

Takács Zsuzsa: Laj a győztesnek!

Takács Zsuzsa kötete az esszémű-faj azon hagyományelemét folytatja a legfeltűnőbbben, mely a párbeszédbehívás attitűdjeként jellemezhető. Az esszé – az olvasóhoz fordulás bizonyos közvetlenségét és ezzel együtt köztudottan a fokozott személyes jelenlét szabadságát is megengedve – mindig magába foglalta a megszólítás és a válasza várás gesztusát, kilépve a szakmai diszkurzus szabályozottabb, kimértebb kereteiből, melyek között a „tárgy” fontossága mellőzi a szubjektív beszéd sajátos jelentésköreit. A megszólítás e határozottabb közvetlenségét, úgy tűnik, már a könyv anyaga – medialitása, látható mivolta, a borító kinézete – is jelezni kívánja. A közismert szólás figurálása (kifordítása) a címben és a szomorú-fájdalmas tekintetű, tehát ugyancsak elég szokatlan szituációban elének kerülő angyal látványa Antonello da Messina festményén egyaránt elvárja az olvasótól az így sugalmazott-kezdemenyezett távlat érzékelését, annak folytatását-továbbgondolását. Ezáltal pedig a belátások bizonyos szövegfelelti, vagy szövegen túli (kimondatlan) kölcsönössége mint az eszmélkedés útjának együttes követése válhat a továbbiak értelmezésének alapjává. Az egyes esszék gondolatmenete – tehát lényegében a kifejtés szerkezete – maga is hasonló „beleérzésre” számít, azaz részleteik nem a témák filológiai-filozófiai önelvűsége szerint, hanem a nyomatékosan az egyéni-egzisztenciális tapasztalások rendje szerint következnek egymásra. E recenzió ezért maga is a mondott jellegű válaszadás igénye jegyében születik, azaz úgy igyekszik reagálni az olvasottakra, ahogyan megszólítva érzi magát, s kevésbé reagál a szorosabb szakmai összefüggésekre.

A kötetnyitó, átfogó írás, *A megfosztás ritusa* a huszadik század emberének hitlényével foglalkozik, természetesen egy saját útkeresés – saját horizont – dilemmái szerint. A legalapvetőbb kérdés, melyet Isten és ember viszonyát érintve megfogalmaz, s melyre válaszolva az egész problematika határozott, a továbbiakat is befolyásoló irányba rendeződik, a kierkegaard-i példázat, az Ábrahám-történet magyarázata nyomán vetődik fel: „Istennel szemben sohasem lehet igazunk.” Ennek elfogadása vagy elhárítása a kulcsmozanat minden további eszmélkedést illetően. Elfogadjuk-e a Teremtőt minden létezés forrásának, melyhez képest bármilyen távoldás – bűn – a teremtmény számlájára irandó, vagy az emberi kultúra immanens értékvilága szempontjából „bírájuk” a történelem etikailag elfogadhatatlan jelenségeit és annak a teremtésben vélelmezett okát. (A történelem „kopo-

nyakkal kikövezett” útja és az isteni világrend tételezése közötti feszültség elsőként – újkori tapasztalatok nyomán – a kanti filozófiában került roppant következetes és nagyhatású végiggondolásra.) Takács Zsuzsa többek között Jung elgondolására hivatkozik, mely szembenáll a kierkegaard-i hitvallással, s mely a Megváltó érkezését – a vonatkozó teológiai megfontolásokkal ellenkezőn – egy helyütt az emberi nem Istentől származtatott „kiengesztelése” jegyében írja le, nem pedig Isten kiengeszteléseként, az emberiség bűnét magára vevő Krisztus áldozataként. Aligha túlzás azt állítani, hogy itt a huszadik századi, a vallásos magatartást illető eszmélkedés egyik jellegzetes felvetésével találkozunk, melynek kiváltó oka – miként már Dosztojevszkij egyes nagyírú, ezáltal is felidézett és példázatértékű regényrészleteiben olvasható – a tanácsstalanság a szenvedés evilági mértékének láttán. A tanácsstalanság érthető, mivel a reneszánsz és a felvilágosodás humanista világnézete és etikája, mely napjainkig terjedőn befolyásolja az antropológiát és a historikus tudatot, aligha egyeztethető össze a huszadik század poklaival, így ezen ütközés – vallási-hitéleti vetületben – akár az egyébként elfogadott transzcendencia „bírálatában” is tetet ölthet. (A szerző említi többek között az Úr „perbe fogásának” teológiai legalábbis abszurd eljárását.) Mindez arra utal tehát, hallatlan mértékben kiéleződött a „minden dolgok mértéke az ember” humanista felfogása, illetve az említett kierkegaard-i hitvallás közötti feszültség. S látni kell, e feszültség egyrészt nem kerülhet meg, másrészt nem is oldható fel, így vállalni kell a döntés „vagylagosságát”. Vagy úgy fogadjuk el a Teremtő létezését, hogy nincs jogunk és alapunk Vele szemben különbejáratú etikai követelményeket támasztani, mivel a vallási „stádium” a szó kierkegaard-i értelmében meghaladja az etikait, így az etika maga is a bűnbeesés állapotának bár szükséges, de fogyatékos eleme, s kizárólag az emberre (annak bűnösségére) vonatkoztatható. Vagy pedig ragaszkodunk egy emberközpontú etika abszolút érvényességéhez (benne akár a teremtés „kritikájához”), de akkor az – saját törvényeket alkotva – nyilvánvalóan nem lehet a fenti értelemben véve vallási távlatú megnyilatkozás. Az említett kanti vallásbölcselet az általa érzékelt hasonló dilemmákra úgy reagált – a maga ismeretelméleti kiindulása nyomán –, hogy éppen a történelem pokoli útjával szemben ragaszkodott az etikai dimenzió fenntartásához olyképp, hogy – a hitlényemtől és a vonatkozó belső állásfoglalástól függetlenül – Isten létének feltételezését tartotta szükségesnek. A gonosz ebben a rendszerben a Teremtő bölcsességének alárendelt erőként jelenik meg, mely ugyan a számos emberi hitványosság miatt elképesztő pusztításokat végez, de soha nem gyöz-

heti le véglegesen azt a princípiumot, mely az erkölcsi jó eszméjét képviseli. Ezért nevezhető egyáltalán az etikai értékek védelmezői és részesei hősöknek vagy áldozatoknak. A transzcendencia kanti „posztulátusa” mint az etikai világrend egyetlen lehetséges „igazolása”, valamint a kierkegaard-i vallási stádium mint az etikait meghaladó dimenzió megragadása pedig egyaránt bizonyíthatja, hogy a sokak számára mindmáig vonzó humanista ideológia régóta nem képes a pusztulás modern tapasztalataitól kikényszerített kérdéseink releváns megválaszolására. E humanista ideológia zsákutcájára – néven nevezve a sokáig fétiszizált fogalom fogyatékosait – Martin Heidegger figyelmeztetett nevezetes „levelében”, s amennyiben e vitában Sartre az egzisztencializmust humanizmusnak nevezte, úgy voltaképpen az egzisztencializmust is (legalábbis a sajátját) hátrányos helyzetbe hozta.

Takács Zsuzsa okfejtése – a probléma szellemtörténeti „gyökereit”, a vonatkozó probléma lényegét és a lehetséges válaszokat illetően – igen jó érzékkel emeli ki Ábrahám mellett Jób esetét, annak interpretációit. Nemes Nagy Agnesnek a *Jób könyve* dikciójára játszó költeménye (*Istenről – Hiánybetegségeink legnagyobbika*), a szöveg költői kérdéseinek sora a fenti ütközés sokatmondó kifejeződése. „Tudod te milyen a félelem? A testi kín? A becstelenség? Tudod-e hány watos fénnyel tündöklök a gyilkos? // Úsztal folyóban? Ettől citromalmát? Fogtál-e körzöt, téglát, cédulát?” A költői kérdés retorikájának lényege, hogy benne foglaltatik egy válasz, ezáltal akár az Úr szólamához rendelten. A Nemes Nagy-vers kérdés-sorára a felvilágosult humanizmus szerint nemmel, a kanti és a kierkegaard-i teológia szerint igennel felelhetne a Teremtő. Igennel, s az ő bibliai kérdéseire („Mikor a földet alkottam, hol voltál?” stb.) pedig Jób, az ember csakis tudatlanságát ismerheti be. Jóbnak újonnan született gyermekei valóban nem „pótolják” az elhaltakat és nem oszlatják szét elvesztésük fájdalmát, de az ábrahám feltétlenség jegyében – halál és feltámadás kifürkészhetetlen titkaira az Istenről kapott reménységgel gondolva – mondható ki minden pátoz nélkül a hétköznapi életben is a jól ismert formula: az Úr adta, az Úr vette, áldott legyen az Úr neve. A kérdező – megszemélyesítve és általánossá téve a Nemes Nagy-vers alanyát – vagy elfogadja ezt, vagy nem Istenről beszél, hanem egy másik hiánybetegségről, melyet jórészt éppen a kérdéseiben rejlő aufklárista „humanizmusának” köszönhet. A remény forrása és végcélja – mely valóban „az értelemmel belátható körön kívül található” – nem úgy „osztja szét magát az emberek között”, hogy lemond mindenhatóságáról, mint az ugyancsak idézett Hans Jonas vélte, hanem fordítva:

áldozathozatalával teljesíti be és bizonyítja a halál fölötti hatalmát.

Az első helyre kerüléssel kiemelt esszé sok tekintetben az útkeresések-vívódások azon szellemi terét mutatja be, melyben a további írások elhelyezhetők. Sőt, a megszólítás olyan formáival is él ezután a szerző, melyek szövegbeli jelenlétének nemcsak személyes jelleget kölcsönöznek, de személyes érdekelttségét is hangsúlyozzák: az emlékezés, a vallomás gesztusai kerülnek előtérbe, kiegészülve hol a vonatkozó olvasmányélményekkel, hol a saját alkotás születését befolyásoló élethelyzetek leírásával. Ily módon mindez a beszélő én arculatát is megrajzolni engedi, ám nem a közvetlen önjellemzés vagy a naplószerű énközpontúság szerint, hanem olyan kulcsfontosságú és bekövetkezésük lényegét tekintve általánosítható események közlése nyomán, melyek túlvetnek egy alany merőben önéletű intencióján vagy önkifejezésén. A pascali haláltudatnak, a végesség visszatérő belátásának szorongató, ám az eszmélkedést ösztönző hatása figyelhető meg pl. az egyéni-személyes szinten artikulált tragikumnak művelődéstörténeti-kultúratörténeti távlatra vonásával, ami többek között Blake művészetére kitekintéssel valósul meg. A magyar költészet „halálversei” pedig Gyulai Páltól Kálnoky Lászlóig, Baka Istvánig és Petri Györgyig terjedőn hívódnak elő abból a memóriából, melyet a szerző saját végesség-tapasztalata is működtet. Olyan alkotások kerülnek így egymás mellé, igen érdekes és tanulságos összefüggésrendbe állítva, melyek összeköthetése az ismert szakmai-irodalomtörténeti interpretációk felől aligha észlelhető ilyen eleven befogadói tapasztalatként. Most csak jelezhető, milyen szokatlan értelmezői vonatkozások épülnek ki a „Három árva sír magába” kezdetű Gyulai-vers és mondjuk a *Téli ég alatt* (Pilinszky) sorai között. Tovább szélesíti a kört az álom és a látomás romantikus indíttatású képeinek a bibliai történekek feldolgozásától a freudizmuson és a jungianizmuson át Gulácsy és Dalí festményeiig és tovább terjedő áttekintése. Az elemzések szellemi hozadéka mindenekelőtt azon mozzanatokból fakadónak látszik, melyet az egyik írás az „őszinteség pillanatának” nevez Bergmann filmjeit elemelve. Ezen esemény szerint a „robbanás, a pusztítás, az ütés” felismerést generáló pillanata, mely végül az „emberi kapcsolatok lehetetlenségének” művészileg formált szituációsorát váltja ki. Ugyanakkor az elemzés hozzáteszi a távolító reflexiót, miszerint e könyörtelenség „a bergmani világ” fiktivitásának könyörtelensége, vagyis továbblépésre döböntő kihívásként értelmezhető. Takács Zsuzsa kötete lényegében maga is ilyen pillanatokból építkezik tehát, s minden, „a robbanással, a

pusztítással, az ütéssel” szembenező gesztusa továbblendül a pusztulás utáni „maradék” felkutatásához és őrzéséhez. E „maradék” feltételezésével húz határvonalat világképe és az abszurd látásmód közé, s a különbséget Bergman-elemzéseivel tovább nyomatékosítja. Megkockáztatható, Takács Zsuzsa művészi attitűdjét sok tekintetben határozza meg az abszurd közelségének előnye és a vele való küzdelem, az elkülönöződés szándéka és eredménye.

A Bergman-esszékben a kötet közepén kiemelt „robbanás” mintha valamelyes fordulatot idézne elő az esszék gondolatmenetében (világképében) is, mivel a nyitó írás hangsúlyaitól eltérően (persze nem azokkal teljesen ellentétben), az „Isten megengesztelésére sarkalló készítés” feltárása válik elsősorban fontossá (*Artatlanok szegényjele*). A *Győztes és az áldozat* című szöveg a kötet cím magyarázatának is felfogható: előbb Tolsztoj hőségének, a *Feltámadás* szereplőjének, Nyehljudovnak lelki metamorfózisára, egyfajta metanoiára utal, hogy majd – kissé váratlan, ám a korábbiak fényében nem meglepő – társításokkal előbb Simone Weil nagyhatású, a személyesről és a szentről szóló eszme-futtatásával, majd a közelmúlt politikai fejleményeivel (az 1956. forradalma megítélésében bekövetkező társadalmi változással) árnyalja a képet. S e roppant nagy területeket átfogó fejtegetések éppen a személytelenség – az énközpontúságon való túljutás – stációja révén vezethetnek a végesség-tudatnak és következményeinek elmélyüléséhez. Az esszé személyes jellegét hangsúlyozta kezdetében e kritika, míg végül a műfaj vallomások karaktere tehát a személytelenség elvének kibontásához érkezett. De a paradoxon inkább csak látszólagos, valójában egy személyiség útjának jelölése lehet: az *Arcunk megmutatása mint áldozati cselekmény* című fejezet immár a Pilinszky-líra értelmében vett kreatúrára, alanyiságunk teremtményére hivatkozik, hogy ezen a gondolatkörön hozza elő – a fentiek nyomán nem véletlenül tartathatóan – Immanuel Kant etikáját, az erkölcsi parancs koncepcióját, melylyel ugyanakkor szorosan kötődik a József Attila-költemények kapcsán kifejtett szeretetvágyhoz, a másik lény tekintetében létezés individuumfeletti tapasztalatához. S ezek után tarthat számot különleges érdeklődésre az *Életrajz-változat*, címével is a beszélő lehetséges életrajzainak egyikét nevezte meg. Végül a megszólítás említett gesztusa annak valódi, formailag is dialogikus kiteljesedéséhez vezet: a Lucie Szymanowska, Mykllia-Luzsányi Mónika és Szűcs Terézia kérdéseire adott válaszok a „személyesség” tekintetében többekévesébe eltérő (az életútától a szakmaiabb regiszterekig húzó) távlatokra reagálva hangzottak el.

Takács Zsuzsa gyűjteményes kötet jól példázza a médiumok értelemadó többletét-sajátosságát azzal, hogy az írások kötetbe szerkesztett együttese mást, többet nyújt olvasóinak, mint ami egyedi (másfél évtizedet felölelő) megjelenésük egyszerű „összegének” tekinthető, vagyis ami egykori olvasatuk sorából következhet. Úgy világítanak egymásra a könyvben a szövegek, hogy az olvasót megszólító karakterük ugyan csak egyre összetettebb árnyalatokat nyer, miáltal a befogadás lehetséges választai szinten gazdagodhatnak, a párbeszédben-részvétel intenzitása folyvást növekedhet. Megfelelően annak, ahogy egyébként a szerző szólítja meg a tárgyalt műveket, nem a saját véleményével törekedve „győzelemre”, hanem a közös jelentésképzés megállíthatatlan folyamatára hagyatkozva.

(Vigilia Kiadó, 2008)
Eisemann György

Az elmúlás virágai

(Czigány György *Égi kémia* és *Zárófogadás* című könyveiről)

Weöres Sándor *Bartók Béla* című verséből sokan idézték már Czigány György *Égi kémia* című kötetéről szólva – mert ő maga is az egyik „Tíz mondatban” – ezt a két sort: „mi másnak kincs önéki lom / mi másnak szemétdomb önéki égi kémia”. A vers így folytatódik: „beagyazva józan önkívületbe / az időt folytatja tétlenül / munkája működik helyette”.

Mindenki odaér a zárófogadásra, és minden, ami felszolgálható, ott lesz, mert ott is van már. A megélhető teljesség, amely folyik és kitart, amelyben minden összeárad és szétiramlik, ahogy Györmél a Rába sárgásbarna vize a Dunába keveredik. Czigány György könyveiben az emlékezés és a képzelet időt felfüggesztő, mindent egyidejűvé átváltoztató tragédiája, csodája olyan történeté növekszik, amely kezdet és vég nélküli. Az alakok, hangok, színek egymásból egymásba keverednek, esszenciájuk csupán, a létezés, ami megtartja őket annak, akik, amik. Nem voltak, vannak. Jönnek, szólnak, mutatkoznak. „Megvolt, még van s az egymásután léte / a nincs-jelenben rendeződik térbe, / ahol elmenk halottas háza / napjainkat kiterítve vigyázza / a mezítelenné sápadt színeket.” (*A lét pillantása*)

Ahogy az emlékezés, úgy a képzelet sincs fájdalom nélkül, de talán mégis van valami benne a játékból is, abból, ami a tökéletlenből tökéletest, a töredékből egészet akar. Vagy abból a derűből, amely maga körül mindent

felszabadít, nem kiszakítja a létezésből, hanem éppen hogy ott és együtt tartva, immár szétválaszthatatlanul, mert ami összetartozik, annak a létességében nem lehet külön helye.

Akkor honnan s mi a hiány? Nem az emlékezésből, nem a képzeletből, nem a fel- vagy előidézett valóságból maradunk ki, hanem a lehetőségből, amit életnek hívunk. Akarat, vágy, szeretet irányul mindarra, amit ebből a lehetőségből valósággá kell tenni. A lehetőség a hiány, az egyre, folyamatosan megfogható, ezért „nem egyszer halunk meg, de szakadatlan”. A lehetőséget, magát a hiányt veszítjük el. Az *Egy álom szavai* című versben írja: „Csak hiányával együtt teljes / bármi.” A képzelet nem ismeri a hiányt, csak az élet.

De a képzelet éppen az élettel szünteti meg ezt a hiányt, a meg nem valósultat úgy teszi mégis valóságossá, hogy nem teszi befejezetté, lezárttá is együtt. Kerengőt, egyre többfelé ágazó labirintust épít, az emlékezetben megőrzött életmozzanatokból. Nem terem, inkább folytat, újabb és újabb formákba rendezi azt, amit az élet abbahagyat.

Czigány György kötetait olvasni olyan, mintha élne, emlékezne, képzelődne az ember. Először végigolvassa, egyvégteben, gyönyörködve, rácsodálkozva erre a költői világra, amelyben a létezés érzékekkel megragadható tartalmi földtől az égig cikáznak, vegyülnek egymásba, válnak az értelem számára rendezett egészé. Aztán, ide-oda lapozgatva, már „csak” rendezhető ez az egész, állandó mozgásban, egy-egy megjegyzett sort keresve, végül már a korábbi köteteket is le kell emelni a polcra, mert ott nem az, nem úgy van, nem ugyanaz a rend. Ahogy korábbi versei, mint a *Győri Te Deum*, vagy a *Felhők*, de akár prózaszövegei átkerülnek egyik kötetből a másikba, más szövegek közé, más összefüggés-rendszerbe ágyazódnak. Ha lehet ilyet mondani, a *Győri Te Deumot* a *Hála* című kötetben a Radó-szigetről, az *Égi kémia*ban a vár alól, a *Zárófogadás*ban Révfülu felől olvasom, máshonnan indulok el, másfelől érzem jönni a kekszgyári süteményszagot, más irányból kerülöm körbe az uszodát. Vagy például az *Égi kémia Tíz mondatok* című ciklusából – amelyeket Kemsei István nem ok nélkül prózaverseknek nevez – a *Zárófogadás*ba úgy kerültek át egyes darabok, mint a *Genfi-tó fényeiről* esetében, hogy utóbbi kötetben előtte és utána is rádióinterjúk történetei, akár lejegyzett szövegei állnak, lírai prózává oldva az előbb emlegetett prózavers-jelleget. De találunk olyat is, ilyen a *Tíz mondat a romokról*, amelyet a *Zárófogadás*ban nem tíz mondatban, újból, részletesebben írt meg, kitérítve az időt és teret. „Egy darabka örökkévalóságban lődörgünk”, ahogy ebben a fejezetben?, tételben? írja, miközben éppen katoná- és világháborús élményeiről szól.

A *Vers a külső sávból* az élet múltát, időbeliségét, és abból kilépve az állandóság, örökkévalóság felől szemlélhető világ egymásravezését, a teremtés, pusztulás és föltámadás folyamatosságát problematizálja, minthogyha egy haladó autóból/ban nézelődünk. A magunk körül – akár a művészetek által is – megnevezett világ az élet folyamatszerűségébe ágyazottan, de mégis rögzítve, az örökkévaló felé hömpölyög. Az elmúlás rettenete és a benne való megnyugvás végül is egyaránt emberi létünk velejárói, összetartozó, egymást feltételező affekciói. Deleuze affekcióképpnek nevezi azt, amikor a mozgást, változást megszakítja egy intervallum, az affekció, amely megszünteti a mozgás helyváltoztató jellegét, „és a kifejezés mozgásává válik, egy egyszerű tendenciává, ami egy mozdulatlan elemet mozgat.” Czigánynál is valami hasonlóról van szó, csak hogy transzcendentál-ontológiai síkon is. A létezés mozgása az álomhoz hasonlóan „a semmi küszöbéhez, ismeretlen partokra mossa emlékeinket”, ahol az ember által esetlegesen megnevezett világ („mi vagyunk a létezés kereszt-szülei”) az örökkévalóságba helyeződik: „Látom, amint falu / fordul lassan felém, fölnyújtja éppen / akácerdejét és óvatosan áttemeli a dombhát / fehér temetője felett.”

A *Tíz mondatok* mély, valóban prózaversszerű, Weöres Sándor *A teljesség felé* című kötetének darabjaihoz hasonló szövegeiben (nem véletlen tehát a cím, nem csak a megidézett költő-barát egy versrészletéből való idézet ihlette) a megélt életmozzanatok, emléktöredékek, idézetek lírai mondatfutamokba rejtett filozofikus reflexiók alapjául szolgálnak. Az édesanyához kapcsolódó emlékek kifejezhetőségének problémájától jut el az anyanyelv titkáig, a gyermek, az unoka arcától az egyetemes szeretetig, a duinói öbölben fürdőzéstől Dantéhoz, Liszthez, Rilkéhez, másokhoz, és a mennysországba: „nincs széle a létezésnek, mind a szíve közepében élünk”.

A diktatúrát felidéző, elemző darabok sem látszanak kilógni a többi közül, kevésbé líraiak ugyan, de a gondolatok íve, ritmusa még így is verssé olvastatja ezeket. A *Tíz mondat a szemérmes diktatúráról* címűben különösen érdekes, hogy a szocializmus puritánságát és szemérmességét veti össze a kereszténységével, kiemelve, hogy amíg a szocializmus az érzelmek szabadságától rettegett, ezért akarta a gondolatokhoz hasonlóan ellenőrzése alá vonni, addig a kereszténység lényegében ellenkező szándékkal, az emberi méltóságát megőrzését, a gondolat felszabadítását, a lélek emelkedését kívánja előmozdítani. „A diktatúra szemérmessége viszont a jó erkölcsi látszata mellett csak az ideológia sebezhetőségét kívánta kiküszöbölni, elnyomó eszközként. Mert a legpará-

nyibb szabadságélmény is ártó baktériumként volt pusztítandó a kényszerképzetrendszerében, amelynek ily módon vált szemérmetlenné a szemérmessége is.”

A *Zárófogadás* című könyv még a *Tíz mondatok*nál is rejtélyesebb egyszerűségű foglalat Czigány György világának, életének, de magának a létezésnek is. Az általában cím nélkül elválasztott szövegek az emlékezés szaggatottságával, de mégis mindent egybekapcsoló szándékából következően alkotnak egészet. És szinte mindenki együtt van, meghívót kap, részt vesz a zárófogadásban, amely sok-sok helyszínen „történik” egy időben, amely felborult, vagy még inkább minden időben. „A duinói hercegi kastélyban, a győri Duna-parton, vagy a szadai kertünkben mind vendégei a zárófogadásnak, akiket elme és szív álmaival nyolc évtized együvé sodort” – olvasható a hátsó borítón, amelyet aztán az első oldalon megismétel, maga is idéz az általa írt fülszövegből, világossá téve, hogy a végéről kezdi, illetve, hogy nincs is vége.

Az elveszített feleséggel, Erikával való megismerkedésének történetével, annak néhány mozzanatával indul a könyv, amelybe aztán szép lassan mindenki megérkezik, de a szeretett kedves halálának tragédiája mindvégig meghatározza a *Zárófogadás* írásait. Az egész könyv voltaképpen az emlékezés általi szép rendbe foglalása közös életünknek is.

Czigány György életének, majd nyolcvan évének gazdagságába nyertünk bepillantást; ezt a gazdagságot jól mutatja az is, hogy a könyv műfajilag definiálhatatlan, hiszen minden van benne az önéletrajz-, memoár-, napló-jellegű írásoktól kezdve az anekdotán, interjúon át a kisesszéig, versekig.

És minden benne van, majdnem minden, amit egy életút során megtapasztalt, látott és megértett, ami az életmű kibontakozását segítette. Az íráskor tere és ideje felőli ennek a hihetetlenül sokrétű pályafutásnak biztosan nem minden (mert az lehetetlennek tűnik) emlékezetes eseményét, megidézi azokat a személyeket, városokat, amelyek jelentős szerepet játszottak életében. Így idéződik meg Győr is, eszmélésének városa, ahová sok szállal kötődik; a Gyakorló Általános Iskola, a Czuczor Gergely Bencés Gimnázium, Révfülu, a Varga-kő, vagy Borsos Miklós szobrászművész, aki *A magunk kenyérének* című antológiában mutatta be a költőt.

A legendás *Ki nyer ma?* című rádióműsor történetéről is olvashatunk, de több rádióinterjúnak, például Cs. Szabó Lászlóval történt rádióbeszélgetésének írásos változata is mutatja Czigány György szerteágazó tevékenységét. Több anekdotával bővült Weöres Sándor legendáriuma is (akinek „gépkocsi-vezetője” volt), de Ottlik Géza, Nemes Nagy Ágnes,

Mándy Iván, Pilinszky János, Takács Gyula, Illyés Gyula, Jékely Zoltán, Kormos István és mások is felbukkanak a könyv lapjain. Persze nem csak az irodalom, de a zene is meghatározó élmények forrása volt, ezért természetesen zenészek, mindenekelőtt Bach és Bartók műveiről, alakjáról is szól.

Az irodalmi beszélgetések, viták, zeneélmények nyomán feltárulnak Czigány György művészetéről vallott gondolatai, esztétikai nézetei, amelyek nyilván saját költészetére is vonatkoztathatók. Weöres költészetével, de Bartókkal, Kodálllyal, Stravinskyvel, a játékkal, játékosággal kapcsolatban írja: „ha a játékot is szerkezeti elemként fogjuk fel, ha felismerjük: nála derűs fénye van a tragédiának is, játék és jókedv ellentétként lehet jelen.” (33.) Másutt ars poetica-jellegű megfogalmazást találunk:

„Gyermeki kiszolgáltatottság jellemzi a költő eszmélő munkáját. Szakmájának tapasztalata, szerzett tudása nem sokat segít abban, hogy az égi-földi való s a képzelet-világ izgalmait, emlékeit költészetté örökítse. Bízni csak a tehetség kegyelmében, a Szentlélek adományaiiban lehet, ha a mindig történő teremtésben, versei bizalmával, a Teremtő ministránsaként kísérli meg az alkotó cselekvést.”

A halál döbbenetét, a feleség elvesztésének fájalmát a hit, a remény, a szeretet szép reflexióival próbálja oldani, feldolgozhatóvá tenni, mint ahogy a kötet végén található huszonegy vers is a hiánynak, a föld és ég közé szorult ember szenvedésének, küzdelmének, belső vitáinak elemi erejű és mélységű megfogalmazása. Az *Áhitat* című vers döbbenet metaforával indul: „Iszonyú tágasság, / égboltnyi koporsó / aljában heverek / magam.” Az élet és a halál közti szakadékot, a végérvényesnek nem gondolható elválásztottságot az emlékek, a fizikai létezéshez kapcsolódó képek időtlenné merevítésével szünteti meg (*Fényképed és fél évszázad*). A *Zsoltár-törredék*ben az érzékben, a tökéletlen létezésben is a transzcendenst megtapasztalni akaró, ugyanakkor lázadó hívő hangján szólal meg: „Egy széthullt oltár / lesz vigasz most már”. Vagy a *Kápolnában*: „szerelmeiket kivégző pusztlás / ítéli el ártatlanok hitét – / egyetlen jó a lázadás marad, / teremtséssel is szembeszegülő. / Meg hála: mégis megvolt, lehetett.” Hála, hála a létezésért, a másik, a társ létezéséért is.

Már-már panteisztikus az életteljesség, a megújulás állandóságának természeti képek általi kifejezése, a kedves földi létezése örökkévalóvá tételének szándéka, ez azonban mind hiábavaló: „Nemléted hantján csak a föld, / a por támadhat föl? / Vagy itt vagy, hiszen színek, levelek / megint úgy évődnek veled. / Lepke módon rejtik árnyék-rajok / hogy szemeid helyén a semmi ragyog” (*Halott nyár*).

A kiüresedés, az el-áttűnés / vágyódás képei felerősödnek, a rezignátság egyre inkább észrevehetővé válik. A földi, fizikai létezés tökéletlenségének, a halál természetességének, és ezért elfogadásának belátása végül a *Reggel sötétült el* című vers megrendítő felismeréséig vezet, miközben még egyszer csodálatosan szép képekben felvillantja a közös helyeket, látomásszerűen vizionálja kedvese alakját. A halál akkor válik elfogadhatóvá, amikor belátja, hogy az a földi létezésbe zártan felfoghatatlan. „A halálnak mi csak a földön zajló részét látjuk” – írja valahol a könyvben. A *Kedvest* tehát nem itt kell keresni, nem is itt találni meg:

„Ha fűzfádat gyöngén fésüli
A szél, szemedre fúhatná hajad.
Amerre jártunk nem találtalak:
Hangos napnak hozzánk nincs szava.
Örök világosság kél éjszaka,
Fogynak bújócskánk útjai, napok.
Föltámadsz bennem mikor meghalok.”

Czigány György költészete az élet tragédiájából is tovább emelkedett. Az emberi viszonyulások gazdagsága, a személyiség és személyesség természetessége, mélysége olyan kifejezést kapott, amely a magyar irodalom legszébb és legmegrendítőbb alkotásai közé sorolhatja ennek a két könyvnek az írásait, verseit.

(*Szent István Társulat,*
2008, ill. 2009)
Szalai Zsolt

„... aranyhegyű toll, a lábába zárva”

(Visky András:
Gyáva embert szeretsz – könyvek)

„A visszhangnál nem ismerek kegyetlenebb
csapdát, mikor a hang
nem sajátodként tér vissza, és úgy beszél hozzám,
mint aki az imént
teremtett téged is.”

A szentírási szövegek megközelítése során alapvető élményünk lehet a bibliai textusok sajátos dinamizmusa. A szövegegységek szerzői névtelensége újra és újra azt sugallja, a mű „emlékezést, újramintázást, újraalkotást” igényel a közösségtől, a textus „örzö-jétől, letéteményesétől” (Ricoeur). A szövegek Ószövetségben megkezdett pályája olyan sajátos ívet tár elénk, mely több rétegű textuális elágazásokat tesz lehetővé. A befogadástörténetre figyelő hermeneutika – a bibliai szövegekkel kapcsolatba lépő olvasó önmagát értelmező pozícióját hangsúlyozva – vallja: „Az olvasó a szövegben találja magát, része a szövegnek” (André LaCocque).

Sajátos „objektivitás”, markáns – a szövegek műfaji kódját és hangzásvilá-

gát is kijelölő – alkotói pozíció figyelhető meg Visky András új kötetében. Bár a cím (*Gyáva embert szeretsz*) az individuum szféráját, a másik felé fordulás gesztusát, a párbeszédet hangsúlyozza, a versekben – leginkább törredékekben – felvillanó terek és események igen erőteljesen kitágítják a személyesség zárt keretét. A költő e vers- (illetve szöveg-) gyűjteménnyel, akár E. T. A. Hoffmann *Meister Floh* (*A bolhamester*) című novellájának címszereplője, parányi varázslencsét ad az olvasónak, mellyel a bibliai textusok jelei tragikus vagy banális történetekkel (vagy még inkább gesztusokkal, elmaradt vagy befejezetlen mai tettekkel) lépnek kapcsolatba.

Visky András korábbi dráma- és esszékötetivel (*A szökés, Tirami su, Reggeli csendesség, A különbözőség vidékén*) ellentétben igazán egyetlen „nagy kódra” (Northrop Frye) összpontosít. A kötet a versek, prózaversek, rövid narratív formák szövegvilágát – az alcím súlyos ígérete szerint – kivétel nélkül *könyvek* (bibliai szövegrészletek) búvkörébe vonja. A költő ilyen kereteket kijelölő szövegalkotási kísérlete így egyenesen arra vállalkozik, hogy a legszemélyesebb történetek világát a bibliai korpuszok fényében (és kizárólag e toposzokban) értelmezze. A tudatosan archaizáló poétikai hang mintha újra és újra azt üzenné: a személyes sors legmélyebb drámáinak, az egyedinek tartott események fordulatainak nagy metaforáit már régen rögzítették. A kötet alapján Visky András meghatározó kiindulópontja az a felismerés, hogy személyes útkereséseink csak a szakralitás világa felé megnyíló dimenzióban válhatnak érthető (értelemmel bíró) történetekké.

„A házassági szerződést már akkor
Felbontottad. (...)
édes vizet
Fakasztottál a sértődékeny sziklából,
És a pusztát virágba borítottad,
Mint egy nászúgyat, emléket emlékre
halmozva, (...)
A mélységből kiáltok hozzád,
[hallgass meg.” (130. zsoltár)

„Ketten lesznek egy ágyban azon a
[legutolsó éjszakán, ketten lesznek
[közel a tűzforró
[éghez, egy férfi és egy nő. (...)
Ketten vannak, egyiküknek maradnia
[kell, boruljon rá az utolsó ítélet
[vasérce.” (Egy ágyban)

„összkomfortos oltár, örökkévaló
[garzon, aminek az árát aztán mi
Törlesztjük egy életen át, sőt még
[tovább, (...)
Napi három étkezés, utolsó vacsora
[mind,” (Fájdalom szép asszonya
[V. M.)

Az én és a világ egészének relációjában (a formanyelv változásai

mellett) markánsan körvonalazható a misztériumra irányuló nyelvi jeleket felmutató poétikai magatartás. A nyelvi eszközök, metaforák, alakzatok többszörös rétegezettségű asszociatív kapcsolatot teremtenek a profán nyelvi kódok és a zsolttárok, könyörgések, liturgikus szövegformulák között.

A textusokban a transzcendens és a materiális – minduntalan szembesülésre, számvetésre készítő – dialogikus viszonya érezhető. A felemelő, ugyanakkor gyakran keserű ambivalenciába zuhanó poétikus beszéd – Dsida Jenő szavait idézve – „*villanás, pillanat, lehelet, mely a földön vergődő embert valami örökkévalóval köti össze*” (Özönvíz előtt). A versekben megjelenő tartalmak megragadhatóvá, kimondhatóvá próbálják tenni az én struktúrájáról és a (transzcendens) világegészről elmondható viszonyokat. „*A vers (...) testi érzések és szellemi aspirációk mágikus megkötése oly szavakban, (...) melyek kúttá mélyülnek és hálóvá sűrűsödnek.*” (Most csak ennyi).

A költeményeket átjáró drámai tónus sajátos viszonyba kerül a művek poétikai köntösével. A versek világában drámai, melankolikus képsorokban bomlik ki az a disszonancia, melyben a kifejezés szakrális jelrendszere szembe került az élet tragédiájával. Olyan poétikával szembesülhetünk, ahol gyakran markáns (látszat)ellentét feszül a szent megjelenítése és az emberi lét drámai alaptónusát hangsúlyozó gondolati tartalom között. Minden disszonáns tónus ellenére úgy tűnik, a misztérium artikulálhatóságának kísérlete (a személyes Isten-kapcsolat jelenlétét reprezentálni tudó formanyelvvel) képes arra, hogy az esztétikai érték felmutatása mellett a (Visky-)költemény tartalmává váljon. A költő számára sem evidens, az ihletett pillanat mélységéből fakadó lehetőség, hogy a titok kimondását kísérelje meg. Létezik-e olyan verbális apokalipszis, melynek során a szavak bizonyosan túllépnek antropomorf jellegük határain? A szavak alkalmasak-e arra, hogy másról szóljanak, mint *emberi* megrendülésünk, bizonytalanságunk vagy reményünk okáról?

A *mysterium tremendum* jelenléte – Visky András, a költő számára – az írás állapotában, a Könyv (a Biblia) alapmetaforáival folytatott párbeszédben válhat valóban érzékelhetővé. A negyven írásból álló gyűjtemény nyitó verse, az *Átkelés* szép parabolaként mondja ki az útkeresés, a vándorlás állapotának (fájdalmas utalásként kudarcának) üdvörténeti mélységét. Az egyszerű narratív keretben a kivonulás öszövétségi hagyományának képei kavarnak: *vigyék a ládát, legyenek tizenketten, körül köre lépni, száraz lábbal, a láttodra / kettészakadt folyóban*. Ez a művészi, emberi kiindulópont a lét egészéről és az én („animal rationale mortale” képen

túlmutató) drámai szerepéről olyan artikulációt hoz létre, mely a poétikai nyelv sajátos szemantikai rétegeit az apokaliptikus beszédmód dimenziói felé tágitja ki. A költő persze nem az exegetikai-teológiai beszédmód új lehetőségeit keresi, inkább magas mércét kijelölő játékra vállalkozik. Alapmetaforák, ikonok kerülnek – a blaszfémia legkisebb jele nélkül – szokatlan nyelvi keretbe. Visky András szabad asszociációs játékot engedélyez az egzisztenciális tartalmak jelölőinek (a világot teremtő szó – egy halott madár képe, a nagy világszínház – az emberi élet korszakai, megfáradt, beteg szülők – evangéliumi parancsok, kihunytt szerelmek – megaláztatott és megszorítottak).

„*És látta Isten, hogy jó a világosság, amely egy halott madár szép fejéről hull a friss hóra.*” (Jó a világosság)

„*(...) összezavarodtak valahogy a főbb szerepek. Csak az ügyelő aktív még, be-beszólit valakit a színpadra, jöjjön Mózes, mondja, (...) vagyok, aki vagyok, biztos poém.*” (Int a takarásból)

„*Bizony mondom, van íze a halálnak. Belőled mosolyt fakaszt, amikor küszöbére lépsz és visszaintesz, rajtam a kétségbeesés újabb ablakát nyitja meg.*” (Ravatal)

Visky András egy-egy versének világa olyan jelentésmezőket, retorikai alakzatokat villant fel, melyeknek nyomán a megújulásra képes nyelvi jelentések a biblikus, apokaliptikus keretben igazi mélységük felé mozdulhatnak el. Merész metonimikus játék, groteszk intonáció uralja több helyütt is a sorokat.

„*Noé magára zárja a bárka ajtaját, Lót kifut a városból, (...) sötétlen hullámzó rovarok raja fejük körül, a törvény tíz szava követi őket, sebesen szűkülő gyilkos korona.*” (Nem élt idő)

„*(...) az egyiket találomra fölveszi az üdvösség fekete angyala, megragadja, és viszi, viszi, a másikat találomra otthagyja, boruljon illatos arcára, boruljon kitért testére az utolsó ítélet vasérce.*” (Egy ágyban)

„*És a pára, az utolsó és legteljesebb, tenyérnyi felhő lesz a ház felett, hideg üstökös, a végnek végéig.*” (Ravatal)

A szövegekben felvillanó narratív keretek (gyakran bibliai perikópák) a nyelv által megjelölt fikcionális világot jelzik, melybe a profanitás, az esendőség és a betegség képei épülnek be:

„*(...) elszánt bárány, kitérva elénk, mint olvasatlan könyv. Nemének sok-sok éke magára vonja a fényszórókat, hogy még jobban viritson, viritson bíbor vére.*”

(Amíg lemegy a fény)
„*És ott van a torokhangú, idéetlen keresztelő is, a kedvenc, már tudható, ki teszi el láb alól.*” (Kiejteni hangosan)
„*Szenteltessék meg a te neved, Mondtam. Az ismeretlennek. Rám szóltál, ne üvöltözzek, Senki nem süket.*” (1964, a hetedik év)

Az *Örököljétek az országot* keserű utolsó ítélet parafrázisában játékosan archaizáló jelölők és iróniával átszőtt tér- és karakterdeiktikus elemek kerülnek egymás mellé:

„*(...) fölemelte tekintetét és ezt mondta a jobb és bal keze felől állóknak: Nosza gyertek, Atyámnak áldottai,*”
„*Leemelték a teherautó platójáról, és egy körüti fának döntötték, hogy meg tudjon állni a saját lábán. (...) Levette drótkeretes szemüvegét.*”

A létezés immanens eseményének rögzítése (jelölőkben, jelölőláncokban) a folyamatos újírás, újraszerveződés dinamikus kódjait tartalmazza. Amikor a modern költészet (és Visky András poézise) az én megkapaszkodását jelentő artikulációs lehetőségeket kutatja, „a nyelviségbe taszított létének sajátos önteremtődését” (Bókay Antal) valósítja meg. A költészet újra és újra jelentkező kérdése az interioritás kimondásának lehetőségeit érintő beszédmód problémája. Visky András esetében a beszélő, az interioritást artikulálni próbáló én immár nem szimbólumhasználatlalt fogja össze a belső világ dinamikus folyamatait, s nem elégszik meg a formabontó poézis grammatikai töredezettségével sem. A versek, prózatöredékek – többszörös intertextuális viszonyt kialakítva – Pilinszky (a napon, látja Isten), József Attila (tudod, hogy nincs bocsánat), Kafka (a törvény kapujáig) vagy Shakespeare (fellep és lelép, se ny, se fog) szövegvilágával is párbeszédet folytatnak. Pilinszky jelenléte („Amikor a Kossuth Rádióban megszólalt / a vékony hangú költő,” [A másik arc, 1976-ban] különösen szembeütő. Úgy hiszem, Visky András Gyáva embert szeretsz című kötete bátran szembesít a Pilinszky (és Simone Weil) által képviselt művészi kiindulóponttal:

„*Képeletünk is bűnbe esett, s ezzel mintegy megcsorbult a világ realitása, inkarnációja, az a végső kiteljesedés és befejezés, ami a teremtésben eleve és eredendően képeletünkre volt bízva. Bukásunk a teremtés realitását a pusztá egzisztálás irreálisává redukálta. Azóta a művészet a képelet morálja, (...) Et incarnatus est – azóta minden remekmű zárómondata, hitelesítő pecsétje lehetne.*” (A teremtő képelet sorsa – korunkban).

A kötet „alászállás” a profán szférába, az esendőség, az elhagyottság világába. Ez az „írásba szótt” világ azonban akár néhány soros versekben önálló könyvként állhat előttünk, olyan textusként, mely az olvasónak „a Könyvhöz” fűződő viszonyát is kimondja.

(*Jelenkor* Kiadó, 2008)
Horváth Imre

Városkatalógus

(Gondolatok Lábass Endre prózájáról)

Az utazó toposza az Odüsszeiái vagy tán még régebbre vezethető vissza, de Lábass Endrénél az utazás nem lélegzetelállító kalandok, hősiestettek, messi, egzotikus tájak sorjázása, még csak nem is feltétlenül nagy térbeli mozgás, hiszen végső soron az ő utazásai igazából egy helyen zajlanak, elsősorban Budapesten, vagy legalábbis egy Budapest-szerű városban, úgy is fogalmazhatnánk, egy Budapest-szerű lélekben. Az utazás nemcsak Lábass, az ember számára nemcsak forma, hanem irodalmi munkásságának is meghatározó alapállása. Az utazás az ő írói módszere, a szemlélődő csavargás szinte az egyetlen narrációs szervező erő. Nem véletlen tehát, hogy bár Lábass folyamatosan jelen van 1987-es debütáló kötete, *Az ünnep* (Magvető, JAK-füzetek) óta, és nívós kiadóknál jelennek meg könyve a mai napig is, recepciója – a kritikák számát tekintve – inkább szerénynek mondható. Számon tartott író, mégsem gyakran emlegetett alakja a jelenkori irodalmi szcénának. A kívülállóság persze egyébként is meghatározó körülmény Lábass Endre esetében: elbeszélői pozíciójának és a műveiből kirajzolódó személyiségének is meghatározó vonása. Elvégre egész munkássága szemlélődő íróként mutatja előttünk, és a szemlélődésnek feltétele a kívülállás.

A szemlélődés, a megfigyelés az ő esetében nem bölcs, higgadt, lemondó vizsgálódást jelent, sokkal inkább a világ, a belül és a kívül élt élet mohó, fürkésző, csillapíthatatlan kíváncsiságtól hajtott felmérését, megragadását, folyamatos reflektálást, kukkolást, rögzítést, archiválást, értelmezést. Lábass Endre úgy gyűjti magába a világot, ahogyan a fényképezőgép lenszéje a fényt. Már csak azért is helytálló a hasonlat, mert – kötetait végigolvasva, és egyéb módokon informálódva személyéről – tudható, hogy Lábass képzőművész (festő, fényképész) is, vagy talán eredendően leginkább az. Ez az – értelmezői szempontból irrelevánsnak tűnő – körülmény azért is fontos, mert több szempontot felvilágosít írásművészetével kapcsolatban.

Először is azt, hogy szerző és narrátora tényleg nem különül el egymástól. Még pontosabban fogalmazunk, ha nem azonosítjuk Lábass elbeszélőjével, hanem egész egyszerűen azt mondjuk, ennek a kérdésnek az ő esetében nincs jelentősége (gondoljunk csak az elbeszélés közvetlen, keresetlen intimitására, vagy a *Felnőttláncfű* [Noran, 2007] főhősére, aki maga is ugyanazzal foglalkozkodik, mint a szerző: bőröndnyi negatívot hív elő, és az előhívott képekből próbálja szétzedni, megérteni, újra összerakni, elmenteni a Várost. *Dérczy Péter A Tolvajnok Piac* és a *Kínai nyár* apropóján hosszabban elmélkedik erről az Élet és Irodalom 2001/16. számának hasábjain, de úgy érzem, nem sikerült ennél közelebb kerülnie a megoldáshoz.) Másfelől fontos támpont a fényképezés következetes alkalmazása elméleti-gyakorlati szempontból: Lábass nem történeteket mesél (legalábbis nem a hagyományos értelemben), hanem pillanatokat ragad meg, amelyek mögött legfeljebb megsejthetjük a történetet, de nem kapjuk készen. Lábass fényképei nézve értjük meg igazán: képei összetetten mesélnek, szövegei fotószerűen kimerítvén. Harmadrészt talán a társművészeti nézőpont az prózájának olyan unikális jelleget, amely tényleg nehezen hasonlítható bármihez is. Ez a nehezen hasonlíthatóság lenne az oka annak, hogy visszhangja nem túl bőséges? Egyszerűen az volna a baj, hogy nem nagyon lehet a hagyományos, bejáratott prózai világok leírására alkalmazott fogalomkészlettel közelíteni hozzá? Meglehet, annyi azonban teljesen bizonyos, hogy Lábass prózája végtelenül öntörvényű. Öntörvényű, mert számos döntést egyszerűen nem hoz meg, nem operál bonyolult technikákkal, nincsen felfejtendő, a tartalmat erősítő szerkezet, egyszerűen csak a mesélés van. Ez a bonyolalmaktól, rafinériától, „szakmától” mentes, higgadt, természetes beszédmód köti gúzsba minden méltatója kezét. Megfejtethetlen, mitől működik ez a fajta próza. Eszköztelensége nemcsak látszólagos, valóban nem tesz mást, minthogy a körülötte zajló eseményeket, az őt környező élettelen tárgyakat és ezek által a benne megmozduló lélek reakcióit veszi számba a lehető legtermészetesebb, leginkább magától értetődő módon. Stilisztikus gazdagsága, szövegi sokszínűsége nem nyelvi és nem prózatechnikai természetű, hanem elsősorban képi. Más eszközzel gyakorlatilag nem operál. Ami mégis működővé teszi szövegeit – és ami miatt elkerülhetetlen, hogy magának a szerzőnek a személyiségét vegyük górcső alá, azt a mű szerves részeként tételezve –, az az anyagi, még inkább gyermekei lelkiület, amelyen átszűrődve a külvilág jelenségei egy sajátosan (hangsúlyoznunk kell: valóban sajátosan, eredetien) új fénytörésbe kerülnek.

Lábass műveire nem jellemző a nagyívűség – abban az értelemben legalábbis, hogy nem rajzol ki egyik kötetében sem felismerhető, egy irányba tartó főcsoportokat. A cselekményt sem fűzi össze, koncentrálja e szaggatott, kihagyásokkal élő szövedéket, annak jelenléte ugyanis elhanyagolható. *Az ünnep* és a *Szárnyasajtók* (kispróza, Noran, 1998) is rövid, néha csupán lélegzetvételnél vakuvillanásokat, sorstöréseket, életmeséket tartalmaznak, mozzanatok ragadnak meg csupán, de a két, egy kötetben, ikerkönyv gyanánt megjelent, hosszabb elbeszélése (*A Tolvajnok Piac*, *Kínai Nyár*, Noran, 2000) esetén is a minimálisnak nevezhető, és a csapongó (hullámozó, szétszikkasztó) szövegfolymában feloldódó cselekmény csupán ürügy, halovány vezérfonal. Két nagyobb terjedelmű kötete, a *Vándorparadicsom* (Osiris, 2004) és a *Felnőttláncfű* (Noran, 2007) is csak úgy regény, hogy igazából nem az. A *Vándorparadicsom* (A letagadott Budapest) ugyan távolról nézve regénnyé, egy város, illetve A Város regényvé áll össze, mégis az aprónál is parányibb mozaikokból épül fel ez a mese, a *Felnőttláncfű* pedig, noha ez a szerző egyetlen olyan műve, amely tagolatlan, egységes szövegfolymot alkot, szintén nem nevezhető a klasszikus értelemben vett regénynek, annak számos műfaji követelménye hiányzik ugyanis nála. Műfaji tisztázatlanságok, helyesebben bizonytalanságok tehát fennállnak Lábass munkái esetén (ezeknek természetesen nem szabad túlzott jelentőséget tulajdonítanunk), amire jó példa viszonylag keveset emlegetett kötete, az Orpheusz Kiadónál megjelent *Madárfészekés* (2002) című brit olvasónaplója, amelyre Ferdinandy György jobb kifejezést nem találva a „rendhagyó irat” címkét ragasztotta (Kortárs, 2002/12.).

Bár kezdetektől fogva önálló, kiforrott hangot képvisel Lábass, köteteit mégis lehet valamiképpen osztályozni felfogásuk szerint. Míg A Tolvajnok Piac és a Kínai Nyár inkább a Felnőttláncfűvel rokonítható terjedelmi, szerkesztési szempontból, és a tekintetben, hogy inkább a belső reflexiók vannak túlsúlyban a külső világ megragadásának kísérleteivel szemben, addig *Az ünnep* kezdődő, a *Szárnyasajtók*kal folytatódó és a *Vándorparadicsom*ban tetőző vonulat (és ide sorolható *A Táj* című fotóalbuma is – Városháza, 1993) a katalogizáló, felmérő, dokumentáló, gyűjtőgető, csavargó Lábass szociográfiai szempontból is értékelhető Budapest-leleteinek összefüggő gyűjteménye. Ez utóbbi vonulathoz egyértelműen a *Vándorparadicsom* a legmegnyerőbb alkotás: terjedelménél, átfogó jellegénél, összeérett hangvételénél fogva kiemelkedik elődei közül; úgy is tekinthetünk rá, mint a korábbi kötetek összegzési kísérletére (meg is jelennek írások, történetfoszlányok a korábbi kötetek-

ből). A Vándorparadicsom Lábass Andre városkatalógusa, az ezernyi apró részlet, az omladozó vakolatok, a saját flórával rendelkező, asztalmasan lélegző pincék, a hiány mementóiként megjelenő grundok, a kupolák, penészes kapualjak, furcsa cégérek, furcsa emberek, különc figurák, a tengernyi, egymásba szövődő történet soha teljessé nem tehető katalógusa. Egy mánia, egy rögeszme terméke, melynek célja, hogy a várost dinamikus és statikus mivoltában megragadva, részleteiben és egészében, élön és élettelenül dolgozza fel, szűrje át magán, adja tovább az elbeszélő. A közös, mindannyiunk által tapasztalt és a csupán a gátlástalanul kíváncsi elbeszélő számára feltáruló, mégis valahol mindannyiunk közös város-tapasztalatára alapozó mozzanatok, négyzetcentiméternyi vagy teleknyi területek, anyagok, színek, hangulatok lelkiismeretes, kielégíthetetlen kutatásainak eredményei. Kevesen mondhatják el magukról, hogy jobban ismerik Lábassnál ezt a várost, Budapestet, amely persze nem feltétlenül ugyanaz a Budapest, amelynek nap mint nap koptatjuk az utcakövét, hanem éppoly absztrakt, mint egy fénykép, vagy – mint ez esetben – fényképek tízezrei, valójában egy Budapest-idea. A szerzőről tudni lehet, hogy kórkörös vagy szerte-szaladó utakon csavarogta végig élete nagy részét Budapesten, olyan városmitosz-képző alapanyagra téve szert ezáltal, amely, ha mindenáron hasonlítanunk kell valakihez, egyedül talán Krúdy sajátja volt.¹

Lehet egy városnak lelke? És ha igen, valóban csak Lábass érti meg azt? „*Meglehetősen utálok a patetikus kifejezéseket, de azt hiszem, hogy Lábass Andre az életét tette fel erre a városra, Budapestre. Belebújt, mint egy hatalmas, mélytorkú zsebbe, ahonnan még mindig újabb és újabb kincseket lehet előbányászni*” – idézi a Szárnyasajtók fülszövege Mándy Ivánt, és noha nem tartom elegánsnak a fülszövegek idézgetését a jelen szöveghez hasonló keretek között, Mándy szavainak telitalálat-értéke felülírja aggályomat. A város romlik, rohad, pusztul, és az írások ennek a pusztulásnak a dokumentumai. A város lakói is pusztulnak: kihalnak életképtelen, különc figurái, a szerző azonban akaratlanul is megmenti őket az emlékezetnek azáltal, hogy helyet szorít számukra papíron és fényképen egyaránt. „*Lábass művészete olyan élőhely, ami eleve ellenáll bármely formalizáló megszólalásnak és formális megszólításnak; noha önmagát semmitől el nem határolja, irányítúje leginkább a peremvidékek felé tájolja; süllyedő szigetvilágok irányába navigál. Az eltűnés poétája és a tűnődés*

lovagja egyszerre. Tűnik és tűnődik.” (Jánossy Lajos: Sötétkamra, Litera, 2008. január 12.) Nincs e szövegekben nosztalgia, nincs kesergés, sajnálkozás, csak fényképszerű objektívítás. E könyvek szövegei mégis otthonossá teszik számunkra a gyakran élehetetlennek tűnő várost (Lábass sorai között hátradőlhetünk és kifújhatjuk magunkat), ugyanakkor – és ebben áll az írások nagyszerűsége – egyszersmind egzotikussá is varázsolja számunkra ezt a helyet, amely tulajdonképpen nem is hely, hanem képzet: izgalmas, nyugtalanító, barátságos, különleges, szomorú, szép és derűs képzet. Lábass Andre felnyitja a szemünket ennek a Budapestnek a látására, és ezért hálásnak kell lennünk, mert megtanít jól látni, jól érzékelni, jól élni ebben a városban. „*A fényképeket nézve évek óta azt gondoltam, készíteni kellene melléjük egy végtelen, minden apró részletre kiterjedő magyarázatot. Karcsú zsebkönyvet írni, ami jól elfér a tenyerben és a morzsás zsebekben – beleférne mellé egy kifli vagy egy dobozos sör –, hisz már rengeteg vázlatot írtam cetlikre ehhez a könyvhöz*” – írja a Felnőttláncfüben. És valóban: Az ünnep megjelenése óta (amelyben a fényképek és a szövegek azonos rangon álltak), a Szárnyasajtók néhol cetli-terjedelmű, néhol mégylebb írásai után, vagy A Táj fényképein és a hozzájuk kapcsolódó, gondolatnyi szövegfoszlányokban megtestesülő (végül a Vándorparadicsomban és részben a Felnőttláncfüben tetőző) munka voltaképpen ennyiből áll: fényképre rögzíteni, kommentálni, gyűjteni, halmozni, szétszedni és összerakni a Várost.

Mint korábban már említést tettünk róla, A Tolvajnok Piac, a Kínai Nyár és a Felnőttláncfü némiépp eltér a fentebb tárgyalt művektől, utaltunk arra is, hogy ennek legfőbb oka az a felismerés, hogy Lábass azokban a kötetekben tulajdonképpen ugyanazt az egy könyvet írja (és írja újra) rendíthetetlen elszántsággal, míg a most említésre kerülő darabokban eltávolodik a várostól (fizikailag és valamelyest tematikai szempontból is). „*Lábass a helyben maradás szedentáris és a vándorlás nomád ösztöneivel egyaránt rendelkezik*” (Ferdinandy). A Tolvajnok Piacában és a Felnőttláncfüben pedig ez a vándorló nomád kerül előtérbe. Az elbeszélő ezúttal nem magukba vissza-visszatérő köreit rója Budapest utcáin, hanem távolságot keres, távlatot gondolatainak, távlatot valaminek, amit közelről nem látni jól. A Tolvajnok Piacának elbeszélője Lisszabonig utazik, hogy ezt a távlatot megtalálja, utazása azonban minduntalan önszűrésbe, sodródásba torkollik, s végül

kudarccal végződik. A lisszaboni helyszín egyébiránt új fűszerekkel gazdagítja Lábass nyelvét, egzotikussá, már-már „mágikussá” sűríti az atmoszférát. A Felnőttláncfü is egy távoli, tengerparti utazás beszámolója, itt azonban érezzük az utazás komoly tétjét, a vállalkozás eltökéltségét. Az utazó, aki bőrröndnyi fényképnegatívba rejtve hozza magával a hátrahagyott várost, olyan helyet keres magának, ahol nem folyik, nem zajlik az idő. Semleges terepet keres, hiszen éppen ez vizsgálódásának tárgya: az idő („– Na, itt aztán nem nagyon rohan az idő, ellehetünk nélküle – állapítottam meg.”) Gyakorlatilag az egész vállalkozás – a város képekbe merevített idejének, ezeknek az időfolyammá összeálló pillanatfelvételeknek újra összeillesztgetése a pillanatok (fotók) előhívása és katalogizálása révén – arra szolgál, hogy az idő természetét kijátssza elbeszélőnk, különösen az a tulajdonságát, hogy tudniillik: múlik. Lábass nem árul el semmit a helyről és az időről, ahol éppen tartózkodunk, teljesen elbizonytalanít, illetve nem ad támpontot, így aztán a homályosan megfestett kontúrok mögül egy időtlen, végtelen, szelíd hely körvonalazódik. (Az eleve álomszerű, időntéren-társadalmon kívüli létezés során tovább távolodik az időtől a több helyütt előforduló álomjelenetekben, mint az időből kiszakadás végtelenen egyértelmű eseteiben. Eközben nem feleli küldetését (A Tolvajnok Piacának elbeszélőjével ellentétben), megpróbálja az előhívott mozaikdarabokból újra felépíteni a várost és annak jelen-múlt idejét. E sorok írója a Vándorparadicsommal kapcsolatban már körüljárta a város-jelenidejűség kérdését. (Falvai Mátyás: A kövek élete, Új Forrás 2006/7.) A Vándorparadicsom előszava kétséget kizáróan útbá igazít ez ügyben: „*Valaki azt írta egy fantasztikus regényben, hogy a kövek élnek. Élnek, mint az ember és a növények, csak számunkra lehetetlen észrevenni a kövek életét, olyan más ütemben él a szikla. Mintha zenét kellene hallgatnunk egy lemezről, amely ezerévenként fordul egyet. De a kövek sem tudnak mirőlünk, számukra csupán felvillanás az életünk. Tetszett gyerekkoromban ez a gondolat. Aztán láttam, hogy idővel a lassú filmek is láthatóvá válnak, egész életemben nézhettem, miként pereg körülöttünk a házak filmje. Az utcák lényegében változatlanok, ugyanabba a jövőbeli irányba haladnak az útvonalak, csak cserélődnek két oldalukon a házak.*” Ez az átfogó, évszázadokra-évezredekre kitértített felvágás az, amely igazán jól szemlélteti Lábass időszemléletét. Egyfelől markánsan jelen van nála az elbeszélés jelen idejűsége, amely a

¹ Nehezen hihető, de e sorok írása közben, mikor is egy nemrégiben eredeti állapotába visszaállított, legendás budapesti presszóban ülök (a Ferenciek tere környékén) egy sötét sarokban, a billentyűzet fölél hajolva, megjelenik az ajtóban egy lezserül öltözött, derűs alak, válláról szjion lóg fényképezőgépe, zsebre dugott kézzel, mosolyogva nézelődik, forgatja fejét, elégedetten nyugtázza, hogy a hely új életre kelt, majd néhány perc múlva újabb kedves biccentéssel távozik. Fényképekről, borítófotókról ismerem föl: Lábass Andre az, éppen aktuális portyáján jár, anyagra vadászva.

hétköznapi apróságok, bagatell mozzanatok révén mutatkozik meg, és amely kiindulási pont műveiben. Másfelől képviselteti magát a közelmúlt, néhány évtized múltta vált jelene. Harmadszor témává teszi a fénykép jelen idejűségét, amely egy absztrakt jelen idejűség, valójában a jelen egy rég volt, szinte nem is érzékelhető szelektéje, amely ugyanakkor megnyitja a befogadó számára egy akár emberöltőnyi időt. Végül pedig ott van a városok létevel mérhető idő, a kövek ideje, amely a korábbi jelen időket / múlt időket egyetlen, évszázadokká tágult pillanattá egyesíti, megteremti a folyamatos jelen időt, a különböző időpontok közötti kényelmes átjárás kontextusát. Láboss prózájának talán legérdekesebb vonatkozása az idővel, az idő megértésével, megállítással, megfoghatóvá tételével, ezzel a szélmalomharccal való intuitív, ugyanakkor rögeszmés foglalatossággal. Szinte szomorúan, mégis bele nyugvó szomorúsággal kell nyugtáznunk, hogy végül ő maga is e küszködés kilátástalanságát fogalmazza meg: „Egy nap jön, aztán éjszaka, a nappal zavaros vágyakkal, az éjszaka befejezhetetlen álmokkal tele, életed egyik felének sem tudsz rendesen a végére járni, hát akkor legalább törődj bele, izgatottan várd a nappalok zavaros vágyait, és szeresd meg a befejezhetlen álmokat.” (Felnőttláncfű.)

Falvai Mátvás

A tranzitút vándora

(Kelemen Lajos: Olvasó)

Miközben a recenzió eltűnik a vizsgálódó kötet címadásán, nyugtázza az alkalmazott kulcsszó közvetlen egyszerűségét (vajon a szakmai érdeklődőkön kívül lesz-e olvasó, akinek e címen megakad a szeme), összeveti annak jelentését a Babitsról írott, kötetbeli kisesszé és a bemutatott kritikakötetek méltatásakor használt fogalmak szerzői értelmezésével, sőt eszébe jut a vándor-idegenvezető többször megvallott hitessége kapcsán (meg a kötet középső fejezeteiben sűrűn összefűzőtt, gyors egymásutánban elmorzsolts, kisebb értekezések kapcsán) a rózsafüzéres gyöngypergetés metaforikája, rájön, hogy – kettősponttal, vesszővel vagy ezek nélkül leírva is – a borítón tulajdonképpen egy értelmező jelzős szerkezetet talált, mely hivatásjelölő minősítést mellékel (sőt: hangsúlyoz!) a szerző megnevezése után.

Úgy van: Kelemen Lajos három évtizede professzionális olvasó, hiszen két folyóiratnál (Somogy, Új Balaton) kapott szerkesztői megbízást, illetve egyéb egyenrangú munkái

mellett (négy verseskötet, pedagógiai szakértekezések) számtalan alkotás interpretátora, elhivatott szakirodalmi és szépirodalmi figyelő. Érdekes, hogy bár kritikus-esszéírói munkássága pályakezdésétől fogva aktív (már 1979-ben közreadott egy komolyabb tanulmányt az akkor ötvenéves Fodor András költészetéről), annak áttekintésére csak most nyílt lehetőség, s hogy csupán az utóbbi szűk évtized terméséből válogatva. Az *Olvasó* majd félszáz teteles kínálata ennek az időszaknak mintegy hatvan kötetnyi reprezentációját tekintti át, melyből kétharmadnyi rész – nyilván nem véletlenül – az aktuális líratermést szemléli, az írások további egyegyede viszont kritika- és esszékötetekre terjeszti ki a vizsgálódást.

Mivel a válogatás a szemlézett könyvek közelmúltbeli megjelenéséhez kötődik, elsősorban a kortárs aktualitással bíró irodalom közvetítőjeként azonosíthatjuk a szerzőt. Kelemen Lajos azonban alapvetően nem (nem csak) az ad hoc eligazítás szándékával szemlélteti az egyedi, kötet-specifikus jellegzetességeket: írásaiban rendszeresen fellelhetőek pályaképi kitekintések és összevetések, az említett alkotások életmű-kontextusba helyezése, néhol fejlődéstörténeti kiegészítések. A pillanatnyiság kötöttségeiből segít kilépnie egy-egy olyan választás is, melynek során nagyobb időintervallumot átfogó kiadványok bemutatásához rendelhet irodalomtörténeti, filológiai, eszméletörténeti észrevételeket; ekképpen vizsgálja Csorba Győző és Fodor András fél évszázadnyit kitevő levelváltásait, Fodor András posztumusz kötetét, a „legszebb ezer vers” nyolc évszázadnyi magyar szemelvénygyűjteményét, az inkeri finn líraantológiát, Székely Magda és Csokits János válogatáskötetét, Alexa Károly kultúrtörténeti áttekintéseit. A tágterűbb szemlélés jegyében végzi el néhány szerző több kötetének párhuzamosan egymás mellé rendelt vizsgálatát (vö. a hátsó borító Heaney-idézeteinek részletével: „Messzebbre ellátni, mint hitted volna / S mögötte a mező egyre különösebbnek / Tűnik”) – Kalász Mártontól és Villányi Lászlótól három-három, Nagy Gáspártól és Szauer Ágostontól, illetve Mohai V. Lajostól két-két könyvük tárgyalását. A többelemű mozaikkészítésnek ugyanakkor azzal a lehetőséggel is él, hogy némely alkotótól más-más műnemű-műfajú szerzemények bemutatását is megvalósítja (Nagy Gáspártól – versek és esszék, Prágai Tamástól – kritika, vers, kísérő, Bertók Lászlótól – vers és esszé). Hivatkozásai szintén azt szemléltetik, hogy viszonyítási pontjai térben és időben is messze túlmutatnak a jelenhez rendeltől – Horatiustól Seamus Heaney-ig, Montaigne-től Sartre-ig, Zilahy Károlytól Tüskés Tiborig és Csokonaitól Pilinszkyig mintegy hetven tudós és szépíró

nézeteire vonatkoztatva jelöli ki tájékozódása érvényes koordináta-rendszerét. Mindezeknél azonban fontosabb talán, hogy a konkrét művekről szóló tárgyalás apropóján rendszeresen keres és talál alkalmat saját bölcséleti és ars poetica nézeteinek megszólaltatására is.

Kritika- és esszékötetek recenzióként Kelemen gyakran ad általános érvényű meghatározásokat a kritika-írás, a kritikus szerep lényegének megragadására. „Az író és az olvasó közti tranzitút örök vándora” (206.) „minden helyzetben szakemberebb, semhogy bármi tündérkedés meggyarolósíthatná” (36.) – vallja, ugyanakkor „a közönség, az alkotó és saját tudománya felé egyaránt elkötelezett „író foglalkozású alkotó” – mint amilyen ő maga is – nem penzumos készlettel, sőt szakbarbár, az írás önála „inkább szíves hajlam” (98.), habár „nem tulajdon személyiségének, hanem az elébe került műnek igyekszik közvetítője lenni” (206.), azaz ő „az olvasó író és az író olvasó eszményi” egyezségének köszönhetően képes „szabad és víg ember módjára, vagyis alkotóan élni mások művében” (220.). A közvetítő-alkotó szerep szinonimái között találjuk még az átélő-beleélő, titokfejtő attitűd említését, de a kritikus az értékek, titkok felkutatója-észrevéveje is, s a titokfejtés, a ráadásvarázs letéteményeseként, vívódásainak feltárójaként a fényeken túli fény megtalálója, aki magával ragad(hat) az elgondolkodásban, „jóértelemű ismeretterjesztéssel” hozzáolvasásra, értékrend-átgondolásra ösztönözheti a nem hivatásos – vagy a többi hivatásos – olvasót. Az író olvasóban – mint azt a legtöbbször hivatkozott Babits példáján szemlélteti – értekezési megalkotásakor egyensúlyban kell lennie a művésznak és a kritikusnak, távol tartandó önmagát a kordivatoktól. Ez utóbbi kapcsán a Bokányi-, Szepesi- és Monostori-kritikák jó példáinak méltatójaként szerzőnk külön is hangoztatja a fanyalgó modernkedés, a fogalmak büvkörében élő posztmodern kritika iránti ellenérzéseit, s míg Mohai-recenziójában nevesített kiemeléssel adja meg külön is a *respektust* a Szerb Antal-féle iskolának és erényeinek, addig a kortárs kritikusok kötetének tárgyalását sajátos csattanóval végszavazva ekképpen hozza nyugvóponttra – programadó cselekvésirányt is jelezve – a rimbaud-i-gyurácsi dilemmát: „A könyv utószavát jegyző (...) Pete György (...) egy helyütt így fogalmaz: *nemhogy mindenestül, de sehogyan sem kell modernnek lenni*. Ki tudja? (...) Talán a jelzömentes megoldás az igazi; mi más tárhatná tágasra a szűk időt, mint erő és gyengédség: csak lenni kell, és írni.”

Sokáig tartana, ha a pályatársakról írottak kapcsán teljes listát állítanánk össze arról, hogy Kelemen Lajos mennyi értékfogalom felhasználásával körvonalazza közvetve vagy

közvetlenül a saját ítésvallását. Ha egymás után olvassuk a kritikusokról-esszéistákról írott vélekedéseit, rendszeresen látjuk felbukkanni ars poeticájának fogalmait, azok rokon értelmű kifejezéseinek gazdag készletét. A lényeg azonban rögtön kimondatik a babitsi inspiráltságú kötetnyitó kisesszéiből: az irodalmár kritikus felelőssége az irodalmi igényű nyelvhasználat, az alkati fogékonyságra alapozott átélő közvetítés, a száraz fogalmiságtól, okoskodástól való tartózkodás, a szellem erejével teljesedett egyszerűség, amely „bármit ki tud fejezni anélkül, hogy nyelvvezetét kiforgatná tömörségéből”, s ehhez járul még az az alapvetés, amelyet a Gyurác-kötet méltatásakor a „mesterség egyszerűségéért” említ (tisztesség, odafigyelés, gondosság, beható tárgyismeret).

A vizsgáltalkotások értékeinek feltárása iránt elkötelezett szerző biztonság-gal tájékozik egy-egy konkrét mű vagy éppen kötetnyi makrostruktúrák látóterbe állításakor egyaránt, habár idézetes kiemelései nem mindig tesznek eleget maradéktalanul demonstratív funkciójuknak. Hitele van azonban minden értékelő észrevételnek, amely felkészültségének, rugalmasságának, a sokszoros tükörben való árnyalt szemlélés igényének köszönhetően komoly szakmaiságról és értő emberségről tanúskodik.

A babitsi irodalmár-olvasói példa párhuzamából persze az is következik szerzőnkre nézve, hogy több (ön)elváras nemcsak az ítésvi, hanem a lírikusi alkotómunka vezérelveit is egyszerre meghatározza, így nem véletlen, hogy a kritikakötetek és a verseskönyvek vizsgálata során gyakoriak a közös nevezőjű viszonyítások-viszonyulások. Kelemen minden alkotótól joggal várja el a presztízs és a pozíció kerületét, az intenció eleven személyességét, ihlet és módszer harmóniáját, az „aktualitás határán túllévő gondolatot”, az alkotómunka iránti tisztelet-alázat, illetve annak bátor hitét, „hogy semmi sem kimondhatatlan. De (...) nem a végleges, az egyetlen szót (ugyan hol is volna megtalálható az?), hanem az egyetlen szóért folytatott kaland igényét és tisztességét” (40.). Kellő nyitottságáról, fejlődésigényéről pedig azáltal tesz tanúbizonyságot, hogy Monostori Imrének a mestereitől kapott örökségét tanulmányozva-értelmezve – szinte már kötetzáró summázatként – megállapítja: „A legfontosabb, amit a mesterektől elsajátíthatott, a belső függetlenségre való törekvés; annak igénye, hogy szabadon válogathasson az értékek közt. A modernség és régi-ség bensőséges vállalásából viszont legalább két dolog következik; hogy a kritikus nem tekinthet el bizonyos szabályoktól (ha úgy tetszik, mércéktől); és nem tekinthet el ugyane szabályok folytonos helyesbítésétől sem”.

Az *Olvasóba* felvett kritikák nagy többsége a kortárs líratermést szem-

lézi: a tételek négyötöde választja egészében vagy részleteiben ezt az irányvonalat. A költői mezőny válogatása jól dokumentálja Kelemen divatellenességét: ha szerepelnek is „nagy nevek”, egyikük sem a posztmodern kanonizálás élharcosa vagy kiemeltje. A „húzónevek” korfüggetlen nagyságot képviselnek (Fodor András, Kányádi Sándor, Nagy Gáspár, Bertók László, Dobai Péter), egyedi karakterük ellenére sem mitizált, hanem emberközbe, olvasóközbe hozott alkotók (Vasadi Péter, Székely Magda, Villányi László, Csokits János, Kondor Béla, Géczy János, Kiss Anna). A kritikusnak az a feladata, hogy „az értékes és az értéktelen megérzésével és szétválasztásával” minősítsen, részben már abban is megmutatkozik, hogy kiről nem beszél a szerző, ugyanis a beválogatottak műveit szinte kivétel nélkül elismeréssel interpretálja, illetve a megbírált keveseknél gondja van rá, hogy hiányérzetei, kifogásai mellett kellő hangsúlyt kaphassanak a fellelhető pozitívumok is. Ezek mellett szinte furcsa is (ámbr indokolt), hogy Böszörményi Zoltán és László Zsolt kötetéről alapvetően elmarasztaló jelleggel beszél. Legfőbb ellenvetései általában véve is a motívatlan egyformaság észretelezéséből adódnak. Miközben például jó érzéssel felfejti a Bertók-háromkák sokarcúságát, bizonyítja a statikus forma mögöttes áramlásdinamikáját, Serfőző Simon formai puritanizmusának erejét, Villányi László kötetkonzekvens technika-választásának változatlan nivón való működésképességét, elmarasztalja a Székely Magda-versek hajlékonyságot nélkülöző tömörségét, a Böszörményi-szonettek műfajerőltetett szépelgését, pátoszát és képi-technikai díszelgését; míg kimutatja Csokits János lírájában a létszomorúság maszszív erejét, hiányolja belőle az életközélséget; míg vállalhatónak tartja Szakács Eszter lírányelvének konstans érdekességét-karcsóságát, nehezményezi Sütő Csaba András laboratóriumi automatizmussá váló nyelvtördelési kísérleteit; míg általános hitelt ad az Oravecz Imre-szövegek epikusságának, észreveszi benne az alkalomszerűen túlvitt delirizálást; míg élteti Nagy Gáspár rendületlen hűség-élvét, addig rámutat a Filip Tamás-féle kontrasztív verszárlatok gépiessé válására; s míg dicséri Prágai Tamás mesterhűmestermeghaladó novellista koncepcióját, rosszallja, hogy Szakács Eszter verseit hosszasan „leáryékolja” a Heaney-hatás. Van, ahol kérdés formájában sejteti-sugallja elmarasztaló véleményét: „a vak menetelésből telik-e olyan költészetre, amelyet a teher fölfel visz, a súly repít és nem leház” (96.), „nagy kérdés, hogy a költés csődjét menti-e vagy még inkább még inkább mélyíti a csőd – ki tudja, hányadszori – végigjártása”.

A kérdező formájú állítások,

észrevételek amúgy más összefüggésekben is szerzőnk kedvenc nyelvi formulái, de tagadó-kizáró nyomatékkal is szívesen ad tartalmi hangsúlyt mondandójának, sőt, az említett módszerek kombinált változatait is feltűnő gyakorisággal alkalmazza. A hatásos retorizált megoldások és jól sikerült nyelvi ötletek („*rezdülésnyiek ezek a kedélymozzanatok, és mégis megrázzák belső lényünket*”, „*folytatni – nem a végtelenségig; a végtelenért*”, „*Lám, a végtelent sugalló költészetben találkozunk a párhuzamosok*”, „*az őstündértanból tudható, hogy amint a nőnek fatája, minden férfinak is megvan a maga sorsintéző fatusa*”) mellett időnként szembe-tűnik az értekező modorossága is, mely az egyébként plasztikus, életteli nyelvhasználatot archaizáló formák vagy épp nyelvi neologizmusok zavaró furcsaságával döccenti meg („*rokonszven meg éppen semmi, csak emely*”, „*tovaregő és mindig újraébredő érzés*”, „*politikum és esztétikum igenis egybedelejezhető*”, „*semhogy bármi tündérkedés meggyarlósíthatná*”, „*erősen fohászokdják a szabadulást*”, „*sejtelmes tartományból kincsel*”, „*a hitéből kiárthatatlan*”, „*ambivalenciával elmél a histórián*”; „*óvakodik föllengeni a reális élet fölé*”, „*a betűk házagaiból kicsapó atmoszféra*”, „*a megégesedésre csekély kilátásunk maradt*”).

Amiként a lírikus Kelemen Lajosról egyik kritikus megállapítja, hogy mondattana sok közbevetéssel építkezik, úgy ez az értekező nyelvezetéről is elmondható, de az nem nehezíti túl a követhetőséget. Nagy erénye ugyanakkor a képgazdag, érzéletes kifejezőmód, amely a versszövegeiben viszont egyre inkább a háttérbe szorul.

Szerzőnk nemcsak vizsgálja és elvárja a szerkesztésbeli tudatosságot, hanem maga is meggyőzően gyakorolja. Műfaji és terjedelmi szempontok szerint csoportosítja fejezetekbe a könyvben található írásokat. Legkiterjedtebb figyelme a kritikustársak műveire irányul, a költőktől szemlézett alkotások közül pedig – a saját második versszövegének fülszövegében választott mesterének titulált – Kalász Márton lírája kerül kiemelt pozícióba. A második ciklus rövidebb könyvajánló a Szépirodalmi Figyelő apróműfaji lehetőségeihez-kötöttségeihez alkalmazkodtak, de árnyaltságukat és tartalmasságukat bizonyítja, hogy velük a folyóirat hivatalos elismerését is kiérdemelte.

Az egyes kritikák felépítettsége szintén azt tanúsítja, hogy Kelemen ügyesen választja meg a mondandó részarányait. Felvezetések, kitekintések, karakterösszegzések, kiemelések, ellenpontozások, szentenciák jó helyen, jó hangsúllyal szemléltetik a struktúra átgondoltságát. Az ajánlók jó részénél valóban olvasásra biztató zárlatot találunk, ahol pedig bele-

fér, szerzőnk egy kis anekdotázástól sem riad vissza.

Hogy a kötetzáró értekezés az újrakezdés motívumához köti mondanóját, szintén tudatos szerkesztői gesztusnak tűnik. Szerzőnk korábban már több írás végén helyezte el olyasféle, továbbgondolásra inspiráló, nyitott kérdéseket (lásd pl. a Kányádi-, Géczy-, Kiss Anna-, Szakács Eszterkritikáknál), amelyek azt mutatják, hogy Kelemen Lajos kritikus-gondolkodói célképzeteihez szervesen hozzátartozik az értekező bölcselés további szándéka és igénye. Az utolsó kisesszé robinsoni példájához kapcsolódva joggal feltételezhetjük, hogy a hivatásos író-olvasói pályán „bátor és nagyszabású kísérletek” avatott szakembereként még jó pár „égető talány megválaszolása” vár rá, s fogja inspirálni, folytonos és „igazi újrakezdésekre” ösztönözni.

(Napkút Kiadó, 2008)
Juhász Attila

Egymásra nyitott rítusok

(Varga Mátyás: Nyitott rítusok.
Kortársunk-e a művészet?)

Theodor W. Adorno az esszéről írott nevezetes tanulmányában, *Az esszé mint forma* című írásában a fiatal Lukácsot, a műfaj első érdemi teoretikusát idézi: „*A kritika* (itt az esszé szinonimája) *a már megformáltról vagy legalábbis a már egyszer valahol létezetről beszél, és lényegéhez tartozik, hogy nem új dolgokat teremt az üres semmiből, hanem csak újra elrendez egy már egyszer valahol elevenet.*” (Lukács György: *Levél a kísérletről*) Könyvtárnyi szakirodalom foglalkozik a műfaj esztétikájával, poétikájával, beszédmódjának sajátosságaival. A műfaj mégis kivonja magát a rá irányuló definícióáradatból, hiszen „családiassága” révén nagyon erősen kötődik a szerzői szubjektumhoz. Némi túlzással azt is mondhatnánk: ahány szerző, annyi esszéforma létezik.

Az esszé karakterében tehát soha nem hagyható figyelmen kívül a szerzői *beállítódás* meghatározó szerepe, hiszen az jelöli ki a szellemi mozgások érdekeltségi körét, a reflexió irányait és tájékozódási pontjait. A beállítódás valójában annak a pozíciónak a rögzítése, amely az önkijelölés révén szegmentálja a beszéd tárgyaként értett valóságot. Ez a szegmentálás azonban elsősorban nem az általa artikulált törésvonalak láthatatlan mélységeit tárja fel, sokkal inkább a beállítódás egyre finomabb és egyre érzékenyebb formáit próbálja kialakítani az egyes tárgyakon. Mondhatnánk azt is, hogy az esszé a szerző és a tárgy olyan közös alakulástörténete, melynek során egyre árnyaltabb *hangoltságban*

kapja vissza önmagát a másik. Ami itt egy vállalkhatatlan szubjektívizmustól megóv, az, hogy a szegmentált valóság olyan objektivációk formájában áll elő, melyek képesek „maguk alá hajlítani” a belőlük sarjadt beszédet. Az esszészíró pozíciófoglalása látzólag néma vallomás, mert rögtön átadja helyét tárgyának, valójában azonban – mint a palimpszeszt – a láthatóvá tett írással egy láthatatlan szöveget takar el. A felülírt szöveg a gesztusok és affekciók rendjeként szerveződik, és részben „szembemegy” az olvasható írással. Theodor W. Adorno ezt a látens, felforgató aspektust látja az esszé sajátlagos lényegének: „*Az esszé nem tűri, hogy feladatát előírják. Ahelyett, hogy tudományos eredményt produkálna, vagy művészi alkotást hozna létre, törekvései azt a gyermeki kedélyt tükrözik, mely habozás nélkül tűzbe tud jönni olyan dolgoktól, amelyeket mások megalloktak. Arra reflektál, amit szeret és gyűlöl, ahelyett, hogy a szellemet a határtalan munkamorál modelljének megfelelően a semmiből való teremtésként képzelné el. Az öröm és a játék a lényeges számára.*” Hangsúlyoznunk kell azonban azt, hogy minden játék a teljes odaforulásban, a tiszta beállítódásban születő töprengés, szabályok képezte feltételrendszerben születő szellemi intenzitás.

Nem véletlen, hogy Varga Mátyás *Nyitott rítusok* című könyvéről gondolkodva az esszé természetrajzával kezdtünk foglalkozni, hiszen a szerző könyve bevezetőjének már az elején fontosnak tartja megjegyezni, hogy „*az itt közreadott írások többsége nem tanulmány és nem tudományos igénnyel megírt dolgozat, hanem sokkal inkább egy régóta tartó belső töprengés dokumentuma. A szó eredeti – montaigne-i – értelmében vett 'esszé', vagyis 'próbálkozás'.*” (5. o.) Ha az esszé valóban nem tűri meg, hogy feladatát előírják, az abból a sajátos organizáltságból fakad, amit a *'belső töprengés'* autonóm szellemi mozgásformája irányít. A töprengés ugyanis a nem-céltételező gondolkodás formája, a szellem olyan mozgása, mely során – heideggeri kifejezésekkel – a gondolkodás folyamatosan visszatér a *meggondolandóhoz*, tehát nem kimeríti tárgyát egy applikációban, hanem mintegy letelepedik és elidőzik benne. Ebben az értelemben beszélhetünk egy egyre finomabb beállítódás révén történő szegmentálásról, ami végül is nem más, mint a gondolkodás alakulástörténete, melynek során az ember *hajlamossá* válik arra, ami kezdettől fogva, a lényegét illetően maga felé hajlítja. E tekintetben az esszé mindig egy kérdés megőrzése és fenntartása.

A jelen kötet kérdező szerzője, Varga Mátyás annyiban mindenképpen az esszé ideális alanya, hogy egymást keresztező kérdések erőterében él és áll, egy olyan határponton, amelyet, ha szabad így fogalmazni, találkozá-

sok törésvonalai rajzolnak ki. Varga Mátyás bencés szerzetes, művészeti fesztiválok, kiállítások szervezője, kiadóvezető, a Pannonhalmi Szemle szerkesztője, több kötetes költő, azaz esetében meglehetősen heterogén valóságtapasztalatok mentén fogalmazódhatnak meg a személyiséget érintő kérdések. Az érdekeltségek heterogenitása mögött, vagy ezek kereszteződésében azonban egyértelműen fixálódik az a hajlandóság, amely a gondolkodás koherenciáját jelenti. Talán a többszörös határhelyzetben teremtődő törés- és találkozásvonalak tapasztalata is teszi, hogy a szerző önmagát *laikus*ként pozicionálja, hiszen gondolkodásmódjában mindig együttlátások, együtt-érzések (synesthesia) nyerne közös képviselést. A határterület/határhelyzet fogalma maga is több szinten értelmezhető, és mindenképpen jelen van benne az a belátás, amit a szerző többször is hangsúlyoz: a harmadik évezredre mind a keresztény egyház és szellemiség, mind a művészet elvesztette korábbi domináns szerepét, és határhelyzetbe kényszerült. Varga Mátyás esszéi ebben az értelemben is határtapasztalatok megfogalmazásainak tekinthetők.

A fentebb felsorolt, egymást erősítő elkötelezettségek két meghatározó (egymásból is táplálkozó) nagy szegmense a gondolkodást meghatározó vallási-teológiai inspiráció és a kortárs művészeti valóság alakító szereplőjeként szerzett tapasztalategyüttes. Ily módon Varga Mátyás esszéi az állandóan mozgásban levő szellem és lélek sajátos térképét rajzolják meg.

Ha az esszét a kérdezés, a kíváncsiság attitűdjei teremtik és formálják, akkor nem véletlen, hogy a *Nyitott rítusok* sokirányú kérdésrendszerének fókusza, megőrzendő és konokul fenntartott kérdése egyben a könyv alcíme: *Kortársunk-e a művészet?* Varga Mátyás kiinduló kérdése szinkron és diakron metszetben is kérdések sorát hozza mozgásba. A kérdés genézise a klasszikus német filozófiához (és esztétikához) kapcsolódik. Azonban már a kezdetkor érzékelhető a kérdések drámai torlódása. Nem sokkal később, hogy a művészet klasszikus korában Kant megfogalmazza a mindenféle esztétikai reflexió „illegitim előfeltevéseit” megelőző kérdését – *Műalkotások léteznek, hogyan lehetségesek?* –, Hegel már bejelenti a művészet klasszikus létmódjának érvénytelenségét. „*Bárhogyan is álljon azonban ez a kérdés, arról van itt szó, hogy a művészet már nem adja meg a szellemi szükségleteknek azt a kielégülést, amelyet régebbi korok és népek benne kerestek, azt a kielégülést, amely – legalábbis a vallás oldaláról – a legbensőségesebben a művészethez kapcsolódott. Mindezen vonatkozásokban a művészet számunkra már a múlté, és az is marad.*” Hegel elhíresült gondolata több szinten is meghatározó implikációja

Varga Máttyás könyvének. Egyszerre olvasható a hegeli belátások egyfajta cáfolataként, valamint ezen belátások továbbgondolásaként és következményeinek analíziseként is. Míg Hegel a művészet idővel szembeni érvénytelenségét (anakronizmusát) jelenti be, addig Varga Máttyás könyvében – mintegy megfordítva ezt a tételt – a vallási-teológiai reflexió idővesztését (anakronizmusát) úgy látja leküzdhetőnek, hogy a kultusz mintegy felzárkózik a kultúra/művészet jelen idejéhez. *A Kortársunk-e a művészet?* kérdésében tehát a művészet egyfajta időbeli előny birtokosaként jelenik meg, mint a szellem számára irányadó tájékozódási pont. A kötet szinte minden esszéje hangsúlyozza a művészet hagyományos, inspiratív-performatív ereje révén megteremtődő és működő emelkedettségét. *A Kinek a teste?* című esszé például ebben az összefüggésben idézi Gilles Deleuze-t: „*Talán épp ez a művészet sajátja: átkelni a végesen, hogy megtalálja és visszaadja a végtelent.*” (74. o.), másutt Varga Máttyás maga hangsúlyozza, hogy „*a művészetet – talán nem egészen alaptalanul – valamiképpen a szakralitás örökösének tekintjük.*” A művészet feltételrendszerének ilyen (és hasonló) megközelítése a legmagasabbrendű meghatározás értelmében biztosítja a műalkotás érvényességét. A szerző mindemellett evidenciaként kezeli a hegeli axiómát, mely szerint a műalkotás ma már csak a reflexió világán belül létező tény. Ez az egész kötetben végighúzódó, a műalkotás státusát érintő feszültség valójában Varga Máttyás töprengéseinek egyik generáló mozzanata. Ez azt jelenti, hogy a művészet csak nagyon komoly „megszorító” feltételek közt térhet vissza a vallásos gondolkodás horizontjába. „*Ahhoz, hogy manapság a művészet újra inspirációt jelenthessen a keresztény spiritualitás és teológiai reflexió számára, a hívő hozzáállásnak néhány dologra le kell mondania.*” (80. o.) Ugyanakkor a könyv megőrzi és fenntartja a kanti kérdés radikalizmusát, sőt mint ha töprengéseinek egyik centrumában éppen ez a kérdés állna: műalkotások (még mindig) léteznek, hogyan lehetségesek? Azonban az újonnan feltett kanti kérdés szemantikájában időközben felerősödtek a konnotatív jelentésképződések: egy műalkotásokat nem igazán igénylő korban hogyan lehetséges a műalkotás?

Varga Máttyás művészetéről való gondolkodásának háttérében mindig az a kérdés áll, hogy a hegemon helyzetét elvesztő keresztény egyház miféle teológiai reflexióra (önreflexióra) képes abban az alakuló új valóságban, melyben a kereszténység már nem evidencia. Alapvető meggyőződése a szerzőnek, hogy a megváltozott kontextus alapvetően új dialógushelyzetet teremtett, aminek következtében a hagyományos intézményi gondolkodással szemben új gondolkodási

és kommunikációs stratégiák válnak szükségessé a keresztény egyház számára. Ebben a vonatkozásban rendkívül tanulságos az, hogy a szerző a posztmodern állapotban formálódó egyház valóságba ágyazottságának analógiájaként a korai szerzetesség és a patrisztika korát jelöli meg, hiszen akkor is egy alapvetően nem-keresztény kulturális-szellemi környezetben kellett kidolgozni autentikus válaszokat. A mai egyház számára lehetséges válaszadói stratégiák abban a dilemmában kényszerülnek döntést hozni, hogy az ateizált társadalmi környezetből elfordulva és bezárkózva megpróbálják konzerválni a múltban működő stratégiákat, ezzel mintegy megőrizni az intézményrendszer dominanciáját, vagy a megújulásnak azt a bizonytalan, úttörő módját vállalják, melyben az idegenné lett társadalmi valóság, társadalmi gyakorlatok rendszere egy érdeklődő párbeszéd, a beszélgetés kíváncsiságának alanyaként teteleződik. Ebben az összefüggésben válik hangsúlyossá a temporalitás kérdése, amit már az alcím kérdése is kiemel. A jól kezelhető ismerős és mintegy örökségként kapott múltra irányuló nosztalgia Varga Máttyás szerint a sokszor provokatív és konfrontatív jelen kihívásai figyelmen kívül hagyásának veszélyével jár. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a keresztény egyház az európai kollektív emlékezet egyik legfontosabb hordozója és építője, ezzel együtt a keresztény művészet örökségének birtokosa is. A múlttal szembeni intenzív, élő viszony tehát természetszerű formája az egyház mindenkor tapasztalatrendszerének. Az a keresztény művészet, amely az európai kulturális örökség oly meghatározó része, sohasem pusztán muzeális értékként van jelen, hanem mint olyan inspiráló tér, terület, forma, amely a hittapasztalat inspiráló fedezete és demonstrációja is. Varga Máttyás azonban int a múlt önkényének veszélyétől, olyan abszolutizálásától, mely érzéketlenné teheti az egyház érzékelő rendszerét a szinkronitásban lehetséges párbeszédformák iránt. Az egyház számára az új, jelenkori szituáltságának felismerése és értelmezése valójában a jövőre vonatkozó kérdés, a jövő kihívásaira adható autentikus válasz feltétele is. Reinhart Koselleck hangsúlyozza, hogy amilyen mértékben az emberek a saját kort új kornak tapasztalták, oly mértékben növekedett a jövő kihívása, mert az az emberekre egyre rövidebb időket kényszerít az új tapasztalatok begyűjtésére, az egyre gyorsabb változásokhoz való alkalmazkodásra. Úgy tűnik, mintha Varga Máttyás számára is erőteljesebben lenne érzékelhető ez a jövő felől érkező kényszerítés, mint a múltban gyökerező, mindig kéznél levő meg-alapozáskényszer. „*Nem lenne szabad az egyháznak megfelekednie arról, hogy a hitről való beszéd (mind a tanúságtétel, mind pedig a teológia)*

a kultúra része, és mint ilyen erősen kultúrába ágyazott. Minden egyház és hívő megteheti persze, hogy a belső diskurzus szintjén nem vesz tudomást az őt körülvevő kulturális közegről, de ezzel önmagát és tagjait egyaránt kirekeszti abból a beszélgetésből, amely az élet minden más területét felöleli és magába foglalja.” (76. o.)

Az a párbeszédre kényszerítettség, amit Varga Máttyás felismer és kiaknázandónak tart, elsősorban a kortárs művészetekkel szembeni teológiai reflexiót állítja kérdések elé. Maga a párbeszédre kényszerítettség mint ha abból a „sorsközösségből” fakadna, ami a művészet és az egyház közt szövődött meg abból fakadóan, hogy mindkettő elvesztette korábbi beágyazottságát, és idegenné lett egy teljesen pluralizált és erősen individualizált feltételrendszerben, amelyben nincsenek normatív kényszerek, abszolút érvényességek. Az organikuság és a beágyazottság elvesztése Varga Máttyás szerint művészet és egyház egymásba ágyazottságának megszűnéséből következett. Több esszé hangsúlyozza, hogy a kultusz és a kultúra szétválása a szecesszió korában erősödött fel, és vált véglegessé. Ebből fakadóan a szerző feltételezi az ezt megelőző koroknak azt az organikuságát, melyben a kultusz és a kultúra ugyanazon érdeklődése és elkötelezettsége kölcsönös inspirációs (és legitimáló) forrás lehetett. A szecessziót követően szuverén váló művészet autonómitását többek között éppen a kultusszal szembeni oppozícióban látta demonstrálhatónak, s így valójában a szakralitás elsődleges reprezentációs közege tűnt el. A folyamatban Varga Máttyás elsősorban azt a problémát érzékeli, hogy míg a művészet a reprezentáció új formáinak, műfajainak és tartalmainak a radikális keresésébe kezdett, addig a kultusz oldaláról a változás tulajdonképpen reflektálatlan maradt, aminek révén az egyház látó- és hatóköre egy olyan hiányt vett fel magában, amely mind a mai napig kínos és kínzó közérzetet kell, hogy keltsen. Amikor Varga Máttyás azt kérdezi, kortársunk-e a művészet, azt is kérdezi, hogy kortárs-e az egyház, a teológiai gondolkodás a művészetnek. Van-e, s ha igen, akkor hogyan lehetséges ismét egyidejűség kultusz és kultúra közt, ha az egyidejűséget korábban természetszerűleg biztosító társadalmi-mentális konszenzus már régen nem biztosítható. Mindenesetre úgy tűnik, hogy a szerző elengedhetetlenül fontosnak látja az egymásra találást s azokat a szándékokat, amelyek ezt szem előtt tartják. „*E pillanatban egyre inkább az tűnik a túlélés szinte egyedüli (bár meglehetősen utópisztikus) útjának, ha a kultúra és a kultusz egymásra talál. Ennek nyilvánvaló alapfeltétele, hogy mindkét fél legalább azt felismerje: saját életbenmaradásához is szüksége van a másikkra.*” (36. o.)

A túlélés ezen utópisztikusnak titulált útját, az egyidejűtlenségek felszámolását a szerző csak úgy látja lehetségesnek, ha az egyház részéről valamiféle időbeli ugrás válik végrehajthatóvá, mert ezen radikális és feltétel nélküli gesztus hiányában a kultusz végképp leszakad arról a valóságról, amely a spirituális és misztikus érzékenység egyedüli forrása. „*Úgy tűnik, a kultusznak minden valóságosság szerrint ott kell utolérnie a kultúrát, ahol az éppen tart. Senki sem hiszti, hogy a jelen helyzetben bármiféle fölülnyeség vagy számonkérés megengedhető lenne.*” (37. o.)

Alapvető fontosságú tehát annak a kérdésnek a tisztázása, hogy mi az, amit az erősen szekularizált, gyakran hermetikusan kódokban megnyilatkozó kortárs művészet a teológiai reflexió és egyáltalán a hittapasztalat számára nyújthat? Mely pontokon lehetségesek lépések egy újratерem-tető szinkronitáshoz? Varga Mátyás világosan látja, hogy az ún. kortárs művészet fogalma mennyire heterogén, töredezett és disszimilált folyamatokat, jelenségeket fed, s ebben a valóságosságában ellenáll minden homogenizáló fogalmi szándéknak, amit maga a *művészet* szó fogalmi hagyománya teremt. Rendkívül izgalmas ezért az a szegmentálás, aminek során Varga Mátyás kijelöli azt a művészeti mezőt és mezőnyt, amely a vallásos gondolkodással/reflexióval egyáltalán dialógusba léphet, és képes lehet újratерemteni a megszokadni lát-szó kommunikációt. Anélkül, hogy konkrét, elvárt objektívációs formák, műfajok vagy tartalmi-gondolati elemek jelennének meg ebben a subjektív „kánonban”, világossá válik, hogy a szerző számára azok a kortárs művészi artikulációk lehetnek párbeszédképesek és inspiratívak a keresztény gondolkodói közösség számára, amelyek „*mondanivalójuk súlyossága és a beszéd etikai felelőssége révén a hívőt is mélyen megszólítják, sőt beleépülnek hitébe.*” (24. o.) Talán még inkább az orientáció szándékát emeli ki a könyvhöz írott szerzői előszó: „*Egyszerűen azt gondolom, hogy egy műalkotásnak – témájától, a szerző szándékától vagy a megrendelő személyétől függetlenül – lehet olyan üzenete, amely hitelesen olvasható a nagy keresztény hagyomány háttérével is.*” (6. o.) Ha alaposan értelmezzük a fenti megállapításokat, rögtön belátható, hogy elsősorban nem elhatárolásokat és izolációkat tartalmaznak, hanem – éppen ellenkezőleg – megnyitják a megszólíthatóság körét. Azzal, hogy Varga Mátyás – többször is – hangsúlyozza, hogy egy műalkotás a szakrális tapasztalás forrása lehet akkor is, ha tematikája idegen a vallási hagyománytól, sőt akkor is, ha a szerzői szándék sem tartalmazott ilyen intenciókat, egy nagyon fontos nézőpontváltás lehetőségére hívja fel a figyelmet. A vallásos témahagyó-

mány, kódrendszer, retorika egyértelműsítő, emlékeztető, felidéző funkciója helyett a befogadói attitűdök kreatív potenciáljára helyezi a hangsúlyt. Ebben a megfontolásban a keresztény hagyomány háttérért is mozgósító olvasat maga biztosít a jelentésképződésnek szélesebb horizontot, és láttathat és helyezhet bele a műbe eredetileg nem implikált jelentéseket. A vallásos tapasztalat és a hit felől történő olvasat tehát nem a mű egyszólamú ajánlatának következtében érvényesíthető, hanem a befogadó olvasási stratégiája nyomán töltődik meg jelentéssel az, ami nélküle pusztán az értelmezés lehetséges nyitott tere.

Ez a recepcióesztétika talaján szerveződő szemlélet azonban nyilvánvalóan biztos értéktételeket feltételez, olyat, amely „*egyrészt nem ijed meg attól az új (hol provokatív, hol végletesen minimalista) beszédmódtól, amivel a kortárs művek szembesítik, másrészt rendelkezik az ítéletalkotáshoz nélkülözhetetlen meghallgatás képességével.*” (60. o.) A szerző ezen gondolata, túl szűkebb problematikáján, a kortárs művészet egészével szembeni befogadói magatartás általános problematikáját is érinti, amennyiben a művel szembeni viszony minimumfeltételeként a *meghallgatás* képességét jelöli meg. A nem-értett fokozó elfordulás, a nem-értetre irányuló ítéletalkotás, a reflektálatlan dicséret terméktelensége helyett a Varga Mátyás könyvében kibontakozó „*finom hermeneutika*” a tolerancia és a türelem jegyében teremt meg a dialógusait. E tekintetben meghallani/meghallgatni a művet annyit tesz, mint hallani/meghallgatni *magunkat* a műben – a Másikban – akként, amint vagyunk. Varga Mátyás nyitottsága olyan radikális attitűd, amely azáltal képes megtisztítani az általa vizsgált téma és terület kusza sűrűjét, hogy saját előfeltevéseit mindig bátran teszi ki a később esetleg felülvizsgálatot is kikényszerítő idegenség konfrontációjának. (Jól példázza ezt a befogadói-kritikai attitűdöt az a két szép elemzés, amely két különböző tér és forma viszonylataiban képes radikális értelmezést adni látszólag teljesen világi, materiális természetű művészi megnyilatkozásoknak. Az egyik a *Kinek a teste?* című esszében Hajas Tibor Hűsfestményeinek értelmezése, a másik *Az ami sok, az kevés* című esszében Noriyuki Haraguchi 2007-es *Matter and Mind* című munkája.)

A kötet második felében Varga Mátyás kiállításmegnyitókban, recenziókban, kritikai értelmezésekben olyan termékeny közegben demonstrálja esztétikáját, melyek egyszerre bizonyítják is azt a meggyőződését, miszerint a gondolkodás mélységével és etikai komolysággal rendelkező művészi megnyilatkozások hatékonyan képesek formálni és gazdagítani a vallásos tapasztalatot. Ennek az esztétikának talán a legfontosabb

formáló elve a reprezentáció eszközközpontú purifikációja, egy olyan közvetlenség irányába történő elmozdulás, amelyben a jelölősorok a jelentéssorok transzparens közelségébe kerülnek. A teológiai értelmezési horizontján arról van szó, hogy például a purifikációra alapozott megnyilatkozásformák közül a *minimal art* vagy a John Pawson építészetében megjelenő *simplicity* esztétikája azzal együtt válik a *szegénység* és az *önazonosság* megnyilatkozási formáivá, hogy önmagát ki is vonja a kortárs művészetet fenyegető kommercializálódás, fogyasztócentrikusság mindennapiságából. „*A kortárs művészet önként vállalt és sokszor látványos és hangsúlyos szegénysége talán nem független attól sem, hogy ennyire idegenné vált a társadalomban – és még jobban az egyházban. Pedig már a szegényként idegenné válás radikális gesztusában is van/lehet valami mélyen biblikus és evangéliumi.*” (8. o.) Varga Mátyás már az előszóban világossá teszi, hogy mit tekint az egyház és a művészet potenciális találkozási felületének: a szegénység és a tisztaság a világtól való idegenségben erősödő meditatív-inspiratív potenciálja a gondolkodás mélységének és etikai komolyságának mintegy fundamentumaként tételeződik.

Ebben az összefüggésben (is) mind az esztétika, mind a teológia horizontján meghatározó szereppel bír az aktuális valósággal, mint alakuló konstellációval szembeni viszony, egyáltalán az, hogy *mi és milyen* az a valóság, amely mindkét esetben a reflexió tárgyaként jelenik meg. Hiszen nyilvánvaló, hogy mindenfajta *jelenidejűség* csak egy jól értett (és az értesben alakuló) valóság összefüggésében és kölcsönös megszólítottóságában válik lehetségessé. A kötet több esszéje is „*nekifut*” ennek a kérdésnek, érezze annak az összefüggésnek a súlyát, hogy mindenféle reflexivitást mélységesen meghatároz az általa tárgyként megjelenő valóságmozzanat. „*A művészethez való viszony a hívő ember (és itt most mindenekelőtt a hívő keresztény emberre gondolok) számára – megítélésem szerint – nem kezelhető függetlenül attól a kérdéstől, hogy törekszik-e a világ minél pontosabb és alaposabb megismerésére.*” (62. o.) „*Úgy tűnik számomra, hogy a művészet (egyre nehezebbé váló) feladata még akkor is a valósággal való szembesítés lesz, ha maga egyre szívesebben él a különféle digitális vagy informatikai technológiák nyújtotta lehetőséggel. Nem könnyű persze meghatározni a valóság fogalmát.*” (63. o.) Az idézett két megállapításban (és más szöveghelyeken is) hangsúlyos a valósággal való szembesülés reflexív mozzanata. Esztétikai nézőpontból egyfajta realizmuskonceptió körvonalai válnak kitapinthatóvá, hiszen a reflexió erős referencializáltsága minden esetben mimetikus (felidéző, emlékeztető) viszonyokat teremt. Ezt a realizmusas-

pektust erősíti meg a szerző azon tétele is, hogy „a művészet, a kultúra és a vallás azonban egyaránt hatni kíván, és igazi enjét nem a gondolatok és a beszéd szintjén mutatja meg, bármilyen kifinomultak és szofisztikáltak legyenek is azok, hanem akár a legegyszerűbb (minimális) cselekvés szintjén.” (108. o.) A performatív mozzanatnak ez a kitüntetettsége alapvetően érinti a műalkotás státusát, hiszen ha az a valósággal azért szembesít, hogy a valóságban realizálható cselekvést váltsa ki, akkor az a mediális funkciója erősödik meg, amely immanens autonómiáját gyengíti. A realizmus idején megerősödő referenciális jelleg hangsúlyozása ellenére azonban Varga Mátyás szinte definitív módon az elsődleges mimézisfunkciók felszámolásában látja a modern művészet forradalmát. Mondhatjuk, hogy a kötet egyfajta látens realizmuskritikát gyakorol. *A képek hatalma* című esszé szerint a hívőket a szocialista realizmusban általában nem az erősen idejétmúlt realizmus zavarta, hanem az ideológiai töltet. A realizmussal, a referencialitással és a mimézisszel szembeni kettős állásfoglalás és viszony a recenzens számára úgy magyarázható, hogy Varga Mátyás a klasszikus realizmus esztétikáját a purifikáció jegyében radikálizálja, azaz az ábrázolás és a tükrözés helyett a megjelenítés és a manifestáció, a tiszta reprezentáció irányába elmozdítva látja vállalhatónak. Ennek a „transzparens realizmusnak” a kötetben többször idézett minimalista Frank Stella „elhíresült mondata” lehetne az ars poeticája: „Azt látod, amit látsz.” Az ábrázolás szofisztikájától történő visszalépés valóban megerősíti a manifestáció performativitását, hiszen a nyílt szembesülés lehetőségét teremti meg azzal, hogy lemezteleníti a művet. Az így értett szegénység tehát mint leplezetlenség jelenik meg, olyan elementáris közvetlenség, ami szinte a realizmus leképezési rendszere elé kényszeríti vissza a megnyilatkozást. Varga Mátyás jól érzi ennek az esztétikának a filozófiai gyökereit, amikor Merleau-Pontyra hivatkozik: „A művészet arra szolgál, hogy a tudatot visszavezesse – Merleau-Ponty kifejezésével – önmön reflektálatlan életéhez, hogy szakítson a világ ismert voltával, s tanúja lehessen annak, ahogy az minden tematizálás előtt működik.” (101. o.)

A kötet kritikai írásai olyan alkotókról és alkotásokról szólnak, amelyek esetében – bár gyakran teljesen különböző megvalósulási formákban – ez a „radikális visszafordulás” jól szemléltethető. Mindegyikben domináns az ábrázolt tárgy tárgyszerűsége, az a materialitás, amely meghökkenő módon úgy mutat magára, hogy megszünteti a felszínes esztétizálhatóság lehetőségeit azzal, hogy elementaritásában áll előtűntetve valamiként. A bemutatott alkotók teljesség igénye nélküli felsorolásából kitűnik, hogy Varga Mátyás elsősorban a képzőművészet, valamint a tánc- és mozgásmű-

vészet kortárs fejleményeire és alkotóira fókuszál. Nagy József, Frenák Pál előadásai, Maurits Ferenc, Schmall Károly, Lucien Hervé, Philippe Barame képei nagy erővel képesek megjeleníteni a mindig manipulatív tematizáltság előtti valóság felkavarró és inspiráló fakticitását. A kitett előjelek nélküli művészi megnyilatkozás szép értelmezése olvasható *A nyomra vezető* című esszében, amely valójában bevezető Schmall Károly képi világába: „A kép csak úgy lesz valaminek a látványa, hogy közben semminek sem a látványa, mert egyedül így képes felhasítani a dolgok szövetét, hogy megmutassa, miként lesznek a dolgok dolgokká. S ha ez a misztikus addíció bennünk, nézőkben is újja tudja szervezni a megszokottat, ha mibennünk is létrejön egy új rend, s nem iszonyodunk többé sem a nyomoktól, sem a sivatagtól – otthonra lehetünk ebben a világban.” (180. o.) A rövid értelmezésrészlet is jól jelzi, mennyire fontos a szerző számára az applikáció mozzanata, mint a valósághoz való új hozzáférés lehetősége. A műalkotásban megteremtődő *misztikus addíció* gondolatának teológiai olvasata is hangsúlyos, hiszen ezáltal nyer kifejezést az, hogy a szakralitás nem a műbe bevitt tartalom vagy esszencia, hanem éppen a szakralitás az a tartalom és lényeg, amely egy műalkotás által vagy megjelenik, *megteremtődik*, vagy nem. A szakralitást megteremteni képes műalkotás kapcsán nagyon fontos annak a szerzői szándéknak a hangsúlyozása, amely igyekszik felszámolni *sacrum* és *profanum* egymást kizáró fogalmi kettősét, hiszen ennek tételezése kultusz és kultúra különélvőségét hangsúlyozza. Azt mondhatnánk, hogy Varga Mátyás számára a *sakralis* elsősorban nem egy *van* valósága, hanem *történés*. „Joggal merül fel a kérdés: van-e valami feltétele annak, hogy a szakralitás megjelenjen egy műalkotásban. Úgy tűnik, hogy éppen a szakralitás megjelenésének előzetes feltétele a valóság jelenléte.” (64. o.) Az, hogy a bármiféle *sakralis* csak egy valóság-összefüggésben jelenhet meg, csak egy valóság sűrűsödési pontjaként ragyoghat fel, azt eredményezi, hogy *sacrum* és *profanum* ellentétessége valamiféle kölcsönös áramlásban, hatás-összefüggésben oldódik fel. Varga Mátyás gondolkodásában a műalkotás talán ennek a lényegi történésnek egyik lehetséges kerete/terepe.

A fentiekhez kapcsolódik az az izgalmas összefüggés, mely a kötet egyik elméleti tartópillére, s amely szerint a *sakralis* és *profán* kölcsönösségének természetes hordozója és manifestuma (s ily módon a műalkotás lehetséges tárgya) az emberi test. A kötet testtematizációja valójában a test teológiai rehabilitációjának jegyében történik. A hagyományos keresztény gondolkodási és esztétikai tradícióban a test a tabuizálás vagy a

gyanakvás tárgyaként jelent meg, hiszen a transzcendens tapasztalattal szemben a fizikai világ és a korporális tapasztalat alacsonyabbrendűnek tekinthető. A testre irányuló újabb keletű filozófiai, antropológiai, esztétikai és teológiai érdeklődés jelenlétét jól érzékeli Varga Mátyás a kortárs művészetekben is. A „radikális visszafordulás” esztétikájában a test egyszerre kezdőpont és végpont is. A test megmutatása alapvetően a test plaszticitásának és materialitásának a manifestációja. Valószínűleg azért is kap nagy szerepet a kötetben Frenák Pál munkásságának bemutatása, mert az ő színházában a test mindig tét, ami a lemeztelenülésben úgy válik önmaga lényegévé, hogy a személyiség végső materialitását mutatja fel, mint valaminek a kezdetét. Frenák Pál színházában a test egy pillanatig sem felejt el, hogy test, s ezáltal a néző is mintegy a testben válik megszólítottá. A test Frenáknál nem emlékezés, felidézés, hanem a mozgás és mozdulatlan s nyers jelenidejűsége, jó és a rossz végső hordozója, *sacrum* és *profanum*.

Végezetül a recenzens ki kell hogy térjen a kötetet záró interjúkra, melyek a könyv gondolatosságának súlyos összefoglalásaként is értelmezhetők. A Frenák Pál táncos-koreográfussal, Szofia Gubajdulina és Valentyin Szilvesztrov zeneszerzőkkel készített interjúk mintegy megerősítői és hitelesítői mindannak a lehetőségnek és reménynek, amelyek Varga Mátyás töprengéseit irányítják. Azt gondolom, hogy mindhárom beszélgetőpartner gondolkodásmódját visszhangozzák Szofia Gubajdulina szép gondolatai: „*Szellemi életünk két szintjére kell gondolnunk: az egzisztencia és az esszencia szintjére. Két szint. Az egzisztencia szintjén érzékeljük a hangokat, a szavakat, a színeket, az emberi kapcsolatokat. Ezek mintegy az egység prelúdiumaként, előkészítésként jelennek meg, de a legfontosabb az esszencia szintje, amely a művészi alkotásokból származik, s amely mintegy templomot emel minden fölé. A művészet formája a szellem. Valamiféle piramisok épülnek, amelyeken fel lehet jutni eddig a csúcsig, és egyszer csak meg lehet érezni az esszenciát, az esszenciális szintet. Ott találunk rá a világon létező legfontosabb fórumra.*”

Véleményünk szerint Varga Mátyás esszéi végső soron ennek a mozgásnak a lehetőségeit és formáit keresik. Ha a recenzio elején az esszéíró beállítódásának fontosságát hangsúlyoztuk, akkor befejezésül e perspektivikusságot úgy konkretizálhatjuk, hogy Varga Mátyás számára ez nem más, mint az esszenciálisra történő folyamatos ráhangolódás.

(Vigilia Kiadó, 2008)
Komálovics Zoltán