-riportázs kötelező gyakorlatát, de nem akárhogy. Lehet, hogy csak belemagyarázom, de én érzem a dühöt ebben a szövegben. *Romantikus-vallomások gyerekkor-mesét akartok? Hát tessék.* Ez a finom árnyalatokra kihegyezett érzékű ember az egyik legkeményebb cigány-

könyvet tette az asztalra; mindenkinek ajánlom, aki megcsömörlött a Kádár-világot istenítő nosztalgiapropagandától, mely szerint akkor bizony munkájuk volt a cigányoknak, iskoláztatták őket, és lakást kaptak. Ebben a történetben a hatósági erőszak, a szegregáció, a cigánysorból való kiemelkedés és az (akár az asszimiláció, az identitás teljes megtagadása árán történő) integráció teljes reménytelensége olyan koncentráltan van jelen, hogy az olvasó alighanem le is tenné, ha nem volna stílusa egyszerre finom és sebzően éles, és ha ítéletek fogalmazódnának meg benne. De nem, még ízei, színei, mesés hangulata is van ennek a prózának; érződik a korai versek csodás világának utózenge, talán némi „mágikus-realista” színezettel, és a kibontakozó élettörténet, legalábbis egyes elemeiben, valóságosnak tűnik. Tehát nemcsak jó prózát, hanem hiteles önéletrajzot is írt Jónás. Költői, prózaírói és – ami a legtöbb – önismereti stúdiumai eredményesen befejeződtek.

Nem szándékom (és, bevallom, nem is tudnék) teljes pályaképet rajzolni Jónás Tamás eddigi munkásságáról. Nem is olvastam mindent, mondandóm sincs mindenről, amit eddig megírt és publikált. Pályakezdesén kívül csak utóbbi munkáit (egy verses- és egy prózakötetet) és legújabb könyvét szeretném alaposabban szemügyre venni.

Jónás Tamás önmagát mint „romantikus” költőt-írórt szokta meghatározni. Nyilván feltehetnék a kérdést, hogy mennyire lehet ezt szó szerint vagy legalább komolyan venni. A prózai írások, elsősorban a szociografikus elbeszélések egy része talán még abban az értelemben is romantikusnak mondható, ahogy Puskinról vagy Prosper Mérimée-ről szólva használjuk a szót; csak éppen azt kell látnunk, hogy Jónás írásaiban a romantikus fordulatok nem irodalmi idézetként, hanem a megélt valóság jeleiteként vannak jelen. Mondok egy egyszerű példát. A FORRÁS című korai (az 1997-es kötetben megjelent) elbeszélés egyik cselekményszála arról szól, hogy az író gyerekkorának helyszínén, Csernellyen volt egy gyógyvízű forrás. Sejteni lehet, hogy talán ennek a feltárására építettek utat azok a munkások, akik egyszer részegen összeverekedtek egy helybeli cigánnyal, és hazafelé menet a megrugdosott útépítő belefutott a patakba. A munkások bosszúból megerőszkolnak egy félkegyelmű kis cigánylányt, amire a cigányok is visszavágnak, beve-

rik az ablakokat, és a rendőrök persze őket verik össze, egyikük szemét kiütik, a másikat meglövik, és évekre börtönbe zárják. A végső bosszú mégis az „öreg Ferié”, aki berobbantja a forrást. Az egész építkezés értelmét veszti, a munkások elmennek. Azt lehetne mondani, hogy tipikus romantikus igazságtételi zárófordulat ez: a szegények között a legszegényebb hasznát nem húzhat a győgykútból, de lerombolhatja a többiek reményét, ha másképp nem vehet elégtételt. Igen, romantikus zárlat, de ha tájékozódunk a csernelyi bányaművelés tárgyában, azt az adatot találjuk, hogy a forrás víze „bányászati tevékenység következtében elapadt”. Csernelly határában csakugyan működött a borsodnádasd–ózd/farkaslyuki szénbánya egyik segédaknája, de ez már a szénterület pereme, termelés (rövid XIX. sz.-i próbálkozást leszámítva, amikor a művelést vízbetörések nehezítették, ezért felhagytak vele) ezen a részen nem történt. Vagyis a forrás eltűntét nem képzelhetjük el a bükkábrányi szénkitermelés nagymértékű vízkiemelése és a környék vizei (köztük a Tisza-tó) ennek következtében történt apadásának analógiájára; sokkal valószínűbb, hogy a vízadó réteget metsző vetődés vezette el a vizet, aminek kialakulása gyakran robbantásra vezethető vissza. Persze nem tudjuk, hogy ki robbantott, de maga a robbantás ténye és a forrás ennek következtében történt elapadása valószínűnek látszik. Megkockáztatom tehát, hogy Jónás elbeszélésének romantikus zárlata igazolható tényeken alapul. (Tálán helyreigazít, ha tévedek.) Nyilván nehezebb lenne ellenőrizni a történetek szociográfiai, kriminalisztikai vagy családi tényeit, de ennek a példának a hasonlatosságára hajlamos vagyok azokat is tényként kezelni. Tehát ha azt olvasom: „*Anyu ma negyven kiló sincs, ötvenkét éves, hat gyerek anyja, két foga van, és mindig mosolyogva fogad, ha hazamegyek*” (CIGÁNYIDÓK, 1997), nem a romantikus túlzást, hanem az író életét meghatározó realitás egyik tényét ismerem fel a szövegben. Ez nem azt jelenti, hogy egyenlőségjelet teszek a szövegek narrátora és szerzőjük közé, de azt mindenképpen, hogy a munkáiban felhasznált fordulatokat személyes élmények irodalmi leképezéseinek és nem romantikus előképek újrahasznosításának tekintem.

Ettől persze Jónás még lehet romantikus alkotó. A történetekben foglalt történetek *kiválasztása és összeillesztése*, a szerkesztés és a pro-

zódiai-nyelvi struktúra megmunkáltsága mutat efféle vonásokat. A 2005-ben megjelent APÁIMNAK, FIAIMNAK című, rövidebb-hosszabb prózákból álló kötet például egy kimondottan vadromantikus elbeszéléssel kezdődik, a címe is méltó ehhez az attitűdhez: SÁTÁN, és véres története szerint apja átvágta a hároméves Janika torkát, hogy megmentse a megfulladástól, tizennégy évvel később azonban a nagyra nőtt és zavaros gondolkodású kamasz gyerek egy éjjel szíven szúrja az apját, majd sírva anyja nyakába borul, és ezt hajtogatja: „– *Sátán volt! Benne volt a Sátán!* – *nagyot sóhajtott, potyogtak a könnyei. – Anya, megmenekültünk...*” A tények, melyekből a mese felépül, hihető; az emberi viszonyok, melyek a családot jellemzik, úgyszintén; egészében mégis afféle gótikus rémmese ez Joseph Sheridan LeFanu modorában.

Egyébként ehhez is van egy apró alkotáslélektani adalékom. Csernellytől, ahol Jónás a gyerekkorát töltötte, légvonalban (vagy a kertek alatt, dűlőúton) alig 4 km-re (országúton sem több 10-nél) fekszik egy Sata nevű község. Vagyis busszal menni Putnokra *Sátán keresztül*, meglátogatni keresztanyut *Sátán* (persze nem állítom, hogy tényleg volt ilyen rokonuk, de miért ne lett volna), kerázni egyet *Sátán át* és esetleg *Sátán* megnézni a zárt pályás gokartversenyt csupa olyan program lehetett, amely része a mindennapok beszélgetéseinek. A *sátán* hangsor tehát a gyermek Jónás Tamásban meglehetősen rejtélyes jelentésszerkezetben rögzülhetett, mint valami közeli és hétköznapi és valami távoli és rettenetes dolog egyszerre.

Azért tértem ki erre az apróságra, mert nagyon gyakran bukkannak fel olyan motívumok Jónás írásaiban (műfajtól függetlenül), melyek vagy tematikusan villantják fel ennek az életrészesnek egy-egy mozzanatát, vagy a tárgyként választott probléma gyökereit követelhetjük (mondjuk így az egyszerűség kedvéért) Csernellyig. Visszatérő momentum például az elbeszélések férfi hőseinek bizonytalan viszonya a nőkhöz, ami vagy abban mutatkozik meg, hogy a férfiak hol elmennek, hol visszajönnek, de leggyakrabban persze elviszik vagy megölik őket, míg a nő rendet tart a házban és körülötte, tehát erős helyi kötődésekben él (tipikusan ilyen visszatérő alak Bella, akinek legutóbbi verseskötetében is verset ajánlott a költő); vagy abban, hogy a férfi hős él magányosan, míg a nő egyszer csak beállít hozzá, és elcsábítja vagy szabályosan megerőszkolja (A NŐ, AKI-

VEL FOLYTON SZERETKEZNEM KELLI; A MAGÁNÝRÓL JUT ESZEMBE). A normális körülmények között gyerekkorban kialakuló kötődések hiánya pedig gyakorlatilag minden szereplő életvezetésén kiütözik; ez csak azért nem kirívó, mert napjaink magyar prózájában szinte minden plasztikusan megformált figuráról elmondható. A falu, a táj, a házak leírása meglehetősen szűkszavú, voltaképpen akárhol megtalálhatnánk a mintát, ahol vannak kitaposott fűvű udvarok, alacsony, de erősen tagolt dombok, kicsi, alacsony, rogyadozó házak, melyek háztetejére felmászni (mindkét értelemben) gyerekjáték. Meg is teszik az elbeszélések hősei többször is. Csak érdekességképpen teszem hozzá, hogy Jónás könyvével egy időben jelent meg Berniczky Éva egyik novellája is, ezzel a kezdőmondattal: „*Igazán nem számított veszélyes mutatványnak a korsószilvafáról átlendülni a viszonylag alacsony tetőre.*” (BALAMUTÁK REPÜLÉSE.) Vagyis ugyanaz a motívum, a háztetőről való leesés csodálatos túlélése a két írónak ugyanakkor jutott eszébe. (Jónás A MAGÁNÝRÓL JUT ESZEMBE című elbeszélésének Vince bácsija kisgyerekként egy ténhén hátára esik; Berniczky csodája magyarul nélkül marad.) Az egybeesés véletlen, a motívum azonossága nem: a Borsodi-domb-ság és Kárpátalja falvaiban a szegénysor házai meglehetősen hasonlóak. (Hogy annál jobban elüssenek a dunántúliaktól.) Azt akarom ezzel mondani, hogy bár Jónás vázlatosan rajzolja fel emlékező elbeszélései kulisszáit, mégis, ennek a vázlatnak az alapján is felismerhetők azok a tájak és dolgok, melyeket az említett vidékeken, eminensen Csermelyen láthatunk. Tehát – talán így lehetne mondani – a világról alkotott *öskép* Jónás prózájában Csermely képe.

Sokkal problematikusabbak azok a szövegek az APÁIMNAK, FIAIMNAK kötetben, melyekben Jónás felnőttkori tapasztalatait dolgozza fel, vagy talán pontosabb lenne így fogalmazni: ahol uralni próbálja emlékezeti anyagát. Nem tudom, mi akart lenni például a FELELŐTLENEK című történet, talán filmnovella, afféle rosszul végződő road-movie alapszövege, kétségkívül hatásos állóképekből és mozihoz méltóan erőszakos jelenetekből szerkesztve, látható értelem nélkül. Hasonlóan sikerületlen darab az EGY-SZERŰ TÖRTÉNET, egy cirkuszban dolgozó (magát bűvésznek álcázó) varázsló estéje. A tudatosan alkalmazott meseelemek a maguk mechanikus módján meghatározzák az elbeszélés

szabályait, és a beillesztett valóságanyag felmorzsolódik, elsikkad.

A kötet két legjobb írása a SENZA TEMPO és a SZERELEM. Az előbbi a csermelyi emlékekből építkezik, címéhez hűen „*szabadon, kötött ütem-mérték nélkül*”, és nagyon jellemzőnek tartom, hogy ezt a szövegformálási, szerkesztéstechnikai utasítást tette meg címnek a szerző, a lehető legnagyobb ívben kerülve a cigánytematika hangsúlyozását. Fontos kikötés ez, mert csakugyan esze ágában sincs egzotikus cigánykalandokkal előhozakodni; olyasféle emlékmérés ez, mint amivel Oravecz kísérletezik a HALÁSZÖMBER-ben, csak prózává *szélesítve* az emlékeket. A másik írás, a SZERELEM ezzel a mondat-tal kezdődik: „*Szerelmes lett a feleségem.*” A többi ebből következik; Berniczky ez a kezdőkrajz, ennek a tarthatatlan állapotnak érzékeny, feszes, drámai képe. Nem véletlenül beszélek képről, rajzról. Ezek vezetnek át a következő kötethez.

A 2006-os KIZÁMÍTHATÓ JÓZANSÁG költészetét ugyanez a képszerűség és önéletrajzság hatja át, annak ellenére, hogy a verseknek csak a kisebb része szól az itt felsorolt élethelyzetekről. Megpróbálok megmagyarázni, hogy miért gondolom így.

Azért foglalkoztam a korai verseskötetek anyagával, mert arra szerettem volna rámutatni, hogy Jónás kezdettől fogva műveli a „szép vers” bizonyos formáit, melyek gyakran a kamaszok kedvencei közé tartoznak. Ez a parnasszista, impresszionista, egyes képeiben a szekesszióval (Kemény Simon) is rokon alakzat sok költő zsenyéiben megmutatkozik, de aztán megtanuljuk a szakmát, és kinőjük az ilyesmit. Jónás azonban szívósan ragaszkodik ehhez a gyermekkori verseléshez, munkahipotézisem szerint azért, mert így próbálja megőrizni azt az érzékenységet, amely a felnőttkorba lépve rendszerint akkor is elvész számunkra, ha művészetekkel foglalkozunk. Eléggé el nem ítélnélhető módon és saját használatra *tnk-versek* néven tartom számon ezeket a darabokat, mert az a céljuk, hogy a költő lelki eszközkészletét karbantartsák, és bármilyen rosszul hangzik is, ezek közé olyan vonások tartoznak, mint a narcizmus, az exhibicionizmus, a naivitás, a logikátlan képzetársítások és így tovább. Ezek nélkül írhatna verset, de nem lehetne költő. Jónás Tamás költői alkatának elválaszthatatlan része egyfajta bipolaritás: a hatalmas égbolt alatt a tájat néző és különös, finom metaforákat kere-

ső széplelkű kamasz fiú és a falba bújni próbáló cigánygyerek, aki talán megússza, hogy az apja részegen hozzávágjon valamit. Nemcsak hogy nem feloldható ez az ellentmondás, de eredendő egységet alkot lényében. Nem egy *hasadt* lélek áll előttünk, akinek egyik lénye szanszkritul elemzi Dzsajadévát, a másik könnyesen idézi a cigány nagycsalád melegét, és borzad nyerseségétől, hanem egy két félből *összetett* lényt látunk, kiben a szorongás kieléztetett érzékenysége forr össze a rendkívüli kapacitású intellektussal.

Mondok tehát néhány példát erre a kamaszosan csodálkozó versfajtára. Mint tipikus példát, egészében idézem AZ ALKONYI KERTBEN ÁLL EGY SÁRGA RÓZSA című darabot: „*Csihadóban a nyár. / Sárga rózsza. / Alkonyi kertben áll. / Légy vagy darázs / száll le róla. / Az égi kávé ráfolyik, / durva zacca / a föld alatta. / A kert már álmodik. / Csak a rózsza éber. / Mint a szegény, / lélekben, emberében, / világít, lámpa, / rózsasárga. / Megáll, még ha siet is, / aki látja.*” Érdekes, hogy a képfűzér naivitását éppen a várt forma elrontásával töri meg a negyedik sorban. Az egysornyi késleltetés kicsit „megbolondítja” a szerkezetet, és el is viszi ez a lendület a végéig; csak a tipikus klappanciazárlat teszi feleslegessé a fáradságot. Hasonlóan kamaszos szplín járja át az ÜTNI NEM című verset; itt a rövid sorokat záró párrím az a momentum, amely túlzott egyszerűségével meglepi az olvasót: „*jön a semmi / mindenenni / megyek én a / csodabéna...*”. A zárlat itt is a szokásos, kamaszos önbekymlés fordulata, de ezúttal kevésbé közhelyesen megoldva: „*bicebóca / vak bohóca / a világnak: / úgy megyek mint / akít várnak*”. Talán ennyi elég is ebből.

A másik verstípus, az, amelyiket az elbeszélésekből vezetek le, voltaképpen maga is elbeszélő forma. Tipikus darabja A MEGKÍNZOTTAK BALLADÁJA, mely szabályos Villon-ballada, mégis történeteket mond el. Az alapvető különbség, hogy például a BALLADA A HAJDANI IDŐK DÁMÁIRÓL nem mondja el a példaként felhozott asszonyok történetét, hiszen éppen azért sorolja őket, mert históriájukat mindenki ismeri. Jónás epizálja a formát: „*Én még büszkének ismertem Fecót, / közöttünk, verebek közt, ő a sólyom, / de apjára rágyújtotta a retyót, / ki részegen bóbiskolt el a trónon*” és így tovább. A rövid életrajzok végén lecsapódó zárósró: „*Kit megkínóztak, mind elátkozott*”, történetekként zárja le a 12 soros versszakokat. A zárósrófa késleltetett aján-

lását a tanulság összefoglalása előzi meg, és ez nyelvi leleményessége ellenére didaktikus egy kissé: „*A sültbolond is gyorsan megtanulja: / kínozni bűn, de kínlódni nagyobb. / Az elsőből csak elsőbb lehet újra, / s az előből előbb élőhalott.*” Nem igazán követhető a gondolatmenet sem, de az alapgondolatot mindenképpen elkapotja a felesleges, hangsúlyozó ismétlés. Persze az emlékező-elbeszélő versek között is vannak szép darabok, például az „*Anyu gazdagságot játszott velünk...*” kezdetű MINT AKI TITKOLJA.

Jónás igazán izgalmas versei többnyire azok, amelyekben ez a két előkép összefonódik. És különösen jó, ha költőmesterség-beli feladatot is ad magának. Ilyen a MISKOLC, 1978 című, aszklépiadészi strófákban írott – Berzsenyi KÖZELÍTŐ TÉL című versét előképként követő – elegia. Ez a vers egyúttal kulcsmű is, melyben a költő beszámol a már sokat emlegetett gyermekkori katasztrófáról – a család válságáról, a gyerekek intézetbe kerüléséről, amiért a kicsik a világba vetett bizalom elvesztésével fizettek –: „*Itt ültem huszonöt éve a fák alatt. / Jaj, basszus, negyedszázad ez. Elsuhant. / Miskolc, gyermekváros. Ötévesen / itt lettem szeretője egy / kis csávónak*” – kezdi a beszámolót. Amint felöli az idő múlásán borongó férfi pózát, azonnal visszacsatol erre a kisgyermekkori őstraumára: „*Hol voltál, anyu, és drága Marim, te hol? / És hol volt apu? És Péntek, a kiskutyánk? / Csernely. S mind, aki elhagyott?*” A versben világosan kirajzolódik az egyenlet: felnőttnek lenni annyi, mint a gyerekkorról beszélni, nem beszélni a gyerekkorról annyi, mint szabadon engedni az otthonából kivetett ösztönlényt. Az intelligencia, az azt kitöltő (és jórészt saját erőből megszerzett) kultúra és a munka az (az önismeret munkáját és a gyászunkat is ideértve persze), ami a lehetséges szabadságot elhozza. „*Még jó, hogy vannak jambusok és van mibe / beléfogóznom*”, mondja (a hasonlóan katasztrófális gyermekkort élt) József Attila; Jónás így zárja a verset: „*Péppé zúzta e hely bennem, amit lehet. / Nem bírok ma se viszsza olyan... hogyan is?... szabadon, lazán... / nem... még írni se. Kell forma, mi összetart. / Csezd meg, Berzsenyi Dániel!*” A káromlás ellenére nagyon fontosnak tartom ezt a megszólítást. Ha már az életrajzi párhuzamoknál tartunk (bár nem szeretném túlzásba vinni a dolgot), azt látom, hogy Jónás ugyanúgy megtalálta az egyre mélyülő lelki válságban az irodalom örök jelenét, ahogy József Attila igyekezett megkapaszkod-

ni, amikor úgy érezte, hogy minden elveszett, szintúgy harminckét éves korában, az emberi kultúrának ebben a legerősebb hálójában. (Erről tanúskodnak az utolsó versek Shakespeare-toposzai.) Jónásnak, amikor úgy érezte, hogy a lelki biztonságot jelentő saját családja is felbomlik, szüksége volt egy erős, segélykiáltás-szerű gesztusra, és ennek a belső kényszernek engedve (elnézést a privatizálásért, de nem titok, és a továbbiakban jelentősége lesz) felmászott a Szabadság hídra, követelte, hogy gyerekeikkel együtt eltűnt feleségét kerítsék elő. De a fogódzót nem ez a gesztus adta, hanem az az élete részévé szövődött költészet, mely ma már létezésének a biológiaival egyenrangú realitása. Itt tehát ismét bezárhatom a privatizálás zárójelét, mert amikor a továbbiakban a költő életének eseményeiről beszélek, az nem a verseket megszövegező emberről, hanem a versek beszélőjéről szól, aki egyes elemeiben azonos a szerzővel, de sok vonása fikatív, illetve kifejezetten textuális létmódú.

Ez a kettősség alig látható például a NINCSEN, AKI FŐZZÖN RÁM című versben. Így kezdődik: „*Element, vitle mind a kettőt, / el két gyereket. / Hagytam, menjen, mondta pedig, / én is mehetek. / Mentünk volna négyen? Akkor / hol a szakadás? / Más levegő, más ágy? Másnap / más földindulás.*” A Szabó Lőrincére emlékeztető intonáció, a József Attila dalszerűségét imitáló, manapság igen ritka trocheikus lejtés (l.: MINDEN RENDŰ EMBERI DOLGOKHOZ, MAGYAR ALFÖLD stb.) természetesen erős hagyománykötdést éreztet, az élőbeszéd-szerű nyelv és a meghatározó önéletrajziség azonban ezeknél intenzívebb tényezője a formálódó olvasatnak. Ezzel szemben az ELVILEG, amit egészében idézek, az absztrakció magasabb fokán áll, és lehet, hogy hatása is erősebb lenne, ha nem ismernénk a „megfejtést”: „*Négy ember összetöri a napot. / Kettő közülük még kisgyerekek. / Az egyik hátat fordít. Én vagyok. / S a másik kettő is én leszek. // Egy ember rám se néz. A csendje fáj. / Ruháim szégyenlem. Meztelen / állok elébe, mint az őszi táj. / De nem, de nem törődik velem. // Házunk falához csontot vág a hold. / Aludni kéne. Mindegy, kinék. / Csillagot számol, ma memmit rabolt. / Eltelt a nap. El. Elvileg.*” A két bizzar, kozmikus képpel közrefogott jelenet a kétségbeesett, világba vetett ember létállapotának emblematisz megjelölése, az érzelmi kiszolgáltatottságot panaszoló elemi erejű segélykiáltás.

Ugyanennek a témának terjedelmesebb, epikusabb, jelenetszerűbb feldolgozása a VIL-LANYKÖRTÉK ÉS ÉLETEK című vers. Sorai maguk is hosszúak, egy ötödféles és egy négyes jambus összeillesztésével keletkeztek, melyeket sormetszet választ el, és a hosszú sorokat párrím köti össze. Az allegorikus cím és a szimbolizmusból (Adytól) ismerős megoldás, a szereplő jelzővel történő megnevezése egyfajta archaikus felhangot ad az egyébként tárgyilagos elbeszélésnek. Így kezdődik: „*Találkozásom az aljassal egyszerű volt és nemtelen. / Tudatta velem, hogy két fi-am felesleges volt nemzenem. / Szavakat mormolt, túl szelíden. Elegáns volt és kortalan. / Képes lettem volna szeretni, ahogy előttem is sokan.*” A szóban forgó ember bizonyára valami közvetítő, hatósági ember vagy ügyvéd, de az *aljas* mint név (kisbetűs írásmódja ellenére) mintegy princípiumként jeleníti meg, hasonlóan például Az Ős KAJÁN-hoz, és képei, jelenetei is Ady módján bizarrak: „*Én jó vagyok, suttogta ő is. Táncolni kezdett. Lassú tánc. / Es letáncolta az életem, elég volt rá a délután. / Szobák, szobák a nagy ég alatt. De semmitől se védenek. / Bennük lobbannak és hunynak ki villanykörték és életek*” stb. Ma már megpróbálkoznak vele néhányan (Kemény István, Térey János), de nagy önbizalom kell ahhoz, hogy Ady lélegzetével beszéljen egy mai magyar költő önmagáról. Jónás nemcsak veszi a bátorságot, de pillanatnyi megingás nélkül, tökéletes magabiztossággal építi fel saját összetörtségének költői transzformációját. Azt mondanám, hogy ezzel már túllépett azon a lépcsőfokon, amit érett költészetnek lehet nevezni. A KISZÁMÍTHATÓ JÓZANSÁG lapjairól legalább öt-hat költeményt minden lefokozás (kortárs, mai, fiatal stb.) mellőzésével a magyar líra nagy versei közé sorolhatunk.

Ezek voltak tehát az ÖNKÉNTES VAK megjelenésének főbb előzményei. Ezekhez képest nem hozott fordulatot az új kötet; jóllehet továbblépést igen. A kétkedő, önbecsmérlő „ars poetica” ezúttal a kötet geometriai középpontjában, a 38. oldalon áll (a kötet 76 oldalas), és stílszerűen az a címe, hogy IDÓINGA. Így hangzik: „*Vájon elbír az ég, vagy a sok kis / csalásmról kiderül, hogy bűn mind, / a fájdalom csak részegeskedés, / és csak időt húz, aki verset ír?*” Ez a tételkérdés azonban költői kérdés; némiképp kifacsarva az ismert vershelyet: *ki szépen kimondja a kétel-*

kedést, azzal föl is oldja, vagyis Jónás éppen azzal, hogy a költészet értelmét kérdőjelezi meg, önnön költő mivoltát teszi kétségbevonhatatlanná. Hiszen ezek a *szakma* alapkérdései. Párhuzamosan azzal, amit a korábbi kötet kapcsán mondtam, tehát hogy Jónás részint a mester-ségben, részint a világirodalom történetének szövevényében találta meg a kapaszkodót, a versekben megsokasodtak az utalások, áthallások, idézetek. Vagyis míg egyfelől költészete egyre személyesebbé válik, egyre szorosabb a szerző és a vershang összetartozása, aközben egyre több irodalmi forrás mutatkozik meg a szövegekben, az élmény nyelvi megelőzőtsége annál sokoldalúbban nyer bizonyítást. Az ÖNFELEDTEN első soraiban valósággal halmozza az alig módosított József Attila-idézeteket; az utalásokat nem is sorolom. Az I TANULSÁG Shakespeare-allúziói rendkívüli gondolati és hangulati komplexitást eredményeznek, az írónia, a szarkazmus filozofikus mélységeket villant meg, például itt: „*Nem álmos ugyan, de alunni fog. / Ismeretlen kaland neki a Szőkenő. / Tudja: pihenni nem csak holmi jog. / Vállalt kötelesség, ez itt a bökkendő.*” Szeretkezés, alvás és halál egymásra vetítése kimondva akár közhely is lehetne; de itt semmi sincs kimondva, csak a Hamlet-monológ két jellegzetes szava teremti meg a hétköznapi kijelentéseknek ezt a felettes értelmét, és a *pihénés kötelessége* rejtélyes szókapcsolatának valódi jelentését. Az ÖNKÉNTES VAK Weöres Sándor mélyen filozofikus játékoságát kísérti (nem véletlenül használom ezt a szót), az első versszakban pontosan: „*nem figyel, nem figyel / nincsen dolga senkivel / nincsen tolla nincs papírja / minden versét újírja / újra minden mondatát / újra és tovább*”. A folytatást pedig büszkén elrontja, de a vers egészében így is nagyon erős. A COLLAPSUS verselése szinte mindent felvonultat, ami Kormos Istvántól eltanulható; a végig emelkedő rímek a sorvégeket dallamosan meglebegtetik, de egyfajta tagolási bizonytalanságot is eredményeznek, aztán jönnek az elejtett rímek vagy rontott sorzárások a hangrendváltó kancsal rímtől a páros önrímig. Érezzük a megidézett előképet, miközben a szöveg közlendője a lehető legszemélyesebb. Az AMIT TANULTAM MEGTANULTAM olyan intenzív Ady-hangütéssel indul, hogy azt gondolnánk, ebből csak távolságtéremtással, iróniával, szerepbeszéddel lehet kijönni. De Jónás nem ezt teszi; vállalja az

indulat mélységét, és megméri benne a maga pozórpotenciáját. Tudok-e olyan gőgös lenni, hogy ne nevéssenek ki, hanem megütközzenek rajtam?, kérdezi a vers az olvasótól, és az olvasó tétován kalapot emel: „*Amit tanultam megtanultam / Amit felejték elfelejtem / Én nem leszek nemesített fa / szépalgók gondozta haszonkertben*” és így tovább.

Ugyanennek a versnek a befejező strófája már arra is példa lehet, hogy egy-egy nyelvi játékkal hogyan tud Jónás valami kifejezhetetlenül komplex gondolatot egyetlen frázisban megragadni. A versszak valójában haláljövendölés, ugyanolyan kevély Ady-póz, mint az indítás volt, némi kurrens élettani ismeretekkel megspékelve. Az utolsó sor azonban a váratlan szójátékkal összerántja a képet: „*Endorfinlebon-tó enzimeknek / leszek ijesztő poros nemlét / Hallgassák süketek vakok lássák / bensőségeim bűzös csendjét.*” A kép az elme hordozójának, az agynak a bomlását ábrázolja, arról is beszél, hogy akik életében nem értették meg, azok halálában sem fogják. Ami a feje tetejére állítja a képet, az a *bensőség* kifejezés. Ilyen szó voltaképpen a magyar nyelvben nincs is. *Bensőnek* általában lényünknek azt a részét nevezzük, ami kívülről nem látszik, a lelket, a tudatalattit, az egót, és általában olyankor használjuk, ha nem szeretnénk pontosan megmondani, hogy mindezek közül mire is gondolunk; *bensőséges* alakjában jelentése: meghitt, meleg, családias. A *bensőségeim* forma összevonja mindezeket a jelentésárnyalatokat, még általánosabb (és persze még kevésbé konkrét) értelemben, de hangulatában inkább az utóbbi értelmezést idézve. Vagyis a költő lelke vagy szelleme, minden családiasságot, meghittséget teremtő erőfeszítésével (mint anyagi létezőként elgondolt valamivel!) egyetemben rohad ebben a képben, némán és bűzősen.

Hasonló nyelvi játékokat Jónás ritkán alkalmaz, éppen ezért ahol helyükre találunk, ott rendkívül intenzíven hatnak. Két ilyen szójáték fogja közre a címben és a zárósortban a szerelem nélküli életről szikáran beszámoló szonettet, a SZÉGYEN, ALÁZAT-OT. Szerintem a cím József Attila-utalás, ezt erősíti meg a két vershely gondolati rokonsága is, és Jónás logikájának természetéből is ez következik. Az *alázat* és a *gyalázat* egybejártsága egyrészt arról beszél, hogy a költő a két szót szorosan összetartozó-

nak érzi (alázatosnak lenni gyalázat, illetve a gyalázat megélése alázatossá tesz), másrészt a NAGYON FÁJ híres strófpárját idézi, ahol a két szó rímhelyzetben áll: „*A csecsemő / is szenved, ha szül a nő. / Páros kint enyhíthet alázat. // De én-nekem / pénz hoz fájdalmas énekem / s hozzám szegődik a gyalázat.*” József Attila pontosan megmondja, hogy ki éli át ezt a gyalázatot: „*Ki szeret s párra nem találhat.*” Éppen erről van szó Jónásnál. Látomásában éjszakánként egyre távolabb sodródik a parttól a tengerben, erre mutat az utolsó három sor: „*Mi az ami visszahozna / Víz a tengernek a sodra / Félek: rád gondolkodom.*” Tehát nem rólad gondolkodom, és nem rád gondolok, hanem „*rád gondolkodom*”. Lehetne persze rímkényszer, de egyrészt Jónás sokkal biztosabban versel annál, hogy ilyesmit találjon ki kínjában, másrészt láttuk, hogy akárhol hajlandó elrontani a rímet, ha kedve tartja. Sokkal helyesebb, ha elfogadjuk a szójátékot, és megpróbáljuk megérteni: a költő nem arról beszél, hogy a vers megszólítottja (a kontextus ismeretében nyilvánvalóan korábbi szerelme, gyermekeinek anyja) lenne gondolkodásának a tárgya, amit a *rólad gondolkodom* sugallna, és nem is arról, hogy emlékezetében felidézi őt (lényét vagy alakját), amit a *rád gondolok* fejezne ki. Nem. Jónás arról beszél, hogy *egész gondolkodásának tendenciáját* határozza meg az a valaki, akit a vers megszólít, és ennek a valakinek az ikonikus megjelenítője a versben a tenger; a maga tagolatlanságával, határtalanságával, fenyegető semmilyeniségével. Világ- és halálszimbólum egyszerre ez a tenger; nemcsak uralhatatlan vagy megismerhetetlen, de tökéletesen kontaktusképtelen is. Halálosan üres. Ez a kép és a zárógondolat összetettsége – ami azonnal visszakormányozza az olvasót a vers elejére, hogy ismét végigringatózzon az egyébként csendes, indulatmentes, még némi humorral is átszótt szonnetten – teszi a verset különösen fenyegetővé.

Másutt persze másképp alkalmazott nyelvi játékokkal is találkozhatunk, mint a KINEK DRÁGÁBB RONGY ÉLETE című darab végén, ahol a közérzeti beszámoló torkollik kevésbé értelmes szírporkalapátolásba, ami csupán az érzelmes zárás ellenpontozására hivatott.

Fontos felfigyelni arra, hogy Jónás ebben a kötetben nagyobb hangsúllyal folytatja korábbi kötetei istenverseinek a sorát, és hangoltsá-

gukon sem nagyon változtat; számon kérő, világgrosszalló vagy keserűen hátat fordító versek ezek. Annyi és olyan súlyú előképük volt már; hogy talán nincs is akkora indulat és keserűség, amely újabb darabokat hitelesíthetne. Jónás azonban meg sem próbálkozik effélével. Az impulzív nyelvi közegben éppen a szenvtelenység, tárgyilagosság vagy játékoság attitűdjével lehet a fohászhoz vagy a káromláshoz nyelvet találni. A népies műdal formai előképe teszi különlegessé például a NÓTA istent megszólító indítását: „*Nyugtasd meg a szeretőmet, hatalmas, / nem hagyom el akkor sem, ha unalmas.*” A mellbevágó klapanciaszerűség magát a fohászokodás beszédhelyzetét is megújítja. A PERELLEK, ÚR! szintén sokféleképpen stilizál (többnyire lefelé), de végül a naiv, talán azt is mondhatnám, hogy infantilis attitűd válik uralkodóvá a vers zárlatában. A vers így kezdődik: „*Elhallgat a hallgatag. Valakit. Végleg el. / Úrrá lesz a bizonytalankodó tényeken.*” Ez a beállítás súlyosan lefokozza istent, amikor tevékenységét mozzanatosnak (tehát örökkévalóságával összeegyeztethetetlennek), hatalmát többszörösen korlátoznak ábrázolja. (Úrrá lenni eleve csak olyan lény tud, akinek úr mivolta időszakos, és ha még azt is hozzátesszük, hogy csak *valamin* lesz úrrá, ezt az időben korlátos úrságot is redukáljuk.) A zárásban azonban két fordulatot is látunk: előbb a korábban szkeptikus beszélő nagyjából a megszokott módon fohászokodik az immár korlátozatlan hatalmú Úrhoz: „*Jaj, Uram, te vagy a Jaj, a csended megvakít. / Hadd higgyeylek még holnapig, hajnalig.*” Aztán váratlanul a csattanóként elhelyezett zárlatban (a három négysoros strófa után ez kétsoros, a csattanós Shakespeare-sonettek emlékeztetne a forma, ha nem lenne végig párrímes) következik a gyermeki önlefokozás: „*Titokban növényeket, mint a gomba. / Magammal viszlek minden gondomba.*” Mondanom sem kell, hogy erről a gombáról József Attila *fák tövében a bolondgombája* jut az eszembe, bár a másik fő forrás is szolgálhat effélével: Csernely erdei bővelkednek a gombában.

Az istenversek közül a legkevésbé játékos és egyben a legérdesebb darab a MÉLYKOMOR NAGY-MAGYAR című vers, ezzel a mellbevágó kezdőszóval: „*Elhasználtalak, Isten.*” Az istenről való kettős gondolkodás megint csak József Attilát idézi, a NEM EMEL FÖL emlékezetes paradoxo-

nát: „Fogj össze, formáló alak, / s amire kényszerítnek engem, / hogy valljalak, tagadjalak, / segíts meg mindkét szükségemben.” Jónás is éppen a megszólítással létesíti istenét, illetve egyfajta felfüggesztett létezési módot feltételezve szólítja meg: „...ha majd összefosom magam a pusztulás / nyirkos árnyékában, és hozzád imádkozom, / ne alázz meg azzal, hogy meghallgatsz, ne / nyugtass, minden igaz dolog elmúlik, tehát / rég nem szabadna létezned, kihez beszélek, / önmagamhoz...”. Ebben a felfüggesztett létezésben nem a bizonytalanság a tragikus mozzanat; Jónásnak igazából nincs szüksége sem úrra, sem feltétlen tekintélyre. Feltétel nélküli szeretetre lenne szüksége, márpedig az ismert istenfunkciók között ez az opció nem szerepel. Mindenesetre ezzel függ össze a vers mellbevágó befejezése: „elhasználtalak, isten, istenem, el, nagyon, / miattad is bocsánatot kérek édesanyámtól”. Mit akar ez jelenteni? Miféle mértéktelen hatalmat tulajdonít magának Jónás, hogy isten állagromlásáért is ő akar bocsánatot kérni? Nos azt gondolom, hogy nem önmagát, hanem az édesanyját növeli kozmikus léptékűvé a költő ezzel a gesztussal, és édesanyja alakján keresztül azt a princípiumot, amelyet efféle célzásaival a világrend leg-hatalmasabb erejeként igyekszik felmutatni: a szeretetet.

És ezzel lényegében véve meg is érkeztünk arra a pontra, ahol az ÖNKÉNTES VAK szálai összefutnak. Tulajdonképpen ezért jutott eszembe, hogy Saramago VAKSÁG-ának egy mondatát idézzem mottó gyanánt. A portugál író példázatos története arról szól, hogy az emberek a látásukkal együtt elveszítik azt a képességüket is, hogy segítsék egymást, hogy emberi méltóságukat megőrző szociális lényekként éljék az életüket, mert a látás az a távolságot áthidaló érzékelési mód (Arisztotelész szerint az egyetlen érzékünk, amelynek puszta léte is örömet szerez), amely az emberi lelket szeretetre hangolhatja. Nem teszi ezt feltétlenül, és az emberi közösségben néhányan, akik nem látnak, betagozódhatnak a szeretet hálózatába, de ahonnan az érzékelésnek ez a módja generálisan hiányzik, onnan a szeretet a mai fogalmaink szerinti változataiban törvényszerűen eltűnik; legalábbis Saramagónál és a levonható tanulság. A kötet címadó versében Jónás is összekapcsolja a két fogalmat, persze önbecsmérlő tartalommal, hiszen magát nevezi önkéntes

vaknak, és így zárja a verset: „nem szeret, nem szeret / letolták sorsát istenek / mint részek egy kisgatyát / nem hordható tovább / ő is új sorsot remél / kényes vak szegény”. A megsebzettség szeretetlensége az, amivel önmagát vádolja. De kit rejt ez a bizarr fogalom, az önkéntes vak megnevezés? Az az ember ő, aki saját akaratából vakult meg, és akinek a sorsát istenek tolták le (akármit jelentsen is ez). Hite politeista, ókori alakot látunk tehát, „látni kell, látni kell / hogyan szeret és válik el”, mondja a középső strofa, és ez már mindenképpen elég lehet: ez a jellemzés leginkább Oidipuszra illik, aki nem tudta alázattal túrni, hogy népe és városa pusztul, mindenáron tudni akarta, hogy mi az oka a pusztulásnak. Tisztán akart látni ebben a dologban, és amikor ez sikerült neki, abban bizony nem volt köszönet. A párhuzam tehát adott, de a megoldás nem egyszerű. Miért hasonlítja Jónás versbeli alteregóját Oidipuszhoz? Egy darabig arra gondoltam, hogy a szerelmi társ és az édesanya alakja mosódik össze a képzeletében. De nem biztos, hogy ez így van. Talán inkább a szenvedélyes talányfejtő, az abszolút intelligencia megtestesülését látja a thébai királyban, akinek jobban kellett volna figyelnie a lelkében lapuló eldobott kisgyermek (tényleg, ez is!) lapulást tanácsoló ösztönére, visszarángató szorongására, mint büszke és tudnivalóra éhes értelmére.

Abbahagyom a nyomozást, mert végül is ez egy verseskötet. Titkai nem megfejtésre valók, hanem hogy engedjük feltárulni őket. A mágikus, mitikus, néha inkább dallamuk, mint értelmük felől megközelíthető, sokszor varázsevészerű, ismeretlen logikát követő költemények is (mert vannak ilyenek a kötetben) szinte mindig feltárják valamiképpen magukat az olvasónak. Aki beszél ezekben a versekben, minden szómágia ellenére, persze csak egy személy, vagy ahogy valamikor mondták: *privát ember*; de nem azért, mert váteszből programszerűen lefokozta magát, hanem mert ez a természetes létmódja. Nem szerény; könyvének ajánlása így hangzik: „istennek, ha nincs”. Az ajánlat tárgya azonban kétségkívül létezik. Már-mint a költészet. És ez a valaki éppen ebben a valamiben van otthon. Akár akarja ezt a szóban forgó, létben megkérdőjelezett létező, akár nem.

Bodor Béla

A (LE)LEPLEZETT (ÉN)KÉPEK

Filip Tamás: *Rejtett ikonok*
Ráció, 2006. 112 oldal, 1950 Ft

Filip Tamás ars poeticája a hétköznapiság szeretete és tobzódó öntükröző szövegszerűsége ellenére sem a posztmodern értékrelativizmusát, a „bármilyen elmegy” esztétikáját vallja. A költő titkok tudója, médium, aki – mint előző kötetének címe is mondja – a HARMADIK SZEM érzékenységgel „hallgatja, mit prédikálnak a fák” (VISZONY). Költészetének – immár ötödik kötet után megállapítható – legfontosabb jellemzője, esztétikai hatásának alapja, hogy ellentét feszül a versek mindennapi, szinte banális vagy szokatlan, abszurd, szürreális történetmozzanatai és a szövegek nyelvi-stilisztikai megformáltsága között. A vers súlyos, fölfelé stilizált, egyáltalán nem köznapi, hanem rendkívüli sűrítettséggel és műgonddal megformált, erőteljesen retorizált és poétizált. „*Írva vagyok: ez világnap. / Spiritusfőzőn készített, sűrű párlat, / melynek bűze is van, szaga is, / illata, meg nedve is, nem csak / légnemű tartománya, s a folyadék / alatt, mint talajzat, ott a zacc.*” (ÉGY NAP VÉGTÉLENTJE.) Az ULYSSES-t idéző nyitóvers a kötet egészének metaszövegeként is olvasható. Egy közönséges kávéfőzés metaforikus és részletező leírását adja, majd asszociációs utalásokkal a megfoghatatlan és a véletlen képei következnak. Az önmagára vonatkozó szöveg értékvesztést ábrázol a lehulló ékezzettel és a virágszirommal. „*Amúgy átlagos nap a nyár / derekán, sebtében kifésülő virág. / Szirma, akár egy haszontalan / ékezet, lehull.*” (Vö. Bloom. Kiemelés az eredetiben. S. F.) A sűrítés retorikája egy képben vonja össze a külvilág és a szövegvilág, az ábrázolt és az ábrázolás összefüggéseit. A jó vers olyan sűrű párlat, amelynek talpazata, valóságközelsége és igazságtartalma van. „*vendég egy másik, / teremtet világból.*” (Kiemelés az eredetiben. S. F.) Ami nem pusztán nyelvi játék, nem csak retorika. Aminek téje van. „*Olyat kell írni, ami / súlyos, mint a vászon, / ha sós tengervíztől átázva / birkózik a széllel.*” (AMI SÚLYOS.)

Elsősorban szerepvereket ír, behelyezkedik egy szituációba, beleképze magát egy történetbe, egy léthelyzetbe, elrejtőzik és megsokszorozódik fiktív szerepeiben, hogy magát a helyzetet és hozzá való viszonyát tudja érzékel-

tetni. Nem a költő személye a fontos, ő szemérmesen visszahúzódik, hanem az, ami velünk nap mint nap, ahogy az egyik cím mondja, egy NÉVTELEN NAP-on megtörténik. A szerep változatos, ellentétes és sokszínű, ami fokozza a labirintus élményét, az eltévedés és az elrejtettség érzetét. Bírószági fogalmazó, majd egy alvilági cég alkalmazottja figyeli, amit ír. Egszerre koldus szerzetes és hitetlen teológus. „*Szótag egy rendhagyó igében, / a vízszintes vonalka a számláló / és a nevező között, pedig / könyvegezők és gépprombolók / dühét érzi magában olykor.*” (ÓNARCKÉP DARABOKBAN.) Holtfáradt népszámláló, aki barikádokon kel át. Azt álmodja, hogy izzadt fűtő vagy fékpróbababa a törésten. Műtőorvos, a műtét mindkét szereplője, titokgazda, az előrs, a felderítők parancsnoka, menekülő és végelszámoló. Kiránduló a kertbe, amely olyan, mintha egy lakatlan szigeten lenne. Álmatlan költő, alvajáró, kórházi ápoló, aki fölajánlja testét a klinikának, mert már életében is kísérleteztek rajta. A helyszíni szemlén jegyzőkönyvvezető, a nyomok nyomát keresi, a maradék maradékát. Látogató, bujdosó, szemlélődő egy vendéglőben, felnőtként is kislány, aki fél a valóságthrillertől. „*És nem mer moccani sem, / sőt még arra sem képes, hogy behunyja / a szemét, csak nézi meredten, hogy / mi történik a szereplőkkel.*” (THRILLER.) Vizsgáló, akinek üres a papírja, nincs kérdése, így a semmiről kell beszélnie. Irodalmi est szereplője, de átül a nézők közé, és várja, hogy vége legyen.

Versvilága alapvetően szorongásos: „*tömvé vannak a szorongás batyúi*” (ANYGYÚJTÉS). Élménye a hétköznapi történetekben rejlt végzetes hiba, minden mozzanatból ezt bontja ki, költői szemlélete erre fókuszál. Leírásai, történetfragmentumai Kafka világát idézik, aki a valóságot apró torzításokkal, finom hangsúlyeltolásokkal változtatva félelmetessé. Mindentől retteg, mert minden kiszámíthatatlan. A világ ellenséges labirintus, amelyben a beszélő eltévedt. Minden törekvése az, hogy leírja helyzetét, ezért a szerző tudósító, de a személyiség – akár személyes, akár irodalmi tapasztalatból (például Pessoa) – már önmagában sem bíz. Önmaga viszonyulási pont ugyan, de ez a költészet nem vallomások, mert nem a világ benyomásait rögzíti, hanem a világot írja maga köré, méghozzá költői koncepciójának megfelelően. Azzal a szándékkal, ahogyan láttatni akarja, ami „*a pusztulás gyorsított filmjeként / pergetné le föld alatti sorsunk*” (JELLYFISH). „*Betölti*

rendeltetését minden, / a tárgyról leválik jelentése. / Útra indul az esemény, hogy / kikre szüksége van, megkeresse.” (NÉVTELEN NAP.)

A kötet legfontosabb retorikai-poétikai újítása, hogy az eddigiektől eltérően szinte eltűnik a vers beszélője: az egyes szám első személyű közlés minimális. És még ebben az esetben is inkább szerepvers készül, a beszélő fiktív, erőteljesen stilizált. A versek egy része rögzíti ugyan a beszélő helyzetét, a tanú pozícióját, de sokszor szerepel általános alany, tehát nem konkrét a megszólaló személye, bárki mondhatja a szöveget. Nagyon sok viszont az egyes szám harmadik személyű leírás, tehát előtérbe kerül a tárgyiaság, amely – természetesen a költői szemlélet, a képkívágás, a keret miatt – ugyanakkor mélyen személyes is. A lírai én esetében a rejtőzködés retorikája uralja a beszédmódot, de azért, hogy minden erejét az elrejtettség felfedésére, az igazság megjelenítésére fókuszálja. Ha összeolvassuk a kiemelt darabok és a ciklusok címeit, megkapjuk a kötet tételmondatát. Egy nap végtelenje: szoros olvasás a tied között, amíg nem jönnek a helyszínelők; „*az élet elsőtéülő sfumato*”: PARLANDO BÜCSÚJA.

A rejtett ikonok: a valóság elrejtett képei. A rejtett a nem látható, a nem észrevehető, a nem látványos, az elfedett, az eltakart, a nem nyilvánvaló, a nem magától értetődő, a nem kéznél levő. Miért nem látható elsőre az elrejtettség? Mert a valóság eltakarja az igazságot, a látszat a lényeket, nem látjuk a fától az erdőt. A káprázat, a homály, Maya fátyla, a tükör homályossága akadályozza a valódi, színről színre látást. „*Erre mondta Rilke: »Rettenetes, hogy a tényektől sohase tudhatjuk meg a valóságot.« Tudniüllik a tények befalazzák a valóságot. A művészet tulajdonképpen nem más, mint áttörni a tényeket és eljutni a valóságig. Ez a filozófia, ez az irodalom, ez a zene.*” „*A valóság túl van a tényeken, és a tények innen vannak a valóságon. Egy rendőri nyomozó munkája fölmerhetetlenül reálisabb, mint egy nagy íróé. [...] De épp a valóság »definiálhatatlan«.* Nem lehet ujjal rábökni. Azt mondanám: attól olyan erős, mert szabad és bekeríthetetlen.” (BESZÉLGETÉSEK PILINSZKY JÁNOSSEL. Magvető, 1983. 182–200., 8–9.) Ennek látszólag ellentmond, noha csak fogalomhasználatában tér el József Attila szólóigéje: „*az igazat mondd, ne csak a valódit*”. Ami Pilinszky-nél a tény és a valóság, az József Attilánál a valóság és az igazság. A tényeken túli, valódi valóság, az igazság megragadása, kife-

jezése, modellezése, megértése és megértetése a mű feladata. A megértés eszköze és eredménye maga a versírás, a rejtett ikonok létrehozása, ami nem más, mint a valóságnak, a tényeknek, a világnak mint szövegnek a szoros olvasás módszerével történő lebontása, áttörése. Az ábrázolás maga az elrejtettség megszüntetése, ahogyan a számítógép is jelzi: a rejtett ikonok megjelenítése. A vers szemléltetővé, hozzáférhetővé teszi az elrejtettséget, hozzásegít a megértéshez, modellje és katalizátora lesz az igazság felfedésének. Ezért és így lesz a szövegvilág (a vers) a világszöveg (a valóság) metaforája. A képleírás, a keretbe fogott részvilág, vagyis az ikon mint versegész áll a világ helyett: a vers a világ metaforája, gyakran csontka metaforája, mert a szöveg legtöbbször nem mondja ki, hogy a világ helyett áll. Akkor jó a vers, ha ez a részszerintiség egészként hat, ha a különbözőségek önmagukból fakadóan tárják fel belső összefüggéseiket. Ha az eklektikuság immanenssé és koherenssé válik, vagyis felfedik elrejtettségüket, tehát megnyílnak a megértés számára.

A kötet Farkas Zsolttól kölcsönzött mottója kulcsot ad az értelmezéshez. „*De hát nem veszed észre, hogy közben odakinn, a mozi falain kívül az igazi világ elpusztul, nem olyan látványos katasztrófával, mint itt a filmen, de az igazi katasztrófa, és éppen mert nem olyan látványos, apokaliptikusabb minden itteninél?*” A mozi, a film a medializált, közvetített, látványos, felülstilizált, tehát nem a valóságos és igazi katasztrófát mutatja. A valóság külsőre, látványra ennek ellentettje, és pusztulása, éppen elrejtettsége miatt, apokaliptikusabb. Filip Tamás rejtett ikonjai ezt kívánják bemutatni. A költő szóképeket, szövegműveket ír, szóikonokat fest, hogy bemutassa elrejtett képeit a pusztulásnak. Elrejtettek ezek a képek, mert nem olyan látványosak, mint az akciófilmek robbantásai, ahol egyébként látványelemekkel és digitális trükkökkel még dúsítani kell a jelenetet, mert a filmre vett valóságos robbantás nem eléggé látványos! A számítógép is elrejt a nem használt ikonokat, vagyis az ikon szó többértelműsége sokszorozza a jelentéslehetőségeket. Az ikon szent kép, amely azonban Filip Tamásnál a valóságot, a hétköznapiságot jelenti elsősorban. Számára a valóság, a látszólag érdektelen apróság vagy a különleges helyzet az igazi szentség. (MÉLYGARÁZS; KÓRHÁZ, LÁTOGATÁS; TEREPEGYAKORLAT; TÖRÉSTESZT,

ELŐÖRS; ISMERETLEN TÁJ.) „*Csak az életre éhes író nincs benne, a lázas / kereső, aki alig győzi össze-szedni az anyagot. / Nem, ő irodalmat talált ki, és nem beszélgetett / senkivel.*” (REGÉNY. ÍRÓ.) Normatív poétikájának legfontosabb összetevője, hogy az irodalom a valóságmozzanatokból építkezve jusson el az igazsághoz, egyszerre gondolkozzon emberben, népben és nemzetben, alanyban és állítmányban, mert ezek nem egymást kizáró kategóriák. „*egy ököl az asztalra csap, de nem támad / belőle botrány, az alanyt s az állítmányt / sikerül egyeztetni, az alapzaj helyreáll*” (LÁTOGATÁS). Az ikonnak mint szent képnek további, konnotatív és intertextuális jelentése a pusztulás, mert Pilinszky János óta tudjuk: „*Mindaz, ami itt történt, botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént.*” (ARS POETICA HELYETT.) És ez nem csak történetileg igaz. Érvényes a jelenre is. A valóság szürke banalitása és a folyamatos, észrevétlen és feltartóztathatatlan pusztulás is szent, mert történik. Végérvényesen és visszavonhatatlanul. Filip Tamás szerint a hétköznapiaknak és a pusztulásnak az elhagyatottságban gyökerező, Isten nélküli szakralitása van. Ez nem jelenik meg közvetlenül, kifejtetten a versben, miként a valóságban sem. Csak az ábrázolásban, a hangnemben mutatkozik, és nem az ábrázoltban. A szerző, az ikonfestő, a médium rejtett háborút érzel a békésnek látszó mindennapokban. A rejtett ikonok a valóság, a hétköznapi képei mögött meghúzódó pusztulás, a mindennapi apokaliptiszis elrejtett képei. „*minden a múltját cipelve / csoszog egész a végületig. // [...] Ma hiába éltél, kár lenne / szépíteni, hiába, igen*” (EGY NAP VÉGTELENJE).

Az első ciklus – SZOROS OLVASÁS – már címadásával is reflektál az irodalmiságra, a szakkifejezés a költői önreflexió részeként irodalom-elméleti kontextusba helyezi a verseket, az irodalom és a valóság kapcsolatát vizsgálja. Ez az egész kötet legfontosabb motívuma, mert lényegében az összes versben szerepel a fogalomkörbe tartozó kifejezés. Filip Tamásnál minden irodalom, minden írás és olvasás. Jelentés, toll, olvasott és olvasatlan vers és költemény, betű, szó, mondat, sor, szöveg, cím, név, ékezet, nyelv, ige, alany, állítmány; „*zárvány az én olvasatomban*” (NÉVTELEN NAP), amelynek hordozója: könyv, papíros, lap, cédula, füzet, akta, könyvtár. „*Utazom egyre / súlyosabban, összehérszélve / könyvlapok és fülkefalak közé.*” (SZELLEM,

VASÚT.) Megidézett műfajai: jegyzőkönyv, történet, hír, jegyzet, jelenléti ív, regény, novella, sírfelirat, önéletrajz, szonett, levél, szamizdat, kerkönyv, mesekönyv. Gesztusai: belejavít, látta. „*A szív cenzora forgatja ezt a verset; / régtől üldögél vele a lámpafényben: / kint sötét van, belül még sötétebb. / Kihúz belőle minden érthetőt, / minden vonatkozást.*” (PILLANAT.)

A szoros olvasás azonban nemcsak teória, a kötet metaelmélete, hanem költői módszer is, amely egyszerre vonatkozik a valóságra, a szöveg-hagyományra és önmagára is. Az EGYRE KÖZELEBB a szoros olvasás, és mivel minden szöveg, így a valóság, sőt – öntükröző módon – magának a verseskönyvnek a metaszövege is lesz, amelynek alapmetaforája a gyorskorsolyázó, aki a hermeneutikai körben körözve időz a szövegben. „*Szoros olvasás, szoros ölelés. / Pattanásig át-szellemül a szem, / ahogyan gyorskorsolyázó-körét / rója rajta, mintha mantra / lenne az a szép szöveg.*” Az olvasás interaktív: „*a vers is beleléve olvas akkor*”. Mivel ez a vers nemcsak a szöveg szoros olvasásáról szól, hanem a valóságéről is, így jellegzetesen Filip Tamás-i módon a könyvben, miképpen a valóságban is, tág értelemben háború van. A kint és a bent, az olvasó és az olvasott, az író és az írott azonossá válik: ugyanaz történik a versben és a versen kívül is. „*Lesi, odabent mi van, / a gomolygó könnygáz-felhőben, / túsok és túszejtők hogyan / sírják és köhögik fel / a rég letapadt érzéseket.*” A szöveg és a világ is túsokra és túszejtőkre oszlik, akik sírnak és köhögnek, vagyis a mindennapi háborúban igekeznek kifejezni önmagukat. A költőnek mint a valóságsszöveg olvasójának és írójának a pozíciója a tanúé, aki beles a dolgok mögé, felfejti a tények szövetét/szövegét, mert a rejtettet akarja érzékeltetni és modellezni. „*Tanútok lettem, ti akartátok.*” (SZELLEM, VASÚT.)

A szoros olvasás a szöveg-hagyományra is vonatkozik, ez hozza létre a kötet jellemző intertextualitását. Nincs sok szöveggközöttség, Filip Tamás nem újrairó költő, nem tobzódik az allúziókban, de néhány indirekt utalással újraolvassa és megidézi a számára fontos alkotókat. Ezzel kijelöli saját kánonját, viszonyítási pontokat ad, megmutatja önmaga olvasási keretét, elhelyezi magát a szöveg-univerzumban. A név szerint említettek: Magritte, Giacometti, Quasimodo, Dvořák, Jánosy István, Miklya Zsolt, Ács József, Tolnai Ottó. A név nélküli, rejtett utalások: Weöres Sándor, Nagy László,

Kosztolányi Dezső, Assisi Szent Ferenc, Joyce, Beckett, Pessoa, García Márquez, Shakespeare, Franz Kafka. Kiemelkedő ebből a szempontból Pilinszky János, József Attila és Babits Mihály, mert ők rejtett, jelöletlen idézetekkel szerepelnek. „*Mióta nem írok le semmit, azóta ez / már nem is tárgyalás. Ami elhangzik, / azonnal el is gurul. Unatkozom, / folytassák nélkülem. Már itt sem vagyok. // Jöjjön az utca. Az utcazaj, ha már / fölriadtam. A fészületlen, semmiről / nem tudó tömeg. A merőleges meleg. / Napszúrás és hidegtelelés.*” (A FOGALMAZÓ KIVONULÁSA.) Vö. „*Unatkozom. Kérem a köpenyem.*” (Pilinszky János: SZTAVROGIN ELKÖSZÖN); „*Csak meg ne lopj! Csak el ne pártolj! / Ha gyenge vagy, végem van akkor. / Ágyban, párnák közt, uccazajban / iszonyu lenne fölriadnom.*” (Pilinszky János: MIRE MEGJÖSSZ); „*öldöklő, édes napszúrás / kínoz, káprázlat éjjel-nappal. [...] Merőleges déli meleg / zuhog a szétszórt kabinokra.*” (Pilinszky János: IMPROMPTU.) A költő bírósági fogalmazó, aki jegyzőkönyvezi a tárgyalást, és kivonul, mert unatkozik. A tárgyalás maga a valóság, a létharc metaforája, a világ egészére jellemző életkép, amit negatív festéssel és ironikusan ábrázol: a vádlott motyog, a tanúk hamisak, a bíró taláros bohóc, aki istennek hiszi magát, pedig vesztesre áll. Önreflexivitásában is ironikus, hiszen a valóságfogalmazás és a világtárgyalás csak a rögzítés által jön létre. Ha nincs fogalmazó, jegyzőkönyvvezető, vagyis költő, akkor igazság sincs, tehát minden szétfolyik, elgurul. Ez az irodalom feladata és felelőssége. A hátorrongató metafizikai hiány itt már múlt idejű, befejezett tényként jelenik meg a feltételes móddal szemben. A napszúrás és hidegtelelés motivikusan még Pilinszky János A SZERELEM SIVATAGA című versét is az értelmezés terébe vonja, amely az Istentől való elhagyatottságot, az Isten iránti szerelem sivatagát, a kiüzetésnek a mindenkori jelenben is tartó történetét példázza.

A kötet egyik legjobb szövegében József Attilát látomásos leírással, postásként idézi meg, és ars poeticájának megfelelően egy Ady Endréről vonatkozó Nagy László-allúzióval folytatja: „*verj fel csüggedt nyugalmunkból, / és add kezünkbe, amit irtál, / csördíts arcunkba ostort, / ébredjünk, ha már összeértak*” („KÖLTŐ ÉS KORUNK”). „*Szóljon a végszó a kufárlelkeknek, az adóvevőknek. Már émélytűten becsukozva a nép, és alulról fölfelé is csúsznak a romlasztó csókok. Látok én csilagra akasztva egy elárvult ostort. Nekem Ady End-*

re ostora tetszik.” (Nagy László: A FÖLTÁMADÁS SZOMORÚSÁGA.) „*S az őrszemek ott fõnn, a mesterlövészek! / Figyelik nappal, figyelik éjjel a sok / fegyvertelent, kibõl az öntudat / kihalt, s ami kevéske megmaradt, / patkányként szimatolja a péppé rágott, / preparált valóságot, és nem látja cellája / üvegén át rávetített közös magányt.*” („KÖLTŐ ÉS KORUNK”). A kötet összegző versszakának tekinthető ez, mert koncentráltan tartalmazza a legfontosabb motívumokat. A világ olyan börtön, amely látásra szabad ugyan, de a mélyben rejtett és láthatatlan háború zajlik. Az ember állati szintre süllyedt, megfigyelt, öntudatlan masszává vált, így bármit meg lehet etetni vele – konkrét és átvitt értelemben is –, mert a valóságot előkészített formában kapja, amelynek célja az igazság eltakarása. A tömeg ezt nem veszi észre, mert érzékei eltompultak, csak a költő, mert érzékenyebb, övé a harmadik szem és a fül, antennás ember, aki figyel és figyelmeztet, rögzít és elemez, ír és olvas, lát és láttat. Babits Mihály JÓNÁS KÖNYVÉ-nek ironikus parafrázisa is leleplezi a rejtettséget: „*a hal Jónásnak fáj, Jónás a halnak*”. „*Fáj a hír, és ő is fáj a hírnek.*” (FÜGGŐNY ÁLTAL HOMÁLYOSAN.) A hír negatív evangélium, Isten büntetése. A hírek élő szövegek, keresztre feszítik az embert, mert a „*függönytől*”, a „*tényektől*” nem látható a lényeg. Az öngerjesztő információzuhatag, a média, a láthatatlan és megismerhetetlen értelmező hatalom összezavarja az érzékeket, értelmezhetetlenné, tehát értelmetlenné teszi a világot. A végső számadás olyan kvízjátékká züllik, ahol nincs több segítség.

A szoros olvasás módszerét önmagára is érvényesnek tekinti a szerző, hiszen érzékelhető a versek megformáltságán a költői műgond és fejelem, a kritikus önolvasat, az írás és újrafírás, a megfontolt húzások és javítások sokasága. Néhány esetben a kötetben megjelent szöveg eltér a folyóiratban publikálttól, és látható, jobb lett a javított változat (LÉLEKJELENTÉS). Tisztán öntükröző verseiben alkotói módszerébe is bepillantást enged a szerző (JELLYFISH, TÖRÉSTESZT). Jellemző és szép darabja ennek az ANYAGGYŰJTÉS, amely a mozgásérzékelő házi riasztóhoz kapcsol szorongásos történetelemeket: a vers önmagát írja. A zárlat ötletes, amely elvezet a kötet másik alapmotívumához, a látás fogalomköréhez. „*A vörös viasz csak egy pillanatra / fáj a papírnak, de a fejünket / gyorsan el kell fordítanunk, hogy / a tekintetünk ne ragadjon*

bele.” A szoros olvasás eredménye az igazság, a látás, de muszáj védekezni ellene, mert elviselhetetlen.

A Filip-vers – már önmaga hagyományainak megfelelően is – eredendően epikus és mozaikszerű. A versszerkezet párhuzamosságokat hordoz, gyakori a történetmozzanatok mellérendelése, tele van nézőpontváltásokkal, olykor keveri a hangnemeket. Az egyes részek között sokszor nagy az asszociációs távolság, így a szerkezet a szakadozottság és a kihagyásosság érzetét kelti. Erős képkivágásokkal, filmszerű lassításokkal, ráközelítésekkel, vagyis montázstechnikával dolgozik. A kötet gyengébben sikerült darabjai eklektikusak, szétartóak, mert a költői szemlélet nem tudja eléggé immanenssé és koherenssé tenni őket, így erőtlennek és kimódoltnak hatnak. Ekkor a vers veszít erejéből, mert hiányzik a retorikai-stilisztikai feszesség és a poétikai feszültség (GYÓGYULÁS, A TÖRMELÉK KÖZÜL). Néhány esetben a leleplezés, a kimondás vágya publicisztikai közhelyet eredményez, amit nem vett észre a korrektúrázó szoros önolvasás. „Az összeesküvés valóságában / él az író, azt mondja, manapság / mindennek többet súlya van, / aminek látszik, semmi nem az.” (FÜGGÖNY ÁLTAL HOMÁLYOSAN.) Szóikonjai hangulatukban és a kötet neveinek allúziójában nem a képzuhatagosan burjánzó, hanem a szorongásos szürrealistákkal tart erős rokonságot (Giacometti, Magritte). Jóllehet a szürrealista allúziók erőltetettnek, elkoptatottnak hatnak olykor (JEGYZET, JELENTÉS). A jól sikerült darabok azonban megtalálják a keskeny ösvényt a szétartó eklektikusság és az egybefésült különbözőség között. A versbeszéd, a hangnem távolságtartó, kimért, megfontolt. Filip Tamás hidegen racionalista, reálisan pesszimista, *csalás nélkül néz szét, könnyedén*. Nem tragikus, nem elégius, nincs most már értékszembesítés, értékütköztetés, mint a korábbi kötetekben, mert nincs igazán értékpusztulás, hiszen a rejtett ikonok megjelenítésével nyilvánvalóvá és átláthatóvá vált a léthelyzet értéknélkülisége, Pilinszkyvel szólva, a „*Boldogságig lelassult pusztulás*”. „*Van cél, de nincs út: amit útnak nevezünk, az a tétovázás.*” (Kafka.) Nem, Filip Tamás szerint nincs cél, és nincs út, csak tétovázás van, félelem és reszketés, és irodalom, amibe kapaszkodhatunk, és talán Isten. Aki *betakar, ha nagyon fázunk*.

A utolsó ciklusban néhány vers, a többitől eltérően, elégius és időszembesítő lesz, amely

visszalopja az értéktételezés modalitását, így árnyalja a kötet egészének értékszerkezetét (EGY BARÁTSÁG MARGÓJÁRA, KIRÁNDULÁS A KERTBE). A kiemelt, utolsó költemény: PARLANDO BÚCSÚJA, vagyis a beszélő távozása, kiválóan sikerült, nagy metafizikai vers, Filip Tamás eddigi költészetének egyik legjobb szövege. „*Az élet első-tétülő sfumato, már / a kert lélegzik helyettem, a szőlőtől / éjjel-nappal híznak a fürtök, a hordókban / érik a bor, s én itt hagyom őket, valami / édesebb gyümölcsért, nemesebb italért.*” Összegzi legfontosabb motívumait, bemutatja verseinek mélyszerkezetét, működésmódját. Az öntükröző, szorongó és rejtőzködő én szoros valóságolvasással csonka metaforaként poétizálja maga köré a világot. Az ábrázolás egyben mitizál is, mert kiemel, felnagyít egy hétköznapi és/vagy szokatlan, abszurd, szürrealista történetmozzanatot, majd asszociációs montázstechnikával részletezi a helyzetet. A kifejezés láthatóvá teszi az ikon elrejtettségét, érzékelteti a tények mögötti igazságot, de ezzel egyidejűleg a mindennapi apokalipszis, a szent elhagyatottság árnykába is taszítja. „*Aldás legyen rajtad, lovag, ki meghallgattál, / és hagyta, hogy köpenyed árnya rám / vetődjön, hogy megisméllódhessen, amit / a betegek-ről s a szent apostolról írtak.*” Ez a szép, tragikumában is harmonikus időszembesítő elégia, amely biblikus hangvétellel (*kegyes tanúim, igen, nem, palást, köpeny, pásztor a nincs nyáj, urunk, ispotály-lakók, bíbor lovag*) és Kosztolányi Dezső ŐSZI REGGELI-jének evokációjával finoman érzékelteti az elmúlás elfogadását, és elkerülhetetlen pusztulás megértését és mindennek ellenére a létezés felülmúlhatatlan csodáját és kegyelmét.

Simon Ferenc

A HIÁNYZÓ LÁNCSZEM

Bihari Péter: *Lövészárkok a háterszágban. Középosztály, zsidókérdés, antiszemizmus az első világháború Magyarországn Napvilág, 2008. 286 oldal, 2500 Ft*

„Ennyi tanár között maga volt csak olyan hülye, hogy tanársegéd maradt?” – kérdezte a világháborús vicc őrmestere az egyik frissen bevonultatott rekrutától, miután gondosan végigtudakolta valamennyi újonc foglalkozását. A vicc

megnyugtató – értelmiségi hallgatóságát megnyugtató – fölénytel ironizál a „fajejű őrmester” figuráján, s ez némileg elrejtí, hogy egy másik sztereotípiát is magában foglal: az (akármilyen) egyetemi státus fölényét a nyilvánvalóan *középkolai* tanársággal szemben. Mély hagyományokkal rendelkező, mégis ritkán tudatosított előítéletről van szó, amelyet például már József Attila is megverselt, amikor hangsúlyozta, hogy „nem középkolás fokon” fogja majd népét tanítani; vagy – ha nem kegyeletstörténet a *Holmi* hasábjain ilyen összefüggésben idézni – Petri György, amikor korának három államvezetőjét így jellemezte: „Egy vigéc, egy bugris, egy történelemtanár (középkolai)” (NEM MEGYÜNK ÖTRÖL HATRA).

Bihari Péter is középkolai történelemtanár. Ha beszámítom személyes elfogultságomat, még akkor is nyugodtan állíthatom, hogy kitűnő tanár, életrajzban és tankönyvek szerzőjeként, akinek szakmai képzettsége hasonló ahhoz a tanárnemzedékéhez, amellyel könyvében foglalkozik.¹ Itt ismertetett műve (továbbiakban: LÖVÉSZÁRKO) a Közép-európai Egyetemen (CEU) megvédett disszertációjának átdolgozott, magyar nyelvű változata.

A „kettőszakadt Magyarország”, a „törésvonalak” vagy akár a „lövészárkok” metaforái groteszk módon annyira *mai* témát is sugallhatnak, hogy célszerű volt Bihari Péter könyvének alcímét a borítón is feltüntetni, nyilvánvalóvá téve, hogy *történelmi* munkáról van szó. (A borítón szereplő fénykép, A PESTI POLGÁR ISMERKEDIK A LÖVÉSZÁRKOVAL, ebből a szempontból is telitalálat. A képen az 1910-es évek városi öltözékét viselő nők és férfiak ácsorognak egy lövészárkban, s a pillanat komolyságát mélyen átérző pillantással tekintenek a fényképész lencséjébe.) Pedig a szerző jó évtizeddel a rendszerváltás előtt kezdett foglalkozni a gondolat-

tal, hogy megírja az első világháború mentalitástörténetét (7.) vagy inkább társadalomtörténetét (12.). Ekkortájt szembesült először azzal is, hogy tőlünk nyugatra számos ilyen mű született,² ami jó összehasonlításokra is alkalmas nyújthat.

Magyarországon ezt a korszakot s különösen annak a klasszikus eseménytörténeten túli vonatkozásait hagyományosan elhanyagolja mind a történelemtudomány, mind pedig a történelmi közvélemény (s ez a helyzet az elmúlt negyedszázadban sem változott érdemben). A dualista, illetve a Horthy-korszakbeli magyar társadalom történetét többen is feldolgozták már, de a kettő közötti átmenet kérdéséről sokszor még akkor sem írtak, ha a két korszak történetét egy kötetben fejtették ki (12.). A világháború négy és fél éve fontos „hiányzó láncszemet” képez a magyar társadalomtörténet folytonosságainak és megszakítottságainak leírásában.

Bihari szerint „*vélhetően az 1918–1920-as évek traumái miatt*” (7.) alakult ki ez a sajátos vakfolt. A LÖVÉSZÁRKO azonban arról tanúskodik, hogy a *későbbi korszakok megértése szempontjából* is fontos (lenne) a világháború korszakának feldolgozása. A sokat emlegetett társadalmi törésvonal(ak) ugyanis nem hirtelen jelentek meg 1918 és 1920 között, a forradalmak és a területvesztés hatására, hanem – meglévő előzményekből – fokozatosan mélyültek el a világháború folyamán. Ha lehet egyáltalán valamiféle fordulópontot kimutatni, akkor azt nem 1919-ben találjuk meg, hanem valahol 1916 második felében, „*amikor a román csapatok betörték Erdélybe, Tisza István helyzete megrendült, Ferenc József meghalt, és a közellátás tragikusra fordult*” (7.).

Bihari műve nem kívánja a világháborús háttérország életének minden mozzanatát áttekinteni; a témaszűkítő választások³ közül legjelentősebb az a döntése, hogy a középosztályra koncentrálni (s ebből következik az is, hogy re-

¹ „A századvég és a századelő magyar középkoláiban oktató tanárok képzettségének és hozzáértésének színvonala – állapítja meg az immár fél évszázada az Egyesült Államokban élő, de műveltségének alapját ezen intézmények egyikében szerző John Lukacs a századfordulós Budapestről írt könyvében – »felért a legnevesebb amerikai egyetemnek mai tanszékküszetű tanárainak szakértelmével.«” Romsics Ignác: MAGYARORSZÁG TÖRTÉNETE A XX. SZÁZADBAN. Osiris, 1999. 41. o. Persze kérdés, hogy Lukacs tapasztalata egy budapesti elitgimnáziumban mennyire általánosítható.

² Ezek viszont, jegyzi meg Bihari, rendszerint a London–Párizs–Berlin háromszögben mozognak – maximum Bécsig jutnak el (12–13.).

³ „...az olvasó nem az első világháború háttérországának összefoglaló történetét kapja, hiszen nincs szó például a hadifogyokról vagy az egészségügy alakulásáról, egészen kevés a háborús propagandáról vagy a nemzetiségi kérdések alakulásáról.” (13.)

gionális szempontból a főváros messze felülreprezentált az ország más tájaihoz képest). A középosztály kiemelt kezelését több önmagában is fontos szempont indokolja: mindenekelőtt, hogy ők voltak a háború fő vesztesei, illetve, hogy rajtuk futott keresztül a már emlegetett lövészárkok legfontosabbika, amelynek kiasásában tevékeny részt is vállaltak. Nagyoobrszét középosztálybeli értelmiségiek és politikuskok tematizálták, értelmezték, valamint – igen gyakran – radikalizálták és „egyszerűsítették” ezeket a törésvonalakat: az egymásra torlódott politikai, szociális és etnikai ellentéteket mindinkább a „zsidó”-, „keresztény” „szembenállásra” redukálták.

Bár Bihari hangsúlyozottan nem „whig történetírást” művel, vagyis nem próbálja a történelmi eseményeket annyira a mai nézőpontból szemügyre venni, mintha minden korabeli tendencia elkerülhetetlenül a későbbi (máig nyúló) állapotok előállításán dolgozott volna, egy megjegyzés erejéig elárulja: meggyőződése szerint a megosztottság világháború nélkül is az összeütközésig éleződött volna. Érdeemes hosszabban is idézni: *„Nehéz elképzelni, hogy a világháború nélkül Magyarországon a dolgok békés vágyányon maradtak volna. Visszatekintve: a »zsidókérdés« és az antiszemitizmus kieleződése éppoly elkerülhetetlennek tűnik, mint a történelmi Magyarország széthullása, csak a háború nélkül talán más módon, más körülmények között ment volna végbe. A küzdelemnek be kellett következnie, mert a modern, nyugatra tekintő Magyarországon (»Pannónia«) és az elmaradott és a modernizációt elutasító Magyarország (»Hunnia«) közötti szakadék – törésvonal – túl mély volt, és a századelőn csak mélyült. Közhely, hogy a magyarországi antiszemitizmus a modernizáció és a liberalizmus krízisének jellegzetes tünete-ként, kísérőjelenségeként fogható fel. A világháború rendkívüli mértékben felerősítette a válságot, és a két-féle Magyarország közötti szakadékot is tovább mélyítette. Egy kváziliberalis állam akarta rákényszeríteni új szabályait egy kelleetlen társadalomra, nagyon tökéletlenül. Az egyszerre omnipotens és impotens állam legaktívabb ágenseiként a zsidók tűntek fel, bár nyilván nem olyan nyomasztó mértékben, ahogy a közvélemény érezte.”* (252.)

A fenti idézet is elárulja: Bihari abba a történelmi „táborba” tartozik, amely a dualista Magyarország társadalmával kapcsolatban „félíg üresnek” látja a poharat, nem pedig „félíg telinek”. Mint ismeretes lehet, két paradigma

„verseng” egymással évtizedek óta: az egyik szerint az 1914 előtti fél évszázad a Nyugatra való gyors felzárkózás és fejlődés kora, „aranykor” volt, a másik szerint viszont a kort félloldalas és ellentmondásos modernizáció jellemezte, a felzárkózás mellett többé-kevésbé „különút” (a hasonló logikák mentén elemzett német történelem leírására született kifejezéssel: „Sonderweg”). A két paradigma tárgyalása Biharinál aszimmetrikus, aminek az lehet a magyarázata, hogy a – számára nyilvánvalóan inspirálóbb – második megközelítést napjainkban háttérbe szorítottak, „kisebbséginek” látja. *„Napjaink történettudományában a modernizációs és a »különút«-elméletek kevésbé divatosak, mint néhány évtizeddel ezelőtt voltak, amikor a gazdaság-, majd a társadalomtörténet primátusa összekapcsolta őket. Ugyanakkor a kultúrtörténet és a mentalitástörténet előretörése miatt még fontosabb a hosszú távú tendenciák vizsgálata.”* (21.)

A recenzens ezen a ponton elbizonytalanodott: tényleg annyira domináns lenne az „aranykor”-paradigma a történelemtudományban? Nem lehetséges, hogy a „két paradigma” valójában két ideáltípus, s amelynek elemei – különböző összetételben, különböző hangsúlyokkal, de – keverednek a konkrét történelmi elemzésekben? Mindeddig az volt a benyomásom, hogy – egyes extrém, de szakmailag súlytalan megközelítéseket kivéve – a történettudományi elemzések általában nem próbálják „letagadni” sem a dualista korszak modernizációs eredményeit, sem azok hiányosságait, illetve sem a külső erők, sem a belső feszültségek szerepét a történelmi Magyarország bukásában. Az arányok megadása, a hangsúlyok, a „fő ok(ok)” kijelölése természetesen lényeges különbségeket takarhat. A „külső erők” kifejezéssel jelölt Nagy Háború pedig olyan elementáris erőként jelentkezett, hatása oly evidensnek tűnhetett, amiért a történészek zöme talán öntudatlanul is „felmentve” érezte volna magát annak szemügyrevétele alól, hogy mégis milyen társadalmi mechanizmusok áttétén keresztül érvényesült ez a „külső” katasztrófa. Pontosán ez utóbbi vizsgálatára tesz kísérletet a LÖVÉSZÁRKOZÁSOK.

Ma már *külpolitikai* téren nincs nagy keletje annak a felfogásnak, mely szerint kizárólag a központi hatalmak agresszívabb és/vagy felelőtlenebb viselkedése robbantotta ki a há-

borút,⁴ *belpolitikailag* az antant nagyhatalmai még mindig bezzeg-országoknak számítanak. Anglia és Franciaország ugyanis a belpolitikai bázis kiszélesítésével válaszolt a kihívásra, s ez a bázis alapjában véve ki is tartott a háború végéig. (72.) Németországban és Ausztriában viszont a hadsereg kezdettől nagy szerepet kapott, ami a háború folyamán egyre erősödött, egyesek „szinte már katonai uralomról beszéltek”. (70.) A magyar politika egyik utat sem követte: egyrészt fennmaradt a parlamentarizmus, de a maga korábbi, korlátozott formájában (l. lejjebb), másrészt a katonák sem kaptak német kollégáikéhoz hasonló hatalmat.

A parlamentarizmus korlátozottsága, mint azt más elemzésekből is jól ismerhetjük, abban állt, hogy – a szűk választójognak és manipulált (nyílt) választási rendszernek köszönhetően – a parlamenti ellenzéknek nem volt reális esélye a rendszer megváltoztatására; amikor (korábbi) függetlenségi ellenzékiek hatalomra kerültek, ennek fejében éppen csak a programjuk és identitásuk lényegi eleméről, a „nemzeti szuverenitás kivásáról” kellett lemondaniuk. A világháború kirobbanása után a végretekintéig „frusztrált” parlamenti ellenzék ugyanakkor kivételes szerephez jutott a közvélemény befolyásolásában. Bihari, a *jelenlegi* viszonyokat is ismerve, érdemesnek tartja megjegyezni: *ebben a korszakban feltehetően volt még tekintélye mind a képviselőknek, mind a parlamentnek. S ami még fontosabb: a háborús cenzúra által fojtogatott sajtó lényegi változtatás nélkül közölte – és közölte is – mindazt, amit a mentelmi jog védelme alatt álló képviselők a parlamentben mondtak. „...a képviselők követték, de egyúttal erőteljesen formáltak is a közhangulatot. [...] A lényegi információkat nélkülöző, politikai szempontból »frusztrált« magyar országgyűlés érhetően nem a kormány politikájának befolyásolásában vagy érdemi ellenőrzésében találta meg a funkcióját, hanem a közvélemény formálásában,*

⁴ A véletlen ironikus játékeként éppen a mai napon olvastam egy internetes kommentárt, amely egy teljesen másról szóló publicisztika ürügyén egy pillanat alatt eljutott annak leszögezéséig, hogy az első világháború „volt a világtörténelem első terror elleni háborúja is, trianont kaptuk érte jutalmul [sic] azoktól, akik most a második terror elleni háborút vívják velünk együtt...” Csak reménykedni tudok, hogy az ismeretlen blogger nem történész(hallgató).

a régi és új sérelmek hangoztatásában – amiben amúgy is nagy gyakorlata volt.” (76.)

Az ilyen sérelmi politizálásban a megapozott aggodalmak, jogos felháborodások és színtiszta paranoiák „összefonódtak cinikus számításokkal, ami nem ritka jelenség a politikai életben” (77.). A legjobb példa erre, hogy Tisza Istvánt ebben az időszakban leghevesebben egy olyan eseményért támadták, amelyben minimális személyes felelőssége lehetett (nevezetesen az Erdély elleni román támadás miatt). A '67-es és '48-as irányzatok közötti különbségek *későbbi* jelentéktelenné válása visszamenőleg is elfedi: Tiszát és pártját *nem csak balról*⁵ támadták, időnként kifejezetten gyűlölködő hangon. E sorok írásakor, 2008 őszén még friss hírek számít, hogy egy országgyűlési képviselő akasztást ígért politikai ellenfeleinek, s pár órával később már lemondani kényszerült a mandátumáról. A Katolikus Néppárt képviselője, Rakovszky István politikai pályája azonban nem tört meg attól, hogy 1916-ban, a jegyzőkönyvek szerint, bekiabálta, hogy Tisza, az ország akkori miniszterelnöke „*Lámpavasra való!*” (78.) – mivel ez csak egyike volt a számos hasonló korabeli parlamenti beszólásnak.⁶

A könyv mondanivalója szempontjából azonban még fontosabb: az antiszemitizmus ekkor egyértelműen kormányellenes kártyának számított. A kiegyezés örökségét vállaló Tisza-rezsim részben ideológiai okokból, részben érdekmegfontolásokból *anti-antiszemita* volt, s ezt az attitűdöt – a fent meghatározott módon – „jobboldali” ellenzéke filozofizmusként értelmezte; sőt, időnként, a későbbi szélsőjobb oldali terminus technicusszal, „zsidóbérencségként”. „*Tisza egész Munkapártjával együtt »Wertheim-kaszában született«*” – a LÖVÉSÁRÉKOK ismét egy 1916-os parlamenti vitát idéz; az ekkor már szokásosnak számító mondat ismét a Katolikus Néppárt képviselője, Huszár Károly (a Tanácsköztársaság bukása után miniszterelnök) szájából hangozott el (191.). „*Ebben a nézetrendszer-*

⁵ Mármost: későbbi politikai értelemben vett balról. A dualista parlamentben, ahol nem ült egyetlen szociáldemokrata vagy radikális képviselő sem, a függetlenségi ellenzéknek neveztek „baloldalmak”.

⁶ Rakovszky később a nemzetgyűlés elnöke lett; a királypuccsok idején letartóztatták, mert Károlyt támogatta, de szabadulása után ismét képviselővé választották.

ben Tisza liberál-merkantilista Munkapártja és a zsidó nagytőke egymás természetes szövetségeseinek számítottak. ...a Függetlenségi Párt Tisza-ellenes támadásai és a Néppárt zsidóellenes szövegei tökéletesen kiegészítették egymást...” (207.)

Tisza István – Bihari remek metaforája szerint: egy „politikai macsó” (69.) – személye sokban hozzájárult a helyzet éleződéséhez. Egyrészt, mert „kivívta” a személyének is szóló egyhangú ellenzéki gyűlöletet, másrészt, mert a „katonai diktatúra” magyarországi kialakulásának hiánya is inkább köszönhető neki, mint a magyar parlamentarizmus erejének. Tisza fél szívvel, habozva, hatékonytalanul építette ki a hadigazdálkodás intézményrendszerét, mintegy egyéniségét és évtizedek alatt kivívott hatalmi pozícióját vetve be a rendszer összetartása érdekében – több-kevesebb, de inkább kevesebb sikerrel. 1917-es bukását követően gyengébb utódai pedig éppen akkor voltak képtelenek ennek továbbfejlesztésére, amikor a háború kezdett „totálissá” válni.

Tisza utódai 1917 nyarától 1918 őszéig nem csak szubjektív okokból voltak gyengék.⁷ A köztudatban nagyon kevésbé megőrzött tény, hogy Tisza – miközben továbbra is a rendszer szimbólumának számított – formailag ellenzékivé vált, az általa irányított (többségi) Munkapárttal együtt. Így nem a jelenlegi, 2008-as az első kisebbségi kormány Magyarország történetében. „Az új, kisebbségi kormányok ellentétes erők furcsa, komplex, hibrid koalíciójából jöttek létre – az egyetlen összetartó erejük a Tiszával és a munkapárttal való szembenállás volt. Hatvanhetesek és negyvennyolcasok kerültek egy táborba, az antiszemita néppárt prominensei ültek együtt Vázsonyi Vilmossal – aki nemcsak Magyarország, de az egész Osztrák–Magyar Monarchia első zsidó vallású minisztere lett 1917-ben. A kortársak pontosan érzékelték az 1906–1909 közöttire sokban emlékeztető koalíció bizarr voltát...” (79.)

A nem túl hatékony kormányzati rendszer – a hatalomváltás előtt és után is – éppen eléggé sértette gyakorlatilag valamennyi nagyobb társadalmi csoport érdekeit, kivéve talán a mitikussá emelt „hadiszállítókat”. Utóbbiak vagyónát azonban nem (csak) gátlástalanságuk

⁷ „A legtöbb történelmi munka hangsúlyozza, hogy Esterházy Móric túl fiatal és tapasztalatlan volt, az öt két hónap múlva felváltó Wekerle Sándor túl öreg és címikus. (Mindkét állítás igaz.)” (79.)

gyarapította, hanem az a strukturális tényező is, hogy nélkülük megbénult volna a magyar háborús gazdaság. „Csak kettő vált be: fiaink hősiessége és Weiss Manfréd teljesítőképessége. Hej, ha hadvezetőségünk, közigazgatásunk és diplomáciánk is ilyen tökéletesen tudott volna fejlődni” – idézi Bihari Tisza István állítólagos, a háború vége felé tett kijelentését (156.). A „zsidó nagytőke” emblematisztikus figurája a világháború folyamán megtízszerezte munkásainak számát, s vagyona is rendkívüli mértékben nőtt – de érdemes megjegyezni, hogy ezzel is „csak” a 10. helyre lépett előre a virilisták (a legnagyobb adófizetők) listáján, a korábbi 14. helyről (156.). Közben a már emlegetett, Bihari szerint „rendkívül aktív” Huszár Károly 1917-ben javasolta, hogy a „cseppeli Weiss Manfréd urat” hívják be katonai szolgálatra, nyilván, hogy tegyen is már valamit a hadseregért (206.). (Ehhez képest „apróság”, hogy Weiss akkortájt töltötte be a 60. életévét.)

Sarkítva úgy is lehet fogalmazni, hogy Magyarország a világháború során ötvözte a „demokratikus” és „katonai” irányítási forma hátterét – bármelyik előnye nélkül. Meglehet azonban, mindez csak a recenzens sarkítása, akinek rossz érzéseit fokozhatja, hogy eddig – a társadalom, az életmód és a mentalitás rovására – túl sokat foglalkozott a politika szférájával, noha a LÖVÉSÁRROK az előbbieknél szenteltek jelentősebb terjedelmet.

Jelen keretek között csak szemezgetésre van lehetőség: hallatlanul tanulságos például, amit Bihari a jegyzetéről és az ellátási kérdésekről ír. Először is: miközben a mindennapi és a politikai diskurzust elárastotta a tragikus helyzet tárgyalása, objektíve nézve „a hazai közellátás színvonala sosem süllyedt Bécs vagy Berlin nyomorszintjére” (101.). Ez persze csak relatív különbséget jelentett, leegyszerűsítve: jelentős városi tömegek *alultápláltságát*, de nem éhínséget. Ugyanakkor, míg Bécsben vagy Berlinben a visszaemlékezések egyöntetű tanúszkodása szerint ekkoriban a jómódúak is szűkölködtek, Magyarországon az ilyenfajta háborús szolidaritásnak nyoma sem volt – akinek lehetőségei voltak, az élt velük, és jobban élt.

Ezen a ponton – kivételesen – sajnálni lehet Bihari közeposztályi fókuszát, bár valószínűleg külön kutatás tárgyát képezné, mennyire volt a parasztság (legalábbis annak birtokos része) nemcsak vesztese, de bizonyos mérték-

ben nyertese is a háborús agrárkonjunktúrának. A hadiszállítók és bankok extraprofitjai mellett „sokkal kevesebbet beszéltek a földbirtokosok alaposan megnőtt jövedelmeiről” (105–106.) – erről Bihari is keveset beszél.

Még a „tökéletestől” távol álló magyar hadigazdálkodás is erős érveket tud szállítani ahhoz a gondolatmenethez, amely szerint a kommunizmus „a világháború gyermekeinek” is tekinthető. 65 bizottság végezte a begyűjtést és elosztást; 1918-ra egyedül a Haditermény Rt. 27 különböző részlegre oszlott; mindez persze népes bürokráciát tartott fenn (104–105.). Érdekes részlemezéseket olvashatunk arról, hogyan, milyen intézményes megoldásokból állt össze ez az új rendszer: „*A Központi Liszt hivatal munkatársai a Központi Statisztikai Hivatal dolgozói közül kerültek ki (emiatt, a történészek bánatára, romlott a főváros statisztikai szolgáltatásának színvonala), a helyi bizottságok tagjai az elemi iskolák tanítói, tanárai lettek. »A tantestületek tagjai egy-egy lisztbizottságot alkotnak, amelyeknek elnöke az iskola igazgatója, hivatali helyisége az iskola épülete« – rendelkezett a Fővárosi Közlöny. Egy-egy tanítóra átlagosan 15 ellátandó ház jutott, és még ügyeletet is vállalniuk kellett. Mindezt szerény összegre, napi két koronára számíthattak. 1917-re a fővárosi önkormányzat közellátási részlegei 125 lisztbizottságban 226 főállású munkatársat, továbbá 460 tanárt alkalmaztak.*” (98.)

A pedagógusok máskor is gyakran előbukkannak a LÖVÉSZÁRKOZÁS oldalain, s nyilván nemcsak a szerző személyes elfogultsági miatt, hanem mert egyrészt ők kezdtek elsőként szervezkedni a középosztályon belül (142–145.); másrészt: a tanárok sorsán jól érzékeltethető, hogy az életviszonyok rosszabbodása nem merült ki az ellátási problémákban. A tanárok több mint 30%-át már a háború elején behívták, ez az arány a háború végére már az 50%-ot is elérte, s csak részben pótolták őket nőkkal – ennek fogadtatására még visszatérek. Egy világháborús tanár számára a heti 35–40 órás tanítási idő sem számított ritkának, olykor 60–70 fős osztályok előtt, amelyek fegyelme, általában panasz szerint, erősen meglazult – s ehhez járultak még az említett iskolán kívüli elfoglaltságok (146.).

Még mindig a „szemezgetésnél” maradva: az adatok szintjén is érdekesek például a kriminális mutatók (először visszaestek, majd 1918-

ra extrém magas értéket értek el, 114.); az öngyilkosságok számának alakulása (a statisztikák szerint csökkent – miközben a lapok riportjai alapján meredek emelkedést hihetnénk – 114.); vagy Budapest lakosságának alakulása (a háború alatt is növekedett). Egy apró kötözködés erejéig: megint csak kár, hogy Bihari ezekben az adatokban is a fővárosra koncentrált. Példának okáért: a születési ráták budapesti 40%-os csökkenése az utolsó békeévhez képest még mindig kevesebb, mint az országos szintű, csaknem 50%-os csökkenés (már 1916-ig), ami ezt követően még tovább süllyedt. Ekkora s ilyen hirtelen születésszám-csökkenés példátlan a magyar történelemben; összehasonlításképpen: a második világháborúban a legalacsonyabb születési ráták 1945-ben voltak – mintegy 6%-kal alacsonyabbak, mint 1938-ban (1944-ben pedig 3,5%-kal magasabb születési arányszámokat mértek, mint az utolsó békeévben).

A beszédes számok igazolják, hogy Bihari nem veszi kézpénznek a kortársak – háborús pszichózis vagy az ideológiai elfogultságok által is befolyásolt – megnyilvánulásait, ugyanakkor az ilyen kortárs megnyilatkozásokat is fontos forrásként kezeli. Érdekes egybevetésekre ad például alkalmat, amikor ismert közvéleményformálók nyilvános írásait szembeesíti akkoriiban nem publikált naplóikkal vagy leveleikkel, de a történelmileg „névtelen” szereplők korabeli írásai – magánjellegűek éppúgy, mint például a korabeli sajtócikkek – legalább annyira informatívak a közhangulat alakulását illetően.

E közhangulat egyik legnyomasztóbb, utólag már nem eléggé érzékelt vonása a gyűlölködés eluralkodása volt a mindennapokon, a gyűlölet – nem a háborús ellenséggel, hanem a honfitársakkal szemben. Igaz, ez nem kizárólag hazai jelenség volt: Bihari idéz egy 1917-es bajorországi hadijelentést, amely szerint „*amikor az emberek gyűlöletet emlegetnek, akkor nem az angolokra vagy a franciákra gondolnak, hanem azokra, akiknek több ennivaló jut, mint nekik*” (124–125.); vagy idézi a „*józan és mérsékelt liberális, John Maynard Keynes*” ugyanebben az évben anyjának írt levelét, amelyben civilizációjuk végét jósolja, s azzal fenyegetőzik, hogy „*de-rúsen beállók a bolsevikok közé*” (223.).

A nők „térnyerése” a munkavállalásban és a felsőoktatásban – megint olyan kérdéskör, amelyet pusztán statisztikai adatok alapján nem lehet megérteni. Hinné valaki a számok alapján,

hogy a korabeli férfitársadalom általában nem fogadta örömmel, hogy nőtársaik segítenek megoldani a foglalkoztatási gondokat... A nőellenes bornírtságban voltak ideológiailag motivált fokozatok is (ezek ismét a recenzens kifejezései, nem a szerzői). Lehangelően ismerős például az 1915 végi vita a nők egyetemi tanulásáról, ahol a legtöbb megjelent professzor (ismert, nagy nevek is) a korlátok további lebontása mellett szólt, érvekkel és adatokkal – míg a másik tábor „*füttýökkel és bekiabálásokkal*” „érvelt”. Végezetül „*a gyűlés tárgyának el-lenzői rázendítettek a Himmuszra*”, hogy elnyomják az előadásokat (134.). Egyes dolgok mintha sosem változnának ebben az országban.

Valószínűleg nemcsak számomra jelentett meglepetést Bihari leírása arról, milyen mértékben prosperált a háborús időkben a budapesti tömegkultúra. Kiemelt figyelmet kapott a mozi, mivel ez új média volt, amely az alsóbb néprétegek körében is gyorsan elterjedt. A mozi „erkölcsromboló” hatását ugyan állandóan kritizálták konzervatív publicisták és politikusok, de a formális cenzúrája csak a húszas évek elején jelent meg. Mai szemmel meglepő, de még antant-országokból származó filmeket is bemutatnak, még a háború vége felé is. A férőhelyek száma 1916-ban 30 ezer körül lehetett, ami Bihari becslése szerint akár napi százezres látogatói létszámot is jelenthetett, a még nem egészen egymillió városban. A Budapesten forgatott filmek száma pedig az 1914-es 18-ról 1918-ra 102-re emelkedett. Az utolsó két háborús év filmtermése felülmúlta az azt megelőző húsz év teljes teljesítményét (167–169.).

A társadalom- és mentalitástörténeti elemzések – amelyeknek csak csekély részére tudtam utalni – nem mozaikszerű, életmódbeli „képekonyvet” alkotnak (bár természetesen egy ilyen műfajnak is lenne jogosultsága), hanem beleilleszkednek a LÖVÉSZÁRKOK legfontosabb gondolatmenetének alátámasztásába. Nevezetesen: a háború fő vesztesének a középosztály tartotta magát, amelynek tagjai úgy érezték, hogy az állam elárulta őket. Ugyanakkor a hadigazdálkodás következtében a nagytőke – amelyben közhelyszerűen ismert módon felülreprezentált volt a zsidóság – különleges, kváziállami funkciókhoz (és hatalmas profithoz) jutott.

Ha egyszer tematizálódott a „zsidókérdés”, akkor az antiszemita diskurzusban szinte min-

den észlelt társadalmi jelenség alátámasztotta a „diagnózist”: például a magyarországi zsidóság politikai megosztottsága mutatta, hogy „mindenütt ott vannak” stb. S bár Bihari reflektál arra, hogy a „néptömegek” utólagos „közvélemény-kutatása” sokkal súlyosabb módszertani nehézségekbe ütközik, mint a középosztály kutatása, számos jel mutatja, hogy az antiszemitizmus nem korlátozódott a középosztályra, megjelent „lejjebb” is.

Ironikus: miközben a szélsőjobb utólag a háború *elvesztése* miatt szokta vádolni a zsidókat,⁸ addig egy 1918. júniusi cenzúrahivatali jelentés szerint „az emberek” „*a háborúpártiak*” fogalmába egybevonták azokat, akik – szerintük – a háború haszonélvezői voltak: „*Két szóban fejezik ki az irántuk való gyűlöletet: »az urak» és »a zsidók«.*” (230.)

„*Átmenetet keresünk a háborúról a békére. Leszámolás kell ide, nem átmenet*” – fogalmazott a már többször idézett Huszár Károly, méghozzá a *Magyar Kultúra* 1918. október 20-i számában (232.). De a kiegyensúlyozottság kedvéért idézhető Jászi Oszkár „*egy közismert, Károlyi Mihály-nak szóló (bár el nem küldött) levele, 1916 végén*”, amely ugyancsak úgy fogalmazott, hogy „*ké-szülni kell a békét követő végső küzdelemre*”. (195.) És ez csak kettő volt azokból a Bihari által sorolt idézetekből és hivatkozásokból, amelyek szerzői már a háború folyamán nagy, erőszakos összecsapást, forradalmat, „leszámolást” hirdettek vagy prognosztizáltak – jobboldali radikális oldalról éppúgy, mint balról (csak éppen jobbról gyakorlatban). S bizarre módon: a fenyegetéseket nem „csak” a zsidóságnak, de többé-kevésbé az egész rendszernek címezték, a már felbomlóban lévő, de hivatalosan még fennálló liberális dualista rezsimnek. „*...ha üt-ni akartak Tiszán, hát ütötték a zsidót, s erről Tisza bukása után már nem akartak lemondani*” (250.).

Lehet, hogy félreértelmezem Bihari Péter könyvét, de nem lehetséges a források egy olyan

⁸ Pontosabban: Bihari precízen kimutatja, hogy a német szélsőjobb „tördőfés-legendájának” (a forradalmak „háttá döfték” a „még nem legyőzött” hadsereget) nincs magyarországi párhuzama, s az ok valószínűleg a hadsereg eltérő pozíciójában és presztízseben található. De ezzel analóg a magyar változat, amely szerint „a forradalmaknak köszönhetjük Trianont”, a forradalmakat pedig természetesen a zsidók csinálták.

olvasata is, hogy a rendszerellenesség – igaz, csak egy történelmi pillanatra – szélesebb közös alapot létesített az új jobboldali radikalizmus és a baloldali radikalizmus között, mint ahogy azt általában feltételezik? Az új jobboldalnak alig van alakja, aki 1918 novemberé és 1919 nyara között valamikor ne tett volna minimum rokonszenvező kijelentéseket az akkori rezsiméről, még a LÖVÉSÁRKOK-ban kiemelten kezelt Prohászka Ottokárt vagy a kötetben alig emlegetett (mert ekkor még nem jelentős) Bethlen Istvánt is beleértve. A hagyományos felfogás ezt általában *nacionalista okokkal* magyarázza, tehát, hogy az adott pillanatban létező kormányzatokat támogatták, mivel csak ezek a kormányok léphettek fel a területvesztés ellen – de nem állhatott fenn elkívül egy, igaz, logikátlan és inkohereus, de mégiscsak határozatos ideológiai közösség is? Nem lehetséges, hogy a később „ellenforradalomnak” nevezett jobboldali radikális mozgolódás már az „ószirózsás forradalommal” *párhuzamosan elkezdődött*, csak ezt a szereplők akkor nem vették észre, utólag pedig teljesen átkonstruálták ilyen emlékeiket?

Tisztességtelenül messzire kalandoztam, hiszen Bihari Péter könyve nem fogalmaz meg efféle „párhuzamos forradalom”-téziseket. Legfeljebb néhány, a témaválasztásán túlzeterő kérdést vet fel, mint például: lehet, hogy alulbecsülik az 1918-as forradalmat kísérő antiszemita tendenciák kiterjedtségét és intenzitását? (241.)

Arra vonatkozó példákat viszont találhatunk a könyvében is, hogy időnként mennyire „félreértik” az emberek, miről szól az őket rabul ejtő pillanat (feltételezve persze, hogy mi, utólagos megfigyelők már értjük). Például egészen meghökkentőek azok az idézetek, amelyek azt bizonyítják: 1918 tavaszán sokan, még hozzá felelős és tájékozott státusférjak is, meggyőződéssel vallották, hogy a központi hatalmak már meg is nyerték a háborút. „A monarchiának és Magyarországnak szét kellett volna hullania. Ezzel szemben félelmetesen erősnek bizonyultunk. (Úgy van!) Ennek a világháborúnak brutális tényei magyar vonatkozásban rácsáfolnak a nemzetiségi elvre. (Úgy van!) [...] A magyar faj szupremáciáját nemcsak fenn lehet tartani, hanem az mindinkább konszolidálódni is fog. [...] Talán remélhetjük, hogy 40-50 évig külpolitikai katasztrófától tartani nem kell, [és] a magyarság számára ez idő alatt 70-75%-

ra szökhetik fel” (226.) – ezt Klebelsberg Kunó államtitkár mondta a választójogi bizottság ülésén, 1918 márciusában. Ekkor, amikor a központi hatalmak csapatai állomásoztak francia földön, Kijevben, a Kaukázusban, szinte az egész Balkánon, és Olaszország északkeleti csücskébe is benyomultak, hihettek ilyesmiben a Német Császárságban is. (Bár az már szinte szürreális, hogy a Monarchia *széthullásával egy időben* egy, az osztrák vezérkarhoz beosztott magyar tartalékos tiszt, foglalkozását tekintve képviselő, lesajnálta „az osztrákokat, szegény ördögöket”, akiknek „végük van”. S amikor az esetet megörökítő osztrák tábormok visszakérdezett, hogy mi lesz Magyarországgal, a válasz: „Csak nem hiszed, hogy a végén Wilson az ezeréves magyar határokhoz is hozzá merne nyúlni?” 228.)

Ami a magyar példát kivételessé teszi: a háború végéhez kapcsolódó jól fejlett illuzionizmus egyszerre élt a mélymagyar pesszimizmus és nemzethalál-víziókkal. S mint annyiszor a magyar történelem során, a két tendencia legrosszabb hatásai egymást erősítették, s elérték, hogy a magyar politikai elit egyrészt jelentős részt vállaljon a Monarchia (s vele együtt a történelmi Magyarország) felbomlásztásában, másrészt teljes meglepetésként, felkészületlenül érje az összeomlás bekövetkezése.

Egyetlen szempontból bizonyult alaposan felkészültnek: hogy kire hárítsa mindezért a felelősséget.

Dupcsik Csaba

SHERMAN ALEXIE ÉS AZ INDIÁN IRODALOM

Sherman Alexie: Menekülés
Fordította Holbok Zoltán
Európa (Modern Könyvtár), 2008.
229 oldal, 1900 Ft

Sherman Alexie 1966-ban született indián író, költő. Filmet is rendezett 2002-ben. Indián, írtam, de talán nagyobb pontosságra is törekedhetünk ennél: Spokane és Coeur d’Alene – szpoken, kördalen, hogy bonyolítsuk egy kissé

az átirással –, mert az indián megnevezés meglehetősen keveset mond. Nevét feltehetőleg csupán kevesen ismerik idehaza, jóllehet A JÁTSZMA SZABÁLYAI című novellaantológia, amely tíz évvel ezelőtt jelent meg (Filum, 1998 – Szigeti L. László és Abody Rita szerkesztésében), már tartalmazott egy Alexie-novellát, HA AZT MONDJUK: PHOENIX, ARIZONA Szigeti L. László fordításában (amely később egy másik, ugyanabban a válogatásban szereplő Rick Bass-novellával együtt külön kötetben is megjelent: MAI AMERIKAI NOVELLÁK, C+S, 2003). Továbbá Alexie más írásain és ezen a magyarul is hozzáférhető novelláján alapuló kitűnő film, mely a „kortárs indiánság” nagyszerű újraértelmezése, a FÜSTJELEK (SMOKE SIGNALS, 1998, rendezte Chris Eyre, maga is sájen és arapahó indián), több alkalommal is látható volt a hazai tévékben.

Mindennek ellenére nem sokan ismerik Alexie-t, de ez az ismeretlenség jórészt érvényes az észak-amerikai indián irodalom egészére. Vannak indián meséket tartalmazó kötetek, az indián történelmet taglaló művek, s ezek fontosak is, hiszen segítenek a kulturális és történelmi kontextus megértésében, mely az etnikai irodalmak esetében döntő mozzanatnak tekinthető. (Taglalhatnánk továbbá a többek között az irodalomban, így a magyar irodalomban is megtalálható, indiánokra utaló, rájátszó, ábrázoló vonalat is, de ez végképp és beláthatatlanul messzire vezetne. S akkor Jimi Hendrix vagy Anthony Kiedis szóba sem került még...) Az észak-amerikai indián irodalomnak azonban gyakorlatilag nem vagy csak alig létezik magyar fordítása mostanáig.

Pedig volna fordításra érdemes alkotás jöcskán. Hogy ne soroljuk vég nélkül a legkülönbözőbb törzsekből származó női és férfi szerzőket, elég, ha egyetlen példát említek: lassan negyven éve, hogy 1969-ben N. Scott Momaday (kájova indián) megkapta a Pulitzer-díjat HOUSE MADE OF DAWN című 1968-as regényéért.

Az indián irodalom nem csupán azért tarthat számot érdeklődésre, mert ha etnikai irodalomként fogjuk fel, önértékkel bír, s mint létező jelenség megérdemli a figyelmet. Az észak-amerikai indián irodalom a kortárs amerikai irodalom része, s mint ilyen annak alakítója is, a sokhangú, multikulturális, sok esetben plurális identitású társadalom irodalmi önértésének egyik szölamaként fogható fel.

A MENEKÜLÉS (FLIGHT) című, eredetileg 2007-ben megjelent regény első megközelítésre az identitáskeresés (és -találás) talán konkrétan és példázatosnak tűnő elbeszélése. Annak bemutatása, hogy egy Ragyásképzűnek nevezett, félig ír, félig indián, elárvult kamasz hogyan kerül az ellenállás, tagadás, az elkülönítő zárka (ahol nem kevés többletjelentést sejtető módon egy fekete, egy fehér és egy kínai gyerek közé kerül) s egy tervezett banki tömeggyilkosság pozíciójából, a baseballmeccsek, családi reggelik, a szép mamák s nem utolsósorban az immár vállalt rendes nevek (esetében Michael) létállapotába. Hogyan lesz ölni és pusztítani akaró „szellemből” az elfogadásra s megértésre kész „valódi, hús-vér ember” (200.). Az „út”, melynek során ez a megérkezés, hazatalálás megtörténik, látomások sorából áll, melyekben az elbeszélő különböző emberi testekben (az embernek Virginia Woolf ORLANDÓ-ja s Tamási Áron JÉGTÖRŐ MÁTYÁS-a jut eszébe), korokban, helyszíneken találja magát –, meglehetősen elveszetten.

A filmszerű vágásokkal elválasztott jelenetek az amerikai és az indián önértés, történelemszemlélet s a mindennapok szempontjából fontos és kritikus jelenlegi és múltbeli eseményekre vetnek nemegyszer ironikus fényt. Az elbeszélő ott kószál az 1876-os Little Bighorn-i csatában, máskor világos bőrrrel, szőkén s kék szemmel egy barna bőrű, Abbad névre hallgató embert tanít repülőgépet vezetni, Abbad pedig később eltérít egy gépet, s Chicago belvárosára zuhan vele. A saját alkoholista, hajléktalan indián apja bőrébe is belebújik (aki „1492 ÓTA HARCOLUNK A TERRORIZMUS ELLEN” feliratú, Geronimo portréjával ellátott pólót visel, hogy a terrorizmus eszméje se pusztán didaktikusan kerüljön elő).

Talán a félig ír származás vagy akár az a szempont, hogy nem él benne az indián kultúrában (sem), lehetővé teszi, hogy az elbeszélő distanciával és szkepszissel tekintsen az indiánságra. Így többek között felszámolható az az időtlen és idealizáló indiánkép, mely meglehetősen elterjedtnek mondható, s nagyrészt bizonyos írásműveknek, filmeknek, fotóalbumoknak s annak a jelenségnek köszönhető, melyet az antropológia „etnográfiai jelen(idő)nek” nevez.

„Ami az indiánokról tudok, azt is a tévéből tudom. Ha rendeznének egy műveltségi vetélkedőt az indiánokról, bárkit simán legyőznék.” (20.)

Nem sokkal később hozzáfűzi: „*Úgy beszéltek, mint valami tévébuzi. Pedig a könyveket is éppúgy imádom. Nincs az az ember vagy tévéműsor, legyen akármilyen nagyszerű is, amely felérne egy jó könyvvel.*” (21.)

Indiánok és nem indiánok, a „mi” és „ők” viszonyrendszere, hierarchiája korántsem tűnik evidensnek. „*Eddig két indián nevelőapám volt, de mindkettő nagyobb faszkalapnak bizonyult, mint a tizenyolc fehér nevelőapám bármelyike.*” (16.) Valamint a kirekesztettség, marginalitás kérdésének szociális aspektusa is említésre kerül: „*Azaz, művelt indiánok nagy ívben szarnak a fejemre.*” (14.)

Az indián múlt nagy pillanatai is új fénytörésben tűnnek elő az elbeszélés során. A Little Bighorn-i csata az elbeszélő szerint helytelenül kapta a „*Custer utolsó csatája*” nevet, mert sokkal inkább „*az indián háborúk utolsó igazi csatája volt*”. (91.) A távolságtartó szemléletben nyoma sincs a hősi retorikának, a reflexió megkérdőjelezi az általánosan bevett felfogást. „*Custer rajtaütött a táboron. Le akart gyilkolni mindenkit: férfiakat, nőket, gyerekeket. Valahogy meg kellett állítani.*”

Teljesen érthető, miért halt meg. Teljesen érthető, miért kellett végezni vele. Pusztán önvédelem volt. Vagy talán nem?!

Azt teljesen megértem, miért kellett megölni a katonákat, amit viszont most művelnek velük, mármint a holttestükkel, azt egyáltalán nem értem.” (94.)

Lehetne még sorolni a jeleneteket, de a lényeges inkább az, hogy a regény belátását érzékeltessük. Eszerint akár a dicső (s talán sosem annyira nagyszerű) múlt ünneplése vagy siratása, akár a rezervátumokkal és alkohollal jellemezhető kiúttalan jelen feletti kesergés, a megingathatatlan és változtathatatlanak tűnő örök igazságok narratíváinak mormolása vagy éppen a kitaláltság és az esetleg jogosnak érzett elkeseredettség miatti erőszak egyaránt zsákutcának bizonyul. A regény kamasz hőse számára (jóllehet, nehéz nem észrevenni a történelmi és politikai allegóriát) legalábbis a párbeszéd, a szót értésre törekvés, a megnyílt, az elfogadás tűnik a járható útnak, mely értelemmel és távlattal bír.

A regény némi túlzással olvasható akár beavatási történetként is, jóllehet a regény iróniája leginkább abból származik, hogy a tervezett banki megszállás valójában nem történik meg, az átértékelés, az átváltozás pedig látomás (ha

akarom, a szellem, ha akarom, a képzelet) eredménye.

Egy félig ír, félig indián Huckleberry Finn, aki úgy lopja a könyveket, mint Mark Renton a TRAINSPOTTING-ban, s a megértés és megértetés nehézségével szembesül.

A MENEKÜLÉS szerkezetéről, a motivikusan visszatérő elemekről, a szimmetrikus megfordításokról, tükrözésekről, előrevetítésekről, azonosításokról még nem is szóltunk, pedig a regény irodalmi értékét többek között ennek a megformáltságnak köszönheti. Hogy a sem ír (vagy félig), sem (vagy legfeljebb) indián kettős megosztottság hogyan hozható összefüggésbe a valódi fegyver/paintballpisztoly kettősével. A nevelőszülők kegyetlensége, a családok széthullása, a repülőszerecséltények (modellrepülő k széttörése és eltérített valódi gépek), a meggyilkolt gyermekek és a háborús hősiesség képzetei milyen mintázatot alkotnak. Hogy a Blood Sweat & Tears gyermekkorban hallott dala („*Úgy szeretlek, mint még senki más*”) hogyan tér vissza a regény végén, a talán véglegesen elfogadott (ha ebben a regényvilágban bármi végeleges lehet) nevelőszülők otthonában, ahol egy meglehetősen indiános vonásokkal rendelkező, szép és szerethető mama (az elvesztett mama nyomában) felébreszti a reményt.

A szellemtánc (43.) egészen kifordított értelemben jelenik meg, a tervbe vett banki megszállás alakjában kerül elő, hogy ezzel hozza vissza az elbeszélő a szüleit. Az elbeszélés folyamán mindenről kiderül, hogy a saját ellentétével elválaszthatatlanul egy, így dekonstruktív regényként is tekinthetünk a szövegre, mely minden önazonosságot megkérdőjelez, s a „saját” mindenkori „másságát” állítja. A 70-es évek indián mozgalmi hősei és az FBI együttműködése, az indián gyermeket a XIX. századi nagy indián háborúban megmentő fehér katona, a magasztalt háborúk kisserűsége, a tönkrement államok szenvedését szemlélő demokratikus és jóléti állam ambivalenciái szüntelenül előkerülnek. Ahogyan a gyermeki szenvedés igazolhatatlan értelmetlensége is. (A mottó Vonnegut Az ÖTÖS SZÁMÚ VÁGÓHÍD-jából származik, mely regény alcímét is felidézhetjük: A GYERMEKEK KERESZTES HADJÁRATA...)

A regény végén a bankban készült videofelvételt nézik, s az egy pillanatra elmosódik. Nyilván a technika, mondjuk a szereplőkkel, de a

csoda lehetőségét (Szerb Antaltól származó értelmében) sem zárhatjuk ki biztosan, hiszen ez is eldönthetetlen immár.

A regény vége a bizakodásé és a reményé, mely nem csak Michael reménye, de eszmetörténetileg tekintve többek között Emerson, Thoreau, James, Dewey, Geertz és Rorty amerikai felfogása is.

Az indiánokat sokan csodálják, de kevesen értik. Amennyiben osztozunk abban a belátásban, hogy a megértés dialógus nélkül lehetetlen, alapos okunk van feltételezni, hogy az indiánok meghallgatása, szóhoz juttatása, azaz a sokszínű indián irodalom lefordítása nélkül ez így is marad.

Szűcs Balázs Péter



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap
támogatásával jelenik meg

nka

Nemzeti Kulturális Alap