

# FIGYELŐ

## A VILÁGJUK VESZTETT ISTENEKRŐL

*Krasznahorkai László: Seiobo járt odalent  
Magvető, 2008. 430 oldal, 3490 Ft*

Régi fölismerés, hogy aki a leginkább érzel-  
li (és szenved) a világ Istentől elhagyott voltát,  
tehát aki az örök hiánynak, az Istentől való meg-  
fosztatásnak, Isten hallgatásának, rejtőzködé-  
sének értelmében ateista, az áll a legközelebb  
a szó mély értelmében – akár az abszurd erejé-  
nél fogva – a hívőhöz, a szenthez.

Krasznahorkai László bámulatos pályakezdő  
regényeinél (SÁTÁNTANGÓ, 1985; AZ ELLENÁLLÁS ME-  
LANKÓLIÁJA, 1989) nem idéztek föl Istentől elha-  
gyatottabb világokat magyar nyelven. S megje-  
lent bennük egy-egy szent félkegyelmű, halálra  
szánt ártatlan. Távoli dosztojevszkiji ihletés volt  
ez, de persze tökéletesen megfosztva attól a hát-  
tértől (a pravoszlávia intézményes és népi hagyó-  
mányától, a hívők gyülekezetétől, a *jurogyivijek*  
[szent bolondkák, misztikus eszelősök] orosz tra-  
díciójától), amelynek televénye ideologikus re-  
ményekkel, eretnek átértelmezésekkel, tudatos  
és öntudatlan modern írói kontrollal olyannyira  
jelenvaló Dosztojevszkij életművében.

Nem meglepő, hogy Krasznahorkai elkezdte  
hosszú menetelését egy magasabb rendű birodal-  
om föl kutatása irányába, ahol otthonos a szent.  
S az sem meglepő, hogy ez az út egy idő után Ke-  
letre vezetett. Nem volt ez kitaposatlan ösvény,  
csak legtöbbször hiszékenyebb, az ismeretlen is-  
meretlenségétől rajongásba eső, olcsóbb szelle-  
mek tapodtak.

Most megtért – vagy legalábbis ideiglenesen  
megtért – vándorlásából, s egyfajta NYUGAT-KE-  
LETI DIVÁN-nal, nyugati és keleti tárgyú, egymásra  
reflektáló szövegek gyűjteményével jelentkezett.

Hogy mi is ezeknek a szövegeknek a tárgya,  
azt egyszerű elmondani, de én egy kis kerülő úton  
késleltetem. Még egyszer visszatérek Dosztojevsz-  
kijhez, méghozzá A FÉLKEGYELMŰ sokat idézett és  
elemzett jelenetéhez, amikor Miskin herceg Ro-

gozsín házában meglátja Hans Holbein HALOTT  
KRISZTUS című képének másolatát a falon, és meg-  
rettenve azt mondja, hogy ettől a képtől valaki  
akár a hitét is elveszítheti. Krasznahorkai egyik  
szövege – a CRISTO MORTO – talán közvetlenül is  
erre a jelenetre reflektál, de az egész gyűjtemény  
programja mintegy a miskini állítás megfordí-  
tásának vizsgálata. Hogy megnyerheti-e valaki  
a hitét a szépség, az emberi műalkotás földön-  
túli csodájának láttán. Hogy istenbizonyíték-e  
a remekmű és a műremek. Hogy kik azok, akik  
alkotják – kapják – őket, s kik azok, akik befo-  
gadják.

A gondosan megtervezett tizenhét szöveg te-  
hát – amelynek számozása a tartalomjegyzékben  
a Fibonacci-számokkal (ez egy olyan számsor,  
amelyben az 1. és 2. után minden következő  
szám az előző kettő összege: így lesz a harmadik  
szöveg száma 3., de már a negyedik 5., az utol-  
só pedig 2584.) maga is a misztikus végtelen-  
be tágul – a misztikus megragadottság lehető-  
ségével/lehetetlenségével foglalkozik.

Az első írás (KAMOVÁDÁS) kivételesen a termé-  
szet csodájának, egy rezzenetlen figyelemmel  
halászó nagykócsagnak a leírása. De befogadó-  
ja ezt is műalkotásként, a természet műalkotá-  
saként írja le. A második (A SZÁMŰZÖTT KIRÁLYNŐ)  
egy bibliai történetről (ESZTER KÖNYVE), Vasti  
királyné száműzetéséről, az azt ábrázoló rene-  
szánsz képről, annak megrendeléséről, Botti-  
celli és Filippino Lippi viszonyáról szól. A har-  
madik (EGY BUDDHA MEGŐRZÉSE) egy kolostor  
Buddha-szobrának restaurálását, elbocsátásá-  
nak és visszafogadásának rítusát eleveníti fel.  
A negyedik tárgya az említett velencei halott  
Krisztus. Az ötödik (FENN AZ AKROPOLISZON) az  
athéni Akropolisz. A hatodik (HAJNALBAN KEL)  
egy japán nő-maszk elkészítésének leírása. A he-  
tedik (GYILKOS SZÜLETIK) egy barcelonai orosz  
ikonkiállításról szól, középpontjában Rubljov hí-  
res SZENTHÁROMSÁG-ikonjának egy jelentékeny  
másolatával. A nyolcadik – (INOUE KAZUYUKI MES-  
TER ÉLETE ÉS MŰVÉSZETE, a Seiobo-novella) – egy  
nő-színész művészetéről szól. A kilencedik (IL  
RITORNO A PERUGIA) elbeszéli, hogy miképpen ve-

szítette el Perugino érdeklődését a festészet iránt. A tizedik (TÁVOLI FELHATALMAZÁS) tárgya a granadai Alhambra. A tizenegyedik (ODAKINT VALAMI ÉG) egy kortárs román képzőművész, Ion Grigorescu képzelt munkáját idézi fel. A tizenkettedik (HOVA NÉZEL) a MILÓI VÉNUSZ-t tárgyzza. A tizenharmadik (MAGÁNSZENVEDÉLY) témája a barokk zene. A tizennegyedik (CSAK EGY SZÁRAZ PÁSZMA A KÉKBEN) alakja egy XIX. század végi, XX. század eleji svájci festő. (A kötet számos kisebb rejtélyének egyike, hogy az író – miközben a mellékszereplők valóságos neveit érintetlenül hagyta – miért változtatta meg a jelentős spiritualista művész, Ferdinand Hodler nevét az írás kötetbeli publikálásakor, miközben, ha nem tévedek, minden más írásban a művészek saját nevükön szerepelnek.) A tizenötödik (AZ ISEI SZENTÉLY ÚJJÁÉPÍTÉSE) egy japán templom húszévenkénti (ezúttal hetvenegyedik) újraépítéséről szól. A tizenhatodik (ZÉAMI ELMEGY) a nőszínház megteremtőjének száműzetését beszéli el. Végül a tizenhetedik (ÜVÖLTÉS A FÖLD ALATT) tárgya a kínai föld alatti sírszobrászat, a halottakat védő állatszobrok sereglete.

Ezeket az írásokat helytelen volna novelláknak vagy legalábbis a kötetet novellagyűjteménynek nevezni, noha vizsgálhatók volnának a művésznovella zsánerének hagyomány-összefüggésében is. Egy részük önmagában, másoknak pedig jelentős része peroráció, lelkesült, eksztatikus magánbeszéd, amelyet vagy az író mond, de ha egy alakja közvetíti, akkor is – alighanem csak egy kivétellel – az epikus distanciát megszünteti a transzcendens élmény, a fenséges tapasztalat elementáris közvetlensége. A novellisztikus jellegű – mondjuk így: cselekményesebb – szövegekben is minden ennek a tapasztalásnak van alárendelve; maguk az alakok is, az alkotók éppúgy, mint a befogadók, akik vagy nagymértékben meghatározatlanok, vagy tudatosan üresek, hogy lényüket meghatározza és kitöltse az, ami mérhetetlenül nagyobb náluk. Ugyanezért a szövegek időkezelése is antinovellisztikus, sokkal inkább érdekelt az idő megállításában, nem múlásában, a pillanat végeérhetetlenségében, abban a kiteljesedett mában, amelyben nincs holnap és nincs jövő. Mindennek megfelel a szövegek nyelve, a hosszú, többoldalas mondatok (az ODAKINT VALAMI ÉG kivételével), amelyek önmagukban is szuggerálják annak tagolatlanságát, ami felé törekednek. Ezek az izgatott mondatóriások akkor sem csillapod-

nak, ha – mint gyakran – nem a műalkotások hatásáról, hanem látszólag szárazabb témákról, előállításuk *technéjéről*, hagyományukról vagy történelmi sorsukról esik szó.

Az előadásmód felcsigázottságát, eksztatizáltságát azonban legalább ennyire motiválja a keresett vagy leírt csúcstapasztalat törekenysége, veszélyeztetettsége és bizonytalansága. Mert az igazságot, a létezés magasabb módját sugározzák a tárgyalt alkotások és előadások, de lehetséges-e beépíteni egy életformába, kivéve azokat a hagyomány megszentelte zárt közösségeket, amelyeknek viszont nincs is szükségük a műalkotás istenbizonyítékára, de amelyeket mi csak kívülről szemlélhetünk? S ha nem lehetséges, miképpen lehet fölfogni őket? Erre a kérdésre sokféle módon válaszolnak az írások.

Egyszer, az említett kivételben, ahol a szöveg távolságot tart a monológtól, ez a distancia a komikum formáját ölti. Címe is ez: MAGÁNSZENVEDÉLY. Valami vidéki kultúrházban a zenéről tart előadást az építész, akinek egyetlen épülete sem épült meg. Az írás ironiája, hogy a gyér közönség tökéletesen értetlen, inkább megrettent, mint ellenséges. Az előadás pedig semmilyen tekintettel nincs a közönségére. Am a helyzet komikuma nem érinti a szakrális barokk zene iránti elkötelezettség igazságszenvédeljét, csak az igehirdetőt teszi nevetségessé. Ez az egyetlen humoros írás a kötetben, s hogy némileg idegen terep írójától, azt meglepő tény mutatja: az érett és eredeti szerző itt lobbanékonyabb, dühöngőbb és a nevetségésre érzékenyebb szellemtestvérének – testvérének a kultúrkritikában –, Thomas Bernhardnak a nyelvén szólal meg, sőt, maga az írás Bernhard-paródiának is beillene. Máshol, a MILÓI VÉNUSZ-rajongó Louvre-teremőr esetében a figura kétségkívül különc, de – mivel magányosan él – életét kitöltheti a szoborról való elmélkedés és a benne való gyönyörködés. A majdnem teljesen meghatározatlan athéni látogató a kötet egyik kevésbé sikerült darabjában rosszul és kapkodva választja meg az időt, hogy betöltve gyermekkori vágyát, meglátogassa a nyugati világ legszebb épületét: látja és nem látja. Visszatérve Athén hőtől vakító forgatagába, baleset áldozata lesz.

Látni és nem látni (vagy a kötet egyetlen zenei tárgyú írásában hallani és nem hallani) a szent – és ezért az emberi fölé emelkedő – emberi műveket: ez ennek az – előlegezzem: nagy-

szerű – kötetnek fő témája és veszedelme. Mert a SEIOBO tele van rejtett és nyilvánvaló veszedelmekkel. Lássunk egy katalógust ezekről.

1. A szekularizáció – amely nem szükségképp a hit egyszerű elvesztését, hanem sokkal inkább széttöredezését, univerzalizálhatatlanná válását, privatizálódását, életvezető funkciójának relativizálódását jelenti – korai mellékkövetkezmenye volt a művészet valláspótlékként való megjelenése, az úgynevezett modern művészetvallás. Nem az eleven hit ereje által következik be a szentkép teofániája (s ekkor az esztétikai értéknek, kiválóságnak másodlagos jelentősége van), hanem a kép (szobor) erejétől várjuk az Isten megjelenését, magának a műnek a szentté válását. Az ilyenfajta másodlagos vallás elvilágiasodásának, gyöngeségének és lehetséges pótlólagos következmenyeként az ember istenülésének (zseniesztétika), illetve a valóságos válások esztétizálódásának a problémáit régtől fogva rendszeresen vitatják. A kérdés, amelyre választ keresünk, hogy Krasznahorkai könyve nem a művészetvallás újabb változata-e?

2. Mi az a fogalom, amelyben megfér egymás mellett egy japán kolostor Buddha-szobra, a MILÓI VÉNUSZ, több itáliai reneszánsz festmény, Andrej Rubljov műve, a híres isei sintoista szentély, az Alhambra, az Akropolisz, a nő-maszk és a nő-előadás, a modern és a kortársi képzőművészet egy-egy műve, a barokk zene és a kínai őskor állatfigurái? A keresett fogalom a *kultúra* modern, szekularizált és univerzalisztikus fogalma. Ez tette lehetővé, hogy egy nagyszabású konstrukcióban ezek a szellemileg, történetileg olyannyira különböző képződmények egyáltalában műalkotásokként, a művészet termékeiként, esztétikai tárgyakként, illetve eseményekként jelenhessenek meg. De ugyanez a folyamat, amelyben joggal láthatjuk együtt a fent említett műalkotásokat, nem fosztotta-e meg őket, ha nem is szakrális tartalmuktól, de szakrális hatalmuktól – mintegy átírányítva ama tartalmakat a (magas)kulturális ismeret, a műveltség, a tájékozottság, a történelem területére? A kérdés, amelyre választ keresünk, hogy Krasznahorkai könyve valójában nem ennek a szekuláris kultúrának a nosztalgikus útikönyve-e, amolyan magasrendű személyes és művészi bédekker, amelyben – ha némi fenntartással és a tudományos interpretációval szembeni tartózkodással, sőt, gúnnyal is – helyet kap a *tudnivaló*, sőt, gyakran az idegen név is garmadával, a kínai őstör-

ténet regionális mozaikjáról, a keresztény skizmáról és az ikonfestészet kialakulásáról, a keleti és nyugati arab magaskultúra csodáiról, a barokk zene kis- és nagymestereiről, a japán vallási szinkretizmusról, a Purim eredetéről, az antik Venus-ábrázolásokról és így tovább?

3. És ha a fenti malignus kérdést cáfolja az az emelt, egzaltált hang, amelyet a műalkotások jelenléte leírásukban kivált, ha a tudás bizonyos mértékig gyanús, s vele szemben fölényben van a tudós tudatlanság, annak tudása, hogy a műalkotás végső soron titok, akkor nem támadhat-e újabb sejtélem, hogy ugyanis itt nemcsak a műalkotástapasztalat vallásos tapasztalatként való újraírásáról, újrafogalmazásáról van szó, hanem az összkultúra (magaskultúra) egyes tárgyainak önkényesen (vagy személyesen?) kiválogatott halmaza egy szinkretikus vallás alapköveiként funkcionál, amelynek ihletett prófétája a szerző. S vajon nem erősíti ezt a – legalábbis minden mélyen vallott, nem pedig esztétizált, „humanizált” monoteista vallás számára – botrányos föltételezést az EGY BUDDHA MEGŐRZÉSE című írás rejtelmes (mert a szöveggel semmilyen összefüggésben nem álló) ajánlása vagy mottója: „*Amiurunk, Jézus Krisztus nagyobb dicsőségére?*” (48.)

4. A keleti kultúrákat a Nyugat – amikor már nem a *barbaricum* részének tekintette – játékosan, dekoratívan és fölényesen igyekezett magába olvasztani. *Chinoiserie*, *japonisme*, arabeszk, *alla turca*. (Voltak természetesen ennél jelentősebb és régebb mélyáram-hatások és kölcsönhatások, elsősorban a Közel-Kézzel, amelynek írói és tudományos újráfelfedezése – Müküllal, Rushdie-val, Hans Belting FLORENZ UND BAGDAD című 2008-as monográfiájával – párhuzamos Krasznahorkai erőfeszítéseivel.) Amikor az I. világháború után a kultúrkritika és a metafizika-kritika, valamint az általános *Unbehagen* (rosszérzés) formájában elkezdődött a Nyugat önkritikája, akkor ennek máig tartó – olykor súlyos, gyakran viszont fölületesen misztifikáló – következménye volt az ezoterikus keleti bölcseségek, életfilozófiák, világlátások, magatartásformák alternatívájával való kísérletezés. Ennek az új kezdetkeresésnek, alternatív szemléletnek a nyomait fölismerhetjük a SEIOBO JÁRT ODALENT-ben is. A „rohanó” és individualisztikus nyugati életformával szemben (amely féltékenység, frusztráció, nemzedéki ellentét, tehetség-tehetségtelenség formájában a reneszánsz témákban

is megjelenik) föltűnnek régi és mai keleti bölcsek (Zeami mester, a zen kolostor apátja, a szent körzet templomát újjáépítő ácsmester) vagy – ahogy mindjárt nyugatira fordítva mondanánk: – sztoikusok. A kérdés, amelyre választ keresünk, hogy Krasznahorkai könyve valójában nem áll-e ennek a jól ismert gondolati figurának a szolgálatában?

5. S végül, ha a veszedelmek e listájára, amelyek mind *valóban* érintkeznek ezzel a művel, s amelyek könnyű tápot adnak a gyanakvó fenntartásokra, amint remélem, adekvát válaszaim lesznek, még mindig fönmarad a kérdés, hogy Krasznahorkai könyvének kevés változatosságot kínál, alig moduláló, magasan kitartott hangja, a fenséges egynemű retorikája, a megragadósság állapotának ez a folytonos sugárzása vajon megosztható-e az olvasóval. Nem tűnnek-e ezek a szövegek egy olyan személyes-privát mitológia – hit – vagy elragadtatás dokumentumainak, amelyet vagy megrendülten illetetlenül hagynánk, vagy tiszteletlenül finomságát túlfinomultságnak, tudását tudálékoskodásnak, retorizáltságát erőszakételnek éreznénk? Az eddigi fontosabb kritikákban – Angyalosi Gergely, Bazsányi Sándor, Károlyi Csaba és Szegő János lényegében elismerő reflexiói kivételével – mint ha ez az aggály lenne túlsúlyban. Így írja Margócsy István, hogy „*legföljebb néma áhítattal és riadt csodálattal hajthatjuk meg fejünket a nagyszabású és univerzális gesztus lenyűgöző fensége előtt: közelíteni hozzá azonban, mintha úgy látszanék, képtelenek vagyunk*”. Így mondja Keresztési József: „*E rendkívül szuggesztív, időnként a prózavershez közelítő, emelt hangú elbeszélésmód mindamelletl ugyanolyan joggal tekinthető súlykölő retorikának is: a folytonos halmozás, az ismétlődő szerkezetek gyakorta ráolvasásszerűen működnek, sokkal inkább lenyűgözik, rábeszélnek, mintsem meggyőzik az olvasót.*” Így Dunajcsik Máttyás: „*Ami pedig dilemmaként áll előttiünk ezen élmények elbeszélésének olvasásakor, az nem más, mint a[z]... elementáris, lebírhatalatlan és elfojthatatlan gyanakvás, vagyis hogy hajlandóak vagyunk-e bemondásra elhinni, hogy a szóban forgó ikon, festmény, szobor vagy szentély valóban olyan tökéletes és kétségbeejtően szép, ahogyan azt Krasznahorkai leírja?*” Így beszél „*tartós révületről*” Sántha József. És így tovább.

Kétségtelen, hogy a könyvnek, illetve egyes műveinek ugyanaz az esztétikai dilemmája, mint ami a tárgy: a befogadás rendkívüli intenzitásának elvárása, majdhogynem azt mondtam, kikényszerítése. A műalkotásokkal való találko-

zás mindenütt, ahol történet van, valamiképp megváltoztatja a történetbeli befogadó életét, méghozzá, ahogy az egyik szöveg baljós címe – GYILKOS SZÜLETIK – sejteti, mindig az élet intenzitásának, de nem ártatlanságának vagy tisztaságának fokozódása értelmében. A találkozás elvétésének büntetése pedig egy bizonyos vak-ság („*figyelemvölgy*” – 16.), ami az emberek általános állapota, vagy pedig – mint az Akropolisz-történetben láthatjuk – a halál. A műalkotásoknak ez a radikális szemlélete, amely kivezet az esztétikából (ahogyan kivezetett már – hiába vált esztétikai közhelyé – Rilke zsarnoki követelésében is: „*Du mußt dein Leben ändern*”), kiterjed a szövegek retorikájára, amennyiben éppen ugyanezt az önfeladással határos önátadást várja el a leírt művekkel szemben az olvasótól, s kiterjed a szövegek önszemléletére is, amely megteremt és olykor megjeleníti (a kyotói Kamo folyó partján a nagy, fehér madár jelenésére ügyet sem vető, figyelmetlenül buszozó, kerékpározó, gyalogló tömeg vagy a zenei előadás értetlen hallgatóinak alakjában) a maga negatív olvasóját vagy annak gúnyképét.

Azt gondolhatnánk, hogy a kiválasztás ereje, a leírások és keletkezéstörténetek részletessége erőteljesen egyéníti azokat a műveket, amelyekről szó esik. S ez bizonyos mértékig így is van. Felejthetetlen műleírásokat kapunk a Buddhaszoborról, a halott Krisztusról, Rubljov SZENTHÁROMSÁG-áról stb. Külön tanulmányt érdemelne az *ekphraszisz*, a képleírás ősi műfajának megújítása. Más tekintetben azonban még sincs így, mivel ellene szegülnek a könyv olyan főtémái, mint a szerzőség bizonytalansága vagy értelmezhetetlensége, a másolat, a restaurálás.

Megfigyelhető az író előszeretete az olyan alkotások iránt, amelyhez nem rendelhetünk individuális alkotót. Az Alhambra építetői is kétségesek, az Akropolisz komplexumának építői és építetői mitikus bizonytalanságba vesznek. A velencei halott Krisztushoz több szerzőnevet is társítottak. A ma öt vagy hat múzeumba és három országba szétszóródott ESZTER TÖRTÉNETE című sorozatot, benne a VASTI ELHAGYJA A SZÚZAI BIRODALMAT (Firenze, Fondazione Herbert Horne) című képet – ahogy Krasznahorkai László szarkasztikus ismertetésében is olvashatjuk – éppúgy tulajdonították Botticellinek, mint Filippino Lippinek, s a mai tudományos közfelfogás, hogy olyan műhelymunkáról lehet szó, amelyet Botticelli tervezett, de Filippino kivitelezett, korántsem elégti ki az író. („...végül is *minek törődni*

*a szakértői véleményekkel, ha a veder, amiben kavarnak, teljességgel üres, hát nem elegendő, nem csodálatra méltó, hogy a véletlenek és az esetlegességek félelmetes, ismeretlen szerkezetében a táblák fennmaradtak? – hisz ezek után legalább létezésükben kételkedni, sem létezésüket visszavonni nem lehet.” – 36.)* Az orosz művészet legismertebb és talán legszebb ikonjának alkotója persze jól ismert, de a szerzetes-festő minden átütő egyéni nagyságával egyetemben alázatosan benne áll egy bizánci eredetű képtípus (az Ábrahám és Sára vendégeiként angyal képében megjelenített Atya, Fiú és Szentlélek) hagyományában (amiképpen – a könyv számos rejtett korrespondenciájának egyikeként – a velencei halott Krisztus is a bizánci eredetű *imago pietatis* típus leszármazottja). Továbbá a barcelonai hajléktalan vendégmunkásra nem is Rubljov eredeti műve, hanem egy régi másolata hat elementáris erővel.

A szerzőség bizonytalanságának, homályosságának vagy értelmezhetetlenségének *szembeállítás*a az individuális teljesítmény fölértékelésével régi hagyomány, amelynek egyik végpontját a misztikus Simone Weilben láthatjuk, aki oly nagy jelentőséget tulajdonított a művészet személytelenjeinek, Homérosznak, a katedrálisépítőknél vagy Shakespeare-nél. Kezdetét pedig alighanem a platonikus IÓN-ban fedezhetjük fel, ahol Szókratész ezt mondja: „...nem emberi eredetűek azok a gyönyörű alkotások, s nem emberekéi, hanem isteniek és istenekéi, a költők pedig csak tolmácsai az isteneknek, megszállva ki-ki attól, ami éppen megszállva tartja”.

A SZENTHÁROMSÁG-másolat kérdése alkalmas arra, hogy mondanómat a képteológia nyelvén fogalmazzam meg. Ugyanis ahogy az ikon hatása átterjed másolatára, ahogy a másolat is rendelkezik az eredeti karizmájával, az szerkezetileg szoros összefüggésben van az „igazi képmás” átszármaztathatóságával. (Ahogyan a könyv világában a húszévenként pontosan újjáépített sintóista szentély, illetve a restaurálás során hangsúlyozottan nem kreatív módon helyreállított, hanem megőrzött Buddha-szobor önazonossága is sértetlen marad.) Ugyanakkor a SZENTHÁROMSÁG-másolatot csodatevő volta a velencei halott Krisztussal rokonítja, amely a fikció (és talán a tudomány mai állása) szerint a nagy Gianbellino és a jelentéktelen Belliniano közös alkotása.

De milyen csoda ez? Nyilvánvalóan hiányzik a *gyülekezet*, amely átéli, hitelesíti, igazolja és megerősíti. A GYLKOS SZÜLETIK hőse véletlenül téved be Antonio Gaudi híres barcelonai épü-

letébe, amelynek neve – eredetileg gúnyneve – La Pedrera (kőbánya), ahol orosz ikonkiállítás van. A munkát hasztalan kereső idegen foglalkozása kőműves, és az író annyi előképzettséget enged meg neki, hogy valamikor rövid ideig egy restaurátorműhelyben végzett valami kisegítő munkát. A képek közül egy – az említett Rubljov-másolat – a csoda erejével és hatalmával sújt le rá, de ez nem katartikus, nem megváltó, nem gyógyító csoda, hanem a benne élő mély gyűlölet homogenizálódása és talán tetté válása.

A velencei halott Krisztus történetében a közelebről meghatározatlan hős, akit tizenegy évvel ezelőtt megragadott egy kép, jött vissza megnézni azt a Scuola Grande di San Roccóban (az egykori Szent Rókus testvérület épületében). A San Rocco nem erről a képről ismeretes, hanem Tintoretto hatalmas festményeiről, s hősünk korábban valóban azokért ment oda, mint kultúrurista. Megragadta a képek gazdagsága, súlya, bősége, díszessége, monumentalitása, de egyben nyomasztani is kezdte. Már-már menekülőre fogta volna, de egy kisebb teremben – a Sala dell' Albergóban –, ahova mások a legnagyobb méretű Tintoretto-műért, a KERESZTREFESZÍTÉS-ért mennek be, egy festőállványon kis képet talált. (Némi ügyeskedéssel megtekinthető a [http://www.scuolagrandesanrocco.it/italiano/interna8\\_ita.asp](http://www.scuolagrandesanrocco.it/italiano/interna8_ita.asp) fotogalériájában.) S egyedül ez a kép hajtotta vissza ide később. Itt világosan látható az a különbség, amelyet az író a kultúra és a hit vezérelte recepcióknak tulajdonít.

Ez a Krisztus-kép megőrizte az istenember kettős természetét, amelyet Holbein képe elvesztett. Azon kiütköznek a hullafoltok, ezen a lehuny szem megrebben, mert ez a halott Krisztus „*KI AKARJA NYITNI A SZEMÉT*”. (115.)

A csoda nem több ennél, pontosabban annyival, hogy a tapasztalat megismétlődik a második látogatáskor is, sőt, Krisztus kinyitja a szemét. Nem látomás ez, és még kevésbé optikai csalódás, de nem is interpretáció, hanem a kép – az igaz képmás – inherens tulajdonsága. De ami Krisztus tekintetében látható, az végtelen bánat mindenért, „*a teremtésért, a létért, a lényekért, az időért, a szenvedésért s az elszívásért, a születésért s a pusztulásért*”. Kintről vidám zajok szűrődnek be, s ő szégyent érez, „*mert szégyellte, hogy így történt, hogy itt van Krisztus, és a szó legszörnyűbb és legteljesebb értelmében árva, és itt van Krisztus, TÉNYLEG, de már nem kell senkinek – eljárt felette az idő, eljárt, és most búcsúzik, mert*

*elhagyja ezt a földet...*” (123.) Bármilyen profán a párhuzam, ez a rész a KAMOVADÁSZ végével korrespondál: „...*a Kamo hófehér állandója, a város tengelye, a művész, aki nincs már, aki láthatatlan, aki nem kell senkinek. | Jobb hát, ha visszahátrálsz, és bemész a sűrű fűvesbe, oda, ahol e különös fűves szigetek egyike a mederben teljesen eltakar, és jobb, ha végérvényesen megteszed, mert ha előjössz holnap megholnapután, úgyszincs, aki értse, úgyszincs, aki nézze, úgyszincs egyetlenegy sem természetes ellenségeid közül, aki megláthatná, hogy ki vagy Te voltaképp, jobb, ha már ma este távozol, ha alkonyodni kezd, jobb, ha Te is visszahúzódsz a többiekkel, ha leszáll az éjszaka, csak Te ne téj vissza aztán, ha hajnalodik holnap, vagy holnapután, mert a Te számodra az a jobb, ha nincs több holnapután, búj el még ma a fűben, rogyganyj meg, dőlj az oldaladra, hagyd, hogy lassan lecsukódjon a szemed, és pusztlj el, mert nincs értelme a fenségnek, amit hordasz, halj meg ma éjjel a fűben, rogyganyj, és dőlj, és hagyd, hogy legyen úgy – eresz ki utolsó lélegzeted.*” (19.) Ahogy a nagykócsagnak, úgy Krisztusnak sem a jelenléte kétséges, de nincs (vagy nincs már), aki befogadja, nincs gyülekezet, nem kell senkinek.

A csoda nem más, mint hogy mégis van, aki meglátja a csodát. A hitnek egy atomja. Itt egy alak, amott (és mindenütt) maga az író. Maguk a szövegek, amelyek ezek szerint ugyanarra a részvétlen figyelmetlenségre vannak kárhóztatva. Ebből semmiféle remény nem meríthető. Ezért nem esztétikai vallás ez. Ha valamire, akkor arra a heideggeri paradoxonra hasonlít, hogy egyrészt a mű „*magát az Isten teszi jelenlevővé, és Isten maga éppen éppentúl van*”, másrészt viszont: „*amíg a mű mű marad, amíg az Isten nem hagyja el...*”. Holbein képétől azért vesztheti el az ember a hitét, mert a Fiú isteni személye eltűnt a szétbomló halott ember mögött. Belliniano/Bellini képén az isteni és emberi kettős természet hiposztatikus uniója érintetlen és érinthetetlen, de a szemlélete révén megnyert hit a kétségbeesés paradoxonához vezet. A szemlélet abban a pillanatban ragadja meg, amikor az Isten arra készül, hogy elhagyja – Petrivél szólva – „*a menthetetlen Földet*”. Ezért is nem lehet egy kvázi-vallás alapja. Így válik érthetővé, hogy egy szerkesztésben nagyon hasonló csoda nyomán GYILKOS SZÜLETIK.

A CRISTO MORTO című írás gazdag összefüggérendszerre a fentiekkel nem merül ki, mert az író elbeszéli a festmény restaurálásának és attribálásának kalandos történetét is. Ez pedig összefüggésbe lép a Buddha-szobor „megőrzé-

sének” históriájával. Mindkettő egy restaurálás története. Mi a restaurálás, és mi ennek a jelentősége a Krasznahorkai-mű szempontjából? A Buddha-restaurálás maga is ritualizált (a restaurátorok főnökének enyhe ironizálásával), a velencei mester képeinek restaurálása individualizált (a restaurátor keserű alakjának egyénítésével). A Buddhát rítusokkal búcsúztatják és fogadják vissza; az egész egy megtisztítási szertartás, ahol a megtisztítás technikai-tudományos és spirituális értelme együtt áll. A velencei kép restaurálásának fő célja annak tisztázása, hogy *ki az* individuális alkotó. A nézőpont amott személytelen, vagy a közösséggel (a zen buddhista kolostor népével) azonosuló, aki várja a visszatérést, emitt individuális, egy én-elbeszélő, aki csak ezért a képért tér vissza Velencébe. A restaurálás amott szent cselekmény (az intézményes, állami formalizálás ezt erősíti meg), emitt megelőzheti egy felelőtlen restaurálás, amelyben belefestenek, beleretusálnak Krisztus urunk szemhéjába. A Buddha-szem a restaurálásnak is, a visszahelyezésnek is a középpontjában áll. Emitt „*meghamisították a kép eredeti hatását*” (103.), és ezt csak további individualistudományos döntésekkel lehet jótévenni, amott maga a restaurálás folyamata is – minden tudományos eszköz felhasználása ellenére – kanonizált.

A restaurálás – szellemi lényege szerint – hermeneutikai rekonstrukció. A helyreállítás alapja az értelmezés. Az értelmezés azonban merőben ellentétes Krasznahorkai szellemével, írói törekvésével. Azt mondhatnám, hogy könyve antihermeneutikus mű. Nem tudjuk, hogy mi volt a célja az Alhambra megépítésének, eredete tisztázatlan, nem tudjuk, hogy tulajdonképpen *mi az Alhambra*. „...*nem az interpretációk hiányoznak, hanem az értelmes kód...*” (281.) Ez az önértelmezésnek is bizvást fölfogható megjegyzés magyarázza a könyv ironikus distanciáját a tudománnyal szemben. Az EGY BUDDHA MEGŐRZÉSÉ-ben a restaurálás célja a hermeneutikai rekonstrukció minimalizálása. Az értelmezést a rituális kód helyettesíti, s ennek szolgálatába szegődik a tudomány is. A HAJNALBAN KEL nőmaszk-faragója kiüresített fejével csakis a technika kódjára összpontosítva hozza létre másolatnak nem nevezhető, de a tradíció szigorú előírásait követő, bármilyen kreatív újítást kizáró s elődeitől miben sem különböző démon-álarcát. Ugyanilyen rituális azonosságra törekszik a kodifikált mozdulatokat végző nő-színész. Az

ISEI SZENTÉLY ÚJJÁÉPÍTÉSE azért következik be húsz-évenként, hogy az idő ne végezhesse el rajta hermeneutikai rekonstrukciót igénylő munkáját, s Theseus hajójának keleti változataként éppen ebben a megint csak rituálisan pontos és változatlan, megváltoztathatatlan kód alapján történő újjáépítésben őrizze meg önazonosságát.

A kérdés az, hogy a Buddha-szobor, a maszk, a nő-előadás, a templom tud-e világot alapítani, illetve a világban a maga szentségét kiterjeszteni. Ez sokkal nehezebben megválaszolható kérdés számunkra, európai olvasók és az európai író számára is, mint a keresztény hagyomány világtéremtésének katasztrófális összeomlása a velencei halott Krisztus vagy a Rubljov-másolat szemléletében. Mint az Akropolisz láthatatlan-nálálása. Mint a MILÓI VÉNUSZ világvesztése. Mint az ószövetségi hagyomány szétfoslása A SZÁMÚZÓTT KIRÁLYNŐ-ben. Mint Perugino mester hitének elvesztése saját magában. Vagy akár az a tökéletesen magányos művészi teljesítmény, amelyben egy kortárs román művész fiktív művében – aki a földbe gödröt ásott, „*de ezt a gödröt úgy ásta meg, hogy a közepén lefejtette a tajtékzó, rettenetes félelemben rohanó lóról a földet, mintegy kiásta tehát, szabaddá tette, láthatóvá, amint ez az életnagyságú, valamitől iszonyúan megriadt állat rohan a föld alatt*” (304.) – megelevenedik a Cicerótól, majd Eckhart mestertől és Michelangelótól származó misztikus hagyomány, hogy a szobor benne rejlik az anyagban. Mindezekben az esetekben valami – még? – itt van a műalkotás jelenlenségében, noha nincs már gyülekezete.

De mi van jelen a keleti művekben, noha imitt-amott – amennyire meg tudjuk ítélni – van még gyülekezete? Úgy tűnik föl nekem, hogy Krasznahorkai nyugati tárgyú írásaiban (és az arab tárgyú TÁVOLÍ FELHATALMAZÁS-ban) a tudás, a tudomány, a műveltség interpretatív anyagát gereblyézi össze, hogy a *villámcsapásban* azután elhamvasza. Keleti tárgyú írásaiban viszont (az ősi kínai föld alatti állatszobrokról szóló és a román szobrász művével korrespondáló ÜVÖLTÉS A FÖLD ALATT kivételével, valamint az ugyan-csak a régiségben játszó ZÉ'AMI ELMEGY részleges kivételével) a kódot rekonstruálja, anélkül, hogy értelmezni akarná. Talán azért teszi ezt, mert ott még fennállnak olyan intermundiumok – vagy elfeledetten körbevéve egy vele semmilyen kapcsolatban nem álló „*őszintén ipari várostól*” (48.), mint az inazawai kolostor, vagy turisztikai-kulturális látványosságként felhasználva,

mint az isei szentély vagy a nő-előadás –, amelyek egy kontinuos hagyományláncolatban fenn tartották a maguk kódját. Az ezekről szóló írásokban megszaporodnak az idegen szavak: a szerzetesi rangok, a nő-iskolák, a kimonó- és köpenytípusok, más egyebek ismeretlen nevei. „...*lassan el kell fordulnom e boldog tekintetektől, s elindulnom a hasigaraki hinokipadlóján kísérőmmel a hátam mögött az agemaku felé, és már csak a hayashi-zenészek kakegoe-csendjét hallgatom...*” (204.) Magának Seiobo istennőnek a kiléte sem tárul föl átláthatóan a tájékozatlan nyugati olvasó előtt. Krasznahorkainak nem áll szándékában univerzális mítoszként megjeleníteni, mint ahogy tette például Szabó Lőrinc a Majomkirállyal SZUN VU KUNG LÁZADÁSA című ismert versében – nem függetlenül a híres kínai regénynek, Vu Csengen művének, a NYUGATI UTAZÁS AVAGY A MAJOMKIRÁLY TÖRTÉNETÉ-nek nagy európai sikerétől és ismertségétől. (A magyar irodalmi és kulturális orientalizmus története megírásra vár.)

Univerzalitása itt csak magának az élménynek lehet, s ennek leírásában nem különbözik Kelet és Nyugat. A nő, mint „*a létezés magasabb, ha nem a legmagasabb módja*” (416.) az egyik oldalon, a milói Vénusz, mint „*egy magasabb birodalom*” jelzése a másikon (321.). S abban sem különbözik, hogy ennek a magasságnak nincs recipiense. Zeami mestert, aki apjával megalapította a nőszínházat, száműzik világából, s a száműzetésben arról medítál, hogy az ember, „*még ha megválna is benne a jó szándék, akkor sem érti meg soha azt, ami nagy, ami annyira meghaladja őt, hogy esélye sincs a megértésére, és akkor már a tiszteletre sem, úgy-hogy Ze'aminak mennie kellett, gondolta Ze'ami a sziklakövön...*” (416.) A Louvre-teremőr pedig így medítál: „...*a milói Vénusz... nem illett ide, pontosabban sem ide, sem sehová a világon, mindaz, amit ő, a milói Vénusz jelent, bármi is az, egy olyan mennyei világból származik, amelyet nincsen már meg, amelyet szétmorzsoltt az idő, amely elporladt, semmivé lett univerzumként mindörökké eltűnt a magasból, mert az emberi világból eltűnt a magas, és itt maradt ő, ebből a magasabb rendből itt maradt ez a Vénusz, teljesen magára hagyatva, és ezt, magyarázta önmagának esténként, ha fájós lábát áztatva elhelyezkedett a fotelben, és bekapcsolta a France 1-en a híradót, ezt a magárahagyatottságot ő úgy érti, hogy értelmét vesztette, hogy itt áll ugyan, mert ez a Jorgosz kiásta, az a d'Urville elhozatta, az a Ravaisson meg összerakatta, és kiállította, de nincs semmi értelme, megváltozott a világ az elmúlt kétezer év alatt, eltűnt az embereknek az a közössége, amelyik miatt még nem*

volt hiábavaló, hogy ez a milói Vénusz bárhol is álljon, és jelezze, hogy van egy magasabb birodalom, mert ez a birodalom feloszlott, nyomtalanul eltűnt, és nem lehet érteni, hogy egy-egy itt maradt, kiásvott törmelék, darabja vajon mit is jelent, ma már...” (320. k.)

Fölfigyelhetünk arra a két, egymásnak ellentmondó tézisre, amellyel az író küszködik. Az egyik az ember antropológiai alkalmatlansága a transzcendenciára, a másik a mai ember történelmi alkalmatlansága ugyanerre. De ez korántsem Kelet és Nyugat ellentéte. A velencei Krisztus tekintetéből nem a ma élő nemzedék tévelygése, hanem eretnek módon magának a teremtésnek az eltévesztettsége sugárzik, a barcelonai történetben a munkanélküli és az orosz teremőr bolgár kalauz típusú beszélgetésében viszont az orosz idézi a Tretyakov Galéria igazgatójának minden kulturális tapasztalatunkkal ellentétes állítását: „*ahol a rubljovi Troica ki van akasztva, templommá teszi azt a helyet...*” (182.) Az ellentét magának az írónak a szellemében képződik meg, s kijelöli azt a paradox mozgásteret, amelyben monológokká és történetekké formált elmélkedései játszódnak. Ezt fejezi ki a kötet mottója is: „*Vagy sötét van, vagy nincs szükségünk fényre.*” De az ellentétet tovább növeli, hogy ez az állítás maga is a fény iránti szükségletet fejezi ki. Zeami mester a „minden krétai hazudik – mondja egy krétai” paradoxona módjára emberként beszél az ember transzcendens vakságáról, s „kódja” több mint hatszáz év hagyományláncolatában eljut Inoue Kazuyuki mesterhez, noha az egyiket száműzik, a másik pedig nyugalmát, szentélyét, ahol fölkészülhet a nőelőadás misztériumára, mintegy a világot kizárva, a „*Kanze Kaikan*” WC-jében találja meg. A MILÓI VÉNUSZ, amelynek hagyománylánc kétezer évre megszakadt (s amelynek páratlan kultuszát 1820–21-es véletlen megtalálása és a Louvre-ba szállítása után nem utolsósorban az a politikai tény befolyásolta, hogy kompenzálta a MEDICI VÉNUSZ nem sokkal korábbi kényszerű visszavonulását), a teremőrben megtalálja azt a befogadót, aki számára „...egy világa vesztett isten, hatalmas, mérhetetlenül hatalmas – és még sincs semmije”. (321.)

Nincs olyan alapvető különbség Kelet és Nyugat között, amely egy új Kezdet alapja lehet az *ex oriente lux* szellemében. Noha Krasznahorkai 2001-ben egy esszéjében arról írt, hogy „*Inoue mester szemében van az egyedüli remény*”, az INOUE KAZUYUKI MESTER ÉLETE ÉS MŰVÉSZETE című jelentős szöveg nem a remény nyelvén íródott. AZ ISEI

SZENTÉLY ÚJJAÉPÍTÉSÉ-nek japán alakja és nyugati barátja között sok a kulturális félreértés, de a japán fiú nem kevésbé tanácstalan, mint a nyugati. Amikor felviszi barátját egy magaslati pont-ra, hogy megmutassa neki Kyotót, barátja „*biztos lévén az igentől válaszbán, azt kérdezte, hogy Akio-san, ugye, nagyon szereted Kyotót, amitől Kawamoto egy pillanat alatt teljesen összeomlott, s csak annyit tudott mondani rekedten, ahogy elindult lefelé az ösvény sűrű sötétjében, csak annyit, visszafelé, hogy nem, dehogy, én gyűlölöm ezt a várost.*” (400.) Ha jól értem az írásnak ezt a zárlatát, akkor az indulat a globalizálódó, modernizálódó, nyugatiasodó, másfél milliós nagyvárosra irányul, amelynek azonban nincs alternatívája. Az Istentől elhagyott világban az istenek nyomaival, a „*megtörtént birodalmakkal*” – ahogy Krasznahorkai fejezte ki magát a Szegő János készítette *Magyar Narancs*-interjújában (2008. október 30.) – minden világtájon csak egyes emberek szembesülnek, akár mint alkotók, akár mint befogadók.

Ezeknek a birodalmaknak a *restaurálása* a SEIOBO JÁRT ODALENT. A folytathatóság, a megőrizhetőség, az újrakezdés reménye nélkül (ellentétben az említett interjúban kifejtettek domesztikált, mérsékelt reményével). És éppen ez a reménytelenség adja e kötet kiemelkedő darabjainak komor nagyságát, a semmibe vetett monomániás beszéd fekete ragyogását. Krasznahorkai László ma is az, vagy talán keresései után megint az lett, aki volt: nagy, tragikus költő.

Radnóti Sándor

## BESZÉLNI ARANY

Géher István: *Polgár Istók*  
Kalligram, 2008. 106 oldal, 1700 Ft, 220 Sk

Érdemes kívülről közelíteni Géher István POLGÁR ISTÓK című lírai művéhez. A kisalakú, zsebre tehető kötet borítóján (Hrapka Tibor munkája) egy falióra áll, régi, *polgári* darab, amelyen természetesen megállt az idő, de a rápillantónak könnyen lehet olyan sejtése, hogy nem a fénykép fékezte le az órát, hanem azon az idő eleve meg lenne állva. Ráadásul így mutatja a pontos időt, a mindenkori pontos időt. Továbbá a borító közepén elhelyezkedő állóra körül el-

mosódott órafogaskerekeket láthatunk. Az idő lehetséges, belső mértékegységeit. Ha továbblapozunk a könyvben, akkor a belső borítón a szerzőt, Géher Istvánt pillantjuk meg, amint íróasztalánál ül. Sötét színű pulóver, alatta ing. Körülötte könyvek mindenhol. Mögötte, előtte, jobbra-balra – könyvek, dossziék, kéziratok, lexikonok, feljegyzések, rogyadozásig pakolt polcok, és középen ül őszintén érdeklődő mosollyal a szerző. Mintha ebből a szövegkálomból és az órák fogaskerekeiből bomlana ki Géher POLGÁR ISTÓK-ja.

A POLGÁR ISTÓK többféleképpen is olvasható. Olvasható elbeszélő költeményként, lírai versciklusként, és olvasható gyorsan. Ráadásul ezek nem egymást kizáró olvasatok, inkább egymást erősítik. Géher István könyvénél a műfajválasztás, pontosabban a formaválasztás világnézeti kérdés is. Géher byroni–aranyi stanza strófákban írta meg egész művét (ráadásul egész műve voltaképpen teljes értékű töredék, azaz egész töredék), egy olyan klasszikus dikciójú versnyelven, amely ma már anakronisztikus, de még mindig ugyanolyan ironikus, mint amilyen Arany János keze alatt volt. Sőt, még ironikusabb, hiszen Géher reflektált korszerűtlensége másodfokra emeli Arany eredeti ironiáját. Amiképpen Arany számára a BOLOND ISTÓK, pontosabban Bolond Istók az önéletrajz figurája volt, az a szabad terep, ahol a szerepkényszereknek és kortársi elvárásoknak nem kellett mindenáron megfelelnie, úgy lesz Géher Polgár Istókja is a szerző alakmása, azzal a csavarral, hogy Polgár Istók karaktere reflektáltan íródik rá Bolond Istók élettörténetére.

Géher István szubjektív önéletrajzához eleve ironikus szerkezetet választott. Amint maga írja a kötet hátán (érdemes a kötetet akár hátoldaláról is elkezdni) található kisesszében: „*Ami prózában panaszkodás lenne, versben »erőjáték« is lehet. Ezért vonzódik a modern élmény a hagyományosan kötött formához: mert keresi benne az erőterét. Vagy inkább mozgásterét? A kettő egyet jelent. Nekem azt jelenti, hogy mozgékonyan otthon érzem magam a byroni–aranyi strófában.*” Érdemes először megvizsgálni közelebbről a *modern élményt*, hogy aztán megnézhesük a *hagyományosan kötött forma* rugalmasságát, flexibilitását és reflexivitását. Azt az eleve ironikus folyamatot, ahogyan az eredeti tagok felcserélődnek, és a hagyományosan kötött élmény megtalálja a maga modern formáját.

Géher István szakaszosan előadott önéletrajza mélyen be van ágyazva a magyar társadalomtörténetbe. A Polgár vezetéknevű referenciájára többször is kitér a szöveg: „*értelemszerűen / bolond, mert itt él, sőt értelmiségi / pályát fut be*”, „*neki nem újság: mellőzötve volt már. / most is mellőzik, pedig mintapolgár*” (10.); „*a közhely színpadán én helyet nem találok – / balról a veteránok, jobbról a polgárok...*” (18.); „*mármost istók polgári származék, / a pedigréje kifogástalan: / bíró volt apja, s ha ez nem elég, / nagypapja püspök, és még mennyi van / a családfán tanító, pap, derék / tisztviselő – fedezetnek arany... / oké. de élni mit segítheti, / hogy urak voltak halott ősei?*” (19.); „*csikorgó téiben sem reménytelen / a melengető, polgári jövő*” (32.); „*istók polgár. nem arisztokrata*” (76.). Ebből a helyzetből indul Géher István, pontosabban Polgár Istók élettörténete.

Hogy Géher és Polgár egymás alteregója, az valahogy a szöveg elejétől kezdve világos. Az elején megelőlegezi: „*az a baj, / hogy sose vagyok azonos magammal*”. (18.) A vége felé erre pedig külön ki is tér: „*nélkülöm istók nem is léteznek. / ahogy mint mondtam, én se létezem*”. (87.) Ezt a kapcsolódást azonban Géher elegánsan és szellemesen lazítja időről időre és strófáról strófára. Szabadon keveri az egyes szám első személyt és az egyes szám harmadik személyt, ezzel is jelezve, hogy a megkettőzött szubjektum mögött egyetlen történet lappang. A távolítás–közelítés rugalmas dialektikája az egész művön keresztül szavatolja az ironia retorikáját. Az egyik strófa külön szemügyre veszi a szemüvegek kérdését: „*istóknak két új szemüvege van, / az egyik távolra, másik közelre. / nézheti világát világosan – / vagy mások munkáját: belefelejtve, / hogy hol él most. az élet elsuhan / fölötte, ültében észre se vette, / hogy nem az már, akinek ismerik... / szemére üveg kell. mikor melyik*”. (85.)

Ugyanilyen ironikus eszköz a képletelés, a várapoztatás is. Géher István (az irodalomtörténész és a költő) kiválóan ismeri Arany János elbeszélő művészetének köznyelvi kellékárát. Gyakran veszi elő a másodlagos szófajokat, a kötő- és a határozószavakat, az olyan kifejezéseket, amelyeknek pragmatikai és nem szemantikai jelentése van. Találó metaforával Géher egy helyütt ezt úgy írja le, hogy „*ellúdtalpasul a versmondatt*”. Szintén Aranyat lel Géher, amikor a soráthajlásoknak nem azt a modern funkcióját aknázza ki, amit példának okáért Szabó Lőrinc nevéhez kötünk a leginkább, és amely az idegesség és az idegenség, a zaklatottság és a

rögzíthetetlenség nyelvi jelölője, és mintegy a gondolatok aritmikus ritmikusságát demonstrálja; ellenkezőleg, Géher amikor az enjambement eszközével él, akkor azzal a poént, a rímet készíti elő. A csattanót rögzíti. Ezt az eljárást, hogy továbbfolytatja a szöveget, a verssoroknál nagyobb egységekben is alkalmazza Géher. Vannak olyan szöveghelyek, ahol az előző strófában feltejt, deklaráltan költői jellegű kérdésre áthúzódik a költői válasz a következő szakaszra. Géher tehát mozgékonyan belakja ezt a kellemesen kötött nyelvi teret, gúzsba kötve táncol a legszabadabban.

Géher egész művén érződik a megírás elemi öröme. Az alakítás, a formálás, a kiemelés, a satírozás, a szerkesztés nem műhelymunka, hanem műhelyjáték lesz Géher keze alatt. Ebből is fakad – szintén arany (és tehetjük hozzá akár, hogy anyegimi) előzményekkel – hogy a lírai elbeszélő időről időre megszakítja az élettörténet színrevitelét, és arról tájékoztatja az olvasót, hogy most éppen újra kezd az elbeszélését, vagy hogy ma már a hetedik strófát írja rendületlenül. Géher eleve a töredékességből indul ki. Arany BOLOND ISTÓK-ja is töredékes maradt. Csakhogy e két-féle töredékesség között nagyon nagy, mondhatni *egész* különbségek vannak. Arany János többször is nekifutott, hogy továbbírja egyik legkarcosabb és ekképpen legszemélyesebb történetét, mely modalitásában, bátorságában és szabadjátékosságában A NAGYIDAI CIGÁNYOK méltó rokona. Fennmaradt töredékek, jegyzetek bizonyítják, hogy merre terelte volna tovább hősét. Ebből az a lényeges, hogy tovább akarta írni történetét, mint annyi más művét. Arany szövege, alkalmi terminológiával, nyitott töredék. Ezzel szemben Géher művét deklaráltan fragmentumként kezeli. Ellentétben a BOLOND ISTÓK-kal a POLGÁR ISTÓK zárt töredék. Géher műve voltaképpen nem is kisepikai alkotás, nem elbeszélő költemény. Sokkal inkább lírai ciklus. Életjegyzetek, gondolatcédlák, közérzetstrófák gondosan szerkesztett, pontosan összefűzött sorozata, s e produktum mögött felszejlik az életrajzi narratíva kontextusa, kiegészítve az Arany János-i középpúttal. Annak ígéretével és bölcseségével.

A kívülálláshoz, a kívülről figyeléshez és a permanens, már-már automatikus önreflexióhoz Géher művében egy sajátos ideológiakritikus, sőt ideológiaellenes ideológia is társul. Amit Géher retorikailag remekül működtet, hogyan

eltávolodik saját szövegétől, ahogyan elegánsan teszi viszonylagossá a rögzített értékeket, az ideológiailag néha zavarba ejtően modoros és üres lesz. Polgár Istóknak, mint szubjektumnak az élettanulása ugyanis az, hogy jobb, szerencsésebb sztoikus nyugalommal kimaradni a dolgokból, ahogyan maga írja magáról, a „*sehol-létben*” élni: „*volt idő, amikor az ellenzékbe / betago-zódhatott volna: a három / félig-barát aláírását kér-te / félig veszélyes ívre – ezen az áron / helyét foglal-hatta volna. miért ne? / de nem. (így láttam jobbnak. ma se bánom. / mert mi lett abból... mi lehetett volna? / csak az, ami van. láthatjuk, azóta.)*” (39.) A strófában keveredik az egyes szám első személy és a harmadik személy paradigmája, a zárójel stabil tekintélye pedig próbálja még reflektáltabbá és közvetettebbé tenni a beszédhelyzetet. Nem azt kérem számon, hogy Géher István aláírta-e azt az ellenzéki ívet vagy sem; egyedül az a zavaros ebben a fajta apológiában, hogy indoklás nélkül állít egyértelműen olyan dolgokat, amelyeknek kizárólagos igazságértékét amúgy az egész mű ironikus retorikája permanensen megkérdőjelezi. „*ki lehetne ő? hamlet vagy yorick?*” (93.) – veti fel a mű vége felé eldöntendő kérdés formájában a nemzetközi hírű Shakespeare-kutató a dilemmát, ami egy percig sem dilemma a számunkra. Yorick lesz. Csakhogy Yorick alakját, személyét, jellemét nem egy másik Yorick idézte meg, hanem a dán királyfi. Ezzel a kérdéssel pedig megint csak az ironia közelítő-távolító optikájánál vagyunk. Ez az a része a POLGÁR ISTÓK-nak, ahol hiányzik az ellentét. Ahol nem lesz párbeszéd az önmagával folytatott dialógus. Sőt, minél látványosabb az önmegszólítás, annál inkább lesz monológ az egész. Persze vannak ebben az óriási és szaggatott monológban nagyon szép részek. Tisztességesen végigvezetett részek, okosan felépített részek, nagyszerű megoldások. A személyesség hitele is megjelenik a mű lapjain. Például azoknál az epizódoknál, ahol a mából, az időskorból szólal meg: „*nyíjt-hat-e többet a vén szivaroknak / a sors, mint hogy a füstjüket sokáig / megtűrik*”. (74.) Ez a kérdés túl azon, hogy a kérlelhetetlen önironia hitelesíti a szöveget, a kötet egyik legjobb poétikai megoldása is. A vén szivar elvont metaforáját egy füst alatt referencializálta és tette mozgó szóképpé, megszemélyesítőssé. Ezeken a lapokon, anélkül, hogy folyton-folyvást Aranyhoz kellene mérni ezt a kis könyvet, Géher az öregkori líra legszebb hagyományait eleveníti fel. A néző-

pontváltások, a bátor önleírás, a lényeges és a lényegtelen dolgok felcserélése és megkülönböztetése – mind-mind a POLGÁR ISTÓK nagy erényei közé tartozik.

A kötet hátsó borítóján ismételten Géher István íróasztalos fényképével találkozunk. Ez a két kép (mely ugyanaz a kép) fogja össze a kötetet. A könyv végére valahogy Géher István arca még ismerősebb lesz. Hiába ugyanaz a kép, személyesebbek a vonások. És mintha egyenesen ránk nézne. Őszinte, érdeklődő mosollyal.

Szegő János

## „BELTERJES, REJTELMES, REJTELEMMELTÉLJES”

Havasi Attila: *Trifladiszno. Nyugat-európai versek magyarul*  
Alexandra, Pécs, 2008. 182 oldal, á. n.

Jó versmondattal ez?

*„Amennyivel apróbb egy kis kölesszem,  
mint a legeslegmagasabb hegy orma;  
amennyivel jobb pár arany a zsebben,  
mint ha egy árva buznyákok se volna;*

*amennyivel az új seb élesebben  
fáj, mint a régi: hogy gyötrelme-gondja  
ilyen mértékben túltesz a szerelmen,  
azt sose hittem volna, bárki mondja.”*

(Cecco Angiolieri: AMENNYIVEL APRÓBB

EGY KIS KÖLESSZEM...)

Bizony jó: egyszerűen indul, majd a szonett második quatrainjában másfél sor erejéig megfordítja a mechanikusan ismétlődő hasonlatok szerkezetét, aztán a negyedik sorban megint kisimítja. Szép. Aki egy ilyen körmondattal elegánsan megold, az nagyjából mindent tud a verselésről. Vagy említhetném Petrarca két sestijnáját (AHÁNY TEREMTMÉNY ÉL SZÍNÉN A FÖLDNEK...; TEREMTETT LÉNYT NEM REJT A TENGER ÁRNYA...), illetve magát a versformát. Itt az eredeti vers is kítűz egy formai feladatot – ugyanazt a hat sorvégi szót (az AHÁNY TEREMTMÉNY-ben például: „terra”, „sole”, „giorno”, „stelle”, „selva”, „alba”) kell

hétyszer (hat hatsoros strófában és egy háromsoros félsoraiban) elérnie, más-más elrendezésben, a mondatok megfelelő alakításával –, és ezt az intarziát kell a versfordítónak is kiraknia magyarul. Ráadásul a magyar nyelv ragjai is megkötik a kezét, jó előre el kell döntenie, hogy melyik szót milyen raggal fogja még hatszor leírni (pl. „földnek”, „csillag”, „vadonban”). És ha még kellene harmadik példa: Guilhem de Peitieux versét Havasi két egyenrangú változatban is lefordította. (Ennek talán a hármas rím lehetett az oka: olyan harmadik sor kínálkozott, amely nem akart az első kettőre rímelni, de jobban illett a vers jellegéhez, mint egy semlegesebb, és ebből indulhattak ki a párhuzamos versszakok. Persze nem biztos.)

Havasi Attila a versforma könnyűkezü mesterre, a szövegei magyar versek, sosem zavaros az értelmük, nincs mögöttük erőlködés, nincs „így sikeredett” érzésünk. Tudatos döntése az is, hogy ezek a szövegek (mint afféle kortalan darabok) mai magyar nyelven szólnak, gyakran alkalmaz szlenges kifejezéseket („buznyák”), teremt egyéni szavakat (egyik kedvencem a „szörhedt”) – és nem akar korhű sorokat írni, archaizálni. Illetve egy bizonyos verscsoportban, a XV–XVI. században lejegyzett, kasztíliai eredetű spanyol románcok fordításakor mégis visszatér az Arany János-i balladához, illetve abból is inkább a gondolatritmushoz:<sup>1</sup>

*„Fölkel akkor nagy sietve,  
ruháit kapkodja sorban,  
szalad egy nagy ház elébe,  
szeretője lakik ottan.  
– Nyisd ki ajtód, fehér rózsza,  
életem, eressz be gyorsan!”*

(A SZERELMES ÉS A HALÁL,  
RÉGI SPANYOL ROMÁNC)

Amondathajlítás mellett Havasi másik erénye a szójáték. Rendkívül leleményesen játszik az eredeti vers adta lehetőségekkel (különösen

<sup>1</sup> Ebben vitatkozom a kiváló utószó írójával, Bánki Évával (180.): szerintem nem kellett volna ezekkel a szövegekkel „kevésbé kesztyűs kézzel bánni”. A (szerkezeti) archaizálás itt szervesen tartozik a műfajhoz. (Arany egyébként maga is fordított skót balladát, a SIR PATRICK SPENSE címűt, csak nyilván rájött, hogy következetesebben tud sajátot írni a műfajban.)

álíkerszavaiban, amelyen a „szerzetes” – „szőrzetes” vagy a „kothodák” – „kétkedők” pár). Ugyanakkor az eredetivel összevetve nem egy esetben kiderül, hogy szellemességben hozzátesz, rárak egy réteget. Edward Lear CSIRKÉK! CSIBÉK! TESTVÉREIM!... című (tyúk vagy a tojás) versében, ez áll angolul:

„And since we cannot understand,  
May it not seem to me,  
That we were merely born by chance,  
Egg-nostics for to be?”

Hát, kissé *doggerel*, ahogy az angol mondaná. Havasinál ugyanez:

„Tudhattuk-e? Vagy így leszünk,  
lévén mindez titok,  
mi kotkodák mind kétkedők,  
örök agnosz-tíkok?”

De a poéna épülő, abszurd versben *épp azt* soha nem *épp ott* lehet visszaadni, és ha egyik helyen elveszünk, a másikon – saját anyagából – hozzá lehet tenni. Hogy többet is lehet-e, azon Karinthy MICIMACKÓ-fordítása óta állandóan vitatkoznak, az olvasó azonban biztos nem tiltakozik. Úgyhogy ne legyünk dogmatikusok épp egy ilyen kötet esetén.

Ha valaki azt mondaná, hogy akár a konvencióba simuló, akár az ennyire tágan értelmezett fordítás túlzottan nagy teret hagy a fordítói szabadságnak, nézzünk egy dalformát, Blake-tól. A dalban éppen az egyszerűség visszaadása a nehéz: itt ráadásul kevés elem korlátozott variációjából kellett (az eredeti szövegnek megfelelő) görcsmentes, evidens szöveget alkotni.

„Önzetlenség a szeretet,  
gyönyört a másikban talál,  
örömben így lel örömet,  
s a pokolból mennyet csinál.

[...]

Hitvány önzés a szeretet,  
gyönyöre börtönbe zár,  
más kínjában lel örömet,  
s a mennyből poklot csinál.”

(A RÖG ÉS A KAVICS)

A szó szerinti összevetés azt mutatja, hogy a fordítás – talán egy közbülső fogalmi átértel-

mezés által – a maga anyagából építi fel újra a szöveget.<sup>2</sup>

Végül hadd mutassak egy példát a költői hang intonálására. Ha jól sejtem, Robert Gernhardt SIRÁM-a Rilke hangjára játszik. Havasinál szintén megszólal a (Nemes Nagyon átszűrt) Rilke-hang:

„Akkor szíved térdére ül  
valami súlyos állat.  
Azt mondja: Kelj föl, légy komoly.  
Slussz a poénkodásnak.”

\*

TRIFLADISZNÓ. NYUGAT-EURÓPAI VERSEK MAGYARUL: azt hiszem, a kötet címe és alcíme kiválóan megvilágítja a szerző-fordító törekvéseit. A cím (Robert Gernhardt versének abszurd lénye) megdöbbent, az alcím kiegyeszt és magyaráz. Ahogy a lefordított korpusz is gyakran meglep, míg a jegyzetanyag megvilágítja, elhelyezi a szövegeket a nyugat-európai irodalomban. – Ezt a kettős célt illusztrálja a szép kiállítású, kézbe kívánczó borító is (a kötetet Müller Péter tervezte): itt egy sertés (domborműves!) hentesanatómiáját látjuk, de a különböző hústájak helyett a lefordított szerzők arcképe tekint ránk, és a meglepő kép – ahogy kell – kiegészül a magyarázó felirattal, csak épp „tarja” helyett például Fernando Pessoa nevét olvassuk.

Havasi Attila a meglévő kánon(ok) elhanyagolt (könnyedebb, vaskosabb, kevésbé ismert nyelvű, szóbelibb, komolytalanabb stb.) másik felét, ellenköltészetet fordítja (latin, olasz, provanszál, francia, galego-portugál, portugál, kasztíliai, spanyol, angol, német és holland nyelvről-nyelvjárásról), és ezekhez közlő jegyzetet. A kötet voltaképp a kánon alulnézetből, illetve olyan puzzle-darabok sorozata, amelyek nagyjából a hivatalos felfogásból kimaradó anyagból állnak, de itt-ott (Blake, Burns, Poe, Larkin, Rilke, Pessoa stb.) betüremkednek a fölöttük lévőkhöz. „Jelen könyvben szándékosan túlréprezentáltam ezt a vonulatot” – írja például a trubadúrköltészet személyesebb ihletettségu válfajáról Havasi.)

A kötet végén A FORDÍTÓ JEGYZETEI személyesek és szellemesen okosak. Végigkalauzolnak a kro-

<sup>2</sup> Nyersfordításban a két szakasz: „A szeretet/szerelem nem önmagának akar tetszeni, se nem magával törődik, hanem a másinak ad könnyűséget/örömet, és mennyet épít a pokol kárára. [...] A szeretet/szerelem csakis önmagának akar tetszeni, a másikat a maga boldogságához/gyönyöréhez köti, és poklot épít a menny ellenére.”

nológiaán, ám nincs bennük fölösleges tananyag: a közismert szerzőkről, akár antik költőkről, akár huszadik századiak, legfeljebb egy-egy műhely-megjegyzést találunk, minél ismertebb a szerző, annál rövidebben. Aztán ezek a verselésről, nyelvről, konvencióról, fordítói megoldásokról szóló megjegyzések időnként – ott, ahova a hivatalos kánon vakfoltjai esnek – esszébe rejtett irodalomtörténeti állnak össze, különösen a középkori részben. Itt már műfajokról, századokról, teljes hagyományokról olvashatunk.

A kötet hangsúlyai az antik epigrammára, a középkor számos műfajára (beleértve az ekkoriban lejegyzett népballadát-románcot is), a reneszánszra-barokkra és az újkorra (innen elsősorban a nonszenszre és ennek előzményeire) esnek. Különösen gazdag a középkori és a modern-nonszensz anyag. Olyannyira, hogy kicsit úgy érzem, ez inkább két kötet, mint egy – legalábbis erősen húz kétfelé. A középkori résznél, ahol a jegyzetanyag bővebb, bizonyos szövegek mintha a teljesség, az illusztráció kedvéért szerepelnének („felbukkanó érdekes toposz miatt közlöm”, 154.; „a magas hölgy közhelyszerű dicsőítése éppúgy vonatkozhat a költők patrónájára, Szűz Máriára is”, 155. – és bevallom, ezek némelyikét én kicsit untam, bár itt is kárpótolt néhány hirtelen humorú, olykor vaskos darab, mint az APÁT-NÉ ASSZONYOM, KEGYEDNEK...). Nyilvánvaló, hogy ez az a korszak, amivel Havasi Attila a legbehatóbban foglalkozott (a versek zöme egyébként megjelent az *ÜDVARIATLAN SZERELEM* című középkori antológiában). Ugyanakkor a könyv másik vonulata lehetne a *light verse* története, meghozzá az antik epigrammákkal együtt (hiszen az Edward Learról szóló jegyzetben Havasi is összekapcsolja „a *mainstream limerick*”-et az epigrammával – szemben Lear groteszkjeivel). Ebbe a sorba ráadásul bizonyos középkoriak is illeszkednek, „már-már nonszenszbe hajló elemek”-et (156.) Havasi is említ (például a *BALKÉZZEL SZABOTT ÉNEK*-ben). A kötet végén külön jegyzetből tudjuk, hogy ezek a *light verse* darabok (Edward Leartól, Morgensterntől, Lewis Carrolltól és másoktól) szinte mind újak (és egyenként, önmagukért kerültek be a kötetbe). Talán egyszer még egy bővebb válogatás részei lesznek, esetleg egy nonszensz-abszurd-groteszk-light verse-limerick stb. tematikájú esszé kíséretében.

A széttartó anyagot a kötetkompozíció fogja egybe. Ez Petrarca „korszakalkotó találmánya”: „A szerkesztett versgyűjtemények azóta akarva-aka-

ratlanul a Petrarcaéhoz mérik magukat (ez is)” (161.). A TRIFLADISZNÓ hozzávetőleges időrendjét rögtön megtöri a keret: a könyv elején és végén a két nyilvánvalóan meghatározó alak, Petrarca és Pessoa versei állnak. Ha Petrarca a művészi tökéletesség mintája, Pessoa (illetve mindketten) a személyességtől való megszabadulásé, a kötet élén olvassuk Havasi által kölcsönvett *ars poetica*-ját: „Érezni? Arra jók / a tisztelt olvasók” (Ez). Más versek tematikusan mozdulnak ki kronologikus helyükről (pl. Janus Pannonius epigrammája Martialisé mellé); vagy ellenpontként állnak egymás mellett, mint Morgenstern és Rilke álmversei. Másutt Havasi a hagyományt, a hatásokat kívánja bemutatni, így a középkori spanyol románcok után – elég meghökkenítő módon, még García Lorca előtt –, „az ausztrál fenomén” Nick Cave modern kori balladája következik. Nick Cave beszúrása nem az időrend miatt furcsa, de az ő esetén szervesebb kapcsolat is kínálkozott volna, más hagyománnyal. Ahogy a spanyol románcok Lorcára, úgy Nick Cave-re felismerhetően az angol (skót, ír) balladák hatottak, melyeknek gazdag tárháza, a Child-féle gyűjtemény, ma már az interneten is hozzáférhető.<sup>3</sup> Illetve intellektuális-balladái előzmény lehet még W. H. Auden néhány verse (közülük volna pár, amelyik örülne hasonló könnyű kézzel és aggyal végzett újrarendítésnek).

\*

Eddig evidenciaként kezeltem, hogy Magyarországon a huszonegyedik században egy költőfordító külön kötetben publikálja válogatott, illetve épp e kötetbe készült versfordításait. Valójában hatalmas szerencséről is beszélhetünk. Manapság arra is nehéz rávenni a könyvkiadókat (tisztelet a kivételnek, a Jelenkornak, a Kalligramnak, egy-két másiknak), hogy klasszikus vagy rangos kortárs külföldi költőtől fordíttassanak, nincs értelme ennyire vékony olvasói réteg kedvéért kockáztatni. Az Európa Könyvkiadó hajdani sorozatait – a Napjaink költészetét, az Európa-emblémás köteteket – már csak antikváriumban lehet megtalálni, a Lyra Mundiban is alig jelenik meg valami. Úgyhogy csak üdvözölhetjük az Alexandra Könyvkiadó vállalkozását.

Mesterházi Mónika

<sup>3</sup> <http://www.sacred-texts.com/neu/eng/chuld/>

## KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Kőríz Imre: *Ez az egész és más versek*  
Alexandra, Pécs, 2009. 96 oldal, á. n.

### I

#### K. I. ELKALLÓDOTT MONOLÓGJA

Úgy érzem, teljesen fölösleges és terméketlen az a polémia, amit legutóbb Szíjj Ferenc kötete kapcsán Bán Zoltán András és Keresztesi József (A VALLÁSHÁBORÚRÓL. *Litera.hu*) vetett fel a költemények formai kötöttségéről, s amelynek összefoglalóan olyasféle tanulsága van, mintha a költői ékítmények nélküli poétai szövegek semmiképpen nem érhetnének fel a formailag tökéletes versek színvonalához, s Bán roppant szellemes megfogalmazása szerint, „*mintha a rózsza állata nélkül akarnák megízlelteni az olvasóval a rózsza gondolatát*”. (HIT KÉRDÉSE. In: MEGHALT A FŐÍTÉS. Scholar, 2009. 138.) Kőríz Imre első kötete cáfolat minden egyoldalú versmeghatározásra, hiszen egészen magas színvonalon képes tökéletes költeményeket írni a legkülönbözőbb formákban, s ugyanakkor bátran nyúl a szabad vershez is, aligha mondhatnánk meg, hogy melyik az igazibb, az értékesebb megszólalása. Még elgondolkodtatóbb Bánnak az a megállapítása, hogy formai kötöttségek nélküli szövegeket egy erős én megteremtésével lehet csak hitelesíteni, ennek hiányában a vers csak üres prozódia vagy hangzatos „pozéria” marad. A két említett kritikus ugyanakkor érezhetően nem elégedett a mostanság annyira divatos versgyári homokpogácsák készítésének esztétikai színvonalával sem (méltánytalanul, de jellemzően Lator-iskolának is nevezhetnénk ezt, ahová egyébként Kőríz is tartozónak gondolja magát), amikor az adott költők és költőnők felező nyolcas páros vagy keresztírmekbe szedett érzésmicsodáikról adnak alig megkülönböztethető zöngeményeket, hol világfájdalmas, hol üdén boldog hangnemben. (Mintha még mindig Gyulai Pál erős tekintete fürkészné az ütemhangsúlyokat.) Mindent lehet persze, elég, ha Pilinszky korai verseire gondolunk (ÉJJELEI FÜRDŐZÉS), ahol a legegyszerűbb időmérték, általánosságban a jambus szolgált sormintául a XX. század egyik legnagyobb költészetének a megszólaltatásához.

Hosszan lehetne még sorolni a példákat és az ellenpéldákat, de akár az említett klasszikusunk kései költészete is bizonyítja, a nagy költészetet nem a formai dolgok kizárólagos tökéletessége hozza létre. Bizonyára ez is nagyon fontos tényező, de ha a lényeg megragadására akarunk törekedni, akkor semmiképpen nem ezzel kell már kezdenünk a költői eredetiség taglalását. Éppígy az erős személyiség vagy személyesség kérdése is elhanyagolhatóan látszik. Kavafisz, Eliot verseiben ugyan miféle versek mögött megbúvó ellenállhatatlan, intellektuálisan jelen lévő konkrét énre kérdeznénk rá, amikor állandóan csak szerepeket játszanak, bűjőcskáznak, Eliotnak nincs talán egyetlen szubjektív, közvetlen emberi megnyilvánulása sem, ami Eliotra, az emberre vonatkozna. (A PRUFROCK-vers nagyon kedves soránál: „*Vállasszam a hajam fülemnél?*”, jellemző módon e sorok írója mosolyogva mindig a zseniális fordítóra, Kálnokyra gondol szeretettel, sosem az angol „eredetire”.)

Sokféle szerep és sokféle játék, ledér és bús érzés, riasztó és bámulatos gondolat búvik meg minden nagy, egyetemesen érvényes költészetben. Egy első kötetes költőn mindezt számon kérni azonban igazságtalan dolog lenne. Bár Kőríz kötete semmiképpen nem szokványos, annál sokkal ravaszabb, csalfább, mélyebb és mesterkétebb, még úgy is érezhetjük, túlzottan is szeretné elkerülni a kezdő költők minden hibáját. Egyet már a kötet elején, Széchenyi Zsigmond könyvéből vett mottójával mégis vét, amikor túl hosszan idézi, nem elégszik meg annyival, hogy ő eddig ama ritka és kiváló vadászok közé tartozott, akik nem írnak naplót, de most ugye... Az azonban már semmiképpen nem áll a kötetre, miszerint ezek amolyan hevenyészett feljegyzések lennének, ahogy a nagy vadász saját kötetéről állítja.

Nevezhetnénk antológiának is, hiszen annyiféle megszólalás, olyan változatos formavilág, annyira különböző helyszínek és szerepek gazdagítják, hogy mindenképpen elismeréssel kell adóznunk a költő próteuszi természetének. Van ebben persze némi megfelelési vágy is, hogy a fél magyar és a tízed világirodalmat összeírja benne, hiszen csak ha a közvetlenül érintett költőtársakat felsoroljuk, már-már leírhatatlanul hosszú listát kapunk: Horatius, Vörösmarty, Arany, Szabó Lőrinc, Kosztolányi, Heltai, József Attila, Weöres, Tandori, Petri, Oravecz, Várady Szabolcs stb. Legközelebb mégis Kosztolányi

hangzásvilága áll e versekhez, sok-sok helyen megidézett, hamisítatlanul egyedi édeskés-bús, impresszionisztikusan ellebbenő képi és érzésvilág, a játékos komolyság és a fájdalmas életigenlés összetéveszthetetlen negédes bája. Ami elviselhetővé, sőt az „antológia” sikerdarabjai közé sorolhatóvá teszi ezt a megidézettséget, az Kőríz pimasz szellemessége. A KOSZTOLÁNYI-VAKSZÖVEG szinte paródia is lehetne: „*Szajám apró hahh!-okat hallat*”, írja, túlírja a Bálványt, majd hirtelen ki is lép ebből a szerepből, és az egész vers hangulatával szemben morbidabb hangfekvésben folytatja: „*Ki ró itt allét, mint az állat?*” Ezzel visszamenőleg egész Rilkeig hatóan ér ostorának hegye, miközben élvezi ezt a precíz finomkodást, önmagát is kigúnyolja. Az egyéb Kosztolányi-szövegekben már nem ilyen szerencsés, néha szentimentális is kissé, de őszinteségén ekkor sem esik csorba, és még jól is áll neki. (PIIS. MANIBUS. EMERICI. K.) Többszörös félreértést érzek viszont a KRÚDY GYULA ÁTUTAZIK SINISTRA KÖRZETEN című vers kapcsán. Mert ezek az impresszionisztikus hexameterek sehogyan sem illenek Krúdyhoz. Alapvetően görög-római világ ez, talán leginkább Radnóti bukolikus modorában előadva, de hogy Bodor Ádám világa hol lapul meg itt, az aztán végleg kérdéses. Még ha azt írta volna Kőríz a verse fölé, hogy „A kérők temetése Ithakában”, el lehetne gondolkodni a dolgon, néhány passzusa telitalálat lehetne, néhány meg suta. De hát ez már valóban nem a kritikus dolga, hogy további lépéseket tegyen egy tévesnek gondolt ösvényen.

A kötet egyik legszebb verse is utánérzés, de hibátlan Weöres-vers, sőt még ettől függetlenül is méltó és megrázóan szép darabja az „antológiának” (ANZIKSZ IMREH ANDRÁSNAK). Az örök viszatérés illúzióját kevesen írták meg ennél szebben: „*mind elmegyünk, de megjövünk / előbb-utóbb mindannyian, még árnyékunkat se mossa el / a csónakokra épült bungalókat ringató / csatornavíz*”. Lenyűgöző egyébként is, ahogy az élet valódi tragédiáit, az öregséget, elmúlást, halált, betegséget megidézi, ahogy beszélni képes róla. Mert alapvetően boldogságköltészet ez, nem szomorlira. Csak játszik valamiképp ezekkel a gondolatokkal, még ott is, ahol érvényes és visszavonhatatlan a gyász (ELSŐ JELENTÉS), ahol apja haláláról ír, roppant elegáns és észrevehetetlen tüknyárral viszatér a túlélőhöz, az egyedül maradó anyához, és annak további életkörülményeit, különös világlátását festi le: „*nem is*

*érti ezt az egészet, / messziről, az élet másik végéről / megsimogatja a hajunkat*”. Szép, Petri korai költészetét megidéző prózaverse a NON OMNIA MORIAR. Mintha a hatvanas években írták volna, de humora kajánabb, lágyabb, nincs benne semmi rémisztően és konokul petris, csak éppen a témája, a hangvétele, az elbeszélés lazasága, a szerelem esetlegességének vállalása és a hétköznapi tárgyak-dolgok költészetbe való beemelésének zseniális természetessége. Éppígy mesteri az ugyan meg nem szólított, de hanghordozásában mégis jelen lévő és többször is szerepet kapó Tandori-szöveg. „*Lesz, amit majd utoljára fogok szeretni...*” – kezdődik a BEST BEFORE című opus, majd a tipikusan testfogyással, fogyókúrával költőileg referáló A WELLNESS-ROVATBÓL így végződik: „*Hogy az idő, / mint különben talán csak tea főzészkor, / nem ellenem, hanem nekem / – bár a lékúra sem mindenható, tehát: mégis – múlik.*”

Sikerületlenebbnek érzem a filozófiai tárgyú verseket (MISS PHILOSOPHY, WITTGENSTEIN ÉS A NAGYMAMÁM). Az elsőben Várad Szabolcs egyszerre két örökbecsű versére (SZÉKEK A DUNA FELLETT, A LÁBRÓL) reflektált, ám a platóni ideatan alapítélen nem jut túl (szék, székség), s míg az eredeti versekben a filozófia csak póz, csak ürügy egy annál tágasabb és érdekesebb életforma vagy élethelyzet megjelenítésére, s a gondolat mozgásba hozása révén válik önnön paradox fonákjává („*a láb lábsága*”), s ekként filozofikus-sá, addig Kőríz verse teljesen leragad az általánosságok szintjén. A Wittgensteint megidéző már reménytelibb, de menthetlenül leül, amikor az érdekes családi emlékek és a szlovák–magyar ellentéteket szító emlékezetes focimeccs után kijelenti à la Wittgenstein: „*A vipérának nincs jelentése, csak használata.*”

Ugyanígy, nehéz szívvel mondom rosszat a kötet gerincét alkotó Horatius-fordításokról is. De az általam ismert szövegeknél Kőríz fordításai gyengébbek, homályosabbak és rendkívül körülmenyesek. Mivel pedig mégis annyira gondolat- és többnyire formahűek, önálló költeményekként alig elemezhetők. Kőríz szövege (HORÁCBÓL): „*át kell a vízzen hajóznunk majd mindannyiunknak ott, / ajándékkal kik olyannal élünk, mit a föld adott: / lehetlén bár nagy király itt, / ugyanaz a csónak szállít, / mint a kunyhóban lakót*”. Ugyanez Szabó Lőrincnél (POSTUMUSHOZ): „*mert valamennyien, / kiket csak táplál az anyaföld, oda / hajóznunk, legyünk bár királyok / sarjai vagy nyomorult parasztok*”. Vagy a másik, eredetileg BARINÉHOZ

című költemény a kötetben: „Egyszer ártott volna a szépséged, / hogyha, Barime, fogaid közül csak / egy kicsit barnább, ha csak egy kisujjad / körme fakóbb lesz.” Ugyanez Aranynál: „Megerszegt sok esküvéssed / egyszer ártott volna csak; / egy fogad lett volna barnább, / egy kis ujjad körme vak.” Úgy érzem, Arany szövege nélkül Kőríz fordítása szinte nem is érthető.

De ennyi gonoszkodó kritikusi kicsinyeskedés után ideje áttérni a kötet igazi és marandónak vélt értékeire. Folytatva azt a gondolatot, miképpen lehet megragadni az igazán értékes verseket, úgy érzem, ennél a kötetnél is iránymutató lehet, hogy nem a formai dolgok, nem is a direkt gondolati mélység az, ami számít. A leghatásosabb, a leginspirálóbb mindig egy mozdulat, egy szituáció. És költői szempontból a legeredményesebb is. Mert érezhetően halad valami felé az egész kötet, és a versek néha hivalkódó csempeként ékítik ezt a költői teret, de a végső cél valamiféle trónterem, ahol le vannak fektetve Kőríz Imréhez méltón elég paradox módon az alaptörvények. Legalábbis versevannak iktatva. Bárki választhat kedvére ezek közül a versek közül, számomra az egyik legkedvesebb „AZ ÉLET OLYAN, MINT” SOROZATBÓL című. A helyzet szinte drámai. Tudjuk, a HAMLET elején megjelenő szellem azért zseniális, mert egy csomó magyarázattól kíméli meg a dráma íróját. A néző látja, hallja, ezentúl nem kételkedik, mi is történt Hamlet apjával. Elég, ha az ifjú herceg rájga magát még négy felvonáson át. Itt is pompás a szituáció: A metron a könyvébe mélyedő ifjú, akinek megtetszik egy pillantásra a kocsni végében álló lány (még ez sincs így leírva, mennyire finom és érzéki!), nem tudja, „hogyan az előző megállóban szállt le / a szerelme, akivel addig vadul csókolózott”. Pont. Ennyi a vers. És „az élet olyan”. Vagyis Hamlet lesz ő is, mert hiába az orra előtt történt az egész románcot lehetnéne ténny súlyos előzmény, a buta filosz azt hiszi, hiheti, hogy a lány belső mosolya neki szól. És lehet, hogy ez teszi egy egész életen keresztül majd boldogtalaná, mert ebbe a (ő nem tudja) másik hím kiváltotta mosolyba lett szerelmes. (Ahh, mennyien járhattak így már az életben!)

Ugyanígy hosszan lehetne elemezni párversét, az UGYANCSAK vagy a Péterfy Jenő keserű megjegyzését megverselő EGYKORI ISKOLÁIMBA című verseket. De a legfontosabbakat, az esztétikáját megvilágító darabokat furfangos módon

a kötete végére helyezte. Talán nem véletlenül. Az EGY KÖLTŐTÁLLALKOZÓ SZÓRÓLAPJÁNAK HÁTOLDALÁRA igazi programköltészet. Itt is figyelnünk kell a színpadi szituációra. Rádadásul ez már a végjáték. Mintha az utolsó felvonásban jelenne meg Hamlet apjának szelleme, és olyan dolgokat mondana, ami az egész kötetből egyáltalán nem következik, hogy mégiscsak egy félrenyelt csirkecsont okozta vesztét. „Olyan verset kéne írni / – nem ilyet –, / aminek minden sora annyira banális vagy érthetetlen / ...hogyan semmit se lehessen idézni belőle.” Márpedig, mint a költő is tudja, ez a verse, akár a kötet minden darabja, provokatíván erős idézhetőségekben. A költőtállalkozó hátlapjára biggyesztett sorok, akár Arany cédlára firkantott remekei, esetlegességükben és komolytalanokodó komolyságukban még jobban felerősítik a mondandót. Illik tiszteletben tartani a költő akaratát, (jobb híján megtiltom, hogy ezt idézzék), ezért csak körvonalakban, milyen verset is szeretne írni Kőríz: semmiképpen nem olyanokat, amik e kötetben vannak, mert ezek nagyon is emelt költői kifejezésekkel teltek, hanem valamilyen más logikai rendbe illőket. Jobb híján az élet teljességét, silányságát és értelmetlenségét lényegi sűrűséggel felmutató poétikai formákra gondol, de az a mód és az a hely, ahol ezt előadja, arra készíti az olvasót, hogy visszavisszalapozva, böngészve és mormolva az eltúlzott szépségektől szinte foszforeszkáló sorokat, újra átgondolja mindazt, amit eddig látott-hallott.

Talán nem érzik majd túlságosan erőltetettnek az olvasók, ha az EGY MIZANTRÓP NAPLÓJÁBÓL című verset is a HAMLET alapján próbáljuk értelmezni. Hősünk a szupermarketben 3, azaz három darab tojást szeretne vásárolni, pedig jól sejt, hogy csak dobozokban mérik itt az efféle portékát. Színjáték tehát ez, amennyiben a kasszában ülő királyt teszi próbára, hisz bármit mondott is neki a Szellem, „a különbség sejtetem és tudás között hanyomnyi”. A játékban több színész is részt vesz (vevők, eladók). A tojások, a corpus delicti (fülbé csepegtetett méreg) megpillantásakor a kassza-királynő szinte elsápad. „Ez meg mi?” „És hát hazánkban a fogyasztói társadalom nem is tekinthet akkora múltira vissza, mint mondjuk az objektív líra.” Naná, jó negyven év késésben van. Kölcsönösen úgy gondolják, a másik vétett nagyobbat e világ szokásai ellen, a dolog rég sínen van, gondolja e középkori megoldásokat (királygyilkosság) rutinosan alkalmazó király(nő), minek ezeket annyiszor felhánytorgatni, netán

néven nevezni? A három tojás legendája azonban olyan mélyen bevésődött Hamletünk agyába, hogy mindezt a fennálló fogyasztói társadalom súlyos bűnének felismeréseként értelmezi. További sérelmeket szenved el hősiünk, talán még Angliába is áthajóztatnák, hogy ott tanulmányozza tovább az információs társadalomba történő átlépés egy fejlettebb struktúráját. Ám a király(nő) egy pillanatra megtorpan, fáradtságára hivatkozik, jelezve a királyfi feltűnő kipihenttségét. Mire az egyik statisztá közbélép: „*Miért, mit gondolsz? Az úr egész héten csak verte?*” S ha a HAMLET-re gondolunk, bizony nem csak a királynak, a nézőnek is feltűnik a királyfi túlzott semmittevése, súlyos pózokba merevült dologtalansága.

A REKVIEM is azt a gyanúnkat erősíti, hogy a novellaserű, szabadon áramoltatott prózaverses Kőríz legfőbb erőssége. Az első rész, a legérdekesebb, legköltőibb, három tragikus emberi sorsot villant fel. Kis apró képekkel jellemez-eleméz. Az ábrázolás és a magyarázat tagolhatatlanul rajzolódik egymásra. A gyengeelméjű Zsuzsi, „*beledünnögvé olvasmányába, mint Glenn Gould a lemezfelvételbe*”, habzsolja a könyveket, az asztalos kései éveit „*a testi hanyatlás bamba, szejki karakterjegyeinek nem sejtett perspektíváival*” élte meg, a harmadik udvarbéli szomszédnak az egyik gyermeke sérülten született, „*és sose lett az, aminek lennie kellett volna*”. Egyéb verseiben is manapság szokatlan hangsúllyal jelenik meg a hétköznapi élet mellett a szinte csupasz, ám nem megindító, inkább elmélyülésre serkentő részvét. Természetesen nemcsak etikai értelemben, hanem esztétikailag is. Néha úgy érezzük, nem olyan ez a világ, amilyennek látszik, hanem olyan, mint amit elkövettek. Ez a szordínós bánat, ami a kisrealista külváros helyszíneit körülvevő, esztétikai gondolatfűzére keresztül moralizál csak, s ez különösen értékessé teszi a Kőríz-féle lírába ojtott szociográfiát. (S jegyezzük meg rögtön, újszerűen közelít József Attila külvárosi verseihez.)

Talán a HASZNÁLATI UTASÍTÁS lenne hivatva legteljesebben ezt a költői másságot bemutatni, de a kezdetben oly prózai és hibernált életérzés-máz, a szerelem tengerével érintkezve elveszíti eredendő objektivitását. „*Felismersz mint egy hangot, / mint a megszokott hangot az új versben? / Émelygek.*” Az a roppant vonzalom, amely riadtan akarja kivonni magát a megszokásból, újra és újra súlypontáthelyezésre kényszerül. Mindig máshová kerül a hangsúly. Az érzés és a meg-

fogalmazás közé az eredetiség látszatának az eddig kimondatlan és kimondhatatlan szokáshalmazai kerülnek. „*Nem tudom lenyelni a nyálam, szeress.*” A megvonó és magát visszatartó játék értelme, hogy az érzés a maga szokásos eszköztárában testesülve talán elégtelen az érzés kifejezésére. A közvetlenség és a mindennapiság fűrészpóra kell, hogy az érzések flagellációit tompítsa. Mikor kevésnek tűnik már a nedvszívó anyag, szinte érzéki módon csúszik vissza József Attila ÓDÁ-jának elragadtatott vallomásaiba. Az érzés deflációja, miközben közhelyessé lesz, egyre nagyobb vásárlóerőt remél, a degeneráció azt akarja elhitetni („*Úgy szeress, mint egy sláger*”), hogy a költői nyelv óhatatlanul üresedésre hajlamos pózaiból a fillérekre váltott semmittevésebe forduló banalítás válhat az érzelme hívószavává, miközben persze a másiknak erre kell majd válaszolnia. Sőt feltenni rá az egész életét! A nagyon meggyőző nyelvi lefokozás, stilisztikai váltóáram, amely azért folyton működik a versben, tényleg kikezdi a költőiséget, és az annyira óhajtott triviálisához közelít. De ez csak komoly játék. Valóságalapja a költői nyelv erodálódásától való félelem, hogy a számtalan nyelvi lelemény is csak ugyanazt az esztétikai tézist erősíti. Szép kudarc, de valóban nem több ennél. Vagy csak annyival, hogy felismeri a küzdelem hiábavalóságát, és valamelyest megtér (megtérést színlel?) az évezredes hagyományokhoz.

Van azonban ennek az igen jelentősnek ígérkező költészetnek egy alig hallható vonulata, amely a KÉPESSE. LEBLENDE soraiban mutatkozik meg a leghatározottabban. Tréfás nyelvjátéknak, olykor szómágiának tűnik, nem is olyan korszerű, mindenki, aki ezzel élt eddig a magyar költészetben (Parti Nagy Lajos), valamiért megfeneklett, komolytalanná tette, reményteljes és olykor zseniális dramaturgiai szófelelések után lassan önisméltélekké, szócséplésbe fulladt. „*A ralielít-hez tartozom, bár simultam is jelentős*” – kezdődik a szöveg. Elemi erővel tudja a nyelvjáték belső logikáját, mintha Hamlet elkallódott monológja (Kálnoky) lenne, amikor már kiderült, hogy mégsem mérge, hanem csirkecsont volt. Sok-sok versében felfedezhetők ennek a szemléletnek a nyomai. Rákérdez az egészre, miközben tudja, hogy a kérdés értelmetlen, sőt megválaszolhatatlan. Mégis van bátorsága ennek a másfajta törvényszerűségnek az éber látszatát fenntartani. Az irodalmi szakács, aki többször is megpróbálja elkészíteni élete legjobb ételét, nem azért

vall kudarcot, mert valamit rontott az arányon, az ízesítésen, hanem azért, mert maga az étel, aminek „kifőzését” eltervezte, talán nem is olyan jó. „*A Sztroganoff-bélszín / esetleg a priori nem finom.*” (AZ ÉLET OLYAN, MINT.) És akkor még azt is gondoljuk hozzá, hogy a versek nagy része az életet, annak legfontosabb jelentéseit kutatja. Tehát maga az élet a priori nem az vagy nem olyan, aminek vagy amilyennek hittük. Valami más. S az egész monológ erről szólna, hogy Hamlet gyanúja egészen más eredetű. Sokkal nagyobb a baj. Bár nem ölték meg az apját, tudjuk, csirkecsont, de mégis el lett baltázva az egész. Bárcsak megölték volna, akkor az egész királyfiságának lett volna valami értelme. Így azonban túl vagyunk a rosszon, hiszen nem kaptunk megfelelő szerepet az idő visszazökkentésére. Semmi szerepet sem kaptunk. Szójáték: „*Van önnek valami étterme?*” Vagy talán azt akarta kérdezni, hogy van ennek valami értelme. Mennyi! S mi minden!

Sántha József

## II

### TARKA TUKÁN

Kőríz Imre első kötete nem „elsőkötet”. Mindenekelőtt azért nem, mert túl van az első kötetekre gyakorta jellemző kiforratlanságokon: nem keresi a saját hangját, hanem megszólal rajta. Ezt a fanyar humorú, ugyanakkor klasszikusan iskolázott hangot a magyar líra közönsége – elsősorban a *Holmi* hasábjairól – immár másfél évtizede ismerheti, mondhatni hát, hogy Kőríz nem bízott semmit a véletlenre, a gyűjteménynek bőven volt ideje összeállni.

A két említett vonás mindamelllett némi kommentárra szorul. A humor és az iskolázott hang együttállása nem azt jelenti, hogy Kőríz Imre ügyes kezű zsonglorként afféle könnyed, szórakoztató lírát művelne. Akadnak persze ilyen darabok is a kötetben, laza szkeccsek, filozofikus, sőt filológiai tréfák. Mégsem ez marad az olvasó meghatározó benyomása. Kőríz ugyanis az alkalmiságot túlnyomórészt nem a játék ürügyéül, hanem a versek építőanyagaként használja. Úgy könnyed és szórakoztató tehát, hogy nem éri be ennyivel. Az erős játékos-poentfórozó hajlamot folyamatosan jelentésekkel telített eszközökkel társítja. Már az is roppant erős gesztus, hogy közvetlenül a kötetnyitó, kvázi bevezetőnek

tekinthető hosszú vers, Az ELLENHERMELIN után egy rímes Horatius-átírat következik: a HORÁCBÓL nem más, mint az ÓDÁK II. 14 játékos újra-és átfordítása. De vessünk egy pillantást például a MOTILLA című vers első két strófájára: „*Mikor az ember elfelejti, / hogy a másik farmert vette fel, / és a keze a gombokért matat, / és a tapintásra cipzár felel, // mikor az újonnan kapott tollról / kiderül, hogy feketén ír, / vagy az útszéli, elgázolt virgóról, / hogy csak egy fél pár kesztyű.*” A második versszak végén a rím elhagyása ugyanúgy keresztbe vettszi a várákozásunkat, mint a versben megjelenített látvány. A poén nem önmagáért való, hanem az átfogóbb hatás szolgálatában áll.

\*

A magyar költői köznyelvben – nem utolsósorban a nyugatos modernizmus örökségeként – erős formai-retorikai hagyományok uralkodnak, és ezzel a helyzettel több mindent lehet kezdeni. El lehet mozdulni e hagyomány felmondása vagy redukciója felé, és kísérletet lehet tenni a tradicionális, „nagy” költői témák viszszerzésére is e modernista költői köznyelv megőrzése vagy újragondolása által. Kőríz Imre kétségkívül ez utóbbi utat választotta – noha persze az efféle döntés sohasem pusztán tudatos választás, hanem alkat kérdése is. Mindez persze jól jellemzi Kőríz költői habitusát, azonban önmagában még nem árul el sokat e költészet legfőbb kérdéseiről. Érdemes hát szemügyre venni mindjárt a hosszú kötetnyitó költeményt, Az ELLENHERMELIN-t: „*A költő mindig költő, a focista / mindig focista – egy nagy interjúban / egy képességes költő magyarázza / személyre szabott ontológiánkat. / Vagyis – továbbgondolva – a büfés / csak a büfében büfés, és a taxis / csak a kocsiban taxis / [...] / Jó, hogy csak a költő önazonos, / s a többi, ki a hobbjának él. / Kik önfelédten nyilatkozzuk azt, hogy / mi bizony nem tudnánk dolgozni járnai, / nyolc órát ülni (ülni!) fenekünkön, / és közben azt hisszük, hogy ez dicsőség, / vagy hogy tiszteletre méltó adottság / a többi elfáradt ember szemében. / Az élet nekünk city tour ad astra, / könnyen jön, könnyen megy a bánatunk, / mert hiszen minden kiheverhető / egy-egy ihletett, lusta délutánon, / csak vigyázni kell, nehogy elaludjunk, / mint a sztrádán a kamionszofőr, / illetve – a mi dolgunk ennyivel / nehezebb – fölébrednünk sem szabad.*”

Azért idéztem a szokásosnál némileg hosszabban ezt a költeményt, mert igen élesen exponálja Kőríz kötetének egyik fő témáját, a költői szerep és az „élet” kettősségét. Természetesen messze nem újszerű téma ez, ám friss és

eredeti módon jelenik meg a kötet anyagában, kiváló terepet nyújtva a klasszikus tónuson át-szűrődő ironikus hangoltság számára. A *city tour ad astra* zseniális szójátéka akár ennek a hangoltságnak az emblémájaként is állhatna.

A baudelaire-i albatrosz ugyancsak ráveti az árnyékát Kőríz Imre verseire. Az élet mindennapiságán kívül álló költő figurájának legismertebb modern toposzáról van szó, és az ebben megjelenő feszültség vissza-visszatérő motívuma a költeményeknek. A köteten végigvonuló, fergeteges humorú, hosszú hasonlatokból építkező versek, amelyeket egy helyen, „*Az élet olyan, mint*” sorozatként aposztrófál a szerző, pontosan ezt az idegenséget mutatják föl. Mi több, számos további költemény is ide sorolható, amelyekben az életet (mint olyant) határozott távolságtartással szemléli a versekben megszólaló figura, ugyanakkor ezt a távolságtartást maró öniróniával kommentálja. Ilyen például a kötet egyik legemlékezetesebb darabja, az EGY MIZANTRÓP NAPLÓJÁBÓL. Egy bagatell áruházi konfliktus szer-teázgó kommentárjáról van szó – a vers hőse darabra szeretné venni a tojást, a pénztárosnő viszont csak dobozban hajlandó eladni. A szer-teázgó beszámoló az indulat és az önirónia rafinált libikókajátékát hozza létre („*a demokráciában és a szupermarketben mindent szabad, ami nem tilos*”), és itt bukkan fel az albatroszfigura sajátos és jellegzetes pandanja is: „*Annál fájóbb tehát az az úr, amely a magyar lírában tátong a fogyasztói társadalomra adott reflexiók helyén. / A líra persze lomha valami, a földön szárnyaszegetten vergődő tarka tukán, amely ha olykor mégis repülni tud, inkább szaktudás és – statisztikailag persze előre megjósolható – véletlen, azaz tehetség dolga. / És hát hazánkban a fogyasztói társadalom nem is tekinthet akkora múltira vissza, mint mondjuk az objektív líra.*”

A tukánban nincs semmi a szárnyaló albatrosz fenségességéből: színpompás, egyszerre látványos és mókás megjelenésű madár. A költő sem elátkozott figura, nem dacos kívülálló, és nem is a világ titkos törvényhozója: csetlő-botló alak, aki a társadalmi konvencióknak igyekszik ugyan megfelelni, ám ennek az igyekezetnek nem sikerül a kellő magától értetődőséggel eleget tennie, mert a kultúra poggyásza nehézkessé teszi a mozgását, a reflexió folyvást távolságot teremt az igazodás gesztusaitól.

Ad notam „Beethoven a zene Mozartja”: Kőríz Imre megformálásában a tukán az új évezred albatrosza.

\*

Kőríz költészetének – a dalforma és a kötött antik formák mellett – meghatározó, nagy formája a monológ, a kacskaringós, számtalan mellékszálal és kitérével tarkított versbeszéd. Ez, úgy gondolom, talán némileg meglepő módon Petrivel rokonítja – AZ ÉLET OLYAN, MINT című, terjedelmes lábjegyzetekkel és lábjegyzetek lábjegyzeteivel ellátott, a gondolatmenetet újra és újra megbontó, remek költemény például minden további nélkül olvasható Petri-hommage-ként. Ám ha kevésbé radikális formában is, de a kötet több igen fontos verse ugyanezt a fecsegésszerkezetet követi. Ilyen AZ ELLENHERMELIN, ez a több tételből álló, nagy ívű monológ, vagy ilyen a két formabontó „gyászvers”, az ELSŐ JELENTÉS és a REKVIEM. Az előbbi az apa halálát írja-fecsegi szét, mintegy elhárítva a kötelezőnek tekintett tónust: „*Ez zsarolás. / Végül is mi közünk van ehhez az egészhez, / illetve ennek az egésznek éppen az apasághoz? / Biztos aranyhórcsóggal is menne: / apró, megtörtetett test a fűrészponton, / és akkor nem lenne az oktrojált őszinteségnek / ez a zarnoki, gógós, szegény gesztusa: / »apám.«*” E látszólag csapongó, valójában azonban igen konzekvens pszichológiai logikának engedelmeskedő költemény alaposabb elemzést is megérdemelne: a gyász retorikai formáit magától mindvégig távol tartva járja be az útját az apa halálának tényétől az Atyaisten figuráján keresztül az anya alakjáig („*az élet másik végéig*”). Az első pillantásra alkalminak ható vers alaposan átgondolt szerkezetre épül, akárcsak a REKVIEM, amely a környékbeli halottakat veszi számba, hogy végül egy véletlenül megölt macskára fusson ki, és ekkor váljon konfesszióvá. A bű- és bűnbánat tradicionális sémáit a magabiztos arányérzékkel adagolt frivolitás helyettesíti: „*Nem jött ki mentő. Nem kérte, hogy takarják be, mert fájik – minő bizarr ötlet! / Kiméztem az úttestre, visszafordulva, sehol se láttam a tetemet, / de hát este volt, lehet, hogy visszadobta a kocsit / tövébe a járdaszegélynek.*”

A halál mellett a másik tradicionálisan nagy költői téma, a szerelem is megjelenik hasonló fecsegésszerkezetre épülő költeményekben. A NON OMNIA MORIAR a kávéfőzési szokásokat taglalva beszél – vagy inkább hallgat – a kudarcba fulladt szerelemről. Ez a jelentésteli hallgatás, a voltaképpeni tárgy körbefecsegése rajzolja föl nagy erővel a fecsegés témakörein kívül eső vonatkoztatási pontot: „*végül elszántan, erővel, / mint egy orvosi készülékbe, a / kávéfőző szűrőtőlcsérébe is / belefűjök egy rövid, / fájdalmas / dalla- / mot*”. Némileg hasonlóképpen épül föl a HASZNÁLATI

UTASÍTÁS is – e sorok írójának meggyőződése, hogy ez a költemény nagyjából Petri óta az első igazán újszerű költői megszólalás a magyar szerelmes vers műfajában (erről írtam is egy rövid kommentárt a *Magyar Narancs* 2007/51–52. számában, így most nem ismételném magamat).

\*

Kőríz Imre könyvének legizgalmasabb darabjai a fenti verstípusból kerülnek ki. Az említett költemények egytől egyig jelentős versek, amelyek már önmagukban fontos eseménnyé teszik az EZ AZ EGÉSZ megjelenését. Ugyanakkor igen sokszínű kötetről van szó. Számos darabja egy-egy kitűnő ötlet körbejárására épül. Ilyen például az Oravecz Imrének ajánlott VERZIÓ, amely Oravecz pesszimista kultúrkritikai elmúláspoétikájának a szellemes megfordításaként is olvasható („Az összenyomott ásványvizes üvegek / kirúgják magukat, és megtelnek vízzel. / A falról vödörökbe gyűlik a diszperzit, / visszaperegnek a lekapart rétegek”), vagy ilyen a Péterfy Jenő-mottót rendkívül szellemesen tovább ragozó EGYKORI ISKOLÁIMBA. Ezek a költemények a tradíció adta beszédhelyzetet aknázzák ki üdítő frissességgel. Más versekben a költészeti nyelvi tradíció változatos formái kerülnek előtérbe: szép számmal találunk a kötetben centókat, átiratokat, a bravúr és a blóddli között egyensúlyozó játékoság termékeit. Ugyancsak említést érdemelnek az álnaiv kérdésfeltevésekre épülő intellektuális-filozófikus versek, mint a PUZZLE, a BEST BEFORE vagy a WELLNESS-ROVATBÓL. Kőríz költészetének alighanem az egyik legnagyobb erőnye, hogy egyszerre szellemes-fanyar módon intellektuális, ugyanakkor fölényes magabiztossággal kezeli a klasszikus poétika eszköztárát. Amellett, hogy nem korlátozza magát a formai játékokra, nem is áll ellen az ez irányú csábításnak, hiszen ebben a költészetszemléletben a technika, a forma birtoklása önérték.

Igen jellemző, hogy a kötet két „talált verssel” zárul. A HORATIUS-NÉGYKEZES vakszöveggént használja az ódák harmadik könyvének harmincadik darabját Horatiustól, a latin szöveg magánhangzóira építve föl a magyar költeményt. (Kőríz Horatiusból doktorált – nem véletlen, hogy a latin auctor újra és újra előbukkan a kötet lapjain.) A záró vers, a KÉPESZÉ. LEBLENDE pedig értelmes, ám szokatlan hangzású magyar szavak felhasználására épít („Egy időben érdekelt a tájantómia is, de ki szeret tanásmi?”). Végző soron az ellenkező „irányból” érkezve, de mindkét vers

olyan hatást kelt, mintha félig-meddig halandzsanyelven készült szöveget olvasnánk.

Az a gyanúm, hogy – legyen szó akár a klasszikus latin költészetéről, akár az anyanyelvről – az otthonosan ismerős hagyományban e játékos formában megjelenő idegenség valamiképpen rokon azzal a távolságtartással, amely Kőríz költészetének gyakorta visszatérő témáját, a költői szerep vizsgálatát jellemzi. Ismét csak az albatrosz (vagy a tukán) kérdésénél vagyunk: a költészet mint nem hétköznapi, mint valamilyen magyarázatra szoruló tevékenység ennek a kötetnek újra és újra előbukkanó szólama. Ugyanakkor akad a kötetben olyan költemény, az EGY KÖLTŐTALÁLKOZÓ SZÓRÓLAPJÁNAK HÁTOLDALÁRA, amely magáról az eszményi versről szól, nyilvánvalóan ironikus hangoltsággal. Bátran tekinthető ars poeticának, amit az is erősít, hogy fontos helyen, közvetlenül a fentebb említett kötetzáró versek előtt szerepel:

„Olyan verset kéne írni  
– nem ilyet –,  
aminek minden sora  
annyira banális vagy érthetetlen  
(akár az élet, bár semmi sem olyan, mint az élet, csak  
az élet),  
hogy semmit se lehessen idézni belőle,  
mert ha mégis, az menthetlenül érdektelen lenne,  
mint a mások álmai.”

Vegyük észre, hogy a két kötetzáró vers mint ha éppen ennek a követelménynek igyekezne eleget tenni. És vegyük észre azt is, hogy ebben a rövid részletben az élet és a költészet eszményi fogalma igen közel kerül egymáshoz. Hiszen mindkettő öncélú, külső instanciákhoz nem igazodó elemekből épít fel:

„Olyan verset kéne írni,  
amelynek szavai valamelyik  
(jobb híján megtiltom, hogy ezt idézzék):  
nem euklidészi szemantika szerint szerveződnek.”

A vers poénját (merthogy poénja is van) nem lőném le. Ehelyett inkább csak annyit fűznék hozzá mindehhez, hogy Kőríz Imre nagyszerű kötetében talán mégsem lehet olyan egyszerű mozdulattal elválasztani a terjedelmes, ironikus monológformára épülő verseket a játékos-dalyszerű formai kísérletektől. Az EZ AZ EGÉSZ költeményei bizonyos értelemben egymást magyarázzák, egységes poétikai keretbe rendeződnek:

a komoly, nagy témák könnyed futamokba oldódnak, a tréfák pedig az egészsnek a fényében komolyra fordulnak. Kőríz Imre első kötete nem „elsőkötet”, de ezt mintha már említettem volna.

*Keresztesi József*

## KÉT TANULMÁNYKÖTET

*Angyalosi Gergely: A minta fordul egyet.*

*Esszék, tanulmányok, kritikák*

*Kijárat Kiadó, 2009. 294 oldal, 2600 Ft*

*Bacsó Béla: Az elmélet elmélete.*

*Filozófiai és művészetelméleti írások*

*Kijárat Kiadó, 2009. 206 oldal, 1700 Ft*

Nehéz címet adni. Addig kerestem megfelelőt, míg ki nem kötöttem a legsemlegesebb változatnál. A többit magára a szövegre bízom.

Két nemcsak olvasható, érdekes, hanem fontos tanulmánykötet bemutatására vállalkoztam. Mindkettő egyszerre, az idej könyvhétre jelent meg, a Kijárat Könyvkiadónál.

A magyar kultúra szempontjából emlékeztető könyvhét volt az idej, s nem csak azért, mert az eladott példányszámok az írott szó iránt újra feltámadó kíváncsiságra vagy talán éhségre engedtek következtetni, hanem azért is, mert nagy meglepetésre éppen a minőség iránti kereslet nőtt meg. De a legnagyobb meglepetést mégis az okozta – annak, aki észrevette –, hogy egy elméleti és filozófiai érdeklődésben hátul kullogó kultúrában ezen a tavaszon nem kevesebb, mint nyolc színvonalas elméleti vagy éppen filozófiai kötet jelent meg. Közöttük az a két tanulmánykötet, melyre ismertetésem címében olyan esetenül utaltam.

A „tanulmánykötet” megjelölés nagyon sok mindent takarhat. Mindketten utalnak is erre kötetük alcímében. ESSZÉK, TANULMÁNYOK, KRITIKÁK, így azonosítja írásai műfaját Angyalosi, míg Bacsó FILOZÓFIAI ÉS MŰVÉSZETELMÉLETI ÍRÁSOK-ról beszélve inkább kötete tárgyaira, mint műfajaira fekteti a hangsúlyt. De akárhogyan is, „rövid” műfajokat foglal magában mindkét kötet, ha egymástól nagyon különböző rövid műfajokat is.

Miután a két szerző saját anyagára vonatkozó kérdéseket tesz fel, s azokkal viaskodik, külön

fogok érdemben beszélni róluk. De van nemcsak egy közös vonásuk, hanem közös problémájuk is. Elméletileg tudatos gondolkodókként ugyan is rákérdznek arra, amit tesznek. Bacsó Béla, aki – többek között – esztéta is, megkérdezi, hogy „mi az elmélet”, „mi az esztétika”, Angyalosi, aki – többek között – irodalomtörténész és irodalomtörténeti művek kritikusa is, többször teszi fel a kérdést, hogy vajon „mi az irodalomtörténet”. S végül mind a ketten, mint esszéisták, azt firtatják, hogy „mi az esszé?”

A „mi az esszé?” kérdését Bacsó egy Adornóról írott ismertetésében elemzi részletesebben, míg Angyalosi A MAGYAR ESSZÉ ANTOLÓGIÁJÁ-nak kritikája kapcsán teszi (szintúgy Adornóra hivatkozva) ugyanezt. Mindketten tiltakoznak az ellen, hogy bármely rövid írást, ha egyszer sem nem novella, sem nem karcolat, esszének kereszteljenek. A rövid írások is műfajok. Más igénnyel lép fel a tanulmány, a kritika és az esszé, habár előadásként mindhárom műfaj felhasználható. Az esszé sajátossága nem magán a szón (kísérlet), hanem e szó európai hagyományban való használatán múlik. A britek hosszú filozófiai könyveket nevezhetnek „Essay”-nek, s ebben az esetben az *essay* és a *treatise* funkciója – a címben – ugyanazt jelöli. De az európai esszé Montaigne nyomán alakult, s sajátos tárgyát sajátos szerkezete igazolja.

Az – európai – esszé, mint Lukács és Adorno nyomán Bacsó írja, töredékekben gondolkodik, egy már megformált (elmúlt) tárgyat jár körül, arra reflektál, s esetenként a részből egészet formál(hat). Az esszében nincsenek lábjegyzetek – teszem hozzá –, az esszéista nem szégyenkezik szubjektivitása miatt, nem tart igényt az „igazságra”, bár az autentikusságra igen. Erős és magabiztos, ugyanakkor szkeptikus s ironikus szerzőt igényel. Röviden, az esszé szerénynek tűnő, de gőgös műfaj, írói – bár nem szépírói – készséget, filozófiai – bár nem rendszeralkotó – készséget igényel. Nehéz esszét írni. Még nehezebb jelentős esszét írni. Ahogy Angyalosi írja, igen nehéz egy esszét befejezni. Nem egyszerűen az iskolában tanult „befejezésre” van az esszéistának szüksége. Az esszét ugyanis csattanóval kell befejezni, kissé a vicchez hasonlóan.

Mindkét kötetben van egynéhány jól sikerült esszé. Mint például Bacsónál a MEGJEGYZÉSEK BLANCHOT „L'ÉCRITURE DU DÉSASTRE” CÍMŰ KÖNYVE KAPCSÁN, Angyalosi esetében pedig a CIMADÓ A MINTA FORDUL EGYET esetében. Mindkét esszé megvilágító csattanóval végződik.

Bacsó kötetét, címéhez híven, az elmélet elemzése vezeti be. Ő sem tudja megállni (ahogy majdnem egyetlen filozófus sem), hogy a „teória” körüli reflexió során ne a fogalom eredeti görög értelmezésére (szemlélődés) utaljon vissza. Nem általában az elméletre, hanem a művészetelméletre.

A görögökhöz való visszanyúlás nem marad Bacsónál pusztán filozófusi formalitás, mert szükség volt rá annak a fordulatnak a bemutatásához, mely a teória – mint művészetelmélet – modern filozófiai értelmezéséhez vezetett. Ez az új (szubjektív, de a szubjektumot felülíró) értelmezés az érzékelés értelemgeneráló jellegeként írható le, „*melynek révén az elmélet úgy szemléltetheti tárgyát, hogy az megszűnjön tárgy lenni*”.

Ennek a gondolatmenetnek a fonalát veszi fel újra Bacsó a modern esztétikát (művészetfilozófiát) elemző tanulmányában, mellyel a kötetet lezárja. A szimmetrikus kötetépítkezés keretét alkot, s e kereten belül helyezi el Bacsó mindazokat az egyes konkrét elemzéseket, melyek rövid bemutatására még visszatérek.

Angyalosinak nehezebb feladat jutott, mint Bacsónak, mikor az irodalomtörténet mibenlétének és funkciójának értelmezésére vállalkozott.

Angyalosi nem tartozik a ledorongoló kritikuskok táborába. Ebben a könyvben legalábbis többnyire olyan kötetekről ír, melyekben gyönyörűsége telik. S ha gyönyörködésre nem is ad minden értelmezett írás számára módot, mindig igyekszik nemcsak az írói intenciót megérteni, hanem a mű érdemeit is felmutatni.

Ez a tiszteletre méltó és barátságos kritikusi magatartás azonban nem tud hasonlóan érvényesülni, amikor irodalomtörténeti munkák elemzésére kerül sor. Angyalosi ezzel önmagát kötelezte arra, hogy felvázolja az irodalomtörténet „eszméjét”.

Hozzátennem, hogy, az esszé esetéhez hasonlóan, itt is elsősorban kontinentális európai ügýről van szó. Az „irodalomtörténet”, ahogy a „művésztörténet”, majd a „gazdaságtörténet” vagy a „tudománytörténet”, a „vallástörténet”, a „kultúrtörténet” a nagy elbeszéléssel együtt, a kontinentális Európában született, s itt is őrizte meg befolyását mind a mai napig, bár csökkenő mértékben.

Angyalosi – irodalomtörténeti ideáljának felvázolásakor – idézi Compagnon gondolatát, mely szerint az irodalomtörténet nem más, mint a hagyomány közvetítette kánon kipróbálása, s

hozzáteszi, hogy ezen – többek között – a kánonként megjelenő szériák próbáratételét s esetleges elvetését is érti. Ez körülbelül annyit jelent, hogy az irodalomtörténet egyfajta kánonkritika. Semmi sem indokolja, hogy egy kánonkritika időrendi sorrendben kell, hogy haladjon, hacsak nem kánonszériákról van szó, de azt még kevésbé, hogy az „irodalom egész történetét” kell elbeszélnie. Végül még azt sem, hogy problémák köré kellene rendeződnie.

Az irodalomtörténet Angyalosi által javasolt eszméjét a magyar irodalom története nem fogja – egyelőre – teljes mértékben betölteni. Azokban az országokban ugyanis, melyekhez Magyarország is tartozik, melyekben az államiság története (a voltaképpeni történelem tárgya) nem volt folyamatos, csak az igen széles értelemben vett irodalom képviseli a nemzeti folyamatos-ságot. Az efféle országokban irodalom és történelem viszonya másként alakul, mint Franciaországban, s különösen másként, mint Angliában vagy az Újvilágban. Ezekben az országokban még az úgynevezett „világirodalom” is többnyire és mindmáig a nemzeti szemléletmódhoz kapcsolódik, lásd például a görög vagy római irodalom, különböző fajsúllyal – és distanciával – való megjelenítését a német vagy olasz világ-irodalom-történetekben.

Mind Angyalosi, mind Bacsó esszéit és kritikáit a kettős megközelítés jellemzi. Egyrészt elmerülnek kritikájuk tárgyának egyszerűségében, másrészt egy meghatározott filozófia nézőpontjából közelednek ugyanehhez a tárgyhoz.

Ez Bacsó esetében mondhatnám természetes, hiszen az ő filozófiai megközelítése hermeneutikai, s a Gadamer hermeneutikája éppen az értelmezett tárgy, elmélet vagy mű és a jelen talaján álló értelmező horizontjainak fúzióját tekinti a műértelmezés normájának. De Bacsó mint hermeneuta sem dogmatikus. A FAUST második részének elemzése kapcsán pusztán azt a kérdést veti fel, hogy olvasható-e ma is a mű, s bár erre a kérdésre igenlő választ ad, hozzáteszi – Gadamerre hivatkozva –, hogy ennek az „igen”-nek kimondásához az olvasó jóakarátára is szükség van. (Bevallom, belőlem hiányzik ez a jóakarát.) A hermeneutika elsősorban beállítódás Bacsó esetében, s így filozófiai hősei sorában nemcsak Heideggerrel vagy Schelerrel találkozunk, hanem Hegellel és Derridával is.

Angyalosi esetében a Derridához fűződő intim filozófiai kapcsolat a döntő, mindenekelőtt Derrida briliáns szövegeinek finom, értelmező

és megértő olvasása. Bár könyvet írt Barthes-ról, s ebben a könyvben is sokat emlegeti, nem megközelítésében követi. Mindig saját magát adja. A modern francia filozófiához való személyes vonzódása ugyanakkor nemcsak a filozófiai tárgyú írásokban, hanem az egész kötetben nyilvánvaló.

Közös vonásaik ellenére mégis két nagyon különböző könyvről van szó. Így hát röviden mindkettőről külön fogok beszélni.

\*

Angyalosi három részre tagolta kötetét. Mindhárom részt az egyenes beszéd jellemzi abban az értelemben, hogy az író adja elő saját ítéletét, véleményét, gondolatait és kételyeit. Vannak a tanulmányokban és esszéikben hivatkozások más szerzők véleményeire, néha polemikus éllel is, de a legtöbb esetben az interpretáló egyedül áll szemben az interpretandummal, a maga nevében beszél, értelmez, ítéel (illetve tartja vissza ítéletét).

A kötet második részének, melyben a szerző főképpen kortársairól írott kritikáit gyűjti össze, azt a beszélő címet is adta: A KRITIKUS HÁTRALÉP. Ezzel az önjelölő címmel utal a Bertók László egyik verseskötetének kritikájához megint csak általa adományozott címre (A KÖLTŐ HÁTRALÉP). „A költő hátralép tőlünk, de önmagától is, hogy jobban megfigyelhesse (kihallgathassa? kitapinthatja önmagán?) a benne (s ugyanakkor kívülről) zajló folyamatokat.” Angyalosi módot ad rá, hogy az ő kritikus magatartását is hasonlóképpen értelmezzük.

A kortársairól írott kritikát Angyalosi társadalmi megbízatásnak érzi, mondhatnám, hogy a kritikus kitüntető feladatának. E kitüntető feladat gyakorlásával a kritikus veszélynek teszi ki magát. Az esszé tárgya, akár írásműről vagy más művészi tárgyról van szó, ahogy Adorno nyomán erről szót ejtettem, már eleve megformált, s ebben az értelemben elmúlt. A kritika tárgya ezzel szemben nem a már megformált, hanem a megformálendő. Ezért a benne zajló folyamatokat a Másikban zajló folyamatokkal együtt figyeli meg. A rizikó e két tényező egységének esetleges felbomlásában áll. Magyarul, nem tudom, mi lesz abból a költőből, akinek verseit most mindenki figyelmébe ajánlom, de azt sem tudom, hogyan fogom én holnap ugyanezt a verseskötetet vagy ugyanezt a novellát érteni, értelmezni, látni. Kritikáiban Angyalosi többnyire egy műről ír. Ezt lehet sajtónk igényének

számlájára is írni, de nem hinném, hogy itt elsősorban efféle külső kényszernek való megfelelésről lenne szó. Az egyes kortársi művek ugyanis Angyalosi szívügyei. Úgy lép hátra, ahogy egy kertész hátralép, amikor egy virágágyvat szemlél. Angyalosi kritikái valóban a kertész kezére vallanak. Gondozza a virágokat, időnként gyomlál, de mindig örül annak, ha életképesek, növekednek.

Angyalosi kedvencei – legalábbis ebben a könyvben, s ennek is az aktuális kritikákat összegyűjtő, második részében – a verseskötetek. Több prózai műről is megértéssel ír, és ezeket is finoman elemzi, például Nádas Péter novelláját (SAJÁT HALÁL.) vagy Nemes Nagy Ágnes prózáját, de legjobb kritikusai készségeit mint vers-elemző hozza munkába. Tandori Dezső, Aczél Géza, Bertók László, Orbán Ottó és néhány más kortárs verseit nemcsak nagy akribiával, hanem nagy szeretettel is boncolgatja. Így ajánlja az olvasónak.

A szeretet és az irónia persze nem okvetlenül ellentétek. Feltűnhet például, hogy míg Kemény István egy versének zárata („De nem tudom”) „dühödt indulatokat” váltott ki belőle, addig kritikájának zárómondata (ha nem is zárata) így hangzik: „Az igazság az, hogy nem tudom.”

Angyalosi könyvének első és második szakasza között nem nehéz egyfajta diszkrpanciát felfedezni. Míg a második rész a folyamatban lévőről, a jelenről számol be, a jelen néhány reprezentatív tanújának bemutatásával vagy inkább felmutatásával, addig az első rész a múltról szól. Olyan világ(ok)ról, mely(ek)ben a kritikusok nem léptek hátra, ahogy a költők sem. Nem derül ki a könyvből, hogy Angyalosi vajon nosztalgiával tekint-e vissza e korokra, vagy éppen ellenkezőleg. Azt hiszem, mindkettő igaz, de talán az előbbi az igazabb.

A kötet első szakasza, A MODERNSÉG DILEMMÁI című, különböző műfajokat foglal magában. Közös vonásuk nemcsak az, hogy valóban a modernség dilemmáit állítják központba, hiszen megteszik ezt a kritikák is, hanem hogy az irodalomtörténeti tanulmányok és esszék a múltról beszélnek. Van itt verselemzés, többek között egy ősi filozófiai dilemma (a rész és egész) költői megfogalmazásának bravúros értelmezésével Ady és Kosztolányi egy-egy verséhez kapcsolódva. Van itt kárcolat s, mint említettem, esszé is, mint a József Attila Babits-képéről szóló. De az első és második szakasz diszkrpanciájáról szólva nem ezekre az írásokra gondoltam. Ha-

nem *A Hét* első évtizedéről, a *Nyugat* politikájáról, a *Szellem* indulásáról és a NEOVOJTINA ESZTÉTIKÁJÁ-RÓL (azaz Ignótus művészetelméleti vázlatairól) írottakra.

Három folyóirat, a XIX. század végétől a XX. század első negyedéig. Mindhárom egy-egy ügyet képvisel, támogat, terjeszt. A *Nyugat* „nagy forradalmának” *A Hét* szerkesztői voltak az „enciklopédistái”.

Annak a kornak sem költői, sem pedig kritikusai nem léptek hátra. Nem csupán az egyes virágok megőrzésén fáradoztak, hanem az egész kertet, azaz a magyar kultúrát és ízlésvilágot akarták radikálisan átrendezni. A városi irodalmat vagy akár a manapság üresen csengő „emberiség eszméjét” állították szembe a provinciális népiességgel. Az egész korszakot szem előtt tartva Ignótus (akiről Angyalosi könyvet is írt) volt a modernség egyik vezető szelleme. A *Szellem* Lukács és Fülep szerkesztette két száma egy kulturális elit ízlését képviselte és támogatta.

A modernizmus kialakulásának éveit már mögöttünk vannak, ahogy maga a modernizmus is. Azaz nincs már szükség izmusokra ahhoz, hogy modernként gondolkozzunk és éljünk, ha azt különböző módokon tesszük is. Polémiára perze most is van mód, de nincs különös jelentősége. Nincs olyan folyóiratunk, melynek pregnáns modern (vagy posztmodern?) irányzata volna, ha alkalmanként egy-egy író vagy költő kissé sajátjának tekint is. Még olyan politikailag bátor és elkötelezett hetilapnak, mint amilyen az *És*, sincs semmiféle irodalmi irányzata, jelentősége. Vagy a mi kutyánk kölykét ápolgatjuk, vagy a színvonalat (e kettő szerencsés esetben összesik).

A kritikus tehát nem csupán azért lép hátra, mert ez a személyes beállítódása. Könnyen el tudom képzelni Angyalosít a XIX. század végén vagy a XX. elején, mint *A Hét*, a *Nyugat* vagy a *Szellem* lelkes szerkesztőjét, kritikusát. Ő azt teszi, amit a mai kritikus tesz és tehet – nálunk, ahogy mindenütt, ahol a modernizmus már természetessé válva megszűnt modernizmus lenni. Ápolni azt, ami ígéretes. Ismétlem, nem tudom, hogy Angyalosi szeretne-e olyan korban élni, amelyben egy irodalmi folyóiratnak, kritikusnak jelentős társadalmi súlya volt. A (majdnem) lehetetlent nem lehet egyszerűen akarni.

Angyalosi kötetének harmadik szakasza – majdnem – a szoros értelemben vett filozófiáról szól. Ez igaz még az első tanulmány esetében is, melyben a kritikus Henry James MINTA A SZÓNYEGEN

című novellájával kapcsolatban a „titok”, a „titkos minta” sokat vitatott enigmáján gondolkozik. Talál is megoldást („a titok maga a mű”), de nem ez a lényeges ebben a filozófiai esszében. A magam részéről inkább az elásott kincs teológiai értelmezésére hajlok, mely szerint az elásott kincs, a titok, a titkos ábra nem más, mint a hagyomány. (Igaz, a két értelmezés könnyen összeolvasható.) A legfontosabb a kérdés gondos és a legkülönbözőbb értelmezésekre reflektáló körülménye.

A Derridáról írt tanulmány kissé hasonlít Lukácsnak BALÁZS BÉLA ÉS AKIKNEK NEM KELL című polémiájára. De Angyalosinak nincs szüksége gyilkos polémiára, csak azt mutatja meg megértő elutasítással, hogy akiknek Derrida nem kell, azok egyszerűen visszautasítják, irodalmi blablának nézik mindazt, amit hagyományos filozófiai ízlésüktől vezetettetve nem értenek. Azon nem akarnak érteni. Magam is megélttem hasonlókat. Harminc évvel ezelőtt az angolszász filozófusok egyetértettek abban, hogy Hegel FENOMENOLÓGIÁJA zavaros irodalmi fecsegés és semmiképpen sem filozófia. S Derridát olvasva nekem is folyton azt mondogatták a diákok, hogy „mit akar ezzel Derrida mondani, tessék nekünk ezt röviden összefoglalni”. S amikor végül megértették, hogy miről van szó (amit Angyalosi nevéhez méltóan angyali türelemmel értet meg az olvasóval ebben az írásban), azonnal ők is „dekonstruálni” kezdtek. Katasztrófa! Angyalosi erről is beszél, hogy miért személyes manapság a nem problémamegoldó filozófia, hogy miért utánozhatatlan.

Ez a tanulmány felcsigázta kíváncsiságunkat. Ezután már nagyon várjuk Angyalosi Gergelynek Derridáról készülő monográfiáját.

\*

Bacsó Béla óvatosan a FILOZÓFIAI ÉS MŰVÉSZETELMÉLETI ÍRÁSOK alcímet adta AZ ELMÉLET ELMÉLETE című könyvének. Ha műfajokban gondolkozunk, nyugodtan beszélgetünk esszéről, tanulmányokról, előadászövegekről. De mindezeknek az írásoknak van egy közös vonásuk. S éppen ez a közös vonás Bacsó esztétikai-filozófiai személyiségének pecsétje. Magamban ezt már Bacsó korábbi kötetei nyomán úgy fogalmaztam meg, hogy ő voltaképpen mindig esztétikai-filozófiai novellákat ír. Azaz rövid írásai is többszereplősök, s minden írásában történik valami.

Ha jól figyeltem meg, minden Bacsó-írásban vannak idézetek. Ő ugyanakkor az idézeteket teljesen másként alkalmazza, mint ez szokásos.

Az idézés egyik célja a szerző nézeteinek alátámasztása lehet. Ekkor az idézet funkciója a szerző álláspontjának tekintéllyel való megerősítése. Másik lehetséges és szokásos célja a szerző tudásának, műveltségének, tájékozottságának bemutatása. A harmadik cél az idézet mankóként vagy fogódzóként való használata. Idézek, majd utána az idézettel kapcsolatban elemzem magát az idézetet és ezen keresztül az idézett mester gondolatait általában. Végül idézem az „elleneséges” vagy „hamis” értelmezéseket azért, hogy megcáfoljam vagy esetleg nevetség tárgyává tegyem azokat.

Nos, Bacsó egyiket sem teszi. Nem az a célja, hogy cáfoljon vagy igazoljon, hogy műveltségét fitogtassa, vagy hogy egy idézet alapján bontsa ki az idézett gondolkodó írásainak üzenetét. A legkülönbözőbb szerzőktől az adott témával kapcsolatban idézett szövegei ugyanis szervesen bele vannak illesztve magába a szövegbe, részeivé válnak az írásban megjelenő történesnek. Így aztán az írás szereplői lesznek. Minden szereplő mondja (a vitatott kérdés kapcsán) a magáét, míg Bacsó elvezeti az olvasót a történeten keresztül a végkifejléshez. A végkifejlés persze nem okvetlenül megoldás, ugyanúgy lehet kérdés is.

Itt van azonnal például A TRAGÉDIA ÉS JELLEM című tanulmány. Főhőse Arisztotelész, aki már tanúsítja, hogy a hagyományos iskolás felosztás (az ókorban sorstragédia, az újkorban jellemtragédia) elfogadhatatlan leegyszerűsítés. Az antik tragédiában is döntő szerepe van a jellemnek. De aztán fellépnek új mellékszereplők, mint például Hans Jürgen Horn, akinek egy idézete tovább bonyolítja az elméleti cselekményt. Hiszen ő azt mondja, hogy nem a jellem, hanem a cselekvés az antik tragédia sarokpontja, mivel – folytatja a történetet Bacsó – „*az ember éppen a tett által mutatja meg másnak és derül ki a maga számára, hogy valójában ki is ő*”. Nem követem tovább ezt az elméleti novellát, melynek történetébe Bacsó később beilleszti az antik vallás és tragédia szoros összeshívódésének eseményét, különösen a Dionüszosz-misztériumokkal és Euripidész drámájával kapcsolatban.

Ebben a novellában történetesen van csattanó: „*Az ember legrtragikusabb szembenézése önmagával a görög tragédia sajátja marad.*” Mondanom sem kell, hogy a csattanó állítása önmagában nagyon is vitatható. (Fodor Géza bizonyára nem fogadta volna el.) De ami nem vitatható, hogy Bacsó egy izgalmas novellával bizton vezeti az olvasót e csattanó elfogadása felé.

Nem azért beszélek másik két „novelláról”, hogy bizonyítsam a bizonyíthatatlant, hanem azért, mert önmagukért beszélő kitűnő írásokról van szó. Ezek a VÁZLAT A GYŰLÖLETRŐL ÉS A FENOMÉN ÉS NYELV KÉRDÉSÉHEZ. Az elsőként említett írás Schelerhez, a másodikként említett Husserlhez és Derridához kapcsolódik. Igaz, beszélhetnék még a hegeli és heideggeri tapasztalatfelfogásról írott tanulmányról is, de ennek értelmezését az olvasóra bízom.

Bár Scheler az elsőként említett írás tárgya, Arisztotelész megint az először megjelenő szereplő, ha nem is a főszereplő. A szeretet-gyűlölet bipoláris fogalma az a bizonyos főszereplő Schelernél, s bár nem kérdőjelek nélkül, Bacsónál is.

Bevallom, hogy nekem nagy bajom van a szeretet-gyűlölet bipoláris fogalmi használatával. Azt a látszatot kelti, mintha a szeretet-gyűlölet egy lenne az értékorientációs kategóriák közül (ahogy a jó-rossz, helyes-helytelen), de nem az. Mikor Platónnál egyes drámai figurák ekként használják, ez nemigen találkozik a filozófus egyetértésével. Lehet választani jó és rossz között, helyes és helytelen között, de nem lehet választani szeretet és gyűlölet között. Véleményem szerint a közömbösség, ez a ritkán említett arisztotelészi közép, mind a szeretet, mind a gyűlölet ellentéte. (Ezt választja a sztoikusok többsége.) Igaz, szükség volt a szeretet-gyűlölet bipoláris kategóriáira, meghozzá kozmikus értelmezésük szempontjából (még az újkorban is, mint vonzás és taszítás).

Ebben a kérdésben tehát én inkább vitatkoznék Schelerrel, mint Bacsó teszi, de hát ő Schelert sem vitapartnernek, hanem szereplőnek tekinti.

Bacsónak igaza van abban, hogy a kijelentés, „*gyűlölöm, mert gyűlöletes, szeretem, mert szerethető*”, nem tautológia, de ugyanakkor – tennem hozzá – a probléma itt nem az, hogy ez „*csoda*”, hanem hogy a két kijelentés nem szimmetrikus. Legalábbis akkor semmiképpen sem, ha a „*lélekről*” van szó. Hiszen mindenki tudja, hogy a szeretet általában „*jó*” érzés, „*igaz érzés*”, míg a gyűlölet érzése kínos, fájdalmas s gyakran önpusztító is, ahogy többek között a Bacsó által elemzett embergyűlölet és az öngyűlölet esetében. Scheler leírása, hogy a valaki iránt érzett szeretet rögződhet bennünk, holott azt a valakit gyűlölünk kellene, mert gyűlöletes, számomra értelmezhetetlen. Ha e helyett azt mondta volna, hogy meg kellene szünnünk őt szeretni, ezt el tudnám fogadni.

Bacsó érdeme, hogy minden elismerés ellenére javítja Schelert, mikor utolsónak Cicero t idézi. Cicero a római köztársaság utolsó évtizedében mintha aláírta volna Scheler ama gondolatát, hogy „*az emóciók szintjén van az ember legtávolabb attól, amit direkt valóságvonatkozásnak nevezünk*”. Arisztotelész ennek éppen az ellenkezőjét állította RETORIKÁ-jában. (Mondjuk, féltékenységből gyűlölünk valakit. De ha rájövünk, hogy valaki más csábította el a szeretőnket, nem gyűlöljük többé, akár szerethetjük is.) Csak amennyiben a kollektíva jelöli ki a gyűlölet tárgyát, kizárólag ebben az esetben találó Scheler állítása. (A barátot szeretjük, az ellenséget gyűlöljük. Azért gyűlöletes, mert ellenség, tehát gyűlöljük, mert gyűlöletes.) S ennyiben az sem találó, hogy a gyűlöletben nincs semmi „szociális”.

S miután mindezt elmondta, miután mindezeket a szereplőket felléptette, Bacsó egy radikális fordulattal és szellemes csattanóval zárja le ezt a kis novellát is. Miután felbosszantott minket (vagy legalábbis engem), ellenkezésünket váltva ki, egyszerre csak azzal zárja le elmélkedését, hogy a világhoz való emocionális viszony is a világ egyfajta megértése. Akkor is az, ha ezt az érző lény sokszor nem is érti, mert „*a tárgyval kapcsolatban még létező faktikus viszonyok gátlás alá rendeződnek*”. A filozófiai novella egy korábbi szereplőjének korábban eljátszott szerepe és monológja (a valóságvonatkozás teljes hiányáról a gyűlölet és a szeretet esetében) ezzel megkérdőjeleződik.

Hadd térjek el egy bekezdés erejéig a novellaépítkezéstől. Az előbbiekben Scheler nyomán elbeszélte történet magvához Bacsó többször visszatér kedvelt problémáival kapcsolatban, mint amilyen a nyelv, a fenomén vagy a tapasztalat. Így például Tengelyi tapasztalatelméletével kap-

csolatban Husserl affekciófelfogására hivatkozik. Minden tapasztalat affektív tapasztalat is, s mint ilyen ráébreszti az embert arra, ami fontos számára, vagy amit annak hisz. Egy szempontból persze Hegel, hogy úgy mondjam, győzött. Nem kérdés Bacsó számára, ahogy szereplői számára sem, hogy minden tapasztalat a tudat tapasztalata.

Nincs itt helye annak, hogy Bacsó novellisztikus építkezését a fenomén és a nyelv kérdéséről írott esszé esetében is végigkövessem. Azzal a kérdéssel indít, hogy vajon miért nézte Husserl a nyelvet oly nagy gyanakvással. Ez a gyanakvás, illetve ennek filozófiai kifejtése termékenyíti meg Derridát is az indulás pillanatában, s ebből a szempontból is tartja jelentősnek Bacsó a francia filozófus Husserl-értelmezését. Husserlnek az a felismerése, hogy az eredendő létet a nyom felől kell megérteni, lesz Derrida ósírásra vonatkozó gondolatának ősforrása.

Bacsó Béla sok kiállítást nyitott meg, de ezt sosem tekintette pusztán formális feladatnak, ellenkezőleg, mindenkor elmélyült annak a művészek művészetében, akiről éppen beszélt. E tárlatkritikákból csak egyesekeket emel kötetembe. Ebben a kötetben egyedül a Megyik János műveiből rendezett kiállítás értelmezését olvashatjuk.

Bacsó filozófiai gondolkodásáról ez a kötet reprezentatív képet nyújt. Ha azonban mint a képzőművészeti alkotások, illetve alkotói problémák esztétáját akarjuk megismerni, inkább korábbi kötetéhez kell fordulnunk. Ezekben nemcsak műkritikusként lép előnk (bár úgy is), de művészetfilozófusként is. Olvashatunk tanulmányokat a tájképről, az építészetről, az aktról. S e sorok írója izgatottan várja születendő könyvét a portré művészetéről.

Heller Ágnes